

Bedrohte Feinde
Adelsfiguren im Zeittheater der Weimarer Republik

Dissertation

zur Erlangung des
Doktorgrades der Philosophie (Dr. phil.),

vorgelegt
der Philosophischen Fakultät II
der Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg

von Herrn Bernhard Spring
geb. am 4.11. 1983 in Halle (Saale)

Gutachter: Prof. Dr. Daniel Fulda
Prof. Dr. Werner Nell

Tag der Verteidigung: 14.04. 2015

Bedrohte Feinde

Inhalt

Einleitung	4
Historische Einordnung	15
Literaturhistorische Einordnung	39
I. Zwischen Revolution und Restauration	88
I.1. Ein Prinz serviert Beefsteak.	96
Walter Hasenclevers Abgesang auf die Revolution in <i>Die Entscheidung</i>	
I.2. Vom Ladenschmeißen.	111
Aristokratische Restaurationskonzepte in Ernst Tollers <i>Hoppla, wir leben!</i>	
I.3. Herr im eigenen Haus sein.	132
Reaktionäre Funktionseliten in Berta Lasks Massenstück <i>Leuna 1921</i>	
I.4. Wie früher im Schlaraffenland.	148
Reaktionärer Adel in Georg Kaisers <i>Der Silbersee</i>	
Zusammenfassung	161
II. Das Leben a.D. im schönen Schein	169
II.1. Ein Lebegreis namens Bubi.	177
Das Ende des Adels in Ödön von Horváths Komödie <i>Zur schönen Aussicht</i>	
II.2. Ein sinnloser Luxus-Graf.	195
Adel in Paul Kornfelds Komödie <i>Smither kauft Europa</i>	
II.3. Der Offizier a.D. – ein schlechterer Herr?	216
Zu Walter Hasenclevers Komödie <i>Ein besserer Herr</i>	
Zusammenfassung	232
III. Der Onkel aus der New Yorker Pampa	241
III.1. Adelsland Amerika?	249
Aristokratische Fantasien in Ernst Tollers Komödie <i>Der entfesselte Wotan</i>	
III.2. Sozialer Abstieg an die Riviera.	270
Niedergang des Adels in Ferdinand Bruckners Schauspiel <i>Die Verbrecher</i>	
III.3. Nützliches, bedrohliches Kansas.	291
Auswanderer, Amerikaner und Aristokraten in Georg Kaisers <i>Kolportage</i>	
Zusammenfassung	312

IV. Zwischen Menschwerdung und Abtreibung	321
IV.1. Der Aristokrat und die Reispunschtorte.	330
Carl Sternheims Komödien <i>Der entfesselte Zeitgenosse</i> und <i>Der Nebbich</i>	
IV.2. Adliges Leben zwischen Schminke und Versachlichung.	356
Carl Sternheims <i>Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit</i>	
IV.3. Unter weiblichen Männern.	375
Aristokratische Erziehungskonzepte in Christa Winsloes <i>Gestern und Heute</i>	
IV.4. Die ungenutzten Möglichkeiten einer Adligen.	390
Hans José Rehfischs Schauspiel <i>Der Frauenarzt</i>	
IV.5. Die schlechteren Kinder.	416
Der Stadtadel in Fanny Wibmer-Pedits Volksstück <i>Das eigene Heim</i>	
Zusammenfassung	439
V. Schlussbetrachtung	448
VI. Literaturverzeichnis	500
VI.1. Quellen	
VI.1.1. Dramen	501
VI.1.2. Kontexte	506
VI.1.3. ungedruckte Texte	
VI.1.3.a. aus dem Bestand des Forschungsinstituts Brenner-Archiv der Universität Innsbruck	525
VI.1.3.b. aus der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln	525
VI.1.3.c. Bühnenmanuskripte	525
VI.2. Darstellungen	
VI.2.1. gedruckte Darstellungen	526
VI.2.2. ungedruckte Darstellungen	583
VI.2.3. Online-Veröffentlichungen	583
Anhang	585
Dramen mit adligen Figuren	

Bedrohte Feinde

Für den 9. November 1918 war am Preußischen Schauspielhaus zu Berlin eine Aufführung von Schillers *Räubern* vorgesehen, an der Königlichen Hofoper sollte Mozarts *Hochzeit des Figaro* gegeben werden¹ – eine amüsante Laune der Geschichte, dass zufällig am selben Tag Kaiser Wilhelm II. zur Abdankung gezwungen und bald darauf in einen niederländischen „Doornröschen“-Schlaf² versetzt wurde.

Dass der nun gewesene Kaiser im selbstgewählten Exil jedoch durchaus nicht in eine dauerhafte Tiefschlafphase versank, zeigen seine Bemühungen sowie die seiner Söhne, in der jungen Weimarer Republik den monarchistischen Gedanken wach- und die Chance auf eine politische Restauration aufrechtzuerhalten. Das politisch ambitionierte Haus Hohenzollern stellt dabei durchaus keinen Einzelfall dar: Ein von jeher heterogener und kaum organisierter deutscher Adel verfolgte nach 1918 ganz unterschiedliche Strategien der wirtschaftlichen Konsolidierung und – gegebenenfalls – politischen Interessensvertretung zur Wiedererlangung der bis dahin gewohnten, gesellschaftlich exponierten Stellung.

Nicht zuletzt diese vielfältigen Intentionen und Verhaltensweisen des Adels insgesamt, aber auch die wirtschaftlichen und sozialen Spannungen am unteren Ende der Adelshierarchie haben in der Geschichtsforschung seit den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zu einer lebhaften und äußerst fruchtbaren Debatte um den Weg des Adels „vom König zum Führer“ geführt.³

Die Literaturwissenschaft hingegen hat bislang kein sonderlich großartiges Interesse an den Bürgerlichen wider Willen gezeigt.⁴ Vielleicht, weil der Adel innerhalb der Literatur mit dem Fall der Ständeklausel bereits im Bürgerlichen Trauerspiel seine exklusive

¹ Vgl. Georg Droscher: Die vormals Königlichen, jetzt Preußischen Staatstheater zu Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit vom 1. Januar 1886 bis 31. Dezember 1935. Berlin, 1936. S. 39.

² Den Begriff, mit dem auf das Exil des deutschen Kaisers im niederländischen Haus Doorn angespielt wird, prägte in der Literatur zuerst Walter Mehring 1927. Vgl. Walter Mehring: Ernst Tollers Justizerlebnisse. In: Ders.: Reportagen der Unterweltstädte. Berichte aus Berlin und Paris 1918 bis 1933. Hrsg. v. Georg Schirmers. Oldenburg, 2001. S. 174–176, hier S. 174. Bekannt geworden ist das „Doornröschen“ durch Erich Kästners Kabarettichtung *Die scheinote Prinzessin* (1932). Vgl. Erich Kästner: Die scheinote Prinzessin. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Franz Josef Görtz. Bd. 2. Wir sind so frei. Chanson, Kabarett, Kleine Prosa. Hrsg. v. Hermann Kurzke. München, Wien, 1998. S. 352–353.

³ So der Titel der detaillierten Untersuchung von Stephan Malinowski: Vom König zum Führer. Sozialer Niedergang und politische Radikalisierung im deutschen Adel zwischen Kaiserreich und NS-Staat. Berlin, 2003³.

⁴ Vgl. Jochen Strobel: Aristokratismus als Integrationsdiskurs der Moderne bei Heinrich Mann. In: Heinrich Mann-Jahrbuch. 25 (2007). S. 67–87, hier S. 68; ders. et al: Aristokratismus und Moderne 1890–1945. In: Ders. et al. (Hrsg.): Aristokratismus und Moderne. Adel als politisches und kulturelles Konzept, 1890–1945. Köln, Weimar, Wien, 2013. S. 9–29, hier S. 10.

(und tragische) Heldenrolle weit vor seiner realen Herrschaft eingeübt hat. Vielleicht auch, weil schon um die Jahrhundertwende vor der Novemberrevolution 1918 die Ballade als letzte – sofern wir Börries von Münchhausen folgen wollen – rein aristokratische Dichtform an Bedeutung verloren hat.⁵ Die Aufhebung der seit der gescheiterten Märzrevolution 1848 wieder geltenden Zensur und die Umwandlung der Hofbühnen mit ihren aristokratischen „Kavaliers-Intendanten“⁶ zu Stadt-, Landes- und Staatseinrichtungen ab 1918 setzten unter diesem Gesichtspunkt nur noch den endgültigen Schlussstrich unter eine von der Aufklärung her rührende, allmähliche Verdrängung des Adels aus der Rolle des moralisch hochwertigen Dramenhelden und aus den administrativen Führungspositionen des Literaturbetriebs.

Dass der Adel gerade wegen seines finalen Sturzes in die verfassungsgarantierte Gleichberechtigung und der anschließenden sozialen Umorientierung die zeitgenössischen Autoren zur literarischen Bearbeitung inspiriert haben könnte, schloss Sibylle Selbmann schon 1971 in ihrer Dissertation⁷ aus – allerdings mit einer überraschend haltlosen Argumentation: Zum einen griff sie recht bedenkenlos Klaus Fischers 1963 publizierte These vom „große[n] Sterben der adligen Namen“ in der französischen Boulevardliteratur ab 1920 auf – dabei machte Fischer zwar in der modernen „Junggesellin“ mehr zeitkomisches Potential aus als in dem Typus des allseits bekannten, überempfindlich-pathetischen Edelmanns, betonte aber auch beinahe im selben Atemzug die außerordentliche Wirkung der Zwischenkriegskomödie *Ninotchka* (Regie: Ernst Lubitsch), in der Greta Garbo als zeitgemäße Sowjetkommissarin dem Charme eines französischen Grafen mit all seiner westlich-aristokratischen Dekadenz scheinbar ganz unzeitgemäß erliegt.⁸ Völlig unattraktiv kann, trotz Fischers gegenteiliger Behauptung, der Adel somit weder für das (weibliche) Publikum noch für die gegenwartsbezogene Kunst und Kultur gewesen sein.

Zum anderen übertrug Selbmann das – an sich schon fragwürdige – Postulat Fischers zur französischen Boulevardliteratur vollkommen unreflektiert auf die deutschsprachige Gebrauchsdramatik der gleichen Zeit. Sicherlich sind beide Formen bei aller intentio-

⁵ Vgl. Börries von Münchhausen: Die Meister-Balladen. Ein Führer zur Freude. Stuttgart, Berlin, 1923. S. 151f.; Walter Hinck: Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung. Göttingen, 1968. S. 6.

⁶ Glaser, Hermann: Kleine Kulturgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert. München, 2002. S. 94.

⁷ Selbmann, Sibylle: Die dramaturgischen Prinzipien Ferdinand Bruckners. Eine Untersuchung seiner theatralischen Wirkungsmittel. Berlin, 1971 [Diss.]. S. 55.

⁸ Fischer, Klaus: Die Lichter des Boulevard. Ein Beitrag zur Soziologie der Unterhaltung. Manuskript. Archiv des Südwestrundfunks, Stuttgart. S. 17, 21. Der Radio-Essay wurde am 11.11. 1963 (21–22 Uhr) im Süddeutschen Rundfunk gesendet. Der Film *Ninotchka* basiert auf dem gleichnamigen Stück des ungarischen Dramatikers Menyhért Lengyel aus dem Jahr 1937.

nenal Verschiedenheit um Gegenwartsbezug bemüht und daher auf aktuelle Moden und soziale Erscheinungen der Zeit fokussiert. Gerade deshalb aber muss der Vergleich zwischen französischem Boulevard- und deutschem Gebrauchsdrama bezüglich des literarischen Umgangs mit dem entprivilegierten Adel hinken: Im Gegensatz zur französischen Aristokratie, die sich seit 1870 mit einer republikanischen Regierung arrangieren musste, erfuhr der deutsche Adel den Anbruch der modernen, pluralistischen Massengesellschaft der zwanziger Jahre parallel zu der eigenen Entwertung als Stand. Das Spannungs-, wenn nicht gar Krisenpotential innerhalb des Adels war rechts des Rheins somit weitaus stärker ausgeprägt als links des Grenzflusses. Die um aktuelle Bezüge bemühte Gegenwartsdramatik konnte diesen Umstand nicht ignorieren – was auch Selbmann indirekt einräumte, da Ferdinand Bruckner, dessen Dramen sie in ihrer Arbeit eingehender untersuchte, selbst den Adel mehrfach in Szene gesetzt hat.⁹

Vier Jahre nach Selbmann machte Hans-Jörg Knobloch in Walter Hasenclevers einaktigen Abgesang auf den Expressionismus *Die Entscheidung* (1919) eine Figur aus, „die in den nachexpressionistischen Komödien, wenn auch nicht in seinen eigenen, häufig wiederkehrt“. Die Rede ist von Prinz Regenstein, einem aristokratischen Vertreter der alten Vorkriegsordnung.

Diese Adligen und ehemals kaiserlichen Offiziere, die sich in den bürgerlichen Berufen nicht zurechtfinden und überhaupt die Welt nicht mehr verstehen – ein Typus, der ja auch in Tollers *Wotan* begegnet –, geraten schon deshalb in eine satirische Perspektive, weil sie in der Republik als lebende Anachronismen wirken.¹⁰

Was Selbmann noch zu negieren versuchte, war für Knobloch Gewissheit: Der Adel lebte in den Dramen der Weimarer Republik fort, wenn auch aufgrund seiner Verbürgerlichung dort beschränkt auf die Komödien und als „Karikatur auf die anachronistisch gewordene Macht der Monarchie“, wie Ania Wilder 1983 in ihrer Dissertation gleichbedeutend mit Knobloch ausführte.¹¹

Nun lassen sich Hasenclevers *Entscheidung* und Tollers *Entfesselter Wotan* (1923) natürlich als die Komödien verstehen, als die sie gemeint waren und von dem zeitgenössischen Publikum auch aufgefasst wurden. Doch genauso, wie der Gehalt dieser Komödien maßlos unterschätzt würde, machten wir in ihnen ausschließlich lächerliche oder

⁹ So etwa in der Komödie *Harry* (1920) und den aufsehenerregenden Zeitstücken *Krankheit der Jugend* (1926) und *Die Verbrecher* (1928).

¹⁰ Knobloch, Hans-Jörg: *Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie*. Bern, Frankfurt/M., 1975. S. 129.

¹¹ Wilder, Ania: *Die Komödien Walter Hasenclevers. Ein Beitrag zur Literatur der Zwanziger Jahre*. Frankfurt/M., Bern, New York, 1983 [Diss.]. S. 32.

verlachbare Sujets aus, wohnt den Adelsfiguren in ihrer Lächerlichkeit und Verlachbarkeit auch eine gewisse Tragik inne; die der Unverständnis ihrer Zeit und Umwelt. Wenn sich etwa Prinz Regenstein dem Revolutionsführer anbiedert und im Kellnerfrack für einen Kriegsgewinnler hält, ist das nicht nur komisch und auch zeitkritisch mahrend mit Blick aus dem Theater hinaus, sondern nicht zuletzt auch tragisch, weil der unglückliche Prinz sein Potential derart falsch einschätzt.¹²

Dass die Nachkriegs-Dramatiker nicht, wie Knobloch nahelegte, in jedem Fall den aus dem Adelsstand gefallenen Adel auf die Bühne zerren wollten, um ihn dort der Lächerlichkeit preiszugeben, vermerkte etwa – mit Blick auf die Hauptfigur in seinem *Märchen* (1924) – der Komödienautor Curt Goetz im zweiten Teil seiner *Memoiren*. „Es kam mir darauf an, diesen liebenswerten Herrn zu zeichnen als einen Grandseigneur der guten alten Zeit, der zwar humorig, ja sogar komisch erscheinen, aber nie lächerlich werden soll!“¹³

Vier Namen großer Dramatiker ihrer Zeit sind bereits gefallen, doch damit ist der Reigen jener Autoren, die sich des Adels literarisch annahmen, noch längst nicht geschlossen: Gerhart Hauptmann (*Der Hexenritt* 1929) und Max Halbe (*Hortense Ruland* 1919), Hugo von Hofmannsthal (*Der Schwierige* 1921) und Stefan Zweig (*Legende des Lebens* 1919), Heinrich Mann (*Das gastliche Haus* 1923) und Lion Feuchtwanger (*Wird Hill amnestiert?* 1923) setzten den gefallenen Adel auf unterschiedliche Weise in Szene. Wir finden adlige Figuren in den nachexpressionistischen Komödien Yvan Golls, Walter Hasenclevers, Georg Kaisers, Paul Kornfelds, Carl Sternheims und Franz Werfels, in den Unterhaltungsstücken von Herbert Eulenberg, Joachim Ringelnatz und Hermann Sudermann, im Volksstück *Ödön* von Horváths wie im Lehrstück Bertolt Brechts. Der Adel inspirierte linke Dramatiker wie Walter Mehring, Berta Lask und Friedrich Wolf ebenso wie die völkisch-nationalistischen Autoren Hanns Johst und Erwin Guido Kolbenheyer. Er ging ein in die schwerfälligen Heimatstücke Fanny Wibmer-Pedits und in

¹² Der Begriff der Tragik soll hier auf die für die literarische Gattung der Tragödie typischen Elemente des Wertekonflikts und der Frage der Unausweichlichkeit verweisen, ohne eine Beurteilung der realen Geschehenskausalitäten, der Handlungsspielräume oder des Krisencharakters der vorgestellten Situation vorwegzunehmen. Vgl. Daniel Fulda: Zwischen Assimilation und Selbstbehauptung. Die jüdisch-deutsche Aneignung der Tragödie in der klassischen Moderne. In: Ders., Thorsten Valk (Hrsg.): Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose. Berlin, New York, 2010. S. 207–233, hier S. 208.

¹³ Goetz, Curt; Martens, Valérie von: Die Verwandlung des Peterhans von Binningen. Der Memoiren zweiter Teil. In: Dies.: Memoiren. München, 1977. S. 93–209, hier S. 121. Diese Erinnerungen wurden von Goetz begonnen und nach seinem Tod 1960 von seiner Gattin fortgeführt. Goetz selbst setzte den Adel u.a. in *Das Märchen* (1924) und *Der Lügner und die Nonne* (1928) in Szene.

die leichtfüßigen Unterhaltungsstücke beispielsweise des Erfolgsduos Franz Arnold und Ernst Bach.

Kurzum: Die bis heute andauernde Vernachlässigung der für die Dramatik der Weimarer Republik äußerst bedeutenden Figur des verbürgerlichten Aristokraten durch die Literaturforschung lässt sich mit einer etwaigen Randständigkeit des Gegenstands ganz gewiss nicht erklären. Der Adel befand sich, entgegen den Aussagen von Ludwig Renn, weder im realen Leben noch auf der Bühne tatsächlich „im Untergang“;¹⁴ auf letzterer erlebte er geradezu eine Konjunktur, und das nicht nur aus rein literarischen Gründen, aus denen etwa die Verwendung von spannungstragenden, dynamisierten Figuren naheläge. Der Kritiker Alfred Kerr rief sich selbst angesichts der Uraufführung von Tollers *Hoppla, wir leben!* (1927) den Bezug des Stücks zur Wirklichkeit in Erinnerung: „Reinster Sudermann, wenn Toller einen Grafen und einen Baron als zwei Verschwörerliche patent-elegant einherschleichen läßt. (Aber nein: sie femeln ja heute wirklich so – ist es Tollers Schuld?)“¹⁵

Kerr erkannte in seiner Rezension eins der markantesten Wesensmerkmale des gefallenen Adels, wie er auf der Bühne dargestellt wurde: Der Verlust des sozialen Prestiges, einhergehend oftmals mit wirtschaftlichem Niedergang, führt bei den adligen Figuren zu einer antidemokratischen Haltung ihrem republikanischen Umfeld gegenüber. Der literarisierte Adel zeigt sich als ökonomisch bedrohter, politischer Feind des Bürgertums.

Dass er dennoch im Drama der Weimarer Republik keineswegs als bloße Negativschablone zur aktuellen Gegenwart erhalten musste, zeigt etwa Arnolt Bronnen, expressionistisch veranlagtes enfant terrible der Zwanziger, in einer Regieanweisung zur *Komödie in Halle I* (1933) auf: „*Der junge Mann sollte ursprünglich, ganz wie in der Wirklichkeit, Krause heißen; aber Ihnen zu Liebe sei er im folgenden von Henning genannt.*“¹⁶

Der Adel lebte also fort: nicht nur einflussreich im ländlichen Raum, in den konservativ-nationalistischen Parteien und militärischen Verbänden, auch in den Erwartungen

¹⁴ Ludwig Renn (d.i. Arnold Friedrich Vieth von Golßenau) betitelte seine 1944 erschienene Autobiografie *Adel im Untergang*, die er als Mahnung vor dem wilhelminischen und amerikanischen Imperialismus verstanden wissen wollte. Vgl. Ludwig Renn: *Anstöße in meinem Leben*. Berlin, Weimar, 1980. S. 59f.

¹⁵ Kerr, Alfred: Toller *Hoppla, wir leben*. In: Ders.: *Mit Schleuder und Harfe*. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten. Hrsg. v. Hugo Fetting. Berlin, 1981. S. 371–375, hier S. 371.

¹⁶ Bronnen, Arnolt: *Komödie in Halle I*. In: Ders.: *Sabotage der Jugend*. Kleine Arbeiten 1922–1934. Hrsg. v. Friedbert Aspetsberger. Innsbruck, 1989. S. 290–293, hier S. 290.

des Publikums – auf die Bronnen anspielt – als unverwüstliche „Charisma-Elite“,¹⁷ im Lustspiel, das zur klaren Typisierung auf die bald etablierte Figur des verarmten Grafen zurückgriff, im Zeittheater, das sämtliche aktuelle Konflikte, Krisen und Umbrüche an orientierungslos gewordenen, gewesenen Prinzen und Freifrauen festmachte: Sie demonstrierten aufgrund ihres Niedergangs als Stand die wirtschaftlichen, politischen und mentalen Orientierungsprobleme der zeitgenössischen Gegenwart so hell und klar wie keine andere Gesellschaftsgruppe.¹⁸ Neben die alleinstehende Angestellte, die mal als boxende, nüchtern-männliche ‚Neue Frau‘, mal als kunstseidenes Mädchen daherkommt, den überzeitlichen Außenseiter und den allgegenwärtigen Schieber ist somit der entmachtete Adelige als bedeutendste Figur im Zeittheater der ersten deutschen Republik zu rücken.¹⁹

Geradezu exemplarisch für einen Adel als gewesenen Stand und nur unscharf zu umreißende soziale Gruppe auf der Suche nach ihrer gesellschaftlichen Rolle – und überspitzt auch für die gesamte kriegs- und inflationsgebeutelte Bevölkerung – ist der adlige Offizier a.D., der mal als markiger General Stahlfaust, mal als sinnloser Luxus-Graf daherkommt.²⁰ Wir finden den Militär, der noch lange Jahre nach dem Ersten Weltkrieg politisch wie beruflich weder in die Zivil- noch in die bürgerliche Welt findet, bei Horváth, Hasenclever, Kornfeld, Toller und vielen anderen namhaften Autoren. Gerade letzterer zeigt in seinen Revolutionsstücken *Der entfesselte Wotan* und *Hoppla, wir leben!* aber nebenher auf, dass neben dem sich wie auch immer gebärdenden Offizier a.D. auch andere Adelstypen wie die vermögende Witwe oder der unerschütterliche Grandseigneur als Typen auf der republikanischen Bühne heimisch werden. Ähnlich dem gewesenen aristokratischen Offizier – und mehr noch als er – schlagen auch diese Figuren angesichts der hereinbrechenden bürgerlichen Massengesellschaft nicht ausschließlich den

¹⁷ Malinowski, Stephan: „Wer schenkt uns wieder Kartoffeln?“ Deutscher Adel nach 1918 – eine Elite? In: Günther Schulz, Markus A. Denzel (Hrsg.): Deutscher Adel im 19. und 20. Jahrhundert. Büdinger Forschungen zur Sozialgeschichte 2002 und 2003. St. Katharinen, 2004. S. 503–537, hier S. 537.

¹⁸ Wenngleich auch die Sehnsucht nach dem monarchistischen „goldene[n] Zeitalter der Sicherheit“ auch außerhalb des Adels verbreitet war. Siehe Stefan Zweig: Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt/M., 1990. S. 14.

¹⁹ Der Schieber fungiert als Paradefigur der unmittelbaren Nachkriegs- und Inflationsdramatik, die ‚Neue Frau‘ verkörpert wie keine andere Figur den nüchternen Charakter der Neuen Sachlichkeit. Der Adlige als dramatische Figur aber ist, wie bereits die angeführte Auswahl an Dramen zeigt, im Gegensatz zu den anderen beiden Genannten weder an einen literarischen Stil noch an eine bestimmte Zeitspanne gebunden. Seine Omnipräsenz weist den orientierungslosen Aristokrat als moderne Figur im Gegenwartsdrama der Weimarer Republik aus, die Ihresgleichen sucht.

²⁰ Vgl. Ernst Toller: Der entfesselte Wotan. Eine Komödie. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühauf. Bd. 2. Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918–1924). Hrsg. v. John M. Spalek. München, 1995³. S. 249–302; Paul Kornfeld: Smither kauft Europa. In: Ders.: Der ewige Traum. Smither kauft Europa. Komödien. Hrsg. v. Rolf Geißler. Bergisch Gladbach, 1990. S. 61–149, hier v.a. S. 123.

destruktiven Weg von Sternheims adligem *Fossil* (1925) ein, sondern bleiben auf ihre Weise im Stück und auch außerhalb des Theaters partiell gesellschaftsrelevant.

Dass bei den bisherigen Ausführungen über das Verhältnis von literarisiertem Adel und Literatur ‚nur‘ Dramen vorgestellt wurden, nicht aber die Literatur der Weimarer Republik in ihrer ganzen gattungsübergreifenden Vielfalt, ist darin begründet, dass es die öffentliche Theaterbühne war, die sich ab der Mitte der zwanziger Jahre durch ihre starke „Konzentration auf die Aktualität“²¹ der dargestellten Themen als „nationaler Ort, an dem die Gesellschaft sich ihrer bewußt“ wurde,²² etablierte. Mehr als jede andere Literaturgattung erhob das Drama in der Zeit zwischen 1918 und 1933 den Anspruch, in die breite Gesellschaft zu wirken, wozu die ihm eigene Realisierung in der Aufführung grundlegend reformiert wurde: Die Art der Darstellung wandelte sich durch Technisierung und Mechanisierung der Bühne. Den von der Jahrhundertwende herrührenden Bestrebungen um „Entliterarisierung“ und „Retheatralisierung“ bis hin zum „Totaltheater“ stand die Literarisierung des reinen Regietheaters entgegen.²³ Zugleich entgrenzten die Wahl sozialkritischer Stoffe sowie die Gründung von Volksbühnen und Arbeitertheatern das Publikum aus dem bürgerlich-aristokratischen Milieu. Das Theater – und mit ihm das Drama – wurde als Kultur- und Ideenvermittler bedeutsam für immer breitere Gesellschaftsschichten.

Darüber hinaus unterwarfen die Dramatiker auch ihre Texte selbst strukturellen und sprachlichen Veränderungen, um den künstlerischen Spagat zwischen nichtliterarischem Sozial(kon)text und Literarizität immer wieder aufs Neue zu realisieren. In seiner insgesamt experimentellen, formästhetischen wie stilistischen Vielseitigkeit – man denke nur an Expressionismus, Neue Sachlichkeit, Wiener Wehmut, Volksstück und episches Theater, um einige der populärsten Schlagwörter zu bemühen –, aber auch in der Schnelllebigkeit von Produktion und Aufführung entspricht das Drama den gesellschaftlichen Entwicklungen der zwanziger Jahre. „Die Weimarer Republik war eine dramatische Epoche par excellence [...]. Man könnte sagen: Sie wurde zu einer Epoche des Dramas, weil sie eine dramatische Epoche war.“²⁴

²¹ Jung-Hofmann, Christina: *Wirklichkeit, Wahrheit, Wirkung. Untersuchungen zur funktionalen Ästhetik des Zeitstücks der Weimarer Republik*. Frankfurt/M. et al., 1999 [Diss.]. S. 33.

²² Rühle, Günther: *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*. Bd. 1. 1917–1925. Berlin, 1988. S. 12.

²³ Keim, Katharina: *Körper – Raum – Bewegung. Tendenzen der Theateravantgarde zwischen Jahrhundertwende und Neuer Sachlichkeit*. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden*. München, 2001. S. 105–119, hier S. 116.

²⁴ Schöne, Lothar: *Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt. Der Kampf ums Theater in der Weimarer Republik*. Darmstadt, 1994 [Diss.]. S. 37. Gleichzeitig muss einschränkend zu Schöne bedacht werden, dass sich die Geschichte der Weimarer Republik nicht als eine unablässige Folge von Krisen darstellen

So avancierte das Zeittheater noch vor dem Zeitgedicht und dem Zeitroman „zum wichtigsten kritischen Spiegel der Epoche“.²⁵ Doch dieser Spiegel ist matt, muss matt sein, und wirft ein verzerrtes Abbild der Realität zurück, denn der Dramatiker als „Vollstrecker seines Stoffes“ kreiert erst mit dem Versuch, „die Zeitstoffe zu gliedern und einzurichten“, einen wirklich literarischen Text.²⁶ Die Distanz zur Gegenwart war auch den Autoren der zeitnahen Kunst eine wesentliche „Voraussetzung zu künstlerischer Gestaltung zeitgemäßen, aktuellen Stoffes“,²⁷ die politisch-soziale Tendenz hingegen – allzu gern von der nachzeitlichen Forschung herausgestellt – „billigste[-] Ingredienz der Dramen“.²⁸

Wenn wir also in der vorliegenden Arbeit der sich längst abzeichnenden und bislang unbeantwortet gebliebenen Frage nachgehen wollen, wie adliges Selbstverständnis und Leben im Drama der Weimarer Republik als einer so gegenwarts- und realitätsbezogenen Literaturform wie kaum einer anderen dargestellt wurde, müssen wir uns der unüberwindlichen Grenze zwischen Fiktion und Realität immer bewusst bleiben: Der Adel auf der Bühne lässt in seinem Auftreten nur bedingt Rückschlüsse auf den realen Adel zu und ist vielmehr das künstlerische Produkt der zeitkritischen Interpretationsleistung wie Intensionsabsicht des jeweiligen Autors. Im Mittelpunkt einer literaturwissenschaftlichen Arbeit kann somit nicht der – dennoch notwendige und nicht völlig auszuschließende – Vergleich zwischen Bühne und Republik, sondern muss die Analyse des verbürgerlichten Adligen als literarische Figur stehen.

Diese einzubetten gilt es stärker noch als in die sozialgeschichtlichen Umstände ihrer Entstehung in die dramaturgischen Möglichkeiten der Zeit: Zwischen dem aristokratisch-biedereren Kaffeekränzchen, das Georg Kaiser in seiner *Kolportage* (1924) ganz traditionell und fast schon kitschig als Parodie gibt, und der aufgerissenen Hausfront, die Ferdinand Bruckner in *Die Verbrecher* (1929) minutiös ausleuchten lässt, verläuft auch unter den literarischen Avantgardisten ein buntes Nebeneinander diverser Ent-

lässt. Vgl. Rüdiger Graf: Die Zukunft der Weimarer Republik. Krisen und Zukunftsaneignungen in Deutschland 1918–1933. München, 2008 [Diss.]. S. 360–368.

²⁵ Stadler-Altman, Ulrike: Das Zeitgedicht der Weimarer Republik. Mit einer Quellenbibliographie zur Lyrik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts (1900–1933). Hildesheim, 2001 [Diss.]. S. 199.

²⁶ Ihering, Herbert: Zeittheater. Ein Vortrag. In: Ernst Glaeser (Hrsg.): Fazit. Ein Querschnitt durch die deutsche Publizistik. Hamburg, 1929. S. 261–286, hier S. 263, 266.

²⁷ Lania, Leo: Ungestaltete Aktualität. In: Die literarische Welt. 2 (1926). Nr. 19. S. 6.

²⁸ Erich Kästner: Gesinnung allein tut's auch nicht. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Franz Josef Görtz. Bd. 6. Splitter und Balken. Publizistik. Hrsg. v. Hans Sarkowicz, Franz Josef Görtz. München, Wien, 1998. S. 232–233, hier S. 232. Dem ungeachtet hält Günther Rühle am Primat der Tendenz fest: „Der Autor des Zeitstücks verzichtet auf die Objektivität des ‚Dramas‘, er will eingreifen in seine Zeit und deren Realität. Sein Prinzip ist: Realität. Der Autor des Zeitstücks verzichtet auf den ‚Kunstanspruch‘; ihm genügt Wahrheit und Aktualität.“ Siehe Günther Rühle: Theater in unserer Zeit. Frankfurt/M., 1976. S. 83.

wicklungs- und Traditionslinien von Drama und Theater, mit denen der literarisierte Adel in unterschiedlichster Weise und mit verschiedener Wirkung(absichten) in Szene gesetzt wurde.

Aus den hier bisher angestregten Überlegungen abgeleitet, sollen folgende Hypothesen den Kern der vorliegenden Untersuchung bilden: Adlige Figuren, die im Zeittheater der Weimarer Republik im Vergleich zur vergangenen Kaiserzeit als verändert hinsichtlich ihrer wirtschaftlichen, politischen oder gesamtgesellschaftlichen Position dargestellt werden,

- sind hauptsächlich Vertreter des Adelsproletariats, da dieser sozial schwächste und permanent wachsende Teil des realen Adels den Sturz in die Gleichberechtigung am stärksten als Verlust erfuhr und sich somit, auf diese Weise gesellschaftlich dynamisiert, besonders für eine dramatische Umsetzung eignete, um die zeitgenössischen Irritationen aufzuzeigen.
- erscheinen durch die starke Fokussierung auf die sozialen Verlierer des Umbruchs von 1918 (entlassene Offiziere, verarmte Staatsbeamte, Kriegswitwen etc.) in erster Linie als wertkonservativ und demokratiefeindlich. Von ihnen als (wirtschaftlich) Bedrohte geht eine starke (politische) Bedrohung aus.
- entfalten als Grandseigneurs und in konservativ ausgerichteten Stücken auch als Adelsproletarier charismatische Wirkung auf ihr bürgerliches Umfeld.

Um diese Thesen zu belegen, sollen in der Folge einige als exemplarisch für die Dramatik der Weimarer Republik geltende Stücke eingehender analysiert werden. Dabei stehen folgende Fragen im Vordergrund:

- Welche Komik evozierenden Eigenschaften weisen die Figuren auf – welche Grenzen der Verlachbarkeit bietet die zeitgenössische Komödie?
- Unter welchen Voraussetzungen können adlige Figuren tragisch wirken und welche Funktion übernehmen sie in der zeitnahen Tragödie?
- Welche sprachlichen und strukturellen Distinktionsinstrumente werden von den Dramatikern zur Inszenierung adligen Lebens genutzt? Inwieweit wirkt dabei die Sprache – zu denken sei hier etwa an Horváth – entlarvend und eröffnet eventuell neue Deutungsebenen?

- Wie kommen die unterschiedlichen Strategien der „Retheatralisierung“ zur Anwendung und – im Hinblick hauptsächlich auf die zeitgenössische Kritik – welche Wirkung erzielen sie?
- Welche soziale Stellung nimmt der Adlige im gesamten Figural ein, welche Intentionen verfolgt er, wie erfolgreich ist sein Agieren und wie wird er auf der Bühne bewertet?
- Wie wird die Diskrepanz zwischen dem drohenden wirtschaftlichen Abstieg und der politischen Bedrohung durch den Adel im Einzelfall realisiert?

Der tatsächliche Umfang des für diese Untersuchung relevanten Textkorpus lässt sich nur vermuten, da zum einen unter diesem Gesichtspunkt bislang noch keine Statistiken erstellt worden sind und zum anderen generell zur Dramenproduktion der Weimarer Republik keine verlässlichen Daten vorliegen. Cornelia Brandt zählte zwar insgesamt 5.391 Stücke auf, die zwischen 1919 und 1933 uraufgeführt wurden,²⁹ ließ hierbei aber die deutschsprachige Bühnenproduktionen im Ausland außer Acht,³⁰ ebenso das Repertoire weniger etablierter, aber quantitativ bedeutender Laien-, Arbeiter-, Agitprop- und Wanderbühnen sowie die Publikationen von Lesedramen in den unzähligen zeitgenössischen Verlagsreihen mit stark ausdifferenzierter Leserschaft.³¹

Somit kann keine verlässliche Aussage zum Umfang der zeitgenössischen Dramenproduktion getroffen werden, schlimmer noch: Ein nicht unerheblicher Teil der bekannten Stücke lässt sich aufgrund der unterschiedlichen Publikationswege wenigstens 80 Jahre nach ihrer Veröffentlichung nicht mehr nachweisen und muss als verschollen gelten. Unter diesen Umständen ist das Textkorpus von Dramen mit adligen Figuren weder in absoluten Zahlen noch in Relation zur Gesamtproduktion dramatischer Texte exakt darstellbar.³²

²⁹ Brandt bezieht sich auf einen Zeitraum vom 1. Januar 1919 bis zum 31. Dezember 1933. Vgl. Cornelia A. Brandt: Theater in der Weimarer Republik. Eine quantitative Analyse. Karlsruhe, 1990 [Diss.]. S. 4.

³⁰ Gerade diese Theater hatten eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für die deutschen Dramatiker jener Zeit, allen voran für die Expressionisten. So gelangten beispielsweise Hasenclevers Stücke *Der Sohn* (1916), *Die Menschen* und *Jenseits* (beide 1920) am Deutschen Landestheater Prag unter dem dortigen Regisseur Hans Demetz zur Uraufführung.

³¹ Als Beispiel angeführt sei hier die Reihe „Mädchenbühne“ des Franz Wulf Verlags in Warendorf. Hieraus liegen der Deutschen Nationalbibliothek allein von der mir nur namentlich bekannten Autorin Änny Bernhardt insgesamt 18 Stücke vor.

³² Zum Beleg dieser Aussage hier die Ergebnisse dreier Stichproben: Am Staatstheater Berlin wurden in der Weimarer Republik 155 Stücke aufgeführt, von ihnen sind 21 relevant (deutschsprachiger Autor, Gegenwartsstück, nach 1918 verfasst). Unter ihnen beträgt der Anteil von Stücken mit Adligen 28,6 Prozent (6 Stück). Demgegenüber stehen allerdings 19 Stücke, die nicht zugeordnet werden können. Vgl. Georg Droscher: Die vormaligen Königlichen, jetzt Preußischen Staatstheater zu Berlin, S. 39–56. Ähnlich verhält es sich bei den von Julius Bab eingehender betrachteten und im Register aufgeführten Stücken,

Bemühen wir hingegen fernab der fragwürdigen und aussageschwachen Zahlenspiele – wie bereits geschehen – die bedeutenden Autoren und Stücke der verschiedenen, zwischen 1918 und 1933 ausgeprägten Stilrichtungen, so bekommen wir zumindest einen recht klaren Eindruck von der quantitativen Verwendung adliger Figuren in der gegenwartsbezogenen Dramatik. Darüber hinaus führt uns die genannte literarische Prominenz in Werk und Person wieder auf die Relevanz des Themas zurück.

Dass der Gewinn dieser Studie nicht nur deshalb in erster Linie der Literaturwissenschaft zugute kommt und nur in weitaus geringerem Maße der Geschichts-, Sozial- und Politikwissenschaft, liegt in der Eigenständigkeit der Literatur und ihrer fiktionalen Figuren begründet.³³ Die Fokussierung auf die dramatische Figur des verbürgerlichten

die zwischen 1919 und 1926 aufgeführt worden sind: Von insgesamt 231 Texten sind 101 relevant, wovon 23,8 % (24 Texte) adlige Figuren aufweisen. Mit 47 unbekanntem Stücken (immerhin ein Fünftel des Gesamtbestands) ist das Ergebnis aber alles andere als belastbar. Vgl. Julius Bab: *Die Chronik des deutschen Dramas*. Bd. 5. *Deutschlands dramatische Produktion 1919–1926*. Berlin, 1926. S. 367–375. Dennoch nähern sich beide Werte dem an, den die Untersuchung der 1931 in Buchform erschienenen Dramen ergab: Von den 67 aufgezählten Titeln sind 24 relevant, wovon 29,1% (7 Stück) adlige Figuren aufweisen. Vgl. Richard Elsner (Hrsg.): *Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart*. 3. Jg. Berlin, 1931. S. 297–299. Die Aussage, dass adlige Figuren somit in jedem vierten bis fünften Gegenstandsstück aus der Weimarer Republik vorzufinden sind, muss aufgrund des unvollständig einsehbaren Datensatzes letztendlich eine naheliegende Vermutung bleiben.

³³ Zudem bildet der Adel aufgrund seiner einzigartigen Herausbildung von gruppenspezifischen Faktoren wie „Habitus, Mentalität oder Erfahrungsverarbeitung“ einen historischen Sonderfall unter den Eliten. Siehe Bastian Hein: *Elite für Volk und Führer? Die Waffen-SS und ihre Mitglieder 1925–1945*. München, 2012. S. 155. Vgl. Frederik Müllers: *Elite des ‚Führers‘? Mentalitäten im subalternen Führungspersonals von Waffen-SS und Fallschirmjägertruppe 1944/45*. Berlin et al., 2012; Hans-Ulrich Thamer: *Der ‚Neue Mensch‘ als nationalsozialistisches Erziehungsprojekt. Anspruch und Wirklichkeit in den Eliteninstitutionen des NS-Bildungssystems*. In: *„Fackelträger der Nation“*. *Elitenbildung in den NS-Ordensburgen*. Hrsg. v. der Vogelsang IP. Köln, Wien, 2010. S. 81–94. Die „Pluralisierung“ der Elite und des Elitenbegriffs nach 1945 (siehe Morten Reitmayer: *Elite. Sozialgeschichte einer politisch-gesellschaftlichen Idee in der frühen Bundesrepublik*. München, 2009. S. 434) geht zudem mit einer zum Teil verspäteten Reflexion ehemaliger Herrschaftseliten durch die Literatur und eine vorrangige Auseinandersetzung mit kollektiver und persönlicher Schuld einher. Vgl. Günter Navky: *Aspekte des Nationalsozialismus in Gedichtbänden des Jahres 1980*. St. Ingbert, 2005 [Diss.]. S. 49, 51, 217. Somit erscheint nicht nur der Adel als vor 1918 zwar nicht ausschließliche, doch stark charakterisierte Elite ebenso wie die zeitnahe und außerpersönliche literarische Darstellung seines Sturzes in die rechtliche Gleichberechtigung einmalig zumindest in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts. Vgl. Helmut Peitsch: *Nachkriegsliteratur 1945–1989*. Göttingen, 2009. S. 354–358; Stefan Zahlmann: *Autobiographische Verarbeitung gesellschaftlichen Scheiterns. Die Eliten der amerikanischen Südstaaten nach 1865 und der DDR nach 1989*. Köln, Weimar, Wien, 2009. S. 175–273; Ralph Gehrke: *Literarische Spurensuche. Elternbilder im Schatten der NS-Vergangenheit*. Opladen, 1992 [Diss.]. Der Begriff der Väterliteratur verweist schon dem Namen nach auf eine verspätete literarische Auseinandersetzung mit der NS-Zeit, mehrheitlich nach einer oberflächlichen „Abwicklung des Kriegsverbrecherproblems“ und einem anschließenden kollektiven „Heilschlaf“. Siehe Norbert Frei: *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. München, 2003². S. 266; Richard von Weizsäcker: *Im Gespräch mit Gunter Hofmann und Werner A. Perger*. Frankfurt/M., 1992. S. 48. Zur Enkelliteratur vgl. Robert Forkel: *Autorität in der Erinnerungskultur. Zur narrativen Konstruktion sozialer Rollen im Medium der Literatur*. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2012*. S. 85–104. Die DDR-Vergangenheit, wenngleich juristisch ebenfalls unzureichend aufgearbeitet, wurde doch von den Schriftstellern zeitnäher, aber ähnlich autobiografisch ausgerichtet thematisiert. Vgl. Uwe Müller, Grit Hartmann: *Vorwärts und vergessen! Kader, Spitzel und Komplizen. Das gefährliche Erbe der SED-Diktatur*. Berlin, 2009. S. 9, 65–72; Volker Wehdeking: *Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989*. Stuttgart, Berlin, Köln, 1995.

Aristokraten, die nur auf den ersten Blick anachronistisch wirken muss in einer nach vorn drängenden Theaterwelt, soll einen Beitrag leisten zur Erforschung der Literarisierung sozialpolitischen Geschehens auf der Bühne und in der Dramatik der Weimarer Republik im Allgemeinen. Ihre grundlegende Berechtigung aber bezieht diese Untersuchung aus dem Willen, eine eklatante Forschungslücke in der Literaturgeschichte des modernen Dramas zu schließen.

Historische Einordnung

Vorbemerkung

Die Adelsforschung stellt innerhalb der Sozialgeschichte und speziell der Elitenforschung eine vergleichsweise noch junge Disziplin dar. Nach ersten Arbeiten von Heinz Gollwitzer und Heinz Reif, der in der Folgezeit zahlreiche grundlegende Untersuchungen publizierte,¹ setzte die Erforschung des deutschen Adels erst in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts verstärkt ein. Im Fokus der wissenschaftlichen Betrachtung standen dabei zeitlich vor allem die sogenannte Sattelzeit sowie das lange 19. Jahrhundert bis 1914 und gruppenspezifisch der ostelbische Adel mit besonderem Augenmerk auf dem preußischen Junker,² wobei die wirtschaftlichen und politischen Aspekte die sozialgeschichtliche Annäherung an den Adel klar dominierten.

Diese Schwerpunktsetzung erfolgte sowohl in der bundesdeutschen als auch in der ostdeutschen Geschichtsforschung, allerdings legte letztere, ganz im Sinne einer marxisti-

¹ Gollwitzer, Heinz: Die Standesherrn. Die politische und gesellschaftliche Stellung der Mediatisierten 1815 – 1918. Ein Beitrag zur deutschen Sozialgeschichte. Stuttgart, 1957; Reif, Heinz: Westfälischer Adel 1770–1860. Vom Herrschaftsstand zur regionalen Elite. Göttingen, 1979 [Diss.]. Weitere Arbeiten von Reif u.a.: Adel im 19. und 20. Jahrhundert. München, 2012²; ders. (Hrsg.): Adel und Bürgertum in Deutschland. 2 Bde. Berlin, 2000f.

² Zum Junker u.a. Klaus Heß: Junker und bürgerliche Großgrundbesitzer im Kaiserreich. Landwirtschaftlicher Großbetrieb, Großgrundbesitz und Familienfideikommiß in Preußen (1867/71–1914). Stuttgart, 1990; Francis L. Carsten: Geschichte der preußischen Junker. Frankfurt/M., 1988; Walter Görlitz: Die Junker. Adel und Bauer im deutschen Osten. Geschichtliche Bilanz von 7 Jahrhunderten. Limburg, 1981⁴. Eher den preußischen Adel als dessen Heterogenität im Blick hat auch Wolfgang Zollitsch: Adel und adlige Machteliten in der Endphase der Weimarer Republik. Standespolitik und agrarische Interessen. In: Heinrich August Winkler (Hrsg.): Die deutsche Staatskrise 1930–1933. Handlungsspielräume und Alternativen. München, 1992. S. 239–256. Die Dominanz des Junkers in der Adelsforschung moniert u.a. Rudolf Braun: Konzeptionelle Bemerkungen zum Obenbleiben. Adel im 19. Jahrhundert. In: Hans-Ulrich Wehler (Hrsg.): Europäischer Adel 1750–1950. Göttingen, 1990. S. 87–95, hier S. 94. Erwähnenswerte Arbeiten zum nichtpreußischen Adel sind u.a. Silke Marburg, Josef Matzerath (Hrsg.): Der Schritt in die Moderne. Sächsischer Adel zwischen 1763 und 1918. Köln, Weimar, Wien, 2001; Eckart Conze: Von deutschem Adel. Die Grafen von Bernstorff im zwanzigsten Jahrhundert. Stuttgart et al., 2000; Karl Otmar Freiherr von Aretin: Das bayerische Adel. Von der Monarchie zum Dritten Reich. In: Martin Broszat, Elke Fröhlich, Anton Grossmann (Hrsg.): Bayern in der NS-Zeit. Bd. 3. Herrschaft und Gesellschaft im Konflikt. München, Wien, 1981. S. 513–567.

schen Vergangenheitsdeutung, den Akzent auch innerhalb der Adelforschung ausschließlich auf einen vermeintlich nahezu allgegenwärtigen Klassenkampf. Durch dessen deutliche moralische Polarisierung wurde der Adel zum einen nirgendwo anders als an der Seite eines kapitalistischen Bürgertums im Lager der besitzenden und unterdrückenden Klassen verortet. Zum anderen blieb, darauf fußend, eine differenziertere Sozialgeschichtsschreibung des Adel unmöglich.³

Die starke Konzentration der Adelforschung auch der neunziger Jahre auf den Zeitraum zwischen 1750 und dem Ersten Weltkrieg etablierte dessen Ende im Jahr 1918 als deutliche Zäsur innerhalb der adelsbezogenen Geschichtswissenschaft. Der Adel in der sich an die Kaiserzeit anschließenden Weimarer Republik und unter der NS-Diktatur stellt auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts „zweifelloso die unbekannteste aller sozialen Gruppen“ dar.⁴ Die zögerlich zu diesen Zeitabschnitten einsetzende Adelforschung konnte sich bislang kaum von der nach wie vor anhaltenden Dominanz wirtschaftlicher und politischer Betrachtungen lösen, zudem wurden weitere Zäsuren um 1933 und 1945 nur selten durchbrochen,⁵ wodurch – neben der ungünstigen Ausgangslage einer überschaubaren Forschungsliteratur – eine wissenschaftliche Untersuchung des Adels in der Moderne insgesamt bislang unmöglich geblieben ist.

Im Behauptungskampf des ehemaligen Adelsstands zwischen ökonomischem Umbruch bzw. Niedergang und politischer Radikalisierung gerieten in erster Linie die Ausprägung antidemokratischen Denkens in seiner Spannweite von monarchistischem Konservatismus bis völkischem Nationalismus⁶ und der inner- wie außeradlig geführte Diskurs über neue Elitenkonzepte in den Mittelpunkt der Betrachtungen zum Adel in der Weimarer Republik.⁷

³ Vgl. Heinz Reif: Der Adel in der modernen Sozialgeschichte. In: Wolfgang Schieder, Volker Sellin (Hrsg.): Sozialgeschichte in Deutschland. Entwicklungen und Perspektiven im internationalen Zusammenhang. Bd. 4. Soziale Gruppen in der Geschichte. Göttingen, 1987. S. 34–60, hier S. 40, 44.

⁴ Malinowski, Stephan: Vom König zum Führer. Sozialer Niedergang und politische Radikalisierung im deutschen Adel zwischen Kaiserreich und NS-Staat. Berlin, 2003³. S. 21.

⁵ Vgl. Eckhart Conze: Von deutschem Adel; Joachim Selzam: Monarchistische Strömungen in der Bundesrepublik Deutschland 1945–1989. Erlangen, Nürnberg, 1994 [Diss.]; sehr verhalten Nikolaus von Preradovich: Die Führungsschichten in Österreich und Preußen (1804–1918). Mit einem Ausblick bis zum Jahre 1945. Wiesbaden, 1955.

⁶ Immer noch aktuell ist Kurt Sontheimer: Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalsozialismus zwischen 1918 und 1933. München, 1994⁴. Vgl. Raimund von dem Bussche: Konservatismus in der Weimarer Republik. Die Politisierung des Unpolitischen. Heidelberg, 1998 [Diss.]; Hermann Schreyer: Monarchismus und monarchistische Restaurationsbestrebungen in der Weimarer Republik. In: Jahrbuch für Geschichte. 29 (1984). S. 291–320.

⁷ Zuletzt umfangreich durch Alexandra Gerstner: Neuer Adel, Aristokratische Elitenkonzepte zwischen Jahrhundertwende und Nationalsozialismus. Darmstadt, 2008 [Diss.]. Vgl. Arne Hofmann: „Wir sind das alte Deutschland, Das Deutschland, wie es war ...“ Der „Bund der Aufrechten“ und der Monarchismus in der Weimarer Republik. Frankfurt/M. et al., 1998.

Abseits der starken Ausrichtung der Adelforschung auf wirtschaftliche und politische Belange wurde schon zu Beginn der neunziger Jahre die Forderung nach einem mentalitätsgeschichtlichen Zugang laut.⁸ Zuletzt setzte sich Monika Wienfort für einen kulturgeschichtlichen Ansatz ein, der durch die Überschreitung der genannten Zäsuren ein weitläufigeres Bild des deutschen Adels in der Moderne eröffnen könnte. Wienfort mahnt dabei vor allem die Einbettung des deutschen Adels in seine internationalen Netzwerke und den Vergleich von adligen Lebensentwürfen und realen -welten an, bemerkt allerdings auch einen defizitären Forschungsstand, gerade zum Adel im ‚Dritten Reich‘, der sie zur Beibehaltung einer kleinteiligen Annäherung an das Forschungsthema zwingt.⁹

An dieser Stelle soll nun zunächst die Frage aufgeworfen werden, was eigentlich unter ‚dem‘ Adel zu verstehen ist, gemessen an der wirtschaftlichen, politischen und sozialen Situation am Ende der wilhelminischen Ära. Hierzu müssen auch die wesentlichen Entwicklungen aufgezeigt werden, die der Adel langfristig (seit Beginn des 19. Jahrhunderts) und kurzfristig (während des Ersten Weltkriegs) durchlaufen hat. Das Hauptaugenmerk dieses Abrisses aber ist auf die Kontinuitäten und Wandlungsprozesse gerichtet, die den Adel nach seiner Auflösung als Stand in der Weimarer Republik prägten. Insgesamt werden hier allerdings nur die wesentlichen historischen Entwicklungslinien des deutschen Adels aufgezeigt, um den literaturwissenschaftlichen Charakter der Arbeit durchgängig zu bewahren.

I. Der deutsche Adel? Annäherung an einen Begriff

Einen einheitlichen, deutlich konturierten und entsprechend klar zu definierenden deutschen Adel hat es nie gegeben, im Gegenteil verbietet zum einen die stark ausgeprägte Heterogenität dieser sozialen Gruppe jede wirtschaftliche, politische und darauf fußend soziale Verallgemeinerung, die hin zu einer idealisierten und somit unzutreffenden Typisierung ‚des‘ Adels führen würde. Zum anderen lässt sich angesichts der intensiven

⁸ Vgl. Iris Freifrau von Hoyningen-Huene: Adel in der Weimarer Republik. Die rechtlich-soziale Situation des reichsdeutschen Adels 1918–1933. Limburg, 1992 [Diss.], S. 6. Diese Arbeit bietet einen umfangreichen Fundus vor allem statistischer Art, der sich allerdings häufig als unbrauchbar erweist, da Hoyningen-Huene bei ihrer Analyse zu stark an der Trennung zwischen Titular- und nichttituliertem Adel festhält und die sozialen Verhaltensmuster übermäßig an den einzelnen Adelsrängen festmacht.

⁹ Wienfort, Monika: Adlige Handlungsspielräume und neue Adelstypen in der „Klassischen Moderne“ (1880–1930). In: Geschichte und Gesellschaft. 33 (2007). Nr. 3. S. 416–438.

Einbettung zahlreicher deutscher Adelshäuser in das Netz der europäischen Monarchien – so standen beispielsweise am Vorabend des Ersten Weltkriegs Vertreter der Häuser Oldenburg, Hohenzollern, Wettin, Nassau und Wied an der Spitze von zwölf Nationen – kaum von einem genuin ‚deutschen‘ Adel sprechen.

Aus der historischen Entwicklung heraus bezeichnet der Adel die „durch Vorrang der Rechte und Pflichten vor dem Volk, zunächst der Bauern, vom Hochmittelalter an auch der Stadtbürger, hervorgehobene Herrenschaft, deren Stand erblich und demgemäß stets darauf gerichtet war, sich durch geschlossenes Konnubium vom Volk abzuschließen.“¹⁰

Werner Conze leitete die wesentlichen Charakteristika des Adelsstandes aus dessen ursprünglichen Landbesitz ab, der dem Adel einen rechtlichen Sonderstatus sowie die direkte Herrschaft über die bäuerlichen Schichten einräumte und ihn frei für den gehobenen Kriegs-, Hof-, Staats- und Kirchendienst machte.¹¹ Die auf dieser Grundlage eingeforderte soziale Führungsrolle des gesamten Adels als Gruppe basierte auf einem über Jahrhunderte hinweg gefestigten, die eigenen Machtansprüche kultivierenden Standesbewusstsein und einer materiellen wie immateriellen Erinnerungskultur, die, auf dem Gedanken der Erbllichkeit sozialer Positionen beruhend, in vergangenheits- und zukunftsbezogenem Denken weit über das Individualitäts- und Traditionsbewusstsein anderer Stände hinausreichte. Maßgeblich für den zudem erhobenen moralischen Führungsanspruch ist die Entwicklung eines Kanons der verschiedenen als typisch adlig erachteten Tugenden und dessen Reflexion durch die nichtadlige Bevölkerung.

Die Heterogenität des Adels ist begründet durch konfessionelle, regionale, wirtschaftliche, soziale, rechtliche und familiengeschichtliche Unterschiede und führte zu einer verschiedenen

Ausprägung von adligem Selbstverständnis und den Möglichkeiten, dieses in der Alltagspraxis auszuleben. Gudrun Gersmann betont in ihrer Klassifikation des Adels besonders die wirtschaftliche Potenz der einzelnen Familien als Unterscheidungsmerkmal und stellt auf dieser Basis eine fünfstufige Hierarchie vor, die von den „eigentlichen Aristokraten“, eine[r] Gemeinschaft von vielleicht tausend schwerreichen und politisch mächtigen Familien,“ bis zum „Typus des verarmten Adeligen“ reicht, dessen ökonomi-

¹⁰ Werner Conze: Adel, Aristokratie. In: Ders., Otto Brunner, Reinhart Koselleck (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Stuttgart, 2004. S. 1–48, hier S. 1.

¹¹ Vgl. ebd.

sche Lage eine standesgemäße Lebensweise nicht zulässt.¹² Die Dominanz der „sozialen [...] Realitäten“ und damit in erster Linie der Trias von „Besitz, Ausbildung und Beruf“ unter den strukturierenden Klassifikationsmerkmalen nahm nach 1918 – auch im inneradligen Diskurs – erheblich zu, da vor allem die veränderte wirtschaftliche Situation des Adels große Auswirkungen auf dessen Gliederung hatte.¹³

Die Frage, wie viele Personen in Deutschland um 1918 zum Adel zu zählen sind, hat besonders intensiv Iris Freifrau von Hoyningen-Huene zu beantworten versucht, ist dabei aber mangels belastbarer Daten nicht über den „mittleren Näherungswert von ca. 60.000 Adligen“ hinausgekommen, der bereits zum Zeitpunkt ihrer Untersuchung als angenommen galt. Aber auch diese Zahl muss fraglich bleiben, da sich die Autorin beispielsweise auf Angaben der Deutschen Adelsgenossenschaft bezieht, die jüdische Nobilitierte nicht zum deutschen Adel zählte.¹⁴ Umgekehrt rechnet Hoyningen-Huene in den Adelsstand erhobene Bürger zum Adel, obwohl deren Lebensweise in keinsten Weise feudalisiert erscheint.¹⁵ Im Spannungsfeld zwischen adligem Selbstverständnis und dessen möglicher Realisierung soll in der Folge die dreiteilige Untergliederung des Adels in Grandseigneurs, Kleinadel und Adelsproletariat, wie sie Stephan Malinowski für die Zeit der Weimarer Republik vorstellt, als Orientierung dienen.¹⁶ Demnach wird unter den Grandseigneurs jener verschwindend geringe Teil des Adels verstanden, dessen Vermögen – größtenteils beruhend auf ausgedehnten Landbesitz – eine standesgemäße Erziehung und Versorgung aller Nachkommen gewährleistete. Akademische Laufbahnen waren hier keine Seltenheit, ebenso gelang die Balance zwischen einer wirtschaftlichen Annäherung an das Bürgertum und der Bewahrung adliger Lebensformen.

Der Kleinadel setzte sich aus zwei Gruppen zusammen, die über Heiratsbünde eng miteinander verbunden waren: Es handelte sich hierbei um den landsässigen Adel, dessen Besitz lediglich dem Erstgeborenen ein Auskommen verschaffte, sowie um den landlosen Adel, der sich traditionell im Staats- oder Militärdienst verdingte.

¹² Gudrun Gersmann: Adel. In: Friedrich Jaeger (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 1. Stuttgart, Weimar, 2005. Sp. 40–54, hier Sp. 41f. Bei der Bezifferung des Hochadels ist zu bedenken, dass die Autorin den gesamteuropäischen Adel im Blick hat. Zahlenangaben zum deutschen Adel ergeben sich meist aus Schätzungen. Reif gibt den Anteil des Hochadels, den Gersmann im Blick hat, mit 0,4 Prozent an. Vgl. Heinz Reif: Adel im 19. und 20. Jahrhundert, S. 9.

¹³ Malinowski: Vom König zum Führer, S. 36.

¹⁴ Vgl. Hoyningen-Huene: Adel in der Weimarer Republik, S. 19.

¹⁵ Äußerst kritisch zu Hoyningen-Huene äußert sich Malinowski: Vom König zum Führer, S. 24.

¹⁶ Vgl. dazu ebd., S. 36f.

Denjenigen Teil des Adels, der aus wirtschaftlicher Not heraus oder mangels Profession und Protektion in nichtstandesgemäßen Berufsfelder sein Auskommen fand oder auf staatliche Unterstützung oder solche von Adelsverbänden angewiesen war, bezeichnet Malinowski, einen zeitgenössischen Begriff verwendend, als Adelsproletariat. Kennzeichnend für diese Gruppe war neben ihrer ökonomisch prekären Lage ein ungebrochenes Selbstverständnis als Adlige.

II. Lange Entwicklungslinien im ‚langen‘ 19. Jahrhundert

Im ‚langen‘ 19. Jahrhundert, das politisch betrachtet vom Beginn der Französischen Revolution 1789 bis zum Auftakt des Ersten Weltkriegs 1914 reicht und sich kulturhistorisch gesehen über diese Eckdaten hinaus von der Aufklärung über den Nationalismus bis hin zum Imperialismus als gern so bezeichnetes bürgerliches Zeitalter präsentiert, prägen meines Erachtens drei zentrale und sich gegenseitig beeinflussende Entwicklungslinien den Adel: die starke Abnahme an zu ihnen gehörigen Personen, die zahlreichen Umstrukturierungen innerhalb dieser sozialen Gruppe sowie die vielfältige Konkurrenz des Adels mit dem Bürgertum.

Während sich die Zahl der Adligen zwischen 1815 und 1925 zu etwa 60.000 Personen halbierte, wuchs die Gesamtbevölkerung im ‚langen‘ 19. Jahrhundert derart rasant, dass der Anteil des Adels an dieser im gleichen Zeitraum von 0,5 auf weniger als 0,1 Prozent sank. Die „permanente Verschärfung seiner Minderheitenposition“ erklärt Heinz Reif zwar zur „Grunderfahrung des Adels im 19. Jahrhundert“, benennt die Ursachen dieses enormen Rückgangs allerdings nicht.¹⁷

Parallel dazu verlor der Adel als herrschender Stand an politischer Bedeutung. Durch die am Ende des Heiligen Römischen Reichs umgesetzte Säkularisation und Mediatisierung sank die Zahl der reichsunmittelbaren Adelshäuser erheblich; der 1815 gegründete Deutsche Bund umfasste nur noch 40 Gliedstaaten, darunter 36 monarchisch geführte. Diese Zahl ging bis 1871 durch diverse Austritte aus dem Bund, das Erlöschen mancher Herrschaftslinien und Zusammenschlüsse, maßgeblich aber durch die Expansion des Königsreichs Preußen weiter rapide zurück. Die 22 Länder und drei Städte, die sich

¹⁷ Reif: Adel im 19. und 20. Jahrhundert, S. 9. Es liegt nahe zu vermuten, dass sich die hauptsächliche Ursache in der starren Heiratspolitik des Adels ausmachen lässt: Zum einen reduzierte sich die Zahl der für standesgemäß erachteten potentiellen Partner im regierenden Hochadel parallel zu der Zahl der herrschenden Häuser, zum anderen blieben viele Nachgeborene des weniger vermögenden Adels schlichtweg aus wirtschaftlichen Gründen unverheiratet.

1871 zum Deutschen Reich zusammenschlossen, existierten zwar allesamt bis zum Ende der Monarchie in Deutschland, allerdings wurden drei Gliedstaaten – Reuß-Greiz seit 1902, Schwarzburg-Sondershausen seit 1909 und Mecklenburg-Strelitz seit Februar 1918 – in Personalunionen von anderen Regenten geführt, da die bis dahin herrschenden Häuser entweder ausgestorben waren oder deren Erlöschen absehbar war. Somit hatte sich die Zahl der regierenden Familien im Laufe des ‚langen‘ 19. Jahrhunderts von mehreren Hundert auf 19 verkleinert.

Diese Entwicklung beförderte durch die gesunkene Anzahl von Höfen und deren abnehmender Bedeutung im Vergleich zu Berlin sowie die Zurücksetzung der mediatisierten Häuser, die in der Bundesakte von 1815 als Standesherrn ebenbürtig neben die regierenden Familien gestellt wurden, in der Heiratspolitik letzterer aber weitestgehend unbeachtet blieben, das Auseinanderdriften von Adel und Herrschern. Die wachsenden wirtschaftlichen Unterschiede innerhalb des deutschen Adels verstärkten zudem die Differenzen zwischen Kaiser, Grandseigneurs und Kleinadel. Während besonders Wilhelm II. unter anderem mit einer zwar nach wie vor restriktiven Nobilitierungspraxis den Adel behutsam für ökonomisch aufsteigende Bürgerliche zu öffnen versuchte und der finanzkräftige Teil des Adels gleichermaßen in bürgerliche Wirtschaftssphären vorrang, stieß diese Annäherung seitens des ebenso traditionsbewussten wie wirtschaftliche schwachen Kleinadels weitestgehend auf Ablehnung.¹⁸

Lothar Gall differenziert umgekehrt die Einstellung des Bürgertums zum Adel, wobei er das auf ökonomische Effizienz ausgerichtete und verstärkt in die vom Adel geburtsrechtlich beanspruchten Führungspositionen drängende Handelsbürgertum in einer feindlichen Haltung zu dem auf seinen tradierten Privilegien beharrenden Stand sieht. Das Bildungsbürgertum hingegen habe einen ständeübergreifenden „Elitenkompromiß“

¹⁸ Während Lothar Gall angesichts der wirtschaftlichen Überwindung von Standesschranken durch Teile des vermögenden Adels dafür plädiert, die polarisierte Gegenüberstellung von Adel und Bürgertum zu relativieren, zeigt Conze auf, dass sich die Adelskritik der (bürgerlichen) Aufklärung vor allem gegen den besitzlosen Adel richtete, weshalb von einer grundsätzlichen Annäherung beider Gruppen, gerade im Hinblick auf den Kleinadel, nicht zu sprechen ist. Vgl. Lothar Gall: Von der ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft. München, 2012². S. 81f.; Conze: Adel, Aristokratie, S. 24. Karl Otmar Freiherr von Aretin betont noch deutlicher als Conze den Gegensatz von bürgerlichem Effizienzdenken und adligem Führungsanspruch, wenn er die „aggressive Adelsfeindschaft“ der Aufklärer nicht zuletzt als Reaktion auf das ab dem Ende des 18. Jahrhunderts vermehrt aufkommenden Typus des „schmarotzende[n], verarmte[n], aber auf seine Vorrechte pochende[n] Adligen“ darstellt. Siehe Karl Otmar Freiherr von Aretin: Der Adel als politische Elite. In: Rainer Hudemann, Georges-Henri Soutou (Hrsg.): Eliten in Deutschland und Frankreich im 19. und 20. Jahrhundert. Strukturen und Beziehungen. Bd. 1. München, 1994. S. 33–41, hier S. 37. Als besonders deutlicher „Beweis dafür [...], wie schändlich die feudale Gesellschaftsordnung gewesen sei“, wurde ab dem Zeitalter der Aufklärung das Recht der Ersten Nacht fingiert. Siehe Alain Boureau: Das Recht der Ersten Nacht. Zur Geschichte einer Fiktion. Düsseldorf, Zürich, 1996. S. 12.

angestrebt und sich adligen Sphären geöffnet.¹⁹ Dass nicht nur das aufstrebende Bürgertum insgesamt, sondern auch eine wachsende staatliche Bürokratie den Adel in seinen traditionellen Berufsfeldern unter Druck setzte, führt Rudolf Braun in seiner Studie über aristokratische Strategien zum Obenbleiben aus.²⁰ So war der Adel allein schon zahlenmäßig nicht mehr in der Lage, die ersten Ränge in Staatsdienst und Militär allein zu bekleiden. Darüber hinaus widersprach der im Zuge einer allgemeinen Professionalisierung des öffentlichen Verwaltungswesens während der inneren Reichsgründung notwendig gewordene Bildungsweg über Abitur und Studium der traditionell privaten Erziehung des Adels. Nach der Säkularisation waren dem katholischen Adel einträgliche Kirchenämter in 112 geistlichen Herrschaften verloren gegangen, während sich für den landsässigen Adel nach dem Wegfall der Erbuntertänigkeit die Herrschaftsverhältnisse gegenüber einer ihrer Frondienste entbundenen Bauern- und Landarbeiterschaft neu gestalteten. Nebenher etablierten sich zunehmend bürgerliche Großagrarier, sodass sich der vermögende Landadel nicht mehr allein durch seinen Grundbesitz und die daraus abgeleitete Machtposition auf dem Land legitimieren konnte, sondern verstärkt nach herausragenden Posten in Militär und Staatsdienst strebte, die es gegen bürgerliche Aufsteiger „mit Zähnen und Klauen“ zu verteidigen galt.²¹

Mit einer Mischung aus privater, traditionswahrender Verschließung und beruflicher Öffnung zum Bürgertum und dessen Leistungsstreben hin gelang es großen Teilen des Adels, auf die zahlreichen sozialen Veränderungen erfolgreich zu reagieren und so den Verlust der eigenen politischen Machtstellung auszugleichen. Dadurch erlebte der Adel insgesamt entgegen der eigenen Wahrnehmung das ‚lange‘ 19. Jahrhundert als eine Zeit der wirtschaftlichen Blüte, wenngleich dies in erster Linie nur auf den landbesitzenden Teil zutraf und sich die Schere zwischen vermögendem und verarmtem Adel weiter auftat.²² Um 1914 standen die aristokratischen Großagrarier noch vor den bürgerlichen Größen aus Handel, Industrie und Finanzwesen an der Spitze der deutschen Wirtschaftselite, doch die mangelnde Bereitschaft, in diese prosperierenden Wirtschaftszweige verstärkt einzutreten, die starke Kluft zwischen reichem und armem Adel sowie

¹⁹ Gall: Von der ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft, S. 34.

²⁰ Vgl. Braun: Konzeptionelle Bemerkungen zum Obenbleiben.

²¹ Hierbei war nur der „ominöse ostelbische Adel“ erfolgreich. Siehe Hans-Ulrich Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 3. Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849–1914. München, 1995. S. 811.

²² Vgl. Reif: Adel im 19. und 20. Jahrhundert, S. 14f. Der grundbesitzende Adel profitierte von dem langanhaltenden agrarwirtschaftlichen Aufschwung zwischen den Mitt-1820ern und Mitt-1870ern Jahren.

das Unvermögen zu einer dem Bürgertum vergleichbaren sozialen Dynamik deuteten bereits den Niedergang des Adels als Führungsschicht an.²³

Unter diesem Eindruck und vor dem Hintergrund der „Reformära zwischen 1800 und 1821“, weitergehend aber zwischen der Französischen Revolution und der deutschen Märzrevolution, bezeichnet Hans-Ulrich Wehler die Reichsgründung 1871 als historischen Rückschritt, der die „politische[-] Revitalisierung“ des Adels ermöglicht habe.²⁴

III. Erster Weltkrieg und Revolution: Der Sturz in die Ohnmacht

Der Erste Weltkrieg wurde zunächst vor allem von dem im Militärdienst stehenden Teil des Adels als, wie Ernst von Wolzogen rückblickend festhielt, „unschätzbare Gewinn für uns Menschen aus der Herrenklasse“ begrüßt, „das ‚Volk‘ wirklich kennen und verstehen zu lernen.“ Das Interesse an dem „aus Mangel an Kenntnissen, Welterfahrung und geistiger Freiheit zum selbständigen Denken nicht befähigte[n] Volksgenosse[n]“ hielt sich dabei freilich in Grenzen, vielmehr betonte Wolzogen die „starke[-] Hand des geistig Überlegenen, sittlich gefestigten Führers“, mit einem Wort: den sozialen Führungsanspruch des Adels, der sich gerade im Feld unter Beweis stellte.²⁵ Wie Wolzogen verstand auch Arnold Friedrich Vieth von Golßenau, der später als Ludwig Renn bekannt wurde, die Führungsaufgabe des Adels als Dienst an Vaterland und Allgemeinheit. Ganz in diesem Sinne ließ er mit folgenden Worten seine Biografie *Adel im Untergang* (1944) ausklingen und den aristokratischen Major pathetisch in den Weltkrieg ziehen: „Wenn wir auf unsre Vorrechte pochen, so können wir uns nicht halten. Das ist auch nicht wahre Vornehmheit. Die besteht eher in Pflichten – und die muß man sogar suchen!“²⁶

Für die Zeit des Ersten Weltkriegs kommt innerhalb der Adelforschung zwangsläufig dem aristokratischen Offizier ein besonderes Augenmerk zu, nicht nur, weil im Militär die realen und idealen Welten der „Blüte unsers Adels“ und ihrer nichtadligen „Unter-

²³ Vgl. Gall: Von der ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft, S. 37.

²⁴ Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 3, S. 806f.

²⁵ Wolzogen, Ernst von: Wie ich mich ums Leben brachte. Erinnerungen und Erfahrungen. Braunschweig, Hamburg, 1922. S. 307.

²⁶ Renn, Ludwig: Adel im Untergang. Berlin, 1950. S. 364. Renn wollte die Rezeption seiner Biografie später dahingehend korrigiert wissen, dass sie sich nicht gegen den Adel, sondern gegen „den Imperialismus der USA“ und deren „Scheindemokratie“ richte. Siehe Ludwig Renn: Anstöße in meinem Leben. Berlin, Weimar, 1980. S. 59.

gebenen“ besonders unvermittelt aufeinanderprallten,²⁷ sondern weil sich aus dem Umstand, dass etwa ein Viertel aller volljährigen adligen Männer zwischen 1914 und 1918 fielen, diverse soziale Folgeerscheinungen ergaben, die den Gesamtadel nach 1918 anhaltend prägten. Am deutlichsten stellt die Forschung hierbei die zahlreichen Kriegswitwen und -waisen heraus, die, oft ohne Ausbildung und Rücklagen, die Zahl des Adelsproletariats mehrten.²⁸ Jenseits aller „traumatischen Umstellungsprobleme“,²⁹ vor die der Adel durch Kriegsausgang, Revolution und Republikgründung gestellt worden war, und fernab von dem kollektiven Schock darüber sowie einer späteren mehrheitlich wenigstens distanzierten Einstellung zur Republik erklärt die deutliche Reduzierung der handlungsfähigen Männer zumindest partiell auch, „warum die Mitwirkung des Adels in Staat und Gesellschaft bis etwa 1925/30 so spürbar nachließ.“³⁰

Die adligen Offiziere nahmen bis 1918 und besonders unter Wilhelm II. eine exponierte politische und soziale Sonderstellung ein. Zum einen waren sie dem Kaiser als obersten Feldherrn durch den Treueeid besonders eng verbunden, übten teilweise sogar erheblichen Einfluss auf ihn aus³¹ und mussten aus diesen Gründen dessen Abdankung als wenn nicht schmerzlicheren, so doch direkteren Orientierungsverlust erfahren als andere Adelsgruppen. Zum anderen stürzten die Ereignisse um Wilhelm II. Anfang November 1918 gerade die höheren Offiziere in Gefühlslagen, die Hoyningen-Huene „zwischen Trauer und Resignation“ verortet: Die erwünschten Friedensverhandlungen wurden von den Alliierten an die Abdankung des Kaisers geknüpft und unterminierte somit das Treuegelöbnis der Offiziere; zugleich tat sich die Frage auf, ob deren Passivität angesichts des Zusammenbruchs der Monarchie auf persönlichem Versagen beruhte oder Folge des autoritären Herrschaftsstils Wilhelms II. war.³²

²⁷ Siehe Wolzogen: *Wie ich mich ums Leben brachte*, S. 309.

²⁸ Vgl. Malinowski: *Zwischen König und Führer*, S. 200f.

²⁹ Wehler, Hans-Ulrich: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Bd. 4. *Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914–1949*. München, 2003. S. 324.

³⁰ Hoyningen-Huene: *Adel in der Weimarer Republik*, S. 21. Die Autorin sieht im späteren Verlauf der Republik jüngere Jahrgänge nachwachsen und aktiv werden, lässt aber das zeitgleich radikaler werdende politische Klima und den damit verbundenen Führerkult, der zweifelsohne mehr Adlige ansprach als die demokratische Republik, völlig außer Acht.

³¹ Vgl. Braun: *Konzeptionelle Bemerkungen zum Obenbleiben*, S. 92.

³² Hoyningen-Huene: *Adel in der Weimarer Republik*, S. 275ff. Tatsächlich überraschte das Ende der Monarchie weite Kreise der Bevölkerung. Alfred Kerr hatte noch im August 1915 „unverkennbar eine Steigerung“ des monarchistischen Gedankens durch den Krieg auch nach dessen Wende zuungunsten Deutschlands ausgemacht. Siehe Alfred Kerr: *Das Monarchistische*. In: *Pan*. 4 (1915). Nr. 2/3. S. 45. Friedrich Meinecke betont, dass sich auch im Oktober 1918 die Kritik der Sozialdemokraten mehr an dem Kaiser als dem Kaisertum entlud. Vgl. Friedrich Meinecke: *Das Ende der monarchistischen Welt*. In: *Ders.: Werke*. Hrsg. v. Hans Herzfeld, Carl Hinrichs, Walther Hofer. Bd. 2. *Politische Schriften und Reden*. Hrsg. v. Georg Kotowski. Darmstadt, 1958. S. 344–350, hier S. 346. Vgl. Hofmann: *Wir sind das alte Deutschland*, S. 21.

Die erzwungene Abdankung des deutschen Kaisers bedeutete das Ende der Monarchie in Deutschland und fiel mit der Ausrufung der deutschen Republik bzw. der deutschen Räterepublik, dem Kriegsende und der Flucht der übrigen 18 Bundesfürsten zusammen. Die Erinnerungen von Antonie Gräfin zu Eulenburg geben einen präzisen Einblick in die mehrheitlich geteilte Stimmungslage des Adels angesichts dieses schlagartigen Umbruchs:

Der ganze Zusammenbruch Deutschlands war für uns ein viel schwereres Erleben als der von 1945, wenn er auch objektiv gesehen nicht so vollständig war. Erstens kam er unerwarteter, zweitens war die Höhe, aus der wir stürzten, eine ganz andere, und drittens gehörte damals alles untrennbar zusammen. Das Anliegen der Regierung war auch unser Anliegen[.]³³

Die Schreckensvisionen vom entfesselten Aufstand des Pöbels, vom Tod unter der Guillotine wie zur Französischen Revolution, von einem dem Ende des russischen Zarentums vergleichbaren Schicksal oder von Enteignung und Vertreibung, wie sie der baltische Adel erfahren hatte, prägten die Wahrnehmung der Revolution durch den deutschen Adel,³⁴ bewahrheiteten sich allerdings nicht: Die in ihrer Zielstellung und Zusammensetzung äußerst heterogenen Räterepubliken konnten auf die Dauer keinen „Rückschritt in das Traumland basisdemokratischer Illusionen“ erreichen.³⁵ Zwar gelang es den alten Machteliten aus Bürgertum und Adel in Verwaltung und Militär, Kirche und Regierung nicht, das nach der Kaiserflucht entstandene Machtvakuum in ihrem Sinne restaurativ auszufüllen. Genauso wenig aber konnten sich die Sozialdemokraten als bis 1918 stärkste Oppositionspartei aus der wilhelminischen Obrigkeitsmentalität lösen und aktiv durch Enteignung, Neuverteilung und Verstaatlichung die Besitzverhältnisse derart umgestalten, dass sich daraus eine neue Führungsschicht ergeben hätte.³⁶ Obwohl somit die wirtschaftlichen Grundlagen des Adels unangetastet blieben, kann kein Zweifel über die „immensen faktischen Verluste“ des Adels bestehen. Mali-

³³ Eulenburg, Antonie Gräfin zu: Aus sieben Jahrzehnten. Lebenserinnerungen. Hrsg. v. Mortimer Graf zu Eulenburg. Stuttgart, Würzburg, 1985. S. 95. Die Aufzeichnungen wurden 1950/51 angefertigt.

³⁴ Bieberstein, Johannes Rogalla von: Adel und Revolution 1918/1919. In: Mentalitäten und Lebensverhältnisse. Beispiele aus der Sozialgeschichte der Neuzeit. Rudolf Vierhaus zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Mitarbeitern u. Schülern. Göttingen, 1982. S. 243–259, hier S. 249f.

³⁵ Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte Bd. 4, S. 213.

³⁶ Der zögerliche Bruch mit den alten Eliten schlug sich auch in der Weimarer Reichsverfassung nieder. Darin heißt es in Art. 109: „Öffentlich-rechtliche Vorrechte oder Nachteile der Geburt oder des Standes sind aufzuheben.“ Siehe Verfassung des Deutschen Reiches (11.8. 1919). URL: www.documentArchiv.de/wr/wrv.html (Stand: 25.9. 2014). Zuvor war die ungleich konkretere Formulierung „sind beseitigt“ diskutiert worden. Der finale Verfassungstext deutet eine Übertragung der Aufhebung von Adelsvorrechten auf die einzelnen Länder an, die der Umsetzung unterschiedlich intensiv und zeitnah nachkamen. Vgl. Fritz Poetzsch-Heffter: Handkommentar der Reichsverfassung vom 11. August 1919. Ein Handbuch für Verfassungsrecht und Verfassungspolitik. Berlin, 1928³. S. 404.

nowski geht dementsprechend davon aus, dass „Kriegsniederlage und Revolution 1918 für den Adel als Gesamtgruppe in der Tat einen Sturz darstellten, der tiefer als für jede andere gesellschaftliche Gruppe war.“³⁷

IV. Im wirtschaftlichen Niedergang

Durch den Wegfall der kaiserlichen bzw. monarchischen Protektion und die in der Weimarer Reichsverfassung angestrebte Abschaffung sämtlicher geburtsgebener Vorrechte wurden die beruflichen Lebenswege des Adels aus ihren bis 1918 vorbestimmten Bahnen gerissen. Auf seinen traditionellen Wirtschaftsfeldern, namentlich in Militär, Staatsdienst und Landwirtschaft, trafen diverse Verdrängungs- und Umstrukturierungsprozesse den Adel empfindlich, ohne dass er in seiner Mehrheit – nachdem sich der Hofdienst mit der Flucht der Monarchen erübrigt hatte – Kompensation in bürgerlichen Erwerbszweigen gesucht hätte. Wie die im *Deutschen Adelsblatt* geführten Debatten über die Berufswahl der Jugend, die etwaige Standestauglichkeit von Handwerk, Gewerbe und Dienstleistungsbranche oder mögliche Betätigungsgebiete für Frauen exemplarisch veranschaulichen, war selbst der wirtschaftlich am stärksten bedrohte Teil des Adels trotz seines bereits vollzogenen Eintritts in kleinbürgerliche Wirtschaftskreise nicht gewillt, standesbewusste Vorbehalte gegen die nichtadlige Bevölkerung und deren wirtschaftliche Aktionsfelder abzulegen.³⁸

Obschon einer insgesamt sehr verschiedenen Gemengelage sind die Beispiele wirtschaftlicher Behauptung oder gar Prosperität im Adel – meist unter den Grandseigneurs und dem sehr landreichen Kleinadel – derart spärlich gestreut und zudem eher auf individuelles Agieren denn auf die Zugehörigkeit des Betreffenden zum Adel zurückzuführen, dass sich insgesamt von einem deutlichen wirtschaftlichen Niedergang des Adels

³⁷ Malinowski: Vom König zum Führer, S. 199, 202.

³⁸ L. v. Meerheimb etwa spricht sich für die Anerkennung des Ingenieurwesens aus, stellt den Kaufmannsstand aber zur Debatte. Für adlige Frauen sieht er lediglich eine Tätigkeit als Krankenschwester als nicht ehrwürdig. Vgl. L. v. Meerheimb: Die Berufswahl der jungen Adligen. In: *Deutsches Adelsblatt*. 43 (1925). Nr. 7. S. 173–175. An anderer Stelle wird dafür geworben, das Handwerk als standesgemäße „Kunstherrlichkeit“ zu verstehen. Siehe C. A. D.: Statistische Notizen über den bayrischen Adel, seine historische Gliederung und seine Stellung in der Gegenwart. In: *Deutsches Adelsblatt*. 40 (1922). Nr. 15. S. 267. Vgl. von der Goltz-Greifswald: Lebenswege und Berufe für den Adel in der Gegenwart. In: *Neue Preußische (Kreuz-)Zeitung*. 28. 2. u. 1. 3. 1925, zitier n.: Werner Abelshäuser, Anselm Faust, Dietmar Petzina (Hrsg.): *Deutsche Sozialgeschichte 1914–1945. Ein historisches Lesebuch*. München, 1985. S. 93–97.

sprechen lässt – der als Gruppenerscheinung noch verstärkt wurde durch den Mangel an wirkvollen Strategien zur Versorgung der permanent wachsenden Unterschicht.

Die Erosion der ökonomischen Machtbasis des Adels war nach 1918 allgegenwärtig: Bezugnehmend auf die Reichsverfassung (Art. 155) wurden die Fideikomnisse aufgelöst, des Weiteren verschwanden mit den Damenstiften und den Kadettenanstalten wichtige adlige Versorgungseinrichtungen. Parallel dazu wurde das relative Übergewicht des Adels im Staatsdienst, besonders aber in der Diplomatie, zunehmend, wenn auch „eher in unmerklichen Schritten“ abgebaut.³⁹

Als besonders schwerwiegend für das wirtschaftliche Auskommen des Adels erwies sich die im Versailler Vertrag festgehaltene Reduzierung des Heeres auf 100.000 Mann und die damit verbundene Verkleinerung des Offizierskorps. Zwar herrschen in der Forschung unterschiedliche Meinungen darüber vor, inwieweit die Reichswehr tatsächlich als aristokratisches Bollwerk in der Republik gelten kann; unbestritten aber beschleunigten die mehr als 9.000 entlassenen adligen Offiziere aufgrund ihrer schwierigen Integration in den Arbeitsmarkt die Verarmung großer Teile des Militäradels.⁴⁰

Während der Hofdienst als wirtschaftliche Basis des Adels wegfiel⁴¹ und diesem in Militär- wie Staatsdienst immer weniger Posten erreichbar blieben, etablierte sich ausgerechnet die krisengebeutelte Landwirtschaft als bedeutendster ökonomischer Rück-

³⁹ Reif: Adel im 19. und 20. Jahrhundert, S. 24. Dennoch bestanden verhältnismäßig gute Karriereaussichten für Adlige im Staatsdienst, da „die überwiegende Mehrheit unserer höheren Beamten der alten Schule und der alten Gesinnung angehört.“ Siehe Hilmar von der Wense: Ein Wort zur Berufswahl. In: Deutsches Adelsblatt. 40 (1922). Nr. 12. S. 208–209, hier S. 209. Wense formulierte diese Auffassung im – irrigen – Bewusstsein, dass sich die Republik nicht sonderlich lange halten würde. Dennoch stand der Staatsapparat und sogar die Regierung auch in späteren Jahren offen für Adlige, wie ein Blick auf die Reichskabinette, Landesregierungen und Oberpräsidentenschaften in den preußischen Provinzen zeigt. Zur anhaltenden relativen Dominanz des Adels in der Diplomatie vgl. Peter Krüger: Struktur, Organisation und außenpolitische Wirkungsmöglichkeiten der leitenden Beamten des Auswärtigen Dienstes 1921–1933. In: Klaus Schwabe (Hrsg.): Das Diplomatische Korps 1871–1945. Boppard a. Rh., 1982. S. 101–169, hier S. 167.

⁴⁰ Hoyningen-Huene nimmt etwa 900 Adlige unter den 4.000 Offizieren der Reichswehr an. Aufgrund der langfristigen Vergabe der Stellen und der Abschaffung der Wehrpflicht konnte sich in gewissem Umfang ein aristokratisch-monarchistischer Geist in der Armee halten. Vgl. Hoyningen-Huene: Adel in der Weimarer Republik, S. 281. Carsten spricht übereinstimmend von einem aristokratischen „Kastengeist“ in der Reichswehr. Siehe Carsten: Geschichte des preußischen Junkers, S. 165. Malinowski hingegen findet abzüglich der Nobilitierten und Subalternoffiziere nur 100 Adlige unter den Offizieren – wodurch fraglich ist, inwieweit hier noch von einer adligen „Fluchtburg“ gesprochen werden kann. Vgl. Malinowski: Vom König zum Führer, S. 286f. In diesem Sinne äußert sich auch Hans von Seeckt, 1920–1926 Chef der Heeresleitung, wenn er das „Dienstverhältnis des Offiziers“, das bis 1918 „auf der persönlichen Treueverpflichtung gegenüber dem Herrscher“ basierte, auf einen „neuen Grund“ zu stellen beabsichtigt. Siehe Hans von Seeckt: Die Reichswehr. Leipzig, 1933. S. 67. Marcus Funck erkennt nach 1918 einen durch individuelle Anpassungsleistungen differenziert ausfallenden und verzögerten Niedergang des Militäradels. Vgl. Marcus Funck: Der preußische Militäradel in der Weimarer Republik. In: Heinz Reif (Hrsg.): Adel und Bürgertum in Deutschland Bd. 2, S.127–171.

⁴¹ Zum Hofwesen vgl. Karl Möckl (Hrsg.): Hof und Hofgesellschaft in den deutschen Staaten im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Boppard a. Rh., 1990.

zugs- und ideologischer Sammlungsort. Die Voraussetzungen hierfür ergaben sich zum einen aus der traditionell engen Bindung des adligen Selbstverständnisses an Landbesitz, Gutshaus und Lokalherrschaft, zum anderen aus der weitestgehenden Wahrung der vorrevolutionären Eigentumsverhältnisse auf dem Land.⁴² Letztendlich blieb das Landleben auch deshalb für zahlreiche Adlige mangels Alternativen attraktiv, zudem schien auch die Distanz zur vermässenden Stadt erträglicher zu sein, als in diesen Ballungszentren „unter bürgerlicher Herrschaft den Kampf aller gegen alle“ ausfechten zu müssen, den die „Diktatur des industriellen Fortschritts“ aus Sicht des Adels mit sich brachte.⁴³

Doch der umfangreiche Grundbesitz des Adels allein, der reichsweit etwa 13 Prozent, in manchen Provinzen Preußens bis zu einem Viertel und gar einem Drittel der Gesamtfläche betrug,⁴⁴ gewährleistete nur einen „trügerischen Schein der Kontinuität.“⁴⁵ So waren die Wälder, die oftmals den Kern des Adelslandes ausmachten, zwar von der Auflösung der Fideikommiss ausgeschlossen, auch zog sich diese vereinzelt bis 1947 hin – allerdings büßte ein Großteil des Landadels bei der Umwandlung des rententrächtigen Familien- in den Privatbesitz allein des Seniors seine Grundversorgung ein.⁴⁶

Die politische Stellung der adligen Großagrarien wurde durch deren Zurückdrängung auf die mittlere Verwaltungsebene im Staatsapparat, die zunehmende Organisation der Bauernschaft in Verbänden, Parteien und Gewerkschaften sowie den Wegfall sämtlicher an die Gutsherrschaft gebundener Rechte 1927 nachhaltig untergraben. Dass die großen Adelsgüter überwiegend unrentabel und international nicht wettbewerbsfähig wirtschafteten, wirkte sich nicht nur negativ auf die gesamte Volkswirtschaft der Republik aus – der Agrarsektor war nach der Industrie der größte Arbeitgeber –, sondern in weit

⁴² Über die begrenzten Erfolge des nicht zuletzt aus einer allgemeinen, im 19. Jahrhundert aufgekommenen „Agrarromantik“ entsprungene Reichssiedlungsgesetz von 1919 vgl. Thomas Rohkrämer: *Bewahrung, Neugestaltung, Restauration? Konservative Raum- und Heimatvorstellungen in Deutschland 1900–1933*. In: Wolfgang Hardtwig (Hrsg.): *Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900–1933*. München, 2007. S. 49–68, hier S. 53; Manfred Jatzlauk: *Landarbeiter, Bauern und Großgrundbesitzer in der Weimarer Republik*. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*. 39 (1991). H. 9. S. 888–905.

⁴³ Brockdorff, Cay Baron von: *Soziologie des deutschen Adels nach der Revolution von 1918*. In: *Kultur und Leben*. 3 (1926). Nr. 2. S. 34–38, hier S. 35.

⁴⁴ Hoyningen-Huene: *Adel in der Weimarer Republik*, S. 126.

⁴⁵ Wehler: *Deutsche Gesellschaftsgeschichte* Bd. 4, S. 324.

⁴⁶ Zu dem Fideikommiss vgl. Monika Wienfort: *Gerichtsherrschaft, Fideikommiss und Verein. Adel und Recht im ‚modernen‘ Deutschland*. In: Jörn Leonhard, Christian Wieland (Hrsg.): *What makes the nobility noble?* Göttingen et al., 2011. S. 90–113; Mareike Mayer: *Institute für eine langfristige Bindung des Privatvermögens in einer Familie durch Verfügung von Todes wegen in Deutschland, Frankreich und der Schweiz*. Baden-Baden, 2008 [Diss.]; Jörn Eckert: *Der Kampf um die Familienfideikommiss in Deutschland*. Studien zum Absterben eines Rechtsinstituts. Frankfurt/M. et al., 1992 [Diss.]; Alfred Söllner: *Zur Rechtsgeschichte des Familienfideikommisses*. In: Dieter Medicus, Hans Hermann Seiler (Hrsg.): *Festschrift für Max Kaser zum 70. Geburtstag*. München, 1976. S. 657–669.

höherem Maße noch auf den Teil des Adels, der mehrheitlich von der Landwirtschaft lebte.⁴⁷

Dass schon im Zuge der Währungsstabilisierung der Landwirtschaft erstmals auch von Reichsebene her großzügige Subventionen zukamen, ist weniger auf einen erfolgreichen Lobbyismus seitens des Adels als auf wirtschaftliche und nationalistische Erwägungen in allen politischen Lagern zurückzuführen.⁴⁸ Gerade die als Reaktion auf die Agrarkrise von 1927 großzügig erteilte ‚Ostpreußenhilfe‘ erwies sich für den Adel jedoch als Krux, da sich diese im Gegensatz zu früheren Transferleistungen nicht mehr aus den Steuererträgen der Landwirtschaft finanzierte und somit trotz geringerem Umfang unter „dem sich abzeichnenden Diktat der leeren Kassen“ den Reichshaushalt ungleich stärker belasteten. Zudem verpufften die Zahlungen angesichts der anhaltenden Krise. Beides erregte öffentliche Kritik an der Maßnahme, die adelsfeindliche Züge annahm, da die Mehrzahl der bereitgestellten Mittel an die ostdeutschen, oftmals adligen Großagrarien floss.⁴⁹

Insgesamt betrachtet, gelang es dem Adel als Gruppe nicht, Niederlagen auf dem vertrauten Terrain durch die Erschließung neuer Berufsfelder auszugleichen. Ein massenhafter wirtschaftlicher Niedergang zeichnet sich unweigerlich als Folge dieser mangelnden Dynamik ab. Malinowski rechnet zwar bis zu 5.000 männliche Adlige aufgrund ihrer Position, ihres Vermögens und ihres Prestiges zur sozialen Elite der Weimarer Republik, ruft gleichzeitig aber unter den übrigen etwa 55.000 Adligen die „Omnipräsenz des Adelsproletariats“ in Erinnerung. Die Begrifflichkeiten Adel und Elite können somit spätestens nach 1918 nicht mehr synonym gebraucht werden.⁵⁰

V. Gegen die Republik

⁴⁷ Neben der oftmals mangelnden Qualifikation wurde der Rückzug von anderweitig stellenlos gewordenen Adligen auf das Land auch durch die dortige prekäre wirtschaftliche Situation beschränkt. Vgl. Hoyningen-Huene: Adel in der Weimarer Republik, S. 119f.

⁴⁸ Vgl. Heinrich Becker: Handlungsspielräume der Agrarpolitik in der Weimarer Republik zwischen 1923 und 1929. Stuttgart, 1990 [Diss.]. S. 263.

⁴⁹ Ebd., S. 260, 263ff. Zur Politisierung der Landbevölkerung durch die Agrarkrise vgl. Wolfram Pyta: Dorfgemeinschaft und Parteipolitik 1918–1933. Die Verschränkung von Milieu und Parteien in den protestantischen Landgebieten Deutschlands in der Weimarer Republik. Düsseldorf, 1996. Hier v.a. S. 203–233.

⁵⁰ Malinowski: Vom König zum Führer, S. 266, 287.

„Ohne Macht und in dem rasenden Taumel dieser Tag auch ohne Einfluß“⁵¹ durchlebte die Mehrheit des Adels die Novemberrevolution in einem kollektiven Schockzustand, aus dem ein vermehrtes Sammlungsbedürfnis⁵² und, bestärkt durch den Versailler Vertrag vom Juni und die Weimarer Reichsverfassung vom August 1919, Widerstand gegen die „reine Pöbelherrschaft“ erwachsen.⁵³

Bald wurden gruppeninterne Rufe laut, dem Adel seiner wirtschaftlichen Bedeutung entsprechend politische Geltung zu verschaffen, um in der „Schicksalsstunde des Adels“ nicht „in der Masse“ unterzugehen.⁵⁴ Nach dem Scheitern des Kapp-Lüttwitz-Putsches im März 1920 und des Hitler-Ludendorff-Putsches im November 1923, die von nicht geringen Teilen des Adels direkt oder indirekt begleitet wurden,⁵⁵ etablierte sich seitens der monarchistisch gesinnten Adligen eine Doppelstrategie aus „paramilitärische[r] Sammlung“, beispielsweise in Stahlhelm und SA,⁵⁶ und dem Umwerben der Masse, das einen mehrheitsfähigen „Legitimismus“ für die Monarchie zum Ziel hatte.⁵⁷

In der republikanischen Parteienlandschaft fand der Adel hauptsächlich in der DNVP und dem Zentrum eine politische Heimat. Während sich erstere aber bis 1927 von einer

⁵¹ Oldenburg-Januschau, Elard von: Erinnerungen. Leipzig, 1936. S. 208.

⁵² Die Deutsche Adelsgenossenschaft (DAG) als größte rein aristokratische Vereinigung erlebte nach 1918 – auch bedingt durch das Novum der weiblichen Mitgliedschaft – einen sprunghaften Anstieg ihrer Mitgliederzahl auf 17.000 im Jahr 1925. Vgl. Hoyningen-Huene: Adel in der Weimarer Republik, S. 19. Der interne Organisationsgrad beschränkte sich somit auch in Spitzenzeiten auf höchstens ein Viertel des deutschen Adels. Auch sozial bzw. regional weist der Sammlungsprozess des Adels deutliche Grenzen auf. So repräsentierte die DAG in erster Linie den norddeutschen und preußischen Kleinadel, während sich der süddeutsche Adel bevorzugt in katholischen und die vermögenden Grandseigneurs in elitäreren Verbänden organisierten. Auch wenn Doppelmitgliedschaften verbreitet waren, dominierte der norddeutsche Kleinadel die DAG, was diese zu seinem politischen Sprachrohr machte und es ihr erschwerte, den auf Distanz bleibenden Hochadel zu Hilfszahlungen zu motivieren. Insgesamt blieben gruppeninterne Differenzen und Vorbehalte bei aller Betonung der Gemeinsamkeiten durch die DAG innerhalb der heterogenen Adelslandschaft bestehen.

⁵³ Roethe, Gustav: Die nationale und sittliche Bedeutung des deutschen Adels. In: Deutsches Adelsblatt. 40 (1922). Nr. 16. S. 285–288, hier S. 288. Republikanisch gesinnte Adlige finden sich hingegen nur vereinzelt. Vgl. Johann Heinrich Graf Bernstorff: Erinnerungen und Briefe. Zürich, 1936. S. 183. Kurt Sontheimer kommt allerdings nach einer Aufzählung der politischen Lager und sozialen Gruppen, die sich mehrheitlich gegen die Republik positionierten, zu dem Schluss, „daß eigentlich gar niemand diese Republik wirklich [wollte], selbst die nicht, die sie dann mehr schlecht als recht gegenüber ihren rabiaten Gegnern verteidigten.“ Siehe Sontheimer: Antidemokratisches Denken, S. 25.

⁵⁴ Hagen, K. v.: Die Deutsche Adelsgenossenschaft und die Politik. In: Deutsches Adelsblatt. 40 (1922). Nr. 17. S. 305–307, hier S. 307. Der Gedanke der sittlichen Führung und der Wiederherstellung einer dauerhaften Ordnung lagen dem aristokratischen Führungsanspruch der Monarchisten zugrunde. Vgl. Rüdiger Graf von der Goltz: Meine Sendung in Finnland und im Baltikum. Leipzig, 1920. S. 119f.; Bernhard Fürst von Bülow: Denkwürdigkeiten. Hrsg. v. Franz von Stockhammern. Bd. 3. Weltkrieg und Zusammenbruch. Berlin, 1931. S. 307.

⁵⁵ Vgl. Eulenburg: Aus sieben Jahrzehnten, S. 103. Dennoch beteuerte Wolfgang Kapp zumindest öffentlich, mit seinem Staatsstreichversuch „keine Reaktion und keinen Monarchistenputsch“ unternommen zu haben. Siehe N.N. [gez. Der Reichskanzler Kapp]: Kein Monarchistenputsch! Einblattdruck. Berlin, 1920.

⁵⁶ Malinowski: Vom König zum Führer, S. 210, 214.

⁵⁷ Everling, Friedrich: Die monarchistische Frage. In: Deutsches Adelsblatt. 43 (1925). Nr. 15. S. 399–400, hier S. 399.

systemfeindlichen Oppositions- zur Regierungspartei entwickelt hatte, bevor sie in den Präsidialkabinetten Papen, Schleicher und Hitler ab Sommer 1932 keine restaurativen Bestrebungen mehr erkennen ließ, fungierte das Zentrum als Sammelbecken des politischen Katholizismus und war aufgrund seiner sozial entsprechend breit gefächerten Wählerschaft weniger attraktiv für den Adel, vor allem, da im Parteiprogramm von 1922 die Wiedererrichtung der Monarchie nicht explizit festgeschrieben war.⁵⁸ Die von der DNVP mitgetragene Wahl Paul von Hindenburgs zum Reichspräsidenten 1925 reaktivierte ebenso wenig wie das ‚Kabinett der Barone‘ von Papens die adlige „Elite im Wartestand“ aus Militär und Verwaltung, etwaige Möglichkeiten zur politischen Mit- und Umgestaltung blieben ungenutzt.⁵⁹

Außerhalb der politischen Parteien wurde der Monarchismus nach 1918 besonders von dem Adel, dem Mittelstand, der Reichswehr, den Hochschulen und den zu diesen Milieus gehörigen Verbänden getragen, konnte sich jedoch in der Masse der Bevölkerung nicht durchsetzen. Gründe hierfür gibt es viele: Zum einen hatte der Adel insgesamt in der langwierigen Auseinandersetzung um die Fürstenenteignung und -entschädigung⁶⁰ sowie später um die ‚Ostpreußenhilfe‘ einen gehörigen Imageschaden davongetragen. Zum anderen herrschten unter den Monarchisten sehr verschiedene Vorstellungen über die von ihnen angestrebte Staatsform vor, die jedes gemeinschaftliche Agieren von vornherein unterbanden.⁶¹ Grundsätzlich aber konnten die Monarchisten nicht glaub-

⁵⁸ Schon Kanzler Brüning (1930–1932) wollte, wie er in seinen Memoiren angab, die Restauration der Hohenzollern herbeiführen. Der dafür nötige Handlungsspielraum wird ihm jedoch seitens der Forschung abgesprochen. Vielmehr betrieb er – und zu großen Teilen auch seine Nachfolger im Amt – ein „Krisenmanagement von Tag zu Tag“. Siehe Eberhard Kolb: *Die Weimarer Republik*. München, 2009⁷. S. 136.

⁵⁹ Vgl. Rafael Scheck: *Höfische Intrige als Machtstrategie in der Weimarer Republik*. Paul v. Hindenburgs Kandidatur zur Reichspräsidentschaft 1925. In: Eckart Conze, Monika Wienfort (Hrsg.): *Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien, 2004. S. 107–118; Hofmann: *Wir sind das alte Deutschland*, S. 23, 25; Reif: *Adel im 19. und 20. Jahrhundert*, S. 116. Zollitsch glaubt zwar jene „adligen Funktionseleiten“ nach 1930 zu einer „echte[n] Machtelite“ erblüht, geht aber irrig davon aus, dass sich der Adel zuvor in einer „politische[n] Isolation“ befunden hätte. Siehe Zollitsch: *Adel und adlige Machteliten*, S. 243f.

⁶⁰ Vgl. dazu Otmar Jung: *Volksgesetzgebung. Die ‚Weimarer Erfahrungen‘ aus dem Fall der Vermögensauseinandersetzungen zwischen Freistaaten und ehemaligen Fürsten*. 2 Bde. Hamburg, 1996²; Ulrich Schüren: *Der Volksentscheid zur Fürstenenteignung 1926. Die Vermögensauseinandersetzung mit den depossedierten Landesherren als Problem der deutschen Innenpolitik unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse in Preußen*. Düsseldorf, 1978 [Diss.]; Theodor Günther: *Die Fürstenentschädigung. Das Problem der Vermögensauseinandersetzung mit den ehemaligen Fürstenhäusern*. Leipzig, 1928 [Diss.].

⁶¹ Adelsintern gerieten auch jene „Gesinnungsmonarchisten“ in die Kritik, die als „Vernunftrepublikaner“ im Staatsdienst tätig waren. Siehe Meinecke: *Das Ende der monarchischen Welt*, S. 345. Der Vernunftrepublikanismus zähmte zwar die Adelsparteien, allen voran die DNVP, unterwanderte aber die Staatstreue vieler Staatsdiener, was langfristig die Schwäche der Republik steigerte. Vgl. Ernst Rudolf Huber: *Deutsche Verfassungsgeschichte seit 1789*. Bd. 6. *Die Weimarer Reichsverfassung*. Stuttgart et al., 1981. S. 159. Zu Vernunftrepublikanismus als politische Einstellung auch außerhalb von Adelskreisen vgl. Andreas Wirsching, Jürgen Eder (Hrsg.): *Vernunftrepublikanismus in der Weimarer Republik*. Politik, Literatur, Wissenschaft. Stuttgart, 2008.

haft machen, welche Vorzüge eine Staatsordnung nach ihren Wünschen gegenüber der Republik haben würde.⁶²

Als größtes Dilemma der Monarchisten aber erwies sich die Lücke an der Spitze des Adels, die mit der Flucht des Kaisers und des Kronprinzen entstanden und nicht zu schließen war. Wilhelm II. hatte zwar bereits vor 1918 aufgrund diverser Skandale und der von ihm betriebenen Öffnung zum Bürgertum die Kritik besonders des Kleinadel auf sich gezogen; auch konnte er sich außerhalb Preußens – und auch in dem 1866 annektierten Königreich Hannover – nicht sonderlicher Popularität erfreuen.⁶³ Dennoch führte erst die Flucht in die Niederlande zu einem tiefgreifenden Bruch zwischen dem preußischen Adel und dem Herrscherhaus der Hohenzollern.⁶⁴

Die emotional, allerdings nicht öffentlich vollzogene Abkehr der Monarchisten von Wilhelm II. ging jedoch nicht so weit, dass auch die wilhelminische Obrigkeitsmentalität überwunden worden wäre. Der sich selbst als Führungselite begreifende Adel suchte seinerseits weiterhin nach Führung – eine Haltung, die nach 1918 in allen politischen Lagern vorzufinden war und sich besonders im rechten Flügel zunächst an Benito Mussolini orientierte.⁶⁵

Während der Wegfall des Kaisers innerhalb des monarchistischen Lagers einen diffusen Führerkult beförderte, erschien darin auch der Adel der Kaiserzeit als politische Elite fraglicher denn je. Immerhin hatte er den Untergang der Monarchie, besonders der Militäradel die Niederlage im Weltkrieg 1918 nicht verhindern können, zudem ließen sich in der Republik der eigene Führungsanspruch und die wirtschaftliche Realität des Adels insgesamt kaum noch miteinander vereinbaren. Somit waren weder „eine bloße Wie-

⁶² Vgl. Hofmann: *Wir sind das alte Deutschland*, S. 30. Der Monarchismus war lediglich in Bayern und Hannover fest in der Bevölkerung verankert.

⁶³ Vgl. Peter Winzen: *Das Ende der Kaiserherrlichkeit. Die Skandalprozesse um die homosexuellen Berater Wilhelms II. 1907–1909*. Köln, Weimar, Wien, 2010; Martin Kohlrausch: *Der Monarch im Skandal. Die Logik der Massenmedien und die Transformation der wilhelminischen Monarchie*. Berlin, 2005 [Diss.].

⁶⁴ Vgl. Malinowski: *Zwischen König und Führer*, S. 249. Während Wilhelm II. lange Zeit – wenn nicht mehr oder weniger verdeckt als geisteskrank (vgl. Ludwig Quidde: *Caligula. Eine Studie über römischen Cäsarenwahn*. Leipzig, 1900²⁵) – als schwächerer Antipode zu Bismarck verstanden wurde, fällt die neuere Betrachtung des letzten deutschen Kaisers wesentlich differenzierter aus. Vgl. Wolfgang J. Mommsen: *War der Kaiser an allem schuld? Wilhelm II. und die preußisch-deutschen Machteliten*. München, 2002; Wolfgang König: *Wilhelm II. und die Moderne. Der Kaiser und die technisch-industrielle Welt*. Paderborn, 2007; mit Abstrichen auch Christopher Clark: *Wilhelm II. Die Herrschaft des letzten deutschen Kaisers*. München, 2009².

⁶⁵ Vgl. Gerhard Kraiker: *Rufe nach Führern. Ideen politischer Führung bei Intellektuellen der Weimarer Republik und ihre Grundlagen im Kaiserreich*. In: Sabina Becker (Hrsg.): *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*. Bd. 4. St. Ingbert, 1998. S. 225–273. So rief etwa Kurt Tucholsky 1918: „Kommt diesem Lande niemals denn ein Retter?“ Siehe Kurt Tucholsky: *Revolutions-Rückblick*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*. Hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky, Fritz J. Raddatz. Bd. 1. 1907–1918. Reinbek, 1993. S. 195–196, hier S. 196.

derherstellung der politischen Verhältnisse vor 1918“ noch die Aufrichtung des alten Adels Ziel der Monarchisten,⁶⁶ vielmehr wurden im politisch engagierten Adel und in dem schwer zu fassenden Lager der Konservativen Revolution äußerst verschiedene Elitenkonzepte debattiert, nach denen aus Teilen der alten Aristokratie und anderen sozialen Gruppen ein ‚neuer Adel‘ formiert werden könnte.⁶⁷ Der inneradlige Diskurs, der stark von bürgerlich-konservativen Denkern wie Arthur Moeller van den Bruck, Edgar Jung und vor allem Oswald Spengler beeinflusst war, konzentrierte sich bei aller Unschärfe doch deutlich auf wirtschaftliche und völkische Trennkriterien, durch die der alte Adel seinen Elitenstatus festigen und als Partner in neuen sozialen Bündnissen attraktiv werden sollte.

Im *Deutschen Adelsblatt* war die Debatte um die „Zusammensetzung der führenden Klasse“ bereits 1922 so weit fortgeschritten, dass nicht nur eine Allianz von altem Adel und bürgerlichen „Geldmächte[n]“, sondern auch eine „in harmonischer Weise eingegliedert[e]“ Arbeiterschaft als herrschaftsrelevant diskutiert wurden.⁶⁸ Die Betonung der wirtschaftlichen Potenz der zu bildenden Elite bedeutete im Umkehrschluss eine Ausgrenzung des weniger vermögenden bis verarmten Adels aus den aristokratischen Führungskreisen. Einer der Wortführer dieser Ausschließung nach englischem Vorbild war der demokratisch eingestellte Standesherr Hubertus Prinz zu Löwenstein-Wertheim-Freudenberg:

Weite Schichten des Adels werden [...] nie mehr imstande sein, aus ihrer Vermorschung und Verkalkung herauszugelangen, aber auf die kommt es auch gar nicht an. Die Entwicklung wird über sie hinweggehen, wie sie stets über alles hinwegging, was seine Daseinsberechtigung verloren hat.⁶⁹

In der DAG wurde zwar ebenfalls der Ausschluss der Besitzlosen indirekt durch die Betonung der wirtschaftlichen Macht als Grundlage für politische Führung angerissen, konnte allerdings aufgrund der eigenen Mitgliederstruktur kaum offen zur Diskussion gestellt werden. Als wesentlich bedeutungsvoller gestaltete sich der bereits 1920 ge-

⁶⁶ Schreyer: *Monarchismus*, S. 292; von dem Bussche: *Konservatismus*, S. 269.

⁶⁷ Zum Begriff des ‚neuen Adels‘ vgl. Alexandra Gerstner: *Neuer Adel. Aristokratische Elitenkonzepte zwischen Jahrhundertwende und Nationalsozialismus*. Darmstadt, 2008 [Diss.]; Walter Struve: *Elites against Democracy. Leadership Ideals in Bourgeois Political Thought in Germany, 1890–1933*. Princeton, 1973. S. 317–352.

⁶⁸ Marezoll, Hanns: Die Bedeutung des deutschen Landadels. In: *Deutsches Adelsblatt*. 40 (1922). Nr. 3. S. 33–35, hier S. 33. Ähnlich, wenn auch allgemeiner fordert Baron von Brockdorff bei der Formierung eines neuen Adels „keinerlei Grenzen, die durch Namen und Titel bestimmt wären.“ Siehe Brockdorff: *Soziologie des deutsche Adels*, S. 36.

⁶⁹ Löwenstein-Wertheim-Freudenberg, Hubertus Prinz von: Die Krise des deutschen Adels. In: *Der Querschnitt*. 12 (1932). Nr. 2. S. 83–87, hier S. 87.

fasste Beschluss, den jüdischen Adel aus der DAG auszuschließen und die Genossenschaft somit völkisch aufzustellen. Diese Tendenz öffnete den in der DAG organisierten nord- und ostdeutschen Kleinadel ideologisch der NSDAP und beförderte zugleich die Vorbehalte des christlichen Adels im Süden und Westen gegenüber der DAG.⁷⁰

Das Verhältnis zur NSDAP gestaltete sich aus adliger Sicht als äußerst komplexe Beziehung.⁷¹ Sicher ist Wolfgang Zollitsch recht zu geben, wenn er vor allem den wirtschaftlich bedrohten und obrigkeitsgewohnten Kleinadel Preußens nah zu der NS-Ideologie rückt, aber auch der sich vor allem aus dieser Gruppe rekrutierende völkische Teil des Adels tat sich offenbar schwer damit, in eine nichtchristliche Massenpartei zu wechseln.⁷² Generell war die NSDAP für den Adel wenn, dann vor allem aus zwei Gründen attraktiv: Zum einen interessierten die Führungsstellen in SA und Parteiapparat, daneben jene in Verwaltung und Regierung, die von der NSDAP verfügbar gemacht werden konnten. Zum anderen diente ein Bündnis mit Hitler als möglicher Übergang von der Auflösung der Republik bis zur Restauration der Monarchie.⁷³

Spätestens im Jahr 1934, als sämtliche monarchistische Vereinigungen verboten, im Zuge des Röhm-Putsches auch führende Monarchisten politisch ausgeschaltet worden waren und Hitlers Ernennung zum Reichspräsidenten veranschaulichte, dass es von Papen nicht gelungen war, die NSDAP restaurativ einzubinden, endete der Einfluss der Monarchisten auf die deutsche Politik. Die politischen Wege des Adels führten fortan entweder in die NSDAP oder in den Widerstand.⁷⁴

⁷⁰ Vgl. Stephan Malinowski: „Führertum“ und „Neuer Adel“. Die Deutsche Adelsgenossenschaft und der Deutsche Herrenklub in der Weimarer Republik. In: Reif (Hrsg.): Adel und Bürgertum Bd. 2. S. 173–211. Die antisemitische Ausrichtung der DAG hinderte diese nicht daran, für ‚typisch jüdische‘ erachtete Verhaltensmuster zum sozialen Obenbleiben zu kopieren. Vgl. v. der Hardt: An den christlichen Adel deutscher Nation. In: Deutsches Adelsblatt. 41 (1923). Nr. 16. S. 278–280.

⁷¹ Das NS-Adelsbild wurde maßgeblich von Adolf Hitler (*Mein Kampf* 1925) und Richard Walter Darré (*Neuadel aus Blut und Boden* 1930) geprägt. Hitler trennt klar zwischen den ‚ideellen Tugenden‘ und der antidemokratischen ‚Autorität der Person‘ des Adels einerseits und der durch die Verbindung von ‚Schwertadel‘ und ‚Bankjuden‘ eingetretene ‚Blutvergiftung‘, die einen Großteil des Adels in ‚vollkommene[r] Degeneration‘ herrschaftsunwürdig mache. Insgesamt argumentiert er, wie der Hinweis ‚Adel: Entartung‘ im Register bereits zeigt, nahezu ausschließlich antisemitisch. Siehe Adolf Hitler: *Mein Kampf*. Bd. 1. Eine Abrechnung. In: Ders.: *Mein Kampf*. Zwei Bände in einem Band. München, 1936. S. 1–406, hier S. 87, 256, 270. Darré hingegen hält einen ‚neuen Adel‘ für unabdingbar zur Errichtung eines Dritten Reichs, wobei er, germanische Idealzustände heraufbeschwörend, unter der neuen Adelselite eine ‚gezüchtete Auslese begabter Geschlechter‘ aus dem Agrarsektor versteht. Siehe Richard Walter Darré: *Neuadel aus Blut und Boden*. München, 1930. S. 13. Vgl. ähnlich dazu ders.: *Adelserneuerung oder Neuadel?* In: *Nationalsozialistische Monatshefte*. 2 (1931). H. 17. S. 337–347.

⁷² Vgl. Zollitsch: *Adel und adlige Mächte*, S. 246; Reif: *Adel im 19. und 20. Jahrhundert*.

⁷³ Vgl. Willibald Gutsche: *Zur Rolle von Nationalsozialismus und Revanchismus in der Restaurationsstrategie der Hohenzollern 1919 bis 1933*. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*. 34 (1986). H. 7. S. 621–632.

⁷⁴ Vgl. Hofmann: *Wir sind das alte Deutschland*, S. 26. So wurde etwa im gräflichen Hause Eulenburg, mit dem u.a. die Häuser Arnim, Stolberg und Zech enger verwandt waren, bei allen Vorbehalten gegen die NS-Herrschaft 1939 auch im privaten Kreis ganz selbstverständlich auf Kaiser und Führer angesto-

VI. Exkurs: Adel als Charisma-Elite?

Mit Ach und Krach entschließt man sich, auf monarchistischen Quark zu verzichten – obgleich ... warum eigentlich?, da die Dynastien doch in Aller Herzen wurzeln.⁷⁵

„Öffentlich-rechtliche Vorrechte oder Nachteile der Geburt oder des Standes sind aufzuheben. Adelsbezeichnungen gelten nur als Teil des Namens und dürfen nicht mehr verliehen werden.“ Der Artikel 109, der im zweiten Hauptteil der Weimarer Reichsverfassung den ersten Abschnitt über die rechtliche Situation der Einzelperson einleitet, erklärt in seinem zweiten Absatz das Ende des Adels als Stand.⁷⁶

Doch damit war der Adel nicht schlagartig abgeschafft. Zum einen zog sich die Umsetzung der in der Reichsverfassung festgehaltenen Bestimmung durch die einzelnen Landesverfassungen einige Jahre hin, zum anderen bewahrte der Adel – aufgrund seiner unterschiedlichen wirtschaftlichen Potenz und Vernetzung jedoch nicht kollektiv – als soziale Gruppe seinen Führungseinfluss in der Reichswehr, der Verwaltung und im Agrarsektor. Ein weiteres Machtfeld des Adels – und hier wiederum in seiner Gesamtheit – lässt sich allerdings wesentlich schwieriger umreißen: das des aristokratischen Charismas.

Schon Werner Conze hat darauf hingewiesen, dass die Etablierung und Bewahrung des Adels als bevorrechteten Stand abhängig war von der mehrheitlichen „Anerkennung des

Ben. Vgl. Gräfin zu Eulenburg: Aus sieben Jahrzehnten, S. 115. Zum Ende der sozialen Sonderstellung des Adels im NS-Reich vgl. Dieter Langewiesche, Heinz-Elmar Tenorth: Bildung, Formierung, Destruktion. Grundzüge der Bildungsgeschichte von 1918–1945. In: Christa Berg et al. (Hrsg.): Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Bd. 5. 1918–1945. Die Weimarer Republik und die nationalsozialistische Diktatur. Hrsg. v. Dieter Langewiesche, Heinz-Elmar Tenorth. München, 1989. S. 1–24, hier S. 7.

⁷⁵ Jacobsohn, Siegfried: Theater – und Revolution? In: Ders.: Gesammelte Schriften 1900–1926. Hrsg. v. Gunther Nickel, Alexander Weigel. Bd. 3. Theater – und Revolution? Schriften 1915–1926. Göttingen, 2005. S. 280.

⁷⁶ Siehe Verfassung des Deutschen Reiches (11.8. 1919). URL: www.documentArchiv.de/wr/wrv.html (Stand: 25.9. 2014). Diese Regelung, die den Titel zum Namen festschrieb, wurde von Teilen des hohen Adels ignoriert und ad absurdum geführt, indem mehrere Titel in den Namen integriert wurden. So nannte sich Ernst August von Hannover (1887–1953) ab 1931 Ernst August Königlicher Prinz von Großbritannien und Irland, Herzog von Cumberland, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, Chef des Hauses Hannover und des Gesamthauses Lüneburg, vormals regierender Herzog von Braunschweig. Den namentlichen Verweis auf das britische Königshaus pflegte auch seine Schwester, die ehemalige Herzogin Alexandra von Mecklenburg-Schwerin (1882–1963). Ähnlich erweiterte Friedrich Christian Prinz von Sachsen und Herzog zu Sachsen (1893–1968) im Jahr 1932 seinen Namen um den Bezug zur Markgrafschaft Meißen. Derartige Namensvariationen konnte auch Hitlers Reichsinnenminister Wilhelm Frick nicht vollständig unterbinden. Vgl. Wilhelm Frick: Der Reichs- und Preußische Minister des Inneren an den Staatssekretär und Chef der Präsidialkanzlei. 12. Oktober 1937. In: Hans Günter Hockerts, Hartmut Weber (Hrsg.): Akten der Reichskanzlei. Regierung Hitler. Bd. 4. 1937. Bearb. v. Friedrich Hartmannsgruber. München, 2005. S. 532–537.

adligen Status und Prestiges durch das Volk.“⁷⁷ Seine Anziehungskraft verdankte der Adel seiner herausragenden sozialen Position, er „steht allgemein für einen Vorzug, für hohen Rang.“ Hermann von der Dunk begründet die Anerkennung des Adels vor allem mit urmenschlichen Sehnsüchten: Der Ordnungssinn werde durch die vom Adel vorgegebene soziale Hierarchie, die Neugier und die Suche nach Herkunft würden durch ausschließlich im Adel kultivierte genealogische Selbstbetrachtungen bedient. Der Verweis auf lange Ahnenreihen mache eine adlige Person zum Vertreter ganzer Stammlinien, in ihr scheinen Wissen, Werte und Verhaltensweisen mehrerer Generationen vereint – was wiederum die Akzeptanz herstelle, gerade einer solchen Person soziale Führungspositionen bereitwillig zuzugestehen.⁷⁸

Die eigene Familiengeschichte des Adels verleitete, seine gewachsene Machtstellung verlangte geradezu nach bewahrender und deshalb tradierter Selbstdarstellung in materiellen und immateriellen Erinnerungskulten. Stephan Malinowski sieht daher zu Recht im Adel einen geübten „Meister der Sichtbarkeit“, der auch und gerade nach 1918 noch als „Charisma-Elite“ fungierte, da ein in der jungen Republik orientierungslos gewordenes Bürgertum der über viele Jahrhunderte beförderten Leuchtkraft des Adels nichts entgegenzusetzen und an ihm Halt gesucht hatte.⁷⁹ Der Adel blieb somit auch in der Weimarer Republik eine „Minderheit mit großer Ausstrahlungskraft.“⁸⁰

Max Weber hat in *Wirtschaft und Gesellschaft* (posthum, 1921f.) den Charisma-Begriff aus seinen religionsphilosophischen Ursprüngen in die politische Soziologie eingeführt – just zu einer Zeit, in der Mussolini, Lenin, Kemal Atatürk und Sun Yat-sen „reiches Illustrationsmaterial“ für auf Charisma fundierte Herrschaft abgaben.⁸¹ Die charismatische Macht, „der sich [...] mit Positionsanalysen nicht mehr meßbare Einfluß des Adels“ ist „eine in weiten Zügen noch ungeschriebene Geschichte“,⁸² die von der Dunk aus kulturgeschichtlicher Perspektive mithilfe der schöngeistigen Literatur zu erschließen versucht.⁸³

⁷⁷ Conze: Adel, Aristokratie, S. 1.

⁷⁸ Vgl. Hermann W. von der Dunk: Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Bd. 1. München, 2000. S. 93.

⁷⁹ Malinowski, Stephan: „Wer schenkt uns wieder Kartoffeln?“ Deutscher Adel nach 1918 – eine Elite? In: Günther Schulz, Markus A. Denzel (Hrsg.): Deutscher Adel im 19. und 20. Jahrhundert. St. Katharinen, 2004. S. 501–537, hier S. 536. So inserierten beispielsweise noch 1920, weit mehr als ein Jahr nach der Abdankung von Carl Eduard Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha, ein Hofjuwelier, ein Hofbuchhändler, ein Hofsattlermeister und ein Hoflieferant in Coburger Zeitschriften – alle, ohne diese Titel als ehemals zu kennzeichnen. Vgl. Die Flöte. Monatsschrift für neue Dichtung. 2 (1920). H. 12.

⁸⁰ Malinowski: Vom König zum Führer, S. 44.

⁸¹ Mühlmann, Wilhelm Emil: Charisma. In: Joachim Ritter (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 1. Basel, Stuttgart, 1971. Sp. 996–999, hier Sp. 998.

⁸² Malinowski: Wer schenkt uns wieder Kartoffeln, S. 537.

⁸³ von der Dunk: Kulturgeschichte, S. 104f.

An dieser Stelle soll es ihm jedoch nicht gleichgetan werden, sondern ein Blick auf ein besonders deutliches Anzeichen von aristokratischem Charisma geworfen werden: Der nach 1918 ausnehmend florierende Scheinadel war weniger Ausdruck der Anhängerschaft zu einer aufgrund ihrer persönlichen Eigenschaften als herausragend verstandenen Person als ein Versuch, über die Annahme eines Adelstitels oder -prädikats selbst Inhaber dieser Wirkmacht zu werden und in den Vorzug einer nichtegalen Behandlung zu gelangen.⁸⁴ Obwohl er von Adelskreisen abgelehnt und auch zur Anzeige gebracht wurde,⁸⁵ trug das vermehrte Aufkommen des Scheinadels zur „charismatischen Renaissance der 1920er und 1930er Jahre“ des Adels gehörig bei.⁸⁶

Grundsätzlich war eine Nobilitierung nach 1918 in Deutschland nicht mehr möglich. Zum einen hatten der Kaiser und die übrigen regierenden Bundesfürsten, die hierzu bis dahin berechtigt gewesen waren, die politische Bühne verlassen. Zum anderen untersagte die Weimarer Reichsverfassung die Annahme nicht nur von deutschen, sondern auch von ausländischen Adelstiteln.⁸⁷ Somit war der Adel fortan „gezwungen, sich allein aus sich selbst zu erneuern“,⁸⁸ wie Hoyningen-Huene gerade mit Blick auf die demografischen Einschnitte durch den Ersten Weltkrieg feststellt.

Der Eintritt in den Adel beschränkte sich während der Weimarer Republik allerdings deshalb nicht auf eine entsprechende Heiratspolitik. Da Adelstitel und -prädikat durch die Verfassung zu Namensbestandteilen erklärt worden waren, konnten sich Bürgerliche auch in Adelskreise adoptieren lassen. Was in früheren Zeiten lediglich der Familienerhaltung mangels eigener Stammhalter diente, trat nach 1918 verstärkt auf, da gerade der

⁸⁴ Ein ähnlicher Versuch, Teilhabe am aristokratischen Charisma zu haben, liegt bei adligen Pseudonymen vor, beispielsweise bei Paris von Gütersloh (d. i. Albert Conrad) und Martha von Eschstruth (d. i. Henriette Hardenberg). Vgl. Paris von Gütersloh. In: Paul Raabe: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. Stuttgart, 1992². S. 179–180; Hartmut Vollmer: Zeittafel. In: Henriette Hardenberg: Südliches Herz. Nachgelassene Dichtungen. Hrsg. v. Hartmut Vollmer. Zürich, 1994. S. 211–217, hier S. 213. Die Wahl adliger Pseudonyme ist in beiden Fällen besonders bemerkenswert, da Conrad und Hardenberg seit 1913 zu den Beiträgern von Franz Pfemferts linksgerichteter Zeitschrift *Die Aktion* gehörten.

⁸⁵ Ab September 1923 veröffentlichte die ausschließlich mit dem Phänomen des Scheinadels betraute Abteilung VI der Hauptgeschäftsstelle der Deutschen Adelsgenossenschaft in unregelmäßigen Abständen Personen, die der illegalen Benutzung adliger Namen bezichtigt wurden. Vgl. Das Schriftführeramt: Auszug aus dem Scheinadel-Verzeichnis. In: Deutsches Adelsblatt. 41 (1923). Nr. 19/20. S. 330. Entsprechende Hinweise im *Deutschen Adelsblatt* ab April 1924 deuten darauf hin, dass betroffene Familienverbände – möglicherweise informiert oder gar angehalten von der DAG – die Adoptionen juristisch anfochten. Vgl. IV. Auszug aus dem Scheinadel-Verzeichnis. In: Deutsches Adelsblatt. 42 (1924). Nr. 8. S. 99. Seit Februar 1925 scheint die DAG direkt Anzeige bei den zuständigen Amtsgerichten erstattet zu haben. Vgl. VI. Auszug aus der Scheinadel- bzw. Titelliste. In: Deutsches Adelsblatt. 43 (1925). Nr. 3. S. 55.

⁸⁶ Malinowski: Wer schenkt uns wieder Kartoffeln, S. 537.

⁸⁷ Vgl. Verfassung des Deutschen Reiches (11.8. 1919). URL: www.documentArchiv.de/wr/wrv.html (Stand: 25.9. 2014).

⁸⁸ Siehe Hoyningen-Huene: Adel in der Weimarer Republik, S. 21.

verarmte Adel dazu neigte, gegen entsprechende Bezahlung neue Familienmitglieder durch Adoption zu schaffen.

Die DAG reagierte äußerst aggressiv gegen solches Verhalten, da zum einen in den Reihen ihrer Mitglieder – die größtenteils dem nord- und ostdeutschen Kleinadel entstammten – derartige Adoptionen besonders häufig vorkamen und zum anderen gerade dem wirtschaftlich klammen Adel meist nur der Titel blieb, um sich von seinem bürgerlichen Umfeld abzuheben. Zudem befürchteten die Mitarbeiter der ausschließlich für das unzulässige Tragen von Adelstiteln zuständigen DAG-Abteilung VI, dass der Scheinadel bei der für möglich erachteten Wiederherstellung der Monarchie „legalisiert“ werden könnte.⁸⁹

In welchem Verhältnis erkaufte Adoptionen zu familienerhaltenden Maßnahmen standen und welches Ausmaß der private Handel mit Adelstiteln überhaupt annahm, lässt sich nicht beziffern.⁹⁰ Auch ist im Allgemeinen nicht nachweisbar, ob die käufliche Übernahme eines Adelstitels als Namensbestandteil den Trägern Vorteile verschafft hat – ob sie tatsächlich am Charisma der Aristokraten teilhaben konnten. Dieses lässt sich mit Gewissheit nicht einmal von dem wohl bekanntesten Scheinadligen, Hitlers Außenminister Joachim von Ribbentrop, sagen.⁹¹ Ganz anders liegt der Fall bei Harry Domela, der sich als Prinz von Liven und Baron Korff ausgab und für einen Sprössling des Hauses Hohenzollern gehalten wurde: Domela profitierte ganz erheblich von der Wirkmacht, die von seiner angeblich hochadligen Herkunft ausstrahlte. Allerdings handelt es sich bei dem *Falschen Prinzen* nicht um einen Scheinadligen, sondern schlichtweg um einen Hochstapler.⁹²

⁸⁹ Vgl. [Hans Friedrich] v. Ehrenkrook: Scheinadel! In: Deutsches Adelsblatt. 41 (1923). Nr. 19/20. S. 329–330, hier S. 329.

⁹⁰ Obwohl es sich die Abteilung VI zur Aufgabe gemacht hatte, durch die Veröffentlichung von Adoptierten „jede Verwechslung und Vermischung von Adel und Scheinadel“ auszuschließen, und schon im November 1923 behauptete, „Hunderte“ Verdachtsfälle vorliegen zu haben, wurden bis November 1932 ‚nur‘ 65 Scheinadlige publik gemacht. Vgl. v. Ehrenkrook: Scheinadel, S. 329; Abteilung VI: Betr. Scheinadel. In: Deutsches Adelsblatt. 41 (1923). Nr. 25. S. 392; Abteilung VI: XVI. Auszug aus der Scheinadelliste. In: Deutsches Adelsblatt. 50 (1932). Nr. 45. S. 625.

⁹¹ Ribbentrop wurde von einer entfernten, in der Inflation 1923 verarmten Verwandten, deren Vater nobilitiert worden war, gegen die Zahlung einer monatlichen Rente von 450 RM im Jahr 1925 adoptiert. Vgl. Stefan Scheil: Ribbentrop. Oder: Die Verlockung des nationalen Aufbruchs. Eine politische Biographie. Berlin, 2013. S. 25; Michael Bloch: Ribbentrop. London et al., 1994. S. 2, 17f.

⁹² Domela, Harry: Der falsche Prinz. Leben und Abenteuer, im Gefängnis zu Köln von ihm selbst geschrieben Januar bis Juni 1927. Berlin, 1927. Die Biografie erlangte noch im selben Jahr eine Auflage von 100.000 Exemplaren und wurde 1929 ins Französische übersetzt.

Literaturhistorische Einordnung

Vorbemerkung

Die einschlägige Forschung tut sich nach wie vor schwer damit, die Literatur der Weimarer Republik, gerade ab der Mitte der zwanziger Jahre, zumindest grundlegend zu definieren und nach ästhetischen Prinzipien und Klassifikationsmerkmalen schlüssig zu untergliedern. Lange Zeit hielt der vermeintlich politische Gehalt der zwischen 1918 und 1933 entstandenen und veröffentlichten Literatur die Germanisten mehrheitlich von deren intensiveren Betrachtung ab; erst 1970 etwa legte Helmut Lethen einen ersten Band zur Neuen Sachlichkeit vor.¹ Die Verbindung von Literatur und Politik wurde hierin und fortan geradezu gesucht,² parallel dazu etablierte sich der seither gängige Dreischritt der Stilrichtungen: Auf den bis etwa 1923 datierten Expressionismus folgte demnach die Neue Sachlichkeit, der jene als ‚golden‘ verklärte zweite Hälfte der zwanziger Jahre zugesprochen wurde, während den Schriftstellern nach 1929 angesichts der Weltwirtschaftskrise und der allgemeinen Politisierung insgesamt eine gewisse Ratlosigkeit attestiert wurde, die, so pluralistisch und letztendlich unentschieden sie auf die literarische Produktion einwirkte, nicht stilbildend werden konnte und der – etwas po-

¹ Lethen, Helmut: *Neue Sachlichkeit 1924–1933. Studien zur Literatur des ‚Weißen Sozialismus‘*. Stuttgart, 1970 [Diss.]. Noch zwei Jahre später wies Karl Prümm darauf hin, dass die Literatur der Weimarer Republik „bisher noch kaum Beachtung“ gefunden hätte und die Neue Sachlichkeit im Gegensatz zum Expressionismus „völlige Mißachtung“ erführe. Siehe Karl Prümm: *Neue Sachlichkeit. Anmerkungen zum Gebrauch des Begriffs in neuen literaturwissenschaftlichen Publikationen*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 91 (1972). Nr. 4. S. 606–616, hier S. 606.

² „Die neusachliche Dramatik ist der Niederschlag einer kulturellen und politischen *Krise des Liberalismus* in der Weimarer Republik.“ Siehe Thomas Koebner: *Das Drama der Neuen Sachlichkeit und die Krise des Liberalismus*. In: Wolfgang Rothe (Hrsg.): *Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik*. Stuttgart, 1974. S. 19–46, hier S. 19. Das wachsende sozialkritische Bewusstsein in der Bonner Republik der sechziger Jahre verleitete nicht wenige Literaturwissenschaftler dazu, die Autoren der Weimarer Republik in erster Linie politisch zu lesen und aus der Retrospektive die anachronistische und somit hinfällige Frage nach einem Zusammenhang zwischen Weimarer Literatur, ‚Drittem Reich‘ und Zweitem Weltkrieg aufzuwerfen. Günther Rühle sah unter diesen Vorzeichen gerade die zeitgenössischen Dramatiker „für die Republik“ schreiben. Vgl. Günther Rühle: *Theater für die Republik 1917–1933. Im Spiegel der Kritik*. Frankfurt/M., 1967. Rühles These vom politisch-demokratischen Zeittheater für das Weimarer Modell wurde, mit Hinblick auf die bestenfalls staatskeptischen Expressionisten, erst 1975 kritisiert: „In Wirklichkeit hat es ein Theater für die Republik nicht gegeben, allenfalls erst am Ende, als es bereits zu spät war, ansonsten nur ein Theater gegen die Republik.“ Siehe Hans-Jörg Knobloch: *Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie*. Bern, Frankfurt/M., 1975. S. 9. Dessen ungeachtet, erschien Rühles Herausgabe 1988 erneut, in der DDR beim Henschelverlag, in der BRD bei S. Fischer, dort gar in einer zweiten Auflage im selben Jahr, was exemplarisch veranschaulichen mag, wie zögerlich sich die Literaturwissenschaft (und die einschlägig interessierte Öffentlichkeit, an die sich Rühle in seinen Arbeiten wesentlich deutlicher wandte) von der Vorstellung einer demokratisch-politischen Literatur der Weimarer Republik trennen mochte.

lemisch formuliert – erst mit der Hitler-Diktatur, die kurzerhand auf Parteilinie, zum Schweigen oder ins Exil zwang, beizukommen war.³

Bei allem Bewusstsein um Dadaismus, Surrealismus, Futurismus und andere Ausdrucksformen der literarischen Avantgarde⁴ sowie die davon überwiegend unberührten Großautoren des Realismus, des Naturalismus und der Trivialliteratur blieb die Literaturforschung doch weitestgehend auf den Expressionismus und die Neue Sachlichkeit als wesentliche Stilrichtungen der Weimarer Republik konzentriert.⁵ Gerade diese einseitige Fokussierung beförderte allerdings weitere Verengungen des wissenschaftlichen Sichtfelds: Dass Expressionismus und Neue Sachlichkeit als ursprünglich aus der Kunstgeschichte stammende Begriffe angenommen wurden, animierte vielfach dazu, die Literatur der Weimarer Republik nicht nur als Reflex auf die politischen Zeitumstände zu betrachten, sondern ihre Entwicklung auch in Einklang mit der zeitgenössischen Kunst zu bringen. Auf diese Weise konnte die Literatur der Weimarer Republik – wie ihre Bezeichnung bereits nahelegt – an die politischen und ökonomischen Zäsuren ihrer Zeit – 1918, 1923, 1929 und 1933 – geknüpft werden; darüber hinaus lieferte die Kunstgeschichte einige Wegmarken, deren berühmteste wohl das Jahr 1925 darstellt. Da Gustav Friedrich Hartlaub in diesem den Begriff der Neuen Sachlichkeit in die moderne Malerei einführte, wurde auch der Beginn der neusachlichen Literatur für lange Jahrzehnte an diesem Jahr festgemacht. Um 1925 eine literaturgeschichtliche Zäsur anzusetzen, bot sich umso mehr an, als Carl Zuckmayers wegweisendes, vitalistisches Lustspiel *Der fröhliche Weinberg* im selben Jahr wie eine „Bombe“ in die deutsche Theaterlandschaft einschlug.⁶

³ Vgl. entgrenzt über 1918 und 1933 hinaus Martin Lindner: *Leben in der Krise. Zeitromane der Neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne*. Mit einer exemplarischen Analyse des Romanwerks von Arnolt Bronnen, Ernst Glaeser, Ernst von Salomon und Ernst Erich Noth. Stuttgart, Weimar, 1994. S. 143f.

⁴ Walter Fähnders führt ein umfangreiches „Ensemble der Ismen“ an, kennzeichnet den Expressionismus dabei allerdings für die Zeit der Weimarer Republik nicht eindeutig als noch avantgardistische Literaturströmung. Vgl. Walter Fähnders: „Der Widerspruch des Publikums als Kunstfaktor“. *Avantgarde und Theater in den zwanziger Jahren*. In: *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*. 1 (1995). S. 115–142, hier S. 115, 132f.

⁵ Parallel dazu erfuhr lediglich die proletarisch-revolutionäre Literatur eine vergleichbare Aufmerksamkeit. Vgl. Wilhelm Haefs: *Nachexpressionismus. Zur literarischen Situation um 1920*. In: Bernhard Gajek, Walter Schmitz (Hrsg.): *Georg Britting (1891–1964). Vorträge des Regensburger Kolloquiums 1991*. Frankfurt/M. et al., 1993. S. 74–89, hier S. 77.

⁶ Vgl. Günther Rühle: *Theater in Deutschland 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt/M., 2007. S. 483. Zuckmayer konnte als einer der wenigen Autoren der ersten deutschen Republik nahezu unmittelbar nach 1945 zwar nicht an alte Erfolge anknüpfen, mit diesen aber eine breite Öffentlichkeit für sich einnehmen. Allein beim Fischer-Verlag wurde sein *Hauptmann von Köpenick* (1931) zwischen 1952 und 1978 in einer Gesamtauflage von einer Millionen Exemplaren vertrieben, 1991 war die zweite Million erreicht. Die Sammelausgabe von *Der fröhliche Weinberg* (1925) und *Schinderhannes*

Christian Jäger hat inzwischen nachgewiesen, dass der Begriff der Sachlichkeit in seinem Ursprung nicht der Kunstgeschichte, sondern den Architektur-Diskursen der Jahrhundertwende entstammt und bereits 1921 von Martin Feuchtwanger in die Literatur eingeführt worden ist.⁷ Sabina Becker hat darüber hinaus mit dem längst überfälligen Verweis auf die neusachliche Prosa die Stilrichtung – Joseph Roths vielzitierten Aufsatz *Schluß mit der Neuen Sachlichkeit!* (1930) zum Trotz – über das Krisenjahr 1929 hinaus entgrenzt und ohne verbindliche Zeitangabe in der nichtnationalistischen Literatur nach 1933 ausklingen lassen.⁸

Im Zuge dieser Überwindung der alten Festschreibungen ist es der Literaturwissenschaft jedoch nicht gelungen, den dadurch noch verschärften Mangel an „fix handhabbaren“ Begrifflichkeiten⁹ zur treffenden Charaktersierung und Periodisierung der literarischen Entwicklungen zwischen 1918 und 1933 zu beheben. Die Forschung ist diesem Dilemma vielfach ausgewichen, indem sie sich exemplarisch einzelnen Autoren und deren Werken verschrieben und eine Kontextualisierung über die zeitpolitischen Umstände und ein konkretes Genre hinaus weitestgehend vermieden hat.¹⁰ Zu den bekanntesten unter diesem Gesichtspunkt angestregten Wiederentdeckungen gehören im Bereich der Dramatik sicherlich Ödön von Horváth und Marieluise Fleißer, deren

(1927) von 1968 schaffte es bis 1991 immerhin auf 110.000 Exemplare. Vgl. den Bestand der Deutschen Nationalbibliothek.

⁷ Vgl. Christian Jäger: Phase IV. Wandlungen des Sachlichkeits-Diskurses im Feuilleton der Weimarer Republik. In: Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. 2 (1996). S. 77–108, hier S. 78. Michael Großheim verweist auf Sachlichkeitsdiskurse in der Philosophie der Jahrhundertwende. Vgl. Michael Großheim: „Zu den Sachsen selbst!“ Die neue Sachlichkeit der Phänomenologen. In: Moritz Baßler, Ewout van der Knaap (Hrsg.): Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkungen eines Konzepts. Würzburg, 2004. S. 145–159.

⁸ Vgl. Sabina Becker: Neue Sachlichkeit im Roman. In: Dies, Christoph Weiß (Hrsg.): Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Stuttgart, Weimar, 1995. S. 7–26, hier S. 18; dies.: Neue Sachlichkeit. Bd. 1. Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933). Köln, Weimar, Wien, 2000. S. 56–59. Der von Becker vorgenommenen Aufhebung der Begrenzung der Neuen Sachlichkeit auf 1929 folgt u.a. auch Carsten Jakobi, der die ästhetische Entwicklung des Zeitstücks, verstanden als dramatische Eigenform der Neuen Sachlichkeit, in den Exiljahren ab 1933 untersucht. Vgl. Carsten Jakobi: Der kleine Sieg über den Antisemitismus. Darstellung und Deutung der nationalsozialistischen Judenverfolgung im deutschsprachigen Zeitstück des Exils 1933–1945. Tübingen, 2005 [Diss.]. Ähnlich zeitlich entgrenzt wird der Expressionismus bei Bettina Englmann: Exil und Expressionismus. Kontinuitäten eines kunsttheoretischen Diskurses nach 1933. In: Helga Schreckenberger (Hrsg.): Ästhetik des Exils. Amsterdam, New York, 2003. S. 37–54.

⁹ Schlenstedt, Silvia: Aspekte des nachrevolutionären Expressionismus. In: Thomas Koebner, Sigrid Weigel (Hrsg.): Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation. Opladen, 1996. S. 348–353, hier S. 348.

¹⁰ Wie zufällig und irreführend diese punktuelle Annäherung ausfallen kann, hat Ludwig Marcuse bereits mit Blick auf die fünfziger Jahre beschrieben: „Also: was heute von den Zwanzigern nicht vergessen ist, wird zu ihrem Inhalt gemacht. Manche aber sind nur deshalb vergessen, weil sie in den Fünfzigern nicht mehr lebten. Und manche sind nur deshalb nicht vergessen, weil sie in den Fünfzigern noch lebten.“ Siehe Ludwig Marcuse: Wachsfingernkabinett zwanziger Jahre? (I) [1960]. In: Ders.: Wie alt kann Aktuelles sein? Literarische Porträts und Kritiken. Hrsg. v. Dieter Lamping. Zürich, 1989. S. 366–376, hier S. 368.

Werke ab 1970 bzw. 1972 mehrbändig verlegt wurden.¹¹ Während Horváth seither gern mit Brecht verglichen wird, gilt die Fleißer inzwischen als – zumindest was ihre Zuordnung zur Literatur der Weimarer Republik anbelangt – überbewertet.¹²

Die Renaissance diverser Autoren beförderte wiederum eine personengebundene Darstellung der Literaturgeschichte zur Weimarer Republik, wie sie etwa Thomas Koebner, Franz Norbert Mennemeier und Günther Rühle betrieben haben.¹³ Darüber blieb eine grundsätzliche Definition der verwendeten Begrifflichkeiten oftmals aus, sodass sich die Weimarer Republik aus literaturwissenschaftlicher Sicht bislang immer noch als kaum geordnetes Chaos präsentiert. Zusätzlich steckt die Forschung zu Boulevardkomödie, Schwank und Nachexpressionismus immer noch in ihren Ansätzen fest.¹⁴

Im Folgenden soll nun versucht werden, einen Überblick über die Literatur der Weimarer Republik in ihren wesentlichen Zügen zu verschaffen, wobei mit den fragwürdigen Fachtermini der einzelnen Stilrichtungen äußerst sparsam umgegangen bzw. die Problematik der Begrifflichkeit gegebenenfalls klar herausgestellt wird. Dieser Abriss dient der Heranführung an das eigentliche Thema der Arbeit und richtet dementsprechend den Fokus verstärkt auf einzelne Teilaspekte der literarischen Strömungen und Entwicklungen zwischen 1918 und 1933; ein Anspruch auf Universalität wird demzufolge nicht erhoben.

¹¹ Vgl. Ödön von Horváth: Gesammelte Werke. 4 Bde. Hrsg. v. Traugott Krischke. Frankfurt/M., 1970f.; Marieluise Fleißer: Gesammelte Werke. 4 Bde. Hrsg. v. Günther Rühle. Frankfurt/M., 1972 u. 1989.

¹² Erstmals populär mit Brecht verglichen wurde Horváth von Peter Handke, der bekanntlich letzteren den Vorzug gab. Vgl. Peter Handke: Persönliches Postscriptum. In: Traugott Krischke (Hrsg.): Materialien zu Ödön von Horváth. Frankfurt/M., 1970. S. 179–180. Dass Fleißer wegen der insgesamt geringen Resonanz, die ihr Werk vor 1933 erzielte, und aufgrund der im Vergleich dazu starken Wirkung ihrer späteren Überarbeitungen eher der Literatur der siebziger Jahre zuzuordnen sei, begründeten Hugo Aust, Peter Haida, Jürgen Hein: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. Hrsg. v. Jürgen Hein. München, 1989. S. 283–285.

¹³ Vgl. Franz Norbert Mennemeier: Modernes Deutsches Drama. Kritik und Interpretation. 2 Bde. Berlin, 1975 u. 1976, 2006³. Thomas Koebner: Revolte der Söhne, Passion der Frauen. Zehn Kommentare zum Drama zwischen Expressionismus und Volksstück (1914–1932) [1985]. In: Ders.: Unbehauste. Zur deutschen Literatur in der Weimarer Republik, im Exil und in der Nachkriegszeit. München, 1992. S. 26–70 sowie Rühle: Theater in Deutschland. Exemplarisch für den Expressionismus auch Hermann Friedmann, Otto Mann (Hrsg.): Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg, 1956; (zu großen Teilen) Wolfgang Rothe (Hrsg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern, München, 1969.

¹⁴ Dazu trägt neben der weitverbreiteten Abneigung gegen die Beschäftigung mit ‚niederen‘ Genres der Widerwille vieler Forscher bei, sich mit als „salzlos“ deklassierten Komödien ohne Komik und gutem Ausgang auseinanderzusetzen. Siehe Walter Hinck: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf, 1977. S. 11–31, hier S. 31. Eine Leerstelle in der Komödienforschung attestieren noch Ulrich Profitlich: Komödien-Konzepte ohne das Element *Komik*. In: Ralf Simon (Hrsg.): Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Bielefeld, 2001. S. 13–30; Christian Neuhuber: Das Lustspiel macht Ernst. Das Ernste in der deutschen Komödie auf dem Weg in die Moderne. Von Gottsched bis Lenz. Marburg, 2007. S. 12f.

I. Drama in der Krise? Ein Überblick

Im Verlauf der Weimarer Republik wurde jeder Gattung und jedem Genre der deutschsprachigen Literatur immer wieder und durchaus auch von prominenter Seite her wenigstens eine Krise, wenn nicht gar der komplette Untergang, bescheinigt.¹⁵ Die Atteste vom Tod und der Wiederauferstehung der einzelnen Literaturformen lösten sich derart häufig und schnell ab, dass selbst routinierte Autoren im Zentrum der Debatte resigniert feststellen mussten, dass „sich eins vom andern kaum unterscheiden“ ließ.¹⁶

Besonders die Zukunft des Dramas schien den zeitgenössischen Literaturschaffenden verdüstert. „Es gibt kein Drama mehr!“, rief etwa Yvan Goll 1922 fatalistisch aus; im selben Jahr trat er mit seiner dramatischen Satire *Methusalem oder Der ewige Bürger* an die Öffentlichkeit. Wie passt das zusammen? In seinem Aufsatz distanzierte sich Goll nicht so sehr vom Drama im Allgemeinen wie von speziell der Tragödie. „Schicksal? Konflikte? Die gibt es heute nicht“, postulierte er, um zuletzt eine Lanze für die Komödie zu brechen: „Was bleibt übrig? Die Zeit lächerlich machen.“¹⁷

Doch in einem bewegten „Zeitalter verzweifeltsten Übergangs, inmitten von Unsicherheit und Ringen“ – die Neigung zu defätistischen Superlativen wird hier auch bei dem Dramaturg Berthold Viertel deutlich –, blieben die Stücke der Komödienschreiber ebenfalls bezüglich ihres künstlerischen, politischen und überhaupt gesellschaftsrelevanten Gehalts umstritten, war der sich permanent wandelnden Gegenwart, der pluralistischen Gesellschaft auch nicht einfach mit Humor beizukommen. „Der erstklassige dramatische Dichter braucht als Vorbedingung ein festes System von Werten, eine Stufenordnung, die allgemein anerkannt ist. Er kann nicht als Richter fungieren ohne ein zwin-

¹⁵ Vgl. exemplarisch Walter Benjamin: Krisis des Romans. Zu Döblins „Berlin Alexanderplatz“. In: Ders.: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. v. Christoph Gödde, Henri Lonitz. Bd. 13.1. Kritiken und Rezensionen. Hrsg. v. Heinrich Kaulen. Berlin, 2011. S. 248–254, hier bes. S. 249; Walther Kiaulehn: Der Tod der Lyrik. In: Der Schriftsteller. 18 (1930). Nr. 8. S. 41–42.

¹⁶ Musil, Robert: Noch einmal Theaterkrise und Theatergesundung. In: Ders.: Essays, Reden, Kritiken. Hrsg. v. Anne Gabrisch. Berlin, 1984. S. 331–336, hier S. 331.

¹⁷ Goll, Yvan: Es gibt kein Drama mehr! In: Die neue Schaubühne. 4 (1922). Nr. 1. S. 18. Dieser Aufsatz markiert insgesamt eher das Ende des Expressionismus als das des Dramas oder der Tragödie. Vgl. Michael Knauf: Yvan Goll. Ein Intellektueller zwischen zwei Ländern und zwei Avantgarden. Bern et al., 1996 [Diss.]. S. 79. In der kritischen Auseinandersetzung u.a. mit Goll behauptet Daniel Fulda die Stellung der Tragödie in der Klassischen Moderne. Vgl. Daniel Fulda: Aus der Krise in die Aporie. Die Tragödie als Gattung der Klassischen Moderne und die Grenzen der ‚Entscheidung‘. In: Keith Bullivant, Bernhard Spies (Hrsg.): Literarisches Krisenbewußtsein. Ein Perzeptions- und Produktionsmuster im 20. Jahrhundert. München, 2001. S. 4–64.

gendes Gesetz, das allgemein ist“, erkannte Viertel,¹⁸ der trotz aller Widrigkeiten den Dramatiker nach wie vor als einen, wenn nicht gar den „Führer durch das Chaos unserer Zeit“ verstanden wissen wollte.¹⁹

Die ausgemachte Krise des Dramas wird hier als von einer schnelllebigen, wechselhaften Wirklichkeit verursacht erklärt, auf die die zeitgenössischen Dramatiker nicht angemessen reagieren könnten. Mit dieser Einschätzung stand Viertel nicht allein da, auch der Kritiker Bernhard Diebold machte als Ergebnis nicht zuletzt der gesellschaftlichen Umbrüche der Nachkriegszeit eine *Anarchie im Drama* (1921) aus.

Dass Drama und Realität nicht mehr länger auf traditionelle Weise in Einklang gebracht werden konnten, ist kein Spezifikum der Weimarer Republik, wie Wilhelm Bernhard 1926, auf dem Höhepunkt des zeitgenössischen Krisenempfindens, richtig erkannte.

Das Stück der Gesellschaft, der moralischen und sozialen Zustände der sagenhaften Zeit vor 1914, lebt nicht mehr [...]. Seine Konstruktionsteile sind morsch geworden. Der Ehe, dem Absolutismus, dem Militarismus, der Gesellschaft als Kaste, der materialistischen und mechanistischen Wissenschaft ist der Begriff der Unantastbarkeit abhanden gekommen [...]. Die Probleme und damit die Formen des den gewaltigsten aller Oberlehrer, Aristoteles, anbetenden Lessing und seiner interessanten Erweiterer und Verwässerer Dumas und Ibsen sind erschöpft.²⁰

Tatsächlich ging die Krise des modernen Dramas mit der Auflösung einer starren, leicht erfass- und klassifizierbaren Gesellschaft und ihres kaum veränderlichen Wertesystems einher. Die Voraussetzungen für diese soziale Pluralisierung stellten sich vermehrt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein; die Naturalisten standen diesem Phänomen ihrer Zeit letztendlich hilflos gegenüber: Wie etwa ließen sich noch Dialoge anlegen angesichts der allgemeinen Verstäderung und der damit verbundenen – welch Paradoxon! – Vereinzelung? Welche Rolle konnte das Individuum auf der Bühne noch im Verhältnis zur realen Massengesellschaft spielen?²¹

¹⁸ Viertel, Berthold: Der Kampf um das Drama. In: Ders.: Schriften zum Theater. Hrsg. v. Gert Heidenreich. München, 1970. S. 179f. Dass sich der Humor der nachexpressionistischen Komödien in eine groteske „schwarze Sachlichkeit“ kehrte, stellte Reinhold Grimm fest. Vgl. Reinhold Grimm: Neuer Humor? Die Komödienproduktion zwischen 1918 und 1933. In: Wolfgang Paulsen (Hrsg.): Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Sechstes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur 1972. Heidelberg, 1976. S. 107–133, hier S. 119. Klaus Ziegler spricht von einer „extrem polemische[n] Tendenz“, von der die gesamte Literatur des Expressionismus geprägt sei. Siehe Klaus Ziegler: Dichtung und Gesellschaft im deutschen Expressionismus. In: Imprimatur. N. F. 3 (1961/62). T. 2. S. 98–114, hier S. 99.

¹⁹ Viertel: Der Kampf um das Drama, S. 186.

²⁰ Bernhard, Wilhelm: Der Untergang des Abendstückes oder Das kommende Theater. In: Der Querschnitt. 6 (1926). H. 1. S. 55–58, hier S. 56.

²¹ Peter Gay setzt die Krise des Dramas – er spricht zwar vom Theater, bezieht sich jedoch auf eine „geringe Auswahl an geeigneten Stücken“ – bereits um einige Jahrzehnte früher an. „Wenn nach der Mitte

Den krisenentschärfenden Lösungsansätzen zu diesen und vielen ähnlich gelagerten Fragen, die Peter Szondi, beginnend mit den Expressionisten, während der Weimarer Republik auf den Weg gebracht sieht,²² trat nach 1918 eine starke Abwertung des Dramentextes zugunsten des Theaters entgegen, die zumindest von den bedeutenden Intendanten ihrer Zeit vollzogen wurde: Bei Max Reinhardt stand nicht mehr wie noch im Naturalismus das Stück, sondern dessen Umsetzung durch den Schauspieler im Vordergrund der Aufführung. Leopold Jeßners kritische Neuinterpretationen von Klassikern – zu denken sei etwa an die Inszenierung von Friedrich Schillers *Wilhelm Tell* im Dezember 1919 am Staatlichen Schauspielhaus Berlin – erforderten zwangsläufig große Eingriffe in die Drameninhalte. Die verschiedenen Ansätze des Experimentaltheaters und die allgemeine Öffnung der Bühne für innovative Medien und Techniken führten noch weiter vom Primat des Textes weg. Die Theaterkollektive von Erwin Piscator ordneten schließlich nicht nur das Drama ganz der Erarbeitung einer Aufführung unter, sondern sogar seinen Entstehungsprozess.

Unter diesen Vorzeichen verwundert nicht, dass im zeitgenössischen Diskurs Drama und Theater häufig in einem Atemzug genannt und scheinbar gleichgesetzt wurden. So sprachen sich etwa 1926 in einer Umfrage der *Vossischen Zeitung* – an der sich unter anderem Bertolt Brecht, Fritz von Unruh und Jakob Wassermann beteiligten – zu der Frage „Stirbt das Drama?“ neun der fünfzehn Teilnehmer über das Theater aus. Lediglich der Kunsthistoriker Max Dessoir mahnte eine Unterscheidung der beiden Begrifflichkeiten an.²³

Eine ungenügende Trennschärfe zwischen Drama und Theater erkannte zur selben Zeit auch der Kritiker Julius Bab und erklärte die dieser zugrunde liegende Zurückstellung des Dramas aus einer mangelnden Zeitgemäßheit der Gegenwartsdramatiker.

Taten der Regie und der Schauspielkunst, selbst Leistungen von Bühnenmalern, Bühnenmusikern und Bühnentechnikern und keineswegs zuletzt von Bühnentänzern be-

des neunzehnten Jahrhunderts eine kulturelle Institution dringend einer geistigen Auffrischung bedurfte, dann war es das Theater.“ Peter Gay: *Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs*. Frankfurt/M., 2008. S. 368.

²² Die Krise rührt nach Szondi aus der Umkehr der Darstellungsobjekte des Dramas, die er in der Gegenwart, der zwischenmenschlichen Interaktion und dem Geschehen ausmacht. Lösungen macht er bei Brechts epischen Theater, Piscators politischem Theater und Bruckners Simultanität suggerierendem Montagestück *Die Verbrecher* aus. Vgl. Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas (1880–1950)*. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 1. Hrsg. v. Jean Bollack. Frankfurt/M., 1978. S. 9–148, hier bes. S. 69, 96–116.

²³ Vgl. Max Dessoir: [Antwort zur Umfrage: Stirbt das Drama?] In: *Vossische Zeitung*. Zweite Beilage. 4. 4. 1926. Weitere Teilnehmer an der Umfrage waren die Regisseure Victor Barnowsky, Ludwig Berger, Heinrich XLV. Erbprinz Reuß, Leopold Jeßner und Berthold Viertel, die Schauspieler Elisabeth Bergner, Rudolf Forster, Lucie Höflich und Fritz Kortner sowie die Schriftsteller Arnolt Bronnen und Klabund.

schäftigen die Gemüter zweifellos mehr, als die Leistungen der dramatischen Dichtung.²⁴

Diese Diagnose ist nicht weiter verwunderlich, da sich Theater und Dramatik, obwohl von jeher eng miteinander verbunden, nach 1918 mit unterschiedlicher Geschwindigkeit und unter sehr verschiedenen Bedingungen entwickelten: Die formästhetischen Innovationen der zwanziger Jahre vom Bauhaus-Tanz eines Oskar Schlemmers über Jeßners abstrahierende Stufenbühne bis hin zu Piscators Filmleinwänden standen entweder in der Tradition ähnlicher Versuche einer ‚Retheatralisierung‘ seit der Jahrhundertwende oder waren in anderen Medien, vorzüglich der Revue oder dem Kinofilm, bereits erprobt worden.²⁵ Zudem profitierte die Bühne nach 1918 von einer allgemeinen Theatralisierung anderer Genres wie der Kabarettliteratur, des Chansons und des politischen Essays.²⁶

Während das Theater somit von der Jahrhundertwende an seine Darstellungsmöglichkeiten kontinuierlich erweiterte, entwickelte sich das Drama weniger beständig: Die Expressionisten wurden von der kaiserlichen und ab 1914 auch von der Kriegszensur größtenteils ausgebootet, nach 1918 hatte das Pathos der auf diese Weise mundtot gemachten Avantgarde bereits Patina angesetzt und verlor sich spätestens über die gescheiterten Nachkriegsrevolutionen und die Inflation von 1923.²⁷

Im selben Jahr deutete der Modeautor Georg Kaiser mit *Nebeneinander* den Weg zu einem kritischen Volksstück an, den Hans José Rehfisch mit *Wer weint um Juckenack?* (1924) und Carl Zuckmayer mit dem *Fröhlichen Weinberg* (1925) erfolgreich beschritten. Ödön von Horváth und Bertolt Brecht gelten als bedeutendste Theoretiker und Vollender der Erneuerung dieses Genres. Bezeichnenderweise kam das nun (wieder) kritische Volksstück jedoch kaum über einige momentane Sensationen wie Marieluise Fleißers *Pioniere in Ingolstadt* (1928) hinaus, und als Zuckmayer (*Der Hauptmann von Köpenick*) und Horváth (*Italienische Nacht, Geschichten aus dem Wiener Wald*) 1931

²⁴ Bab, Julius: Die Chronik des deutschen Dramas. Bd. 5. Deutschlands dramatische Produktion 1919–1926. Berlin, 1926. S. 7. Die sicherlich größte Herausforderung der Zeit bestand für das Theater darin, eine nach 1918 pluralistischere Gesellschaft zu erreichen. Vgl. Leopold Jeßner: Die Krisis des Theaters ist eine Krisis des Publikums. In: Ders.: Schriften. Theater der zwanziger Jahre. Hrsg. v. Hugo Fetting. Berlin, 1979. S. 77–78, hier S. 77.

²⁵ Cornelia Brandt zählt von dem erstmaligen Einsatz von Scheinwerfern in Ernst Tollers *Die Wandlung* (1919) bis zum für das Publikum sichtbaren Orchester in Bertolt Brechts Maxim-Gorki-Dramatisierung *Die Mutter* (1932) insgesamt 75 Bühneninnovationen auf. Vgl. Cornelia A. Brandt: Theater in der Weimarer Republik. Eine quantitative Analyse. Karlsruhe, 1990 [Diss.]. S. 248–250.

²⁶ Vgl. Jost Hermand, Frank Trommler: Die Kultur der Weimarer Republik. Frankfurt/M., 1988. S. 143.

²⁷ Einen fundierten Einblick in die Forschungslage zum Expressionismus und dessen Deutung verschafft Frank Krause: Literarischer Expressionismus. Paderborn, 2008. Hier bes. S. 40–65.

das Genre endgültig etabliert hatten, zeichnete sich bereits das Ende der Republik und damit auch vorerst das der Inszenierungsmöglichkeiten solch provokanter Stücke ab.²⁸

Neben seinen Bemühungen um das Volksstück versuchte Brecht, mit dem epischen Theater der Zeit literarisch beizukommen. Dabei baute er auf das politische Theater von Jeßner und Piscator auf; der Begriff dieser Dramenform weist unmittelbar auf die ‚dramatischen Romane‘ von Lion Feuchtwanger (*Thomas Wendt* 1920) und Alfons Paquet (*Fahnen* 1923) hin, die schon Piscator als Anregung dienten.

Das epische Theater und das kritische Volksstück gelten heute – ersteres noch wesentlich stärker auf Brecht beschränkt als letzteres auf Horváth – als einziges literarisches „Eigengewächs“ der Weimarer Republik,²⁹ wobei hier allerdings nicht das ungleich schwerer zu fassende Zeitstück vergessen werden darf. Dass Günther Rühle, der dieses Genre mit Ernst Tollers *Hinkemann* (1923) aus der Taufe gehoben sieht, das sozialkritische Schauspiel *Die Verbrecher* (1928) von Ferdinand Bruckner ebenso wie das Historienspiel *Die Affäre Dreyfus* (1929) von Hans José Rehfisch und Wilhelm Herzog zu den Zeitstücken zählt,³⁰ lässt erkennen, dass diese Dramenform eher intentionalen denn stofflichen Bezug zu seiner Gegenwart hat.

Doch auch wenn sich Rühle bemüht, das Zeitstück bis zum Beginn der Hitler-Diktatur auf der deutschen Bühne zu verorten,³¹ verschwindet es doch bereits um 1930 von derselben. Zum einen war das Publikum der ständigen Mahnung über die Rampe hinweg müde geworden und strebte gerade angesichts der Weltwirtschaftskrise und der allgegenwärtigen Politisierung des Alltags nach leichter Kost.³² Zum anderen setzten die Bühnen unter verstärktem politischen Druck und aufgrund der eigenen, wachsenden finanziellen Probleme nach 1929 immer seltener auf schwer verdauliche Stücke und hielten sich vermehrt an Klassiker, Historienstücke und Schwänke – an bewährte Rezepte eben. Nicht zuletzt unter diesen Vorzeichen geriet das Goethejahr 1932 zum finalen Triumph Gerhart Hauptmanns, der – welch „Wunder der Republik“³³ –, trotzdem er

²⁸ Brecht legte erst weit nach 1933 mit *Herr Puntila und sein Knecht Matti* (1940) sein erstes und zugleich auch einziges Volksstück vor.

²⁹ Müller-Seidel, Walter: Literarische Moderne und Weimarer Republik. In: Karl Dietrich Bracher, Manfred Funke, Hans-Adolf Jacobsen (Hrsg.): Die Weimarer Republik 1918–1933. Politik – Wirtschaft – Geschichte. Düsseldorf, 1987. S. 429–453, hier S. 444.

³⁰ Rühle, Günther: Das Zeitstück. In: Ders.: Theater in unserer Zeit. Frankfurt/M., 1976. S. 82–118, hier S. 82.

³¹ Ebd., S. 83. In jüngerer Zeit und deutlicher in Rühle: Theater in Deutschland, S. 543.

³² Vgl. Manfred Brauneck: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 4. Das europäische Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, Weimar, 2003. S. 387.

³³ Rühle, Günther: Das Theater der Republik. In: Ders.: Theater für die Republik im Spiegel der Kritik. Bd. 1. 1917–1925. Berlin, 1988. S. 11–45, hier S. 36. Dass Hauptmann auf epischen Terrain in der Mitte

ab 1916 kaum noch künstlerische Akzente setzen konnte, doch als erster literarischer Repräsentant der Republik unangefochten war.

Und so lief die Weimarer Republik, literarisch und speziell dramatisch betrachtet, mehrheitlich ebenso unspektakulär aus, wie sie zunächst aus den expressionistischen, anachronistisch gewordenen Nachwehen hervorgegangen war. Dieser betrübliche Ausklang darf jedoch nicht über die genannten und an dieser Stelle nur kurz umrissenen großen Strategien der Krisenbewältigung innerhalb der Dramatik hinwegtäuschen, die zwischen 1918 und 1933 entwickelt wurden. Sie sollen in der Folge eingehender vorgestellt werden.

II. Die Rebellion der Jugend. Das ‚expressionistische Jahrzehnt‘

„Das neue Drama ist Leidenschaft und Erkenntnis, Erlebnis und Sachlichkeit, Lyrik und Epik zugleich. Es stürzt aus dem Ich, bekennt und nimmt Partei.“³⁴ Derart euphorisch umschrieb Rudolf Kayser im Mai 1918 das expressionistische Drama, das mehrheitlich von zwischen 1875 und 1895 geborenen Autoren auf die Bühne gebracht wurde.³⁵ Doch derart neu, wie es der Publizist suggerieren möchte, war der gemeinte Expressionismus zu dieser Zeit längst nicht mehr: Mit Herwarth Waldens *Sturm* (ab 1910), Franz Pfemferts *Aktion* (ab 1911) und einigen anderen, meist kurzlebigen Zeitschriften hatte sich diese literarische Subkultur bereits im Kaiserreich eine solide, antibürgerliche Gegenöffentlichkeit geschaffen. Auf der Berliner *Sturm-Bühne* und ihrem Hamburger Pendant, der *Kampfbühne*, wurde expressionistisches Experimentaltheater gezeigt, wenngleich sich dessen Bedeutung eher in programmatischen Schriften niederschlug denn in aufseherregenden Inszenierungen. Ungleich breitenwirksamer, etablierte die von Kurt Pinthus Ende 1919 herausgegebene Lyrik-Anthologie *Menschheitsdämmerung* den Ex-

der zwanziger Jahre von Thomas Mann der Rang abgelaufen wurde, wirkte sich nicht auf dessen Bedeutung für die zeitgenössische Dramatik aus.

³⁴ Kayser, Rudolf: Das neue Drama. In: Das junge Deutschland. 1 (1918). Nr. 5. S. 138–141, hier S. 138.

³⁵ Viviani, Annalisa: Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche. München, 1981². S. 5. Paul Raabe begrenzt die Generation der Expressionisten noch stärker auf die Jahrgänge 1885 bis 1896. Auch wenn hier wie da wesentliche Autoren wie Ernst Barlach (1870–1938) oder Alfred Wolfenstein (1883–1945) außen vor bleiben, rühren derartige – wenngleich auch prominente – Einzelfälle nicht an der generellen Einschätzung des Expressionismus als „Jugendbewegung“. Siehe Paul Raabe: Einleitung. In: Ders.: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. Stuttgart, 1992². S. 1–20, hier S. 5, 7.

pressionismus endgültig als wesentliche Strömung innerhalb der kulturellen Avantgarde – und mit 20.000 bis 1922 verkauften Exemplaren fast schon als Mode.³⁶

Gerade die Bühnenstücke des Expressionismus wurden allerdings erst zu dieser Zeit von einer größeren Öffentlichkeit wahrgenommen: Um 1918 entlud sich der durch Zensur und schlicht kriegsbedingten Papiermangel, aber auch durch die lange Versperrung der am traditionellen Bildungsanspruch orientierten Hoftheater verursachte „Publikationsstau“ in einer wahren „Flut der Nachzügler“,³⁷ die das expressionistische Drama auf die Bühnen der Hauptstadt spülte und sein bisher provinzielles Schattendasein beendete. Was nun aber in dem Durcheinander von älteren, bislang unterdrückten und jüngst entstandenen Stücken, zwischen großen und kleinen Namen alle diese verbindend typisch expressionistisch war, lässt sich kaum formästhetisch oder stilistisch, sondern viel eher intentional erklären. „Wir wollen, daß eine neue Zeit anbricht“, heißt es dazu äußerst vage in der ersten Ausgabe der *Neuen Schaubühne* aus dem Januar 1919. „Geist und Politik sind heute keine Gegensätze mehr, beide erstreben die neue Menschengemeinschaft“.³⁸ Angriffsziel, Mittel und Absicht sind hier ebenso klar wie letztendlich aber auch unbestimmt umschrieben: Die Expressionisten suchten die Opposition zu dem wilhelminischen Bildungsbürgertum, dem sie größtenteils entstammten. Ihr Aufbegehren richtete sich vor allem gegen die Kontinuität und Bevormundung symbolisierende Vaterfigur und zielte auf ein verbrüderetes, individualisiertes Miteinander, als dessen

³⁶ Alfred Döblin beschrieb den Expressionismus schon im Juni 1918 als „Massenerscheinung“. Siehe Alfred Döblin: Von der Freiheit eines Dichtermenschen. In: Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Anthony W. Riley. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Hrsg. v. Erich Kleinschmidt. Olten, Freiburg i. B., 1989. S. 127–136, hier S. 134. Tatsächlich erschienen zwischen 1910 und 1922 etwa 2.300 eigenständige Veröffentlichungen von rund 350 expressionistischen Autoren. Vgl. Raabe: Einleitung, S. 4, 10.

³⁷ Sprengel, Peter: Vorschau im Rückblick – Epochenbewußtsein um 1918, dargestellt an der verzögerten Rezeption von Heinrich Manns *Untertan*, Sternheims *1913*, Hesses *Demian* und anderen Nachzügeln aus dem Kaiserreich in der Frühphase der Weimarer Republik. In: Michael Klein, Sieglinde Klettenhammer, Elfriede Pöder (Hrsg.): Literatur der Weimarer Republik. Kontinuität – Brüche. Innsbruck, 2002. S. 29–44, hier S. 30.

³⁸ Zehder, Hugo: Zeit, Theater und Dichter. In: Die neue Schaubühne. 1 (1919). Nr. 1. S. 1–3, hier S. 2f. Schon 1970 erklärte Manfred Brauneck, dass der Begriff ‚Expressionismus‘ eine Einheitlichkeit vortäusche, „wo sich divergenteste Stilrichtungen überkreuzen und eine kaum überschaubare Zahl literarischer Tagesaktivitäten, Manifeste, Neugründungen von Zeitschriften und Publikationsreihen konkurrieren.“ Die Pluralität und Unentschiedenheit der Stile im Stil werfe daher die Frage auf, „ob der Expressionismus als Neuansatz einer literarischen Moderne oder als Anschluß der literarischen Tradition des vergangenen Jahrhunderts zu begreifen sei.“ Siehe Manfred Brauneck: Bemerkungen zu einer Typologie des modernen Dramas. In: Ders. (Hrsg.): Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Interpretationen. Bamberg, 1976⁴. S. 7–19, hier S. 8. Yvan Goll sah im Expressionismus weniger eine ästhetisch definierbare Kunstform denn eine „Gesinnung“. Siehe Yvan Goll: Der Expressionismus stirbt. In: Paul Raabe (Hrsg.): Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. Zürich, 1987. S. 180–181, hier S. 180.

Zentrum ein ‚neuer Mensch‘, der ‚Mensch der Gerechtigkeit, der Mensch der Liebe, der Mensch der Freiheit‘,³⁹ propagiert wurde.

Die Mittel der überwiegend akademisch geschulten Expressionisten – vollkommen zutreffend lässt sich diese Stilrichtung als fast lupenreine Intellektuellenbewegung darstellen und über weite Teile auf eine solche beschränken⁴⁰ – fanden sich in Kunst und Literatur, wobei sich besonders die Lyrik aufgrund ihres ohnehin betont subjektiv-impulsiven Charakters, aber auch das Drama mit seinen spezifischen Eigenheiten zur Instrumentalisierung durch die Jugendrevolte anbot, wie Ludwig Marcuse ausführte:

Das Drama ist die konkreteste Philosophie einer Zeit. Es hat allen anderen Kulturgebildeten, welche die Essenz einer Lebenseinheit auszudrücken streben, voraus, daß hier am wenigsten Abstraktion von der Wirklichkeit (der gehörten und gesehenen, der gefühlten und gedeuteten, der bewegten und ruhenden) nötig ist, um zur Wahrheit zu kommen.⁴¹

Aufgrund seiner Anschaulichkeit und situativ variierbaren Darstellungsmöglichkeiten im Rahmen der Aufführungspraxis verstanden die Expressionisten das Drama als „Basis [...]: Der Menschheit ihre geistige Tiefe offenbarend, weckt sie in ihr Sehnsucht und Wille zur Gestaltung des neuen, größeren Menschen in uns.“⁴²

Im Bewusstsein einer kulturellen Krise im späten ‚wilhelminischen Barock‘ versuchten die expressionistischen Bühnenautoren, „dem nachklassischen und nachromantischen Bildungstheater, der naturalistischen Realitätsschau und dem effektsüchtigen Boulevardtheater“ eine neue Dramatik entgegenzusetzen.⁴³ Doch ausgerechnet die namhaftesten Stücke des frühen Expressionismus, Reinhard Johannes Sorges *Bettler* (1912) und Walter Hasenclevers *Sohn* (1914), sprengten wie später auch Fritz von Unruhs *Geschlecht* (1917) eben jene „äußere Form“ des Dramas nicht, um „in das Reich der

³⁹ Kühn, Herbert: Das Wesen des Dramatischen. In: Die neue Schaubühne. 1 (1919). Nr. 1. S. 3–6, hier S. 5.

⁴⁰ Vgl. Thomas Anz: Literatur des Expressionismus. Stuttgart, Weimar, 2010². S. 31. Raabe hat ermittelt, dass 80 Prozent der Expressionisten ein Hochschulstudium absolviert haben. Vgl. Raabe: Einleitung, S. 7. Nicht nur aufgrund ihrer Herkunft, auch bezüglich ihres Publikums blieb das „erklärtermaßen antibürgerliche Drama [der Expressionisten] weitgehend ein Drama in der bürgerlichen Gesellschaft.“ Siehe Walter Hinck: Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater. Göttingen, 1973. S. 19.

⁴¹ Marcuse, Ludwig: Die Tat im Drama. In: Das junge Deutschland. 1 (1918). Nr. 6. S. 179–181, hier S. 179. Viviani sieht bis 1914 die Lyrik, während des Ersten Weltkriegs die Prosa und in den anschließenden Revolutionsjahren das Drama von den Expressionisten jeweils bevorzugt bedient, ohne allerdings diese gewagte Behauptung in irgendeiner Form abzusichern, wodurch diese trotz (aber auch gerade wegen) ihrer einladenden Klarheit für den weiteren wissenschaftlichen Diskurs unbrauchbar wird. Vgl. Viviani: Das Drama des Expressionismus, S. 12f.

⁴² Kenter, Heinz: Das Theater als Tat. In: Die neue Schaubühne. 1 (1919). Nr. 11. S. 333–336, hier S. 336.

⁴³ Denkler, Horst: Das Drama des Expressionismus. In: Wolfgang Rothe (Hrsg.): Expressionismus als Literatur. S. 127–152, hier S. 131.

Schatten, die an allem haften, hinter aller Wirklichkeit lauern“, vorzudringen;⁴⁴ sie behielten vielmehr die herkömmliche Struktur der fünf Akte bei. Über eine den Dialog ad absurdum führende Sprache kam der expressionistische Bühnenstil zunächst nur sehr zögerlich hinaus. Erst Hanns Johsts *Junger Mensch* (1916) löste, in der Tradition August Strindbergs stehend, die an sich starre Form der Wandlungsdramen mit zentrierter Hauptfigur ohne eigenständigen Gegenspieler in Stationen auf, die das Geschehen derselben Schlaglichtbeleuchtung unterwarfen, unter der den Expressionisten inzwischen auch die Bühnensprache zerronnen war. Der Einsatz von moderner Bühnentechnik aber, wie er von Oskar Kokoschka (*Mörder, Hoffnung der Frauen* 1907), der eine räumlich gegliederte Bühne unterschiedlich ausleuchtete, bereits im unmittelbaren Vorfeld des Expressionismus angewandt wurde, blieb selten.⁴⁵ Wesentlich häufiger hingegen übertraten die Expressionisten die Grenzen der Bühne, indem sie entweder die Figurenrollen selbst und somit das dargebotene Spiel an sich hinterfragten (wie etwa Alfred Döblin in *Lydia und Mäxchen* 1906) oder – wie bei Heinrich Lautensack und Else Lasker-Schüler – sich auf der Suche nach Erkenntnis in das immer mystischere Züge annehmende Symbolspiel stürzten.

Beide Wege führten weg vom Illusionismus, durch den die Dramenästhetik bis hin zum Naturalismus grundlegend geprägt worden war,⁴⁶ hin zur Schablone und in die Nähe der filmischen Szenentechnik. In dieser Abstraktion wie auch – zu denken sei hier etwa an Reinhard Goerings *Seeschlacht* (1917) – in der geradezu herausgeschrienen Emotionalität liegt denn auch das bleibende Verdienst der Expressionisten, das Drama bzw. Theater ebenso betreffend wie den Film, der nach bloßen Literaturadaptionen um 1900 erst mit Werken wie etwa dem *Cabinet des Dr. Caligari* (1920, Regie: Robert Wiene), *Dr. Mabuse der Spieler* (1922, Regie: Fritz Lang) und dem *Letzten Mann* (1924, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau) als eigenständige Kunstform begründet wurde.

Die wohl markanteste Zäsur innerhalb des äußerst pluralistischen ‚expressionistischen Jahrzehnts‘ von 1910 bis etwa 1922 stellt der Beginn des Ersten Weltkriegs 1914 dar. Die Autorenschar polarisierte sich schnell um Pazifismus und Aktionismus, Sozialismus und Spiritualismus. Neben – nicht zuletzt zensurbedingt – antike Stoffe aufgreifende

⁴⁴ Goll, Yvan: Das Überdrama. In: Die neue Schaubühne. 1 (1919). Nr. 9. S. 265–267, hier S. 265f.

⁴⁵ Die bühnenästhetischen Mittel des Expressionismus werden u.a. vorgestellt von Annalisa Viviani: Dramaturgische Elemente im expressionistischen Drama. Bonn, 1970 [Diss.]; Anz: Literatur des Expressionismus, bes. S. 150–194. Ab 1917 überwogen schließlich gänzlich Inszenierungen auf „kahlen Tribünen“. Siehe Eberhard Lämmert: Das expressionistische Verkündigungs-drama. In: Brauneck (Hrsg.): Das deutsche Drama, S. 21–35, hier S. 32.

⁴⁶ Vgl. Brauneck: Bemerkungen, S. 9.

Stücke wie Franz Werfels *Troerinnen* (1915) und Hasenclevers *Antigone* (1917) traten erste Satyrspiele (etwa Paul Kornfelds *Verführung* 1916), die das eigentliche Wandlungsdrama konterkarierten und damit den Grundgedanken des Expressionismus – die Veränderbarkeit der Welt aus der individuellen Wandlung des Einzelnen heraus – grundsätzlich infrage stellten.

Das Nebeneinander von Stücken des Expressionismus und solchen, mit denen satirische Distanz zu dessen Erneuerungsglauben gesucht wurde, kennzeichnete auch die Dramenproduktion der unmittelbaren Nachkriegszeit. Während unter dem Eindruck eines allgemeinen Revolutionstrubels zahlreiche „Festspiele“⁴⁷ den Anbruch einer neuen Verbrüderung feierten, zogen sich nicht wenige Autoren aus dem politischen Geschehen in Werk und Person zurück, ließen sich doch die konkreten, oft blutigen Umsturzversuche kaum mit der von den Expressionisten eingeforderten „Revolution des Herzens“⁴⁸ vereinbaren. Und so flieht der Dichtermensch in Hasenclevers *Entscheidung* (1919) ebenso aus dem Abenteuer Politik in geistige Sphären wie jener in Feuchtwangers *Thomas Wendt* (1920). Das expressionistische Pathos wich gleichermaßen der Ernüchterung und der Erkenntnis des Unerreichbaren; die Figur des Dichters – im expressionistischen Drama von Sorge (*Der Bettler* 1912) an bis Hasenclever (*Der Retter* 1919) präsent – verlor ihren messianischen Glanz. In Bertolt Brechts Revolutionsdrama *Trommeln in der Nacht* (verfasst 1919) steigt der Kriegsheimkehrer schließlich mit Freuden von den Barrikaden hinab in das besudelte Bett; selbst eine völlig entzauberte und fremdgeschwängerte Geliebte wird noch dem Heldentot für das Ideal vorgezogen. Der Geist der Weltverbesserung hatte nach dem Zusammenbruch der revolutionären Gegenentwürfe zur Weimarer Republik schnell ausgedient, und so zog Kurt Pinthus 1922 eine recht abgekühlte Bilanz:

Wer, abstreifend den revolutionären Furor, offenaugig in die Gegenwart blickt, weiß, daß diese Jahre bedeutsamer sind im Zusammenbruch des Alten als im Erwachen des Neuen, gleichviel ob wir von den Geschehnissen im Politischen, im Gemeinschaftsleben, im Wirtschaftlichen oder in der Kunst sprechen [...]. Was uns als neu und verwirrend gilt, sind stets nur die konzentriert und übersteigert sich zu Tode hastenden Elemente des Alten.⁴⁹

⁴⁷ Denkler: Das Drama des Expressionismus, S. 148. Der Autor führt exemplarisch für diesen zukunftsoptimistischen Abschnitt des Expressionismus Hasenclevers *Die Menschen* (1918), Ludwig Rubiners *Die Gewaltlosen* und Kornfelds *Himmel und Hölle* (beide 1919) an. Vgl. ebd.

⁴⁸ Stöcker, Helene: Die Revolution des Herzens. In: Kurt Hiller (Hrsg.): Das Ziel. Jahrbücher für geistige Politik. Bd. 3. Leipzig, 1919. S. 16–21, hier S. 18.

⁴⁹ Pinthus, Kurt: Nachklang. In: Ders. (Hrsg.): Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngerer Dichtung. Berlin, 1922. S. 293–295, hier S. 293.

Tatsächlich scheint den Autoren des Expressionismus der (literarische) Mord am Vater als Inbegriff einer alten Zeit leichter von der Hand gegangen zu sein als die Zeugung neuen Lebens, scheint ihren Figuren insgesamt – wie exemplarisch in von Unruhs *Geschlecht* – die Zertrümmerung einer Grabanlage als Symbol der eine unglückselige Gegenwart hervorbringenden Vergangenheit näher gelegen zu haben als der Griff zum umwälzenden, zukunftsstiftenden Pflug.

Der an seinem einzigen begründenden Ideal der Wandelbarkeit gescheiterte Expressionismus verlief sich jenseits von programmatischer Übersteigerung (Friedrich Wolf) und linksgerichteter Politisierung (Franz Jung) in Mystizismus (Goering, Hasenclever), Grotteske (Goll) und jene seicht-hintergründige Komödie, von der noch zu sprechen sein wird.

Gern werden, wenn sich die Frage nach den auch nach 1923 auf der Bühne präsent gebliebenen Dramatikern des Expressionismus stellt, drei ‚Sonderfälle‘ angeführt:⁵⁰ Der Modeautor Georg Kaiser, der die Mittel dieses Stils ebenso durchprobierte wie die naturalistischen, neuromantischen und realistischen Tendenzen seiner Zeit; Ernst Toller als dramatischer Autobiograf der Revolutionsjahre und Carl Sternheim, der weniger im Expressionismus beheimatet war als er am Ende einer langen Kette von bürgerlichen „Totengräber[n] der Wilhelminischen Zeit“⁵¹ steht, die von Gerhart Hauptmann über Herbert Eulenberg bis zu Frank Wedekind reicht. Dieser illustren Runde sind jedoch meines Erachtens noch Hasenclever und Kornfeld beizufügen, die als Komödienautoren nicht weniger erfolgreich waren als mit ihren expressionistischen Tragödien. Für viele andere Autoren wie Ernst Barlach, Reinhard Goering oder Hans Henny Jahnn gilt jedoch, was Paul Pörtner bereits 1962 im Hinblick auf die Produktionen von Jean Genet, Dylan Thomas, Thornton Wilder und andere als „Paradoxie, daß die Nachfolger Wegbereiter der Vorläufer sind,“ bezeichnete.⁵²

III. Vom Lachenlernen: Boulevardkomödie, Schwank und (kritisches) Volksstück

Im Jahr 1931 erschien mit *Lerne lachen ohne zu weinen* der letzte Sammelband von Kurt Tucholsky. Zu dieser Zeit probierte sich der Publizist und Lyriker – aus Resigna-

⁵⁰ Vgl. exemplarisch Brauneck: *Die Welt als Bühne*, S. 305, 312, 319.

⁵¹ Holl, Karl: *Geschichte des deutschen Lustspiels*. Leipzig, 1923. S. 332.

⁵² Pörtner, Paul: Vorwort. In: Joachim Schondorff (Hrsg.): *Deutsches Theater des Expressionismus*. München, 1962. S. 7–22, hier S. 7.

tion über die allgemeine politische Radikalisierung, aber sicherlich nicht zuletzt auch unter dem Eindruck des anhaltenden Erfolgs seines Liebesromans *Rheinsberg* (1912) – an ihm über sein episches Debüt hinaus ungewohnten literarischen Großformen – und am vorbehaltlosen Lachen. Der Roman *Schloß Gripsholm* (1931) entstand unter diesen Vorzeichen ebenso wie die gemeinsam mit Walter Hasenclever verfasste Boulevardkomödie *Christoph Kolumbus oder Die Entdeckung Amerikas* (1932), letztere „sehr lustig, unpolitisch und trotzdem frech.“⁵³

Im Gegensatz zu Tucholsky war Hasenclever zu dieser Zeit bereits ein etablierter Komödienautor; seine Hinwendung zur heiteren Thalia begann mit der *Entscheidung*, einem „rührend hilflose[m] Komödienversuch von 1919“.⁵⁴ Die literarische Entwicklung jener Jahre überschreibt Günther Rühle mit dem Ausspruch „Auf einmal: Komödien“,⁵⁵ ein angesichts der allgemeinen Vielfalt der literarischen Moderne willkommenes Angebot einer ordnenden Zäsur, das allerdings mit Vorsicht zu betrachten ist. Zum einen beschränkte sich dieser vermeintliche Richtungswechsel „[v]on der Tragödie zur Komödie“⁵⁶ – wie ihn auch Hans-Jörg Knobloch schon 1975 eingehend beschrieb – ausschließlich auf expressionistische Dramatiker: Ihr Ideal der Weltverbesserung hatte sich nach 1918 schnell in leeren Phrasen verausgabt, ihr avantgardistisches Kontra zur Welt der Väter war zur etablierten und ebenso vergänglichen Jugendmode geworden – zuletzt entzog die wirtschaftliche und politische Stabilisierung der Republik ab 1923 und das damit einhergehende Vergnügungsbedürfnis des Theaterpublikums den Weltverbesserern den Bühnenboden. Mit dem wenig variablen Figural der Expressionisten aus grausamem Vater, pazifistischer Übermutter und unverstandenem Sohn war dem neuen Zeitgeist nicht mehr beizukommen. Statt der Revolution in eine vermeintlich bessere Zukunft interessierte nun das gegenwärtige *Mädchen aus dem Lunapark* (1921).⁵⁷

⁵³ Hasenclever, Walter: Brief an Kurt und Helene Wolff vom 29. 12. 1931. In: Ders.: Briefe in zwei Bänden. 1907–1940. Hrsg. v. Bert Kasties. Bd. 1. 1907–1932. Mainz, 1994. S. 401. Der weitestgehend unpolitische Charakter dieses Stücks wird herausgestellt von Bert Kasties: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne. Tübingen, 1994. S. 288f.

⁵⁴ Grimm: Neuer Humor, S. 113.

⁵⁵ Rühle: Theater in Deutschland, S. 481. Rühle führt als Beleg für diese Entwicklung die Dramatiker Georg Kaiser (*Nebeneinander* 1923, *Kolportage* 1924), Paul Kornfeld (*Palme oder Der Gekränkte* 1924), Hans José Rehfisch (*Wer weint um Juckenack?* 1924, *Nickel und die sechsunddreißig Gerechten* 1925), Carl Zuckmayer (*Der fröhliche Weinberg* 1925), Walter Hasenclever (*Ein besserer Herr* 1927, *Ehen werden im Himmel geschlossen* 1928) und Fritz von Unruh (*Phaea* 1930) an. Ebd., S. 481–483.

⁵⁶ Vgl. den Untertitel von Knobloch: Das Ende des Expressionismus.

⁵⁷ Vgl. Franz Scott: Das Mädchen aus dem Lunapark. Ein Sittenbild. Breslau, 1921. Der Luna-Park in Berlin und seine Ableger in verschiedenen deutschen Städten stammten zwar aus der Kaiserzeit, wirkten aber nicht selten bis zum Beginn der dreißiger Jahre als bedeutende Vergnügungsorte der verstädterten Massengesellschaft und weit darüber hinaus als Inbegriff der leichten Unterhaltung. Vgl. Claudia Puttkammer, Sacha Szabo: Gruß aus dem Luna-Park. Eine Archäologie des Vergnügens. Freizeit- und Vergnügungsparks Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. Berlin, 2007.

Dennoch darf nicht übersehen werden, dass lediglich die expressionistischen Dramatiker – und von ihnen auch nicht alle – zur Komödie wechselten; die Autoren der zeitlos populären Formen wie etwa dem Schwank, der Boulevardkomödie oder dem traditionellen Volksstück mussten um 1920 nicht erst lachen lernen. Bei Rühles einseitiger Betrachtung der literarischen Entwicklung zu dieser Zeit bleiben sie schlichtweg außen vor.⁵⁸

Zum anderen markiert Rühle den zeitlichen Rahmen dieser von ihm als abrupte Trendwende innerhalb der (nach)expressionistischen Dramatik dargestellten Entwicklung nur sehr oberflächlich und indirekt anhand von Beispielstücken. Mit ihnen spannt er von Georg Kaisers *Nebeneinander* (1923) bis zu Fritz von Unruhs *Phaea* (1930) einen Bogen von nicht weniger als sieben Jahren, der sein Diktum vom plötzlichen Einfall der Komödien in die expressionistische Dramatik ordentlich konterkariert.

Knobloch hingegen datiert die Komödie als „Übergangerscheinung“ vom Expressionismus zum Neorealismus wesentlich prägnanter auf die „frühen und mittleren zwanziger Jahre“.⁵⁹ Bei dem in diesen Jahren vollzogenen Umschlag von der expressionistischen Tragödie zur neusachlichen Komödie handelt es sich um ein ausgesprochen beeindruckendes Phänomen der jüngeren Literaturgeschichte. Die Autoren des Expressionismus hatten im Weltkrieg den Untergang der ‚alten‘ Gesellschaftsordnung ausgemacht, in der anschließenden Revolutionszeit aber auch das ungleich schmerzlichere Scheitern der eigenen Ideale einer Weltverbrüderung erlebt. In einer Stimmung aus „Pessimismus und Resignation bis zur Sprachlosigkeit als rhetorische Figur der Distanz und Zurückhaltung früherer Jahre“ versuchten sie sich nun – ausgerechnet! – am Lachen.⁶⁰

Dieses Lachen fiel zunächst verhalten aus, da die expressionistischen Dramatiker die sie umgebenden konter- wie antirevolutionären Lebenswelten als „Fratzen“ wahrnahmen,⁶¹ die ihnen – an prominenter Stelle seien Yvan Goll (*Methusalem* 1922) und Ernst Toller

⁵⁸ Das nicht selten erfolgreiche Unternehmen, namhafte Autoren wie etwa Arthur Schnitzler, die zeitweilig als Boulevardautoren galten, in angesehenerer literarische Gefilde wie die Wiener Moderne zu retten, hat – neben elitären Bedenken gegen dieses Genre – die Erforschung des deutschsprachigen Boulevardtheaters bislang spärlich ausfallen lassen. Vgl. Wolfgang Sabler: *Moderne und Boulevardtheater. Bemerkungen zur Wirkung und zum dramatischen Werk Arthur Schnitzlers*. In: *Text und Kritik*. April 1998. H. 138/139. S. 89–101.

⁵⁹ Siehe: Knobloch: *Das Ende des Expressionismus*, S. 106.

⁶⁰ Korte, Hermann: *Spätexpressionismus und Dadaismus*. In: Bernhard Weyergraf (Hrsg.): *Literatur der Weimarer Republik 1918–1933*. München, Wien, 1995. S. 99–134, hier S. 116.

⁶¹ „Ich sagte, es gab in Europa zwischen 1910 und 1925 überhaupt kaum einen anderen als den antinaturalistischen Stil, es gab ja auch keine Wirklichkeit, höchstens noch ihre Fratzen.“ Siehe Gottfried Benn: *Expressionismus* [1933]. In: Ders.: *Gesammelte Werke in vier Bänden*. Hrsg. v. Dieter Wellershoff, Bd. 1. *Essays, Reden, Vorträge*. Wiesbaden, 1962². S. 240–256, hier S. 245.

(*Der entfesselte Wotan* 1924) genannt – als Kulissen für ihre Grotesken dienten. „Und diese Groteske ist nichts anderes als die komische Spielart des in Verzweiflung und höhnische Satire umkippenden und sich dadaistisch und in Selbstparodie überschlagenden Expressionismus.“⁶²

Der Expressionismus, und hier sei damit lediglich der literarisch vorgetragene Wille zur sozialen Wandlung gemeint, erledigte sich somit in der Parodie auf sich selbst, und auch diese bittere Parodie – gebunden an ebenso wenig variable Typisierungen wie das Revolutionsdrama zuvor – klang schnell ab;⁶³ die Boulevardkomödie, der Schwank und das Volksstück verdrängten sie von den Bühnen.

Die Boulevardkomödie und der Schwank können als zwei verschiedene Spielarten des bürgerlichen Theaters gelten. Sie beide entstammen dem nur vage konturierten Konglomerat, das Roswitha Flatz mit deutlich spürbaren Berührungängsten zur ‚niederer‘ Kunst mal als „Bühnen-Erfolgsstück des 19. Jahrhunderts“, mal als schnöde „Gebrauchskunst“ oder gleich als „Nichtkunst“ bezeichnet.⁶⁴ Diese Vorbehalte sind unter den Germanisten nach Flatz weitestgehend gleichermaßen ausgeprägt geblieben, wie Romana Weiershausen aus der nach wie vor verhalten geführten Diskussion um das „[ä]sthetisch gering geschätzt[e]“ Boulevardstück schließt: „Die Unterhaltungskomödie ist ein Stiefkind der literaturwissenschaftlichen Forschung.“⁶⁵

⁶² Grimm: Neuer Humor, S. 113. Der Autor gliedert die Entwicklung der Komödie während der Weimarer Republik in drei Abschnitte, wobei er die Groteske als vorherrschende Form während der politisch instabilen Jahren bis 1923 und ab 1929 ausmacht. Dazwischen dominiere der ‚alte Humor‘. Grimm löst sich allerdings von der inzwischen überholten Dreigliedrigkeit der Literatur zwischen 1918 und 1933: Insgesamt überwögen in dem gesamten Zeitraum die ‚beiden Gattungen des ‚alten Humors‘, Boulevardkomödie und Volksstück“. Vgl. ebd., S. 130. Dieser Gliederung stellt Eckehard Czucka, der ähnlich wie Grimm die Komödie über ihre Sprache und Komikform zu definieren versucht, anhand von Frank Wedekind, Carl Sternheim und Ödön von Horváth ein Kontinuum der Satire entgegen, durch das „innerhalb der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts die Komödie im Sprechen und seiner Darstellung ihren Gegenstand entdeckt“. Siehe Eckehard Czucka: Komödie im 20. Jahrhundert. Wedekind, Sternheim, Horváth und einige Spätere. Vor- und Nachbemerkungen zu einem Lektürekurs. In: Helmut Arntzen (Hrsg.): Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert. Mit einem Anhang zur Literaturdidaktik der Komödie. Münster, 1988. S. 157–164, hier S. 158.

⁶³ Nikola Roßbach beschreibt Parodien nicht zuletzt als literarische Ausdrucksform in „Übergangsphasen zwischen zwei literarischen Tendenzen“, macht sie allerdings nach 1905 in der deutschen Literatur nur noch vereinzelt aus. Siehe Nikola Roßbach: Theater über Theater. Parodie und Modern 1870–1914. Bielefeld, 2006. S. 315.

⁶⁴ Flatz, Roswitha: Das Bühnen-Erfolgsstück des 19. Jahrhunderts. In: Walter Hinck (Hrsg.): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf, 1980. S. 301–310, hier S. 301, 303. Flatz sieht die Unterhaltungskomödie von dem bürgerlichen Rührstück her kommend und zieht mit August Wilhelm Iffland, August von Kotzebue, Charlotte Birch-Pfeiffer, Eduard von Bauernfeld und Julius Roderich Benedix als wesentliche Vertreter dieses Genres einen Bogen über das gesamte 19. Jahrhundert. Vgl. ebd., S. 303. Zur Debatte um ‚höhere‘ und ‚niedere‘ Komödie um 1800 sehr anschaulich Arnd Beise: Georg Büchners *Leonce und Lena* und die „Lustspielfrage“ seiner Zeit. In: Georg-Büchner-Jahrbuch. 11 (2005–2008). S. 81–100, hier bes. S. 81–84.

⁶⁵ Weiershausen, Romana: Boulevardtheater und Streitkultur. Akademikerinnenlustspiele um 1900. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 50 (2006). S. 316–348, hier S. 316.

Als Folge der jahrzehntelangen stiefmütterlichen Behandlung des Sujets finden sich allorts zahlreiche Leerstellen und ein Wirrwarr an Begrifflichkeiten, das den Zugang zu den gängigen Formen des „Trivialtheater[s]“⁶⁶ versperrt. Sibylle Appel, die 1985 eine Lanze für die „Gesellschaftskomödie“ brach, fand diese in der Umgebung von Lustspiel und Konversationsstück vor;⁶⁷ letzteres wiederum sieht Gero von Wilpert eng verwandt mit der Boulevardkomödie,⁶⁸ als deren herausragende Vertreter Curt Goetz, Axel von Ambesser und – mit betont qualitativem Abstand – Hugo von Hofmannsthal gelten können. Vor allem dessen in einem rein adligen Milieu angesiedeltes Lustspiel *Der Schwieriger* (1921) wird als „eine der letzten großen Gesellschaftskomödien in der Tradition Molières und Lessings“ gehandelt und rechtfertigt die verhältnismäßig umfangreiche Erforschung der auf Hofmannsthal konzentrierten Boulevardkomödie.⁶⁹ Umgekehrt allerdings adelt die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hofmannsthal die Boulevardkomödie nicht; es gehen weder weiterreichende Impulse von der Hofmannsthal-Forschung auf dieses Genre aus noch wird das Boulevardtheater anders als zutiefst bürgerlich aufgefasst: Als von den Pariser unterhaltungs-, gewinn- und somit stark publikumsorientierten Privattheatern her kommend, wurde in dieser Komödienform seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts das neureiche Großbürgertum in Szene gesetzt, dessen Liebeshändel vielfältig variiert und doch immer wieder der unverwüsthche Ehebruch in den Mittelpunkt einer auf Irrungen und Wirrungen angelegten, insgesamt recht trivialen und final versöhnlichen Handlung gerückt. Die stark typisierten, in Kleidung, Sprache und wohnlichem Interieur modernen Figuren agieren ihren festgelegten Rollen entsprechend vorhersehbar, ausschließlich die – ebenso geistreiche wie letztendlich auch oberflächliche – Figurenrede sowie das überspitzte Spiel auf der Bühne bieten Überraschungen und machen den eigentlichen Reiz der Stücke aus.⁷⁰

⁶⁶ So der Untertitel von Bernd Wilms: *Der Schwank. Dramaturgie und Theatereffekt. Deutsches Trivialtheater 1880–1930*. Berlin, 1969 [Diss.]. Dass die Boulevardkomödie ein dankbares Feld für Dissertationen darstellt, beweisen Kerstin Christenson: *Das zeitgenössische französische Boulevardtheater*. Wien, 1978 [Diss.]; Gudrun Leisentritt: *Das eindimensionale Theater. Beitrag zur Soziologie des Boulevardtheaters*. München, 1979 [Diss.]; Emilie Isabella Suppanz: *Das Frauenbild in der ‚Boulevardkomödie‘ der Nachkriegszeit. Aufgezeigt an den Produktionen der Wiener Kammerspiele von 1949–1977*. Wien, 1980 [Diss.]; Joachim Huber: *Das deutsche Boulevardtheater. Organisation – Finanzierung – Produktionsmethoden – Wirkungsabsichten*. 2. Bde. München, 1986 [Diss.].

⁶⁷ Appel, Sibylle: *Die Funktion der Gesellschaftskomödie von 1910–33 im europäischen Vergleich dargestellt an Beispielen aus Deutschland, England, Frankreich und Österreich-Ungarn bzw. Österreich und Ungarn*. Frankfurt/M., Bern, New York, 1985 [Diss.]. S. 15f.

⁶⁸ Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, 2001⁸. S. 99.

⁶⁹ Krabiel, Klaus-Dieter: *Hugo von Hofmannsthal *Der Schwierige*. Charakterstück und Gesellschaftskomödie*. In: *Dramen des 20. Jahrhunderts. Interpretationen*. Bd. 1. Stuttgart, 1996. S. 258–281, hier S. 258.

⁷⁰ Vgl. von Wilpert: *Sachwörterbuch*, S. 99.

Das Figural des Schwanks ist sozial betrachtet traditionell knapp bis weit unterhalb dessen der Boulevardkomödie im Bürgertum angesiedelt, der „tüchtige, lebensfrohe, freundlich-wohlgemute Geschäftsbürger“ betritt hierin die Bühne.⁷¹ Die Grundlagen der Handlung werden auch hier von dem ewiggleichen Geschlechterkonflikt und der spießbürgerlichen Angst vor dem Skandal gebildet;⁷² auch im Schwank wird ein für den Fehlerhaften gnädiger Ausgang der Handlung anvisiert, der freilich ohne tiefere Erkenntnisse seitens der Akteure dementsprechend zugleich den Auftakt für ein weiteres Verwirrspiel und somit die theoretisch unablässige Wiederholung des Stückes darstellt.⁷³

Schwank und Boulevardstück richten sich an ein dezidiert bürgerliches Publikum, indem sie gezielt vermeintlich bürgerliche Verhaltensmuster in unveränderten, weil privaten (Schein)Konflikten zur Schau stellen. Dennoch darf die aufgrund der hohen Produktivität ihrer Autoren erzielte Aktualität des – wengleich auch randständigen – Stoffs nicht übersehen werden.⁷⁴ Weiershausen mahnt zudem an, dass erst aus dem historischen Blick das Figural dieser beiden bürgerlichen Komödienformen als typisiert erscheint, dieses aber „zur Entstehungszeit dieser Theaterstücke [...] noch in Bewegung“ war, wodurch Schwank und Boulevardstück auch „das Aushandeln gesellschaftlicher Prozesse“ widerspiegeln können.⁷⁵

Unter diesem Gesichtspunkt sind diese Komödien nicht nur für die Erforschung der bürgerlichen Selbstdarstellung interessant, sondern auch darüber hinaus für den literarisierten Adel. Auch wenn Bernd Wilms diesen nur „recht selten“ und „meist in Figuren am Rande“ im Schwank vertreten sieht, so beinhalten doch immerhin sieben der 31 von ihm exemplarisch aufgeführten Stücke adlige Figuren, die – wie zeitgemäß für die

⁷¹ Wilms: Der Schwank, S. 42.

⁷² Vgl. Volker Klotz: Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette. Heidelberg, 2007⁴. S. 211, 227.

⁷³ In der „Schwierigkeit des Zuendekommens“ sieht Peter Haida ein Kennzeichen der modernen Literatur. Unter diesem Aspekt können die Spielformen des bürgerlichen Unterhaltungstheaters durchaus als modern gelten, auch wenn sie in Aufbau und Handlungsführung traditionell angelegt sind und sich tiefgreifenden und vor allem aktuellen Konflikten zugunsten zeitloser Geschlechterscharmützel verweigern. Siehe Peter Haida: Komödie um 1900. Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann bis Sternheim. München, 1973 [Diss.]. S. 155.

⁷⁴ Vgl. Flatz: Das Bühnen-Erfolgsstück, S. 305; Klotz: Bürgerliches Lachtheater, S. 211f. Der Dramatiker Paul Géraldy bezeichnet die Boulevardkomödie in ihrem Ursprung als „kaum merklich ernstere Sittenkomödie“. Siehe Paul Géraldy: Das Boulevard-Theater. In: Stephan Hans Reiner (Hrsg.): Französisches Boulevard-Theater. Wien, München, Basel, 1962. S. 7–9, hier S. 7.

⁷⁵ Weiershausen: Boulevardtheater, S. 316.

Weimarer Republik – in Auseinandersetzung mit ihrem bürgerlichen Umfeld gezeigt werden.⁷⁶

Dem tendenziell unverfänglichen Milieu, wie es das bürgerliche Unterhaltungstheater zeigte, war zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch das Volksstück zu weiten Teilen verpflichtet. Dieses „Theater vom Volk, für das Volk und über das Volk“⁷⁷ war, wie Brecht im Rückblick feststellte, „nicht nur völlig versumpft“, sondern schlichtweg „krudes und anspruchsloses Theater“.⁷⁸ Im Hinblick auf die unzählige mehr oder weniger kunstvolle Unterhaltungsliteratur und den noch umfangreicheren Schund, den Verlage wie Höfling in München, Wulf in Warendorf i. W. oder Danner im thüringischen Mühlhausen als Volksstücke vertrieben, ist Brecht zweifelsohne zuzustimmen. Dem Genre insgesamt aber wird er mit seiner harschen Kritik nicht gerecht.

Die Forschung legt nahe, das Volksstück als Gegenentwurf zum höfischen Theater zu begreifen, als ein wenigstens in seinem Ursprung österreichisches oder zumindest im süddeutschen Sprachraum beheimatetes Genre, das sich zum Ende des 18. Jahrhunderts hin aus Elementen der englischen, französischen und vor allem italienischen Komödientradition entwickelt hat.⁷⁹ In seinem vorrangigen Unterhaltungscharakter eng mit dem Schwank verwandt, richtete sich das Volksstück in erster Linie an die breite gesellschaftliche Unterschicht, an all jene also, denen die dem Adel und elitären Großbürgertum vorbehaltene Kultur der Hoftheater verwehrt blieb. Die Konzentration auf diesen Teil der Bevölkerung prägte das Volksstück nachhaltig: „Aufwertung des Gefühls ge-

⁷⁶ Wilms: Der Schwank, S. 50, S. 190–202. Zu den von Wilms genannten Autoren zählen u.a. die zu ihrer Zeit äußerst erfolgreichen Duos Franz Arnold und Ernst Bach, Toni Impekoven und Carl Mathern sowie Otto Schwartz mit Max Reinmann bzw. Georg Lengbach. Vgl. ebd. Mit dem um die Weltkriegsjahre entstandenen Werk von Arnold und Bach sieht Klotz die zwischen 1850 und 1930 blühende Schwankliteratur auf ihrem Höhepunkt angelangt. Vgl. Klotz: Bürgerliches Lachtheater, S. 207.

⁷⁷ Schmitz, Thomas: Das Volksstück. Stuttgart, 1990. S. 9.

⁷⁸ Brecht, Bertolt: Anmerkungen zum Volksstück. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Werner Hecht et al. Bd. 24. Schriften 4. Texte zu Stücken. Berlin, Weimar, Frankfurt/M., 1991. S. 293–299, hier S. 293f. Brecht schlussfolgert fälschlich aus dieser negativen Diagnose, dass das Volksstück „niemals eine wirkliche Blüte“ gehabt hätte. Vgl. ebd., S. 294. Nicht nur in diesem Urteil werden Brechts „auffallend geringe[-] Bezüge zur süddeutsch-österreichischen Volksstück-Tradition“ ersichtlich. Siehe Aust, Haida, Hein: Volksstück, 299.

⁷⁹ Herbert Herzmann argumentiert stark für ein Volksstück österreichischer Prägung. Vgl. Herbert Herzmann: Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater. Tübingen, 1997. S. 19. Das Volkstheater, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seinen Ausdruck u.a. in der Volksbühnen-Bewegung fand, etablierte sich allerdings im gesamtdeutschen Raum, besonders stark dabei in Berlin. Vgl. Hwa Im Kim: Die Auseinandersetzung um das Verständnis von Volk und Kunst (Theater) am Beispiel der Volksbühne in Berlin 1918–1933. Hamburg, 1999 [Diss.]; Hyun-Back Chung: Die Kunst dem Volke oder dem Proletariat? Die Geschichte der Freien Volksbühnenbewegung in Berlin 1890–1914. Frankfurt/M. et al, 1989 [Diss.]. Der Berliner Volksbühne kommt während der Weimarer Republik eine besondere Bedeutung zu, da sie am Bülowplatz ein eigenes Theater – das größte und technisch modernste in der Stadt – unterhielt und weil die Freie Volksbühne (mit zeitweilig einer halben Million Mitgliedern) als größte Besucherorganisation erheblichen Einfluss auf das Repertoire der übrigen Berliner Bühnen ausüben konnte. Vgl. Brauneck: Die Welt als Bühne, S. 254, 396.

genüber dem Intellekt; des Körperlichen gegenüber dem Geistigen; des Lokalen gegenüber dem Globalen; des sozial Niedrigen gegen das sozial Hochgestellte.“⁸⁰

Nach den Zauberspielen und Possen Ferdinand Raimunds und Johann Nestroys entfernten sich Volkstheater und Volk im Zuge der Industrialisierung zunehmend voneinander, da die Unterschicht in die Vorstädte abgedrängt und proletarisiert wurde und sich das nun oftmals entfernt gelegene, unter wachsendem Konkurrenzdruck zu anderen bürgerlichen Bühnen zu opulenteren Inszenierungen und komfortablerer Ausstattung neigende Volkstheater schlichtweg nicht mehr leisten konnte. Dem Volksstück wurde schon zu Nestroys Lebzeiten eine Existenz in der permanenten Krise attestiert,⁸¹ ungeachtet dessen entwickelten sich – nicht zuletzt je nach Ansicht darüber, was das Volk im Ganzen oder wenigstens in seiner Mehrheit eigentlich sei und welche primäre Funktion ein Theater für dieses Volk haben sollte – zwei Tendenzen, die zum von Brecht beanstandeten, reinen Unterhaltungsstück und zum kritischen Volksstück führten.⁸² Während mit ersterem hauptsächlich der Erfolgsautor Ludwig Anzengruber verbunden wird, bildet Ludwig Thomas *Magdalena* (1912) für letzteres eine bedeutende Wegmarke.⁸³ Gerade unter Berücksichtigung der volksstücknahen Dramen von Else Lasker-Schüler, Carl Sternheim und Frank Wedekind wird ersichtlich, dass dieses Genre schon vor 1918 und lange vor Ödön von Horváths „Fortsetzung des alten Volksstücks“ weit mehr als bloße Unterhaltung zu bieten hatte und von ihm wichtige Impulse für die zeitkritische Dramatik ausgingen.⁸⁴

Dass der Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen und deutschen Monarchien nahezu ohne Auswirkungen auf die Entwicklung der Volkstheater geblieben ist, hängt zum einen damit zusammen, dass sich bereits im vergangenen 19. Jahrhundert sozial-

⁸⁰ Herzmann: Tradition und Subversion, S. 14.

⁸¹ Vgl. Schmitz: Das Volksstück, S. 1f.

⁸² Dem österreichischen Volksstück ‚nach Nestroy‘ lag unter Ausgrenzung der ungarischen, slawischen und jüdischen Bevölkerungsgruppen mehrheitlich ein deutsch-nationaler Volksgedanke zugrunde, der in die ländliche Bauernidylle führte und ideologisch Austrofaschismus und Nationalsozialismus in Österreich vorbereitete. Vgl. Hubert Lengauer: Läuterung der Besitzlosen. Zur Theorie und Geschichte des österreichischen Volksstücks in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Jean-Marie Valentin (Hrsg.): Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts. Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique veranstalteten Kolloquiums Nancy, 12.–13. November 1982. Bern, Frankfurt/M., New York, 1986. S. 150–172.

⁸³ Vgl. Jürgen Hein: Volksstücke. In: Horst Albert Glaser (Hrsg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 9. Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil 1918–1945. Hrsg. v. Alexander von Bormann, Horst Albert Glaser. Reinbek, 1983. S. 264–272, hier S. 265f.

⁸⁴ Horváth, Ödön von: [Interview]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Traugott Krischke u. Mitarbeit v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 4. Prosa und Verse 1918–1938. Frankfurt/M., 1988. S. 838–848, hier S. 842f. Der Verweis auf die genannten Dramatiker löst die Volksstückproduktion auch von namhafter Seite her aus dem süddeutschsprachigen Raum, auch wenn hier ein Primat durch Autoren wie Oskar Maurus Fontana, Hermann Heinz Ortner, Bruno Frank, Max Mell und Alexander Lernet-Holenia auch nach 1918 bestehen bleibt. Vgl. Aust, Haida, Hein: Volksstück, S. 273f.

kritisches und Vergnügungstheater gleichermaßen etabliert hatten, die volkstümliche Nachkriegsdramatik in all ihrer Vielschichtigkeit zunächst also an vorhandene Tendenzen anknüpfen konnte. Zum anderen unterlag die Gestaltung des Volksstückfigurals seit jeher den individuellen Vorstellungen der einzelnen Autoren vom jeweils real existierenden, darzustellenden Volk, dazu ihren Intentionen und Wertungen.⁸⁵ Im Gegensatz zu einer wenig variablen und nur schwach den aktuellen Zeitumständen angepassten Handlung um die ewiggleichen (Privat)Konflikte und allzu menschlichen Schwächen befand sich das Figural der Volksstücke also in permanenter Wandlung. Dass beispielsweise der Adel erst nach 1918 im Zuge seiner rechtlichen Verbürgerlichung in Österreich und dem Deutschen Reich literarisiert in das Volksstück Einzug gehalten hätte, kann nicht behauptet werden: Entweder als Kontrast zum hauptsächlich gemeinen Volk oder als Teil dessen findet sich der Aristokrat etwa in den Stücken von Raimund (*Der Verschwender* 1837), Friedrich Kaiser (*Stadt und Land* 1845, *Die Schule der Armen* 1847), Anzengruber (*Der Pfarrer von Kirchfeld* 1871) und Thoma (*Die Medaille* 1901, *Moral* 1909, *Erster Klasse* 1910, *Das Säuglingsheim* 1913); bei Nestroy sogar in allen als Volksstücke ausgewiesenen Dramen.⁸⁶

Der hier angestrebte, vergleichsweise umfangreiche Rückblick auf die Entwicklung des Volksstücks ist notwendig, um vor dessen Hintergrund die Erneuerung dieses Genres während der Weimarer Republik deutlicher konturieren zu können. Generell wird die Herausbildung eines kritischen Volksstücks nach 1918 mehrheitlich mit dem Verweis auf Brecht, Fleißer, Horváth, Kaiser und Zuckmayer⁸⁷ an fünf Namen festge-

⁸⁵ „Volk kann ebenso den Pöbel meinen, wie den unverbildet natürlichen Teil der Bevölkerung, es kann die große Masse meinen wie die Nation, das Proletariat wie das Kleinbürgertum.“ Siehe Schmitz: Das Volksstück, S. 5.

⁸⁶ Vgl. Johann Nestroy: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Fritz Brückner, Otto Rommel. Bde. 6–8. Die Volksstücke. 1.–3. Teil. Wien, 1926.

⁸⁷ Zuckmayer war seit 1929 mit Horváth freundschaftlich verbunden, vermittelte ihn an den Ullstein-Verlag und sprach ihm bekanntlich 1931 den Kleist-Preis zu. Horváth kannte nachweislich Zuckmayers *Fröhlichen Weinberg*, inwieweit ihm allerdings die gleichaltrige Fleißer, die mit ihm in München studiert hatte und ebenfalls bei Ullstein unter Vertrag stand, und ihr Werk vertraut waren, ist nicht bekannt. Vgl. Traugott Kruschke: Ödön von Horváth. Kind seiner Zeit. Berlin, 1998. S. 66f. Das Verhältnis zwischen Brecht und Fleißer wird seitens der Forschung als „eine merkwürdige Geschichte“ aus Tatsachen und literarischer Fiktion dargestellt. Zweifelsohne förderte Brecht die Fleißer, griff nachhaltig in ihre Texte ein und betrieb die Aufführung ihrer beiden Ingolstadt-Stücke. Siehe Hiltrud Häntzschel: Brechts Frauen. Reinbek, 2002. S. 65–96, hier S. 65. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Fleißer führt zwangsläufig in jene feministisch geprägte Erforschung von Brechts miteinander eng verwobenen Privat- und Arbeitsverhältnissen, die je nach Haltung der Betrachter sehr unterschiedlich bewertet werden. Nicht weniger strittig als die Frage nach Ausnutzung oder Förderung weiblicher Autoren durch Brecht ist jene nach der literarischen Qualität seiner Mitarbeiterinnen, so auch der Fleißer. Vgl. Michael Töteberg: Abhängigkeit und Förderung. Marieluise Fleißers Beziehungen zu Bertolt Brecht. In: Text und Kritik. Oktober 1979, H. 64. S. 74–87; Sabine Kebir: Ein akzeptabler Mann? Streit um Bertolt Brechts Partnerbeziehungen. Berlin, 1987. S. 64–68; zur künstlerischen Aufarbeitung des Verhältnisses zwischen Brecht und

macht,⁸⁸ die allerdings keineswegs eine einheitliche literarische Entwicklung vorantreiben, sondern mit den jeweiligen Dramen, die im wissenschaftlichen Diskurs zum Volksstück genannt werden, dramentheoretisch in völlig verschiedene Richtungen stießen. Kaiser etwa schrieb mit *Nebeneinander* ein Stück, das er selbst eher in Abgrenzung zu seiner diesem vorangegangenen expressionistischen Phase verortete, ohne „in kritisch-polemischer Absicht“ auf eine Erneuerung des Volksstücks abzielen.⁸⁹ Zuckmayer hingegen orientierte sich mit dem *Fröhlichen Weinberg* zunächst am traditionellen Volksstück, bevor er mit dem *Hauptmann von Köpenick* zur Zeitsatire fand.

Ebenfalls gegen eine ‚gerade‘ Entwicklungslinie von Kaiser bis Brecht hin zum kritischen Volksstück spricht der Umstand, dass außerhalb des zeitgenössischen Feuilletons und seitens der Autoren keine Debatte zu diesem Genre geführt wurde. Horváth und Brecht – lediglich sie äußerten sich verschieden deutlich zu ihren Vorstellungen über das Volksstück – nahmen in ihren Aufsätzen keinerlei Bezug aufeinander und formulierten insgesamt äußerst unterschiedliche Positionen zum Volkstheater.

Horváth trat, nachdem er im Herbst 1931 den Kleist-Preis und dadurch eine gewisse Prominenz erhalten hatte, vermehrt mit theoretischen Äußerungen an die Öffentlichkeit, ohne darüber eine eigene, fundierte Komödienkonzeption vorzustellen; Volker Klotz sprach diesbezüglich von „Ad-hoc-Erläuterungen“:⁹⁰ Sein Interview mit Willi Cronauer, das im April 1932 im Bayrischen Rundfunk ausgestrahlt wurde, diente zunächst der

Fleißer vgl. Hiltrud Häntzschel: Marieluise Fleißer. Eine Biographie. Frankfurt/M., Leipzig, 2007. Hier hsl. S. 11f.

⁸⁸ Alternativ sieht Herzmann auch in Arthur Schnitzler und Hugo von Hofmannsthal bedeutende Wiederbeleber des kritischen Volksstücks. Vgl. Herzmann: Tradition und Subversion, S. 19f. Koebner hingegen setzt den Kabarettist Karl Valentin in seiner Bedeutung für das „neue Volksstück“ über den „Konjunkturdramatiker[-]“ Kaiser. Siehe Koebner: Unbehauste, S. 38, 54.

⁸⁹ Hein: Volksstücke, S. 268. Über *Nebeneinander* äußerte sich Kaiser ausschließlich in Briefform, größtenteils im Zusammenhang mit Honorarforderungen an seinen Verleger. Vgl. Georg Kaiser: Georg Kaiser in Sachen Georg Kaiser. Briefe 1916–1933. Hrsg. v. Gesa M. Valk. Leipzig, Weimar, 1989. S. 254, 257–259, 264, 267, 270. In einem Brief an den Herausgeber Hans Theodor Joel setzt Kaiser *Nebeneinander* von seinem vorangegangenen expressionistischen Werk ab, ohne aber auf die von ihm gewählte Volksstückbezeichnung einzugehen. Vgl. Georg Kaiser: [Brief an Hans Theodor Joel]. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 4. Filme, Romane, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1971. S. 583; ähnlich verfährt auch Herbert Ihering: Kolportage. In: Ders.: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin u. Mitarbeit v. Edith Krull. Bd. 2. 1924–1929. Berlin, 1959. S. 23–26, hier S. 25. Während Kaiser generell als Dramentheoretiker kaum und bezüglich seiner Volksstückkonzeption überhaupt nicht in Erscheinung trat, äußerte sich Fleißer zu dramentheoretischen Ansätzen lediglich in dem eher schwachen Aufsatz *Das dramatische Empfinden bei den Frauen* (1927), „hinter dessen repräsentativen Aussagen die unsichere Selbsteinschätzung der Autorin hinsichtlich poetologischer Fragen hervorsieht.“ Siehe Sabine Göttel: „Natürlich sind es Bruchstücke“. Zum Verhältnis von Biographie und literarischer Produktion bei Marieluise Fleißer. St. Ingbert, 1997 [Diss.]. S. 80f.

⁹⁰ Klotz, Volker: Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater. München, Wien, 1976. S. 186.

Präsentation eines jungen, leidlich bekannten Autors; erst im zweiten Teil des Gesprächs umreißt Horváth seine dramentheoretischen Ansätze – um kurz darauf auf die zeitgenössische wirtschaftliche Lage der Theater auszuweichen. In der *Gebrauchsanweisung* aus demselben Jahr finden sich seine zentralen, im Cronauer-Interview angeklungenen Thesen zwar wieder, allerdings beleuchtet Horváth hier eindeutig eher die von ihm bevorzugte Aufführungspraxis seiner Dramen als deren stilistische Ausgestaltung oder gar ihre poetologische Unterfütterung.⁹¹

Als „dramatischer Chronist“⁹² seiner Zeit intendiert Horváth, vom Standpunkt eines realistischen Betrachters aus die „ewig-menschliche[n] Probleme“ (I, S. 842) von „heutigen Menschen“ (G, S. 861) aufzuzeigen, die er hauptsächlich im Kleinbürgertum verortet (G, S. 861). Aufgrund der ihnen eigenen „Synthese von Ernst und Ironie“ (I, S. 843; G, S. 858) sieht Horváth seine Volksstücke dabei „mehr an die Tradition der Volkssänger und Volkskomiker [...] als an die Autoren der früheren Volksstücke“ (I, S. 844) angelehnt. Bildungsjargon und permanentes Aneinander-Vorbeireden in der Diskrepanz von Sagen, Meinen und Preisgeben verleihen seinen Dramen einen eher „epischen Charakter“ (I, S. 843) und legen das Unterbewusstsein der Figuren hinter ihren sozialen Masken offen, was Horváth als eine „Demaskierung des Bewußtseins“ der Figuren (G, S. 858) beschreibt, zugleich aber auch eine Demaskierung des Unterbewusstseins der Zuschauer nach sich ziehen soll.⁹³ Die Sprachlosigkeit der Figuren drückt ein

⁹¹ Die *Randbemerkung* zu *Glaube Liebe Hoffnung* veranschaulicht die Sorge Horváths, durch eine unzureichende Inszenierung seiner Stücke nicht verstanden zu werden, noch deutlicher. Vgl. Ödön von Horváth: *Randbemerkung*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Traugott Krischke u. Mitarbeit v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 2. Stücke 1931–1933. Frankfurt/M., 1988. S. 527–529. Die Häufung der erläuternden Aussagen zu seinen Stücken ab 1932, die zu dieser Zeit einsetzende, vergleichsweise hohe Produktivität und der unstete Wandel der Stückbezeichnungen – Volksstück, Totentanz, Schauspiel, Lustspiel, Komödie und Märchen – deuten auf eine Schaffenskrise hin, die ihre Anfänge vor Horváths Kampf um Zugang zu den Auslandsbühnen nach 1933 hat. Als Höhepunkt dieser Suche nach einem künstlerischen Standpunkt kann das Ausweichen auf die Prosa (*Jugend ohne Gott*, *Ein Kind unserer Zeit*, beide 1937) und die markante Distanz gelten, die Horváth zuletzt zu einem Großteil seines dramatischen Werks zugunsten eines Zyklus' einer kaum näher definierten „Komödie des Menschen“ einnahm. Siehe Ödön von Horváth: *Die Komödie des Menschen*. In: Ders.: *Gesammelte Werke* Bd. 4, S. 869–870.

⁹² Horváth: [Interview], 843. Zur übersichtlicheren Darstellung werden weitere Zitate hieraus im Fließtext mit dem Kürzel „I“ und der entsprechenden Seitenzahl angegeben. Gleichermaßen wird mit Zitaten aus der *Gebrauchsanweisung* („G“) verfahren werden. Vgl. Ödön von Horváth: *Gebrauchsanweisung*. In: Ders.: *Gesammelte Werke* Bd. 4, S. 857–863.

⁹³ Mennemeier, der generell eher streng mit Horváth ins Gericht geht, erkennt diese sprachlich evozierten Hintergründe der Figurencharaktere nicht und macht irrtümlich Horváths Grenzen da auf, wo die von ihm angeblich eindimensional dargestellten Konflikte als ursachlos offenbart würden und „nachwüchsiger Schlechtigkeit oder irreparabler ‚Dummheit‘“ entsprängen. Siehe Franz Norbert Mennemeier: *Modernes Deutsches Drama. Kritik und Interpretation*. Bd. 2. 1933 bis 1970er Jahre. Berlin, 2006³. S. 32. Tatsächlich liegen die Grenzen Horváths eher darin, dass das von ihm zum „Mitmachen“ und „Miterleben“ und somit zur Bewusstseinsveränderung angehaltene Kleinbürgertum entweder aus einer beschränkten kulturellen Sozialisation oder aus simplen finanziellen Erwägungen kein Theaterpublikum war oder seine Methodik oftmals nicht durchschaute, weshalb eine finale Erkenntnis zwangsläufig ausbleiben musste. Insofern wandte sich Horváth wie nicht wenige Volksstückdichter vor ihm auch schon schlichtweg an die

tieferliegendes Unverständnis der eigenen Umwelt aus, durch das ihnen jene Abänderung der sie prägenden Umstände unmöglich bleibt, zu der das Publikum gerade durch die nur oberflächliche Beilegung der auf der Bühne ausgetragenen Konflikte angehalten wird.

Brecht äußert sich etwa acht Jahre nach Horváth unter vollkommen anderen Vorzeichen zu einem „neue[n] Volksstück“, das dem „Bedürfnis nach naivem, aber nicht primitivem, poetischem, aber nicht romantischem, wirklichkeitsnahem, aber nicht tagespolitischem Theater“ entgegenkommen müsse.⁹⁴ Grundsätzlich sucht Brecht den Vergleich mit der Revue, von der es den ihr eigenen „Lyrismus“ und vor allem die ‚Nummern‘-Struktur anstelle der herkömmlichen Szenenreihung zu übernehmen gelte. Das Volksstück, das Brecht vorschwebt, ist eine „Folge verhältnismäßig selbstständiger Begebnisse“ (A, S. 294), die dennoch eng genug miteinander verbunden sind, um epischer als die Revue daherzukommen – Brecht flicht hier die nicht explizit genannten, vom epischen Theater her bekannten Verfremdungseffekte ein, um das Volksstück über die „zu sehr billige Delikatesse“ (A, S. 294) einer Revue zu erheben.

Ähnlich Horváth, fordert Brecht eine objektive, realistische und vor allem volkstümliche Volksdramatik (vgl. A, 294; G, S. 860), geht dabei allerdings nicht die Verbindung von realistischem Schreiben und Ironie ein, die Horváth in die Nähe des vom Bühnengeschehen letztendlich distanzierenden Zynismus führt.⁹⁵ Brecht löst wie Horváth vor ihm den auf der Bühne entworfenen Konflikt nicht auf, um dadurch die Zuschauer zum selbstständigen Weiterdenken über das Handlungsende und die Theatervorstellung hinaus zu animieren. Seine Abstraktion vom individuell Dargestellten zu einem deutlich geweiteten Blick auf die allgemeine Welt- und Werteordnung seiner Zeit rückt ihn jedoch wesentlich stärker als Horváth in die Tradition der politischen Literatur der späten Weimarer Republik und ist zugleich nur aus einer über 1933 hinaus reichenden Perspektive des Emigrantendaseins zu verstehen.

falsche Zuschauerschaft, ein – wie bereits gezeigt – Kennzeichen des Volksstücks der Moderne: Das ‚Volk‘ auf der Bühne entspricht kaum noch dem ‚Volk‘ im Parkett.

⁹⁴ Brecht: Anmerkungen zum Volksstück, S. 294. Die folgenden, dieser Angabe entnommenen Zitate im Fließtext werden mit dem Kürzel „A“ und der Seitenzahl gekennzeichnet. Bobinac sieht Brechts literarische und theoretische Hinwendung zum Volksstück begründet in dem Versuch, der nationalsozialistischen Umdeutung des Volksbegriffs entgegenzutreten und sich gleichzeitig im Zuge der so genannten, unter linken Emigranten geführten Expressionismus-Debatte von dem Verdacht freizuschreiben, mit dem Aufgreifen avantgardistischer Strömungen den literarischen Bezug zur Wirklichkeit und das entsprechende Agitationspotential verloren zu haben. Vgl. Marijan Bobinac: Zerstörung, Neubelebung, Fortsetzung. Zum deutschsprachigen Volksstück um 1930. In: Ders.: Der kleine Mann auf der Bühne. Aufsätze zum deutschsprachigen Volksstück im 20. Jahrhundert. Wrocław, 2005. S. 129–147, hier S. 141f.

⁹⁵ Gerschlauber, Jörg: Ausgelacht. Das Ende der Komödie im totalen Jargon. Scherz, Satire und Ironie in den Volksstücken Ödön von Horváths. Marburg, 2007 [Diss.]. S. 181.

IV. Das Zeitstück: Versuch einer Standortbestimmung

Das offensichtlichste und von der Literaturforschung entsprechend klar herausgestellte Charakteristikum der zwischen 1918 und 1933 entstandenen Dramen, die als Zeitstücke bezeichnet werden, ist deren inhaltlich enger Bezug zu aktuellen politischen und sozialen Missständen, wobei ihre Autoren keine um Objektivität bemühte Beobachterhaltung einnehmen, sondern – im Einzelfall äußerst unterschiedlich ausgeprägt – „zu den Fragen der Gegenwart Stellung nehmen“.⁹⁶ Diese erste bekannte, insgesamt recht knappe Definition des Zeitstückbegriffs in der *Vossischen Zeitung* vom 14. Dezember 1918 mutet etwas simpel an, deutet aber bereits auf die zentrale Problematik des Zeitstücks hin, nämlich seine Verortung in den Sphären zwischen Reportage und künstlerischem Anspruch, wodurch seine Dramatiker als „Historiker und Dichter zugleich“ gefordert sind.⁹⁷

In der literarischen Freiheit im realisierten Gegenstandsbezug liegt die gegenüber den Dokumentensammlungen stärker hervorgehobene *Subjektivität* des Zeitstücks; im Vergleich zu anderen dramatischen Gattungen spielt hingegen das Moment der *Objektivität* eine bedeutende Rolle.⁹⁸

Über die schwer austarierbare Balance zwischen literarischer Fiktionalität und journalistischer Wirklichkeitsabbildung hinaus lässt sich das davon gekennzeichnete Zeitstück kaum spezifischer charakterisieren, denn für diese Dramenform wurden bislang keinerlei theoretische Klassifikationsmerkmale aufgestellt, und so lässt sie sich weder anhand ihrer Textform noch ihrer Aufführungstechnik oder ihrer Genrezugehörigkeit genauer

⁹⁶ N.N.: Zeitdramen im Kleinen Theater. In: *Vossische Zeitung*. Abendausgabe. 14. 12. 1918, S. 2. Unter den „Fragen der Gegenwart“ sind politische (z.B. Heimkehrerschicksal, Besetzung des Ruhrgebiets, Grenzgebietenkonflikte), wirtschaftliche (Inflation, Arbeitslosigkeit, Wohnungsnot) und soziale Missstände (Streik, Revolution, Antisemitismus etc.) zu verstehen. In erster Linie griff das Zeitstück allerdings juristische Probleme wie die rechtliche Haltung zur Abtreibung, Homosexualität, Ehescheidung, Sterbehilfe, zu Fememorden und allgemein zur Klassenjustiz auf. Vgl. Christina Jung-Hofmann: *Wirklichkeit, Wahrheit, Wirkung. Untersuchungen zur funktionalen Ästhetik des Zeitstücks der Weimarer Republik*. Frankfurt/M. et al., 1999 [Diss.]. S. 27–30.

⁹⁷ Fischer, Gerhard: *Engagierte Literatur als historisch-kritische Darstellung der Gesellschaft. Zum Zeitstück der Weimarer Republik*. In: Stefan Neuhaus, Rolf Selbmann, Thorsten Unger (Hrsg.): *Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen*. Würzburg, 2002. S. 116–130, hier S. 117.

⁹⁸ Jakobi: *Der kleine Sieg über den Antisemitismus*, S. 87.

definieren,⁹⁹ sondern einzig und allein über den ihr eigenen, gegenwartsbezogenen Inhalt und die starke stilistische Nähe zur Reportage.

Gerade letztere aber bot den zeitgenössischen Dramatikern, Kritikern und Regisseuren und bietet der in den fünfziger Jahren einsetzenden Forschung zum Zeitstück¹⁰⁰ seither immer wieder Anlass zum Disput, da Uneinigkeit darüber vorherrscht, ob sich das dokumentarische Element dieses Dramengenres inhaltlich oder methodisch ausdrückt – oder anders formuliert: ob das Zeitstück dezidiert politische Wirkungsabsichten zuungunsten einer objektiven Darstellung beinhalten kann, wobei sich der journalistische Gehalt in diesem Fall auf den realen Bezug und die Aktualität des der Dramenhandlung zugrunde liegenden Themas erschöpfen würde.

Herbert Ihering lehnte ein parteipolitisches „Stellung[-]nehmen“ im Drama grundsätzlich ab; er sah die „objektiven Aufgaben des Zeitstücks“¹⁰¹ keinesfalls darin erschöpft, dass „die dramatischen Stoffe der ganzen Welt auf der Straße“ gefunden sein wollten.¹⁰² Ähnlich distanzierte sich auch Alfred Polgar von jeder Form von politischer Tendenz im Zeitstück: „Gesinnung im Haus erspart Talent“, feixte er, möglicherweise im Rückblick auf Erwin Piscators Schiller-Inszenierung.¹⁰³ Iherings Antipode Alfred Kerr hingegen erkannte gerade in dem Parteistück Piscators das „richtige Zeitstück [...] also nach der neuen Sachlichkeit schlank in die neue Parteilichkeit.“¹⁰⁴

Die nach wie vor unbeantwortete Frage nach einer möglichen bzw. vielleicht sogar notwendigen Parteilichkeit des Zeitstücks trifft nicht nur das Genre in seinem Kern, sondern zieht weiterreichende Unsicherheiten nach sich: Dem Selbstverständnis des

⁹⁹ Jung-Hofmann bestimmte erstmals das Zeitstück als „genreübergreifend, denn Tragödie, historisches Drama, Komödie, Tragikomödie und Volksstück gehören zu dem Gesamtkorpus an Zeitstücken.“ Siehe Jung-Hofmann: *Wirklichkeit*, S. 47.

¹⁰⁰ Erstmals äußerte sich Heinz Mudrich umfangreicher zum Zeitstück, beschrieb es allerdings aufgrund seines Realitätsbezugs in erster Linie als „eine publizistische Erscheinungsform“. Siehe Heinz Mudrich: *Die Berliner Tagespresse der Weimarer Republik und das politische Zeitstück*. Berlin, 1955 [Diss.]. S. 15.

¹⁰¹ Ihering, Herbert: Ein überflüssiger Skandal. In: Ders.: *Theater in Aktion. Kritiken aus 3 Jahrzehnten*. 1913–1933. Hrsg. v. Edith Krull u. Hugo Fetting. Berlin, 1986. S. 362–364, hier S. 363.

¹⁰² Ihering, Herbert: *Ungedruckte Dramatiker*. In: *Die literarische Welt*. 3 (1927). Nr. 15/16. S. 1–2, hier S. 1.

¹⁰³ Polgar, Alfred: *Zeittheater*. In: Ders.: *Kleine Schriften*. Hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki. Bd. 6. Theater II. Reinbek, 1986. S. 48. Piscator inszenierte 1926 Schillers *Räuber* aufsehenerregend in Gastregie am Preußischen Staatstheater Berlin. Polgars Aufsatz erschien erstmals 1932. Eine Definition des Zeitstücks hält er für möglich, „würde nur vorerst ein fundamentales Mißverständnis beseitigt, dadurch hervorgerufen, daß die einen unter Theater mehr ein Kunstphänomen verstehen, die anderen mehr einen Apparat, dazu tauglich – Kunst hin, Kunst her – etliche hundert Menschen auf einmal unter bestimmten moralisch-geistigen Druck zu setzen.“ Siehe ebd.

¹⁰⁴ Kerr, Alfred: Was wird aus Deutschlands Theater? Dramaturgie der späten Zeit. In: Ders.: *Werke in Einzelbänden*. Hrsg. v. Hermann Haarmann, Günther Rühle. Bd. 3. Essays. Theater Film. Hrsg. v. Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar. Frankfurt/M., 1991. S. 164–179, hier S. 178. Zu dem Verhältnis von Kerr und Ihering vgl. Irmgard Pflüger: *Theaterkritik in der Weimarer Republik. Leitvorstellungen vom Drama in der Theaterkritik der zwanziger Jahre*. Berlin und Wien. Frankfurt/M., 1981 [Diss.]. Hier hsl. S. 34–36.

Zeitstückautors als realistischer ‚Chronist seiner Zeit‘ Horváthscher Prägung steht das – nicht zuletzt expressionistisch beeinflusste – Leitbild des „*Dichters als Zeitgewissen*“ und „*Mahner*“ vom Format eines „*Propheten*“ gegenüber, wie es exemplarisch Friedrich Wolf vertrat.¹⁰⁵ Entsprechend weitläufig fällt das sozialkritische Potential der Stücke aus, in denen teils subtil einzelne Missstände aus dem Alltagsgeschehen aufgegriffen werden, teils ganz unverhohlen zur Weltrevolution aufgerufen wird. Diese intentionale Bandbreite verhindert eine klare Datierung der Zeitstückproduktion und deren Integration in den literarischen Diskurs der Weimarer Republik insgesamt, ermutigt dafür zu einigen Spekulationen: Der Publizist Ernst Heilborn etwa begriff die expressionistischen Revolutionsdramen – das „*Hammer- und Amboß-Spiel*“ der Nachkriegszeit – als eine von zwei Formen des Zeitstücks, in dessen späterer Ausprägung er einen wiederbelebten Naturalismus ausmachte, „der nun mit Aktualität aufgepöppelt wird.“¹⁰⁶ Dieser Loskopplung des Zeitstücks von der Neuen Sachlichkeit, als dessen spezifisches dramatisches Genre es von Margret Dietrich 1961 vorgestellt wurde,¹⁰⁷ folgen Heinz Mudrich, Birgit Schweckendiek und in jüngerer Zeit auch Gerhard Fischer.¹⁰⁸ Gerade letzterer macht ausdrücklich in der „*Epochenwende 1918/19*“ die Geburtsstunde des Zeitstücks aus und benennt mit Ernst Tollers *Wandlung* (1919), Bertolt Brechts *Trommeln in der Nacht* (verfasst 1919) und Lion Feuchtwangers *Thomas Wendt* (1920) drei Revolutionsdramen als dessen erste Vertreter.¹⁰⁹

¹⁰⁵ Wolf, Friedrich: Kunst als Waffe! Eine Feststellung. In: Ders.: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hrsg. v. Else Wolf, Walther Pollatschek. Bd. 15. Aufsätze 1919–1944. Berlin, Weimar, 1967. S. 76–96, hier S. 78, 86. Carl Sternheim lässt sich in der Nähe Wolfs verorten, wenn er den Dramatiker als „Arzt“ beschreibt, der nicht nur die Wunden der Zeit benennt, sondern auch die mutmaßlich richtige Medizin weiß. Vgl. Carl Sternheim: Gedanken über das Wesen des Dramas. In: Ders.: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 6. Zeitkritik. Neuwied, Berlin, 1966. S. 19–20, hier S. 19.

¹⁰⁶ Heilborn, Ernst: Das Zeitstück. In: Die Literatur. 33 (1931). Nr. 4. S. 204–205. Zit. n. Anton Kaes (Hrsg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933. Stuttgart, 1983. S. 433–434, hier S. 433.

¹⁰⁷ Vgl. Margret Dietrich: Das moderne Drama. Strömungen, Gestalten, Motive. Stuttgart, 1963². S. 623. Die Autorin ordnete das Zeitstück der Neuen Sachlichkeit zu, was lange Zeit – seltenes Kontra gab beispielsweise Norbert Jaron: Das demokratische Zeittheater der späten 20er Jahre. Untersucht am Beispiel der Stücke gegen die Todesstrafe. Eine Rezeptionsanalyse. Frankfurt/M., Bern, 1981 [Diss.]. S. 3 – als weitestgehend unumstritten galt. Vgl. exemplarisch von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur, S. 918–919, hier S. 918; Otto F. Best: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Frankfurt/M., 1994. S. 612–613, hier S. 612; Tatjana Röber: Aspekte des sachlichen Theaters der zwanziger Jahre. In: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik. 7 (2002). S. 9–43, hier S. 10f.; Gregor Streim: Einführung in die Literatur der Weimarer Republik. Darmstadt, 2009. S. 61; Johannes G. Pankau: Einführung in die Literatur der Neuen Sachlichkeit. Darmstadt, 2010. S. 43–47.

¹⁰⁸ Mudrich: Berliner Tagespresse, S. 14; Schweckendiek, Birgit: Das bürgerlich-oppositionelle Zeittheater in der Weimarer Republik. Bremervörde, 1974 [Diss.]. S. 38f.; Fischer: Engagierte Literatur, S. 116.

¹⁰⁹ Fischer: Engagierte Literatur, S. 116. Den Ursprung des Zeitstücks datiert Günther Rühle sogar noch weiter zurück, in die Vorkriegszeit. Vgl. Rühle: Das Zeitstück, S. 86. Die *Vossische Zeitung* benennt René Schickeles *Hans im Schnakenloch* (1914), Carl Sternheims *Tabula rasa* (1915) und Hans Francks *Freie Knechte* (1919) aufgeführt als Zeitstücke. Vgl. N.N.: Zeitdramen im Kleinen Theater.

Insgesamt wurde dieser Ansatz jedoch von Seiten der Forschung nicht weiter verfolgt. Margret Dietrich und Günther Rühle sehen in den Revolutionsdramen und der Piscator-Bühne lediglich Vorläufer des Zeitstücks, rücken aber ihrerseits verschiedene andere Unterscheidungskriterien in den Vordergrund, um das Zeitstück in sich zu gliedern. Sie seien an dieser Stelle aufgrund ihrer Bedeutung für die spätere Forschung kurz umrissen.

Dietrich trennt zwischen einem „realistischen Zeitstück“, das thematisch „aus dem Leben der kleinen Leute“ schöpft, und dem sich „im Zeichen der Entpolitisierung der Dichtung und ihrer Bürgerschreckallüren“ etablierenden „Zeitstück der Neuen Sachlichkeit“.¹¹⁰ Klar separiert sie hier die politisch aussagekräftigen Stücke von jenen kritischen bis seichten – neusachlichen – Unterhaltungstexten, die hauptsächlich zwischen 1928 und 1930 aufkamen, als das Zeitstück als literarische Modeerscheinung hoch im Kurs stand und als Begriff schon beinahe inflationär gebraucht wurde.¹¹¹

Rühle hingegen konzentriert den Blick auf den parteipolitischen Gehalt der Stücke, den er – offenbar nicht unbeeinflusst von der gesellschaftskritischen Stimmung der späten sechziger Jahre, aus denen sein erster Aufsatz zum Zeitstück in seinen Grundideen stammt – für maßgeblich für das Genre hält. „Der Autor des Zeitstücks verzichtet auf die Objektivität des ‚Dramas‘, er will eingreifen in seine Zeit und deren Realität. Sein Prinzip ist: Realität. Der Autor des Zeitstücks verzichtet auf den ‚Kunstanspruch‘; ihm genügt Wahrheit und Aktualität.“¹¹² Die Nähe des Zeitstücks zur Reportage ist bei Rühle thematisch begründet, hinsichtlich ihrer deutlichen Subjektivität und ihres Agitationspotentials entspricht diese der Gebrauchskunst zugesprochene Dramenform einer kämpferischen Parteizeitung vom Format etwa der *Roten Fahne*. Ein dennoch von ihm für eher liberal befundenes Zeitstück sieht Rühle ab etwa 1930 im Zuge einer allgemeinen politischen Radikalisierung von einem „engagierten Parteistück“ abgelöst.¹¹³

¹¹⁰ Dietrich: Das moderne Drama, S. 621, 623.

¹¹¹ Vgl. Birte Werner: Illusionslos hoffnungsvoll. Die Zeitstücke und Exilromane Anna Gmeyners. Göttingen, 2006 [Diss.]. S. 64.

¹¹² Rühle: Das Zeitstück, S. 83. Der Aufsatz ging aus einem Vortrag hervor, den Rühle 1967 in der Frankfurter Gesellschaft für Theaterwissenschaft hielt.

¹¹³ Ebd., S. 106. Rühle lässt sich hier nach Friedrich Wolf lesen: Die Parteipolitisierung des Zeitstücks war in den seltensten Fällen Folge einer künstlerisch-politischen Entwicklung seiner Autoren, vielmehr wurden die weniger politischen Dramatiker von ihren links- und rechtsradikal eingestellten Kollegen diffamiert und in deren Feuilletons und Rückblicken von den Bühnen in die kulturelle Randständigkeit verdrängt. Vgl. Friedrich Wolf: Verfall des bürgerlichen Theaters, Vormarsch der proletarischen Kunst. In: Ders.: Gesammelte Werke in sechszehn Bänden Bd. 15, S. 258–261; ders.: Das zeitgenössische Theater in Deutschland. Vom expressionistisch-pazifistischen Drama zum episch-politischen Theater (1918–1934). In: Ebd., S. 318–350.

Rühles stark einer sozialistischen Literaturgeschichte zuarbeitendes Verständnis des Zeitstückbegriffs wirkt zum Teil bis in die jüngere Forschung nach,¹¹⁴ auch sein Vorschlag zur zeitlichen Fixierung – er macht in Ernst Tollers *Hinkemann* (1923) das erste und in Hanns Johsts *Schlageter* (1933) das letzte Zeitstück auf deutschen Bühnen aus¹¹⁵ – konnte sich weitestgehend etablieren.¹¹⁶ Die beiden genannten Dramen veranschaulichen äußerst treffend, dass Rühle eher auf den politischen Produktionsumstände der Dramatiker der Weimarer Republik als auf deren politische Einstellung abzielt, wenn er das Zeitstück als „*Drama [...] der Demokratie*“¹¹⁷ bezeichnet.

In ihrer vor allem in der Tradition Rühles stehenden Fokussierung auf die politischen Aussagen und Selbstverortungen der Bühnenautoren hat sich die Forschung dem Zeitstück unter rein literaturwissenschaftlichen Aspekten nur verhalten angenähert. Noch am Ende des vergangenen Jahrhunderts resümierte Christina Jung-Hofmann, dass „bis heute keine Arbeit zu den Zeitstücken der Weimarer Republik vorliegt, die sich des ästhetischen Gehalts dieser Stücke überhaupt annimmt, indem sie ihn aus der Anschauung des Gegenstandes entwickelt.“¹¹⁸

Carsten Jakobi stellte diesbezüglich 2005 einen innovativen Zugang zum Zeitstück vor, der die bislang vorherrschend gewordene Annäherung über den politischen Standpunkt des jeweiligen Dramatikers außer Acht lässt und stattdessen den „Modus der Authentizität“ als ästhetische Strategie zum eigentlichen Charakteristikum des Zeitstücks erhebt.

¹¹⁴ Manfred Brauneck etwa bekräftigt Rühles Ansatz; er sieht gerade in dem Parteistück das eigentliche Zeitstück der „politische[n] Aufklärung oder gar Agitation“ realisiert und deklariert sämtliche dem vorangegangene politische Stücke ohne realpolitische Tendenz als „Gegenbewegung“ dazu. Siehe Brauneck: *Die Welt als Bühne*, S. 380.

¹¹⁵ Insgesamt seien innerhalb dieser zehn Jahr mehr als einhundert Zeitstücke publiziert oder aufgeführt worden. Vgl. Rühle: *Das Zeitstück*, S. 82f. Später legte er die Zahl der Zeitstücke auf „etwa zweihundert“ fest. Siehe Rühle: *Theater in Deutschland*, S. 543.

¹¹⁶ Rühle folgen beispielsweise Koebner: *Das Drama der Neuen Sachlichkeit*, S. 22; Anne Stürzer: *Dramatikerinnen und Zeitstücke. Ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit*. Stuttgart, Weimar, 1993 [Diss.]. S. 15; Jung-Hofmann: *Wirklichkeit*, S. 46; Werner: *Illusionslos hoffnungsvoll*, S. 64.

¹¹⁷ Rühle: *Das Zeitstück*, S. 82. Fälschlicherweise verfolgt Rühle die Ansicht, die Autoren der Zeitstücke wollten „den Verächtern und den falschen Vertretern der Demokratie und den Verweigerern eines menschenwürdigen Rechts auf den Leib“ rücken. Ebd., S. 88. Tatsächlich aber weisen nicht wenige Zeitstücke, auch schon vor 1930, eine stark sozialistische und somit antidemokratische Grundhaltung auf. Vgl. Werner: *Illusionslos hoffnungsvoll*, S. 63f. Vgl. auch die Auflistung bei Rühle: *Das Zeitstück*, S. 82f.

¹¹⁸ Jung-Hofmann: *Wirklichkeit*, S. 11. Die Autorin subsumiert das Zeitstück dem Zeittheater, gesteht aber ein, damit lediglich einen weiteren „vagen und recht weitläufigen Sammelterminus“ aufzumachen. Siehe ebd., S. 47. Zum Zeittheater sei nach Jung-Hofmann, die weitestgehend auf die politische Ausrichtung der Dramatiker fokussiert bleibt, „das operative Theater des Nachkriegsexpressionismus ebenso zu zählen [...] wie das politische Theater Erwin Piscators, das proletarisch-revolutionäre, das demokratisch-liberale, das nationalistisch-konservative und das völkische Theater, sofern sie eindeutig Bezug nehmen auf die zeitgeschichtliche politische und soziale Gegenwart.“ Siehe ebd., S. 23.

Dieser Modus ist keine sich aus dem Gegenstand selbst notwendig entwickelnde Eigenschaft der Befassung, sondern beruht auf einem ästhetischen Kalkül des Verfassers: Erst sein Beschluß, einen aktuellen Gegenstand auch unmittelbar zu veranschaulichen – und ihn nicht etwa historisch oder parabolisch zu verfremden – und die gelungene Durchführung dieses Beschlusses konstituieren sein Drama als Zeitstück.¹¹⁹

Das Zeitstück sieht Jakobi im Gegensatz zum Drama des Naturalismus nicht in einem Abbildungsverhältnis zur vermeintlichen Realität – auch fiktive, dennoch als typisch postulierte Figuren und Konflikte könnten im Zeitstück dargestellt werden, da dessen hauptsächliches Wesensmerkmal in der Imagination einer Wirklichkeitsspiegelung bestünde. Diese würde in erster Linie durch eine Annäherung des Dramentextes an die Alltagssprache, durch die darüber angestregten Reflexionen über das Zeitgeschehen und die Individualisierung von politischen und sozialen Zusammenhängen realisiert – All dies sei nach Jakobi „in jedem Fall eine ästhetische Leistung“.¹²⁰

Dieser Ansatz ist durchaus geeignet, die Erforschung der Zeitstücke innovativ voranzutreiben. Bislang aber steht eine umfassendere Betrachtung dieser Dramenform noch aus, die angeführten Arbeiten nehmen sich mehrheitlich Einzelaspekten an. Andere Genreformen wie das im Wesentlichen unpolitische, eher auf Unterhaltung angelegte Zeitstück oder das konservativer bis rechtsradikaler Autoren harren ebenfalls noch ihrer wissenschaftlichen Analyse.

V. Piscator, Brecht und die anderen: Variationen des epischen Theaters

Eine Darstellung des epischen Theaters, maßgeblich herausgebildet und weiterentwickelt von Erwin Piscator, Bertolt Brecht und einigen weniger bekannten Spielleitern von kleinen, aber einflussreichen Wandertheatergruppen, lässt sich kaum auf die Analyse der einschlägigen Dramatik beschränken, sondern kommt stattdessen – wie die gängige Bezeichnung schon nahelegt – nicht ohne eine Betrachtung auch der Theaterpraxis aus. An dieser Stelle sollen nun in aller gebotenen Kürze die verschiedenen Ansätze des epischen Theaters vorgestellt werden, der Fokus dieses Abrisses dabei aber dennoch auf die Dramentexte gerichtet bleiben.

Piscator entwickelte auf dem Theater epische Darstellungsformen weiter, die er in den Bühneninnovationen und Dramenstrukturen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

¹¹⁹ Jakobi: Der kleine Sieg über den Antisemitismus, S. 89.

¹²⁰ Ebd., S. 97.

vorgeformt fand.¹²¹ Seine theoretischen Schriften zu einer reformierten Inszenierungspraxis wurden vom nach 1914 zunehmend verbreiteten Pazifismus vieler Expressionisten, von den Formspielen und Montagetechniken der Dadaisten,¹²² Jeßners zeitbezogenen Klassikerinterpretationen und nicht zuletzt von seiner eigenen politischen Grundeinstellung¹²³ stark beeinflusst. In der Rolle des „bekanntesten deutschen Theater-Kommunisten“¹²⁴ betrieb Piscator maßgeblich die Politisierung des Zeittheaters hin zum agitatorischen „Tendenztheater, Lehrtheater“.¹²⁵

Hier handelt es sich nicht um ein Theater, das Proletariern Kunst vermitteln wollte, sondern um bewußte Propaganda, nicht um ein Theater für das Proletariat, sondern um ein Proletarisches Theater [...]. Wir verbannten das Wort ‚Kunst‘ radikal aus unserem Programm, unsere ‚Stücke‘ waren Aufrufe, mit denen wir in das aktuelle Geschehen eingreifen und ‚Politik treiben‘ wollten.¹²⁶

Dass Piscators Theater völlig ohne Kunstanspruch – Walter Hinck spricht von einer „schroffen Absage an jegliche Kunstabsicht und Kunstausübung“, Ulrich Weisstein von

¹²¹ Piscator benennt besonders die Dramatik des Naturalismus und die Volksbühnen-Bewegung als bedeutende Bezugspunkte für seine Arbeit. Vgl. Erwin Piscator: Das Politische Theater. In: Ders.: Zeittheater. Das Politische Theater und weitere Schriften von 1915 bis 1966. Ausgew. u. bearb. v. Manfred Brauneck, Peter Stertz. Reinbek, 1986. S. 13–235. Gegenüber Brecht verteidigt er sich als Entwickler einer „Art der Regie [...], die Jahre später von anderer Seite [gemeint ist Brecht, d. V.] als ‚episches Theater‘ proklamiert wurde.“ Siehe ebd., S. 54. Brecht hingegen anerkannte Piscator zwar als ersten, „der es für nötig fand, im Theater *Beweise* vorzubringen“, reklamierte für sich allerdings, mit Piscator „gleichzeitig“ Strukturen des epischen Theaters angewandt zu haben. Siehe Bertolt Brecht: Der Messingkauf. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Werner Hecht et al. Bd. 22. Schriften 2. Schriften 1933–1942. Teil 2. Berlin, Weimar, Frankfurt/M., 1993. S. 695–869. S. 720, 794.

¹²² Vgl. Erwin Piscator: Über den Dadaismus. In: Ders.: Zeittheater, S. 406–407; Hanno Möbius: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München, 2000. S. 310; Eduard Ditschek: Politisches Engagement und Medienexperiment. Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre. Tübingen, 1989 [Diss.]. S. 64; Harald Maier-Metz: Expressionismus – Dada – Agitprop. Zur Entwicklung des Malik-Kreises in Berlin 1912–1924. Frankfurt/M. et al, 1984 [Diss.]. S. 339–360. John Heartfield und George Grosz, die wie Piscator dem Club Dada angehörten, entwarfen verschiedene Bühnenbilder und Entwürfe für Piscator-Inszenierungen wie Lajos Bartas *Rußlands Tag* (1920) oder Paul Zechs *Das trunkene Schiff* (1926). Franz Jung, ebenfalls Mitglied des Club Dada, wurde mehrfach von Piscator (ur)aufgeführt (*Wie lange noch, du Hure bürgerliche Gerechtigkeit* 1921, *Die Kanaker* 1921, *Heimweh* 1928). Zu Piscator und dem Dadaismus vgl. exemplarisch Ulrich Faure: Im Knotenpunkt des Weltverkehrs. Herzfelde, Heartfield, Grosz und der Malik-Verlag 1916–1947. Berlin, Weimar, 1992.

¹²³ Entgegen der von Ulrich Faure vorgetragenen Behauptung, Piscator hätte am Silvesterabend 1918, auf dem Gründungsparteitag der KPD, von Rosa Luxemburg persönlich sein Parteibuch überreicht bekommen, verortet Helga Grebing Piscator in die Nähe der KPD ohne Mitgliedschaft. Vgl. Faure: Im Knotenpunkt des Weltverkehrs, S. 87; Helga Grebing: Der Typus des linken Intellektuellen in der Weimarer Republik. In: Daniela Münkel, Jutta Schwarzkopf (Hrsg.): Geschichte als Experiment. Studien zu Politik, Kultur und Alltag im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Adelheid von Saldern. Frankfurt/M., 2004. S. 15–24, hier S. 20. Piscator selbst bekundet, nie in eine Partei eingetreten zu sein. Vgl. Erwin Piscator: Zur Person. In: Ders.: Zeittheater, S. 410–411, hier S. 410.

¹²⁴ Ditschek: Politisches Engagement, S. 65.

¹²⁵ Piscator, Erwin: Das ABC des Theaters. Ein Rundfunkgespräch zwischen Herbert Ihering und Erwin Piscator. In: Ders.: Zeittheater, S. 254–262, hier S. 256.

¹²⁶ Piscator: Das Politische Theater, S. 39.

der „Betonung des Gehalts auf Kosten der Gestalt“¹²⁷ – auskam, trifft allerdings so nicht zu. Vielmehr beabsichtigte Piscator die Aufhebung des „bürgerlichen“ Kunstbegriffs durch eine „neue (proletarische) Kunst“, die sich in erster Linie von den opulenten Inszenierungen des Theatermagikers Max Reinhardt konträr abheben sollte und deren höchstes ästhetisches Prinzip die politische Agitation war.¹²⁸

Es mutet überraschend an, dass Piscator nach ersten, zögerlichen Versuchen der Umsetzung seines politischen Theaters am Königsberger Tribunal (1918/19) und am Proletarischen Theater in Berlin (1920/21)¹²⁹ ausgerechnet an der auf Unterhaltungskunst ausgerichteten Volksbühne mit der Gastregie zu Alfons Paquets *Fahnen* (1924) seinen Durchbruch als Regisseur eines ihm eigenen, neuen Stils erreichte.¹³⁰ In diesem *dramatischen Roman* – so der Nebentitel des Stücks – setzte Piscator erstmals Filmleinwand und Fotomontage zur Unterstützung der im Drama angelegten Aussage ein. In weiteren aufsehenerregenden Inszenierungen wie Paquets *Sturmflut*, Paul Zechs *Trunkenem Schiff*, Rudolf Leonhards *Segel am Horizont* (alle 1926) und Ehm Welks *Gewitter über Gottland* (1927), vor allem aber in den Revuen *Revue Roter Rummel* (1924) und *Trotz alledem!* (1925) verfeinerte er die Auflösung der traditionellen Aktstruktur in lose aufeinander folgende oder parallel gezeigte Bilder und stellte seine Produktionen – die Revuen waren Auftragsarbeiten – immer offener in den Dienst der KPD. Das dadurch verschärfte Missverhältnis zwischen Piscators politischen Intentionen und der mehrheitlich wenn nicht unpolitischen, so doch unparteiischen Ausrichtung der Volksbühne führte 1927 zur Loslösung des Regisseurs und in deren Folge zur Gründung einiger kurzlebiger Experimentalbühnen, an denen Piscator seine Vorstellungen einer Simultanitätssimulation (realisiert etwa durch verschiedene Bühnenebenen wie in Ernst

¹²⁷ Hinck: *Das moderne Drama*, S. 78. Ulrich Weisstein: *Soziologische Dramaturgie und Politisches Theater. Erwin Piscators Beitrag zum Drama der Zwanziger Jahre*. In: Ders.: *Links und links gesellt sich nicht. Gesammelte Aufsätze zum Werk Heinrich Manns und Bertolt Brechts*. New York, Bern, Frankfurt/M., 1986. S. 239–278, hier S. 249. Brauneck sieht umgekehrt bei Leopold Jeßner, Brecht und Piscator eben durch die konsequente Politisierung der Bühne die künstlerische Qualität des Theaters gewährleistet. Vgl. Brauneck: *Die Welt als Bühne*, S. 393.

¹²⁸ Piscator: *Das Politische Theater*, S. 43. Das charakteristischste Merkmal von Piscators politischem Theater offenbart zugleich dessen Schwächen: Zum einen setzt es mit Blick auf das Publikum die zweifelhafte Möglichkeit einer spontanen Revolutionsentzündung voraus, zum anderen gerät das Theater in den Verdacht, lediglich „Ersatzraum für politisches Handeln zu werden [...]“. Die fatale Kehrseite des ‚Politischen Theaters‘ ist die Theatralisierung des Politischen.“ Siehe Hinck: *Das moderne Drama*, S. 81.

¹²⁹ Seine anschließende Zeit am Central-Theater Berlin, das Piscator gemeinsam mit Hans José Rehfisch ab 1923 für eine Spielzeit leitete, bezeichnete er selbst aufgrund der dort durchgeführten „stark naturalistische[n] Inszenierungen“ als „eigentlich ein Zurückgehen hinter die schon einmal erreichte Linie.“ Siehe Piscator: *Das Politische Theater*, S. 47f.

¹³⁰ Nach 1919 wick die Volksbühne „den Problemen der Zeit durch Flucht in unverbindliches Theater aus und orientierte sich vorwiegend auf das Kleinbürgertum als Mitgliedschaft.“ Siehe Bärbel Schrader, Jürgen Schebera: *Die ‚Goldenen‘ Zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik*. Leipzig, 1987. S. 171. Vgl. Weisstein: *Soziologische Dramaturgie*, S. 248.

Tollers *Hoppla, wir leben!* 1927) weiterentwickelte, ohne allerdings dabei das von ihm entworfene, die vierte Wand zum Publikum hin endgültig niederreißende Totaltheater verwirklichen zu können. Neben der (nicht zuletzt wirtschaftlich begründeten) Unmöglichkeit, ein eigenes, längerfristig bestehendes Schauspieler-Ensemble aufzubauen, fand Piscator darüber hinaus nicht zu einem eigenem Schauspielstil.¹³¹ Problematisch gestaltete sich auch die Suche nach geeigneten Dramentexten: Nach Piscators Verständnis unterstand ein Stück bereits in der Phase seiner Entstehung der kollektiven, auf eine multimediale Inszenierung hin ausgerichtete Erarbeitung. Wenige Dramen hielt er für eine grundlegende Episierung, d.h. hier Theatralisierung geeignet; wenige qualitativ arbeitende Autoren waren bereit, sich als stoffliefernde „Helfer“ in Piscators ganzheitlichen Theaterbetrieb ein- und somit auch unterzuordnen.¹³²

Ähnlich Piscator versuchte Brecht, größere Themenkomplexe gegen „den oberflächlichen Firnis des Individualismus in unserer Zeit“ in epischer Breite auf die Bühne zu bringen.¹³³ Hierbei strebte er allerdings anders als Piscator eine „*Literarisierung des Theaters*“ an und behauptete den Vorrang des Dramentextes.¹³⁴ Dessen Inhalte sollten nach Brechts Verständnis nicht von anderen Medien sekundiert werden, vielmehr kam Filmsequenzen, Spruchbändern, Songs und anderen, die Dramenhandlung ins Epische ziehenden technischen und medialen Theatralisierungselementen – wie er sie erstmals bei der Uraufführung von *Mann ist Mann* (1926) integrierte – die Aufgabe zu, die im Text angelegte Grundaussage zu verfremden und das Bühnengeschehen dadurch vielschichtiger darzubieten. Auf diese Weise hielt Brecht den Zuschauer bewusst auf Distanz zum Theaterspiel. Diese intendierte Verfremdung, gerade auch durch Handlungsunterbrechung, steht deutlich in Opposition zu Piscators handlungsunterstützendem

¹³¹ Dies betont besonders Brecht, der sich diesbezüglich von Piscator abzuheben versuchte. Vgl. Brecht: *Der Messingkauf*, S. 794.

¹³² Siehe Erwin Piscator: *Das Zeittheater in der Krise*. In: Ders.: *Zeittheater*. S. 263–266, S. 264. Die Schwierigkeit, „konsequente und trotzdem erfolgreiche Stücke zu finden“, beschrieb Piscator mehrfach. Siehe Piscator: *Das Politische Theater*, S. 75, 223.

¹³³ Brecht, Bertolt: *Für Zeitungen*. In: Ders.: *Werke* Bd. 24. S. 31–32, hier S. 32. Vgl. Piscator: *Das Politische Theater*, S. 17; Taekwan Kim: *Das Lehrstück Bertolt Brechts. Untersuchungen zur Theorie und Praxis einer zweckbestimmten Musik am Beispiel von Paul Hindemith, Kurt Weill und Hanns Eisler*. Frankfurt/M., 2000 [Diss.]. S. 42.

¹³⁴ Brecht, Bertolt: *Anmerkungen zur ‚Dreigroschenoper‘*. In: Ders.: *Werke* Bd. 24. S. 57–68, hier S. 58. „Theaterarbeit war für ihn Auslegung des Textes und der Fabel, die zwar mit allen Mitteln und Möglichkeiten des Theaters zu leisten ist, sie aber nicht dem Theater als Apparat unterwerfen darf.“ Siehe Klaus-Detlef Müller: *Gegen ein ‚Theater für Menschenfresser‘. Brechts Theorie des episch-dialektischen Theaters*. In: Günter Butzer, Hubert Zapf (Hrsg.): *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*. Bd. 4. Tübingen, 2009. S. 37–54, hier S. 38.

Medieneinsatz.¹³⁵ Und auch in einem weiteren Aspekt unterscheiden sich Piscators und Brechts Verständnis vom epischen Theater fundamental: Während Piscator für eine plakative Agitation von der Bühne herab eintrat, zielte Brechts Zeigestil auf die Kritikfähigkeit des Publikums ab.¹³⁶ Da Brecht keine Propaganda, sondern pädagogische Ziele verfolgte, konnte und wollte er dabei im Gegensatz zu Piscator auf den Faktor „Spaß“¹³⁷ nicht verzichten.

Eine nicht unwesentliche Bedeutung für Brechts nie geschlossen ausformulierte Konzeption des epischen Theaters kommt der Musik zu.¹³⁸ Ihre traditionelle Nähe zum Sprechtheater in der Oper etwa nutzte Brecht mehrfach zur Umsetzung seiner Episierungen.¹³⁹ Diese verlangten allerdings nicht nur einen dem Mit- und vor allem Gegeneinander der Medien angepassten Schauspielstil, sondern auch eine veränderten

¹³⁵ Vgl. Ilona Lascher: Brechts episches Theater aus postmoderner Sicht. In: Inge Gellert, Barbara Wallburg (Hrsg.): Brecht 90. Schwierigkeiten mit der Kommunikation? Kulturtheoretische Aspekte der Brechtschen Medienprogrammatis. Berlin et al., 1991. S. 55–65, hier S. 65.

¹³⁶ Brecht sieht erste Ansätze zum epischen Theater bei Georg Büchner, Frank Wedekind und Karl Valentin verwirklicht. Vgl. Brecht: Der Messingkauf, S. 722. Den von Brecht in die Dramatik eingeführten, erklärenden Zeigegestus hatte Alfred Döblin zuerst in seinem Montageroman *Berlin. Alexanderplatz* (1929) verwendet. Etwa zur gleichen Zeit trat Döblin für die Episierung des Theaters ein: „[I]ch habe seit lange[m] die Parole: Los vom Buch, sehe aber keinen deutlichen Weg für den heutigen Epiker, es sei denn der Weg zu einer – neuen Bühne.“ Siehe Alfred Döblin: Der Bau des epischen Werks. In: Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. S. 215–245, hier S. 245. Besonders Döblins Drama *Die Ehe* (1931) wird gern als methodische Verbindung zwischen Brechts Zeigetheater und Piscators sozialgeschichtlichen Aufrissen angeführt. Vgl. Ditschek: Politisches Engagement, S. 204.

¹³⁷ „Spaß [...] nicht nur als Form, sondern auch als Gegenstand.“ Siehe Bertolt Brecht: Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘. In: Ders.: Werke Bd. 24. S. 74–84, hier S. 77. Nicht ganz zutreffend sieht Müller in dem Zusammenspiel von ‚Belehrung und Unterhaltung‘ bei Brecht eine ‚ästhetische statt einer nur wissenschaftlichen Begründung des [epischen] Theaters‘ vorliegen. Vgl. Müller: Gegen ein ‚Theater für Menschenfresser‘, S. 50. Dem wäre eine ‚Ästhetik der Lehrhaftigkeit‘ entgegenzustellen, die Pädagogikstil und Publikumswirksamkeit als künstlerische Mittel aufwerten würde, die allerdings noch zu schreiben wäre.

¹³⁸ „Die Musik ist der wichtigste Beitrag zum Thema.“ Siehe Brecht: Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘, S. 80. Für Piscator stellte hingegen der Film das bedeutendste Medium dar. Vgl. Weisstein: Soziologische Dramaturgie, S. 263.

¹³⁹ Auch für seine Lehrstücke, mit denen er erstmals auf den Unterhaltungswert verzichtete und hinter fadenscheiniger Pädagogik kommunistischen ‚Anschauungsunterricht‘ hielt, griff Brecht auf die enge Verbindung von Musik und Drama zurück. Siehe Hinck: Das moderne Drama, S. 104. Ähnlich Günter Berg, Wolfgang Jeske: Bertolt Brecht. Stuttgart, Weimar, 1998. S. 99; Ditschek: Politisches Engagement, S. 221. In der Literaturforschung wurden Brechts Lehrstücke lange Zeit als ‚didaktisch-spröde Form politischen Lehrtheaters, die seit Mitte der 30er Jahre obsolet geworden sei‘, abgetan. Klaus-Dieter Krabiell hingegen sieht das Lehrstück aus der ‚Gebrauchskunstbewegung‘ entstanden und definiert es in enger Verbindung zur Musik stehend als ‚Gebrauchskunst für Laiensänger, -musiker und -spieler, ihr primärer Zweck liegt im übenden Gebrauch, nicht im konzertanen Vortrag vor Publikum.‘ Im Hinblick auf die literaturhistorische Einordnung des Lehrstücks fordert Krabiell: ‚Es wäre für die Lehrstück-Debatte viel gewonnen, wenn die schlichte, aber grundlegende Tatsache zur Kenntnis genommen würde, dass es sich bei den Lehrstücken nicht um Texte Brechts handelt, dass vielmehr Text und Vertonung *zusammen* das Lehrstück ausmachen.‘ Siehe Klaus-Dieter Krabiell: Spieltypus Lehrstück. Zum aktuellen Stand der Diskussion. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text und Kritik. Sonderband. Bertolt Brecht I. München, 2006³. S. 41–52, hier S. 41, 43, 47. Ähnlich ders.: Zu Lehrstück und ‚Theorie der Pädagogien‘. In: Jan Knopf (Hrsg.): Brecht Handbuch in fünf Bänden. Bd. 4. Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart, Weimar, 2003. S. 65–89.

Zuschauer als bewusst auf Distanz gehaltenen Gegenspieler zum Bühnengeschehen, dem allein die Interpretation des Dargestellten oblag. Die Rezeption der *Dreigroschenoper* (1928) zeigt, dass Brecht unter diesem Aspekt mitunter Gefahr lief, missverstanden zu werden.¹⁴⁰ Insgesamt lässt sich Brecht sowohl als Zerstörer als zugleich auch als Bewahrer des traditionellen Theaters verstehen: So führte er diverse theaterpraktische und -methodische Neuerungen auf der Bühne der Weimarer Republik ein,¹⁴¹ die in ihrer Gesamtheit einen „absichtsvollen Traditionsbruch“ evozierten, und gilt doch auch vor allem aufgrund seines Festhaltens an der abgeschlossenen Fabel als „letzter Aristoteliker“.¹⁴²

In anderer Hinsicht erscheint Brechts Wirken äußerst zeitbegrenzt und letztendlich in einem wesentlichen Punkt sogar irrig, liegt doch seinem Zugang zum epischen Theater gleich Piscator die Annahme zugrunde, dass über das Dargebotene seitens der Zuschauer der Wille zur sozialen Veränderung geweckt oder bestärkt werden könnte.¹⁴³ Gerade aus diesem Grund gingen von Piscators Revuen, aber auch Brechts Lehrstücke wesentliche Impulse für (sozialistische) Laientheatergruppen aus.¹⁴⁴ Diese erlebten ab 1928 in Deutschland enormen Aufschwung und Zulauf, einmal aufgrund der im Zuge der Weltwirtschaftskrise schlechten ökonomischen Verhältnisse, die immer mehr stel-

¹⁴⁰ Vgl. Sjaak Onderdelinden: Piscator und Brecht. Ein Kapitel aus der Geschichte Berlins als Theaterstadt. In: Jattie Enklaar, Hans Ester (Hrsg.): Das Jahrhundert Berlins. Eine Stadt in der Literatur. Amsterdam, Atlanta, 2000. S. 33–50, hier S. 40; Ditschek: Politisches Engagement, S. 214.

¹⁴¹ „Er hat endgültig die im bürgerlichen Bildungstheater erstarrten Traditionen der Dramatik aufgehoben, hat die Verfahrensweisen der Identifikation und Illusion in Frage gestellt und die passive Rezeption verabschiedet; er hat eine Dramatik ohne selbständig handelnde Individuen und bloß passiv leidende Subjekte begründet und das Ende der bürgerlichen Ideologie als obsolet gewordener Aufklärung für die Dramatik eingeleitet, und er hat die geschlossene Form des Dramas, die Grundlage seiner ästhetischen Autonomie, als überholte ästhetische Maxime aufgegeben und konsequent auf eine Verselbständigung der dramatischen und theatralischen Künste und ihre Interaktion gesetzt.“ Siehe Müller: Gegen ein ‚Theater für Menschenfresser‘, S. 52f.

¹⁴² Siehe Klaus-Detlef Müller: Brecht – ein letzter Aristoteliker des Theaters? Zur Bedeutung des Fabelbegriffs für das epische Theater. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 25 (2000). H. 1. S. 134–147, hier S. 134, 138. Zur Kanonisierung Brechts vgl. Eva-Maria Siegel: Das epische Theater Brechts und seine Wirkung in Deutschland und Frankreich in der Zeit des Nachexils. In: Irmela von der Lühe, Claus-Dieter Krohn (Hrsg.): Fremdes Heimatland. Remigration und literarisches Leben nach 1945. Göttingen, 2005. S. 137–152.

¹⁴³ Vgl. Müller: Gegen ein ‚Theater für Menschenfresser‘, S. 51. Brecht setzte voraus, dass zum einen das Theaterpublikum zur Kritik oder gar zur Revolution angestiftet werden will und zum anderen das Theater eine solche Initialzündung auch leisten kann. Beide Aspekte sind nicht nur aus heutiger Perspektive fraglich. Auch das allgemein für das wirkmächtigste Theaterstück der Weimarer Republik gehaltene Jugenddrama *Revolt im Erziehungshaus* (1928) von Peter Martin Lampel löste weniger eine Diskussion um pädagogische Reformen aus, als dass es eher in diese einstimmte. Vgl. Marcus Gräser: Der blockierte Wohlfahrtsstaat. Unterschichtjugend und Jugendfürsorge in der Weimarer Republik. Göttingen, 1995 [Diss.]. S. 12.

¹⁴⁴ Vgl. Onderdelinden: Piscator und Brecht, S. 36. Zu den sozialistischen Laienbühnen vgl. exemplarisch Friedrich Wolfgang Knellessen: Agitation auf der Bühne. Das politische Theater der Weimarer Republik. Emsdetten, 1970; Ludwig Hoffmann (Hrsg.): Theater der Kollektive. Proletarisch-revolutionäres Berufstheater in Deutschland 1928–1933. Stücke, Dokumente, Studien. 2 Bde. Berlin, 1980.

lenlos gewordene Schauspieler nach beruflichen Alternativen jenseits der etablierten Bühnen suchen ließen. Daneben wuchs der politische Druck auf die Theater, dezidiert oder auch nur vermeintlich ‚linke‘ Stücke aus den Spielplänen zu nehmen. Unter diesen Vorzeichen entstanden zahlreiche, meist kurzlebige und künstlerisch selten wertvolle Kollektivgruppen, die, von Piscators und Brechts Konzeptionen des epischen Theaters unterschiedlich beeinflusst, vereinzelt entgegen allen Erwartungen aufsehenerregende, weil in erster Linie wirkungsvolle Inszenierungen realisierten. Als Brecht konzeptionell nahstehend gilt Gustav von Wangenheim, dessen Stücke (u.a. *Die Mausefalle* 1931, *Da liegt der Hund begraben* 1932) von der von ihm geleiteten Truppe 31 aufgeführt wurden. Die Gruppe junger Schauspieler, die Peter Martin Lampels Sozialdramen *Revolté im Erziehungsheim* (1928) und *Giftgas über Berlin* (1929) sowie Eleonore Kalkowskas *Josef* (1929) zur Uraufführung brachte, war hingegen stärker dem Piscator-Kollektiv verbunden, das seinerseits Carl Credés Abtreibungsstück § 218 und Walter Mehrings *Kaufmann von Berlin* (beide 1929) auf die Bühne brachte. Als einziger bedeutungsvoller Dramatiker des proletarischen Theaters konnte sich jedoch lediglich der eher an Piscator orientierte Friedrich Wolf (*Die Matrosen von Cattaro* 1930, *Tai Yang erwacht*, *Die Jungens von Mons* beide 1931) etablieren.¹⁴⁵

Einen anderen Weg zu Entindividualisierung und Politisierung verfolgten die sozialistischen Massentheater, deren Aufführungen meist singuläre Ereignisse waren. Friedrich Wolf (*Der arme Konrad* 1921) und Ernst Toller (*Bilder aus der französischen Revolution* 1922, *Krieg und Frieden* 1923 [Bearbeitung nach Tolstoi]) verfassten für nicht selten mehrere hundert und tausend, meist laien darstellende und ebenso lose wie zeitlich begrenzt verbundene Truppenmitglieder zugkräftige Agitationsstücke, die sozialgeschichtliche Entwicklungen in ihrer epischen Breite veranschaulichen sollten. Als diesbezüglich besonders erfolgreich gilt Berta Lask (*Thomas Münzer* 1925, *Leuna* 1921 1927),¹⁴⁶ deren Stücke allerdings auch die Grenzen der Vermassung des Bühnenfiguralis

¹⁴⁵ Vgl. Ingo Leiß, Hermann Stadler: Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 9. Weimarer Republik 1918–1933. München, 2003. S. 63. Brecht beschrieb den Unterschied zwischen seiner Methodik und der Wolfs in einem Gespräch mit demselben wie folgt: „Ich stelle die Verhältnisse mit meiner Kunst so objektiv zwingend dar, wie das Leben ist, und zwingt damit die Zuschauer selbst, sich für Gut oder Böse zu entscheiden. Sie (Wolf) legen bereits auf der Bühne den Finger auf die Wunde, Sie verlegen die Entscheidung auf die Bühne“. Siehe Bertolt Brecht: Friedrich Wolf – Bert Brecht. Formprobleme des Theaters aus neuem Inhalt. Ein Zwiegespräch. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Werner Hecht et al. Bd. 23. Schriften 3. Schriften 1942–1956. Berlin, Weimar, Frankfurt/M., 1993. S. 109–113, hier S. 111f.

¹⁴⁶ Vgl. Klaus Völker: Revolutionäres Theater – Theaterrevolution. In: Horst Albert Glaser (Hrsg.): Deutsche Literatur. Bd. 9. S. 255–263, hier S. 260. Hannelore Wolff bezeichnet Lasks Münzer-Drama als das „einzige von Laien getragene Massenschauspiel KPD-naher Gruppen, das übergreifende Bedeutung erlangte.“ Siehe Hannelore Wolff: Volksabstimmung auf der Bühne? Das Massentheater als Mittel politischer Agitation. Frankfurt/M., Bern, New York, 1985 [Diss.]. S. 157.

aufzeigen: Für die Uraufführung zum „Roten Münzertag“ 1925 in Eisleben besetzte die Regisseurin Ilse Berend-Groa den auch im Massentheater unerlässlichen, individualistischen Titel-Helden mit Gustav von Wangenheim, dem einzigen Berufsschauspieler auf der Bühne.¹⁴⁷

Die Realisierung von Massenspielen setzte, insgesamt in der Tradition Piscators stehend, ein Publikum voraus, das über das Dargebotene zum sozialen und politischen Umbruch angestiftet werden sollte. Daneben war ein nahezu bis zur Selbstaufgabe liberales Staatssystem unabdingbar für Inszenierungen, die zur permanenten Revolution aufforderten und gelegentlich auch mit dem Absingen der *Internationalen* ausklangen.¹⁴⁸ Diese freizügigen politischen Rahmenbedingungen gab es nach 1933 nicht mehr; die geringe Resonanz, die in der Folgezeit die der NS-Ideologie verpflichteten Thingspiele hervorriefen, führten zum Ende des Massenspiels um 1937.¹⁴⁹

VI. Einige kurze Bemerkungen zum Theater der Weimarer Republik

Umbruch 1918/1919?

Zu einem radikalen Umbruch in der Theaterlandschaft war es mit und nach dem Ende der Monarchie in Deutschland nicht gekommen, hauptsächlich deshalb, weil der Übergang von der Kaiser- zur Präsidentenamtszeit für das Bühnenwesen nur derartige Veränderungen mit sich brachte, die sich bei näherer Betrachtung mehrheitlich als marginal entpuppen oder in über die Zeit des unmittelbaren politischen Wandels hinausreichende Entwicklungslinien einfügen.

Die Auflösung der 21 Hoftheater mit ihren 31 Spielstätten und deren Überführung in die öffentliche Hand etwa vollzogen sich nur zögerlich und beeinflussten die bis 1918 oft konservativ ausgerichteten Spielpläne kaum.¹⁵⁰ Darüber hinaus änderte diese Umwand-

¹⁴⁷ Vgl. Wolff: Volksabstimmung, S. 158f.

¹⁴⁸ Vgl. Walther Kiaulehn: Berlin. Schicksal einer Weltstadt. München, 1997. S. 468.

¹⁴⁹ Vgl. Wolff: Volksabstimmung auf der Bühne, S. 227f.

¹⁵⁰ Vgl. Ernst Leopold Stahl: Das staatliche Theater. In: Die Flöte 1 (1919). H. 10. S. 149–154. Wie verhalten sich diese Prozedur teilweise vollzog, veranschaulicht exemplarisch für Hannover Brigitta Wortmann: Vom königlichen Hoftheater zum „Städtischen Opern- und Schauspielhaus“. Die Übernahme-Verhandlungen im Spiegel der Protokolle der städtischen Gremien. In: Dörte Schmidt, Brigitta Weber (Hrsg.): Keine Experimentierkunst. Musikleben an Städtischen Theatern in der Weimarer Republik. Stuttgart, Weimar, 1995. S. 10–17. Welch kuriose Auswüchse die Kommunalisierung der Theater bisweilen annahm, zeigt etwa das Fürstlich Reussische Theater in Gera, das auch nach 1918 noch von dem „Theaterprinzen“ Heinrich XLV. Reuss jüngere Linie geführt wurde. Vgl. Ernst Barlach: Brief an Erich Zabel vom 12. 8. 1929. In: Ders.: Die Briefe 1888–1938. Hrsg. v. Friedrich Dross. Bd. 2. 1925–1938. München, 1969. S. 175–177, hier S. 177. Wie wenig republikanisch es an diesem Theater, das dezidiert

lung grundsätzlich nichts an dem System der von staatlicher Seite subventionierten und gelenkten Bühnen, nur dass diese ehemals fürstlich gelenkten Theater jetzt den Kommunal- und Landespolitikern der jeweiligen Städte und Länder unterstanden.

Ähnlich verhielt es sich mit der Zensur.¹⁵¹ Zwar galten nach 1918 offiziell keine derartigen Beschränkungen mehr, sodass bislang unterdrückte Autoren wie Gerhart Hauptmann, Carl Sternheim und Frank Wedekind (wieder) gespielt werden konnten, doch finden sich in der Weimarer Reichsverfassung vom August 1919 einige aus der Kaiserzeit stammende Zensurkriterien,¹⁵² die eine Beeinträchtigung und somit Beeinflussung besonders des Theaterbetriebs ermöglichten.¹⁵³ Der Verwurf der Gotteslästerung avancierte hierbei zum Totschlagargument gegen einzelne Dramentexte; daneben unterstanden die Bühnen durch die reglementierte Vergabe von Konzessionen und die permanente polizeiliche Überwachung der einzelnen Vorstellungen direkter staatlicher Kontrolle. Neben der unter dem Einfluss von kirchlichen, sozialen und politischen Organi-

„keine privatartige Schloßbühne“ sein wollte, tatsächlich zuzuging, beschreibt Barlach: „Ich habe mit gutem Behagen ein Pröbchen Fürstenleben genossen, nun weiß ich doch ungefähr, wie die Luft da oben riecht“. Siehe Ernst Barlach: Brief an Karl Barlach vom 10. 11. 1929. In: Ders.: Briefe Bd. 2, S. 187–188, hier S. 188.

Die Neubesetzung zahlreicher Direktionen führte nicht zu einer grundlegenden personellen Veränderung in der Theaterlandschaft insgesamt, da die Akteure oftmals lediglich andere Intendanten übernahmen. So setzten neben den populären Theaterleitern Viktor Barnowsky, Leopold Jeßner und Max Reinhardt u.a. auch Georg Altmann (vormals am Kleinen Theater), Rudolf Bernauer und Carl Meinhard (vormals am Berliner Theater, am Komödienhaus und am Hebbel-Theater), Georg Hartmann (vormals Deutsches Opernhaus), Eugen Robert (vormals am Residenz-Theater) und Bernhard Rose (vormals am Walhalla-Theater) ihre Laufbahn nahtlos fort. Gleiches gilt für Klemens Freiherr von und zu Franckenstein (ehemals am Königlichen Hoftheater München), Max von Schillings (ehemals am Königlichen Musiktheater Stuttgart) und Joachim Heinrich Hans Edler von und zu Putlitz (ehemals am Königlichen Hoftheater Stuttgart), der 1919 zum Präsidenten des Deutschen Bühnenvereins aufstieg. Vgl. Gunther Nickel, Alexander Weigel: Register der Theater, Theatervereine und Spielstätten. In: Siegfried Jacobsohn: Gesammelte Schriften 1900–1926. Hrsg. v. Gunther Nickel, Alexander Weigel. Bd. 5. Sie toben. Ich schritt weiter. Register. Göttingen, 2005. S. 275–301.

¹⁵¹ Eine direkte Vorzensur gab es in der Weimarer Republik nicht, allerdings konnte diese in einzelnen Ländern wie etwa Bayern und Preußen über diverse Eigenheiten der jeweiligen Landesverfassung de facto erreicht werden. Vgl. Klaus Petersen: Literatur und Justiz in der Weimarer Republik. Stuttgart, 1988. S. 82; ders.: Zensur in der Weimarer Republik. Stuttgart, Weimar, 1995. S. 227; exemplarisch Jürgen Haupt: Literatur-Zensur – und Gegenstrategien. Die Fälle Johannes R. Becher und Heinrich Mann in der Weimarer Republik. In: *Studia Germanica Posnaniensia*. 22 (1995). S. 77–89.

¹⁵² Gegen nonkonformistische Autoren und Texte wurde unter dem Vorwurf der Gotteslästerung, der Beleidigung, der Unsittlichkeit bzw. Unzucht sowie des Hoch- und Landesverrats vorgegangen. Vgl. Bodo Plachta: Zensur. Stuttgart, 2006. S. 154. Offen zensorisch wirkten das 1931 um die „Lex Remarque“ ergänzte „Lichtspielgesetz“ (1920) und das „Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften“ (1926), das hauptsächlich – wie ähnliche Bestrebungen während des Ersten Weltkriegs – gegen erotische Schriften, insgesamt allerdings trotz leichter Zunahme nach 1930 vergleichsweise selten angewandt wurde. Vgl. Kaspar Maase: Militäreinsatz gegen „Schmutz und Schund“. Zensur und kulturelle Regulierung populärer Lektüre im Ersten Weltkrieg. In: Bernd Kortländer, Enno Stahl (Hrsg.): Zensur im 19. Jahrhundert. Das literarische Leben aus Sicht seiner Überwacher. Bielefeld, 2012. S. 23–44, hier S. 28. Sachbuch und Belletristik blieben im Vergleich zur Dramatik „weitestgehend [...] verschont“ von zensorischen Eingriffen. Siehe Plachta: Zensur, S. 161f.

¹⁵³ „Die spektakulärsten Eingriffe in das literarische Leben der Weimarer Republik galten wie schon in der wilhelminischen Epoche dem Theater.“ Siehe Plachta: Zensur, S. 164.

sationen uneinheitlich motivierten und auf Reichs- und Länderebene sehr unterschiedlich durchgesetzten staatlichen Zensur agierten zudem in der Revolutionszeit und auch in der 1919 konstituierten Republik verschiedene politische Gruppierungen in ihrem Sinne zensorisch.¹⁵⁴

Parallel zu der Umwandlung der Hof- in öffentliche Bühnen erweist sich auch die Pluralisierung des Theaterpublikums über bürgerlich-aristokratische Kreise hinaus als ein eher langwieriger Prozess, der zudem seine Anfänge im 19. Jahrhundert hat und somit kein genuines Phänomen der Weimarer Republik darstellt. So existierten private Bühnen bereits seit der März-Revolution 1848, während die Volksbühnen-Bewegung in der Kaiserzeit aufkam.¹⁵⁵

Das einzige Novum innerhalb der Theaterlandschaft nach 1918 stellten die Expressionisten dar, die in einer wahren Publikationswut an die Öffentlichkeit drangen, sich dabei allerdings aufgrund ästhetischer Vorbehalte nur allmählich auf den Bühnen durchsetzen konnten.¹⁵⁶ Auch hier also lässt sich nur bedingt von einem situativen Umbruch sprechen.

Krise? Welche Krise?

¹⁵⁴ So wurde etwa 1927 anlässlich der Uraufführung von Alexej Tolstois *Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand* (Regie: Erwin Piscator) im Berliner Theater am Nollendorfpfad auf „Antrag des vormals regierenden Kaisers und Königs Wilhelms II. in Haus Doorn in Holland“ Piscator untersagt, „den den Antragsteller wiedergebenden Teil darzubieten“. Siehe Piscator: *Das Politische Theater*, S. 168f. Zensorisch wirkten im weiteren Sinne auch Bücherverbrennungen wie etwa jene vom rechtsradikalen Stahlhelm im Dezember 1930 in Halle organisierte. Deren Zahl nahm in den frühen dreißiger Jahren kontinuierlich zu. Vgl. Dorothea Schmitt: *Halle an der Saale*. In: Julius H. Schoeps, Werner Treß (Hrsg.): *Orte der Bücherverbrennungen in Deutschland 1933*. Hildesheim, Zürich, New York, 2008. S. 410–426, hier S. 412.

¹⁵⁵ Über den tatsächlichen Umfang der sozialen Publikumsausdifferenzierung während der Weimarer Republik kann gestritten werden, da hierzu keine verlässlichen Zahlen vorliegen. Einflussreiche Besucherorganisationen wie die Freie Volksbühne Berlin und der Bühnenvolksbund, die in manchen Jahren ihre Mitglieder millionenfach in die Theater führten, lassen ebenso wie das opulente Volksbühnen-Theaterhaus in der Reichshauptstadt eine intensive, zum Teil erfolgreiche Bestrebung erkennen, gerade das großstädtische Kleinbürgertum für das Theater zu gewinnen. Diese Bemühungen weisen allerdings deutliche Grenzen auf. So gelang es etwa Piscator mit seinem Proletarischen Theater – dem größten derartigen Unterfangen – nicht, den Volksbühnen ähnlich vermasste Strukturen unterhalb des Kleinbürgertums zu etablieren. Als generell problematisch erschien es, die Vorbehalte der unteren Bevölkerungsschichten gegen die ‚hohe‘ Bühnenkunst abzubauen und den Zugang zum Theater durch preiswertere Karten attraktiver zu gestalten. Geradezu hilflos klingen angesichts dessen Forderungen nach einer Lockerung des Garderobenzwangs (Horváth) oder dem Zulassen des Rauchens im Theater (Brecht). Vgl. Horváth: [Interview], S. 847f.; Bertolt Brecht: [Es gibt kein Großstadttheater]. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. Werner Hecht et al. Bd. 21. Schriften 1. Schriften 1914–1933. Berlin, Weimar, Frankfurt/M., 1992. S. 134–135, hier S. 134. Insgesamt beschränkte sich der Versuch, das Publikum sozial auszuweiten, im Wesentlichen auf die Volksbühnenbewegung und einige der 65 deutschen Privattheater, deren Einfluss durch 149 staatliche Theaterhäuser begrenzt war. Vgl. Brauneck: *Die Welt als Bühne*, S. 253f.

¹⁵⁶ Raabe zählt 422 Dramen auf, die zwischen 1910 und 1924 veröffentlicht worden sind. Vgl. Raabe: *Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus*, S. 704–710. Vgl. Brauneck: *Das moderne Drama*, S. 304.

Der als akut diagnostizierte Notstand der deutschen Theaterlandschaft zwischen 1918 und 1933 wird gern auf zwei Umstände zurückgeführt: Zum einen gilt die schon von den Naturalisten aufgeworfene, aber letztendlich unbeantwortet gebliebene formal-ästhetische Frage, wie eine komplexere und sich permanent wandelnde Wirklichkeit zeitgemäß auf die Bühne gebracht werden kann, als virulent während der gesamten Weimarer Republik. Diese Problematik betrifft nicht nur die technischen und medialen Möglichkeiten der Theater, sondern auch die Dramatik selbst: Die Klage über den Mangel an geeigneten Stücken für ein zur Wirklichkeit durchbrechendes Theater paarte sich mit der Sorge um innovative Bühneneffekte.¹⁵⁷

Zum anderen scheinen sich zum Ende der Republik hin die politische Radikalisierung der staatlichen Funktionsebenen in erster Linie auf die Theater in öffentlicher Trägerschaft und parallel dazu die Folgen der Weltwirtschaftskrise vor allem auf die Privat- und Wandertheater negativ ausgewirkt zu haben,¹⁵⁸ sodass sich ab der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre die „umfassende[n] Krisendiagnose[n]“¹⁵⁹ häuften. So finden sich etwa allein in der Januarausgabe von 1926 des an Theaterangelegenheiten eigentlich nur peripher interessierten *Querschnitts* gleich drei niederschmetternde Einschätzungen zur aktuellen Lage der deutschen Bühnen: „Kurz und grob gesagt: nichts steht dem heutigen Menschen ferner als das heutige Theater“, meinte etwa Franz Blei, der durch die vermeintliche Unzeitgemäßheit von Form und Inhalt, aber auch ihre zunehmende Politisierung die Bühne zur „Blödsinnigen-Anstalt“ verkommen sah.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Vgl. Max Reinhardt: Von der Not des Theaters. In: Ders.: Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Hrsg. v. Hugo Fetting. Berlin, 1974. S. 348. Der Kritiker Berthold Viertel sah in Reinhardts opulenten Regietheater der Vorkriegszeit ein gefährliches „Überwiegen der Mittel über den Stoff. Das entsprach dem Chaotischen der Epoche, die in Katastrophe endete.“ Siehe Berthold Viertel: Krise des Theaterstils. In: Ders.: Schriften zum Theater, S. 373.

¹⁵⁸ Der exemplarische Blick auf die Inszenierungsverzeichnisse von verschiedenen Berliner Theatern zwischen 1918 und 1933 bestätigt diesen Eindruck nur bedingt, da über den gesamten Zeitraum der Weimarer Republik hinweg zumindest an den großen Bühnen mehrheitlich die Klassiker, die Naturalisten und seichte Unterhaltungsstücke gegeben wurden. Die zeitkritischen Dramatiker befanden sich somit außerhalb von Experimental- und Agitationstheatern nie in einer besonders herausragenden Position, aus der sie hätten verdrängt werden können. Dennoch nahm die Zahl der Inszenierungen von derartig wirklichkeitsbezogenen Stücken nach 1930 spürbar ab. Vgl. Gert Heidenreich: Inszenierungsverzeichnis. In: Viertel: Schriften zum Theater, S. 524–534; Karl Theodor Bluth: Leopold Jeßner. Berlin, 1928. S. 118–119; Jeßner: Verzeichnis der Inszenierungen. In: Ders.: Schriften, S. 306–316, hier S. 308–314; Heinrich Braulich: Die Volksbühne. Theater und Politik in der deutschen Volksbühnenbewegung. Berlin, 1976. S. 274–283.

¹⁵⁹ Uecker, Matthias: Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik. Oxford et al., 2007. S. 436. Vgl. Konrad Dussel: Theater in der Krise. Der Topos und die ökonomische Realität in der Weimarer Republik. In: Lothar Ehrlich, Jürgen John (Hrsg.): Weimar 30. Politik und Kultur im Vorfeld der NS-Diktatur. Köln, Weimar, Wien, 1998. S. 211–223.

¹⁶⁰ Blei, Franz: Bemerkungen zum Theater. In: Der Querschnitt. 6 (1926). H. 1. S. 11–13, hier S. 11. 13. „Die Idee, daß einer in zweieinhalb Stunden theatralisch etwas durch die Schauspieler Tiefsinniges und Bedeutungsvolles mitteilen könne, das den heutigen Menschen ins Herz trifft, ist eine Idee von Pedanten oder von Gymnasiasten.“ Ebd., S. 13.

Der Feuilletonist Wilhelm Bernhard kritisierte darüber hinaus – nicht ganz neu, begleitete dieser Vorwurf doch den Aufstieg Max Reinhardts – das Primat der technischen „Nebenkräfte“ über den Text im Regietheater,¹⁶¹ während Kurt Pinthus das eigentliche „Unglück“ der Theater in ihrer zu großen, einen destruktiven Konkurrenzdruck hervorruhenden Anzahl und wiederum dem Mangel an gefälligen Stücken ausmachte. Diese sollten nach Pinthus allerdings nicht so sehr zeitkritischen oder gar politischen Inhalts sein, sondern dem Unterhaltungswunsch des Publikums entgegenkommen.¹⁶²

Die Kritiker Julius Bab und Herbert Ihering machten sich hingegen für eine wirklichkeitsgerechtere Dramatik und Theatralik stark und wiesen daneben auf eine tiefersitzende „Organisationskrise“ der Theater hin.¹⁶³ Bab argumentierte – im Gegensatz zu Pinthus – für ein politisches Zeittheater und gegen die seiner Meinung nach noch aus den Kriegsjahren herrührende Dominanz von eher seichten Stücken in den Spielplänen. Diese vermeintliche Kontinuität verstand er als Folge einer nachhaltigen Umstrukturierung des Theaterpublikums nach 1918: Der „gute alte Mittelstand der ‚Gebildeten‘, die Hauptstütze aller kultivierten theatralischen Bestrebungen in der vergangenen Epoche“, sei abgelöst worden von „Kriegsgewinnler[n]“ und „Revolutionsgewinnler[n]“, die für Bab die Hauptkonsumenten niveauloser Unterhaltungskunst darstellten.¹⁶⁴

Ihering hingegen erkannte in der auch von Bab ausgemachten Trivialisierung der Spielpläne eine Folge der (nicht nur) von Max Reinhardt im großen Stil betriebenen Theaterzusammenschlüsse¹⁶⁵ zur finanziellen Absicherung der Bühnenkonzerne: Die Orientierung an den Abonnenten entfalte eine „heimliche Geschmackszensur“, wodurch sich die

¹⁶¹ Bernhard: Der Untergang des Abendstückes, S. 55.

¹⁶² Pinthus, Kurt: Können die Theater leben? In: Der Querschnitt. 6 (1926). H. 1. S. 59–62, hier S. 59f. Dussel kann die von Pinthus vertretene These der zu hohen Anzahl an Theaterhäusern nicht entkräften, da er zwar am Beispiel Berlins richtig herausstellt, dass die Zahl der Theatersitze im Verhältnis zur Gesamtbevölkerung im Vergleich zur Jahrhundertwende stark gesunken ist. Bei seiner Berechnung berücksichtigt er allerdings nicht die „neue intermediale Konkurrenz“ durch Kino und Radio, durch die der Besucherstrom der Theater nach 1918 zunehmend abnahm. Vgl. Dussel: Theater in der Krise, S. 220f.

¹⁶³ Ihering, Herbert: Theaterkrise? Geistige Krise! In: Der Querschnitt. 11 (1931). H. 4. 238–241, hier S. 239.

¹⁶⁴ Bab, Julius: Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870. Leipzig, 1928. S. 160, 162. Den Rückfall „zu den alten Hausgöttern [Hermann] Sudermann und [Wilhelm] Meyer-Förster“ in der ehemaligen Residenzstadt Hannover nach dem Wegfall der Zensur beschreibt Johann Frerking: Von dem Hannoverschen Theatern und ihrem Publikum. In: Das Hohe Ufer. 1 (1919). H. 1. S. 20–25, hier S. 21. Ähnlich bezweifelt Gerhard Storz jene Neuerung im Spielplan: „Wie wäre die Tatsache, daß man dem Publikum nach 1927 Offiziersstücke und andere Gesellschaftsstücke Sudermannischer Prägung als (jedenfalls im Kostüm) moderne Stücke anzubieten wagt, anders zu erklären?“ Siehe Gerhard Storz: Das Theater in der Gegenwart. Eine zeitkritische Betrachtung. Karlsruhe, 1927. S. 11.

¹⁶⁵ Vgl. Max Reinhardt: Von der Krise des Theaters. In: Ders.: Schriften, S. 339–341, hier S. 340.

wirtschaftsbedingte „Organisationskrise“ der Theater zu einer „Spielplankrise“ ausgewachsen hätte.¹⁶⁶

Das tatsächliche Ausmaß dieser „Spielplankrise“ und der Krise des Theaters allgemein lässt sich nur schwer abschätzen. Die klassische Moderne insgesamt ist gekennzeichnet von einer generell „krisenhaften Offenheit“, einem Wegbrechen von ordnenden Traditionen und Zukunftsvorstellungen sowie dem Bewusstsein eines allgegenwärtigen „Ausnahmestand[es]“. Dieser ergab sich aus dem „schlagartige[n] Einbruch von etwas Neuem, etwas für die Zeitgenossen so exzeptionell Neuem, daß alle bekannten Möglichkeiten, Neues zu verarbeiten, versagten.“¹⁶⁷

Das Theater und mit ihm das Drama befanden sich unter diesen Vorzeichen in einem alltäglichen und somit gewissermaßen normalen Ausnahmestand; ihre permanente Krise, als der ursprünglichen Wortbedeutung und der aristotelischen *Poetik* nach ein „Moment der Entscheidung“,¹⁶⁸ erwies sich schon den Zeitgenossen als durchaus fruchtbares „Feld von Möglichkeiten und Paradoxien“.¹⁶⁹ Ganz in diesem Sinne bemerkte Bab, dass das Theater „stärker und besser lebt als je.“¹⁷⁰ Trotz oder gerade wegen seines Krisenzustands.

Zur Kinodebatte

Seit der Jahrhundertwende etablierten sich Film, Grammophon und Typewriter als neuartige, zunächst noch unästhetische und ausschließlich dem Gebrauch dienende „Speicher- und Aufzeichnungsmedien von Daten“.¹⁷¹ Erste Berührungen mit der Literatur beschränkten sich auf triviale Verfilmungen und den vereinzelt unternommenen und meist scheiternden Versuch gerade junger Schriftsteller, als Drehbuchautoren willkommen

¹⁶⁶ Ihering: Theaterkrise, S. 239.

¹⁶⁷ Makropoulos, Michael: Haltlose Souveränität. Benjamin, Schmitt und die Klassische Moderne in Deutschland. In: Manfred Gangl, Gérard Raulet (Hrsg.): Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage. Frankfurt/M. et al., 2007². S. 267–282, hier S. 270; vgl. Fulda: Aus der Krise in die Aporie, S. 44.

¹⁶⁸ Lindner: Leben in der Krise, S. 11.

¹⁶⁹ Uecker: Wirklichkeit und Literatur, S. 446.

¹⁷⁰ Bab: Das Theater der Gegenwart, S. 166. Ähnlich sah Alfred Kerr das Theater nicht im Niedergang, sondern im „Übergang [...] Gipfel drängt sich halt nicht an Gipfel.“ Siehe Alfred Kerr: Die Komik des Übergangs. Sätze zum Drama. In: Ders.: Werke in Einzelbänden Bd. 3. S. 113–129, hier S. 113.

¹⁷¹ Jürgens, Christian: Literatur im Zeitalter des Kinos II. Das „Man“ ohne Eigenschaften oder Fluchtlinien literarischer Aufschreibesysteme. In: Harro Segeberg (Hrsg.): Mediengeschichte des Films. Bd. 3. Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. München, 1999. S. 275–296, hier S. 278. Bevor die Dadaisten die Montagetechnik im Film anwandten und die Expressionisten ihn – in der Tradition von Hugo von Hofmannsthal's *Das fremde Mädchen* (1913) – über die Ausarbeitung seines Potentials des Irrationalen künstlerisch ebenfalls aufwerteten, bot das entstehende Kino abseits schnöder Jahrmarktsunterhaltung größtenteils lediglich kitschige Verfilmungen von Gerhart Hauptmann und Hermann Sudermann. Vgl. ebd., S. 30; Hanno Möbius: Einleitung. In: Ders.: Montage und Collage. S. 15–28, hier S. 17.

mene Nebeneinkünfte zu erzielen. Insgesamt aber dominierten zunächst die Vorbehalte gegen eine tiefgreifende Auseinandersetzung gerade mit dem Kino, galt dieses doch als künstlerisch entweder substanzlos oder als „in der unglücklichen Nachahmung des dramatischen Theaters, in der aussichtslosen Konkurrenz mit dem psychologischen Schauspiel befangen“¹⁷² und im Hinblick auf die Erschließung der eigenen stilistischen Möglichkeiten „als Kunstgattung noch in seinen Kinderschuhen“ steckend.¹⁷³

Zum Durchbruch in künstlerische Sphären verhalfen dem Film erst die Expressionisten in der unmittelbaren Nachkriegszeit, auch wenn das Medium selbst nicht wenigen dieser Wegbereiter eine Art groteske „Schauerecke“, die „alte Tent-Show vom Jahrmarkt“ blieb.¹⁷⁴ Ideell plünderten die expressionistischen Filmschaffenden das motivische Arsenal der Romantik, hinsichtlich der schauspielerischen Umsetzung waren sie nahezu ausnahmslos von Max Reinhardt und dessen opulenter Stilisierung des Regietheaters geprägt.¹⁷⁵ Der Stummfilm bediente sich in seinen künstlerischen Anfängen somit der Retheatralisierungsmuster, wie sie Reinhardt und andere ab der Jahrhundertwende umgesetzt hatten und die weg vom Primat des für den tonlosen Film eh unbedeutenden Textes führten.

Auch der frühe Tonfilm blieb stark am Theater orientiert, nicht nur bezüglich der schauspielerischen Darstellungsweisen, sondern auch in sprachlicher Hinsicht. Die Dialogführung im Drama wirkte beispielhaft auf den Film, bis sich in den dreißiger Jahren mit wesentlichen Impulsen vom amerikanischen Kino eine eigenständige Filmsprache aus-

¹⁷² Bab: Das Theater der Gegenwart, S. 163.

¹⁷³ Reinhardt, Max: Über den Film. In: Ders.: Schriften, S. 328–329, hier S. 328. Ähnlich sah Carl Hauptmann das Kino „noch in den Windeln“ liegend und deutete dessen stilistische Gehversuche als „bloße Kopie des Kunsttheaters“. Siehe Carl Hauptmann: Film und Theater. In: Die neue Schaubühne. 1 (1919). H. 6. S. 165–172, hier S. 165f.

¹⁷⁴ Witte, Karsten: Direktor Musenfett, Ein Volksfeind und Die Ästhetik der Nebensachen. Zur Geschichte und Theorie des Drehbuchs in Deutschland. In: Jochen Brunow (Hrsg.): Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens. München, 1991³. S. 40–72, hier S. 41. Witte bezieht sich hier auf das von Kurt Pinthus herausgegebene *Kinobuch*, in dem führende Expressionisten weniger Drehbücher als Filmerzählungen veröffentlichten. Franz Blei formulierte darin die zumindest im *Kinobuch* allgemeingültige Ansicht, dass „ein Kinostück [...] nichts als eine photographische Angelegenheit, keine künstlerische“ sei. Siehe Franz Blei: Kinodramen. Ein Brief. In: Kurt Pinthus (Hrsg.): Das Kinobuch. Kinodramen von Bermann, Hasenclever, Langer, Lasker-Schüler, Keller, Asenijeff, Brod, Pinthus, Jolowicz, Ehrenstein, Pick, Rubiner, Zech, Höllriegel, Lautensack, Einleitung von Kurt Pinthus und einem Brief von Franz Blei. Leipzig, 1914. S. 161–162, hier S. 161.

¹⁷⁵ Vgl. Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films. Bd. 1. 1895–1928. Berlin, 1992. S. 211–236. Zum expressionistischen Film in Relation zum Theater u.a. Rudolf Kurtz: Expressionismus und Film. Hrsg. v. Christian Kiening, Ulrich Johannes Beil. Zürich, 2007 [Nachdruck der Ausgabe von 1926]; Sigrid Lange: Melodramatische Repräsentationen. Die Bühne im Film der zwanziger Jahre. In: Dies. (Hrsg.): Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film. Bielefeld, 2001. S. 241–264; Anne Hoormann: Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik. München, 2003; Klaus Kreimeier, Antje Ehrmann, Jeanpaul Goergen (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Bd. 2. Weimarer Republik 1918–1933. Stuttgart, 2005; Christoph Kleinschmidt: Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus. Bielefeld, 2012 [Diss.].

prägte, durch die der künstlerische Einfluss des Theaters allmählich zurückdrängt wurde.¹⁷⁶ Für die Zeit der Weimarer Republik aber stand der deutsche Film in starker ästhetischer Abhängigkeit zu dem Drama und seinen Aufführungsmöglichkeiten am Theater.

Die Schriftsteller dieser Zeit bezogen ganz verschiedene Positionen zum Film: Während die Arbeit für das Kino in das anonyme, wenngleich auch wirtschaftlich einträgliche Schattendasein der Drehbuchautoren führte, trieben die Vermarktung von Literatur als Film sowie die „filmische Schreibweise“ die Karrieren etwa von Vicki Baum und Alfred Döblin nicht unwesentlich voran. Als besonders konsequentes Beispiel für die das Kino und filmische Erzählformen bewusst außer Acht lassende „Radikal-Literatur“ sei Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften* angeführt.¹⁷⁷

Während sich in der Weimarer Republik Literatur – und hier besonders die Dramatik – und Film hinsichtlich ihrer Handlungsdarbietung in szenischen Folgen gegenseitig zum Teil erheblich beeinflussten¹⁷⁸ und sich Schriftstellern im Filmgeschäft neue Verdienstmöglichkeiten eröffneten, stellten die Kinosäle, in denen ähnlich wie bei Sportveranstaltungen und anders als im Theater eine heterogene Gesellschaft zu einem klassenlosen Massenpublikum verschmolz, eine starke Konkurrenz für die Bühnen dar. Der Film „nimmt uns vorn an der Kasse das Publikum weg und rückwärts hinter den Kulissen die Schauspieler“, klagte Reinhardt 1930. Zur Aufhebung dieses Dilemmas schwebte ihm ein nicht näher definiertes, nie realisiertes „Bündnis“ zwischen Bühne und Leinwand vor,¹⁷⁹ das wahrscheinlich einem Großkonzern wie seinem Theaterverbund gleichkommen sollte. Regisseure, die nicht nur organisatorisch, sondern auch stilistisch wie etwa der damit die Episierung des Theaters vorantreibende Piscator eine „lebendige Wechselwirkung“¹⁸⁰ von „Wortdrama“ und „Bild drama“ anstrebten,¹⁸¹ blieben selten. Die

¹⁷⁶ Vgl. Jerzy Toeplitz: *Geschichte des Films*. Bd. 2. 1928–1933. Berlin, 1992. S. 68–70.

¹⁷⁷ Siehe Harro Segeberg: *Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914*. Darmstadt, 2003. S. 44f. Segeberg arbeitet eng mit Bezug auf die nach wie vor wegweisenden Filmtheorien von Béla Balázs (*Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films* 1924, *Der Geist des Films* 1930) und Siegfried Kracauer (*From Caligula to Hitler* 1947, *Theory of Film* 1960). Nicht außer Acht gelassen werden darf, dass der Film nicht nur mit seiner szenischen Montagetechnik die zeitgenössische Literatur beeinflusste, sondern auch als literarisches Motiv fungierte. Vgl. Gerd-Peter Rutz: *Darstellung von Film in literarischen Fiktionen der zwanziger und dreißiger Jahre*. Münster, Hamburg, London, 2009 [Diss.]. Diese Untersuchung widerlegt Joachim Paechs Auffassung, wonach das Kino Literatur verwertet, aber umgekehrt „literarisch unergiebig“ sei. Siehe Joachim Paech: *Literatur und Film*. Stuttgart, Weimar, 1997². S. 106.

¹⁷⁸ Vgl. Brecht: *Anmerkungen zum Volksstück*, S. 294.

¹⁷⁹ Reinhardt: *Von der Not des Theaters*, S. 348. Julius Bab kritisierte, dass die Bühnenarbeit für viele Schauspieler, die zugleich im lukrativeren Filmgeschäft tätig waren, zunehmend „einen kleinen moralischen Luxus“ darstellte, den sie nachlässig und verfälscht mit filmgenuinen Darstellungsmitteln ausübten. Vgl. Bab: *Das Theater der Gegenwart*, S. 163.

¹⁸⁰ Piscator, Erwin: *Theater und Kino*. In: Ders.: *Zeittheater*, S. 267–271, hier S. 267.

Mehrheit der Theaterleute hingegen zog sich angesichts der prosperierenden Kinolandschaft gleich Leopold Jeßner auf eine mit Nachdruck behauptete künstlerische Exklusivität der Bühne zurück: „Heute kommen hundert Kinos auf ein Theater und auf einen Theaterbesucher tausend Radiohörer. Dennoch kann das Theater in künstlerischer Beziehung nicht überboten werden, es wird immer das höhere Objekt für vielleicht nicht sehr viele, aber die Besten bleiben.“¹⁸²

Wie in Jeßners Äußerung bereits anklingt, stand das Theater der Weimarer Republik in seiner Gesamtheit der Hinwendung von Schauspielern, Schriftstellern und vor allem vom Publikum zum Kino ebenso wie dessen ästhetischen Potential ratlos und letztendlich ohnmächtig gegenüber.¹⁸³

Drei Mann hier, zwei Mann dort?

Zusammenfassend wird die so vielschichtige Theaterlandschaft der Weimarer Republik bevorzugt mit den drei Namen Max Reinhardt, Leopold Jeßner und Erwin Piscator, das weite Feld der Theaterkritik mit den Antipoden Alfred Kerr und Herbert Ihering umrissen.

Unter dem Trivium der Intendanten gilt Jeßner, der ab 1919 dem Staatlichen Schauspielhaus Berlin vorstand, als der „mächtigste Mann im Weimarer Theaterleben“ und – nicht zuletzt aufgrund seines sozialdemokratischen Parteibuchs – als der „repräsentative Regisseur der Weimarer Republik“.¹⁸⁴ Jeßners Bedeutung für die Herausbildung von politischem Theater und Zeitstück ist zwar unbestritten, eine vergleichbare Breitenwirkung wie der zwischen technisiertem Salontheater und opulentem Massentheater variierende Großunternehmer Reinhardt über Berlin in einerseits die Provinz und andererseits die Welt hinaus entfalteten allerdings weder er noch Piscator,¹⁸⁵ der sich, auf Jeßner

¹⁸¹ Mit diesen Begriffen versuchte Alfred Kerr, den Film als dem Drama verwandte „Gattung wie andere“ darzustellen, wenn auch künstlerisch betrachtet „auf einer Frühstufe“ befindlich. Siehe Alfred Kerr: Standpunkte zum Film. In: Ders.: Werke in Einzelbänden Bd. 3, S. 347–354, hier S. 347, 350f. Vgl. Klaus Kanzog: Film (und Literatur). In: Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegač (Hrsg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Frankfurt/M., 1987. S. 141–144, hier S. 143.

¹⁸² Jeßner, Leopold: Das Theater unserer Zeit. In: Ders.: Schriften. S. 95–97, hier S. 96.

¹⁸³ Die Ausnahmen beschreibt Uecker: Wirklichkeit und Literatur, S. 232–247.

¹⁸⁴ Gay, Peter: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Republik 1918–1933. Frankfurt/M., 1989. S. 148; Völker: Revolutionäres Theater, S. 256.

¹⁸⁵ Reinhardt verfolgte eine gleichermaßen ästhetische wie ökonomische Programmatik, die vor allem in ihrem großen zeitlichen Umfang einzigartig in der deutschen Theatergeschichte ist. Vgl. Peter W. Marx: Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur. Tübingen, 2006. S. 167. Zu Reinhardts Anfängen um 1900 vgl. Hans-Peter Bayerdörfer: Überbrettel und Überdrama. Zum Verhältnis von literarischem Kabarett und Experimentierbühne. In: Ders., Karl Otto Conrady, Helmut Schanze (Hrsg.): Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter. Tübingen, 1978. S. 292–325.

aufbauend und in Konkurrenz zu Moritz Seelers Junger Bühne, an der Brecht und Bronnen wirkten, um 1927 als Regisseur ersten Rangs etablierte.¹⁸⁶

Die Berliner Theaterlandschaft verlor im Verlauf der Weimarer Republik aus politischen und finanziellen Gründen deutlich an Vielfalt. Darüber hinaus verengte sich das kulturelle Angebot der Theater, da zum einen namhafte Regisseure wie Jürgen Fehling, Karl Heinz Martin und Erich Engel an mehreren Bühnen zugleich inszenierten und zum anderen immer mehr Theater zu Konzernen zusammengeschlossen wurden, die in den Verdacht gerieten, routiniert Wiederverwertung zu betreiben. Neben den Reinhardt-Bühnen dominierten die Zusammenschlüsse von Carl Meinhard und Rudolf Bernauer, der Brüder Rotter und Viktor Barnowskys das Berliner Bühnenprogramm; die letzteren beiden Unternehmen verbanden sich mit Reinhardts Theatern zu den Reibaro-Bühnen, sodass Jeßners staatliche Bühnen gegen Ende der zwanziger Jahre hin das „einzig diskutabile Gegenangebot“ zu diesem Großkonzern darstellte.¹⁸⁷

Trotz dieser Entwicklung blieb Berlins Bedeutung als Theaterhauptstadt der Weimarer Republik unangefochten. Zwar führte einerseits das nicht zuletzt auch unter dem gegenseitigen Konkurrenzdruck notwendig hohe Augenmerk vieler Berliner Bühnen auf finanzielle Risiken¹⁸⁸ und andererseits die Experimentierlust kleiner, oft staatlicher Bühnen aus der Provinz dazu, dass nicht wenige junge Talente etwa am Landestheater

¹⁸⁶ Über das Verhältnis von Jeßner und Piscator vgl. Peter Langemeyer: „Politisches Theater“. Versuch zur Bestimmung eines ungeklärten Begriffs – im Anschluß an Erwin Piscators Theorie des politischen Theaters. In: Horst Turk, Jean-Marie Valentin (Hrsg.): Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Deutsch-französische Perspektiven. Bern et al., 1996. S. 9–46, hier S. 12f. Piscators Bedeutung für das Theater der Weimarer Republik im Ganzen ist im Gegensatz zu der Stellung Reinhardts und Jeßners nicht unumstritten. Walter Delabar etwa sieht in Piscator, meiner Meinung nach Rühle als Bezugsgröße an dieser Stelle überbewertend, die „wegweisende“ Figur dieser Jahre“. Siehe Walter Delabar: Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1918–33. Berlin, 2010. S. 110; vgl. Rühle: Theater in Deutschland, S. 493; ähnlich Röber: Aspekte des sachlichen Theaters, S. 9. Andere Autoren relativieren Piscators Bedeutung eher. Vgl. Walter Laqueur: Weimar. Die Kultur der Republik. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1976. S. 178; Gay: Die Republik der Außenseiter, S. 173. Unabhängig von seiner Stellung im Theaterbetrieb der Weimarer Republik gilt Piscator, anders als Brecht, als „der eigentliche Begründer des epischen Modells“. Siehe Wolf Gerhard Schmidt: Kritische Objektivität, Defätismus und performative Kontrolle. Zur Subversivlogik von Erwin Piscators „Bekennnistheater“. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 31 (2006). H. 2. S. 1–25, hier S. 1.

¹⁸⁷ Jeßner, Leopold: Staatliches Schauspielhaus. In: Ders.: Schriften, S. 31–36, hier S. 34. Da es den Piscator-Bühnen wie anderen proletarischen Theatern nicht gelang, über Abonnenten oder die Fusion mehrerer Häuser ein linkes Gegengewicht zu den etablierten Konzernen aufzubauen, ist Jeßners Selbstdarstellung zutreffend. Die Rotters wurden aufgrund der von ihnen betriebenen Konzernierung von den Theaterkritikern mit Häme überzogen und ihrem Unterhaltungsprogramm jeder künstlerische Wert abgesprochen. Vgl. Herbert Ihering: Barnowsky und das Lessing-Theater. In: Ders.: Von Reinhardt bis Brecht, S. 40–42. Die Forschung macht bislang – wahrscheinlich aus den genannten Gründen – einen Bogen um Alfred und Fritz Rotter; Kay Weniger beschreibt zwar ausführlich ihren Konzern, widmet allerdings nur Alfred Rotter einen separaten Eintrag in seinem Theaterlexikon. Vgl. Kay Weniger: Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933–1945. Berlin, 2008. S. 298–300.

¹⁸⁸ Vgl. Pinthus: Können die Theater leben, S. 59f.

Darmstadt, am Mannheimer Nationaltheater oder an den Münchner Kammerspielen entdeckt und gefördert wurden.¹⁸⁹ Als etabliert galt jedoch trotzdem nur, wer sich in dem verdichteten Kulturbetrieb Berlin durchsetzen konnte.¹⁹⁰

Zu diesem gehörten auch die zahlreichen Kritiker, deren stilistische Vielseitigkeit den Reichtum des Feuilletons der Weimarer Republik mitbegründete, durch deren unterschiedliche Gewichtung von Gebrauchswert, Kunstwert und Publikumswirkung der einzelnen Stücke und Inszenierungen allerdings kein einheitlicher, ästhetischer Maßstab etabliert werden konnte und somit die Kritik, die nicht einmal in ihrer Mehrheit eindeutige Forderungen an die Bühne zu stellen vermochte, insgesamt – bei aller ästhetischen Aufwertung des Feuilletons – geschwächt wurde.¹⁹¹

Aus heutiger Sicht gestaltet sich der Blick auf die äußerst vielfältige Kritikerszene als schwierig, da außer Kerr und Ihering lediglich Julius Bab (*Dramaturgische Blätter*), Siegfried Jacobsohn (Herausgeber der *Schaubühne*, die später als *Weltbühne* firmierte), Alfred Polgar (*Berliner Tageblatt*) und vielleicht noch Bernhard Diebold (*Frankfurter Zeitung*) zumindest über Reprint-Ausgaben in die aktuelle Forschung zur Literatur der Weimarer Republik einbezogen werden. Dass aber bedeutende Kritiker wie Monty Jacobs (*Vossische Zeitung*), Arthur Eloesser (*Weltbühne*, *Vossische Zeitung*) und der Herausgeber des *Literarischen Echos* Ernst Heilborn selbst in einschlägigen Standardwerken keine Erwähnung finden, muss bedenklich stimmen.¹⁹² Eine grundlegende Leerstelle innerhalb der wissenschaftlichen Betrachtung der modernen Dramatik tut sich hier auf, die ihre Entsprechung in der zeitgenössischen Zeitschriftenlandschaft findet: Neben der *Weltbühne*, Franz Pfemferts *Aktion* und dem Ein-Mann-Projekt *Die Fackel* von Karl Kraus finden sowohl hinsichtlich ihrer Inhalte als auch ihrer großen Leserschaft bedeutende Journale wie Will Vespers *Schöner Literatur* oder Willy Haas' *Literarischer Welt* kaum Beachtung. Doch nicht nur hier, auch mit Blick auf die zahlreichen kleineren, oft kurzlebigen Zeitschriften wie *Evoe* oder *Kothurn* erhärtet sich der Eindruck, dass ein nicht nebensächlicher Fundus zur Literaturgeschichte der Weimarer Republik bislang noch größtenteils unerschlossen ist.¹⁹³

¹⁸⁹ Vgl. Brauneck: *Die Welt als Bühne*, S. 327–347.

¹⁹⁰ Vgl. Gay: *Die Republik der Außenseiter*, S. 173; Schrader, Schebera: *Die ‚Goldenen‘ Zwanziger Jahre*, S. 169.

¹⁹¹ Vgl. hierzu Pflüger: *Theaterkritik*; Uecker: *Wirklichkeit und Literatur*, S. 445.

¹⁹² Die wesentlichen Theaterkritiker der Weimarer Republik werden aufgezählt von Günther Rühle: *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*. Bd. 2. 1926–1933. Berlin, 1988. S. 1126–1133.

¹⁹³ Um die im Rahmen der vorliegenden Untersuchung analysierten Dramenfiguren hinsichtlich der Wirkung in ihrer Zeit zu erfassen, wird die zeitgenössische Theaterkritik nach Möglichkeit prominent in den Diskurs einbezogen.

I. Zwischen Revolution und Restauration

Ich finde keine Worte, um meinen Schmerz über das Geschehen des Novembers 1918 wiederzugeben, um zu schildern, was in mir zerbrach. Ich fühlte eine Welt einstürzen und unter ihren Trümmern alles das begraben, was der Inhalt meines Lebens gewesen war, was meine Eltern mich von Kindesbeinen an zu verehren gelehrt hatten.¹

Gibt es kein Anstandsbuch für Fürsten in meiner Situation? Hat kein wackerer Hofmarschall einen Knigge geschrieben: der gut erzogene König in allen Lebenslagen? – Ein folgerichtiger König müßte irgendeinen Ausspruch für ein historisches Lesebuch tun und sich dann erschießen oder so.²

Die Revolution von 1918 wird von der jüngeren, nach 1990 betriebenen Geschichtsforschung mehrheitlich als unvollendet bewertet, da die Demokratisierung des deutschen Staatsapparats, wie sie die verschiedenen, im Herbst des letzten Weltkriegsjahres gegründeten Arbeiter- und Soldatenräte gefordert hatten, weitestgehend ausblieb.³ Besonders die nicht vollzogene Umverteilung der Besitzverhältnisse auf dem Land und der stockende Austausch von „Beamten und Offiziere[n] vom alten System“⁴ ermöglichten zumindest Teilen des Adels, sich auch nach 1918 an der Spitze der Gesellschaft zu behaupten: Stephan Malinowski rechnet immerhin bis zu 5.000 männliche Aristokraten zur sozialen Funktionseleite der Weimarer Republik, größtenteils aufgrund ihrer herausragenden Position im Staatsapparat, ihres zum nicht unerheblichen Teil aus Landbesitz bestehenden Vermögens und ihres Prestiges.⁵

Für den Großteil der etwa 60.000 Adligen aber bildete der von der unerwarteten Revolution ausgelöste Schock lediglich den Auftakt zu einem andauernden wirtschaftlichen Niedergang, der von Verlustfantasien, einer verbreiteten Orientierungslosigkeit und einem aus Sicht der Aristokraten gestörten Verhältnis zur nichtadligen Bevölkerungsmasse begleitet wurde. Ebenso wie der Adel als soziale Gruppe in den ersten Nachkriegsjahren – teils aufgrund der traumatischen Revolutionserfahrungen, teils aufgrund der hohen personellen Kriegsverluste – politisch kaum in Erscheinung trat,⁶ findet er

¹ Oldenburg-Januschau, Elard von: Erinnerungen. Leipzig, 1936. S. 208.

² Feuchtwanger, Lion: Thomas Wendt. Ein dramatischer Roman. München, 1920. S. 196 (III, 4).

³ Vgl. Wolfgang Niess: Die Revolution von 1918/19 in der deutschen Geschichtsschreibung. Berlin, Boston, 2013 [Diss.]. S. 371f.

⁴ Mühsam, Erich: Aufgaben der Revolution. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Hrsg. v. Christlieb Hirte. Bd. 2. Publizistik. Unpolitische Erinnerungen. Berlin, 1978. S. 184–192, hier S. 187.

⁵ Vgl. Stephan Malinowski: Vom König zum Führer. Sozialer Niedergang und politische Radikalisierung im deutschen Adel zwischen Kaiserreich und NS-Staat. Berlin, 2003³. S. 287.

⁶ Vgl. Iris Freifrau von Hoyningen-Huene: Adel in der Weimarer Republik. Die rechtlich-soziale Situation des reichsdeutschen Adels 1918–1933. Limburg, 1992 [Diss.]. S. 21. Die Autorin geht davon aus,

sich nur selten in den ersten gegenwartsbezogenen Revolutionsdramen nach 1918. In diesen mehrheitlich aus sozialistischer Perspektive verfassten Texten dominiert der Blick auf den intellektuellen Dichterrevolutionär, der über die Realisierung des politischen Umbruchs radikalisiert und schuldig wird oder sich, abgeschreckt von dem unmenschlicher werdenden Tun seiner Kameraden, von dem Geschehen der Zeit abwendet. Dabei tritt die von dem expressionistischen Jugend- und Erlöserkult beeinflusste Figur des literarisierenden Revolutionärs⁷ mal isoliert wie in Alfred Wolfensteins *Nackten* (1918) oder Karl August Wittvogels *Flüchtling* (1922) auf; mal droht sie, gegenüber oder in einer stark typisierten Masse unterzugehen, wie es etwa bei Ernst Tollers *Wandlung* (1919), Johannes R. Bechers Festspiel *Arbeiter Bauern Soldaten*, Erich Mühsams Arbeiterdrama *Judas* (beide 1921) und Wittvogels Massendrama *Die Mutter* (1922) der Fall ist. Hier wie da tragen der Revolutionär, sein moralisch unterlegener, weil verräterischer Gegenspieler sowie die träge, schwer lenkbare, aber leicht verführbare Masse keine individuellen Züge, sondern wirken als teils gar namenlose „Vertreter von Ideen.“⁸

Nach dem Scheitern der politischen Gegenentwürfe zur Weimarer Republik und der Inflation von 1923 werden in den Revolutionsdramen historische Parallelen zum aktuellen Geschehen gesucht. Prominent zeigte bereits Heinrich Mann mit seinen Dramen um die Französische Revolution (*Madame Legros* 1913, *Der Weg zur Macht* 1919) diese Entwicklung an, die zwangsläufig zu einem vermehrten Auftreten der Adelsfigur in diesem dramatischen Genre führte.⁹

Mit Berta Lask (*Leuna 1921* 1927), Rudolf Fuchs (*Aufbruch im Mansfelder Land* 1928) und bedeutend einflussreicher Ernst Toller (*Hoppla, wir leben!* 1927) wandten sich die

dass etwa 22 Prozent der 1912 volljährig gewesenen adligen Männer bis 1918 kriegsbedingt starben. Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Thomas Koebner: *Unbehaute. Zur deutschen Literatur in der Weimarer Republik, im Exil und in der Nachkriegszeit*. München, 1992. S. 75.

⁸ Rubiner, Ludwig: *Die Gewaltlosen. Drama in vier Akten*. In: Ders.: *Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908–1919*. Hrsg. v. Klaus Schuhmann. Leipzig, 1976. S. 49–150, hier S. 51.

⁹ So finden sich Adelsfiguren etwa in dem Störtebeker-Drama *Gewitter über Gottland* (1926) von Ehm Welk, in dem Hussiten-Drama *Das Reich Gottes in Böhmen* (1930) von Franz Werfel sowie in Friedrich Wolfs Tragödie *Der arme Konrad* (1924) und Berta Lasks Massendrama *Thomas Münzer* (1925), die beide thematisch in der Zeit der Bauernkriege angesiedelt sind. Im Zuge des Welterfolgs von Sergei Eisensteins Stummfilm *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) kamen Revolutionsdramen auf, in denen soziale Umbrüche am Beispiel von Schiffsmannschaften dargestellt wurden. Dazu zählen Rudolf Leonhards *Segel am Horizont* (1925), Hans Lorbeers *Panzerkreuzer Potemkin* (1929) und Friedrich Wolfs *Matrosen von Cattaro* (1930). Während der Adel bei Wolf nur indirekt zum Gewährsmann des Proletariats gegen den kommandierenden Leutnant angeführt wird, treten in Ernst Tollers *Feuer aus den Kesseln* (1930) gleich mehrere adlige Figuren als Antagonisten der Schiffsbesatzung auf. Vgl. Friedrich Wolf: *Die Matrosen von Cattaro. Ein Schauspiel*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechzehn Bänden*. Hrsg. v. Else Wolf u. Walther Pollatschek. Bd. 3. Dramen. Berlin, Weimar, 1960. S. 5–93, hier S. 34 (II. Bild).

Revolutionsdramatiker in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre wieder verstärkt der Gegenwart der Weimarer Republik zu, wobei über die Reflexion vergangener, verfehlter politischer Wandlungsprozesse und in Anbetracht der aktuellen sozialen Lage die Revolution verteidigt (bei Fuchs, mehr noch bei Lask) oder für erledigt erklärt wurde (bei Toller). In beiden Fällen rücken nicht nur die Verräter an der proletarischen Bewegung, sondern auch die nach wie vor im Staatsapparat etablierten Adligen stärker als zuvor in den Fokus der Dramenhandlung. Auch die, ausgehend von gegenwärtigen sozialen Missständen, zukünftige Revolutionen andeutenden Dramen, die gegen Ende der Weimarer Republik aufkamen und nicht selten aufgrund der politischen Zensur fernab der etablierten Bühnen gespielt wurden, weisen adlige Figuren auf. Von ihnen einigermaßen bekannt geblieben ist Georg Kaisers *Silbersee* (1933), weitaus weniger die seinerzeit von dem Agitpropensemble Truppe 31 gespielten Stücke Gustav von Wangenheim¹⁰ (*Die Mausefalle* 1931, *Da liegt der Hund begraben* 1932, *Wer ist der Dümme?* 1933).

Angesichts der inhaltlichen, strukturellen und inszenierungspraktischen Vielfalt der Revolutionsdramen, die zwischen 1918 und 1933 verfasst, uraufgeführt bzw. publiziert wurden, liegen der Auswahl der in dem vorliegenden Abschnitt dieser Arbeit zu analysierenden Stücke gleich mehrere Kriterien zugrunde: Zum einen soll das Korpus der zu untersuchenden Dramen zeitlich möglichst breit aufgestellt sein, um die Literarisierung des unmittelbaren Revolutionsgeschehens ebenso wie die spätere, von den Revolutionsdramatikern angestrebte Reflexion vergangener Ereignisse und den geschichtslosen Blick in eine mögliche, nachrevolutionäre Zukunft abzubilden. Zum anderen soll eine

¹⁰ Gustav Freiherr von Wangenheim (1895–1975) entstammte einer thüringischen Uradelsfamilie, verstand sich aber dem Adel ideell nicht zugehörig, da bereits mehrere Mitglieder seiner Familie, darunter prominent sein Vater Eduard von Winterstein (1871–1961) und seine bürgerliche Großmutter Luise Dub, vor ihm den „mißachtete[n], adelsfremde[n] Beruf“ des Schauspielers ausgeübt und damit die Loslösung von der traditionell aristokratischen Lebensführung betrieben hatten. Vgl. Gustav von Wangenheim: Einleitung. In: Ders.: *Da liegt der Hund begraben und andere Stücke aus dem Repertoire der ‚Truppe 31‘*. Reinbek, 1974. S. 7–22, hier S. 13. So klar, wie Wangenheim ihn gegen Ende seines Lebens herausstellte, scheint der Bruch mit seiner adligen Herkunft allerdings nicht gewesen zu sein: Sein Vater wählte mit Winterstein einen Künstlernamen, der auf eine gleichnamige Wasserburg bei Gotha referiert, die sich im Besitz der von Wangenheim befand. Gustav von Wangenheim selbst greift in seinem Stück *Da liegt der Hund begraben* eine thüringische Redewendung auf, die sich auf eine Sage um einen seiner Vorfahren, ansässig in Winterstein, bezieht. Vgl. Ludwig Bechstein: *Wo der Hund begraben liegt*. In: Ders.: *Thüringer Sagenbuch*. Bd. 1. Wien, Leipzig, 1858. S. 235–237.

Von ihrer adligen Abstammung distanzierten sich bei gleichzeitiger Hinwendung zum Sozialismus die Schriftsteller Hermynia zur Mühlen (*Ende und Anfang* 1929), Alexander Graf Stenbock-Fermor (*Der rote Graf* 1973) und Ludwig Renn (d.i. Arnold Friedrich Vieth von Golßenau), wie er etwa in dem autobiografisch gehaltenen Roman *Adel im Untergang* (1944) und später in dem Rückblick *Meine Kindheit und Jugend* (1957) beschrieb. Anders verhielt es sich bei Fritz von Unruh; aufgrund seines Schreibens ging der Familienverband der von Unruh zu dem Dramatiker auf Distanz. Vgl. Bodo von Unruh: *Die Rede Fritz v. Unruhs*. In: *Deutsches Adelsblatt*. 42 (1924). Nr. 4. S. 40.

ähnliche Bandbreite hinsichtlich der dramatischen Form sowie der angewandten Ausführungstechniken erreicht werden. Darüber hinaus interessieren die literaturwissenschaftliche Relevanz von Autor und Stück sowie die politische Haltung der Dramatiker, wobei zwar der stark sozialistischen Ausrichtung des gesamten Genres Rechnung getragen wird, aber auch einige Kontrapunkte zu dieser untersucht werden. Die aufgrund dieser Kriterien möglichst umfangreich bewahrte Vielfalt der zu untersuchenden Stücke soll es erlauben, die im Revolutionsdrama der Weimarer Republik auftretende Adelsfigur möglichst vielschichtig zu erfassen. Nicht zuletzt ist angesichts dessen auch von Bedeutung, ob die Figur des Aristokraten bereits entprivilegiert worden ist oder ihre rechtliche Gleichstellung im Laufe der Bühnenhandlung erfährt, ob sie vereinzelt oder in einer Gruppe von Aristokraten auftritt und welches Verhältnis sie zu dem übrigen, nichtadligen Bühnenfigural, vor allem aber zur Figur des Revolutionärs, einnimmt.

Von den unter diesen verschiedenen Aspekten ausgewählten, an dieser Stelle zu untersuchenden vier Dramen ist Walter Hasenclevers *Die Entscheidung* (1919) das wohl unbekannteste und zugleich merkwürdigste, denn es will nicht so recht in die Reihe der Verkündigungsdramen, Mysterienspiele und Satiren passen, die zur gleichen Zeit den deutschen Buchmarkt und – wenngleich quantitativ abgeschwächer – die Theaterbühnen der ersten Nachkriegsjahre überschwemmen.¹¹ Hasenclevers Einakter lässt sich am ehesten noch mit Lion Feuchtwangers (ebenfalls wenig beachteten) dramatischen Roman *Thomas Wendt* (1920) vergleichen: In beiden Stücken zieht sich der Dichterführer resigniert und angewidert aus dem von ihm initiierten politischen Umbruch zurück.¹² Hasenclever schreibt in seinem im Sommer 1919 entstandenen Stück – zeitnah zwar zum Ende der Münchner Räterepublik, jedoch lange Jahre vor der anbrechenden Agonie der auch dieses politische Experiment literarisiert festhaltenden Dramatik – die Revolution und mit ihr den expressionistischen Dichterpropheten tot. Umso erstaunlicher, dass ausgerechnet mit diesem kurzen Thesenstück die Berliner Tribüne eröffnet wurde, die doch den Anspruch erhob, einen inhaltlich progressiven, zukunftsoptimistischen Expressionismus in der Hauptstadt zu etablieren.

¹¹ Vgl. Peter Sprengel: Vorschau im Rückblick. Epochenbewußtsein um 1918, dargestellt an der verzögerten Rezeption von Heinrich Manns *Der Untertan*, Sternheims *1913*, Hesses *Demian* und anderen Nachzählern aus dem Kaiserreich in der Frühphase der Weimarer Republik. In: Michael Klein, Sieglinde Klettenhammer, Elfriede Pöder (Hrsg.): *Literatur in der Weimarer Republik. Kontinuität – Brüche*. Innsbruck, 2002. S. 29–44; Paul Raabe: Einleitung. In: Ders.: *Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch*. Stuttgart, 1992². S. 1–20, hier S. 4, 10.

¹² Vgl. Koebner: *Unbehauste*, S. 76.

Hasenclever stand der Revolution äußerst skeptisch gegenüber, auch die sich gründende Weimarer „Schieberrepublik“ beäugte er anfangs kritisch.¹³ Werkimmanent gelesen, steht die *Entscheidung* am Beginn einer Schaffenskrise, durch die Hasenclever vom Nachkriegsexpressionismus zur Komödie nach dem Vorbild des französischen Boulevardstücks gelangte. Autobiografisch gedeutet, zeigt sich die Irritation des als „neuer Schiller“¹⁴ gefeierten Revolutionsdichters Hasenclever (*Der Sohn* 1916) über die politischen Wirren nach 1918 im sozialen Rückzug seiner Figur des namenlosen Menschen; eine politische Neuausrichtung, wie sie Prinz Regenstein vornimmt, vollzieht der Autor hingegen nicht: Vor die für den Einakter titelgebende *Entscheidung* gestellt, sich gefügig zu machen oder zu emigrieren, wählt der Fürstensonnh die erste, sein Autor mit der Übersiedlung nach Frankreich die zweite Option.¹⁵

Während Hasenclevers nur spärlich zu Handlung geformtes Drama als politisches Thesenpapier eines die Revolution aufgebenden Vordenkers des Wandels daherkommt, trägt Ernst Tollers *Hoppla, wir leben!* (1927) stark biografische Züge; sein Autor arbeitet mit der gleichen „Unmittelbarkeit von Burschen wie Büchner und Lenz.“ Hierin sieht der Kritiker Siegfried Jacobsohn explizit den Unterschied zwischen Toller und Hasenclever begründet.¹⁶ Mit *Hoppla, wir leben!* tritt Toller wie sein Dramenheld aus der Isolation der Gefängnishaft in eine veränderte, ihm fremd gewordene Realität, wobei er im Stück einen zeitlichen Bogen von den Tagen des revolutionären Aufbruchs bis hin in die völlig revolutionsfreien mittzwanziger Jahre spannt: Die einstigen Weggefährten des Revolutionärs im Stück sind etablierte Parteibonzen geworden oder führen gewerkschaftlich organisierte und abgesicherte Scheinrevolten, der Adel hingegen anti-chambriert bei seinem Marsch durch die Institutionen im Vorzimmer der Regierung.

Bei Hasenclever zieht eine aufgehetzte, spekulierende und mordende Gesellschaft an dem Revolutionär vorüber und zeigt vereinzelt ihre geld- und machthungrigen Fratzen, bei Toller dagegen wandert der revolutionäre Kritiker selbst durch die verschiedenen außerbürgerlichen Milieus, bis sich das strukturell wie sprachlich expressionistisch gehaltene Stationendrama schließlich im anonymen und zuletzt mörderischen Nebenei-

¹³ Hasenclever, Walter: Brief an Paul Hasenclever vom 11.5. 1933. In: Ders.: Ich hänge, leider, noch am Leben. Briefwechsel mit dem Bruder. Hrsg. v. Bert Kasties. Göttingen, 1997. S. 61–63, hier S. 62.

¹⁴ Vgl. Hans Daiber: Walter Hasenclever. In: Ders.: Vor Deutschland wird gewarnt. 17 exemplarische Lebensläufe. Güntersloh, 1967. S. 45–50, 185–188, hier S. 45.

¹⁵ Vgl. Walter Hasenclever: Die Entscheidung. Komödie. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 2.1. Stücke bis 1924. Bearb. v. Annelie Zurhelle, Christoph Brauer. Mainz, 1992. S. 457–468, hier S. 459 (1. Szene).

¹⁶ Jacobsohn, Siegfried: Kaiser und Toller In: Ders.: Gesammelte Schriften 1900–1926. Hrsg. v. Gunther Nickel, Alexander Weigel. Bd. 3. Theater – und Revolution? Schriften 1915–1926. Göttingen, 2005. S. 325–330, hier S. 328.

ander eines Hotels auflöst – das bei Hasenclever noch in der mitunter beklemmenden Manier eines Kammerspiels als einziger, geschlossener und für den Revolutionär verschlossener Handlungsort dient.

Tollers revolutionärer Impetus stößt in *Hoppla, wir leben!* – dem ersten Stück, das er nach seiner Freilassung aus der Haft verfasste – im Blick zurück ebenso wie in jenem voraus schnell an seine Grenzen: Der Dramatiker spart die während der zeitweise von ihm geführten Münchner Räterepublik erlebte Diskrepanz zwischen dem Ideal vom Proletariat und dem realen Volk so konsequent aus,¹⁷ dass sein Held nur Schlagwörter gebrauchen kann, um Erinnerungen an das von ihm repräsentierte, vermeintlich bessere politische System wachzurufen. Daneben lässt Toller seinen aus der Haft entlassenen Antihelden resigniert Selbstmord verüben, während die verräterischen Revolutionäre im Staatsapparat endgültig von dem aufstrebenden Adel verdrängt werden: Mit diesem desillusionierenden Abgesang auf die Revolution gab sich Toller für seine einstigen Weggefährten als „Marodeur[-]“ zu erkennen, als „von humanem Geschwätz durchdrungenen ‚Volksdichter‘“ und – neben Max Barthel – als einer von „diesen konterrevolutionären ‚Versöhnlern‘ und professionellen Revolutionsverkitschern.“¹⁸

Johannes R. Becher, der diesen Vorwurf erhob, zog die mit ihm im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller organisierte Berta Lask eindeutig Toller vor. Zwar ähneln sich ihr *Leuna 1921* (1927) und Tollers *Hoppla, wir leben!* formal hinsichtlich des in

¹⁷ Wo literarisch kultiviertes Ideal und politischer Aktionismus zusammenfielen, wie etwa im Münchner Rat geistiger Arbeiter, dem neben Toller unter anderen Johannes R. Becher, Oskar Maria Graf, Heinrich Mann, Rainer Maria Rilke und Alfred Wolfenstein angehörten, zeigten sich die Schriftsteller mehrheitlich „maßlos erstaunt“ von der sie umgebenden sozialen Wirklichkeit. Siehe Rolf Rechnagel: Ein Bayer in Amerika. Oskar Maria Graf. Leben und Werk. Berlin, 1974. S. 88. Toller selbst war zutiefst irritiert von den Anliegen, die an ihn als zeitweilig ersten Repräsentanten der Münchner Räterepublik von der Bevölkerung herangetragen wurden: „In den Vorzimmern des Zentralrats drängen sich die Menschen, jeder glaubt, die Räterepublik sei geschaffen, um seine privaten Wünsche zu erfüllen. Eine Frau möchte sofort getraut werden, bisher hatte sie Schwierigkeiten, es fehlten notwendige Papiere, die Räterepublik soll ihr Lebensglück retten. Ein Mann will, daß man seinen Hauswirt zwingt, ihm die Miete zu erlassen. Eine Partei revolutionärer Bürger hat sich gebildet, sie fordert die Verhaftung aller persönlicher Feinde, früherer Kegelbrüder und Vereinskollegen.“ Siehe Ernst Toller: Eine Jugend in Deutschland. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Wolfgang Frühwald, John M. Spalek. Bd. 4. Eine Jugend in Deutschland. München, 1978. S. 125f. Zu den in der Münchner Räterepublik politisch aktiven Literaten vgl. Die Rote Republik. Anarchie- und Aktivismuskonzept der Schriftsteller 1918/19 und das Nachleben der Räte. Erich Mühsam, Ernst Toller, Oskar Maria Graf u.a. Hrsg. v. d. Erich-Mühsam-Gesellschaft. Lübeck, 2004; Michael Hepp (Hrsg.): Literatur und Revolution 1848/1918. Dokumentation der Tagung der Kurt-Tucholsky-Gesellschaft vom 28.–31. Mai 1998 in Weiler. Oldenburg, 1998; Hansjörg Viesel (Hrsg.): Literaten an der Wand. Die Münchner Räterepublik und die Schriftsteller. Frankfurt/M. et al., 1980; Kurt Kreiler: Die Schriftstellerrepublik. Zum Verhältnis von Literatur und Politik in der Münchner Räterepublik. Ein systematisches Kapitel politischer Literaturgeschichte. Berlin, 1978 [Diss.].

¹⁸ Becher, Johannes R.: An Leonhard Frank. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Johannes-R.-Becher-Archiv der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Bd. 15. Publizistik I. 1912–1938. Zusammengest. v. Ilse Siebert. Berlin, Weimar, 1977. S. 57–59, hier S. 58; ders.: Bürgerlicher Sumpf – revolutionärer Kampf. In: Ebd., S. 77–91, hier S. 85; ders.: Karl August Wittvogel. In: Ebd., S. 608–610, hier S. 609.

beiden Stücken ähnlich breit angelegten zeitlichen Rahmens der Handlung, doch räumt Toller in seinem Drama der Gegenwart der mittzwanziger Jahre einen weitaus größeren Raum ein als der auf ein Vorspiel begrenzten Darstellung der unmittelbaren Nachkriegsrevolution. Lask hingegen fokussiert den Rückblick auf die mitteldeutschen Märzkämpfe von 1921 und leitet daraus in einem Nachspiel die Parole „Von Niederlage zu Kampf und Sieg“ ab.¹⁹ Zeitnah zu Toller bewertet Lask die Langzeitwirkung der Nachkriegsrevolution völlig anders und nutzt auch strukturell andere Darstellungsformen, um dem „Phantasma“²⁰ der Nachkriegsrevolution reelle Verwirklichungschancen in der Gegenwart von 1927 einzuräumen. Während Toller filmische Zwischenspiele einsetzt, um die Handlung der einzelnen Szenen im zeitlichen Verlauf miteinander zu verbinden, verwendet Lask mit eingestreuten Zeitungs- und Radiomeldungen ähnliche Techniken, die der Verallgemeinerung und Objektivierung ihrer Tatsachenpoetik dienen. Bei der auch von ihr betriebenen „Erschaffung eines proletarischen Menschen *post festum*“²¹ macht sich Lask zudem die „niedrigste‘ dramatische Person“ zu eigen: die anonyme Masse.²² In dieser verlieren sich die Arbeiterfiguren, ohne dass sich gegen sie eine ähnlich namenlose Figurengruppe formieren würde. Die diversen Adelsfiguren, die neben Toller auch Lask darstellt, sollen angesichts der proletarischen Masse politisch uneins und schwach im Klassenkampf erscheinen, sind dadurch allerdings auch in ihrer Verschiedenheit deutlich erfassbar, wodurch sich Lasks Massenstück besonders anbietet, die in der sozialistischen Revolutionsdramatik der Weimarer Republik auftretenden Adelsfiguren zu untersuchen.

Georg Kaisers *Silbersee* (1933) schließlich ist weder Erleben noch rückschauende Betrachtung der Nachkriegsrevolution von 1918 und 1919, und auch die Realität der frühen dreißiger Jahre spiegelt sich nur anfänglich in diesem Drama wider. Wenn Olim und Severin in der Abgeschiedenheit eines nahezu menschenleeren Schlosses ein neues Miteinander wagen und in einem zweiten Anlauf ihren revolutionären Humanismus über den zugefrorenen, titelgebenden *Silbersee* zu retten versuchen – dann führt Kaiser das Scheitern eines gesellschaftlichen Wandels gleich zwei Mal vor Augen, denn hier

¹⁹ Lask, Berta: *Leuna 1921*. Drama in fünf Akten. Mit einem Nachwort von Johannes Schellenberger. Berlin, 1961. S. 142 (Nachspiel).

²⁰ Vgl. Ulrich Fröschle: Dichter als Führer und Ingenieure der menschlichen Seele. Zur literarischen Verhandlung von Führung in der Zwischenkriegszeit. In: Ute Daniel et al. (Hrsg.): *Politische Kultur und Medienwirklichkeiten in den 1920er Jahren*. München, 2010. S. 205–231, hier S. 214.

²¹ Ceppl-Kaufmann, Gertrude: *Die Erschaffung einer Literatur des Ruhrgebiets im Geiste der Revolution*. In: Karl Christian Führer et al. (Hrsg.): *Revolution und Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1920*. Essen, 2013. S. 431–451, hier S. S. 440.

²² Rothe, Wolfgang: *Deutsche Revolutionsdramatik seit Goethe*. Darmstadt, 1989. S. 16.

wie da gelingt es den beiden Protagonisten nicht, ihr exemplarisch aufgezeigtes Umfeld zu entzünden und mitzureißen; stattdessen werden sie von diesem vertrieben und gejagt. Das zurückgelassene Schloss aber repräsentiert den nie aufgegebenen Machtanspruch der Aristokraten, in ihm vollzieht sich ihre restaurative Gegenrevolution. Die Rückkehr zur Adelherrschaft, die Toller in *Hoppla, wir leben!* als größte politische Gefährdung der Republik aufzeigt, hat sich bei Kaiser als böses Prinzip verwirklicht.

Zwischen einem nach antikem Vorbild aufgebotenen Chor und in die Handlung integrierten Songs von Kurt Weill wirkt der vielschreibende und technisch versierte Autor Kaiser am Vorabend der NS-Diktatur im *Silbersee* allerdings spürbar ratlos vor der Frage, wohin er seine menschlich gebliebenen Figuren eigentlich führen mag, entrückt er diese Eigen-Revolutionäre aus den sie umgebenden sozialen Missverhältnissen doch lediglich in die Unverbindlichkeit geradezu mystischer Sphären. Der Bezug der Handlung zur Realität verschwindet über dieses offene Dramenende vollständig. Kaisers *Silbersee* lässt sich als Gegenpol zu seinen eigenen expressionistischen Wandlungsdramen verstehen, mit denen er ab 1917 erstmals prominent an die literarische Öffentlichkeit trat, aber auch als Kontrapunkt zu den selbstsicher argumentierenden, linken Revolutions- und Lehrstücken der späten Weimarer Republik von Bertolt Brecht, Gustav von Wangenheim und Friedrich Wolf.²³ Während diese klare politische Forderungen auf die Bühne bringen, thematisiert Kaiser den ebenso symbolisch wie letztlich sinnlos begrabenen Hunger, das körperliche Erkalten seiner beiden Flüchtigen und einen auf wunderbare Weise vereisten See – Ganz sicher erahnte der Dramatiker um 1932 in seinem gerade zum Ende hin märchenhaften „Wintermärchen“²⁴ ein nahendes „Zeitalter der Fische“, als welches ein anderer Bühnenautor bald darauf die dumpfe Nationalsozialisierung der deutschen Gesellschaft beschrieb.²⁵ Eine Alternative dazu weist Kaiser in seinem letzten Stück, das zu seinen Lebzeiten in Deutschland aufgeführt werden konnte, nicht auf, er weicht ihr vielmehr aus.

²³ Vgl. ebd., S. 258.

²⁴ Kaiser, Georg: *Der Silbersee. Ein Wintermärchen in drei Akten.* In: Ders.: *Werke.* Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 3. Stücke 1928–1943. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1970. S. 193–288, hier S. 193.

²⁵ Horváth, Ödön von: *Jugend ohne Gott.* Roman. Mit einem Kommentar von Elisabeth Tworek. Frankfurt/M., 1999. S. 23.

I. 1. Ein Prinz serviert Beefsteak

Walter Hasenclevers Abgesang auf die Revolution in *Die Entscheidung*

„Ich will mich verabschieden. Das war mein letztes Abenteuer in der Politik.“¹ Am Ende von Walter Hasenclevers Komödie *Die Entscheidung* (1919) erkennt der namenlose Dichter desillusioniert die Wirkungslosigkeit seines revolutionären Kampfes um soziale Veränderung: Über den Zusammenbruch der Monarchie verlor der bereits zum Tode verurteilte Vordenker des Aufstands (vgl. 2, 461) die Besinnung und „erwachte in diesem Hotel“ (1, 459), in dem sich die neue Regierung notdürftig und von Schiebern und Flittchen hofiert eingerichtet hat. Als die Revolutionäre schließlich das Hotel stürmen, übernimmt deren Führer den jüdischen Feilscher Talmud² und das leichte Fräulein Flora in seine Kreise; der vom Dichter erhoffte politische Wandel bleibt indes nicht nur trotz des Systemwechsels aus, die erfolgreiche Anbiederung der alten, halblegalen Wirtschaftseliten an die neuen Herren der Stunde offenbart die Kontinuität der zeitlosen Machtverhältnisse, die von Hasenclever geradezu grotesk überzeichnet werden, wenn ausgerechnet ein schlafender Säufer, der als größter unter den Schiebern gilt (vgl. 2, 461), zum Präsidenten ausgerufen wird. Dass das Freudenmädchen dem angeblichen „Genie“ (2, 462), das nicht nur die Revolution, sondern auch seine Erhebung ins höchste Amt im Staat verschläft, zuletzt kurzerhand auf den Schoß steigt und das Portemonnaie aus der Tasche fingert (vgl. 6, 468), lässt keine Zweifel mehr an Hasenclevers Beurteilung von Revolution und Republik: „Von einem abstrakt morali-

¹ Hasenclever, Walter: *Die Entscheidung*. Komödie. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 2.1. Stücke bis 1924. Bearb. v. Annelie Zurhelle, Christoph Brauer. Mainz, 1992. S. 457–468, hier S. 467 (5. Szene). Die folgenden Zitate im Fließtext sind dieser Angabe entnommen.

² Jüdische Figuren im Werk Hasenclevers sind bislang kaum untersucht worden, auch ist die einschlägige Forschung uneins darüber, ob Hasenclever aufgrund eines jüdischen, späterhin getauften Großvaters als jüdischer Schriftsteller gelten kann, vor allem, da eher dessen großbürgerliches Selbstverständnis und nicht seine jüdische Herkunft Hasenclever von Kindheit an prägte. Vgl. Bert Kasties: *Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne*. Tübingen, 1994. S. 29. Als jüdischen Autor gilt Hasenclever bei Gertrude Cepl-Kaufmann: *Der Expressionismus. Zur Strukturhomologie von Epochenprofil und jüdischer Geisteswelt*. In: Daniel Hoffmann (Hrsg.): *Handbuch zur deutsch-jüdischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Paderborn et al., 2002. S. 151–184, hier hsl. S. 172–175; Joseph Walk: *Kurzbiographien zur Geschichte der Juden 1918–1945*. München et al., 1988; *Desider Stern: Werke von Autoren jüdischer Herkunft in deutscher Sprache. Eine Bio-Bibliographie*. Wien, 1970³. Ungenannt blieb Hasenclever hingegen bei Renate Heuer: *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*. 21 Bde. Berlin et al., 1992–2013; Walter Tetzlaff: *2000 Kurzbiographien bedeutender deutscher Juden des 20. Jahrhunderts*. Lindhorst, 1982. Trotz der deutlich herausgearbeiteten Figur des Talmud in der ihr bekannten Entscheidung ist Karina von Trippelskirch mit Blick auf *Konflikt in Assyrien* (1939) der Ansicht, dass sich Hasenclever erst im Exil ab 1933 „explizit“ mit dem Judentum auseinandergesetzt habe. Siehe Karina von Trippelskirch: *Walter Hasenclever*. In: Andreas B. Kilcher (Hrsg.): *Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Weimar, 2012². S. 192–194, hier S. 192.

schen Beobachterposten aus“³ erscheint ihm der Umbruch als gescheitert, in der paramilitärischen Gewalt der Kämpfer einerseits und der Ohnmacht der Intellektuellen andererseits versumpft. Während Kriminelle den Staat machen, nimmt der Präsident – bei aller Phrasendrescherei von Proletariat und Sozialismus (vgl. 5, 465) sehr bedeutsam die einzige Figur, die als „Mann aus dem Volke“ (5, 466) vorgestellt wird – an den Ereignissen um sich herum keinen entscheidenden Anteil. Und so ziehen die fünf Szenen, in die Hasenclevers Einakter untergliedert ist, ebenso fließend wie vorhersehbar vorüber: Der irritierte, erwachte Dichter weicht vor der Realität immer mehr zurück, während sich Talmud bereithält; ihm gelingt die Integration in die neuen Herrschaftsverhältnisse spielend, während der einst bewunderte Dichter schließlich als „Schwein“ (5, 468) beschimpft und ausgegrenzt, sein finaler Tod begrüßt wird (vgl. 5, 468).

In dem allgemeinen Geschacher um Posten, Ämter und Einfluss ist nur der Dichter jener unverfälschter Mensch geblieben, als der er in den Dramentext eingeführt wird, nur er erkennt das moralische Scheitern der Revolution: „Was errichten Sie auf den Trümmern! Eine andere und doch nur dieselbe Welt“, hält er dem neuen Führer vor und revidiert sogleich seine eigene Einstellung zur Politik: „Ich habe geglaubt, für den Geist zu wirken, als ich das Wort vom politischen Dichter erfand [...]. Mein Glaube war trügerisch.“ Hatte er einst die Revolution besungen, distanziert er sich nun von ihrer Umsetzung, und mehr noch: Der Rückzug aus dem politischen Geschehen wird hier vage mit einem generellen Austritt aus dem Leben verbunden, zu dem es am Ende der fünften Szene tatsächlich kommt: „Ich stehe außerhalb der Geschichte, in die Sie Ihre Dummheit verstrickt.“ (5, 467)

Deutlicher kann der Dichter, konnte auch Hasenclever nicht mit seiner eigenen, in früheren Werken zum Ausdruck gebrachten Überzeugung brechen: In dem expressionistischen Gedicht *Der politische Dichter* (1917) hatte er noch im Künstler den Führer zu einer neuen Gesellschaftsform ausgemacht.

Der Dichter träumt nicht mehr in blauen Buchten.
Er sieht aus Höfen helle Schwärme reiten.
Sein Fuß bedeckt die Leichen der Verruchten.
Sein Haupt erhebt sich, Völker zu begleiten.

Er wird ihr Führer sein. Er wird verkünden.
Die Flamme seines Wortes wird Musik.
Er wird den großen Bund der Staaten gründen.

³ Schommers-Kretschmer, Barbara: Philosophie und Poetologie im Werk von Walter Hasenclever. Aachen, 2000 [Diss.]. S. 55.

Dieses Gedicht gab die aktionistische Grundhaltung zahlreicher Intellektueller um die einflussreichen Herausgeber Franz Pfemfert und Kurt Hiller⁵ – ja, der Expressionisten überhaupt – wieder und konkretisierte den geistigen wie sozialen Führungsanspruch des Schriftstellers, den Hasenclever bereits in seinem zwischen 1914 und 1915 entstandenen Drama *Der Retter* dem als solchen gefeierten Dichter in den Mund gelegt hatte. „Die Aufgabe des Poeten, gerade wegen des Krieges, ist wieder ein Akt zu höchster politischer Intelligenz“, heißt es da.⁶ Dem zum Tode verurteilten Dichter wird in diesem Stück eine geradezu messianische Bedeutung beigemessen; sein tatsächliches Ende, vier Jahre später in der *Entscheidung* fortgedacht, fällt hingegen denkbar banal aus: Ein von den Straßenkämpfen vor dem Hotel herrührender „Schuß durchs Fenster“ (5, 468) erledigt zur allgemeinen Zufriedenheit den sich von seinem (Dichter)Dasein losgesagten Menschen.⁷

Zwischen dem enthusiastischen *Retter* und der jeglichen Optimismus negierenden, wenn nicht gar satirisch brechenden *Entscheidung* liegen die ernüchternden Eindrücke des Ersten Weltkriegs, der den Kriegsfreiwilligen Hasenclever von der Front in die Nervenheilanstalt führte, und die der gescheiterten Revolution. Der pathetische Dichter und – besonders in seinem Drama *Der Sohn* (1914) – Ankläger der wilhelminischen Vatergeneration wandelte sich darüber zum entschiedenen Kriegsgegner und Pazifisten. Im Gewand antiker Mythen wies er 1917 mit dem Stück *Antigone* auf die Gräueltaten des Krieges hin und führte Wilhelm II. vor, hielt aber noch an dem Dreiklang von „Kunst, Politik und Philosophie“ fest.⁸ Die *Entscheidung* schließlich, bewusst als Gegenstück

⁴ Hasenclever, Walter: Der politische Dichter. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 1. Lyrik. Bearb. v. Annelie Zurhelle, Christoph Brauer. Mainz, 1994. S. 214–218, hier S. 217.

⁵ Vgl. die Rezension von Carl Maria Weber: Der politische Dichter. In: Kurt Hiller (Hrsg.): Tätiger Geist. Zweites der Ziel-Jahrbücher. 1917/18. Berlin, 1918. S. 330–341. Mit Hiller verkehrte Hasenclever seit 1913 freundschaftlich. Zu seinem weiteren Bekanntenkreis vgl. Klaus Schuhmann: Walter Hasenclever, Kurt Pinthus und Franz Werfel im Leipziger Kurt Wolff Verlag (1913–1919). Ein verlags- und literaturgeschichtlicher Exkurs ins expressionistische Jahrzehnt. Leipzig, 2000.

⁶ Hasenclever, Walter: Der Retter. Dramatische Dichtung. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 2.1. S. 323–359, hier S. 334 (2. Szene). Zu den Nietzsche- und Schopenhauer-Bezügen im *Retter* und der *Entscheidung* siehe Dieter Breuer: Rückkehr zu Schopenhauer, Die Auseinandersetzung mit Vitalismus und Aktivismus in Walter Hasenclevers Dramen. In: Hans-Peter Bayerdörfer, Karl Otto Conrady, Helmut Schanze (Hrsg.): Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter. Tübingen, 1978. S. 238–257.

⁷ Talmuds Ausruf „Sie haben den Falschen erschossen!“ (4, 464), den er in der Szene zuvor ausstößt, als er Prinz Regenstein bei einem früheren Schuss getroffen glaubt, deutet klar auf die soziale Isolation des Dichters hin, die ihren Höhepunkt in seinem Tod findet.

⁸ Hasenclever, Walter: Das Theater von Morgen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 5. Kleine Schriften. Bearb. v. Christoph Brauer et al. Mainz, 1997. S. 260–271, hier S. 268. Mit seiner Betonung von Kunst und Philosophie als der Politik gleichwertig distanzierte sich Hasenclever bereits von Kurt Hiller.

zum *Retter* verfasst und gemeinsam mit diesem am 20. September 1919 unter der Regie von Karlheinz Martin an der neugegründeten Tribüne in Berlin uraufgeführt, zog, ganz ähnlich wie kurz darauf auch Lion Feuchtwanger in dem dramatischen Roman *Thomas Wendt* (1920),⁹ erstmals im Werk von Hasenclever eine deutliche Trennlinie zwischen Politik und Kunst. Der Bruch zu seinem davor liegenden Frühwerk fiel darüber hinaus noch umso deutlicher aus, als die Komödie, steht sie auch sprachlich in der Tradition Carl Sternheims und der auf diesen bezogenen Expressionisten, inhaltlich durch die Negierung eines ‚neuen Menschen‘ doch über diesen Stil hinausgeht: „Wer die Nutzlosigkeit aller Schlagworte erkannt hat, wird sich nicht mehr mit Impressionismus oder Expressionismus begnügen“, schrieb Hasenclever wenige Jahre später.¹⁰

Die Entscheidung entstand im Sommer 1919,¹¹ als die Novemberrevolution und ihre Fortsetzung in den radikalisierten Räterepubliken bereits gescheitert waren. Der Spartakusaufstand in Berlin, die dortigen Märzkämpfe und die Münchner Räterepublik waren wie alle anderen Gegenentwürfe zu der sich konstituierenden Weimarer Republik auch über blutigen Auseinandersetzungen mit der Reaktion implodiert. Mit dem Tod von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht hatte die junge KPD im Januar dieses Jahres zwei ihrer bedeutendsten Köpfe verloren; die Ermordung von Kurt Eisner und Gustav Landauer sorgte ebenso wie die Inhaftierung Walter Mehrings und Ernst Tollers für breite Ernüchterung unter den linken Intellektuellen. Parallel dazu deuteten die Unterzeichnung des Versailler Vertrags im Juni 1919 und die fortgeführte Regierungskoalition aus SPD, Zentrum und DDP im Kabinett Bauer die zögerliche, aber nicht zu übersehende Etablierung der Republik unter Präsident Friedrich Ebert an, der im August die Reichsverfassung ratifizierte und somit dem maßgeblich von ihm erschaffenen Staatssystem einen konstitutionellen Rahmen gab.

Hasenclever stand sowohl der Revolution, die er in seinem autobiografischen Roman *Irrtum und Leidenschaft* (entstanden zwischen 1934 und 1939, veröffentlicht 1969) später als ein „Satyrspiel“ bezeichnete,¹² als auch der sich formierenden „Schieberrepu-

⁹ Zu *Thomas Wendt* vgl. Chołuj Bożena: Deutsche Schriftsteller im Banne der Novemberrevolution 1918. Bernhard Kellermann, Lion Feuchtwanger, Ernst Toller, Erich Mühsam, Franz Jung. Wiesbaden, 1991 [Diss.]. S. 35–57.

¹⁰ Hasenclever, Walter: Die Geburt des Dramas. In: Ders.: Sämtliche Werke Bd. 5, S. 296–301, hier S. 301.

¹¹ Hasenclever, Walter: Walter Hasenclever. In: Ders.: Sämtliche Werke Bd. 5, S. 16.

¹² Hasenclever, Walter: Irrtum und Leidenschaft. Roman. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 4. Romane. Bearb. v. Dieter Breuer. Mainz, 1992. S. 7–344, hier S. 87.

blick“ kritisch gegenüber:¹³ „Bankiers und Geschäftemacher bereicherten sich an den letzten Resten des Volksvermögens, das bald zu ungeheuren Nullen dahinschmolz. Von den Idealen, für die wir in den Krieg gezogen waren, blieb nichts übrig, als eine maßlose Enttäuschung.“¹⁴ In der unmittelbaren Nachkriegszeit lehnte es Hasenclever unter den hier im Rückblick genannten Umständen ab, sich politisch zu engagieren.

Endlich war die Zeit der revolutionären Dichter gekommen. Es galt zu handeln, zu entscheiden, zu organisieren.

Wie machte man das? Man gründete einen Rat der geistigen Arbeiter. Man tagte im Reichstag, erließ Proklamationen und redete. Man hätte lieber dafür sorgen sollen, daß die Milchzufuhr funktionierte. Aber darauf kam man nicht.

Ludwig bestürmte mich, an der Politik teilzunehmen. Ich lachte ihn aus.

„Glaubt ihr wirklich, man kann mit Lyrik Gesetze machen?“

„Wer nicht mittut, der ist ein Verräter.“

Darauf sahen wir uns nicht mehr.¹⁵

Allerdings verstand Hasenclever *Die Entscheidung* erst unter dem Eindruck der anbrechenden Kanzlerschaft Adolf Hitlers und der Emigration als generell gegen die schwache und sich auflösende Weimarer „Schieberepublik“ gerichtet; zum Zeitpunkt ihrer Entstehung wollte er die Satire vielmehr als einen aus persönlicher wie allgemein ausgemachter Enttäuschung über die Revolution geführten Angriff auf „die Diktatur des Proletariats“ verstanden wissen.¹⁶ Die Übergriffe gegen Anhänger des Kapp-Putsches wenige Monate nach der Uraufführung der *Entscheidung* bestärken Hasenclever in dieser Überzeugung; sein politischer Standpunkt klingt ähnlich dem, der von seiner Dichterfigur vorgetragen wird: Macht Hasenclever im historischen Verlauf nichts als eine „Wiederholung des Ewig-Tierischen“ aus, sieht der Dichter ebenfalls trotz aller Revolutionen „[e]ine andere und doch nur dieselbe Welt.“ (5, 467) In Anbetracht des erlebten Straßenkampfes erklärte Hasenclever: „Seitdem hatte ich keinen politischen Ehrgeiz mehr. Ich war vom Bazillus des Volksbeglückers geheilt.“¹⁷ Gleichlautend hält der

¹³ Hasenclever, Walter: Brief an Paul Hasenclever vom 11.5. 1933. In: Ders.: Ich hänge, leider, noch am Leben. Briefwechsel mit dem Bruder. Hrsg. v. Bert Kasties. Göttingen, 1997. S. 61–63, hier S. 62.

¹⁴ Hasenclever: Irrtum und Leidenschaft, S. 87.

¹⁵ Ebd., S. 88.

¹⁶ Hasenclever, Walter: Autobiographische Skizze. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. 5. S. 16–18, hier S. 18. In *Irrtum und Leidenschaft* sieht sich Hasenclever nach einem „Gemetzel“ von Arbeitern an Kapp-Anhängern 1920 nicht nur in seiner schon in der *Entscheidung* zum Ausdruck kommenden Ablehnung einer Herrschaft durch das Proletariat bestätigt, sondern revidiert sein humanistisches Menschenbild: „Der Mensch ist gut“ – diese einfältige Behauptung eines intellektuellen Schwärmers wird schon vor jeder Schießbude hinfällig, wo harmlose Familienväter zum Spaß auf Marionetten knallen. Verhängnisvolle Torheit der menschenverbrüdernden Literaten, vom hohen Parnaß Raketen ins Volk zu schleudern!“ Siehe Hasenclever: Irrtum und Leidenschaft, S. 175.

¹⁷ Ebd., S. 176.

Dichter sein politisches Streben für einen – den Titel von Hasenclevers späterem Roman vorwegnehmend – „Irrtum“ (5, 467).

Egal aber, ob Hasenclevers Stück als gegen eine an die Macht gelangte und brutalisierte Arbeiterschaft oder gegen eine korrupte Republik geschrieben verstanden wird, rücken doch die beiden Interpretationsansätze, die der Autor selbst nahelegt, den Dichter in den Mittelpunkt der Bühnenhandlung, er steht gewissermaßen zwischen Revolution und Republik, sagt sich von ersterem los, ohne zu letzterem aufzuschließen. Dadurch kommt ihm eine separierte, trotz und gerade wegen seiner Isolation herausragende Position unter dem Figural des Einakters zu.

Die Passivität des Dichters, zudem aber auch der Titel der Komödie legen nahe, dass der sich jeder weiteren Interaktion verweigernde Dichter nicht Hauptakteur sein kann: Er, der „die Revolution verschlafen“ (1, 459) hat, zieht sich „ohne besonderen Ehrgeiz und ohne besondere Möglichkeiten der Einflußnahme“ aus dem politischen Geschehen „nach innen und in die Ewigkeit“ zurück.¹⁸ Im Laufe der Handlung entscheidet er sich nicht für diese Position, sondern vertritt sie lediglich, von den Ereignissen um sich herum in seiner distanzierten Haltung bestärkt, auch nach außen.

Eine eigentliche Entscheidung wird von einer ganz anderen Figur getroffen: Prinz Regenstein, den es wie den Dichter unter nicht näher ausgeführten Umständen in das Hotel verschlagen hat, erkennt zu Beginn des Stücks, als er sich seine Situation und die daraus resultierenden Handlungsmöglichkeiten vor Augen führt: „Ich muß mich entscheiden [...]. Entweder ich reise – [...] [o]der ich werde Kellner.“ (1, 459)

Der Prinz als Sohn eines ehemaligen Herrschers (vgl. 1, 460) erscheint in der *Entscheidung* nicht nur als einst hochrangiger, jüngst überflüssig gewordener Repräsentant einer gerade erst überwundenen Monarchie, sondern auch als im Angesicht des Umsturzes zutiefst verunsicherte und orientierungslose Figur. Wo der Schieber Talmud bedenkenlos jedem aktuellen Regime zu Kreuze kriecht und sich der Dichter genauso schnell fassunglos von der Politik und dem Leben überhaupt bereitwillig verabschiedet, gelingt es dem Prinzen „[s]eit drei Monaten“ nicht (1, 459), seine neutrale Beobachterhaltung zu überwinden und im „Herz der Revolution“ (1, 459) die Geschehnisse aktiv nach seinen Vorstellungen zu beeinflussen. Im Vergleich zu dem Dichter und dem Schieber wirkt der Prinz dementsprechend starr und unflexibel.

¹⁸ Schommers-Kretschmer: Philosophie, S. 55f. Zu der bereits hier anklingenden mystischen Phase in Hasenclevers Werk siehe Bernhard F. Reiter: Walter Hasenclevers mystische Periode. Die Dramen der Jahre 1917–1925. Frankfurt/M., 1997 [Diss.].

In Prinz Regenstein denkt Hasenclever seine in früheren Stücken zum Ausdruck gekommene Vorliebe für adlige Figuren fort,¹⁹ gleichzeitig steht der Prinz schon von seinem Titel und seiner Position als designierter Nachfolger her in der Tradition der expressionistischen Sohn-Figur. Ähnlich wie er zögert auch Fürst Scheitel in Hasenclevers Drama *Der Sohn* mit einem offenen Bekenntnis zur Revolte: Zwar engagiert sich der Fürst in einem Fortschrittsverein, der den allgemeinen Sturz der Väter durch die nachrückenden Söhne zum Ziel hat. Der Fürst selbst als Spross eines regierenden Adelshauses kann den zumindest bis in das Bürgertum reichenden Männerbund aber nur bedingt unterstützen: „Ich kann es nicht ändern. Und ich werde mich prinzipiell an keinem Umsturz beteiligen, denn ich habe aufs Gehirn meiner Nachkommen Rücksicht zu nehmen. Außerdem finde ich es albern – für einen Fürsten.“²⁰

Standesdünkel halten somit den Fürsten vor einem sozial breit gefächerten Schulterchluss ab: Dynastische Erwägungen schränken ebenso wie letztendliche Vorbehalte gegen den als „albern“ empfundenen (bürgerlichen) Revolutionsdiskurs die Aktionsbereitschaft des Adligen ein, weshalb er keinen so deutlichen Kontrast zu seinem Vater bildet wie der namenlose (bürgerliche) Sohn. Der Fürst erweist sich hingegen als im expressionistischen Sinne schwache Sohn-Figur und verlegt sich von dem direkten Engagement auf die indirekte Förderung des Titelhelden, der schließlich, obwohl mit weit aus weniger Prestige ausgestattet und loser in dem Verein verwurzelt, an die Spitze des Aufruhrs bestimmt wird.

Ähnlich zeigt sich auch der König in *Der Retter* bereit, dem Dichter in Zeiten der Not die politische Führung zu überlassen. Eine Ablehnung des monarchistischen Gedankens steckt dahinter freilich nicht, denn der Dichter sieht unumwunden ein, „daß auch der Graf nicht mit seinem Diener das gleiche Lager teilen kann.“²¹ Auch hier bleibt das einer inneren Revolution zugetane Lager klar in Stände untergliedert, die Monarchie bei entsprechender Eignung des Herrschers unangetastet.

Der derart anerkannt bleibende Adel hat sich in der *Entscheidung*, nach dem Ende der Monarchie, als Stand erledigt; ja, seine Herrschaftsformen werden in Hasenclevers

¹⁹ Adlige Figuren finden sich bei Hasenclever in den Stücken *Der Sohn*, *Der Retter*, *Antigone* und *Das Reich* (1917). Bert Kasties führt an, dass die Familie Hasenclever weitläufig mit den bis 1918 regierenden Häusern von Lippe-Detmold und Mecklenburg-Schwerin, mit dem schwedischen Königshaus und der letzten Kronprinzessin des Deutschen Reichs verwandt war, gleichzeitig betont er die großbürgerliche Atmosphäre im Hause Hasenclever. Ob die verwandtschaftlichen Bezugspunkte, die erst 1922 publik gemacht wurden, Hasenclever überhaupt bekannt waren, lässt sich nicht ermitteln. Vgl. Kasties: Walter Hasenclever, S. 27f.

²⁰ Hasenclever, Walter: *Der Sohn*. Ein Drama in fünf Akten. In: Ders.: *Sämtliche Werke* Bd. 2.1, S. 233–322, hier S. 280 (III, 1).

²¹ Hasenclever: *Der Retter*, S. 336 (2. Szene).

Stück satirisch gebrochen dargestellt: Das Himmelbett des ehemals regierenden Monarchen hat nun seinen neuen Platz im Hotel gefunden, „weil der Kriegsminister unter dem Baldachin schlafen wollte.“ (1, 460) Hinter diesem Besitzwechsel eines Bettes aus Gründen des Komforts steckt mehr als nur ein schwacher Anbiederungsversuch des Prinzen: Die Herrschaft des Adels ist symbolisch auf die neue Regierung übergegangen, dazu aber auch dessen dekadenter, volksentrückter und privativer Herrschaftsstil. Dieser Beständigkeit der politischen Machtausübung steht eine deutliche Diskontinuität entgegen: Das Bett befindet sich nicht länger in einer Residenz, wo es nach streng geregelter Thronfolge zwar den Besitzer, nur selten aber die Dynastie wechselt; im Hotel als halböffentlichem Raum gerät das Bett und damit die durch es symbolisierte Herrschaftsgewalt im allgemeinen Kommen und Gehen, das diesem Ort eigen ist und durch den politischen Umbruch noch befördert wird, wesentlich schneller und willkürlicher in die unterschiedlichsten Hände. Auch der Revolutionsführer wird, so ist zu vermuten, da er wieder von ihm verdrängte Kriegsminister einen gewissen Komfort schätzt, das derart bedeutungsschwangere Bett nicht verschmähen (vgl. 5, 466). Zugleich offenbart der Regierungsstil des Führers, der vom Bad aus über ein Telefon Kontakt zur Außenwelt hält (vgl. 5, 466), die Fortführung des Herrschens aus einem privaten, nicht-öffentlichen Gefilde heraus, wie es auch der Monarch und der Minister zuvor vom Bett aus ausgeübt haben. Die durch den häufigen Bettwechsel erzeugte Diskontinuität wird somit überwogen von der Kontinuität des herkömmlichen Machtauslebens.

Während Fürst Scheitel als Sohn Kritik an seinem Vater übt, zuletzt aber doch die von diesem repräsentierte Monarchie als personenübergreifendes und somit auch ihn betreffendes Herrschaftssystem verteidigt, fehlen Prinz Regenstein diese beiden Bezugspunkte. Sein Vater ist über Krieg und Revolution verschwunden,²² das Ende der Adels-herrschaft erfordert darüber hinaus ein der Situation angepasstes Konzept zur Machtbe-wahrung, zu dem der Prinz nicht findet. So bleibt er zunächst vollkommen passiv: Weder hat er seine Herrschaft verteidigt – wie den Sturz der Monarchie veranschaulichend, fällt der Prinz bei einem fernen Schuss vor dem Hotel vom Stuhl (vgl. 4, 464) – noch kann er über lange Monate hinweg eine für sich annehmbare Position im politischen Machtkampf einnehmen (vgl. 1, 459), wodurch er orientierungslos und wie aus der Zeit geschlagen erscheint.

²² In der Komödie wird das Schicksal des Vaters nicht beleuchtet. Denkbar wäre, gerade in Hinblick auf die negierten Absichten zur Thronergreifung des Prinzen (und das Verschenken des väterlichen Bettes (vgl. 1, 460), ein (Kriegs)Tod des Vaters. Möglich ist aber auch, dass sich der Vater nach einer erzwungenen Abdankung wie die realen Bundesfürsten im Herbst 1918, denen er nachempfunden ist, auch, ins Ausland abgesetzt hat und der Sohn erwägt, dem väterlichen Beispiel zu folgen.

Der Verlust haltgebender Bezüge, wie sie von Monarchie und väterlichem Verhalten vorgegeben waren, löst seitens des Prinzen eine Existenzkrise aus, die in der entscheidenden Frage kulminiert, ob er sich dem neuen Regime ähnlich Talmud unterwürfig anbietet oder sich, dem Beispiel des Dichters folgend, aus dem öffentlichen Leben zurückziehen soll. Fraglos lassen sich hier Parallelen zu dem Zwiespalt erkennen, in dem zahlreiche, wenngleich auch nur vermögende Adlige, nicht zuletzt sogar Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen (1882–1951) selbst, seit dem November 1918 steckten.²³ Generell zeigt sich an dieser Stelle der Schock, den viele Adlige im Zuge der Revolution über den Verlust der über viele Generationen vorgegebenen Lebens- und Karrierebahnen erfuhren.²⁴

Prinz Regenstein verhält sich nicht vollkommen passiv, sondern versucht, sich neu zu positionieren, indem er – zunächst unter hohen Verlusten – etwaige Chancen zur eigenen Machtsicherung sondiert. So sucht er die Nähe zu den neuen Herrschern, wird allerdings im Hotel vom „Pöbel“ (1, 460) seiner Garderobe beraubt, sodass er nur noch über einen Frack als einziges Kleidungsstück verfügt. Nun erst, seiner Möglichkeiten zur visuellen Machtdemonstration entledigt, erkennt er das Ende von Monarchie und Ständegesellschaft: „Die Klassenunterschiede sind aufgehoben [...] Ich kann mich nicht mehr auf den Thron setzen.“ (1, 460)

Nach dem aristokratischen Verständnis des Prinzen muss Herrschaft also, soll sie tatsächlich ausgeübt werden, auch sichtbar gemacht werden können; zur militärischen Macht des Kriegsministers und des Revolutionsführers gehören somit auch symbolisch aufgeladene Gegenstände und Handlungen, die der Prinz als noch bedeutender bewertet als die bloße Macht: Er, der nicht über politische oder gar militärische Autorität verfügt, sieht sich bis zum Verlust seiner Kleidung als zugehörig zur Machtelite des alten Adels. Doch auch die neuen Regierungen – der im Hotel tagenden und der später von dem Führer zusammengestellten – halten an der Bedeutung einer symbolischen Visualisierung von Herrschaft fest; da den Politikern und Revolutionären allerdings gleichermaßen diese Grundlage der Machtdemonstration fehlt, verlegen sie sich auf phrasenhaftes Geplänkel und Appelle an – wie der Kriegsminister es sieht – „mein Volk“ (4, 464).²⁵

²³ Paul Herre sieht den Kronprinzen, den entscheidungsschwachen „Schatten des Vaters“, im Herbst 1918 angesichts der Abdankung und Flucht Wilhelms II. „bei seiner ersten selbstständigen Entschließung von lebensentscheidender Bedeutung“. Siehe Paul Herre: Kronprinz Wilhelm. Seine Rolle in der deutschen Politik. München, 1954. S. 156, 165.

²⁴ Vgl. Stephan Malinowski: Vom König zum Führer. Sozialer Niedergang und politische Radikalisierung im deutschen Adel zwischen Kaiserreich und NS-Staat. Berlin, 2003³. S. 209, 262.

²⁵ Auf der letztendlich ergebnislos bleibenden Suche nach Orientierung fällt der Kriegsminister in den ihm vertrauten Militärjargon zurück und ersehnt zwischen verkündeten „Standrecht“ und erkannten „Bru-

Während es den nachmonarchischen Regierungen somit an Repräsentationsmitteln fehlt, mangelt es dem Prinzen scheinbar an realer Macht, doch vorerst finden beide Seiten nicht zueinander. In seinem letzten Frack erscheint der an den Rand gedrängte Prinz hilflos und randständig. „Ich muß einen Beruf erlernen“ (1, 460), bekennt er dem Dichter. Dass er für sich die Rolle des Kellners erwägt, wirkt auf den ersten Blick lächerlich, scheint eine krasse Fehleinschätzung des eigenen Werts zu offenbaren und metaphorisch auf seine Bereitschaft zu Unterwürfigkeit und Anbiederung hinzuweisen: Der Prinz, der ganz über seine sicherlich nicht geringen Besitzungen verfügen kann – das Bett vermachte er aus freien Stücken dem Kriegsminister, auch betont er lediglich den Verlust seiner Kleidung – und sich als zukünftige Existenzform neben dem Kellnern auch das als luxuriöses Reisen umschriebene Exil leisten und daher auch denken kann, spielt tatsächlich mit dem Gedanken, anderen „Beefsteak und eine Flasche Wein“ (5, 465) zu servieren!²⁶

Eine nähere Betrachtung dieses Berufswunschs führt allerdings zu einer vollkommen anderen Beurteilung: Der Prinz erkennt, dass in den ihn umgebenden politische wirren Sphären „nach der Speisekarte“ (1, 460) gelebt wird. Zwar verfügt er nicht wie der Schieber Talmud über entsprechende Ressourcen, während dieser aber mit Großposten an Gerste und Kartoffeln rechnet (vgl. 2, 460f.), hat der Prinz weniger die Versorgung und die dadurch erlangbare Gunst der Bevölkerung im Blick, sondern die Symbolträchtigkeit der exklusiveren Nahrungsmittel: „Jeder Minister braucht Cognac, bevor er das Standrecht erklärt“, meint er und verweist dabei auf „einen Restbestand alter Liköre“ (1, 460) – erneut führt er die Bedeutung des Sichtbarmachens von Herrschaft an und bezieht sich dabei auf aristokratische Traditionen, die selbst von dem Revolutionsführer bereitwillig aufgegriffen werden, wenn er zuerst ein Glas Wein für sich und erst im Anschluss daran die Verpflegung seiner Soldaten im Sinn hat (vgl. 5, 465). Prinz Regensteins Fähigkeit, Macht darzustellen, scheint hier noch vor Talmuds Beschaffungstalent unerlässlich für die Herrschaftsausübung, insofern steht das oberflächlich betrachtet

derkrieg“ eine „[h]eilige Ordnung“ (4, 463f.), während die Minister – ebenso jeder realen Macht beraubt wie ihr Kabinettskollege – planlos über Schulreform und Menschenrechte diskutieren (vgl. 4, 463). Die allgemeine Unfähigkeit, Herrschaft ausüben oder auch nur symbolisieren zu können, gipfelt in dem Ausspruch des Justizministers, der kurz vor seiner Abdankung eine Restauration des monarchischen Obrigkeitsstaats nahelegt: „Ich wollte, es wäre alles beim alten.“ (4, 464)

²⁶ Die übertriebene Servilität des Prinzen geht so weit, dass Ania Wilder seine Entscheidungskrise übersieht, weil sie zu Unrecht annimmt, er sei seines gesamten Besitzes verlustig geworden und alternativlos zum Anbiedere verdammt. Vgl. Ania Wilder: *Die Komödien Walter Hasenclevers. Ein Beitrag zur Literatur der Zwanziger Jahre.* Frankfurt/M., Bern, New York, 1983 [Diss.]. S. 32. Wie das erzwungene Reisen eines wohlhabenden Fürsten aussehen kann, veranschaulichte Joachim Ringelnatz 1932 am Beispiel des baltischen Fürsten Boris. Vgl. Joachim Ringelnatz: *Die Flasche. Eine Seemannsballade.* In: Ders.: *Das Gesamtwerk in sieben Bänden.* Hrsg. v. Walter Pape. Bd. 3. Dramen. Zürich, 1994. S. 5–69.

farblos wirkende Kellnerdasein im Machtzentrum der Revolution tatsächlich aber in der ideellen Nachfolge von Erztruchsess- und Erzmundschenkamt, zwei der bis 1806 bedeutendsten Hofämter.²⁷ Wenn überhaupt, so kann vor diesem Deutungshintergrund das bewusst aristokratische Verhalten des Prinzen nur dahingehend überraschen, dass er als Spross eines regierenden Hauses nicht als solcher auftritt, sondern sich dem Hochadel gleich einem anderen Machtinhaber unterordnet.

Während Prinz Regenstein glaubt, die im Titel der Komödie benannte und in deren erster Szene aufgezeigte Entscheidung über seinen künftigen Lebensweg noch treffen zu müssen, tendiert er doch bereits mit Beginn des Spiels derart stark in Richtung Kellnerkarriere, dass sich seine Zukunft eigentlich schon klar umrissen abzuzeichnen scheint: So bemüht er sich keineswegs darum, seine eingangs erwähnte Reiseoption offenzuhalten, indem er beispielsweise Besitz mobil zu machen, Reiseunterlagen zu erwerben, Fluchtwege offen zu halten oder mögliche Exile ausfindig zu machen versucht. Stattdessen verharrt der Prinz trotz der ihm dort drohenden Lebensgefahr (vgl. 4, 464) in der Nähe der Machthabenden und richtet sich zögerlich auf das Andienen an jene aus, sodass auch die lediglich dem Anschein nach naive Übereignung des väterlichen Bettes mehr als nur einen Gefälligkeitsdienst darstellt. Den in der zweiten Szene auftauchenden Schieber Talmud empfindet er nicht als Konkurrent um die Gunst der Herrscher, da beide vollkommen unterschiedliche Strategien verfolgen, um ihr gleiches Ziel – die Etablierung am politischen Führungszirkel – zu erreichen.

REGENSTEIN: Ich bin konservativ.

TALMUD: Ich bin vorbereitet. (2, 461)

Talmud erscheint zunächst dem Prinzen überlegen, weil seine Fähigkeit zur Lebensmittelbeschaffung als wichtige Machtstütze anerkannt ist (vgl. 1, 460). Sein Talent besteht darüber hinaus darin, aus dem näherrückenden Schießen die Entwicklung der Kaffeepreise abzuleiten (vgl. 2, 461) – dem völlig rational denkenden Geldmensch ist es somit gegeben, früh genug die Seiten zu wechseln und sich mithilfe von Konserven, Getreide und „zehn Kisten Speck“ sogar dem Führer der antikapitalistischen Revolution

²⁷ Das erbliche Amt des Truchsesses rangierte unter den vier traditionellen Erzämtern noch vor Mundschenk, Kämmerer und Marschall, die allesamt mit der (weltlichen) Kurfürstenwürde verbunden waren. Vgl. Dietmar Willoweit: Erzämter. In: Robert-Henri Bautier, Robert Auty (Hrsg.): Lexikon des Mittelalters. Bd. 3. München, Zürich, 1995 (= 1986). Sp. 2101. Die herausragende Position des Truchsesses vor dem Marschall scheint die an Prinz Regenstein dargestellte Überlegenheit der Machtsymbolik über die (militärische) Macht zu bestärken.

als treuherziger „Sozialist“ (5, 465) zu verkaufen – was allerdings weniger den Schieber als den Revolutionär diskreditiert.

Prinz Regenstein hingegen verfügt nicht über derartige marktanalytischen Instinkte, ihm fehlt es an Flexibilität, auch weiß er seinen im väterlichen Stadtpalais (vgl. 1, 460) zu vermutenden Reichtum nicht nach dem rechten Maß in die politischen Waagschale zu werfen. Ihm bleibt nur die Flucht in die vertraute Symbolik der Herrschaft. Selbst als das Hotel bereits eingeschlossen ist und der Kriegsminister den Belagerungszustand erkannt hat, arrangiert der Prinz daher noch ein Fest für die neue Regierung (vgl. 2, 462); der ebenso hitzig wie realitätsfern debattierenden Ministerrunde ruft er zu: „Wir singen die Nationalhymne“ (3, 463), wodurch die groteske Überschätzung traditioneller Repräsentations- und Institutionalisierungsformen von Macht wie das Absingen einer Hymne, aber auch – nicht weniger skurril – deren unverbrüchliche Kontinuität veranschaulicht wird. Denn als der Prinz kurz darauf bei einer fernen Detonation vor Schreck vom Stuhl fällt, schreit Talmud: „Halt! Sie haben den Falschen erschossen!“ (4, 464) Der Prinz hat es also erfolgreich verstanden, sich auf die Seite der neuen Regierung zu schlagen und von ihr sowie ihrem Tross anerkannt zu werden, indem er ihrer Herrschaft einen strukturellen Rahmen verliehen, diese nach den ihm bekannten Mustern visualisiert und zelebriert hat.²⁸

Der in der fünften Szene vollendete Eintritt des Prinzen in das politische Geschehen ist demzufolge eine konsequente Verwirklichung der bereits getroffenen Entscheidung. Als die Minister von den einfallenden Revolutionären abgeführt werden und die politische Macht ein weiteres Mal neu verteilt wird, stellt sich Prinz Regenstein – noch vor dem wachen und wesentlich flexibleren Talmud! – bedingungslos „zur Verfügung“.

DER FÜHRER: Ihr Name?

REGENSTEIN: Prinz Regenstein.

DER FÜHRER: Beruf?

REGENSTEIN: Kellner.

DER FÜHRER: Bringen Sie mir ein Beefsteak. (5, 465)

Die Anbiederung Regensteins muss von ihm selbst als erfolgreich bewertet werden, da er sofort als der Kellner angenommen wird, als der er sich ausgibt. Allerdings wirkt

²⁸ Dass sich Talmud und Regenstein auf unterschiedliche Weise gleichermaßen lieb Kind bei den neuen Herrschern machen wollen, wird auch anhand der Figurennamen deutlich. So verweist der Familienname des Prinzen wahrscheinlich nicht auf das bereits im 16. Jahrhundert ausgestorbene Harzer Grafengeschlecht derer von Regenstein, sondern rückt durch seinen auch als jüdisch deutbaren Klang den Prinzen in die Nähe Talmuds. Die sprachliche Nähe zum Wort Rinnstein könnte darüber hinaus mit etwas gutem Willen als Hinweis auf die soziale Ausgangsposition des Prinzen im Abseits verstanden werden.

dieser Erfolg auf den Betrachter zunächst komisch: Auch diese zweite Chance zur Selbstinszenierung und -positionierung vertut, so scheint es zumindest, der Prinz, indem er sich weit unter seinem wirtschaftlichen und sozialen Wert anbietet. Während der vermögende Prinz den Tisch der nun neuen Regierung abdeckt (vgl. 5, 466), sich also mit den Resten der Tafel zufrieden gibt, avancieren in schneller Folge der Schieber und Kleinkriminelle Talmud zum Arbeitsminister, der Schlafende zum Präsidenten und das Allerweltsflittchen Flora zur Geliebten des Führers (vgl. 5, 466), der durch die Übernahme dieser Schranzen, aber auch durch sein bestelltes Zimmer „[m]it Bad und Telefon“ (5, 466) einmal mehr die Kontinuität der Herrschaftsformen und deren über Symbole abgesicherte Egozentrik vor Augen führt.

Der skurrile Erfolg der Halbweltgeister stellt das anscheinende Versagen des Prinzen umso deutlicher heraus: Er wird bei oberflächlicher Betrachtung zu einer „Karikatur auf die anachronistisch gewordene Macht der Monarchie, deren Vertreter sich kaum im bürgerlichen Leben zurechtfinden,“²⁹ wobei sein klägliches Scheitern aus der Unfähigkeit resultiert, standesunabhängig individuelle Qualitäten an sich zu auszumachen, losgelöst von traditionellen Verhaltensnormen vor allem seine wirtschaftliche Potenz zu erkennen und beides derart geschickt einzusetzen, dass sich ihm daraus eine gehobene Rolle in der neuen Republik eröffnen würde. Die Tragik – und zugleich auch die Komik – dieser Figur liegt dem Anschein nach darin, dass der Prinz sein Scheitern überhaupt nicht erkennt, sondern sich im Frack des Kellners für einen Krisengewinnler hält.

Aber auch hier trägt der erste Eindruck. Talmud drängt erfolgreich auf einen „Posten“ (5, 466) für sich und wird Teil des neuen Herrschaftssystems, dessen Dauerhaftigkeit angesichts des Zusammenbruchs der vorangegangenen beiden Staatsformen fraglich erscheint. Machthungrig lässt Talmud jede ihm eigene Vorsicht (vgl. 2, 461) fahren und setzt sich um den Preis eines Ministeramts in Lebensgefahr.³⁰ Prinz Regenstein hingegen wurde trotz seiner späten Aussprache für die Regierung noch vor Talmud vom Führer in seinen Tross aufgenommen, verbleibt aber wie Flora auch beim, nicht im Herrschaftskreis. Bei möglichen Regierungswechseln hat der Kellner somit gerade aufgrund seines starren Festhaltens am Heraufbeschwören von Symbolen der Macht eine wesent-

²⁹ Wilder: Komödien, S. 32.

³⁰ Die Ministerrunde der in der fünften Szene beseitigten Regierung beschließt den Tod ihrer Gefangenen (vgl. 3, 463) und wird, nachdem sich der Führer umsonst nach den Getöteten erkundigt hat, abgeführt (vgl. 5, 465). Das Schicksal der nun Inhaftierten scheint absehbar, ebenso allerdings auch das der nun neuen Regierung nach ihrem möglichen Sturz. Auch wenn dieser im Stück selbst nicht dargestellt wird, kann er doch aufgrund der vom Dichter ausgemachten permanenten Wiederholung des historischen Verlaufs (vgl. 5, 467) als wahrscheinlich angenommen werden.

lich komfortablere Ausgangslage. Im Verlauf der Komödie hat sich zudem erwiesen, dass Arbeitsminister jederzeit in ihrer Position ersetzbar sind und in ihrer Person sogar Gefahr laufen, getötet zu werden, während die von Prinz Regenstein vertretene Inszenierbarkeit von Macht in Hasenclevers Stück als überzeitlich gelten kann. Zuletzt zeigt sich somit ausgerechnet der in seiner Entscheidung zögernde und an seinem traditionellen Machtverständnis festhaltende Prinz als einzig wahrer Revolutionsgewinnler,³¹ der politische Umbruch verläuft somit im Ergebnis erfolglos.

Die *Entscheidung* stieß trotz ihrer beißenden Satire bei dem Publikum und der Kritik auf wenig Gegenliebe, weil das Stück zum einen am bis weit in die zwanziger Jahre hineinreichenden, alle anderen Werke Hasenclevers in den Schatten stellenden Erfolg des *Sohns*³² und dem aktionistischen Programm der neueröffneten Berliner Tribüne gemessen wurde: Der zugleich uraufgeführte *Retter* wirkte nach dem ernüchternden Krieg in seinem Pathos anachronistisch, die *Entscheidung* hingegen aufgrund der reichen Bühnendekoration als gegenläufig zum von Regisseur Karlheinz Martin propagierten Minimalismus.³³ Darüber hinaus fanden erst bei der zweiten Uraufführung an diesem Theater, jener von Ernst Tollers *Wandlung* zehn Tage nach der von Hasenclevers Einaktern – auch diese unter der Regie von Karlheinz Martin –, das progressive Selbstverständnis der Tribüne und ein ähnlich ausgerichtetes Stück zusammen.³⁴

³¹ Als problematisch erscheint mir die Frage, ob Flora als mit dem Prinzen vergleichbare Revolutionsgewinnlerin verstanden werden kann. Dafür spricht, dass sie wie der Prinz in der Nähe des politischen Führungszirkels bleibt, ohne Teil der Herrschaft zu sein. Ihr Kapital als Prostituierte wirkt wie das des Prinzen zur Symbolisierung von Macht allgemeingültig. Unter diesem Aspekt wird Prinz Regensteins erfolgreiche Anbiederung negativ bewertet, weil sie im Stück mit Prostitution vergleichbar ist. Gegen eine Bewertung Floras als Revolutionsgewinnlerin spricht der Umstand, dass ihr Kapital zwar zeitlos, aber nicht personengebunden zeitlos ist. In einer langfristigen Entwicklung gedacht, die nach Hasenclevers, durch den Dichter kundgetanem Geschichtsbild einer endlosen Wiederholung gleichkommt, kann Flora nur verlieren, weil es ihr schwerer fallen dürfte, neue Revolutionsführer von sich einzunehmen. Das scheint ihr auch bewusst zu sein, denn neben ihrem Verhältnis zu dem Führer verdingt sie sich mit Diebstahl am schlafenden Präsidenten, wodurch der Eindruck einer Republik der Schieber verstärkt wird. Muss die Frage, ob Flora mit derselben Berechtigung wie Prinz Regenstein als Revolutionsgewinnler bezeichnet werden kann, auch unbeantwortet bleiben, so hat die Prostituierte und Kleinkriminelle also zumindest am Ende des Stücks guten Grund, die Republik hochleben zu lassen (vgl. 6, 468).

³² Zur Wahrnehmung Hasenclevers durch das Publikum vgl. Hansjürgen Blinn: „... auf einen *Ochsenkarren* zum Richtplatz geschleift“. Phasen der Walter-Hasenclever-Rezeption 1914–2002. In: Reiner Wild (Hrsg.): Dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik. München, 2003. S. 125–134.

³³ Zum aktionistischen Programm und deren Umsetzung bei der Eröffnung der Tribüne v.a. Monty Jacobs: Revolution des Theaters? In: Vossische Zeitung, 22.9. 1919, S. 2. Wesentlich kritischer betrachtetet Julian Gumperz diese Bühne: „Es kommt darauf an gegen den Bürger zu sein. Dennoch: es ist besser ein Bürger zu sein denn ein Nichts. ‚Die Tribüne‘ hat sich entschieden, unentschieden zu sein; sie hat sich entschieden, gegen den Bürger zu sein. Weil sie für ihn ist. Sie hat sich entschieden, gar nichts zu sein.“ Siehe Julian Gumperz: Über ein Theater. In: Evoe. Zeitschrift für modernes Theater. 1 (1919). Nr. 2. S. 36–37, hier S. 36.

³⁴ Vgl. Günther Rühle: Theater in Deutschland 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen. Frankfurt/M., 2007. S. 354.

Zum anderen deuteten sich in der *Entscheidung* bereits erste Anzeichen von Hasenclevers beginnender Schaffenskrise an, die ihn, ausgelöst von der kriegsbedingten Desillusionierung, zunächst in die Nähe der Mystik führte und erst ab 1924 durch die für ihn inspirierende Auseinandersetzung mit der französischen Lustspieltradition überwunden werden konnte.³⁵ Herbert Ihering bemängelte die Unausgereiftheit beider Stücke, sie erschienen ihm auch schlichtweg zu kurz, um eine bestimmte Haltung zum Ausdruck zu bringen. „Hasenclever schlägt mit Geräusch eine neue Seite seiner Dichtung auf, bevor die alte gefüllt ist“, merkte der Kritiker an. „Er besitzt nicht die Kraft, durch seine Werke die Notwendigkeit seiner Wandlung darzutun.“³⁶ Nicht unwesentlich trug zu diesem eher verstörenden Eindruck die experimentelle Inszenierung zwischen Klamauk und Satire bei: Die operettenhafte Ballmusik Friedrich Hollaenders wollte zumindest dem Kritiker nicht recht zu dem näherkommenden Knattern der Maschinengewehre passen; der bewusste Gegensatz dieser Klänge wurde ebenso wie die nur spärlich in Handlung gehüllte Thesenproklamation als aufgesetzt empfunden. „Was will Hasenclever?“, fragte sich Ihering daher. „Politische Diskussion oder Oper? Predigt oder Gedicht? Leitartikel oder Drama?“³⁷ Ähnlich tat Monty Jacobs die *Entscheidung* lediglich als „ein[en] Spaß mit allzu kurzem Atem“³⁸ ab und so verwundert es nicht, dass dieser literarische „Zwischenfall“³⁹ nach nur vier Aufführungen vom Spielplan genommen und danach nur noch selten gegeben wurde.⁴⁰

Trotz aller struktureller und inszenierungsbedingter Schwächen ist es dennoch das seinerzeit unbeachtet gebliebene Verdienst Hasenclevers, mit der *Entscheidung* den durch Krieg und Revolution orientierungslos gewordenen Adligen in die nachexpressionistische Komödie eingeführt zu haben.⁴¹

³⁵ Die Flucht in die Fantasie vollzieht Hasenclever nicht an dem Dichter in der *Entscheidung*, sondern in dem ebenfalls 1919 veröffentlichten Gedicht *Die Umkehr* sowie programmatisch in der von ihm zeitweilig mitherausgegebenen Zeitschrift *Menschen*. Vgl. Christa Spreizer: From Expressionism to Exile. The Works of Walter Hasenclever (1890–1940). Rochester, 1999. S. 89.

³⁶ Ihering, Herbert: Der Retter/Die Entscheidung. In: Ders.: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin u. Mitarbeit v. Edith Krull. Bd. 1. 1909–1923. Berlin, 1958. S. 113–118, hier S. 116.

³⁷ Ihering: Der Retter, S. 116. Ähnlich Schommers-Kretschmer: Philosophie, S. 55.

³⁸ Jacobs: Revolution, S. 2.

³⁹ Kerr, Alfred: Walter Hasenclever *Der Retter/Die Entscheidung*. In: Ders.: Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Günther Rühle, Hermann Haarmann. Bd. 7.2. „So liegt der Fall“. Theaterkritiken 1919 – 1933 und im Exil. Hrsg. v. Günther Rühle. Frankfurt/M., 2001. S. 21–25, hier S. 24.

⁴⁰ Vgl. Kasties: Walter Hasenclever, S. 196f.

⁴¹ Vgl. Wilder: Komödien, S. 32; Hans-Jörg Knobloch: Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie. Bern, Frankfurt/M., 1975. S. 129.

I.2. Vom Ladenschmeißen

Aristokratische Restaurationskonzepte in Ernst Tollers *Hoppla, wir leben!*

Wohl kein Drama aus der Feder Ernst Tollers nimmt in dessen Gesamtwerk eine so eigenwillige Position ein wie *Hoppla, wir leben!* (1927), das am 1. September 1927 an den Hamburger Kammerspielen unter der Regie von Hanns Lotz uraufgeführt und vor allem durch die zwei Tage später erfolgte Premiere zur Eröffnung der Berliner Piscator-Bühne am Nollendorfplatz als „grandiose[r] Versuch zu einem zeitgemäßen Gesamtkunstwerke“¹ mühelos an die Erfolge anschließen konnte, die Toller zuvor mit seinem Gefängniswerk erzielt hatte.²

Renate Benson zählt Tollers Revolutionsdrama „zu den besten Stücken des aktuellen Theaters der zwanziger Jahre,“³ während es für Günther Rühle, der besonders die Innovationskraft von Piscators Regiearbeit betont, lediglich „ein schwaches Stück mit einem starken Stoff“ darstellt.⁴

Als unbestritten hingegen gilt, dass es sich bei *Hoppla, wir leben!* um eine Kollektivarbeit unter maßgeblicher Federführung Erwin Piscators handelt, wobei der Regisseur ganz im Sinne seiner Inszenierungsvorstellungen stark und nicht selten gegen den Willen Tollers in den Text eingriff:⁵ Gerade die drei alternativen Enden des Dramas, die Piscator präsentierte, seine erfolgreich durchgesetzten Einwände gegen die ursprüngli-

¹ Kästner, Erich: *Hoppla – wir leben!* In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. Franz Josef Görtz. Bd. 6. Splitter und Balken. Publizistik. Hrsg. v. Hans Sarkowicz, Franz Josef Görtz. München, Wien, 1998. S. 80–84, hier S. 80.

² Zu diesem Teil von Tollers dramatischem Werk zählen die während seiner Inhaftierung zwischen 1919 und 1924 verfassten Stücke *Masse Mensch*, *Die Rache des verhöhnten Liebhabers* (beide UA 1920), *Die Maschinenstürmer* (UA 1922), *Der deutsche Hinkemann* (UA 1923) sowie die Massenstücke *Bilder aus der großen französischen Revolution* (UA 1922) und *Krieg und Frieden* (UA 1923) nebst der Sprechchordichtung *Der Tag des Proletariats*, die 1920/21 in Auszügen publiziert wurde. Auch die Stücke *Die Wandlung* – zwar bereits ab 1917 verfasst, jedoch erst 1919 uraufgeführt – und *Der entfesselte Wotan*, das 1923 verlegt und zwei Jahre darauf zur Aufführung gebracht wurde, können zu dem im Gefängnis entstandenen Werk Tollers gezählt werden. Zu Tollers Frühwerk vgl. Birgit Schreiber: *Politische Rethologisierung. Ernst Tollers frühe Dramatik als Suche nach einer „Politik der reinen Mittel“*. Würzburg, 1997 [Diss.].

³ Benson, Renate: *Deutsches expressionistisches Drama. Ernst Toller und Georg Kaiser*. New York, Bern, Frankfurt/M., 1987. S. 118.

⁴ Rühle, Günther: *Theater in Deutschland 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt/M., 2007. S. 518. Ähnlich zwiespältig beurteilt Monty Jacobs Toller als „starke[n] Woller und schwache[n] Könnern“. Siehe Monty Jacobs: *Piscators Anfang*. In: *Vossische Zeitung*, 5.9.1927. Rühle zitiert diese Rezension neben anderen in: *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*. Bd. 2. 1926–1933. Berlin, 1988. S. 791–799, hier S. 792–794.

⁵ Zu Piscators Inszenierung siehe v.a. Klaus Schwind: *Das „selbstständige Spielgerüst“ einer revolutionären „Theatermaschine“*. Erwin Piscators Inszenierung von Ernst Tollers *Hoppla, wir leben!* (1927) In: Franz Norbert Mennemeier, Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*. Tübingen, Basel, 1994. S. 287–304; dies.: *Politisches Theater als (kultur-)revolutionäre Aktion. Zum Montage-Verfahren in Piscators Theater in der Weimarer Republik*. In: Horst Fritz (Hrsg.): *Montage in Theater und Film*. Tübingen, Basel, 1993. S. 97–119, hier hsl. S. 105–107.

che Druckfassung des Stücks und nicht zuletzt die darin nicht angeführt gebliebenen Worte, mit denen er *Hoppla, wir leben!* bei der Premiere in Berlin ausklingen ließ, machen fraglich, wie viel Gestaltungsfreiheit sich Toller als Dramatiker bei der Arbeit an *Hoppla, wir leben!* wirklich bewahren konnte.⁶ Der parteipolitischen Agitation, die der ‚rote Piscator‘ auf seine Bühne gebracht haben wollte, konnte sich der Autor jedenfalls nicht verweigern: Nachdem die Figur der Altkommunistin Meller – entgegen Tollers Dramentext – am Ende der Aufführung im Theater am Nollendorfplatz sprach: „Es gibt nur eins – sich aufhängen oder die Welt verändern“, stimmten die sozialistisch eingestellten Zuschauer im Parkett die *Internationale* an „[u]nd die Akteure auf der Bühne, Piscator eingeschlossen, sangen sie mit.“⁷ Der von Toller bevorzugte pessimistischere, parteipolitisch gelöste und erst 1930 veröffentlichte Schluss des Stücks wirkt angesichts dieses durch Piscator gekonnt lancierten Theaterskandals nur noch als das, was er war: ein randständiger Nachtrag.⁸

Tollers Anteil an der Entstehung von *Hoppla, wie leben!* könnte mit Blick auf sein Gesamtwerk sogar noch weiter relativiert werden: Wolfgang Rothe sieht den Schriftsteller nach seiner Haftentlassung an mehreren Dramenversuchen scheitern und empfindet die „Heimkehrertragödie“ um Karl Thomas, die Toller/Piscator 1927 präsentierten, „bereits merklich überständig [...], ja, selbst in autobiographischer Hinsicht schon unaktuell“.⁹

⁶ Vgl. Erwin Piscator: Die Begegnung mit der Zeit. In: Ders.: *Zeittheater. Das politische Theater und weitere Schriften von 1915 bis 1966*. Hrsg. v. Manfred Brauneck, Peter Stertz. Reinbek, 1986. S. 138–151. Rühle bringt den Kern der Meinungsverschiedenheit zwischen Toller und Piscator treffend auf den Punkt: „Piscator stritt mit Toller um die Figur [des Karl Thomas] und um den Schluss. Toller wollte einen Mann, der nicht aufgab. Für Piscator war Tollers Mann dafür zu schwach. Darum erhängte er sich auf der Bühne am Schluss.“ Siehe Rühle: *Theater in Deutschland*, S. 517. Ausführlich zu den unterschiedlichen Fassungen Cordula Grunow-Erdmann: *Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit*. Heidelberg, 1994 [Diss.]. S. 256–262; Kirsten Reimers: *Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen*. Würzburg, 2000 [Diss.]. S. 162–165. Gerade wegen dieses pessimistischen Ausgangs des Stücks wurde Toller später kritisiert. „Ich liebe nicht, daß jemand aus Verzweiflung sich hängt. Sondern daß dann die Gegner sich lieber hängen“, vermerkte etwa Alfred Kerr: Ernst Toller *Hoppla, wie leben!* In: Ders.: *Werke in Einzelbänden*. Hrsg. v. Günther Rühle, Hermann Haarmann. Bd. 7.2. „So liegt der Fall“. Theaterkritiken 1919 – 1933 und im Exil. Hrsg. v. Günther Rühle. Frankfurt/M., 2001. S. 370–375, hier S. 370.

⁷ Rühle: *Theater in Deutschland*, S. 519.

⁸ Toller, Ernst: *Arbeiten*. In: Ders.: *Quer durch. Reisebilder und Reden*. Heidelberg, 1978. S. 277–296, hier S. 291–294. Trotz des nachweislich großen Einflusses Piscators auf die Entstehung von *Hoppla, wir leben!* soll das Stück hier ausschließlich als von Toller geschaffen behandelt werden. Die Analyse des Textes darf vor dessen Umarbeitung für die Bühne rücken, da hier in erster Linie die im Stück auftretenden adligen Figuren interessieren, die von Piscators alternativem Schluss nicht berührt werden.

⁹ Rothe, Wolfgang: *Deutsche Revolutionsdramatik seit Goethe*. Darmstadt, 1989. S. 178–198, hier S. 185. Ähnlich versteht Hans Knudsen das Stück als „ganz von vorgestern“. Siehe Hans Knudsen: *Berliner Theater*. In: *Preußische Jahrbücher*. 210 (1927). H. 1. S. 115–121, hier S. 120. Der „unbehauste[-] Heimkehrer[-]“ findet sich besonders stark auch in Tollers *Hinkemann*. Vgl. Hans-Gerd Winter: „Wovon soll ich leben? Mit wem? Für was?“ Viermal die Figur des unbehausten Heimkehrers: Wolfgang Borchert und Bertolt Brecht, Ernst Toller und Fred Denger. In: *Auskunft*. 17 (1997). H. 3. S. 290–310, hier bes. S. 300–305.

Was Toller anschließend auf die Bühne brachte, verriß Cecil Davies als einzigen „Fehlschlag“.¹⁰ Beide Autoren legen nahe, dass sich der stofflich nicht zuletzt aus dem persönlichen Erleben schöpfende Toller nach seiner fünfjährigen Festungshaft in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre schwer damit tat, literarisch in die Gegenwart zurückzufinden – als käme er, etwas überspitzt formuliert, wie sein Protagonist Karl Thomas gewissermaßen „vom Mond“.¹¹

Ein Blick auf das sich an *Hoppla, wir leben!* anschließende dramatische Werk Tollers scheint einen im Vergleich zu seinen davor liegenden Arbeiten verstärkten Hang zum unselbstständigen Schaffen aufzuzeigen: So verfasste Toller seine späteren Stücke häufig nach Vorlagen (*Bourgeois bleibt Bourgeois*, 1929), in Zusammenarbeit mit anderen Autoren (*Bourgeois bleibt Bourgeois*; *Wunder in Amerika*, 1931) oder nur unter schwacher Literarisierung ihres dokumentarischen Fundaments.¹²

In Ermangelung belastbaren Materials zu dieser Lebensphase Tollers – seine Autobiografie *Eine Jugend in Deutschland* (1933)¹³ klingt mit seiner Haftentlassung aus – wird in der Forschung äußerst kontrovers debattiert, in welchem Zustand Toller am 15. Juli 1924 aus der Haftanstalt Niederschönenfeld entlassen sowie aus Bayern ausgewiesen wurde und die folgende Zeit verbrachte, in der auch *Hoppla, wir leben!* entstand. „[D]ie ersten drei Jahre in Freiheit geschwiegen“ hat Toller zwar nur in Bezug auf sein dramatisches Schaffen,¹⁴ abseits davon aber – trotz aller künstlerischen Ambitionen, die Ri-

¹⁰ Davies, Cecil: Ernst Tollers Dramen als ‚Engagierte Literatur‘ betrachtet. In: Stefan Neuhaus, Rolf Selbmann, Thorsten Unger (Hrsg.): Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Würzburg, 2002. S. 268–274, hier S. 272. Auffällig ist, dass Davies auch *Bourgeois bleibt Bourgeois*, dessen Text als verschollen gilt, ausdrücklich als „Fehlschlag“ bezeichnet – und damit wohl eher auf den (wirtschaftlichen) Erfolg des Stücks als auf die künstlerische Leistung Tollers zielt.

¹¹ Toller, Ernst: *Hoppla, wir leben!* Ein Vorspiel und fünf Akte. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühwald. Bd. 3. Politisches Theater und Dramen im Exil (1927–1939). München, Wien, 1995². S. 7–117, hier S. 35 (I, 2). Auf diese Angabe beziehen sich die folgenden Zitate im Fließtext.

¹² Diesen Vorwurf macht Davies den Dramen *Feuer aus den Kesseln* (UA 1930) und *Die blinde Göttin* (UA 1932). Vgl. Davies: Ernst Tollers Dramen, S. 272. Toller hat auch vor 1924 Bearbeitungen (*Die Rache des verhöhnten Liebhabers* nach Matteo Bandello, *Krieg und Frieden* nach Tolstoi) verfasst und mit anderen Autoren zusammengearbeitet (*Erwachen*, 1924, mit Adolf Winds), derartige Verfahren fielen allerdings nur vereinzelt aus und beschränkten sich auf sein Nebenwerk. Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. Tübingen, Basel, 1999². S. 279.

¹³ Zu *Jugend in Deutschland* vgl. John Fotheringham: Looking back at the revolution. Toller’s ‚Eine Jugend in Deutschland‘ and Remarque’s ‚Der Weg zurück‘. In: Brian O. Murdoch, Mark G. Ward, Maggie Sargeant (Hrsg.): *Remarque against war. Essays for the centenary of Erich Maria Remarque 1898–1970*. Glasgow, 1998. S. 98–118. Zu Tollers biografischem Hintergrund vgl. Dieter Distl: *Ernst Toller. Eine politische Biographie*. Schönbühl, 1993 [Diss.]. Etwas prosaischer bei Werner Fuld (Hrsg.): *Die Göttin und ihr Sozialist. Christiane Grautoffs Autobiographie – ihr Leben mit Ernst Toller. Mit Dokumenten zur Lebensgeschichte*. Bonn, 1996. Carsten Schapkow weist, den Quellenwert von Tollers Autobiografie relativierend, auf die „Lügendgeschichten“ darin hin, die Toller auch im persönlichen Umfeld kolportierte. Siehe Carsten Schapkow: *Judentum als zentrales Deutungsmuster in Leben und Werk Ernst Tollers*. In: *Exil*. 16 (1996). Nr. 2. S. 25–39, hier S. 26.

¹⁴ Vgl. Rothe: *Deutsche Revolutionsdramatik*, S. 185.

chard Dove für Toller in dieser Zeit konstatiert – in erster Linie als politischer Redner denn als Literat auf sich aufmerksam gemacht.¹⁵ War er 1919 als dilettierender Dichter und Vorsitzender der nur kurz einflussreichen USPD im Chaos der zweiten, noch kurzlebigeren Münchner Räterepublik zum „Ersatzkönig“ von Oberbayern aufgestiegen¹⁶ und während seiner anschließenden Haftzeit zum Märtyrer an der proletarischen Sache verklärt worden, sah sich Toller in der Mitte der zwanziger Jahre plötzlich zu einem Dramatiker von internationalem Rang avanciert. Hatte Toller die fünf Jahre dazwischen in einem „weltvergessenen Winkel“ verbracht oder – wie derselbe Autor behauptet – war er auch im Gefängnis „nicht von der Außenwelt abgeschnitten gewesen“?¹⁷ Immerhin beschrieb Toller zumindest in den letzten beiden Briefen kurz vor seiner Entlassung eine quälende Unsicherheit darüber, was für eine Welt er ‚draußen‘ vorfinden und wie er sich wohl in sie einfügen würde.¹⁸ Nach Rothe ging Toller schnell in der links-intellektuellen, pazifistischen Schickeria auf und „genoss seinen Ruhm“;¹⁹ Dove und Davies bescheinigen Toller hingegen zumindest anfänglich große Orientierungsprobleme in der ihm ungewohnten Rolle des bekannten Literaten.²⁰

¹⁵ Dove, Richard: Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland. Göttingen, 1993. S. 165.

¹⁶ Rothe: Deutsche Revolutionsdramatik, S. 179. Zu Tollers Rolle in der Münchner Räterepublik vgl. Philipp Zettel: Fundamentalismus und offene Gesellschaft. Das Beispiel der Räte in Bayern, untersucht und bewertet an Max Weber und Ernst Toller. In: Die Rote Republik. Anarchie- und Aktivismuskonzepte der Schriftsteller 1918/19 und das Nachleben der Räte. Erich Mühsam, Ernst Toller, Oskar Maria Graf u.a. Hrsg. v. d. Erich-Mühsam-Gesellschaft. Lübeck, 2004. S. 101–131; Božena Choňuj: Deutsche Schriftsteller im Banne der Novemberrevolution 1918. Bernhard Kellermann, Lion Feuchtwanger, Ernst Toller, Erich Mühsam, Franz Jung. Wiesbaden, 1991 [Diss.]. S. 58–82; Michael Hugh Fritton: Literatur und Politik in der Novemberrevolution 1918/ 1919. Theorie und Praxis revolutionärer Schriftsteller in Stuttgart und München (Edwin Hoernle, Fritz Rück, Max Barthel, Ernst Toller, Erich Mühsam). Frankfurt/M., Bern, New York, 1986 [Diss.]. S. 129–201. Wie diese Auswahl an Forschungsliteratur andeutet, sind vor allem Tollers stark politisch geprägte Schaffensphasen vergleichsweise gut untersucht worden. Neben der Revolutionsjahre trifft dies auch auf Tollers Werk im Exil nach 1933 zu. Vgl. Evelyn Röttger: Schriftstellerisches und politisches Selbstverständnis in Ernst Tollers Exildramatik. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. 115 (1996). H. 2. S. 239–261; Uwe Karsten Ketelsen: Literaturkonzeption und Exilerfahrung bei Ernst Toller. In: Alexander Stephan, Hans Wagener (Hrsg.): Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933–1945. Bonn, 1985. S. 145–160. Für die übermäßige Gewichtung der Früh- und Spätphase Tollers in der Literaturforschung zuungunsten des zwischen 1924 und 1933 entstandenen Werks paradigmatisch ist Ernst Piper: „Ich will es mit Liebe umpflügen.“ Ernst Toller 1919 bis 1939. In: Exil. 16 (1996). Nr. 2. S. 13–24.

¹⁷ Rothe, Wolfgang: Ernst Toller. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Reinbek, 1983. S. 102; ders.: Deutsche Revolutionsdramatik, S. 188.

¹⁸ Vgl. Ernst Toller: Briefe vom 20.5. und 11.7. 1924. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühwald. Bd. 5. Briefe aus dem Gefängnis. München, 1978. S. 193–194. Diese Briefe zitiert Günther Rühle in: Kommentar zu Ernst Tollers *Hoppla, wir leben!* In: Ders.: Zeit und Theater. Von der Republik zur Diktatur. Bd. 2. 1925–1933. Berlin, 1972. S. 781–791, hier S. 782.

¹⁹ Rothe: Ernst Toller, S. 102. Der Autor stilisiert Toller als von Frauen umschwärmt und im Urlaub auf Sizilien mit einem Hohenzollernprinzen verkehrend, womit er eine von Ludwig Marcuse kolportierte Anekdote überbewertet wiedergibt und sich (unwissentlich?) in das Fahrwasser der sozialistischen, parteipolitischen Kritik an Toller begibt. Vgl. Ludwig Marcuse: Mein zwanzigstes Jahrhundert. Auf dem Weg zu einer Autobiographie. Frankfurt/M., Hamburg, 1968. S. 89.

²⁰ Dove: Toller, S. 165; Davies: Ernst Tollers Dramen, S. 271.

Ob seinem Protagonisten wesensverwandt oder nicht, präsentierte Toller im Herbst 1927 in *Hoppla, wir leben!* mit Karl Thomas einen Revolutionär der ersten Stunde, der sich „der Welt abhanden gekommen“ (IV, 1) zu sein glaubt. In einem auf 1919 angesetzten Vorspiel warten Thomas und seine gleichgesinnten Genossen auf ihre Hinrichtung,²¹ werden aber nach zehntägigem Bangen begnadigt, worüber Thomas den Verstand verliert. Acht Jahre darauf irrt er durch Tollers Gegenwart des Jahres 1927 und findet die ehemaligen Kampfgefährten allesamt fernab der Barrikaden: Wilhelm Kilman ist zum Innenminister aufgestiegen, wird von Bankiers und altem Adel gleichermaßen umworben wie verachtet; Kilman ist kompromissbereiter Politiker geworden, die Revolution von einst für ihn nur noch „eine romantische Episode“ (III, 2) aus fernen Jugendtagen. Albert Kroll versauert in der alltäglichen Parteiarbeit, Mutter Meller bringt mehr die ewige Demut denn das Aufbegehren der Arbeiter zum Ausdruck und Thomas' einstige Jugendliebe Eva Berg hat sich zur sachlichen Angestellten emanzipiert, die zwar verbissen, aber ebenso diszipliniert eben erst nach Dienstschluss für die Achtstundenschicht kämpft. Der Dialog des einstigen Liebespaars nach einer gemeinsam verbrachten Nacht in Evas kleinem Zimmer (vgl. II, 1) ist der vielleicht am meisten rührende und zugleich auch ernüchternde Moment im ganzen Drama, wesentlich eindringlicher jedenfalls als das sich in derselben Szene anschließende, oberlehrerhafte Gespräch zwischen Karl Thomas und zwei Nachbarskindern, die es unter proletarisch-pazifistischen Vorzeichen ganz allgemein über Menschlichkeit, Giftgaseinsätze und Revisionsgelüste nach dem zum auswendig zu lernenden Schulstoff verkommenen Weltkrieg aufzuklären gilt.²²

Karl Thomas will sowohl die starken Gegner als auch die schwachen Befürworter eines sozialen Umbruchs aufrütteln, will ein Zeichen setzen, ein Opfer bringen (vgl. II, 2), und plant dazu die Ermordung des Ministers Kilman. Er schreckt allerdings kurz vor der Tat aus humanistischen Bedenken zurück und wird erneut irre, als er bemerkt, dass ein Student aus dem rechten Lager aus demselben Opfermotiv heraus wie Thomas den Mord an Kilman verübt (vgl. III, 1): Die politischen Kontrahenten bedienen sich glei-

²¹ „Wir Revolutionäre sind alle Tote auf Urlaub, hat mal einer gesagt“ (V), lässt Toller Albert Kroll erinnern und bezieht sich damit auf den ihm aus den Tagen der Münchner Räterepublik bekannten Revolutionär Eugen Leviné (1883–1919), der in seiner Verteidigungsrede den Ausspruch prägte: „Wir Kommunisten sind nur Tote auf Urlaub.“ Siehe Eugen Leviné: Ahasver, Rede vor Gericht und anderes. Berlin, 1919. S. 3.

²² Das Aufeinandertreffen vom expressionistisch-revolutionären Neuen Menschen Karl Thomas und der neusachlichen Neuen Frau Eva Berg untersucht Barbara D. Wright: *The New Woman of the Twenties. Hoppla! Such is Life! and The Merry Vineyard*. In: Dies., Anna K. Kuhn (Hrsg.): *Playing for Stakes. German-language Drama in Social Context. Essays in Honor of Herbert Lederer*. Oxford, Providence, 1994. S. 119–138, hier bes. S. 126f.

chermaßen des Mittels der Gewalt und setzen dabei auf die Entfesselung der Masse durch ein aktives Individuum (vgl. II, 2). Zuletzt findet sich Thomas mit seinen ehemaligen Gefährten im Gefängnis wieder, sie allesamt des Mordes an Kilman verdächtigt; der Wechsel von gescheiterter Revolution und dumpfer Isolation in Haft und Wahnsinn scheint sich zu wiederholen. Um diesen Kreislauf zu durchbrechen, nimmt sich Thomas in seiner Zelle das Leben, kurz danach wird der wahre Täter überführt und die Weggefährten von einst kommen wieder frei.

Karl Thomas wandelt durch eine fremde und unverstanden bleibende Welt²³ wie der Protagonist eines expressionistischen Stationendramas; einzelne Szenen wie die im Innenministerium (I, 2), in der Arbeiterkneipe während der Präsidentschaftswahl (II, 2) und die zentrale im Grand Hotel (III, 2) entwickeln dabei eine Eigendynamik, die weg von dem einsam Suchenden hin zu einer satirischen Polit-Revue führen. Reminiszenzen an den Chor antiker Dramen, filmische Vor- und Zwischenspiele,²⁴ Musik,²⁵ Leinwandprojektionen und das Spiel auf bis zu zehn Ebenen (vgl. III, 2) erzeugen eine durchgestraffte Simultanität, die jene gehetzte Umtriebigkeit und das anonyme Nebeneinander der Großstadt wiederspiegelt, über die nicht nur Karl Thomas, sondern auch

²³ Schon 1919 ist Karl Thomas als „Bürgersöhnchen“ (V) unter den Revolutionären nicht sonderlich gelitten und steht unter ihnen außen vor. Später kann er sich Kilman (vgl. I, 2) und Eva (vgl. II, 1) nicht verständlich machen, erkennt zugleich aber auch die Unverständlichkeit der ihn umgebenden Welt: „Wenn nur verstünde! Wenn ich nur verstünde!“, klagt er vor Albert Kroll. „Was soll ich denn tun, um euch zu verstehen?“ (II, 2) Thomas und sein Umfeld stehen sich somit in wechselseitigem Unverständnis gegenüber: „Ich bin der Welt abhanden gekommen / Die Welt ist mir abhanden gekommen“, erkennt Thomas folgerichtig (IV, 1).

²⁴ Vgl. Brian Barton: Das Dokumentartheater. Stuttgart, 1987. S. 44.

²⁵ Radio und Musik sind von großer Bedeutung in Tollers gesamten Werk und so auch in diesem Stück, in dem sich Unterhaltung- und Informationswert, menschliches Elend und belangloser Lifestyle grotesk überlagern: „Achtung! Achtung! Aufruhr in Indien ... Aufruhr in China ... Aufruhr in Afrika ... Paris Paris Houbigant, das mondäne Parfüm ... Bukarest Bukarest Hungersnot in Rumänien ... Berlin Berlin Die elegante Dame bevorzugt grüne Perücken ... New York New York Die größten Bombenflugzeuge der Welt erfunden. Instande Europas Hauptstädte in einer Sekunde in Schutt zu verwandeln“ (III, 2). Der moralische Fortschritt scheint mit dem technischen nicht Schritt halten zu können, wenn über das Radio eine Herzoperation vorgenommen werden kann, im nächsten Atemzug aber der „elektrische Hinrichtungsstuhl“ und die Zerstörung ganzer Städte „mit elektrischen Wellen“ vorgestellt wird (III, 2). Im Radio spielt auch der „neue Schlager ‚Hoppla, wir leben!‘“ (III, 2), ein Lied von Walter Mehring, das, Erwin Piscator gewidmet, zeitgleich mit Tollers Drama entstand. Das Grand Hotel, das Toller in ihm aufzeigt, findet sich bei Mehring als „*Hôtel zur Ende*“ wieder, in dem sich die „Crème der Gesellschaft“, das Militär und die „Herrn Generaldirektoren“ nacheinander auf Kosten des Volkes bereichern. Siehe Walter Mehring: *Hoppla! Wir leben!* In: Ders.: *Werke. Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918–1933*. Hrsg. v. Christoph Buchwald. Düsseldorf, 1981. S. 291–295. Bedeutsam ist der Hinweis auf die „*Jazzmusik*“ (III, 2), die, ebenfalls in Tollers *Der entfesselte Wotan* (1924) anklingend, „eine elitäre Stimmung suggerieren“ soll. Siehe Georg Brunner: *Die Bühnenmusik zu den Werken Ernst Tollers*. In: Stefan Neuhaus, Rolf Selbmann, Thorsten Unger (Hrsg.): *Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik*. Würzburg, 1999. S. 205–225, hier S. 209.

der Provinzler Pickel verloren gehen.²⁶ In diese Thomas geradezu parodierende Figur legt Toller, was die zeitgenössischen Kritiker an ihm oft vermissten – Herz und Humor.²⁷ Pickel wie auch Thomas fallen durch ihr eigentümliches Gebärden aus der Zeit: Wo der Revoluzzer von einst durch seine Ansätze zum großartig-expressionistischen Proklamieren irritiert – „Schon wieder gebrauchst du Begriffe, die nicht mehr stimmen“ (II, 1), belehrt ihn etwa Eva Berg –, wird der Mann vom Lande in seinem Stammeln gleich bei seinem ersten Auftritt von dem Bankier, dem Graf, dem Baron, Karl Thomas und Minister Kilman unterbrochen oder ignoriert (vgl. I, 2); unverstanden bleiben sie beide.

Toller legte mit *Hoppla, wir leben!* ein Revolutionsstück vor, das die eigenen politischen Jugendideale der Lächerlichkeit preisgibt und stattdessen eine parteigelöste ‚Politik der kleinen Schritte‘ verteidigt.²⁸ Neben der Ablehnung²⁹ durch die konservative und rechte Presse aufgrund Piscators auf die Bühne gebrachten „Juchhe-Kommunismus“³⁰ zog sich Toller als „der seit Jahren erfolgreichste Dichter der Arbeiterschaft“³¹ dadurch die Kritik der linken Rezensenten ein. Namhafte sozialistische Autoren wie Johannes R.

²⁶ Zum Film während der Inszenierung Andreas Lixl: Ernst Toller und die Weimarer Republik 1918–1933. Heidelberg, 1986. V.a. S. 154–162. Toller selbst bezeichnete schon 1924, nicht unbeeinflusst von der expressionistischen Experimentalkunst, den Film als „Kampfinstrument von unschätzbarem Wert“, um aus sozialistischer Perspektive „antimilitaristische Propaganda“ zu betreiben. Siehe Ernst Toller: Film und Staat. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühwald. Bd. 1. Kritische Schriften, Reden und Reportagen. München, Wien, 1995². S. 114–116, hier S. 115.

²⁷ „Blut, Leidenschaft“ vermisst etwa Heinz Liepmann: Hamburger Aufführungen. In: Die schöne Literatur. 28 (1927). H. 2. S. 528–530, hier S. 529. Ausschließlich die Figur des Pickel lobend äußern sich Hans Siemen: Piscator-Premiere. In: Die Weltbühne. 23 (1927). Nr. 36. S. 373–374, hier S. 374; Herbert Ihering: Hoppla, wir leben! In: Ders.: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin u. Mitarbeit v. Edith Krull. Bd. 2. 1924–1929. Berlin, 1959. S. 274–278, hier S. 275. Jacobs trifft das mehrheitliche Urteil wohl recht präzise, wenn er bei Toller einen „gespenstische[n] Mangel an Temperament und Humor“ ausmacht. Siehe Jacobs: Piscators Anfang.

²⁸ Vgl. Reimers: Das Bewältigen, S. 165. Diese Lesart ist mehr durch die Betrachtung Albert Krolls denn Wilhelm Kilmans, der von den von ihm geförderten Monarchisten ermordet wird, oder gar Karl Thomas gerechtfertigt. In Tollers erster Textversion erkennt allerdings auch Thomas in einem Gespräch mit seinem Psychiater den Sinn von Krolls kleinteiliger Revolutionsarbeit. Vgl. Karl Leydecker: The laughter of Karl Thomas. Madness and politics in the first version of Ernst Tollers’s *Hoppla, wir leben!* In: The Modern Language Review. 93 (1998). Nr. 1. S. 121–132.

²⁹ Lixl sieht Toller mit der Aufführung von *Hoppla, wir leben!* auf dem „Höhepunkt der sensationellen Wirkung“, betont aber, dass die Kritik trotz gewachsenen Interesses an Tollers Werk diesem „ebenso kritisch und vielfach ablehnend gegenüber[stand] wie eh und je.“ Siehe Lixl: Ernst Toller, S. 169f.

³⁰ Knudsen: Berliner Theater, S. 120.

³¹ Zwehl, Hans von: Hoppla – wir leben! In: Der Klassenkampf. 1 (1927). H. 1. S. 25–26, hier S. 25. Diese, eine der wenigen positiven Stellungnahmen zum Stück von linker Seite wurde in der linksgerichteten Presse heftig kritisiert, weshalb bereits am 15. Okt. in der zweiten Ausgabe des *Klassenkampfes* eine Bekräftigung als Reaktion auf die harsche Kritik erschien. Vgl. John M. Spalek: Ernst Toller and his Critics. A Bibliography. Charlottesville, 1968. S. 609–635, hier bes. S. 615, 627, 633. Diese heftige Auseinandersetzung wurde noch übertroffen von den neun vernichtenden Kritiken, die zwischen dem 6. und 9. September in dem KPD-Blatt *Die Rote Fahne* u.a. von Frida Rubiner, Slang, Werner Hirsch und Alexander Abusch verfasst worden waren. Vgl. ebd. S. 611f., 615, 619, 621f., 629, 631.

Becher zweifelten, ob Toller noch immer „[a]n der Klassenfront“³² stünde und sahen ihn mehrheitlich eher als einen der „Intellektuellen, die den Pendelverkehr zwischen Bourgeoisie und Proletariat besorgen“³³ – zu tief wurde die Zäsur zwischen Tollers vorangegangenen Revolutionsstücken und der jeden Aktionismus relativierenden und vor allem den bewaffneten Kampf ablehnenden „Gegen-Wandlung“ *Hoppla, wir leben!* empfunden.³⁴ Das Stück ermutigte Teile der konservativen Presse in der Konsequenz sogar, Toller zumindest im Zusammenspiel mit Piscator für die Nationalisten in Beschlag zu nehmen – sicherlich ein ebenso kühner wie verfehlter Griff, der von dem entsprechenden Rezensenten aber nicht zuletzt mit der im Drama dargestellten Kontinuität der Machtverhältnisse begründet wird: „Es gibt in diesem Stück eine Szene, da hängt in der Mitte der Bühne das überlebensgroße Bild des alten Kaisers, als gigantischer Schatten über dem Geschehen sich erhebend [...]. Dieses Bild sagt mehr über die Gegenwart aus als viele langatmige Abhandlungen.“³⁵

Die gemeinte Szene (I, 2) ist gekennzeichnet vom Nebeneinander von Kilmans Ministerbüro und von dem dazugehörigen Wartezimmer, von Besitz und erstrebter Teilhabe an der politischen Macht. Toller zeigt den ehemals sozialistischen Minister von adligen und finanzbürgerlichen Vertretern des alten Regimes ebenso hofiert wie umlagert; Piscator geht mit der Projektion des Kaiser-Bildes einen Schritt weiter: Für den Regisseur

³² Wolf, Friedrich: Das zeitgenössische Theater in Deutschland. In: Ders.: Gesammelte Werke in 16 Bde. Hrsg. v. Else Wolf, Walther Pollatschek. Bd. 15. Aufsätze 1919–1944. Berlin, Weimar, 1967. S. 318–350. Wolf gehörte zu einem der wenigen Verteidiger Tollers und sah ihn erst 1930 durch Schweigen „aus der Kampflinie“ ausscheren. Wolfs Aufsatz dient weniger der Diffamierung linksliberaler Autoren wie Walter Hasenclever, Fritz von Unruh, Georg Kaiser und Ernst Toller als vielmehr der dadurch betriebenen Aufwertung von Bertolt Brecht – und Wolf selbst. Ähnlich verfährt Johannes R. Becher, wenn er Tollers „literarische, um nicht zu sagen politische Qualität [als] nur eine von den politischen Zeitumständen getragene“ bezeichnet und sich selbst bereitwillig als „Gegenbeispiel“ anbietet. Siehe Johannes R. Becher: Verteidigung der Poesie. In: Ders.: Bemühungen. Hrsg. v. d. Johannes-R.-Becher-Archiv d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Bd. 1. Berlin, Weimar, 1972. S. 5–408, hier S. 129. Im Gegensatz zu Becher lehnten Teile der linken Presse allerdings Tendenzstücke wie Wolfs *Kolonne Hund* (1927) ab und hielten an „Tollers dramatischer Berechtigung“ fest. Vgl. H. W.: Theater. In: Kulturwille. Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft. 4 (1927). Sonderheft Erziehungsfragen. S. 247.

³³ Becher, Johannes R.: Berliner Revue. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. d. Johannes-R.-Becher-Archiv d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Bd. 15. Publizistik I. 1912–1938. Zugest. v. Ilse Siebert. Berlin, Weimar, 1977. S. 137–140, hier S. 138. Unter dem Motto „Fort mit den parteilosen Literaten!“ (aus Johannes R. Becher: Bürgerlicher Sumpf – revolutionärer Kampf. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. 15, S. 77–91, hier S. 86) wettete Becher in der Mitte der zwanziger Jahre des Öfteren gegen Toller, aber auch Max Barthel, Otto Müller-Glösa, Bruno Schönlank, Alfred Wolfenstein und Hermynia Zur Mühlen.

³⁴ Vgl. Alo Allkemper: Ernst Toller. In: Ders., Norbert Otto Eke (Hrsg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin, 2000. S. 216–233, hier S. 229. Der Autor setzt hier *Hoppla, wir leben!* in besonders starken Kontrast zu Tollers Erstlingsdrama *Die Wandlung*.

³⁵ Dähnhardt, Heinz: Mikado und Piscator. In: Deutsches Volkstum. 9 (1927). H. 11. S. 865–868, hier S. 867f.

haben die alten Mächte längst wieder die Herrschaft an sich gerissen, ist der Monarch von einst auch zur Bezugsgröße vermeintlich republikanischer Minister geworden.³⁶

Toller selbst greift in dieser Szene ein Bild auf, das er bereits 1925 in einer Rede vor Berliner Arbeitern verwendete: „In Vorzimmern sozialistischer Regierungsmänner die völkischen Helden, buckelnd, auf dem Boden der Tatsachen, nicht den Parademarsch, sondern den Ämtermarsch stechend.“³⁷

Den Marsch durch die Ämter tritt in *Hoppla, wir leben!* von monarchistischer Seite her der Kriegsminister von Wandsring an, der auf diese Weise zum Gegenspieler des linken Kilmans avanciert, sich insgesamt jedoch wesentlich passiver als dieser verhält. Nur einmal geht er durch das Vorzimmer des Ministers (vgl. I, 2); eine Unterhaltung mit dem Kabinettskollegen findet aber nicht statt, und auch in dem Grand Hotel, in dessen Separee republikanische Politik gemacht wird, findet sich der Aristokrat nicht ein. Obwohl er als Kriegsminister gewichtiger Teil der Regierung ist, geht er somit schon räumlich auf Distanz zu ihr und mehr noch: Von Wandsring als Vertreter des alten Adels ist offener Gegner der Republik. „Diese liberalen Utopien von Demokratie und Volksfreiheit“ will er auch als Minister nicht teilen und sieht den Staat noch acht Jahre nach der niedergeschlagenen Revolution in einer „[h]eikle[n] Lage.“ (I, 2) Schnell wird deutlich, dass für von Wandsring die Demokraten eine ebenso große Bedrohung seiner politischen Ideale darstellen wie einst die linken Barrikadenkämpfer. Der aggressive Charakter seiner staatsfeindlichen Einstellung wird dadurch offenkundig, dass von Wandsring als Kriegsveteran und Kriegsminister (und nicht etwa, wie das Amt in der Weimarer Republik bezeichnet wurde, als Reichswehrminister)³⁸ betont militaristisch auftritt. Wenn er später mit Verweis auf altpreußisch-militärische Tugenden – „Der Kriegsminister wird für Ruhe und Ordnung sorgen“ (II, 2)³⁹ – erfolgreich für das Präsi-

³⁶ Zwei Jahr vor der Uraufführung von Tollers Stück berichtete das *Deutsche Adelsblatt*, dass der Münchner Stadtrat die im Zuge der Revolution entfernten Bilder von bayrischen Königen wieder in seinen Sitzungs- und Repräsentationssälen aufhängen lassen hatte. Fortan wurde im Magistratssaal zudem eine Bismarckbüste ausgestellt. Vgl. die Schrifteleitung: Nachrichten aus Stadt und Land. In: *Deutsches Adelsblatt*. 43 (1925). Nr. 3. S. 66.

³⁷ Toller, Ernst: *Deutsche Revolution*. In: Ders.: *Gesammelte Werke* Bd. 1. S. 159–165, hier S. 160.

³⁸ Kriegsminister finden sich auch in den ähnlich pazifistisch ausgerichteten, zeitkritischen Stücken von Alexander Lernet-Holenia (*Österreichische Komödie*, 1927) und Hans Chlumberg (*Wunder um Verdun*, 1931).

³⁹ Dass von Wandsring im Falle seiner Wahl auch „für die Frauen“ (II, 2) sorgen würde, erscheint einerseits grotesk, da er als führender Kriegsteilnehmer für den Tod zahlreicher (Ehe)Männer verantwortlich ist oder diesen zumindest in Kauf genommen hat. Hier kommt einmal mehr Tollers Pazifismus zum Ausdruck, aber auch sein Hang zu verstecktem Humor. Andererseits verweist die proklamierte Sorge um die Frauen auf deren neues Wahlrecht: Der konservative Militär bzw. seine Wahlkämpfer mühen sich also, mit der Zeit Schritt zu halten. Wie dilettantisch ihnen das gelingt, zeigt die Nachstellung: „Der Kriegsminister wird für Ruhe und Ordnung sorgen und für die Frauen.“ (II, 2). Einmal mehr wird der Adel durch diese Aufreihung als hoffnungslos anachronistisch dargestellt. Vgl. Michel Vanhelleputte: Ernst Toller

dentenanamt kandidiert, scheint er am Ziel einer schrittweisen Unterwanderung der demokratischen Ämterhierarchie angelangt zu sein. An dieser Stelle erinnert er stark an Paul von Hindenburg (1847–1934), der 1925 für den rechtskonservativen Reichsblock zum Reichspräsidenten der Weimarer Republik gewählt wurde.⁴⁰

Von Wandsring vertritt den wohlhabenden Teil des Militäradels, die Grandseigneurs; für die Existenznöte des aus dem verarmenden Landadel stammenden Grafen Lande kann er kaum Verständnis aufbringen. Beide werden nicht nur durch die adelsinterne Hierarchie und ihre unterschiedliche wirtschaftliche Situation zueinander auf Distanz gehalten, auch ihre politischen Ambitionen führen die beiden Adligen nicht zusammen.

GRAF LANDE: Die Frontbünde warten.

KRIEGSMINISTER: Nicht hitzköpfig vorgehen, Graf. Keine Torheiten. Die Zeiten des Losschlagens sind vorüber. Was wir für unser Vaterland erreichen wollen, können wir legal erreichen.

GRAF LANDE: Exzellenz, wir rechnen auf Sie.

KRIEGSMINISTER: Herr Graf, bei aller Sympathie ... ich warne. (I, 2)

Im Dialog mit Graf Lande distanziert sich der Kriegsminister von den gewaltvollen Umsturzplänen des Landadligen und erklärt seine Taktik des passiven Bereithaltens für den geeigneten Augenblick, in dem die Monarchie wieder errichtet werden könnte. Von Wandsring deutet hierbei an, sich an der Umwandlung der Staatsform zwar beteiligen, den passenden Moment dafür aber nicht herbeiführen zu wollen. Obwohl er eine „ehrliche Diktatur“ dem „Mumpitz“ (I, 2) Demokratie jederzeit vorzieht, denkt und handelt der Kriegsminister doch in den Bahnen der republikanischen Verfassung, die seiner Meinung nach ausschließlich auszuhebeln wäre durch eine in ihr selbst angelegte Legitimation oder den Willen des Volkes, nicht aber durch einen Putsch. Dem Adel scheint im Verständnis von Wandsrings eine klar umrissene Vorbildfunktion und Führungsposition zuzukommen, die Staat und Bevölkerung nicht aufgezwungen werden dürften, sondern von Rechts wegen institutionalisiert werden müssten. „Autorität brauchen wir. Destillierte Erfahrung von Jahrtausenden“ (I, 2), fordert er, den Wertkonservatismus

und die „Neue Sachlichkeit“. Zum Drama *Hoppla, wir leben!* (1927). In: Irene Heidelberger-Leonard, Mireille Tabah (Hrsg.): *Wahlverwandtschaften in Sprache, Malerei, Literatur, Geschichte*. Festschrift für Monique Boussart. Stuttgart, 2000. S. 193–203.

⁴⁰ Toller verwehrt sich einer direkten Bezugnahme seines Dramas auf die Weimarer Republik. „Das Stück spielt in vielen Ländern“, heißt es ausdrücklich in der Regieanweisung. Siehe Toller: *Hoppla, wir leben!*, S. 10. Dennoch drängen sich zwangsläufig Parallelen zur deutschen Gegenwart des Autors auf. Rühle sieht sich irrig ausgerechnet durch den ehemalig sozialistischen Kilman „an Hindenburg: den derzeitigen Reichspräsidenten, Feldmarschall von einst“ erinnert. Siehe Rühle: *Theater in Deutschland*, S. 518.

und die Führungsqualifikation sowie die daraus abgeleitete soziale Elitenposition des Adels betonend.

Mit seiner passiven Vertretung monarchistischer Belange verliert der Kriegsminister seinen mäßigenden Einfluss auf den radikaleren und aktionistischen Teil des Adels, den Graf Lande vertritt. Gleichzeitig büßt er durch sein Abwarten scheinbar an politischer Macht ein, da er an dem Geschehen im Grand Hotel, das von Wirtschaftsgrößen und Journalisten begleitet wird, nicht teilnimmt. Für eine detailliertere Analyse von Wandrings reichen die wenigen auf ihn bezogenen Textstellen im Drama nicht aus; generell scheint die Randständigkeit dieser adligen Figur die abwartende Haltung von Wandrings zu unterstreichen; zugleich tritt mit ihm der monarchische Gedanke keinesfalls in den Hintergrund der Bühnenhandlung: Der Kaiser als politischer Bezugspunkt bleibt im Raum des Ministeriums präsent, unter den Figuren betreiben zudem Graf Lande und Baron Friedrich die Restauration des Adels teilweise aggressiver, jedenfalls deutlich aktiver als es von Wandring mit seiner Taktik des Abwartens könnte.⁴¹

Ähnlich dem Kriegsminister verfolgt auch Baron Friedrich einen Marsch durch die Institutionen, um den demokratischen Staat letztendlich auszuhebeln. Trat er noch im Zuge der Niederschlagung der Revolution unmittelbar nach dem Weltkrieg „[i]m Namen des Präsidenten“ (V) als Leutnant auf, hält er sich acht Jahre später wie von Wandring für die antidemokratische, konservative Reaktion bereit. „Man muß die Wirtschaft mitmachen, um parat zu sein, wenn wieder andere Zeiten kommen“ (I, 2), belehrt auch er den hitzigen Graf Lande. Stärker als der Kriegsminister ist der Baron aber gewillt, sich mit den bürgerlichen Politikern gemein zu machen. Kilman, dessen Aufstieg zum Innenminister er seit den Revolutionstagen begleitete, bietet dem Baron die geeigneten Möglichkeiten dazu: Um den Preis des Schweigens über Kilmans doppelt unrühmliche Vergangenheit als antidemokratischer Sozialist einerseits und Verräter an der Revolution⁴² andererseits erhält der Baron „eine Beförderung nach der anderen.“ (I, 2) So steigt er zum Pressesprecher des Innenministeriums auf und kann sich vor Journalisten auch eigenständig zu außenpolitischen Ambitionen äußern: „Wir wünschen

⁴¹ Auch hier zeigen sich Parallelen zum letztendlich die Hoffnungen der Monarchisten auf eine Restauration enttäuschenden Hindenburg auf. Vgl. Arne Hofmann: „Wir sind das alte Deutschland, Das Deutschland, wie es war ...“ Der „Bund der Aufrechten“ und der Monarchismus in der Weimarer Republik. Frankfurt/M. et al., 1998. S. 23; Wolfgang Pyta: Hindenburg. Herrschaft zwischen Hohenzollern und Hitler. München, 2007. S. 479f.

⁴² In Kilman wird gern ein Porträt Erhard Auers (1874–1945) vermutet, der während der Münchner Räterepublik bayrischer Innenminister war. Vgl. Rothe: Ernst Toller, S. 103. Toller hatte Auer neben Justizminister Johannes Timm (1866–1945) und Staatsrat Sigmund Haller von Hallersteins (1861–1936) 1918 in einem Vortrag als Verräter an der Revolution kritisiert. Siehe Ernst Toller: Die deutsche Konterrevolution. In: Ders.: Quer durch. S. 192–204, hier S. 193.

den Frieden. Aber einmal reißt auch unsere Geduld, meine Herren, wenn das Prestige unseres Staates angetastet wird“ (III, 2), erklärt der gewesene Offizier, der dem Namen nach – und damit seinen hier hinter einem phrasenhafte Friedenswunsch hervorschim-mernden Militarismus bekräftigend – nicht von ungefähr an den großen Preußenkönig und dessen Eroberungspolitik erinnert. Im Gegensatz zu von Wandsring vertritt Baron Friedrich aggressiver und vor allem auch öffentlich eine monarchische Außenpolitik, in der die Sorge um das vermeintliche Wohl des Vaterlands über den Republikschutz zur Generalstugend erhoben wird.⁴³ Beinah grotesk mutet an, dass der Pressesprecher des Innenministeriums durch dieses offensive Auftreten wesentlich mächtiger und präsenter wirkt als sein Minister und der gerade gewählte Reichspräsident. Aufgrund der um ihn gescharten Reporter kann der Baron zudem auch eine an die gesamte Bevölkerung ge-richtete Erklärung ausgeben, die umgekehrt ihn als bedeutenden Repräsentanten des Volks erscheinen lässt. Insofern ist sein Marsch durch die Institutionen im Ergebnis wesentlich erfolgloser als der des Kriegsministers; der Sprecher des Innenministers droht, die Distanz zu dem zu überwindenden Staatssystem zu verlieren.

Unter diesem Vorzeichen verhält sich der Baron äußerst ambivalent. Einerseits ist er auch fernab des politischen Alltagsgeschäfts bereit, seinen Aufstieg „mit anderen Fines-zen“ (I, 2) abzusichern: Seine Beziehung zu Kilmans extrovertierter Tochter Lotte kann zweifelsohne als Höhepunkt der Anbiederung an die ungeliebte Demokratie und deren Repräsentanten verstanden werden. Andererseits finden seine monarchistischen Ambiti-onen ihren deutlichsten Ausdruck in der Protektion des radikalen Graf Lande, dem der Baron eine Anstellung im Innenministerium verschafft. Anders als der Kriegsminister scheut der Baron nicht den Umgang mit dem Kleinadligen vom – wie schon im Namen festgehalten – Lande und den von diesem vertretenen Frontbünden. Im Gegenteil, ver-traut der Baron ihm stattdessen, obwohl er im Ministerium lauter „erstklassige Spitzel“ (I, 2) vermutet, das Geheimnis seines beruflichen Erfolges an: „Vor acht Jahren hätt ich ihn beinah an die Mauer gestellt“ (I, 2), prahlt er vor dem Graf, die Vergangenheit Kilmans offenlegend und sich selbst damit die Grundlage seiner Erpressung des Minis-ter – das Schweigen über dessen unrühmlichen politischen Werdegang – entziehend. Vertraut der Baron hier so sehr auf seine eigene Stärke oder rechnet er mit einem baldi-

⁴³ Hier treffen unübersehbar das adlige Ideal des Dienstes am Staat, die aristokratische Tradition des Staatsdiensts und die nicht nur von konservativen Kreisen vertretene Außenpolitik, die eine Revision des Versailler Vertrags vorsah, zusammen. Vgl. Ulrich Heinemann: Die verdrängte Niederlage. Politische Öffentlichkeit und Kriegsschuldfrage in der Weimarer Republik. Göttingen, 1983 [Diss.].

gen, von dem Grafen herbeigeführten Umbruch, dass er diese seine wichtigste Option der Machtabsicherung so bereitwillig aufgibt?

Baron Friedrich denunziert Kilman in erster Linie nicht aus derartigen strategischen Überlegungen heraus, sondern um sich vor Graf Lande als zum Adel dazugehörig auszuweisen. Denn nicht nur das zwiespältige Verhalten des Barons, auch die staatsmännischen „Manieren“ (I, 2) Kilmans befördern die Verschmelzung des Monarchisten mit seinem republikanischen Umfeld. Privat dem Opfer seines erpresserischen Intrigenspiels verbunden, unterscheidet sich der Baron somit kaum noch von seinem Kontrahenten Kilman. Umso mehr versucht er vor Graf Lande, sich durch die Betonung der Wertetradition und des Führungsanspruchs des Adels als Gesinnungsgenosse auszuweisen:

BARON FRIEDRICH: Ob er wie Napoleon bei Schauspielern Unterricht nahm, weiß ich nicht. Jedenfalls Gentleman vom Scheitel bis zur Sohle. Frühritt am Morgen in full Dress, tadellos, sage ich Ihnen.

GRAF LANDE: Und durch welche Ritzen stinkt der Prolet?

BARON FRIEDRICH: Durch alle. Sie müssen nur auf das bisschen zu viel achten bei jedem Wort, jeder Geste, jedem Schritt. Die Leute glauben, wenn sie bei erstklassigen Schneidern sich Fracks anmessen lassen, seis getan. Sie merken nicht, daß erstklassige Schneider nur was taugen durch Kunden erster Klasse. (I, 2)

Doch die hier vorgenommene Selbstpositionierung unter klarer Absetzung von Kilman misslingt: Obwohl sich Baron Friedrich und Kriegsminister von Wandsring hinsichtlich ihrer Einstellung zum demokratischen Staatsapparat und ihrem Verhältnis zum radikaleren, umsturzbereiten Teil des Adels im Detail deutlich unterscheiden, werden sie von Graf Lande, ungeachtet auch der beruflichen Offerten des Barons, gleichermaßen als „feige[-] Kompromißler“ (III, 1) abgetan.⁴⁴

Der Graf vertritt den niederen Landadel, der auf Kreisebene politisch aktiv ist und nach seiner Entlassung aus der Armee nicht in das Zivilleben zurückfindet. Nach wie vor verkehrt er in seinen Frontbünden und will „aus dem Provinznest in die Hauptstadt“ (I, 2) versetzt werden, um dort politisch einflussreicher agieren zu können. Er gehört keinesfalls der aristokratischen Unterschicht, dem Adelsproletariat, an, denn wo ihm selbst Renommee und Vermögen fehlen, verfügt er doch über adelsinterne Netzwerke, derer er sich zu bedienen weiß. Auch versteht er es, das Verhalten des beruflich Erfolgreicheren

⁴⁴ Die Übernahme aristokratischen Verhaltens durch die Kilmans stößt mehr noch als dem Baron dem Grafen auf. So bemerkt er, dass der Minister das amtsinterne Spitzelsystem von „uns abgeguckt“ hätte, und führt auch die elitäre Haushaltsführung von Frau Kilman auf die Sitten des Adels zurück: Frau Kilman habe „ja lange genug in herrschaftlichen Häusern gedient.“ (I, 2)

zu kopieren. So setzt sich nicht nur Baron Friedrich erfolgreich für den Grafen bei Kilman ein; der Landadlige seinerseits macht dem Baron die Geliebte abspenstig, wird also durch seine Liaison mit Lotte Kilman zum Intrigant gegen seinen gleichsam monarchistischen, jedoch zu kompromissbereit empfundenen Verbündeten.

Voreilig erscheint es jedoch, den Graf als stereotypen „Protofaschist“⁴⁵ abzutun und ihn mit all dem Hass, den der ehemalige, bedeutungslos gewordene Frontkämpfer in der abgelegenen Provinz angestaut hat, das Attentat auf Kilman als Symbolfigur einer als eigentlich links wahrgenommenen Republik planen zu lassen. Die Figur des Grafen ist ungleich vielschichtiger angelegt, als einzige adlige wandelt sie sich im Verlauf des Stücks: Hoffnungsvoll wie verzweifelt kommt der Graf zunächst in die Hauptstadt, würde sogar „bei des Teufels Großmutter dinieren“ (I, 2), um der Provinz zu entkommen. Vordergründig ist ihm also nicht an der monarchistischen Sache, sondern der eigenen Karriere gelegen. Diese verfolgt er im ersten Moment ganz im Stil des Barons: Opportunistisch schmeichelt er der Frau des Ministers (vgl. I, 2), lässt sich im Gegenzug von diesem umwerben und nimmt eine persönliche Einladung in das Haus Kilmans zum Anlass (vgl. I, 2), um dem Baron die Geliebte auszuspannen (vgl. III, 2). Durch den Posten im Ministerium und die Affäre zu Lotte Kilman etabliert sich der Graf in der Hauptstadt, gibt die an den Tag gelegte devote Haltung jedoch bald auf.

Ursachen dafür werden im Stück gleich mehrere angedeutet: Dass die vom Graf frequentierten Frontbünde aufgelöst werden sollen (vgl. III, 1), dass ihn Lotte mit ihrem Hang zu Luxus, Promiskuität und sogar Homosexualität moralisch wie auch finanziell überfordert (vgl. III, 2),⁴⁶ wirft Graf Lande auf seine ursprünglich reaktionäre Position zurück. Unmittelbarer Anlass, einen naiven, nationalistischen Studenten auf Kilman anzusetzen, ist die Enttäuschung, auch in dessen Ministerium nicht zu Rang und Namen gekommen zu sein. „Meine Karriere ist auch futsch. Was sind wir heute im Vergleich zu dem Gesindel? Steigbügelhalter. Und in der Gesellschaft immer siebzehn Kilometer hinter den Geldprotzen [...]. Der Laden muß geschmissen werden.“ (III, 1)

Die Staatsfeindlichkeit des Grafen und seine Bereitschaft zum Umsturz resultieren somit nicht aus einer grundsätzlich oppositionellen, monarchistischen Einstellung, sondern sind letztendlich eine Folge seines individuellen Scheiterns. Sein Unvermögen, eine ihm zusagende gesellschaftliche Stellung zu erlangen, führt zu seiner erneuten po-

⁴⁵ Dove: Toller, S. 197. Reimers versteht ihn und den studentischen Attentäter Kilmans treffender als „radikal-reaktionäre Nationalisten.“ Siehe Reimers: *Das Bewältigen*, S. 184.

⁴⁶ Bei ihrer Betrachtung der Neuen Frau in Tollers *Hoppla, wir leben!* hat Barbara D. Wright nur Eva Berg, nicht aber die gerade auf sexueller Ebene ihr weibliches Rollenverständnis wesentlich stärker hinterfragende Lotte Kilman im Blick. Vgl. Wright: *The New Woman of the Twenties*, S. 119–138.

litischen Radikalisierung. Dabei entpuppt sich seine Aggression als Reaktion auf die empfundene Zurücksetzung durch die Wirtschafts- und Finanzeliten, vertreten von dem Bankier, der sich, seinen Vorrang durchsetzend, bereits zu Beginn des Stücks an dem Grafen vorbei in das Dienstzimmer Kilmans drängt (vgl. I, 2).

Enttäuscht darüber, dass die finanzielle Potenz in der Republik offenbar schwerer wiegt als jedes soziale Prestige, das der Graf aufgrund seiner Zugehörigkeit zum Adel von Geburt an und als verdienter Offizier darüber hinaus innezuhaben glaubt, agiert er aus einem Gefühl der unmittelbaren wirtschaftlichen Bedrohung gegen den Staat. Gerade an seiner Figur wird jedoch deutlich, dass der Adel bei allen politischen Gemeinsamkeiten doch nicht zu einem einheitlichen Vorgehen findet; zu sehr überwiegen persönliche Interessen und Vorbehalte. So verweigert Kriegsminister von Wandsring nicht nur den Schulterschluss, sondern gar den Umgang mit dem kleinadligen Graf, der wiederum dem Baron die Geliebte ausspannt. Zu einem aktiven Vorgehen seitens des Adels in seiner Gesamtheit gegen die Republik kann es so nicht kommen und kommt es im Einzelfall auch nur dann, wenn das soziale Fortkommen behindert oder gar unmöglich gemacht wird. In Tollers *Hoppla, wir leben!* gerät nur Graf Lande in eine solche Situation; er bleibt aber, als Drahtzieher hinter dem studentischen Attentäter auf Kilman, ein Einzeltäter ohne politische Gegenentwürfe.⁴⁷

Kilmans ideologiefreie Ermordung als schnöder Ersatz für einen aristokratischen Putschversuch, die Mobilisierung eines einzelnen nationalistisch verblendeten Studenten anstelle des republikfeindlichen Adels und der militanten Frontbünde sowie die finale Enthüllung des Kilman geweihten Denkmals – ausgerechnet – durch Graf Lande entlarven den politisch radikalisierten Adel letztendlich als zahnlosen Tiger: Der Kriegsminister erwartet eine demokratische Legitimation der konservativen Wende und der Baron scheint mit der Überschreitung seiner Befugnisse zufrieden zu sein. Da er mit Kilman allerdings seinen wichtigsten Protegé verloren hat, scheint er politisch an Ein-

⁴⁷ Wenngleich auch Toller in Kilman kaum den von ihm bewunderten Kurt Eisner nachgeformt haben dürfte, erinnert der mordende Graf an Anton Graf von Arco auf Valley, der im Februar 1919 Eisner erschoss. Zu Tollers Verhältnis zu Eisner vgl. Klaus Beendorf: Tollers expressionistische Revolution. Frankfurt/M. et al., 1990 [Diss.]. S. 14f.; Bernhard Grau: Kurt Eisner und sein Verhältnis zur Jugend im 1. Weltkrieg und in der Zeit der Revolution (1918/19) aus der Perspektive Ernst Tollers. In: Neuhaus, Selbmann, Unger (Hrsg.): Ernst Toller, S. 47–58. Zur Politisierung Tollers vor dessen Begegnung mit Eisner vgl. Christa Hempel-Küter, Hans-Harald Müller: Ernst Toller. Auf der Suche nach dem geistigen Führer. Ein Beitrag zur Rekonstruktion der ‚Politisierung‘ der literarischen Intelligenz im Ersten Weltkrieg. In: Georg Jäger, Dieter Langewiesche, Alberto Martino (Hrsg.): Literatur, Politik und soziale Prozesse. Studien zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Weimarer Republik. Tübingen, 1997. S. 78–106.

fluss zu verlieren.⁴⁸ Gut möglich, dass ihn Graf Lande auch auf diesem Feld beerbt, denn dieser und nicht der auf mediale Selbstdarstellung erpichte Baron ist es, der den öffentlichen Nachruf auf Kilman hält – und sich dabei mit dem republikanischen System arrangiert zu haben und selbst „feige[r] Kompromißler“ (III, 1) geworden zu sein.

Wenn von diesen drei Aristokraten zuletzt auch keine direkte politische Bedrohung mehr ausgeht, so wird nach der Ermordung Kilmans doch augenscheinlich, dass sämtliche verbliebene staatstragende Figuren in Tollers Stück keine demokratischen ‚Überzeugungstäter‘ sind. Der Republik, so wie sie hier auf der Bühne dargestellt wird, fehlt es an Demokraten, sie wird zur Farce.

Die nichtadligen Figuren stehen dieser Entwicklung insgesamt recht hilflos gegenüber; sie sind befangen im Umgang mit dem Adel, schwankend zwischen Anbiederung und kritischer Ablehnung. Kilman etwa setzt aus strategischen Überlegungen zur eigenen Machtsicherung ganz auf aristokratische Untergebene: „Ich kenne die Qualitäten der Männer des alten Regimes“ (I, 2), merkt er an und nimmt nicht nur den Baron, sondern auch den ihm unbekanntem Grafen allein wegen dessen Adelstitel und auf Empfehlung des Barons in sein Ministerium auf. Nicht zuletzt diese Personalpolitik ermöglicht es dem Minister überhaupt erst, Elemente des während der Monarchie angewandten Herrschaftsstils wie etwa das Bespitzeln der eigenen Untergebenen fortzuführen (vgl. I, 2). Graf und Baron kritisieren dementsprechend nicht die Anwendung, sondern die Übernahme dieser ursprünglich adligen Methoden, verschweigen hierbei allerdings ihre Funktion als Kilman zuarbeitende „Steigbügelhalter“ (III, 1).

Sein den Aristokraten angepasstes Auftreten sowie die Neigung, sich (und seine Tochter) auch privat mit den adligen Mitarbeiter zu umgeben, konterkarieren jedoch Kilmans politische Intentionen, die auf ein eigenständiges, standesunabhängiges Agieren abzielen. Hierin unterscheidet sich Tollers Figur grundlegend von Berta Lasks Oberpräsident Hörsing, der ebenfalls als ehemaliger Revolutionär in einer jungen Demokratie beweisen will, dass er „Ordnung halten kann ebensogut wie irgendein Beamter mit blaue[m] Blut.“⁴⁹ Auch Kilman will sich nicht „unfähiger zeigen als die alten Minister“ (I, 2), bemerkt aber auch ebenso wenig wie Hörsing, dass sich durch sein Politik „die Kapita-

⁴⁸ Nachdem sich der Baron vor den Journalisten über seine außenpolitischen Ambitionen ausgesprochen hat, wird er zum Minister gerufen (vgl. III, 2), wodurch er als dessen Sprecher auf die Amtshierarchie hingewiesen und hinter Kilman gestellt wird. Nach dessen Ermordung tritt der Baron nicht mehr in Erscheinung, wodurch der Eindruck entsteht, er sei zumindest beruflich mit seinem Vorgesetzten untergegangen.

⁴⁹ Lask, Berta: *Leuna* 1921. Drama in fünf Akten. Mit einem Nachwort von Johannes Schellenberger. Berlin, 1961. S. 27 (I, 3).

listen und Junker wieder aufs hohe Pferd“ setzen können⁵⁰ – bei Toller repräsentiert von dem Bankier und Graf Lande. Hörsing jedoch sucht nicht die Annäherung an den Adel, handelt allein aus seinem Amtsverständnis heraus, wobei er zwangsläufig scheitern muss, und wird so zur tragischen Figur. Kilman dagegen regiert mit Gunstbezeugungen aus Adels- und Bankierskreisen, die seine beruflichen Entscheidungen beeinträchtigen. Gespiegelt wird dieses servile Verhalten von seiner Frau, die für sich den Kilman genehmen Titel „Exzellenz“ zwar ablehnt, sich nach außen also demokratisch gesonnen gibt (vgl. I, 2), dennoch den Graf privat zu sich bittet und den Verhältnissen ihrer Tochter zu ihm und dem Baron offen gegenüber eingestellt ist.⁵¹

Während die Kilmans mehr oder weniger „als verzerrte Spiegelbilder der Alten in die Welt grinsen“ (II, 1), gelingt es den sozialistischen Revolutionären nicht, sich ihrerseits deutlicher gegen den Adel zu positionieren.⁵² Zwar kann Albert Krolls Äußerung „Die versagt haben, als es um die Entscheidung ging, spucken heute wieder große Töne“ (II, 2) nicht nur auf den Verräter Kilman, sondern vage auch auf die adligen Karrieristen wie Baron Friedrich und Graf Lande bezogen werden. Dass Kroll aber Evas Auffassung von einer bis zum Tod gewährten Würde des Adels erst als „[r]omantische[n] Schwindel“ (V) entlarven muss, macht allerdings die weitverbreiteten und tiefsitzenden Wertvorstellungen deutlich, die auch unter den antimonarchistischen Sozialisten von 1918 mit dem Adel verbunden werden. „In der französischen Revolution die Aristokraten tanzten im Menuett zur Guillotine“ (V), träumt Eva in lyrisch-expressionistischen Inversionen, während sie selbst im Kreis ihrer Freunde verzweifelt auf ihre Hinrichtung wartet. Durch diesen direkten Vergleich betont sie das unterschiedliche Verhalten der

⁵⁰ Ebd., S. 46 (II, 3). Das Motiv des Stratordiensts findet sich auch bei Toller wieder: „Ihr verhelft der Reaktion in den Sattel“ (I, 2), bemerkt Karl Thomas. Umgedreht lehnt der Graf die Rolle als „Steigbügelhalter“ (III, 1) an Kilman und der Republik für sich ab. Was bei Toller unausgesprochen bleibt, weil es weniger zutreffend ist als bei Lask, kommt in deren Drama zum Ausdruck: „Jetzt sitzen wir wieder fest im Sattel“, triumphiert zuletzt der adlige Regierungspräsident. Siehe Lask: Leuna, S. 135 (V, 7).

⁵¹ In seiner Käuflichkeit neigt Kilman zum geschickt herbeigeführten „Kompromiß“, der den „Anschein“ wahren soll: Das „petit rien“ des Bankiers – eine Rose – darf seine Frau annehmen, das dazugehörige goldene und mit Perlen besetzte Etui, das als eigentliches Objekt der Bestechung gelten muss, weist der Minister hingegen von sich (vgl. III, 2). Dadurch ist die Offerte des Bankiers angenommen und zugleich auch abgelehnt worden.

⁵² Toller selbst trat für einen Sozialismus ein, der bei aller Gleichberechtigung „notwendig individuelle Freiheiten einschränken“ müsste. „Menschen, die fähig sind, politische, soziale und kulturelle Reiche zu verwalten, werden eine Aristokratie nicht der Geburt, sondern des Geistes, der Leistung, der Bewährung bilden.“ Siehe Ernst Toller: Eine Jugend in Deutschland. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühwald. Bd. 4. München, Wien, 1978. S. 216. Toller relativierte in seinem „Aristokratische[n] Sozialismus“, wie Carel ter Haar Tollers politische Vorstellung bezeichnet, die u.a. von Kurt Hiller den Intellektuellen beigemessene Bedeutung bei der für die Umsetzung des Sozialismus notwendigen Bildung einer geistigen Führungsgruppe. Siehe Carel ter Haar: Ernst Toller: Appell oder Resignation? München, 1982². S. 149f. Toller setzte stattdessen auf „Arbeiter und Bauern“, die einen „feineren Instinkt [...] für die Rangverschiedenheit der Menschen“ hätten. Siehe Toller: Eine Jugend, S. 215.

Verurteilten aus adligen und Arbeiterkreisen angesichts desselben Schicksals, bestätigt dabei die moralische Größe, die der Adel für sich beansprucht, und erhebt sie über den Tod der auf ihre Hinrichtung wartenden Arbeiter.

Kroll weist Evas differenzierendes Weltbild als naive Oberflächlichkeit zurück. „Man hätte ihr Unterzeug untersuchen sollen. Der Duft wird nicht nach Lavendel gerochen haben“ (V), greift er Evas Vorstellung von den zur Guillotine tanzenden Aristokraten auf und entlarvt das adlige Verhalten als Fassade.

Wesentlich zwiespältiger als die zum Adel tendierenden Kilmans und die nicht mit aller Konsequenz den Adel ablehnenden Revolutionäre schwanken der Bankier und sein Sohn sowie der Provinzler Pickel zwischen Sympathie und Antipathie für die Herrscher von einst.

Der Bankier umwirbt den Kriegsminister, indem er ihn schmeichelnd als „General“ und „Exzellenz“ anspricht. Obwohl er für die Zukunft auf von Wandsring setzt – „Sie werdens schon schaffen, Herr General.“ (I, 2) – hält er sich zunächst an Kilman, dem er im Separee des Grand Hotels mit kostspieligen Geschenken an die Frau aufwartet. „Kilman regiert heute. Sicher ist sicher“ (I, 2), erklärt er seinem Sohn dieses Taktieren, allerdings nicht ohne seine Vorliebe für die Adelherrschaft zu verleugnen. „Ja, wenns noch Grafentitel und Orden gäbe ... Heute ist die einzige Fundierung Geld“ (III, 2), bedauert der Bankier, sich zugleich aber als Profiteur des Untergangs der Monarchie herausstellend: Das Geld und damit sein Metier haben an Bedeutung im politischen Treiben durch den Wegfall anderer Werte gewonnen.

Als auf seinen wirtschaftlichen Vorteil bedachter Mann der Finanzwelt ist der Bankier an klaren Verhältnissen interessiert. Politische Verantwortung und Loyalität sind ihm fremd, das momentane Machtgefüge bestimmt sein Verhalten. Das Ende der Monarchie hat das Streben des Bankiers einseitiger ausgerichtet: Geld ist zum Maß aller Dinge geworden und beeinflusst, wie auch Graf Lande schmerzlich feststellen muss (vgl. III, 1), maßgeblich den sozialen Status. Adelstitel hingegen sind wie Verdienstorden wertlos geworden. Dennoch erscheint der monarchische Gedanke dem Bankier nicht derart abgewirtschaftet, dass es sich nicht lohnen würde, sich mit einem andienenden Verhalten dem adligen Kriegsminister gegenüber für künftige politische Entwicklungen in diese Richtung unverbindlich abzusichern.

Der Bankier verfolgt weder demokratische noch monarchistische Gesinnungen; ihn interessiert Politik nur, sofern sie für seine Geschäfte von Belang ist. Aktiv versucht er das Tagesgeschehen nicht zu beeinflussen und auch wenn er Kilman zu bestechen

trachtet, kann der Bankier nur dort als negativ gezeichnete Figur aufgefasst werden, wo ein ideologiebefreiter Kapitalismus kritisiert werden soll. Umso stärker fällt der politische Aktionismus seines Sohnes auf. „Ich würde dir raten, auf nationale Diktatur zu setzen“ (I, 2), empfiehlt der Jüngere, ohne sich gegen den Vater durchsetzen zu können. Immerhin deutet sich hier aber schon ein Ende der Überparteilichkeit in Finanz- und Wirtschaftsbranche an; mit Blick auf den studentischen Attentäter lässt sich der hitzige Kommentar des jungen Bankiers als ein heraufziehender Generationskonflikt verstehen, wobei die zu spät Gekommenen⁵³ die mäßigenden Kräfte gewaltvoll (der mordende Student) oder auf lange Sicht hin (der den Vater ablösende Bankier) verdrängen.

In einem noch stärkeren Widerspruch als die von zwei so unterschiedlichen Figuren repräsentierte Wirtschaftselite – allerdings zu sich selbst – steht Pickel, ein kleiner Mann aus Holzhausen, der Prototyp des unbedarften Provinzlers. Er ist in die Hauptstadt gekommen, um dem Innenminister Einwände gegen den Bau einer Eisenbahnstrecke durch seinen Heimatort vorzutragen, kann sich jedoch nicht verständlich machen, stottert und wird von allen, die er in ein Gespräch zu verwickeln versucht, bald ignoriert.

Zunächst versteht Pickel die Republik als Gegensatz zu dem überwundenen Kaiserreich:

Zwar mein Nachbar in Holzhausen nämlich meinte ... Pickel, meinte er, für die Audienz beim Minister mußst du dir weiße Handschuhe kaufen. Das war im alten Staat so, das bleibt auch im neuen so. Das verlangt die Zeremonienvorschrift. Ich jedoch ... ich habe gedacht, wenn die Monarchie weiße Handschuhe verlangte, müssen wir in der Republik schwarze Handschuhe anziehen ... Nämlich gerade! ... Weil wir freie Männer jetzt sind ... (I, 2)

Obwohl er sich im Wartezimmer des Innenministeriums bewusst als Republikaner kenntlich machen will, greift er doch – unabhängig von der Farbe seiner Handschuhe – auf herkömmliche Repräsentationsformen zurück, indem er überhaupt Handschuhe anzieht und sich auf diese Weise unbewusst der vermeintlich aristokratischen Herrschaftssymbolik bedient. Dass sich seine demokratische Überzeugung ebenso schnell abstreifen lässt wie dieses Kleidungsstück, offenbart Pickel, als er sich plötzlich einen Orden anheftet, um von dem Kriegsminister als diesem wesensverwandter, ausgezeichnete

⁵³ Der Student erklärt, dass er den Weltkrieg „nicht draußen mitgemacht“ habe. „Ich wurde Soldat, einen Monat später brach alles zusammen.“ (III, 1) Sein Bericht von dem Onkel, der als General Selbstmord beging, nachdem er von einem Soldatenrat zur Abtrennung seiner Achselstücke aufgefordert worden war, erinnert an adlige Revolutionsberichte, allerdings zu vage, um eine Zuordnung des Studenten oder seines Onkels zum Adel plausibel zu machen. Vgl. Stephan Malinowski: Vom König zum Führer. Sozialer Niedergang und politische Radikalisierung im deutschen Adel zwischen Kaiserreich und NS-Staat. 2003³. S. 203–209.

Weltkriegsveteran wahrgenommen zu werden, nachdem dieser zunächst grußlos an ihm vorübergegangen ist. Die Wandelbarkeit und letztendlich Beliebigkeit der politischen Ansichten wird nicht nur durch diesen spontanen Austausch der Accessoires verdeutlicht, sondern vor allem in dem vorausschauenden Mitführen des Ordens.

Pickel agiert in der Hauptstadt zunehmend unglücklich. Da er sich von dem Amtsdieners Kilmans ungerecht behandelt fühlt, wettet er gegen die Gepflogenheiten im Ministerium: „Zwar man sollte gegen die alten Hofschranzen strenger vorgehen, jedoch wir Republikaner lassen uns alles gefallen“ (I, 2), klagt er, gegen den unparteiischen Diener gerichtet, wobei er die eigentlichen „alten Hofschranzen“ – den Baron und den Graf – im Vorraum übersieht und vor von Wandsring selbst zur Hofschranze wird.

Da Pickels politisches Verständnis äußerst begrenzt ist, kann er von Kilman nur enttäuscht werden. Widersprüchlich erscheint, wenn Pickel als erklärter Republikaner die Ansicht vertritt, „der liebe Gott“ (I, 2) habe Kilman zum Minister gemacht, um zuletzt dem Irrglauben zu verfallen, seine – noch dazu nicht abgegebene – einzelne Stimme hätte Kilman zum Präsidenten machen können (vgl. III, 2). Pickel vertritt den obrigkeitshörigen Kleinbürger, der sich jedermann bereitwillig unterordnet, den er als Autorität wahrnimmt, und so dem demokratisch gewählten Minister ebenso ergeben und unkritisch huldigt wie einst dem König und parallel zu Kilman auch dem adligen Kriegsminister. Kennzeichnend hierfür sind sein unreflektiertes Proklamieren und Verwerfen von Idealen sowie der Hang zum Sichtbarmachen seiner augenblicklichen Einstellung. Pickel ist der halbaufgeklärte, ungebildete Demokrat, dessen Beispiel Albert Krolls Forderung nach politischer Bildung breiter Bevölkerungsschichten Nachdruck verleiht (vgl. II, 2).

Insgesamt hat die Republik mit dem Tod ausgerechnet des Revolutionsverrätters Kilman ihren einzigen Republikaner verloren: Konservative Monarchisten befinden sich – wenn auch mit einigem Vorsprung – ebenso wie die sozialistischen Revolutionäre und Arbeitervertreter auf dem Marsch durch die Institutionen, wobei sich besonders die Vertreter des Adels für einen kommenden Umsturz bereithalten. Ganz eindeutig geht es in *Hoppla, wir leben!* „nicht mehr um Überzeugungen, sondern um politische Strategien in einer Welt, in der die Demokratie in erster Linie als Schein funktioniert.“⁵⁴

Der Staat ist durch die Verquickung von Wirtschaft und Politik moralisch ausgehöhlt worden, außer Schlagwörtern bieten die Republik an sich, aber auch die Parteien, Inter-

⁵⁴ Siehe Bożena Chołuj: Revolution mit oder ohne Pathos? Tollers politische Ideen in *Die Wandlung, Masse-Mensch und Hoppla, wir leben!* In: Neuhaus, Selbmann, Unger (Hrsg.): Ernst Toller, S. 233–241, hier S. 239f.

essensgruppen und einzelnen Personen dem unbedarften Wähler Pickel und dem aus dem Gefängnis entlassenen Karl Thomas keine Orientierungshilfe.

Die Republik ist jedoch nicht nur fragil aufgrund des Mangels an wirklich überzeugten Demokraten. Wie Kilmans personellen Entscheidungen gegenüber Eva Berg und Baron Friedrich offenbaren (vgl. I, 2), sind es auch die individuellen politischen Altlasten der Verantwortlichen, die der jungen Demokratie schwer zusetzen: Persönliche Verbindungen und Verpflichtungen aus vorrepublikanischen Zeiten und das ungebrochen starke Nachwirken alter Eliten deuten über Kilmans Tod hinaus das Ende der Republik an, auch wenn der eigentliche Zusammenbruch in Tollers Stück noch nicht einsetzt: Die Etablierung des Kriegsministers als Präsident und der Aufstieg des Barons deuten in diese Richtung; die Enthüllung eines Denkmals für Kilman durch den Auftraggeber seines Mörders und die von diesem gehaltene Laudation auf den toten Minister werden unter diesen Umständen zum finalen Nachruf auf die Republik, mehr noch aber auf die Ideale einer inneren Revolution, wie sie zuletzt nur noch der sich erhängende Karl Thomas vertreten hat.⁵⁵

⁵⁵ Ein ähnliches Ende nahm Toller am 22. Mai 1939 im amerikanischen Exil in New York, wenngleich der autobiografische Bezug insgesamt fraglich erscheint. Vgl. Leydecker: *The laughter*, S. 121.

I. 3. Herr im eigenen Haus sein

Reaktionäre Funktionseliten in Berta Lasks Massenstück *Leuna 1921*

Berta Lask zählt zu den „Wegbereitern des proletarisch-revolutionären Theaters und Dramas in Deutschland“;¹ mit heute ähnlich vergessenen Zeitgenossen wie Albert Daudistel, Kurt Kläber und Hans Lorbeer steht sie am „Beginn der Herausbildung der modernen deutschen sozialistischen Literatur.“²

Trotz dieser rühmenden Worte und der herausragenden Position, die besonders die frühe ostdeutsche Literaturwissenschaft der Autorin – nicht zuletzt auch im Einklang mit der Lask zuteil gewordenen Anerkennung von politischer Seite – innerhalb der sozialistischen Dramatik zumindest für die Zeit vor 1933 einzuräumen bereit war,³ hatte Berta Lask in der DDR keine literarische Bedeutung mehr: Ihr umfangreiches dramatisches Werk wurde bis auf *Leuna 1921* nicht veröffentlicht,⁴ ihr Einfluss als einst erfolgreiche Kinderbuchautorin zurückgedrängt⁵ und ihr autobiografischer Roman *Stille und Sturm*, in dem Lask an der Figur der Gertrud Weygandt ihren eigenen Weg aus gutsituierten,

¹ Berta Lask. In: Kurt Böttcher (Hrsg.): Proletarisch-revolutionäre Literatur 1918 bis 1933. Ein Abriss. Berlin, 1962. S. 226–228, 284–289, hier S. 284.

² Klein, Alfred: Im Auftrag ihrer Klasse. Weg und Leistung der deutschen Arbeiterschriftsteller 1918–1933. Berlin, Weimar, 1972. S. 305f.

³ Lask erhielt nach ihrer Rückkehr aus dem sowjetischen Exil im Jahr 1953 die Clara-Zetkin-Medaille (1957), die Medaille für Kämpfer gegen den Faschismus (1958) und den Vaterländischen Verdienstorden in Gold (1963). Vgl. Renate Wall: Berta Lask. In: Dies.: Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil 1933–1945. Gießen, 2004. S. 238–241, hier S. 239.

⁴ *Leuna 1921* war zuerst 1927 erschienen und wurde in der DDR 1961, in der BRD 1973 neu aufgelegt. Vgl. Renate Heuer: Berta Lask. In: Dies.: Lexikon deutsch-jüdischer Autoren. Bd. 15. München et al., 2007. S. 179–188, hier S. 186.

⁵ Lask galt aufgrund ihrer Romane *Auf dem Flügelpferde durch die Zeiten. Bilder vom Klassenkampf der Jahrtausende* (1925) und *Wie Franz und Grete nach Rußland kamen* (1926) neben Lisa Tetzner und Hermynia zur Mühlen als eine der bedeutendsten Kinderbuchautorinnen der Weimarer Republik. Größtenteils unbeachtet geblieben sind ihre vier Beiträge zu dem Sammelband von Ernst Friedrich (Hrsg.): Proletarischer Kindergarten. Ein Märchen- und Lesebuch für Groß und Klein. Berlin, 1921, 1922². Kurt Böttcher stellt nur zwei der vier Texte vor. Vgl. Berta Lask. In: Kurt Böttcher (Hrsg.): Proletarisch-revolutionäre Literatur, S. 226. Nach 1945 erschien der bereits 1935 in Auszügen veröffentlichte Sammelband *Otto und Else* (1956), der vier Kindererzählungen enthielt; die Titelgeschichte wurde 1962 nachgedruckt. *Auf dem Flügelpferde* hingegen erschien erst 1983. Vgl. Norbert Hopster, Petra Josting, Joachim Neuhäus: Kinder- und Jugendliteratur 1933–1945. Ein Handbuch. Bd. 1. Bibliographischer Teil mit Registern. Stuttgart, Weimar, 2001. S. 710–711; Walter Nutz: Massenliteratur. In: Horst Albert Glaser (Hrsg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 9. 1918–1945. Weimarer Republik – Drittes Reich. Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil. Hrsg. v. Alexander von Bormann, Horst Albert Glaser. Reinbek, 1983. S. 200–211, hier S. 210. Friedel Wallesch würdigt gerade den Roman *Franz und Grete* aufgrund seiner Realitätsnähe als bedeutsam für die Anfänge der sozialistischen Kinderliteratur, kritisiert *Auf dem Flügelpferde* hingegen als zu schwach literarisiert. Vgl. Friedel Wallesch: Sozialistische Kinder- und Jugendliteratur der DDR. Berlin, 1977. S. 52f.; ähnlich Christian Emmrich: Literatur für Kinder und Jugendliche in der DDR. Berlin, 1981. S. 111, 114, 137.

großbürgerlichen Verhältnissen zur KPD nachzeichnet, erschien 1955 in einer für ostdeutsche Verhältnisse eher bescheidenen Auflage von 7.000 Exemplaren.⁶

Berta Lask scheint jedoch nicht erst in der DDR den Anschluss an die (auch politischen) Größen der sozialistischen Literatur verloren zu haben.⁷ Bereits im sowjetischen Exil wurde sie von ihren ehemaligen Wegbegleitern aus dem Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (BPRS) isoliert.⁸ Zum einen lässt sich die Randständigkeit, in die Lask nach 1933 geriet, mit der starken Zeitgebundenheit und dem Gattungsstil ihres dramatischen Werks erklären. Lask selbst war sich durchaus bewusst, dass nicht nur ihre zahlreichen Sprechchorstücke, sondern auch ihr Hauptwerk, die drei Massendramen *Thomas Münzer* (1925), *Leuna 1921* und *Giftgasnebel über Sowjetrußland* (beide 1927), lediglich „im Sturm der ersten Revolutionsjahre“ Geltung hätten, dass die „großen Entscheidungskämpfe“ allerdings eine andere Form der Literarisierung verlangten: Hierbei ginge es darum, „Massenzeichnung *und* individuelle Psychologie“ miteinander zu vereinen, was Lask nicht zu leisten vermochte.⁹ Auch galt das von Lask gepflegte Genre des Massendramas innerhalb der sozialistischen Literatur gegen Ende der zwanziger

⁶ Vgl. Andreas Anter: Männer mit Eigenschaften. Max Weber, Emil Lask und Georg Simmel als literarische Figuren in Berta Lasks Roman „Stille und Sturm“. In: Martin Lüdke, Delf Schmidt (Hrsg.): „Siegreiche Niederlagen“. Scheitern: die Signatur der Moderne. Reinbek, 1992. S. 156–169. Die Trilogie *Stille und Sturm* erschien erstmals 1955 in zwei Bänden, bevor Lasks Schwiegertochter Mira sie 1975 für den Mitteldeutschen Verlag in Halle und den Damnitz Verlag, München herausgab. 1985 wurde der Roman in das Russische übersetzt. Vgl. Heuer: Berta Lask, S. 187f.; Kathi Diamant: Kafka's last love. The mystery of Dora Diamant. London, 2003. S. 327. Edeltraud Korosa merkt an, dass der vierte Band des Romans, der von Lasks Exiljahren in der UdSSR geprägt ist, weder in der DDR noch in Sowjetrußland erscheinen konnte. Vgl. Edeltraud Korosa: Die schreibende Revolutionärin. Versuch einer Biographie über die Schriftstellerin Berta Lask. Wien, 1996 [Diss.]. S. 206.

⁷ Friedrich Albrecht zählte Lask 1970 neben Johannes R. Becher und Friedrich Wolf zu „den Begabtesten ihrer Generation“, räumte aber ein, dass sich ihre entindividualisierten, dem Publikum keine Identifikationsfiguren liefernden Massendramen als untauglich für den realistischen Sozialismus der jungen DDR-Literatur erwiesen hätten. Vgl. Friedrich Albrecht: Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung. Wege zur Arbeiterklasse. 1918–1933. Berlin, Weimar, 1970. S. 264, 397f.

⁸ Vgl. Bernd-Rainer Barth: Berta Lask. In: Helmut Müller-Enbergs, Jan Wielgohs, Dieter Hoffmann (Hrsg.): Wer war wer in der DDR? Ein biographisches Lexikon. Berlin, 2001². S. 504; Berta Lask. In: Simone Barck et al. (Hrsg.): Lexikon sozialistischer Literatur. Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945. Stuttgart, Weimar, 1994. S. 283–284, hier S. 284. Erwähnung findet Lask bei Johannes R. Becher: Über die proletarisch-revolutionäre Literatur in Deutschland. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. d. Johannes-R.-Becher-Archiv der Akademie der Künste der Deutschen Demokratische Republik. Bd. 15. Publizistik 1. 1912–1938. Berlin, Weimar, 1977. S. 613–618, hier S. 615. Ungenannt hingegen bleibt sie in Friedrich Wolfs umfangreichen Aufsatz über das Agitproptheater und im gesamten essayistischen Werk Alexander Abuschs, unter dessen Chefredaktion Lask für die *Rote Fahne* schrieb. Vgl. Friedrich Wolf: Schöpferische Probleme des Agitproptheaters. Von der Kurzszene zum Bühnenstück. Eine Studie (1933). In: Ders.: Ausgewählte Werk in Einzelbänden. Hrsg. v. Else Wolf, Walther Pollatschek. Bd. 8. Aufsätze über Theater. Berlin, 1957. S. 12–54; Alexander Abusch: Literatur im Zeitalter des Sozialismus. Beiträge zur Literaturgeschichte 1921 bis 1966. Berlin, Weimar, 1967.

⁹ Lask, Berta: Über die Aufgaben der revolutionären Dichtung. In: Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland. Eine Auswahl von Dokumenten. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Dichtkunst und Sprachpflege, Abteilung Geschichte der sozialistischen Literatur. Berlin, Weimar, 1967². S. 133–136, hier S. 135f. Bezogen auf die spärliche Ausformung der Figuren ihrer Kinderromane vgl. Wallesch: Sozialistische Kinder- und Jugendliteratur, S. 52.

Jahre als überholt und wurde vom Agitprop-Theater und den einschlägigen Zeitstücken, wie etwa jene aus der Feder Friedrich Wolfs, verdrängt.¹⁰

Zum anderen büßte Lask ihre führende Position als Vorstandsmitglied in dem 1928 von ihr mitgegründeten BPRS aufgrund ihrer Herkunft schnell ein. Zwar entstammten nicht wenige der im Bund vereinten kommunistischen Schriftsteller wie Johannes R. Becher, Ludwig Renn, Anna Seghers, Erich Weinert oder Friedrich Wolf ebenfalls aus dem bürgerlichen, wenn nicht gar adligen Milieu;¹¹ dennoch führte der maßgeblich von Becher beförderte Versuch, im BPRS eine „proletarische Geblütsreinheit“ durchzusetzen, zur Ausgrenzung zahlreicher Mitglieder.¹² Nicht zuletzt aus diesem Grund ist ein Großteil der im BPRS organisiert gewesenen Schriftsteller heute nahezu unbekannt.¹³

Auch wenn die kontinuierliche Verdrängung der Lask eine umfassende Werkschau erschwert,¹⁴ lässt sich ihr literarisches Schaffen für den Zeitraum der Weimarer Republik doch recht zuverlässig in drei Arbeits- und Rezeptionsphasen untergliedern: Geprägt von dem Stilgemenge der Jahrhundertwende und dem Expressionismus, veröffentlichte Lask mit *Stimmen* (1919) und *Rufe aus dem Dunkel* (1921) zunächst zwei Gedichtbände, bevor sie sich mit Sprechchorwerken wie *Weihe der Jugend* (1922) und *Der Weg*

¹⁰ Vgl. Dieter Schiller: Frauen im Umkreis der proletarisch-revolutionären Literatur. In: Margit Bircken, Marianne Lüdecke, Helmut Peitsch (Hrsg.): Brüche und Umbrüche. Frauen, Literatur und soziale Bewegung. Potsdam, 2010. S. 253–284, hier S. 266. Zu Lask und Wolf vgl. Richard Sheppard: Straightening long-playing records. The early politics of Berta Lask and Friedrich Wolf. In: German Life and Letters. 45 (1992). Nr. 3. S. 279–287.

¹¹ Vgl. Klein: Im Auftrag, S. 186.

¹² Vgl. Marcus G. Patka: Egon Erwin Kisch. Stationen im Leben eines streitbaren Autors. Wien, Köln, Weimar, 1997. S. 113. Zu Lasks Exil in der UdSSR vgl. Carola Tischler: Als Flüchtling in der Sowjetunion. Berta Lask und ihre unveröffentlichte Bauernkriegs-Erzählung „Flüchtlinge“ von 1938. In: Jahrbuch für Forschungen zur Geschichte der Arbeiterbewegung. 9 (2010). Nr. 3. S. 97–121.

¹³ Vgl. Christiane Zehl Romero: Anna Seghers. Eine Biographie. 1900–1947. Berlin, 2000. S. 229. Berta Lask wird hier zu den Vergessenen gezählt. Vgl. ebd., S. 231f. Seghers erinnerte, wenngleich auch äußerst dezent, in einem Brief an die ebenfalls vom stalinistischen Terror betroffene Trude Richter an die Repressalien, denen Lask bzw. ihre Söhne Hermann und Lutz bis 1953 in der UdSSR ausgesetzt waren. Vgl. Anna Seghers: Brief an Trude Richter (30.7. 1956). In: Dies.: Werkausgabe. Hrsg. v. Helen Fehervary, Bernhard Spies. Bd. 5.2. Briefe 1953–1983. Hrsg. v. Christiane Zehl Romero, Almut Giesecke. Berlin, 2010. S. 49–50. Lutz Lask war 1938 wegen des Verdachts auf Spionage festgenommen und in ein sibirisches Arbeitslager deportiert worden. Erst nach langjähriger Intervention seiner Mutter bei Wilhelm Pieck und Walter Ulbricht kam Lask 1953 frei; im selben Jahr reisten er und seine Mutter in die DDR aus. Vgl. Diamant: Kafka's last love, S. 322. Die stalinistischen Säuberungen stellten für Lask allerdings nicht nur eine Bedrohung dar, sondern eröffneten ihr auch die Möglichkeit, die Geschichte ihrer Familie umzuschreiben. So gab sie an, ihr Sohn Ernst sei 1933 von einem Faschisten ermordet worden. Tatsächlich aber starb er 1936 in Moskau, wohin er geflohen war, nachdem er – das hält Biografin Korosa für wahrscheinlich – einen Hitlerjungen umgebracht hatte. Vgl. Korosa: Die schreibende Revolutionärin, S. 207.

¹⁴ Bis heute liegt zu Lasks Werk keine vollständige Bibliografie vor. Hilfreiche Ansätze bieten – neben Heuer: Berta Lask; Korosa: Die schreibende Revolutionärin – u.a. Brigitte Melzig: Deutsche sozialistische Literatur 1918–1945. Bibliographie der Buchveröffentlichungen. Berlin, Weimar, 1975. S. 225–228; Paul Raabe: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Stuttgart, 1992. S. 295–296; Berta Lask. In: Hermann Weber, Andreas Herbst: Deutsche Kommunisten. Biographisches Handbuch 1918 bis 1945. Berlin, 2004. S. 441–442. Das journalistische Schaffen Lasks bis 1945 wurde zusammengestellt von Edith Zenker: Veröffentlichungen deutscher sozialistischer Schriftsteller in der revolutionären und demokratischen Presse 1918–1945. Bibliographie. Berlin, Weimar, 1966. S. 323–331.

in die Zukunft (1923) in den Kreis proletarischer Dramatiker einschrieb.¹⁵ Ihre Hinwendung zum politischen Geschehen, zu Kommunismus und Arbeiterschaft scheint sich über längere Zeit vollzogen zu haben. Gern wird die Politisierung der Fabrikantentochter aus der Provinz seitens der Sekundärliteratur auf die Jahre nach 1901 datiert, als Lask an der Seite des mit ihr verheirateten Mediziners Louis Jacobsohn Einblicke in die sozialen Gemengelage Berlins erhielt.¹⁶ Lask selbst führte das „große Morden“ während des Ersten Weltkriegs, die „Große Russische Oktoberrevolution“ und die Erfahrung der „deutschen Konterrevolution“ nach 1918 als „entscheidende Erlebnis[se]“ an, die ihr soziales Bewusstsein geschärft und sie 1923 zum Eintritt in die KPD bewegt hätten.¹⁷

In den Jahren zwischen 1923 und 1927 entstand ein vielschichtiges dramatisches Werk, das Sprechchordichtungen, lose Szenenfolgen und am Puppentheater orientierte Spiele „für Menschen oder Marionetten“ umfasste, in denen die politische Agitation meist vor die stilistische Gestaltung gerückt worden war.¹⁸ Daneben publizierte Lask in den KPD-Blättern *Die Rote Fahne*, *Die junge Garde* und *Das Rote Sprachrohr* sowie einigen lokalen, meist kurzlebigen Zeitschriften ähnlicher politischer Ausrichtung. Hierbei stand, wie auch schon in ihrem ersten Gedichtband, das Los der Frau – nun unter kommunistischen Vorzeichen – im Fokus von Lasks Betrachtungen; zudem engagierte sie sich essayistisch für die Sowjetunion, die sie in den Jahren 1925, 1928, 1930 und 1931 besuchte.¹⁹ Das währenddessen entstandene Reisetagebuch *Kollektivdorf und Sowjetgut* (1932) bildet den Höhepunkt von Lasks Bemühungen um einen positiven Blick gen

¹⁵ Das neuromantische Drama *Die Päpstin* (1906) war bereits 1911 uraufgeführt, allerdings im Anschluss nicht veröffentlicht worden. Vgl. Korosa: Die schreibende Revolutionärin, S. 20.

¹⁶ Vgl. Wall: Berta Lask, S. 238.

¹⁷ Lask, Berta: Frühes Suchen, Kampf und Verfolgung. Ein Rückblick. In: Karl Grünberg (Hrsg.): Hammer und Feder. Deutsche Schriftsteller aus ihrem Leben und Schaffen. Berlin, 1955. S. 322–328, hier S. 324; dies.: Der Ruf durch den Äther. In: Ebd., S. 329–341, hier S. 341. In Lasks autobiografischen Roman wendet sich Gertrud mit Beginn der russischen Revolution von 1905 der Politik und mehr noch dem Pazifismus zu. „Ich kann keinen Menschen lieben, der auf Arbeiter schießen läßt“, erklärt sie. Siehe Berta Lask: *Stille und Sturm*. Roman. Bd. 1. Halle, 1955. S. 708. Ähnlich vertrat auch Lask zunächst eine in erster Linie pazifistische Haltung „ohne unmittelbar politischen Akzent“. Siehe Lask: *Der Ruf durch den Äther*, S. 333.

¹⁸ Vgl. Berta Lask: *Mitternacht*. Ein Spiel von Menschen, Marionetten und Geistern in fünf Akten. Leipzig, 1923; dies.: *Der Obermenschfresser Weltkapitalismus und die Internationale Arbeiterhilfe*. Ein Spiel für Menschen oder Marionetten. Berlin, 1924.

¹⁹ Vgl. Berta Lask: *Kollektivdorf und Sowjetgut*. Ein Reisetagebuch. Berlin, 1932. S. 3. Zur ab der zweiten Hälfte der 1920er Jahre vermehrt aufkommenden Reiseliteratur über die UdSSR vgl. Matthias Heeke: *Reisen zu den Sowjets*. Der ausländische Tourismus in Rußland 1921–1941. Mit einem bio-bibliographischen Anhang zu 96 deutschen Reiseautoren. Münster, Hamburg, London, 2003 [Diss.]; Hannes Haas: *Empirischer Journalismus*. Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Wien, Köln, Weimar, 1999. Hier bes. S. 245.

Osten und stellt zugleich ihre letzte selbstständige Veröffentlichung in Deutschland bis 1955 dar.

Ab 1928 publizierte Lask vermehrt in sowjetischen Verlagen,²⁰ wobei sie in erster Linie als Erzählerin hervortrat,²¹ während sich anhand ihrer eher marginalen Mitarbeit an deutschsprachigen (Exil)Zeitschriften bereits eine verstärkende Isolation ablesen lässt,²² durch die ihr Gesamtwerk schließlich weitestgehend in Vergessenheit geriet. Erst im Zuge der feministischen Literaturgeschichtsschreibung²³ kam es in den vergangenen Jahrzehnten zu einer zögerlichen Wiederentdeckung von Berta Lask, wenngleich nach wie vor ihr lyrisches und episches Oeuvre, aber auch sozialkritische Stücke wie etwa *Die Befreiung* (1925) bei der Werkschau weit hinter *Leuna 1921* zurückstehen, das „ganz zweifellose de[n] Höhepunkt im Schaffen der Berta Lask“ darstellt.²⁴ In diesem Stück hat die Autorin ihre Vorstellungen vom „proletarischen Propagandatheater“ – im Vergleich zu *Thomas Münzer* und *Giftgas über Sowjetrußland* – am konsequentesten umgesetzt und prägte das Genre des Massendramas nachhaltig. Dieses, so Dieter Schiller in seinem Versuch einer Definition, „sucht den Kontakt mit dem proletarischen Massenpublikum, kennt aber keinen dramatischen Konflikt im herkömmlichen Sinne und

²⁰ Die Hinwendung zum sowjetischen Buchmarkt dürfte mehrere Ursachen haben: Zum einen Lasks allgemeines Interesse an Stalins Staat, zum anderen ihre Verdrängung vom deutschen Buchmarkt aufgrund von diversen staatlichen Zensureingriffen, die sich in Aufführungs- und Druckverbots ihres Hauptwerks sowie einem Prozess wegen Landesverrats niederschlugen. Vgl. Böttcher: Berta Lask, S. 287.

²¹ Bis 1933 erschienen die Erzählung *Spartakus* (1928, 1930²) sowie die Sammelbände *Die Radfahrerkolonne vom Unstruttal* (russ., 1928), *Proletarierinnen Deutschlands* (russ., 1931) und *Auf dem zweiten Hof fünf Treppen* (1932). Unter dem Pseudonym Gerhard Wieland veröffentlichte Lask nach 1933 die Erzählungen *Junge Helden* (1934) und *Januar 1933 in Berlin* (1935), dazu unter eigenem Namen den Band *Ein Dorf steht auf* (1935) und die Erzählung *Die schwarze Fahne von Kolbenau* (1939).

²² Vgl. Zenker: Veröffentlichungen deutscher sozialistischer Schriftsteller, S. 329–331.

²³ Vgl. Eva Kaufmann: Die brave Frau denkt an sich selbst zuletzt. Literarische Reaktionen deutscher Schriftstellerinnen auf die Novemberrevolution. In: Helga Grubitzsch et al. (Hrsg.): Frauen – Literatur – Revolution. Pfaffenweiler, 1992. S. 185–194; Agnes Cardinal: A voice out of darkness. Berta Lask's early poetry. In: Brian Keith-Smith (Hrsg.): German women writers 1900–1933. Twelve essays. Lewiston, Queenston, Lampeter, 1993. S. 203–222; dies.: Shadow playwrights of Weimar. Berta Lask, Ilse Langner, Marieluise Fleißer. In: Elisabeth Woodrough (Hrsg.): Women in European theatre. London, 1995. S. 65–73; dies.: Berta Lask's *Die Befreiung*. A dramatic experiment. In: Claire M. Tylee (Hrsg.): Women, the First World War and the dramatic imagination. International essays 1914–1999. Lewiston, Queenston, Lampeter, 2000. S. 121–132; Edeltraud Korosa: Die schreibende Revolutionärin. Versuch einer Biographie über die Schriftstellerin Berta Lask. Wien, 1996 [Dipl.-Arb.]. Bereits 1988 war Lask als Lyrikerin in Erinnerung gerufen worden. Vgl. Ruth Wolf: Wandlungen und Verwandlungen. Lyrikerinnen des 20. Jahrhunderts. In: Gisela Brinker-Gabler (Hrsg.): Deutsche Literatur von Frauen. Bd. 2. 19. und 20. Jahrhundert. München, 1988. S. 334–352, hier S. 340. Lasks Gedicht *Die gemalte Madonna spricht* (1919) wurde in ihre jeweiligen Zusammenstellungen aufgenommen von Gisela Brinker-Gabler (Hrsg.): Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Gedichte und Lebensläufe. Frankfurt/M., 1991. S. 303; Ulla Hahn (Hrsg.): Stechäpfel. Gedichte von Frauen aus drei Jahrtausenden. Stuttgart, 2008³. S. 80f.

²⁴ Schiller: Frauen im Umkreis, S. 265.

begreift die Masse als eigentlichen Akteur – die auftretenden Individuen sind eingeschmolzen in dieser Masse.“²⁵

Da die Buchausgabe von *Leuna 1921* kurz nach ihrem Erscheinen beschlagnahmt und die Aufführung des Stücks verboten wurde,²⁶ lässt sich die Wirkung ausgerechnet von Lasks populärstem Massendrama zu weiten Teilen nur anhand dieser Reaktion der Zensur ermessen. Zugleich gelang es weder Lask noch anderen Dramatikern, das proletarische Massenstück aus den flüchtigen Sphären von großflächigen Gelegenheitsaufführungen an die etablierten Bühnen zu bringen, sodass bislang vollkommen unerprobt ist, welche Wirkung diese Dramenform am „normalen Theater“ entfalten könnte.²⁷

Gerade das Verbot von *Leuna 1921* führte zu einer prominent geführten Debatte um Berta Lask und ihr Werk auch außerhalb der sozialistischen Wahrnehmungskreise, wobei allerdings weniger Lasks Schaffen denn generell die Unabhängigkeit der Literatur im Mittelpunkt der Diskussion stand.²⁸ Heinrich Mann etwa, einer der namhaftesten Befürworter Berta Lasks, bekannte über deren dramatisches Werk unverhohlen: „Die Stücke kenne ich nicht und muß sie nicht kennen.“²⁹ Das Verbot von Lasks „Drama der Tatsachen“ *Leuna 1921*³⁰ diente ihm als Vorlage für einen aus literaturkritischer Sicht vielleicht gerechtfertigten, bezüglich der Lask aber dennoch gewagten Überschlag, ließ sich Mann doch dazu verleiten, dem ihm unbekanntem Massenstück dieselbe revolutionäre Schlagkraft beizumessen wie Beaumarchais' *Hochzeit des Figaro*.³¹

²⁵ Ebd., S. 264f. Hannelore Wolff weist darüber hinaus auf die „belehrende Aufgabe“ dieses Dramentyps hin. Siehe Hannelore Wolff: *Volksabstimmung auf der Bühne? Das Massentheater als Mittel politischer Agitation*. Frankfurt/M., Bern, New York, 1985 [Diss.], S. 159.

²⁶ Vgl. Korosa: *Die schreibende Revolutionärin*, S. 68.

²⁷ Schiller: *Frauen im Umkreis*, S. 265.

²⁸ Lask erzielte somit nicht nur literarisch, sondern auch politisch „eine beachtliche zeitgenössische Wirkung“. Siehe Berta Lask. In: Simone Barck (Hrsg.): *Lexikon sozialistischer Literatur*, S. 284. Erst dadurch wurde Lask „einer der bekanntesten und vom Klassenfeind gefürchteten Autoren der proletarisch-revolutionären Literaturbewegung“, wie Edith Zenker es ausdrückt. Siehe Edith Zenker: *Berta Lask*. In: Dies. (Hrsg.): *Wir sind die Rote Garde. Sozialistische Literatur 1914–1935*. Bd. 2. 1929–1935. Leipzig, 1974³. S. 326.

²⁹ Mann, Heinrich: *Das größte Unglück*. In: Ders.: *Sieben Jahre. Chronik der Gedanken und Vorgänge*. Berlin, Wien, Leipzig, 1929. S. 390–393, hier S. 390.

³⁰ Lask, Berta: *Leuna 1921. Drama der Tatsachen*. Berlin, 1927. Im weiteren Verlauf wird Bezug genommen auf Berta Lask: *Leuna 1921. Drama in fünf Akten*. Mit einem Nachwort von Johannes Schellenberger. Berlin, 1961. Die Zitate im Fließtext entstammen dieser Angabe.

³¹ Mann: *Das größte Unglück*, S. 391. Mann verkennt hier eindeutig die generell zeitbegrenzte Wirkung des Massendramas, das nicht erst in Franz Norbert Mennemeiers Gegenwart „ästhetisch und eigentlich auch politisch kalt“ lässt. Siehe Franz Norbert Mennemeier: *Modernes deutsches Drama. Kritik und Interpretation*. Bd. 1. 1910 bis 1933. Berlin, 2005³. S. 209. Vor dem Hintergrund der verbotsbedingt eingeschränkten Rezeptionsmöglichkeiten von *Leuna 1921* und der systematischen Zurückdrängung Lasks in der DDR-Literatur erscheint Klaus Kändlers Versuch, mit ihrem Tatsachendrama ein vom Reportagestück abzusetzendes neues Genre zu begründen, geradezu grotesk. Vgl. Klaus Kändler: *Drama und Klassenkampf. Beziehungen zwischen Epochenproblematik und dramatischem Konflikt in der sozialistischen Dramatik der Weimarer Republik*. Berlin, Weimar, 1970. S. 138.

Wesentlich treffender versteht Johannes R. Becher *Leuna 1921* als politischen Kontrapunkt zu den Revolutionsdramen – allen voran zu dem wie Lasks Stück 1927 publizierten *Hoppla, wir leben!* – des ihm missliebigen Ernst Tollers: „Wir begrüßen Berta Lask als Dramatikerin, als bedeutendes Gegengewicht zu der ideologischen Weichheit und Unklarheit Tollers, dessen sentimentale und philanthropische Werke besonders unter der Arbeiterjugend noch Anklang finden.“³² Eine Betrachtung von *Leuna 1921* kann somit nicht nur einen Einblick in die sozialistische Dramatik der Weimarer Republik leisten, sondern auch die Toller-Forschung ergänzen.

Mit *Leuna 1921* verfasste Lask ein den Märzkämpfern von 1921 gewidmetes Tendenzstück (vgl. S. 5), das – dem Wesen dieses Dramentyps entsprechend – äußerst zeitgebunden nur von kurzer Wirkungsdauer war.³³ In 31 auf fünf Akte verteilten Szenen zeigt das Stück den Aufstand der „Arbeiter“ des mitteldeutschen Industriegebiets zwischen Mansfeld und Bitterfeld, wobei das Hauptaugenmerk auf die Vorgänge in der Barackenstadt des Leunawerks gerichtet ist, und dessen Niederschlagung durch die „Bürgerlichen und ihr Gefolge“, so die Abgrenzung der beiden umfangreichen Figurengruppen im Stück.³⁴ Das Drama ist keinesfalls als Reportagestück angelegt; zurückgreifend auf Zeitzeugenberichte befragter Arbeiter und das „dicke Protokoll des Untersuchungsausschusses im preußischen Landtag“ nur ergänzend hinzuziehend,³⁵ verfolgt

³² Becher: Über die proletarisch-revolutionäre Literatur, S. 615. Werner Hirsch kritisierte anlässlich der Uraufführung von Tollers *Hoppla, wir leben!* die Wahl des Stücks durch den Regisseur: „Piscator wird viele Experimente machen, viele Stücke von der Qualität dieses Toller-Werkes bringen müssen, aber: anfangen mußte er im eigenen Hause mit einer ganzen, ungebrochenen, unbedingten Sache, einem Werk vom Schlage des Leuna-Dramas von Berta Lask.“ Siehe Werner Hirsch: Piscator-Bühne und die Arbeiterschaft. In: Die Rote Fahne. 8.9. 1927.

³³ In einem Nachruf auf Berta Lask erinnerte der DDR-Nationalpreisträger Otto Gotsche besonders an dieses Stück als „mein eigenes Drama, denn ich war 1921 dabei [...], und ich war mit Max Hölz in Leuna“, räumt aber zugleich ein, dass dieses Drama hauptsächlich in „jener Zeit“ „zum unvergänglichen Bestandteil der proletarisch-revolutionärer Literatur“ gehörte. Otto Gotsche: Berta Lask zum Gedenken. In: Die Weltbühne. 22 (1967). Nr. 15. S. 460–462, hier S. 462.

³⁴ Lask: *Leuna 1921*, S. 7–9. Demselben Thema wandte sich der Schriftsteller Rudolf Fuchs in seinem Massendrama *Aufbruch im Mansfelder Land* (1928) zu. Allerdings lokalisierte er das Geschehen stärker um Lutherstadt Eisleben als um Leuna und verzichtete weitestgehend auf die Verwendung von realen Personennamen in seinem Stück. Auf adlige Figuren griff Fuchs ebenfalls nicht zurück. Vgl. Rudolf Fuchs: *Aufbruch im Mansfelder Land*. Massendrama in 26 Szenen. Berlin, 1928. Hermann Broch setzte in seinem Drama *Die Entsöhnung* (1933) wie Lask adlige Akteure neben durch Arbeiterunruhen bedrohte Industrielle in Szene. Die Verbindung von Adel und Industrie scheint bei Broch auf den ersten Blick intensiver, da der „gute[-] Aristokratentypus“ Graf Sagdorff als Präsident den Filsmann-Werken vorsteht. Eine weitere adlige Figur in diesem Stück ist die in den Kreisen der Hochindustrie verkehrende Schriftstellerin Thea von Woltau; der Freiherr Egon von Rosshaupt, der sich auch als von Scholz ausgibt, veranschaulicht hingegen das Phänomen des Scheinadels. Trotz dieser Dichte adliger Figuren werden im Gegensatz zu Lasks *Leuna 1921* typisch adlige Verhaltensweisen oder Ansichten in Brochs Stück nicht vortragen. Vgl. Hermann Broch: *Die Entsöhnung*. Trauerspiel in drei Akten und einem Epilog. Buchfassung. In: Ders.: Kommentierte Werkausgabe. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler. Bd. 7. Dramen. Frankfurt/M., 1986². S. 11–132. Das Zitat zu Graf Sagdorff ist S. 12 entnommen.

³⁵ Lask: *Frühes Suchen*, S. 327.

Lask darin keinen Versuch, die Märzkämpfe 1921 objektiv darzustellen, sondern inszeniert den Leunaer „Abwehrkampf der Arbeiter“³⁶ als Teil eines umfassenden, langfristigen Klassenkampfes.³⁷ Um die überzeitliche Dimension des kurzen Ereignisses zu veranschaulichen, aber auch um ein den sozialistischen, in Klassen untergliederten Gesellschaftsverständnis entsprechendes Arbeiterkollektiv zu imaginieren, setzte Lask in ihrem Schauspiel wie schon in dem vorangegangenen, von mehreren hundert Laiendarstellern aufgeführten Revolutionsstück *Thomas Münzer* auf die visuelle Wirkung einer auf die Bühne gebrachten Masse anstelle einzelner, individuell gezeichneter Helden. Doch ebenso wie Münzer unter seinen Kampfgefährten als Gegner eines reaktionären Luthers hervorsticht, drängen sich auch in *Leuna 1921* einige realen Akteuren nachempfundene Figuren in den Vordergrund – sei es auf der Seite der Arbeiter der Anarchist Max Hoelz oder auf der Seite der Regierung Otto Hörsing – und zeigen damit die Grenzen der Vermassung des Bühnenfiguralen auf.³⁸

Leuna 1921 zeigt den Aufstand der Leunaarbeiter, ausgelöst durch Debatten um Wohnheitsrechte zur Nutzung von Holzabfällen. Von den Werksdirektoren, die den Schulterchluss zu Regierung und Militär suchen, als kriminell stigmatisiert und bedroht, schließen sich die Arbeiter dem Aufstand der Mansfelder Kumpel an, können jedoch aufgrund von Sabotageaktionen gegnerischer Spione und mangels Geschlossenheit eine Ausdehnung des Widerstands auf ganz Mitteldeutschland nicht erreichen. Von Reichswehr und Schutzpolizei niedergemetzelt, endet der Aufstand in blutigen Vergeltungsmaßnahmen. Das Stück ist eingebettet in ein Vor- und Nachspiel, das die Handlung an die Gegenwart von 1926 bindet. Während zunächst ein an den Märzkämpfen beteiligter und im Anschluss daran inhaftierter Heizer feststellt, dass sich das „rote Leunawerk“ in eine „Leunahölle“ verwandelt hat (V), worauf er an den Aufstand von einst

³⁶ So die populäre Deutung durch die linke Presse und Geschichtsschreibung. Vgl. Stefan Weber: Ein kommunistischer Putsch? Märzaktion 1921 in Mitteldeutschland. Berlin, 1991. S. 82.

³⁷ Ähnlich war Lask bereits in ihrem Jugendroman *Auf dem Flügelpferde durch die Zeiten* zwei Jahre zuvor vorgegangen: Ausgehend von dem vorkolumbianischen Amerika, zeichnet Lask darin über den antiken Spartakusaufstand, den Bauernkrieg und die Pariser Kommune die Geschichte eines permanenten Klassenkampfes nach, den sie von der Sowjetunion überwunden sieht. Vgl. Berta Lask: *Auf dem Flügelpferde durch die Zeiten. Bilder vom Klassenkampf der Jahrtausende. Erzählung für Junge Proletarier*. Berlin, 1925. Erstmals in dramatische Form brachte Lask diese stoffliche Anordnung in der Szenenfolge *Die Befreiung* (1926).

³⁸ Zu dem Münzer-Drama siehe Wolff: Volksabstimmung, S. 157–163. Die beschränkten Möglichkeiten des Massentheaters schlugen sich nicht nur auf das Figural, sondern auch auf die Besetzung der Rollen nieder: Während die Masse von Laiendarstellern gegeben wurde, trat in der Rolle Münzers der Schauspieler Gustav von Wangenheim auf, der mit Bertolt Brecht, Friedrich Wolf und Berta Lask zu den „am häufigsten gespielten sozialistischen Dramatikern“ gehörte, aber auch als Schauspieler wirkte. Siehe Bruno Jahn: Friedrich Wolf. In: *Deutsche Biographische Enzyklopädie*. Hrsg. v. Rudolf Vierhaus. Bd. 10. München, 2008². S. 720–721, hier S. 721.

erinnert, greifen im Nachspiel mehrere Sprechchöre die aufrührerische Stimmung des fünften und letzten Akts auf, in dem die gemarterten Arbeiter drohen: „Jetzt schmachten wir im Silo als gefangene Sklaven, aber einmal wird das Leunawerk unser sein.“ (V, 8) Hier aber, an das Publikum von 1926 gerichtet, gehen die propagierten Forderungen weit über die Ziele des Aufstands von 1921 hinaus: „Streik in Deutschland – Streik in England – Streik in Amerika – Revolution auf Java. Revolution in China. Sieg der Volksarmee. Rotes Asien.“ (N)

Dieser politische Appellcharakter prägt auch Erwin Piscators Inszenierung von Tollers *Hoppla, wir leben!*,³⁹ auch bezüglich der Verwendung von technischen Visualisierungsmitteln nähert sich Lask dem Regisseur an.⁴⁰ Hinsichtlich des von Lask und Toller gleichermaßen gespannten zeitlichen Bogens fällt die konkrete Ausgestaltung in beiden Stücken allerdings sehr unterschiedlich aus: Bei Toller misslingt es dem freigelassenen Revolutionär Karl Thomas vor dem Hintergrund der eigenen Vergangenheit, sich in der gewandelten Gegenwart von 1927 zu orientieren. Bei Lask dagegen bildet die Gegenwart von 1926 lediglich den schmalen Rahmen für eine umfassende Rückschau, die konkrete Auswirkungen auf die äußere Handlung hat: Beide Autoren lassen den sich Erinnernden im Verlauf des Bühnengeschehens zurücktreten, doch während bei Toller der revolutionäre Geist mit Karl Thomas untergeht, kristallisiert sich bei Lask Max Hoelz als Impulsgeber hervor, der das Figurenensemble noch sechs Jahre nach den Märzkämpfen für seine Sache begeistern kann. Dass die Revolte nur für „*diesmal*“ ein Ende hat, macht Hoelz seinen Anhängern klar: „Wir werden wiederkommen und siegen.“ (V, 6)

Im Lager derartiger ideologiefester Überzeugungstäter gibt es weder Zweifel am Sinn des Massensterbens noch individuelle Tragik. Letztere lässt sich aus heutiger Perspektive eher an der Figur des Otto Hörsings festmachen, der zwischen aufständische Arbeiter einerseits und bürgerliche sowie adlige Politiker andererseits geraten ist: Als ehemaliger Kesselschmied und SPD-Mann gilt der Oberpräsident der Provinz Sachsen den Arbeitern als Verräter. „Holla Kollege! Gehst zum Schlosse, dir die Füße wärmen?“ (II, 1), höhnt etwa der Schmied Wieland. Andererseits wird Hörsing als erster nichtadliger Oberpräsident der preußischen Provinz Sachsen innerhalb seines politischen Umfelds isoliert. Als er den adligen Regierungspräsidenten als „Herr Kollege“ anspricht,

³⁹ Vgl. Günther Rühle: Theater in Deutschland 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen. Frankfurt/M., 2007. S. 519.

⁴⁰ Bei Lask werden „Lichtbild[er]“ allerdings wesentlich zurückhaltender eingesetzt (vgl. V; I,3; II,3; III,3; IV, 7; V,2; V,3; V,7).

verbirgt dieser nur „mit Mühe seine Empörung über die Anrede.“ (I, 3) In dem Streben, sich „ebensogut wie irgendein Beamter mit blauem Blut“ (I, 3) zu behaupten, macht er sich zum „Bluthund“ (I, 3) des Adels, schlägt die Märzaufstände nieder und gefährdet dennoch seine Position. „Der Grobschmied hat bald ausgedient. Jetzt sitzen wir wieder fest im Sattel“ (V, 7), triumphiert zuletzt der Regierungspräsident, der zwar anonym bleibt, hinter dem aber leicht Wolf von Gersdorff⁴¹ ausgemacht werden kann – die Furcht der Arbeiter, dass „die Kapitalisten und Junker wieder aufs hohe Pferd“ (II, 3) steigen könnten, bewahrheitet sich also dank Hörsings Stratordienst.⁴²

Neben dem Regierungspräsidenten finden sich in *Leuna 1921* drei weitere adlige Figuren, wenngleich nicht an derart prominenter Stelle wie die einzelnen Wortführer der Arbeiterschaft. Mit Polizeimajor von Zechlinsky und Ministerialrat von Benndorf werden diese im traditionell vom Adel bevorzugten Militär- und Staatsdienst verortet; anlässlich des feierlichen Umtrunks nach der Niederschlagung des Leuna-Aufstands gibt sich zudem der ebenso wie der Regierungspräsident anonym gehaltene Rittergutsbesitzer als „alte[r] Krautjunker“ (V, 7) zu erkennen. Insgesamt repräsentieren diese vier Figuren die „ostelbischen Junker, die Rittergutsbesitzer von Pommern und Mecklenburg, die stellungslosen Offiziere im ganzen Reich, das ganze monarchistische Gespenstergelichter“ (II, 6), wie einer der Arbeiterführer generalisierend bemerkt. Als republikfeindlich erscheinen somit nicht die kommunistischen und anarchistischen Arbeiter, sondern ausschließlich die reaktionären Aristokraten im Staatsdienst, die mithilfe der Unternehmer und willfähriger Sozialdemokraten die alte Adelsherrschaft wiedererrichten wollen.

Trotz dieser allgemeinen und weit über den Leuna-Aufstand hinausweisenden Darstellung des Adels als antirepublikanische und in ihrer Gewaltbereitschaft unmenschliche „Brut“ (III, 3), fällt dessen Charakterisierung durch Lask verhältnismäßig differenziert aus.⁴³ Die schwächste Figur ist dabei der Ministerialrat von Benndorf. Als nicht näher beschriebener „Vertreter der Regierung“ (IV, 3) spricht er bei dem Aktionsausschuss der Arbeiter vor, um sie zur Kapitulation zu bewegen. Dabei zeigt er allerdings weder besonderes diplomatisches Geschick noch irgendein tieferes Verständnis für die soziale Lage der Aufständischen (vgl. IV, 3), die ihm jedoch vertraut sein müsste: Sein Name

⁴¹ Zu Wolf von Gersdorff v.a. Weber: Ein kommunistischer Putsch, hsl. S. 53, 116, 162.

⁴² Über Hörsing siehe etwas knapp, dafür selten nichttendenziös Manfred Wille: Friedrich Otto Hörsing. In: Mathias Tullner (Hrsg.): Persönlichkeiten der Geschichte Sachsen-Anhalts. Halle, 1998. S. 236–240; als „Schmied von Magdeburg“ zusammen mit Karl Höltermann vorgestellt von Franz Osterroth: Biographisches Lexikon des Sozialismus. Bd. 1. Verstorbene Persönlichkeiten. Hannover, 1960. S. 138–140.

⁴³ Vgl. Schiller: Frauen im Umkreis, S. 266.

verweist auf eine Gemeinde inmitten der unruhigen Bergbauregion zwischen Mansfeld und Eisleben; gut möglich also, dass Lask mit von Benndorf einen bürokratisch eingebundenen Kleinadligen im Staatsdienst zu zeigen, aber an ihm zugleich auch die sich kaum berührenden Parallelwelten von Arbeitern und ländlicher Aristokratie zu veranschaulichen versuchte.

Der Ministerialrat bringt, da er mit keinerlei Vollmachten ausgestattet ist und somit über Verhandlungen keinen Kompromiss herbeiführen kann, das Desinteresse der Regierenden an einer friedlichen Lösung zum Ausdruck. Die Arbeiter, die sich unter diesen Umständen zu Recht nicht als Aggressoren, sondern von „monarchistische[n] Verbände[n]“ (IV, 3) bedroht fühlen, führen den handlungsunfähigen Unterhändler von Benndorf mit verbundenen Augen aus ihren Lager fort. Durch dieses Ausschalten des niedersten im Stück vertretenen Beamtenkreises wird der Aufstand der Leunaarbeiter endgültig zur ‚Chefsache‘ des unter Druck der Adligen stehenden Hörsings.

Wesentlich engagierter und zugleich auch besser vernetzt als Ministerialrat von Benndorf tritt der anonyme Rittergutsbesitzer auf. Im Kreis der Fabrikdirektoren und ranghohen Politiker fällt er durch seine wüste Sprache auf, die nicht in das nobel mit Klubsesseln eingerichtete Konferenzzimmer passen mag (vgl. I, 3). Der Landadlige schimpft über „Mist überall, Schweinerei“, da sich seine Landarbeiter dem Aufstand im Werk angeschlossen haben. Aus seiner Perspektive ist Leuna ein „Seuchenherd“ (I, 3), gegen den es eisern vorzugehen gilt. Somit repräsentiert der Rittergutsvorsteher den konservativen Patriarchen, den „Krautjunker“ (V, 7), der gegen die rebellierenden Arbeiter genauso wettet wie gegen den sozialdemokratischen Oberpräsidenten der Provinz: „Nirgends ist solch eine Schweinerei wie hier.“ (I, 3)

Da er von dem Aufstand der Leunaarbeiter nur indirekt betroffen ist, beschränken sich seine politischen Forderungen auch nicht auf eine Befriedung der Werkanlagen. „Die achtzehn kommunistischen Amtsvorsteher müssen noch weg“ (I, 3), fordert der Gutsbesitzer von Hörsing, der ihm servil beipflichtet. Der Rittergutsbesitzer verfügt über keine reale Macht, selbst über sein Gut hat er die Kontrolle verloren, ohne sie aus eigener Kraft wiedererlangen zu können. Sein Gebärden – mal polternd, mal angeheitert – ist alles andere als diplomatisch oder gesellschaftsfähig, sondern rau und schlichtweg lächerlich. Der Rittergutsbesitzer verliert sich in Selbstüberschätzung und Herrschaftsdünkel, wenn er in militaristischem Sprachduktus lallt: „Hab mit Ordnung geschafft, bin auch weiter zu Diensten für Ordnung, Blut, Vaterland und was ihr wollt“ (V, 7) – ohne an der Niederschlagung des Aufstands beteiligt gewesen zu sein! Vielmehr imaginiert

der Rittergutsbesitzer hier eine altherrschaftliche Position, die er weder inne hat noch zu erringen weiß. In diesem Sinne erscheint er als antidemokratisch und republikfeindlich; die Staatsgewalt dient ihm nur zur Absicherung der eigenen Herrschaft auf dem Lande. Der Verweis auf Blut und Vaterland evozieren traditionell aristokratische, militaristisch-patriotische Werte, die durch den Nachspruch „und was ihr wollt“ sogleich als leere Phrasen enthüllt werden. Der niedere Landadel präsentiert sich durch den Rittergutsbesitzer als Schatten seiner selbst. Macht, Treue zur Obrigkeit und gelebte Werte sind hier nicht mehr zu finden, ein lautstarkes Proklamieren von Ansprüchen kann darüber kaum noch hinwegtäuschen – nicht zuletzt deshalb wird der Rittergutsbesitzer im Beamtenkasino von den übrigen Feiernden einfach ignoriert (vgl. V, 7).

Ganz anders weiß sich der Regierungspräsident darzustellen. In seiner Aggression unterscheidet er sich zwar kaum von dem Rittergutsbesitzer, wütet doch auch er gegen die sozialdemokratischen Landräte: „Solchen fatalen Gestalten die Hand zu reichen, ist widerlich.“ (I, 3) Dennoch sucht er nicht den Schulterschluss mit dem Landadligen: Während dieser durch die Leuna-Kämpfe seine spärliche Macht bedroht sieht, erkennt der Regierungspräsident in ihnen die Möglichkeit, die reichsweite Herrschaft der Aristokraten wiederherzustellen: Hörsing gilt ihm wie die gesamte Republik als leidliche Übergangserscheinung; der Oberpräsident ist dem Regierungspräsidenten darüber hinaus Intimfeind. „Spricht mit einem Adligen, der von den Deutschrittern abstammt, wie mit seinesgleichen. Tiefer kann unsere Kultur schon nicht sinken“ (I, 3), klagt der Adlige und drängt Hörsing mit diplomatischem Geschick und unverhohlener Missachtung in die Defensive. Den Umfang der Zugeständnisse, die der um sein Amt kämpfende Oberpräsident einzuräumen bereit ist, erkennt der Rittergutsbesitzer nicht. Während er die Entlassung der Amtsvorsteher fordert, setzt sich der Regierungspräsident für die Absetzung der ihm missliebigen Landräte ein. „Auf die Dauer sind diese Gestalten peinlich, ich möchte fast sagen, unerträglich. Diese plebejischen Manieren!“ (I, 3), bemerkt er, Hörsing als SPD-Mann miteinschließend.

Als ehemaliger Offizier hegt der Regierungspräsident offen Sympathien für den rechtskonservativen Kapp-Putsch von 1920, weil dabei unter den Linksdemokraten „so schön sauber gefegt“ wurde; im selben Atemzug beruft er sich auf seine „Beamtenehre“ (I, 3): Staatsapparat und Militär gelten ihm als wesentliche „Hüter und Wächter der Ordnung“ (V, 7), jedoch nicht derjenigen des existierenden Staats. Dem Regierungspräsidenten schwebt vielmehr eine Rückkehr zur Monarchie vor. „Wir leben doch schließlich in Deutschland, einem Land mit anständigen Traditionen des Respekts vor Fürsten und

Adel“, bringt er den ihm untergebenen Politikern in Erinnerung. „Man möchte wieder Herr im eigenen Hause sein.“ (I, 3)

Wesentlich offensiver und machtbewusster als der Rittergutsbesitzer inszeniert sich der Regierungspräsident als „Kämpfer für Gesetz und Recht“ (V, 7) – und das mit Erfolg. Während der reale von Gersdorff bald von einem bürgerlichen SPD-Politiker im Amt abgelöst wurde, gelingt es Lasks Regierungspräsidenten, Hörsing entscheidend zu isolieren. Diese Umdeutung der Geschehnisse in dem ‚Tatsachsendrama‘ dient weniger der Betonung der für Lask außer Frage stehenden antidemokratischen Bedrohung durch den Adel⁴⁴ als vielmehr der Brandmarkung der SPD: Lask vertritt in ihrem Theaterstück die gängige Ansicht der Kommunisten, die Sozialdemokraten hätten sich seit Friedrich Ebert mit der Reaktion verbrüdet – an Hörsing werden die Folgen dieser vermeintlichen Anbiederung (Verrat an der Arbeiterschaft und der eigenen Ideale, Übertölpelung durch Unternehmer und Adel) durchexerziert.⁴⁵

Die vierte adlige Figur in *Leuna 1921* ist deutlicher als alle anderen ihrem realen Vorbild nachempfunden. Hinter dem vom Namen her eine polnische Herkunft nahelegenden Polizeimajor von Zechlinsky verbirgt sich unschwer zu erkennen Karl Graf Poniński, der im Jahr 1920 bereits am Kapp-Putsch teilgenommen hatte und als Befehlshaber über eine Düsseldorfer Polizei-Hundertschaft besonders brutal gegen die aufständischen Arbeiter in Mitteldeutschland vorging.⁴⁶

Wie Poniński steht Graf Zechlinsky einer Hundertschaft aus Düsseldorf vor (vgl. III, 4), mit der er sich am Kapp-Putsch beteiligte und zuvor im Baltikum separatistische Strömungen niederschlug (vgl. III, 4). Sein „[r]ohes Gesicht“ und seine „arrogante Pose“ (III, 4) lassen ihn schon äußerlich als grobschlächtig und machtbewusst erscheinen; seine verkürzte Sprache deutet auf einen verinnerlichten und auch im Umgang mit Zivilisten nicht abgelegten Militarismus hin, der von Zechlinsky weniger von den übrigen Vertretern des Adels – der Rittergutsbesitzer spricht ein ähnliches Stakkato – als von den anderen, bürgerlichen Polizeimajoren Kranz und Storch unterscheidet. Diese kritisiert der erst nach Beginn der Offensive gegen die Aufständischen hinzu gerufene von

⁴⁴ Lask gab rückblickend an, bereits in Jugendtagen erkannt zu haben, dass der Adel als soziale Gruppe darin gescheitert war, dem „Volk ein Vorbild“ zu sein. Vgl. Lask: Frühes Suchen, S. 322. Lask bezieht sich mit ihrer Äußerung in erster Linie auf Friedrich II. von Preußen.

⁴⁵ Hörsing macht sich endgültig unmöglich, wenn er die Aufständischen als „Schweinebande“ (III, 4) bezeichnet und sich so mit dem ebenso vulgären Rittergutsbesitzer gemein macht (vgl. I, 3).

⁴⁶ Koch-Baumgarten, Sigrid: *Aufstand der Avantgarde. Die Märzaktion der KPD 1921*. Frankfurt/M., New York, 1986 [Diss.]. S. 299. Zuletzt befahl Graf Poniński über „vier Hundertschaften, ein[en] Nachrichtenzug, eine Reichswehrbatterie mit 10,5-Zentimeter-Geschützen und drei leichte Minenwerfer.“ Siehe Manfred Gebhardt: *Max Hoelz. Wege und Irrwege eines Revolutionärs*. Berlin, 1989³. S. 129.

Zechlinsky für ihre „Schlappheit“ (III, 4) und setzt sich so zusätzlich von ihnen ab. Nachdem Hörsing dem preußischen Militärädlichen freie Hand gewährt – „Ich will Ihnen hier keine Vorschriften machen, Herr Major. Tun Sie, was Ihnen zweckmäßig erscheint.“ (III, 4) –, können die Unruhen durch von Zechlinskys ebenso energisches wie grausames Vorgehen schnell beigelegt werden. Zwar wird an seiner Beteiligung am Kapp-Putsch deutlich, dass von Zechlinsky dieselbe antidemokratische, monarchistische Position bezogen hat wie der Regierungspräsident; politische Führungsansprüche leitet der Polizeimajor daraus jedoch nicht ab, vielmehr versteht er sich als ausführende Gewalt und geht ganz in einem aristokratischen Kriegerideal auf. „Wir alten Soldaten haben freudig unsere Pflicht getan“, fasst er bei Beendigung der Kämpfe zusammen. „Blut ist geflossen; das ist nun mal so im Krieg.“ (V, 7)

Die Abgestumpftheit des Militärs, die Grausamkeit der Märzkämpfe, aber auch Lask schon während des Ersten Weltkriegs angenommener Pazifismus finden ihren stärksten Ausdruck in einem Gespräch zwischen von Zechlinsky und dem Arbeiterführer Knappe in der vorletzten Szene des letzten Akts:

KNAPPE: Sie sitzen hier sorglos und trinken, meine Herren, und draußen wird gemordet!

VON ZEHLINSKY (*aufspringend*): Ein Überfall? Neue Banden?

KNAPPE: Die Schutzpolizei mißhandelt und mordet unbewaffnete Arbeiter.

VON ZEHLINSKY (*setzt sich*): Ach so. – (*Hinausrufend*) Verhaften Sie diesen Mann! (*Schutzpolizisten führen Knappe hinaus*)

KNAPPE (*im Hinausgehen*): Ihre Leute morden.

VON ZEHLINSKY: Die Sektflaschen sind leer. (V, 7)

Zuletzt erweist sich von Zechlinsky nicht nur als äußerst kaltblütig, sondern ähnelt in seiner einfachen Suche nach sinnlichen Genüssen dem betrunkenen Rittergutsbesitzer; der „Krautjunker“ (V, 7) in seinem kleinteiligen Machtstreben, seinem blinden Militarismus und seinem preußischen Monarchismus wird in einer neuen Figur bestätigt.

Interessant ist nun, dass Lask auf Seiten der Bürgerlichen die in ihren Augen Schuldigen klar herausstellt: Dr. Hermann Oster (1878–1954)⁴⁷ als stellvertretender Geschäftsführer des Leuna-Werks sucht von Beginn an nicht die Aussprache mit den streikenden Arbeitern, sondern delegiert deren Aufbegehren an die Otto Hörsing (1874–1937) weiter, machte aus der sozialen somit eine politische Angelegenheit (vgl. I, 2). Hörsing wiederum wendet sich an die Reichswehr (vgl. I, 3) – wodurch der Streik end-

⁴⁷ Zu Heinrich Oster siehe Jens Ulrich Heine: Verstand & Schicksal. Die Männer der I.G. Farbenindustrie A.G. in 161 Kurzbiographien. Weinheim et al., 1990. S. 117–119.

gültig in offenen Aufruhr übergeht und blutig niedergeschlagen wird. Beide Figuren sind kaum literarisiert – eine künstlerische Schwäche des Stücks – und deuten stattdessen unvermittelt auf ihre realen Bezugspersonen hin.

Im Gegensatz dazu fällt auf, dass Lask die Verbindung zwischen ihren adligen Figuren und deren realen Vorbildern weniger deutlich herausstellt. Dass sich hinter dem Regierungspräsidenten ein Adliger und noch dazu Wolf von Gersdorff verbirgt, erschließt sich nur indirekt. Spät – in der siebenten Szene des fünften Akts – gibt sich der Rittergutsbesitzer als Adliger zu erkennen; auch er wird im Personenverzeichnis lediglich anonym aufgeführt, während dem Polizeimajor und dem Ministerialrat fiktive Adelsnamen verliehen worden sind. Aus dem Stück geht zwar hervor, dass Lask Unternehmer wie Oster und bürgerliche Politiker wie Hörsing als naive Handlanger alter, adliger Eliten ausmachte,⁴⁸ dennoch unterließ sie es, wahrscheinlich mit Hinblick auf ein zu Recht befürchtetes Verbot des Stücks, diese Zusammenhänge an bestimmten Personen aus Adelskreisen festzumachen. Mit dieser Vorsichtsmaßnahme unterstrich die Autorin die von ihr auf der Bühne konstatierte, ungebrochene Vormachtstellung des realen Adels, nahm ihrem Massendrama aber einiges an Schärfe, die Heinrich Mann in ihm vermutete.⁴⁹

Trotz der wiedererlangten Übermacht der aristokratischen Politiker und Militärs gegen Ende von *Leuna 1921* zeigt Lasks Drama „heldenhaften Kampf, Verrat und die Gewißheit des kommenden Sieges“⁵⁰ und bietet Linksintellektuellen und dem sozialistisch geprägten Teil der Arbeiterschaft ihrer Zeit eine alternative Deutung der mitteldeutschen Märzkämpfe: Es ist vor allem dieser zukunftsoptimistisch gehaltene Ausgang der allgemeinen Niederlage, der Lasks Schauspiel unter linken Intellektuellen populär werden ließ.⁵¹

In den zwei Wochen zwischen der Publikation des Stücks und seines Verbots im Juni 1927⁵² kamen Inszenierungspläne auf, von denen die des Düsseldorfer Schauspielhauses noch am konkretesten ausfiel, die sich aber allesamt zerschlugen.⁵³ Die von Karl

⁴⁸ Inkonsequent und völlig konträr zur Grundaussage des Stücks werden die adligen Figuren als „Gefolge“ der „Bürgerlichen“ bezeichnet. Vgl. Lask: *Leuna 1921*, S. 9.

⁴⁹ Vgl. Mann: *Das größte Unglück*, S. 391.

⁵⁰ Lask: *Frühes Suchen*, S. 327.

⁵¹ Vgl. Becher: *Über die proletarisch-revolutionäre Literatur*, S. 615.

⁵² Detailliert dazu vgl. Carl von Ossietzky: *Das Reichsgericht im Sommer*. In: *Weltbühne*. 23 (1927). Nr. 30. S. 119–121.

⁵³ Lask: *Frühes Suchen*, S. 327. Von Ossietzky erwähnt, dass Erwin Piscator und „eine große süddeutsche Bühne“ an dem Stück Interesse bekundet hätten. Vgl. Ossietzky: *Das Reichsgericht*, S. 119. Die Behauptung, *Leuna 1921* sei bereits 1924 für eine später verbotene Aufführung in Berlin vorgesehen gewesen, widerspricht der Angabe Lasks, das Stück erst nach der Aufführung des Münzer-Dramas zu Pflingsten

Böttcher erwähnten illegalen Aufführungen durch Arbeitergruppen erscheinen angesichts des Massencharakters des Stücks unglaublich,⁵⁴ weshalb *Leuna 1921* im Gegensatz zu Lasks anderen, ihrem Hauptwerk zugeordneten Dramen *Thomas Münzer* (UA 31. Mai 1925 in Lutherstadt Eisleben) und *Giftgasnebel über Sowjetrußland* (UA 8. Juli 1927 in Kassel) als einziges bis heute als nicht aufgeführt gelten muss.⁵⁵

Die Meinungen über Lasks Mittelstück gehen weit auseinander. Während schon Johannes R. Becher *Leuna 1921* „in ideologischer Hinsicht exakt und klar; hinsichtlich der Form [...] aber nicht stark genug“ befand⁵⁶ – einem Urteil, dem sich Franz Norbert Mennemeier in jüngerer Zeit anschloss⁵⁷ – werden von anderer Seite die innovativen Impulse betont, die von Lasks Methodik und dramatischer Form ausgingen. So sieht Ursula Münchow in *Leuna 1921* mehr noch als in ihrem Münzer-Drama erstmals den Versuch unternommen, ein Arbeiterdrama ohne Einzelhelden zu konzipieren; Lask sei hierin maßgebend für die proletarische Dramatik der späten Weimarer Republik geworden.⁵⁸ Klaus Kändler hingegen hebt die Neuheit der Zeitzeugenbefragung hervor, durch die Lask die dokumentarische Grundlage ihres Stückes gewann. Diese Form der Erarbeitung eines zeitgeschichtlichen Geschehens rücke *Leuna 1921* in die Nähe von Gerhart Hauptmanns *Weber*-Drama (1892) und Friedrich Wolffs *Armen Konrad* (1924).⁵⁹ Lasks starker Bezug zur erarbeiteten Quellenlage führte jedoch dazu, „daß sie den protokollierten Tatsachen zu viel Platz einräumt, damit den dramatischen Impetus knickt und die Endwirkung schwächt“, wie schon ihr Protegé von Ossietzky bemerkte.⁶⁰ Die ausufernde, breit angelegte Handlung trägt ihr übriges dazu bei, dass *Leuna 1921* insgesamt mehr tendenziös eingefärbte Reportage als literarisches Drama ist; einen mit Piscator vergleichbaren Appell in „kräftiger, knapper Form“ zu verfassen, gelang der Autorin hier jedenfalls nicht.⁶¹

1925 in Lutherstadt Eisleben verfasst zu haben. Vgl. Berta Lask. In: Kurt Böttcher (Hrsg.): Proletarisch-revolutionäre Literatur, S. 287; Lask: Frühes Suchen, S. 326.

⁵⁴ Vgl. ebd., S. 287.

⁵⁵ Vgl. Korosa: Die schreibende Revolutionärin, S. 71.

⁵⁶ Becher: Über die proletarisch-revolutionäre Literatur, S. 615.

⁵⁷ Mennemeier lobt das Stück als „sprechnah, im großen und ganzen realistisch“, findet es aber „ohne künstlerischen Ehrgeiz“, weshalb er es insgesamt als „respektabel“ und „sauberes Handwerk“ beurteilt. Vgl. Mennemeier: Modernes deutsches Drama, S. 208f.

⁵⁸ Münchow, Ursula: Neue Wirklichkeitssicht und politische Praxis. Sozialistische Literatur und Arbeiterinnenbewegung. In: Gisela Brinker-Gabler (Hrsg.): Deutsche Literatur von Frauen. Bd. 2. S. 249–268, hier S. 264f.

⁵⁹ Kändler: Drama und Klassenkampf, S. 137.

⁶⁰ Ossietzky: Das Reichsgericht, S. 120.

⁶¹ Lask, Berta: Erinnerungen an Piscators Proletarisches Theater. In: Ludwig Hoffmann, Daniel Hoffmann-Ostwald (Hrsg.): Deutsches Arbeitertheater 1918–1933. Eine Dokumentation. Berlin, 1961. S. 89–90, hier S. 89.

I. 4. Wie früher im Schlaraffenland

Reaktionärer Adel in Georg Kaisers *Der Silbersee*

Georg Kaisers Stück *Der Silbersee* ist eines der letzten, nicht der nationalsozialistischen Ideologie verpflichteten Dramen, die nach der Ernennung Adolf Hitlers zum Reichskanzler Ende Januar 1933 in der Weimarer Republik noch uraufgeführt werden konnten. Die von der SA inszenierten Ausschreitungen anlässlich der zeitgleichen Premiere des *Silbersees* am 18. Februar 1933 an elf deutschen Bühnen dienten den Machthabern als Anlass, neben diesem Stück gleich das gesamte Werk Georg Kaisers zu unterdrücken.¹ Dabei ist der politische und sozialkritische Gehalt von Kaisers gegen Ende der Weimarer Republik verfassten „Wintermärchen“² entgegen früherer Forschungsmeinungen eher gering.³ Zwar regen neben dem Verweis dieses Untertitels auf Heinrich Heines Versepos *Deutschland. Ein Wintermärchen* (1844) und auch William Shakespeares Romanze *Das Wintermärchen* (1623) vor allem die im Stück eingestreuten Songs von Kurt Weill eine gegenwartsbezogene Lesart des *Silbersees* an,⁴ doch beschränken sich

¹ Peter K. Tyson trägt Rezensionen zu den drei Aufführungen am Alten Theater Leipzig (Regie: Detlef Sierck), am Stadttheater Erfurt (Regie: Hermann Pfeiffer) und am Stadttheater Magdeburg (Regie: Hellmuth Götze) zusammen. Vgl. Peter K. Tyson: *The Reception of Georg Kaiser (1915–45)*. Vol. 1. Texts and Analysis. New York et al., 1984. S. 548–567. Diese Angaben verleiteten die Forschung gelegentlich zu der irrigen Annahme, *Der Silbersee* sei nur an diesen drei genannten Bühnen uraufgeführt worden. Vgl. Ulrike Zitzlperger: *Caught between Two Eras. Georg Kaiser's The Silver Lake*. In: Frank Krause (Hrsg.): *Georg Kaiser and Modernity*. Göttingen, 2005. S. 123–140, hier S. 123. Kaiser wurde zwar in seinen Publikations- und Aufführungsmöglichkeiten eingeschränkt, sein Gesamtwerk wurde jedoch nicht verboten. Vgl. Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums. Stand vom 31. Dezember 1938 und Jahreslisten 1939–1941. Unveränderter Neudruck der Ausgaben Leipzig 1938–1941. Vaduz, 1979. S. 68.

² So der Untertitel des *Silbersees*. Grundsätzlich erweist sich das traditionelle Märchen mit seiner geschlossenen Weltsicht in der Moderne als ungeeignet, um reale Bezüge in sich aufzunehmen, weshalb es zunächst in die Kinder- und Jugendliteratur absank. Kurt Tucholsky (*Märchen*, 1907) und Ödön von Horváth (*Sportmärchen*, 1924–1932) bemühten sich um eine formale Erneuerung des Märchens; Kaiser folgte diesen Versuchen hier jedoch nicht: Im *Silbersee* finden sich zwar märchenhafte (einfache Charaktere, räumliche wie zeitliche Bezugslosigkeit, stereotype Schauplätze) und kunstmärchenhafte Elemente (stilisierte Sprache, mehrsträngige Handlung, offenes Ende), doch fehlt den Figuren und der Handlung – abgesehen von dem „dicke[n] Lotterieagenten in blauem Frack und goldner Weste“ als moderne Fee – das Wunderbare. Siehe Georg Kaiser: *Der Silbersee. Ein Wintermärchen in drei Akten*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 3. Stücke 1928–1943. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1970. S. 193–288, hier S. 215 (I. Akt). Die folgenden Zitate im Fließtext beziehen sich auf diese Angabe. Ähnlich wie Hugo von Hofmannsthal (*Das Märchen der 672. Nacht*, 1895) greift Kaiser somit den Begriff des Märchens auf, ohne ihn vollständig einzulösen. Vgl. Stefan Neuhaus: *Märchen*. Tübingen, 2005. S. 248–254.

³ Vgl. Ernst Schürer: *Georg Kaiser und die Neue Sachlichkeit (1922–1932)*. Themen, Tendenzen und Formen. In: Holger A. Pausch, Ernest Reinhold (Hrsg.): *Georg Kaiser Symposium*. Darmstadt, 1980. S. 115–138, hier S. 134. Schürer glaubt im *Silbersee* den Höhepunkt von Kaisers zeitkritischem Potential erreicht und sieht in einzelnen Liedern Kurt Weills eine Warnung vor, aber auch an Hitler ausgesprochen, sodass sich die „Nationalsozialisten [...] zu Recht angegriffen“ fühlten. Siehe Ernst Schürer: *Verinnerlichung, Protest und Resignation. Georg Kaisers Exil*. In: Manfred Durzak (Hrsg.): *Die deutsche Exilliteratur 1933–1945*. Stuttgart, 1973. S. 263–281, hier S. 264.

⁴ Kaiser übte sich für gewöhnlich in „musikalischer Abstinenz“, wie Jürgen Schebera es ausdrückt. Da der Autor „kaum musikalische Mittel“ verwendete, war es ihm „zumeist gleich, welche Art von Bühnen-

die wirtschaftskritischen Zwischentöne – ähnlich wie bei Hasenclevers Komödie *Ein besserer Herr* (1926) – ausschließlich auf den ersten Teil von Kaisers Stück und dienen mehr als dramatischer Effekt, als dass sie politisches Herzanliegen des Autors wären.⁵

Die im Drama aufgezeigte wirtschaftliche Not und die mit ihr einhergehende allgemeine soziale Erkaltung bilden den Hintergrund für die individuelle Erneuerung der zentralen Figuren Olim und Severin:⁶ Der Landjäger Olim schießt in Erfüllung seiner Amtspflicht den hungernden Waldbewohner Severin nieder, als dieser Lebensmittel stiehlt. Von Schuldgefühlen geplagt, bewahrt Olim den Schwerverletzten durch eine Falschaussage vor dem Gefängnis und pflegt ihn in seinem Schloss, das er im Anschluss an einen überraschenden Lottogewinn erstanden hat. Darüber gerät Olim jedoch in einen Zwierspalt: Je länger er Severin umsorgt, umso mehr sinnt der zu Kräften Kommende auf Rache an dem ihm unbekanntem Schützen. Um seine Identität vor Severin zu verheimlichen und diesbezügliche Nachforschungen zu unterbinden, hält Olim den Genesenden im Schloss fest und meidet schließlich völlig dessen Kontakt.

Seine Haushälterin Frau von Lubber aber gelingt es, Olims Vergangenheit zu enthüllen. Um sich das Schloss anzueignen, bringt sie zunächst Severin gegen seinen Gönner auf, dann lässt sie sich von dem verängstigten Olim unter dem Vorwand, ihn als Gegenleistung vor der Rache Severins zu bewahren, seinen Besitz übertragen. Severin und Olim finden trotz der Intrigen Frau von Lubbers zueinander, werden von dieser jedoch aus dem Schloss verjagt. Da nun auch Olims Falschaussage bekannt wird und ihm sowie Severin strafrechtliche Konsequenzen drohen, ziehen sich die beiden Verfolgten mittellos und hungernd in den Wald zurück, wo sie über den unerwartet früh vereisten Silbersee einer ungewissen Zukunft entgegengehen – dadurch allerdings auch der Realität abhanden kommen, wie Georg Kaiser in einem späteren Aphorismus anklingen lässt: „Vor dem Grauen des Lebens flüchten die Menschen ins Märchen“.⁷

musik die Theater zu den Inszenierungen seiner Stücke herstellten.“ Lediglich mit dem Komponisten Kurt Weill arbeitete er enger zusammen; mit ihm entstanden *Der Protagonist* (1922, als Oper 1924), *Der Zar läßt sich photographieren* (1928) und *Der Silbersee* (1933). Siehe Jürgen Schebera: Georg Kaiser und Kurt Weill. Stationen einer Zusammenarbeit 1924–1933. In: Sinn und Form. 38 (1986). H. 1. S. 194–202, hier S. 195.

⁵ Zitzlsperger: Caught between Two Eras, S. 129.

⁶ Beide Namen könnte Kaiser aus dem Lateinischen entnommen haben; ‚olim‘ bedeutet da ‚einst‘ – möglicherweise ein Hinweis auf das Märchenhafte der Handlung – Severin könnte ‚severin‘ (‚ernst‘) entlehnt sein, wodurch Severins Haltung in Olims Obhut charakterisiert wäre. ‚Olim‘ ist zudem ein Begriff aus dem Hebräischen, der die Auswanderer in das Gelobte Land bezeichnet. Gerade mit Hinblick auf die Flucht der Hauptfiguren über den vereisten See könnte auch eine an die jüdische Religionsgeschichte angelehnte Deutung des Dramenendes schlüssig sein. Allerdings fehlen hierfür unterstützende Hinweise im Text.

⁷ Kaiser, Georg: Aphorismen. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 4. Filme, Romane, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1971. S. 629–635, hier S. 630. Die meist

Der Silbersee markiert das Ende der produktivsten Schaffensphase in Georg Kaisers Leben, die 1921 mit seiner Entlassung aus dem Gefängnis, in dem er wegen Unterschlagung einsaß, begann und mit seinem Rückzug in die innere Emigration 1933 endete. Zentrale Motive des *Silbersees* wie das des „durch Erbschaft, Lotteriegewinn oder Identitätstausch“ irritierten Menschen finden sich in zahlreichen vorangegangenen Stücken Kaisers;⁸ auch adlige Figuren in republikanischem Umfeld treten in verschiedenen vollendeten und Fragment gebliebenen Dramen des Autors auf.⁹ Wesentlich deutlicher allerdings wird im *Silbersee* die vom Christentum und Friedrich Nietzsche inspirierte Idee der Erneuerung des Menschen fortgeführt, die das gesamte Werk Kaisers prägt: Als Heilsverkünder treten gewandelte Figuren bereits in seinen frühen, expressionistischen Dramen auf; als zur Liebe Bekehrte verteidigen sie ihr Innerstes gegen eine abweisende Welt. *Der Silbersee* beendet eine kurze Folge von „Dramen der monomanisch Besessenen“, die ausgestoßen und weltabgewandt Selbstmord begehen.¹⁰ Unter diesen Vorzeichen ist fraglich, inwieweit das offene, ins Irreale driftende Ende dieses Stücks als Ausdruck eines wenngleich unbestimmten Zukunftsoptimismus gelten kann.¹¹

von einer desillusionierten Stimmung zeugenden Aphorismen entstanden während Kaisers Schweizer Exil zwischen 1938 und 1945. Zu diesen Jahren siehe Gesa M. Valk: Georg Kaiser. Berühmter Dramatiker und ein rätselhafter Mensch. Halle, 2011; Maria von Mühlfeld: Ein ganzes Leben im Schatten. Die heimlichen Briefe der Geliebten Georg Kaisers über ihr Leben im Schweizer Exil 1941–1945. Hrsg. v. Gesa M. Valk. Halle, 2011. Besonders zu Kaisers Beitrag zur Exilliteratur siehe Wolfgang Brekle: Schriftsteller im antifaschistischen Widerstand 1933–1945 in Deutschland. Berlin, Weimar, 1985. S. 196–197; Werner Mittenzwei: Exil in der Schweiz. Leipzig, 1978. S. 267–281.

⁸ Koenigsgarten, Hugo F.: Georg Kaiser. In: Benno von Wiese (Hrsg.): Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Berlin, 1965. S. 435–453, hier S. 438. Koenigsgarten verfasste 1928, anlässlich des 50. Geburtstags Kaisers, die erste Biografie zu diesem Schriftsteller.

⁹ Insgesamt enthalten 19 Dramen Georg Kaisers adlige Figuren, dazu 5 Fragmente. Die bekanntesten von ihnen sind *Der Fall des Schülers Vehgesack* (1901/02, 1912–15), *Die Bürger von Calais* (1912–14, 1923), *Von morgens bis mitternachts* (1912, 1931) und *Kolportage* (1923–1925). Die letzten beiden Stücke, dazu *Rektor Kleist* (1903, 1917–19), *Der Geist der Antike* (1905, 1922/23) und *Der Silbersee* sind in der Gegenwart ihrer Entstehungszeit angesiedelt.

¹⁰ Koenigsgarten: Georg Kaiser, S. 441. Der Autor zählt zu diesen Dramen *Von morgens bis mitternachts* (1916) und *Nebeneinander* (1929). Die Liste der Dramen, deren Protagonisten sich der Wirklichkeit durch Suizid verweigern, kann um *Die Koralle* (1916/17) und *Zweimal Oliver* (1925/26) ergänzt werden. Der Rückzug in die Illusion als Form der Realitätsnegierung findet sich u.a. ebenfalls in *Der Brand im Opernhaus* (1917–19, 1928), *Hellseherei* (1928/29) und *Oktoberfest* (1927). Vgl. Eric Albert Fivian: Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus. München, 1947. S. 279.

¹¹ Manfred Kuxdorf zeigt zwar auf, dass Kaiser in dem vergeblichen Versuch der Waldbewohner, ihren Hunger durch die symbolische Bestattung einer Puppe zu überwinden (vgl. I, 198), illusionäre „Wunschträume“ an der Realität scheitern lässt. Dennoch sieht er in Olims und Severins Gang über den Silbersee kein vergleichbares, zum Scheitern verurteiltes Ausweichen in die Illusion, sondern erkennt den zugefrorenen See als „Zeichen der Verpflichtung“ an der Mitwelt. Siehe Manfred Kuxdorf: Die Suche nach dem Menschen im Drama Georg Kaisers. Bern, Frankfurt/M., 1971. S. 96f. Diese Lesart scheint mir zu wenig am Text belegbar, da zwar der gedachte Selbstmord der Flüchtenden durch die Möglichkeit zum weiteren Entkommen über den unerwartet gefrorenen See ausbleibt, jedoch nicht ersichtlich wird, wie Olim und Severin auf ihr Umfeld einwirken könnten – sofern sie überhaupt den Willen dazu hätten. Wesentlich treffender wie sarkastischer fasst Adolf Schütz die Flucht über das Eis auf: „[S]ogar zur Rettung eines einzelnen Unglücklichen bedarf der Subjektivist Kaiser des Märchens.“ Siehe Adolf Schütz: Georg Kai-

Durch die angedeutete Flucht in das Phantastische konterkariert der *Silbersee* die Intentionen Kaisers, die er in zahlreichen, wenn auch knappen theoretischen Schriften zum Ausdruck gebracht hat: Eindeutig verstand er sich darin als Anwalt jener, „die vom Schicksal ungerecht behandelt werden.“¹² Ein „Gerechtigkeitsgefühl“ liege seinem Schaffen zugrunde, „das Bedürfnis, diejenigen zu verteidigen, die im Schatten liegen.“¹³ Noch 1921, während seiner späten expressionistischen Phase, erklärte Kaiser den Dichter zum Führer in eine neue, zukünftige Gesellschaftsform: „Er eröffnet Möglichkeiten eines neuen Menschentums.“ Grundlegend hierfür sei nach Kaisers Auffassung der dem Dichter eigene „Zwang, Altes über den Köpfen des Bürgers zu demolieren.“ Ausdrücklich stellt er sich mit diesem Kunstverständnis in die Tradition von Carl Sternheims Bürger-Komödien aus der späten Wilhelminischen Kaiserzeit, geht aber über diese hinaus, indem er zugleich fordert, über die Zerstörung der alten Gesellschaftsordnung durch die Kunst den Weg in eine mögliche Zukunft aufzuzeigen. „Wer zerstört, hat nur dann die sittliche Berechtigung dazu, wenn er das freigewordene Gelände, den vom Gegner geräumten Kampfplatz als Bauplatz zu benutzen weiß [...]. Nach der Revolution Aufbau der neuen Welt.“¹⁴

Die im *Silbersee* dargestellte Revolution äußert sich nicht im Wechsel des Schlossbesitzes, wie es Kaiser in einem späteren Aphorismus nahelegen versuchte,¹⁵ sondern vollzieht sich innerlich in Olim und Severin durch die Überwindung von Furcht und Hass. Der gesamtgesellschaftliche Notstand, im ersten Akt des Stücks von zwei Verkäuferinnen und dem hungernden Severin sowie seiner Gleichgesinnten aufgezeigt, inspiriert somit lediglich zur privaten, intimen Erneuerung. Eine allgemeine Revolution wird

sers Nachlass. Eine Untersuchung über die Entwicklungslinien im Lebenswerk des Dichters. Basel, 1951 [Diss.]. S. 74.

¹² Kaiser, Georg: Wie die Dramatiker arbeiten. Antwort auf die Rundfrage einer Stockholmer Zeitung. In: Ders.: Werke Bd. 4. S. 594. Gerade die Absicht, „mit meinen Bühnenwerken irgend etwas Gutes aus[zurichten,“ ließ Kaiser im Exil an der Wirkung von Literatur und der Wandelbarkeit der Menschen zweifeln. Vgl. ebd., S. 594 sowie Georg Kaiser: [Gespräche mit Julius Marx]. In: Werke Bd. 4. S. 610–627.

¹³ Kaiser, Georg: [Wie ein Theaterstück entsteht]. Antwort auf eine Rundfrage des Svenska Dagbladet. In: Ders.: Werke Bd. 4. S. 592.

¹⁴ Kaiser, Georg: [Gespräch mit Georg Kaiser]. Gesprächspartner: Karl Marilaun. In: Ders.: Werke Bd. 4. S. 564–566, hier S. 564f. Zu Kaisers expressionistischem Werk siehe Eun Kyoung Kim: Idee und Sprache in Georg Kaisers Hauptdramen des expressionistischen Zeitraums. Fernwald, 1998 [Diss.]; Armin Arnold: Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen. Stuttgart et al., 1971². S. 117–139; Ders.: Georg Kaiser. In: Wolfgang Rothe (Hrsg.): Expressionismus als Literatur. Bern, München, 1969. S. 474–489; Walter H. Sokel: Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. München, 1959; Albert Soergel: Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus. Leipzig, 1925. S. 661–690.

¹⁵ „Revolution? Der Besitz wechselt die Taschen.“ Siehe Georg Kaiser: Aphorismen, S. 631.

nicht ermöglicht.¹⁶ Indem Olim zugleich über seine Ressourcen herrscht und Severin dient, indem Severin angesichts der von Olim geleisteten Pflege dessen wahren Charakter hinter der Dienstpflicht als Landjäger erkennt, indem sie darüber schließlich zur Freundschaft finden – werden sie beide „*gekonnte* [...] Menschen.“¹⁷

Welche Gesellschaftsform diese idealen Menschen begründen könnten, zeigt der *Silbersee* – eine Schwäche auch der expressionistischen Dramatik um vergleichbare Erneuerungsprozesse durch inneren Wandel – allerdings nicht auf. Auch in seinen theoretischen Schriften zum Drama schweigt sich Kaiser darüber aus. Die Gleichsetzung von Herr und Diener in diesem neuen Menschentypus führte für ihn später jedoch geradewegs in den Sozialismus „als eine selbstverständliche Konsequenz“.¹⁸ Auch wenn das Stück selbst keine Anlass dazu gibt, die Handlung unter derartigen ideologischen Vorzeichen zu interpretieren, liegt ihm doch auf der Figurenebene eine Opposition zugrunde, die sich in Kaisers politischen Vorstellungen wiederfindet. So sah er – im Rückblick aus dem Schweizer Exil – eine notwendige soziale Revolution und damit auch den zu erlangenden Sozialismus in Deutschland unterdrückt durch „die Schlotbarone und Krautjunker, de[n] Offiziersklüngel und die einflußreichen klerikalen Kreise“.¹⁹ Auf der Bühne vertritt Frau von Luber nebst Baron Laur – die in ihrer Gier nach dem Schloss ebenso materialistischen wie kurzsichtigen „Krautjunker“ – diese reaktionäre Position, die als Negativbild Olims und Severins innere Revolution klarer herausstellen, ohne dass dadurch kaschiert werden könnte, dass Kaiser „nach dem Neinsagen die andere, nach der nötigen die größere Aufgabe“ des Erneuerns eben nicht

¹⁶ Die von Kaiser vollzogene Privatisierung der Revolution wurde von einigen Rezensenten nicht wahrgenommen. So heißt es in einer Besprechung der *Magdeburger Zeitung*: „Dass der Autor des *geretteten Alkibiades* und der *Bürger von Calais*, von *Gas* und von *Mississippi* [...], dass dieser dialektische Dramatiker ein Revolutionsdrama schreiben würde, war ebensowenig zu erwarten, wie eine rührselige Romanze.“ Siehe anonyme Rezension in: *Magdeburgische Zeitung*, 20.2. 1933. Zitiert n. Tyson: *The Reception of Georg Kaiser* Vol. 1. S. 553–555, hier S. 553.

¹⁷ Kaiser: [Gespräch mit Georg Kaiser], S. 565. „Der *gekonnte*, der in sich vollendete Mensch wird jede nötige Arbeit tun, nämlich jeder wird sie tun und so wird auch jeder sowohl Herr als Diener sein.“ Siehe ebd. Als Grundkonflikt in Kaisers Werk lässt sich somit nicht der Gegensatz von Individuum und Gesellschaft ausmachen, vielmehr erkennen Kaisers *gekonnte* Menschen, dass „das Grundübel der gesellschaftlichen Zustände im Individuum selbst seine Wurzeln hat.“ Siehe Kuxdorf: *Die Suche nach dem Menschen im Drama Georg Kaisers*, S. 15. Zu ebendieser Erkenntnis wollte Kaiser auf der Bühne anregen. „Man geht aus dem Theater – und weiß mehr von der Möglichkeit des Menschen.“ Siehe Georg Kaiser: *Formung von Drama*. In: Ders.: *Werke* Bd. 4. S. 572–574, hier S. 574.

¹⁸ Kaiser: [Gespräche mit Julius Marx], S. 613. Diese Aussage muss jedoch mit Vorsicht betrachtet werden, da sie aus Kaisers von Armut und zunehmender Weltverachtung geprägten Exiljahren stammt. Aufgrund der von den anonymen Waldbewohnern vorgelebten und von Severin und Olim übernommenen Haltung, „sich überall gleichberechtigt zu fühlen“ (I, 209), sah die nationalsozialistische Presse in Kaisers *Silbersee* ein „kommunistische[s] Tendenz-Stück[-]“. Siehe „Auszug aus dem Verwaltungsbericht der Städtischen Bühnen Magdeburg. Spielzeit 1932–33. Zitiert n. Tyson: *The Reception of Georg Kaiser* Vol. 1, S. 564–565, hier S. 564.

¹⁹ Kaiser: [Gespräch mit Julius Marx], S. 612.

bewältigt.²⁰ Die „*gekonnte*[n] [...] Menschen“²¹ bieten keine tragfähige soziale Alternative zur unveränderten Realität der gewissermaßen nicht-gekonnten Menschen.

Letztere werden im *Silbersee* durchgängig von adligen Figuren repräsentiert. Frau von Luber und Baron Laur bilden eine ausschließlich auf die eigene Herrschaftsabsicherung bedachte Gruppe, deren Menschlichkeit – wie ihre Namen bereits kenntlich machen – hinter einem tradierten und unwandelbaren Adelstitel bzw. -prädikat zurücktritt. In ihrer angeborenen Zugehörigkeit zum Adel unterscheiden sie sich von dem übrigen Figural, dessen soziale Position durch Berufsfelder – im Stück finden sich Landjäger, Verkäuferinnen und Krankenhausmitarbeiter – bestimmt wird und entsprechend variiert werden kann. So ist Olim in der Lage, mit der Aufgabe seines Berufs aus der von ihm angenommenen Rolle herauszutreten und über die Fürsorge an Severin seine eigene Menschlichkeit zu entdecken – der sozial von Geburt an festgelegte Adel ist dazu nicht in der Lage.

Während Olim mit seinem Rückzug auf das von ihm erworbene Schloss und später in den Wald einen kalten Rechtsstaat hinter sich lässt, in dem die Bestrafung Notleidender erwünscht ist und sogar verlangt wird, löst sich Severin aus der Gemeinschaft der namenlosen Waldbewohner, die zwar erste Züge einer auf Gleichberechtigung basierenden Gesellschaftsordnung aufweist und somit als Vorläufer von Kaisers idealer, nachrevolutionärer Welt verstanden werden kann, allerdings von Hunger, Elend und sozialer Ausgeschlossenheit geprägt ist. Die Welt der Waldbewohner existiert gewissermaßen unter den falschen Vorzeichen und ist aus diesem Grund zum Scheitern verurteilt. Ein Nebeneinander des reaktionären Herrschaftssystems und der revolutionären Verbrüderung scheint nicht möglich, wie auch das von Intrigen geprägte, nur kurze Miteinander von Olim, Severin und Frau von Luber im Schloss veranschaulicht.

²⁰ Kaisers Bühne wird somit nicht zum von ihm selbst eingeforderten ideologischen „Kampfplatz“. Vgl. Georg Kaiser: [Die Zukunft der deutschen Bühne]. Zu einer Resolution des Schutzverbandes deutscher Schriftsteller vom 10. Mai 1917. In: Ders.: Werke Bd. 4. S. 545–546, hier S. 545. Stattdessen flüchtete sich Kaiser mit dem *Silbersee* ebenso wie Carl Zuckmayer mit dem *Hauptmann von Köpenick. Ein deutsches Märchen in drei Akten* (1931) in die Unverbindlichkeit des Märchens. Dieser Rückzug aus der Realität wurde von Kurt Tucholsky, Erich Kästner, Walter Mehring und anderen ‚linken Melancholikern‘ geteilt und entsprechend kritisch von den parteibewussteren Kollegen kommentiert. Vgl. Walter Benjamin: Linke Melancholie. In: Ders.: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. v. Christoph Gödde, Henri Lonitz. Bd. 13.1. Kritiken und Rezensionen. Hrsg. v. Heinrich Kaulen. Berlin, 2011. S. 300–305. Nicht zuletzt weil Kaiser in seinen Stücken generell klare politische Aussagen vermied, wurde er als „Denkspieler“ bezeichnet. Vgl. Hermann Kesten: Georg Kaiser. In: Welt und Wort. 8 (1953). S. 364–365, hier S. 365. Der Begriff selbst geht auf den Kritiker Bernhard Diebold zurück, der ihn zunächst auf die stark strukturierende Arbeitsform Kaisers bezog. Vgl. Bernhard Diebold: Der Denkspieler Georg Kaiser. Frankfurt/M., 1924.

²¹ Kaiser: [Gespräch mit Georg Kaiser], S. 565.

Olims Wohnsitz ist für diese drei Figuren von äußerst unterschiedlicher Bedeutung: Olim selbst hat das Schloss bezogen, weil es für ihn nach seinem Lottogewinn zu gefährlich wäre, „als schwerreicher Landjäger durch die einsamen Wälder zu streifen.“ (I, 217) Das Schloss, funktional reduziert auf seine ausgrenzenden Mauern, gewährleistet den Fortbestand von Olims Reichtum und sichert ihm die wirtschaftlichen Voraussetzungen für eine dauerhafte Pflege des verletzten Severins.²² Die soziale Isolation ermöglicht es Olim darüber hinaus, seine wahre Identität vor Severin geheim zu halten; das Schloss wird so auch zum Gefängnis für seinen Besitzer wie für dessen Schützling: Da Severin mit zunehmender Gesundung immer weniger auf Olims Unterstützung angewiesen ist und zugleich immer nachdrücklicher den Verursacher seiner Verletzung ausfindig machen will, begehrt er vehement gegen seine Festhaltung auf (vgl. II, 242). Severins missglückende Ausbruchsversuche richten sich gegen das einengende Gebäude, aber auch gegen Olims im Gegensatz dazu grenzenlose Fürsorge. Erst indem sie gemeinsam das Schloss verlassen, kann sich Severin aus seiner beschränkten Handlungsfreiheit und von seinen Rachgelüsten, Olim von seiner bevormundenden Aufopferung und seinen Ängsten vor Enthüllung befreien. Auch an dieser Stelle vollzieht sich die Menschwerdung somit fernab adliger Sphären.

Während sich die beiden Männer in dem Schloss „[w]ie Sträflinge“ (II, 244) fühlen, symbolisiert der einstige Adelssitz für Frau von Luber ihre eigenen angestammten Herrschaftsansprüche; sie allein versteht das Schloss als traditionell aristokratischen Repräsentativbau und weiß die einzelnen Räume für ihre Zwecke zu nutzen, sei es, dass sie Olim in der Einsamkeit eines entlegenen Turmzimmers festhält (vgl. III, 265), Severin im Kerker inhaftiert (vgl. III, 270) oder im Saal dem Baron Laur mit einem „*mit Nachspeisen und Weinflaschen überladene[n] Eßtisch*“ (III, 270) aufwartet. Daneben begreift Frau von Luber das Schloss ganz ähnlich wie Olim als einen durch seine Mauern der Welt abgekehrten Ort, dem eine eigene Ordnung zugrunde liegt.

LAUR *die vollen Gläser schwenkend*: Die Hunde los – und wer uns stören will, den reißen sie!

FRAU VON LUBER: Wer uns entreißen will, was uns gehört – der ist von keinem Hundebiß toll!

LAUR: Gehört dir jetzt das Schloß?

FRAU VON LUBER: Mit Türmen, Erkern, Zinnen.

²² Gleichzeitig beschränkt Olim im Schloss sein soziales Engagement, indem er es ganz auf Severin konzentriert: „Da ich nicht alle hungrigen Mäuler stopfen kann und niemals stark genug bin eine bessere Weltordnung durchzudrücken, so widme ich mich einem einzelnen, nach dem ich hier nicht lange zu suchen brauche.“ (I, 215)

LAUR: Ist das nicht wunderbar?

FRAU VON LUBER: Es ist nur wieder alles so, wie es sein soll! (III, 280)

Frau von Luber will die monarchische, „alte Ordnung“ (III, 280) in zweierlei Hinsicht wiederherstellen: Zum einen durch die Inbesitznahme des Schlosses, zum anderen durch die Etablierung eines aristokratischen Lebensstils in demselben. Um dieses Ziel zu erreichen, missbraucht Frau von Luber das Vertrauen, das Olim in sie als seine Haushälterin setzt.²³

Da er völlig auf Severin konzentriert ist, entgeht Olim die offen Ablehnung, die ihm von Frau von Luber entgegenschlägt. So gibt sie seine Order nur „mit spöttischem Unterton“ (II, 235) an die Dienerschaft weiter, tritt ihm gegenüber selbstbewusst „in einem nahezu fürstlichen Schlepptuch“ (II, 236) auf und beschämt den Schlossherrn, indem sie vor dem an einen Rollstuhl gefesselten Severin vom Tanzen schwärmt (vgl. II, 236). Trotz ihres teils unbeherrschten Auftretens – so lacht sie „*kreischend und schwenkt luftschnappend die Arme*“ (II, 240) – überzeugt Frau von Luber zumindest Olim als „adlige Dame“ (II, 259) und kann sich mit Verweis auf ihren ehemals gehobenen Stand von diesem erfolgreich absetzen: „[F]ast *schüchtern*“ räumt der Schlossherr ihr gegenüber ein, „[v]on Herkunft [...] nicht bedeutend“ (II, 245) zu sein und ordnet sich somit sozial seiner Haushälterin unter. Der verblichene Adelstitel wiegt nach Olims Verständnis mehr als sein Reichtum.

Umgekehrt handelt Frau von Luber zunächst mehr aus einer finanziellen Notlage denn aus standesbewussten Gründen heraus: Da sie ihren Besitz verloren oder nie einen solchen besessen hat – ersteres scheint plausibler, da sich ihre Nichte Fennimore als „die arme Verwandte“ (II, 227) bezeichnet –, dient sie sich Olim notgedrungen als Haushälterin an. Die Annahme dieser ihr unschicklichen Arbeit bezeichnet sie im Rückblick, nachdem sie sich bereits in den Besitz des Schlosses gebracht hat, überhöhend als „Fügung“, ihr Handeln als von einem angeborenen „Instinkt“ (III, 271) geleitet. Damit neigt sie gegenüber Baron Laur ihre prekären wirtschaftlichen Verhältnisse und verkürt ihre ehemalige Tätigkeit als Haushälterin zum Bestandteil einer Intrige, die Frau von Luber tatsächlich aber erst nach Dienstantritt ersonnen hat.

Obwohl Frau von Luber mit dem phrasenhaften Ausspruch, dass „Bescheidenheit die Quelle aller Vorzüge“ (II, 228) sei, jegliches Verfolgen eigener Interessen abzulehnen vorgibt, liegt dieses doch ihren sämtlichen Handlungen zugrunde. Sie befindet sich ge-

²³ Als sich Olim Frau von Luber anvertraut, entgegnet diese, auf Severin gemünzt: „Sie haben die Natter an Ihrer Brust genährt, und jetzt beißt sie Sie.“ (II, 246) Olim begreift in diesem Moment nicht, dass sich ihm hier eigentlich seine Haushälterin offenbart.

radezu auf einer „Jagd nach Geld“ – nicht anders als der permanent über seine Verhältnisse lebende Georg Kaiser auch.²⁴ „Hier ist alles schön“, erklärt sie etwa ihrer Nichte. „Begehrenswert schön. Oder meinst du, daß ich für Lohn und Brot mich hier installiert habe? Ich verfolge meine Pläne – und wenn’s ein Schloß zu verschenken gibt, so –“ (II, 229).

Frau von Luber will die Leichtfertigkeit, mit der Olim seinen Reichtum Severin zuteil werden lässt, für sich nutzen, befürchtet allerdings zu Recht, dass nicht nur wesentliche Anteile seines Vermögens, sondern auch das Schloss selbst durch Olims Selbstlosigkeit an Severin gelangen könnten.²⁵ So engagiert sie die ihr unbekannt Nichte Fennimore für ihre Pläne. Das mittellose Mädchen soll Olim durch Harfenspiel und adrettes Aussehen von Severin ablenken und ihm den Grund für seine Aufopferung anvertrauen. „Ein bißchen viel Vergißmeinnichtblau – aber das lieben einfache Seelen“ (II, 228), bescheinigt ihr Frau von Luber erfolgssicher, erkennt aber nicht, dass Fennimore sich nicht in ihre Ränke einfügen will.

Frau von Luber engagiert die Nichte ausschließlich, da sie ihr nützlich erscheint. Vordergründig appelliert sie zwar an verpflichtende Blutsbande: „Fennimore muß zur Verwandtschaft halten“, erklärt sie, ist aber ihrerseits jederzeit bereit, die Nichte zu verstoßen: „sonst liegt sie auf der Straße.“ (III, 271)²⁶

Die Haushälterin wider Willen verkennt, dass Fennimore es leid ist, derart umher gestoßen zu werden, „weil ich überflüssig bin“ (II, 227). Im Gegensatz zu ihrer Tante verfolgt Fennimore immaterielle Ziele: „Am liebsten würde ich doch selbst weglaufen / und mein bißchen Dasein verwalten / nach meinem eignen Sinn.“ (II, 227) Das Mädchen trägt somit bereits mit ihrem Erscheinen vor dem Schloss die Voraussetzung in sich, ein in Kaisers Sinn wandelbarer Mensch zu werden, der zur eigenen Unabhängig-

²⁴ Durzak, Manfred: Der „Zwang zur Politik.“ Georg Kaiser und Stephan Hermlin im Exil. Zwei exemplarische Möglichkeiten. In: Sprachkunst. 7 (1976). S. 261–278, hier S. 268. Durzak sieht Kaisers ablehnende Haltung zum NS-Regime ausschließlich von dem Verlust seines Bühnenpublikums und seiner Tantiemen begründet, weshalb „von einer durch die Exilerfahrung verursachten politischen Einsicht kaum die Rede sein kann.“ Siehe ebd. Dass permanente Geldsorgen schon vor 1933 den Lebens- und Arbeitsalltag Kaisers bestimmten, geht aus der von Gesa M. Valk herausgegebenen Briefsammlung des Autors hervor. So beklagte Kaiser 1932 mehrfach, dass er wegen „wirtschaftlichen Schwierigkeiten“ sein „Dramenmanuskript noch nicht abschliessen konnte“. Gemeint ist hier wahrscheinlich *Der Silbersee*. Siehe Georg Kaiser: Brief an Fritz Landshoff vom April 1932. In: Ders.: Georg Kaiser in Sachen Georg Kaiser. Briefe 1916–1933. Hrsg. v. Gesa M. Valk. Leipzig, Weimar, 1989. S. 310. Ein weiterer Brief an Landshoff ähnlichen Inhalts ist auf den Mai 1932 datiert. Vgl. Ebd., S. 315.

²⁵ Aus diesem Grund konzentriert Frau von Luber ihre brutale Abneigung zunächst ganz auf Severin: „Dann setzt man die Daumen an und preßt die Kehle, bis Gnade geseufzt wird“ (II, 229f.). Weitere Mordphantasien vgl. II, 244.

²⁶ An anderer Stelle macht Frau von Luber ihre Drohung wahr: „Pack’ deinen Koffer – morgen früh scherst du dich aus dem Tor, ob’s blitzt oder hagelt.“ (II, 241)

keit findet. Darauf deutet auch die Benennung dieser Figur hin, die ohne Adelstitel auskommt und, nur mit einem Vornamen versehen, in die Nähe von Olim und Severin gerückt wird.²⁷

Im Intrigenspiel der Frau von Luber agiert Fennimore zunächst völlig unbedarft. Als sie tatsächlich Olims Aufmerksamkeit mit der Harfe, dem „Instrument von Ansehen“ (II, 233), gewinnt, singt Fennimore keine sinnlichen Liebeslieder, wie von Frau von Luber erwartet, sondern erinnert an Cäsars Ermordung. Mit ihrem Lied warnt sie Olim unwissentlich vor dem Verrat seiner Haushälterin, erklärt daneben aber auch ihren Glauben an eine soziale Gleichheit, der der standesbewussten Frau von Luber fremd ist: „Lasse keiner sich vom Wahn verführen, / daß er mehr als jeder andre gelt“ (II, 238).

Fennimore unterminiert mit ihrem Auftritt die Intrige der Tante und nur durch Olims blinde Angst vor der Enthüllung seiner Identität bleiben Frau von Lubers Absichten dennoch ausführbar: Der Schlossherr vertraut sich seiner Bediensteten an, offenbart seine Selbstlosigkeit als Buße an Severin und überträgt der Hausangestellten in seiner Ausweglosigkeit weitreichende Vollmachten. Fortan „wacht Frau von Luber. Daß keiner entkommt. Daß nichts abhanden kommt. Daß alles hübsch beisammen bleibt. Mit Türmen und Zinnen.“ (II, 246)

Hier zeichnet sich bereits Frau von Lubers finaler Triumph ab, da sich mit Olims Enthüllung die Herrschaftsverhältnisse schlagartig zugunsten der Angestellten verkehren: So empfängt sie Olim im Bett, während der Schlossherr vor ihr auf einem Hocker Platz nimmt (vgl. II, 244) und „mit dem Tablett“ (II, 246) in der Hand zum Untergebenen der Aristokratin wird, der er die Schlüsselgewalt über das Schloss überträgt.

In der zentralen Szene, der letzten des zweiten Akts (vgl. II, 254–261), zielen Frau von Lubers Intrige und Fennimores unbedachtes Handeln in dieselbe Richtung. Das Mädchen hat auf Bitten Severins die mit ihm befreundeten Waldbewohner in das Schloss geführt; vor ihnen fordert Severin von Olim, das Schloss verlassen zu dürfen. Frau von Luber entlarvt in diesem Moment Olim als den von Severin gesuchten Schützen – und Severins sich spontan entladende Rachegelüste bieten der Haushälterin Gelegenheit, sich das Schloss anzueignen: Einmal mehr missbraucht sie das naive Vertrauen Olims, indem sie sich dem vor Severins Rache Geflohenen als einzige Vertraute ausgibt. „[D]ie

²⁷ Dieser Namen gibt Rätsel auf, da er englisch klingt, es in dieser Sprache allerdings nur den männlichen Vornamen Fenimore gibt. Möglicherweise handelt es sich um einen intertextuellen Bezug zu James Fenimore Cooper und Fenimores Flucht in die ursprüngliche Landschaft soll an dessen Grenzland-Romane erinnern. Möglich auch, dass der Name eine Verballhornung aus den englischen Wörtern ‚fenny‘ (‚sumpfig‘) und ‚moor‘ (‚Moor‘) darstellt, womit Fennimores Vertreibung in den Wald bzw. über den Silbersee anklingen könnte.

Öffentlichkeit schließen wir aus. Neue Figuren tauchen nicht auf, die uns das Konzept verderben. Das sind private Affären, die keine Einmischung vertragen“ (III, 263). Für das Versprechen, ihn in seiner entlegenen Dachkammer zu versorgen, unterschreibt Olim ungelesen die von Frau von Lubber vorgelegte Schenkungsurkunde über das Schloss und lässt sich von ihr festsetzen.

Die Haushälterin beabsichtigt nicht, die von ihr gefangen genommenen Männer frei zu lassen, stattdessen richtet sie sich mit Baron Laur das Schloss als „Schlaraffenland“ (III, 275) ein. Der Aristokrat agiert im Auftrag der Frau von Lubber und deckt dabei Olims Falschaussage auf. Sowie sich Frau von Lubbers Triumph ankündigt, tritt der Baron offen in Erscheinung, als sei die Haushälterin erst durch den Besitz des Schlosses würdig geworden, wieder unter Adligen zu verkehren und als habe der Baron nur auf den passenden Moment gewartet – seinem Namen entsprechend auf der Lauer gelegen –, sich in dem Schloss einzunisten. Seine Abneigung gegen das bürgerliche Arbeiten „für Lohn und Brot“ (II, 229), die er mit Frau von Lubber teilt, besingen beide in einem Lied. „Wir rühren selber keine Hand. / Wie im Schlaraffenland“ (III, 275), bekennen sie.²⁸ Für den ehemaligen Militär sind seine verkürzte Ausdrucksweise im Kommandostil (vgl. III, 279) und eine derbe Vergnügungssucht charakteristisch. „Unersättlich im Anhören saftiger Späße“ (III, 270), langt er Fennimore launig an die Hüfte (vgl. III, 271), stopft ihr brutal Kuchen in den Mund und „wühlt“ (III, 272) in ihrem Haar. Von dem Baron derart körperlich bedrängt und von ihrer Tante verhöhnt, findet die als „Harfenjule“ (III, 272)²⁹ Verspottete nur als erniedrigte Bedienstete auf einem abseits stehenden Stuhl Platz, während der Baron und die Schlossherrin auf einem Sofa in der Mitte des Saals schlemmen (vgl. III, 270). Erst durch diese Ausgrenzung distanziert sich Fennimore von Frau von Lubber, lässt Olim und Severin frei (vgl. III, 275) und wird deshalb kurz nach den Männern von ihrer Tante aus dem Schloss vertrieben. Die Schlossgemeinschaft zerfällt endgültig; das Schloss, in dem sich die neue Herrin als „Götterweib“ (III, 274) von dem Baron umgarnen lässt, verkommt zu einem „Wohnsitz des bösen Prinzips, der Niedertracht und satten und verlogenen Alltäglichkeit“.³⁰

²⁸ Durch dieses Selbstverständnis heben sich die adligen Figuren nicht nur von ihrem bürgerlichen Umfeld ab, auch steht es im klaren Gegensatz zu Kaisers idealer Maxime vom gegenseitigen Dienen und Befehlen. Vgl. Kaiser: [Gespräch mit Georg Kaiser], S. 565.

²⁹ Kaiser bezieht sich mit dieser Bezeichnung auf die Berliner Straßenmusikerin Luise Nordmann (1829–1911), die Klavierspielerin in dem Gedicht *Die Harfenjule* (1927) verewigte.

³⁰ Anonyme Rezension im *Tag* (o. D.), zitiert n. Tyson: *The Reception of Georg Kaiser* Vol. 1. S. 559–560, hier S. 560.

Fennimore differenziert das Adelsbild, das Kaiser im *Silbersee* entwirft;³¹ ihr sind die Standesdünkel der eigenen Tante fremd (vgl. II, 238), auch leidet sie unter der Bürde, Frau von Luber unterstützen zu müssen: „Ach, das wär' ein Leben, das wär' ein Genuß, / wenn man vergessen könnte, daß man verwandt sein muß.“ (II, 228) Bleibt der Adel, wie er von Frau von Luber und Baron Laur dargestellt wird, zwar negativ besetzt, so scheint es doch möglich, aus diesem geburtsrechtlich bestimmten Stand auszutreten.

Der Wandel, den Fennimore vollzieht, führt wesentlich früher als die Menschwerdung Olims und Severins in mystische Sphären. Beklagte das Mädchen zunächst, dass sich „doch keiner um mich kümmern“ (II, 227) will, wird sie später von Frau von Luber, als sie Fennimores Mitleid an den Gefangenen erkennt, auf diese verwiesen: „Solch ein Mädels wie du ernährt zwei Männer.“ (III, 280) Aus der vergeblich Fürsorge erwartenden Nichte im Schatten der herrschsüchtigen Aristokratin wird ein rebellierender „Stichling“ (III, 280), mehr noch aber eine märchenhafte Naturgestalt (vgl. II, 228).

Noch in „Dornröschens Schloß“ (II, 251) beredet Fennimore den ungläubigen, die dortigen Hindernisse fürchtenden Severin zur Flucht in den Wald und über den Silbersee.

FENNIMORE: Ich lasse mich von keinen Ängsten schütteln,
und wie ein Brett betretet ich den See.

SEVERIN: Wie kann denn einer auf den Wasser wandeln?

FENNIMORE: Wer weiter muß, den trägt der Silbersee! (II, 250)

Im Wald dann verliert Fennimore gänzlich ihre körperliche Gestalt, um als „FRAUENSTIMME wie FENNIMORE“ die fliehenden Männern erneut auf den vereisten Silbersee zu führen und ihnen eine Zukunft jenseits von dessen Ufer zu verheißen: „Euch entläßt die Verpflichtung, / weiter zu leben, noch nicht.“ (III, 287f.)³²

³¹ Kritik am Adel insgesamt wird nur von Severin und eher verhalten geäußert: „Man muß die Höflichkeit bei den Dienern suchen. Früher war sie ein Vorzug der Fürsten“, ruft er in Erinnerung, mehr aber gegen Olim als „Fürsten dieses Schlosses“ (II, 251) als gegen Frau von Luber und Baron Laur gerichtet. Kaiser selbst scheint zumindest dem Charisma des Adels nicht abgeneigt gewesen zu sein. Gesa M. Valks Kommentar zu Kaisers Geliebter Mary Fischel legt nahe, dass deren Verheiratung 1927 mit dem Baron von Mühlfeld weniger geschah, um der werdenden Mutter eine uneheliche Niederkunft zu ersparen als vielmehr „um dem Kind, das sie von Kaiser empfangen hatte, einen adligen Namen geben zu können.“ Siehe Gesa M. Valk: Anmerkungen. In: Kaiser: Georg Kaiser in Sachen Georg Kaiser, S. 337–397, hier S. 373f. Generell dürfte Kaiser dem Adel gegenüber eher unpolitisch eingestellt gewesen sein, wie ein Brief vom November 1918 nahelegt. Die Abdankung des Großherzogs von Sachsen kommentiert Kaiser hierin lediglich aus der beschränkten Perspektive des Dramatikers in Bezug auf die dadurch ausklingende „Epoche des Hoftheaters“. Siehe Georg Kaiser: Brief an Margarethe Kaiser vom 10.11. 1918. In: Ders.: Georg Kaiser in Sachen Georg Kaiser. S. 64–65, hier S. 65.

³² Ob Fennimore als Naturwesen oder unter christlich-messianischen Vorzeichen zu verstehen ist, zeichnet sich in Kaisers Stück nicht ab, weshalb Fennimore ebenso schwach konturiert bleibt wie die Zukunft, in die sie weist. Deutlich aber wird durch die Frauenstimme ein menschenverursachtes „Grauen, / das noch die Schöpfung verstört“ gegen ein natürliches „Beginnen“ im „Anbruch der Helligkeit“ gesetzt. Siehe Kaiser: Der Silbersee, S. 288 (III. Akt). Dieser Gegensatz erinnert – auch im Hinblick auf den Ort

Kaiser schrieb mit dem *Silbersee* ein Revolutionsstück, in dem die Wandlung der Menschheit außerhalb der Gesellschaft erfolgt. Die dadurch erzielten Veränderungen bleiben ohne Auswirkungen auf die übrige Menschheit.³³ Adlige, in ihrem Herrschaftszwang erstarrte Figuren, werden ebenso wie das konformistische Funktionsfigural in Opposition zu zwei Männern gestellt, die sich „sehr leicht in romantischen Mystizismus“ verlieren.³⁴ Worauf Kaiser zwischen antiken Chorgesängen und Märchenelementen, filmisch montierten Szenenwechsel und der Aufhebung der Zeitkontinuität durch den allgemeinen Wegfall von Bezugsgrößen und zwei Rückblenden im dritten Akt eigentlich hinauswill, bleibt indes unklar.³⁵ Deutlich wird jedoch, dass Kaiser die Gesellschaft, wie er sie im *Silbersee* anlegt, für überkommen und reif für eine humane Revolution hält – ohne dass der Autor darüber hinaus versuchen würde, von der Bühne her tiefgreifender Rückschlüsse auf die Realität seines Publikums zuzulassen. Somit schließt der *Silbersee* ganz passend den Reigen von Kaisers während der Weimarer Republik entstandenen Stücke ab, die allesamt in ihrer zeitkritischen Aussage eher unverbindlich geblieben sind. „Flüchtlinge vor der Wirklichkeit, und also auch vor der eigenen Person, sind die meisten Kaiser-Helden [...] und schließlich Georg Kaiser, der Dramatiker, selbst, sie alle leben in der dünnen Eisesluft ihrer Gedankenschlösser.“³⁶

und den Bezug zur Märchenform – an Emanuel Geibels *Waldmärchen* (1843). In diesem Gedicht erscheint im „Schloß mit grünen Zinnen“ dem Waldwanderer „ein hohes Weib“, ihm zu „bringen Luft und Minne“. Anders als bei Kaiser eröffnet Geibels von „allen Königinnen / Die reichste“ dem lyrischen Ich allerdings die Möglichkeit, je nach Wunsch zwischen der menschlichen Welt des Kämpfens und dem Waldfrieden zu wechseln. Diese Option ist bei Kaiser unmöglich, da Olim und Severin die Rückkehr in die gegenwärtige Gesellschaft verwehrt ist. Siehe Emanuel Geibel: *Waldmärchen*. In: Ders.: *Geibels Werke*. Hrsg. v. Wolfgang Stammer. Leipzig, Wien, 1918. S. 148–150, hier S. 148f.

³³ Kaisers hier veranschaulichte privatisierte Revolution spiegelt die Bedeutung wider, die er dem Individuum – und damit nicht zuletzt sich selbst – beimaß. Kaiser schien der eigene „Komplex der Visionen“ wichtiger als die Niederschrift seiner Arbeiten; er schwelgte bevorzugt in „Anekdoten des ungeheuren Erlebnisses, das *ich* bin;“ das Publikum wurde dem Autor darüber zur Nebensache. Siehe Georg Kaiser: [Offener Brief an den Herausgeber]. In: Ders.: *Werke* Bd. 4. S. 551; Georg Kaiser: [Brief über sich selbst]. In: Ders.: *Werke* Bd. 4. S. 558–562, hier S. 559.

³⁴ Ihering, Herbert: Georg Kaiser *Der Silbersee*. Zitiert n. Tyson: *The Reception of Georg Kaiser* Vol. 1. S. 548–550, hier S. 549.

³⁵ Hans Natonek kritisiert vor allem, dass sich der „konstruktive[-] Denker“ Kaiser im *Silbersee* die „Einfalt und Natürlichkeit des Märchens“ nicht erschließen konnte. „Und da zeigt sich: die Konstruktion will sich nicht mit Blut füllen; silberne Wortblasen steigen auf und nieder. Gedankensäulen stehen da und tragen Ideen; es geht zwar um Menschliches und doch – seltsamer, quälender Gegensatz – bleibt alles Menschliche fremd und fern wie hinter gläsernen Gardinen.“ Siehe Hans Natonek: *Der Silbersee*. In: Ders.: *Im Geräusch der Zeit. Gesammelte Publizistik 1914–1933*. Leipzig, 2006. Hrsg. v. Steffi Böttger. S. 349–352, hier S. 350f.

³⁶ Fivian: Georg Kaiser, S. 279. Über den „Rückzug aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit“ wird eine komplexe Realität „bis zur Unkenntlichkeit ausgeblendet“. Siehe Markus Moninger: *Georg Kaiser*. In: Alo Allkemper, Norbert Otto Eke (Hrsg.): *Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts*. Berlin, 2000. S. 138–154, hier S. 146, 152. Die von Kaiser angestrebte Einbettung zeitgenössischer Probleme in einen überzeitlichen Kontext – „Die große Zeit-Dichtung ist unzeitgemäß.“ – wird nicht erreicht. Siehe Georg Kaiser: *Ein Dichtwerk in der Zeit*. In: Ders.: *Werke* Bd. 4. S. 566–567, hier S. 566.

Zusammenfassung

Der Adel, wie er in den im vorliegenden Kapitel untersuchten Revolutionsdramen von Walter Hasenclever, Georg Kaiser, Berta Lask und Ernst Toller auftritt, ist in rechtlicher Hinsicht bereits entprivilegiert: Lasks Massendrama *Leuna 1921* (1927) verweist schon im Titel auf die Zeit nach der Gründung der Weimarer Republik, die Handlung von Kaisers Wintermärchen *Der Silbersee* (1933) hingegen lässt sich aufgrund des zeitkritischen Gesprächs zweier Verkäuferinnen im ersten Akt unbestimmt nach der Weltwirtschaftskrise von 1929 verorten.¹ In beiden Fällen wirkt die angestrebte politische Gleichstellung des Adels, die in der im Sommer 1919 verabschiedeten Weimarer Reichsverfassung festgeschrieben wurde, prägend auf das Bewusstsein der aristokratischen Figuren. Nach der Auflösung des Adels als Stand ist für dessen nun ehemalige Vertreter nichts mehr, „wie es sein soll!“² Die plötzlich den Nichtadligen gleichgestellten Aristokraten zeigen sich auch deshalb über den Zusammenbruch des Kaiserreichs und mehr noch über ihre anschließende Verbürgerlichung irritiert, weil sie sich nicht nur ihrer vermeintlich legitimen Herrschaftsansprüche beraubt und ihre sozial herausragende Stellung in der Gegenwart gefährdet sehen, sondern weil mit der Ausrufung der Republik eine wenigstens teilweise ständisch geprägte Vergangenheit quasi über Nacht beendet wurde und langfristig etablierte Traditionslinien, aus denen der Adel seine Lebensführung und sein Moralverständnis ableitete, abrupt ihre gesamtgesellschaftliche Relevanz verloren. „Tiefer kann unsere Kultur schon nicht sinken“, erkennt unter diesen Umständen Lasks adliger Regierungspräsident, der sich aufgrund neuer, bürgerlicher Kollegen nicht mehr als „Herr im eigenen Hause“ fühlt.³

Dieses Empfinden des Adels kommt auch bei Hasenclever und Toller zum Ausdruck. Zwar zeigt letzterer im Vorspiel seines Dramas *Hoppla, wir leben!* (1927) den bereits „niedergeworfenen Volksaufstand“ von 1919, der aristokratische Leutnant Baron Friedrich tritt allerdings scheinbar demütig im „Namen des Präsidenten“ auf.⁴ Der Wille zur Restauration kommt ebenso wenig bei Prinz Regenstein in Hasenclevers auf den Som-

¹ Vgl. Georg Kaiser: *Der Silbersee. Ein Wintermärchen in drei Akten*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 3. Stücke 1928–1943. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1970. S. 193–288, hier S. 201–205 (I. Akt).

² Ebd., S. 280 (III. Akt).

³ Lask, Berta: *Leuna 1921. Drama in fünf Akten*. Mit einem Nachwort von Johannes Schellenberger. Berlin, 1961. S. 22, 29 (I, 3).

⁴ Toller, Ernst: *Hoppla, wir leben! Ein Vorspiel und fünf Akte*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühwald. Bd. 3. Politisches Theater und Dramen im Exil (1927–1939). München, Wien, 1995. S. 7–117, hier S. 10, 20 (Vorspiel).

mer 1919 datierte Komödie *Die Entscheidung* (1919) zum Ausdruck. Obwohl Sohn eines regierenden Fürsten, setzt sich der Prinz in dem Einakter ausschließlich mit der Frage auseinander, welche Haltung er gegenüber den eine schwache bürgerliche Regierung verdrängenden Revolutionären einnehmen soll. Eine Rückkehr zur Adelherrschaft scheint dem Prinzen unmöglich zu sein, da ihm bereits vor Anbruch der sich abzeichnenden „Diktatur des Proletariats“⁵ – anders als den übrigen Adelsfiguren in den vorgestellten Texten – bewusst wird, dass längst „[d]ie Klassenunterschiede [...] aufgehoben“ sind,⁶ dass ein sich von seinem Umfeld absetzender Adel, der sich als soziale Gruppe zurück an die Spitze der Gesellschaft bewegen könnte, somit nicht mehr existiert.

Obwohl Toller und mehr noch Hasenclever in ihren Stücken die ‚heißen‘ Phasen von Revolutionen unmittelbar nach dem Ende der Monarchie darstellen, empfindet sich der Adel schon als deklariert und verfolgt keine restaurative Politik, dafür umso mehr die Anpassung an die gegebenen Verhältnisse: Während Baron Friedrich halb in der Tradition des auf den Kaiser vereidigten Militäradels steht, halb dem Präsidenten dient, sieht sich Prinz Regenstein vor die Notwendigkeit gestellt, einen bürgerlichen „Beruf ergreifen“ zu müssen.⁷

Gleiches gilt für Kaisers Frau von Luber, die einerseits wirtschaftlich derart schwach aufgestellt ist, dass sie bei dem ehemaligen Landjäger Olim in Stellung gehen muss, andererseits aber auf adelsinterne Netzwerke zugreifen und über diese sowohl von ihrer Nichte als auch dem militäradligen Baron Laur Unterstützung anfordern kann. Beide Charakteristika weisen sie als in das Adelsproletariat abzudriften drohende Kleinadlige aus;⁸ sie am unteren und Prinz Regenstein am oberen Ende der adelsinternen Hierarchie markieren die Bandbreite der aristokratischen Figuren, die in den untersuchten Revolutionsdramen auftreten: Während Hasenclevers Prinz Regenstein allein den ehemals regierenden, nach wie vor vermögenden Hochadel repräsentiert, gehören neben Frau von Luber auch Lasks namenloser Rittergutsbesitzer und Tollers Graf Lande dem Kleinadel an. Prägend sind für diese Adelsfiguren eine Gefährdung der eigenen ökonomischen Existenz und eine politische Radikalität, die sich in der Bejahung von ungezügelter Gewaltanwendung und darüber noch hinaus reichenden Gewaltfantasien bemerkbar

⁵ Hasenclever, Walter: Autobiographische Skizze. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 5. Kleine Schriften. Bearb. v. Christoph Brauer et al. Mainz, 1997. S. 16–18, hier S. 18.

⁶ Hasenclever, Walter: *Die Entscheidung*. Komödie. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 2.1. Stücke bis 1924. Bearb. v. Annelie Zurhelle, Christoph Brauer. Mainz, 1992. S. 457–468, hier S. 460 (1. Szene).

⁷ Ebd.

⁸ Vgl. Stephan Malinowski: *Vom König zum Führer. Sozialer Niedergang und politische Radikalisierung im deutschen Adel zwischen Kaiserreich und NS-Staat*. Berlin, 2003³. S. 37.

macht.⁹ Obwohl der so präsentierte Kleinadel auf sich allein gestellt bedeutungslos erscheint – Frau von Luber arbeitet als Haushälterin, Graf Lande wirkt auf niederer Ebene in der Kreisverwaltung, der Rittergutsbesitzer kann sich nicht gegen seine rebellierenden Landarbeiter durchsetzen –, gelingt es ihm, über seine ausgeprägten Kontakte zu anderen Adligen, politische Umbrüche zu initiieren. So intrigiert Frau von Luber mithilfe des Barons Laur erfolgreich gegen ihren Dienstherrn, Graf Lande betreibt über seine Kameraden in den Frontbünden die Ermordung des bürgerlichen Ministers Kilman und der Rittergutsbesitzer bestärkt andere Adlige in Militär und Staatsdienst, den mitteldeutschen Arbeiteraufstand niederzuschlagen.

Zu dieser Funktionselite zählen die meisten Adelsfiguren, die Lask und Toller zeigen, wobei bemerkenswert ist, dass bei letzterem der Staatsapparat von ehemaligen Militäradligen durchdrungen ist. Baron Friedrich etwa, der in Tollers Vorspiel noch in der Armee dient, agiert in der sich acht Jahre später vollziehenden Handlung des Stücks im Innenministerium. Kriegsminister von Wandsring, der im Laufe des Dramas gar zum Präsidenten aufsteigt, bestärkt die an Baron Friedrich aufgezeigte Unterwanderung der Zivilverwaltung und der Regierung des Staates durch aristokratische Militärs. Eine derartige soziale Verschiebung veranschaulicht Lask nicht; bei ihr zeigen Regierungspräsident, Polizeimajor, Ministerialrat und Rittergutsbesitzer den Adel in seinen traditionellen Betätigungsfeldern – Regierung, Militär, Verwaltung und Landwirtschaft –, ohne dass es zu Überschneidungen oder gar gegenseitigen Infiltrationen dieser Adelsgruppen käme. Dadurch gelingt es Lask, eine vermeintlich ungebrochene Adelherrschaft herauszustellen, die Republik als Scheindemokratie zu entlarven und den sozialistischen Arbeiteraufstand von 1921 zu legitimieren. Toller hingegen führt seinem Publikum eine politische Radikalisierung des republikanischen Staatsapparats vor Augen, den er mit dem Übertritt des Militäradels in den Staatsdienst erklärt. Dieser Entwicklung hat Toller allerdings – anders als Lask – kein idealisiertes Proletariat als positive Alternative entgegenzustellen, sein einziger moralisch tadelloser Revolutionär entzieht sich selbstmörderisch der politischen Stellungnahme.

Die bisherige Betrachtung hat gezeigt, dass der Adel, wie ihn die vier Dramatiker auf die Bühne brachten, zwar entprivilegiert, jedoch nicht entmachtet ist. Er agiert vielmehr im „Herz der Revolution!“¹⁰ Bei der Suche nach seinem Antagonisten fällt auf, dass auf politischer Ebene mögliche Verfechter der bei Lask noch jungen, bei Toller bereits

⁹ Vgl. Kaiser: *Der Silbersee*, S. 229f., 244 (II. Akt).

¹⁰ Hasenclever: *Die Entscheidung*, S. 459 (1. Szene).

etablierten Republik ebenso fehlen wie auf sozialer Ebene die Vertreter des Bürgertums:¹¹ Bei Kaiser tritt lediglich ein einzelner Landjäger für die aktuelle staatliche Ordnung ein, bei Toller hingegen findet sich überhaupt keine bürgerliche Figur, die aktiv Politik gestalten würde. Dieser Mangel an liberalen Kräften hat zwei Ursachen. Zum einen erweisen sich die wenigen bürgerlichen Figuren als politisch äußerst schwach aufgestellt und verschwinden, wie Lask am Beispiel des Direktors des Leuna-Werks veranschaulicht, hinter der vom Adel gestellten staatlichen Funktionselite, oder werden von den proletarischen Revolutionären kurzerhand verdrängt. Dies ist in Hasenclevers Einakter der Fall, in dem die bürgerliche Regierung zuletzt ohne irgendeinen Bezug zum Volk oder zur Realität fantastische Gesetze aus einem Hotelzimmer heraus erlässt. Anders als die rebellierenden Arbeiter und der waffenerprobte Militäradel scheint das Bürgertum nicht in der Lage zu sein, angesichts revolutionärer Umbrüche seine Ideale mit eigener Hand zu verteidigen. Hasenclevers Schieber und Tollers Bankiers jedenfalls verlegen sich lieber auf das kalkulierende Abwarten – Dass sie diese Haltung mit einer Prostituierten teilen, lässt erahnen, zu welchem Urteil über diese Einstellung zumindest Hasenclever gelangt.¹²

Zum anderen zeigt sich im Vergleich der untersuchten Revolutionsdramen, dass sowohl bürgerliche als auch proletarische Figuren ein äußerst adelsaffines Verhalten aufweisen, sodass sie nur bedingt als tatsächliche Antagonisten der Aristokraten fungieren, sich nicht deutlich vom Adel abheben können und somit ideell hinter den nur vordergründig kritisierten „alten Hofschranzen“ zurücktreten.¹³ So legt bei Hasenclever der bürgerliche Kriegsminister Wert auf das vormals fürstliche Bett mit Baldachin, während die proletarischen Revolutionäre den Prinzen zum Sichtbarmachen des eigenen Machtanspruchs ein Fest arrangieren, die Nationalhymne anstimmen und die Speisezeremonie durchführen lassen.¹⁴ Bei Lask versucht der bürgerliche Oberpräsident der Provinz Sachsen, Otto Hörsing, sich ausgerechnet gegenüber seinem adligen Untergebenen, dem Regierungspräsidenten des Regierungsbezirks Merseburg, als „ebensogut wie irgendein Beamter

¹¹ Am Beispiel der Münchner Räterepublik erkennt Martin Geyer in der Lähmung des Bürgertums während des Zusammenbruchs des Kaiserreichs und des „staatlichen Herrschaftsapparats“ eine wesentliche Ursache für den vorläufigen Erfolg der mehrheitlich von Arbeitern und Soldaten geführten Revolution. Vgl. Martin H. Geyer: *Verkehrte Welt. Revolution, Inflation und Moderne. München 1914–1924*. Göttingen, 1998. S. 54f.

¹² Vgl. Walter Hasenclever: Brief an Paul Hasenclever vom 11.5. 1933. In: Ders.: *Ich hänge, leider, noch am Leben. Briefwechsel mit dem Bruder*. Hrsg. v. Bert Kasties. Göttingen, 1997. S. 61–63, hier S. 62.

¹³ Toller: *Hoppla, wir leben*, S. 36 (I, 2).

¹⁴ Vgl. Hasenclever: *Die Entscheidung*, S. 460 (1. Szene), 462 (2. Szene), 463 (4. Szene), 465 (5. Szene). Die Revolution bringt hier keinerlei neue Formen der Darstellung von Machtverhältnissen hervor, sondern bedient sich der aristokratischen Symbolsprache. Darin kündigt sich bereits das Scheitern der Revolution an. Vgl. Asfa-Wossen Asserate: *Manieren*. Frankfurt/M., 2004¹³. S. 363.

mit blauem Blut“ zu behaupten.¹⁵ Im Gegensatz zu Lask, die adelsaffines oder -gefälliges Verhalten als Kennzeichen sozialdemokratischer Verräter an der proletarischen Revolution inszeniert, weisen in Tollers Revolutionsdrama Figuren aller sozialer Schichtungen ein solches Auftreten auf. Von dem Provinzler Pickel, der mit seiner Meinung nach die Monarchie versinnbildlichenden Handschuhen und Kriegsorden den Militäradel zu beeindrucken versucht, über die Proletarierin Eva, die noch in der Todeszelle von der vermeintlichen Würde adliger Verurteilter träumt, bis hin zu dem Realpolitiker Kilman, der mutmaßlich „bei Schauspielern Unterricht nahm“, um aristokratisch auftreten zu können: Das gesamte nichtadlige Figural weiß die „Qualitäten der Männer des alten Regimes“ durchaus zu schätzen.¹⁶

In Kaisers *Silbersee* droht Olims Ideal der klassenlosen Nächstenliebe an der adelsaffinen Lebensweise des plötzlich vermögenden Landjägers zu scheitern: Als Besitzer eines Schlosses wird Olim von seinem Freund nicht mehr als Gleichgesinnter, sondern als „Fürst[-] dieses Schlosses“ wahrgenommen.¹⁷

Die vielfältige Nachahmung adligen Lebens durch Bürgerliche und Proletarier befördert in den untersuchten Dramen den Eindruck, dass durch die Revolutionen nach 1918 „[e]ine andere und doch nur dieselbe Welt“¹⁸ errichtet worden sei, dass es weniger darum ging, „den Adel abzuschaffen, als darum, ‚Herr‘ und ‚Dame‘ zu werden wie der Adel, Waffen zu tragen wie der Adel, adelige Privilegien weniger abzuschaffen, als sie zu erobern.“¹⁹

Da besonders das Bürgertum in den Revolutionsdramen kaum in Erscheinung tritt, scheint auf den ersten Blick das aufbegehrende Proletariat den vielfachen Antagonisten der im Verhältnis zu ihm wenigen Adelsfiguren zu bilden. Dass diese Revolutionäre jedoch aus Mangel an „Fachwissen“ schlichtweg „unfähig“ zur abschließenden Herrschaftsübernahme sind, legt Toller seinem Minister in den Mund und führt Lask am Scheitern der Märzaufrstände von 1921 in ihrem Tatsachendrama vor.²⁰ Angesichts dieser Darstellung wird ersichtlich, dass die Aristokraten in den genannten Revolutionsdramen aufgrund ihrer Vormachtstellung in der Funktionselite des Staates, ihres enormen Führungspotentials, das sich noch weit nach 1918 keine andere Bevölkerungs-

¹⁵ Lask: Leuna 1921, S. 27 (I, 3). Völlig zutreffend erkennt der Regierungspräsident: „Wir leben doch schließlich in Deutschland, einem Land mit anständigen Traditionen des Respekts vor Fürsten und Adel.“ Ebd., S. 29 (I, 3).

¹⁶ Toller: Hoppla, wir leben, S. 13 (Vorspiel), 32f., 37 (I, 2).

¹⁷ Kaiser: Der Silbersee, S. 251 (II. Akt).

¹⁸ Hasenclever: Die Entscheidung, S. 467 (5. Szene).

¹⁹ Asserate: Manieren, S. 171.

²⁰ Toller: Hoppla, wir leben, S. 42 (I, 2).

gruppe angeeignet hat, und aufgrund der verbreiteten Adelsaffinität der Nichtadligen auf der politischen Bühne konkurrenzlos agieren können. Umso überraschender ist nun, dass es nur Frau von Luber in Kaisers *Silbersee* gelingt, sich gegen ihren Dienstherrn durchzusetzen und – wenngleich beschränkt auf ein menschenleeres Schloss – eine Adels Herrschaft zu etablieren.²¹

Bei Lask und Toller hingegen wird deutlich, dass der Adel im Militär und jener im Staatsdienst keine einheitliche politische Linie verfolgen und sich bei der Realisierung ihres Machtanspruchs gegenseitig im Weg stehen: Während sich die aristokratischen „Vernunftrepublikaner“²² in der Administrative inmitten der revolutionären Umbrüche als Garant für „Ruhe und Ordnung“ inszenieren und darüber hinaus lediglich „parat“ halten für einen nicht von ihnen initiierten Wandel, führen die Militärs die „Zeiten des Losschlagens“ fort.²³ In *Hoppla, wir leben!* kommt es über diesen Dissens zum offenen Bruch zwischen den beiden Adelsfraktionen, wobei sich die gemäßigttere Partei gegenüber der radikaleren durchsetzt: Die militanten Frontbünde werden verboten, Graf Lande als deren Mitglied in den Staatsapparat integriert.²⁴

Anders als bei Toller, gehen die verschiedenen Aristokratengruppen bei Lask nicht gegeneinander vor, wenngleich der Militäradel durch sein Agieren bei der Niederschlagung des Arbeiteraufstandes indirekt den Adel im Staatsdienst schwächt: Da sich Hörasing tatsächlich wie ein „Beamter mit blauem Blut“ gibt und den Militärs zudem „keine Vorschriften“ macht,²⁵ erkennt der federführende Polizeimajor von Zechlinsky keine Notwendigkeit, bürgerliche und proletarische Aufsteiger aus dem Staatsapparat zu entfernen, wie es der Regierungspräsident und der Rittergutsbesitzer fordern. Arrangiert sich bei Toller der Adel im Staatsdienst mit der „Wirtschaft“,²⁶ die es mitzumachen gelte, fügt sich bei Lask der Militäradel unter eine bürgerliche, sich adlig gebende Administrative, weil er sich – grotesk – nicht fügen muss.

²¹ Dass Kaiser diese unter moralischen Aspekten verwirft, kommt besonders deutlich in der Negativzeichnung der Frau von Luber und in dem *Lied vom Schlaraffenland* zum Ausdruck. Vgl. Kaiser: *Der Silbersee*, S. 275, 280f. (III. Akt).

²² Zum distanzierten Verhältnis zwischen adligen „Vernunftrepublikanern“ und offenen Republikgegnern vgl. Friedrich Meinecke: *Das Ende der monarchistischen Welt*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. Hans Herzfeld, Carl Hinrichs, Walther Hofer. Bd. 2. *Politische Schriften und Reden*. Hrsg. v. Georg Kotowski. Darmstadt, 1958. S. 344–350.

²³ Toller: *Hoppla, wir leben*, S. 31f. (I, 2), 60 (II, 2).

²⁴ Die Bereitschaft dazu signalisiert der Graf frühzeitig. So will er anfangs aus der Provinz in den großstädtischen Regierungsapparat wechseln und ist dafür bereit, die Hilfe von „feigen Kompromißler[n]“ aus dem Adel in Anspruch zu nehmen und mit der Tochter des bürgerlichen Ministers Kilman anzubändeln. Vgl. ebd., S. 76 (III, 1), 88f. (III, 2).

²⁵ Lask: *Leuna 1921*, S. 27 (I, 3), 82 (III, 4).

²⁶ Toller: *Hoppla, wir leben*, S. 32 (I, 2).

Hier wie da scheitert die Restauration der Adelsherrschaft an der inneren Spaltung der Aristokraten, die sich vordergründig über die Frage nach dem Verhältnis des Adels zur Republik vollzieht, tatsächlich aber, wie die Beispiele des Grafen Lande oder des Rittergutsbesitzers zeigen, nicht unbeeinflusst von den individuellen Strategien einzelner Figuren zur wirtschaftlichen Absicherung ist. Lask und Toller zeigen daneben auf, dass sich der Adel dabei nicht nur interner Netzwerke teilweise äußerst erfolgreich zu bedienen versteht; auch aufgrund der breiten Unterstützung durch adelsaffine Bürgerliche gelingt es mehreren Aristokraten, das politische Geschehen zu beeinflussen. Gerade Toller veranschaulicht an der Förderung von Baron Friedrich und Graf Lande durch Minister Kilman und den Wahlsieg, der Kriegsminister von Wandsring zum Präsidenten aufsteigen lässt, dass die Rückkehr der Aristokraten in die Elite der Republik maßgeblich von der Zugehörigkeit zum Adel, nicht aber von individuellen Fähigkeiten oder Vermögensverhältnissen abhängt.

Daneben fällt auf, dass weder der sich auf das Bereithalten verlegende Adel im Staatsdienst noch der das Gehorchen gewohnte Militäradel in einem der Revolutionsdramen eine Führungsperson hervorbringt, die jene Leerstelle ausfüllt, die nach der Flucht der deutschen Bundesfürsten an der Spitze des Adels entstanden ist. Über die sang- und klanglose „Abreise“ des Kaisers in das Exil ist dem Monarchismus zudem ein moralisches „Debakel“ entstanden, dass es dessen Vertretern unmöglich zu machen scheint, offen für die Rückkehr zur Adelsherrschaft einzutreten.²⁷ Vage klingt lediglich die Hoffnung auf „andere Zeiten“ und eine „ehrliche Diktatur“ an,²⁸ und selbst die sich zur Schlossbesitzerin aufschwingende Frau von Luber läutet ohne jeglichen offenen Bezug zur Monarchie eine neue, unbestimmt „alte Ordnung“ ein.²⁹

Unter diesen Vorzeichen bleibt die bemühte Drohkulisse des Adels im Staatsdienst weitestgehend ohne Konsequenzen: Die vom Präsidenten erwünschte „nationale Diktatur“ äußert sich nur in einer staatlich verhängten Besinnung auf „Ruhe und Ordnung“ und auch der säbelrasselnde Baron Friedrich fügt sich den „Handlungen, die die Staatsraison erfordert“.³⁰ Dass der Militäradel im Gegensatz dazu wesentlich verhängnisvoller, wenngleich auch ohne politische Agenda auftritt, zeigen nicht nur der Mord an dem Minister Kilman bei Toller, sondern auch das brutale, gegen die rebellierenden Arbeiter gerichtete Agieren des Majors von Zechlinsky bei Lask. Die politische Bedrohung, die

²⁷ Malinowski: Vom König zum Führer, S. 246.

²⁸ Toller: Hoppla, wir leben, S. 31f. (I, 2).

²⁹ Kaiser: Der Silbersee, S. 280 (III. Akt).

³⁰ Toller: Hoppla, wir leben, S. 31 (I, 2), 60 (II, 2), 88 (III, 2).

von dem Adel in den Revolutionsstücken ausgeht, bezieht sich somit – fernab der Absichtsbekundungen der Aristokraten im Staatsdienst – in erster Linie auf Fememorde und die Beteiligung an bürgerkriegsartigen Unruhen,³¹ wobei das Gefahrenpotential des Militäradel, wie Toller an dem mordenden Frontbundmitglied veranschaulicht, durch sein kaum kontrollierbares, illegales Handeln gesteigert wird. Seine moralische Integrität wird darüber – im Gegensatz zu den Dramatikern, die „weißes Gesindel und adlige Brut“³² als schwache oder brutale Figuren ihrem Publikum unlieb machen – zumindest seitens der wenigen bürgerlichen Figuren nicht infrage gestellt.

Während Lask und Toller eine adlige Funktions-„Elite im Wartestand“³³ aufzeigen, die im Staatsdienst und in der Reichswehr die Republik als „Mumpitz“³⁴ verhöhnt, allerdings ohne geschlossen gegen die vermeintliche politische „Schweineerei“³⁵ vorzugehen, vollzieht sich bei Kaiser die Restauration der Adelherrschaft im Kleinen. Hasenclever hingegen entwirft in seinem Einakter ein völlig anderes Revolutionsverständnis: Angesichts einer allgemeinen Auflösung der Klassen bringt der vergangene und der aufgezeigte politische Umsturz nur namenlose und deshalb austauschbare Figuren an die Macht. Bei der permanenten „Wiederholung des Ewig-Tierischen“ können sich lediglich jene Figuren dauerhaft an der Spitze der Gesellschaft halten, die sich mit ihren Fertigkeiten charakterlos für jeden neuen Herrscher „vorbereitet“ halten.³⁶ Im Stück sind das neben dem Schieber Talmud, der aus Machtgier allerdings bald selbst Teil des ersetzbaren Regierungsapparats wird, das sich wahllos prostituierende Fräulein Flora und Prinz Regenstein – die einzigen namentlich hervortretenden Figuren. Als Formgeber der Machtausübung macht sich der Aristokrat unersetzlich auf dem politischen „Feld des Unsinn“³⁷, von dem sich nicht nur der Dichter der wahren, inneren Revolution verabschiedet. Auch Hasenclever sieht sich nach 1918 – ähnlich wie Kaiser und mehr noch Toller, im krassen Gegensatz aber zu Lask – von dem „Bazillus des Volksbeglückers geheilt.“³⁸

³¹ Zechlinsky weist darauf hin, dass seine Soldaten an den kriegerischen Auseinandersetzungen im Baltikum 1918/19 und am Kapp-Putsch 1920 teilgenommen haben. Vgl. Lask: Leuna 1921, S. 82 (III, 4).

³² Lask: Leuna 1921, S. 73 (III, 3). Berücksichtigt werden muss hierbei allerdings die stark linke Einstellung von Lask und Toller.

³³ Zollitsch, Wolfgang: Adel und adlige Machteliten in der Endphase der Weimarer Republik. Standespolitik und agrarische Interessen. In: Heinrich August Winkler (Hrsg.): Die deutsche Staatskrise 1930–1933. Handlungsspielräume und Alternativen. München, 1992. S. 239–256, hier S. 243.

³⁴ Toller: Hoppla, wir leben, S. 31 (I, 2).

³⁵ Lask: Leuna 1921, S. 21 (I, 3).

³⁶ Hasenclever: Die Entscheidung, S. 461 (2. Szene), 467 (5. Szene).

³⁷ Ebd., S. 464 (4. Szene).

³⁸ Hasenclever, Walter: Irrtum und Leidenschaft. Roman. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 4. Romane. Bearb. v. Dieter Breuer. Mainz, 1992. S. 7–344, hier S. 176.

II. Das Leben a.D. im schönen Schein

Das mehr als vierjährige Weltkriegsgeschehen und die im Versailler Vertrag von 1919 festgelegte Reduzierung der deutschen Streitkräfte von einer halben Million auf höchstens 100.000 Soldaten sowie von zuletzt 34.000 auf 4.000 Offiziere bis zum 31. März 1920 führten zu einem sprunghaften Anstieg von adligen Witwen und entlassenen Offizieren, die aufgrund ihrer hohen Anzahl zum einen das Gesamtbild des Adels in der Öffentlichkeit erheblich mitprägten und zum anderen die inneradligen Versorgungssysteme zu überfordern drohten. In Zahlen ausgedrückt, ist von bis zu 4.800 Kriegswitwen und etwa 9.300 stellenlosen Offizieren – insgesamt mehr als ein Fünftel der schätzungsweise 60.000 Adligen in der Weimarer Republik – auszugehen,¹ die, mehrheitlich dem ohnehin wirtschaftlich schwach aufgestellten Kleinadel entstammend, mangels beruflicher Qualifikation in der Weimarer Republik zu verarmen drohten. Diese „Omnipräsenz des Adelsproletariats“² spiegelt sich in der literarisierten Darstellung von Aristokraten in den Zeitstücken der Weimarer Republik wider, wobei der aristokratische Offizier a.D. wesentlich häufiger auf die Bühne gebracht wurde als die Kriegswitwe.³ Sicherlich erklärt sich diese Akzentuierung zu Teil aus dem Umstand, dass sich der soziale Niedergang der traditionell von Berufsausbildung und Einheirat in bürgerliche Familien ausgeschlossenen Aristokratin überwiegend auf dem Land und somit weitestgehend fernab der Öffentlichkeit vollzog.⁴ Die quantitativ spärliche Literarisierung der adligen Kriegswitwe scheint darüber hinaus zwei weitere, wesentlichere Ursachen zu haben: Zum einen dominiert in den Zeitstücken ungeachtet der gesellschaftlichen Umbrüche innerhalb des Adels nach 1918 die herkömmliche, stark typisierte Vorstellung von der aristokratischen Dame als Mäzenin, Pflegerin oder Kirchendienerin: Das in Stü-

¹ Vgl. Iris Freifrau von Hoyningen-Huene: Adel in der Weimarer Republik. Die rechtlich-soziale Situation des reichsdeutschen Adels 1918–1933. Limburg, 1992 [Diss.]. S. 20, 284; Stephan Malinowski: Vom König zum Führer. Sozialer Niedergang und politische Radikalisierung im deutschen Adel zwischen Kaiserreich und NS-Staat. Berlin, 2003³. S. 200.

² Ebd., S. 266.

³ Das untersuchte Textkorpus (siehe Anhang) umfasst 14 Dramen, in denen entlassene Offiziere auftreten, und mit Alinda Jacobys *Ein Familienschatz* (1927), Ludwig Nüdlings *Weihnacht der Einsamen* (1933) und Hermann Sudermanns *Notruf* (1920) lediglich drei Stücke mit adligen Kriegswitwen. Ob Ferdinand Bruckners Frau von Wieg ihren Gatten im Krieg verloren hat, wird im Stück nicht näher ausgeführt, wenngleich es wahrscheinlich ist. Auf das Verhältnis zwischen Dramen mit Offizieren a.D. und jenen mit Kriegswitwen hat diese Frage allerdings grundsätzlich kaum Einfluss. Vgl. Ferdinand Bruckner: Die Verbrecher. Schauspiel in drei Akten. In: Ders.: Werke Tagebücher Briefe. Hrsg. v. Hans-Gert Roloff. Bd. 1. Schauspiele 1. Hrsg. v. Joaquín Moreno. Berlin, 2003. S. 353–515, hier S. 360 (I. Akt).

⁴ Vgl. Hoyningen-Huene: Adel in der Weimarer Republik, S. 113f. Die Autorin sieht süddeutsche Adlige prozentual häufiger in Städten vertreten als jene aus dem Norden der Republik. Dieser (hauptsächlich preußische) Teil stellte allerdings die Mehrzahl des Adels.

cken wie Lion Feuchtwangers *Wird Hill amnestiert?* (1927), Georg Kaisers *Geist der Antike* (1923), Johanna Unwerts *Kaffeepause* (1932) und Wenda Wels *Polnischer Gräfin* (1932) entworfene Frauenbild ist eindeutig positiv besetzt und reizt nur selten zu Kritik und Satire, etwa bei Paul Kornfeld (*Der ewige Traum* 1922, *Kilian oder Die gelbe Rose* 1926), Hans José Rehfisch (*Der Frauenarzt* 1929) oder Ernst Toller (*Der entfesselte Wotan* 1923), wobei den sozial engagierten Frauen eine gewisse Weltfremdheit und Verführbarkeit attestiert wird, ihre guten Absichten jedoch grundsätzlich nicht infrage gestellt werden.

Zum anderen scheinen Frauenfiguren in den Zeitstücken eher passiv von ihrem Umfeld beeinflusst zu werden, als dass sie umgekehrt auf dieses spürbar einwirken würden. In den seltenen Fällen, in denen Frauen dennoch politisch aktiv werden, wie beispielsweise in Ödön von Horváths *Zur schönen Aussicht* (1926/27) und Gerhart Hauptmanns *Hexenritt* (1929), büßen sie ihre Weiblichkeit ein, sind unfruchtbar-geschlechtslose oder gespenstische Wesen.

Anders als die in den angeführten Stücken auftretende Kriegswitwe kann dem entlassenen Offizier als ehemaligen Befehlshaber während des Weltkrieges nur schwerlich eine Opferrolle zukommen, die mit jener der hinterbliebenen Tochter, Gattin und Mutter vergleichbar wäre. Dennoch verlor der Großteil des Militäradels über das Ende des Weltkrieges und die Etablierung der Weimarer Republik weit mehr als ‚nur‘ seine Anstellung in der Armee des Kaisers bzw. der übrigen Bundesfürsten. Während des Krieges hatten die „Mobilisierung der Massen, die Organisation der Kriegsproduktion und des Transportwesens, der Mangel an Rohstoffen und Lebensmitteln, das Versagen vieler ziviler Stellen, die Besetzung weiter feindlicher Gebiete“ die Offiziere vor neue Aufgaben gestellt und ihre politische Bedeutung über das unmittelbare Frontgeschehen hinaus aufgewertet. Auch in der Nachkriegszeit fungierte das Militär als zentraler Machtfaktor während der Konstituierung der Republik.⁵

Umso stärker trafen gerade die Adligen in der Armee die Flucht der Bundesfürsten, auf die sie vereidigt waren, die Auflösung des Generalstabs, die Abschaffung sämtlicher militärischer Ausbildungseinrichtungen und die Verringerung des Offizierskorps nach 1918. Innerhalb weniger Monate hatten sich „die Rahmenbedingungen ihrer Existenz [...] fundamental gewandelt.“⁶ Diese Verluste einer tradierten Ordnung lösten eine

⁵ Carsten, Francis L.: Reichswehr und Politik 1918–1933. Köln, Berlin, 1965². S. 13, 20f.

⁶ Meteling, Wencke: Der deutsche Zusammenbruch 1918 in den Selbstzeugnissen adliger preußischer Offiziere. In: Eckart Conze, Monika Wienfort (Hrsg.): Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien, 2004. S. 289–321.

Identitätskrise⁷ bei den aus innerer Überzeugung der Reichswehr den Rücken kehrenden oder entlassenen Aristokraten aus, die durch den Zerfall der nachträglich idealisiert heraufbeschworenen „Frontgemeinschaft“ noch verstärkt wurde und ein späteres Arrangieren mit der als chaotisch empfundenen Nachkriegsordnung vielfach unmöglich machte: „An der Front fehlen Frauen und erotische Verwirrungen, die gesteigerte Unverantwortlichkeit des Ich entlastet es von eigenen Entscheidungen, das aufgezwungene Zusammenleben mit anderen, die in der gleichen Situation sind, läßt angeblich keinen Spielraum für Parteienhader.“⁸

Die Geschichtsforschung sieht den Militäradel gegenüber dem ihn in seiner Pluralität überfordernden Zivilleben republikanischer Ordnung distanziert bis feindlich eingestellt, teils aus tief empfundenem Unverständnis, teils auch aufgrund der gruppeninternen Sanktionen gegen republikfreundliche Haltungen innerhalb der eigenen Reihen.⁹ Dabei ist der Fokus der Forschung nach wie vor stark auf die aristokratischen „Führungsgruppen von Reichswehr und Wehrmacht“¹⁰ gerichtet, während die wesentlich zahlreicheren sozialen Untergänge, die „hinter Berufsbezeichnungen wie ‚Kaufmann‘, ‚Major a.D.‘ oder ‚Oberstenwitwe‘ dezent zum Verschwinden gebracht“ wurden,¹¹ weitaus weniger Beachtung finden. Auch wenn jüngste Forschungsansätze belegen, dass dem Adel nach 1918 im Zuge der auch von bürgerlichen und sozialdemokratischen Politikern betriebenen, offenen und verdeckten „Wehrhaftmachung“ eine tragende Bedeutung zukam,¹² so stellten die adligen Offiziere a.D. doch mehrheitlich „weder militärisch noch gesellschaftlich ein[en] Machtfaktor“ dar.¹³

Die Literaturwissenschaft betrachtet zwar seit längerem das „schier unstillbare[-] Bedürfnis nach einer aktualisierenden Vereinnahmung des Kriegserlebnisses“, das in der

⁷ Mit der Kriegsniederlage hatte sich das „Konzept der heldenhaften männlichen Persönlichkeit“ erledigt, zugleich wurde der adlige Ehrbegriff obsolet, da sich außerhalb der Reichswehr jegliches satisfaktionsfähige Milieu auflöste. Siehe Ute Frevert: Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft. München, 1991. S. 241.

⁸ Koebner, Thomas: Das Drama der Weimarer Republik. In: Walter Hinck (Hrsg.): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf, 1980. S. 401–417, hier S. 412.

⁹ Vgl. Meteling: Der Zusammenbruch, S. 292.

¹⁰ Fischer, Fritz: Bündnis der Eliten. Zur Kontinuität der Machtstrukturen in Deutschland 1871–1945. Düsseldorf, 1979². S. 82.

¹¹ Malinowski: Vom König zum Führer, S. 270. Vgl. Marcus Funck: Schock und Chance. Der preußische Militäradel in der Weimarer Republik. In: Heinz Reif (Hrsg.): Adel und Bürgertum in Deutschland. Bd. 2. Entwicklungslinien und Wendepunkte im 20. Jahrhundert. Berlin, 2001. S. 127–171, hier S. 141.

¹² Vgl. Christian Haller: Militärzeitschriften in der Weimarer Republik und ihr soziokultureller Hintergrund. Kriegsverarbeitung und Milieubildung im Offizierskorps der Reichswehr in publizistischer Dimension. Trier, 2012 [Diss.]; Rüdiger Bergien: Die bellizistische Republik. Wehrkonsens und „Wehrhaftmachung“ in Deutschland 1918–1933. München, 2012 [Diss.].

¹³ Frevert: Ehrenmänner, S. 242. Die Autorin geht in ihrer Darstellung so weit, das gesamte Offizierskorps als „gesellschaftlich entmachtet[-]“ darzustellen. Siehe ebd. Diese Annahme kann inzwischen als überholt gelten. Vgl. exemplarisch Haller: Militärzeitschriften, S. 181, 188f.

Gesellschaft der Weimarer Republik und ihrer Literatur eine klare Grenzziehung zwischen Freund und Feind bzw. Kriegsbefürwortern und -gegnern erlaubte und gerade deshalb einen allgegenwärtigen, weil einfachen Kontrapunkt zur zeitgenössischen Wertepluralität setzte.¹⁴ Die Forschung zum literarisierten Kriegsadel konzentriert sich allerdings nach wie vor auf „revanchistische Militärs“,¹⁵ die „zu einem herrschaftlichen Lebensstil aus eigener Kraft nicht mehr fähig waren und gleichwohl die für sich reklamierte besondere Befähigung zum Herrschen nicht kampflos aufgeben wollten.“¹⁶ Derartige selbsternannte Retter und „Rächer der Nation“¹⁷ finden sich allerdings eher in den Revolutionsdramen, die im vorangegangenen Abschnitt dieser Arbeit exemplarisch vorgestellt wurden. Der in das Adelsproletariat gesunkene Offizier a.D. hingegen hält zwar an seiner ihn herausstellenden Abstammung fest, daneben fehlt es ihm allerdings an Besitz, Posten und Ambitionen, um restaurative Absichten zu verfolgen. Er ist weder im Staatsdienst noch in den Freikorps verwurzelt und hat keinen Zugang zu adelsinternen Netzwerken, auf die er zurückgreifen könnte. Während das von ihm ausgehende politische Drohpotential unter diesen Umständen ausschließlich private Ausmaße hat, prägen die wirtschaftlichen Behauptungskämpfe den aus dem adligen Stand und der identitätsstiftenden Armee gefallenen Offizier a.D. weitaus stärker.

In diesem Abschnitt sollen aus diesem Grund nicht nur die Selbstinszenierung des verarmten Militäradels, sondern auch seine Strategien zur ökonomischen Absicherung untersucht werden. Betrachtet wird daneben, in welchem sozialen Milieu der Adlige jeweils agiert, wie er sich zu diesem positioniert und welche Wirkung seine Anwesenheit und sein Handeln bei seinem nächsten Umfeld hervorruft. Besondere Berücksichtigung kommt dabei Hans-Jörg Knoblochs These, die „ehemaligen kaiserlichen Offiziere“ gerieten aufgrund ihrer Orientierungslosigkeit in dem bürgerlichen Wirtschaftsleben zwangsläufig in eine „satirische Perspektive“,¹⁸ zu.

Anders als bei der im vorangegangenen Kapitel angestrebten Betrachtung der zeitgenössisch gegenwärtigen, rückblickenden und vorausdeutenden Darstellung von Revolu-

¹⁴ Baumeister, Martin: Kampf ohne Front? Theatralische Kriegsdarstellungen in der Weimarer Republik. In: Wolfgang Hardtwig (Hrsg.): Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900–1933. München, 2007. S. 357–376, hier S. 359f.

¹⁵ Koebner: Das Drama der Weimarer Republik, S. 409.

¹⁶ Funck: Schock und Chance, S. 134.

¹⁷ Schivelbusch, Wolfgang: Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865, Frankreich 1871, Deutschland 1918. Berlin, 2001. S. 21. Vgl. Axel Schildt: Der Putsch der „Prätorianer, Junker und Alldeutschen“. Adel und Bürgertum in den Anfangswirren der Weimarer Republik. In: Hans Reif (Hrsg.): Adel und Bürgertum in Deutschland Bd. 2. S. 103–125, hier S. 107.

¹⁸ Knobloch, Hans-Jörg: Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie. Bern, Frankfurt/M., 1975. S. 129.

tionen im Drama der Weimarer Republik bildet eine möglichst breite zeitliche Verteilung der in diesem Abschnitt zu untersuchenden Stücke nur ein randständiges Auswahlkriterium, da der mehrheitlich stellenlose Militäradel a.D. unabhängig von den großen wirtschaftlichen Krisen von 1923 und 1929 seit dem Weltkriegsende 1918 ununterbrochen zur ökonomisch schwächsten Bevölkerungsgruppe gehört und diese auch nicht verlassen kann.¹⁹

Vielmehr interessieren angesichts der für den Militäradel allgegenwärtigen Gefahr, in ein sämtliche soziale Unterschiede neutralisierendes, allein von der Mittellosigkeit der Zugehörigen bestimmtes Milieu abzusinken, jene Dramen, in denen die verarmte Adelsfigur in der vermassten Unterschicht (noch) nicht aufgegangen ist und über ein gewisses Handlungspotential verfügt, das über das bloße Reagieren auf Impulse von anderen hinausreicht. Die literaturwissenschaftliche Bedeutung von Autor und Stück sollen darüber hinaus der Untersuchung der ausgewählten Fallbeispiele zu der erwünschten Aussagekraft verhelfen.

Von den in diesem Kapitel vorgestellten Stücken ist Ödön von Horváths Komödie *Zur schönen Aussicht* (1926/27) jenes, das seit seiner Uraufführung im Oktober 1969 am Schauspielhaus Graz (Regie: Gerald Szyszkowitz) am präsentesten auf den deutschen Theaterbühnen geblieben ist. Beeinflusst wurde die Aufmerksamkeit, die diesem frühen Stück des Dramatikers zukam und nach wie vor zukommt, durch die Aufwertung Horváths im Zuge der Wiederentdeckung seines Schaffens nach 1945 – Brecht-Vergleiche inklusive²⁰ – und durch die Bedeutung, die Horváth aufgrund seiner später entstandenen Stücke für die Ausprägung des kritischen Volksstücks während der Weimarer Republik beigemessen wird.

Parallelen und Unterschiede zwischen diesen bekannteren Dramen und *Zur schönen Aussicht* werden gerade hinsichtlich der bei Horváth beliebten Fräulein-Figur gesucht,²¹ was jedoch nicht darüber hinwegtäuschen darf, dass die Komödie als Horváths „komplexestes und schwierigstes Stück“²² weit mehr als den Probelauf eines jungen Dramati-

¹⁹ Auswege aus der Verarmung führen den entlassenen adligen Offizier im Drama bei Ödön von Horváth in Konflikt mit dem Gesetz (*Glaube Liebe Hoffnung* 1932), bei Hanns Johst an den Rand des Hungertods (*Die fröhliche Stadt* 1925) und bei Carl Sternheim in die Psychiatrie (*Die Väter oder Knock out* 1926). In all diesen Fällen gibt es somit für den Militäradel a.D. keine gesellschaftlich tragfähige Alternative zur Armut.

²⁰ Vgl. Peter Handke: Persönliches Postscriptum. In: Traugott Krischke (Hrsg.): Materialien zu Ödön von Horváth. Frankfurt/M., 1970. S. 179–180.

²¹ Vgl. Klaus Kastberger, Nicole Streitler-Kastberger (Hrsg.): Vampir und Engel. Zur Genese und Bedeutung der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Wien, 2006; Herbert Gamper: Horváths komplexe Textur. Dargestellt an frühen Stücken. Zürich, 1987. S. 211–355.

²² Ebd., S. 211.

kers darstellt. In *Zur schönen Aussicht* fungiert ein gewissermaßen exkludierendes Hotel als Schauplatz für ein inkludierendes Herrschaftssystem, in dessen Zentrum eine vermögende Aristokratin auf ebenso groteske wie pervertierte Weise über einige in der Nachkriegsordnung gescheiterte Existenzen Hof hält. In diese Scheinwelt tritt mit dem verschuldeten Emanuel von Stetten der Bruder dieser Schattenfürstin ein; durch Verweise auf seine adlige Herkunft hält er sich zunächst auf Distanz zu den übrigen Männern, wird allerdings von seiner mutmaßlich vermögenden Schwester Ada, die in Aussicht stellt, seine Schulden zu begleichen, in ihren Machtbereich gezwungen.

Ähnlich wie bei Horváth dominiert auch in Paul Kornfelds Komödie *Smither kauft Europa* (1929) eine Matrone die Szene, wenngleich Frau Weihnacht nicht nur dem Namen nach gütiger als Horváths Ada von Stetten erscheint, auch übt sie ihre Herrschaft über die Prostituierten Lea und Sonja weitaus milder aus, als Ada über ihren Männerharem gebietet. Ebenso wie Emanuel von Stetten ist auch Kornfelds Graf Schreiberhau wirtschaftlich von einer tonangebenden Frau abhängig, doch ist Letzterer bereits zu Beginn der Handlung in das kleinbürgerliche Umfeld der Frau Weihnacht integriert. Da von dieser als milieustiftende Figur jedoch – anders als von Ada – nicht der Reiz von Geld und Adel ausgeht, wirkt die von Kornfeld aufgezeigte Gesellschaft weitaus verärmerter als Horváths kaum mit der Außenwelt verbundene Hotelgemeinschaft. Der soziale Abstieg von Graf Schreiberhau erscheint infolgedessen konsequenter vollzogen als jener Emanuel von Stettens, wenngleich der Graf sein Adelsbewusstsein umso hartnäckiger kenntlich macht.

In beiden Stücken beeinflussen Erlöserfiguren das soziale Miteinander, indem sie unwissentlich die dominanten Frauen in ihrer wirtschaftlichen Vormachtstellung abzulösen drohen und die von Ada und Frau Weihnacht Abhängigen um die Gunst des potentiell neuen, attraktiver erscheinenden Finanziers konkurrieren lassen. Während Horváth ein Fräulein von Adas männlichem Hofstaat umwerben lässt, bietet sich Kornfelds Grafen erst mit dem Auftreten der Milliardärin Dorothy Smither diese Möglichkeit der wirtschaftlichen Absicherung; bei ihrem einflussreicheren Bruder hingegen ist er gegenüber Frau Weihnacht, ihrer Tochter und selbst den Prostituierten benachteiligt und zum Ausproben anderer Strategien der Existenzsicherung gezwungen.

Die Komödie *Smither kauft Europa* nimmt im Gesamtwerk des Autors eine unliebsame Sonderstellung ein, da sie, 1929 als Bühnenmanuskript veröffentlicht und aus unbekanntem Gründen ohne Aufführung geblieben, weder an den Erfolg von Kornfelds übrigen Dramen, namentlich besonders *Himmel und Hölle* (1919), *Palme oder Der Ge-*

kränkte (1924) und *Kilian oder Die gelbe Rose* (1926), anknüpfen konnte noch wie andere im Nachlass gefundene Texte, etwa der Roman *Blanche oder Das Atelier im Garten*, posthum auf größeres Interesse seitens der Forschung und der Leserschaft gestoßen wäre.²³

Völlig anders verhält es sich mit Walter Hasenclevers Komödie *Ein besserer Herr* (1926), die neben seinem expressionistischen Drama *Der Sohn* (1914) das zu Lebzeiten des Autors bekannteste und meistgespielte Stück Hasenclevers war und auch nach 1945 wieder, wenngleich weniger stark als Horváths *Zur schönen Aussicht*, seinen Weg zur Bühne gefunden hat.²⁴

Mit *Ein besserer Herr* schrieb sich Hasenclever von Frankreich aus an die deutschen Theater zurück, von deren Bühnenbrettern er sich infolge seiner problematischen Abkehr vom Expressionismus ab 1920 entfernt hatte. Nach dem Vorbild des französischen Boulevardstücks schrieb Hasenclever in seiner Gaunerkomödie „[n]ichts, aber in Seidenpapier“, wie der Kritiker Alfred Polgar spöttisch-amerkennd vermerkte.²⁵ Dieses Urteil darf jedoch nicht den Eindruck erwecken, über das Primat eines pointiert geführten Dialogs würde die Handlung bei einem Konversationsstück völlig in den Hintergrund des Dramas geraten: Nicht nur Hasenclever, auch einige andere prominente Dramatiker wie Paul Kornfeld, Hans José Rehfisch und Fritz von Unruh gelangten bei ihrer Hinwendung zur Komödie in der Mitte der zwanziger Jahre über die ironische Verfremdung vormals vertretener, expressionistischer „Vorzugsvokalbel[n]“ zu einer „neue[n] Wahrheit“, die Günther Rühle als ernüchternden, realitätsbezogenen Imperativ formuliert: „[D]ie Welt bleibt trivial, lieblos, spießig, böse und ungerecht, richtet euch ein; wer es nicht tut, macht sich selber zum Narren.“²⁶

In seiner Komödie zeigt Hasenclever überspitzt die zeitgenössische Geschäftswelt auf, deren Vertreter auch ihr Liebesleben nach den Bedingungen der kapitalistischen Marktordnung, geprägt von Angebot und Nachfrage, ordnen. Vordergründig konzentriert sich die Handlung auf den Betrüger Möbius, der die Klaviatur der Gefühle so gut zu spielen weiß, dass er hunderte von Frauen postalisch und persönlich glücklich zu machen ver-

²³ Die deutsch-israelische Germanistin Margarita Pazi (1920–1997) entdeckte und beschrieb *Smither kauft Europa* 1974. Vgl. Margarita Pazi: *Smither kauft Europa*. Über eine unbekannt Komödie von Paul Kornfeld. In: *Orbis Litterarum*. 29 (1974). S. 133–159.

²⁴ Vgl. Hansjürgen Blinn: „... auf einem Ochsenkarren zum Richtplatz geschleift“ Phasen der Walter-Hasenclever-Rezeption 1914–2002. In: Reiner Wild (Hrsg.): *Dennoch leben sie. Verfernte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren*. München, 2003. S. 125–134.

²⁵ Polgar, Alfred: *Sätze – Grundsätze*. In: Ders.: *Kleine Schriften*. Hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki. Bd. 6. Theater II. Reinbek, 1986. S. 36–39, hier S. 37.

²⁶ Rühle, Günther: *Theater in Deutschland 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt/M., 2007. S. 482.

steht, zuletzt aber doch „nicht mehr mit sachlichen Augen“ sehen kann.²⁷ Tatsächlich aber entspannt sich in Hasenclevers Komödie ein inhaltlicher Richtungsstreit zwischen den Eheleuten Compaß, wobei der Geschäftsmann seine ihm scheinbar gleichgeartete Tochter Lia auf den Heiratsmarkt schickt, während seine konservative Ehefrau den verarmten, aber gewinnstrebenden Detektiv von Schmettau als moralisches Korrektiv dorthin entsendet. Dieser heitere Stellvertreterkrieg der Eheleute hat durchaus eine zeitkritische Komponente, da sich Hasenclever hierin klar gegen die „ganze geseignete Zeit mit ihren modernen Erfindungen“ wandte.²⁸ In seiner anschließend verfassten Komödie *Ehen werden im Himmel geschlossen* (1928) wiederholte er die Kritik am vermeintlich ausschließlich merkantilen Zeitgeist aus konservativer Perspektive.

²⁷ Hasenclever, Walter: Ein besserer Herr. Lustspiel in zwei Teilen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 2.2. Stücke 1926–1931. Bearb. v. Annelies Zurhelle, Christoph Brauer. Mainz, 1990. S. 89–146, hier S. 126 (II, 1).

²⁸ Ebd., S. 113 (I, 4). Vgl. Walter Hasenclever: Reise nach Deutschland. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 3.1. Pariser Feuilletons 1924–1926. Bearb. v. Christoph Brauer et al. Mainz, 1996. S. 225–229, hier S. 227.

II. 1. Ein Lebegreis namens Bubi

Das Ende des Adels in Ödön von Horváths Komödie *Zur schönen Aussicht*

Die „Komödie über den moralischen Verfall des Mittelstandes“¹ *Zur schönen Aussicht* (1926/27) nimmt in der frühen Schaffensphase Ödön von Horváths eine gewisse Sonderstellung ein, da sie anders als das später vom Autor zurückgezogene *Buch der Tänze* (1921/22) nicht der dilettantischen Talentschärfung diene und auch nicht wie die *Sportmärchen* (1924–1932) oder die später zur *Bergbahn* (1929) umgearbeitete *Revolte auf Côte 3018* (1927) in Hinblick auf die bekannten Volksstücke Horváths nur als Fingerübung zu verstehen ist. Vielmehr ist „*Zur schönen Aussicht*, obenhin eine Schieber- und Gaunerkomödie, konventionell in der dreiaktigen, geschlossenen Form, [...] Horváths komplexestes und schwierigstes Stück.“²

Horváth, selbst „Kind der Inflation“,³ greift in *Zur schönen Aussicht* die Spannungsfelder einer durch Wirtschaftskrisen gebeutelten und radikalpolitisierten Nachkriegsgesellschaft auf – beides zentrale Themen seiner späteren Volksstücke – und zeigt sich so schon in diesem frühen Stück als „dramatischer Chronist“ seiner Zeit.⁴ Auch weitere Charakteristika des Hauptwerks Horváths – die Selbstentlarvung der Figuren durch den Bildungsjargon, die Verortung der Handlung im kleinbürgerlichen Milieu, die intendierte „Demaskierung des Bewusstseins“ eines vermeintlich kleinbürgerlichen Zuschauers⁵ – prägen dieses frühe Drama, in dem an erster Stelle die Frage nach Identität, aber auch jene nach Schuld aufgeworfen werden.

Im Unterschied zu seinen Volksstücken steht jedoch in *Zur schönen Aussicht* weder ein gegen seine unmittelbaren sozialen Beschränkungen aufbegehrendes und darüber zum

¹ Haag, Ingrid: Ödön von Horváth. In: Alo Allkemper (Hrsg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin, 2000. S. 303–320, hier S. 305.

² Gamper, Herbert: Horváths komplexe Textur. Dargestellt an frühen Stücken. Zürich, 1987. S. 211.

³ Siehe Roland Koberg, Klaus Kastberger: 13 Fragen aus Zürich, 13 Antworten aus Wien. Ein E-Mail-Interview mit Klaus Kastberger. In: Nicole Streitler-Kastberger, Martin Vejvar (Hrsg.): Horváth lesen. Wien, Köln, Weimar, 2013. S. 125–132, hier S. 130.

⁴ Horváth, Ödön von: [Interview]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Traugott Krischke u. Mitarbeit v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 4. Prosa und Verse 1918–1938. Frankfurt/M., 1988. S. 838–848, hier S. 843. Im Gegensatz zu seinen späteren Volksstücken evoziert Horváth in der Komödie *Zur schönen Aussicht* keine Provinzidylle, um sie anschließend als Fassade zu entlarven; er zeigt vielmehr völlig unvermittelt die groteske Parallelwelt der Hotelgemeinschaft auf. Vgl. Holger Sandig: Spielstile des kritischen Volkstheaters. In: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hrsg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposiums, University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991. Tübingen, 1992. S. 23–34, hier S. 24.

⁵ Horváth, Ödön von: Gebrauchsanweisung. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. 4. S. 857–864, hier S. 860f. Auch die Einrichtung eines geschlossenen Handlungsraums als „Grab der Liebe“ führte Horváth in den späteren Stücken fort. Vgl. Ingrid Haag: Ödön von Horváth. Fassaden-Dramaturgie. Beschreibung einer theatralischen Form. Frankfurt/M., 1995. S. 102.

Opfer seiner Umwelt werdendes Mädchen noch eine Schönheit oder gar ein Horváthsches Fräulein im Mittelpunkt des Geschehens,⁶ sondern mit der Freifrau Ada von Stetten ein „aufgebügeltes, verdorrtes weibliches Wesen mit Torschlußpanik“,⁷ das anstelle des Fräuleins Christine an sich und der es umgebenden Gesellschaft zugrunde geht.⁸ *Zur schönen Aussicht* ist somit also nur bedingt eine ‚typisch‘ Horváthsche Fräulein-Tragödie.⁹

Die vermögende Ada von Stetten, einziger Gast in dem heruntergekommenen Hotel ‚Zur schönen Aussicht‘, steht mit den dort gestrandeten, gescheiterten Existenzen, die sich um den Hotelbesitzer Strasser geschart haben, in einer grotesken Wechselbeziehung: Während die Baronin den Fortbestand des Hauses sowie die wirtschaftliche Existenz des Personals zumindest notdürftig gewährleistet, huldigen die drei Männer der Aristokratin im Gegenzug mit sexuellen Diensten. Da die Hotelangestellten finanziell von der Baronin abhängig sind und deren Aufenthalt kein absehbares Ende hat, ist die illustre Gesellschaft des Hotels in einer bizarren Gegenwart zwischen orgiastischem Alkoholrausch und lähmender Perspektivlosigkeit erstarrt. Dieser unveränderliche Zustand bewahrt nicht nur Ada von Stetten vorgeblich vor ihrem zukünftigen, altersbedingten Verfall, der das Arrangement zwangsläufig hinfällig machen würde; wie ihr bleibt auch den Männern um sie herum in der auf das Hotel begrenzten Welt des schönen Scheins die Auseinandersetzung mit der eigenen, unrühmlichen Vergangenheit erspart. Die ältliche Dame und ihre Liebhaber flüchten sich stattdessen in ein unverbindliches, bewusst inszeniertes Rollenspiel, das sich keinesfalls auf die Besetzung des Hotelpersonals beschränkt und situativ variiert wird:

ADA zu Karl: Allons, Ben Hur!

KARL: Was man alles werden kann!

⁶ So die Frauenbezeichnungen in Horváths „Vorgeschichten aus dem Wiener Wald“ *Die Mädchenhändler* (1929/30), *Elisabeth, die Schönheit von Thüringen, Ein Fräulein wird verkauft* (beide 1930/31) und *Die Schönheit aus der Schellingstraße* (1931). Vgl. Ödön von Horváth: Ein Fräulein wird verkauft und andere Stücke aus dem Nachlaß. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Frankfurt/M., 2005.

⁷ Horváth, Ödön von: *Zur schönen Aussicht*. Komödie in drei Akten. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Traugott Kruschke u. Mitarbeit v. Susanna Foral-Kruschke. Bd. 1. Stücke 1920–1930. Frankfurt/M., 1988. S. 129–203, hier S. 137 (I. Akt). Die folgenden Zitate im Fließtext beziehen sich auf diese Angabe.

⁸ Ein weiterer, wesentlicher Unterschied zu den späteren Volksstücken Horváths ist die starke (zeit)politische Ausrichtung des Stücks, die das gesamte Frühwerk prägt und mit der *Italienischen Nacht* überwunden wird und in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* (beide 1931) nahezu völlig zurücktritt. Siehe Haag: Horváth, S. 305f. Vgl. Koberg, Kastberger: 13 Fragen, S. 128.

⁹ Jeong-Yong Kim nimmt Christine dennoch als „Hauptfigur im Mittelpunkt“ an, was sich allerdings weder aus dem Handlungsgeschehen heraus noch mit der Zahl der Auftritte hinreichend begründen ließe. Siehe Jeong-Yong Kim: *Das Grotteske in den Stücken Ödön von Horváths*. Frankfurt/M., 1995 [Diss.]. S. 110. Ähnlich irrt Florence Baillet, die in Christine „la figure centrale de la pièce“ ausmacht. Siehe Florence Baillet: *Ödön von Horváth*. Paris, 2008. S. 83.

ADA: Wie du willst, Herkules! (I, 142)

In dieses skurrile Szenario lassen sich jederzeit auch ähnlich gescheiterte und verdrängungsbereite Außenstehende aller sozialen Schichten wie der Vertreter Müller und Adas Bruder Emanuel von Stetten integrieren, da sie die Flucht vor einer unvorteilhaften Vergangenheit, vor einer aus ihrer Sicht fremdverschuldeten Misere – letztendlich aber die Gier nach Anerkennung und Geld – vereint. Lediglich Max, die vielleicht tatsächlich „reine Seele“ (I, 136), nimmt die ihm zugewiesene Rolle des Kellners nicht vollständig an und läuft barfuß durch den Speisesaal (vgl. I, 136). Aber auch Ada fällt gelegentlich aus der Rolle, wenn namenlose Sehnsüchte sie unerwartet rühren. Im Gegensatz zu dem gleichmäßig melancholischen Max wird die Baronin wesentlich heftiger von Gefühlschwankungen ergriffen und zwingt sich entsprechend rabiater wieder in das soziale Korsett des grotesken Hotellebens zurück.

ADA: Ist das die Sehnsucht?

KARL: Nein, das ist Durst. [...]

ADA *reißt sich los von Karl*: Pfui! Jetzt war ich wieder sentimental, oder?

KARL: Das ist die Liebe, Gretchen.

ADA: Ich schäme mich. Ich schäme mich! Nein! Das muß ich vergessen! Komm! Ich habe Durst! (I, 154)

Die Welt Ada von Stettens wird erst ernsthaft erschüttert, als Christine, die in der vergangenen Saison eine Affäre „nicht ohne Folgen“ (I, 149) mit Strasser hatte, in dem Hotel eintrifft, um Strassers Nähe zu suchen. Während es zunächst nicht zu einer Begegnung der beiden Frauen kommt, verteidigen die „werten Herren“ (II, 181) stellvertretend umso hartnäckiger Adas Herrschaftssystem und damit auch ihr eigenes Verharren in der fiktiven, starren Gegenwart, indem sie in einem betrügerischen ‚Spiel im Spiel‘ Christine der Untreue an Strasser bezichtigen: Die befürchtete „Alimentationsangelegenheit“ (II, 164) soll durch die Diffamierung Christines als „Hure“ (II, 162) aus der Welt geschafft werden.¹⁰ Nachdem die Betrogene aber diese Intrige durchschaut hat, gibt sie zu erkennen, dass sie sich nicht von Strasser aushalten, sondern im Gegenteil diesen mit einer kürzlich gemachten Erbschaft unterstützen wollte. Daraufhin wird Christine von den Männern, die allesamt mithilfe ihres Vermögens den starren, depri-

¹⁰ Horváths „Hurenstück“ der pervertierten höfischen Intrige steht in der Tradition von Johann Nestroy, Friedrich Hebbel und Carl Sternheim, wobei das unauflösbare Zusammenfallen von Wahrheit und Lüge bei Horváth innovativ für die Darstellung von Intrigen ist. Siehe Peter von Matt: *Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist*. München, Wien, 2006. S. 168, zur höfischen Intrige vgl. S. 396–408. Vgl. ders.: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München, Wien, 1996³. S. 320, 371.

mierenden Verhältnissen des Hotel entkommen wollen, heftig umworben. Christine aber verlässt das Hotel am nächsten Morgen allein.¹¹

Als Inspiration zu der in dem Stück dargestellten skurrilen Atmosphäre wird, den Aussagen von Horváths Bruder Lajos folgend,¹² das Lokalkolorit von Murnau angenommen, wo die Familie des Schriftstellers seit 1924 eine Villa abwechselnd zum Münchner Stadthaus bewohnte.¹³ Der Markt Murnau galt in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts als ein „Stillhaltepunkt für verkrachte Existenzen, eine Sommerfrische für Leute, die aus nicht ganz durchsichtigen Gründen überwintern“ mussten;¹⁴ besonders das dementsprechend auffällige Personal der Hotelpension ‚Schönblick‘ soll hierbei als Vorbild für Horváths Komödie gedient haben.¹⁵

Generell wählte der Autor verhältnismäßig häufig Gast- und Wirtshäuser als Handlungsorte seiner Stücke, wobei die Nähe von Speise- und Bordellbetrieb augenscheinlich ist. So will etwa Ferdinand in der Posse *Rund um den Kongreß* (um 1928) seinen Bruder besuchen, der im Restaurant ‚Miramar‘ kellnert, das sich als „maison de discrétion“ entpuppt.¹⁶ In *Sladek, der schwarze Reichswehrmann* (1929) wäre eine Kellnerin des kitsch-nostalgisch benannten Wirtshauses ‚Zur alten Liebe‘ in der Ge-

¹¹ Christine blieb das einzige Fräulein Horváths, das einem Happyend entgegengeht. Hierbei muss allerdings bedacht werden, dass sich die übrigen Fräuleins vergeblich aus einem beklemmenden sozialen Umfeld zu befreien versuchen, in dem Christine überhaupt nicht eingebunden zu sein scheint. Zugleich eröffnet ihr die Erbschaft eine Handlungsfreiheit, die den übrigen Fräuleins ebenfalls fehlt. Christines Kampf um Selbstbestimmung ist somit ein wesentlich leichter. Die in *Zur schönen Aussicht* aufgezeigte wirtschaftliche wie soziale „Erlösung durch das Weib“ findet sich in der *Italienischen Nacht* wieder: Hier bietet Leni Karl an, ihre 4.000 Mark in einen gemeinsam betriebenen Kolonialwarenladen zu investieren. Siehe Ödön von Horváth: *Italienische Nacht*. Volksstück. In: Ders.: *Gesammelte Werke* Bd. 1. S. 463–526, hier S. 512f.

¹² Siehe Dieter Hildebrandt: *Ödön von Horváth in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek, 1993⁷. S. 45.

¹³ Zugleich sind bei der Ausgestaltung dieses Hotels Eindrücke eingeflossen, die Horváth 1924 in „einem schmutzigen, kleinen Hotel in Paris“ gewann. Vgl. Traugott Krischke: *Notizen zu den Stücken*. In: Ödön von Horváth: *Zur schönen Aussicht / Die Unbekannte aus der Seine / Figaro läßt sich scheiden*. Komödien. Hrsg. v. Traugott Krischke. München, 1978. 215–222, hier S. 217.

¹⁴ Ebd. Gabi Rudnicki sieht Horváth von Murnau auch zu weiteren Texten inspiriert: „Viele der persönlichen Erlebnisse, Ereignisse und Personen aus und Begegnungen in Murnau sind in Horváths Werk eingeflossen.“ Siehe Gabi Rudnicki: „... ob Gesuchsteller sich dauernd zu ernähren imstande ist“ *Der Einbürgerungsantrag Ödön von Horváths in Bayern aus dem Jahr 1927*. In: Streitler-Kastberger, Vejvar (Hrsg.): *Horváth lesen*. S. 61–71, hier S. 63.

¹⁵ Krischke, Traugott: *Ödön von Horváth. Kind seiner Zeit*. Berlin, 1998. S. 59. „Das Hotel war lustig, aber vollkommen verkommen“, erinnerte sich Lajos von Horváth, der jedoch das Strandhotel als Vorbild für das Stück seines Bruders annahm. Für wahrscheinlicher hält Dietmar Grieser hingegen das erwähnte Hotel Schönblick, in dem die Familie Horváth erstmals 1921 zu Gast war. Vgl. Traugott Krischke: *Editonsnotizen*. In: Ödön von Horváth: *Gesammelte Werke* Bd. 1. S. 290–292, hier S. 291; Traugott Krischke: *Horváth-Chronik*. Frankfurt/M., 1988. S. 31.

¹⁶ Horváth, Ödön von: *Rund um den Kongreß*. Posse in fünf Bildern. In: Ders.: *Gesammelte Werke* Bd. 1. S. 205–276, hier S. 208. Für Franz Theodor Csokor, einen langjährigen Weggefährten Horváths, stellen diese Posse und die Komödie *Zur schönen Aussicht* gleichermaßen „Bestiarien menschlicher Leidenschaften“ dar. Siehe Franz Theodor Csokor: *Ödön von Horváth*. In: *Der Monat*. 3 (1951). Nr. 33. S. 309–313, hier S. 310.

genwart von vermeintlichen Soldaten „glücklich mit einem Manöver“ und lässt für eine Milliarde Mark – es handelt sich bei dem Stück, so der Untertitel, um eine „Historie aus dem Zeitalter der Inflation in drei Akten“ – die Hüllen fallen.¹⁷ Auch große Teile der *Italienischen Nacht* (1930) spielen sich in einem Wirtshaus ab, das zwar an dem dargestellten Abend, aber nicht generell ohne Freudenmädchen auskommt, wie dem Gespräch zweier „Frauenzimmer“ zu entnehmen ist, die in einer Vorstudie mit dem Titel *Ein Wochenendspiel* noch offen als „Prostituierte“ bezeichnet werden.¹⁸ In Horváths bekanntesten Volksstück schließlich, den *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931), tritt Marianne neben zahlreichen anderen Fräuleins im ‚Maxim‘ als nackte Allegorie des gejagten Glücks auf – sodass schnell klar werden dürfte, was der Conferencier anschließend unter dem beginnenden „inoffizielle[n] Teil“ des Abendprogramms versteht.¹⁹ Dass Marianne von einer Baronin, „einer der ungeheuerlichsten Figuren, die Horváth geschaffen hat“,²⁰ an dieses Etablissement vermittelt wurde, zeigt eine Verbindung von adligen Figuren, provinziell-mondäner Vergnügungsgier und Prostitution in Horváths Werk auf, die mit Ada von Stetten in *Zur schönen Aussicht* ihren Anfang nimmt. Die Baroninnen unterschieden sich nur dahingehend, dass jene namenlose als Zuhälterin firmiert, während Ada von Stetten sich selbst feilbietet oder umgekehrt männliche Prostitution in Anspruch nimmt.

Während Murnau als Vorbild der *Schönen Aussicht* unbestritten ist, blieb die familiäre Wohngemeinschaft Horváths in der Marktgemeinde als Inspiration zu dem Figurenensemble der Komödie von der Horváth-Forschung hingegen völlig unbeachtet. Dabei scheinen sowohl der Adelstitel als auch das Wesen der Baronin Ada von Stetten an Horváths Mutter Maria Hermine zu erinnern, die „das Haus dort nicht nur führte, sondern auch beherrschte.“²¹ Auch deren Mutter Maria Přejnal, die ebenfalls in der Murnauer Villa der Horváths lebte, „führte ein strenges Regiment, und wehe, wenn man nicht tat, was sie sagte!“²²

¹⁷ Horváth, Ödön von: Sladek, der schwarze Reichswehrmann. Historie aus dem Zeitalter der Inflation in drei Akten. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. 1. S. 361–409, hier S. 383, 389f. Horváth stellt hier wie in *Zur schönen Aussicht* einen jüngeren Mann dar, der unter dem aus wirtschaftlicher Not begründeten sexuellen Verhältnis zu einer älteren Frau leidet.

¹⁸ Horváth: Italienische Nacht, S. 477. Vgl. Ödön von Horváth: Ein Wochenendspiel. Volksstück in sechs Bildern. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. 1. S. 411–461, hier S. 425.

¹⁹ Horváth, Ödön von: Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück in drei Teilen. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Traugott Krischke u. Mitarb. v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 2. Stücke 1931–1933. Frankfurt/M., 1988. S. 97–203, hier S. 179.

²⁰ Koberg, Kastberger: 13 Fragen, S. 130.

²¹ Hildebrandt: Ödön von Horváth, S. 45.

²² Aussagen von Horváths Schwägerin Gustl Schneider-Emhardt, zit. n. Krischke: Ödön von Horváth, S. 44. Die regelrecht bössartige Großmutter könnte Vorbild für Horváths Großmütter beispielsweise in *Ge-*

Bemerkenswert ist weiterhin, dass *Zur schönen Aussicht* bis 1936 das einzige Stück Horváths blieb, in dem das Handlungsgeschehen mehrheitlich um eine aristokratische Figur angelegt ist.²³ Dieser Umstand erklärt sich jedoch nicht aus der mangelnden Bedeutung, die der Autor dem Adel beigemessen hätte – ganz im Gegenteil rückt er noch in der *Italienischen Nacht* ein Fürstendenkmal als Sinnbild des nach wie vor lebendigen, wenn auch erstarrt wirkenden Monarchismus in die Mitte der Bühne²⁴ –, sondern aus seiner Hinwendung zum Volksstück und dem damit verbundenen Anspruch, „das Volk [...], die große Masse“ aus „vollendeten oder verhinderten Kleinbürgern“ auf die Bühne zu bringen.²⁵

Horváths persönliches Verhältnis zum Adel lässt sich nur schwer bestimmen, da er zwar selbst zumindest väterlicherseits von aristokratischer Herkunft war, sich allerdings nie öffentlich über Stellung und Bedeutung des Adels äußerte. Vermutlich hat diese Zurückhaltung zweierlei Ursachen. Zum einen wuchs Horváth eher in großbürgerlichen denn in tatsächlich aristokratischen Verhältnissen auf und pflegte auch später keinen adelsaffinen Lebensstil, sodass er sich schwerlich und wohl nur dem Titel nach dem Adel zugehörig empfunden haben dürfte.²⁶ Zum anderen verstand Horváth den Weltkrieg als eine starke Zäsur, die seine Kindheit abrupt beendete. „An die Zeit vor 1914

schichten aus dem Wiener Wald und der Erzählung *Großmütterleins Tod* gewesen sein. Ähnlich dürfte Horváths Onkel Josef Pfehnal, der zeitweise auch in der Murnauer Villa lebte, als „fische[r] altösterreichische[r] Leutnant“ in der *Schönen Aussicht* zu Müller und in den späteren Stücken zu den Rittmeister-Figuren inspiriert haben. Siehe Ödön von Horváth: *Mein Onkel Pepi*. In: Ders.: *Gesammelte Werke* Bd. 4. S. 120–121, hier S. 120. Zu den Typen in Horváths Werk siehe Piero Oellers: *Das Welt- und Menschenbild im Werk Ödön von Horváths*. Bern et al., 1987 [Diss.].

²³ In diesem Jahr entstanden mit *Don Juan kommt aus dem Krieg*, *Figaro läßt sich scheiden* und der Historie *Ein Dorf ohne Männer* gleich drei Stücke, in denen Adlige als Hauptfiguren agieren. Weitere adlige Figuren finden sich in dem Volksstück *Glaube Liebe Hoffnung* (1932), in dem Märchen *Himmelwärts* (1934) und der Komödie *Mit dem Kopf durch die Wand* (1935). Das Fragment gebliebene Historienstück *Dósa* (1923/24) sowie die ebenfalls unvollendeten Possen *Der Kaiser der Tiefsee*, *Magazin des Glücks* (beide 1932) und *Kaiser Probus in Wien* (um 1936), in denen allesamt adlige Figuren auftreten, legen nahe, dass diesen eine größere, wenngleich von der Forschung noch nicht beachtete Bedeutung für Horváths dramatisches Schaffen zukommt.

²⁴ Vgl. Horváth: *Italienische Nacht*, S. 486. Selbst ein so zeitkritischer Feuilletonist wie Kurt Tucholsky hatte unmittelbar nach dem Ende des Kaiserreichs dafür appelliert, Denkmäler solcher Art „als Dokumente einer großen Zeit“ unangetastet zu lassen. Siehe Kurt Tucholsky: *Bruch*. In: Ders.: *Gesammelte Werke* in zehn Bänden. Hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky, Fritz J. Raddatz. Bd. 1. 1907–1918. Reinbek, 1993. S. 348–349, hier S. 349.

²⁵ Horváth: *Gebrauchsanweisung*, S. 861. Kurt Bartsch zählt Ada und Emanuel von Stetten bereits zu Horváths Kleinbürgertum als „soziales Sammelbecken, in dem sich das herkömmliche Kleinbürgertum, aber auch deklassierter Adel und heruntergekommenes Bürgertum finden.“ Ada aber wird nach Bartsch nur durch ihren Umgang, nicht durch ihren wirtschaftlichen Status zu einer Kleinbürgerlichen. Siehe Kurt Bartsch: *Ödön von Horváth*. Stuttgart, Weimar, 2000. S. 55.

²⁶ Vgl. Hildebrandt: *Ödön von Horváth*, S. 12–22.

erinnere ich mich nur, wie an ein langweiliges Bilderbuch. Alle meine Kindheitserlebnisse habe ich im Kriege vergessen. Mein Leben beginnt mit der Kriegserklärung.“²⁷

Horváth sah sich jedoch durch den Weltkrieg nicht nur seine Kindheit verloren und einer sorgenfreien Jugend beraubt, sondern begriff sich inmitten einer „völlige[n] Umschichtung der Gesellschaft“, die auch vor dem Sturz der Monarchie nicht haltmachte.²⁸

Wohin diese „Umschichtung“ nach dem Verständnis des Irgendwie-Kommunisten²⁹ Horváth führen sollte, deutet die Notiz *Zensur und Proletariat*, aber auch der Aufsatz *Fiume, Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien, München* an. Darin heißt es:

Meine Generation, die in der großen Zeit die Stimme mutierte, kennt das alte Österreich-Ungarn nur vom Hörensagen, jene Vorkriegsdoppelmonarchie, mit ihren zweiduzend Nationen, mit borniertem Lokalpatriotismus neben resignierter Selbstironie, mit ihrer uralten Kultur, ihrer spießbürgerlichen Romantik, spanischen Etikette und gemüthlicher Verkommenheit. [...]

Ich weine dem alten Österreich-Ungarn keine Träne nach. Was morsch ist, soll zusammenbrechen, und wäre ich morsch, würde ich selbst zusammenbrechen, und ich glaube, ich würde mir keine Träne nachweinen.³⁰

Diese Aussage lässt vermuten, dass Horváth im Adel ein Relikt der vergangenen Monarchie ausmachte, das durch einen grundlegenden, noch nicht abgeschlossenen Gesellschaftswandel überwunden werden und „zusammenbrechen“ würde.³¹ Eine bewusste Selbststilisierung als Adliger schließt sich somit für Horváth nach dem Zusammenbruch

²⁷ Horváth, Ödön von: Autobiographische Notiz. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. 4. S. 825. Ähnlich heißt es an anderer Stelle: „Manchmal ist es mir, als wäre alles aus meinem Gedächtnis ausradiert, was ich vor dem Kriege sah. Mein Leben beginnt mit der Kriegserklärung.“ Siehe Ödön von Horváth: *Fiume, Belgrad, Budapest, Preßburg, Wien, München*. In: Ders.: Gesammelte Werk Bd. 4. S. 826–827, hier S. 827. Durch diese starke Stilisierung der Vergangenheit ist es bis heute schwer, Horváths Kindheit und frühe Jugendjahre zu rekonstruieren. Vgl. Christian Schnitzler: *Der politische Horváth. Untersuchungen zu Leben und Werk*. Frankfurt/M. et al., 1990 [Diss.]. S. 7f. Zu dem Weltkrieg als literarisches Motiv bei Horváth vgl. Karl Müller: „Mein Leben beginnt mit der Kriegserklärung.“ *Krieg und Kriegsfolgen im Werk Ödön von Horváths*. In: Ders., Ute Karlavaris-Bremer, Ulrich N. Schulenburg (Hrsg.): *Geboren in Fiume. Ödön von Horváth 1901–1938. Lebensbilder eines Humanisten. Ein Ödön von Horváth-Buch mit kompletten Werkverzeichnis im Anhang*. Wien, 2001. S. 43–61.

²⁸ Horváth: *Fiume*, S. 827.

²⁹ Zum politischen Verständnis Horváths vgl. Krischke: *Ödön von Horváth*, S. 70f.

³⁰ Horváth: *Fiume*, S. 827. Vgl. Ödön von Horváth: [Zensur und Proletariat]. In: Ders.: *Gesammelte Werke Bd. 4*. S. 828. Im ähnlichen Wortlaut heißt es bei Hubertus Prinz zu Löwenstein-Wertheim-Freudenberg: „Weite Schichten des Adels werden allerdings nie mehr imstande sein, aus ihrer Vermorschung und Verkalkung herauszugelangen, aber auf die kommt es auch gar nicht an. Die Entwicklung wird über sie hinweggehen, wie sie stets über alles hinwegging, was seine Daseinsberechtigung verloren hat.“ Siehe Hubertus Prinz zu Löwenstein-Wertheim-Freudenberg: *Die Krise des deutschen Adels*. In: *Der Querschnitt*. 12 (1932). Nr. 2. S. 83–87, hier S. 87.

³¹ Dass der Adel ökonomisch und sozial jedoch nicht so vollständig erledigt war, wie es Axel Fritz dem Werk Horváths entnimmt, bestätigt der Autor selbst: Im Exil nahm Horváth die Unterstützung von aristokratischen Gönnern und Freunden in Anspruch. Vgl. Axel Fritz: *Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. Studien zum Werk in seinem Verhältnis zum politischen, sozialen und kulturellen Zeitgeschehen*. München, 1973. S. 132; Franz Theodor Csokor: *Zeuge einer Zeit. Briefe aus dem Exil*. München, Wien, 1964. S. 124, 168.

der Monarchie aus, viel eher bemühte sich der Autor um die Darstellung seiner selbst abwechselnd als urbayrischer, altösterreichisch-kosmopolitischer und nationaldeutscher Bürger.³²

Ganz im Sinne von Horváths Adelsverständnis erscheint Ada von Stetten in *Zur schönen Aussicht* als gestrig und verweigert jede Veränderung ihres persönlichen Umfelds. Die „alte Dame, die sich hierher zurückzog, um still leben zu können“ (I, 133f.), nutzt das Hotel als privates Refugium, wobei sie sich allerdings nicht einer bürgerlichen, ihr wesensfremden Welt entzieht, sondern vor den Anfeindungen ihrer (aristokratischen) Verwandtschaft flieht: Nicht zuletzt ihr Zwillingsbruder Emanuel von Stetten hatte vergeblich eine Entmündigungsklage angestrengt, um der exzentrischen Baronin Herr zu werden – und in den Besitz ihres Vermögens zu gelangen (vgl. I, 138).

Dieser Reichtum, mit dem Ada von Stetten das Hotelpersonal wirtschaftlich wie körperlich an sich bindet, sichert ihr eine Herrscherposition, die ihre einstige, entwertete Standeszugehörigkeit nicht mehr gewährleisten kann.³³ Während die Baronin nach wie vor Macht und Adel auf ihre Person vereint, bedingen sich beide Faktoren schon längst nicht mehr und werden lediglich von Adas Vermögen zusammengehalten. Dementsprechend wird sie von den sie umgebenden Männern in erster Linie auch nicht als Adlige wahrgenommen; nur der zu der Hotelgemeinschaft aufschließende Müller erkennt in der Freifrau zunächst noch eine „sinnliche Aristokratin“, schimpft sie allerdings im gleichen Atemzug eine „alte Ziege“ (I, 147), wodurch Adas adlige Abstammung endgültig entwertet wird. Lediglich ihr Geld sichert als – bezogen auf den Adel – neuer und messbarer Wert ihre Macht über das Hotel und sein Personal.

³² So legte er auch keinen Wert darauf, auf den Programmzetteln zu den Uraufführungen seiner Stücke mit dem Adelsprädikat genannt zu werden. Ausnahmen bilden die Uraufführungen von dem *Buch der Tänze*, dem *Dorf ohne Männer* und von *Himmelwärts* (1937). Vgl. Traugott Krischke: Horváth auf der Bühne. 1926–1938. Wien, 1991. S. 11, 323, 333. Nichtsdestotrotz wählte Horváth bewusst adlige Figuren und unterschied deren inneraristokratischen Stand peinlich genau. So sollten Baron und Baronin von Stetten in *Zur schönen Aussicht* zunächst als Graf und Gräfin auftreten. Vgl. Traugott Krischke: Entstehung, Überlieferung, Textgestaltung. In: Ödön von Horváth: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Traugott Krischke u. Mitarb. v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 1. Zur schönen Aussicht und andere Stücke. Frankfurt/M., 1985. S. 283–292, hier S. 290.

³³ Mit Ada stellt Horváth den Adel „ausnahmsweise“ gutsituiert dar, „was aus der Horváthschen Sicht vom ökonomisch-sozialen Zustand der Nachkriegsgesellschaft unerklärlich erscheint“. Siehe Fritz: Horváth als Kritiker seiner Zeit, S. 132. Bislang hat die Horváth-Forschung die Möglichkeit außer Acht gelassen, dass Ada von Stetten nur vorgibt, vermögend zu sein: Obwohl das Motiv des Geldes in Horváths Komödie allgegenwärtig ist, tritt es nirgends wirklich zutage. Dadurch wirkt die Macht des Geldes, das nur genannt werden muss, um zu verzaubern, größer. Zum anderen erscheinen Adas Herrschaft und damit ihr Streben nach – letztendlich – Liebe umso beharrlicher und anstrengender betrieben, zugleich aber auch gefährdeter.

Die Baronin dominiert somit unangefochten das Geschehen im Hotel. Innerhalb von nur fünf Monaten³⁴ ist es ihr gelungen, das in der ‚Schönen Aussicht‘ lebenden Männer vollständig an sich zu binden. Ihre Herrschaft wird nicht hinterfragt, dennoch muss sich die Baronin ihrer immer wieder mehr aus eigener Unsicherheit denn wirklichem Aufbegehren versichern. „Du bist mein Eigentum, du! Ich habe dich gekauft, und ich kaufe dich jeden Tag! Ich bezahle!“ (II, 162), erklärt sie etwa, wird allerdings von den Männern nur hinterrücks als „Alte“ (I, 136) angefeindet.

Mit der Zeit ist Ada von Stetten eine merkwürdige Symbiose mit dem Hotel eingegangen: Als einziger, noch dazu dauerhafter Gast des Hauses hat sie dessen Charakter vollkommen verändert: Das Hotel als öffentlicher Ort des Austausches und des Transits, des zeitlich begrenzten Aufenthalts und dadurch der Vergänglichkeit sowie des anonymen Nebeneinanders der Gäste und des Personals existiert nicht mehr.³⁵ Gleichzeitig wird die Intimsphäre der ältlichen Frau jedem zugänglich, der sich ihrem Regiment unterordnet. Während sich das Hotel in einen semiprivaten Raum verwandelt, nimmt Ada von Stetten somit gewissermaßen Züge eines semiöffentlichen Raums an, wodurch der allmähliche, aber unaufhaltsame Verfall des Gebäudes den der Baronin ungeachtet aller illustren Versuche, das Rad der Zeit stillstehen zu lassen, vorwegnimmt.³⁶

Christine verdeutlicht gleich in mehrfacher Hinsicht die Machtgrenzen der Baronin: In den skurrilen Hofstaat können nur Männer integriert werden; er zieht zwar Außenstehende an, wirkt jedoch nicht umgekehrt in den öffentlichen Raum außerhalb des Hotels und implodiert, sowie sich den Männern Chancen auftun, der erstarrten Abhängigkeit von der Baronin zu entkommen. Die eigentliche Bedrohung der Hotelherrschaft liegt allerdings in Ada von Stettens erniedrigenden Zuhältermethoden begründet, mit denen sich die Baronin die Männer gefügig macht und die von ihnen zu Recht als gegensätzlich zu Christines bedingungsloser Mildtätigkeit verstanden werden.³⁷ Das Fräulein be-

³⁴ Nach Max hält sich Ada von Stetten seit fünf Monaten im Hotel auf (vgl. I, 133). Strasser hingegen betont, dass das Verhältnis zwischen der Baronin und ihm erst seit drei Monaten andauert (vgl. II, 163). Da die Handlung im März spielt (vgl. I, 131), kann der Wechsel der Jahreszeiten auf Adas Leben übertragen werden: Nach Christine in das Hotel gezogen, lähmt sie es in winterlicher Starre, bis im Frühling wieder die jugendliche, fruchtbare – sie hat ein Kind von Strasser ausgetragen – Christine den Sturz der Baronin einleitet.

³⁵ Vgl. Antje Fuchs: *Gasthaus*. In: Friedrich Jaeger (Hrsg.): *Enzyklopädie der Neuzeit*. Bd. 4. Stuttgart, Weimar, 2006. Sp. 174–177.

³⁶ Ausgestattet mit Automantel und Reitgerte, steht Ada gewissermaßen zwischen den Zeiten (vgl. I, 137), erscheint aber lediglich bei Nacht und im Rausch noch als begehrenswert. So unterbricht Karl ihre Verschönerungsversuche mit den Worten: „Laß das! Los! Die Sonne ist weg – du bist schön!“ (I, 142).

³⁷ Ada schwankt stark zwischen dem bewussten Ausnutzen der Käuflichkeit ihres Umfelds und dem Wunsch, ohne Gegenleistung mit Aufmerksamkeit und Liebe bedacht zu werden. So wirft sie Strasser vor: „Ich bezahle. – Kannst du mich denn betrügen, wenn ich nicht will?“ (II, 162) Seine geheuchelte Treue nimmt sie für bare Münze. „Das kann man nicht kaufen!“ (II, 163), triumphiert sie, ohne allerdings

kundet ja selbst: „Ich wollte alles, was ich besitze, dem Manne geben, dem ich mein Herz gab, dem Vater des Kindes, alles [...]. Ich wollte helfen, sonst nichts.“ (II, 181)

Doch bevor es über Christines Auftreten zur Demontage Adas und zum Zerfall ihres Hofstaats kommt, erfährt Adas Herrschaft mit der Ankunft Emanuel von Stettens eine letzte Erhöhung: Zum einen kommt Ada in den Genuss, den Bruder, der einst ihre Entmündigung betrieben hat, als Bittsteller vor sich zu sehen. Zum anderen erheben Emanuels Spielschulden, für die er bei Nichtbegleichung den Selbstmord zur Ehrenrettung erwägt, Ada zur gottgleichen Gebieterin über Leben und Tod, wie Emanuel selbst einräumt: „Es geht um ein Menschenleben – Du allein sollst richten, ob dieser Mensch die nächsten zwölf Stunden überleben darf, oder ob er sich Punkt fünf Uhr früh selbst guillotiniert.“ (I, 139)

Ada entscheidet sich schnell, hält aber mit dem Ergebnis ihrer Überlegungen noch hinterm Berg, „sonst ginge ja die Spannung flöten, und ich hasse die Langeweile – eine Sensation muß das werden! Eine Sensation!“ (II, 159)

Emanuel scheint über diese Verzögerung nicht weiter überrascht zu sein. „Da du als Kind schon Tiere gequält hast, kann mich dein jetziges Benehmen keineswegs wundern“ (I, 140), bekennt er offen. Er harrt allerdings, auf Adas Unterstützung angewiesen, im Hotel aus und so fehlt seinem abgeklärten Reden die letzte Konsequenz.

Mit Emanuel von Stetten wird die aristokratische Abstammung Adas im Hotel präsent, die durch die „*falsch und kreischend*“ (I, 153) auftretende Baronin in den Hintergrund getreten ist.³⁸ Doch ihr Bruder stellt alles andere als einen sympathischen Gegenentwurf zu der über zahlreiche Orgien verkommenen Frau oder gar einen annehmbaren Repräsentanten des Adels dar. Als „*zierlicher Lebegreis mit Trauerflor*“ (I, 137) erscheint Emanuel von Stetten vielmehr schwächlich; wenn er sich nicht gerade „*mit einem Spitzentaschentuch nervös die Stirne*“ (I, 137) betupft, tritt er „*mit einem nassen Handtuch auf der Stirne*“ (III, 190) auf. Darüberhinaus ist der mondsüchtige, altersschwache Schlafwandler ebenso impotent wie seine Schwester unfruchtbar (vgl. III, 199). Insofern

die wirtschaftliche Abhängigkeit der Männer aufzukündigen. „Ihr habt alle meiner Meinung zu sein!“ (II, 163)

³⁸ Während Ada (anscheinend) das Vermögen hat, um zumindest in dem kleinen Radius eines ganz auf sie ausgerichteten Hotels und grotesk verzerrt adelsaffin leben zu können, weist Emanuel das entsprechende Bewusstsein auf. Dieses scheint im Gegensatz zu Adas Selbstwahrnehmung geschärft zu sein, eben weil Emanuels Herkunft ihn einzig noch unterscheidet von den bürgerlichen Hotelbewohnern. Vgl. Bartsch: *Ödön von Horváth*, S. 55.

wirkt er schon allein körperlich vergleichbar gestrig und überholt, in jedem Fall dem (biologischen) Untergang geweiht wie Ada von Stetten.³⁹

Diesen Eindruck verstärkt Emanuels anachronistisches Verhalten. Er „*verbeugt sich tief*“ (I, 137), verteilt Handküsse (vgl. I, 138) und spricht neben dem Ehrensuizid einen möglichen Duellkampf an (vgl. II, 172). Sein Lebensweg, sofern er im Stück Erwähnung findet, ist eine illustre Aneinanderreihung von Niederlagen. Im Weltkrieg hat es der aus dem Militäradel stammende Baron nur bis zum Fähnrich geschafft (vgl. II, 161); seine soldatische Unfähigkeit tritt besonders hervor, als er bekennt, kein Blut sehen zu können: „Sonst wird mir übel.“ (II, 173) Aus seiner Studienzeit hat er mehr Erinnerungen an mit anderen Aristokraten geschmiedete Intrigen mitgenommen, nur einmal zeigt er sich mit dem Verweis auf Hölderlin als (literarisch) einigermaßen gebildet (vgl. II, 176). Der passionierte Golf- und Glücksspieler betrieb zur Kaiserzeit einen Laden, doch auch hier erinnert sich der Baron weniger an das Geschäft als, blind für soziales Elend, an die Kabalen nach Feierabend. „Für ein warmes Abendessen war alles zu haben! Hernach lüftete man das Baret: mein Liebchen, adieu!“ (II, 166)

Dass der Baron einen Trauerflor trägt, rückt ihn in die Nähe seines namenlosen Standesgenossen, der in Horváths „Totentanz“ *Glaube Liebe Hoffnung* (1932) unter Verdacht steht, seine Frau ermordet zu haben, und ihre Leiche aus Profitgier an ein Anatomisches Institut verkauft. Auch dieser Baron diente im Weltkrieg, anschließend schlug er sich als Vertreter für Liköre durch, bis er auch diese Anstellung verlor. Zuletzt sieht er „*etwas ramponiert aus, müde und verbittert*“,⁴⁰ und bringt verleumderisch seine Freundin ins Gefängnis, um seine Schulden bei ihr nicht bezahlen zu müssen. Dass es sich dabei um die geradezu lächerliche Summe von nur drei Mark handelt, verdeutlicht den sozialen Niedergang des Barons einmal mehr.⁴¹

Die Lebenswege der beiden Barone ähneln sich bezüglich der Militärzeit und der Unfähigkeit, sich in der anschließenden Friedenszeit wirtschaftlich etablieren zu können, wobei eine fortgesetzte Verelendung mit deutlicher hervortretenden Charakterschwächen einhergeht. Außerdem legt das sich wandelnde Verhalten Emanuel von Stettens gegenüber Christine nahe, dass auch dieser Baron eher aus finanziellen Motiven denn

³⁹ Auf den Verfall der Geschwister weist ihr Name hin, der von dem österreichischen Begriff ‚a Gstetten‘ (eine verödete Landschaft) abgeleitet sein könnte. Vgl. Herbert Gamper: „Ich bin nämlich eigentlich ganz anders, aber ich komme nur so selten dazu.“ Vorbereitende Überlegungen zum Stück. In: Ödön von Horváth: Zur schönen Aussicht. Württembergische Staatstheater Stuttgart. Programmbuch Nr. 22. Stuttgart, 1976. S. 7–75, hier S. 11.

⁴⁰ Horváth, Ödön von: *Glaube Liebe Hoffnung*. Ein kleiner Totentanz in fünf Bildern. In: Ders.: *Gesammelte Werke* Bd. 2. S. 525–585, hier S. 552.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 554.

gefühlsbegründet oder gar standesbewusst geheiratet hat.⁴² Was die Männer allerdings deutlich unterscheidet, ist der Umstand, dass Emanuel sich in der Lage wähnt, soziale, innerständische Netzwerke für seine Zwecke nutzen zu können – umso mehr als es sich bei diesem brauchbaren Kontakt um seine vermögende Schwester handelt.

Dementsprechend appelliert er zunächst an seine emotionale Verbindung zu Ada, spricht sie als „Schwester“ (I, 138) an und relativiert seine Entmündigungsklage, indem er frei heraus erklärt: „Wir sind alle verrückt!“ (I, 138)

Mit dieser Taktik kann Emanuel Ada allerdings nicht für sich einnehmen, im Gegenteil reagiert sie äußerst empfindlich auf die Erinnerung an die ausgefochtene Klage. So würdigt Emanuel zunächst ihren angeblich religiösen Charakter (vgl. I, 139), um anschließend seine Schuld an der eigenen finanziellen Not zu leugnen: „Ohne mein Verschulden hat mich das Schicksal in eine vernichtende Situation hineinmanövriert.“ (I, 139) Zuletzt negiert er auch seine Beteiligung an der gegen Ada gerichteten Entmündigungsklage.

ADA: Und du, du wolltest mich unter Kuratel?

EMANUEL: Nicht ich!

ADA: Kusch! (I, 139f.)

Nachdem Emanuel erfolglos für sich argumentiert hat, erinnert er Ada an beider dunkle Vergangenheit: „Einst standen wir zwei ja fast, als wären wir gar nicht Schwester und Bruder“ (I, 140), beschreibt er ein an Inzest grenzendes Geschwisterverhältnis, das er wieder aufzunehmen bereit zu sein scheint.⁴³ Unter antisemitischen Entrüstungen – „Ich bin doch kein Hebräer!“ (I, 140) – lehnt Emanuel zwar Adas Angebot, einen Teil der Schulden zu übernehmen, ab, nimmt jedoch das ihm dargebotene Zimmer an. Ja, er lässt sich sogar von ihr kritiklos verspotten, als sie ihn ihren „Bruder Emanuel, genannt Bubi“ (I, 141), nennend in die illustre Hotelgemeinschaft einführt.

⁴² Die Horváth eigene Typisierung seiner Figuren erlaubt, Parallelen zwischen den beiden Baronen mit Trauerflor zu ziehen. Die Mutmaßung, dass es sich bei der von Emanuel von Stetten Betrauten um seine Gattin handelt, ist somit zulässig. Die Figurengestaltung Horváths wäre jedoch überlastet, wenn auch Emanuel der Verdacht des Mordes an seiner Frau ausgesprochen werden würde. Vgl. Oellers: *Das Welt- und Menschenbild*, S. 112.

⁴³ Das Thema Inzest greift Horváth erneut in den *Geschichten aus dem Wiener Wald* auf. Johanna Bossinades Erkenntnis, dass es in diesem Volksstück „kein einziges ordentliches Paar“ gäbe, da alle „zu alt oder zu jung für einander“ seien, lässt sich auch – gerade mit Blick auf Ada von Stetten, aber auch auf das in ihrer Blauäugigkeit (zu) jung wirkende Fräulein Christine – auf die Komödie *Zur schönen Aussicht* übertragen. Vgl. Johanna Bossinade: *Inzestuöse Paare in Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald*. In: Klaus Kastberger (Hrsg.): *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*. Wien, 2001. S. 74–86, hier S. 74.

Doch Emanuel von Stettens Bereitschaft zur Annäherung stößt schon bald an ihre Grenzen, denn statt des gedachten Exklusivverhältnisses zu seiner Schwester räumt sie ihm lediglich eine gleichrangige Stellung neben ihren übrigen Liebhabern ein.⁴⁴ Emanuel zeigt sich erschüttert angesichts der ihm als „Schwager“ vorgestellten Konkurrenten, die ihm das Ausmaß von Adas grotesker Parallelwelt vor Augen führen. „Als Mensch möchte ich jetzt tot umfallen, aber als Kavalier muß ich mich degradieren lassen“ (I, 141), erklärt er, seine Geldgier hinter verbindlichen Ehrenschnulden kaschierend.

Zunächst hält sich der Baron von dem Treiben im Hotel fern. Auch als er sein Zimmer verlässt, echauffiert er sich über die untragbaren „Zustände“ (I, 151) im Haus und meidet besonders seine Schwester (vgl. I, 153), der er sich trotz ihrer unverhohlenen Drohung – „Daß du parierst! Daß du parierst!“ (II, 159) – nur „widerwillig“ nähert (II, 159). Während dieses zweiten Zusammentreffens der Geschwister versucht Emanuel, sich von dem Hotelpersonal zu distanzieren – und sich gleichzeitig Ada anzunähern –, indem er auf die unterschiedliche Standeszugehörigkeit von sich und den anderen Männern hinweist: „Kreuzige mich! Aber verlange nicht von mir, daß ich mit Kellner und Chauffeur an einem Tische trinke!“ (II, 160), fordert er pathetisch. Hat Emanuel mit dem Appell an die verbindende Verwandtschaft und gemeinsam verlebte Vergangenheit Ada nicht von sich einnehmen können, sondern sich nur einen gewöhnlichen Platz in ihrem Harem verschafft, so entdeckt er nun beider adlige Abstammung als seine Konkurrenten exkludierendes Element.

Doch Ada weiß auch dieses Aufbegehren ihres Bruders abzuweisen. Sie variiert kurzerhand das Rollenbild der sie umgebenden Männer:

ADA: Das ist kein Kellner! Das ist kein Chauffeur! Das sind standesgemäße Personen! Die scheinen nur zum niederen Volk zu gehören, weil sie Unglück hatten [...]. Die zählen nicht zum Volke, zur Masse, zum Plebs! Die gehören in die Salons! – Pech kann ein jeder von uns haben. Auch du. Bedenke! Darum habe Mitleid mit den Enterbten. Emanuel, ich appelliere an dein Standesbewußtsein, an Ritterlichkeit und Christentum! (II, 160)

Ada erklärt ihre Liebhaber zu Adligen und hebt somit jegliche Standesunterschiede zwischen ihnen und ihrem Bruder Emanuel auf. Ihm wird die Berufung auf sein aristokrati-

⁴⁴ Piero Oellers, der die männlichen Figuren aus Horváths Werk in drei Haupt- und sieben Nebengruppen unterteilt, zählt alle männlichen Figuren des Stücks *Zur schönen Aussicht* gleichermaßen zu dem „Alfred-Typ“, den Autor selbst bezeichnet er als „Über-Alfred“, da er zwischen Horváth und diesem Figurentyp besonders deutliche Übereinstimmungen ausmacht. Vgl. Oellers: *Das Welt- und Menschenbild*, S. 86–112, hier bes. 106, 112, dazu S. 168. Oellers bezieht sich u.a. auf eine enge Beziehung Horváths zu dem Graf Blanquez aus dem Roman *Der ewigen Spießher* (1930). Vgl. Ödön von Horváth: *Der ewige Spießher*. Erbaulicher Roman in drei Teilen. In: Ders.: *Gesammelte Werke* Bd. 4. S. 272–421, hier S. 286f.

ches Bewusstsein dadurch zur Falle, da er nun gezwungen ist, entsprechend zu handeln und die angeblich gefallenen Standesgenossen als ebenbürtig anzunehmen. Als er schließlich mit den Männern das Glas erhebt, ist seine Integration in Adas plötzlich adlig verkündeten Hofstaat abgeschlossen (vgl. II, 160).

Emanuel von Stetten ist den übrigen Hotelbewohnern äußerst willkommen. Von Karl als „Emanuel Freiherr von Stetten, genannt Bubi [...] Schwager“ (II, 159) eher jovial begrüßt, dienert sich Strasser ebenso unverbindlich wie formvollendet dem „Herr[n] Baron“ (I, 141) an. Müller hingegen umwirbt den alten Offizier bis zur Charakterlosigkeit. So schlägt er, der schon Ada gegenüber nicht unerwähnt ließ, für einen „kurherzogliche[n] Hoflieferanten“ (II, 157) zu arbeiten, in Emanuels Gegenwart die Hacken zum militärischen Gruß zusammen und stellt sich entsprechend zackig-knapp vor (vgl. II, 159). Umständlich bemüht Müller Vergleiche mit seinem Bruder, um dem Baron seine monarchistische, antirepublikanische Einstellung kundzutun. „Man kann doch nicht dem Volke, wenn man im bunten Rock des Königs schwor“ (II, 160), erklärt der Bürgerliche Müller, der selbst diesen Rock nie getragen hat.⁴⁵

Emanuel von Stetten bleibt jedoch auch in politischen Fragen seinem Ruf als „*Lebegeris*“ (I, 137) treu. Seine Hinwendung zum Pazifismus diene nur der Verführung einer die Gewaltlosigkeit predigenden Frau (vgl. II, 161); mit seinem problemlosen Rollenwechsel vom glühenden Militaristen zum Pazifisten beabsichtigt Müller ebenfalls eine Verführung – des Barons, der gefühlsduselig mit den Männern dennoch „auf die gute alte Zeit“ des säbelrasselnden Kaiserreichs anstößt (II, 166).⁴⁶

Dass Emanuel unter den Männern trotz Adas Versuchen, ihn gleichermaßen in ihren Harem zu integrieren, eine gewisse Sonderstellung einnimmt, wird deutlich, als Christine im Hotel eintrifft. Der Baron ist es, der den Betrug an ihr vorschlägt und mit einer Anekdote aus seinen Studienzeiten das Vorgehen der „verehrten Herren“ (II, 181) vorgibt. Als sich diese vor Christine allesamt als Liebschaften aufspielen, um ihre vermeintlichen Unterhaltsforderungen gegenüber Strasser unglaubwürdig zu machen, führt Emanuel im Hintergrund Regie: Er „*applaudiert lautlos*“ (II, 172), „*souffliert*“ (II, 174), „*gibt Max Zeichen, daß er sprechen soll*“ (II, 176), und „*klatscht in die Hände.*“ (II,

⁴⁵ Anscheinend hat Müller selbst nie Militärdienst geleistet (vgl. II, 156). Er bezieht sich ausschließlich auf seinen Bruder, der im Krieg der „einzige Bürgerliche im Offizierskorps seines Regiments“ gedient hat: „Wäre nämlich ich der Älteste von uns Drillingen, wäre heute ich der Rittmeister! Selbstredend a.D., Herr Baron!“ (II, 160) Traugott Krischke vermutet, dass Müller stattdessen in einem Freikorps wirkte. Vgl. Krischke: Erläuterungen, S. 308f.

⁴⁶ Die romantischen Anwandlungen, die sich Ada von Stetten verbietet, lebt die Herrenrunde in sehnsuchtsvoller Nostalgie aus. Vgl. Martin Hell: Kitsch als Element der Dramaturgie Ödön von Horváths. Bern, Frankfurt/M., New York. 1983 [Diss.]. S. 172–181.

180) Das beinah schon kindliche Vergnügen, das der Baron während dieses Spiels empfindet, steht im krassen Gegensatz zu seiner Kaltblütigkeit, mit der er Christines Ohnmachtsanfall aufnimmt (vgl. II, 173).⁴⁷ Doch aus seinem Engagement für die in erster Linie Strasser, aber letztendlich Ada dienende Sache kann Emanuel kein Kapital schlagen. Zwar zollt sie seinen Intrigen Anerkennung, doch drückt sich diese nicht finanziell aus.

ADA zu *Emanuel*: Talentiert! Bubi, du bist ein Genie! Dir gebührt das ewige Leben!

EMANUEL: Vergiß nicht, daß ich zum Tode verurteilt bin, daß ich punkt fünf Uhr früh geköpft werde.

ADA: Dieser Galgenhumor! (II, 169)

Als Christine ihre Erbschaft kundtut, wird sie auch für Emanuel attraktiv. Als erstem der Männer ist es ihm eine „Pflicht“ (II, 184), das Fräulein aus der Ohnmacht zu erwecken. Ja, selbst das uneheliche Kind Strassers macht ihm Christine nicht unleidlich. „Ich liebe Kinder. Über alles“ (II, 185), erklärt er kurzentschlossen, denn an ihrem Vermögen sind zwar alle männlichen Hotelbewohner gleichermaßen interessiert; niemanden eilt es mit einer Sicherung von Christines Geldern aber mehr als Emanuel, dessen Perspektivlosigkeit von ihm grotesk zum Ehreusizid aufgewertet wurde, der nun aber von vagem Zukunftsoptimismus erfüllt wird: „Man könnte leben. Ja, nicht nur das! Auch aufatmen!“ (II, 184)

Mit dem wachsenden Interesse an Christine geht eine allgemeine Abkehr von Ada einher. Waren die Männer der Baronin in einem melancholischen Zustand der (Selbst)Betäubung verbunden, brechen sie nun aus dem demütigenden Hofstaat aus. Adas Herrschaftsansprüche werden brüsk zurückgewiesen, sie selbst wird kollektiv für verrückt erklärt.⁴⁸

KARL: Man sollte das Irrenhaus anrufen.

MAX: Das Telefon ist leider verdorben.

EMANUEL: So gehört es repariert. (III, 191)

Doch so sehr die Männer auch gegen Ada gemeinsam Front machen, so stark konkurrieren sie untereinander um Christines Wohlwollen. Unter diesen Umständen gilt Emanuels adlige Abstammung dem Hotelpersonal nichts mehr. „Und wären Sie königliche

⁴⁷ Ebenso gefühllos berichtet der Baron von den Folgen seines ersten Spiels um die Glaubwürdigkeit zweier schwangerer Frauen: Um eine von ihnen einzuschüchtern, drohte er ein Gerichtsverfahren an. „Später hörte ich, daß die andere ihr Kind umgebracht hätte“ (II, 167).

⁴⁸ „Du bist schon betrunken. Und krank.“ (III, 193)

Hoheit, Baron!“ (III, 192), weist etwa Strasser die werbenden Bemühungen des kurz zuvor noch von ihm hofierten Aristokraten um Christine ab. „Wo nichts ist, hat der Kaiser sein Recht verloren!“ (III, 203) Das Ende der adligen Standesherrschaft scheint endgültig besiegelt zu sein, da sich das bürgerliche Umfeld mit einem Mal unempfänglich für den Vertreter der Aristokratie zeigt. Emanuel verkommt – gerade im Vergleich zu dem körperlich bestimmten und aggressiv auftretenden Karl – zum bedeutungslosen „Greis“ (III, 192).

Emanuel erweist sich jedoch zumindest verbal als „schlagfertiger Patriarch.“ (III, 193) Sich im Gegensatz zu Max und Karl auf keine direkte Konfrontation mit seinen Nebenbuhlern einlassend, sichert er sich bei Ada vage für die Zukunft ab: Sollte er bei Christine scheitern, werde er die Beleidigungen an seiner Schwester rächen (vgl. III, 193). Gleichzeitig konzentriert er sich ganz auf das Fräulein, das er mit seiner aristokratischen Herkunft zu blenden versucht.

EMANUEL: Es ist immer tragisch, wenn solch glorreiches Geschlecht erlischt. Christine. Da keine Hoffnung besteht, unser Geschlecht auf natürliche Weise zu verlängern, bitte ich Ihr Kind adoptieren zu dürfen. (III, 199)

Sie direkter ansprechend und zugleich ihr die Initiative überlassend, fragt er: „Wollen Sie Baronin werden?“ (III, 199) Emanuel glaubt seine Offerte denen der anderen überlegen, die außer unverhohlener Geldgier (Strasser), körperlicher Dominanz (Karl) und naiver Tagträumerei (Max) kaum etwas zu bieten haben. Doch der Baron manövriert sich ausgerechnet durch sein scheinbar großzügiges Angebot der Standeserhebung Christines ins Abseits, denn eine erweiterte Zugehörigkeit zur Aristokratie schmälert deren Exklusivität, das von ihm angestrebte Konnubium führt direkt in den Scheinadel. Dass Emanuel durch die Ehe mit einer Bürgerlichen gegen die adelstypischen Grundsätze der sozialen Abgrenzung verstößt, ist ihm selbst durchaus bewusst. Den damit verbundenen Prestigeverlust versucht der Baron als Zeichen seiner Hingabe umzudeuten: „Es ist klar, daß ich durch die Ehe mit einer nicht standesgemäßen Person auf die Zugehörigkeit zur anständigen Gesellschaft werde verzichten müssen.“ (III, 199) Emanuel befindet sich somit in einem klaren Widerspruch: Einerseits bemüht er sich um Christine und ihr Kind, vorgeblich um seine Familie als ehrwürdiges Adelsgeschlecht fortführen zu können. Andererseits würde ausgerechnet diese angestrebte Verbindung die Würde seiner Familie unterminieren und den Grund für ihr Fortbestehen aufheben. Doch diesen Widersinn deckt Christine nicht auf. Da sie sich in „der vaterländischen Geschichte“ (III, 199) nicht auskennt, weiß sie die Tradition und Wertigkeit adligen

Lebens – und somit Emanuels Angebot – nicht wertzuschätzen. Auch auf Emanuels scheinheilige „Opfer über Opfer“ (III, 199) – so gibt er etwa vor, für ihr soziales Fortkommen an seiner Seite auf den heraufbeschworenen Ehrensuizid zu verzichten (vgl. III, 199) –, geht sie nicht ein. Stattdessen legt das Hotelpersonal Emanuels Spielsucht offen und macht ihr so den Baron unmöglich (vgl. III, 199).

Angesichts dieser Offenbarungen appelliert Emanuel recht kläglich an Christines Geist – und negiert dabei unbeabsichtigt den Wert des Adels, indem er das Individuum über zur Tradition verpflichtende Familie erhebt: „Wir leben doch nicht im finsternen Mittelalter, wir Modernen haben gelernt, auch im Weibe den Menschen zu achten. Nur der Mensch zählt!“ (III, 200) Christine aber lässt sich nicht beirren. Strassers offen eingestandene Geldgier macht sie zögern, doch auch ihn lässt sie schließlich zurück (vgl. III, 202f.).

Während Emanuel von Stetten seine standesbegründeten Vorzüge selbst demontiert, zerfällt Adas Herrschaft ohne ihr Zutun. Die Männer lassen sich nach Christines Aufbruch nicht mehr in Adas System der wirtschaftlichen Abhängigkeit, sexuellen Demütigung und allgemeinen Perspektivlosigkeit zurückdrängen. Sie haben, passend zur Tageszeit, gewissermaßen Morgenluft gewittert. Untereinander ist der offene Konkurrenzkampf ausgebrochen, zudem stößt die alte Baronin auf unverblünte Ablehnung: Ada wurde im Vergleich zu Christine als (geschlechts)kranke, verbrauchte und herrisches Nymphomanin entlarvt (vgl. III, 193), während das Fräulein Jugendlichkeit, Fruchtbarkeit und Mütterlichkeit auf sich vereint.⁴⁹ Somit ihrer körperlichen Vorzüge entblößt, wird Ada endgültig „[e]ine alte Frau“ (III, 195) und ihr Verfall offenkundig. „Ich müßte mich ja zwingen, und das wäre wider die Natur“ (III, 194), erklärt Max, der unbewusst durch einen Bericht über den Tod eines anderen, verkrüppelten Gasts Adas unmittelbar bevorstehenden Tod andeutet (vgl. II, 156).⁵⁰

Auch Ada weist unbewusst auf ihren eigenen Untergang hin, wenn sie bemerkt: „Ich hätte ja ursprünglich ein Mann werden sollen, ich wäre ein Cäsar geworden, ein Nero“ (II, 157f.). Dieser Rückblick auf ihre Geburt wandelt sich unweigerlich in eine Vorher-

⁴⁹ Dieser Gegensatz ist schon in der gegenteiligen Symbolik des Geldes angelegt: Ada vertritt die am Geld festgemachte Unfruchtbarkeit und Leblosigkeit sowie die von Geld verursachte Charakterschwäche bis hin zur (sexuellen) Perversion. Christine hingegen vertritt die freiheitliche Bedeutung des Geldes, aber auch dessen naive Aufwertung in religiöse Sphären. Verbunden werden beide Frauenfiguren durch ihr Umfeld, dass ihrem Geld eine erotische Bedeutung beimisst. Vgl. Jochen Hörisch: Münze. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar, 2012². S. 279–280.

⁵⁰ Ähnlich lässt sich Strassers Erwähnung eines Verkehrsunfalls auf Adas Ableben beziehen (vgl. I, 150).

sage ihres Untergangs, wobei das Hotelpersonal als Mörder der Baronin erkennbar wird.⁵¹ Den unmittelbaren Auftakt zu Adas Ermordung gibt Karl.

ADA: Herkules, laß mich an deinem Kinn riechen – du duftest wie mein erstes Erlebnis.
KARL: Zurück! Schon lange her, das erste Duften, was? Dreißig? Vierzig? Fünfzig? Ein halbes Jahrhundert! Wann wird denn Schluß?! [...]
ADA *starrt ihm fassungslos nach*: Schluß? – Was für Schluß? Von was Schluß? – Ich verstehe kein Wort – *Sie wankt*. (III, 193)

Mit Christines Auftreten, durch das Adas Tod initiiert wird, verliert die auseinanderbrechende Hotelgemeinschaft nicht nur ihre wirtschaftliche Grundlage, sondern auch ihren Bezugspunkt. Die von der Baronin gewährleistete, erstarrte Gegenwart zerbricht mit Adas Ende; Christine hat den Männern ihre Vergangenheit entlockt und ihre phantastischen Zukunftsillusionen enthüllt. „Mit zehntausend ist man Millionär“ (II, 184), fabuliert etwa Müller. Es zeichnet sich ab, dass diese gescheiterten, kleinkriminellen Existenzen nicht befähigt sind, einer realisierbaren Zukunft entgegen zu steuern. An die fik­tive Welt Adas gebunden, gehen sie mit ihr unter.⁵² Dies wird nicht nur an den finanziellen Verbindungen deutlich, auch körperlich bleiben nachhaltige Beziehungen über das Ende der sexuellen Dominanz der Baronin bestehen: Sie alle tragen, durch Ada übertragen, die Syphilis in sich (vgl. II, 166). Und so entpuppt sich Horváths erste Komödie letztendlich als erster, seinen Volksstücken und besonders *Glaube Liebe Hoffnung* vorgreifender Totentanz.⁵³

⁵¹ Diese Interpretation legt auch die zeitliche Nähe von Cäsars Ermordung und den Ereignissen im Hotel nahe: Bezugnehmend auf Christines Aussage (vgl. II, 182) lassen sich letztere um den 15. März datieren – den sprichwörtlichen Iden des März, an denen Cäsar ermordet wurde. Vgl. Gamper: Horváths komplexe Textur, S. 259.

⁵² Das sich abzeichnende Ende der Hotelgemeinschaft erkennt auch Christine, wenn sie zuletzt ihre Wiederkehr ankündigt, „sollte dies Haus dann noch stehen.“ (III, 203)

⁵³ Entsprechend stellt sich (nicht nur) am Ende des Stücks das von Horváth in seinen Komödien ausgemachte „Unheimliche“ ein: „Alle meine Stücke sind Tragödien – sie werden nur komisch, weil sie unheimlich sind. Das Unheimliche muß da sein.“ Siehe Horváth: Gebrauchsanweisung, S. 862.

II.2. Ein sinnloser Luxus-Graf

Adel in Paul Kornfelds Komödie *Smither kauft Europa*

„Sie ist ein Luder. Sie will nichts wissen von den Männern [...]. Und dabei hätte ich einen für sie, einen Grafen. Er wohnt bei mir, leckt sich die Lippen nach ihr – sie will aber nicht“, beklagt sich die Kupplerin Frau Weihnacht über ihre Tochter Marianne, die sich immer wieder in die Einsamkeit ihres Zimmers zurückzieht.¹

Die Wohnung der Zuhälterin „in einer deutschen alten Kleinstadt“ (II, 77) dient nicht nur Marianne und gelegentlich den zwei abgehalfterten Provinzprostituierten Lia und Sonja als Rückzugsort; auch Graf Schreiberhau – „Er ist ein früherer Offizier, heruntergekommen, benimmt sich aber genau so wie früher“ (III, 91) – findet hier als zahlungsschwacher Untermieter der Frau Weihnacht bescheidenes Obdach. Dass er verarmt ist, stört Frau Weihnacht nicht angesichts der Möglichkeit, durch den gewesenen Militär „Mutter einer Gräfin“ (II, 88) werden zu können. Doch Marianne lauscht lieber auf die Kieselsteine, die Rudolf an ihr Fenster wirft, als sich mit dem Aristokraten abzugeben, der schon zwei Monate erfolglos um die Tochter seiner Vermieterin buhlt und darüber zu dem Schluss kommt, dass sie „pervers“ (III, 91) sein muss, da sie so unempfänglich für seine Umwerbung ist. Dass der Graf Marianne nur deshalb für eine „interessante Frau“ (III, 91) hält, weil sie ihn nicht liebt, bindet ihn nur in der Distanz an sie und zeigt die Unmöglichkeit einer erfüllenden Beziehung auf. Der Graf, so scheint es, ist aus eigener Kraft und Einsicht wirtschaftlich und emotional nicht in der Lage, sich aus seinem sozialen Dämmerzustand, in dem er in Frau Weihnachts Gelegenheitsbordell versunken ist, zu lösen.

In diese mit käuflicher und „[ü]bertriebene[r] Romantik“ (II, 77) satirisch verzerrte Biedermeieridylle der „melancholischen Weltflüchtigen“² treten der amerikanische Milliardär Smither, ein „Fürst der Macht“ (I, 71), weil der „reichste Mann der Welt“ (II, 87), und der Kleinkriminelle Kolpe, der als „Gaetano Mondolfo, Kunsthändler, Makler und Agent“ (I, 70) den Amerikaner mit den erwerbbaaren Kulturgütern Europas vertraut machen will. Für den passionierten Angler Smither ist dieser Wochenendausflug nur einer

¹ Kornfeld, Paul: *Smither kauft Europa*. In: Ders.: *Der ewige Traum. Smither kauft Europa. Komödien*. Hrsg. v. Rolf Geißler. Bergisch Gladbach, 1990. S. 61–149, hier S. 87 (2. Akt). Die folgenden Zitate im Fließtext beruhen auf dieser Angabe. Zur Bibliografie Kornfelds siehe Paul Kornfeld. In: Renate Heuer: *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*. Bd. 14. München et al., 2006. S. 242–249; speziell zu Kornfelds Dramen (und im Gegensatz zu Heuer mit Hinweis zu der Bearbeitung *Der Impresario von Smyrna*) siehe Wilhelm Haumann: *Paul Kornfeld. Leben – Werk – Wirkung*. Würzburg, 1996. S. 711–712.

² Lenz, Siegfried: *Weltflucht mit Komfort. Hinweis auf Paul Kornfeld*. In: Ders.: *Über das Gedächtnis. Reden und Aufsätze*. Hamburg, 1992. S. 160–165, hier S. 163.

von vielen: „Jeden Sonntag fliege ich anderswohin. Und das wäre das einzige, was mich an Europa einmal interessieren könnte: daß ich mir dort irgendwo ein Häuschen kaufe in der Nähe des Gewässers!“ (I, 75) Gaetano versteht es, die Verwirklichung dieses kleinbürgerlichen Spießertraums in Aussicht zu stellen, und lockt Smither so aus seiner kalten Schaltzentrale in Philadelphia „über weekend nach Europa“ (I, 76). Doch statt wenigstens „eine herrliche Erinnerung“ (II, 86) zu erlangen, hastet der von dem „*etwas heruntergekommene[n] Abenteurer*“ verblendete Milliardär durch die „armseligen europäischen Verhältnisse“ (I, 65), häuft dabei nutzlosen Tand an – und landet schließlich in Frau Weihnachts Kleinstadtbordell, in dem ihm zu Ehren eine Orgie veranstaltet werden soll. Der Reichtum Smithers weckt bei den Anwesenden Begehrlichkeiten, zu leicht scheint der ahnungslose Amerikaner umgarnt werden zu können – „Ich habe einen Angler geangelt“ (II, 87), tönt Gaetano vor Frau Weihnacht –, doch Graf Schreiberhau fühlt sich von dem Fremden bedroht: „Ich bin nämlich auch noch da!“ (III, 98), muss er sich sogar den Prostituierten in Erinnerung bringen, die allesamt plötzlich nur noch Interesse an dem reichen Amerikaner haben.

In der sozialkritischen Komödie *Smither kauft Europa*³ transformiert Paul Kornfeld deutlicher als in allen seinen anderen Stücken „die Liebe zur Geschäftsangelegenheit, das Geschäft aber zur Leidenschaft“.⁴ Dabei distanziert er sich nicht nur von dem (einst eigenen) expressionistischen Ideal des beseelten Welterlösers⁵ – schon sein

³ Das Bühnenmanuskript von *Smither kauft Europa* erschien 1929 – möglicherweise nur als Einzelexemplar – bei Oesterheld & Co.; das Stück kam bislang nicht zur Aufführung. Erst 1974 entdeckte es Margarita Pazi wieder. Vgl. Margarita Pazi: *Smither kauft Europa*. Über eine unbekannt Komödie von Paul Kornfeld. In: *Orbis Litterarum*. 29 (1974). S. 133–159. Bis heute ist das Stück in der quantitativ überschaubaren Kornfeld-Forschung trotz seiner Veröffentlichung 1990 durch Rolf Geißler nicht durchgängig bekannt. So findet es etwa bei Stephen Shearier und auch in der von Sandra Nuy angestrebten Werkchau keine Erwähnung. Vgl. Stephen Shearier: Paul Kornfeld. In: Wolfgang D. Elfe, James Hardin (Hrsg.): *Twentieth-Century German Dramatists, 1889–1918*. Detroit, London, 1992. S. 145–151; Sandra Nuy: Paul Kornfeld: *Jud Süß*. Studie zu einer dramatischen Bearbeitung des ‚Jud Süß‘-Stoffes. Anif, Salzburg, 1995. S. 39f.

⁴ Soergel, Albert: *Dichtung und Dichter der Zeit*. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus. Leipzig, 1925. S. 699f.

⁵ Zu Kornfelds expressionistischer Phase siehe den immer noch lesenswerten Aufsatz von Manon Maren-Grisebach: Paul Kornfeld. In: Wolfgang Rothe (Hrsg.): *Expressionismus als Literatur*. Gesammelte Studien. Bern, München, 1969. S. 519–530 sowie dies.: *Weltanschauung und Kunstform im Frühwerk Paul Kornfelds*. Hamburg, 1960 [Diss.]. Der Erfolg seiner ersten beiden expressionistischen Stücke sowie deren verhältnismäßig frühe Wiederverlegung nach 1945 stellen Kornfelds später entstandenes Werk bis heute in den Schatten. Vgl. Jürgen Serke: *Böhmische Dörfer*. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft. Wien, Hamburg, 1987. S. 288. Die Rezeption Paul Kornfelds nach 1945 erfolgte in zwei Phasen: In den fünfziger Jahren wurden zunächst die Prosatexte *Blanche oder Das Atelier im Garten* (1957), *Legende* und *Die Begegnung* (beide 1959) veröffentlicht, es folgten die expressionistischen Tragödien *Himmel und Hölle* (1959) und *Die Verführung* (1973). Kornfelds Komödien wurden erst 1983 (*Palme oder Der Gekränkte*) und 1990 (*Smither kauft Europa*, *Der ewige Traum*) publiziert, letztere als selbstständige Veröffentlichung. Nicht neu verlegt wurden hingegen *Kilian oder Die gelbe Rose*, *Sakuntala* und *Der Impresario von Smyrna*; andere Stücke Kornfelds gelten als verschollen. Vgl. Haumann: Paul Kornfeld, S. 376, 711f. Neben seinen expressionistischen Tragödien erregte besonders

eigenbrötlicher, sich der Vermassung in der Gesellschaft verweigernder Titelheld in *Palme oder Der Gekränkte* (1924) war von der Bühne in die Einsamkeit geflohen, statt den heroischen Freitod zu wählen –, sondern stellt eine um sich greifende Entseelung überspitzt in der Versachlichung aller zwischenmenschlichen Beziehungen dar. Dem kaufwütigen Amerikaner gilt ebenso wie den amerikagierigen Europäern einzig Geld als allgemeiner Maßstab des Lebens. Die „Größe der Zahlen“, so Kornfeld, habe die „Größe in der Welt“ ersetzt.

Die Ziffer ist Maßstab geworden, und ihre Ideale sieht die Menschheit dort, wo sie eigentlich nur Rekordzahlen sehen müßte. Ein Milliardär ist für sie nicht nur ein sehr reicher und in seinem Beruf wahrscheinlich tüchtiger Mann, nein, man hat ihm Größe verliehen, etwas Gewaltiges, etwas Dämonisches.⁶

Zeugten die lesbischen Prostituierten, die Kornfeld in seiner expressionistischen Tragödie *Himmel und Hölle* (1919) gezeigt hatte, noch von aufopfernder Nächstenliebe, so verdienen Lia und Sonja in *Smither kauft Europa*, beide gleichermaßen motivationslos, nicht einmal mehr die Bezeichnung „Freudenmädchen“ (II, 94), wie der über so viel Lethargie enttäuschte Graf Schreiberhau richtig feststellt; ihr lesbisches Verhältnis, einst Ausdruck einer weltabgewandten, über moralische Vorbehalte enthobenen Liebe, verkommt zum abgekühlten „Sonntagsmenu“ (II, 97) für zahlende Freier. Das rationale Geschäft vor jede Gefühlsregung rückend, versteht sich Lia als „Frau, die alle Männer verrückt macht, selbst aber immer ganz kalt bleibt.“ (III, 97).

Und nicht nur hier verliert sich das Gefühl hinter den Kulissen, denn längst wird in Kornfelds Komödie die moderne Partnerwahl mithilfe von technischen Gerätschaften bewerkstelligt. Scheiterte im *Ewigen Traum* (1922) noch die auf Reproduktion bedachte, streng verwaltete Polygamie an der Liebe zwischen Carolus und Anna, hieß es gegenteilig in *Kilian oder Die gelbe Rose* (1926): „Diese Apparate, meine Damen und Herren, sind klüger als wir alle!“⁷ Und so fügt sich auch Smither am Ende des Stücks dem Urteil der Maschine und führt die ausgediente Kupplerin Frau Weihnacht statt der begehrten Marianne als Braut heim über den Ozean. Seinem kitschigen Wunschtraum,

Kornfelds Roman *Blanche* Aufmerksamkeit. Vgl. Peter Härtling: Paul Kornfeld. *Blanche oder Das Atelier im Garten*. In: Ders.: *Zwischen Untergang und Aufbruch. Aufsätze, Reden, Gespräche*. Berlin, Weimar, 1990. S. 162–164; Siegfried Lenz: *Die Bitterkeit der gläsernen Menschen. Über Paul Kornfeld: Blanche oder Das Atelier im Garten* (1942). In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): *Romane von gestern – heute gelesen*. Bd. 3. 1933–1945. Frankfurt/M., 1990. S. 271–276; Karlheinz Müller: *Zu Paul Kornfelds postum erschienenen Roman ‚Blanche oder Das Atelier im Garten‘*. In: Friedrich Gaede, Patrick O’Neill, Ulrich Scheck (Hrsg.): *Hinter dem schwarzen Vorhang. Die Katastrophe und die epische Tradition. Festschrift für Anthony W. Riley*. Tübingen, Basel, 1994. S. 167–175.

⁶ Kornfeld, Paul: [Die Welt ist kleinbürgerlich]. In: Ders.: *Der ewige Traum*. S. 63.

⁷ Kornfeld, Paul: *Kilian oder Die gelbe Rose. Eine Komödie in drei Akten*. Berlin, 1926. S. 34 (1. Akt).

„eine reizende kleine Frau: sie weiß nicht, wer ich bin, eine reizende kleine Frau“ (I, 69) für sich zu gewinnen, kann er trotz oder gerade wegen seines Reichtums nicht verwirklichen: Wird Smither in seinem vertrauten Büro „voller Apparate: Telefone für die verschiedenen Erdteile, Diktiermaschine, Parlophon, Lautsprecher, Fernseher, automatische Zahlenberichte usw.“ (I, 65) von der eigenen Gewinnsucht angetrieben, verliert er außerhalb der gewohnten Bahnen an Orientierung, wird entscheidungsschwächer und zum willfährigen Spielball der Geldgier seines Umfelds. Der passionierte Hobbyangler avanciert vom Geangelten zuletzt zum Menschenangler, als er neben unzähligen Kulturgütern die Postbeamtenwitwe Frau Weihnacht (vgl. III, 91) und ihre gesamte Nachbarschaft aufkauft, dazu schließlich auch noch einen ganzen Jahrmarkt. Doch auch in der Ohnmacht hält Smither an seinem rein ökonomischen Prinzip fest; was er über die von ihm eingestellte Sonja denkt, lässt sich gleichermaßen auf alle gekauften Menschen beziehen: „[W]enn sie nichts taugt, werfe ich sie wieder hinaus.“ (II, 113) Rentabilität bleibt somit Smithers Leitgedanke, übertölpelt wird er nicht finanziell, sondern nur in Hinblick auf die Verwirklichung seiner Wünsche, der er an diesem Wochenende in Europa nicht näher kommt und die er wohl nie erreichen wird. Smither wird zum rastlosen Suchenden – „Jeden Sonntag fliege ich anderswohin“ (I, 75) –, der sich selbst mit seiner Rationalität und Eile im Wege steht. In für die Zwischenkriegszeit irrationalen knapp dreißig Stunden fliegt er von Philadelphia nach Europa und von Rom über London in die deutsche Provinz, während seine Schwester Dorothy, zur gleichen Zeit über China reisend, kurz nach ihm in der anonymen und somit austauschbar-exemplarischen Kleinstadt eintrifft. Dass sich diese Mobilität nur parodistisch und unter dem Zwang der Konstruktion in die von Kornfeld allzeit bevorzugte traditionelle Dramenstruktur eines Fünf-Akte-Stücks einfangen lässt, verleiht dieser Komödie Anklänge eines Stationendramas⁸ – einmal mehr lassen sich klassische, expressionistische und neusachliche Einflüsse im Werk Kornfelds nicht deutlich voneinander scheiden.⁹

⁸ Vgl. Rolf Geißler: Eine geschichtliche Sackgasse der Moderne. Paul Kornfelds Komödien ‚Der ewige Traum‘ und ‚Smither kauft Europa‘. In: Literatur für Leser. 13 (1990). S. 131–140, hier S. 133.

⁹ Vgl. Rolf Geißler: Nachwort. In: Kornfeld: Der ewige Traum. S. 150–158, hier S. 153f. Markus Weber lehnt aus diesem Grund die in der Forschung allgemein angenommene Werkeinteilung ab, wonach um 1920 eine Zäsur zwischen den (expressionistischen) Tragödien Kornfelds und seinen späteren, neusachlich gehaltenen Komödien angenommen wird. Vgl. dazu die „Tragödienversuche“ Kornfelds „[z]wischen Mysterienspiel und Grotteske“ verortende Franz Norbert Mennemeier: Modernes Deutsches Drama. Kritik und Interpretation. Bd. 1. 1910 bis 1933. Berlin, 2005³. S. 72, 82. Die Komödien *Der ewige Traum* und *Palme* bezeichnet Weber als „spätexpressionistische Stücke“ und sieht Kornfelds Hinwendung zur Neuen Sachlichkeit (und zur eigentlichen Komödie) erst mit *Sakuntala* (1925) bzw. *Kilian* realisiert. Vgl. Markus Weber: Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Paul Kornfelds literarisches Werk. Frankfurt/M. et al., 1997 [Diss.]. S. 209; ders.: Kontinuität und Distanzierung. Die Komödien Paul Kornfelds als Wirkungsgeschichte des Expressionismus. In: Juni. 10 (1996). Nr. 25. S. 133–147, hier

Dies liegt nicht zuletzt in der verhältnismäßig langen Entstehungszeit von *Smither kauft Europa* begründet.¹⁰ Bereits im Mai 1911, also noch während seiner engen Bindung an den Prager Kreis um Max Brod und Franz Werfel, schrieb Paul Kornfeld an einem Dramenentwurf, der bis 1918 unter dem Titel *Die Räuber oder Jeder ist seines Glückes Schmied* vollendet wurde.¹¹ In dieser wahrscheinlich unveröffentlicht gebliebenen, im Manuskript verschollenen Komödie beauftragt ein Milliardär eine Räuberbande, für ihn Emotionen zu stehlen. Der hier angelegte Gegensatz von Geld und Gefühl, Käuflichkeit und Beseelung tritt wesentlich deutlicher herausgearbeitet in Kornfelds Entwurf *Allen gefallen ist schwer* hervor, dessen 1924 im achten Heft von *Vers und Prosa* veröffentlichte Szene überarbeitet Eingang in *Smither kauft Europa* fand. Gerade im Vergleich von Vorstudie und fertigem Stück lässt sich erkennen, dass Kornfeld das in *Allen gefallen ist schwer* angelegte Liebesmotiv in *Smither kauft Europa* stark zurückgedrängt hat: Dem rationalen Milliardär Smither tritt keine die wahre Liebe verteidigende, unbestechliche Marianne mehr entgegen. Das Liebespaar, bei Kornfeld meist durch den Liebenden in den Handlungsmittelpunkt gerückt,¹² verkommt zur Randnotiz; was es verbindet, bleibt ebenso unausgesprochen und damit unklar wie Mariannes Motivation zur finalen Hinwendung zu Rudolf.¹³

S. 141. Hans-Jörg Knobloch hingegen sieht nach wie vor in dem im *Ewigen Traum* vollzogenen „Einbruch der Wirklichkeit in die Kornfeldsche Seelendramatik“ eine Zäsur im Werk Kornfelds, erkennt aber die Trennungsunschärfe zwischen beiden Schaffensperioden, da auch in Kornfelds Komödien „expressionistische[-] Sehnsuchtsideen“ nachklängen. Vgl. Hans-Jörg Knobloch: *Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie*. Bern, Frankfurt/M., 1975. S. 37, 39; ähnlich Hans Demetz: *Meine persönlichen Beziehungen und Erinnerungen an den Prager deutschen Dichterkreis*. In: Eduard Goldstücker (Hrsg.): *Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur (18.–20. November 1965)*. Prag, 1967. S. 135–145, hier S. 143.

¹⁰ Zur Entstehungsgeschichte der Komödie vgl. Margarita Pazi: *Zu Paul Kornfelds Leben und Werk. Tagebücher aus seiner Frankfurter Zeit 1914–1921*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. 27 (1983). S. 59–85, hier v.a. S. 64f.; dies.: *Paul Kornfeld und Berlin*. In: Dies., Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): *Berlin und der Prager Kreis*. Würzburg, 1991. S. 127–143, hier S. 130–138.

¹¹ Der vollständige Titel findet sich erwähnt bei Julius Bab: *Expressionistisches Drama*. In: Georg J. Plotke (Hrsg.): *Deutsche Bühne. Jahrbuch der Frankfurter Bühnen*. Bd. 1. Spielzeit 1917/18. Frankfurt/M., 1919. S. 107–122, hier S. 114. Margarita Pazi greift diesen für Kornfeld typischen Doppeltitel nicht auf (vgl. Pazi: *Zu Paul Kornfelds Leben*, S. 64), wohl aber – mit Bezug auf Bab und Kornfelds Tagebuch – Haumann: *Paul Kornfeld*, S. 21.

¹² Besonders deutlich etwa in *Himmel und Hölle* (1919) und *Der ewige Traum* (1922).

¹³ Vgl. Margarita Pazi: *Paul Kornfeld*. In: Dies.: *Fünf Autoren des Prager Kreises*. Frankfurt/M., Bern, Las Vegas, 1978. S. 210–255, hier S. 232. Neben dem Liebesmotiv tritt auch die Literaturkritik Kornfelds in den Hintergrund. In *Der ewige Traum* parodierte er kaum übersehbar den am Prager Kreis festgemachten Erlösertraum des Expressionismus; in *Kilian oder Die gelbe Rose* übte er Kritik an Okkultismus und der Verehrung, die dem Philosoph Hermann Graf Keyserling in Darmstadt entgegengebracht wurde. Der parodistische Gehalt, der sich noch in Kornfelds erstem erwähnten Entwurf zu *Smither kauft Europa* findet – einer der Räuber heißt Ernst Rowohl – weicht in der abgeschlossenen Komödie einer unbestimmten Kritik an der Neuen Sachlichkeit. Vgl. Knobloch: *Das Ende des Expressionismus*, S. 57. Obwohl dem Verfasser *Smither kauft Europa* selbst nicht bekannt war, treffen seine Analysen, die er vor allem ausgehend von den Vorstufen *Die Räuber* und *Allen gefallen ist schwer* anstrengt, auch auf das aus ihnen resultierende Drama zu.

Dass Marianne und erst recht der ihn ohrfeigende Rudolf (vgl. II, 85) als Figuren zu schwach angelegt sind, um ihren Gegenspieler Smither überhaupt als „Wertebenbürtigen“ zu erkennen, ist jedoch keine strukturelle „Schwäche Kornfelds“;¹⁴ vielmehr verführt der Vergleich des zweiten Entwurfs mit dem endgültigen Stück dazu, zwar die Abschwächung von Mariannes Rolle zu konstatieren, jedoch dabei die in *Smither kauft Europa* angelegte, starke Position des Grafen Schreiberhau zu übersehen. Dieser in das kleinbürgerliche Milieu abgesunkene Aristokrat ist die einzige Figur des Stücks, die einen inneren Wandel vollzieht, indem sie sich zunächst aus Neugier dem Milliardär annähert, seine Rationalität ablehnt und ihn als Konkurrent anfeindet, dann aber doch auf seine finanzielle Förderung angewiesen ist und, um diese zu erlangen, sich und seinen gewesenen Stand erniedrigt.

Die Dominanz der adligen Figur führt im Vergleich zu *Allen gefallen ist schwer* zu einer grundsätzlichen Verlagerung der in Kornfeldes Komödie vorgebrachten Thematik: Statt des in den Vorstudien um den Milliardär und Marianne angelegten Gegensatzes von Geld und Gefühl, veräußerbaren und inneren Werten tritt in *Smither kauft Europa* der schablonenhafte Unterschied zwischen einer materialistischen ‚Neuen Welt‘ und einer kulturbewussten ‚Alten Welt‘ in den Vordergrund. Der Graf avanciert dabei zum eigentlichen Gegenspieler Smithers. Bei aller Verschiedenheit der beiden diese Welten repräsentierenden Figuren erscheinen sie jedoch einander wesensverwandt: Wie Smither, hinter dessen umtriebiger Technokraten-Fassade kitschige Fantasien verborgen liegen,¹⁵ begeht der Graf auf seine Weise Realitätsflucht, indem er sich in der kleinbürgerlichen Wohnung von Frau Weihnacht häuslich einrichtet und in „*Plüschmöbeln, Familienbildern, Muscheln, ausgestopftem Uhu auf dem Schrank, ein Sprichwort in Brandmalerei auf der Wand*“ (III, 91) die traditionsreiche Kultur des Abendlands verwirklicht sieht.¹⁶ Während Smither also in seinem Auftreten, nicht aber mit dem Herzen moderner Amerikaner ist, kann Graf Schreiberhau das Ideal des aristokratischen Kulturträgers nicht adäquat ausleben und imaginiert stattdessen eine groteske Scheinwelt, die ihn unverstanden macht und isoliert: Mit dem heraufbeschworenen Goethe,

¹⁴ Als solches deutet Pazi die Reduzierung der Marianne-Figur. Vgl. Pazi: *Smither kauft Europa*, S. 146.

¹⁵ Smither ist eine für Kornfeld typische „Wegfigur der Avantgarde“ mit halb kapitalistischen, halb revolutionären Zügen. Siehe Galili Shahr: *theatrum judaicum. Denkspiele im deutsch-jüdischen Diskurs der Moderne*. Bielefeld, 2007. S. 72. Allerdings ist diesem „Revolutionär [...] die Beibehaltung der braven Ordnung wichtiger als sein Ziel“, Smither lebt somit ein „Spießerdasein“. Siehe Kornfeld: [Die Welt ist kleinbürgerlich], S. 63.

¹⁶ Das häufig verwendete Motiv der Flucht bei Kornfeld sieht Maren-Grisebach in Paul Kornfelds Leben in einer „Zwischenwelt zwischen Traum und Wirklichkeit“ begründet. „Das Fluchtmotiv und seine Abwandlungen – Isolation vom Alltag, Rückzug in traumartige Existenz, fliehender Aufstieg ins Überwirkliche – durchziehen Kornfelds ganzes Werk.“ Siehe Maren-Grisebach: *Paul Kornfeld*, S. 520f.

mit Schiller, Uhland und Chamisso können weder Frau Weihnacht noch die Prostituierten etwas anfangen (vgl. III, 107).¹⁷

Als literarische Figur sind der Graf und sein weibliches Pendant neben der des Liebenden¹⁸ von zentraler Bedeutung im Werk Paul Kornfelds. In seiner frühen, expressionistisch gehaltenen Erzählung *Legende* (1917) etwa macht sich Graf Wratislav aus Dankbarkeit mit seinem Diener gemein, indem er ihm Besitz überschreibt und somit zwischen sich und dem Lakaien verbrüdernd alle gesellschaftlichen Schranken aufhebt. Ähnlich standeslosgelöst, befindet sich Frau von Crusius in Kornfelds erster Komödie *Der ewige Traum* (1922) sozial wie kulturell mit ihrem bürgerlichen Umfeld auf „derselben Plattform“.¹⁹ Noch weit unter die tageslichttaugliche Gesellschaft hingegen muss der Graf in Kornfelds Tragödie *Himmel und Hölle* (1919) hinabsteigen, um durch zwei Prostituierte von seiner Unfähigkeit zu lieben erlöst zu werden.²⁰ Im Gegensatz dazu wendet sich die Gräfin in *Kilian oder Die gelbe Rose* (1926) ebenso innerlich erkaltet wie enthusiastisch verblendet einem spiritistischen Kreis und dem Objekt seiner Verehrung zu: „Ach, ich schwärme für Übermenschen! Sie ersetzen mir die Liebe!“²¹

Spätestens mit diesem satirischen Erlöserdrama distanzierte sich Kornfeld endgültig von seinen expressionistischen Werken.²² Wie das nachfolgende Stück *Smither kauft Europa* kommt *Kilian* im Gegensatz zu Kornfelds Tragödien ohne sich unbegründet entlassende, verstörende Seelenausbrüche seiner Figuren aus, kennt weder in den Tod führende, innere Abgründe noch das beseelte Himmelselysium und ist sprachlich, dem lyrischen Wortschwall früherer Dramen Kornfelds entfremdet, an einer knappen, rationalen

¹⁷ Die abendländische Literatur, auf die sich der Graf bezieht, findet sich in Kornfelds Stück lediglich indirekt als Jahrmarksattraktion wieder: Eine vollkommen tätowierte Frau, die sich nicht nur als Gesamtkunstwerk, sondern zugleich auch als Museum und Galerie versteht (vgl. V, 146), trägt „auf dem linken Unterarm [den Schauspieler Alexander] Moissi als Hamlet, auf dem rechten Unterarm Goethe, wie er seinen Faust beendet.“ (V, 146)

¹⁸ Vgl. Pazi: Paul Kornfeld und Berlin, S. 128.

¹⁹ Kornfeld, Paul: *Der ewige Traum*. In: Ders.: *Der ewige Traum*. S. 7–60, hier S. 11.

²⁰ *Himmel und Hölle* gilt als Hauptwerk von Kornfelds expressionistischer Schaffensphase. Vgl. Manon Maren-Grisebach: *Weltanschauung und Kunstform*, S. 194. Graf Umgeheuer – nomen est omen – stellt im Gegensatz zu den Prostituierten und entgegen der sozialen Position beider „den Menschen in seiner Gottverlassenheit dar.“ Siehe Walter H. Sokel: *Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. München, 1959. S. 189. In Kornfelds Nachdichtung *Sakuntala* findet sich das Erlöserbild aus *Himmel und Hölle* wieder: König Duschmanta steigt hier in den Himmel auf, um seine verlorene Gattin wiederzufinden. Vgl. Haumann: *Paul Kornfeld*, S. 469–472.

²¹ Kornfeld: *Kilian*, S. 11 (1. Akt).

²² Schon in dem gern zitierten *Palme* verkündet Clara zu Beginn des Stücks: „Nichts mehr von Krieg und Revolution und Welterlösung! Laßt uns bescheiden sein und uns anderen, kleineren Dingen zuwenden –: einen Menschen betrachten, eine Seele, einen Narren, laßt uns ein wenig spielen, ein wenig schauen und wenn wir können, ein wenig lachen oder lächeln!“ Siehe Paul Kornfeld: *Palme oder Der Gekränkte. Eine Komödie in fünf Akten*. Berlin, 1924. S. 7 (1. Akt). Zuvor hieß es im *Ewigen Traum*: „Individualismus? Sozialismus? Expressionismus? Alles Dreck!“ Siehe Kornfeld: *Der ewige Traum*, S. 11. In *Smither kauft Europa* werden die Ismen endgültig in die Scheinwelten des Jahrmarkttheaters verbannt. Vgl. Kornfeld: *Smither kauft Europa*, S. 146.

Direktsprache orientiert. In Smither, einem „*Durchschnittsmensch: ruhig, sachlich, in gewissen Dingen sentimental*“ (I, 66), findet sich der expressionistische Menschheits-erlöser parodiert wieder; Amerika kann, obwohl noch nicht erreicht und erfahren, die diesen irdischen Ersatzhimmel grenzenlos und naiv verehrenden Europäer nur enttäuschen: „Schaut hinüber, Kinder, übern Ozean“, sag ich immer, „da könnt ihr was lernen!“, erklärt etwa Frau Weihnacht, ohne die blinde Amerikagier zu begründen oder zu konkretisieren. Und auch Smither bleibt mit dem generalisierenden Ausspruch „[E]s stimmt schon alles bei uns“ (III, 93) merklich vage. Abseits von Technik und Verkehr wird ein ‚American way of life‘ weder in den Vorstellungen der Europäer noch durch die Darstellung des Amerikaners erfassbar; Kornfeld zeigt in seiner Komödie eher verblendete, einem fixen Ideal und Schlagworten verfallene Menschen als dass er den zeitgenössischen Amerikanismus der zwanziger Jahre auf die Bühne brächte.²³

Um die Wirklichkeit zu erfassen, muß man die Fähigkeit haben, sie zu betrachten; bequemer aber ist es, die Menschen und Dinge mit fertigen Begriffen und vorgefaßten Meinungen anzusehen [...]. Auf diese Weise aber sieht man von der Welt gar nichts, wie dieser arme Smither und seine Schwester nach Europa kommen und vom eigentlichen Europa nichts sehen und also nur betrogen werden können, und wie alle jene, die, von ihnen hinübergenommen, in Amerika sein und vom eigentlichen Amerika nichts sehen werden.²⁴

Seine letzte vollendete Komödie, in der typisierte Figuren „sich in handlichen Schlagworten und plakathaften Phrasen äußern“,²⁵ ist – und hier stellt Wilhelm Haumann wohl keinen zu gewagten Vergleich an, Kornfelds größter Beitrag zur hintergründigen Kolportage-Literatur, wie sie von Georg Kaiser (*Kolportage*, 1924) und Bertolt Brecht (*Dreigroschenoper*, 1929) etwa zur gleichen Zeit betrieben wurde.²⁶ Dem zeitgenössischen Genre geläufige Figuren wie der emotionslose Millionär (noch dazu aus Amerika wie Smither), der sympathische Betrüger, der abgewrackte Aristokrat oder die lebenswürdige, aber missachtete Prostituierte (wie Sonja) treffen in vorhersehbaren Situationen aufeinander, wobei das ebenso spielerisch herbeigeführte wie erpresste Happyend den Gleichschritt von Genretext und seiner Satire markieren.

In gewisser Weise bleibt Kornfeld bei aller Hinwendung zur Methodik der neusachlichen Kolportage-Literatur aber zugleich auch seinem expressionistischen Kunstver-

²³ So erklingt etwa bei der Feierlichkeit im Hause Weihnacht statt Jazz- nur undifferenzierte „Tanzmusik“ (III, 98).

²⁴ Kornfeld: [Die Welt ist kleinbürgerlich], S. 63.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. Haumann: Paul Kornfeld, S. 578.

ständnis treu, da er in *Smither kauft Europa* gleichermaßen wie auch in *Jud Süß* (1930) mit verzerrender Polemik aufzeigt, „wie alle Wirklichkeit nur Schein ist und hinschwindet vor dem wahren menschlichen Dasein.“²⁷

Ähnlich dem als Milliardär getarnten Spießler Smither, der „*die ganze Welt zu seinem Kreise macht, nicht deshalb, weil ihm sein eigener beschränkter Bezirk seines persönlichen Lebens zu eng geworden ist, sondern weil er diesen eigenen Bezirk gar nicht kennt*“,²⁸ ist Graf Schreiberhau als dessen Gegenspieler von einer inneren Zerrissenheit geprägt. Zunächst als mittelloser Offizier a.D. und Untermieter der Frau Weihnacht vorgestellt, scheint dem Spross einer etablierten Militäradelsfamilie (vgl. III, 107) nicht nur wirtschaftlich der Wechsel in das Zivilleben der Republik missglückt zu sein: Er „*benimmt sich [...] genau so wie früher*“ (III, 91), was angesichts seines kleinbürgerlich-halbkriminellen Umfelds umso skurriler erscheint. Fernab aristokratischer Standesgenossen und ohne die Möglichkeit, auf adelsinterne Netzwerke zurückgreifen zu können, steht der Graf aufgrund seines elitären wie überholten Verhaltens in Distanz zu den übrigen Figuren. Seine süddeutsche Herkunft – er empfängt die Prostituierten mit einem „Grüß Gott“ (III, 95) – lässt den Adligen darüber hinaus nicht nur zeitlich, sondern auch räumlich isoliert erscheinen.

Der Widerspruch zwischen dem Festhalten an den Verhaltensformen des untergegangenen (Klein)Adels und dem bereits vollzogenen Absinken in das Kleinbürgertum spiegelt sich in dem Namen Graf Schreiberhaus wieder: Einerseits weist ihn dieser, allerdings nur dieser, tatsächlich als Träger einer gewissen tradierten Kultur aus, andererseits er-

²⁷ Kornfeld, Paul: Der beseelte und der psychologische Mensch. In: Ders.: *Revolution mit Flötenmusik und andere kritische Prosa 1916–1932*. Hrsg. v. Manon Maren-Grisebach. Heidelberg, 1977. S. 31–45, hier S. 34. Da Kornfeld jegliche Politik für „Verirrung und Humbug“ hielt, distanzierte er sich besonders in seinem Frühwerk von aller Politisierung der Literatur. Nach seiner Ansicht müsste „[d]as letzte Ziel“ der gesellschaftlichen Entwicklung „der unpolitische Mensch“ sein. Siehe ebd., S. 37. Bis zuletzt zeigte Kornfeld einen starken Hang zu einer naiven Weltsicht, die komplexen Zusammenhängen einfache Lösungen entgegenhielt. „Dann wäre alles gut gewesen“, heißt es etwa in Paul Kornfeld: *Der Schlauch*. In: Ebd. S. 188–191, hier S. 190; oder ähnlich schlicht „Das dürfte genügen.“ Siehe Paul Kornfeld: *Das Dritte Reich*. In: Ebd. S. 208–210, hier S. 210. Noch zu einem Faschingsfest 1932 trat Kornfeld bei Ernst Rowohlt mit einer Hakenkreuzfahne um den Arm auf und schätzte, trotz seiner Mitarbeit an der kritischen Wochenschrift *Das Tagebuch*, „die politische Situation vollkommen falsch ein.“ Vgl. Nuy: Paul Kornfeld, S. 36. In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre relativierte Kornfeld allerdings seine scharfe Trennung von Literatur und Politik, räumte der künstlerischen Gestaltung allerdings den Vorrang vor dem politischen Gehalt ein: „Wer aber auch vom Denkenden, Erkennenden, Gestaltenden nichts verlangt als den Blick auf die aktuelle Realität, der verlangt nichts anderes als das Zurücksinken in eine primitive Barbarei.“ Siehe Paul Kornfeld: *Revolution mit Flötenmusik*. In: Ders.: *Revolution mit Flötenmusik*, S. 118–126, hier S. 125. Um 1930 kam Kornfeld zu dem Schluss, dass es keine Literatur gäbe, die „nicht letzten Endes auch politisch wirken müßte“ – man beachte den hier auch selbstkritisch zu verstehenden Konjunktiv – lehnte aber eine politische Tendenz im Drama kategorisch ab. Siehe Paul Kornfeld: *Politisches Theater*. In: Ebd. S. 192–198, hier S. 193; vgl. ders.: *Soll das Drama eine Tendenz haben?* In: Ebd. S. 272–273, hier S. 273.

²⁸ Kornfeld, Paul: *Gerechtigkeit*. Fragment. In: Ders.: *Revolution mit Flötenmusik*. S. 60–64, hier S. 60.

füllt ihn eine kaum unterdrückte Aggression, die an seinen Standesgenossen Graf Umgeheuer erinnert.²⁹ Ähnlich wie dieser, der seine Frau liebt, über ihre Untreue jedoch nicht mehr zu ihr findet, durchlebt Graf Schreiberhau in Liebesdingen einen – wenn auch satirisch dargestellten – inneren Konflikt: Marianne ist das Ziel seiner Leidenschaft, doch liebt er sie nur aufgrund ihrer Abweisung (vgl. III, 91). Eine dauerhafte Beziehung zu ihr schwebt dem Offizier a.D. nicht vor, ihn leitet eher der Eroberungsdrang. Parallel zu diesen Bemühungen hält er sich, auch in Mariannes Gegenwart, immer wieder an das sich prostituierende „Weibszeug“ (III, 92; III, 94), demgegenüber er seine Brutalität unverhohlen auslebt: „Man soll dem hysterischen Frauenzimmer eins in die Fresse hauen!“ (III, 110) Hatten die Prostituierten Graf Umgeheuer noch emotional zu seiner Frau zurückgeführt, können Lia und Sonja umgekehrt Marianne nur aufzeigen, wozu Graf Schreiberhau die Tochter seiner Vermieterin entwerten und wie er sie zu behandeln gedenkt. Da er jedoch nach zweimonatigem Aufenthalt nicht nur für Lia „[k]eine Überraschungen“ (III, 98) mehr bereithält, hat Marianne hinter der galanten Umwerbung längst den „schreckliche[n] Mensch“ (III, 91) erkannt.³⁰

Während Graf Schreiberhau bei den jüngeren Frauen auf eine Ablehnung stößt, die ihm „pervers“ (III, 91) erscheint, weiß er zumindest seine Vermieterin ihm gewogen, da sein Adelstitel Frau Weihnacht ebenso beeindruckt wie Smithers Reichtum. Um sich dem Milliardär aus Amerika als ebenbürtige Gastgeberin zu erweisen, will sie ihn mit dem Grafen „imponieren“ (II, 88). Der Offizier a.D. verkommt somit zwischen Plüschmöbeln und Kunstblumen (vgl. III, 91) zum Schauobjekt und wird in seinem sozialen Rang unwissentlich beschnitten: Da durch das bei Frau Weihnacht veranstaltete Hinterzimmervergnügen weder „Romantik, Lyrik, Gefühl und Poesie“ (II, 81) noch eine Orgie (vgl. II, 87) imitiert werden kann, verfällt der Graf als dessen Sensation endgültig zu einer schlechten Nachahmung einstmaligen adligen Lebens.

Der von Frau Weihnacht zum Exponat deklarierte Graf stilisiert den Milliardär zu gleichem: Er müsse „dieses Mammut betrachten. Mich interessiert nicht so sehr, daß er reich ist, aber ich möchte einmal einen Menschen sehen, der garantiert keine Schulden hat!“ (III, 92),³¹ kokettiert Graf Schreiberhau zunächst in Oscar Wildescher Manier mit

²⁹ Vgl. Paul Kornfeld: *Himmel und Hölle. Eine Tragödie in fünf Akten und einem Epilog.* Berlin, 1919.

³⁰ Ebenfalls bei Ödön von Horváth findet sich die Brutalität, „die jeweils mit einer Aura des ‚Gefühlvollen‘ schön zugedeckt“ wird. Siehe Martin Hell: *Kitsch als Element der Dramaturgie Ödön von Horváths.* Bern, Frankfurt/M., New York, 1983 [Diss.]. S. 163.

³¹ Der standesbewusste Adlige und der amerikanische Milliardär reihen sich als Exponate in die Kuriositäten der provinziellen „Weltausstellung“, in der u.a. eine tätowierte Dame, eine „Familie ohne Unterleib“, Flachköpfe und 123 Menschenfresser gezeigt werden (vgl. V, 144–147). Graf Schreiberhau und Smithers, mit ihnen aber auch die gesamte Handlung des Stücks werden somit im fünften Akt der

seiner finanziell prekären Lage und scheint damit dem allgemein konstatierten wirtschaftlichen Niedergang Europas etwas Pittoreskes abgewinnen zu können.³²

Anders als die Frauen, die gegenüber Smither über das „Dreckeuropa“ (II, 93), das „Sauland“ (III, 114) und „Dreckland“ (III, 115) wettern, nähert sich der Graf mit seiner romantischen Verklärung der angeschlagenen ‚Alten Welt‘ dem Sprachstil Gaetanos an, von dem Smither nach Europa gelockt wurde.³³ Der Graf scheint dadurch, obwohl er nicht darauf abzielt, am ehesten in der Lage zu sein, Smither für sich einnehmen und von seinem Vermögen profitieren zu können. Zugleich aber verrät seine uneinheitliche Darstellung des Amerikaners doch eine latente Unsicherheit, die dem Konflikt, der zwischen Graf Schreiberhau und Smither entsteht, bereits ankündigt: Einerseits zollt der Adlige dem Milliardär Respekt, wenn er sich kurz zurückzieht, „um der neuen Zeit durch Anlegung eines Fracks meine Reverenz zu erweisen.“ Andererseits spielt der Graf mit der Benennung Smithers als „Mammut“ (III, 92) nicht nur auf die (wirtschaftliche) Macht des anderen, sondern auch auf dessen Unzeitgemäßheit an. Offenbar versteht der Graf Smither als Inbegriff einer von ihm verschiedenen Ära, ohne sich eins darüber zu sein, ob Smither nun das Produkt einer „neuen Zeit“ (III, 92) oder das kulturlose Relikt (vgl. III, 107) einer längst überwundenen Epoche darstellt. Umgekehrt lässt der Graf hier erkennen, dass er sich über seine eigene gesellschaftliche Stellung nicht völlig im Klaren ist, wenn er sich einmal indirekt als gestrig und unzeitgemäß, dann wieder als wenn nicht modern, so doch zeitlos begreift. Diese Frage muss unbeantwortet bleiben, da sich der Graf weder bei seiner Umwerbung Mariannes noch unmittelbar vor der Begegnung mit Smither auf seine aristokratische Herkunft bezieht und somit sein standesbezogenes Selbstverständnis nicht zum Ausdruck bringt.

Das von Gaetano und Frau Weihnacht arrangierte Zusammentreffen mit dem Milliardär fällt für den Grafen enttäuschend aus. Zum einen hält er „im ersten Augenblick“ Gaetano statt Smither für den Amerikaner; zum anderen entgegnet nicht letzterer, sondern ebenjener Gauner die Begrüßung des Grafen, weshalb die gewünschte Mammut-Schau

Komödie als Jahrmarktsattraktion dargestellt, das Ende des Spiels entsprechend zu einem vorhersehbaren, jedoch satirisch überzeichneten Happyend geführt. Dadurch rückt Kornfelds Komödie in entfernte Verwandtschaft zur Commedia dell'arte, der nur scheinbar sozial integrierte Smither in engere zu Hugo von Hofmannsthals *Schwierigem*. Vgl. Stephan Kraft: Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends. Göttingen, 2011. S. 366.

³² Indem er seine wirtschaftliche Situation romantisch verklärt, tritt der Graf der Neuen Sachlichkeit – ganz im Sinne Kornfelds – entgegen: „[D]er blauäugige Deutsche ist weniger blauäugig, als man glaubt, Europa weniger dekadent und unsere Zeit weniger sachlich und viel romantischer, als man sagt (indem sie nämlich ihre eigene Sachlichkeit romantisiert)“. Siehe Paul Kornfeld: Babbitts Frau. In: Ders.: Revolution mit Flötenmusik, S. 107–110, hier S. 109.

³³ „Sind Sie schon einmal in einem alten romantischen deutschen Städtchen am Brunnen gestanden und haben das Wasser plätschern hören?“ (I, 72)

nicht abgehalten werden kann (vgl. III, 95). Während der auf diese Weise außen vor gelassene Graf Schreiberhau zunächst für sich allein dem Sekt huldigt, führt Gaetano die von Frau Weihnacht angeregte „falsche[-] Idealisierung“³⁴ des angeblich mondänen Grafen fort, um den Amerikaner zu beeindrucken:

GAETANO *leise*: Ältester Uradel! Hier verbringt er seine Nächte.

SMITHER: Und warum?

GAETANO: Weil ihm alle geringeren Ausschweifungen zu gering sind. Hier wirft er sich allen Dämonen in die Arme, vor allem dem schrecklichsten Dämon – Sie ahnen, was ich meine!

SMITHER: Sie meinen: den Frauen. (III, 95)

Das Eintreffen der Prostituierten, vom Graf sofort als „geliebte Jungfrauen“ (III, 95) ebenso heftig wie kitschig umworben, bringt die Männer aneinander – ganz ohne Smithers Zutun: Graf Schreiberhau lädt – im Auftrag Frau Weihnachts, die das große Geschäft wittert – „[d]as ganze Lokal“ (III, 95) ein, gibt die Rolle des Gastgebers aber schnell wieder auf, als Smither ihn bittet, ihm „als dem Älteren [...], den Vorrang ein[z]uräumen, Sie als meinen Gast zu betrachten.“ (III, 95) Während Frau Weihnacht mit einer großen Zeche rechnen kann, sollen nach Gaetanos Vorstellung auch Lia und Sonja den Milliardär unterhalten und ihm Geld aus der Tasche ziehen. Dieses Ansinnen geht dem darüber ignorierten Aristokraten jedoch zu weit. Zunächst appelliert er an seinen Vorrang als Smithers Gast (vgl. III, 96), dann prangert er die zutage tretende Geldgier seines Umfelds offen an: „Mich ignorieren die Jungfrauen! Für zwei Eier verkaufen sie den ganzen Adel von dem Herrn von Moses bis auf die heutige Zeit! Alles nur Geld!“ (III, 97) Der Graf kaschiert seine Empörung über die eigene Zurücksetzung hinter einer allgemeinen Kapitalismuskritik, wobei allerdings sein romantisertes Trugbild von den „Jungfrauen“ (III, 95) ad absurdum geführt wird: Ausgerechnet den Prostituierten und ihrer Kupplerin wirft er Käuflichkeit vor.

Um wieder Anschluss an die Gesellschaft zu erlangen, bittet der Graf Lia zum Tanz, doch anstatt es dabei ein „bißchen toll und ein bißchen nackt“ (III, 99) zugeht, fordert die gelangweilte Prostituierte ein Beefsteak, das Gaetano im Namen des ahnungslosen Smithers besorgt. Obwohl auch der Graf an einem Stück Fleisch interessiert ist, fühlt er sich von dem Amerikaner ein zweites Mal ausgestochen und überzieht ihn mit Hasstiraden. „Plebejer, dreckiger! Diese Mammuts kaufen die Welt! Eier, Speckwurst, Beef-

³⁴ Kornfeld: [Die Welt ist kleinbürgerlich], S. 63.

steak! Ihr gigantischer Reichtum erlaubt ihnen, jede Phantasie zu befriedigen!“ (III, 100)

Wieder kritisiert Graf Schreiberhau eine allgemeine Käuflichkeit, greift diesmal allerdings nicht die Gekauften, sondern den Käufer an – und erreicht dadurch nicht die Ausgrenzung Smithers, vielmehr isoliert er sich selbst. Da seine trunken vorgebrachten Ausfälligkeiten die illustre Runde so um so begehrten Milliardär bringen könnten, drängt Frau Weihnacht den aufgebrauchten Graf mitsamt der beiden Prostituierten kurzerhand in ein Nebenzimmer ab. Dadurch wird der Verstoßene unwissentlich ein drittes Mal von Smithers gekauft. Nachdem er sich zum Sekt einladen ließ und auch einem Beefsteak nicht abgeneigt war, nimmt er nun die bereits von Smithers bezahlten Frauen in Anspruch. Somit sind es die Fantasien des Aristokraten, die erfüllt werden; er bekommt das „sachlich“ servierte Dreikomponenten-„Sonntagsmenu“ (II, 97).

Doch kaum betritt der Graf wieder die Bühne, setzt er die Angriffe auf sein Umfeld fort, wobei er nun Gekaufte wie Käufer gleichermaßen kritisiert. „Oi, oi, oi, habense gemacht schlechte Geschäfte!“ (III, 105), verhöhnt er etwa Smithers in einer jiddisch anmutenden Sprache, die Handelspraktiken des Milliardärs – stark antisemitisch konnotiert – zum betrügerischen Schacher abwertend.³⁵

GRAF: Warum kriecht ihr ihm alle hinten hinein? Charakterlose Band! Weil er Geld hat, der Portemonnaieschädel, und eine Brieftasche mit Geld, das er zusammengehandelt und zusammengestohlen hat!

SMITHER: Halten Sie den Mund, Sie Lümmel!

GRAF: Wie? Was? ... Einen Offizier – ? (III, 105)

Durch diesen kurzen wie heftigen Wortwechsel spitzt sich der Konflikt zwischen den beiden Männern erheblich zu. Erstmals reagiert Smithers auf die Anfeindungen des Grafen, was den Vorwurf der dubiosen Bereicherung nicht gänzlich unbegründet erscheinen lässt. Der Graf hingegen fühlt sich hier nicht durch Smithers finanzielle Macht bedroht, sondern direkt beleidigt. Die Zurechtweisung durch den Amerikaner trifft ihn jedoch nicht in seinem Adelsstolz, dafür umso mehr in seiner Offiziersehre – die endgültig entwertet wird, als der Graf als alter Militär die angedrohte körperliche Auseinandersetzung mit dem „Durchschnittsmensch“ (I, 66) Smithers scheut.

³⁵ Zum Judentum bei Paul Kornfeld vgl. Manon Andreas-Grisebach: Paul Kornfeld. In: Andreas B. Kilcher (Hrsg.): Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar, 2012². S. 296–297; Sandra Nuy: „Sag einmal: Du bist also ein Jude?“ Paul Kornfelds Tragödie *Jud Süß* als kritische Deutung der Beziehung von jüdischer Minorität und Majoritätsgesellschaft. In: Peter Tschuggnall (Hrsg.): Religion – Literatur – Künste. Aspekte eines Vergleichs. Anif, Salzburg, 1998. S. 270–282.

In der Folge bemüht Graf Schreiberhau nun kulturelle Unterschiede, um Smither zu diffamieren.

GRAF: Gut, wenn ich auch schwach auf den Beinen bin, wenn wir Europäer auch schwach auf den Beinen sind, ein armes Volk, so sind wir doch geistig zwölftausendmal über euch erhaben [...]! Schachern, handeln, wuchern – aber Bildung – ? Nicht so viel! – Geist? ... Nicht so viel! – Tradition – ? Nicht so viel! (III, 105f.)

Der Bezug auf die Kultur bietet dem Grafen über die Herabsetzung des Amerikaners hinaus die Möglichkeit, sich mit seinem verloren geglaubten Umfeld gemein zu machen und seine unmittelbaren Lebensumstände aufzuwerten. So macht er selbst in Lias bisschen Gesang noch „Kunst!“ (III, 107) aus, die nur die Hausgemeinschaft, als Europäer verstanden und im Gegensatz zu Smither, hervorbringen könnte. Allerdings misslingt diese auf stereotype Amerikakritik und überzogenes europäisches Kulturbewusstsein begründete Verbrüderung.

GRAF: Was hat dieses kulturlose Pack hervorgebracht? Haben sie einen Goethe? Haben sie einen Schiller? Haben sie einen Uhland? Haben sie einen Chamisso? ...

LIA: Du und dein Chamisso!

GRAF: Du bist doch auch Europäerin. Wir Europäer müssen zusammenhalten. Mein Vater war Generalleutnant und ist bei Hofe ein- und ausgegangen. Was war dein Vater – ?

LIA: Hab mich gern! (III, 107)

Die Bezugnahme auf den Vater weist auf eine von Graf Schreiberhau beflissen gelebte Genealogie hin, die Lia wie den übrigen Teilnehmern der Orgie fremd ist. Auch das Bewusstsein um eine über die eigene Familie hinausreichende, historisch wie kulturell dimensionierte Erinnerungslandschaft charakterisiert den Grafen und unterscheidet ihn von dem ihn umgebenden kleinbürgerlichen Milieu,³⁶ das entweder die eigene Vergangenheit verschweigt oder in ihr fremdverschuldete Schicksalsschläge verortet (vgl. III, 107). Der Graf hingegen erinnert gern an seine Offizierskarriere und die väterlichen Beziehungen zum Herrscherhaus, die gleichermaßen identitätsstiftend für ihn sind.

Dass Lia keine ebenso positiv besetzte Vergangenheit, geschweige denn ein entsprechendes familienhistorisches Bewusstsein haben könnte, kommt dem Adligen nicht in den Sinn. Statt die kleinbürgerliche Gesellschaft mit sich als Europäer gegen Smither zu

³⁶ So macht der Graf etwa aristokratische Entwicklungslinien „von dem Herrn von Moses bis auf die heutige Zeit“ (III, 97) aus, wodurch er den Adel indirekt als Hüterin des Christentums und der europäischen Kultur insgesamt darstellt.

verbünden, markiert die unbewusst provokante Frage „Was war dein Vater –?“ (III, 107) die sozialen Unterschiede, die den Grafen von der Wohngemeinschaft trennen. Und mehr noch: Die historische Kürze ihrer persönlichen Vergangenheit bindet Frau Weihnacht, Gaetano und die Prostituierten eher an den Amerikaner Smither, wie der Aristokrat ihn darstellt. Somit demontiert sich Graf Schreiberhau zusehends selbst: Während er von der Gastfreundschaft Smithers profitiert – und damit ebenso käuflich ist wie sein von ihm kritisierendes Umfeld –, kann er seine empfundene kulturelle Überlegenheit gegenüber dem Milliardär mangels Zustimmung der übrigen Figuren nicht gegen diesen ausspielen. Der Graf erleidet den gesellschaftlichen Tod: Er schläft ein (vgl. III, 109).

Erst als Marianne unvermittelt zu der feiernden Gemeinschaft stößt, erwacht der Graf und konkurriert mit dem ebenfalls interessierten Smither um die Gunst der zurückhaltenden Frau. Kornfeld greift hier das Motiv des inneren wie äußeren Erhebens des Mannes durch die Frau auf, das sich bereits in *Himmel und Hölle* findet, aber auch in seiner Nachdichtung *Sakuntala* (1925) wiederkehrt. Doch nur Smither steht in der Tradition von Graf Umgeheuer und König Duschmanta, wenn er bemerkt: „Wenn sie mich heiraten würde, dann würde ich das Gefühl haben, hinaufzusteigen“ (III, 109). Graf Schreiberhau hingegen wähnt sich Marianne gegenüber in der Rolle des Erhebenden: „Ich werde sie heiraten, wenn es nicht anders geht, werde sie zu mir emporheben“ (III, 109). Hier spielt er seine adlige Herkunft als sozialen Trumpf aus, der über charakterliche Schwächen oder emotionale Leerstellen hinwegtäuschen soll. Das Liebesmotiv der inneren Erlösung durch die Frau wandelt sich so zu einer äußeren (Standes)Erhebung.³⁷ Verstärkt wird die hier vorgenommene Abwertung des Liebesmotivs dadurch, dass der Graf sich weder emotional noch sexuell zu Marianne hingezogen fühlt (vgl. III, 91) und somit seine notgedrungene Eheofferte – „wenn es nicht anders geht“ (III, 109) eher als Kampfansage an Smither denn als an Marianne gerichtet zu verstehen ist.

Um die Tochter seiner Untermieterin von sich einzunehmen, inszeniert sich der Graf als adliger Offizier und vertraut dabei ganz auf einen äußeren Schein, der längst an Bedeutung eingebüßt hat und den Grafen lächerlich macht: „Meine Damen und Herren, ich weiß, was ich tue: morgen ziehe ich die Uniform an und dann ist Marianne ganz an

³⁷ Ähnlich wie bei Ödön von Horváths Baron Emanuel von Stetten ist dieses Angebot ein trügerisches, da es über das Konnubium direkt in den Scheinadel führt: Die soziale Aufwertung der Bürgerlichen zieht eine soziale Entwertung des Adligen nach sich. Anders als Graf Schreiberhau ist dieser Umstand Horváths Baron durchaus bewusst. Vgl. Ödön von Horváth: Zur schönen Aussicht. Komödie in drei Akten. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Traugott Krischke u. Mitarbeit v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 1. Stücke 1920–1930. Frankfurt/M., 1988. S. 129–203, hier S. 199 (III. Akt).

mich verloren!“ (III, 114), tönt er, während Smither beginnt, das den Graf umgebende Figural aufzukaufen, wodurch sich das gesellschaftliche Umfeld, in dem seine Maske-
rade Wirkung entfalten könnte, auflöst und um Smither neu konstituiert. Graf Schrei-
berhau bleibt aber auch hier außen vor.

Nachdem im äußerst raumgreifenden dritten Akt von Kornfelds Komödie der soziale Niedergang des Aristokraten durch seine selbstverschuldete Isolation offenkundig ge-
worden ist, tritt Graf Schreiberhau im folgenden vierten Akt zunächst wesentlich zu-
rückhaltender auf. Da er inzwischen von Frau Weihnacht vor die Tür gesetzt worden ist
und somit sein bisheriges Refugium verloren hat (vgl. V, 133), streift der ehemalige
Offizier ebenso wie alle übrigen Figuren durch eine „[l]iebliche Landschaft mit Garten-
restauration“ (IV, 116), um bei passender Gelegenheit den dort flanierenden Smither
von sich einzunehmen. Wie schon im Hause Weihnacht erscheint der Graf auch nun in
wirtschaftlicher Hinsicht derart perspektivlos, dass er plötzlich bereit ist, sich von dem
ihm eigentlich unsympathischen Smither kaufen zu lassen.

Das überraschende Eintreffen von Smithers Schwester Dorothy³⁸ erspart dem Adligen
allerdings den Gang nach Canossa, denn die „*sehr lebhaft[e]*“ (I, 67) Frau ist anders als
ihr Bruder äußerst angetan von Europas Kultur und Adel, wie sie bereits in Smithers
Büro in Philadelphia eingestand (vgl. I, 67f.). Von dort aus pflegte sie Kontakt zu italie-
nischen und französischen Fürstenthäusern, um ihren Bruder mit einer Prinzessin zu
verheiraten und auf ihre Weise europäisches Kulturgut nach Amerika zu bringen.³⁹

³⁸ In dem wie *Smither kauft Europa* 1929 erschienenen Roman *Sam Dodsworth* von Sinclair Lewis findet sich ebenfalls ein Amerikaner in Europa, der – Smither nicht unähnlich – „kreuz und quer von einem Ort zum anderen [reist], aber der Kontinent und er stehen einander recht verständnislos gegenüber.“ Kornfeld besprach den Roman 1930, also erst nach dem Druck seines Dramas als Bühnenmanuskript, in dem *Tagebuch*, und konzentrierte sich dabei auf die Figur der Gattin Fran Dodsworth, die erstaunliche Gemeinsamkeiten zu Kornfelds Dorothy Smither aufweist: Fan sei „der weibliche Snob, dessen Amerikanertum sich darin äußert, daß er die Amerikaner verachtet und unbedingt und unter allen Umständen europäisch werden möchte [...] Europa ist für sie ein ungeheures Schaufenster, in dem die herrlichsten Dinge liegen: italienische Grafen, weißhaarige deutsche Fürstinnen, zarte Liebhaber [...] und wenn sie hundert Jahre herumreist, wird sie bemerken, wie verstaubt diese Auslage ist und wie hinter ihr ganz andere Dinge verkauft werden.“ Siehe Paul Kornfeld: *Babbitts Frau*, S. 108.

³⁹ Der Gegensatz von rückständiger ‚Alter‘ und moderner ‚Neuer Welt‘ wird in dem Schriftverkehr von Dorothy und der italienischen Fürstin Contarini deutlich: Während die Aristokratin Briefe schreibt, telegraphiert die Amerikanerin zurück (vgl. I, 67). Da sie auch das Privatleben ihres Bruders rational und ganz nach der „erotische[n] Wirkung des Reichtums“ gestaltet (I, 67), gerät Dorothy mit diesem in Konflikt, der seine privaten Interessen nicht seiner sozialen Stellung anpassen will. „Der Handel behagt mir nicht“ (I, 67), klagt er, in dem sie vorwurfsvoll den „sentimental[en]“ (I, 69) Spießler und damit Smithers gespaltenes Wesen erkennt. Anders als sein Umfeld versteht sich Smither als „kein großer Mann“, er „repräsentier[t] nur ein Kapital.“ (I, 69) Er scheint somit als einzige Figur zwischen Geld und Macht, „Beruf“ (I, 69) und Person zu unterscheiden und von idealtypisch verzerrenden „Vor-urteilen und Vor-bildern nicht abhängig zu sein“. Siehe Geißler: *Eine geschichtliche Sackgasse*, S. 134.

DOROTHY: Du bist keine Privatperson, du bist einer der Repräsentanten dieses Landes, deine Heirat ist eine öffentliche Angelegenheit, deine Kinder werden hier Könige sein! Sie müssen auch das haben, was uns fehlt [...]. Gewiß, die anderen drüben sind klein und eben im Begriff, unterzugehen, aber etwas haben sie, was ich um mein Leben gern haben möchte: das Edle der gewesenen Kultur, das entzückend Überspitzte, – kurz: den Hautgout. (I, 68)

In ihrem Verständnis von Europa als Kulturland stimmt Dorothy mit Graf Schreiberhau überein, auch wenn ihr im Gegensatz zu ihm durchaus bewusst ist, dass sie einem ebenso verzerrten Europabild huldigt wie umgekehrt die amerikanische Hochhäuser bewundernden „Idioten drüben [...]“. Dabei sind die hohen Häuser eben nur höher als die niedrigen Häuser! Es imponiert ihnen aber, wahrscheinlich so wie mir eine europäische Prinzessin!“ (I, 67f.)

Der Vergleich von Adels- und Wohnhäusern veranschaulicht die Wertschätzung, die Dorothy für aristokratische Familien hegt. Den in den Himmel strebenden Hochhäusern setzt sie den gleichermaßen imposant in die (historische) Tiefe gehenden Adel entgegen, wobei allerdings die einzelnen Vertreter des Adels ebenso hinter dem gesamten Geschlecht zurücktreten wie die verschiedenen Hausbewohner hinter dem Wolkenkratzer. Dorotheys Begeisterung für den Adel entpuppt sich also als nicht personenbezogen und oberflächlich – entsprechend akzentlos „*interessiert* [sie] *sich scheinbar für alles*“ (I, 67) –; zudem verrät ihre Schwäche für „französische[-] Parfüms“ und „teure[-] Bilder“ (I, 68) aus Europa, dass sie wie ihr Bruder mehr an Konsumgütern als an Werten orientiert ist.

Dass ihre Vorliebe generell mehr der alten Kultur als Europa gilt, legt ihre Reise nach China offen; „ein altes Kulturland“ (I, 67), von dem sie sich allerdings enttäuscht zeigt (vgl. I, 76). Offenbar ließen sich Wirklichkeit und Ideal nicht zusammenfügen.

Anders schickt es sich in der deutschen Provinz an, wo Dorothy die Entourage ihres Bruders gelangweilt abweist – „Meine Herren, bin ich dazu nach Europa gekommen?“ (IV, 122) –, jedoch bei der Vorstellung des Grafen hellhörig wird und ihn auf seine Zugehörigkeit zum Adel reduziert bzw. in ihre Imagination von der europäischen Aristokratie einpasst: „Sind Sie vielleicht verwandt mit meiner Freundin, der Prinzessin Friedenthal? Aber gewiß kennen Sie sie? Kommen Sie, wir wollen plaudern! Sicherlich haben wir viele gemeinsame Bekannte.“ (IV, 122)

Graf Schreiberhau bemüht sich nach Kräften um Dorothy, wengleich er zunächst mit seiner Vorstellung als ehemals aktiver Offizier keinen Eindruck auf die aus dem einstigen deutschen Kriegsgegner Amerika stammende Frau macht (vgl. IV, 123). Doch mit

der phrasenhaften, militärisch-knapp ausgegebener Losung „Unsere alte Kultur ist einzig dastehend!“ (IV, 123) kann er Dorothy begeistern. Wieder präsentiert Graf Schreiberhau den Adel – und damit auch sich – als Wahrer „der alten Kultur unserer Traditionen und Sitten [...], die doch eigentlich den Menschen vom Tier unterscheiden“ (IV, 123), und stößt damit bei der Amerikanerin auf offene Ohren. Die daraufhin von ihr betriebene Umwerbung gipfelt schließlich unter Graf Schreiberhaus grotesker Selbstaufgabe in seinem Aufkauf durch Dorothy.

DOROTHY: Ich aber, müssen Sie wissen, schwärme fürs Sinnlose [...]! Aber das einzig Unpraktische, das einzig Sinnlose bei uns sind die Frauen, und deshalb werden wir – mit Recht – so geliebt!

GRAF: Ja, wenn es hier so wäre! – Sehen Sie mich an: ich bin doch wirklich Luxus, bin doch wirklich sinnlos – und was gelte ich? ... Nichts.

DOROTHY: Bei mir doch, Herr Graf!

GRAF: Und warum? Weil wir verarmt sind!

DOROTHY: Oh, ich finde verarmte Adlige entzückend! Sie sollten einmal zu uns hinüberkommen [...]! – Sie können mir trotz meines Alters getrost den Hof machen!

GRAF: Ja? ... Donnerwetter! (IV, 123)

Der Graf macht zwar Dorothy „ja ganz ernstlich den Hof“ (IV, 126), lässt sich jedoch von Frau Weihnacht und Gaetano übertölpeln.⁴⁰ Unter der fadenscheinigen Behauptung, Smither habe nach ihm gerufen, begibt sich der Graf auf die Suche nach dem Milliardär. Die Geldgier des verkrachten Adligen, der auf ein Geschäft oder die Einladung nach Amerika hofft (vgl. IV, 126), tritt hier offen zutage, mehr noch aber seine Naivität. Während er sich bereits als Schwager von Smither wähnt, bemüht sich Gaetano um die sprunghafte Dorothy.⁴¹ Dabei versteht es der Hochstapler, sich, auf Dorothys Interesse am Adel eingehend, als unzeitgemäßer Boheme und wahrer Hüter aristokratischer Werte darzustellen. Dem Grafen wirft er vor, „daß er sich seines Adels zu wenig bewußt ist [...]. Er mag sich seines Namens bewußt sein, nicht aber dessen, wozu er ihn verpflichtet.“ (IV, 127) Dadurch gelingt Gaetano der „Griff in die Seele“ (IV, 130) der schnell begeisterungsfähigen Amerikanerin. „Sie leben ja in früheren Jahrhunderten!“ (IV, 129), staunt sie, die sich auch deshalb zu Gaetano hingezogen fühlt, weil er sie vorgeblich kalt zurückweist. Das bringt ihm den Erfolg: „Hören Sie, ich ahne etwas –

⁴⁰ Hier parodiert Kornfeld den Graf Lasca aus seiner Bearbeitung der Komödie *Der Impresario von Smyrna* (1932), die 1928 am Hessischen Landestheater Darmstadt uraufgeführt wurde. In diesem Stück nach Carlo Goldoni agiert der Graf als Intrigant. Vgl. Haumann: Paul Kornfeld, S. 541–543.

⁴¹ Neben ihrem oberflächlichen Interesse an allem (vgl. I, 67) deutet auch ihre zurückliegende Scheidung (vgl. I, 66) darauf hin, dass sie in Herzensangelegenheiten ebenso rational wie sprunghaft agiert. Auch hierin unterscheidet sich Dorothy deutlich von ihrem Bruder, der sich Frau Weihnacht dauerhaft verpflichtet fühlt (vgl. V, 143f.).

Schon ein verarmter Adliger ist charmant, aber einer, der nicht nur verarmt ist, sondern seinen Namen gar nicht trägt [...] – hören Sie, das wäre etwas Exquisites!“ (IV, 130) Gaetano hat es verstanden, sich in seiner Nichtigkeit rar zu machen, der Graf hingegen wurde ausgebootet und verkommt nun, auf Smithers Unterstützung angewiesen und ohne Dorothy als Fürsprecherin vor dem Milliardär, zum „Denkmal für das große Malheur“ (V, 133). Wenn Graf Schreiberhau verzweifelt ausruft „Was soll mit mir werden?“ (V, 133), ist ihm bereits bewusst, dass er auf Smither, den er während der kleinbürgerlichen Orgie beleidigt hat, nicht zählen kann. Doch auch unabhängig von dem Amerikaner sieht der an sich selbst gescheiterte Aristokrat keine Zukunftsperspektive. Da bietet sich Lia, die wie Sonja auch von Smither eingestellt wurde, an, ihn mit nach Amerika zu nehmen. Doch Graf Schreiberhau ist diesem Angebot gegenüber zunächst skeptisch eingestellt.

GRAF: Red' nicht! Wie kannst du denn jemanden mitnehmen?

LIA: Als Dekoration!

GRAF: Du hast dich fein herausgemacht, siehst fein aus! – Als Dekoration für dein Schlafzimmer – –

LIA: Oh, mein Herr, wofür halten Sie mich? ... Nur der Traualtar könnte mich einem Manne vereinigen!

GRAF: Das würde dir so gefallen: Gräfin Schreiberhau! (V, 133)

Die Rollen zwischen dem Aristokraten und der Prostituierten haben sich verkehrt:⁴² Konnte zuvor Graf Schreiberhau aufgrund seiner sozialen Stellung und ihrer wirtschaftlichen Abhängigkeit relativ frei über Lia verfügen, ist es nun die von Smither angestellte Prostituierte, die gegenüber dem gefallenen Aristokraten Forderungen stellen kann. Graf Schreiberhau erkennt dieses veränderte Verhältnis zwar und signalisiert seine Bereitschaft, sich Lia unterzuordnen. Dabei missversteht er allerdings zunächst die Dimension des gewandelten Abhängigkeitsverhältnisses, die er im ersten Moment wie gehabt auf die sexuelle Ebene beschränkt vermutet. Tatsächlich aber beabsichtigt Lia, Graf Schreiberhaus Adelszugehörigkeit für ihre Wandlung vom indifferenten „Weibzeug“ (III, 92) zur amerikanischen „Lady“ (V, 132) zu nutzen; ähnlich wie Dorothy verfällt sie der Verehrung des „Sinnlose[n]“ (IV, 123) und passt sich somit den imagi-

⁴² Zum Motiv des Rollentauschs bei Kornfeld, untersucht an der *Verführung* und *Jud Süß*, vgl. Bożena Chołuj: Paul Kornfeld. Ein deutscher Expressionist aus Böhmen. In: Frank-Lothar Kroll (Hrsg.): Böhmen. Vielfalt und Einheit einer literarischen Provinz. Berlin, 2000. S. 57–64.

nierten sozialen Wertvorstellungen der ‚Neuen Welt‘ an.⁴³ Entgegen Sonjas Warnung will Lia den Graf für den Preis einer Heirat aushalten, zu verlockend scheint eine Bereicherung ihrer neuen Persönlichkeit mit dieser adligen „Dekoration“ (V, 133). Und Graf Schreiberhau zeigt sich sofort einverstanden. Hatte er der Bürgerlichen Marianne gegenüber noch gezögert, eine nichtstandesgemäße Ehe einzugehen, drängt er sich der als ehemalige Prostituierte außerhalb der traditionellen Gesellschaft stehenden Lia als Verlobter geradezu auf. Mangels wirtschaftlicher Alternativen bietet Graf Schreiberhau wie auch schon vor Dorothy seinen Adel feil und verfällt nun ganz in jene Käuflichkeit, die er zuvor angeprangert hat. Damit unterliegt er seinem Kontrahenten Smither endgültig:

LIA: Oh, mein Herr, ich bin eine ägyptische Prinzessin und habe Sie durchaus nicht nötig! Aber ich könnte es mir denken, daß ich mich eines Tages erniedrige und Sie zu mir emporhebe, so sehr auch vielleicht meine Frau Mutter darüber vor Kummer in Wahnsinn verfällt!

GRAF: Laß die Späße! Wir könnten wirklich – ! (V, 133)

Der soziale Niedergang des Grafen vollzieht sich folglich in drei Schritten: Zunächst entwickelt sich bei einer ersten Begegnung mit der „neuen Zeit“ (III, 92) aus anfänglicher Neugier geringschätzige Ablehnung. Der Graf fühlt sich in seiner Rolle als Gastgeber beschnitten und kritisiert sowohl Smithers Kaufkraft als auch die Käuflichkeit der Kleinbürger. Hintergrund dieser Anprangerung ist jedoch weniger eine konstatierte wirtschaftliche Konkurrenz – der Graf neigt selbst dazu, sich von Smither aushalten zu lassen – als vielmehr der sich abzeichnende Verlust seines Wirkungskreises: Um das allgemeine Interesse wieder auf sich zu richten, beruft sich Graf Schreiberhau auf eine identitätsstiftende europäische Kulturgemeinschaft unter seiner Führung als adliger Traditionswahrer. Doch weder Frau Weihnacht noch die Prostituierten sind in Gegenwart des vermögenden Smither bereit, einen ideellen Bund mit dem mittellosen Grafen einzugehen. Mit Sonjas Einstellung durch den Milliardär beginnt Graf Schreiberhau, das ihn umgebende Kleinbürgertum, dem er sich überlegen wähnt, zu verlieren.

Der adelsaffinen Dorothy gegenüber bietet der Graf anschließend seinen Adelstitel durch eine in Aussicht gestellte Ehe an. Seine bislang mehrheitlich hinter wahlloser Schnorrerei verborgene Käuflichkeit tritt zutage – das ursprünglich positivistische

⁴³ Smither weist Sonja und Lia auf die Möglichkeit hin, mit der Überfahrt nach Amerika eine neue Identität anzunehmen (vgl. III, 113). Am Beispiel des Dr. Pelz wird zudem aufgezeigt, dass die selbstbestimmte Zugehörigkeit zu Amerika geduldet wird (vgl. IV, 119).

„Heraustreten des anderen Menschen“,⁴⁴ geläufig aus Kornfelds expressionistischen Tragödien, wird hier satirisch gebrochen – und schwächt seine Position gegenüber Smither als seinen Gegenspieler, dem der Graf zudem nicht mehr eigenmächtig gegenüber treten kann: Dorothy als seine Schwester bürgt für den heiratswilligen Graf.

Doch dieser lässt sich von Gaetano ausbooten und ist zuletzt auf die Fürsprache einer zuvor als „Weibszeug“ (III, 92) abgetanen Prostituierten angewiesen. Das von Kornfeld häufig verwendete Motiv des Erhebens taucht an dieser Stelle wieder auf. Wie schon in *Himmel und Hölle* ist es eine Prostituierte, die den Graf aus seinem Elend erlöst, jedoch nicht in himmlische Sphären, sondern ein gleichermaßen verklärtes Amerika führt. Dass – zu denken sei mehr an Dorothy als an Smither – selbst in der auf Rentabilität getrimmten ‚Neuen Welt‘ dem Adel als „Dekoration“ (V, 133) nach wie vor ein außerhalb rein wirtschaftlicher Abwägungen liegender, unbestimmbarer Wert beigemessen wird, bleibt in Kornfelds Komödie jedoch nur eine Randnotiz, die über den allgemeinen Wert- und Werteverfall der Aristokratie nicht hinwegtäuschen kann: Zwangsläufig muss der im Adelsproletariat versunkene Graf Schreiberhau in den sozialen Niederungen einer sich prostituierenden „Dekoration für [das] Schlafzimmer“ (V, 133) enden.⁴⁵

⁴⁴ Rühle, Günther: Theater in Deutschland 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen. Frankfurt/M., 2007. S. 294. Somit gilt für Kornfeld hier nicht mehr „Er malte schwarz, um weiß zu sehen“, sondern ein charakterlicher Grauton kippt ins Schwarze. Vgl. ebd.

⁴⁵ Dieses Schicksal zeichnet sich durch Lias absehbares Scheitern in Amerika ab. Ihre Antriebslosigkeit kann sie im Gegensatz zu Sonja nicht überwinden: „Warum soll ich glücklich sein? Weil ich den ganzen Tag arbeiten muß?“ (V, 132) Zudem verweigert sie sich einer Annäherung an die amerikanischen Verhältnisse wenigstens auf sprachlicher Ebene: „Ich habe kein Sprachentalent.“ (V, 132). Die von Sonja vermiedene und kritisierte Anhäufung von Verpflichtungen – neben Graf Schreiberhau als ihren Verlobten nimmt Lia auch ihre Mutter mit nach Amerika – zeigt eine wirtschaftliche Belastung auf, der die motivationslose Lia nicht gewachsen ist. Somit wird erkennbar, dass der auf Rentabilität bedachte Smither sie bald wieder entlassen und damit in ihre alten Verhältnisse zurückstoßen wird. „[W]enn sie nichts taugt, werfe ich sie wieder hinaus.“ (III, 113) Da Graf Schreiberhau sich wirtschaftlich nur auf das Aushaltenlassen versteht, führt sein Weg, wie von ihm selbst erkannt (vgl. V, 133), an Lias Seite zurück nach Europa und zwangsläufig in das soziale Elend.

II.3. Der Offizier a.D. – ein schlechterer Herr?

Zu Walter Hasenclevers Komödie *Ein besserer Herr*

Walter Hasenclever hat mit dem *Besseren Herrn* entschlossen den Schritt vom lyrischen Pathos des *Sohn* in die Komödie getan. Übergänge: *Antigone*, Modernisierung der Antike, Anlehnung, Mischung [...]. Übergang: *Jenseits*, Mystizismus, Nebel, geistige Unfruchtbarkeit, Verwirrung, Unklarheit einer unklaren Zeit. Übergang: *Mord*, Spannung, Krach und Schwank, also Anfang der Kriminalmode. Dann *Ein besserer Herr*, Gesellschaftsulk.¹

Während die Literaturwissenschaft in den vergangenen Jahrzehnten bemüht war, das dramatische Werk Walter Hasenclevers in diverse Phasen zu untergliedern und dabei wie schon der Kritiker Herbert Ihering das Pathos des Expressionismus und Hasenclevers Hinwendung zur Mystik als wesentliche Unterscheidungsmerkmale heranzog,² neigte der Schriftsteller selbst dazu, sein Schaffen als kontinuierliche Entwicklung darzustellen: Nach dem Übernacherfolg seines Debüts *Der Sohn* (1914) und der mit dem Kleist-Preis ausgezeichneten Tragödie *Antigone* (1917) „beschäftigte mich das Problem, neue Dimensionen für die Bühne zu erfinden. Das Resultat der modernen Naturwissenschaft, die Erkenntnis von der Relativität jeden Geschehens drängten zu künstlerischer Gestaltung.“³ Als Ergebnisse dieser in ihrer Beschreibung etwas allgemein gehaltenen Bemühung sieht Hasenclever vor allem seine Dramen *Die Menschen* (1918) und *Jenseits* (1920).⁴ Ihnen folgte 1926 mit dem Stück *Mord* sein erster Versuch an einer Komödie, durch die er „dem Leben näher zu kommen“ trachtete,⁵ bevor er mit dem Lustspiel *Ein besserer Herr* (1926) erstmals seit zehn Jahren an den Bühnenerfolg

¹ Ihering, Herbert: Napoleon greift ein. In: Ders.: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Bd. 3. 1930–1932. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin u. Mitarbeit v. Edith Krull. Berlin, 1961. S. 62–64, hier S. 62.

² Eine gute Übersicht zur Forschung – auch mit Bezug auf vergriffene Arbeiten zu Hasenclever – bietet Hans-Jörg Knobloch: Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie. Bern, Frankfurt/M., 1975. S. 123–125.

³ Hasenclever, Walter: Mein Weg zur Komödie. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 3.2. Pariser Feuilletons. 1927–1932. Bearb. v. Christoph Brauer et al. Mainz, 1996. S. 25–28, hier S. 27.

⁴ Ebd. Diese Dramen werden gemeinsam mit *Gobseck* (1922) und *Mord* (1926) Hasenclevers mystischer Werkphase zugeordnet. Vgl. Bernhard F. Reiter: Walter Hasenclevers mystische Periode. Die Dramen der Jahre 1917–1925. Frankfurt/M. et al., 1997 [Diss.]. In dem Verschweigen der beiden Einakter *Der Retter* (1916) und *Die Entscheidung* (1919), die seine Abkehr vom expressionistischen Aktionismus dokumentieren, lässt sich Hasenclevers Bemühen erkennen, sein Gesamtwerk im Nachhinein relativ geschlossen und auf eine Entwicklung hin zur Komödie ausgerichtet erscheinen zu lassen.

⁵ Hasenclever: Mein Weg zur Komödie, S. 27. Zu beachten ist jedoch, dass Hasenclever bereits die Groteske *Die Entscheidung* als Komödie bezeichnete. Vgl. Walter Hasenclever: Die Entscheidung. Komödie. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 2.1. Stücke bis 1924. Hrsg. v. Dieter Breuer u. Bernd Witte. Bearb. v. Annelie Zurhelle, Christoph Brauer. Mainz, 1992. S. 457–468.

des *Sohnes* anknüpfen konnte.⁶ Diese von Hasenclever aufgezeigte Entwicklung führt geradezu fließend von seinen frühen Tragödien zur Boulevardkomödie,⁷ stellt – unter Ausklammerung schwächerer oder unwirksamerer Stücke – seine zwei bedeutendsten Dramen in einen direkten Zusammenhang, weist aber auch über sein bisheriges Schaffen hinaus: „Denn was ich bis jetzt auf diesem Gebiet geschrieben habe, scheint mir nur ein Anfang zu sein, noch kein Resultat“, erklärte er 1930 während eines Rundfunkgesprächs.⁸

Trotz seiner Bemühung, sich als in einem ungebrochenen Schaffensprozess befindlich darzustellen, kam Hasenclever nicht umhin, um das Jahr 1924 eine deutliche Zäsur zu konstatieren. Nach zuletzt nahezu wirkungslosen dramatischen Versuchen in der unmittelbaren Nachkriegszeit gipfelte eine mehrjährige Hinwendung zu Buddhismus und Mystik in Hasenclevers Schwedenborg-Nachdichtung *Himmel, Hölle, Geisterwelt* (1925), die mehrheitlich auf Unverständnis stieß und auch dem Autor rückblickend eher als Verstärkung seiner künstlerischen Krise denn als Lösung derselben erschien: „Was mir fehlte, war Lebensnähe, Beobachtung, Gestaltung. Deshalb beschloß ich, von vorn anzufangen.“⁹

Auf Betreiben von Kurt Pinthus zog Hasenclever 1924 als Korrespondent der Berliner Unterhaltungszeitung *8-Uhr-Abendblatt* nach Paris.¹⁰ Hier wurde er mit der französischen Boulevardkomödie vertraut, die er als der deutschen Kultur wesensfremd auf-

⁶ Vgl. Hansjürgen Blinn: „... auf einem Ochsenkarren zum Richtplatz geschleift“ Phasen der Walter-Hasenclever-Rezeption 1914–2002. In: Reiner Wild (Hrsg.): *Dennoch leben sie. Verfermte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren*. München, 2003. S. 125–134, hier S. 125. Zwischen März 1927 und März 1932 wurde *Ein besserer Herr* allein in Berlin 123 Mal gegeben. Siehe Georg Droscher: *Die vormals Königlichen, jetzt Preußischen Staatstheater zu Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit vom 1. Januar 1886 bis 31. Dezember 1935*. Berlin, 1936. S. 70. Walther Huder sah mit der erstmal in der Komödie *Ein besserer Herr* zum Ausdruck kommenden „Synthese von Georg Kaiser und Carl Sternheim“ eine „Glückssträhne“ für Hasenclever angefangen. Siehe Walther Huder: *Walter Hasenclever und der Expressionismus*. In: Ders.: *Von Rilke bis Cocteau. 33 Texte zu Literatur und Theater im 20. Jahrhundert*. Berlin, 1992. S. 111–125, hier S. 122.

⁷ Joachim Huber beschreibt die Boulevardkomödien als „Komödien allesamt, die [...] Liebe(-leien) und/oder Ehe in allerlichsten Krisensituationen und bessere Gesellschaftskreisen zum Inhalt haben, im gepflegten Konversationston Bonmots zu platzieren imstande sind und deren dramaturgische Wohlkalkuliertheit ein Happy End zumindest plausibel erscheinen läßt.“ Siehe Joachim Huber: *Das deutsche Boulevardtheater. Organisation – Finanzierung – Produktionsmethoden – Wirkungsabsichten*. München, 1986 [Diss.]. S. 74.

⁸ Hasenclever, Walter: *Komödie als Zeitkritik*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 5. *Kleine Schriften*. Bearb. v. Christoph Brauer et al. Mainz, 1997. S. 332–345, hier S. 335.

⁹ Ebd., S. 334.

¹⁰ Zu Hasenclevers Jahren in Paris vgl. Andreas Anglet: „Heimat [...] in einer leichteren, klareren Atmosphäre“. *Walter Hasenclever in Paris*. In: Gerhard R. Kaiser, Erika Tunner (Hrsg.): *Paris? Paris! Bilder der französischen Metropole in der nicht-fiktionalen deutschsprachigen Prosa zwischen Hermann Bahr und Joseph Roth*. Heidelberg, 2002. S. 371–406.

fasste. „Man spielt nicht besser in Paris, man spielt anders Theater.“¹¹ Während das Pariser Publikum nach Hasenclevers Auffassung „Menschen“ auf einer Bühne sehen wollte, die hauptsächlich der Unterhaltung diene, lieferten sich im deutschen Theater „Träger von Ideen“ einen „Kampf um eine Weltanschauung“. Darüber sei die Komödie „das Stiefkind der deutschen Literatur“¹² geblieben.

Hasenclever verstand die französische Dramatik mehr auf Pointen und Sprachwitz, also erheiternde Publikumswirkung, als auf kreative oder literarisch anspruchsvolle Motive ausgerichtet; insgesamt sei sie – im Gegensatz zur deutschen – „der Wirklichkeit des modernen Lebens zuwendet [...] Ihre Figuren laufen auf allen Straßen herum, sitzen in allen Cafés. Was ihnen passiert, kann jedem passieren.“¹³

Im Jahr 1930, nach den erfolgreichen Uraufführungen seiner Komödien *Ein besserer Herr* am Frankfurter Schauspielhaus (1927, Regie: Richard Weichert), *Ehen werden im Himmel geschlossen* an den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin (1928, Regie: Forster Larrinaga) und *Napoleon greift ein*¹⁴ am Innerstädter Theater Budapest (1930, Regie: Paul Bródys),¹⁵ stellte Hasenclever fest, „daß in Deutschland die Zeit für die Komödie gekommen ist.“¹⁶ Tatsächlich war Hasenclever nicht der einzige deutsche Dramatiker, der sich in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre mit Erfolg an der heiteren Bühnenkunst versuchte. „Lachen lernten damals viele Autoren“, meint Günther Rühle und macht ein wachsendes „Verlangen nach Heiterkeit, nach Entspannung, aber auch nach dem bloßen Vergnügen“ seitens des Publikums aus, das nicht wenige Schriftsteller nur zu gern bedienten.¹⁷ Den nun gefragten leichten Humor der zur Boulevardko-

¹¹ Hasenclever, Walter: Das französische Gesellschaftsstück. In: Ders.: Sämtliche Werke Bd. 3.2. S. 60–64, hier S. 60.

¹² Ebd., S. 60f.

¹³ Ebd., S. 62. Gerade diese starke Tendenz zur Unterhaltung erschwere jedoch nach Hasenclever die Etablierung von „Experimentierbühnen mit literarischem Ehrgeiz“. Ebd. S. 61.

¹⁴ Das Stück erfuhr im Februar 1930 unter der Regie von Renato Mordo seine deutsche Erstaufführung am Neuen Theater Frankfurt.

¹⁵ Das 1927 entstandene Lustspiel *Kulissen*, das zwei Jahre darauf lediglich als Bühnenmanuskript veröffentlicht wurde, kam zu Lebzeiten Hasenclevers nicht zur Aufführung. Die mit Ernst Toller erarbeitete Komödie *Bourgeois bleibt Bourgeois* hingegen wurde am 20. Februar 1929 am Berliner Lessing-Theater uraufgeführt (Regie: Alexander Granowsky), nach acht Aufführungen aber wieder abgesetzt. Im Anschluss wurde das Stück nicht veröffentlicht; heute liegt lediglich eine Rückübersetzung aus dem Russischen vor, bei der es sich allerdings nicht um den Premierentext handelt. Vgl. Bert Kasties: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne. Tübingen, 1994. S. 259–261.

¹⁶ Hasenclever: Komödie als Zeitkritik, S. 333.

¹⁷ Rühle, Günther: Theater in Deutschland 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen. Frankfurt/M., 2007. S. 481. Rühle zählt als Expressionisten, die sich ebenfalls wie Hasenclever der Komödie zuwandten, auf: Paul Kornfeld (*Palme oder Der Gekränkte*, 1924), Hans José Rehfisch (*Nickel und die 36 Gerechten*, 1925), Georg Kaiser (*Nebeneinander*, 1923; *Kolportage*, 1924) und Fritz von Unruh (*Phaea*, 1930). Nicht zu vergessen ist Carl Zuckmayers äußerst erfolgreiche Komödie *Der fröhliche Weinberg* (1925), die Mennemeier in einem Atemzug mit Hasenclevers *Besseren Herrn* nennt. Vgl. Franz Norbert Mennemeier: Modernes deutsches Drama. Kritik und Interpretation. Bd. 1. 1910 bis 1933. Berlin, 2005³.

mödie tendierenden Stücke sah schon Reinhold Grimm als von der grotesken Nachkriegskomödie entfremdet.¹⁸ Bei aller Zeitkritik, die Hasenclever in seine Komödien zu legen versuchte,¹⁹ kam dieses allgemeine Bedürfnis nach Zerstreuung doch seiner eigentlich unpolitischen Haltung und seiner Fähigkeit, „einem amüsierlustigen Publikum eine kurzweilige und vergnügliche Unterhaltung zu bieten“, sehr entgegen.²⁰

Ein erster, wirklich erfolgreicher Coup auf dem Gebiet der Komödie gelang ihm mit dem *Besseren Herrn*. Inspiriert von dem Bericht über einen Londoner Heiratsschwindler und von der Annonce einer amüsierwilligen Amerikanerin,²¹ verfasste Hasenclever dieses „Lustspiel in zwei Teilen“ – so der Untertitel – im Sommer 1926. Auch die Eindrücke einer Reise nach Deutschland im Jahr davor dürften Hasenclever darüber hinaus Anregung für diese Komödie über den alle Lebensbereiche durchdringenden Geschäftssinn gewesen sein:

Morgens in Berlin [...]. Man hat überhaupt keine Zeit. Am Telephon werden Zärtlichkeiten mit Geschäften vermischt [...]. Man ißt nicht. Man nimmt Nahrung zu sich. Es wird gearbeitet, nicht gelebt. Der Genuß wird einkalkuliert, Merkur regiert die Stunde.²²

In „Hasenclevers Parade-Komödie“²³ versinnbildlicht der Millionär Louis Compaß dieses hier von dem Journalisten umrissene, sachliche und auf Gewinnstreben ausgerichtete Weltbild. Familienzusammenkünfte werden wie Bürositzungen abgehalten, eine Geliebte wird aus sozialen Verpflichtungen notwendig und die Verheiratung der Tochter Lia unterliegt ebenfalls rein wirtschaftlicher Kalkulation: „Die Hochzeit ist eine

S. 99. Hasenclever distanziert sich indirekt von dem Verdacht, mit seinen Komödien nur oder auch ein Zeitgefühl bedienen zu wollen, indem er behauptet, sich allein von dem „Einfluß des französischen Theaters“ zur Komödie geführt haben zu lassen. Siehe Walter Hasenclever: Autobiographische Skizze. In: Ders.: Sämtliche Werke Bd. 5. S. 16–18, hier S. 18.

¹⁸ Grimm, Reinhold: Neuer Humor? Die Komödienproduktion zwischen 1918 und 1933. In: Wolfgang Paulsen (Hrsg.): Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Sechstes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur. Heidelberg, 1972. S. 107–133. Grimm schlägt ein Dreiphasenmodell für die Komödienproduktion vor: Bis 1923 herrsche die Groteske vor, dann folge eine Zeit der Boulevardkomödien und Volksstücke, die ab 1929 wieder in die Groteske und den bitteren Humor einer „schwarze[n] Sachlichkeit“ führten. Ebd., S. 130.

¹⁹ Die wesentlichen Aussagen über die Fähigkeit der Komödie zur Kritik (Enthüllung von mangelhaften Zeitumständen anhand der Menschen, die diese hervorbringen) stammen von Kurt Pinthus. Auch wenn ihm Hasenclever im Gespräch nicht widerspricht, ist unklar, ob er Pinthus' Ansicht vollkommen teilte. Geradezu gegensätzlich zu Pinthus scheint Hasenclevers Meinung, die Zeitkomödie müsse über momentane Zustände hinaus „den Zusammenhang mit den großen Problemen aufweisen, die allen Zeiten gemeinsam sind.“ Siehe Hasenclever: Komödie als Zeitkritik, S. 336, 342.

²⁰ Wilder, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers. Ein Beitrag zur Literatur der Zwanziger Jahre. Frankfurt/M., Bern, New York, 1983 [Diss.]. S. 41. Hasenclevers unpolitische, kaum über einen allgemeinen Pazifismus hinausreichende Einstellung betont Knobloch: Das Ende des Expressionismus, S. 125.

²¹ Vgl. Hasenclever: Mein Weg zur Komödie, S. 28; Walter Hasenclever: Briefwechsel. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 3.1. Pariser Feuilletons 1924–1926. Bearb. v. Christoph Brauer et al. Mainz, 1996. S. 71–72.

²² Hasenclever: Reise nach Deutschland. In: Ders.: Sämtliche Werke Bd. 3.1. S. 225–229, hier S. 227.

²³ Kasties: Walter Hasenclever, S. 233.

Gründung, die Ehe eine Firma und das ganze Leben ein Kontobuch“,²⁴ belehrt Herr Compaß seine Tochter – nicht nur ihr und dem Sohn Harry ist er seinem Namen entsprechend richtungsgebend, er fungiert auch als Gradmesser seiner Zeit, der er als „der größte Organisator“ (II, 2) gleichermaßen den Weg weist.

Und so erfahren die Kinder Compaß, „daß sich alles in der Welt nach Angebot und Nachfrage richtet“, auch das Privatleben: „Eine moderne Ehe muß auf sachlicher Basis aufgebaut werden.“ (I, 1) Lediglich Frau Compaß steht dem planmäßig angegangenen und annoncierten Heiratsvorhaben ihrer Tochter kritisch gegenüber. „Eine Heirat ist kein Börsengeschäft“ (I, 1), mahnt sie an, stößt damit aber keineswegs auf Verständnis.

FRAU COMPAß: Und wenn deine Tochter unglücklich wird?

HERR COMPAß: Maria, dein Wortschatz ist veraltet. Wir sind fünfzig Jahre weiter. Wir haben keine Zeit mehr, unglücklich zu sein. (I, 1)

Entgegen ihrer Absicht, sich aus Lias Heiratsgeschäften herauszuhalten – „Treibt eure Scherze ohne mich!“ (I, 1) –, engagiert Frau Compaß mit Hauptmann von Schmettau einen Detektiv, der die Bewerber überprüfen soll und in dessen Visier bald der professionelle Eheschwindler Hugo Möbius gerät. Dieser unterhält mehr als hundert Liebchaften gleichzeitig, passt sich dem romantisch-sentimentalen Gefühl vereinsamter Frauen an und tritt gegenüber Lia mit „Anzug 5, Hut b, Kragen 7“ zeitgemäß als besserer Herr auf: „Sachlichkeit – mit einem Schuß Romantik.“ (I, 3)

Doch schon dieser „Schuß Romantik“ ist Lia zu viel. Der vorzeigbare Afrika-Abenteurer, als der sich Möbius gibt, interessiert sie nicht. Auf der Suche nach dem Mann, „der imstande ist, eine Frau nicht zu langweilen“ (I, 2), akzeptiert sie auch eine für sie wirtschaftlich nachteilige Liaison – und trotz aller sachlichen Vorsätze letztendlich eine traditionelle Liebesbeziehung. „Schwindeln Sie meinetwegen“, versichert sie dem überraschten Möbius ausgerechnet im romantisch anmutenden Ambiente eines Parks. „Meinetwegen können Sie sein, was Sie wollen.“ (I, 5)

Möbius seinerseits fällt gegenüber Lia ebenfalls aus der Rolle des berufsmäßig-distanzierten Liebhabers. Hat er zunächst mithilfe seines Sekretärs Rasper die Rationalität hundertfach in das Liebesleben eingeführt, negiert sein Beispiel nun den rein sachlichen

²⁴ Hasenclever, Walter: Ein besserer Herr. Lustspiel in zwei Teilen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 2.2. Stücke 1926–1931. Bearb. v. Annelies Zurhelle, Christoph Brauer. Mainz, 1990. S. 89–146, hier S. 98 (I, 1). Die folgenden Zitate im Fließtext beziehen sich auf diese Angabe.

Ansatz, den Herr Compaß zu vertreten scheint:²⁵ „Eine moderne Ehe soll auf sachlicher Basis aufgebaut werden, unter Ausschaltung jedes Gefühls [...]. Ich sehe nicht mehr mit sachlichen Augen ...“ (II, 1)

Während der erste Teil der Komödie also die sachlich-kalkulierende Liebesbeziehung ohne Liebe und damit eine allgemeingreifende Rationalität verneint – die deutliche Kritik am Stil der Neuen Sachlichkeit ist nicht zu überlesen –, steht im zweiten Teil die gesellschaftliche Etablierung von Möbius im Vordergrund, die durch die Liquidierung seines Geschäfts erreicht wird. Möbius gelingt es, sich vor seinen versammelten Geliebten als selbstloser und hingebungsvoller Tröster in einsamen Stunden zu verklären – mit Erfolg. Der als Polizist auftretende Rasper wird von den Frauen zurückgewiesen, Möbius für diesen Parforceritt, der einmal mehr eine geschäftlich-berechnenden Qualitäten unter Beweis stellt, von Herrn Compaß zum Generaldirektor ernannt. Das überschwängliche Happyend nutzt Harry, um auch seine Verlobung mit dem Hausmädchen Adele bekanntzugeben. Das nötige Vermögen für eine gemeinsame Zukunft hat er durch Börsenspekulationen auf die Unternehmen seines Vaters erwirtschaftet. Hat sich die Liebe – selbst der kalkulierende Harry begibt sich auf die „Suche nach Menschen“ (I, 4) – also nicht zum Geschäft machen lassen, so wird sie zumindest durch das Gewinnstreben der Männer ermöglicht. „Es lebe das Geschäft!“ (II, 3), jubelt Möbius passend in dieses süßlich-scurrile Final hinein.²⁶

Ganz in diesem Sinne beschreibt Walther Huder die zentrale Figur von Hasenclevers Komödie:

Er ist als besserer Herr sozusagen die nächste Steigerungsstufe eines guten Herrn. Während ein guter Herr nur eine Börse unterhält, kassiert der bessere Herr auch die Dividende, und weil der Gegensatz zum Herrn die Dame ist, hat der gute Herr eine Damenbörse, eine Buchhaltung des anderen Geschlechts. Aber der bessere Herr hat nicht nur eine Damenbörse, sondern auch den Damenkonsum, er bewältigt nicht nur die Regist-

²⁵ Auch dessen Weltbild ist nicht vollständig aus Rationalität ausgerichtet. So hält er zwar seine einer nüchtern betriebenen Partnersuche aufgeschlossene Tochter für „klarer und selbständiger als deine Mutter“, die mit der Ehe verbundenen Freiheiten für seine Tochter erscheinen ihm allerdings wichtiger als die Integration eines wirtschaftlich potenten Gleichgesinnten. Als Lia erklärt: „Bürgerliche Berufe schalten aus“ (I, 1 [Ebenso äußert sich Möbius, vgl. I, 3]) entgegnet Herr Compaß lediglich: „Verheiratet, kannst du tun und lassen, was du willst. Als junges Mädchen nimmst dich keiner ernst.“ (I, 3)

²⁶ Die Unterscheidung von Privat- und Geschäftswelt vollzog Hasenclever selbst ebenfalls strikt. So bemerkte er nach der Berliner Premiere des *Besseren Herrn* zu seinem langjährigen Freunde Kurt Pinthus etwas derb: „„Getrennt ficken – vereint spekulieren!“ Dies sei unser Panier.“ Siehe Walter Hasenclever: Brief an Kurt Pinthus vom 25.4. 1927. In: Ders.: Briefe in zwei Bänden. 1907–1940. Hrsg. v. Bert Kasties, Dieter Breuer. Bd. 1. 1907–1932. Bearb. v. Bert Kasties. Mainz, 1994. S. 332–334, hier S. 334.

ratur der unbefriedigten Schönheit, sondern auch die Lektüre der Registrierten, die er sich selbst vermittelt, nicht ohne Honorar, versteht sich.²⁷

Inmitten der Möbius zuletzt umgebenden, so modern erscheinenden Gesellschaft findet sich eine adlige Figur, die als lebender Anachronismus durch gutbürgerliche Sphären zu wandeln scheint. Dass allein schon dieser Umstand zur Satire reizt, wie Hans-Jörg Knobloch anmerkt, kann im Allgemeinen richtig, hier allerdings nicht vollkommen der Fall sein.²⁸

Natürlich tritt Hauptmann von Schmettau als „Karikatur eines ehemaligen preußischen Offiziers“ auf.²⁹ Nach wie vor gehören für ihn Offiziersrang und Adelsprädikat zusammen, lässt er sich von dem Dienstfräulein als „Herr Hauptmann von Schmettau“ (I, 4) vorstellen. Im Gegensatz zu Möbius spielt er dabei aber keine Maskerade: Er versteht sich unausgesprochen als besserer Herr, wirkt Handküsse verteilend und von „Ehrensache“ (I, 4) redend und um seine Rechte tatsächlich boxend (vgl. I, 5) aber derart rückständig, dass er zunächst mehr das Herz der Mutter erwärmen als den Sohn von sich überzeugen kann.

HARRY: Sie waren Offizier?

VON SCHMETTAU: Selbstverständlich.

HARRY: Und Sie sind Psychologe?

VON SCHMETTAU: Ich stand im Dienst der Kriminalpolizei.

HARRY *ironisch*: Dann bin ich beruhigt.

FRAU COMPAß: Herr von Schmettau, Sie sind ein Mann von Ehre. Ich baue auf Ihre Verschwiegenheit. (I, 4)

Doch von Schmettau gelingt es auch, Harry von sich einzunehmen, denn der Aristokrat ist weit mehr als nur ein unzeitgemäßes Überbleibsel der Monarchie. So betont er auch an der Verbindung von Adel und Offiziersrang festhält, so sehr ist er doch gleichzeitig in der Lage, sich den veränderten Wertemaßstäben eines wirtschaftlich prosperierenden Umfelds anzupassen – womit er Harrys Sympathie gewinnt.

HARRY: Was bewog Sie, den edlen Beruf des Kriegers mit dem des Detektivs zu vertauschen?

VON SCHMETTAU: Man verdient mehr!

HARRY: Ein Heldenwort! (I, 4)

²⁷ Huder: Walter Hasenclever, S. 121. In der Figur des Möbius scheint zudem Hasenclevers „vielfache Flucht in Liebe und Leidenschaft“ angelegt zu sein, die Huder als Ausdruck eines (generationstypischen) „Nachholbedürfnis[s]“ versteht, wengleich er derartige biografischen Bezüge in erster Linie am literarischen Frühwerk des Autors festmacht. Siehe ebd., S. 115.

²⁸ Vgl. Knobloch: Das Ende des Expressionismus, S. 129.

²⁹ Wilder: Die Komödien Walter Hasenclevers, S. 51.

Der Hauptmann versteht es zunächst, adlige Abstammung und Offiziersvergangenheit erfolgreich mit einer wirtschaftlich einträglichen Stellung als Detektiv zu verbinden. Dadurch kann er die traditionell denkende Frau Compaß und den auf wirtschaftlichen Gewinn orientierten Harry gleichermaßen von sich überzeugen.

Einmal als Detektiv engagiert, macht er sich jedoch bald durch sein dilettantisches Vorgehen lächerlich.³⁰ So spornt ausgerechnet ihn, der größere Verdienstmöglichkeiten erwünscht, ein üppiger Vorschuss dazu an, nicht nur Lias Freier, sondern auch das Privatleben von Herrn Compaß unter die Lupe zu nehmen. Unweigerlich entdeckt er dabei die Affäre des Geschäftsmanns und offenbart sie seiner Auftraggeberin. Damit verstößt von Schmettau deutlich gegen deren Gebot der Verschwiegenheit, das sich zwar in erster Linie auf die Öffentlichkeit bezog, aber auch Familienmitglieder, insbesondere Frau Compaß selbst, einschließen sollte.

Auch von Schmettaus eigentliche Detektivarbeit an Möbius ist nicht von Erfolg gekrönt. Statt diskret Informationen über den Hochstapler zusammenzutragen, fordert von Schmettau ihn, die Tradition des Duells in modernere Zeiten unweigerlich komisch transponierend, zu einem Boxkampf heraus – um der Nichtigkeit eines Parkbankplatzes wegen. Wo Möbius und Lia sich erstmals küssen, beharrt von Schmettau auf seine Rechte „[a]ls Staatsbürger“ (I, 5) und drängt sich dem Liebespaar auf. Doch damit beginnt seine sozialer Demontage erst richtig: Da Lia Möbius als ihren Verlobten und somit zur bekannten Millionärsfamilie Compaß zugehörig vorstellt, wird nicht der Heiratsschwindler, sondern der Adlige von dem herbeieilenden Polizisten als Unruhestifter abgeführt. Durch den Aufruhr, den von Schmettau mit dem Boxkampf verursacht hat, gerät Lias Verhältnis in die Schlagzeilen, worüber die Aktien des Compaß-Konzerns auf Talfahrt gehen. Von Schmettaus ungestümes Vorpreschen hat somit nicht nur sein Ziel – das Sammeln von Informationen über Möbius – verfehlt. Darüber hinaus gibt er Lia Argumente in die Hand, den zunächst bindungsunwilligen Schwindler einzufangen: Der öffentliche Skandal zwingt beide ja geradezu aneinander (vgl. II, 1).

³⁰ Die Negativzeichnung von Schmettaus beschränkt sich größtenteils auf seine Tätigkeiten als Detektiv. Hasenclever selbst verband mit diesem Metier schlechte Erinnerungen an seine frühen Studentenjahre, in denen sein Vater versucht hatte, ihn mithilfe eines Detektivs in der elterlichen Obhut zu belassen. Vgl. Walter Hasenclever: [Ohne Titel]. In: Ders.: Sämtliche Werke Bd. 5. S. 13–16, hier S. 15. Zu Hasenclevers frühem Lebensweg vgl. Horst Denkler: Walter Hasenclever. In: Bernhard Poll (Hrsg.): Rheinische Lebensbilder. Bd. 4. Düsseldorf, 1970. S. 251–272; Kurt Pinthus: Walter Hasenclever. Leben und Werk. In: Walter Hasenclever: Gedichte, Dramen, Prosa. Hrsg. v. Kurt Pinthus. Reinbek, 1963. S. 6–62, hier v.a. S. 9–12.

Und auch ein anderes Liebespaar führt von Schmettau unwissentlich zusammen: Die taumelnden Compaß-Aktien geben Harry Gelegenheit, erfolgreich auf seinen Vater zu spekulieren, wodurch er zu einigem Vermögen kommt, das eine gemeinsame Zukunft mit dem mittellosen Zimmermädchen Adele gewährleistet.

Im Gegenzug muss Herr Compaß den beiden wirtschaftlich nachteiligen Liaisons seiner Kinder zustimmen, um sein an den empfindlichen Aktienmarkt gebundenes Unternehmen nicht durch weitere Gerüchte der Boulevardpresse zu gefährden. Statt dem Ehepaar Compaß die Bewerberwahl potentieller Heiratskandidaten durch Hintergrundinformationen zu erleichtern, zwingt von Schmettau seinen Auftraggebern geradezu die Wunschkandidaten der Kinder auf.

Diese einmal beförderte Entwicklung kann der Detektiv selbst nicht mehr beeinflussen. Zwar versucht er, Möbius als Heiratsschwindler zu entlarven, indem er mit Frau Compaß und Harry einem Überfallkommando gleich dessen Büro erstürmt – doch da sind Lia und Möbius bereits mit einander übereingekommen, der Betrug offenbart. Die erhoffte Bloßstellung von Möbius erfolgt somit nicht, wohl aber die des Hauptmanns, denn der findige Sekretär Rasper enthüllt von Schmettaus unrühmliche Vergangenheit als Kriminalkommissar: Über die Fälschung seiner Steuererklärung, Bestechung eines Beamten und Falschaussage in einem Prozess kam von Schmettau als Polizist zu Fall und stürzt er nun ein zweites Mal. Vor dem gewieften Betrüger Möbius wird der ungelienke Adlige zum schlechteren Herrn, der Adel selbst verliert darüber jedoch kaum an gesellschaftlichem Glanz. Hauptmann von Schmettau hat zwar vor Harrys Leitspruch „Freie Bahn dem Tüchtigen!“ (II, 1) nicht bestanden, Frau Compaß aber hält nach wie vor wortwörtlich an dem unvermögenden Adligen fest. Der Ränke ihrer Kinder überdrüssig, lässt sie sich erschöpft von dem Offizier a.D. nach Hause begleiten (vgl. II, 1). Somit reizt die Figur des im bürgerlichen Zivilleben trotz aller Bemühungen letztendlich gescheiterten adligen Offiziers zur Satire, aber auch – nach wie vor – aufgrund seiner aristokratischen Herkunft zur Identifikation und Werteorientierung.

Zum einen bietet die konservative Einstellung des Adligen unabhängig von deren inkonsequenten Auslebung der von ihrer Familie isolierten Frau Compaß Halt.

FRAU COMPAB: Ich bin eine altmodische Mutter. Ich lasse mir nichts einreden. Unsere ganze gesegnete Zeit mit ihren modernen Erfindungen macht uns auch nicht glücklich.

VON SCHMETTAU: Goldene Worte! (I, 4)

Unklar bleibt hierbei, ob von Schmettau tatsächlich konservativ denkt oder nur seiner (hier noch künftigen) Auftraggeberin nach dem Mund redet. Seine Profitgier, die ihn

näher an die übrige Familie rückt, und sein Versagen als Detektiv übersieht Frau Compaß jedenfalls und vertraut ganz auf den oberflächlichen Eindruck, den der mit traditionellen Verhaltenskonventionen vertraute von Schmettau auf sie macht.³¹

Zum anderen wirkt der gescheiterte Adlige, romantisch-verkitscht betrachtet, tragisch – unter den richtigen Voraussetzungen, die Möbius sich zueigen machen will. In seiner ebenso idealisierten wie fiktiven Biografie eines besseren Herrn entwirft er einen Lebenslauf, dem das adlige Blut, aber auch der wirtschaftliche Niedergang während der unmittelbaren Nachkriegszeit nicht fehlen darf:

MÖBIUS: Ich bin selbst von kleiner Herkunft, meine Mutter war eine Adlige. Aus eigener Kraft emporgearbeitet – Sie wissen schon. Vermögen im Kriege verloren [...] Die Heimat genügt mir nicht mehr. Eines Tages breche ich auf [...] Durchquere den Ozean [...] Werde an fremde Küsten verschlagen [...] In einen Hinterhalt gelockt, von Negern umzingelt ... (I, 3)

Gleich mehrere Aspekte des adligen Lebens werden in dieser kurzen, doch prägnanten Zusammenfassung von Möbius angesprochen. Indem er sich selbst fälschlich als Adligen ausgibt, bezeugt er die ungebrochene Attraktivität adliger Abstammung, wobei auf die Mutter als Aristokratin traditionelle Werte projiziert werden, während der offensichtlich nichtadlige Vater den Optimismus und die Schaffenskraft der Gründerjahre auf sich vereint. Die elterliche, aus adliger Perspektive unstandesgemäße Ehe kann als Ausdruck des schon vor dem Weltkrieg einsetzenden Niedergangs weiter Teile des Adels oder auch als Bekräftigung der wirtschaftlichen Potenz des Vaters gedeutet werden. Auch an die versuchte Bildung einer neuen gesellschaftlichen Elite durch den Schulterchluss von Adel und Wirtschaft ist zu denken. Statt den Lebenslauf des Vaters nach dem Verlust aller Rücklagen schlicht zu wiederholen, mischt Möbius in seine erfundene Biografie zusätzlich einen Schuss Exotik: Er, in dem aristokratische und bürgerliche Werte zusammenfallen, reist als herausragender Vertreter der abendländischen Kultur und kriegs- wie inflationsbedingter Selfmademan zu den Völkern Sansibars, deren angeführte Rückständigkeit Möbius' so vorzügliche Eigenschaften umso mehr zur Geltung bringt.

³¹ Frau Compaß hegt ein idealisiertes Adelsbild, das mit der naiven Liebesvorstellung von Frau Schnütchen, einer Geliebten von Möbius, zu vergleichen ist. Hier wie da evozieren Schlagworte bei den Frauen Wertvorstellungen und Verhaltensmuster, die sie besonders einfältig erscheinen lassen. Dies fällt besonders bei der von Möbius übertölpelten Frau auf, die zu kitschigen Phrasen neigt: „Die Liebe eines Weibes ist zu allem fähig [...]. Wahre Liebe kennt keine Grenzen.“ (I, 2) Diese blinde Verehrung wird von dem Umfeld der Frauen abgelehnt und verspottet: „LIA: So dumm sind die Frauen? MÖBIUS: Haben Sie eine Ahnung!“ (II, 1)

Insgesamt erscheint der Adel hier nicht ausschließlich als verlachbarer Anachronismus und Projektionsfläche für konservative Werte. Er wird daneben zum Inbegriff untadeliger und unverbrauchter Tugenden, die einerseits erstrebenswert sind, denen aber andererseits, verstärkt noch durch die Tragik des wirtschaftlichen Niedergangs, auch etwas Kolportagehaftes und Sensationelles anhaftet – eine eindeutige Weiterentwicklung von Hasenclevers Prinz Regenstein,³² der sich zwar ebenso dilettantisch wie Hauptmann von Schmettau in den bürgerlichen Sphären zu orientieren versucht, dem allerdings jegliche Sympathie abgeht.

Würde – ohne den biografischen Hintergrund allzu sehr beanspruchen zu wollen – versucht werden, Hasenclevers Autorenposition zu bestimmen, so stimmt diese bei der *Entscheidung* mit der des weltfremd gewordenen, in seinen die Menschheit verbessern wollenden Ambitionen gescheiterten Dichters überein. Bei dem *Besseren Herrn* bezieht Hasenclever, ausgehend von seinen bereits zitierten Anmerkungen zur *Reise nach Deutschland*, aber auch von seiner anekdotenhaften Entgegnung des annoncierten Heiratsgesuchs der Amerikanerin³³ erneut die Position des von dem aktuellen Schauplatz Verdrängten – die in diesem Fall von Frau Compaß und Hauptmann von Schmettau vertreten wird. Gerade letzterer wird zusätzlich zu einer bedeutsamen Figur, da sie über das Stück hinaus Hasenclevers generell ambivalente Einstellung zum Adel, wie sie sich seinen Pariser Feuilletons entnehmen lässt, aufzeigt.³⁴

Hasenclever zeigte sich, sofern sie seinen eigenen Überzeugungen entsprachen, von einzelnen Aristokraten für einen Korrespondenten geradezu unprofessionell eingenommen. So würdigte er den ungarischen Ministerpräsident a.D. Graf Mihály Károlyi anlässlich der Veröffentlichung seiner Memoiren im Januar 1926 als „Edelmann der alten Schule. Ein Staatsmann der neuen Zeit.“³⁵ Ähnlich angetan hatte Hasenclever bereits im

³² Vgl. Hasenclever: *Die Entscheidung*.

³³ „Ich, für den die Zeit noch billig ist, kann Ihnen nur aus der Ferne meine Liebe gestehen. Ich sende Ihnen diese Rosen als letztes Zeichen eines romantischen Gefühls, das ich mit Ihrer Prosa begraben will.“ Siehe Walter Hasenclever: *Briefwechsel*, S. 72.

³⁴ Mutmaßungen über Hasenclevers persönlichen Umgang mit Adligen erscheinen mir aufgrund der spärlichen Quellenlage hierzu, die sich größtenteils auf seine Briefe beschränkt, als zu spekulativ. Erwähnenswert sind lediglich zwei umwerbende Briefe an den nationalistisch-antisemitischen Schriftsteller Börries von Münchhausen (1874–1945) anlässlich Hasenclevers Arbeit an seinem *Münchhausen*-Drama. Hasenclever wollte dabei „Kontakt zu einer Persönlichkeit bekommen, deren geistige Haltung und Unbestechlichkeit einen starken Eindruck auf mich macht.“ Siehe Walter Hasenclever: *Brief an Börries von Münchhausen vom 15.8. 1934*. In: Ders.: *Briefe in zwei Bänden. 1907–1940*. Hrsg. v. Bert Kasties, Dieter Breuer. Bd. 2. 1933–1940. Bearb. v. Bert Kasties. Mainz, 1994. S. 33–34, hier S. 34. Dieser Austausch scheint Hasenclevers unpolitische Haltung zu belegen; auch rückt die Arbeit an seinem Stück, für die er von Münchhausens Rat suchte, offenbar vor jede politische Distanz – obwohl Hasenclever diese Briefe bereits als exilierter Autor schrieb.

³⁵ Hasenclever, Walter: *Ein Besuch beim Grafen Károlyi*. In: Ders.: *Sämtliche Werke Bd. 3.1*. S. 256–260, hier S. 257. Hasenclever gibt an dieser Stelle zu verstehen, dass der vom Adel gepflegte Wertekodex

November 1924 jene Aristokraten aufgezählt, die in Paris anlässlich der Gründung einer paneuropäischen ‚Union Intellectuelle‘ zusammenfanden.³⁶

Wesentlich kritischer kommentierte Hasenclever hingegen die Ereignisse um einen Bourbonenprinzen, der aufgrund seines anrüchigen Lebensstils von König Alfons von Spanien „zur Strafe in die Bürgerschaft“ versetzt worden war. Hasenclever wehrte sich entschieden gegen diese Degradierung des Bürgertums zur „Strafkolonie für entthronte Prinzen“: „Angenommen, Monsieur Bourbon würde seinen üblen Lebenswandel als Bürger fortsetzen: gäbe es wohl eine Möglichkeit, ihn zur Strafe wieder in den Adel zurückzusetzen?“³⁷

Derart zeitkritische Töne finden sich in Hasenclevers Arbeit für die Zeitung jedoch selten. Zum einen war das *8-Uhr-Abendblatt*, für das er hauptsächlich schrieb, eher auf Unterhaltung ausgerichtet.³⁸ Zum anderen verstärkte Hasenclevers Anstellung als Feuilletonist nur dessen unpolitische Einstellung; und so betrachtete der Autor den Adel völlig kritiklos individuell als positiv, sofern er sich gesellschaftlich für Pazifismus, Humanismus und die Zusammenarbeit europäischer Geistesgrößen engagierte, und generell als lebendiges Kulturgut der alten Welt. Gerade vereinzelte Kontakte des Adels zur amerikanischen Film- und Finanzszene erregten Hasenclevers Aufmerksamkeit und dienten ihm als Folie seiner – zugegebenermaßen nicht sonderlich tiefsinnigen – Amerika-Kritik.³⁹ So kolportierte er in einem seiner ersten Beiträge für das *8-Uhr-Abendblatt* die Anekdote um einen Grafen, dessen Familie ihn mit einer jährlichen Rente von der Ehe mit einer amerikanischen Schauspielerin abbringen wollte. Da Hollywood mehr bot für den Fall, dass der Graf seiner zukünftigen Gattin erlaubte, unter seinem Namen zu arbeiten, kam die Ehe zustande. „Geschäft ist Geschäft“, vermerkte Hasenclever bis-

auch unter republikanischen Vorzeichen seinen Nutzen im Staatsdienst und damit seine soziale Berechtigung hat. Anders aber als in dem von Max Weber beförderten Diskurs um die Aneignung typisch aristokratischer Verhaltensweisen und Eigenschaften durch ein auf diese Weise aristokratisiertes, politisch aktives Bürgertum trennt Hasenclever Adligkeit und Adel nicht voneinander. Vgl. Dina Gusejnova: Adel als Berufung. Adlige Schriftsteller im deutschsprachigen Europadiskurs, 1919–1945. In: Eckart Conze et al. (Hrsg.): Aristokratismus und Moderne. Adel als politisches und kulturelles Konzept, 1890–1945. Köln, Weimar, Wien, 2013. S. 252–280, hier S. 252f.

³⁶ Vgl. Hasenclever, Walter: „U.I.“ In: Ders.: Sämtliche Werke Bd. 3.1. S. 60–62.

³⁷ Hasenclever, Walter: Die Könige haben Sorgen. In: Ders.: Sämtliche Werke Bd. 3.1. S. 29–31, hier S. 30.

³⁸ Vgl. Anglet: „Heimat [...]“, S. 375.

³⁹ Ähnlich formulierten u.a. Ernst Toller (*Der entfesselte Wotan* 1923), Georg Kaiser (*Kolportage* 1924), Paul Kornfeld (*Smither kauft Europa* 1929) und Ferdinand Bruckner (*Die Verbrecher* 1929) Amerikakritik durch eine Gegenüberstellung von europäischem Adel und amerikanischen Kapital.

sig.⁴⁰ Ausführlicher und zugleich auch oberflächlicher zu dieser Problematik äußerte er sich in den Beiträgen *Prinzessinnen* (1927) und *Königinnen* (1928).⁴¹

Wenn das so weiter geht, dürften die Adelsgeschlechter Europas auf die Dauer nicht ausreichen, den Ehrgeiz unserer Filmschauspielerinnen zu befriedigen; die Nachfrage nach gekrönten Häuptern nimmt solche Formen an, daß die Filmindustrie gezwungen ist, einige Republiken wieder in Königreiche zurückzuverwandeln, um für Nachwuchs zu sorgen[.]⁴²

heißt es in dem älteren Beitrag. Ein Jahr darauf sah Hasenclever amerikanische „Millionärstöchter aus dem väterlichen Geldschrank ausbrechen und sich mit einem russischen Großfürsten oder einem österreichischen Erzherzog in morganatischer Ehe vermählen.“ Bei allem Sinn für eine gelungene Satire ist die amerikafeindliche Haltung Hasenclevers nicht zu überhören. Doch in die Kritik gerät hier wie schon in dem Bericht über den heiratswilligen Grafen die Käuflichkeit breiter Teile des Adels: „Europa muß seine Adelsgeschlechter unterbringen. Nach dem großen Ausverkauf herrscht ein Massenangebot gekrönter Häupter. Prinzen und Herzöge sind billig zu haben.“⁴³

Der von Geld getriebene Adlige findet sich in Hasenclevers Komödie *Ein besserer Herr* in der Figur des Hauptmanns von Schmettau wieder, der für wirtschaftliche Vorteile nur zu gern den – von dem Pazifisten Hasenclever nur ironisch gemeinten – „edlen Beruf des Kriegers“ (I, 4) aufgibt. Gleich dem Millionär Compaß und dem Hochstapler Möbius kommt er entsprechend Hasenclevers Fokussierung auf die sprachliche Ausgestaltung der Handlung als Typ ohne psychologische Tiefe daher.⁴⁴ Besonders der zweite Teil des Stücks, der die zuvor geübte, „teils harsche Kritik an der Kolonisation der gesamten Lebenswelt durch wirtschaftliche Muster [...] mit dem Sieg der romantischen Liebe unglaublich verwässert“,⁴⁵ lässt die einzelnen Figuren mit ihren problemati-

⁴⁰ Hasenclever, Walter: Aristokraten. In: Ders.: Sämtliche Werke Bd. 3.1. S. 49.

⁴¹ Der ältere Artikel griff die Eheschließung der Schauspielerin Pola Negri mit einem georgischen Prinzen auf. Der zweite Beitrag kommentiert die Kür von Schönheitsköniginnen.

⁴² Hasenclever, Walter: Prinzessinnen. In: Ders.: Sämtliche Werke Bd. 3.2. S. 64–65, hier S. 64.

⁴³ Hasenclever, Walter: Königinnen. In: Ders.: Sämtliche Werke Bd. 3.2. S. 157–160, hier S. 158.

⁴⁴ Vgl. Pinthus: Walter Hasenclever, S. 36. Ansätze zu einer deutlicheren Figurencharakteristik, wenn gleich ohne psychologischen Tiefgang, macht Alfred Hoelzel ausschließlich bei den besonders komisch wirkenden Randfiguren Frau Schnütchen, Rasper und von Schmettau aus, wobei er letzterem eine herausragende Bedeutung zuspricht. Seine Umschreibung des Adligen als „a thickheaded unimaginitive – though ambitious – type“ zeigt von Schmettau ausschließlich negativ, ohne die wenigstens zwiespältige Wirkung auf sein nichtadliges Umfeld zu berücksichtigen. Vgl. Alfred Hoelzel: Walter Hasenclever's Humanitarianism. Themes of Protest in His Works. Bern, Frankfurt/M., New York, 1983 [Diss.]. S. 163.

⁴⁵ Mackowiak, Klaus: Walter Hasenclever. In: Alo Altkemper, Norbert Otto Eke (Hrsg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin, 2000. S. 200–215, hier S. 213. Christa Spreizer hält daher den ersten Teil des Stücks für den besseren. Vgl. Christa Spreizer: From Expressionism to Exile. The Works of Walter Hasenclever (1890–1940). Rochester, Woodbridge, 1999. S. 120. Ähnlich kritisch äußerte sich Alfred Kerr über die spätere, gleichermaßen geteilte Komödie *Napoleon greift ein*: „Alles abgewogen, so

schen Eigenheiten hinter einer versöhnlich ausklingenden Handlung zurücktreten. Der Graf selbst ist da schon längst von der Bühne genommen worden: Zuletzt steht die vereinte Familie zusammen, nicht aber der dadurch zum Inbegriff der innerfamiliären Intrigen gewordene, diese aufdeckende oder indirekt wie unbewusst erzwingende Graf von Schmettau.

Hasenclever verfasste *Ein besserer Herr* nicht nur unter dem Einfluss des französischen Theaters, namentlich von Molière, Georges Courteline und der Colette, sondern auch in enger Zusammenarbeit mit dem Schauspieler Paul Wegener und dem Direktor des Pariser Odéon-Theaters, Firmin Gémier.⁴⁶ Für die Uraufführung am 12. Januar 1927 am Frankfurter Schauspielhaus setzte Regisseur Richard Weichert⁴⁷ auf eine starke mediale Untermalung des Bühnengeschehens, die das anwesende Publikum ähnlich den Kritikern irritierte und von der sich Hasenclever distanzierte. Weichert hatte die Bühnenhandlung gleich einer Revue „durch sinnlose Regieeinfälle, willkürlich ausgedehnte Pausen zwischen den Szenen, durch Verwandlung bei offenem Vorhang, Musik, Filmüberschriften und Lautsprecher“ verstärkt wie verzerrt;⁴⁸ Heinz Hilpert hingegen, der Regie bei der Premiere des *Besseren Herrn* am Berliner Schauspielhaus am 18. März

hat Hasenclever noch etwas mehr Angst vor dem Ernst als Zeug zum Spaß.“ Siehe Alfred Kerr: Napoleon greift ein. In: Ders.: Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Hermann Haarmann, Günther Rühle. Bd. 7.2. „So liegt der Fall.“ Theaterkritiken 1919–1933 und im Exil. Hrsg. v. Günther Rühle. Frankfurt/M., 2001. S. 568–572, hier S. 569.

⁴⁶ Kasties: Walter Hasenclever, S. 233, 239. Kasties will auch den Einfluss Kurt Tucholskys, der sich ebenfalls seit 1924 als Korrespondent in Paris aufhielt und freundschaftlichen Kontakt zu Hasenclever unterhielt, nicht unterschätzt wissen. Vgl. ebd., S. 241. Seine Vermutung, Hasenclever nähme mit dem Titel seines Stücks auf Tucholskys *Brief an einen bessern Herrn* Bezug, erscheint jedoch weit hergeholt, da Tucholsky zum einen in dieser Satire Reichswehrminister Otto Geßler kritisiert, was von Hasenclevers Stück nicht aufgegriffen wird, und zum anderen kein Abonnement auf die Formulierung ‚besserer Herr‘ hat. Hasenclever selbst verwendet sie an anderer Stelle, um seine Lebensverhältnisse im französischen Exil zu beschreiben. Vgl. Bert Kasties: Werkregister. In: Hasenclever: Briefe, Bd. 2. S. 470–492, hier S. 483; Kurt Tucholsky: Brief an einen bessern Herrn. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky, Fritz J. Raddatz. Bd. 4. 1925–1926. Reinbek, 1993. S. 65–70; Walter Hasenclever: Brief an Kurt Pinthus vom 14.6. 1939. In: Ders.: Briefe, Bd. 2. S. 325–328, hier S. 326. Der Begriff stark auf die Figur des Möbius bezogen findet sich diskutiert bei Walther Huder: Walter Hasenclever und der Expressionismus. In: Welt und Wort. 21 (1966). H. 8. S. 255–260, hier S. 258.

⁴⁷ Weichert hatte zuvor den *Sohn* aufgeführt und die *Antigone* in Frankfurt zur Uraufführung gebracht. Hasenclever hatte den Regisseur in dem am Tag der Uraufführung des *Besseren Herrn* im *Frankfurter General-Anzeiger* erschienenen Aufsatz *Mein Weg zur Komödie* noch würdigend erwähnt; das Stück selbst war ihm „in Freundschaft“ gewidmet. Vgl. Hasenclever: *Mein Weg zur Komödie*, S. 25f.; Hasenclever: *Ein besserer Herr*, S. 89. Nach dem 12. Januar 1927 gingen der über die Inszenierung enttäuschte Autor und „[e]in völlig verrückter und grössenwahnsinniger Regisseur, der einst von mir geliebte und verehrte Richard Weichert,“ getrennte Wege. Siehe Walter Hasenclever: Brief an Paul Hasenclever vom 18.1. 1927. In: Ders.: Briefe, Bd. 2. S. 330–331, hier S. 330.

⁴⁸ Ebd.

1927 führte, setzte im Sinne des Autors ganz auf die Wirkung der pointierten Dialoge – und begründete so den Theatererfolg von Hasenclevers erster Komödie.⁴⁹

Prinz Regenstone steht wie der namenlose Dichter außerhalb einer Gesellschaft, die auf groteske Weise die Kontinuität ihrer politischen Machtverhältnisse erkämpft. Während der Dichter die Revolution verschief und ad hoc mit ihrer chaotischen Umsetzung konfrontiert wird, beobachtet der Adlige seit drei Monaten die Wirren, die ihn umgeben. Irritiert und orientierungslos betrachten sie in einer Hoteldiele gemeinsam das Vorüberziehen der verschiedensten politischen Akteure, gleichermaßen anachronistisch an den Rande der Ereignisse, des Lebens an sich gedrängt.

Der Dichter behält diese passive Einstellung bei, weil die Realität nicht seinen Idealen entspricht: er tritt dadurch aus dem sozialen Gefüge, das ihn umgibt, und somit auch aus dem Leben. Der Prinz hingegen entschließt sich zum politischen Engagement, wodurch er zwangsläufig Teil der Groteske wird: Nicht verlachbar, sondern verwirrend und abschreckend begleitet er als Kellner den nur zu realen Geistertanz, der sich auf der Bühne abspielt. Dabei aus dem Schatten des Beobachterpostens heraustretend, verliert Prinz Regenstone den gestrigen Odem, der ihn als entmachteten Aristokraten umwehte. Er wird ebenso aktuell und zugleich zeitlos wie der Schieber, der verkappte Revolutionär, das Flittchen. Hasenclevers Reigen der Unveränderlichkeit dreht sich weiter, aus der Hoteldiele hinaus in die Welt.

In seinem Stück *Die Entscheidung*⁵⁰ zeigt Hasenclever eine verkappte Gesellschaft auf, die nicht nur den Dichter ausgrenzend zum Opfer macht, sondern auch Prinz Regenstone: Die wenigen individuellen Züge, die er besaß – neben dem Dichter ist er die einzige Figur mit zeitlicher Tiefe – büßt er ein bei dem Versuch, sich anzupassen. Doch diese persönliche Entleerung und Geistwerdung erweckt keine Sympathie; dafür sind die wirre Welt und die Karikatur, die der Prinz in ihr aus sich macht, zu grotesk.

Hauptmann von Schmettau versucht ebenfalls, sich einem ihm fremden, doch weniger befremdlichen Umwelt anzupassen. Im Gegensatz zu Prinz Regenstone ist er allerdings nicht gezwungen, sich in seiner Persönlichkeit zu wandeln. Vielmehr verknüpft er traditionelle mit modernen Elementen, wird adliger Detektiv, Offizier und Staatsdiener,

⁴⁹ Das Urteil, das der Kritiker Alfred Kerr über Hasenclevers spätere Komödie *Ehen werden im Himmel geschlossen* fällt, lässt sich auch auf *Ein besserer Herr* beziehen – gerade weil Kerr wohl mit Blick auf Hasenclevers früheres Stück ganz zutreffend vermutet, die dialogkonzentrierte Boulevardkomödie sei „[v]ielleicht serienträchtig“: „Zusammengefaßt: der Reiz des Stückes liegt in Dem, was gesprochen wird. Nicht in Dem, was bewiesen wird. (Im Rahmen für die zwei Bilder. Nicht in den Bildern.)“ Siehe Alfred Kerr: *Ehen werden im Himmel geschlossen*. In: Ders.: *Werke in Einzelbänden*, Bd. 7.2. S. 452–455, hier S. 453f.

⁵⁰ Detailliert dazu in dem entsprechenden Kapitel dieser Arbeit.

Kavalier und Boxer. Dieser ebenso riskante wie scheiternde Spagat zwischen Kaiserreich und Kapitalgesellschaft lässt den Graf komisch erscheinen;⁵¹ er wird, was der Prinz in seiner erlangten Unmenschlichkeit nicht wurde: verlachbar.

Gerade durch den lächerlichen Niedergang des Grafen aber tritt die ganze Tragik seiner Figur zu Tage. Von Schmettau wirkt bemitleidenswert, wenn nicht gar sympathisch. Hasenclever zeichnet den Graf in seiner Komödie *Ein besserer Herr* trotz seines sozialen Versagens beinah liebenswürdig, muss diese Figur jedoch trotzdem von der Bühne nehmen, weil sie sich im Gegensatz zu Prinz Regenstein oder Möbius nicht verbiegt, um integriert werden zu können. Auf halbem Wege bleibt Graf von Schmettau anachronistisch eingestellt, im Gestern verharrend – und fällt so letztendlich doch aus der Zeit (und von der Bühne). Ein schlechterer Herr wird er im Vergleich zu Möbius dadurch nicht, nur ein im von Hasenclever dargestellten Rausch der Geschäftigkeit unbrauchbarer, erstarrter.

⁵¹ Als Harry mutmaßt, Lia könnte einen Boxer zum Partner nehmen und damit indirekt auf Hauptmann von Schmettau vorausdeutet, erklärt Frau Compaß diese Vorstellung für einen „Witz[-]“ (I, 1).

Zusammenfassung

Obwohl der Erste Weltkrieg eine kollektive „Grunderfahrung der Autoren der Weimarer Republik“ darstellt,¹ beschränkte sich die Literarisierung des zurückliegenden Kriegsgeschehens und dessen Deutung ab 1918 in erster Linie auf „Gedichte, Romane und andere Verlautbarungen“,² wobei sich im zeitlichen Verlauf bis 1933 ein mehrheitlicher Wechsel von der lyrischen zur epischen Form vollzog. Daneben wurde in nur „eher wenige[n] Dramen“³ der Weltkrieg thematisiert. Wie die im vorliegenden Abschnitt dieser Untersuchung betrachteten Stücke von Walter Hasenclever (*Ein besserer Herr* 1927), Ödön von Horváth (*Zur schönen Aussicht* 1926/27) und Paul Kornfeld (*Smither kauft Europa* 1929) zeigen, sucht nicht einmal die Figur des adligen Offiziers a.D. im Drama der Weimarer Republik die konkrete Erinnerung an die vergangenen, von ihr nicht unwesentlich herbeigeführten und gestalteten militärischen Ereignisse. Bei Horváth ist die Vergangenheit für die männlichen und – mit Blick auf Ada von Stetten – vermännlichten Figuren generell negativ konnotiert. Der von Karl verübte Mord, die Diebstähle von Max und Strasser sowie Adas diverse Gräueltaten gegen Tiere – all das in der Vergangenheit angesiedelte Taten – entlarven den wahren Charakter der Figuren und verleihen ihrer gegenwärtig auf der Bühne ausgeführten Intrige gegen Christine eine historische Dimension: Das menschliche Wesen unterliegt bei Horváth keinem Wandel, sondern wird von einer „allgegenwärtige[n], unverbesserliche[n] Kleinbürger-Mentalität“ ge-

¹ Karrenbrock, Helga: Die „Junge Generation“ der Zwanziger Jahre – oder: „Vom Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit“. In: Primus-Heinz Kucher (Hrsg.): *Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil*. Bielefeld, 2007. S. 103–118, hier S. 107.

² Vondung, Klaus: *Propaganda oder Sinndeutung?* In: Ders. (Hrsg.): *Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen*. Göttingen, 1980. S. 11–37, hier S. 15. Zur epischen und essayistischen Kriegsreflexion vgl. Matthias Schöning: *Versprengte Gemeinschaft. Kriegsroman und intellektuelle Mobilmachung in Deutschland 1914–1933*. Göttingen, 2009; Wolfgang Pyta: *Die expressive Kraft von Literatur. Der Beitrag der Weltkriegsliteratur zur Imagination politisch-kultureller Leitvorstellungen in der Weimarer Republik*. In: *Angermion*. 2 (2009). S. 57–76; Jörg Vollmer: *Imaginäre Schlachtfelder. Kriegsliteratur in der Weimarer Republik. Eine literatursoziologische Untersuchung*. Berlin, 2003 [Diss.].

³ Karpenstein-Eßbach, Christa: *Krieg und Geschichte. Zur literarischen Repräsentation des Ersten Weltkrieges im Ausgang der Weimarer Republik*. In: Elisabeth Guilhamon, Daniel Meyer (Hrsg.): *Die streitbare Klio. Zur Repräsentation von Macht und Geschichte in der Literatur*. Frankfurt/M. et al., 2010. S. 109–126, hier S. 109. Martin Baumeister hält die literarische Reflexion des Ersten Weltkrieges in der Weimarer Republik „keineswegs [für] ein kulturelles Randphänomen jener Epoche“, doch bezieht er sich wenig trennscharf auf die „Präsenz des Krieges in Belletristik, Film oder Drama“, ohne konkretere quantitative Angaben speziell zur Dramatik zu machen. Siehe Martin Baumeister: *Kriegstheater als politisches Theater. Zur Weltkriegsdramatik in den letzten Jahren der Weimarer Republik am Beispiel der Endlosen Straße* von Sigmund Graff und Carl Ernst Hintze. In: Thomas F. Schneider (Hrsg.): *Kriegserlebnis und Legendenbildung*. Bd. 3. „Postmoderne“ Kriege? Krieg auf der Bühne, Krieg auf der Leinwand. Oldenburg, 1999. S. 901–922, hier S. 902.

prägt.⁴ Die Figuren vermeiden die Offenlegung ihrer sie bloßstellenden Vergangenheit durch die gegenseitige Kontrolle unter Androhung von Gewalt, die (nicht nur berufliche) Maskerade und die Flucht in den Rausch.⁵ Dem Baron Emanuel von Stetten wird dabei von dem Sektvertreter Müller die Rolle des Militäradligen zugebracht, die dieser – nachdem er von der die fiktive Existenz der aufgezeigten Bühnengesellschaft markierenden Rampe aus in die von seiner Schwester Ada dominierte Scheinwelt geradezu „eilt“ – bereitwillig annimmt, wobei er sich unbemerkt der Lächerlichkeit preisgibt: Dass der Baron während seiner aktiven Dienstzeit „schon aus Tradition“ nur den niedrigen Offiziersrang eines Fähnrichs erreichte, stellt ihn und über den familiären Bezug hinaus den gesamten Adel als lediglich abstammungsbegründete, verdienst- und damit nutzlose Elite bloß. Dass der „zierliche[-] Lebegreis“ wenige Jahre vor seinem Eintreffen im bei Horváth titelgebenden Hotel tatsächlich Befehlsgewalt ausgeübt und die körperlichen Strapazen des Fronteinsatzes auf sich genommen haben soll, lässt den Weltkriegsoffizier und speziell Emanuel von Stetten als komische Figur erscheinen,⁶ jedoch nur für Horváths Publikum. Auf der Bühne selbst kann der Baron dem militärbegeisterten Müller mit Reminiszenzen an seine bescheidene Armeekarriere imponieren und durch die äußerst wechselhafte Reflexion seiner Zeit „im bunten Rock des Königs“ dessen politische Überzeugungen als willkürlich und austauschbar entlarven, wenngleich auch das ausschließlich für das Publikum.⁷

Eine solche enthüllende Funktion kommt Hasenclevers Hauptmann von Schmettau nicht zu. Anders als Horváths Baron lässt sich der aristokratische Privatdetektiv schon eingangs als Offizier vorstellen und führt somit seinen militärischen Rang und sein Adelsprädikat – obwohl beides in der Republik rechtlich keinen Wert hat und in keinem direkten Zusammenhang zu seiner beruflichen Qualifikation steht – gemeinsam als Beleg dafür an, „ein Mann von Ehre“ zu sein. Allerdings kann Schmettau damit nur bedingt überzeugen; der Sohn seiner Auftraggeberin Frau Compaß zieht die Glaubwürdigkeit seiner zum Militärdienst gemachten Angaben sofort infrage. Obwohl er die militärisch

⁴ Pelletier, Nicole: Die Komödie des Menschen. Geschichte bei Horváth. In: Guilhamon, Meyer (Hrsg.): Die streitbare Klio. S. 163–176, hier S. 163.

⁵ Vgl. Ödön von Horváth: Zur schönen Aussicht. Komödie in drei Akten. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Traugott Kruschke u. Mitarbeit v. Susanna Foral-Kruschke. Bd. 1. Stücke 1920–1930. Frankfurt/M., 1988. S. 129–203, hier S. 132f., 135, 154 (I. Akt).

⁶ Ebd., S. 137 (I. Akt), 161 (II. Akt). Zur satirischen Darstellung des Weltkriegs vgl. Mathias Meyer: Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven. München, 2010. S. 129–152. Zur Diffamierung der Figur des adligen Offiziers als Mittel zur Kritik am Weltkrieg vgl. Thomas Koebner: Das Drama der Weimarer Republik. In: Walter Hinck (Hrsg.): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf, 1980. S. 401–417, hier S. 412.

⁷ Horváth: Zur schönen Aussicht, S. 160 (II. Akt).

verknappte Sprache beibehalten hat, überzeugt der Offizier a.D. bei der Vorstellung seiner tatsächlichen Vergangenheit weitaus weniger als Möbius, der in beliebige Rollen zu schlüpfen versteht: Während der gewandte Hochstapler von Lia Compaß in seinem „Schwindel[-]“ noch bestärkt wird und ihr gegenüber sein darf, „was Sie wollen“, kann sich Schmettau weder der Wirklichkeit noch der Lüge glaubhaft bedienen: Hier wird der Wahrheitsgehalt seiner Angaben bezweifelt, da wird er der „falsche[n] Aussage“ überführt. In seiner Selbstinszenierung scheitert der Hauptmann a.D. somit gleich mehrfach.⁸

Darüber hinaus ist das Ehrverständnis von Frau Compaß an eine konsequent eingehaltene „Verschwiegenheit“ gebunden,⁹ die Schmettau vollkommen abgeht, wodurch er sich selbst als Detektiv und – da er seinen Militärdienst für seine aktuelle Berufsausübung beglaubigend angeführt hat – nachträglich auch als Offizier unmöglich macht.

Während bei Horváth die Vergangenheit negativ, weil entlarvend, auf das aktuelle Bühnengeschehen einwirkt und bei Hasenclever umgekehrt die gegenwärtigen Handlungen der Figuren Rückschlüsse auf deren Vorleben zulassen, worüber in beiden Fällen das den Offizier a.D. bestimmende militärische Milieu und seine Karriere darin abgewertet werden, hat beides bei Kornfeld nur eine äußerst randständige Bedeutung. Dass es sich bei dem stellenlosen Graf Schreiberhau um einen „*frühere[n] Offizier*“ handelt, geht zunächst nur aus einer Regieanweisung hervor, die ihn als wirtschaftlich „*heruntergekommen*“ und dem Verhalten nach – „*genauso wie früher*“ – als in einer vagen Vergangenheit verhangen charakterisiert. Erst nachdem der Graf den die „neue[-] Zeit“ repräsentierenden Amerikaner als Konkurrenten in seinem engsten Wohnumfeld wahrnimmt, führt Schreiberhau seinen vergangenen Militärdienst an, um Smither auszustechen, womit er allerdings in zweifacher Hinsicht scheitert. Zum einen gilt die Wiederherstellung seiner Offiziersehre, die der Graf durch die Zurechtweisung als „Lümmel“ beschädigt sieht, dem Kleinbürgertum weniger als die Möglichkeit, am Reichtum des Amerikaners teilhaben zu können. Der revanchistische Adlige behindert mit seinem aggressiven Verhalten die Anbiederung der übrigen Figuren an Smither; kurzerhand drängen ihn die Prostituierten Lia und Sonja in ein Nebenzimmer ab. Metaphorisch vollzieht sich hierbei die soziale Isolation des Militäradligen.

⁸ Hasenclever, Walter: Ein besserer Herr. Lustspiel in zwei Teilen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 2.2. Stücke 1926–1931. Bearb. v. Annelies Zurhelle, Christoph Brauer. Mainz, 1990. S. 89–146, hier S. 118, 121 (I, 5), 131 (II, 1).

⁹ Ebd., S. 112f. (I, 4).

Zum anderen misslingt die Absicht des Grafen, mit dem Anlegen seiner Uniform die nicht mehr aktuelle, aber nach wie vor empfundene und vermeintlich prestigeträchtige Zugehörigkeit zum Militär gegenüber dem umworbenen „Frauenzimmer“¹⁰ sichtbar zu machen. Die vom europäischen Adel „imponiert[e]“ Amerikanerin Dorothy kann der Graf jedoch mit dem Verweis auf seine Militärvergangenheit nicht beeindrucken.

GRAF: Ich war aktiver Offizier.

DOROTHY: Oh pfui! Und haben am Ende gegen uns gekämpft?¹¹

Obwohl Schreiberhau eine Antwort auf diese Frage, mit der Dorothy den Bezug zum Weltkriegsgeschehen sucht, schuldig bleibt, geht aus dem Dialog hervor, dass auch Kornfelds Adelsfigur wie jene bei Hasenclever und Horváth nicht nur keinen Nutzen aus ihrem vergangenen Dienst in der Armee ziehen kann, dieser wirkt sich sogar nachteilig auf die soziale Stellung und moralische Beurteilung der Figur aus.¹²

Nicht nur über ihre Beteiligung am Weltkrieg, auch über das Ende der Monarchie, ihre Entlassung aus dem aktiven Militärdienst und ihre Haltung zur Republik schweigen sich die adligen Offiziere a.D. in den Stücken von Hasenclever, Horváth und Kornfeld vollständig aus.¹³ Im Gegensatz zu den in die republikanische Funktionselite eingebundenen, politisch äußerst aktiv agierenden Adelsfiguren aus den im vorangegangenen Abschnitt dieser Arbeit untersuchten Revolutionsdramen führt der prägende Mangel an Amt, Besitz und Einfluss bei dem verarmten Militäradel in den hier betrachteten Dramen zu einem völlig unpolitischen Verhalten und dem starken Fokussieren des näheren sozialen Umfelds der ehemaligen Offiziere. Auch wenn Hasenclever und Kornfeld mit einem kleinbürgerlichen und großbürgerlichen Milieu extrem verschiedene soziale Sphären in ihren Komödien aufzeigen und Horváth gar eine skurrile Parallelgesellschaft darstellt, agieren die entlassenen Militäradligen in allen drei Stücken gleichermaßen von der eigenen wirtschaftlichen Bedrohung und dem Streben getrieben, sich mittels ihrer

¹⁰ Kornfeld, Paul: Smither kauft Europa. In: Ders.: Der ewige Traum. Smither kauft Europa. Komödien. Hrsg. v. Rolf Geißler. Bergisch Gladbach, 1990. S. 61–149, hier S. 91f., 105, 110 (III. Akt).

¹¹ Ebd., S. 68 (I. Akt), 123 (IV. Akt).

¹² Horváths dramaturgisches Konzept der „Demaskierung des Bewusstseins“ ist an sein Publikum gerichtet, nicht aber an die Figuren seiner Stücke. In der Konsequenz nimmt Emanuel von Stetten seine lächerlich geringe Militärkarriere nicht wahr und auch Müller reflektiert seine rückgratlose Anbiederung nicht. Siehe Ödön von Horváth: Gebrauchsanweisung. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Traugott Krischke u. Mitarbeit v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 4. Prosa und Verse 1918–1938. Frankfurt/M., 1988. S. 857–864, hier S. 860.

¹³ In Gegenwart des Barons enthüllt Müller seine militant antirepublikanische Haltung, der Adlige selbst hingegen erklärt seine „Bekehrung“ zum Pazifismus. Vgl. Horváth: Zur schönen Aussicht, S. 161 (II. Akt).

empfundenen und von den übrigen Figuren wahrgenommenen Adelszugehörigkeit möglichst vorteilhaft in eine adelsfremde Ersatzgemeinschaft einzufügen.

Die finanzielle Lage der entlassenen Militäradligen ist aussichtslos schlecht. Graf Schreiberhau gilt seiner Vermieterin als arm, er selbst deutet unbestimmte Mietrückstände an.¹⁴ Expliziter sieht sich Baron von Stetten durch Spielschulden in Höhe von 7.000 Mark „in eine vernichtende Situation hineinmanövriert.“¹⁵ Hauptmann von Schmettau hingegen wirkt auf den ersten Blick wirtschaftlich abgesichert, da er als einziger der hier untersuchten Adelsfiguren beruflich tätig ist und ihm sein Einkommen als Privatdetektiv erlaubt, mindestens drei Angestellte zu beschäftigen. Gerade im Umgang mit Geld scheint der Hauptmann allerdings wenig Erfahrung zu haben, gerät so in Konflikt mit den Steuerbehörden und gefährdet, da er einem ihm hoch erscheinenden Vorschuss gerecht werden will, durch ein übereifriges Vorgehen sein Engagement. Schließlich agiert Schmettau äußerst unglücklich und hält Lia Compaß nicht, wie von ihrer Mutter intendiert, „möglichst unauffällig“¹⁶ von dem Betrüger Möbius fern, sondern erregt in Gegenwart des Liebespaares „öffentliches Ärgernis“, sodass Lia im Gegenteil zur Vermeidung eines presseinszenierten „Riesenskandal[s]“ den heiratsunwilligen Betrüger an sich binden kann.¹⁷ Der adlige Hauptmann scheitert somit in der bürgerlichen Berufswelt, die der Baron und der Graf für sich überhaupt nicht in Betracht ziehen. Stattdessen verlegen sie sich auf das Aushalten durch vermögendere Frauen, die im Gegenzug mit einem Adligen entweder ihr Umfeld „standesgemäß[-]“¹⁸ aufwerten oder durch ihn „Mutter einer Gräfin“ werden möchten, die den unter leistungsorientierten Aspekten „sinnlos[en]“ Adligen als „Luxus“ oder „Dekoration für [das] Schlafzimmer“ schätzen.¹⁹ Seitens der weiblichen Figuren bei Horváth und Kornfeld zeigt sich eine verbreitete, völlig unkritische Adelsbegeisterung, die sich durch alle Schichten zieht – bei Kornfeld von der Prostituierten Lia bis zur Milliardärin Dorothy – und sich abgemildert auch bei Hasenclever in der Figur der Frau Compaß findet.

Die adligen Offiziere a.D. befördern nur allzu gern das ihnen entgegenkommende weibliche Interesse, indem sie ihre Adelszugehörigkeit klar herausstellen. Baron von Stetten etwa erweist sich, wie von seiner Schwester erwünscht, als Musterbeispiel an „Ritterlichkeit und Christentum“, indem er die Erinnerung an eine vermeintliche „gute

¹⁴ Vgl. Kornfeld: Smither kauft Europa, S. 88 (II. Akt), 92 (III. Akt).

¹⁵ Horváth: Zur schönen Aussicht, S. 139 (I. Akt).

¹⁶ Vgl. Hasenclever: Ein besserer Herr, S. 113f. (I, 4), 131 (II, 1).

¹⁷ Ebd., S. 120 (I, 5), 140 (II, 2).

¹⁸ Horváth: Zur schönen Aussicht, S. 160 (II. Akt).

¹⁹ Kornfeld: Smither kauft Europa, S. 88 (II. Akt), 123 (IV. Akt), 133 (V. Akt).

alte Zeit“ wachruft und, sich in das Hotelgemeinschaft einfügend sowie Christines vermutete Unterhaltsforderungen abwehrend, zur Stabilisierung der Scheinwelt seiner Schwester beiträgt.²⁰ Graf Schreiberhau hingegen inszeniert sich zunächst als ein sämtlichen „Ausschweifungen“ und „allen Dämonen“ verfallener, dekadenter Vertreter des „Uradel[s]“, um der tristen Orgie seiner Vermieterin eine malerische Note zu verleihen, später als herausragender Träger und Wahrer der europäischen „Kultur unserer Traditionen und Sitten“.²¹

Die heiratsinteressierten Militärädlichen, die bereitwillig ihre nichtstandesgemäße Partnerin sozial „emporheben“ oder für sie „auf die Zugehörigkeit zur anständigen Gesellschaft [...] verzichten“ würden,²² scheitern allerdings letztlich in ihrem Bemühen an den umworbenen Frauen: Der Baron stellt nur einen von mehreren Liebhabern seiner Schwester dar, zwischen denen – durch Adas Machtmonopol, aber auch durch seine Integration in ihren grotesken Hofstaat – die sozialen Unterschiede aufgehoben sind. Christine hingegen kennt sich „in der vaterländischen Geschichte“ nicht aus und weiß Emanuel von Stettens Adelszugehörigkeit somit keine Bedeutung beizumessen.²³ Graf Schreiberhau wird ebenso zum Opfer seiner Selbstdarstellung, da der Betrüger Gaetano ihn in der Rolle des weltabgewandten Kulturrepräsentanten imitiert und sich vor Dorothy, wandlungserfahrener als der Graf, erfolgreicher zu inszenieren versteht.

Während den Adligen von den weiblichen Figuren nahezu ausnahmslos große Sympathien entgegengebracht werden, die diese aber nicht zu bedienen wissen, sind die leistungsorientierten männlichen Figuren dem Adel gegenüber generell eher skeptisch und sogar ablehnend eingestellt.²⁴ Es scheint, als hätten die verarmten Aristokraten, wie sie in den genannten Komödien dargestellt werden, keine soziale Funktion mehr, als könnten sie die Notwendigkeit ihrer Existenz und die Andersartigkeit ihres Habitus nicht mehr glaubwürdig vermitteln. Hasenclevers sich bis zum „Knock-out“²⁵ duellierender Hauptmann, Horváths sich mit einem „*Spitzentaschentuch nervös*“²⁶ abtupfender Baron und Kornfelds sich zum Hüter der europäischen Kultur aufschwingender Graf – Sie alle verschwinden als in ihrem Integrationsbestreben gescheiterte, komische Figuren, als

²⁰ Horváth: Zur schönen Aussicht, S. 160, 166 (II. Akt).

²¹ Kornfeld: Smither kauft Europa, S. 95 (III. Akt), 123 (IV. Akt).

²² Ebd., S. 109 (III. Akt), Horváth: Zur schönen Aussicht, S. 199 (III. Akt).

²³ Ebd.

²⁴ Die Kritik der Männer richtet sich allerdings nur bedingt gegen vermeintlich unproduktive männliche Aristokraten, vielmehr werden potentielle Partnerinnen aus dem Adel entschieden abgelehnt. Vgl. ebd., S. 147 (I. Akt), 199 (III. Akt); Kornfeld: Smither kauft Europa, S. 125 (IV. Akt).

²⁵ Hasenclever: Ein besserer Herr, S. 119 (I, 5).

²⁶ Horváth: Zur schönen Aussicht, S. 137 (I. Akt).

zwischen männlichem Gewinnstreben und weiblicher Sehnsucht nach „Helden“ tatsächlich „sinnlos“²⁷ gewordene Repräsentanten des anachronistisch gewordenen Adels²⁸ und verlachbare Symbolfiguren national-konservativer Deutungsmuster des Weltkriegsgeschehens²⁹ vorzeitig von der Bühne oder gehen identitätslos in der ebenso bunten wie letztlich anonymen Masse von austauschbaren, nur kurz begeisternden Jahrmarktsattraktionen unter.³⁰ Unter diesem Eindruck ist Hans-Jörg Knobloch zuzustimmen, der den adligen Offizier a.D. als eine komische, ja sogar satirisch angelegte Figur des Zeittheaters nach 1918 versteht.³¹

Doch die Bedeutung der adligen Offiziere a.D. in den hier exemplarisch betrachteten Zeitstücken der Weimarer Republik erschöpft sich nicht in deren Verlachbarkeit, denn zwar kennzeichnet die wirtschaftliche Notlage die in den Komödien auftretenden Militäradligen als soziale Verlierer im Untergang, dem Adelsproletariat zugehörig; aufgrund ihres adelsspezifischen Verhaltens aber etablieren sich diese Figuren als nachhaltige Gestalter und Spielmacher: Die in Horváths Stück zentrale Intrige der Hotelgemeinschaft gegen Christine etwa wird von Emanuel von Stetten auf der Grundlage von Erinnerung an die Machenschaften seiner aristokratischen Kommilitonen geplant und unter seiner Regie durchgeführt.³² Hauptmann von Schmettau hingegen karikiert, wie oben dargelegt, die ihm aufgrund seiner adligen Abstammung und seiner Militärkarriere zugeschriebene „Verschwiegenheit“,³³ wodurch erst die von Herrn Compaß angestrebte Verheiratung seiner Kinder ermöglicht wird – wenn auch anders, als es sich der Millionär und vor allem seine Frau, die Schmettau engagiert, vorgestellt haben. Der Unterschied zwischen diesen beiden Adelsfiguren ist offensichtlich: Horváths Baron übt, wenn auch nur für einen kurzen Moment und in Abwesenheit seiner über die Männer herrschenden Schwester, einem Offizier gleich militärstrategische Führungsgewalt über sein Umfeld aus. Parallel dazu greift er mit der von ihm arrangierten Intrige auf moralisch fragwürdige, bei Horváth als traditionell beschriebene Verhaltensmuster des Adels gegenüber nichtstandesgemäßen Frauen zurück. Durch diese Rückgriffe auf bewährte

²⁷ Kornfeld: Smither kauft Europa, S. 123 (IV. Akt).

²⁸ „Graf Schreiberhau demontiert dummliche Dünkel“. Siehe Wilhelm Haumann: Paul Kornfeld. Leben – Werk – Wirkung. Würzburg, 1996. S. 561.

²⁹ Vgl. Bernhard Weyergraf: Konservative Wandlungen. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Begr. v. Rolf Grimminger. Bd. 8. Literatur der Weimarer Republik 1918–1933. Hrsg. v. Bernhard Weyergraf. München, Wien, 1995. S. 266–308, hier S. 269.

³⁰ Vgl. Kornfeld: Smither kauft Europa, S. 145–149 (V. Akt).

³¹ Knobloch, Hans-Jörg: Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie. Bern, Frankfurt/M., 1975. S. 129.

³² Vgl. Horváth: Zur schönen Aussicht, S. 167 (II. Akt).

³³ Hasenclever: Ein besserer Herr, S. 113 (I, 4).

und ihm vertraute Strategien zur Interaktion im nichtadligen Milieu erreicht der Baron jedoch nicht die gewünschte soziale Aufwertung seiner Person, sondern zieht die ihn umgebenden Komplizen mit sich in den wirtschaftlichen Untergang. Die vermögende Christine wendet sich, durch aller Intrige hinsichtlich ihrer naiven Gutgläubigkeit geläutert, von ihnen allen ab. Hasenclevers Hauptmann hingegen kann die an seine Adelszugehörigkeit geknüpften Erwartungen entgegen eigenen Bekundens nicht mehr erfüllen: Zeigt Horváth um Baron von Stetten eine gesamte Nachkriegsgesellschaft vergehen, scheitert Schmettau allein, fällt aus der besseren Gesellschaft und darf lediglich die gleichermaßen „veraltet[e]“ Frau Compaß von der Bühne begleiten.³⁴

Während Hasenclevers Hauptmann einer konservativ eingestellten Bevölkerung Halt und Orientierung gibt, die vom wirtschaftlichen Scheitern des adligen Detektivs nicht zu erschüttert ist, inszeniert sich Kornfelds Graf Schreiberhau vergleichbar nachhaltig als Vertreter und Wahrer der europäischen Kultur. Auch wenn er daraus keine finanziellen Vorteile zu ziehen versteht, auch wenn er ausgerechnet hinsichtlich seiner kulturellen Selbstdarstellung von dem Betrüger Gaetano ausgestochen wird und an der Seite einer Prostituierten an den Rand der Gesellschaft gerät, gilt der Adel dem übrigen Figural nach wie vor als glaubwürdiger, wenngleich nicht überzeugendster Träger eines gemeinsamen kulturellen Erbes. Anders als bei Hasenclever scheint der Adel bei Kornfeld von dem bürgerliche Finanzwesen als Handelsware aufgenommen zu werden: Als lebendiges Kulturgut wird der Graf käuflich für adelsaffine Amerikanerinnen und sogar – im Wert äußerst gemindert – für auf die prestigereiche Innenausstattung ihres Schlafzimmers bedachte Prostituierte. Lächerlich erscheinen in diesem Zusammenhang nicht allein die über ihren Nutzen gehandelten adligen Figuren, sondern mehr noch, da im Gegensatz zu den Aristokraten neben dem Theaterpublikum auch dem Bühnenfigural, die adelsaffinen Frauen.³⁵

Nicht nur die wirtschaftliche Bedeutung, auch das politische Drohpotential dieser Militärfiguren sind derart gering, dass der auf diese Weise literarisierte Adel auf das Publikum nicht anders als lächerlich wirken kann. Wenn etwa Hauptmann Schmettau zum Boxkampf antritt, begibt er sich in eine skurrile Situation, da er keinen Sport betreibt, sondern der ihm vertrauten Duellpraxis eine zeitgenössische Form verleihen will, insgesamt also ein von seinem Umfeld für antiquiert befundenes Ehrverständnis verteidigt.³⁶

³⁴ Ebd., S. 96 (I, 1).

³⁵ Gelegentlich muss sich selbst eine Geschlechtsgenossin ungläubig versichern: „So dumm sind die Frauen?“ Siehe Hasenclever: Ein besserer Herr, S. 128 (II, 1).

³⁶ Vgl. Hasenclever: Ein besserer Herr, S. 119 (I, 5).

Ein Polizist unterbindet das Ansinnen des Hauptmanns und auch der für seine Offiziers-
ehre eintretende Graf Schreiberhau wird von seinem Umfeld an der Wiederherstellung
der vermeintlich beschädigten Ehre gehindert.³⁷ Die republikanische Gesellschaftsord-
nung bietet hier wie da keinen Platz, adelstypisches Verhalten zu zelebrieren.

Wenn allerdings, wie es bei Horváth der Fall ist, die ihn umgebende Gesellschaft das
traditionelle Verhalten des Adligen toleriert und sogar mitträgt, offenbart sich das
Machtpotential des ehemaligen Militärs: Wird die Ohnmacht, in die Christine versinkt
angesichts des geballten, offen ausgelebten Hasses, der ihr im Rahmen der von Emanuel
von Stetten entsonnenen Intrige entgegenschlägt, metaphorisch als Tötungsakt verstan-
den, erscheint der in diesem Moment allgemein akzeptierte und verehrte adlige Offizier
a.D. alles andere als lächerlich.³⁸

Dann ist er gefährlich.

³⁷ Vgl. Kornfeld: *Smither kauft Europa*, S. 105 (III. Akt).

³⁸ Vgl. Horváth: *Zur schönen Aussicht*, S. 173 (II. Akt).

III. Der Onkel aus der New Yorker Pampa

Da spielt einer Wagner, und zwar das schöne Lied von dem Herrn Abendstern. Aber wie spielt er es? Auf die einzig mögliche Weise, in der man es noch spielen kann, nämlich als Jazz.¹

Amerika ist die Ferne. Amerika heißt Freiheit. In Amerika lebt immer irgendein Verwandter.²

Als Joseph Roth 1927 den „Onkel aus Amerika“ im elitären Kreis der überseeischen „Könige irgendeines Materials“ ausmachte,³ hatte sich die deutsche Vorstellung von der ‚Neuen Welt‘ nach einigen dahingehenden Ansätzen um die zurückliegende Jahrhundertwende als über das 20. Jahrhundert hinaus aktuell gebliebener, geradezu gegensätzlicher Dual verfestigt. Einerseits repräsentierte Amerika die zukunftsorientierte, technisch fortschrittliche und in ihren Ressourcen wie ihrem Erfindungsgeist unerschöpfliche Wirtschaftsmacht USA, andererseits lebte die auf Bildern aus dem 18. Jahrhundert beruhende Imagination des wilden Westens fort.

Bis weit in das 19. Jahrhundert hinein fungierte Amerika – mit Blick auf die zwar vermeintlich kulturlosen, doch seit der Aufklärung zunehmend als ‚edel‘ verklärten Wilden – als Symbol der unzivilisierten Barbarei, der natürlichen, auch moralischen Unschuld und – eingedenk der politischen wie ökonomischen Entwicklung des ‚weißen‘ Amerikas auf dem Gebiet der ehemaligen englischen Kolonien und darüber hinaus – als jenes der Freiheit: Amerika wurde als Land der religiösen Pluralität, der standesgelösten Gesellschaftsordnung und der nahezu unbegrenzten, individuell nutzbaren wirtschaftlichen Möglichkeiten verstanden und dargestellt.⁴ Hierbei prägte maßgeblich die Perspektive der zahlreichen Auswanderer⁵ das deutsche Amerika-Bild, bestanden doch auf politi-

¹ Tucholsky, Kurt: O you my sweet evening star! In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky, Fritz J. Raddatz. Bd. 6. 1928. Reinbek, 1993. S. 209. Tucholsky bezieht sich auf das *Lied an den Abendstern* („Oh, du mein holder Abendstern“) aus Richard Wagners romantischer Oper *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg* (1845).

² Roth, Joseph: Ein Jude geht nach Amerika. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Klaus Westermann. Bd. 2. Das journalistische Werk 1924–1928. Köln, 1990. S. 879–886, hier S. 879.

³ Ebd., S. 879, 886. Roth selbst nutzte diese literarische Figur in seinem Roman *Hotel Savoy* (1924).

⁴ Vgl. Christof Hamann: Amerika. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): *Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart, Weimar, 2012². S. 17–19.

⁵ Von 1850 bis 1900 lag der Anteil der Deutschen an den nicht in Übersee geborenen Einwohnern der USA beständig zwischen 26 und 30 Prozent. Besonders im Zuge der gescheiterten Revolution von 1848, der Reichseinigungskriege und des Gründerkrachs stieg die Anzahl der deutschen Auswanderer. Vgl. Wolfgang J. Helbich: „Alle Menschen sind dort gleich ...“ Die deutsche Amerikas-Auswanderung im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf, 1988. S. 154, 156. Speziell zur deutschen Auswanderung vgl. Michael Just, Agnes Bretting, Hartmut Bickelmann: *Auswanderung und Schiffahrtsinteressen. „Little Germanies“ in New York*. Deutschamerikanische Gesellschaften. Stuttgart, 1992; Ingrid Schöberl: *Amerikanische*

scher und kultureller Ebene aufgrund der in der Monroe-Doktrin 1823 definierten Beschränkung der US-Politik auf den amerikanischen Doppelkontinent und dem erst um die Jahrhundertwende vermehrt einsetzenden Interesse der deutschen Autoren- und Leserschaft an der amerikanischen Literatur zu schwach ausgeprägte Beziehungen zwischen den USA und Deutschland, auf deren Basis die abenteuerlichen Auswandererdarstellungen hätten relativiert werden können. Beeinflusst von James Fenimore Coopers *Lederstrumpf*-Romantik und Harriet Beecher Stowes *Onkel Toms Hütte* (1852), korrigierten auch jene Schriftsteller, die Amerika im 19. Jahrhundert kennengelernt hatten, die in Deutschland vorherrschende Vorstellung von einem geradezu utopischen Amerika nicht und kolportierten stattdessen ein Bild von der ‚Neuen Welt‘ mit nur bedingtem Bezug zur Realität.⁶ Auf diese Weise kam die deutsche Amerika-Literatur im 19. Jahrhundert – abgesehen von gleichermaßen typisierten Indianern und afroamerikanischen Sklaven – über weite Teile ohne Amerikaner aus; die ‚Neue Welt‘ als bessere ‚Alte Welt‘ wurde zum frei gestaltbaren Lebensraum der ausgewanderten Europäer.⁷ Während der industrialisierte Teil der USA gegen Ende des 19. Jahrhunderts in der deutschen Öffentlichkeit zunehmend als Bedrohung für die wirtschaftliche Entfaltung des Deutschen Reichs gezeigt wurde und parallel dazu realistischere, sozialkritische Autoren wie Mark Twain und Walt Whitman, später auch John Dos Passos, Theodore Dreiser, Sinclair Lewis und Upton Sinclair die deutschen Naturalisten, Impressionisten und Expressionisten thematisch wie formal beeinflussten,⁸ verlagerten Autoren wie Karl May und Friedrich Spielhagen die Sozialisierung des ‚guten‘ Europäers an die amerikanische Frontier, die darüber, anders als das wirtschaftlich prosperierende Amerika, zum „eigentlichen Wunschort der eskapistischen Träume der Deutschen“ wurde und für all

Einwandererwerbung in Deutschland 1845–1914. Stuttgart, 1990 [Diss.]; Juliane Mikoletzky: Die deutsche Amerika-Auswanderung des 19. Jahrhunderts in der zeitgenössischen fiktionalen Literatur. Tübingen, 1988 [Diss.].

⁶ Becker, Frank: Amerikabild und „Amerikanisierung“ im Deutschland des 20. Jahrhunderts. Ein Überblick. In: Ders., Elke Reinhardt-Becker (Hrsg.): Mythos USA. „Amerikanisierung“ in Deutschland seit 1900. Frankfurt/M., New York, 2006. S. 19–47, hier S. 19f.

⁷ Das Amerika ohne Amerikaner, wie es etwa Theodor Fontane, Wilhelm Raabe, Adalbert Stifter und Friedrich Spielhagen beschrieben, prägt auch die Amerikadarstellung von Oskar Maria Graf und Hilde Spiel im 20. Jahrhundert. Vgl. Jeffrey L. Sammons: Die Darstellung Amerikas unbesehen. Vergleichende Betrachtungen zu Spielhagen, Raabe und Fontane. In: Christof Hamann, Ute Gerhard, Walter Grünzweig (Hrsg.): Amerika und die deutschsprachige Literatur nach 1848. Migration – kultureller Austausch – frühe Globalisierung. Bielefeld, 2009. S. 153–170, hier S. 166f.

⁸ Gerade die in den zwanziger Jahren beliebte Short story sieht Horst Opper allerdings sowohl in der amerikanischen als auch – mit Verweis auf Friedrich Hebbel und E. T. A. Hoffmann – in der deutschen Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorgeformt. Vgl. Horst Opper: Amerikanische Literatur. In: Werner Kohlschmidt, Wolfgang Mohr (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1. Berlin 1958². S. 47–60, hier S. 59.

das einstand, „was Amerika *nicht*“⁹ war. May und Spielhagen schrieben dabei eine motivische Tradition fort, die vor und neben ihnen die Grenzer-Literaten Friedrich Gerstäcker, Balduin Möllhausen, Otto Rupp, Charles Sealsfield (d.i. Karl Postl) und Friedrich Strubberg begründet hatten, obwohl diese Autoren allesamt das reale, pluralistischere Amerika aus erster Hand kannten.¹⁰

Das Nebeneinander von der literarischen Erschließung des technisierten Nordamerikas und von der unverwüstlichen, nicht erst im 20. Jahrhundert weniger am Westsiedler denn am Cowboy festgemachten Abenteuerliteratur der Behauptungs- und Bewährungskämpfe am Rande der Zivilisation begründeten die „doppelte Semantik Amerikas“,¹¹ bestehend aus wildem Westen und urbanem Lebensraum in einem, zugleich die Erinnerung an eine raue Vergangenheit und den unbedingten Glauben an eine fortschrittsorientierte Zukunft vergegenwärtigend.

In beiden Fällen wurde Amerika zum dauerhaften „Gegenstand europäischer Phantasmagorien, die mit der Realität wenig gemein hatten“, sodass die als Amerikanismus bezeichnete, allumfassende, wenngleich hauptsächlich kulturelle Auseinandersetzung mit den USA von den politischen Umbrüchen um 1918 kaum berührt wurde. Aus diesem Grund argumentiert Deniz Göktürk dafür, den Amerikanismus nicht auf eine „intellektuelle Mode“ der Weimarer Republik [...], die mit den fordistisch-kapitalistischen Utopien der ökonomischen Stabilisierungsphase ab 1924 und den stilistischen Tendenzen der Neuen Sachlichkeit einherging“, zu reduzieren, sondern diese Formen der Reflexion über Amerika stärker in die Denkmuster der vorherigen Jahrhundertwende einzubinden.¹²

Nach dem Ersten Weltkrieg fungierte die junge deutsche Republik als eine Art politischer und, durch den Dawes-Plan an die amerikanische Finanzwelt angeschlossen, wirtschaftlicher „Juniorpartner“¹³ der USA. Durch diese ökonomische und geistige Nähe zur ‚Neuen Welt‘ in Übersee und zugleich auch den Versuch, die große, von dem Zu-

⁹ Kohl, Karl-Heinz: Kulturelle Camouflagen. Der Orient und Nordamerika als Fluchträume deutscher Phantasie. In: Sabine Beneke, Johannes Zeilinger (Hrsg.): Karl May. Imaginäre Reisen. Bönen, 2007. S. 95–114, hier S. 98; Grünzweig, Walter: „Das Herz zwiefach geteilt.“ Deutsche literarische Amerika-Bilder und die Amerikanistik. In: Ders., Hamann, Gerhard (Hrsg.): Amerika und die deutschsprachige Literatur. S. 139–150, hier S. 140.

¹⁰ Vgl. Oppel: Amerikanische Literatur, S. 54.

¹¹ Otto, Viktor: Deutsche Amerika-Bilder. Zu den Intellektuellen-Diskursen um die Moderne 1900–1950. München, 2006. S. 20f.

¹² Göktürk, Deniz: Künstler, Cowboys, Ingenieure ... Kultur- und mediengeschichtliche Studien zu deutschen Amerika-Texten 1912–1920. München, 1998. S. 7. Als Modeerscheinung der zwanziger Jahre dargestellt wird der Amerikanismus bei Helmut Lethen: Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des „weißen Sozialismus“. Stuttgart, 1975². S. 19–57.

¹³ Detlev J. K. Peukert: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne. Frankfurt/M., 1987. S. 179.

sammenbruch des deutschen Kaiserreichs ausgelöste kulturelle Irritation zu überwinden,¹⁴ beeinflusste die Vorstellung vom typischen American Way of Life die deutsche Nachkriegsgesellschaft besonders in den mittzwanziger Jahren nachhaltig: Der Fordismus – die 1923 in Deutschland erschienene Biografie Henry Fords avancierte schnell zur „Bibel der Weimarer Republik“ – ließ die USA als „ein Land des Pragmatismus, des Tatsachenkults, der sachbezogenen Arbeitsverhältnisse, das heißt als eine nüchtern geplante, durchrationalisierte Industrie- und Leistungsgesellschaft“ erscheinen.¹⁵

Revolutionierte auf kultureller Ebene der Jazz auch die deutsche Musik- und Tanzkultur grundlegend, beförderte das Vorbild Amerika auch die Ausprägung des Kabarets, der Revue, sowie der Zeitoper in Deutschland und wurde unter dem Eindruck einer allgemeinen Beschleunigung, Pluralisierung und Technisierung der Gebrauchswert von Literatur und Sprache zum stilbildenden Maßstab erhoben, so liegt das eigentlich Phänomene des Amerikanismus-Phänomens während der Weimarer Republik doch in der erstmals weltweiten Gleichzeitigkeit von Modeerscheinungen, wobei das Kino zum Leitmedium dieser Entwicklung aufstieg und neben dem umtriebigen New York vor allem die ‚Traumfabrik‘ Hollywood die amerikanische Moderne repräsentierte.¹⁶

Doch der schnelle wirtschaftliche Aufschwung, den Deutschland am Ende des 19. Jahrhunderts erfahren hatte, und die damit verbundenen sozialen Veränderungen, aber auch die Diskrepanz zwischen traditioneller und moderner Kultur beförderten bei aller Hinwendung zu Amerika auch eine verbreitete kritische und sogar ablehnende Haltung zum Amerikanismus. Sämtliche politische Lager bedienten sich dabei derselben Stereotype,¹⁷ auf deren Grundlage die konservative und nationale Seite eine kulturelle

¹⁴ Der Amerikaner erscheint in der deutschen Vorstellung zu wirtschaftlichen Großtaten befähigt, weil er von geistigem Ballast befreit ist. Die von ihm vertretene Mentalität entspricht reinem Rationalismus. Vgl. Peter Berg: Deutschland und Amerika 1918–1929. Über das deutsche Amerikabild der zwanziger Jahre. Lübeck, Hamburg, 1963. S. 135.

¹⁵ Siehe Jost Hermand, Frank Trommler: Die Kultur der Weimarer Republik. Frankfurt/M., 1989. S. 49, 52. Vgl. Regina Brittner, Henning Brüning (Hrsg.): Zukunft aus Amerika. Fordismus in der Zwischenkriegszeit. Siedlung, Stadt, Raum. Dessau, 1995.

¹⁶ Vgl. Peukert: Die Weimarer Republik, S. 180; Elke Reinhardt-Becker: The American Way of Love. Zur Amerikanisierung des deutschen Liebesdiskurses in der Weimarer Republik. In: Dies., Becker (Hrsg.): Mythos USA. S. 99–133; Ursula Saekel: Der US-Film in der Weimarer Republik – ein Medium der „Amerikanisierung“? Deutsche Filmwirtschaft, Kulturpolitik und mediale Globalisierung im Fokus transatlantischer Interessen. Paderborn et al., 2011 [Diss.]. Der Kulturtransfer zwischen Amerika und Deutschland verlief nach 1918 keineswegs einseitig; vielmehr herrschte ein, wenngleich unter (vermeintlich) amerikanischen Vorzeichen geführter Austausch, der einigen deutschen Kulturschaffenden eine internationale Karriere ermöglichte. So ging etwa der erste Academy Award („Oscar“) für den besten Hauptdarsteller, 1929 verliehen, an den deutschen Schauspieler Emil Jannings. Andere auch in den USA erfolgreich arbeitende Schauspieler und Regisseure waren etwa Marlene Dietrich, Ernst Lubisch und Paul Wegener, Paul Leni, Friedrich Wilhelm Murnau und Josef von Sternberg.

¹⁷ Vgl. Otto: Deutsche Amerika-Bilder, S. 12; Alexander Schmidt-Gernig: „Amerikanismus“ als Chiffre des modernen Kapitalismus. Zur vergleichenden Kulturkritik im Deutschland der Weimarer Republik. In:

Überfremdung und wirtschaftliche Abhängigkeit von den USA befürchtete,¹⁸ während die linke Seite – besonders im Anschluss an die Weltwirtschaftskrise, dabei aber gleichlautend kritische Stimmen aus dem frühen 19. Jahrhundert aufgreifend¹⁹ – die sozialen Disharmonien im Land der angeblichen Gleichheit und des nur scheinbar allgemeinen Wohlstandes thematisierte.²⁰ Das Maß der Kritik reichte hierbei von der Anprangerung des Antisemitismus in den USA²¹ über Parteinahmen zu dem international beachteten Skandalprozess Sacco und Vanzetti²² bis hin zu Friedrich Wolfs – wenn gleich auch erst 1935 angestellten – Vergleich von New Yorker Frauengefängnissen und deutschen Konzentrationslagern, in denen – anders als in den amerikanischen Haftanstalten – die Insassen immerhin nicht nach rassischer Zugehörigkeit unterschieden worden seien.²³

Im gegenwartsbezogenen Drama der Weimarer Republik kommt dem literarisierten Amerika als „Chiffre und Exempel für Modernisierungsprozesse auf allen gesellschaftlichen Ebenen“²⁴ eine herausragende Bedeutung zu, wobei weniger eine vermeintliche Amerikanisierung der deutschen Nachkriegsgesellschaft als vielmehr der Gegensatz von amerikanischem Fortschrittsdenken und europäischer Traditionsverbundenheit auf der

Hermann Danuser, Hermann Gottschewski (Hrsg.): *Amerikanismus Americanism Weill. Die Suche nach kultureller Identität in der Moderne*. Schliengen, 2003. S. 49–66; Richard Herzinger: Der „Amerikanismus“ in den Deutungsmustern linker und rechter Modernekritiker. In: Ebd., S. 91–105.

¹⁸ Die wohl bekannteste und in ihrer Zeit einflussreichste Publikation aus diesem Lager dürfte Adolf Halfelds *Amerika und der Amerikanismus. Kritische Betrachtungen eines Deutschen und Europäers* (1927, 1928²) gewesen sein. Vgl. Dieter Heimböckel: Die USA als neusachliches Schreckgespenst. Adolf Halfelds *Amerika und der Amerikanismus*. In: Jochen Vogt, Alexander Stephan (Hrsg.): *Das Amerika der Autoren. Von Kafka bis 09/11*. München, 2006. S. 87–98; Frank Kelleter: „We never cared for the money“. Geld und die Frage kultureller Identität in transatlantischer Perspektive. In: Ders., Wolfgang Knöbl (Hrsg.): *Amerika und Deutschland. Ambivalente Begegnungen*. Göttingen, 2006. S. 30–53, hier S. 34f.

¹⁹ Hamann: *Amerika*, S. 18. Zum diesbezüglich ambivalenten Amerika-Bild der SPD vgl. Werner Kremp: *In Deutschland liegt unser Amerika. Das sozialdemokratische Amerikabild von den Anfängen der SPD bis zur Weimarer Republik*. Münster, Hamburg, 1993. S. 226–231.

²⁰ Vgl. Berg: *Deutschland und Amerika*, S. 154–157; Thorsten Unger: *Diskontinuitäten im Erwerbsleben. Vergleichende Untersuchungen zu Arbeit und Erwerbslosigkeit in der Literatur der Weimarer Republik*. Tübingen, 2004. S. 85–289. Zu den namhaftesten Publikationen linker Amerikakritiker gehören Egon Erwin Kischs *Paradies Amerika* (1929) und Maria Leitners *Hotel Amerika* (1930). Generell zur linken Kritik vgl. Walter Fähnders: ‚Amerika‘ und ‚Amerikanismus‘ in deutschen Rußlandberichten der Weimarer Republik. In: Wolfgang Asholt (Hrsg.): *Die Blicke der Anderen. Paris – Berlin – Moskau*. Bielefeld, 2006. S. 101–199.

²¹ Vgl. Roth: *Ein Jude geht nach Amerika*, S. 883; Thomas W. Kniesche: *Projektionen von Amerika. Die USA in der deutsch-jüdischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld, 2008.

²² Die anarchistischen Italoamerikaner Nicola Sacco und Bartholomeo Vanzetti wurden 1927 wegen Raubmords zum Tode verurteilt. Die sozialkritischen, in Europa stark rezipierten US-Autoren John Dos Passos (*Facing the Chair* 1927) und Upton Sinclair (*Boston* 1928) literarisierten den Prozess, ebenso die (linken) deutschen Schriftsteller Wilm Reupke (*Sacco und Vanzetti* 1928), Erich Mühsam (*Staatsraison* 1928) und Anna Seghers (*Auf dem Weg zur amerikanischen Botschaft* 1930).

²³ Vgl. Friedrich Wolf: *New York – Theaterfront 1935*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechzehn Bänden*. Hrsg. v. Else Wolf, Walther Pollatschek. Bd. 15. Aufsätze 1919–1944. Berlin, Weimar, 1967. S. 402–424, hier S. 402.

²⁴ Otto: *Deutsche Amerika-Bilder*, S. 15.

zeitkritischen Bühne veranschaulicht wird. In vierzehn der in dem vorliegenden Textkorpus aufgeführten 171 Dramen²⁵ repräsentieren dabei Adelsfiguren den noch lebendigen kulturellen Bezug zur Vergangenheit der ‚Alten Welt‘, das moderne Amerika hingegen wird kaum dargestellt: Lediglich in Otto Rombachs *Apostel* (1928) und vage in Lion Feuchtwangers *Petroleuminseln* (1927) dient die ‚Neue Welt‘ als Handlungsort; und abgesehen von den beiden amerikanischen ‚Vergnügungsreisende[n]‘,²⁶ die in Hans Chlumbergs *Wunder um Verdun* (1930) die Schlachtfelder des Weltkriegs besichtigen, übernehmen die Amerikaner, wie sie in Paul Kornfelds *Smither kauft Europa* (1929), Kurt Schwitters’ *Es kommt drauf an* (1927–1930) sowie Carl Sternheims *Schule von Uznach* (1926) und *John Pierpont Morgan* (1930) gezeigt werden, dieselbe Funktion, die im deutschen Drama des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus der heimkehrende, zum Teil fremd gewordene, zum Teil vertraut gebliebene ‚Onkel aus Amerika‘ innehat. Als Retter in der finanziellen Not wirkt er vermittelnd, aber auch verwirrend auf sein europäisches Umfeld ein, wobei der ‚Vorstellungskomplex ‚Amerika‘ lediglich den Resonanzrahmen für eigentlich Innerdeutsches bildet‘, da diese Dramen nicht um den Onkel angelegt sind, sondern um ‚Tests auf den Verlust oder das letztendliche sich Durchsetzen eines präsupponierten deutschen Nationalcharakters‘, der allerdings ‚als Kontrastfolie einer nicht minder imaginierten Vorstellung typisch amerikanischen Handelns bedarf.‘²⁷

Während Amerika bei Herbert Eulenberg (*Die Welt ist krank* 1920) und Ferdinand Bruckner (*Krankheit der Jugend* 1926) als völlig andere, entlegene Welt und bei Ernst Toller (*Der entfesselte Wotan* 1923) als besseres Europa nur gedacht wird, brechen bei Bruckner (*Die Verbrecher* 1928), Georg Kaiser (*Kolportage* 1924), Heinrich Mann (*Das gastliche Haus* 1924) und Friedrich Wolf (*Koritke* 1927) die zurückkehrenden Europäer irritierend, bei Fanny Wibmer-Pedit (*Das eigene Heim* 1930) die Normen der ‚Alten Welt‘ bestätigend in das von ihnen verlassene Milieu ein. Für die Adelsfiguren stellen die Heimkehrer häufig eine Bedrohung dar, wännen sie sich doch traditionell an der Spitze der von den Reisenden aus Übersee plötzlich infrage gestellten deutschen Gesellschaftsordnung. Gelegentlich, wie etwa bei Bruckner, Mann und Wolf, nehmen allerdings auch Adlige die Rolle des Auswanderers ein, doch auch hier lässt sich aristo-

²⁵ Vgl. die Auflistung im Anhang dieser Arbeit.

²⁶ Chlumberg, Hans: *Wunder um Verdun*. Dreizehn Bilder. Berlin, 1931. S. 9 (Erstes Bild).

²⁷ Rolf Parr: Der ‚Onkel aus Amerika‘. Import von Amerikawissen oder Re-Import alter Stereotype? In: Hamann, Gerhard, Grünzweig (Hrsg.): *Amerika und die deutschsprachige Literatur*. S. 21–38, hier S. 21f.

kratisches Standesdenken mit dem vermeintlich amerikanischen Ideal der klassenlosen Gesellschaft nicht vereinbaren.

In diesem Abschnitt der vorliegenden Untersuchung sollen eingehender Dramen betrachtet werden, die nicht nur in ihrer Summe, sondern auch in sich ein möglichst breites Spektrum zeitgenössischer Amerika-Bilder aufzeigen, und adlige Figuren aufweisen, die an zentraler Stelle in den im Stück dargestellten Amerika-Diskurs eingebunden sind. Beides ist in Ernst Tollers Komödie *Der entfesselte Wotan* der Fall. Hierin entwirft der Autor den Gegensatz zwischen anachronistischer, an Südamerika festgemachter Grenzlandromantik und einer modernen Verkehrsgesellschaft, repräsentiert von der im Hintergrund des eigentlichen Bühnengeschehens agierenden brasilianischen Regierung und dem US-amerikanischen Finanz- und Pressewesen. Letzteres beeinflusst die Gedankenwelt des titelgebenden Frisörs Wotan nur insofern, dass er auf die Anerkennung seines Siedlungsunternehmens und der zahlreichen als Erfindungen deklarierten Plagiate durch die für ihn schwer erfassbare Großmacht hofft und finanzielle Unterstützung von J. P. Morgan Jr. einfordert.²⁸

In Tollers Komödie steigt jedoch nicht nur der schaumschlagende Frisör – ein Jedermann also – zum Verführer einer verblendeten Masse auf, die über den Ozean gerettet werden will; auch der Verführer selbst wird verführt: Indem er sein verzerrtes Weltbild immer wieder neuen Impulsen anpasst, versteigt sich Wotan in imperialistische Kolonialisierungsphantasien, die Einflüsse von Europaflüchtigen, von verkitschter Schundliteratur und von Walt Whitman erkennen lassen. Vor allem aber zeigt sich der Frisör von dem Adel beeinflusst. General von Stahlfaust interessiert die weltliche, Gräfin Galig die religiöse Unterwerfung der ‚Neuen Welt‘ und Wotan bedient diese beiden Ambitionen dadurch, dass er sie sich zu eigen macht. Zwei weitere aristokratische Figuren im Umfeld des Frisörs, beide ebenfalls kenntlich gemacht als aus ihrem ursprünglichen Dienst an Staat und monarchischen Herrscher entlassen, weisen darauf hin, dass Wotan in seinen immer brutaleren Visionen von einem neuen Europa in Amerika vage für die Restauration des Adels arbeitet, dass seine erstrebte Siedlung in Südamerika nur ein erster Schritt zur menschenverachtenden Weltherrschaft darstellt, noch bevor sie überhaupt errichtet worden ist.

²⁸ Vgl. Ernst Toller: *Der entfesselte Wotan. Eine Komödie*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühau. Bd. 2. *Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918–1924)*. Hrsg. v. John M. Spalek. München, 1995³. S. 249–302, hier S. 291 (III. Akt). Wotans Unwissen über die amerikanischen Verhältnisse kommt besonders deutlich im Gespräch mit einem US-amerikanischen Journalisten zum Ausdruck, den der Frisör abwechselnd als „Mister Senator“ und – in einem kaum beherrschten Spanisch – als „Kamerado“ anspricht. Vgl. ebd., S. 291f. (III. Akt).

Ferdinand Bruckner zeigt in den *Verbrechern* ebenfalls auswanderungswillige Europäer und deren Phantasmen von einer ‚Neuen Welt‘ auf. Projektionsfläche der eskapistischen Träume ist auch in diesem Justizdrama der Süden des amerikanischen Doppelkontinents, doch anders als Toller greift Bruckner auf die Figur des heimkehrenden Onkels aus Amerika zurück: Dietrich von Wieg ist seiner nächsten Verwandtschaft fremd geworden, seine Andersartigkeit zwischen den Orten dominiert die Handlung wesentlich stärker als die eigentliche Fremde selbst. Als Krimineller, der in Amerika auf dubiose Weise reich geworden sein soll, wirkt Dietrich von Wieg als Vorbild für andere Figuren in dem von Bruckner aufgezeigten Mietshaus, die mit dem Gesetz in Konflikt geraten sind. Amerika, wie es in Bruckners Stück imaginiert wird, macht Europas Verbrecher erst richtig groß. Eine moralische Alternative zu dieser Entwicklung versucht Frau von Wieg, Schwägerin des Ausgewanderten, für sich und ihrer Kinder zu finden.

Auch Georg Kaiser nutzt in seiner *Kolportage* die Figur des Onkels aus Amerika, der in diesem Fall aus den Weiten von Kansas vermögend heimkehrt, um seine Nichte Karin vor dem kindsräuberischen Grafen in freiheitliche amerikanische Gefilde zu führen. Anders als bei Bruckner wiederholt sich die Rückkehr des Ausgewanderten bei Kaiser allerdings, als zwanzig Jahre nach dem Eintreffen des Onkels mit Karins Sohn Erik eine Figur die europäische Bühne betritt, die keine Beziehungen zu ihrer Heimat pflegt, sondern sich als Amerikaner versteht und als solcher wahrgenommen wird.

Während alle drei Autoren Amerika größtenteils auf ein raues Grenzland beschränken, daneben aber auch in verschiedener Intensität das wirtschaftliche Potential der USA aufzeigen, nimmt der Adel in ihren genannten Stücken ein äußerst unterschiedliches Verhältnis zu Amerika ein: Bei Toller strebt ein wirtschaftlich bedrohter Adel nach Übersee, um alte, verlorene Privilegien zurückzugewinnen. Die tatsächliche Überfahrt eines Adligen veranschaulicht Bruckner, worüber es in seinem Schauspiel zur räumlichen Trennung und moralischen Spaltung des aristokratischen Figurals kommt. Bei Kaiser hingegen halten sich die Adligen auf Distanz zur ‚Neuen Welt‘ – und werden doch durch die heimkehrenden Auswanderer und deren finanzielle Möglichkeiten zur Beeinflussung inneradliger Beziehungen gezwungen, sich mit den ihnen wesensfremden (amerikanischen) Menschen „[v]om Mond“ auseinanderzusetzen.²⁹

²⁹ Kaiser, Georg: *Kolportage*. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten nach zwanzig Jahren. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 2. Stücke 1918–1927. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1971. S. 343–408, hier S. 387 (II. Akt).

III.1. Adelsland Amerika?

Aristokratische Fantasien in Ernst Tollers Komödie *Der entfesselte Wotan*

Bei der Komödie *Der entfesselte Wotan* handelt es sich um ein merkwürdiges, von der Forschung bislang kaum beachtetes Zwischenstück Ernst Tollers,¹ das dessen im Gefängnis zwischen 1919 und 1924 entstandenes Werk abschließt und zugleich den Beginn von Tollers zweiter Schaffensperiode in der Weimarer Republik einläutet. Dieses Drama wurde als erstes von Toller explizit als Komödie bezeichnet² und bildet – wesentlich dezidierter als der ihm vorangegangene *Hinkemann* (1923) – aufgrund seiner satirischen Grundhaltung einen deutlichen Kontrast zur expressionistischen Dramatik und somit auch zu Tollers bis dahin vorliegenden Erfolgsstücken.³ Während diese – *Die Wandlung* (1919), *Masse Mensch* (1920/21) und *Die Maschinenstürmer* (1922) – in schneller Folge uraufgeführt und publiziert worden waren, fand der *Entfesselte Wotan* nach seiner Veröffentlichung 1923 nur sehr langsam seinen Weg auf die Bühne.

Als das Stück am 16. November 1924 zunächst am Moskauer Bolschoi-Theater in russischer Übersetzung uraufgeführt wurde (Regie: K. P. Chochlow),⁴ befand sich der im Zuge der Auflösung der Münchner Räterepublik im Frühjahr 1919 verhaftete Toller bereits seit vier Monaten wieder auf freiem Fuß. Die deutsche Theaterwelt erzitterte zu diesem Zeitpunkt noch immer unter dem Skandal, den die Aufführung seines *Hinkemanns* am Dresdner Staatstheater im Januar desselben Jahres ausgelöst hatte.⁵ Im April 1924 war mit dem Gedichtband *Das Schwalbenbuch* Tollers letzte im Gefängnis

¹ Vgl. Richard Dove: Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland. Göttingen, 1993; Carel ter Haar: Ernst Toller. Appell oder Resignation? München, 1982², die beide in ihren umfangreichen Werkschauen diese Komödie Tollers nur streifen. Alexander Lixl geht überhaupt nicht auf dieses Stück ein. Vgl. Alexander Lixl: Ernst Toller und die Weimarer Republik 1918–1933. Heidelberg, 1986.

² Abgesehen von *Der entfesselte Wotan* verstand Toller nur sein Exilstück *No more Peace* als „a thoughtful comedy“. Vgl. Ernst Toller: *No more Peace. A thoughtful comedy*. London, 1937.

³ Zur Selbstkritik an seinem expressionistischen Werk siehe Gordana-Dana Grozdanic: Der gefesselte Dichter. Ernst Tollers *Der entfesselte Wotan* als satirische Selbstbespiegelung. In: Stefan Neuhaus, Rolf Selbmann, Thorsten Unger (Hrsg.): *Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen*. Würzburg, 2002. S. 184–191. Sprachlich steht Tollers *Entfesselter Wotan* in direkter Nachfolge zu Carl Sternheims *Die Hose* (1911) und Arnolt Bronnens *Vatermord* (1920). Bezüglich der expressionistischen Ideologie vom ‚Neuen Menschen‘ finden sich besonders deutliche Parallelen zu Georg Kaisers Stücken *Die Bürger von Calais* (1914), *Von morgens bis mitternachts* (1916) und *Gas* (1918). Vgl. Hermann Korte: Die Abdankung der „Lichtbringer“. Wilhelminische Ära und literarischer Expressionismus in Ernst Tollers Komödie „Der entfesselte Wotan“. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift*. 65. Bd./34. Bd. d. NF. 1984. S. 117–132, hier S. 127. Hans-Jörg Knobloch sieht zudem Frank Wedekinds *Erdgeist* (1898) bei dem himmlischen Vorspiel und Fritz von Unruhs *Ein Geschlecht* (1917) für Tollers Komödie insgesamt Pate stehen. Vgl. Hans-Jörg Knobloch: *Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie*. Bern, Frankfurt/M., 1975. S. 99.

⁴ Das Stück wurde in Moskau insgesamt dreißig Mal gegeben. Vgl. Wolfgang Rothe: Ernst Toller. In *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*. Reinbek, 1983. S. 136.

⁵ Vgl. Günther Rühle: *Theater in Deutschland 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt/M., 2007. S. 490.

verfasste Arbeit erschienen, dem die Textsammlung *Vormorgen* noch im selben Jahr folgte. Die allgemeine Aufregung um den *Hinkemann* und um Toller selbst, der bald mehr als politischer Aktivist denn als Autor einen bis 1933 endlosen Reigen von Lese- und Vortragsreisen quer über den Globus eröffnete, stellte nicht nur die Uraufführung seines Massenspiels *Erwachen* im August 1924 in den medialen Schatten; auch von der sowjetischen Uraufführung des *Entfesselten Wotans* wurde in Deutschland keinerlei Notiz genommen.

Erst die deutschsprachige Premiere der Komödie am Deutschen Theater in Prag am 29. Januar 1925 unter der Regie von Karl Demetz erregte genügend Aufmerksamkeit, um die Bühnen in Deutschland hellhörig werden zu lassen. Unter der Regie von Jürgen Fehling, der schon *Masse Mensch* an der Berliner Volksbühne im September 1921 durchgesetzt hatte, erfuhr der *Entfesselte Wotan* am 23. Februar 1926 in der Tribüne Berlin seine ‚reichsdeutsche‘ Premiere.

Doch die Distanz von knapp drei Jahren zwischen Produktion und zeitnaher Publikation im Sommer 1923 und der Berliner Erstaufführung des Stücks 1926 wirkte sich verheerend auf die Deutung des *Entfesselten Wotans* aus. Hatte Max Brod anlässlich der Prager Aufführung in Tollers Komödie noch die leitmotivische „Tendenz gegen die Schieber Nachkriegsdeutschlands“ ausgemacht,⁶ stilisierte Fehling in Berlin den schaumschlagenden Wilhelminer Wotan kurzerhand zu einer verkappten Hitler-Karikatur.⁷ Die Inflationszeit, die wirtschaftlichen Orientierungskämpfe der über Kriegsende und Revolution gefallenen Eliten aus Militär und Finanzwesen, Beamtentum und Adel galten inzwischen als überholt und gestrig. Hitler hingegen, der im November nach der Publikation von Tollers *Entfesseltem Wotan* zum Sturm auf die Münchner Feldherrnhalle angesetzt und dadurch überhaupt erst reichsweite Bekanntheit erlangt hatte, erschien um 1926 wesentlich virulenter als der wilhelminische Kleinbürger mit seinen imperialistischen Weltherrschaftsphantasmen, den Toller auf die Bühne brachte. Parallelen zwischen dem antisemitischen, germanisch-völkischen Spießerdünkel und den in dieselbe Richtung zielenden Phrasen des NSDAP-Chefs wurden im Stück gesucht und leicht gefunden. William Willibrand führte diese verengte Lesart von Tollers Komödie erstmals 1945 in die Literaturforschung ein,⁸ worauf die nach ihm publizierenden

⁶ Brod, Max: Ernst Tollers Komödie „Der entfesselte Wotan“. Berliner Tageblatt, 5.2. 1925. Zit. n. Wolfgang Frühwald, John M. Spalek (Hrsg.): Der Fall Toller. Kommentar und Material. München, Wien, 1979. S. 166–168, hier S. 166.

⁷ John M. Spalek, Wolfgang Frühauf: Anmerkung zu Alfred Kerr: Die Toller-Sperre. In: Dies. (Hrsg.): Der Fall Toller, S. 165–166, hier S. 166.

⁸ Vgl. William Willibrand: Ernst Toller and his Ideology. Iowa City, 1945 [Diss.]. S. 76–84.

Wissenschaftler nicht mehr umhin kamen, Tollers Wotan mit äußerst unterschiedlichen Präferenzen zwischen Wilhelm II. und Hitler zu verorten.⁹

Das Stück freilich ist wesentlich breiter angelegt. Zwar fokussiert sich das Geschehen ebenso wie das gesamte Figural ganz auf den Frisör Wilhelm Dietrich Wotan, der zum „Diktator und Jesus in einer Person“¹⁰ aufsteigt und doch nur sich und sein Umfeld auf gelernte Weise einseift. In seiner Grundaussage hat das Stück jedoch weit weniger den allmählich dem Größen- und Verfolgungswahn verfallenden Träumer als vielmehr sein Wirkung auf die haltsuchenden Zeitgenossen und mehr noch auf die anonyme Masse im Blick. „Manische Individuen oder Auguren oder simple Betrüger?“, hinterfragte Toller schon 1921 die Anführer der „mannigfachen Bünde“ seiner Zeit, die er als „Propheten und Prediger [...] in Massen durchs Land“ ziehen sah. „Eins stimmt mich bedenklich: die Menge der Anhänger.“ Für Toller schien die Erklärung dieses Zeitgeschehens auf der Hand zu liegen: „Nur wo seelische Zersetzung, Haltlosigkeit, Wurzellosigkeit, Glaube an Untergang herrschen, können solche Menschen Einfluß im Volk gewinnen.“¹¹

Zwei Jahre darauf setzte er diese Gedanken literarisch im *Entfesselten Wotan* um. Der Titelheld wird schon im himmlischen Vorspiel von seinem göttlichen Namenspatron als lächerliche Figur vorgestellt. Gefesselt herbeigezogen, erscheint der Frisör „*bekleidet mit einem Wildkatzenfell*“ (V, 253) und wird von dem Göttervater auf heitere „Heldenfahrt“ (V, 254) gesandt. Wotan tritt dabei längst nicht mehr als imposantes Sinn- und

⁹ Hans-Jörg Knobloch distanziert sich klar von Willibrands Lesart und stellt die in dem Stück angestregte „Rückschau auf die untergegangene Monarchie“ in den Mittelpunkt des politisch-sozialen Teils seiner Interpretation. Siehe Knobloch: *Das Ende des Expressionismus*, S. 95. Renate Benson hingegen versteht Tollers Stück „vor allem aber auf Hitler“ gemünzt. Siehe Renate Benson: *Deutsches expressionistisches Drama. Ernst Toller und Georg Kaiser*. New York, Bern, Frankfurt/M., 1987. S. 110. Eine ausführliche Übersicht über die diesbezüglich teils weit auseinanderliegenden Meinungen in der Forschung bietet Kirsten Reimers: *Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen*. Würzburg, 2000 [Diss.]. S. 130. Letztendlich ist wohl Rosemarie Altenhofer zuzustimmen, die Tollers Stück als „politische Prophezeiung“ versteht, die der Leser jedoch „nicht überstrapazieren darf.“ Siehe Rosemarie Altenhofer: *Wotans Erwachen in Deutschland. Eine massenpsychologische Untersuchung zu Tollers Grotteske ‚Der entfesselte Wotan‘*. In: Bernd Urban, Winfried Kudszus (Hrsg.): *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*. Darmstadt, 1981. S. 233–255, hier S. 234, 238.

¹⁰ Toller, Ernst: *Der entfesselte Wotan. Eine Komödie*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühauf. Bd. 2. *Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918–1924)*. Hrsg. v. John M. Spalek. München, 1995³. S. 249–302, hier S. 273. Die folgenden Zitate im Fließtext beziehen sich auf diese Angabe.

¹¹ Toller, Ernst: *Brief an Gustav Mayer vom 7.2. 1921*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühauf. Bd. 5. *Briefe aus dem Gefängnis*. Hrsg. v. John M. Spalek. München, 1978. S. 60–61, hier S. 61. Seinen *Briefen aus dem Gefängnis* kommt eine besondere Bedeutung bei der Analyse von Tollers Werk zu, da er sie schon zu Lebzeiten, wenn auch erst 1935 im Amsterdamer Exilverlag Querido, veröffentlichte. Vgl. John M. Spalek, Wolfgang Frühwald: *Lebens- und Werkchronik*. In: Dies. (Hrsg.): *Der Fall Toller*, S. 11–24, hier S. 22.

Leitbild germanisch-nationalen Denkens auf,¹² sondern verkörpert, das Lasso schwingend und sein mickriges Menschenpendant mit Anglizismen angehend, den amerikanisierten Zeitgeist des jungen Nachkriegsdeutschlands (vgl. V, 253). Doch aus dieser gewandelten Light-Rolle fällt der Cowboy-Gott auch gleich wieder heraus, wenn er dem Publikum den kommenden Spielverlauf näherbringt, dabei das Stück als Komödie ankündigt und, an den verlorenen Weltkrieg erinnernd, zwar das Pathos des Expressionismus, nicht aber damit auch sämtlichen Hintersinn fahren lässt. „Was einst Tragödie, werd zur Posse, / Was einst gekrümmtes Leid, werd zum Gelächter [...]. O Publikum! Lach nicht zu früh! / Einst lachtest du zu spät / Und zahltest deine Blindheit mit lebendigen Leibern. / Lach nicht zu früh!“ (V, 253f.)

Den amerikanisierten Wotan zieht es wieder bei „teutsche[m] Met“ und Frigga auf sein „Bärenfell“ zurück (V, 254). Der angestrebte Identitätswandel entsprechend des Zeitgeistes scheitert binnen Kurzem, der Gottvater verfällt wieder der von ihm selbst verspotteten Deutschtümelei und auch sein irdisches Pendant kann die ihm eigene Rolle nicht abstreifen.¹³ Zwar glaubt sich der Frisör zu Höherem berufen, versuchte sich in der Vergangenheit allerdings derart erfolglos als Erfinder, Dichter und Ästhet (vgl. I, 260), dass ihm nun durch den Gerichtsvollzieher der vollständige Identitätsverlust droht. Der von ihm nicht zu bewältigenden, kleinbürgerlichen Realität entrückt Wotan als „Abonnet in Krauses Lesezirkel exotischer Romane“ (I, 257). Dieser Trivialliteratur entnimmt Wotan das verkitschte expressionistische Pathos (vgl. I, 255) und den gleichermaßen zeitfremden Sprachgebrauch, mit dem er seinem Mariechen die eigene angebliche Geistesgröße vorpredigt. Wenn Toller seinen Wotan aus dessen Lektüre zitieren lässt „Emilie, steilte sich sein Schrei, rasender Quinten voll, in azurene Nacht [...]. Blutiges Messer psalmt“ (I, 257), parodiert er nicht nur einen zur Massen- und Modeliteratur herabgesunkenen, inhaltlich entleerten Phrasenexpressionismus; auch der

¹² Das traditionelle Bild von Wotan umreißt der Schweizer Psychologe Carl Gustav Jung wie folgt: „Er ist ein Sturm- und Brausegott, ein Entfeßler der Leidenschaften und der Kampfbegier, und zudem ein übermächtiger Zauberer und Illusionskünstler, der in alle Geheimnisse okkultur Natur verwoben ist.“ Carl Gustav Jung: Wotan. 1936. In: Ders.: Aufsätze zur Zeitgeschichte. Zürich, 1946. S. 1–24, hier S. 6. Zu Tollers Umgang mit dem germanischen Mythos siehe Stefan Neuhaus: Strategien der Entmythologisierung in Ernst Tollers Komödien *Der entfesselte Wotan* und *Nie wieder Friede!* In: Ders., Selbmann, Unger (Hrsg.): Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen, S. 169–183.

¹³ Cordula Grunow-Erdmann versucht, die Relation zwischen Gott und Frisör als Vater-Sohn-Verhältnis darzustellen. Vgl. Cordula Grunow-Erdmann: Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit. Heidelberg, 1994 [Diss.]. S. 170. In der Konsequenz würde dies bedeuten, dass Toller den vom expressionistischen Theater häufig aufgegriffenen Generationskonflikt parodiert, indem er den Sohn Wotan nicht gegen den väterlichen Willen aufbegehren, sondern diesen willfährig vollstrecken lässt. Hermann Korte hingegen fühlt sich von dem Vorspiel an Goethes *Prolog im Himmel* von *Faust I* erinnert, ohne dass er etwaige Parallelen zwischen Faust und Wotan plausibel machen könnte. Vgl. Korte: Die Abdankung der „Lichtbringer“, S. 120.

plakative Bildungsanspruch des wilhelminischen Bürgertums wird hiermit konterkariert.¹⁴

Neben dem Image des verkannten Intellektuellen bedient Wotan vor seiner Frau auch das Bild des Mannes der Tat (vgl. I, 261), ist aber während der dreizehnjährigen Ehe nicht in der Lage, einen Nachkommen hervorzubringen – der grundlegendste Ausdruck von Männlichkeit. Für sein vielfältiges Scheitern macht der Frisör ein ihm nicht gewogenes Umfeld aus, bedient sich dabei antisemitisch-nationaler Gemeinplätze und versteht es, sich durch angebliche Nachstellungen zum heroischen Opfer zu verklären. „Mich haben sie um die Ideen bestohlen! Mich denunziert! Gegen mich intrigiert! Mich kartätscht! Mich gemäht, mich gesichelt, mich gefällt! Wie eine germanische Eiche mich ruchlos gefällt [...]! Die Juden stecken dahinter! Die dreihundert Weisen von Zion!“ (I, 260)¹⁵

Als ein fremder Herr sich von Wotan rasieren lässt, ahnt der Schaumschläger schon, dass diese „Beschäftigung mir die schäumende Richtung weist!“ (I, 256) Sein Kunde will nach Brasilien auswandern, um Europa „den zernarbten Rücken“ (I, 256) zu kehren. „Ich habe den großen Strich gezogen! Mich ekelt vor diesem Land, das dem Untergang seinen klaffenden Schoß gegen Goldmark feilbietet und an Sintflutorgien geil sich kuppelt.“ (I, 256f.) Nicht nur sprachlich nähert sich der Fremde der expressionistischen Ausdrucksweise Wotans an; auch sein Erlöserideal findet sich in dieser Stilrichtung vorgeformt. Dieses führt den anonym Bleibenden jedoch von dem europäischen „Geruch ungelüfteter Schlafzimmer“ (I, 257) fort, die gesellschaftliche Erneuerung soll sich im unberührten amerikanischen Urwald vollziehen, „verbrüdert tiefer jedem Moskito als dem Menschenschmeiß von Europas Kultur!“ (I, 257)

¹⁴ Der einer Sonate entlehnte Aufbau des Stücks verstärkt diese Deutung. So ist der erste Akt der Komödie mit „Allegro“, der zweite mit „Andante“ und der dritte, die beiden letzten Sätze einer Sonate zusammenfassend, als „Scherzo Furioso – Rondo Finale“ betitelt. Vgl. Toller: *Der entfesselte Wotan*, S. 255 (I. Akt), 269 (II. Akt) u. 282 (II. Akt). Kirsten Reimers betont den parodistisch wirkenden Gegensatz von germanischem Mythos und leichtem Liedstück und verweist in diesem Hinblick besonders auf die zur Leierkastenmusik verkommene pathetische Marschmusik, die während einer Pause nach dem zweiten Akt vorgesehen ist. Vgl. Toller: *Der entfesselte Wotan*, S. 281 (II. Akt); Reimers: *Das Bewältigen des Wirklichen*, S. 141f.

¹⁵ Wotans Antisemitismus wird im Verlauf des Spiels von ihm selbst unbewusst als unreflektiertes Vorurteil vorgeführt. Der Bankier Karauschen ist der „erste Jude, den ich kennenlerne.“ (II, 278) Wotan verweigert sich dem pauschalisierenden Judenhass, den der Halbjude Schleim – insofern handelt es sich bei ihm auch um Selbsthass – an den Tag legt. Dennoch beharrt Wotan auf seiner generellen Abneigung gegen Juden und erklärt den ihm sympathischen Bankier, der das Klischee des geldgierigen Kapitalisten negiert – „Scheint an Religion zu leiden“ (II, 279) – zu einer „Ausnahme unter den Juden“ (II, 279). Neben einer jüdischen Weltverschwörung gegen ihn (vgl. I, 260) bezieht er sich auf „den Einfluß fremder Mächte“ und den „Erbfeind“ (II, 287) Frankreich, das seine Pläne hindere. Dieses stumpfsinnige Weltbild entspricht dem völkisch-nationalen Imperialismus, der das Deutsche Kaiserreich auszeichnete, und wird ad absurdum geführt, da Wotan schon hinter seinem anfangs unbedeutenden Schicksal das Wirken internationaler Feinde vermutet.

Seinen pathetischer Seufzer „O Urwald ... o Erde“ (I, 257) greift Wotan bereitwillig auf (vgl. I, 258), verstreute Zeitungsnotizen über Dollarkurse, kanadische Goldminen und einen Hamburger Auswandererdampfer (vgl. I, 258) bestätigen den Frisör in der Absicht, eine Auswanderungs-Genossenschaft zu gründen.¹⁶ Wieder gibt er sich als Mann der Tat und sieht sich als spiritueller Heilsbringer. „Ein Mann hieß Noah! Ein anderer wird Wotan heißen.“ (I, 259) Tatsächlich aber reiht sich sein Unternehmen lediglich in eine langfristige Entwicklung, die auch Wotan nicht verneinen kann: „Europa zieht über den Ozean.“ (I, 258)

Ihm gelingt es, sein skeptisches Mariechen von seiner plötzlichen Eingebung zu überzeugen, indem er an ihr religiöses Empfinden appelliert und sich in rhetorische Phrasen hüllt.

WOTAN: Mariechen, in Europa wohnt kein Gott nicht mehr.

MARIECHEN: Schön hast du das gesagt, Wilhelm. (I, 259)

Doch auch mit diesem Rückhalt schreitet der Frisör nicht zur Tat, sondern flüchtet sich in fantastische Sphären, in denen er auf keine Widerstände stößt. „Mir, Wilhelm Dietrich Wotan, ward übertragen von der hohen brasilianischen Regierung ein gewaltiger Urwald samt Holz, Getier und Pflanzenwelt!“ (I, 263), versichert er entsprechend überzeugt seinen nächsten beiden Kunden, die anfangs auf den Schwindel hereinfliegen. Es beginnt nun ein doppeltes Rollenspiel: Während Wotan vor seiner schnell wachsenden Anhängerschaft die Rolle des Erlösers immer opulenter ausfüllt, lassen sich die gescheiterten Existenzen, die abgebauten Offiziere, stellenlosen Kaufleute, politisch, wirtschaftlich und religiös enttäuschten Bürger und Adlige nur zu gern als unabkömmliche „Fachmänner“ (I, 263) verklärt anwerben. Einzig der Betrüger Schleim erkennt den großen Bluff, wodurch er das Unternehmen nach seinem Gunsten lenken und sich zuletzt mit der prallen Genossenschaftskasse absetzen kann.¹⁷

¹⁶ Hierin darf keine Anwendung von Sozialismus verstanden werden. Wotan wählt diese Form des Zusammenschlusses lediglich wegen des Wortklangs und distanziert sich klar von der „rote[n] Schmach“ (III, 291). „Genossenschaft, (*den Ton nach Weintrinkerart schmeckend.*) ein Melos, wie Wiener Walzer!“ (I, 259) Dadurch wird sozialistischer Wortgebrauch in kapitalistische Organisationsstrukturen eingeführt und das Ideal zum wohlklingenden Gemeinplatz.

¹⁷ Der Vision Wotans und den Verführungskünsten Schleims kann sich lediglich ein Arbeiter entziehen, der den Frisör auf seine eigentliche Stellung zurückverweist, indem er von ihm ein Stück Seife fordert (vgl. I, 262). Das von Wotan heraufbeschworene „Leichenfeld Europas“, das es zu verlassen gelte, beeindruckt den Proletarier nicht. „Jedes Leichenfeld wird Brachfeld. Zum Brachfeld kommt der Pflüger.“ (I, 262) Ebenjenen Pflüger ist Tollers Stück gewidmet (vgl. Toller: Der entfesselte Wotan, S. 251), wodurch der Hoffnung auf eine neue Gesellschaft unter Anführung des Proletariats zwar Ausdruck verliehen wird, jedoch unklar bleibt, welche Alternativen zum wilhelminischen Bürgertum die Arbeiter bereithalten könnten.

Schleim ist wie Mariechen ein Teil von Wotan, doch während das treudoofe Heimchen den Spießbürger immer wieder an die Realität erinnert, verhilft Schleim Wotan, über sein einfaches Dasein hinauszuwachsen.¹⁸ Dabei verkommt der Frisör zu einer Marionette dieses Kaufmanns, der die Erwartungen der Masse, aber auch der exponierten Mitglieder der Gesellschaft zu bedienen weiß – gewissermaßen ihnen allen den von ihm stilisierten Erlöser verkauft.

SCHLEIM: Beherrschen Sie die Lage [...]! Zur Gräfin Gallig sprechen Sie religiös! Zum Herrn Bankier Karauschen materiell! Zum General Stahlfaust markig! Zum Gefängnis-aufseher wie ein Mann aus dem Volke! Bevor schlichtes Volk kommt, ziehen Sie die geflickte Jacke hier an [...]. Hören Sie gut zu, und jeder glaubt, er habe den ersten Menschen gefunden, der ihn verstand. (II, 276)

Unter der Anleitung Schleims verändern sich Wotans Umfeld und Auftreten. Aus dem schlichten Frisörladen des ersten Akts entrückt der Kleinbürger in ein Ankleidezimmer, in dem sich seine Transformation vollzieht. „*Wotan – in Unterhosen*“ (II, 269), flexibel gestaltbar wie eine Schaufensterpuppe, schlüpft hier in verschiedene Kostüme, um den unterschiedlichen Erwartungen seiner heterogenen Anhängerschaft zu entsprechen. Im „Gewand eines Offiziers a.D.“ erscheint er als „der geborene Herr“ (II, 270); in ein indisches Gewand gehüllt, bedient er hingegen die spirituell geprägte zeitgenössische Asienbegeisterung. „Rabindranath Tagore erhielt den Nobelpreis“, weiß Schleim. „Die Seele betet zu indischen Nouveautés.“ (II, 270)¹⁹

Wotan zeigt sich zunächst von der Maskerade überfordert. „Meine Herren, lassen Sie mich zurücktreten ins Dunkel“ (II, 270), bittet er, bevor er in einem „*Moritat-Traumspuk*“ (II, 271) versinkt, der ihm das Scheitern seines Unternehmens vorausdeutet: Der

¹⁸ Reimers nennt Mariechen Wotans „realitätsbezogenes Korrektiv“, Schleim nicht stark verschieden „eine andere Art des realistischen Korrektivs“, das Wotan in die Illegalität führt. Vgl. Reimers: Das Bewältigen des Wirklichen, S. 119, 121. Maßgeblicher Unterschied zwischen diesen beiden Figuren ist jedoch, dass Schleim die Phantasmen Wotans für seine Zwecke aufbauscht und ausnutzt, während Mariechen sie einzudämmen versucht. Kennzeichnend hierfür ist Wotans falsches Hören: Wenn er schlagende Drosseln und gackernde Hühnern verwechselt, wird er von Mariechen berichtigt. Vgl. I, 255; III, 289. Hört er hingegen verzückt Sphärenmusik, bestellt Schleim eine seiner Meinung nach dazu passende Jazzband. Vgl. II, 281. Hierin zeigt sich auch, dass Schleim betrügerische Absichten verfolgt, während sich Wotan als Träumer tatsächlich von einer „Mission“ erfüllt glaubt (I, 262).

¹⁹ Hier ähnelt Schleim, der aufgrund seiner Namensähnlichkeit von Knobloch mit dem ihm wesensverwandten Schleich aus Fritz von Unruhs *Platz* (1920) in Verbindung gebracht wird (vgl. Knobloch: Das Ende des Expressionismus, S. 104), dem Hochstapler Gaetano Mondolfo. „Man darf nicht direkt in ihre Brieftasche greifen wollen, man muß in ihre Seele greifen!“, erklärt dieser seine emotional gehaltene Strategie des Betrugs. Siehe Paul Kornfeld: *Smither kauft Europa*. In: Ders.: *Der ewige Traum. Smither kauft Europa. Komödien*. Hrsg. v. Rolf Geißler. Bergisch Gladbach, 1990. S. 61–149, hier IV, 116. Nicht zuletzt aufgrund der von Schleim erzeugten Ergriffenheit sieht Stefan Neuhaus in dieser Figur eine „Antizipation von Joseph Goebbels“, auch wenn dieser erst nach 1926 politisches Format und Bekanntheit gewann. Siehe Neuhaus: *Strategien der Entmythologisierung*, S. 177.

zunächst erfolgreiche Kolonist Wotan wird „mit Ketten beladen“ (II, 272) vor einen Stammeshäuptling geführt – die Heldenfahrt scheint so zu enden, wie sie im göttlichen Walhall begonnen hat.

Doch Wotan will von seiner Genossenschaft, die ihn exponiert, nicht ablassen. Im Traum kniet er vor Schleim nieder (vgl. II, 271) und wird so symbolisch zum Verführten seiner eigenen Fiktion. Im Hotelsalon erscheint er anschließend, nun aus dem Tagtraum erwacht, wie von Schleim gefordert als aristokratischer und somit „geborene[r] Herr“ (II, 270) und fernöstlicher Messias verkleidet, „Diktator und Jesus in einer Person“ (II, 273), und ergeht sich endgültig in grenzenlosem Größenwahn, nachdem Schleim erst einmal das Kommando übernommen hat. „Wir bluffen!“ (II, 275), überzeugt ihn der Betrüger und führt Wotan, der ohne fremde Anleitung Gefahr läuft, urplötzlich wieder „ganz Frisör“ (II, 276; II, 277) statt Messias zu sein, dem Höhepunkt seiner Macht entgegen.

Im dritten und letzten Akt der Komödie wird dieser in einem „[p]ompöse[n] Privatbüro“ (III, 282) erreicht und überschritten. In einer Rede vor der begeisterten Menge hat sich Wotan unter Schleims Regie erfolgreich als „hehrer Lichtbringer“ (II, 280) inszeniert, anschließend ist ihm nun auch die trivialste Mannestat gelungen: „Unser Kronprinz“ (III, 282) ist unterwegs, wie Mariechen offenbart.

Eine dynastische Absicherung von Wotans Stellung ist allerdings zu diesem Zeitpunkt nicht mehr vorgesehen; Schleim liebäugelt bereits mit einer ehelichen Bindung Wotans an die zwar gealterte und somit unfruchtbar gewordene, doch immerhin vermögende Gräfin Gallig. Auch eine Nobilitierung – durch den Papst! (vgl. III, 295) – scheint dem Inszenator der Macht möglich – das Mariechen muss weichen, der Größenwahn erlangt durch Schleims Einflüsterungen endgültig Überhand. Im Angesicht seines Spiegelbildes wendet sich Wotan zunächst an seine „[b]rave[n] Untertanen“ (II, 297), bevor er sich selbst weltentrückt mit den Worten „Ave Cäsar“ (III, 298) grüßt.²⁰

Welche Auswüchse die Auswanderer-Genossenschaft unter Wotan und Schleim angenommen hat, wird in einem Interview mit einem amerikanischen Reporter deutlich. Mit

²⁰ Dieser Gruß erinnert an den vermeintlichen der antiken Gladiatoren. Nachdem Wotans Scheitern bereits in der Traumsequenz deutlich wurde (vgl. II, 271f.), klingt es hier durch den im Spiegelbild begrüßten Todgeweihten an („Ave Caesar, morituri te salutant). Auch der Verweis auf Nero durch Schleim (vgl. III, 290) weist auf Wotans Untergang – und Wahn. Reimers hält den Größenwahn für „eine von Wilhelm Dietrich Wotans hervorstechendsten Eigenschaften“ (vgl. Reimers: *Das Bewältigen des Wirklichen*, S. 128); zutreffender lässt sich behaupten, dass seine Wahnvorstellungen als Vergrößerungen seiner Wunschträume und Illusionen die einzigen Eigenschaften sind, die Wotan ausmachen. Was er darüber hinaus erreicht, verdankt er der Manipulation seines Managers Schleim und der Verführbarkeit von Masse und Individuum. In der Rolle des Cäsars vollendet Wotan Tollers „Travestie des expressionistischen Verkündigungsdramas“. Siehe Korte: *Die Abdankung der „Lichtbringer“*, S. 125.

Wotans plagiierten und alles andere als innovativen Erfindungen wurde in der Verbindung mit Schleims opportunistischer Anbiederung an die vagen Vorstellungen der Auswanderungswilligen ein menschenverachtendes Kolonialsystem erdacht. „Selbstverwaltung ... Demokratie ... dafür haben wir taube Ohren“ (III, 291f.), bekennt Schleim offen. Wotan hingegen sieht in Brasilien inzwischen nur noch „eine Stufe [...] Eine Stufe zur Totalität der Welt.“ Fernziel ist ihm die „Quadratur der Kugel“ (III, 292) als Grundlage seiner diktatorischen Weltherrschaft.

Doch diese Pläne lassen sich nicht verwirklichen. Als Wotan „im Namen der Menschheit“ (III, 297) von der brasilianischen Regierung das ihm angeblich zugesprochene Siedlungsland einfordert und ihr mit überschlagener Stimme gar den Krieg erklärt (vgl. III, 297), lässt das Konsulat den Schwindel auffliegen. Schleim setzt sich mit der Kasse ab und Wotan verkriecht sich vor der aufgebrachten Masse feige unter dem Schreibtisch. Das zurückkehrende Mariechen tröstet den weinenden Diktator nach „*der Weise von Ammen*“ (III, 299) mit einem Kinderlied, bietet aber gerade mit ihrem bedingungslosen Rückhalt die Grundlage für Wotans erneutes Entrücken der Realität. Als ihm ein Polizist Straffreiheit zusichert und ihn angesichts des Mobs in Schutzhaft nehmen will, stilisiert sich der größtenwahnsinnige Frisör erneut zum heldischen Opfer: „Ich werde leiden. Ein Märtyrer wird für seine Idee leiden. Auch Jesus von Nazareth litt. Auch Bismarck litt. Wann je hat die Menschheit ihren Retter verstanden?!“ (III, 301) Seinem Schnurrbart die wilheminsche „*Es-ist-erreicht-Fasson*“ verleihend, erklärt Wotan, seine Memoiren schreiben zu wollen. „Ich werde im Zuchthaus ... auf der Galeere ... im Exil ... ein Buch schreiben“ (III, 301), verkündet er von seinem erdachten Leid angetan und marschiert „*im traditionellen leichten Parademarsch ins Zeitlose*“ ab (III, 302).

Das Ende der Komödie um den Frisör Wotan ist somit zugleich ein neuer Anfang. Toller dachte seinen lächerlichen Titelhelden als modernen Don Quichotte und damit zeitlose Figur: „nicht mehr kräftig genug, um seinen Traum gläubig zu leben, und wiederum kein robuster Schieber, der kontinuierlich das, was er tut, durchschaut.“²¹

Diese Figur ist jedoch nur dann dramatisch wirksam (und somit auch gefährlich),²² wenn sie auf eine beeinflussbare Masse einwirken kann. Toller formulierte diese Überlegung vor dem Hintergrund der politischen Stimmung im Sommer 1923: „Reaktion

²¹ Toller, Ernst: Dichter über ihre neuen Werke. In: Die Scene. 16 (1926). Nr. 1. S. 26f. Zit. n. Ernst Toller: Gesammelte Werke Bd. 2, 363–365, hier S. 364.

²² Wotan selbst deutet, wenngleich auch satirisch gebrochen, auf die von ihm ausgehende Gefahr hin, wenn er über Tropenholzhausskizzen gebeugt bemerkt: „Niemand kann mich übergehen. Ich bilde eine Gefahr für den europäischen Holzmarkt.“ (III, 285)

und Kleinbürgertum rufen heute mit der gleichen Inbrunst nach der Diktatur und meinen: einen Diktator mit unbeschränkter Machtfülle. Dieser Ruf ist Ausdruck einer seelischen Stimmung, die erschreckt, weil sie auch die Massen ergreift.“²³ Genau diese politisch gefährliche weil schwankende Masse lässt Toller in seiner Komödie allerdings nur an einer einzigen Stelle auf die Bühne kommen, um Heil- und Bravo-Rufe auf Wotan auszubringen (vgl. II, 280). Einzig „[e]in wallender Oberlehrer-Vollbart“ setzt sich von der anonymen Gruppe „immer berauschte[r] Bürger“ ab,²⁴ die genauso gut der Fantasie des Frisörs entsprungen sein könnte. Immerhin tritt er ihr bevorzugt im Spiegelbild seiner selbst gegenüber, und auch ihr Zorn erreicht den gefallenen Wotan zum Schluss nicht. Unter dem Schreibtisch, unter Mariechens Röcken versteckt und unter Polizeischutz gestellt, ist der Diktator nicht auf Zustimmung oder Ablehnung durch die Masse angewiesen, um neu imaginierte Imperien zu erobern.

Schon ein flüchtiger Blick in das Figurenverzeichnis offenbart, wer die – nicht anonyme – Masse bildet, die Wotan als Kulisse dient: Gott Wotan und der gleichnamige Frisör stellen mehr oder weniger die transzendente und die irdische Version ein und derselben Figur dar. Deren Relation zur Realität wird von Mariechen und Schleim beeinflusst, die psychologisch betrachtet „verschiedene Anteile“ Wotans repräsentieren²⁵ und somit auch nicht eigenständige Figuren, sondern Teile einer mehrfach aufgespaltenen Wotan-Gestalt sind. Der fremde Herr und der junge Proletarier haben für Wotan und die Handlung des Stücks nur eine periphere Bedeutung,²⁶ ebenso vernachlässigt werden kann bei einer genaueren Betrachtung das Funktionspersonal bestehend aus Polizist,

²³ Toller, Ernst: Brief an B. vom 28.6. 1923. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. 5, S. 155. Im Jahr 1923 ereigneten sich u.a. die französisch-belgische Ruhrgebietsbesetzung, zwei Regierungswechsel auf Reichsebene, Separationsbestrebungen in Bayern, dem Rheinland und der Pfalz, der Hamburger Aufstand der KPD und der Hitler-Putsch. Daneben führte eine galoppierende Hyperinflation zur Einführung der Rentenmark.

²⁴ Toller: Der entfesselte Wotan, S. 252. Genauso wenig wie die Masse bringt Toller im *Entfesselten Wotan* den „Kampf des konzentrierten Kapitals, des Großkapitals gegen das Kleinkapital, gegen die mittlere und kleinere Bourgeoisie und die Arbeiterklasse und den Staat als demokratische Institution“ auf die Bühne. Siehe Ernst Toller: Brief an Alexander Bloch vom 5.1. 1923. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. 5, S. 135–136, hier S. 136. Denn ausgerechnet der die Finanzwelt repräsentierende Bankier Karauschen hält sich mit seiner Unterstützung von Wotans Genossenschaft zurück: „Vielleicht, daß ich mich doch noch aufschwinde und zu Ihnen rüber komme in einem Jahr ... in zwei Jahren ... Bis dahin mein Rat, meine Tat.“ (II, 278)

²⁵ Riemers: Das Bewältigen des Wirklichen, S. 122. Dazu Schleim: „Betrachten Sie mich als Ihr Gewissen. Als Ihr zweites Ich.“ (III, 287) Und Wotan: „Wer sind Sie, Herr Schleim? [...] Sie sind mein böser Geist.“ (III, 287f.)

²⁶ Beide wenden sich von ihm ab. Der fremde Herr dient Wotan zwar als Stichwortgeber für seine Pläne zur Gründung einer Auswanderungs-Genossenschaft, er füllt jedoch nur emotional aus, was Wotan der Zeitungslektüre entnimmt. Hierin ähnelt er Toller („Was ‚draußen‘ vorgeht, erfahre ich durch Zeitungen.“ Siehe Toller: Brief an Alexander Bloch, S. 135), dessen politische Ansichten sich mit denen des Arbeiters decken. Insofern kann – gerade unter dem Eindruck der Selbstkritik in der Figur des Wotans – ein doppeltes Selbstportrait des Autors in dem Stück vermutet werden.

Reporter und Kellner. Abzüglich der namenlosen Masse samt Oberlehrer-Vollbart stehen der komplexen Wotan-Figur fünf andere Figuren gegenüber, von denen vier adliger Herkunft sind und durch den Namenszusatz „a.D.“ als einer vergangenen Epoche zugehörig ausgewiesen werden. Sie sind vom ehemaligen General von Stahlfaust über das gewesene Hoffräulein Gräfin Gallig bis hin zum einstigen Heldendarsteller Bussard-Baldrian „Angehörige einer Klasse, die gemeinsam mit ihrem Kaiser in Pension gegangen ist.“²⁷ Selbst aus der anonymen Masse leuchtet noch blaues Blut hervor, wenn sich eine Frau Konsistorialrat von Schimmelmark nach dem Fortschreiten der Mission erkundigt.²⁸

Unter Vernachlässigung der randständigen oder vermassten Figuren sowie der „Ausnahme unter den Juden“, dem der Wotan-Gestalt in „Wahlverwandtschaft“ (II, 279) verbundenen jüdischen Bankier Karauschen, beschränkt sich das Figural der Komödie auf den titelgebenden Frisör und einige Adlige, auf „Reaktion und Kleinbürgertum“, wie Toller selbst bemerkte.²⁹

Der Adel, wie er dem *Entfesselten Wotan* gegenübertritt, lässt sich in drei Gruppen unterteilen. Leutnant von Wolfblitz und der „Korpsgeneral a.D.“ (II, 276) von Stahlfaust repräsentieren den alten Militäradel, die Gräfin Gallig den vermögenden Hofadel und Ernst von Bussard-Baldrian den alles andere als gutsituierten Teil des Adels, der das kulturelle Leben am Hof bestritt – ein Funktionsadel, zweifelsohne.

In Begleitung von Schleim tritt zunächst von Wolfblitz an Wotan in dessen Geschäft heran; ihm fehlt es jedoch an tieferer Einsicht, um den Schwindel des Frisörs zu erken-

²⁷ Knobloch: Das Ende des Expressionismus, S. 96.

²⁸ Vgl. II, 280. Wie alle namentlich genannten Figuren im Stück trägt sie einen sprechenden und zudem zutreffenden Namen, nur für Wotan gilt das geflügelte Wort ‚nomen est omen‘ nicht: Er bleibt hinter den Erwartungen, zu denen sein Nachname berechtigt, weit zurück. Seine Vornamen hingegen sprechen für sich: Wilhelm weist eindeutig auf den letzten Kaiser, in dessen Manier sich der Frisör den Bart zu zwirbeln weiß (vgl. III, 301). Über seinen zweiten Vornamen hingegen herrscht in der Forschung eine zwiespältige Meinung. Knobloch nimmt Fritz von Unruhs Dietrich (*Ein Geschlecht* 1917) als Vorbild für Tollers Wotan an. Vgl. Knobloch: Das Ende des Expressionismus, S. 100. Reimers hingegen macht einen Bezug zu Heinrich Manns *Untertan* (1918) Diederich aus. Vgl. Reimers: Das Bewältigen des Wirklichen, S. 133. Korte kann beiden Auffassungen etwas abgewinnen. Vgl. Korte: Die Abdankung der „Lichtbringer“, S. 128. Gudrun Sowerby, die sich wie kaum eine andere der offensichtlichen Parodie auf „die monarchistische, wilhelminische Reaktion“ verweigert und das Stück ganz auf den Hitler des Frühjahrs 1923 gerichtet sieht, leitet Wotans zweiten Vornamen von „Dietrich, d.h. Theoderich, Volkskönig“, ab. Sie zieht die denkbaren Parallelen zwischen dem völkischen Gehalt von Tollers Stücks und dem legendären Westgotenkönig Theoderich und seinem literarisierten Pendant Dietrich von Bern. Dass sie letzteren – fälschlich – als Rächer Siegfrieds präsentiert, rückt Wotan allerdings näher an Kaiser Wilhelm II., als es Sowerby lieb sein dürfte. Vgl. Gudrun Sowerby: Das Drama der Weimarer Republik und der Aufstieg des Nationalsozialismus. „Der Feind steht rechts“. Stuttgart, 1991 [Diss.]. S. 12, 17f.

²⁹ Toller: Brief an B., S. 155. Die von Reimers ausgemachten „Repräsentanten einzelner Schichten des Bürgertums“ sind hingegen nicht auszumachen. Die Autorin selbst geht an anderer Stelle sogar so weit, die anonyme Masse als ausschließlich dem Kleinbürgertum angehörig zu identifizieren. Vgl. Reimers: Das Bewältigen des Wirklichen, S. 125, 140.

nen und angesichts seiner bescheidenen wirtschaftlichen Verhältnisse von der Auswanderungs-Genossenschaft wenigstens finanziell zu profitieren.³⁰ Verfangen in einer militärisch verknüpften, dem expressionistischen Wortschatz verwandten Sprache und in einem soldatischen Verhalten – immer wieder schlägt er salutierend die Hacken zusammen (vgl. I, 264; III, 299) –, kann von Wolfblitz nicht ernstlich mit Schleim um Wotans Gunst konkurrieren. Das halblegale Schiebertum, von Schleim vertreten, hat die adlige Militärkaste hier an politischem Einfluss ausgestochen – nicht zuletzt, weil von Wolfblitz seine Obrigkeitsdemut nicht ablegen kann und dadurch eher den Führer sucht als selbst nach Führungspositionen zu streben: Obwohl er sofort von Wotan die Leitung im „Pionierministerium“ (I, 264) angetragen bekommt, agiert von Wolfblitz lediglich als devoter Saaldiener, der dem sich zum Diktator aufschwingenden Frisör blind ergeben ist. Als Angestellter Wotans bleibt er ein „völlig idiotischer ehemaliger Leutnant, mit unbeschreiblichem Leerblick.“³¹

VON WOLFBLITZ: Herr Direktor Wotan ... gestatten ... einem Begeisterten ... Mit Ihnen an den Nordpol!

WOTAN: Guter Mensch. Vorläufig nach Brasilien. (II, 279)

Dass der Kleinadlige im Gegensatz zu Schleim die Handlungen des größtenwahnsinnigen Wotans nicht zu steuern vermag, wird gefährlich, als der gewesene Leutnant die Kriegserklärung an Brasilien unreflektiert weiterleitet und so den Zusammenbruch des ganzen Schwindels verursacht (vgl. III, 297). Emotionslos hält er auch im Angesicht des Untergangs an seiner militärischen Disziplin fest. „Erlauben, mein Abschied!“ (III, 299), fordert er lediglich und tritt, ohne weitere Forderungen zu stellen oder sich wie Schleim an der Kasse zu bedienen, ab.

Was von Wolfblitz motiviert, sich der Auswanderungs-Genossenschaft anzuschließen, wird durch die ebenfalls zum Militäradel zu rechnende Figur des Generals von Stahlfaust ersichtlich. „Auch im Urwald brauchen wir Männer. Auch im Urwald Ruhe und Ordnung!“ (II, 277), proklamiert der ehemalige Offizier. Ihm ist dabei weniger an Brasilien gelegen als an der Etablierung eines antidemokratischen Systems, das mit preußisch-militärischer Disziplin über die Machtfülle des Vorkriegs-Kaisers hinweg in die Diktatur führt. „Verlange vom Mann meines Vertrauens eiserne Faust! Keinem darf er

³⁰ Auffällig ist seine Ungebildetheit, die ihn mit Wotan verbindet: „Nicht jeder Jünger der Schreibkunst absolvierte mit Erfolg ... Machen Sie ruhig drei Kreuze. Mit dem Schreiben haperts auch bei mir.“ (I, 264)

³¹ Wa[lter], Mi[chael]: Berliner Theater. In: Jüdische Rundschau. 31 (1926). Nr. 18. S. 134. Der Verfasser wurde identifiziert von John M. Spalek: Ernst Toller and his Critics. A Bibliography. Charlottesville, 1968. S. 532.

Rechenschaft schulden für Tun und Treiben! Keinem Komitee! Keinem Parlament! Keinem Paragraphen! Verräter an Laternenpfahl! Diktator [...]! Soldatische Zucht! Und Haß!“ (II, 277)

Von Stahlfaust tritt Wotan gegenüber wesentlich selbstbewusster auf als der einst rangniedrigere (und als Subalternoffizier das Befehlen ungewohnte) Leutnant von Wolfblitz; er knüpft Forderungen an seine Ergebenheit. Im Gegenzug ist er anders als der gemachte Pionierminister in der Lage, sich mit einem wengleich auch mickrigen Sparbuch an Wotans Unternehmung zu beteiligen (vgl. II, 277). Auch lässt sich der General a.D. nicht von einem ihm zugewiesenen Amt blenden, sondern vertraut ganz auf die Wirkung seines adligen Namens: „Bitte ergebenst mich als schlichtes Mitglied der Genossenschaft aufzunehmen! Als schlichtes Mitglied! Brauche es nicht zu betonen, denn was bin ich noch!“³²

Ganz richtig vermutet von Stahlfaust, dass Wotan den alten Adel zu schätzen weiß: So wird etwa der „Leutnant a.D. im königlichen Leibpionierregiment“ (I, 263) von Wolfblitz von dem Frisör kurzerhand als beförderter „königlicher Oberleutnant a.D.“ (I, 267) vorgestellt. Gleichzeitig verkennt Wotan den nur beschränkten Nutzen, den er aus den beiden ehemaligen Offizieren schlagen kann. Zwar verkündet er „Sie müssen nämlich verstehen, daß mir nur mit Fachmännern gedient wird“ (I, 263), lässt sich aber von Rang und Namen der Aristokraten blenden. Dass der Verweis auf ihren a.D.-Zustand nicht nur eine politische Rückwärtsgerichtetheit, sondern auch im Falle der Offiziere einen Mangel an wirtschaftlicher Orientierungskraft im zivilen Leben offenbart, übersieht der Frisör einfach. Statt der gewünschten „Fachmänner[-]“ (I, 263) für eine Kolonisation scharft er so lediglich Nichtsköner um sich, denen er zu altem Glanz verhelfen will: „Dem Offizier stiehlt man sein Recht auf Krieg. In Brasilien kann er Krieg führen gegen Eingeborene nach Herzenslust [...]. Dem Adel Ministerposten.“ Bereits im ersten Akt deutet sich somit an, dass Wotan im „Paradies“ (I, 261) Amerika ein menschenverachtendes aristokratisch-diktatorisches System errichten will, in dem die im Deutschland der Nachkriegszeit abgebrochenen Traditionen des Adels fortgeführt werden kön-

³² Diese Aussage lässt sich durchaus auch gegenteilig verstehen. Weiter führt von Stahlfaust aus: „Früher standen Regimenter vor mir stramm, heute verhöhnt mich jeder Bube. Gott hat es gewollt. Alter Soldat darf nicht klagen.“ (II, 277) Der General a.D. gibt sich demütig und könnte sich in diesem Zusammenhang mit seiner sozialen Degradierung und der einhergehenden Entwertung seiner adligen Herkunft abgefunden haben. Dass er aber Forderungen an Wotan stellt, offenbart ein nach wie vor vorhandenes Selbstverständnis als Befehlsempfänger *und* Befehlender. Hieraus lässt sich ablesen, dass von Stahlfaust auf eine Aufwertung seiner adligen und militärischen Vergangenheit durch Wotan in Brasilien hofft und seine Selbstbezeichnung als „schlichtes Mitglied“ nur Unterwürfigkeit vor Wotan signalisieren soll, nicht aber die Aufgabe der angestammten sozialen Stellung.

nen. Der Kleinbürger richtet sich somit in erster Linie nach den Bedürfnissen der aus ihrer sozialen Stellung gedrängten Adligen.³³

Was Wotan pure Begeisterung zu sein scheint, ist Schleim Kalkül. Er lässt sich die Haare von dem Frisör nach Offiziersart schneiden (vgl. I, 263), denn wie Wotan weiß er, dass dies „die beste Garantie zur Anknüpfung neuer Verbindungen [ist]! Man vermutet den Reserveoffizier, und das erleichtert wesentlich.“ (I, 256) Zugleich erkennt Schleim aber auch die begrenzte Wirkung dieser Maskerade, gerade in wirtschaftlicher Hinsicht. „Aufsichtsräte verkrachteter Aktiengesellschaft pfeift heute auf ausgediente Generäle. Sie sind unmodern, Herr von Wolfblitz. Sie verstehen die Sehnsucht der Zeit nicht.“ (II, 269)

Zwischen den Manager der Macht und dem Exekutivorgan derselben entbrennt ein Kampf um die Inszenierung Wotans.

SCHLEIM: Was soll [...] das Gewand eines Offiziers a.D.

VON WOLFBLITZ: Ich dachte an Mussolini. [...]

SCHLEIM: [...] Machen wir einen Kompromiß. Ihr Korpsgeneral will den Diktator, die Seele der Frauen will Exotisches. Herr Wotan soll sich gestreifte Hosen, Gehrockweste und gebügelte Wäsche anziehen, darüber aber soll er den indischen Kaftan werfen. (II, 270)

Schleim versteht es insgesamt, den „bewährten Führern“ (II, 277) aus dem Militäradel zu schmeicheln, zeigt sich jedoch, wie sein Verhalten gegenüber von Wolfblitz veranschaulicht, nur oberflächlich an dieser Gruppe der Aristokratie interessiert. Anders Wotan, den der Adel undifferenziert in seiner Gesamtheit reizt und der während seines Aufstiegs selbst aristokratische Züge annimmt. Sein gottgefordertes „majestätisch Spiel“ (V, 253) tritt in monarchistische Sphären, als der Frisör vor einem Thron im brasilianischen Urwald mit „[m]ajestätische[r] Herrschergeste“ (II, 271) über die unterworfenen Eingeborenen gebietet.³⁴ Als Mariechen schwanger von ihm geht, fühlt er einen „Kronprinz“ heranwachsen und sieht seine Frau als baldige „Frau Plantagen-Rit-

³³ Diese offenkundige Sympathie stößt jedoch an ihre Grenzen, als der „königliche Heldendarsteller a.D.“ (Toller: Der entfesselte Wotan, S. 252) Ernst von Bussard-Baldrian Wotan seine Unterstützung anbietet. Zwar ist dieser wie alle anderen Adligen bereit, sich Wotan unterzuordnen, doch im Gegensatz zu seinen Standesgenossen erklärt er sich für unabhkömmlich: „Meister, ohne mich muß Ihr Werk zerstäuben, zerrennen, zerschellen und zugrundegehen“ (III, 294). Aus dem Heldendarsteller ist ein Held geworden, der sich ähnlich wie Wotan mit innovationslosen Erfindungen brüstet und – wenn auch bescheidener – als Erlöser auftritt. Wotan entlarvt ihn ganz richtig als „Träumer! Utopist! Flunkert! Auf Flunkerer falle ich nicht herein. Die feine Nase mußte deutlich den Phrasenklang wittern.“ (III, 294) Doch Wotan erkennt in Bussard-Baldrian nicht sein Ebenbild, hält an seinem Schwindel fest und plagiiert gar noch die ihm von dem Heldendarsteller überlassenen Pläne (vgl. III, 294).

³⁴ Die Regieanweisung hält jedoch nur in der Umkehrung des Traumbilds eine tatsächliche Thronbesteigung fest – die eines Eingeborenen, vor dem Wotan wieder zum Frisör wird und den er bedient (vgl. II, 271f.).

tergutsbesitzer“ (III, 282). Doch aus dem Wunschbild wird schnell Halbwahrheit und Betrug: „Auf den Namen Graf Montador“ (III, 289) will Wotan Bibliotheksbücher ausleihen lassen, um fremde Ideen ungestört plagieren zu können – mit dem „Adel des Geistes“ (III, 295), als dem zugehörig sich Wotan inszeniert, ist es somit nicht weit her. Schleim weiß diese starke Orientierung Wotans am Adel für das finanzielle Fortkommen der Genossenschaft (und damit, wie zuletzt deutlich wird, auch für sich) zu nutzen, denn jenseits vom abgebauten, wirtschaftlich heftig gebeutelten Offiziersadel erweist sich die einstige aristokratische Elite nach wie vor als „beste[r] Schutz [...]. Vor adligen Namen hat das Geschmeiß Respekt!“ (III, 295)³⁵ In der Gräfin Gallig und ihrem millionenschweren Konto macht Schleim schnell die ideale Partie für Wotan aus – und stößt bei diesem auf offene Ohren. Zwar fühlt er sich durch „Hymens Bande“ (III, 287) an Mariechen gebunden, doch gefällt ihm die Anrede „Herr von Wotan“ (III, 295) zu gut, um sich der neuen Liaison zu verschließen. Schon sieht er sich – wieder ein Hinweis auf die indifferente Adelsbegeisterung – als „Baron von Wotan“ und „Graf von Wotan“ (III, 296), denn um der Gräfin „Recht auf standesgemäße Heirat“ (III, 295) nachzukommen, strebt der Frisör nun eine Nobilitierung durch den Papst an (vgl. III, 295).³⁶

Wotan ergeht sich von nun an immer mehr in einem ihm adlig erscheinenden Auftreten. Er glaubt den „Adel Europas“ (III, 298) hinter sich und will nun nicht mehr Mariechen als „Rittergutsbesitzer[in]“ (III, 282) neben sich in Amerika, sondern die ältliche Gräfin Gallig sogar „[z]ur Königin Brasiliens, zur Königin der Welt“ (III, 298) erheben. Berechtigt durch Selbstberauschung, bestätigt durch den vermeintlichen Zuspruch seiner im Spiegelgespräch stummen „Untertanen“ (III, 297), erklärt Wotan Brasilien zuletzt den Krieg „wegen der Beleidigung angestammten Adels.“ (III, 297)³⁷

Dieses Zielen auf ein vermeintliches gesellschaftliches Oben, das Wotan im Adel ausmacht, überdauert auch den Sturz des Kleinbürgers unter den Schreibtisch. Nachdem er sich kindlich ausgeheult hat, plant Wotan seine Memoiren in drei Ausgaben: „Für

³⁵ Hatten Schleim und Wotan zunächst versucht, Adeligkeit von Adelszugehörigkeit zu scheiden, indem der Kaufmann die von der Aristokratie tradierte Befähigung zur Herrschaft mit der Garderobe auf Wotan übertragen wollte (vgl. II, 270) und Wotan selbst einem geistigen Adel anhing (vgl. III, 295), fallen sie hier nun wieder auf die Bindung der Adeligkeit an den ursprünglichen Adel zurück. Vgl. Dina Gusejnova: Adel als Berufung. Adlige Schriftsteller im deutschsprachigen Europadiskurs 1919–1945. In: Eckart Conze et al. (Hrsg.): Aristokratismus und Moderne. Adel als politisches und kulturelles Konzept 1890–1945. Köln, Weimar, Wien, 2013. S. 252–280.

³⁶ Tatsächlich hat Schleim hinter dem begeisterten Wotan das Konto der Gräfin fest im Blick: Die Braut soll von ihrer Familie keinesfalls wegen einer nichtstandesgemäßen Heirat „enterbt, verstoßen“ werden. „Vor Adel, auch wenn er katholisch ist, wird sie [die gräfliche Familie] sich beugen.“ (III, 296)

³⁷ Damit ist der Höhepunkt von Wotans Adelsaneignung erreicht. Zugleich distanziert er sich in dieser Szene mit Nachdruck von seiner eigentlichen Identität. Als ihn ein amerikanischer Journalist auf seine Vergangenheit als Frisör anspricht, bezichtigt ihn Wotan der „Verleumdung“ und datiert seine – damit indirekt eingestandene – Berufsausübung fünfzehn Jahre und somit möglichst weit zurück (vgl. III, 293).

Fürsten. Für Reiche. Fürs Volk [...]. Die Fürsten-Ausgabe auf echt Japan.“ (III, 302) Das herbeigeeilte Mariechen befeuert die Tagträume ihres Gatten noch, indem sie „Goldschnitt“ (III, 302) für diese exklusive Ausgabe vorschlägt. Die Anziehungskraft des Adels oder auch die auf Halbwissen fußenden Idealvorstellungen über diese soziale Gruppe scheint im Kleinbürgertum entgegen all der – bei Toller im Militäradel verorteten – Gegenbeispiele auch in republikanischen Zeiten ungebrochen stark zu sein.

Umgekehrt ist die Gräfin Gallig – anders als der auf ihre Erbschaft spekulierende Schleim – auf ihrer Suche nach dem Heilsbringer bereit, über jegliche Standesgrenzen hinweg zu schauen. Ihr „großer Bruder“ soll sie in den „Bund der brasilianischen Pilger“ (II, 276) aufnehmen, und mehr noch: Stärker als Frau von Schimmelmark, die ebenfalls von Wotans religiöser „Mission“ (II, 280) überzeugt ist, sucht die Gräfin die persönliche Nähe zu dem inszenierten Urwald-Diktator. In einem Brief an ihn deutet das „alte[-] Hoffräulein“ (III, 287) ihren Heiratswillen an, auf den Wotan, von Schleim bestärkt, nur zu gern eingeht. Dabei reizt die Gräfin nicht nur aufgrund ihrer Zugehörigkeit zum Adel, sondern auch mit ihren nützlichen „Verbindungen zu höchsten Kreisen“ (III, 287).³⁸ Zudem besitzt die Aristokratin „drei Millionen Goldmark Liegenschaften und bezieht eine Rente von hunderttausend Goldmark.“ (III, 286) Diese Pfründe wiegen mehr als die längst verblühte Schönheit der Gräfin – umso skurriler das Liebesspiel zwischen ihr und Wotan, das vom biblischen *Hohelied* inspiriert ist.³⁹ Damit bedient der Frisör die religiösen Ansichten der Gräfin und plagiiert – unfähig zur Kreation – einmal mehr.

In ihrer Art, sich „verzückt“ und „ekstatisch“ (III, 298) auf Wotans Illusionen einzulassen, ähnelt die Gräfin Gallig den bereits bei Paul Kornfeld satirisch angelegten und

³⁸ Da die Gräfin bei Hofe verkehrte, zielt diese Bemerkung Schleims eindeutig auf den exilierten Kaiser ab. Zwar kommt es aufgrund des Zusammenbruchs von Wotans Unternehmen nicht zur Ehe mit der Gräfin und somit auch nicht zur Kontaktierung des Kaisers, wohl aber zeigt der Verweis auf den ranghöchsten deutschen Monarchen und an anderer Stelle auch auf Papst, in welche Sphären sich Wotan selbstüberschätzend verortet.

³⁹ Dies ist Knobloch, der anhand der Tiermetaphorik eher den Vergleich zu dem Priester Wumm aus Friedrich Wolfs *Schwarzer Sonne* (1921) sucht, entgangen. Vgl. Knobloch: Das Ende des Expressionismus, S. 103. Wenn Wotan von der „Taube in den Felsenklüften“ (III, 297) und der „Lilie im Tal“ (III, 298) schwärmt, orientiert er sich stark an dem *Hohelied*, in dem die Geliebte als „Lilie der Täler“ (2,1) und „Taube im Felsenest“ (2, 14) bezeichnet wird. Siehe das *Hohelied*. In: Die Bibel. Psalmen und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Hrsg. i. A. der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz et al. Stuttgart, 1998. S. 730–734, hier S. 731. Es ist ausgerechnet die Gräfin, die in der Metaphorik aus mangelnder Bildung oder sexuellem Verlangen von der Vorlage abweicht: Im biblischen Wechselspiel von Gazelle und Hirsch erklärt sie sich zur „Antilope“ und will sich Wotan als „grausamschöne[n] Löwen“ (III, 298), vor dem das Liebespaar im *Hohelied* flieht (vgl. 4, 8. Das *Hohelied*, S. 732), hingeben. Dieses Bildungsdefizit unterstützt die Betrachtung Knoblochs, der in der überzogenen, letztendlich aber leeren Begeisterung der Gräfin eine „Kompensation ihrer verdrängten Sexualität“ und einen „Vorwand für die Jagd nach dem Mann“ ausmacht. Siehe Knobloch: Das Ende des Expressionismus, S. 104.

hinlänglich verblendeten Aristokratinnen,⁴⁰ die allesamt auf dem direkten Weg den „expressionistischen Cafés entsprungen[-]“⁴¹ zu sein scheinen.

In ihrer blinden Begeisterungsfähigkeit ähnelt die Gräfin Wotan, der schaumschlagend ein Amerika-Bild zeichnet, das vage genug bleibt, um allgemein ansprechend zu sein. Ihm, indem er den fremden Herrn zitiert, ist die ‚Neue Welt‘ zunächst „Siedlung ... Farm ... Acker“. Dementsprechend sieht er sich erst einmal als „Bauer“ (I, 257) und malt Mariechen ein sehr naturnahes Idyll aus: „Farmern wir erst drüben in Brasilien, gibts die delikatesten Dinge.“ (I, 267)

Doch während es den fremden Herrn auf der Flucht vor Fortschritt, Kultur und Wotan gleichem „Menschengeschmeiß“ (I, 257) und dessen „schnüffelnde[r] Neugierde“ (I, 256) in die Einsamkeit nach Übersee zieht,⁴² bestimmen die New Yorker Börse und kanadische Goldminen (vgl. I, 258) Wotans Motivation zum Aufbruch ebenso wie die von dem fremden Herrn proklamierte Furcht vor einem nahenden „Untergang“ (I, 261) Europas, wo Frauen „die lustseuchezerfressenen Beine mit seidenen Unterhosen“ (I, 259) nur spärlich bedecken.⁴³

Amerika versinnbildlicht somit für Wotan Urwald und Wallstreet in einem, wobei der menschenleere Raum ihm nicht sozialen Rückzug, sondern Gestaltungsfreiheit verheißt. Anders als der fremde Herr, der sich vor dem geschwätzigen Wotan wie vor allen Menschen „ekelt“ (I, 256), braucht der Frisör ein ihn verehrendes Publikum. „Wenn ein Mensch wie Wotan auswandert, wandert er nicht allein aus“ (I, 259), erklärt er also, die Genossenschaft gründend. Die Abkehr von Europa, die der fremde Herr vollzieht, wird von Wotan zu einer Umsiedlung der ‚Alten Welt‘ nach Übersee verfremdet: „Europa

⁴⁰ Vgl. Knobloch: Das Ende des Expressionismus, S. 103. Bei Kornfeld etwa die Gräfinnen in *Der ewige Traum* (1922) und später in *Kilian oder Die gelbe Rose* (1926). In letzterer Komödie erklärt die Gräfin – durchaus mit Tollers Dame in Einklang: „Ach, ich schwärme für Übermenschen! Sie ersetzen mir die Liebe!“ Siehe Paul Kornfeld: *Kilian oder Die gelbe Rose. Eine Komödie in drei Akten*. Berlin, 1926. S. 11 (1. Akt).

⁴¹ Korte: Die Abdankung der „Lichtbringer“, S. 121.

⁴² Hier lässt Toller das expressionistische Pathos Figur geworden und in leere Phrasen („O Urwald ... o Erde“ [I, 257]) gehüllt im Nichts einer imaginären ‚Neuen Welt‘ verschwinden.

⁴³ Obwohl Wotan gerade an den intimen Fantasien des fremden Herrn und allerlei „Nuditäten“ interessiert ist (vgl. I, 256), weicht er auch auf diesem Gebiet der Tat aus. „Ich ahne, was Unsittliches sich entblößen will!“ (I, 258), weist er Mariechen ab. Erst der sich einstellende Ruhm ermöglicht es ihm, zur Zeugung zu schreiten. „Frisches Linnen! Ein reines Jägerhemd! Ich strotze vor Mannheit [...]! Lösche die Lampe im Schlafzimmer! Ich gedenke in dieser Nacht einen jungen Wotan zu zeugen!“ (I, 268) Ein Traumbild enthüllt Wotans Leidenschaft endgültig als Eroberungsdrang, wenn unterworfenen Eingeborenen ihm „*dunkelhäutige Jungfrauen*“ (II, 271) zuführen. Der Vergleich von Tollers *Entfesseltem Wotan* und den Bürger-satiren Carl Sternheims liegt auf der Hand. Gerade weil diese Entlarvung des Spießbürgers „teils von Sternheim, teils von [Georg] Kaiser längst zu Ende geschrieben war[-]“, beurteilte ein Teil der Kritik Tollers Komödie als gestrig. Siehe Herbert Ihering: *Der entfesselte Wotan*. Tribüne. In: Ders.: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Bd. 2. 1924–1929. Berlin, 1959. S. 182–184, hier S. 183.

zieht über den Ozean“ (I, 258), heißt es zunächst, später noch deutlicher (und um einiges widersprüchlicher): „Europa mag in Europa zugrunde gehn! Europa wird in der neuen Welt auferstehen!“ (II, 280)⁴⁴

Hatte der fremde Herr noch ein Bauerndasein für sich erwogen (vgl. I, 257), orientiert sich Wotan am Adel, dem er sich zugehörig fühlt. Will er unter diesem Gesichtspunkt „Europa retten in Brasilien“ (I, 261), plant er nichts anderes, als die monarchistische Vorkriegszeit wiederauferstehen zu lassen, Amerika erscheint ihm diesbezüglich als „Licht [...] in Not und Neid und Nacht“ (I, 258), als in erster Linie unberührte, gestaltbare Natur ohne eigene Charakteristika.

Was Wotan mit all seinen Phrasen kaum zum Ausdruck bringen kann, wird in seinem Traum ersichtlich, wobei die vagen Vorstellungen der religiösen Gräfin und des adligen Generals von der ‚Neuen Welt‘ sich einander ergänzend das Wotansche Amerika-Bild merklich prägen: Das dem Frisör in die Hand gegebene Kreuz symbolisiert die Missionierung heidnischer Ureinwohner, die Streitaxt den militärischen Eroberungswillen (vgl. II, 271). Verbunden mit Wotans geheimer Sehnsucht nach exotischer Erotik zeigt der Traum eine Kolonisierungsfantasie auf, die dem wilhelminischen Imperialismus entlehnt worden zu sein scheint⁴⁵ und sich anachronistisch zur Realität verhält. In Wotans Gegenwart ist Brasilien längst kein menschenleerer Urwald, auch keine Kolonie mehr.⁴⁶ Die „blumigen Auen“ und „weiten, wilden Pampas“ (III, 286), auf die der Möchtegern-Diktator Brasilien reduziert, entstammen eher „Krauses Lesezirkel exotischer Romane“ (I, 257).

Die Utopie vom in Übersee auferstandenen Europa mutet zunächst – der Organisationsform als Genossenschaft und der Aufnahme jedes Siedlungswilligen entsprechend – sozialistisch an, die starke Ausrichtung auf den allein mit Rechten ausgestatteten Mann statt des Menschen allgemein verdeutlicht allerdings in Wotans detaillierter Beschreibung der Siedlungspläne eine starke Fixierung auf die patriarchale Gesellschaftsstruktur der Kaiserzeit.

⁴⁴ Da Wotan wahllos „alle, die es ernst meinen“ (I, 262), als verkannte „Fachmänner[-]“ (I, 263) in seine Genossenschaft aufnimmt, ist er nicht zur Gründung einer neuen Gesellschaftsordnung befähigt: Die Diskrepanz zwischen den gewünschten Tatmenschen und den gescheiterten Existenzen, die Wotan tatsächlich um sich sammelt, wird besonders deutlich, wenn sich die „Bordellbesitzerin Gretchen Nudel“ samt ihrem „Sortiment“ (II, 280) Wotan erfolgreich zur Verfügung stellt.

⁴⁵ Noch 1927 warnte Toller in einer Rede vor einem in Deutschland verbreiteten latenten Kolonialismus: „Die deutschen Imperialisten waren gezwungen, ihre Kolonien aufzugeben. Schon morgen wären sie mit Freuden bereit, über den kleinsten Kolonialfetzen zu jubeln und Tausende von Soldaten in die Armee des Imperialismus gegen den Orient einzureihen.“ Siehe Ernst Toller: *Gegen Kolonialimperialismus*. Auf dem ersten Kongreß der Liga gegen Imperialismus Brüssel 1927. In: Ders.: *Quer durch. Reisebilder und Reden*. Heidelberg, 1978. S. 237–241, hier S. 239f.

⁴⁶ Darauf weist besonders nachdrücklich hin Grunow-Erdmann: *Die Dramen Ernst Tollers*, S. 170–176.

In Brasilien jeder Mann sein eigenes Tropenhaus! Jeder Mann Anspruch auf freien Arzt, freie Schule, freie Hebamme. Auf südlichem Hochland an Amazonas Reservesiedlung. Garantie: Jeder Genossenschaftler von zwei zu zwei Jahren Klimawechsel. Organisierter Schutz für Leben und Eigentum. Gründer als Pionier! Sein Wahlspruch: In Arbeit, Freud und Leid sind wir vereint. (III, 284)⁴⁷

Doch bei aller Begeisterung für den Urwald behält Wotan die Wallstreet fest im Auge und versucht, einen Journalist vom „größten amerikanischen Zeitungskonzern“ (III, 291) zu einer positiven Berichterstattung über sein Unternehmen zu bewegen. Dieser befindet sämtliche Äußerungen Wotans wahllos für „[v]ery interesting“ (III, 290–292) und lässt sich von Schleim überzeugen, dass der Frisör pazifistische, antikommunistische und prosemistische Ziele verfolgt. Wotans aggressives, den Amerikaner verunsicherndes Auftreten verschwindet zuletzt ganz hinter dessen idealisierten Aufstieg vom Frisör zum Weltenlenker, den der Journalist als „Rekord“ bewundert (III, 293). Unbewusst zweideutig gibt sich Wotan als der, zu dem Schleim und der Amerikaner ihn stilisieren: „Ich werde die Welt nicht enttäuschen.“ (III, 293)

Im Gespräch mit dem Journalist wird jedoch deutlich, wie wenig Wotan über die tatsächlichen amerikanischen Verhältnisse weiß, wie wenig er – ganz im Gegensatz zu den Wunschträumen der Europäer (vgl. I, 261) – deshalb auf sie einzugehen vermag. So spricht er den US-Bürger in einer Anlehnung an die portugiesische Landessprache Brasiliens als „Kamerado“ (III, 291) an, und auch Schleim, der sich als „Manager“ mit „amerikanischen Methoden“ (III, 293) vorstellt, nennt den Zeitungsmann mehrfach „Mister Senator“ (III, 292f.). Das Interview scheint aufgrund des gegenseitigen Unverständnisses beinah völlig zu platzen, als Wotan hinter dem ahnungslos Fragenden den Bankier J. P. Morgan Jr. vermutet und von ihm unter Drohungen „Kredit“ (III, 291) einfordert.⁴⁸ Nur Wotans angenommene Karriere, gewissermaßen vom vielzitierten Tellerwäscher zum Millionär, macht ihn vor dem Amerikaner zuletzt über alle Zweifel erhaben, sodass Schleim eine „Dollargrube“ (III, 293) geöffnet sieht. Auch die ‚Neue Welt‘ scheint Wotan somit letztendlich erfolgreich eingeseift zu haben, obwohl er mit

⁴⁷ Das abschließende Motto will Toller den Erzählungen eines Mithäftlings entnommen haben, der die Handlung der Komödie gelebt haben soll. Vgl. Toller: Dichter über ihre neuen Werke, S. 363. Unabhängig von ihrem Wahrheitsgehalt unterstreicht diese Angabe doch Tollers Warnung vor der Verführbarkeit der Masse und der Gefahr, die von Illusionisten wie Wotan ausgeht. Ohne dass nachgewiesen werden kann, ob Toller darüber Kenntnis hatte, sei an dieser Stelle an das international nicht anerkannte Königreich Araukanien und Patagonien erinnert, das der französische Abenteurer Orélie-Antoine de Toumens (1825–1878) 1860 in Südamerika gründete.

⁴⁸ Der Bankier John Pierpont Morgan Junior (1867–1943) gilt als einer der bedeutendsten Vermittler von Krediten während des Ersten Weltkriegs. Der deutschgebürtige Amerikaner Erich Münter (1871–1915) verübte, eigenen Aussagen zur Vermeidung eines weiteren Aufrüstens, ein Attentat auf ihn.

seinen wahren Ambitionen, die gegen Amerika als Weltmacht gerichtet sind, kaum zurückhält: „Mein Plan wird mir die Errichtung einer Armee, einer Flotte gestatten, die, ausgerüstet mit allen Errungenschaften moderner Technik, ein furchtbares Werkzeug in meiner Hand sein kann.“ (III, 293)

Doch diese imperialen Pläne werden nicht umgesetzt; Wotan scheitern am eigenen Größenwahn. Da ihm aber auch nach dem Zerfall der Auswanderungs-Genossenschaft die Grundlage seines Herrschaftsstrebens – eine bereitwillig folgsame Masse von ihren Lebensumständen Enttäuschter – nicht dauerhaft entzogen werden kann, bleibt die Figur des Wotans eine nachhaltige Bedrohung für die europäische Zivilgesellschaft.⁴⁹ Gerade deshalb bezeichnet Reimers den *Entfesselten Wotan* noch vor dem *Hinkemann* als „Tollers pessimistischstes Stück“.⁵⁰

Vor dem zeitgenössischen Publikum überzeugte Tollers Komödie allerdings weniger. Zum einen dominierte der Skandal um den entmannten *Hinkemann* zur gleichen Zeit die öffentliche Wahrnehmung Tollers und warf einen weiten Schatten auf große Teile von Tollers übrigen Werk, aus dem der *Entfesselte Wotan* nicht treten konnte.⁵¹ Zum anderen wurden dem Autor mangelnder Humor⁵² und dem Stück wenig Aufführungsinnovation vorgehalten. Tatsächlich reizt Toller in seiner Komödie nicht die Möglichkeiten der modernen Bühnentechnik und der Medien aus – wie schwer er sich damit tat, zeigt die spätere Kontroverse mit Erwin Piscator um *Hoppla, wir leben!* (1927) und dessen steiniger Weg auf die Bühne – lediglich der „*Moritat-Traumspuk*“ sollte laut Regieanweisung „[m]öglichst als Film“ (II, 271) dargeboten werden.⁵³

⁴⁹ Toller verortete das zeitgenössische Phänomen der Verführbarkeit einer enttäuschten Masse in die gesamten westliche Industriegesellschaften beiderseits des Atlantiks. „Aber die Gestalt des Wotan [...] ist eine universale, zum mindesten eine europäisch-amerikanische.“ Siehe Toller: Dichter über ihre neuen Werke, S. 364.

⁵⁰ Reimers: Das Bewältigen des Wirklichen, S. 148.

⁵¹ Vgl. Ralf Georg Czapla: Verismus als Expressionismuskritik. Otto Dix‘ Streichholzhändler I, Ernst Tollers *Hinkemann* und George Grosz‘ Brokenbrow-Illustrationen im Kontext zeitgenössischer Kunstdebatten. In: Neuhaus, Selbmann, Unger (Hrsg.): Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen, S. 338–366, bes. S. 338–340. Dass sich *Der entfesselte Wotan* gegen die gleichermaßen bekannten Werke aus Tollers Haftzeit nicht durchsetzen konnte, wird auch aus den Publikationslisten ersichtlich, die John M. Spalek veröffentlichte. Demnach wurden bis 1933 von der *Wandlung* 30.000, von *Masse Mensch* 25.000, von den *Maschinenstürmern* 19.000 und vom *Hinkemann* 28.000 Exemplare gedruckt. Von dem *Entfesselten Zeitgenossen* hingegen erschienen in zwei Auflagen bis 1924 ‚lediglich‘ 6.000 Exemplare. Vgl. Spalek: Ernst Toller and his Critics, S. 2–85.

⁵² Ein altbekannter Vorwurf gegen Toller, den anlässlich der Aufführung von dem *Entfesselten Wotan* u.a. Otto Ernst Hesse wiederholt: „Die Gabe des Humors aber, die Ernst und Lachen zu mischen weiß, scheint ihm [Toller] nicht gegeben.“ Siehe Otto Ernst Hesse: Ernst Toller. Der entfesselte Wotan. In: Die schöne Literatur 25 (1924). Nr. 5. S. 182–183, hier S. 183.

⁵³ Damit kam Toller den minimalistischen Absichten der Berliner Tribüne entgegen. Zu deren Programm vgl. Monty Jacobs: Revolution des Theaters? In: Vossische Zeitung, 22.9. 1919. Zugleich erhoffte sich ein optimistisch und wohlwollend gestimmter Alfred Kerr von dem Wechsel des beschränkten Aufführungsortes mit unmittelbar vor der Bühne angebrachten Zuschauerplätze eine erfolversprechende Straf-

Als alles andere als innovativ wurde auch die Handlung von Tollers Stück aufgefasst: Die „Schieber- und Spekulantenwelt“ mit ihrem „wilhelminischen Überbleibsel“ sei zu fern der Zeit und auch zu seicht geraten, um noch satirisch auf die Gegenwart wirken zu können, lautete das einhellige Urteil. „Philo- und Antisemiten brauchen sich durch diese Geschosse eines Zwerges keinen Augenblick ihren gesunden Schlaf stören zu lassen.“⁵⁴ Drei Jahre nach ihrer Veröffentlichung kam Tollers Komödie, wie bereits erwähnt, eindeutig zu spät auf die deutschen Bühnen.

Zugleich wurde – wie schon von Regisseur Fehling intendiert – der Vergleich Wotans mit Hitler gesucht und das Stück verengt „[h]akenkreuzlerisch“ gelesen.⁵⁵ Doch auch dies verstärkte nicht die dürftige Resonanz, die Tollers Komödie hervorrief. Zwar wurde *Der entfesselte Wotan* 1924 und im Folgejahr insgesamt 30 Mal in Moskau gegeben; in Prag und Berlin konnte das Stück allerdings keine vergleichbaren Aufführungszahlen erreichen, eine geplante Inszenierung in Leipzig durch eine dortige Arbeiterbühne kam nicht zustande.⁵⁶ Erst während der Toller-Renaissance in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts wurde der *Entfesselte Wotan* auf verschiedenen Bühnen der Bundesrepublik aufgeführt, allerdings ohne sich langfristig im Programm der deutschen Theater etablieren zu können;⁵⁷ und somit ist es bis heute ein von Forschung und Publikum wenig beachtetes Zwischenwerk des neben Georg Kaiser „bedeutenden Theaterautoren der vordemokratischen Ära“⁵⁸ geblieben.

fung der Handlung. Vgl. Alfred Kerr: Ernst Toller *Der entfesselte Wotan*. In: Ders.: Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Günther Rühle, Hermann Haarmann. Bd. 7.2. „So liegt der Fall“. Theaterkritiken 1919–1933 und im Exil. Hrsg. v. Günther Rühle. Frankfurt/M., 2001. S. 292–295, hier S. 294.

⁵⁴ Düsel, Friedrich: Dramatische Rundschau. In: Westermanns Monatshefte. 71 (1926). Nr. 837. S. 337–343, hier S. 339.

⁵⁵ Knudsen, Hans: Berliner Theater. In: Preußische Jahrbücher. 203 (1926). H. 3. S. 371–378, hier S. 373. Dieser Deutung konnte sich auch Kerr nicht entziehen, der sich jedoch näher an Toller herantastet, wenn er den Geist Wotans „nicht nur [...] zu München durch das Matthäuserbräu“ spuken sieht. Siehe Kerr: Ernst Toller, S. 292.

⁵⁶ Vgl. N.N.: Der entfesselte Wotan. In: Kulturwille. 1 (1924). Nr. 3. S. 50.

⁵⁷ Hierzu vgl. Spalek: Ernst Toller and his critics, S. 111, 871–889.

⁵⁸ Czapla: Verismus als Expressionismuskritik, S. 340.

III.2. Sozialer Abstieg an die Riviera

Niedergang des Adels in Ferdinand Bruckners Schauspiel *Die Verbrecher*

Das am 23. Oktober 1928 am Deutschen Theater Berlin unter der Regie von Heinz Hilpert uraufgeführte Schauspiel *Die Verbrecher* erzielte aus dreierlei Gründen einen Sensationserfolg wie kaum ein anderes Drama der laufenden Spielzeit.

Zum einen läutete das Justizstück neben Ernst Tollers im September 1927 erstmals in Berlin gespielter Revolutionskomödie *Hoppla, wir leben!* und dem Anfang Dezember 1928 uraufgeführten Pennälerdrama *Revolte im Erziehungshaus* von Peter Martin Lampel den Durchbruch des Zeitstücks in der deutschen Hauptstadt ein.¹ Auch wenn *Die Verbrecher* – anders als etwa Egon Erwin Kischs *Der Fall des Generalstabschefs Redl* (1924), Hans José Rehfischs und Wilhelm Herzogs *Die Affäre Dreyfus* (1929) oder Cäsar von Arx' *Opernball 13* (1932) – ohne unmittelbar anlassgebundenen Bezug zur Realität der Weimarer Republik auskam, wurde die Darstellung von allgemeiner Not und einem zum Gegensatz geratenen Nebeneinander von moralischem und strafrechtlich relevantem Verbrechen als aktuell empfunden in einer Zeit, in der die als reformbedürftig bewerteten Zustände der deutschen Justiz mehr oder weniger literarisiert auf der Bühne diskutiert wurden.²

Zum anderen wurde die Verbindung von wiederbelebter Simultandramatik und vom Film übernommenen Über- und Rückblenden als für die Theaterpraxis innovativ erachtet. *Die Verbrecher* trieben nach der bahnbrechenden Piscator-Inszenierung von Tollers *Hoppla, wir leben!* auf mehreren Spielebenen die Überwindung des Guckkastentheaters

¹ Vgl. Karin Hörner: Möglichkeiten und Grenzen der Simultandramatik. Unter besonderer Berücksichtigung der Simultandramen Ferdinand Bruckners. Frankfurt/M., Bern, New York, 1986 [Diss.]. S. 196. Wolf Borchers nennt Bruckners Stück das „populärste Drama zum Thema männliche Homosexualität seiner Zeit.“ Siehe Wolf Borchers: Männliche Homosexualität in der Dramatik der Weimarer Republik. Köln, 2001 [Diss.]. webdoc.sub.gwdg.de/ebook/d/2003/uni-koeln/11w1293.pdf (Stand: 25.9. 2014). S. 361. Es wäre allerdings einseitig und irreführend, Bruckners Drama ausschließlich auf das Thema der Homosexualität festzulegen. Tatsächlich werden hierin die für Zeitstücke typischen Themenkomplexe „Jugend und Erziehung“ – bei Bruckner auch in *Krankheit der Jugend* (1926) und *Die Kreatur* (1930) – und „Justizprobleme“ um den Schwangerschaftsabbruch und die Homosexualität aufgegriffen. Siehe Christina Jung-Hofmann: Wirklichkeit, Wahrheit, Wirkung. Untersuchungen zur funktionalen Ästhetik des Zeitstückes der Weimarer Republik. Frankfurt/M. et al., 1999 [Diss.]. S. 28f. Zur Homosexualität als literarisches Thema vgl. Jan Steinhaußen: ‚Aristokraten aus Not‘ und ihre ‚Philosophie der zu hoch hängenden Trauben‘. Nietzsche-Rezeption und literarische Produktion von Homosexuellen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Thomas Mann, Stefan George, Ernst Bertram, Hugo von Hofmannsthal u.a. Würzburg, 2001 [Diss.]; Rainer Guldin: Lieber ist mir ein Bursch ... Zur Sozialgeschichte der Homosexualität im Spiegel der Literatur. Berlin, 1995; Heinrich Detering: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen, 1994; Wolfgang Popp: Männerliebe. Homosexualität und Literatur. Stuttgart, 1992.

² Klaus Petersen zählt, ohne einen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, für die Zeit zwischen 1918 und 1933 insgesamt 35 Justizstücke auf. Vgl. Klaus Petersen: Literatur und Justiz in der Weimarer Republik. Stuttgart, 1988. S. 215–216.

ein ordentliches Stück weiter voran, wengleich Bruckners Stück nicht dieselbe Popularität erreichte wie die Koproduktion von Toller und Piscator.³

Zuletzt trug auch die rätselhafte Autorenschaft der *Verbrecher* zum Erfolg des Stücks bei. Seit der Uraufführung des überaus erfolgreichen Jugenddramas *Krankheit der Jugend* im Oktober 1926 geisterte der Name Ferdinand Bruckners durch die deutsche Theaterlandschaft und auch zwei Jahre später, als Bruckner mit den *Verbrechern* sein Debüt an Wirkung noch übertraf,⁴ war das Geheimnis um den unbekanntem Autor noch längst nicht gelüftet. Dass sich hinter Bruckner der österreichische Schriftsteller und Theaterdirektor Theodor Tagger (1891–1958) verbarg, wussten nur wenige Vertraute. Tagger, in der pseudonymen „Gestalt des mondänen Modeautors [...], der einem dafür empfänglichen Großstadtpublikum die Probleme der Zeit effektvoll-überdreht zu servieren“ verstand,⁵ hielt das interessierte Publikum auch mit fingierten Stellungnahmen

³ Zu *Hoppla, wir leben!* vgl. Erwin Piscator: Die Begegnung mit der Zeit. In: Ders.: *Zeittheater. Das politische Theater* und weitere Schriften von 1915 bis 1966. Hrsg. v. Manfred Brauneck, Peter Stertz. Reinbek, 1986. S. 138–151; Klaus Schwind: Das „selbstständige Spielgerüst“ einer revolutionären „Theatermaschine“. Erwin Piscators Inszenierung von Ernst Tollers *Hoppla, wir leben!* (1927) In: Franz Norbert Mennemeier, Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*. Tübingen, Basel, 1994. S. 287–304; Erika Fischer-Lichte: Politisches Theater als (kultur-)revolutionäre Aktion. Zum Montage-Verfahren in Piscators Theater in der Weimarer Republik. In: Horst Fritz (Hrsg.): *Montage in Theater und Film*. Tübingen, Basel, 1993. S. 97–119, hier hsl. S. 105–107.

⁴ Vgl. Richard Critchfield: Ferdinand Bruckner. In: Wolfgang Dieter Elfe, James Neal Hardin (Hrsg.): *Twentieth-Century German Dramatists, 1889–1918*. Detroit, London, 1992. S. 33–40, hier S. 36. Bruckners *Krankheit der Jugend* wurde zwischen 1928 und 1929 in vier Auflagen publiziert, *Die Verbrecher* erreichten mit allein im Jahr 1929 sechs Auflagen einen Erfolg, den erst Bruckners viertes Stück, *Elisabeth von England* (1930), mit neun Auflagen bis 1932 übertraf. Vgl. Joaquín Moreno: Hinweise zur Edition. In: Ferdinand Bruckner: *Werke Tagebücher Briefe*. Hrsg. v. Hans-Gert Roloff. Bd. 1. Schauspiele 1. Hrsg. v. Joaquín Moreno. Berlin, 2003. S. 517–518, hier S. 518; ders.: Hinweise zur Edition. In: Ferdinand Bruckner: *Werke Tagebücher Briefe*. Hrsg. v. Hans-Gert Roloff. Bd. 2. Schauspiele 2. Hrsg. v. Joaquín Moreno. Berlin, 2006. S. 509–510. Andere, weniger durchschlagende Stücke aus Bruckners Werk bis 1933 sind *Die Kreatur* (1930), *Timon* (1932) und *Die Marquise von O.* (1933). Das Stück *Goldmacher Tausend* blieb Fragment. Vgl. Walter Hans Speidel: *Tragik und Tragödie in der dichterischen Entwicklung Ferdinand Bruckners*. Salt Lake City, 1963 [Diss.]. S. 110.

⁵ Pankau, Johannes G.: Jugend zweier Kriege. Zur Weiterentwicklung der Zeitstückkonzeption in Ferdinand Bruckners Exildramatik. In: *Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse*. 6 (1986). Nr. 2. S. 18–29, hier S. 19. Schon anlässlich der Uraufführung von *Harry* am 23. Dezember 1920 im Stadttheater Halle bemerkte Martin Feuchtwanger, dass der Dramatiker zwischen Wedekind und Courths-Mahler zu verorten sei. „Hier mischt sich Kitsch in die Grotteske.“ Siehe Martin Feuchtwanger: 1920 oder die Komödie vom Untergang der Welt. In: *Saale-Zeitung*. Abendausgabe. 24.12. 1920. Ein anderer Rezensent sprach gar von „Effekthascherei“. Vgl. Erich Sellheim: *Harry*. Komödie von Theodor Tagger. In: *Hallesche Zeitung*. Abendausgabe. 24.12. 1920. Ähnlich sieht Sibylle Selbmann den Erfolg Bruckners in der vor allem an ihrer Kleidung und Sprache erkennbaren Modernität seiner Figuren und der Erzeugung von Sensation durch die Thematisierung von Sexualität und Kriminalität begründet. Vgl. Sibylle Selbmann: *Die dramaturgischen Prinzipien Ferdinand Bruckners. Eine Untersuchung seiner theatralischen Wirkungsmittel*. Berlin, 1971 [Diss.]. S. 61, 72. In diesem Sinne hielt schon Thea Sternheim Bruckners *Verbrecher* für „eins der vielen Stücke[,] in dem es ohne Mord, Kindsabtreibung und Notzucht nicht abgeht. Der Inhalt ist der eines Detektivromans, die Nutzenanwendung moralischhuman, das Ganze ein Kuddelmuddel neoromantischer Selbstfluchtprobleme.“ Siehe Thea Sternheim: *Tagebucheintrag vom 29. Oktober 1928*. In: Dies.: *Tagebücher 1903–1971*. Hrsg. v. Thomas Ehrsam, Regula Wyss. Bd. 2. 1925–1936. Göttingen, 2002. S. 189–190, hier S. 189.

Bruckners zu den Entscheidungen seines Wortführers Tagger gleichermaßen in Atem wie zum Narren.⁶

Bruckners Stück *Die Verbrecher* entstand zwischen 1926 und 1928, zu einer Zeit also, in der er als Leiter des Berliner Renaissancetheaters mehr als Regisseur und Übersetzer französischer Dramen hervortrat denn als Autor.⁷ Sein von expressionistischen Dramatikern wie Georg Kaiser, aber auch von Frank Wedekind und Carl Sternheim beeinflusstes Frühwerk – größtenteils bestehend aus Lyrik, Kurzprosa und zeitgenössischen Programmschriften – gilt als um 1919 abgeschlossen.⁸ Auch in seinem ersten erhalten gebliebenen dramatischen Versuch, der Komödie *Harry* (1920), die den zweiteiligen Zyklus *1920 oder die Komödie vom Untergang der Welt* einleitete und im Oktober 1920 uraufgeführt wurde, zeigt sich Bruckner trotz großer Bemühungen um literarische Eigenständigkeit nach wie vor maßgeblich von Sternheim inspiriert.⁹

⁶ Vgl. Hansjörg Schneider: Nachwort. In: Ferdinand Bruckner: Dramen. Hrsg. v. Hansjörg Schneider. Berlin, 1990. S. 583–603, hier S. 592f. Schneider rechnet die Publikation Taggers unter dem Pseudonym Bruckner nicht zuletzt aufgrund der großen Resonanz, die er damit erzielte, zu den „erstaunlichsten Täuschungsmanövern der deutschen Theater- und Literaturgeschichte dieses [des 20.] Jahrhunderts“. Ebd., S. 590f. Ein Zeitgenosse Bruckners spricht von der „literarischen mystery-story der späten zwanziger Jahre.“ Siehe Alfred Kantorowicz: Ferdinand Bruckner. In: Ders.: Deutsche Schicksale. Neue Porträts. Berlin, 1949. S. 186–193, hier S. 190. Ein öffentlichkeitsscheuer Bruckner selbst bezeichnete sich zu dieser Zeit indirekt in einem Zeitschriftenbeitrag als „Gefangener der ganzen Luft, die [ihn] umgibt.“ Siehe Ferdinand Bruckner: Leben in der Anonymität. In: Der Querschnitt. 9 (1929). H. 2. S. 77–80, hier S. 78. Der in Bruckners noch unter seinem eigentlichen Namen veröffentlichten Novelle *Die Vollendung des Herzens* (1917) auftretende „vielseitige Literat F. B.“ lässt vermuten, dass die Aneignung des Pseudonyms von langer Hand geplant worden ist. Siehe Ferdinand Bruckner: *Die Vollendung des Herzens*. In: Ders.: *Die Vollendung des Herzens. Auf der Straße. Zwei Erzählungen*. Bergisch Gladbach, 1988. S. 7–57, hier S. 7.

⁷ Bruckner brachte an seinem Theater zwischen 1922 und 1927 größtenteils französische und russische Autoren auf die Bühne. Elgin Helmstaedt behauptet, Bruckner habe in dieser Zeit nur ein Stück eines deutschen Autors (Friedrich Hebbels *Maria Magdalena*) aufgeführt. Vgl. Elgin Helmstaedt: Literarisches Theater. Der Regisseur Theodor Tagger (am Renaissance-Theater 1923–1927). In: Joaquín Moreno, Gunnar Szymaniak, Almut Winter (Hrsg.): Ferdinand Bruckner (1891–1958). Berlin, 2008. S. 133–169, hier S. 139 Diese Behauptung trifft bei aller Konzentration auf fremdsprachige Autoren jedoch nicht zu. Vgl. Klaus Völker: Theodor Tagger als Theaterunternehmer und Regisseur. In: Moreno, Szymaniak, Winter (Hrsg.): Ferdinand Bruckner, S. 99–114, hier S. 100.

⁸ Vgl. Rotraud König: Nachwort. In: Bruckner: *Vollendung des Herzens*, S. 89–98, hier S. 94. Eine grundlegende Übersicht zu Bruckners Werk bietet dies.: *Werkbibliographie*. In: Ebd., S. 99–103; umfangreicher bei Renate Heuer: Ferdinand Bruckner. In: Dies.: *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*. Bd. 4. München et al., 1996. S. 169–196.

⁹ Zu Bruckners literarischen Anfängen vgl. Joaquín Moreno: Der Dramatiker Theodor Tagger. Zum dramatischen Frühwerk Ferdinand Bruckners. In: Ders., Szymaniak, Winter (Hrsg.): Ferdinand Bruckner, S. 51–74. Das um 1919 verfasste, nicht erhalten gebliebene Legendenspiel *Te Deum* wurde erst nach *Harry* und *Annette* im Februar 1922 in Berlin uraufgeführt und möglicherweise bis dahin fertiggestellt. Vgl. Heuer: Ferdinand Bruckner, S. 181. Unter seinem eigentlichen Namen wurden nach *Te Deum* nur noch die Bearbeitungen *Esther Gobseck* (1923, nach Balzac) und *Die Kameliendame* (1924, nach Dumas) aufgeführt. Als Bruckner bearbeitete Tagger späterhin Texte von Kleist (*Die Marquise von O.* 1933), Werfel (*Die Kinder des Musa Dagh* 1942), Plautus bzw. Lenz (*Die Buhlschwester* 1954) und Heinrich Leopold Wagner (*Die Kindsmörderin* 1955). Vgl. ebd., S. 189–195.

Die Verbrecher hingegen konzipierte Bruckner zunächst ganz unter dem Einfluss von Toller.¹⁰ Die ursprüngliche Fassung des Schauspiels sah eine Verteilung der Handlung auf vier Akte vor, von denen zwei in einem Hotel verortet waren. Diese Hotelakte, vor allem aber das im Querschnitt aufgerissene Haus verweisen deutlich auf Tollers *Hoppla, wir leben!*¹¹ In der zweiten und endgültigen Fassung straffte Bruckner *Die Verbrecher* zu einem klassisch dreiaktigen Stück und verzichtete zugunsten eines im ersten und dritten Akt aufgezeigten Miethauses auf das Hotel als Handlungsort.

Ein vollständig einsehbares Haus allein war nun dem zeitgenössischen Publikum allerdings keine Sensation mehr. Erste Versuche, eine Dramenhandlung auf mehrere Ebenen verteilt auszubreiten, um die Parallelität oder gar Simultanität von verschiedenen Ereignissen zu veranschaulichen, wurden bereits im mittelalterlichen Mysterienspiel unternommen. Johann Nestroy führte diese Bemühungen in seinen Volksstücken *Zu ebener Erde und erster Stock* (1835) und *Das Haus der Temperamente* (1837) fort. Neben Toller in dem bereits genannten Stück hatte auch Georg Kaiser in *Nebeneinander* (1923) vor Bruckner simultanes Bühnengeschehen gezeigt, parallel dazu wirkte die so genannte Kreislerbühne aus dem Jahr 1922 geradezu epochal auf die Entwicklung des mehrräumigen Bühnenbilds.¹² Auch der Anspruch, anhand eines Hauses exemplarisch „die Welt im Querschnitt“ darzustellen, wurde um 1928 nicht zum ersten Mal erhoben: Gleiches hatte Gerhart Hauptmann bereits 1911 mit seiner Tragikomödie *Die Ratten* getan.¹³

¹⁰ Walther Huder fühlt sich darüber hinaus inhaltlich an Heinrich Mann (*Bibi*) und Ernst Glaeser (*Jahrgang 1902*, beide 1928) erinnert, wie er Bruckners *Krankheit der Jugend* zumindest thematisch in die Nähe von Klaus Manns *Anja und Esther* (1925) rückt. Vgl. Walther Huder: Ferdinand Bruckner und seine Negerongs aus Amerika. In: Ders.: Von Rilke bis Cocteau. 33 Texte zu Literatur und Theater im 20. Jahrhundert. Berlin, 1992. S. 271–279, hier S. 273f.

¹¹ Vgl. Hörner: Möglichkeiten und Grenzen, S. 208f. Aus Tollers Stück übernahm Bruckner auch das Klopfen an die Wände als Verständigungsform zwischen den einzelnen Figuren. Vgl. Ernst Toller: *Hoppla, wir leben!* Ein Vorspiel und fünf Akte. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühwald. Bd. 3. Politisches Theater und Dramen im Exil (1927–1939). München, Wien, 1995². S. 7–117, hier S. 116f. (V, 3); Ferdinand Bruckner: *Die Verbrecher*. Schauspiel in drei Akten. In: Ders.: Werke Tagebücher Briefe, Bd. 1. S. 353–515, hier S. 357 (I. Akt). Die folgenden Zitate im Fließtext beziehen sich auf diese Angabe.

¹² Im Jahr 1922 war die Operette *Die wunderlichen Geschichten des Kapellmeisters Kreisler* von Rudolf Bernauer (nach E.T.A. Hoffmann) am Berliner Theater an der Königgrätzer Straße auf sechs verschiedenen Bühnenräumen aufgeführt worden. Vgl. Doris Engelhardt: Ferdinand Bruckner als Kritiker seiner Zeit. Standortsuche eines Autors. Aachen, 1984 [Diss.]. S. 87.

¹³ Schwarz, Egon: Szenentechnik und Weltanschauung bei Ferdinand Bruckner. In: Cornelia Blasberg, Franz-Josef Deiters (Hrsg.): *Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur*. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag. Tübingen, 2000. S. 199–214, hier S. 199f. Hauptmann zeigt in den *Ratten* abwechselnd das Dachgeschoss und die zweite Etage einer „ehemaligen Kavalleriekaserne zu Berlin.“ Siehe Gerhart Hauptmann: *Die Ratten*. Berliner Tragikomödie. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Hans-Egon Hass. Bd. 2. Dramen. Berlin, 1996. S. 731–831, hier S. 735. Eine ähnliche Unterteilung der Bühne hatte Nestroy vorgenommen, allerdings im *Haus der Temperamente* (1837) die jeweiligen Etagen in sich untergliedert. Vgl. Johann Nestroy: *Zu ebener Erde und erster Stock* oder *Die Launen des Glückes*. Lokal-

Anders aber als etwa Toller, der lediglich in einigen wenigen Szenen mehrere Ebenen verwendete und darin den jeweiligen Spielort durch Auf- und Abblenden markierte,¹⁴ prägen mehrstöckiger Spielort, filmisches Über- und Rückblenden sowie die Verwendung von Musikeinlagen bei Bruckner das gesamte Stück; in diesem konsequent beibehaltenen „Kuddelmuddel“ erweist er sich strukturell als innovativ.¹⁵

Inhaltlich könnte das Stück *Die Verbrecher* gut und gern mit dem in ihm eher randständig fallenden Ausspruch „Jeder lebt für sich allein“ (I, 383) überschrieben sein, wohnen doch die Figuren in den beengenden, voneinander isolierten Zimmern eines Miethauses nahezu vollständig aneinander vorbei, wodurch sie außerstande sind, ihr jeweiliges Einzelschicksal als Teil einer umfassenden sozialen Negativentwicklung zu begreifen und in der Konsequenz gegen die sie bedrückenden Umstände vorzugehen. Die wenigen, mehr angedeuteten als aufeinander bezogenen Interaktionen zwischen den Hausbewohnern werden ausschließlich von der „Hetzjagd“ (III, 473) nach Geld und Liebe motiviert, wobei sich das Figural Bruckners klar in zwei Gruppen unterscheiden lässt: Während die Taten der Verbrecher aus Neigung, die sich aus Geldgier und dem damit verbundenen Streben nach Macht über ihr Umfeld ganz bewusst und freiwillig in die Illegalität begeben, unbestraft bleiben, werden notleidende, nach Zuneigung suchende Menschen aus Naivität oder wirtschaftlicher Bedrängnis zu Verbrechen im Sinne des geltenden Rechts, werden diese abgeurteilt und aus der Gesellschaft gedrängt.¹⁶ Vor dem „Kriminalgericht“ (II, 421), das im zweiten Akt des Schauspiels das Geschehen im Haus einer normierenden Wertung unterzieht, muss sich lediglich die zweite Figurengruppe verantworten; in den Verhandlungen kann allein schon deshalb keine Gerechtigkeit herbeigeführt werden, weil die sozial meist nicht anerkannte emotionale Motivation der Angeklagten keine Berücksichtigung findet. So wird etwa Alfred Fischau, dessen „reinste[-] Gefühle“ als „schweinische[-] Absichten“ (I, 365f.) abgetan werden, zum Dieb, weil er seiner mütterlichen Geliebten eine gemeinsame Zukunft sichern will. Frank dagegen schützt mit einem Meineid den Erpresser Schimmelweis, um seine Homosexualität zu verbergen – er gerät darüber „zwischen zwei Paragraphen“ (II, 425). Olga Nagerle und Frau von Wieg schließlich werden aufgrund ihrer Mutterliebe zu

posse mit Gesang in drei Aufzügen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Fritz Bruckner, Otto Rommel. Bd. 6. Die Volksstücke Bd. 1. Wien, 1926. S. 1–138, hier S. 5; ders.: Das Haus der Temperamente. Posse mit Gesang in zwei Akten. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Fritz Bruckner, Otto Rommel. Bd. 10. Die Possen Bd. 2. Wien, 1927. S. 1–184, hier S. 5.

¹⁴ Vgl. Toller: Hoppla, wir leben, S. 77–94 (III, 2) u. S. 113–117 (V, 1 u. 3).

¹⁵ Sternheim: Tagebucheintrag vom 29. Oktober 1928, S. 189.

¹⁶ Vgl. Engelhardt: Ferdinand Bruckner, S. 92.

Verbrechern: Die Sekretärin versucht zunächst, ihr Kind einer anderen unterzuschieben, und bringt es, nachdem sich diese Absicht nicht verwirklichen lässt, um, indem sie mit ihm ins Wasser geht.¹⁷ Die Aristokratin hingegen versetzt zur Absicherung ihrer Kinder den ihr anvertrauten Schmuck.

Ähnlich wie die Köchin Ernestine, die erst ihre Nebenbuhlerin aus Eifersucht ermordet und deren anschließendes Schweigen über den wahren Tathergang ihrem untreuen Gefährten Tunichtgut ein Todesurteil einbringt, muss sich Frau von Wieg allerdings nicht vor Gericht verantworten. Während die Köchin ihre Aburteilung durch Selbstmord eigenmächtig vornimmt,¹⁸ droht der Adligen ein Verharren in dem nun „kompromiterte[n] Haus“ (III, 471) und damit der langsame, soziale Tod.

Indem sie von den Gerichten unbehelligt bleiben, stechen diese beiden Frauenfiguren aus der Gruppe der Verbrecher aus Liebe heraus. Hansjörg Schneider erkennt in ihnen Bruckners von der elterlichen Scheidung herrührende Vorliebe für Frauengestalten, die „für ihn nicht die moralisch ‚besseren‘ Menschen, wohl aber die einfühlsameren, verlässlicheren, leidensfähigeren und sensibleren“ sind.¹⁹ Ernestine entstammt, ähnlich wie ihr Partner Tunichtgut, in ihrer starken Typisierung der Volksstücktradition,²⁰ wohingegen mit Frau von Wieg eine zwar ebenfalls zeitkritische, vor allem aber zeitgebundene Thematik auf die Bühne gebracht wurde: die der Verelendung des gefallenen Adels.²¹

¹⁷ In eine ähnliche Notlage gerät das Zimmermädchen Carla, die ebenfalls „ins Wasser“ (III, 477) gehen will, stattdessen allerdings von ihrem Partner zu Abtreibung, Diebstahl und Prostitution gezwungen wird (vgl. III, 505). Auch hier überwiegt das gesellschaftliche Komment vor der wirtschaftlichen Bedrohung: „BEN SIM: Ich gehe doch nicht mit einer, die ein uneheliches Kind hat. CARLA: Aber es ist doch von dir. BEN SIM: Eine Schande bleibt's trotzdem.“ (III, 504)

¹⁸ Eine Variation des Themas dominiert die Handlung in Ferdinand Bruckner: *Fährten*. Schauspiel in drei Akten. Wien, 1948.

¹⁹ Schneider: Nachwort, S. 586. Ähnlich wie Ödön von Horváth versteht Schneider Bruckner als „Anwalt der Frauen“, wobei letzterer allerdings einzelne Frauenfiguren als ebenbürtige Gegenspieler zu ihren männlichen Widersachern aufbaut, was Bruckner nicht nur von Horváth, sondern auch von den meisten Dramatikern seiner Zeit unterscheidet. Vgl. ebd., S. 586f. In den *Verbrechern* tritt lediglich Ernestine auf Augenhöhe (zu Tunichtgut) auf, ihr Schicksal wird indirekt mit seinem vor Gericht verhandelt, an seinen Untergang ist der ihre geknüpft.

²⁰ Kurt Bartsch sieht *Die Verbrecher* als modernes Volksstück an, da hier das typisierte Volk – ganz im Verständnis Horváths das Kleinbürgertum – mit seinem Zweifel an der Justiz auf die Bühne komme, die Diskussion um Geld das Leitmotiv des Dramas darstelle und – bei aller von ihm geübten Kritik an der Willkürlichkeit der Szenenfolge – auch die Dramaturgie des Exemplarischen, des Nebeneinanders in der Tradition des Volksstücks stünde. Vgl. Kurt Bartsch: *Wir sind alle Verbrecher*. Zu Ferdinand Bruckners Schauspiel *Die Verbrecher* (1928) im Kontext der „Erneuerung“ des Volksstücks in den 20er/30er Jahren. In: Moreno, Szymaniak, Winter (Hrsg.): *Ferdinand Bruckner*, S. 171–187. Ähnlich führt Renate Heuer Bruckners Pseudonym zum Teil auf den österreichischen Volksstückautor Ferdinand Raimund zurück. Vgl. Heuer: *Ferdinand Bruckner*, S. 170.

²¹ Im Gegensatz zu *Krankheit der Jugend* sei bei den *Verbrechern* die „unübersehbare, gesellschaftsanklägerische Aktualität [-] erkaufte mit einem Verlust an dauerhafter Gültigkeit.“ Ingrid Reul sieht, Herbert Ihering anführend, lediglich in einer Typisierung der Figuren und von ihnen repräsentierten Konflikte die Möglichkeit, überzeitliche Aktualität zu erreichen. Siehe Ingrid Reul: *Aktualität und Tradition*. Studien zu Ferdinand Bruckners Werk bis 1930. Hamburg, 1999 [Diss.]. S. 279. Bruckner selbst

Wie auch ihr Sohn Otfried, ein „aalglatter Halunke“,²² vertritt Frau von Wieg eine in Bruckners dramatischem Werk häufig wiederkehrende Figur: Sie findet sich, musisch begabt und überemotional an den Sohn gebunden, bereits in seinem dramatischen Debüt *Harry* als mütterlicher Fixpunkt des Titelhelden. Otfried hingegen, der aus der Gruppe der Verbrecher aus Überzeugung aufgrund seiner zahlreichen Auftritte und seiner vielfältigen Verbindungen zu seinesgleichen – seinem Onkel Dietrich, dem Erpresser Schimmelweis, dem Zuhälter Josef – hervorsticht, repräsentiert den herrschsüchtigen Egoist, der in *Harry* noch ganz im expressionistischen Sinne auf die Vaterfigur projiziert ist und in *Krankheit der Jugend* als brutaler Frauenschreck Freder daherkommt. Hier hat Bruckner einen „Typus geschaffen, der in seinem Kultus des schrankenlosen Egoismus und seiner Verachtung alles Schwachen symptomatisch für weite Teile der bürgerlichen Intelligenz war.“²³

Auffällig ist nun, dass sich im Vergleich der drei hier genannten Stücke das Wirkungsfeld dieser negativen „Vater- und Kapitalistengestalt“²⁴ stetig ausbreitet. Ausgehend von Wehrstams singulärem Einwirken auf seinen Sohn Harry über Freders Verbindungen zum akademischen Intellektuellenmilieu bis hin zu Otfrieds zunächst auf die homosexuelle Subkultur beschränkten, schließlich aber globalen Aktionsradius findet eine Entgrenzung des Machtmenschen statt, die jedoch auf die – durch Weltkrieg und Inflation orientierungslos gewordene – Jugend konzentriert bleibt: Nicht nur die wenigen Mutterfiguren – die ausgebeutete Frau von Wieg, die wegen ihrer jugendlichen Lieb- schaft ihren Söhnen entfremdete Frau Berlessen – werden von ihren Kindern an den

glaubte eine anhaltende Aktualität der *Verbrecher* durch deren nach 1933 veränderte Wahrnehmung als Historienstück gegeben: Bereits 1941 wurde das Schauspiel von Erwin Piscator in New York mit dem Untertitel „Deutschland 1926“ versehen inszeniert. Vgl. Ferdinand Bruckner: [Anmerkungen]. In: Ders.: Dramatische Werke. Bd. 1. Jugend zweier Kriege. Berlin, 1948. S. 341–342, hier S. 341f.

²² Schwarz: Szenentechnik, S. 206.

²³ Roessler, Peter: Zeitgeschehen und Geschichte im Werk Ferdinand Bruckners. In: Ders. (Hrsg.): Theater und Geschichte. Schwalbach, 1993. S. 94–109, hier S. 94. Nicht von ungefähr macht Roessler in diesem Typus einen „Apologet des Faschismus“ aus. Siehe ebd. Dass er diesen Typus darüber hinaus für zeitlos erachtete, dürfte Bruckner dazu motiviert haben, seinem Zyklus *Jugend zweier Kriege* neben den ursprünglich dazu gehörenden Stücken *Krankheit der Jugend*, *Die Verbrecher* und *Die Rassen* (1933) auch die Exil- bzw. Nachkriegsstücke *Denn seine Zeit ist kurz* (1942), *Die Befreiten* (1945) und *Früchte des Nichts* (1951) hinzuzufügen. Vgl. Bruckner: Dramatische Werke Bd. 1; Pankau: Jugend zweier Kriege, S. 23, 25. Trotz ihrer Überzeitlichkeit bot sich die Figur des Otfrieds an, bei einer Aktualisierung des Stücks 1941 als Jugendbundführer in der Vor-Hitlerzeit aufzutreten. Vgl. Ferdinand Bruckner: *The Criminals. A Play in Three Acts*. New York, 1941. Über die Otfried-Figur lässt sich eine Entwicklung der Vermassung ausmachen, die von *Harry* bis zu Bruckners Exilstück *Die Rassen* führt. Vgl. Friedbert Aspetsberger: ‚arnolt bronnen‘. Biographie. Wien, Köln, Weimar, 1995. S. 175; Reul: Aktualität, S. 149.

²⁴ Bayerdörfer, Hans-Peter: Ferdinand Bruckner. In: Andreas B. Kilcher (Hrsg.): Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Stuttgart, Weimar, 2012². S. 91–93, hier S. 92. Die zentralen Vater- und Mutterfiguren biografisch lesend vgl. Schneider: Nachwort, S. 586. Darauf fußend, könnten selbst die antisemitischen Anfeindungen Ernestines gegen Tunichtguts Verteidiger als – ebenfalls biografisch inspirierter – Ausbruch der Mutterfigur aus der von der Vaterfigur vorgelebten (jüdischen) Religion gedeutet werden. Vgl. Bruckner: *Die Verbrecher*, S. 498–501 (III. Akt); Heuer: Ferdinand Bruckner, S. 169, 171f.

Rand gedrängt: Neben der vollständigen Abwesenheit der Väter im Haus wird auch augenscheinlich, dass die für Bruckner typische dominante Männergestalt sämtliche väterliche Züge verliert. Ottfried kommt jugendlich daher und aufgrund seiner Homosexualität nicht in der Verlegenheit, seinen Machtanspruch nur auf eventuelle Nachkommen beschränken zu müssen. Die Unfähigkeit zur Vaterschaft²⁵ kennzeichnet auch Tunichtgut²⁶ und den wirtschaftlich unselbstständigen, deshalb Olga zur Abtretung des gemeinsamen Kindes drängenden Kummerer.²⁷ Sie spiegelt sich im zweiten Akt des Stücks abstrahiert in dem Unvermögen des Gerichtspersonals wider, die von ihm verhandelten Fälle individuell und der sozialen Wirklichkeit entsprechend, vor allem aber im Hinblick auf seine Verantwortung für die Angeklagten zu begreifen. Floskeln verknüpfen sprachlich die einzelnen Handlungsebenen vor Gericht und entlarven die verschiedenen Prozesse als vereinheitlichte, weltferne Automatismen, an deren Ende zufällige Urteile verkündet werden.²⁸ „Es ist doch alles nur Komödie“ (II, 427), erkennt Tunichtgut, sich seiner eigene Lage nicht bewusst, naiv aber das Gericht an sich entlarvend.

DER VORSITZENDE: Sie betrachten das Gericht als eine Besserungsanstalt?

TUNICHTGUT: Ja.

DER VORSITZENDE: Da irren Sie sich. (II, 433)

Wesentlich klarer tritt der Hausangestellten Mimi die Willkür der Urteilsfindung vor Augen:

Ich würde einfach alle sechs Monate eine Lotterie veranstalten. Wer eine Niete zieht, wird ins Gefängnis gesteckt. Dort muß er ein zweites Los ziehn: wie lang er sitzen soll [...]. Glauben Sie, daß durch die Lotterie mehr Unschuldige ins Gefängnis kämen? Sie träumen ja. (II, 449)

²⁵ Heinrich Mann sieht die zeitgenössische Jugend geradezu in „Furcht vor Überalterung“. Siehe Heinrich Mann: *Jugend früher und jetzt*. In: Ders.: *Sieben Jahre. Chronik der Gedanken und Vorgänge*. Berlin, Wien, Leipzig, 1929. S. 536–541, hier S. 537. Herr Berlessen, die einzige Vaterfigur im Stück, tritt selbst nicht in Erscheinung und wird von seinem jugendlichen Konkurrenten Alfred nur durch die Wand schreiend wahrgenommen (vgl. I, 362f.). Indem Alfred zuletzt mit Frau Berlessen flieht, wird auch hier der Vater endgültig verdrängt (vgl. III, 471).

²⁶ Gerade dadurch, dass ausgerechnet die eine Schwangerschaft nur vortäuschende Ernestine über Tunichtgut behauptet „Kein Wunder, daß man gleich ein Kind kriegt. Es reicht für zehne“ (I, 407), wird die Fruchtbarkeit des Kellners infrage gestellt.

²⁷ Für Ben Sim, der sich in übersteigerter Brutalität verzerrt auf Kummerer beziehen lässt, bedeuten Kinder einen „Ballast, der sich einem für immer um den Hals hängt“ (III, 504).

²⁸ Diese Form der Verbindung unterschiedlicher Handlungsstränge durch immer wieder aufgegriffene Textstücke findet sich erstmals in Arnolt Bronnens Lustspiel *Exzesse* (1923). Vgl. Engelhardt: *Ferdinand Bruckner*, S. 293.

Derartige Kritik beeinflusst die Verhandlungen kaum. Nur außerhalb der Gerichtssäle, in einem Lesezimmer, debattiert ein junger Richter mit einem älteren Kollegen über den Sinn der Rechtsprechung – jedoch eher in Form eines anregenden Schlagabtauschs denn mit praktischer Konsequenz. „Ich liebe solche Gespräche vor Tisch. Aber klären können wir beide nichts“ (II, 468), räumt der Ältere ein.²⁹

Vor dem der Realität entfremdeten Gericht, das von sich obrigkeitstreu-paragrafenfiziert behauptet „Wir sprechen hier deutsche Fraktur“ (II, 442), werden selbst die Zeugen verdächtigt und – mit Blick auf den einen Meineid leistenden und deswegen später verhafteten Frank – schuldig. „Wir sind alle Verbrecher“ (II, 453), erkennt Ernestine resignierend. Der Idealist Kummerer hingegen verneint beharrlich das von dem Justizapparat suggerierte Menschenbild und verfasst ein Buch mit dem gegenteiligen Titel „Es gibt keine Verbrecher“ (III, 506). Damit aber bleibt die Diskussion um eine lebensnahe und vor allem moralische Rechtsprechung ähnlich theoretisch wie schon im Lesezimmer des Gerichts. „Es geht immer weiter“ (III, 502), weiß Ernestine daher.

Durch die wahllose Aburteilung vor Gericht wird die Tragik der einzelnen Figuren auf das gesamte dargestellte Kleinbürgertum ausgeweitet, zugleich aber auch relativiert: „Es gibt wenig Häuser dieser Welt, die anders sind. Man darf nicht in jedes Fenster hineinschauen“ (III, 471), erklärt Josef. Und Kummerer, der das Schlusswort hat, glaubt schon das Ende von Olgas Haftzeit greifbar, denn „[d]iese acht Jahre werden einmal vorübergehn, alles, alles geht weiter.“ (III, 515)

Zuletzt macht Bruckner somit „ein halbherziges Zugeständnis an die happy-ending-Erwartungen des Publikums“, das Kurt Bartsch jedoch nicht mit den gleichsam bitteren, aber doch wesentlich imperativischen Tönen Horváths vergleichen möchte. Eher sei dieses „Finale weder happy und komisch noch sarkastisch, vielmehr etwas resignativ unentschieden.“³⁰

Unentschieden fällt bislang auch die Bewertung Frau von Wiegs aus, die in der zugegeben recht spärlichen Bruckner-Forschung recht kontrovers diskutiert wird. Für Doris Engelhardt ist die Adlige zweifaches Opfer, nämlich zum einen der gesellschaftlichen Umbrüche ihrer Zeit, die zur Verarmung ihrer Familie geführt haben, und zum anderen

²⁹ Bruckner durchbricht mit dieser Szene den Spannungsbogen genau an dessen Höhepunkt und setzt der Handlung eine Art Kommentar entgegen. Dadurch befördert er die Distanzierung des Zuschauers von dem Bühnengeschehen, wie sie von Piscator, noch mehr aber von Bertolt Brecht her bekannt ist. Allerdings geht den *Verbrechern* jeder Appellcharakter ab, sodass dieses Stück „dem bürgerlich-idealistischen Theater näher zu stehen scheint als dem politisch-revolutionären Theater der zwanziger Jahre“. Siehe Christiane Lehfeldt: *Der Dramatiker Ferdinand Bruckner*. Göttingen, 1975 [Diss.]. S. 46, 50.

³⁰ Bartsch: *Wir sind alle Verbrecher*, S. 184.

ihrer übermäßigen Mutterliebe, durch die sie erpressbar und täuschbar wird.³¹ Bartsch hingegen erkennt in der Aristokratin auch eine Täterin, die ihre Kinder bewusst zum eigenen Vorteil manipuliert.³²

Frau von Wieg – nur diese adlige Figur im Stück bleibt bis auf ihr Adelsprädikat und ihren Familiennamen anonym, geht also ganz in ihrer überindividuellen Adelszugehörigkeit auf – lebt als „einzige Romantikerin“ (I, 358) in einer Welt von gestern.

Frau von Wieg, verarmte Aristokratin, lebt noch 1928 in den Vorkriegsjahren. Mit den Erinnerungen und Hoffnungen auf ein irgendwann wieder besseres Dasein ist Frau von Wieg Beispiel für den Zwiespalt zwischen einer erzreaktionären Welt und tatsächlich veränderten Lebensbedingungen, ein Zwiespalt, der für die zwanziger Jahre als charakteristisch gilt.³³

Mag diese Geisteshaltung auch typisch für weite Teile der republikanischen Gesellschaft gewesen sein – in Bruckners Stück steht Frau von Wieg mit ihrer Rückwärtsge wandtheit allein auf weiter Flur. Ihr verstorbener, vielleicht im Weltkrieg gefallener, jedenfalls mit seiner monarchistischen Welt restlos verschwundener Gatte führte ein Rittergut und „war Mitglied im Herrenhaus“ (I, 360), zählte also zu den politisch herausragenden preußischen Landjunkern. Doch von dem einstigen Glanz ist nichts geblieben. Das Gut ist längst verloren gegangen, Frau von Wieg bewohnt inzwischen ein kleines Zimmer im Dachgeschoss einer Mietskaserne und trägt ihr letztes Kleid auf (vgl. I, 378). Wie sie sich und ihre beiden Kinder wirtschaftlich über Wasser halten kann, ist letzteren ein Rätsel. Otfried vermutet, dass die Mutter bettelt – er unterstellt ihr damit einen sozialen Abstieg, den die standesbewusste Frau entschieden verneint (vgl. I, 360) und damit deutlich zu verstehen gibt, dass sie den Umzug vom Herren- in das Miethaus noch längst nicht realisiert hat. Die ungleich naiver daherkommende Liselotte hingegen wähnt „einen geheimen Schatz“ (I, 358) im überschaubaren Zimmer Frau von Wiegs. Doch obwohl das Verhältnis zwischen Mutter und Kindern ganz auf finanzielle Zuwendungen beschränkt ist – selbst einen schnöden Kuss bittet sich Frau von Wieg immer wieder vergeblich aus (vgl. I, 358, 361, 375) –, zeigen sich Otfried und Liselotte nicht sonderlich begierig darauf, die verborgen gehaltenen Geldquellen der Mutter zu enthüllen. „Du zauberst, Mama“ (I, 374), verlacht Liselotte die wirtschaftlichen Sorgen Frau

³¹ Vgl. Engelhardt: Ferdinand Bruckner, S. 93.

³² Vgl. Bartsch: *Wir sind alle Verbrecher*, S. 180.

³³ Ebd., S. 107. Diesen Zwiespalt, festgemacht an einer adligen Figur, findet sich ebenfalls bei Walter Hasenclever: *Ein besserer Herr. Lustspiel in zwei Teilen*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 2.2. Stücke 1926–1931. Bearb. v. Annelies Zurhelle, Christoph Brauer. Mainz, 1990. S. 89–146, hier S. 133 (II, 1).

von Wiegs und damit auch die Bereitschaft zur eigenverantwortlichen Initiative, zur Überwindung der Adoleszenz.

Ottfried, wesentlich kritischer als seine Schwester, lässt sich hier ebenfalls mit vagen Andeutungen zufriedenstellen. „Wir haben unsere Pension“, erklärt ihm Frau von Wieg, was nach der Inflation von 1923 nur zu offensichtlich eine Ausflucht sein kann. Das scheint auch der in das Adelsproletariat gefallenen Aristokratin bewusst zu sein, denn sofort fügt sie hinzu: „Du weißt, daß wir wertvolle Gegenstände besaßen, die ich nach und nach verkaufe, damit ihr eure Studien beendet“ (I, 360). Das finanzielle Fiasko lässt sich hier erahnen: Repräsentative Luxusdinge werden in ebenfalls repräsentative geistige Bildung umgetauscht, ohne dass darüber eine wirtschaftliche Absicherung der Familie erzielt werden könnte, und mehr noch: Frau von Wieg ist nach dem Ausverkauf des Familienbesitzes inzwischen dazu übergegangen, den Schmuck, der ihr drei Jahre zuvor von ihrem Schwager Dietrich von Wieg anvertraut worden war, zu versetzen. An sich selbst sparend (vgl. I, 378), glaubt sie ihren Kindern auf diese Weise eine standesgemäße Ausbildung zu finanzieren. Ihre dem Anschein nach großzügigen Zuwendungen³⁴ bestärken die Kinder in ihrer Realitätsferne und verhindern ein Erkennen der eigenen, wirtschaftlich desolaten Lage: „Seit drei Jahren schwimmen wir doch in Geld“ (I, 375), meint Liselotte etwa.

Die ungemein starke Fixierung Frau von Wiegs auf die Bildung ihrer Kinder – Liselotte erlernt das Klavierspiel, Ottfried studiert Kunstgeschichte³⁵ – versteht Kurt Bartsch als Indiz für ihre eigentlich kleinbürgerliche Haltung, die sich „explizit an traditionellen bürgerlichen Vorstellungen“ orientiere.³⁶ Bartsch sieht anhand Bruckners Figurenensemble Horváths mehrheitlich kleinbürgerlich geprägtes Gesellschaftsbild bestätigt, verkennt dabei allerdings, dass das Streben nach *künstlerischer* Bildung, wie es Frau von Wieg an ihren Kindern verfolgt, ein typisches Verhaltensmuster des Adels und des ihm zugewandten Bildungsbürgertums, nicht aber des Frau von Wieg umge-

³⁴ „Du willst für die Erziehung der Kinder 30000 Mark ausgegeben haben, in drei Jahren?“ (I, 410), staunt Dietrich von Wieg. Aus Frau von Wiegs Entgegnung geht allerdings hervor, dass sie, im Verkauf von „Sachen“ unerfahren, den Schmuck möglicherweise weit unter Wert veräußert hat (vgl. I, 410), woraus die für sie unüberwindliche Kluft zwischen adligem (Repräsentation, hier mit Schmuck) und bürgerlichem (Handel) Verhalten ersichtlich wird.

³⁵ Bruckner selbst studierte, protegiert von der musisch veranlagten Mutter, Literaturgeschichte und Musik am Konservatorium in Paris und Wien sowie an der Berliner Hochschule für Musik; er lernte Klavier u.a. bei Ferruccio Busoni und widmete sich in seinen ersten Veröffentlichungen zwischen 1908 und 1911 musiktheoretischen Themen. Es liegt somit nahe, nicht nur in Frau von Wieg die von Bruckner oft verwendete Mutterfigur, sondern in ihren Kindern auch ein nur schwach kaschiertes Selbstportrait auszumachen. Vgl. Schneider: Nachwort, S. 587; Heuer: Ferdinand Bruckner, S. 169, 172.

³⁶ Bartsch: *Wir sind alle Verbrecher*, S. 178.

benden, auf Rentabilität bedachten Kleinbürgertums war.³⁷ Die soziale Distanz zwischen der Aristokratin und ihrem Wohnumfeld spiegelt sich gerade in dieser Ferne zu jeder Form der Erwerbstätigkeit wider. Weder geht Frau von Wieg selbst einem Brot-erwerb nach noch bereitet sie Ottfried und Liselotte auf das Berufsleben vor. Mit dem Verweis auf die väterliche Zugehörigkeit zum Herrenhaus wird zusätzlich die klare Unterscheidung von prestigebegründetem Staatsdienst und Gelderwerb betont, durch die sich der Adel vom Bürgertum und seinen Erwerbsstrategien absetzte. „Bis zu Vaters Tod hieß es, daß es unter unserer Würde sei, zu wissen, was Geld sei“ (I, 360), erinnert Ottfried, dem dieses Unwissen in einer standeslosen Gesellschaft bereits während seiner akademischen Ausbildung zum Nachteil geworden ist: „Daß ein ehemaliger Rittergutsbesitzer eine Prüfung besteht, bleibt ein Wunder.“ (I, 361)³⁸

Das adlige Selbstverständnis Frau von Wieg und die standesbewusste Erziehung ihrer Kinder machen es ihnen unmöglich, sich in der bürgerlichen Arbeitswelt zu orientieren. Entsprechend fassungs- wie hilflos bestaunt so die sich wirtschaftlich im Niedergang befindliche Aristokratin tagtäglich den Schwund in ihrer Kasse: „Kein Zweifel. Es wird immer weniger.“ (I, 357) Die hier anklingende und von Ottfried auch angesprochene Unbedarftheit (vgl. I, 360) ist charakteristisch für Frau von Wieg: Weder die Studienwahl ihrer Kinder, die alles andere als auf Rentabilität hin ausgerichtet ist, noch ihre angeblichen Fortschritte hinterfragt die Adlige. Ein von Ottfried angeführter „mythi-

³⁷ Vgl. Monika Gussone: Standesdenken. In: Friedrich Jaeger (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 12. Stuttgart, Weimar, 2010. Sp. 894–903, hier Sp. 897. Schon in *Harry* wird die Verbindung von unbedingtem Kulturbewusstsein und wirtschaftlicher Not anhand einer adligen Figur aufgezeigt. So versetzt Baron Ernest, Frau von Wieg nicht unähnlich, den Schmuck seiner verstorbenen Frau, um sein kostspieliges Leben fortzuführen. „Für gute Kunst ist jede Anstrengung am Platz.“ Siehe Ferdinand Bruckner: *Harry. Komödie in fünf Akten*. In: Ders.: *Werke* Bd. 1, S. 3–108, hier S. 34 (II, 6).

³⁸ Traditionelle aristokratische Erziehung und der gewohnte gehobene Staatsdienst ließen sich aufgrund der Standardisierung des Bildungswesens seit dem 19. Jahrhundert immer schlechter vereinbaren: „Das Abitur als Nadelöhr für eine höhere staatliche Verwaltungslaufbahn bedeutet namentlich für den landsässigen Adel eine Barriere, die nur mit hohem materiellen, besonders jedoch immateriellen Kosten überwunden werden kann.“ Siehe Rudolf Braun: *Konzeptionelle Bemerkungen zum Obenbleiben. Adel im 19. Jahrhundert*. In: Hans-Ulrich Wehler (Hrsg.): *Europäischer Adel 1750–1950*. Göttingen, 1990. S. 87–95, S. 90f. Ähnlich dazu Bernd Zymek: *Schulen*. In: Christa Berg et al. (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte*. Bd. 5. 1918–1945. Die Weimarer Republik und die nationalsozialistische Diktatur. Hrsg. v. Dieter Langewiesche, Heinz-Elmar Tenorth. München, 1989. S. 155–208, hier v.a. S. 181. In seiner beruflich misslichen Lage ähnelt Ottfried von Wieg Desiree aus Bruckners *Krankheit der Jugend*, die ihre gräfliche Herkunft hinter sich lässt, allerdings an diversen Studienproblemen unrettbar scheitert. Wie sie ist Ottfried zudem homosexuell, allerdings anscheinend ohne tiefere Empfindung: Desiree ist mehr von dem Wunsch nach kindlicher, schwesterlicher Nähe erfüllt, sie zieht es „[n]ach dem Weichen, Warmen, nach der Watte, in der man liegt.“ Insofern versucht sie mehr, sich der Realität und dem Erwachsensein zu entziehen als tatsächlich Sexualität auszuleben. Vgl. Ferdinand Bruckner: *Krankheit der Jugend. Schauspiel in drei Akten*. In: Ders.: *Werke* Bd. 1, S. 211–350, hier S. 216 (I, 2). Ottfried hingegen bedient sich seiner Homosexualität, um sein männliches Umfeld zu manipulieren. Ob er tatsächlich schwul ist, wird von Josef dabei infrage gestellt (vgl. III, 470). Detailliert zu *Krankheit der Jugend* vgl. Reul: *Aktualität*, S. 138–279.

scher Einpauker“ (I, 394) reicht der Mutter aus, an dem von ihr gedachten hohen Stellenwert der individuellen Selbstverwirklichung festzuhalten: „Was in euch steckt, versuche ich, aus euch herauszuholen. Alles andere kommt danach von selbst“ (I, 375), glaubt sie, durch den Schwindel der Kinder gewissermaßen in den inzwischen mythisch gewordenen Sphären der Adelswelt belassen. So bemüht Frau von Wieg kleinadlige Netzwerke, um Liselotte erste Schüler zu besorgen, wobei der Verweis auf die angeblich ebenfalls zu unterrichtenden Söhne der Frau Berlessen (vgl. I, 359) den Verlust dieser adelsinternen Verbindungen aufzeigt: Zum einen sind Frank und Josef längst dem Elevenalter entwachsen und lassen keinerlei musikalisches Interesse erkennen – dass die junge Adlige tatsächlich das Klavierspiel erlernen will, scheint unter diesem Aspekt wenigstens fraglich zu sein. Zum anderen verfügt Frau von Wieg über so wenige belastbare innerständische Beziehungen, dass sie unbewusst auch potentielle Geldgeber aus dem Bürgertum einkalkulieren muss. Einmal mehr zeigt sich Frau von Wieg als beharrlich an ihren Illusionen festhaltend und nicht bereit, sich mit ihrer wirtschaftlich bedrohlichen Lage auseinanderzusetzen. „Ein weites Feld“ (I, 359), gibt Ottfried, Theodor Fontanes alten Briest zitierend, jeden Versuch auf, seine Mutter mit den gegenwärtigen Verhältnissen zu konfrontieren. Im Ergebnis leben so die in vergangenen Welten verharrende Frau von Wieg und ihre aufgrund aktiver Suche nach einem Einkommen wesentlich wirklichkeitsbezogeneren Kinder aneinander vorbei.

Die nüchterne Auseinandersetzung mit der eigenen wirtschaftlichen Situation führt bei Ottfried und Liselotte zwangsläufig zu einer Distanzierung von der standesbewussten und somit gestrigen Mutter, aber auch generell von ihrer adligen Herkunft. Ottfried bemängelt seine realitätsferne „Pimpelerziehung“ (I, 359), die ihn in den irrigen Glauben ließ, dass ihm „nichts unmöglich“ (I, 361) sei. Liselotte hingegen beklagt, dass sie auf dem Rittergut „eine Landpflanze“ (I, 375) geblieben wäre. Da sie sich aufgrund dieser Hemmnisse nicht in der bürgerlichen Welt zurechtfinden, suchen die herangewachsenen Kinder anderweitig ihr Auskommen: Man zweckentfremdet schlichtweg die Zahlungen der Frau von Wieg. Liselotte schminkt sich ganz sicher nicht, um Klavier zu üben, wie sie ihrer Mutter weismacht (vgl. I, 374). Und wenn sie in der Straße „nicht allein“ ist (I, 376), dann auch nicht in Begleitung einer anderen Musikerin. Ihr sofortiges Interesse an dem heimkehrenden Onkel deutet darauf hin, dass sie sich vielmehr von Männern aushalten lässt. Darin offenkundig erfahren, verführt sie selbst den bindungsscheuen, aber aufgrund seines Reichtums attraktiven Dietrich von Wieg in nur drei Tagen und sichert auf diese Weise ihr Auskommen (vgl. II, 425).

Ottfried hingegen gibt vor, „von der Luft“ (I, 397) zu leben, tritt allerdings verdächtig engagiert im Zuge der Erpressung an seinem Freund Frank auf:

Ich habe dir vor einem halben Jahr deine wahre Natur gezeigt. Ich habe dich in den Sportverein eingeführt. Alles verdankst du mir. Ich war nah dran, mit dir etwas anzufangen, da sahst du Oskar im Sportverein, und es war um dich geschehn. (I, 397)

Mehrere Aspekte sprechen dafür, dass Ottfried an der Erpressung beteiligt, wenn nicht gar ihr Urheber ist. Nicht nur hat er Frank vor sich selbst geoutet, ihn somit überhaupt erst erpressbar und in jenen Club bekannt gemacht, in dem auch der Erpresser Schimmelweis verkehrt. Auch kennt er den Inhalt des belastenden Liebesbriefs, den Schimmelweis gegen Frank einsetzt (vgl. I, 395), und fordert wie besorgt die allen Anschein nach verlusteiche Zustellung der Schweigegelder, über deren Höhe Frank längst den Überblick verloren hat (vgl. I, 393, 396). Als dieser vorgeladen wird, um entweder Schimmelweis einen guten Leumund zu bescheinigen und damit erpressbar zu bleiben und zudem auch Meineid zu begehen oder ihn als Erpresser und sich damit indirekt als homosexuell bloßzustellen, wirft Ottfried über den entscheidungsschwachen Freund teilnahmslos eine Münze (vgl. II, 426).³⁹ Ihm bereitet dies ebenso wie das Frank verwirrende Zitieren diverser Paragraphen des Strafgesetzbuches ein sadistisches „Wohlgefühl, wie das Messer am Hals eines andern.“ (II, 423)⁴⁰

Unverhohlen distanziert sich Ottfried von dem bedrängten Frank: Kurzerhand für „[e]rledigt“ (II, 426) hält er nach seinem Münzwurf die Diskussion um das geeignete Vorgehen vor Gericht und auch den Freund selbst. Nachdem sich Franks Untergang abzeichnet, lässt Ottfried ihn gänzlich im Stich und „*schleicht davon*“ (II, 467), um nicht mit ihm in Verbindung gebracht werden zu können. „Man muß auf Kleinigkeiten achtgeben. Nur die drehn einem die Schnur um den Hals.“ (II, 422)

Während Frank das sadistische Wesen Ottfrieds nicht ergründen kann und zuletzt durch dessen belanglose, ihn irreführenden Ratschläge scheitert, erkennt sein Bruder Josef in

³⁹ Das Abwägen der möglichen Prozessverläufe und der damit einhergehenden Urteile führt die strafenden Absichten des Gerichts ad absurdum. Frank verteidigt seine Sexualität gegen das geltende Gesetz: „Es ist ja kein Verbrechen. Es ist eine Liebe wie jede andere [...]. Dieser Paragraph selbst ist der Verbrecher.“ (I, 394f.) Ottfried hingegen agiert grundsätzlich am Gesetz vorbei: „Wenn ein Paragraph schon da ist, kriegt er eben nichts zu sehn.“ (I, 395) Dieses Verhalten führt zwar in die Illegalität, erweist sich aber als vorteilhaft, denn nur Frank gerät in die Mühlen der Gerechtigkeitsfindung: „Ich sitze zwischen zwei Paragraphen.“ (II, 425) Über die juristischen Bezüge der *Verbrecher* informiert Wolf Borchers: Der Paragraph selbst ist der Verbrecher. Realpolitische Argumentationslinien gegen den § 175 in *Die Verbrecher*. In: Moreno, Szymaniak, Winter (Hrsg.): Ferdinand Bruckner, S. 189–211.

⁴⁰ Wolf Borchers billigt Ottfried zumindest teilweise eine Opferrolle zu, wenn er dessen sadistische Verspottung Franks als „Verdrängung der eigenen Bedrohung“ wertet, wobei Borchers allerdings davon ausgeht, dass Ottfried tatsächlich homosexuell ist, was in dieser Entschiedenheit nicht aus dem Text hervorgeht. Vgl. Borchers: Männliche Homosexualität, S. 364.

dem jungen Adligen einen Gleichgesonnenen. Zunächst hat er Ottfried noch aufgrund seiner Homosexualität ähnlich Frank für „einen zarten Träumerich gehalten“, dann aber macht er in Ottfrieds variablen Auftreten die Maskerade aus. „Ihr blasses Gesichtchen, Ihr dünnes Gestell ist ein gefährlicher Schwindel.“ (III, 470) Gemeinsam beschließen sie, mit Dietrich von Wieg künftig Geschäfte zu machen, wobei die Bereitschaft, den Dreibund mit diesen verbrecherischen Partnern einzugehen, einmal mehr ein äußerst ungünstiges Licht auf Dietrichs Erwerbsmethoden wirft⁴¹ – und ihn als nächstes Opfer der jungen Männer präsentiert. „Wir beide könnten die Welt in die Tasche stecken“ (III, 471), schließt Ottfried betont einen Zweibund mit dem Zuhälter Josef.

Beide Kinder, die ihren Onkel jeweils auf ihre Weise übertölpeln, verliert Frau von Wieg somit an den aus Amerika heimkehrenden Schwager, der ein dem Adel völlig entfremdetes Selbstverständnis lebt, wie in einem Dialog über den Bildungsweg der Kinder deutlich wird:

FRAU WIEG *stolz*: Ottfried wird Doktor der Kunstgeschichte in zwei Jahren. Liselotte bekommt ihr Diplom als staatlich geprüfte Klavierlehrerin.

DIETRICH: Jede vernünftige Erziehung hütet heute die Kinder vor geistigen Berufen wie vor der Pest.

FRAU WIEG: Auf den Fond kommt es an.

DIETRICH: Du lebst auf dem Mars. *Ab*.

FRAU WIEG *bleibt unbeweglich*. (I, 410f.)

In Georg Kaisers *Kolportage* (1924) war noch die aus Amerika angereiste Karin Bratt, die sämtliche Standesunterschiede leugnete, als „[v]om Mond“ kommend zurückgewiesen worden.⁴² Hier nun wird umgekehrt die (in Europa und der Vergangenheit) Zurückgebliebene als „auf dem Mars“ und somit fernab der irdischen Realität lebend abgetan. Diese Kritik an der Aristokratin zeigt, wie sehr sich Dietrich von Wieg inzwischen von seiner adligen Herkunft – und dies bedeutet hier von einem Bewusstsein für standesgemäße Repräsentation und überindividuelle Darstellung durch Bildung – distanziert hat. Hierin wird er erkennbar als Gegenentwurf zu der verarmten Frau von Wieg dargestellt. „Auf Sentimentalitäten lasse ich mich nicht ein“ (I, 410), behauptet er und lehnt jede Familienverantwortung ab. Durch seine Beziehung zu Liselotte und den Geschäftsbund mit Ottfried und Josef weist sich Dietrich als jugendlich denkend aus,

⁴¹ Seine kriminelle Vergangenheit erwähnt Dietrich von Wieg indirekt gegenüber seiner Schwägerin: „Vor drei Jahren habe ich dir den Schmuck zur Aufbewahrung übergeben, da ich nach Südamerika mußte“ (I, 410).

⁴² Kaiser, Georg: *Kolportage*. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten nach zwanzig Jahren. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 2. Stücke 1918–1927. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1971. S. 343–408, hier S. 387 (II. Akt).

ein Streben nach Vaterschaft geht ihm wie allen männlichen Figuren in den *Verbrechern* ab. „Ich bin nicht verrückt“ (I, 410), hält er Frau von Wieg entgegen, damit nicht nur seine Missachtung für sie und ihren Familiensinn zum Ausdruck bringend, sondern bereits auf ihren kommenden psychischen Verfall hindeutend.

Obwohl Dietrich von Wieg „drüben sehr vermögend geworden“ (I, 410) ist, fordert er den ihr anvertrauten Schmuck von seiner Schwägerin zurück und droht ihr mit einem Prozess, der nur aufgrund seiner Eheschließung mit Liselotte nicht zustande kommt. Bartsch vermutet, Frau von Wieg habe als naive Täterin ihre Tochter zum Eigennutz „in eine Ehe mit ihrem Schwager, also deren Onkel zu treiben“ versucht.⁴³ Gegen diese Sichtweise spricht, dass Frau von Wieg von ihren Kindern keine Unterstützung erwartet, geschweige denn sie einfordern würde. „Ihr habt eure Prüfungen zu machen“ (I, 359), erklärt sie die ihrer Meinung nach einzige Aufgabe der Kinder. Nicht einmal ein ihr von Liselotte angebotenes Kleid möchte sie ausgeliehen haben (vgl. I, 378).

Umgekehrt agiert Liselotte durchaus im Rahmen ihres üblichen Handelns, wenn sie sich mit ihrem Onkel einlässt. Sein Interesse an ihr – „Ich schien ihm zu gefallen“ (I, 376) – entgeht Liselotte ebenso wenig wie seine Attraktivität: „Er soll reich geworden sein.“ (I, 377) Wahrscheinlicher als die von Bartsch vertretene Lesart ist, dass Liselotte die Ehe mit ihrem Onkel aus eigenem Antrieb anvisierte, wobei allerdings offen bleibt, weshalb sich Liselotte plötzlich für ihre Mutter engagiert und den Prozess aussetzen lässt, hat sie doch bislang nicht einmal einen Kuss für Frau von Wieg übrig (vgl. I, 375).

Zuletzt triumphiert Dietrich von Wieg trotz seiner von Liselotte erwirkten finanziellen Schonung der Schwägerin über diese. Ihre Kinder sagen sich von ihr los, binden sich stattdessen an ihn und geben dafür ihre Studien auf – die sich als Farce entpuppen. Die jahrlange Täuschung der Mutter wird dieser nun offenkundig; ihr Lebenswerk, die wirtschaftlich aufopferungsreiche Weitergabe adligen Bewusstseins, ist gescheitert, Frau von Wieg verfällt endgültig in Armut und Isolation. Zudem ist der soziale Aufstieg der Kinder mit einem Abgleiten in wenigstens anrühige, wenn nicht gar halblegale Sphären verbunden: Liselotte nähert sich mit ihrer Liaison zu Dietrich dem Inzest, Ottfried geht dubiose Geschäfte mit dem Onkel und Schwager ein.

Über all diese Entwicklungen bricht Frau von Wieg zusammen, wird, wie Dietrich indirekt vorhersah, „verrückt“ (I, 410). Nach diesem „Malheur mit Mama“ (III, 484) erholt sie sich „unter Rivierapalmen“ (III, 471) – diese exklusive Regeneration dürfte sie eben-

⁴³ Bartsch: *Wir sind alle Verbrecher*, S. 180. Unter diesem Gesichtspunkt wagt Bartsch einen Vergleich zwischen Bruckners Liselotte und Horváths Marianne (aus *Geschichten aus dem Wiener Wald*, 1931). Vgl. ebd., S. 186f.

falls Liselottes Fürsprache bei Dietrich von Wieg verdanken, wodurch Frau von Wieg zuletzt zum Nutznießer des rationalen, ihrem Adelsverständnis so entfremdeten Schwagers herabsinkt und, ähnlich Ernestine, an ihrem Gegenspieler, dem sie allerdings nie ebenbürtig, da in seiner Schuld war, scheitert.

Dass sich der Zusammenbruch Frau von Wiegs vollständig abseits der Bühne vollzieht und nur durch Otfrieds Berichte erfahrbar wird, verhindert, dass seitens der Zuschauerschaft übermäßig Mitgefühl für die gebrochene Frau aufwallen könnte. Die Szenerie, durch deren vertrackte Anordnung Frau von Wieg fällt, hält das Publikum vielmehr auf (kritischer) Distanz, ein auch von Bertolt Brecht her bekanntes Verfahren.⁴⁴

Zudem verschwindet mit der Aristokratin auch die Erinnerung an die von ihr vertretene Welt- und Werteordnung, die keine akzeptable Alternative zu dem Lebenskonzept der Verbrecher aus Neigung darstellt: Das Zimmer Frau von Wiegs wird umgestaltet (vgl. III, 479) und, wenn auch vorübergehend nur, im dritten Akt des Schauspiels von Otfried bewohnt, der sich bereits auf dem Weg nach Südamerika befindet.

Die ‚Neue Welt‘ erscheint in Bruckners Stück als entlegener, leerer Ort ohne Vergangenheit, aber reich an Möglichkeiten, in verhältnismäßig kurzer Zeit zu einigem Vermögen zu gelangen. In der Nachfolge Dietrich von Wiegs, der bezüglich beider Aspekte als Vorbild wirkt und das Amerikabild der Hausgemeinschaft prägt bzw. diesem entspricht, reisen allerdings lediglich Verbrecher nach Übersee.⁴⁵

Neben dem Ehepaar Dietrich und Liselotte von Wieg zieht es vor allem Otfried und Alfred Fischau nach Amerika. Letzterer plant als erster – schon vor der Urteilsverkündung im Prozess um den von ihm verübten Diebstahl – die Übersiedlung, wobei das Ziel seiner Reise zunächst vage bleibt. Nach „Amerika oder Italien“ (II, 422) soll die Fahrt gehen, die in erster Linie der Distanzierung von dem vertrauten Milieu dient. Im Süden oder in Übersee hofft Alfred, seine Beziehung zu der mütterlichen Geliebten vorurteilsfreier ausleben zu können. Auch wegen des Makels einer über ihn verhängten Bewährungsstrafe flieht Alfred später „gleich bis nach Amerika.“ (III, 471) Welche wirtschaftlichen Perspektiven ihm in dieser zweiten Heimat vorschweben, bleibt unklar.

⁴⁴ Gleichwohl sieht Thomas Koebner etwas einseitig eine „Mitleidsdramaturgie“ in Bruckners Werk vorherrschend. Siehe Thomas Koebner: *Revolte der Söhne, Passion der Frauen. Zehn Kommentare zum Drama zwischen Expressionismus und Volksstück (1914–1932)*. In: Ders.: *Unbehauste. Zur deutschen Literatur in der Weimarer Republik, im Exil und in der Nachkriegszeit*. München, 1992. S. 26–70, hier S. 53.

⁴⁵ Schon in Bruckners Komödie *Harry* ist eine adlige Figur ähnlich Dietrich von Wieg nicht in der Lage, sich legal und dauerhaft abgesichert in das bürgerliche Wirtschaftsleben zu integrieren: Als Baron Ernest wider Erwarten zu Geld kommt, geht der Pfandleiher Wehrstam von einer Erbschaft aus. Tatsächlich aber hat der Baron beim Glücksspiel gewonnen. „Der beste Plan bleibt doch das Spiel“, bekennt der Baron. Siehe Bruckner: *Harry*, S. 106 (V, 8).

Gut möglich, dass ihm ein ähnliches Fantasiebild von Amerika vorschwebt wie Ottfried, der wiederum ganz auf den Wahrheitsgehalt der Schilderungen seiner naiven Schwester vertraut. „Ich beneide Liselotte um Südamerika“ (II, 425), gibt dieser unumwunden zu. „Südamerika sei das Land der Zukunft, schreibt sie.“ (III, 479)

Der Süden des Doppelkontinents besteht nach Ottfried ausschließlich aus „ungeheuren Prärien, die noch der Menschen harren.“ (III, 480) Die Vorstellung der ‚Neuen Welt‘ als eine geradezu unberührte, gestaltbare und vor allem bereichernde Landschaft ist keinesfalls fremd, weder in der deutschen Amerika-Literatur noch in Bruckners Werk: So findet sich etwa in dessen *Krankheit der Jugend* die ‚Neue Welt‘ als kulturlose, wilde Weite imaginiert, wenn Desiree die von ihr verehrte Marie auffordert, „aus sich auszubringen, wie der Präriemustang aus dem verschlossenen Käfig.“⁴⁶ Hier wie auch in den *Verbrechern* bleibt der Kontinent jenseits des Atlantiks auf eine hier nord-, da südamerikanische Prärielandschaft beschränkt, während in *Harry* ganz andere Töne anklingen. Zwar wird zunächst auch in dieser Komödie das Bild der reinen, wenngleich von Karl May verkitschten Wildheit bemüht, glaubt doch Baron Ernest in dem hitzköpfigen und geldgierigen Titelhelden einen „Winnetou der Spekulation“ zu erkennen. Zugleich aber erscheint das romantisch-verzerrte, anscheinend kulturlose Amerika auch als Motor einer immer abstrakter werdenden Weltwirtschaft: Der Baron wettet aus konservativer Perspektive heraus energisch gegen die „Rothäute [...] in den Wigwams der Börse.“⁴⁷ Derart stark betont wird die Wallstreet in den *Verbrechern* nicht,⁴⁸ wie überhaupt die Aussicht auf Reichtum nur Ottfried nach Übersee lockt, während Alfred in erster Linie vor dem „*Kriminalgericht*“ (II, 421) flieht, ohne dass sich ihm an der Seite von Frau Berlessen in Amerika irgendeine wirtschaftliche Zukunft auftun würde.

Frank dagegen, der wegen des geleisteten Meineids und seiner ebenso als illegal bewerteten Homosexualität wesentlich stärker in den Fokus der Gerichte rückt als der überhaupt nicht belangte Ottfried und der auf Bewährung freigesetzte Alfred, zögert mit der geplanten Abreise in das scheinbar sichere, weil entlegene Amerika. Vor der entscheidenden Gerichtsverhandlung macht ihm Ottfried das „Land der Zukunft“ (III, 480)

⁴⁶ Bruckner: *Krankheit der Jugend*, S. 266 (II, 1).

⁴⁷ Bruckner: *Harry*, S. 12 (I, 2). Als moralisch fragwürdig werden die Indianer auch in Bruckners *Kreatur* dargestellt. Hierin glaubt sich Alfred Troik mit sich selbst in „[s]chlechte[r] Gesellschaft [...]. Apachen hat jeder sitzen in den Spelunken seines Hirns.“ Siehe Ferdinand Bruckner: *Die Kreatur*. Schauspiel in drei Akten. In: Ders.: *Werke Tagebücher Briefe* Bd. 2. S. 1–167, hier S. 9 (I, 1).

⁴⁸ Die nur spärliche Ausschmückung von Amerika als Hort der Weltfinanz rührt möglicherweise nicht zuletzt auch daher, dass Bruckner selbst weniger an wirtschaftlichen Belangen interessiert gewesen ist. Während seiner Zeit als Theaterdirektor war es seine Gattin, die dieses „Amerika“ im Auge behielt. Siehe Friedrich Hollaender: *Von Kopf bis Fuß. Mein Leben mit Text und Musik*. Berlin, 1967. S. 125.

zwar schmackhaft, doch kann Frank in Übersee nicht auf ähnlich verlässliche Absicherungen zurückgreifen wie der über seine Schwester und eigene Geschäfte mit dem gut-situierten Onkel verbundene Ottfried. Zudem fühlt sich Frank emotional gebunden und auch wenn sich Oskar inzwischen von ihm abgewandt hat – auf Amerika als Asyl für zwielichtige Personen hinweisend, sitzt er täglich im Café Atlantik (vgl. III, 489) –, sucht Frank nach wie vor seine Nähe und lehnt daher die Überfahrt, die ihm auch Alfred nahelegt (vgl. III, 489), ab.

Frank zieht sich stattdessen in seine Kindheitserinnerung an die homoerotische Freundschaft zu Alfred zurück (vgl. I, 386f; III, 491) – wie ähnlich in *Krankheit der Jugend* Desiree, die am Ende ihrer Realitätsverweigerung den Freitod wählt. „In deinen Armen ist mir wieder wie in unserer sorglosen, lächerlich sorglosen Knabenzeit [...]. Oh, das Leben. Wie alt wir geworden sind.“ (III, 487) Alfred erkennt zwar Franks „Selbstverfolgung“ (III, 489), erahnt aber nicht deren letztendlich tödliche Konsequenz. Frank sehnt eine juristische Bestrafung für sein als illegal befundenes Tun herbei, er tritt, sich der strafrechtlichen „Großschlächtere“ (III, 491) überantwortend, aus dem Leben.⁴⁹

Aus dem sozialen Leben tritt auch Frau von Wieg, die von ihrer Familie separiert wird, doch nur auf dem ersten Blick als standesbewusste Adlige außen vor steht: Von den Machenschaften ihrer Kinder finanziell profitierend, wird sie Teil der kriminellen Aktivitäten von Sohn und Schwager. Frau von Wieg's Adeligkeit verliert sich, je enger die Verbrecher der ‚Alten Welt‘ zu jenen der ‚Neuen Welt‘ aufschließen.

Doch nicht nur der Adel verschwindet von Bruckners Bühne. Der Gegensatz von Leben und Justiz, verbunden mit wirtschaftlicher Not und Sehnsucht nach Liebe und Leben unter den Miethausbewohnern, zerreibt auch das Bürgertum. Wer nicht von den Gerichten abgeurteilt wird, landet verarmt und bedrängt am gesellschaftlichen Rand. Zuletzt wird das in die Prostitution gezwungene Zimmermädchen Clara zum Opfer einer männerdominierten, brutalisierten Welt, mit der sich Liselotte arrangiert und die, von einer starren Gesetzgebung befördert, die letzten Reste ‚gutbürgerlicher‘ Existenz zerstören. Amerika wirkt dabei als Katalysator: Die Ressourcen seines Onkels aus Übersee nutzend, versteht es Ottfried von Wieg, kriminelle Aktivitäten transatlantisch zu entfalten.

⁴⁹ An verschiedenen Stellen im Stück wird Franks Todesnähe angedeutet. So fragt er bereits vor der Gerichtsverhandlung seinen Freund Alfred: „Wie wär’s, wenn wir zusammen in den Tod gingen?“ (I, 387) und bittet ihn um den Tod: „Schieß mir eine Kugel durchs Gehirn, damit es endlich, endlich zur Ruhe kommt.“ (I, 388) Später fürchtet Ottfried, dass Frank „Dummheiten“ macht. „Ich hatte Angst, daß du dir das Leben nimmst.“ (III, 481) Einer direkten Entgegnung dieser Aussage weicht Frank bezeichnenderweise aus.

ten, sodass nach der erfolgreichen Verdrängung von Adel und Bürgertum tatsächlich gilt: „Wir sind alle Verbrecher.“ (II, 453)

Als Bruckners „Privathölle“⁵⁰ am 23. Oktober 1928 uraufgeführt wurde, konnte die Handlung aus technischen Gründen nur auf zwei Etagen veranschaulicht werden.⁵¹ Ungeachtet dieser Einschränkung erzielte Bruckner mit diesem Schauspiel einen Erfolg, der den von *Krankheit der Jugend* noch übertraf. Den eingangs genannten Gründen für die große und mehrheitlich positive Resonanz, auf die *Die Verbrecher* stießen, sei hinzugefügt, dass in diesem Stück beinahe einzigartig für die Weimarer Republik männliche Homosexualität und darauf bezogene Justizprobleme miteinander verbunden thematisiert werden.⁵² Nicht unerlässlich für den Theatererfolg von Bruckners Schauspiel gerade in Berlin waren außerdem die zahlreichen Schauspieltalente, die an Max Reinhardts Deutschem Theater in den *Verbrechern* zusammengeführt wurden. Die Rezensenten würdigten vor allem den Stummfilmstar Hans Albers (1891–1960), der den „schönen Kellner Gustav [Tunichtgut], den Abgott aller Küchen,“ gab, und die bekannte Charakterdarstellerin Lucie Höflich (1883–1956) in der Rolle der Ernestine.⁵³ Seinen Durchbruch erlebte Gustaf Gründgens (1899–1963) als Otfried von Wieg.⁵⁴

Bruckner entwickelte die in den *Verbrechern* von ihm erstmals eingesetzten Strategien zur Illusion eines simultanen Bühnengeschehens in seinem Historienstück *Elisabeth von England* (1930) weiter, griff sie allerdings erst in einer zu seinem Spätwerk zu zählenden Bearbeitung, dem *Irdenen Wägelchen* (1957), wieder auf.⁵⁵ Das Stück *Die Rassen* (1933),⁵⁶ mit dem sich Bruckner bereits in die Emigration schrieb, wurde in Deutschland nur noch peripher wahrgenommen. Der „Repräsentant einer aufgeregten und sen-

⁵⁰ Roessler bezeichnet so das Pensionszimmer in *Krankheit der Jugend*. Dieser treffende Begriff lässt sich auch auf die Mietskaserne in *Die Verbrecher* anwenden. Vgl. Roessler: *Zeitgeschehen und Geschichte*, S. 95.

⁵¹ Vgl. Engelhardt: *Ferdinand Bruckner*, S. 87. Bis zum Februar 1929 wurden die *Verbrecher* allein am Deutschen Theater 111 Mal gegeben. Während dieser Publikumserfolg dem Stück Recht gab, mischten sich auch ablehnende Stimmen unter das Echo der Kritik. Vgl. Hugo Fetting (Hrsg.): *Von der freien Bühne zum politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik*. Bd. 2. 1919–1933. Leipzig, 1987. S. 395–413, hier S. 398f.

⁵² Petersen: *Literatur und Justiz*, S. 169. Nicht zuletzt dieser Umstand führte 1930 zu einem Aufführungsverbot des Stücks in München. Vgl. ebd., S. 83. Anlässlich des Verbots der *Verbrecher* erschien im *Simplicissimus* eine verharmloste Nacherzählung des Stücks unter dem Titel *Die Vergeher*. Vgl. N. Dymion: „Verbrecher“ in München. In: *Simplicissimus*. 34 (1929). Nr. 39. S. 477–478.

⁵³ „Ein Denkmal für Lucie Höflich in diesem Moment!“ Siehe Monty Jacobs: *Bruckners ‚Verbrecher‘*. In: *Vossische Zeitung*. Abendausgabe. 24. 10. 1928.

⁵⁴ Vgl. Günther Rühle: *Theater in Deutschland 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt/M., 2007. S. 566.

⁵⁵ Vgl. Selbmann: *Die dramaturgischen Prinzipien Ferdinand Bruckners*, S. 83.

⁵⁶ *Die Rassen* (1933) erschienen 1934 in französischer, amerikanisch-englischer und argentinisch-spanischer Übersetzung, wurden allerdings, so weit bekannt, nur in diesen Jahren in Zürich, Paris und Genf gegeben. Vgl. Heuer: *Ferdinand Bruckner*, S. 189f.

sationsgierigen Zeit“⁵⁷ hatte nach 1933 seine Bühne verloren und konnte im Exil kaum an die überragenden Erfolge anknüpfen, die er mit *Krankheit der Jugend*, *Die Verbrecher* und *Elisabeth von England* erzielt hatte.⁵⁸

Nach seiner Rückkehr aus der Emigration galt Bruckner schnell als „eine Figur von gestern oder vorgestern“;⁵⁹ seine Stücke – besonders jene im Exil verfassten und nur selten publizierten – wurden nur gelegentlich aufgeführt. Wie die erwähnte Ausweitung seines Zeitstückreigens *Jugend zweier Kriege* zeigt, versuchte Bruckner, mit seinen neueren Stücken die Stoffe und Darbietungsformen der älteren aufzugreifen, ohne dass er jedoch nach 1945 damit einen größeren Bühnenerfolg herbeiführen konnte. Seine bekanntesten Dramen scheinen zu sehr auf die sozialen, vor allem aber juristischen Umstände der späten Weimarer Republik bezogen zu sein, um eine überzeitliche Gültigkeit zu erlangen, wodurch die Wirkung dieser Texte in der Bundesrepublik – als Zeitstücke verstanden – von vornherein stark eingeschränkt blieb.⁶⁰ Karin Hörner, die noch 1983 im Mannheimer Nationaltheater eine ausverkaufte Vorstellung der *Verbrecher* besuchte, hält aber die volksstückhafte Typisierung, die Bruckner bei dem von ihr gesehenen Stück im Gegensatz etwa zu *Elisabeth von England* vornahm, für zeitlos und demnach immer spielbar. „Der Verlust aktueller Bezüge ist außerdem nicht zu befürchten, solange sich die thematisierten Zusammenhänge von Geld, Liebe und gesellschaftlicher Macht noch als richtig erweisen“, schließt sie recht hoffnungsvoll ihre Betrachtungen über Bruckners *Verbrecher*.⁶¹ „Es geht immer weiter“ (III, 502), orakelte ja passend schon Ernestine.

⁵⁷ Vgl. Joaquín Moreno, Gunnar Szymaniak, Almut Winter: Vorwort. In: Dies. (Hrsg.): Ferdinand Bruckner, S. 7–9, hier S. 7. Ähnlich rechnet Walther Huder Bruckner zu „den schillerndsten Persönlichkeiten des Berlins der zwanziger Jahre. Nur wenige repräsentierten jenes vielzitierte, aber problematische Jahrzehnt der Weimarer Republik in der faszinierenden Bannmeile seiner Metropole so beziehungsreich wie er.“ Siehe Huder: Ferdinand Bruckner, S. 272.

⁵⁸ Vgl. Moreno, Szymaniak, Winter: Vorwort, S. 7. Jochanaan Christoph Trilse betont hingegen stärker den Dreiklang von Bruckners Zeitstücken *Krankheit der Jugend*, *Die Verbrecher* und *Die Rassen*. Vgl. Jochanaan Christoph Trilse: Ferdinand Bruckner. In: Horst Haase, Antal Mádl (Hrsg.): Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Einzeldarstellungen. Berlin, 1988. S. 342–361, hier S. 347.

⁵⁹ Pankau, Johannes G.: Verschwundene Bühne. Die prekäre Situation des Zeitstückautors Ferdinand Bruckner als Rückkehrer nach Berlin. Eine Analyse der Versuche eines Neuanfangs im Nachkriegsdeutschland. In: Jörg Thunecke (Hrsg.): Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945. Wuppertal, 2006. S. 232–248, hier S. 234.

⁶⁰ Vgl. Reul: Aktualität und Tradition, S. 279. Im Theater der Deutschen Demokratischen Republik spielte Bruckner keine Rolle. Nachdem er sich trotz der Veröffentlichung seines Schauspiels *Simon Bolívar* (1947) und seiner dramatischen Werke in zwei Bänden (1948) durch den Ostberliner Aufbau-Verlag nicht in der sowjetischen Besatzungszone niedergelassen hatte, ließ das Interesse der ostdeutschen Literaturwissenschaft an Bruckner schnell wieder nach.

⁶¹ Hörner: Möglichkeiten und Grenzen, S. 246.

III.3. Nützliches, bedrohliches Kansas

Auswanderer, Amerikaner und Aristokraten in Georg Kaisers *Kolportage*

Als Georg Kaiser seine Verwechslungskomödie *Kolportage* verfasste, befand er sich in einer tiefen künstlerischen Krise. Obwohl er nicht der jungen Generation der Expressionisten angehörte und erst verhältnismäßig spät – immerhin im Alter von 38 Jahren – mit der Uraufführung der *Bürger von Calais* (1917) einen ersten Erfolg auf dem Theater erzielte, gehörte Kaiser seit diesem Jahr zu den führenden Dramatikern des Expressionismus und galt neben Gerhart Hauptmann als meist gespielter Autor seiner Zeit. Aus weltabgeschiedener Distanz schuf Kaiser in den letzten Kriegs- und ersten Nachkriegsjahren zahlreiche Stücke, in denen er die Kunst als der Realität überlegen und den Dichter als ersten innerlich erneuerten Repräsentanten einer noch zu erschaffenden Gesellschaftsform pries.¹

Doch auf die dichterische Hybris folgte bald die Ernüchterung: Kaisers von den realen politischen Umbrüchen erstaunlich unberührtes Weltbild, die aus Egomane und dem ungeheuren Erfolg seiner Stücke befeuerte Selbstüberschätzung – schon sah er sich als geistiger Bruder Heinrich von Kleists und Georg Büchners² – und sein finanziell aufwändiger Lebensstil implodierten im Herbst 1920 in einem aufsehenerregenden Gerichtsprozess, wobei dem Autor diverse Unterschlagungen angelastet wurden.³ Wie sehr expressionistisches Pathos und übersteigerte Selbstwahrnehmung bei Kaiser zusammenfielen, geht aus seiner Verteidigungsrede hervor:

Ich halte mich für einen exorbitanten Ausnahmefall. Auf mich ist das Gesetz nicht anwendbar [...]. Ich bin nicht jedermann. Ich bin ein Großer, folglich darf ich klein sein.

¹ Zu Georg Kaisers expressionistischer Schaffensphase vgl. u.a. Eric Albert Fivian: *Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus*. München, 1947; Renate Benson: *Deutsches expressionistisches Theater*. Ernst Toller und Georg Kaiser. New York et al., 1987; Wolfgang Paulsen: *Georg Kaiser im expressionistischen Raum. Zum Problem einer Neudeutung seines Werkes*. In: Ders.: *Der Dichter und sein Werk. Von Wieland bis Christa Wolf*. Frankfurt/M., 1993. Hrsg. v. Elke Nicolai. S. 409–424. Weitere Angaben werden in dem Kapitel zu Georg Kaisers Drama *Der Silbersee* gemacht.

² Kaiser, Georg: [Aus der Verteidigungsrede vor dem Landgericht München I]. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 4. Filme, Romane, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1971. S. 562. Zu Kaisers äußerer Krise vgl. Klaus Petersen: „Denn der Geist ist schon eine unheilbare Wunde“. *Georg Kaisers Verhältnis zu seinem Werk im Licht seiner Krise um 1920*. In: Holger A. Pausch, Ernest Reinhold (Hrsg.): *Georg Kaiser. Symposium*. Berlin, Darmstadt, 1980. S. 139–154.

³ Vgl. Georg Kaiser: [Brief über sich selbst]. In: Ders.: *Werke* Bd. 4. S. 558–562, hier S. 560f. Eine umfassende Biografie zu Kaiser liegt bislang nicht vor. Grundlegend informieren Wilhelm Steffens: *Georg Kaiser*. München, 1974²; Gesa M. Valk: *Georg Kaiser. Berühmter Dramatiker und ein rätselhafter Mensch*. Halle, 2011; Walther Huder: *Zeittafel*. In: *Georg Kaiser: Werke*. Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 6. Stücke 1934–1944, Fragmente 1904–1945, Zeittafel, Bibliographie. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1972. S. 847–857. Speziell zu dem Prozess siehe Johanna Braun, Günter Braun: *Georg Kaiser. Eine biographische Skizze*. Magdeburg, o. J. [~1988]. S. 16–20.

Auch für den Fall, daß ich für kindisch gehalten werde, muß ich sagen: Ich bin namenlos groß! Meine Verhaftung ist nicht nur ein Unglück für mich, es ist ein nationales Unglück. Halbmast hätte man flaggen sollen.⁴

Seine Inhaftierung und die darauffolgenden wirtschaftlichen Beschränkungen können mit Fug und Recht als schärfste Einschnitte in Kaisers Leben bis zu seinem Publikationsverbot und der anschließenden Emigration in den dreißiger Jahren bezeichnet werden. „Ich bin noch heute nicht frei von den Folgen meiner Zusammenbrüche“, schrieb Kaiser, der die Erinnerung an den Münchner Prozess gern verdrängte, seinem Verleger Gustav Kiepenheuer Ende 1923.⁵ Seine Haftzeit reflektierend, verfasste Kaiser mit *Noli me tangere* (1922) sein letztes rein expressionistisches Drama und läutete anschließend, in Abgrenzung zu seinem naturalistisch-neoromantischen Frühwerk⁶ und der daraus sich entwickelnden expressionistischen Periode, eine dritte Schaffensphase ein, die bis 1933 währte und der einige stilistisch wie inhaltlich sehr verschiedene Dramen zugeordnet werden.⁷ Deutlicher als zuvor wandte sich Kaiser in dieser Zeit der Unterhaltungsliteratur, dem Publikumsgeschmack und – wenn auch verhalten – zeitaktuellen Themen zu.⁸ Dass das Theater der Nachkriegszeit nach 1923 schnell zum verwirrend bunten, oft oberflächlich grellen „Lunapark“ verkam, wurde nicht zuletzt auch von dem sich darüber mokierenden Vielschreiber Kaiser verschuldet, der in dem Jahrzehnt zwischen 1922 und 1933 insgesamt 21 Dramen veröffentlichte,⁹ von denen einige wie etwa äußerst deutlich die Komödie *Kolportage* Elemente der Trivialliteratur

⁴ Kaiser: [Aus der Verteidigungsrede vor dem Landgericht München I], S. 562.

⁵ Kaiser, Georg: Brief an Gustav Kiepenheuer [Ende 1923]. In: Ders.: Georg Kaiser in Sachen Georg Kaiser. Briefe 1916–1933. Hrsg. v. Gesa M. Valk. Leipzig, Weimar, 1989. S. 271–274, hier S. 272.

⁶ Wolfgang Paulsen sieht Kaisers „Populärnaturalismus“ von Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann und Ernst von Wildenbruch beeinflusst. Siehe Wolfgang Paulsen: Georg Kaiser. In: Hermann Kunisch (Hrsg.): Kleines Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur. München, 1969. S. 354–359, hier S. 355.

⁷ Vgl. ebd., S. 354. Wolfgang Fix sieht die expressionistische Phase Kaisers hingegen erst mit *Zweimal Oliver* (1926) vollständig überwunden. Dieses Stück verzichte auf das Pathos, die Sprachverknappung und die Stationenform, die für Kaisers frühere Dramen kennzeichnend sind, und leite eine „Phase des Kammerspiels“ ein, deren Stücke von einer geringen Personenzahl und der oft gewährten Einheit des Ortes geprägt seien. Diese wie jene Charakteristika prägen allerdings auch die bereits ab 1923 entstandene, 1924 veröffentlichte und uraufgeführte Komödie *Kolportage*. Vgl. Wolfgang Fix: Die Ironie im Drama Georg Kaisers. Heidelberg, 1951 [Diss.], S. 19f.

⁸ Thomas Koebner nennt Kaiser einen „Konjunkturdramatiker[-]“: Er achtete, man kann es nicht anders nennen als flink und aufmerksam, auf Zeitströmungen und aktuelle Sujets, die er sofort in seine Dramatik aufnahm“. Siehe Thomas Koebner: Revolte der Söhne, Passion der Frauen. Zehn Kommentare zum Drama zwischen Expressionismus und Volksstück (1914–1932). In: Ders.: Unbehauste. Zur deutschen Literatur in der Weimarer Republik, im Exil und in der Nachkriegszeit. München, 1992. S. 26–70, hier S. 38.

⁹ Kaiser, Georg: Die Krise des Theaters. In: Ders. Werke Bd. 4, S. 576. Vgl. Günther Rühle: Theater in Deutschland 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen. Frankfurt/M., 2007. S. 481–483. Die genannte Angabe bezieht sich lediglich auf die Anzahl der Erstdrucke. Im gleichen Zeitraum wurden 20 Stücke Kaisers uraufgeführt. Vgl. Walther Huder: Bibliographie. In: Georg Kaiser: Werke Bd. 6, S. 859–927, hier S. 864–883.

weniger stark satirisch spiegelten als sich dieser bedienten. Kaiser steht somit, wie der Kritiker Alfred Kerr treffend feststellte, „zu der Courths-Mahler nicht nur als Parodist: auch als Nutznießer.“¹⁰

Auch wenn das Werk Kaisers in der chronologischen Reihenfolge seiner Entstehung nur schwer zu erfassen ist,¹¹ lassen sich doch die Umstände, unter denen *Kolportage* verfasst wurde, relativ gut rekonstruieren: Im Jahr 1923 kamen mit *Die Flucht nach Venedig*, *Gilles und Jeanne* sowie *Nebeneinander* gleich drei Theaterstücke Kaisers zur Uraufführung, von denen nur letzteres im gleichen Jahr entstanden war. Parallel zu den Buchausgaben dieser genannten Stücke ließ Kaiser drei ältere, zum Teil bereits verlegte Dramen – es handelt sich hierbei um *David und Goliath*, *Der Geist der Antike* und *König Hahnrei* – publizieren. Hieran zeigt sich sehr anschaulich die generelle Veröffentlichungspraxis des Autors, der nicht nur mit aktuellen Arbeiten an die Öffentlichkeit trat, sondern auch seine Erfolgsstücke – allen voran *Die Bürger von Calais* (1917), *Gas I* (1918) und *Gas II* (1920)¹² – beständig nachdrucken ließ und nebenher ältere Komödien aus seinem vorexpressionistischen Frühwerk (leicht) bearbeitet auf den Markt brachte. Dieses illustre *Nebeneinander* von alten und neuen Stücken kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass Kaisers Dramen in äußerst schwankender Zahl auf die Bühne und den Büchermarkt kamen. Nach zwei Uraufführungen und fünf Publikationen im Jahr 1922 und den genannten drei Uraufführungen und sechs Publikationen im Jahr darauf

¹⁰ Kerr, Alfred: Georg Kaisers ‚Kolportage‘. In: Ders.: Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten. Hrsg. v. Hugo Fetting. Berlin, 1981. S. 469–472, hier S. 470. Auch Carl Zuckmayer macht Kerr in der Nähe der Courths-Mahler aus, kritisiert allerdings an Kaiser, über nur scheinbare Parodie eine bei ihm nicht vorhandene Distanz zur Trivialliteratur zu suchen: „[D]as gilt nicht!“ Siehe Alfred Kerr: Carl Zuckmayer ‚Der fröhliche Weinberg‘. In: Ebd., S. 295–297, hier S. 295. Die zeitgenössischen Kritiker monierten immer wieder, dass Kaiser in der *Kolportage* zu schwach den parodistischen Gehalt herausstellte. Vgl. Peter K. Tyson: *The Reception of Georg Kaiser (1915–45)*. Vol. 1. Texts and Analysis. New York et al., 1984. S. 351–375. Friedrich Wolf sah Kaiser mit Walter Hasenclever und Fritz von Unruh versinken „in das Boulevardstück, in das Starstück, in die ‚Kolportage‘, die sie zu persiflieren versuchen, indem sie ihr verfallen.“ Siehe Friedrich Wolf: *Das zeitgenössische Theater in Deutschland*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechzehn Bänden*. Hrsg. v. Else Wolf, Walther Pollatschek. Bd. 15. Aufsätze 1919–1944. Berlin, Weimar, 1967. S. 318–350, hier S. 335.

¹¹ Zu den einschlägigen, nach wie vor unbewältigten Problemen der Forschung vgl. Hans-Jörg Knobloch: Zur Datierung der Komödien Georg Kaisers. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 109 (1990). Nr. 2. S. 217–238. Nicht zuletzt an der unklaren Chronologie seiner Stücke scheiterten bislang alle „Versuch[e]n, einen gemeinsamen Nenner in den Werken des Dichters zu finden“. Siehe Stephanie Pietsch: „Noli me tangere“. Liebe als Notwendigkeit und Unmöglichkeit im Werk Georg Kaisers. Bielefeld, 2001 [Diss.]. S. 12f.

¹² Zu den erfolgreichsten Stücken Kaisers, gemessen an dem Publikationsumfang bis 1933, zählen *Gas* (28.000 gedruckte Exemplare), *Die Bürger von Calais* (15.000), *Gas II* (8.000) und *Die Koralle* (7.000). Die Angaben beziehen sich lediglich auf die Anzahl der Einzeldrucke, nicht berücksichtigt wurde hierbei der Abdruck dieser Stücke in der zwischen 1928 und 1931 bei Gustav Kiepenheuer veröffentlichten, dreibändigen Werkausgabe.

steht die Komödie *Kolportage* neben einer Neuauflage von *Gas II* für das Jahr 1924 einzig da.¹³

Wie lässt sich nun diese auffallend zurückhaltende Produktion im Jahr 1923 erklären? Sicherlich ist sie zunächst einmal Ausdruck von Kaisers nicht unproblematischer Entwicklung vom expressionistischen Dramatiker ersten Rangs zum Komödienautor, der, durchaus wegweisend, mit der *Kolportage* die Überwindung des Bühnenexpressionismus einleitete.¹⁴ Zum anderen war Kaiser um 1923 in einer persönlichen Krise verfangen, wobei die Erfahrungen der Gefangenschaft und der beschämenden Offenlegung seiner wirtschaftlichen Verhältnisse in den Jahren 1920 und 1921 negativ nachwirkten: Der publikumsscheue Dichter war ins grelle Licht der Öffentlichkeit gezerrt, sein Besitz beschlagnahmt, die Kinder aus erster Ehe waren in ein Armenasyl eingewiesen worden. Kaiser lebte fortan in beständiger Angst vor einer erneuten Verarmung, ohne dass er sich allerdings jemals ernstlich bemüht hätte, seine Geldangelegenheiten langfristig zu ordnen. Stattdessen lieferte er sich einen erbitterten Kleinkrieg mit seinem Verleger Gustav Kiepenheuer um Gelder, deren Realwerte während der galoppierenden Inflation 1923 permanent abnahmen und den Autor umso tiefer in Geldsorgen stürzten. Seine Korrespondenz aus dieser Zeit umfasst mehrheitlich die „Klagebriefe eines vom Leben geprellten Mannes – alle vierzehn Tage krank – in den Zwischenräumen übernervös – kein Geld.“¹⁵ In einem Interview aus dem Folgejahr deutete Georg Kaiser gar das Ende seiner literarischen Produktion an: „Ich bin im Begriff, einen Strich unter meine Rechnungen zu setzen. Ich habe große Lust, den Laden zu schließen.“¹⁶

¹³ Die hier gemachten Angaben beziehen sich allesamt auf Gesa M. Valk: Werkübersicht. In: Kaiser: Georg Kaiser in Sachen Georg Kaiser, S. 398–405, hier S. 401f. Im Jahr 1925 brachte Kaiser vier Stücke zur Uraufführung (*Der mutige Seefahrer*, *Gats*, *Juana* und *Margarine*) und veröffentlichte neben *Gats*, *Juana* und *Margarine* eine Neuauflage von *Gas I*. Vgl. ebd., S. 402f. Die Komödie *Kolportage* wurde am 27. März 1924 am Lessing-Theater Berlin und am Neuen Theater Frankfurt/M. uraufgeführt. Bis 1933 wurde das Stück am Schauspielhaus Neustadt (1924), am Wallner-Theater Berlin (1925), am Schauspielhaus München (1926) und am Komödienhaus Berlin (1929) inszeniert. In tschechischer Übersetzung kam es am Ständetheater Prag (1924), in polnischer am Teatr Polski Warschau (1925) und in bulgarischer am Nationaltheater Sofia (1929) auf die Bühne. Vgl. ebd., S. 402–404; Huder: Bibliographie. In: Georg Kaiser: Werke Bd. 6, S. 877. *Kolportage* wurde darüber hinaus 1925 von Joe May (*Der Farmer aus Texas*) und 1936 unter der Regie von Fritz Wendhausen (*Familienparade*) verfilmt. Vgl. Sabine Wolf: [Kolportage]. In: Dies. (Hrsg.): Georg Kaiser (1878–1945). Kunst und Leben. Berlin, 2011. S. 84. Bekannt wurde zudem die Fernsehverfilmung *Kolportage* (1957) von Hans Lietzau mit Götz George in der Rolle des falschen Eriks.

¹⁴ Vgl. Knobloch: Zur Datierung, S. 223.

¹⁵ Kaiser, Georg: Brief an Margarethe Kaiser [1923]. In: Ders.: Georg Kaiser in Sachen Georg Kaiser, S. 255–256, hier S. 256. Eine weiterführende Vermutung, dass die Wirtschaftskrise ab 1929 in Zusammenhang mit der im Jahr darauf fast völlig zum Erliegen kommenden Schaffenskraft Kaisers steht, ist nicht von der Hand zu weisen. Vgl. Valk: Werkübersicht, S. 404f.

¹⁶ Kaiser, Georg: Georg Kaiser über Georg Kaiser. Gespräch mit Yvan Goll. In: Ders.: Werke Bd. 4, S. 583–585, hier S. 583. Ähnlich spielte Kaiser 1941 im Schweizer Exil mit dem Gedanken, „nie wieder

Unter diesen schwierigen Bedingungen griff Kaiser in *Kolportage* auf einige Konzepte zurück, die ihm bereits von früheren Arbeiten her bekannt waren und – nicht zuletzt finanziell – erfolgversprechend schienen, und eröffnete damit den Reigen einiger seichter, wenn auch hintergründiger Komödien, ohne sich in der Folgezeit allerdings erneut derart tief in die Gefilde der Trivialliteratur zu versenken wie bei diesem Stück.¹⁷ Das Vorspiel der *Kolportage* ist eine einzige Aneinanderreihung von Elementen dieses titelgebenden Genres. Kaiser lässt darin die wohlhabende Karin Bratt ihren eigenen, reichlich kitschigen „Hintertreppenroman von dem Grafen und dem Bürgerfräulein“ erzählen,¹⁸ in dem „Luxus in jeder Form [...] zur Selbstverständlichkeit“ (V, 345) für die Tochter des wohlhabenden Holzhändlers Lars Bratt wurde. Die Idylle ist kaum zu überbieten:

Ich lebte wie in einem Märchen dahin – und wie in jedem rechten Märchen der Graf nicht fehlen darf – so zauberte mir Papa auch diesen ins Haus. Eines Tages wurde ich hier gräfliche Braut – und nicht lange danach in einem efeuumrankten Schloß die Gräfin Stjernenhö! (V, 346)

Nach dem unerwarteten Tod des Holzhändlers stellt sich heraus, dass nicht dessen Tochter Karin, sondern sein einjähriger Enkel Erik mit Erreichen der Volljährigkeit das gewaltige Familienvermögen erben soll. Da ihm die bürgerliche, vom väterlichen Erbe ausgeschlossene „Holzmamsell“ (I, 362) plötzlich unattraktiv geworden war, vergnügte sich der verschuldete Graf James Stjernenhö anderweitig, und versuchte, nachdem Karin aus diesem Grund die Scheidung eingereicht hatte, den gemeinsamen Sohn und Millionenerben von ihr zu rauben. Anfang und Ende der kurzen Ehe stehen somit gleichermaßen ganz unter finanziellen Vorzeichen: Erst Lars Bratts Vermögen „erhob die Ehe zu einer standesgemäßen“ (V, 346), der an Erik gebundene „Geldsack“ (V, 347) wiederum entfernte den verarmten Grafen von seiner Frau. Diese glaubt nun die Geldgier ihres Gatten hinter einer heuchlerischen „Maske“ (V, 347) hervorschimmern zu sehen,

ein Stück [zu] produzieren“. Siehe Georg Kaiser: [Gespräche mit Julius Marx]. In: Ebd., S. 610–627, hier S. 611.

¹⁷ Das der *Kolportage* zugrunde liegende Thema der Vererbung griff Kaiser bereits in *Die Versuchung* (1917) auf. Als zentrales Motiv finden sich „Erbschaft, Lotteriegewinn oder Identitätstausch“ auch in *David und Goliath* (1922), *Der mutige Seefahrer* (1925), *Zwei Krawatten* (1929) und *Das Los des Ossian Balvesen* (1936). Vgl. Hugo F. Koenigsgarten: Georg Kaiser. In: Benno von Wiese (Hrsg.): *Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk*. Berlin, 1965. S. 435–453, hier S. 438. Skandinavien ist auch Handlungsort in *David und Goliath*, *Der mutige Seefahrer* und *Das Los des Ossian Balvesen* (1936). Vgl. Peter K. Tyson: *The Reception of Georg Kaiser (1915–45). Texts and Analysis*. Vol. 2. New York et al., 1984. S. 847.

¹⁸ Kaiser, Georg: *Kolportage. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten nach zwanzig Jahren*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 2. Stücke 1918–1927. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1971. S. 343–408, hier S. 345. Die folgenden Zitate im Fließtext beziehen sich auf diese Angabe.

ohne dabei allerdings zu erkennen, dass nicht nur Erik als Mensch in dem elterlichen Vormundschaftsstreit hinter seinem Erbe zurücktritt. Auch Karin selbst wurde von ihrem Vater in erster Linie als „Gegenstand“ (V, 346) wahrgenommen. Geld und Adelstitel erscheinen somit als prestigebegründende Attribute, die ihre Träger unmenschlich und austauschbar werden lassen.

Ähnlich gefühllos wie zwischen den geschiedenen Eheleuten geht es zu, wenn nun eine Bettlerin in das „[h]ochelegante[-] *Boudoir*“ (V, 345), in das Karin vor den Nachstellungen des einstigen Gatten geflohen ist, findet und sich von dieser gegen eine kleine Pension ihren Sohn abkaufen lässt. Der entsprechend hergerichtete Bettlerjunge wird anstelle des leiblichen Sohns von Graf Stjernenhö geraubt, während Karin sich mit dem wahren Erben des großväterlichen Vermögens mithilfe des in Amerika zum Millionär aufgestiegenen Onkels Knut in die ‚Neue Welt‘ zurückzieht.¹⁹

Die Ereignisse des Vorspiels deuten weit auf die spätere Handlung des eigentlichen, um zwanzig Jahre versetzten Stücks hin, da die Vertauschung der Kinder – sowohl in der Unterhaltungsliteratur als auch bei Georg Kaiser äußerst populär²⁰ – durch ihre unausweichliche Aufdeckung anlässlich Eriks Volljährigkeit und Erbberechtigung zwangsläufig für komische Verwirrung sorgen muss. Mit der einfachen Bettlerin Appeblom, dem reichen Auswanderer ohne Vergangenheit Knut und dem verarmten Grafen, dessen „Herkunft bis auf Gustav Wasa“ (V, 346) zurückreicht, ist der figurale Rahmen auf eine soziale Gegensätzlichkeit hin ausgerichtet, die der vermeintliche Erik exemplarisch anhand eines Theaterpublikums erklärt. Während die von ihm aufgezeigte, dreigliedrige Gesellschaft allerdings mit dem Adel an ihrer Spitze hierarchisch strukturiert ist (vgl. I, 365), weisen die zahlreichen Wechsel der sozialen Zugehörigkeit in Kaisers Stück auf eine herausragende Bedeutung des (wirtschaftlich produktiven) Bürgertums hin: So treten die Bettlerin, der falsche Erik und Alice Barrenkrona in diese soziale Sphäre ein, während die Bürgertochter Karin für nur kurze Zeit in den Adelsstand, dem sie mit ihrer Scheidung den Rücken kehrt, erhoben wird. Die Identitäten der Figuren verschwinden

¹⁹ Schon in *Der mutige Seefahrer* brachte Kaiser den vermögenden ‚Onkel aus Amerika‘ auf die Bühne, weitere Elemente des von ihm bedienten, gängigen Amerika-Bild der Trivialliteratur prägen bereits sein expressionistisches Werk. Vgl. Robert Kauf: Georg Kaiser, der *Amerikanismus* und Amerika. In: Pausch, Reinhold (Hrsg.): Georg Kaiser. S. 251–261.

²⁰ Das Doppelgängermotiv findet sich in Ansätzen bei *Rektor Kleist* (verfasst 1903, UA 1918) und in zahlreichen anderen Dramen Kaisers, u.a. bei *Der Protagonist* (1922), *Zweimal Oliver* (1926), *Der Zar läßt sich photographieren* (1928) und *Zwei Krawatten* (1929). Das Spektrum reicht hierbei von komödiantischer Verwechslung wie bei *Kolportage* bis hin zur Seelenspaltung, die etwa bei *Zweimal Oliver* vorliegt. Vgl. Adolf Schütz: Georg Kaisers Nachlass. Eine Untersuchung über die Entwicklungslinien im Lebenswerk des Dichters. Basel, 1951 [Diss.]. S. 80–82.

somit einmal mehr hinter dem handlungs- und dabei gesellschaftliche Ein- wie Ausgliederungen motivierenden Geld.²¹

In den auf das Vorspiel folgenden drei Akten führt Kaiser mit zwanzigjähriger Distanz zu der Kindsvertauschung diese gesellschaftsbestimmende Macht des Geldes an den verschiedenen sozialen Schichten vor. Zunächst entführt er dabei, unmittelbar im Anschluss an das Vorspiel, in eine weitere stereotype Idylle: „*Große hohe Halle in Schloß Stjernenhö. An den Wänden Ritterrüstungen, Ahnenbilder. Schwere Lehnstühle.*“ (I, 358) In diesem Ambiente kommt es zur Versöhnung zwischen der Erbgräfin, ihrem Neffen James und dem vermuteten Erik. Beide Männer, die durch die Verbindung mit der bürgerlichen Karin unter IHresgleichen kompromittiert wurden, werden nun mithilfe der „Millionen dieses Holzkrösus“ (I, 359) rehabilitiert: Mit Krediten auf die zu erwartende Erbschaft hat Graf James seine Schulden beglichen, das Schloss restauriert und Erik eine standesgemäße Erziehung ermöglicht. So kann der Junge die gestrenge Erbgräfin leicht von sich überzeugen; ein königliches Dragonerpatent macht seine Abstammung endgültig über jeden Zweifel erhaben, wodurch sogar eine mögliche Vermählung mit Alice Baroness Barrenkrona in greifbare Nähe rückt.

Diese harmonische Welt gerät jedoch gegen Ende des Akts ins Wanken, als Karin mit dem wahren Erik im Schloss erscheint und im zweiten Akt die Vertauschung der Jungen offenlegt: Der vermeintliche Erik wird als Bettlersohn Acke entlarvt und von seiner geläuterten Mutter,²² die sich, wie mit Karin einst verabredet, ebenfalls in der gräflichen Empfangshalle einfindet, als dieser bestätigt. Der Graf bemerkt, dass er auf den falschen Namen Kredite bezogen und sich dadurch zusätzlich verschuldet hat. Das Fiasko – auf finanzieller wie für die Aristokraten standespolitischer Ebene – ist perfekt: Der mit angeblich adelseigenem, genealogisch geschultem Instinkt (vgl. I, 365) schon mit einem „Adelsmarschall“ (I, 364) verglichene Erik ist eben kein „echter Stjernenhö“ (I, 363), sondern ein schlichter Bettlersohn, ein Kuckuckskind.

²¹ Zwar war *Kolportage* wie alle seine „Komödien und Revuen à la mode“ von „der politischen Entwicklung diktiert“, doch konnte Kaiser in ihnen mangels Abstraktion vom Einzelfall zum Allgemeingültigen nicht dasselbe kritische Potential ausschöpfen wie etwa Carl Sternheim in seinen Bürgerkomödien. Als „Kritiker der kapitalistischen Gesellschaft und ihrer Anfälligkeit für die Dehumanisierung“ trat Kaiser dennoch hervor, nicht nur in der *Kolportage*, sondern vor allem in seinem späteren Exilwerk. Siehe Markus Moninger: Georg Kaiser. In: Alo Allkemper, Norbert Otto Eke (Hrsg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin, 2000. S. 138–154, hier S. 140, 151–153.

²² Die soziale und Charakterwandlung durch Geld wird von Kaiser bereits in seinem expressionistischen Erfolgsstück *Von Morgens bis Mitternachts* (1916) thematisiert. Während sich darin ein Kassierer allerdings der Unterschlagung schuldig macht, das Geld nicht zu gebrauchen versteht und sich, um einer drohenden Verhaftung zu entgehen, das Leben nimmt, wird am Schicksal der Frau Appeblom eine positive Umkehrung dieser Entwicklung vorgenommen. Vgl. Ernst Schürer: Georg Kaiser und die Neue Sachlichkeit (1922–1932). Themen, Tendenzen und Formen. In: Pausch, Reinhold (Hrsg.): Georg Kaiser. S. 115–138, hier S. 130.

Baron Barrenkrona will, um den Skandal zu vermeiden, die Aufdeckung der Verwechslung zunächst perfekt machen, indem er Erik die von dem „Pseudograf“ hinterlassene „leere Stelle“ (III, 396) an der Seite seiner Tochter anbietet, doch der Amerikaner zieht eine andere Auflösung des Konflikts vor: Sein Erbe tritt er an Acke ab, mit weiterem Geld kauft er den Graf von seinen Schulden los und lässt den Baron die Tochter freigeben. Zuletzt wird die Mutterliebe von Karin zum „wahren Adel des Bluts“ (III, 407) erklärt und so ebenjene Emotionalität gepriesen, die angesichts der allgemeinen Käuflichkeit zur Farce gerät: „[F]üttert die Kreatur und hätschelt sie ein bißchen – dann habt ihr das Paradies auf Erden!“ (III, 407),²³ heißt die Parole, die von der ehemaligen Bettlerin ausgegeben wird und sich deutlich gegen den „Katechismus der Adelsgelechter“ (III, 407) richtet, den Acke als vermeintlicher Grafenspross formulierte. Zuletzt recht wortkarg gehen die Figuren auseinander: Der Adel bleibt für sich, das um das aus der Aristokratie ausgetreten Liebespaar Acke und Alice gruppierte Bürgertum zieht es hingegen fort nach Amerika; Kaiser konstruiert hier ein blutleeres, kaum überzeugendes Happyend, das weder Kolportage noch Satire, sondern im Sinne der Handlungsentwicklung schlichtweg logisch ist.²⁴

Seine gerade im dritten Akt hervortretende starke Fokussierung auf die adligen Lebenswelten ließ in der zeitgenössischen Kritik die Vermutung aufkommen, in der *Kolportage* würde hauptsächlich „das Erledigte, das Überwundene, der Standesdünkel noch einmal erledigt, noch einmal überwunden“.²⁵ Auch Teile der späteren Forschung gehen davon aus, dass Kaiser hier „eine Satire auf den in klischeehaften Traditionen verhafteten Adel“ anlegte,²⁶ wobei allerdings übersehen wird, dass Kaiser den an seinen eigenen Prinzipien scheiternden Adel nicht explizit, sondern lediglich ebenso wie den amerikanischen Millionär und die gutherzige Bettlerin als stehende Figur der Unterhaltungsliteratur vorführt. Gern wird *Kolportage* auch als generelle Satire auf eine starre

²³ Nach Walther Huder, der Kaisers Erarbeitungsweise in zehn „dramaturgische Elementarbasen“ gliedert, kann *Kolportage* aufgrund dieses zentralen Ausspruchs als Beispiel für Kaisers „Sentenz-Dramaturgie“, aber auch – mit Blick auf die zeitliche Distanz von Vor- und eigentlichem Spiel bzw. das Doppelgängermotiv – für dessen Dramaturgien der Zeit und des Umkehrverfahrens gelten. Siehe Walther Huder: Georg Kaiser – Dramatik und Dramaturgie. In: Ders.: Von Rilke bis Cocteau. 33 Texte zu Literatur und Theater im 20. Jahrhundert. Berlin, 1992. S. 188–207, hier S. 202, 204f.

²⁴ Kerr sieht Kaiser gerade in *Kolportage* die Dramenhandlung „an kein Ende führen. (Weil er keines weiß.)“ Siehe Alfred Kerr: Sechzig Millionen suchen einen Autor. In: Ders.: Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Hermann Haarmann, Günther Rühle. Bd. 3. Essays. Theater, Film. Hrsg. v. Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar. Frankfurt/M., 1991. S. 136–147, hier S. 138.

²⁵ Monty Jacobs: Die parodierte Parodie. In: Vossische Zeitung, 17.9. 1929. Abendausgabe, S. 3.

²⁶ Benson: Deutsches expressionistisches Theater, S. 155. Ähnlich eine zeitgenössische Rezension o.O. von Felix Zimmermann: „Das klingt alles so bitter und höhnisch, so angriffslustig, dass man glauben möchte, Kaiser habe ursprünglich eine Satire gegen den Adel gewollt.“ Zitiert n. Tyson: The Reception of Georg Kaiser Vol. 1. S. 361–362, hier S. 362.

Klassengesellschaft verstanden: „Society is divided by unbridgeable rifts of stereotyped concepts and false values (aristocracy versus democracy, nobility versus the lower class).“²⁷ Doch dieser Ansatz überbewertet die – zugegeben scharfe – Trennung der aristokratischen und bürgerlichen Sphäre am Ende von Kaisers Komödie, da die Übertritte von der einen zur anderen Gesellschaftsschicht (Acke und Alice) und die durch Karin vorgenommene Umdeutung des Adelsbegriffs dabei nicht ausreichend berücksichtigt werden. Ebenso wie der Aufstieg Karins in den Adel werden die Verbürgerlichungen der bettelnden Proletarierin und der Baronin Alice durch entsprechende finanzielle Mittel ermöglicht. Verknüpft mit dem Motiv der Vertauschung und in ein stark typisiertes Figural gesetzt, wird daran deutlich, dass „dort, wo vom Menschen nur seine Eigenschaften als das Verwertbare übrigbleiben, diese nach Belieben und Bedürfnis austauschbar sind.“²⁸ Hierin liegt viel eher der Hauptakzent von Kaisers *Kolportage*.

Unabhängig von dieser kritischen Grundaussage des Stücks sticht die Dominanz des in ihm thematisierten Adels zweifelsohne ins Auge. Zwar ist er in *Kolportage* mit fünf Figuren zahlenmäßig etwa ebenso stark vertreten wie das Bürgertum,²⁹ doch repräsentieren Baron Barrenkrona, Graf Stjernenhö und die Erbgräfin ein ungleich breiteres Spektrum der innerständischen Hierarchie und der aristokratischen Selbstentwürfe, als das umgekehrt im bürgerlichen Lager der Fall ist: Karin, Erik und Knut Bratt

²⁷ Fruchter, Moses Joseph: *The Social Dialectic in Georg Kaiser's Dramatic Works*. Philadelphia, 1933 [Diss.]. S. 54. Ähnlich auch Edith Welliver: *Georg Kaiser's Kolportage. Commentary on Class in the Weimar Republic*. In: *Germanic Review*. 64 (1989). Nr. 2. S. 73–78, hier S. 75. Völlig ungläubwürdig erscheint Wellivers Ansicht, ausgerechnet der unpolitische Kaiser hätte mit der Vorführung des Adels in *Kolportage* auf die Zerschlagung der Münchner Räterepublik reagieren und auf die ungebrochene Macht der konservativen Kräfte in Deutschland hinweisen wollen. Vgl. ebd., S. 73. Kaisers Briefe aus Weimar im Herbst 1918 veranschaulichen besonders deutlich, wie politisch naiv und desinteressiert der Dramatiker, wie eng sein Blick tatsächlich war. So sah er mit dem Ende der Monarchie in erster Linie die „Ära des Hoftheaters“ abrupt ausklingen. Zugleich läutete ihm die eigene Abreise und die des gestürzten Großherzogs das „Ende Weimars“ ein. Siehe Georg Kaiser: Brief an Margarethe Kaiser vom 10.11. 1918. In: Ders.: *Georg Kaiser in Sachen Georg Kaiser*. S. 64–65, hier S. 65.

²⁸ Arntzen, Helmut: *Wirklichkeit als Kolportage. zu drei Komödien von Georg Kaiser und Robert Musil*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 36 (1962). Nr. 4. S. 544–561, hier S. 550.

²⁹ Im Stück treten insgesamt dreizehn Figuren auf. Als adlig aufgrund ihrer Abstammung bzw. Haltung können gelten Baron Barrenkrona und seine Tochter Alice, Graf James Stjernenhö, die Erbgräfin Jutta Stjernenhö und – zumindest bis zu seiner Entlarvung – der falsche Erik, Acke. Ihnen stehen als eindeutig bürgerliche Figuren Knut und Erik Bratt, der Notar Lindström und Miss Grove gegenüber. Karin wird schon im Personenverzeichnis als zwischen Adel und Bürgertum stehend ausgewiesen, ähnlich kann die Bettlerin Frau Appeblom nicht eindeutig zum Bürgertum gezählt werden. Unberücksichtigt bei dieser Aufstellung bleiben der Pförtner Johannsson und der anonyme Lakai. In den gängigen Werkausgaben wird die Bibelvorleserin der Erbgräfin, Miss Grove, im Personenverzeichnis – ein Versehen sicherlich – nicht aufgezählt. Vgl. Kaiser: *Kolportage*, S. 344; ders.: *Kolportage. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten nach zwanzig Jahren*. In: Ders.: *Werke in drei Bänden*. Hrsg. v. Klaus Kändler. Bd. 1. Dramen I. Berlin, Weimar, 1979. S. 583–657, hier S. 584; ders.: *Kolportage. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten nach zwanzig Jahren*. In: Ders.: *Stücke, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte*. Hrsg. v. Walther Huder. Köln, Berlin, 1966. S. 325–391, hier S. 326.

entstammen gleichermaßen dem vermögenden Großbürgertum und definieren sich ausschließlich über die Erarbeitung des eigenen Lebensstandards (vgl. V, 348), während die Positionen des Notars Lindström und der teils anonymen Dienerschaft kaum Ausdruck finden. Die übermäßige Betonung der Lebenswelt des Adels wird darüber hinaus von dem Schloss Stjernenhö versinnbildlicht, das in allen drei Akten als ausschließlicher Handlungsort dient.³⁰

Die deutliche Ausrichtung der Komödie auf den Adel lässt sich unterschiedlich erklären. Zum einen gab Kaiser selbst an, von einem Zeitungsbericht zu dem Stück inspiriert worden zu sein – wobei er allerdings offen ließ, ob er hier lediglich den Kindertausch oder auch das adlige Milieu vorfand und übernahm.³¹ Zum anderen ist ein aristokratisches Umfeld fester Bestandteil der von Kaiser verfassten und zugleich kritisierten Trivialliteratur. Die Anforderungen des Genres bediente der Autor unter Vernachlässigung der zeitgenössischen politischen Umstände in Deutschland und somit des Erfahrungshorizonts seines deutschen Publikums, indem er die Handlung von *Kolportage* in Schweden verortete,³² wo trotz diverser politischer Umbrüche nach 1918 die monarchische Staatsform beibehalten worden war.³³ Dass die Vertauschung von Bettelkind und Grafensohn auch in einer Komödie eine gewisse, eigentlich der Tragödie eigene, dra-

³⁰ Das Vorspiel hingegen ist im Palais des verstorbenen Lars Bratt verortet (vgl. V, 348), dessen Adelsaffinität nicht nur in seinem Wohnraum Ausdruck findet. Auch bei der Auswahl des Schwiegersohns lässt er sich vom „Glanz [...] blenden“ (V, 346; ähnlich II, 378).

³¹ Kaiser, Georg: [Wie ein Theaterstück entsteht]. In: Ders.: Werke Bd. 4, S. 592. Auf gleiche Weise wurde Kaiser zu *Oktoberfest* (1928), *Mississippi* (1930), *Der Soldat Tanaka* (1940) und *Das Floß der Medusa* (1943) angeregt. Vgl. Klaus Petersen: Georg Kaiser. Künstlerbild und Künstlerfigur. Bern, Frankfurt/M., München, 1976. S. 49. Ähnlich wie in *Kolportage* schob Kaiser 1927 das Kind, das er von seiner Geliebten erwartete, einem Baron unter, „um dem Kind [...] einen adligen Namen geben zu können.“ Siehe Gesa M. Valk: Anmerkungen. In: Kaiser: Georg Kaiser in Sachen Georg Kaiser, S. 337–397, hier S. 372.

³² Kaiser sucht hierbei nicht die Nähe zu der für die deutschen Expressionisten bedeutungsvollen ‚Strindbergseuche‘ der unmittelbaren Nachkriegszeit, durch die Schweden endgültig als literarische Heimat der naturalistischen Gesellschaftskritik ausgewiesen wurde. Sein idyllisches Schwedenbild ist eher von der zeitgenössischen Begeisterung für den konservativen Heimatautoren Knut Hamsun und der nach wie vor lebendigen ‚Nordlandswärmerei‘ der Biedermeierzeit geprägt. Vgl. Wilhelm Friese: Skandinavische Literaturen. In: Werner Kohlschmidt, Wolfgang Mohr (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin, New York, 1977². S. 841–873, hier S. 857, 868f. Ob Kaiser zudem mit der Wahl Schwedens zum Handlungsort von *Kolportage* dem Stück den Weg auf die Bühnen der schwedischen Wandertheater erleichtern wollte, die vor allem *Gas I* und *Die Sorina* (1917) spielten, lässt sich nur vermuten. Vgl. Axel Fritz: Zur Bühnengeschichte der deutschsprachigen Dramatik auf dem schwedischen Theater 1870–1933. In: Symposium Stockholm ’78. Einzelne Beiträge des Symposiums ‚Ina Bara Strindberg‘. Stockholm, o.J. [~1978]. S. 1–28, hier S. 24ff.

³³ Der verarmte Graf Stjernenhö lässt sich um 1924 noch am ehesten mit dem mehrheitlich ins Adelsproletariat versinkenden deutschen Adel in eine Beziehung bringen, sodass neben der zentralen Vorführung der allgemeinen Käuflichkeit auch der Standesdünkel der gefallenen Aristokratie – wenngleich verhalten – in Kaisers Stück anklingt. Insgesamt aber beherrschen naive ‚Vorstellungen des verkitschten Volkes von Adel, Reichtum, Amerika‘ das Feld. Siehe Hanns Martin Elster: [Rezension zu Georg Kaisers *Kolportage*]. Zitiert n. Tyson: The Reception of Georg Kaiser Vol. 1. S. 357–358, hier S. 357.

maturgisch äußerst nutzbare Fallhöhe impliziert, dürfte dem „Denkspieler“ Kaiser darüber hinaus nicht unbemerkt geblieben sein.³⁴ Zuletzt drängt sich ein persönlicher Beweggrund für die dramatische Darstellung – und hierbei besonders die Verspottung – des Adels auf: Kaiser wurde im Zuge des Gerichtsprozesses gegen ihn wegen Unterschlagung schließlich zu einer Gefängnisstrafe verurteilt, weil sich einer der vier Kläger, der eher unwesentlich geschädigte Baron von Welck, auf einen Vergleich mit dem Verlag nicht einließ.³⁵

In *Kolportage* vertritt Baron Barrenkrona den vermögenden „Feudaladel – tadellos intakt. An Namen wie an Gütern.“ (I, 369) Der mutmaßliche Erik ist ihm sympathisch, weil dieser das Standesbewusstsein des Barons teilt. Wie ein „Katechismus der Menschheit“ (I, 365) aus adliger Sicht aussieht, erklärt denn auch ausgerechnet der Bettlerjunge, indem er die Gesellschaft mit dem Theaterpublikum vergleicht.³⁶

In den Logen sitzen die wirklichen Familien – ich nenne so die Adelsgeschlechter, die sich durch Generationen zurück verfolgen lassen [...]. Ihre Pflicht ist es: überall dabei zu sein – ihr Recht: sich niemals irgendwo stärker zu beteiligen [...]. Parkett und Ränge füllen die zeitlichen Familien – das ist die bürgerliche Schicht [...]. Ihr Recht ist es: nachdrücklich zu applaudieren – ihre Pflicht ist: sich jeder Kritik zu enthalten. [...] Auf der Galerie drängen sich die zufälligen Familien [...] und ihre Pflicht ist es: kein Recht zu haben – und ihr Recht: keine Pflicht anzuerkennen [...]. (I, 365)

Aufgrund seiner scheinbar bürgerlichen, tatsächlich sogar außergesellschaftlichen Herkunft versteht der Baron den vermuteten Erik allerdings nur als „halbe[n] Edelmann“ und verweigert ihm die Hand seiner Tochter Alice, der er sonst „jedes Vergnügen“ (I, 369) gönnt. Mit dem Ausspruch „Starkes Blut schwächt sich nicht mit dünnerem!“ (I, 369) kritisiert er das in seinen Augen tadelhafte, weil nichtstandesgemäße Verhalten Graf Stjernenhös, der sich mit einer Bürgerlichen einließ und dementsprechend nicht ebenbürtig mit dem Baron sein kann. Die dadurch ausgeschlossene eheliche Verbindung zwischen den Häusern Stjernenhö und Barrenkrona wird allerdings durch ein Dragoner-

³⁴ Diese oft aufgegriffene Bezeichnung geht auf Bernhard Diebold zurück, der Kaisers Primat der Formung zuungunsten des Inhalts erkannte: „Der ‚Denker‘ ist geistreich, der ‚Sprecher‘ voller Kunst; aber am größten ist der ‚Spieler‘ Georg Kaiser.“ Siehe Bernhard Diebold: *Der Denkspieler Georg Kaiser*. Frankfurt/M., 1924. S. 14. Ähnlich beschreibt Kaiser-Herausgeber Walther Huder dessen Verfahren als „Dramatik des gezielten Gedanken- und Denkauslaufs, Denk- und Gedankenschlusses, auf den ja dann nichts Menschliches mehr folgen kann“. Siehe Huder: *Georg Kaiser*, S. 195.

³⁵ Valk: *Anmerkungen*, S. 381f. Da der Prozess, wie bereits ausgeführt, auch während der Arbeit an *Kolportage* im Jahr 1923 noch Auswirkungen auf Kaiser hatte, ist die Annahme einer biografischen Motivation hier durchaus begründet. Vgl. Huder: *Georg Kaiser*, S. 191.

³⁶ Eine solche Form der Illusionsdurchbrechung spielt im Werk Kaisers, ebenso wie andere Formen des ‚Spiels im Spiel‘, nur eine untergeordnete Rolle und kann nicht über die „mangelnde Realität der Bühnenvorgänge“, die ihm teilweise von der Forschung vorgeworfen wird, hinwegtäuschen. Vgl. Fix: *Die Ironie im Drama*, S. 176ff.

patent des Königs ermöglicht. Da diese Ehrung den mutmaßlichen Erik in jeder Hinsicht rehabilitiert, stellt sich der Baron einer Heirat nicht mehr in den Weg – ja, bietet dem Graf traditionsbefangen gar ein Duell an, um seine Zweifel an dessen Sprössling zu sühnen (vgl. I, 370).

Die konservative und standesbewusste Haltung des Barons teilt auch die Erbgräfin Stjernenhö, die als einzige adlige Figur näher beschrieben wird, als „*eine weißhaarige Dame von imponierender Gestalt – einen Krückstock benützend; sie ist überladen altmodisch gekleidet – noch in Spitzenmantille und Federhut.*“ (I, 358) Kaiser evoziert hier das Bild der alten, ebenso mächtigen wie gefürchteten Tante, die in diesem Fall in Begleitung ihrer gestrengen Bibelvorleserin Miss Grove äußerst religiös denkend daherkommt. Sie ist der Ansicht, dass jeder Adlige „in der Tradition seinen Weg vorgezeichnet findet“ (I, 361), weshalb sie bei dem Anblick der Ahnengalerie leicht ins gewissermaßen selbstverliebte Schwärmen gerät (vgl. I, 359). Dass sich ihre Verhaftung an Alt hergebrachtem bis auf das von ihr bevorzugte grüne Appartement im Schloss, die gelben Nelken und das halbe Stück Zucker im Tee erstreckt, lässt die Erbgräfin zwar lächerlich erscheinen, ist zugleich aber auch Ausdruck der von ihr ausgegebenen und konsequent verfolgten Direktive: „[I]ch liebe keine Neuerungen.“ (I, 360)

Entsprechend harsch reagierte die Erbgräfin auf die Ehe ihres Neffen James mit Karin, die „das Minus ihrer bürgerlichen Geburt“ (I, 362) in die Stammlinie der Stjernenhös einführte: Unfähig, die Entscheidung des „Verrückten“ (I, 359) zu akzeptieren, verließ die Erbgräfin das Schloss und wurde zur „erbittertsten Feindin“ (I, 369) des Grafen, von dem sie angesichts seiner überbordenden Schulden nicht eine wirtschaftlich rettende, gesellschaftlich aber kompromittierende Ehe, sondern den Freitod forderte, schlicht „weil es Sitte bei uns ist, für seine Anschauungen zu sterben“ (I, 361). Als universeller Maßstab dient ihr das Beispiel des im Duell gefallenen Gatten – der so verstorbene Kammerherr verweist zudem auf Gepflogenheiten, die nicht nur unter dem Adel insgesamt, sondern insbesondere auch unter den dem König nahe stehenden Inhabern von Hofämtern üblich sind (vgl. I, 361). Ersichtlich wird aus der Erwähnung des Toten zudem die herausragende inneraristokratische Stellung, die von den Stjernenhös einst eingenommen wurde. Dass diese durch das nichtstandesgemäße Verhalten des Grafen nicht vollends verspielt ist, lässt sich daran erkennen, dass er seinen Sohn und Alice Barrenkrona für ebenbürtig hält, dass Baron Barrenkrona nach wie vor mit dem Graf verkehrt und sich die Erbgräfin beim König erfolgreich um ein Dragonerpatent bemüht. Traditionsbewusstsein bedeutet hier, nicht nur aus der Vergangenheit zu schöpfen, sondern

eben auch über einzelne ungeeignete Familienmitglieder und deren „Fehltritt[e]“ (I, 363) hinweg weitläufig in die Zukunft zu planen.

Indem sie, auf die „Kraft unsres Bluts“ (I, 363) vertrauend, bereit ist, in ihrem vermeintlichen Großneffen Erik einen „echten Stjernenhö“ (I, 363) auszumachen, erweist sich die Erbgräfin gegenüber dessen „Makel unebenbürtiger Herkunft“ (I, 359) als wesentlich toleranter eingestellt als der Baron, der an einer adligen Geblütsreinheit festhält (vgl. I, 369) und dessen starrer, nur durch ein königliches Patent belehrbarer Konservatismus von der Bibelvorleserin Miss Grove mitgetragen wird.

MISS GROVE: Graf Stjernenhö hat sich versündigt gegen das Vorrecht seiner Geburt!

ERBGRÄFIN: Ich will noch einmal streng mit ihm ins Gericht gehn –

MISS GROVE: Und dann?

ERBGRÄFIN: Dann werde ich entscheiden, ob man Gras wachsen läßt über die Geschichte.

MISS GROVE: Es müßte Gras von einer Stärke und Dichte sein, das auf englischem Boden nicht gedeiht!

ERBGRÄFIN: Vielleicht eignen sich unsre schwedischen Grassorten dazu, liebe Miß Grove! (I, 358)

Das trotz dieses Einspruchs doch an vererbaren Charakteristika orientierte Standesbewusstsein der Erbgräfin gerät jedoch zur Farce, als sie den falschen Erik als Stjernenhö anerkennt – eine Fehlentscheidung, die dieser den Adelligen in seinem „Katechismus der Menschheit“ generell abgesprochen hat, „da ihr hochgezüchteter Instinkt sofort das minderwertige Produkt wittert“ (I, 365).

Traditionsbefangen versucht sie nach der Offenlegung der Kindsvertauschung ebenso wie Baron Barrenkrona, den nun entlarvten Bettlersohn durch den amerikanisierten Erik zu ersetzen, scheitert allerdings mit dieser Absicht und verstrickt sich in einen Widerspruch: Erklärt die Erbgräfin gegenüber James ihre Entrüstung darüber, „daß du dich für Geld verkaufen konntest“ (I, 361), wird sie in der Folge durch Erik selbst käuflich, indem sie den Baron zur Lossagung von Alice bewegt, wofür der Amerikaner wiederum die Schulden des Grafen begleicht (vgl. III, 404). Diese Selbstaufopferung für die Familie – das Geld der Brüder Bratt hat die Stjernenhös „saniert bis zum jüngsten Tag“ (I, 373) – könnte heroisch wirken, wäre die potentielle Käuflichkeit der Erbgräfin nicht schon an einer anderen Stelle angedeutet worden. So äußert Karin im Vorspiel die Ansicht, dass die Stjernenhös (und damit auch die Erbgräfin) des Grafen „Ausstoßung aus dem Familienverband beantragen wollen, wenn er durch seine Mesalliance mit der Holzgräfin nicht wenigstens zu vielem Gelde kommt.“ (V, 349) Dass hierin der wahre

Grund für die Ablehnung der nichtstandesgemäßen Ehe zwischen James und später doch nicht die väterlichen Millionen erbenden Karin liegt, wird indirekt durch die Vererbungstheorie der Erbgräfin bestätigt, die solche genetischen „Fauxpas“ (I, 369) zulässt, sofern die adlige Geisteshaltung davon unberührt bleibt.³⁷

Im Gegensatz zu Graf James, der als „hartgesottner Sünder“ (I, 363), als „kleiner schäbiger Schwindler, der über jede Hintertreppe steigt, um in den Salon zu schlüpfen“ (III, 401), ebenso wie Baron Barrenkrona recht einseitig dargestellt ist, erscheint die Erbgräfin wesentlich vielschichtiger. Ihr Standesbewusstsein lässt sich von vornherein nicht in Einklang bringen mit jenem Muttergefühl, das die Erbgräfin vordenkt und Karin Bratt sowie später Frau Appeblom leben, wenn sie in Karins vermeintlicher Aufgabe ihres Kindes „einen Schandfleck [ausmacht] – der nicht zu tilgen“ und schwerwiegender als ihre bürgerliche Herkunft ist.³⁸ Hier erweist sich die Erbgräfin in erster Linie als Frau, dann erst als Aristokratin. „Es gibt einen Instinkt – den mütterlichen! – der in groß und klein – in hoch und niedrig gleich entwickelt ist“ (I, 362), hält sie fest und deutet damit auf ein naturgegebenes Verhalten hin, das, als Ausdruck allgemeiner Menschlichkeit, die Ständegesellschaft ad absurdum führt. Nach der Aufdeckung der Verwechslung ist es denn auch die Erbgräfin, die – aus der Distanz der weniger als die aristokratischen Väter Betroffenen – erneut über die Zulänglichkeit der Ständeordnung räsoniert: „Es muß in jedem Proletarier ein Stück von einem Grafen – und in jedem Grafen ein Stück von einem Proletarier stecken. Aber ich bin zu alt, um mich in diesen Bolschewismus zu finden.“ (III, 407) Zuletzt verweigert sich somit ausgerechnet die liberalste Vertreterin des Adels aus Altersgründen jeglicher Neuerung, verzichtet nicht auf die „gelbe[n] Nelken und das halbe Zuckerstückchen“ (I, 360, vgl. III, 408) im Tee und scheidet dadurch wider besseres Wissen den dem Anspruch nach wertewahrenden Geburtsadel von dem Werte lebenden „Adel des Bluts“ (III, 407).

Kaiser trennt am Ende seines Verwirrspiels echte und falsche Wertträger überdeutlich voneinander, indem er sie auf unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen verweist und ihre Verschiedenheit darüber hinaus auf idealisierte europäische und amerikanische Lebensräume projiziert. Ähnlich klar wie die Differenz von Bürgertum und Adel klingt auch die der beiden Kontinente in *Kolportage* immer wieder an. So bemerkt Karin gegenüber Knut, dass dessen Gelder die rechtliche Sonderstellung des Grafen selbst unter

³⁷ Mit der in *Kolportage* vorgeführten Auseinandersetzung um soziale Geblütsreinheit und genealogische Weitergabe von Eigenheiten und Fertigkeiten richtet sich Kaiser wie schon in *Die Versuchung* (1917) gegen „die populärwissenschaftliche Vererbungslehre.“ Siehe Manfred Kuxdorf: *Die Suche nach dem Menschen im Drama Georg Kaisers*. Bern, Frankfurt/M., 1971. S. 59.

³⁸ Vgl. Max Freyhan: *Georg Kaisers Werk*. Berlin, 1926. S. 355.

dem Eindruck einer Kindesentführung nicht aufheben könnten, weil es sich hierbei um zwei völlig verschiedene „Machtmittel“ (V, 349) handele. James hingegen scheitert darin, seinem Sohn die Investition in aristokratische Repräsentationsobjekte als ebenso gewinnbringend wie den bürgerlichen, auf Kapitalsteigerung ausgerichteten Geldeinsatz anzupreisen. „Es liegt wohl zuviel Wasser zwischen uns, um zusammenzukommen“ (III, 401), erklärt er resigniert, den Vater-Sohn-Konflikt um das vertane Erbe auf die unterschiedlichen gesellschaftlichen wie geografischen Sozialisationsräume übertragend. Noch deutlicher sagt sich der Baron von seinem Kind angesichts der finalen standeslosen Verbrüderung los: „Diese Angelegenheit vollzieht sich außerhalb meiner Sphäre. Dort bitte ich sie zu bewahren.“ (III, 406)

Die hier zur Sprache kommende „andere Welt“ (I, 362) Amerika hatte Kaiser als junger Kaufmann kennengelernt, als er sich von 1898 bis 1901 als Kontorist der AEG-Büros in Argentinien aufhielt. Zwischen seiner Heimat und Südamerika machte Kaiser um 1917 im Rückblick eine tiefe „Gegensätzlichkeit“ aus,³⁹ ohne diese näher zu beschreiben. In späteren Äußerungen aus den Jahren 1920 und 1928 bezeichnete er seine Reise nach Argentinien als „gute Gelegenheit zu neuem Aufbruch“,⁴⁰ gar als „den großen Start für das Abenteuer der Welt.“⁴¹ Als er sich 1930 im Rahmen seines ausführlichen *Lebensberichts am Mikrophon* über seinen Aufenthalt in Buenos Aires äußerte, überhöhte Kaiser seinen „Aufbruch nach Südamerika“ wie folgt:

Ich bin dazu gekommen meinen damaligen Aufbruch aus Europa einer Expedition nach dem Pol gleichzusetzen und solches Unternehmen noch mit meinem Wagnis zu übertreffen. Denn ich brach nur auf und suchte nichts. Das ist gewiß ein Start, der, da er das Unermeßliche vor sich hat, jeden Lauf über absehbare Strecken lächerlich macht.⁴²

In Buenos Aires fand sich Kaiser an einem „langweiligen Fluß“ wieder, durchritt die Pampas, „aber es machte mir keinen besonderen Eindruck.“⁴³ Seinem amerikanischen Umfeld abgewandt, zog sich Kaiser in ein „Alleinsein“ zurück, „in das Schopenhauer, Dostojewski, Nietzsche sprachen.“⁴⁴ Kaiser litt unter seiner Vereinsamung, seinem

³⁹ Kaiser, Georg: Notiz über mein Leben. In: Ders.: Werke Bd. 4, S. 542.

⁴⁰ Kaiser, Georg: Georg Kaiser. In: Ders.: Werke Bd. 4, S. 557.

⁴¹ Kaiser, Georg: Der Kopf ist stärker als das Blut oder Gespräch mit Hermann Kasack [Der Dichter als Techniker]. In: Ders.: Werke Bd. 4, S. 596–600, hier S. 598.

⁴² Kaiser, Georg: Lebensbericht am Mikrophon [Von Magdeburg nach Magdeburg]. In: Ders.: Werke Bd. 4, S. 600–606, hier S. 602f.

⁴³ Ebd., S. 603.

⁴⁴ Kaiser: Notiz über mein Leben, S. 542. Nietzsche und Plato galten Kaiser als einzige „Unsterbliche“. Siehe Georg Kaiser: [Die zwölf unsterblichen Dichter]. In: Ders.: Werke Bd. 4, S. 591. Zur Nietzsche-Rezeption des Expressionisten Kaiser, untersucht an seinen zwischen 1909 und 1912 untersuchten Dra-

Heimweh nach Europa und einer Malariaerkrankung, die ihm willkommene Anlass zur Heimkehr wurde.⁴⁵

In Amerika war Kaisers „Wille zum Deutschtum“⁴⁶ – was in seinen Augen einem Bekenntnis zur Kunst gleichkommt – gereift. Sein Aufenthalt in Buenos Aires und die anschließenden fünf Jahre der Eingewöhnung, „wo die Welt mir verschwunden war, wo ich fast unbeweglich am Zimmerfenster saß“,⁴⁷ bestärkten sein Interesse an der Literatur; ja, Kaiser bemühte die Erfahrung der Isolation und Fremdheit als Legitimation für seine schriftstellerische Betätigung.

Konkrete Vorstellungen von Amerika scheint Kaiser trotz seines dreijährigen Aufenthalts in Argentinien nicht gewonnen zu haben. Die ‚Neue Welt‘ gerät bei Kaiser – wie auch bei Heinrich Mann – zur „Phantasmagorie“ aus Klischees und Wunschvorstellungen, die in der Trivialliteratur ihren passenden Rahmen findet.⁴⁸

Anders als Paul Kornfeld, der in *Smither kauft Europa* (1929) einen gebürtigen Amerikaner mit den „armseligen europäischen Verhältnisse[n]“ konfrontiert,⁴⁹ ist es bei Kaiser ähnlich wie später bei Ferdinand Bruckner (*Die Verbrecher* 1928) ein europäischer Auswanderer, der die ‚Neue Welt‘ in Europa repräsentiert. Doch Kaiser geht mit der Figur des Erik Bratt über den Onkel aus Amerika hinaus und zeigt einen Amerikaner, der – zwar in der ‚Alten Welt‘ geboren – Europa nur indirekt über seine Mutter erfährt,

men vgl. George C. Tunstall: The turning point in Georg Kaisers attitude toward Friedrich Nietzsche. In: Nietzsche-Studien. 14 (1985). S. 314–336.

⁴⁵ Fast ebenso ausführlich wie über seine drei Jahre in Buenos Aires berichtete Kaiser im selben Text über seine Heimkehr, während der er infolge eines Schiffsunglücks nach Afrika gelangte. Dort will der Autor in einem Dorf gelebt und die ihm unverständlichen Reden der Eingeborenen aufgeschrieben haben. Vgl. Kaiser: Lebensbericht am Mikrophon, S. 604. Vgl. dazu Georg Kaiser: Kleine Ursache ... In: Ders.: Werke Bd. 4. S. 582. Diese Episode seiner Rückreise mutet ähnlich fiktiv an wie bei Lion Feuchtwanger: Flucht aus Tunis. In: Ders.: Centum Opuscula. Eine Auswahl. Rudolstadt, 1956. S. 358–362. Angesichts der zahlreichen überzogenen Äußerungen in seinem *Lebensbericht* und des allseits bekannten Umstands, dass Kaiser bei Angaben zu seinem Leben der Realität gern auswich oder sie (bewusst) verzerrt darstellte, überrascht, wie ernst die Forschung Kaisers Aufenthalt in Afrika sowie die Existenz seiner angeblich dort verfassten und bei der Überfahrt nach Gibraltar vernichteten *Gespräche mit Negern* nimmt. Walther Huder nimmt sie sogar in seine Kaiser-Bibliografie auf. Vgl. Walther Huder: Bibliographie. In: Kaiser: Stücke, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. S. 805–847, hier S. 814; ders.: Bibliographie. In: Georg Kaiser: Werke Bd. 6, S. 875.

⁴⁶ Kaiser: Notiz über mein Leben, S. 542.

⁴⁷ Kaiser: Lebensbericht am Mikrophon, S. 604.

⁴⁸ Später reduzierte sich Kaisers Amerika-Bild auf Hollywood, „das mit einem Dollar-Thron auf den Dramatiker Kaiser wartet.“ Siehe Manfred Durzak: Der „Zwang zur Politik.“ Georg Kaiser und Stephan Hermlin im Exil. Zwei exemplarische Möglichkeiten. In: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft. 7 (1976) Nr. 2. S. 261–278, hier S. 268. In der Schweizer Emigration auf ein Visum für die USA hoffend, stimmte Kaiser besonders in *Napoleon in New Orleans* (1938) eine „Hymne auf Amerika als Hort der Freiheit und Wiege einer glücklichen Zukunft für die Menschheit“ an. Siehe Ernst Schürer: Verinnerlichung, Protest und Resignation. Georg Kaisers Exil. In: Manfred Durzak (Hrsg.): Die deutsche Exilliteratur 1933–1945. Stuttgart, 1973. S. 263–281, hier S. 273. Hier tritt verstärkt hervor, was in *Kolportage* bereits angelegt ist.

⁴⁹ Kornfeld, Paul: *Smither kauft Europa*. In: Ders.: Der ewige Traum. *Smither kauft Europa*. Komödien. Hrsg. v. Rolf Geißler. Bergisch Gladbach, 1990. S. 61–149, hier S. 65 (I. Akt).

sonst aber ganz und mehr als sein Onkel Knut die ‚Neue Welt‘ lebt. Insofern entwirft Kaiser in *Kolportage* gleich drei Bilder von Amerika: das der Auswanderer, das der erster Generation von Amerikanern – und das der Europäer.

Knut Bratt erscheint als „eine massige Gestalt, ausladend gekleidet, wie man sich einen amerikanischen Millionär auf Reisen vorstellt.“ (V, 345) Er hat den amerikanischen Traum gelebt, hat sich vom „arme[n] Schächer“ (V, 346) zum Besitzer von „halb Kansas“ (III, 405) emporgearbeitet.⁵⁰ Amerika, reduziert auf nahezu unbewohnte „tausend Quadratmeilen tausendjährigen Urwalds“ (V, 357), bietet dem Holzhändler Knut mit seinem Ehrgeiz eine ideale zweite Heimat, deren natürliche Ressourcen er wirtschaftlich zu nutzen weiß. Da Knuts Bruder Lars auf ähnliche Weise in Nordschweden zu demselben Erfolg und Vermögen kommt, erscheint Knuts optimistischer Tatendrang nicht als amerikanische, sondern als bürgerliche Tugend. Dementsprechend gilt seine Abneigung nicht der einst aufgegebenen Heimat als vielmehr dem Adel, vertreten von dem durch seine Heirat anscheinend bequem vermögend gewordenen Graf Stjernenhö, dessen Intrigenspiele um den Kindsraub Knut als „Kolportage“ (V, 345) allerdings eher belächelt als tatsächlich kritisiert.

Der Lebensstandard, den Knut Bratt führt, scheint einfacher zu sein als der seines Bruders. Während Lars mit einem „Palais“ (V, 345) als Wohnort, in dem Karin eher als „Palastbewohnerin“ (V, 350) denn als einfaches „Bürgerfräulein“ (V, 345) aufwuchs, und der angestrebten Heirat mit Graf Stjernenhö eine gewisse Adelsaffinität – und damit im übertragenden Sinne einen Hang zu Unproduktivität und Repräsentation – erkennen lässt, bewohnt Knut Bratt lediglich eine abgeschiedene Farm. Einziger erkennbarer Luxus ist die Jacht *Butterfly* (vgl. V, 350), die, mit allen erdenklichen Bedarfsmitteln ausgestattet, amerikanischen Wohlstand und Freiheit verheißend, zwischen den Kontinenten kreuzt.⁵¹

Dennoch ist auch Knut nicht von Rentabilität vollständig durchdrungen: Als Karin ihm ihr Herz ausschüttet, greift der Genussmensch zu Pfeife und Schwedenpunsch (vgl. V,

⁵⁰ In Kaisers Fragment *Muthesius* (1929) erfährt Baron Bonte einen ähnlichen Aufstieg zum Silberminenbesitzer in Mexiko: „Ich komme aus einem Land, in das ich einzog – arm wie ein Bettler, doch kühn wie ein Eroberer. Aus einem Schiffbruch – mit einer nassen Hose, sonst nackt – schwamm ich zur Küste.“ Siehe Georg Kaiser: [Muthesius]. In: Ders.: Werke Bd. 6, S. 713–724, hier S. 723. Obwohl sich in diesem Stück einige Motive finden, die Kaiser schon in *Kolportage* verwendete – der Gegensatz von amerikanischen Reichtum und europäischer Armut, die Heimkehr des Auswanderers nach mehreren (hier 17) Jahren (vgl. ebd. S. 715) –, soll das Fragment hier dennoch weitestgehend unbeachtet bleiben, da es kaum über erste Szenen hinauskommt und so ohne eine interpretierbare Grundaussage geblieben ist.

⁵¹ Der Name des Schiffs erinnert an Puccinis populäre Oper *Madame Butterfly* (1904), der Kaiser zentrale Motive wie die Hoffnung auf eine bessere Zukunft in Amerika und das verborgen gehaltene, später dem Vater präsentierte Kind entnommen haben könnte. Das Motiv der Befreiung durch eine (ziellose) Schiffspassage findet sich auch in Joachim Ringelnatz' Komödie *Die Flasche* (1932).

345), kurz darauf schläft er, alles andere als ähnlich wie seine Nichte erregt, ein (vgl. V, 356). Romantisch verklärt er den „ehrvollen Holztod“ (II, 378) seines bis zuletzt geschäftigen Bruders, der „wie ein Held auf dem Schlachtfeld gestorben [ist] – mitten unter seinen gekauften Bäumen.“ (V, 347), während Knut einen eher geruhsamen Lebensabend pflegt. Zwar empfindet er sich selbst als abenteuererprobten „Wildwestler[-]“ (V, 349), relativiert jedoch die vermeintliche Wildheit des Mittleren Westens sofort wieder. „Es klingt wilder als es ist: Kansas! Stiller als bei euch in der Hauptstadt geht es ja auf meiner Holzfarm zu.“ (V, 350) Amerika erscheint so als ein aus Tatkraft in unberührter Natur erschaffenes zweites Europa. „Ein schönes Territorium. Wald – Wald – Wald [...]. Es wird dich heimatlich anmuten“ (V, 350), kann denn auch Knut seiner Nichte versichern.

Mit Erik Bratt wird Amerika nicht länger als zweites Schweden dargestellt, sondern die europäische, vom Adel und Großbürgertum dominierte Welt mit einem durch und durch „amerikanische[n] Mensch“ (I, 376) konfrontiert. War sein Onkel Knut „ausladend gekleidet“ (V, 345) und damit der „überladen“ (I, 358) gekleideten Erbgräfin Stjernenhö wenn nicht vom Stil her, so doch zumindest bezüglich der Opulenz nicht unähnlich, tritt Erik „ganz in Leder gekleidet“ (I, 376) auf und trägt einen Browning mit sich, wodurch die vermeintliche Wildheit des amerikanischen Mittleren Westens veranschaulicht wird, die Knut Bratt noch zurückgenommen hatte.

Erik wuchs unter den Cowboys seines Onkels auf (vgl. V, 350) und entsprechend fühlt er sich zu Hause „[i]m tabakdustern Rancho – Cowboys unter sich – ein Höllenspektakel!“ (III, 396) Nicht nur in seiner hitzigen Art, sich „sprungweise die Treppe hinab“ (II, 385) zu begeben oder „dröhnendes Lachen“ (II, 379) von sich zu geben, fällt er in der standesbewussten Welt der Handküsse auf (vgl. I, 360), auch seine Sprache unterscheidet sich in ihrer Einfachheit von der der übrigen Figuren. Flicht Erik in seine Rede kaum Anglizismen ein (vgl. III, 399), so greift er doch immer wieder auf Begriffe aus der Technik und dem Verkehrswesen zurück. „Los, Mama!“, „Stoppen, Mama!“, „Tempo, Mama!“ (II, 377), heißt es da, wodurch Eriks gelebte Modernität auch sprachlich zum Ausdruck kommt – und er zunächst für einen Chauffeur gehalten wird (vgl. I, 376).⁵²

Eriks allgemeine Unfähigkeit, sich einer fremden Umgebung anzupassen oder sich in ihr zu orientieren – „Ohne Grammophon stiere ich Löcher in den Horizont!“ (III, 395),

⁵² An anderer Stelle glaubt Karin, in Baron Barrenkrona, dem „Nabob[-] von Schweden“ (I, 373), den Hausmeister des Schlosses zu erkennen (vgl. II, 381). Einmal mehr verdeutlicht Kaiser hierbei das unmögliche Zusammenfinden der beiden von ihm aufgezeigten Lebensräume.

bekannt er, auch auf Reisen seine „Niggersong[s]“ (III, 396) abspielend –, manifestiert sich auf Schloss Stjernenhö. Dem Amerikaner wird das „Bilderbuchschloß“ (II, 377) schnell zum „Antiquitätentunnel“ (II, 378), in dem er bald nur noch „Katakomben – Gräberkult“ (II, 382f.) ausmachen kann. Doch mit Erik hält nicht nur der kulturferne, vergangenheitslose Wildwest-Cowboy Einzug in das nach wie vor aristokratisch geprägte Europa, sondern auch der kühle Ökonom. Den Adel begreift er ausschließlich wirtschaftlich (vgl. II, 378), und als Graf Stjernenhö seine finanzielle Lage anspricht, ist Erik dies das „erste sympathische Wort in dieser Bahnhofshalle!“ (III, 399)

Erik glaubt, hier eine Verständigungsmöglichkeit mit dem aristokratischen Vater gefunden zu haben, denn „Geld hat seinen internationalen Kurs, der überall gleich kalkuliert: Rentabilität!“ Doch darunter versteht der Graf Investitionen in eine „standesgemäße Lebensführung“ (III, 400), während Erik vor allem die um das Schloss herum brachliegenden Äcker im Sinn hat – die Verständigung scheitert. Für „[f]aul und dreist“ (III, 401) hält er den Adligen, den er ausschließlich nach ökonomischen Aspekten be- und schließlich verurteilt: Nur zu einem schuldenfreien Vater möchte sich Erik bekennen. „Man fängt nicht gern an mit Leuten, die fertig sind. Das ist ein schlechtes Geschäft!“ (III, 398) Mit dem noch radikaleren Ausspruch „Wer Geld hat, soll leben!“ (III, 400) nähert sich der Amerikaner darüber hinaus unwissentlich den Ansichten der Erbgräfin an, die dem Grafen aufgrund seiner Verschuldung den Selbstmord nahelegte.⁵³

Neben Graf Stjernenhö scheitert auch Baron Barrenkrona an Erik Bratt. In seinem Bemühen, dem jungen Mann ein Leben in Adelskreisen schmackhaft zu machen, versucht sich der Baron an Anglizismen (vgl. III, 395), findet bei Erik allerdings kein Gehör. Dabei sind sich diese beiden Männer recht ähnlich: Beide äußerst vermögend, begreifen sie ihr Umfeld zunächst unter rein wirtschaftlichen Kriterien. Sie lehnen eine familiäre Verbindung zu Graf Stjernenhö aufgrund seiner Schulden ab und versuchen, ihnen missliebige Personen zu bestechen. Während der Baron auf diese Weise den entlarvten Acke Appeblom beseitigen will (vgl. III, 396), kauft Erik das Liebespaar Acke und Alice aus ihrem sozialen Umfeld frei. Doch unter soziokulturellen Aspekten sind sich die beiden Geschäftsmänner fremd, Cowboygehab und Adelsdünkel lassen sich nicht miteinander vereinbaren. Erik sieht in den adligen Manieren lediglich „Fatzkereien“ (II, 388), ein Adelstitel ist ihm wie seiner geläuterten Mutter inzwischen auch „Unfug“ (II, 389). Hatte sein Großvater Lars einst weder Geld noch Mühe gescheut, seine Tochter in

⁵³ Unter diesem Aspekt irrt Kauf, wenn er lediglich das Verhalten des Adels als von Geld motiviert herausstellt. Vgl. Kauf: Georg Kaiser, S. 254.

aristokratische Kreise zu verheiraten, bedeutet dem Grafensohn dieser Teil seiner Herkunft nichts. Er verlacht die ihm gebotene Chance, eine Baronin zu ehelichen.

KARIN: Erik – du bist – – [...] – geadelt – ein Stjernenhö!

ERIK BRATT: Dankend abgelehnt.

[...]

KARIN: Hast du nicht Lust zum schwedischen Grafen?

ERIK BRATT *lacht*. (II, 383)

Die unrentable und in ihren sozialen Miteinander ihm unbegreifliche ‚Alte Welt‘ hat Erik nichts zu bieten –Erik, der wilde Lagerfeuerromantik und nüchterne Wallstreet zugleich in sich trägt,⁵⁴ zieht es schon nach wenigen Stunden im Schloss zurück über den Ozean, „aber dann Wildwest und vier Wochen kein Dach überm Schädel!“ (II, 385) Der klischeehafte Amerikaner, wie ihn Kaiser in der *Kolportage* zeigt, bedient so unterschiedliche Vorstellungen über die Lebensrealitäten der ‚Neuen Welt‘, dass die problemlose Verknüpfung von Prärie- und Finanzalltag, wie sie Erik lebt, überzogen und lächerlich wirkt; und nicht nur an ihm wird das Amerika-Bild der europäischen Figuren als oberflächlich und naiv entlarvt. Karin etwa glaubt, in den scheinbar unbewohnten Weiten von Kansas „vergessen lernen“ (V, 355) zu können; geradezu satirisch mutet es an, wenn sie mit der pompösen Jacht ihres Onkels „drüben [...] unauffällig“ (II, 379) gelandet sein will. Karins Vorstellung von Amerika tangiert die des Barons, der auf der anderen Seite des Ozeans ein Milieu ausmacht, „das zu nichts verpflichtet“. Für ihn stellt die bürgerliche ‚Neuen Welt‘ einen willkommenen Ort dar, „wohin sich ja schon andre überflüssige Personen verzogen haben“ (III, 396). Während Amerika dem Baron somit nützlich erscheint und in gewisser Weise zum Erhalt der aristokratischen Weltordnung beiträgt, fällt das Urteil der Erbgräfin über die ‚Neue Welt‘ wesentlich negativer aus, denn nach ihrer Erfahrung verbleiben die verschollen und gar tot geglaubten, „überflüssige[n] Personen“ nicht in Übersee und greifen nachhaltig in die europäischen

⁵⁴ Gerade diese „Verbindung von Naturromantik und Technikkult“, wie sie an Erik festgemacht ist, beschreibt Schürer als „eines der Hauptmerkmale des Neuen Sachlichkeit“, die er mit Kaisers *Nebeneinander* eingeläutet sieht. Siehe Schürer: Georg Kaiser, S. 132. Hier droht allerdings Schürers Bemühen, Kaiser hinsichtlich der literarischen Moden seiner Zeit eine Vordenkerrolle einzuräumen, fehlzuleiten: Die Neue Sachlichkeit als literarischer Stil war vor 1926 keinesfalls etabliert. Vgl. Gregor Streim: Von der ‚neuen Sachlichkeit‘ zur ‚neuen Sittlichkeit‘? Carl Sternheims Lustspiel *Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit* im Kontext des Geschlechterdiskurses der zwanziger Jahre. In: Ursula Paintner, Claus Zittel (Hrsg.): Carl Sternheim. Revolution der Sprache in Drama und Erzählwerk. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Carl Sternheim-Tagung. Bern et al., 2013. S. 207–222, hier S. 209; Klaus Wieland: Die Maskulinität des kleinen Mannes. Anmerkungen zur neusachlichen Männlichkeit. In: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik. 13/14 (2009/2010). S. 179–207, hier S. 180. Schürer hingegen versteht Sternheims Komödie einseitig als zu Kaisers *Nebeneinander* zeitnahe Parodie auf eine schnell etablierte Neue Sachlichkeit, um auf die generelle Parallelität der literarischen Stile in der „Zeitspanne zwischen 1889 und 1933“ aufmerksam zu machen. Siehe Schürer: Georg Kaiser, S. 115.

Verhältnisse ein. Hinter Knut Bratts und besonders Karins Handeln vermutet die Erbgräfin dementsprechend „ein echt amerikanisches Komplott, dem unsere Polizei auch noch gewachsen ist!“ (II, 390) Die Möglichkeit der Intervention heimkehrender Auswanderer stellt für die Erbgräfin eine kriminelle Bedrohung dar, für Alice hingegen eine Selbstverständlichkeit. „Sie sind Amerikaner – Sie haben die Pflicht andren zu helfen“ (III, 398), maßregelt sie Erik, von dem sie sich allerdings dennoch erst noch die tatsächlichen Verhältnisse in der ‚Neuen Welt‘ erklären lassen muss.⁵⁵

Zuletzt erweisen sich die Ansichten des Barons und der Erbgräfin gleichermaßen als zutreffend. Amerika ist der europäischen Aristokratie zugleich Bereicherung und Bedrohung. Die den Adligen missliebigen Personen ziehen sich am Ende von Kaisers Stücks in die ‚Neue Welt‘ zurück, nachdem Eriks Gelder das standesgemäße Fortbestehen der Adelsfamilien gewährleistet haben (vgl. I, 373). Doch wesentlich nachhaltiger als die nach wie vor ungebremschte Verschwendungssucht Graf Stjernenhös, die erneute finanzielle Verwicklungen und Erpressbarkeit erahnen lässt, wirkt sich das Verschwinden von Nachfahren auf die Zukunft des Adels aus. Nach Eriks und Alices Überfahrt nach Amerika bleiben in Schloss Stjernenhö lediglich ältere, in ihren Traditionen verhaftete Aristokraten zurück. Die Koexistenz der beiden unterschiedlichen, in Kommerz und Standesdenken befangenen Sozialordnungen, mit der das Stück ausklingt, ist demnach nur von kurzer Dauer. Die Aristokratie, wie sie Kaiser zeigt, ist in einem ihr fremden, bürgerlichen, auf Wirtschaftlichkeit ausgerichteten Umfeld dem Untergang geweiht.⁵⁶

⁵⁵ Völlig unkritisch übersieht sie dabei das widersprüchliche Bild, das ihr Erik von Amerika zeichnet. Indem er behauptet, dass dort jeder „[n]ach den Fähigkeiten“ gemessen würde, er sich zugleich aber nur zu einem wirtschaftlich sanierten Vater bekennen möchte (vgl. III, 398), gibt Erik zu erkennen, dass in seinem Amerika allein die Rentabilität über den sozialen Stand bestimmt. Die amerikanische Wirtschaftswelt erweist sich somit als der europäischen nach wie vor existenten Ständegesellschaft nicht überlegen, hier wie da garantiert allein das finanzielle Vermögen jeden möglichen gesellschaftlichen Auf- und Abstieg. Alices Unfähigkeit, diesen Umstand zu erkennen, wird von der Naivität Frau Appebloms übertroffen, die trotz ihres eigenen sozialen Aufstiegs in Europa das ihr unbekannte Amerika blauäugig verherrlicht. Ihr Sohn sei „gestern ein Strolch – heute ein Graf – morgen Amerikaner“ (III, 405), freut sich über Ackes scheinbares Fortkommen.

⁵⁶ Schon der Ankunft von Karin und Erik und ihrer darauffolgenden Lossagung vom Vater hinterfragte Alice mit ihrer Forderung nach mehr Eigenständigkeit (vgl. I, 366) adlige, überindividuelle Lebensentwürfe. Hier scheint das amerikanische Kapital nur einen Generationsbruch verstärkt zu haben, der bereits in den Adelshäusern angelegt war.

Zusammenfassung

Die in dem vorliegenden Abschnitt untersuchten Dramen von Ferdinand Bruckner (*Die Verbrecher* 1928), Georg Kaiser (*Kolportage* 1924) und Ernst Toller (*Der entfesselte Wotan* 1923) gehören ganz verschiedenen Genres des Gegenwartsdramas der Weimarer Republik an. Bruckners Schauspiel zählt zu den in den zwanziger Jahren populären Justizdramen,¹ in denen der „herrschende Grundsatz [...] die Kleinen zu hängen – die Großen laufen zu lassen“ aufgezeigt wird.² Anders als in seinem zuvor veröffentlichten Stück *Krankheit der Jugend* (1926), das ausschließlich im studentischen Milieu verortet ist, zeigt Bruckner in den *Verbrechern* anhand der verschiedenen Bewohner eines exemplarisch anzunehmenden Mietshauses, wie ein scheinbar willkürlich eingreifender Justizapparat Einzelschicksale, aber auch die Beziehungen zwischen den diversen Mietparteien ausschließlich negativ beeinflusst. Doch auch wenn Bruckner in seinem Drama eine Hausfassade vollständig niederreißt, um die kollektive Bedrohung zu veranschaulichen, die von einer unberechenbaren, lebensfremden Rechtsprechung ausgeht, bildet sein Figural keinen Querschnitt der zeitgenössischen deutschen Gesellschaft ab. Die verbrecherischen oder zu Verbrechern gemachten Hausbewohner gehören bis auf zwei Ausnahmen allesamt dem Kleinbürgertum an: Der Vermieterin Frau Berlessen gelingt es, sich wenn nicht räumlich, so zumindest wirtschaftlich und sozial von den übrigen Figuren abzusetzen, während Frau von Wieg als Witwe eines Rittergutsbesitzers ihren Abstieg in das hinsichtlich seiner ökonomischen Potenz dem Kleinbürgertum sogar noch nachgestellte Adelsproletariat aufgrund ihres starren Festhaltens an einem aristokratischen „Fond“ nicht erfasst.³

Anders als in Bruckners *Verbrechern* tritt in Tollers *Entfesseltem Wotan* keine bestimmte soziale Schicht, repräsentiert von beispielhaft angenommenen Figuren, sondern die gesamte Bevölkerung als eine weitestgehend anonyme Masse auf, aus der lediglich ein typisierter (jüdischer) Bankier, ein junger Arbeiter und ein „wallender Oberlehrer-Vollbart“ herausstechen.⁴ Tollers Stück ist eine Satire auf die Revolutionsdramen der

¹ Vgl. Klaus Petersen: *Literatur und Justiz in der Weimarer Republik*. Stuttgart, 1988. S. 215–216.

² Kerr, Alfred: „Ihr müßt die Macht erobern!“ In: Ders.: *Werke in Einzelbänden*. Hrsg. v. Günther Rühle. Bd. 5/6. *Das war meine Zeit. Erstrittenes und Durchlebtes*. Hrsg. v. Deborah Vietor-Engländer. Frankfurt/M., 2013. S. 110–113, hier S. 111.

³ Bruckner, Ferdinand: *Die Verbrecher*. Schauspiel in drei Akten. In: Ders.: *Werke Tagebücher Briefe*. Hrsg. v. Hans-Gert Roloff. Bd. 1. *Schauspiele 1*. Hrsg. v. Joaquín Moreno. Berlin, 2003. S. 353–515, hier S. 375 (I. Akt).

⁴ Toller, Ernst: *Der entfesselte Wotan*. Eine Komödie. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühauf. Bd. 2. *Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918–1924)*. Hrsg. v. John

Nachkriegszeit; in ihr wird keine Veränderung der bestehenden Verhältnisse, sondern deren Bestätigung angestrebt, indem ganz „Europa [...] über den Ozean“ ziehen und sich in Amerika neu gründen soll. Der Erretter der moralisch „ekelhafte[n] Europäer“ ist einer aus ihren Reihen, ein Jedermann, der sich von seinem Umfeld nicht wie der Dichterrevolutionär im expressionistischen Drama aufgrund seiner künstlerischen Fähigkeiten und intellektuellen Weitsicht abhebt. Wilhelm Dietrich Wotan hat sich vielmehr durch „Krauses Lesezirkel exotischer Romane“ einseitig gebildet und vereint in seiner Vorstellung von einer zukünftigen Weltgemeinschaft statt seinem Intellekt entsprungener Visionen die verschiedensten Erwartungen der Masse, vor allem aber die Hoffnungen diverser Adelsfiguren.⁵

Ähnlich wie bei Bruckner und Toller sind auch in Georg Kaisers Unterhaltungsstück *Kolportage* aristokratische Figuren von zentraler Bedeutung für die Handlung, die maßgeblich von Graf Stjernenhös Kampf gegen seine finanzielle Notlage vorangetrieben wird. Der Titel weist bereits darauf hin, dass Kaiser in diesem Drama auf Elemente der Trivialliteratur zurückgreift und mit Typisierungen, überzeitlichem Wirklichkeitsbezug sowie dem von ihm vielfach variierten Motiv des Doppelgängers und der damit einhergehenden Verwechslung arbeitet. Kaiser bediente sich in *Kolportage* der Trivialliteratur mehr, als dass er sie parodierte,⁶ ungeachtet dessen – oder gerade deshalb – konnte er mit dieser Komödie nicht nur an den Publikumserfolg anknüpfen, den er mit früheren expressionistischen Dramen erzielt hatte. *Kolportage* gilt darüber hinaus als jenes Stück Kaisers, dem nach 1945 die längste Nachwirkung beschieden war.⁷

Unterscheiden sich die Stücke von Bruckner, Kaiser und Toller hinsichtlich der mit ihnen bedienten Genres, so ähneln sich doch die in ihnen auftretenden Adelsfiguren. Mehrheitlich befinden sich diese hinsichtlich ihrer wirtschaftlichen Perspektive im Niedergang, halten aber ungeachtet dessen an ihren aristokratischen Lebensformen fest, die sich vor allem in erstarrten Traditionen und einer gewahrten inneren Distanz zum Bür-

M. Spalek. München, 1995³. S. 249–302, hier S. 252. Die in den Revolutionsdramen nach 1918 nahezu unerlässlichen Arbeiter fehlen fast vollständig in Tollers Stück, wobei nicht unausgesprochen bleibt, dass „immer berauschte Bürger“ mit Wotan das „Brachfeld“ Europa nach Amerika überführen wollen, während sich der zum „Pflüger“ stilisierende junger Arbeiter bewusst die Distanz zu diesem Experiment sucht. Vgl. ebd., S. 252, 262 (I. Akt).

⁵ Ebd., S. 257f. (I. Akt).

⁶ Vgl. Peter K. Tyson: *The Reception of Georg Kaiser (1915–45)*. Vol. 1. Texts and Analysis. New York et al., 1984. S. 351–375.

⁷ Vgl. Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. 4. Das europäische Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, Weimar, 2003. S. 315. Dass im Lustspiel der zwanziger Jahre „keine geistigen Hopper“ unternommen und „nie die Empfindungen“ der Figuren gezeigt würden, galt als Voraussetzung für den „(Kassen-)Erfolg“ dieser Stücke: „Sie strengen nicht an.“ Siehe Kurt Heynicke: *Über Lustspiele und Gesellschaftskomödien der Gegenwart*. In: *Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt (1927/1928)*. S. 140–143, hier S. 140f.

gertum ausdrücken. Bruckners Frau von Wieg hat dabei über den politischen Umbruch von 1918 die größten ökonomischen und ideellen Verluste erlitten. Zum einen hat die Familie ihr Rittergut aus ungenannten, wahrscheinlich aber aus finanziellen Gründen verloren und dadurch nicht nur ihre traditionelle ökonomische Lebensgrundlage eingebüßt, sondern auch die für den Adel identitätsstiftende Verwurzelung auf dem Land. Über diverse Elemente der aristokratischen Lebensführung wie die Ausübung der an den Gutsbesitz gebundenen Rechtssprechung, das übliche Bekleiden des Kirchenpatronats und des Kreisratsamtes sowie das Dominieren von Landarbeitern und Pächtern, dazu das Halten von Pferd und Hund als Symbole für den ursprünglich vom Adel ausgeübten Kriegsdienst, die gehobene soziale Stellung und das Jagdrecht des Adels,⁸ kann die Familie von Wieg fortan nicht mehr verfügen. Mit der Auflösung des Preußischen Herrenhauses, in dem Herr von Wieg vertreten war, hat sie zudem jegliche politische Bedeutung eingebüßt; mit dem Tod des Gatten und Vaters wurde darüber hinaus die patriarchal ausgerichtete Familienordnung erschüttert. Frau von Wieg versucht, die vakant gewordene Führungsposition innerhalb der Familie einzunehmen und sorgt für die wirtschaftliche Absicherung und die Ausbildung ihrer beiden Kinder. Hier wie da vertraut sie, schon „immer romantisch veranlagt“, auf die ungebrochene Gültigkeit der herkömmlichen Verhaltensmuster des Adels und darauf, dass sich zuletzt alles „von selbst“ zum Guten wendet. In diesem fatalistischen Glauben entgeht der im Umgang mit Geld unerfahrenen „Landpflanze“, dass die „geistigen Berufe[-]“ ihrer Kinder wenig rentabel sind,⁹ dass die von ihr bemühten adelsinternen Netzwerke zur wirtschaftlichen Konsolidierung der Familie nicht ausreichen und dass sich ihre Kinder von ihr abwenden: Ottfried fühlt sich auf die Herausforderungen zeitgemäßen Wirtschaftens nicht ausreichend vorbereitet, Liselotte bangt angesichts eines vermeintlich gewandelten Umgangs der Geschlechter miteinander um ihre Aussichten auf eine gute Partie.¹⁰ Doch nicht nur die jüngere Generation kann dem konservativen Adelsverständnis Frau von Wieg nichts abgewinnen; auch das kleinbürgerliche Umfeld misst diesem keine Bedeutung zu. Innerhalb der Hausgemeinschaft steht die in der obersten Etage und damit am preiswertesten und entlegen wohnende Aristokratin als einzige Figur im Stück in keinem direkten Verhältnis zu einem ihrer vielen Nachbarn.

⁸ Vgl. Monika Gussone: Standesdenken. In: Friedrich Jaeger (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 12. Stuttgart, Weimar, 2010. Sp. 894–903, hier Sp. 897f.

⁹ Bruckner: Die Verbrecher, S. 358, 375, 410 (I. Akt).

¹⁰ Vgl. ebd., S. 359f., 375 (I. Akt).

In Tollers Komödie *Der entfesselte Wotan* wird dem Adel durch den Titelhelden ungleich mehr Respekt entgegengebracht. Obwohl die vier aristokratischen Figuren, die bei dem Leiter der Auswanderungsgesellschaft vorstellig werden, als Offiziere, Hofschauspieler und Hoffräulein außer Dienst geistig in der monarchisch geprägten Vergangenheit verhängen und einzeln, wie sie auftreten, auf der Bühne nicht als soziale Gruppe erfassbar sind, geht Wotan auf ihre Wunschvorstellungen ein, und das nicht ohne Eigennutz: Der Frisör will über eine entsprechende Heirat an seiner Meinung nach ungebrochenen Prestige des Adels teilhaben und „Verbindungen zu höchsten Kreisen“ für seine Zwecke nutzen. Begeistert von der Aussicht, sozial aufzusteigen, entgegen ihm die Widersprüche, die das adlige Figuren prägen und es – zumindest für Tollers Publikum – lächerlich erscheinen lassen: Das von Wotan umworbene Hoffräulein ist alt und schon dem Namen nach gallig, der sich „markig“ gebende Korpsgeneral von Stahlfaust hat nur ein mickriges Sparkonto beizusteuern und der von Wotan als einer der ersten „Fachmänner[-]“ angeworbene Leutnant von Wolfblitz ist Analphabet.¹¹ Weil Wotan den sozialen Aufstieg über eine Verbindung zu diesem Teil des Adels, der sich längst erledigt hat, sucht, erscheinen nicht nur Tollers aristokratische Figuren, sondern besonders deren Wortführer Wotan lächerlich.¹²

Auch in Kaisers *Kolportage* wirkt der Adel auf bürgerliche Karrieristen, bei deren gesellschaftlichen Aufstieg die Nobilitierung „nicht fehlen darf“, attraktiv, nicht zuletzt da die Handlung des Stücks im monarchischen Schweden verortet ist, wo der Adel – anders als in Deutschland nach 1918 – über rechtliche „Machtmittel“ verfügt. So gehen Karin, die vermögende Tochter eines Holzhändlers, und der sich in „starken pekuniären Schwierigkeiten“ befindende Graf Stjernenhö die Ehe ein, wobei der „Glanz dieser vornehmen Verbindung“ den bürgerlichen Schwiegervater blendet und in der schwedischen Öffentlichkeit zur „Sensation“ wird, den Grafen vor seinen Standesgenossen allerdings zur *Persona non grata* werden lässt.¹³

Die Adelsaffinität der nichtaristokratischen Figuren erfährt im Verlauf des Stücks jedoch eine deutliche Relativierung, die sich bereits im Vorspiel ankündigt: Der die Zu-

¹¹ Toller: *Der entfesselte Wotan*, S. 263f. (I. Akt), 276f. (II. Akt), 287 (III. Akt).

¹² Der Kritiker Alfred Polgar bezeichnet „die Schwachen und Lächerlichen, die Nachhinkenden und Stürzenden, die Fehlerhaften und Mißlungenen, die Plumpen und allzu Zarten, die am Fluch der Dummheit oder Häßlichkeit Tragenden, die Kümmerlichen und Einsamen“ als komische Figuren, hält jedoch denjenigen, der in seinen Absichten mit aller Macht ernst genommen werden will – in diesem Falle Wotan –, für die komischste Figur. Siehe Alfred Polgar: *Komische Figuren*. In: Ders.: *Kleine Schriften*. Hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki. Bd. 6. Theater II. Reinbek, 1986. S. 16–18, hier S. 18.

¹³ Kaiser, Georg: *Kolportage*. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten nach zwanzig Jahren. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 2. Stücke 1918–1927. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1971. S. 343–408, hier S. 346, 349 (Vorspiel).

gehörigkeit zum Adel maßgeblich anstrebende Holzhändler ist da bereits verstorben, die Ehe seiner Tochter gescheitert und geschieden. Karin distanziert sich inzwischen von ihrem eigenen, der „Phantasie eines Kolportageromanschreibers“ entsprungenen Ehe-„Märchen“ und spricht sich zwanzig Jahre darauf für einen mütterlichen, „wahren Adel des Bluts“ aus.¹⁴

Einen derartigen Bedeutungsverlust erfährt der Geburtsadel in Tollers *Entfesseltem Wotan* nicht. Im Gegenteil, passt der auswanderungswillige Titelheld dieses Stücks seine Vorstellungen von einer möglichen Zukunft in Amerika immer mehr denen des Generals a.D. von Stahlfaust und des gewesenen Hoffräuleins von Gallig an und legt dabei nicht nur deren reaktionäres Streben offen. Auch Wotans geistige Unfähigkeit, eine Alternative zu „Not und Neid und Nacht“ (I, 258) der Nachkriegszeit anders denn als verzerrte Rückkehr zur Kaiserzeit zu denken, kennzeichnet neben dem Adel die von dem Frisör symbolisierten Kleinbürgerlichen als republikfeindliche „wilhelminischen Überbleibsel“.¹⁵

Nur vordergründig schwärmt Wotan, beeinflusst von einer romantisch verklärten Grenzer-Literatur, von kanadischen Goldminen und einem bescheidenen, bäuerlichen Leben in Übersee.¹⁶ Seine tatsächliche Absichten offenbaren sich in einem neokolonialen „*Moritat-Traumspuk*“, in dem der Frisör „mit Kreuz und [...] geschmückte[r] Kriegsflagge“ über unterworfenen Eingeborenen gebietet. Wie dieser Traum veranschaulicht, neigt der die „[m]ajestätische Herrschergeste“ übende Wotan bereits von Beginn des Stückes an dazu, in Amerika eine monarchisch geprägte Diktatur¹⁷ einzurichten, für deren Legitimität er auf die Umwerbung selbst der heruntergekommenen, von ihm verklärten Adelsfiguren angewiesen ist. Umgekehrt findet der von dem General von Stahlfaust vertretene Militäradel in Wotan den uneingeschränkt befehlenden „Diktator“, der wie die Gräfin Gallig religiöse Adel in ihm den „Prophet“.¹⁸

¹⁴ Ebd., S. 346 (Vorspiel), 407 (III. Akt).

¹⁵ Düsel, Friedrich: Dramatische Rundschau. In: Westermanns Monatshefte. 71 (1926). Nr. 837. S. 337–343, hier S. 339.

¹⁶ Vgl. Toller: Der entfesselte Wotan, S. 257f. (I. Akt).

¹⁷ Die Monarchie war im Amerika des 19. und 20. Jahrhunderts eine durchaus präzente Herrschaftsform, zum einen in den britischen, dänischen und niederländischen Kolonien auf dem Festland (Britisch Guyana, Britisch Honduras, Kanada, Neufundland und Surinam) sowie auf den vorgelagerten Karibikinseln, zum anderen in verschiedenen ehemaligen Kolonien. So etablierten sich etwa in Brasilien (1822–1889, bis 1828 mit Uruguay), Haiti (1804–1806, 1849–1859) und Mexiko (1821–1823, 1864–1867) mehr oder weniger kurzlebige Kaiserreiche, zwischen 1811 und 1820 dazu ein Königreich Nord-Haiti.

¹⁸ Toller: Der entfesselte Wotan, S. 271, 276f. (II. Akt).

An der vergangenen Monarchie in Deutschland und dem „reaktionären Geist des Kaiserreichs“ orientiert,¹⁹ wandelt sich das von Wotan permanent neu projizierte Amerika-Bild. Während er sich zunächst als Leiter der von ihm gegründeten, vage kommunistischen „Auswanderer-Genossenschaft“ auf einer schlichten „Farm[-]“ irgendwo in den „weiten, wilden Pampas“ von Südamerika verortet, strebt er bald als „Plantagen-Rittergutsbesitzer“ über eine zwischenzeitliche Diktatur die absolute Monarchie an. Neben der von ihm zur „Königin Brasiliens, zur Königin der Welt“ gekrönten Gräfin Gallig versteht sich Wotan zuletzt als Repräsentant „angestammten Adels“, wenngleich dessen Glanz inzwischen hinter dem des „wotanischen Prestiges“ zurücksteht.²⁰

Die von Wotan vertretenen Machtvisionen beschränken sich weder ideell auf eine Restauration aristokratischer Herrschaft noch räumlich auf die imaginierte ‚Neue Welt‘ in Übersee. Amerika und die dort einzurichtende soziale Gliederung stellen für ihn vielmehr „nur eine Stufe“ zur Weltherrschaft dar, die bei allem sich abzeichnenden Personenkult für den Adel nach wie vor derart lebenswert erscheint, dass dieser den selbsternannten Diktator immer wieder dazu drängt, die „Mission in Angriff“ zu nehmen.²¹

Das „Traumland“ Amerika,²² wie Toller es in seiner Komödie darstellt, vereint die Möglichkeit zur freien Gestaltung eines unberührten Lebensraums und die Weltgeltung der dort einzurichtenden Verhältnisse in sich. Die in der Grenzer-Literatur des 19. Jahrhunderts beschriebene moralische Menschwerdung am (amerikanischen) Rand der Zivilisation und die wirtschaftliche Bedeutung der modernen USA prägen die Vorstellung von Amerika auch in Bruckners Schauspiel *Die Verbrecher*. Der heimkehrende ‚Onkel aus Amerika‘ ist als Farmer in Südamerika „sehr vermögend geworden“ und fordert nun, wieder in der Heimat, den seiner Schwägerin anvertrauten Schmuck zurück. Mit seiner aristokratischen Abstammung und mit als „Sentimentalitäten“ abgetanen Verbindlichkeiten gegenüber seiner Familie hat er gebrochen, kritisiert die den traditionellen Bildungswegen des Adels verpflichtete Erziehung von Nichte und Neffe ebenso heftig, wie er der Schwägerin mit dem Staatsanwalt droht.²³ Der amerikanisierte Dietrich von Wieg anerkennt lediglich den Wert des Geldes; die moralische Fragwürdigkeit

¹⁹ Simhandl, Peter: Theatergeschichte in einem Band. Berlin, 2001². S. 234. Wotan inszeniert sich als Wilhelm II. Vgl. Toller: Der entfesselte Wotan, S. 301 (III. Akt).

²⁰ Ebd., S. 267 (I. Akt), 282, 286, 297f. (III. Akt).

²¹ Ebd., S. 280 (II. Akt), 292 (III. Akt).

²² Mann, Klaus: Distinguished visitors. Der amerikanische Traum. Hrsg. v. Heribert Hoven. München, 1992. S. 320. Mann führt die naive Sicht auf Amerika auf den Einfluss von Karl May zurück. „Für die Jungen in Leipzig, Breslau und Hannover ist der Wilde Westen immer noch wild und wunderbar und sehr weit weg.“ Zugleich erkennt er die Gefahr dieser verklärten Weltsicht, indem er Hitler als eifrigen May-Leser vorstellt. Siehe ebd., S. 322f.

²³ Bruckner: Die Verbrecher, S. 409f. (I. Akt).

dieses Weltbildes zeigt Bruckner nicht nur an der vage umrissenen, verbrecherischen Vergangenheit des Auswanderers auf, sondern auch an den nach Übersee, dem Vorbild Dietrichs folgend, Flüchtenden.²⁴ Gerade Liselotte und Otfried von Wieg bestärkt das Beispiel des Onkels in dem Glauben, dass Amerika mit seinen vermeintlich „ungeheuren Prärien, die noch der Menschen harren“, das „Land der Zukunft“ sei. Während sich die Nichte darauf verlegt, Dietrich als dessen Gattin auszunehmen, plant Otfried, diesen zu beerben. Gemeinsam mit einem weiteren Kriminellen will er „die Welt in die Tasche stecken.“²⁵

Bei Toller verheißt ein abenteuerliches Amerika der Goldminen und der Herrschaft über Eingeborene dem Adel einen wirtschaftlichen und politischen Aufstieg, der ihm im Nachkriegsdeutschland in seiner Gesamtheit nicht mehr möglich erscheint. Umso mehr drängt es gerade das Adelsproletariat nach Übersee, in Wotans Traumbild. Die aristokratischen Auswanderungswilligen treten als Realitätsverweigerer auf, werden mehr verlachbar, als dass sie aufgrund ihrer Gewaltfantasien beängstigend wirkten. Bei Bruckner weist Amerika dasselbe Gestaltungspotential auf, doch lässt sich die ‚Neue Welt‘ anders als in Wotans Fiktion nicht monarchisch ordnen: Die Prärien des Südens sind kein Ort der moralischen Festigung mehr, sie bieten wie die Finanzplätze des Nordens ausschließlich die Möglichkeit zur individuellen Bereicherung. Unter diesen Vorzeichen erscheint Amerika geschichtslos und bar jeder Moral – und reizt die in der Nachkriegsgesellschaft gescheiterten Adligen und Bürgerlichen gerade aus diesen Gründen gleichermaßen zur Überfahrt. Die Adelszugehörigkeit des Einzelnen verliert somit vollständig an Bedeutung, nicht nur in Amerika, auch in dem von Heimkehrern aufgesuchten und in deren „große Sache“ integrierten Europa. Diese Entwicklung zeigt Dietrich von Wieg auf, Liselotte und Otfried passen sich diesem Vorbild an. Mit Frau von Wieg verschwindet der an traditionellen Lebensformen festhaltende Adel als unzeitgemäß von Bruckners Bühne.

Kaiser nutzt in seiner Komödie *Kolportage* wie Bruckner auch die Figur des heimkehrenden ‚Onkels aus Amerika‘, nur dass dieser zunächst stabilisierend auf die Lebenswelt des Adels einwirkt. Indem er seine Nichte nach Übersee führt, schafft Knut Bratt die Grundlage für eine Integration des aufgrund seiner ‚Mesalliance mit der Holzgräfin‘ missliebig gewordenen Grafen Stjernenhö in den Kreis der ‚ersten Familien Schwedens‘. Amerika, hier das waldreiche und von Cowboys bewohnte Kansas, erscheint den

²⁴ Vgl. ebd., S. 410 (I. Akt).

²⁵ Ebd., S. 471, 480 (III. Akt).

beiden Auswanderern „heimatlich“, da es zumindest den an ökonomischer „Rentabilität“ orientierten Bürgerlichen dieselben wirtschaftlichen Aufstiegschancen bietet wie Europa auch. Weil „Geld [...] seinen internationalen Kurs“ hat,²⁶ können die Gebrüder Bratt auf beiden Seiten des Atlantiks eine vergleichbare Karriere machen. Daneben sind, sofern die Betreffenden das finanzielle Gewinnstreben des Bürgertums teilen, soziale Grenzüberschreitungen, wie sie die Bettlerin Frau Appeblom und die Baroness Alice Barrenkrona unternehmen, in Amerika, aber auch in der ‚Alten Welt‘ möglich.

Während aus der Perspektive der bürgerlichen Figuren nicht zwischen den Kontinenten, sondern zwischen ihnen und dem Adel tiefe soziale Trennlinien verlaufen, unterscheiden die aristokratischen Figuren zwischen der ihnen vertrauten, ständisch gegliederten ‚Alten Welt‘ und der „andere[n] Welt“ Amerika, der – wie der ‚Onkel aus Amerika‘ veranschaulicht – durchaus eine tragende Funktion für die Behauptung der Adels Herrschaft zukommt: Ähnlich einer Strafkolonie, dient die ‚Neue Welt‘ als ferner Ort, „wohin sich ja schon andre überflüssige Personen verzogen haben“.²⁷

Amerika wird jedoch durch die heimkehrenden Auswanderer zur Bedrohung für den Adel: Mehr noch als die vermögende Karin stellt ihr das väterliche Schloss aufsuchende Sohn Erik die adlige Gesellschaft vor die Herausforderung, ihre Lebenshaltung gegen die Lebenshaltungskosten abzuwägen. Hat Graf Stjernenhö mit seiner nichtstandesgemäßen Ehe vor dem bürgerlichen Kapital kapituliert, folgen die übrigen Adelsfiguren gegenüber Eriks Vermögen seinem Beispiel und entlassen die junge Baroness gegen eine entsprechende Zahlung aus den Zwängen der aristokratischen Tradition. So befindet sich der Adel in Kaisers *Kolportage* zuletzt in der grotesken Situation, wirtschaftlich „saniert bis zum jüngsten Tag“²⁸ zu sein, aber schon gegenwärtig über keine Nachkommen mehr zu verfügen.

Gegen die „Altväterischen, die Gewollt-Unmodernen, die gewerbsmäßigen Lobredner der Vergangenheit“,²⁹ zu denen letztlich auch der in Jugenderinnerungen schwelgende ‚Onkel aus Amerika‘ Knut zählt, positioniert Kaiser mit Erik einen jungen Amerikaner, der an der Frontier sozialisiert wurde, sich dementsprechend nach der Gesellschaft der Cowboys sehnt und ausschließlich in Leder gekleidet auftritt, dessen ausgeprägtes Interesse an Kapitalwirtschaft, an moderner Musik und Technik ihn allerdings auch als zeitgenössische Figur ausweist. Anders als noch Knut sehen die Europäer Erik als Ameri-

²⁶ Kaiser: *Kolportage*, S. 346, 349f. (Vorspiel), 400 (III. Akt).

²⁷ Ebd., S. 362 (I. Akt), 396 (III. Akt).

²⁸ Ebd., S. 373 (I. Akt).

²⁹ Kerr, Alfred: *Wohin führt Amerikanismus und Maschinerisierung?* In: Ders.: *Werke in Einzelbänden Bd. 5/6*. S. 122–127, hier S. 122.

kaner in der „Pflicht, andren zu helfen“, womit eine transatlantische, vom Westen her bestimmte Verbundenheit innerhalb des Bürgertums betont wird, die der Adel bis zuletzt nicht erkennt. Aus seiner Perspektive liegt zwischen der kapitalistisch geprägten ‚Neuen Welt‘ und der standesbewussten ‚Alten Welt‘ „wohl zuviel Wasser [...], um zusammenzukommen.“³⁰

Insgesamt zeigen Bruckner, Kaiser und Toller in ihren Stücken ein Amerika auf, in dem sowohl ein beliebig gestaltbares, geradezu menschenleeres Grenzland als auch eine weltweit bedeutsame, lediglich das Streben nach Geld als wertstiftend anerkennende Wirtschaftsmacht zusammenfallen. Für den Adel stellt dieses Amerika in Tollers Komödie, in der die Urwaldfantastik überwiegt, eine bessere, in Bruckners Schauspiel, in dem das ökonomische Potential dominiert, eine schlechtere Welt dar. Bei Kaiser ist Amerika schlichtweg eine andere Welt, die, wie es Baron Barrenkrona formuliert, nicht räumlich, doch geistig schlichtweg „außerhalb meiner Sphäre“ liegt.³¹ Hier wie da gelingt es dem Adel jedoch nicht, angesichts des die Moderne symbolisierenden Amerikas moralisch positiv besetzte oder wirtschaftlich tragfähige Gegenmodelle zu entwickeln. Sein Schicksal besteht bei Bruckner und Toller dahin, von der Bühne zu verschwinden, darüber hinaus bei Bruckner und mehr noch bei Kaiser, mit der aristokratischen Jugend auch seine Zukunft zu verlieren.

³⁰ Kaiser: Kolportage, S. 398, 401 (III. Akt).

³¹ Ebd., S. 406 (III. Akt).

IV. Zwischen Menschwerdung und Abtreibung

„Sie leben, ob reichlich oder ärmlich, von der Hand in den Mund [sic!], und die Furcht vor Überalterung hetzt sie. Die Jugend hat an Wert gewonnen, je mehr sie das einzige Kapital des Menschen wurde, und ihr Verlust gilt als die Katastrophe.“¹ Mit diesen Worten beschrieb Heinrich Mann im Jahr 1928 die zeitgenössische Jugend, die er als nüchtern, krisenbedingt gegenwartsorientiert und vergnügungssüchtig, kurz „leicht“² wahrnahm und in seinen Komödien *Das gastliche Haus* (1923) und *Bibi* (1928) entsprechend darstellte.

Die in Manns Dramen auszumachende Fokussierung auf die junge Generation und deren Streben nach geistiger wie körperlicher, vor allem aber sozialer Mobilität, nach politischer und wirtschaftlicher Teilhabe genauso wie nach musischer Zerstreuung ist nicht randständig zu vermerken. Vielmehr kann diese thematische Ausrichtung als geradezu symptomatisch für die zeitkritische Gegenwartsdramatik der Weimarer Republik angenommen werden, war deren Gesellschaft doch von einem bis in das Mystische gestiegenen Jugendkult geprägt.

Das Konzept der Jugend beschränkte sich noch bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts auf den Lebensabschnitt der beruflichen Ausbildung und des Austritts aus dem elterlichen Haushalt, vor allem aber des Ledig-Seins. Die Zugehörigkeit zur Jugend war somit an kein konkretes Alter gebunden und verlor sich mit der Heirat. Als altersheterogene soziale Gruppe beschränkte sich die Außenwahrnehmung der Jugend auf den eng bemessenen Raum des jeweiligen Dorfes oder der Stadt, wenngleich die Schul- und Wehrpflicht sowie das studentische Milieu seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts die Ausprägung eines überregionalen Sozialverbunds der Jugend beförderten. Als gegenüber der Kindheit und dem Erwachsenenalter klar abgegrenzte Generation etablierte sich die Jugend im gesellschaftlichen Diskurs allerdings erst im letzten Drittel des Jahrhunderts durch die „Auflösung der ständestaatlichen Strukturen und die Ausbreitung moderner Kommunikations-Bedingungen“ sowie die Entwicklung eines „jugendspezifi-

¹ Mann, Heinrich: Jugend früher und jetzt. In: Ders.: Sieben Jahre. Chronik der Gedanken und Vorgänge. Berlin, Wien, Leipzig, 1929. S. 536–541, hier S. 537.

² Mann beschränkt den Jugendbegriff nicht auf eine Altersspanne, sondern beschreibt ihn als generationsübergreifende Einstellung: „Jugend, Erfolg, Glück, Leichtigkeit und Jazzmusik, das ist das ganze Reich ihrer Wünsche, sogar noch die Großmutter kennt kein anderes.“ Siehe Heinrich Mann: *Bibi* und andere Gestalten. In: Ders.: Sieben Jahre. S. 530–535, hier S. 530, 532. Die Titelfigur seines Dramas *Bibi* erinnert dem Namen nach – andere Bezüge sind aufgrund des jungen Alters nicht denkbar – an Manns Neffen Michael Mann (1919–1977), der innerhalb der Familie *Bibi* genannt wurde. Vgl. Klaus Mann: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. Berlin, Weimar, 1974. S. 93.

schen Markts.“³ Innerhalb der rasant wachsenden Bevölkerung des Kaiserreichs stellte die Jugendgeneration einen großen Prozentsatz, für die ebenso rasant wachsende deutsche Wirtschaft wurden die jungen Arbeitnehmer von entscheidender Bedeutung. Beeinflusst von der sozialen Relevanz der Jugend, verstand sich die gesamte wilhelminische Gesellschaft als jugendlich, schrieben in der zeitgenössischen Literatur die Impressionisten und mehr noch die Expressionisten einen Jugendkult fort, der sich explizit gegen die Vatergeneration richtete und – basierend auf den Ideen der Aufklärung – die Selbstverwirklichung der Nachgewachsenen feierte.⁴

Nach 1918 änderten sich die Konzepte und die gesellschaftliche Relevanz der Jugend grundlegend. In der Weimarer Republik lag der Anteil der jungen Generation an der Gesamtbevölkerung aufgrund der geburtsstarken Jahrgänge der späten Kaiserzeit sowie des kriegsbedingten Schwunds innerhalb der Vater- und Kindergeneration deutlich über den Werten der Vorkriegszeit.⁵ Diese erwerbsfähige Masse konnte anders als im wirtschaftlich mehrheitlich prosperierenden Kaiserreich von dem kriegs- und krisengebeutelten Arbeitsmarkt der Weimarer Republik nicht mehr aufgenommen werden, sodass Erwerbslosigkeit und die mit geringem Einkommen und niedriger Bildung einhergehenden sozialen Missstände wie Wohnungsmangel und Unterernährung die „Jugendnot“ der zwanziger Jahre prägten.⁶ Mit Blick auf das Überangebot gerade an jugendlichen Arbeitskräften spricht Detlev Peukert von einer „überflüssigen Jugend-Generation“.⁷

Besonders die männlichen Jugendlichen durchlebten nach 1918 aufgrund der privaten und sozialen „Vaterlosigkeit“ eine kollektive Identitätskrise. „Die Abwesenheit des Vaters während des Krieges und die Enttäuschung über die Diskrepanz zwischen dem

³ Gestrich, Andreas: Jugend. In: Friedrich Jäger (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 6. Stuttgart, Weimar, 2007. Sp. 163–169, hier Sp. 168.

⁴ Die literarische Suche nach der „Formel vom ‚schönen Leben‘“ führte zwangsläufig über die Grenzen der etablierten (Eltern-)Gesellschaft des Kaiserreichs hinaus. Siehe Horst Fritz: Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels. Stuttgart, 1969 [Diss.]; vgl. Johannes G. Pankau: Frank Wedekind – Drama und Aufklärung. In: Ders.: Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg, 2005. S. 86–138, hier S. 90; Monika Sommer: Literarische Jugendbilder zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit. Studien zum Adoleszenzroman der Weimarer Republik. Frankfurt/M., 1996 [Diss.].

⁵ Hatten die Jugendlichen 1910 11,9 Prozent der Bevölkerung gebildet, stellten sie 1925 bereits 13 Prozent. Vgl. Detlev J. K. Peukert: Jugend zwischen Krieg und Krise. Lebenswelten von Arbeiterjungen in der Weimarer Republik. Köln, 1987. S. 34f. Walter Jaide geht davon aus, dass mit jeweils 2,4 Millionen Menschen ebenso viele deutsche Männer zwischen 1914 und 1918 kriegsbedingt starben, wie durch „Geburtsausfall“ erst gar nicht geboren wurden. Vgl. Walter Jaide: Generationen eines Jahrhunderts. Wechsel der Jugendgenerationen im Jahrhunderttrend. Zur Geschichte der Jugend in Deutschland 1871 bis 1985. Opladen, 1988. S. 42.

⁶ Vgl. Barbara Stambolis: Mythos Jugend. Leitbild und Krisensymptom. Ein Aspekt der politischen Kultur im 20. Jahrhundert. Schwalbach, 2003. S. 126f.

⁷ Peukert: Jugend zwischen Krieg und Krise, S. 38.

idealisierten Familienoberhaupt und dem Mann, der aus dem Krieg zurückkehrte, trugen dazu bei, daß der jungen Generation die Orientierung im engsten Lebenskreis fehlte.“⁸

Der „patriarchale Werteverfall durch Krieg und Inflation“ ging mit der politischen und wirtschaftlichen Emanzipation der Frau einher, aber auch – durch letztere Entwicklung noch gesteigert – mit „männlichen Impotenzängste[n].“⁹

Angesichts dieser Irritation des Jugend veränderten sich in der Weimarer Republik auch die an dieser jüngeren Generation festgemachten Konzepte. Zum Teil wurde die Jugend, die zukunftsoptimistischen Vorstellungen der Kaiserzeit fortdenkend, aufgrund der unter dem Autoritätsverlust der Vatergeneration noch umfangreicheren „Entdeckung der relativen Eigenständigkeit“ je nach Haltung der Betrachter als „Bedrohung oder als Hoffnung“ wahrgenommen. Eine orientierungslose Jugend diene zudem als „Projektionsfläche für kulturkritische reformpädagogische Alternativvorstellungen“ und – besonders dem rechten politischen Lager – als „Verheißungen künftiger ‚Volksgemeinschaft‘“. Daneben galt Jugendlichkeit weithin als „von allen konkreten Bezügen abgelöste[-] Metapher für Dynamik und Zukunftsoffenheit“, wobei auch hier eine politische Erwartungshaltung mit der jungen Generation verbunden waren, umfasste dieses Jugendkonzept doch unterschwellige „Spannungen zwischen ‚jugendlichem‘ Anspruch auf Systemveränderung und den blockierten Handlungsspielräumen der Republik“.¹⁰ Die Jugend diene den verschiedenen politischen Organisationen, aber auch diversen pädagogischen Reformbewegungen, die sich nicht selten bereits um die Jahrhundertwende herausgebildet hatten, als Verkörperung einer zukünftigen, über die republikanische Gegenwart hinausweisende Gesellschafts- und Staatsform. So sehr sich diese vielfältigen Jugendverbindungen der Weimarer Republik in ihren Inhalten unterschieden, so war ihnen allen ein gleichmacherisches, äußerst militantes Auftreten gemein.¹¹

Die in den Zeitstücken der Weimarer Republik dargestellte „Not der Jugend“¹² ist vielfach an den Themen Arbeitslosigkeit, Aggression und Kriminalität¹³ festgemacht, dane-

⁸ Stambolis: Mythos Jugend, S. 130.

⁹ Baureithel, Ulrike: „Kollektivneurose moderner Männer.“ Die Neue Sachlichkeit als Symptom des männlichen Identitätsverlusts – sozialpsychologische Aspekte einer literarischen Strömung. In: Pierre Vaydat (Hrsg.): Die „Neue Sachlichkeit“. Lebensgefühl oder Markenzeichen? Lille, 1991. S. 123–143, hier S. 124.

¹⁰ Peukert: Jugend zwischen Krieg und Krise, S. 18.

¹¹ Vgl. Bernd-A. Rusinek: Die Kultur der Jugend und den Krieges. Militärischer Stil als Phänomen der Jugendkultur in der Weimarer Zeit. In: Jost Dülffer, Gerd Krumeich (Hrsg.): Der verlorene Frieden. Politik und Kriegskultur nach 1918. Essen, 2002. S. 171–197.

¹² Rühle, Günther: Theater in Deutschland 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen. Frankfurt/M., 2007. S. 544.

¹³ Vgl. Dirk Schumann: Politische Gewalt in der Weimarer Republik 1918–1933. Kampf um die Straße und Furcht vor dem Bürgerkrieg. Essen, 2001. S. 239f.

ben werden in der Tradition von Frank Wedekind sexuelle Irritationen während der Adoleszenz als Symptome einer moralisch insgesamt fragwürdigen Gesellschaft aufgezeigt. In der Konsequenz führt die Literarisierung der zeitgenössischen Jugend nach 1918 zur Konjunktur des Justizstücks, in denen die jugendlichen Lebensweisen angesichts einer allgegenwärtigen wirtschaftlichen Bedrohung sowie die Legalität von Homosexualität und Abtreibung debattiert werden. Gerade letzteres beförderte durch die bewusste Beteiligung der Dramatiker am gesamtgesellschaftlichen Diskurs die politische Vereinnahmung der Bühne.¹⁴ Zugleich kann der auf Authentizität und Allgemeingültigkeit abzielende Reportagecharakter vieler Zeitstücke nicht darüber hinwegtäuschen, dass – auch durch die Inszenierung der „Schönheit und Verzückung der lesbischen Begegnung“ – die auf die Bühne gebrachten Jugendfiguren weder die Gesellschaft insgesamt noch die Jugend der Weimarer Republik schlechthin vertraten. In Stücken wie Ferdinand Bruckners *Krankheit der Jugend* (1926) überwog klar ein bestimmtes Milieu, hier das der akademischen Jugend,¹⁵ und auch andere Dramen wie Klaus Manns *Anja und Esther* (1925) oder Peter Martin Lampels *Revolte im Erziehungshaus* (1928) zeigen eine „elternlose Jugend, die sich eingesponnen hatte vor der Außenwelt“ und auch generationsintern deutliche „Ansätze[-] zur Bildung einer eigenen Subkultur“ aufweist.¹⁶

Daneben zeigt sich mit Blick auf die soziale Zusammensetzung des Theaterpublikums, dass die Dramatiker die Mehrheit der von Erwerbslosigkeit und den damit verbundenen sozialen Problemen betroffenen Jugendlichen – den aus dem Arbeitermilieu entstammenden Teil – nicht erreichte.¹⁷ Der Anspruch auf eine wirklichkeitsnahe Darstellung des die gegenwärtige Jugend thematisierenden Zeitstücks stieß somit hinsichtlich seines Figurals und seines Publikums ungeachtet der klaren Adressierung an die Jugend schnell an seine Grenzen.¹⁸

¹⁴ In der nach 1918 aufkommenden Frage nach der Legalisierung des Schwangerschaftsabbruchs sah die politische Rechte einen moralischen Niedergang, die Linke hingegen die Möglichkeit, eine weibliche Wählerschaft für sich zu gewinnen. Vgl. Cornelia Osborne: *Frauenkörper – Volkskörper. Geburtenkontrolle und Bevölkerungspolitik in der Weimarer Republik*. Münster, 1994. S. 201.

¹⁵ Zwischen 1918 und 1933 wuchs zwar der Anteil der Jugendlichen, die höhere Schulen und Universitäten besuchten, blieb aber in beiden Fällen unter zwei Prozent der jeweiligen Jahrgänge. Vgl. Michael Mitterauer: *Sozialgeschichte der Jugend*. Frankfurt/M., 1986. S. 85.

¹⁶ Rühle: *Theater in Deutschland*, S. 544f.

¹⁷ Umfragen unter der Arbeiterjugend der Weimarer Republik zeigen, dass diese über äußerst wenig Zeit zur freien Gestaltung verfügte und diese größtenteils im familiären Rahmen verbrachte, vornehmlich mit Spiel, Spaziergang und Wirtschäften im Kleingarten. Tanz und Rummelbesuch wurden bevorzugt, daneben fungierten die Zeitung und das Kino weit vor dem Theater als Leitmedium der Arbeiterjugend. Vgl. Peukert: *Jugend zwischen Krieg und Krise*, S. 198f., 208.

¹⁸ So appellierte etwa Ernst Toller speziell an die Jugend, in seinem Drama *Die Wandlung* (1919) die „eigene Stimme“ zu hören. Siehe Ernst Toller: *Den Jungen gilt mein Wort*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*.

Gerade in jenen Zeitstücken, in denen Jugendlichkeit fernab des proletarischen Milieus dargestellt wird, finden sich vermehrt aristokratische Figuren, wobei drei Darstellungsweisen überwiegen: Eher seltene adelsinterne Generationskonflikte werden von Ferdinand Bruckner (*Die Verbrecher* 1928), Georg Kaiser (*Kolportage* 1924) und Christa Winsloe (*Gestern und Heute* 1930) gezeigt. Einzelne junge Adlige in einem mehrheitlich nichtadligen Umfeld finden sich bei Arnolt Bronnen (*Komödie in Halle I* 1933), Ferdinand Bruckner (*Krankheit der Jugend* 1926), Heinrich Mann (*Das gastliche Haus* 1923), Carl Sternheim (*Die Schule von Uznach* 1926) und wieder Christa Winsloe (*Sylvia und Sybille* 1931). Noch weitaus häufiger werden erwachsene Adelsfiguren neben eine nichtadlige Jugend positioniert, so etwa bei Franz Arnold und Ernst Bach (*Der wahre Jakob* 1925), Ferdinand Bruckner (*Harry* 1920), Bruno Frank (*Die Schwestern und der Fremde* 1918), Walter Hasenclever (*Ein besserer Herr* 1926), Ödön von Horváth (*Geschichten aus dem Wiener Wald* 1931, *Glaube Liebe Hoffnung* 1932), Hanns Johst (*Die fröhliche Stadt* 1925) und Carl Sternheim (*Der entfesselte Zeitgenosse* 1920, *Der Nebbich* 1922).

Jugend und Erziehung hatten für den Adel traditionell eine große Bedeutung, wobei beide Begriffe weit über die eigene soziale Gruppe und die unmittelbare Zukunft hinaus gedacht wurden. Zum einen hielt der Adel auch nach 1918 an dem traditionell von ihm erhobenen „Anspruch auf Vorrang und Führung“, gerade im moralisch-pädagogischen Sinn als Erzieher des gesamten Volkes, fest.¹⁹ Zum anderen stellte die Erziehung der eigenen Nachkommenschaft, die sich üblicherweise abseits der nichtadligen Bildungseinrichtungen vollzog, die Grundlage für den Fortbestand adliger Lebensführung sowohl in biologischer als auch in moralischer Hinsicht dar.

Bezüglich der Erziehung der eigenen Jugend war der Adel nach dem Ende des Ersten Weltkriegs vor zwei zentrale Herausforderungen gestellt: Die Erfahrungshorizonte und Deutungsmuster der älteren und der jüngeren Generation, bezogen auf das Ende von Krieg und Kaiserreich, unterschieden sich äußerst stark voneinander. Für die aristokratische Jugend hatte die Flucht der deutschen Bundesfürsten die Monarchie moralisch entwertet, eine Restauration der vergangenen Adels Herrschaft lag nicht in ihrem Interesse, dafür umso mehr die Suche nach „neuen Formen des Denkens und Handelns“.²⁰ Daneben lag es, nachdem ein Viertel der erwachsenen Adligen im Weltkrieg gefallen

Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühwald. Bd. 1. Kritische Schriften, Reden und Reportagen. München, Wien, 1995². S. 62–63, hier S. 63.

¹⁹ Malinowski, Stephan: Vom König zum Führer. Sozialer Niedergang und politische Radikalisierung im deutschen Adel zwischen Kaiserreich und NS-Staat. Berlin, 2003³. S. 209.

²⁰ Ebd., S. 219. Vgl. Heinz Reif: Adel im 19. und 20. Jahrhundert. München, 2012². S. 113.

war, ausgerechnet an den auf einen größtenteils privaten Wirkungskreis festgelegten adligen Frauen, der nachgewachsenen Generation standesgemäße Berufswege aufzuzeigen, die nicht allzu offensichtlich in das bürgerliche Milieu führten.²¹

In dem vorliegenden Abschnitt der Arbeit sollen Dramen untersucht werden, in denen die auftretenden Adelsfiguren von einer mehrheitlich beobachtenden Position aus oder als altersbedingt direkt Involvierte den in den Stücken aufgezeigten Jugenddiskurs beeinflussen. Der thematische Schwerpunkt liegt dabei auf den Feldern der allgemeinen, zeitgenössischen Erziehung und des Schwangerschaftsabbruchs, da die Debatte um den die Abtreibung unter Strafe stellenden Paragraf 218 des seit 1872 geltenden Strafgesetzbuchs angesichts von bis zu einer Million illegaler Abortionen pro Jahr besonders gesellschaftsrelevant während der Weimarer Republik war.²² Hier wie da finden unterschiedliche Entscheidungskriterien Anwendung. So ist bei der Auswahl der zu untersuchenden Stücke, in denen die Entwicklung der nachwachsenden Generation dargestellt wird, entscheidend, in welchem Verhältnis Adel und Jugend zueinander stehen. Neben der gruppenspezifischen Erziehung im adligen Milieu interessiert hierbei das Agieren junger, aber auch erwachsener Aristokraten in einem nichtadligen, jugendlichen Umfeld.

Das Maß an Betroffenheit bestimmt auch die Auswahl jener Stücke, die den Schwangerschaftsabbruch thematisieren. Hier soll der Frage nachgegangen werden, welche Positionen der Adel generell zur Abtreibung bezieht und wie er diesbezüglich auf abstrakter Ebene sowie in distanzloser Nähe zum Geschehen agiert. Besondere Bedeutung für die Untersuchung der ausgewählten Abtreibungsdramen, mit denen in den gesellschaftlichen Diskurs eingegriffen wurde, kommt dem politischen Standpunkt der Autoren zu, wobei die parteipolitischen Trennlinien weniger von Interesse sind als die Unterschiede zwischen den im ländlichen, konservativ vermuteten und im großstädtischen, liberaler angenommenen Raum ausgeprägten Mentalitäten.

Zunächst sollen in diesem Abschnitt der Untersuchung drei Stücke von Carl Sternheim näher betrachtet werden. Sternheims prominente Stellung innerhalb der Literatur des späten Kaiserreichs, aber auch der frühen Weimarer Republik, sowie sein anhaltender

²¹ Vgl. Malinowski: Vom König zum Führer, S. 269, 299; Iris Freifrau von Hoyningen-Huene: Adel in der Weimarer Republik. Die rechtlich-soziale Situation des reichsdeutschen Adels 1918–1933. Limburg, 1992 [Diss.]. S. 82.

²² Vgl. Karen Hagemann: Frauenalltag und Männerpolitik. Alltagsleben und gesellschaftliches Handeln von Arbeiterfrauen in der Weimarer Republik. Bonn, 1990. S. 254. Ähnlich umstritten war der die männliche Homosexualität thematisierende Paragraf 175, doch wurde die Debatte um ihn, auch in der Literatur, verhaltener geführt. Vgl. Christina Jung-Hofmann: Wirklichkeit, Wahrheit, Wirkung. Untersuchungen zur funktionalen Ästhetik des Zeitstücks der Weimarer Republik. Frankfurt/M. et al., 1999 [Diss.]. S. 28f.

Einfluss auf die jüngeren Schriftsteller rechtfertigen eine solch intensive Auseinandersetzung mit seinem dramatischen Schaffen allemal.²³ In den Theaterstücken *Der entfesselte Zeitgenosse* (1920) und *Der Nebbich* (1922) stellt Sternheim jeweils einen elitären Kreis in der Umwerbung einer vermögenden Frau dar, dessen vordergründige Eintracht von einem jugendlichen Eindringling aufgestört wird. Gegen den im *Zeitgenossen* abstrakt, im *Nebbich* eher satirisch dargestellten Hinzukommenden positioniert Sternheim mit Baron von Schmettow eine Adelsfigur, um die sich die Nachkriegsgesellschaft vage formiert hat. Dass in beiden Stücken die Brautschau letztlich dazu dient, in dem Konflikt zwischen den verschiedenen gesellschaftlich etablierten und dem jugendlichen Werbenden durch die „skizzenhafte Darstellung verschiedener Lebensauffassungen und Ideologien der Nachkriegszeit in Deutschland“²⁴ quasi ein politisches „Zeitpanorama“²⁵ aufzuzeigen, soll bei der Analyse der Selbstinszenierung, des Verhaltens und der geistigen Verortung der Adelsfigur von Schmettow berücksichtigt werden.

Den Adel nicht gegen die eine ideologische Zeitwende einläutende Jugend gestellt, sondern als Teil dieser zeigt Sternheim in der Komödie *Die Schule von Uznach* (1926). Die junge Vane von Peschel befindet sich in diesem Stück in einer Reformschule, deren pädagogisches Leitbild auf die individuelle Überwindung von Bildungseinrichtung und Lehrprogramm abzielt. Die hier dargestellten Figuren entstammen der gesellschaftlichen Elite ihrer Zeit und sollen sich, allesamt weiblich, die männerdominierte Wirtschaft zu eigen machen. Auch wenn das Jugendbild, das Sternheim in diesem Stück entwirft, somit keinesfalls von Allgemeingültigkeit ist, so wirkt es doch, gewissermaßen vom sozialen ‚Oben‘ herab, prägend auf die gesamte Gesellschaft ein.

Den nicht mehr einzulösenden Anspruch auf Elitenzugehörigkeit erhebt das nahezu ausschließlich adlige Figural in Christa Winsloes Internatsstück *Gestern und Heute* (1930). Die hauptsächlich innerhalb der feministischen und lesbischen Literaturforschung bekannt gebliebene Autorin veranschaulicht anhand des Alltags in einer abgeschiedenen Erziehungseinrichtung die realitätsferne Selbstwahrnehmung und die politischen Zukunftsvisionen des verarmten Land- und Militäradels. Anders als Sternheim arbeitet Winsloe dabei, auch bedingt durch die stoffliche Nähe zu ihrer Biografie, weniger abstrakt und eher exemplarisch; wesentlich deutlicher als Sternheim thematisiert sie in ihrem Drama die sexuellen Irritationen der Jugend, ausgelöst nicht durch eine etwaige

²³ Vgl. Carl Zuckmayer: Geheimreport. Hrsg. v. Gunther Nickel, Johanna Schrön. Göttingen, 2002². S. 158; ders.: Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft. Frankfurt/M., Hamburg, 1969. S. 266.

²⁴ Liu, Li: Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus. Karlsruhe, 2013 [Diss.]. S. 87.

²⁵ Rühle: Theater in Deutschland, S. 245.

Akzeptanz der freien Entfaltung homosexuellen Lebens wie bei Sternheim, sondern durch die von dem aristokratischen Lehrkörper erwünschte Vermännlichung der Schülerinnen.

Die Beziehung von sexuellen Nöten und sozialen Fragen kennzeichnet auch die Abtreibungs-dramen von Hans José Rehfisch (*Der Frauenarzt* 1929) und Fanny Wibmer-Pedit (*Das eigene Heim* 1930). Von der Literaturwissenschaft kam zwar bislang eher den appellativer gehaltenen Stücken von Carl Credé (§ 218) und vor allem Friedrich Wolf (*Cyankali*, beide 1929) mehr Beachtung zu,²⁶ doch sind diese ausschließlich auf die vermuteten Lebensumstände einer literarisierten Arbeiterschaft konzentriert. Rehfisch hingegen stellt ein breiteres gesellschaftliches Spektrum dar; in seinem Zeitstück tragen die jugendliche Lotte, die das kleinbürgerliche Milieu hinter sich lassen will, und die ebenfalls junge, einer aristokratisch-großbürgerlichen Oberschicht zugehörige Marianne von Carlow²⁷ das Für und Wider des Schwangerschaftsabbruchs vor. Gerade über die Frage nach der Pflicht zum sozialen Handeln etabliert sich die konservative Adelsfigur als Antagonistin zu Rehfischs liberal eingestelltem, doch grundsätzlich passivem Titelhelden.

Im Gegensatz zu Rehfisch, der durch einige äußerst erfolgreiche Zeitstücke (*Wer weint um Juckenack?* 1924, *Nickel und die sechsendreißig Gerechten* 1925, *Die Affäre Dreyfus* 1929) zu den meistgespielten Dramatikern der Weimarer Republik zählt, erreichte die österreichische Schriftstellerin Fanny Wibmer-Pedit seit den frühen dreißiger Jahren vor allem als Epikerin ein größeres Publikum. Bemerkenswert ist ihr von der Forschung bislang kaum beachtetes Drama *Das eigene Heim* dennoch, wengleich dessen literarische Qualität eher gering ist und es über die zeitgenössischen katholisch-konservativen Literatenkreise Österreichs hinaus kaum Wirkung erzielte. Wibmer-Pedits konservatives Tendenzstück zeigt ein von den älteren Figuren vertretenes, in Wiener Dialekt vorgetragenes Ideal des Kleinbürgertums, dem die Geschwister Danninger in unterschiedlichem Maße gerecht werden. Die jugendliche Adelsfigur Joachim von Zolern wird – anders als bei Rehfisch – in dem *Eigenen Heim* unmittelbar mit den sozialen

²⁶ Vgl. exemplarisch Karin Theesfeld: Abtreibungs-dramen der Weimarer Republik. In: Sabine Kyora, Stefan Neuhaus (Hrsg.): Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik. Würzburg, 2006. S. 193–214, hier S. 207; Karen Hagemann (Hrsg.): Eine Frauensache. Alltagsleben und Geburtenpolitik 1919–1933. Eine Ausstellungs-dokumentation. Pfaffenweiler, 1991. S. 146–173.

²⁷ Frau von Carlow wird in der sie einführenden Regieanweisung explizit als „*zart, jung, schön*“ beschrieben. Im Gegensatz zu Lotte ist sie in der Lage, Jugendlichkeit – hier geäußert als aktive, optimistische Teilhabe am Leben – auf den durch sie „*sichtlich verjüngt[en]*“ Frauenarzt Dr. Fechner zu übertragen, dessen Haltung zum Schwangerschaftsabbruch die beiden Frauenfiguren zu beeinflussen versuchen. Vgl. Hans José Rehfisch: *Der Frauenarzt*. Schauspiel in drei Akten. Berlin, 1929. S. 36 (I, 14), 41 (II, 1).

Problemen dieser ihr fremden Bevölkerungsschicht, mit Schwangerschaftsabbruch und Wohnungsmangel, konfrontiert, die Wibmer-Pedit als religiöse Prüfungen darstellt.²⁸ Um die adlige Figur vor diesem Hintergrund besser erfassen zu können, soll in der Analyse von Wibmer-Pedits Volksstück auch die unveröffentlicht gebliebenen Vorarbeiten Berücksichtigung finden.

²⁸ Die religiöse Überzeugung stellte ein bevorzugtes Thema der politisch aktiven, katholischen Schriftstellerinnen Österreichs zu Beginn der dreißiger Jahre dar. Vgl. Nina Kogler: *GeschlechterGeschichte der Katholischen Aktion im Austrofaschismus. Diskurse – Strukturen – Relationen*. Berlin et al., 2014. S. 355.

IV.1. Der Aristokrat und die Reispunschtorte

Carl Sternheims Komödien *Der entfesselte Zeitgenosse* und *Der Nebbich*

Trotz der vielfältigen Bemühungen Carl Sternheims, die qualitative wie intentionale Einheit seines zwischen 1908 und den zwanziger Jahren entstandenen dramatischen Werks rückblickend hervorzuheben, lässt sich um 1918 ein gewisser Bruch in seinem Schaffen feststellen.¹ Zwar erfuhren einige seiner Dramen aus der Vor- und Weltkriegszeit nun erst, mit dem Wegfall der kaiserlichen Zensur, ihre Uraufführung – so etwa *1913* und *Tabula rasa* (beide 1919) – oder konnten endlich (wieder) einem größeren Publikum vorgestellt werden,² sodass der Eindruck entstand, Sternheim sei tatsächlich immer noch einer „der stärksten heutigen Gestalter.“³ Doch gemeinsam mit Ernst Toller und Georg Kaiser erzeugte Sternheim als Fixpunkt der zeitkritisch-expressionistischen Nachkriegsdramatik nur „für ganz kurze Zeit ein Gemeinschaftsgefühl im Theater.“⁴ Gründe für die in der Nachkriegszeit schwindende Popularität⁵ Sternheims gibt es gleich mehrere, und seine in dieser Zeit durchbrechende, fast schon legendäre Egozen-

¹ Diese Absicht lässt sich aus Sternheims Versuch ablesen, unter dem Übertitel *Aus dem bürgerlichen Heldenleben*, mit dem ursprünglich nur *Die Hose*, *Die Kasette* (beide UA 1911) sowie *Der Snob* (UA 1914) versehen waren, zwölf seiner dreizehn Stücke, die zwischen 1908 und 1920 entstanden sind, zusammenzufassen. Vgl. Carl Sternheim: Lebenslauf. In: Ders.: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 6. Zeitkritik. Neuwied, Berlin, 1966. S. 216–223, hier S. 220. Die Forschung zu Sternheim ist zwar bisher zu keiner eindeutigen Umschreibung des *Bürgerlichen Heldenlebens* gekommen, doch dem Autor folgen und „im Grunde alle seine Dramen“ zu diesem Zyklus rechnen mag nur der Sternheim-Herausgeber Wilhelm Emrich. Siehe ders.: Anmerkungen. In: Carl Sternheim: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 1. Dramen I. Neuwied, Berlin, 1963. S. 555–600, hier S. 558. Besser greift meiner Ansicht nach der Gedanke, das *Bürgerliche Heldenleben* hauptsächlich auf Sternheims Schaffensphase zwischen 1909 und 1914 zu begrenzen und dem Zyklus somit also *Die Kasette* (1910/11), die Schippel-Dramen *Bürger Schippel* (1911/12) und *Tabula rasa* (1915) sowie die Maske-Tetralogie *Die Hose* (1909/10), *Der Snob* (1913), *1913* (1914) und *Das Fossil* (1921/22) zuzuordnen, wobei letzteres nicht nur in einigem Abstand zu den übrigen Stücken verfasst wurde, sondern auch qualitativ seinen Vorgängern deutlich nachsteht. Vgl. Fritz Wahrenburg: Carl Sternheim. In: Alo Allkemper, Norbert Otto Eke (Hrsg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin, 2000. S. 122–137, hier S. 134. Die doppelte Abseitsstehen des *Fossils* bekräftigt die Annahme, vor dessen Entstehung eine Zäsur im Schaffen Sternheims anzunehmen.

² Vor 1918 konnte die Zensur umgangen werden, indem Theaterstücke vor einer geschlossenen Gesellschaft als nichtöffentliche Veranstaltung aufgeführt wurden. Diese Methode wählte Max Reinhardt beispielsweise bei der Uraufführung von Sternheims Bearbeitung *Das leidende Weib*, die am 31. März 1916 in den Kammerspielen des Deutschen Theaters Berlin uraufgeführt wurde. Zur Zensur der Sternheimschen Stücke während des Ersten Weltkriegs vgl. Emrich: Anmerkungen, S. 574. Sternheims Stücke wurden entweder unter dem Vorwurf der „Störung des ‚Burgfriedens‘“ verboten oder von der staatlich gelenkten Presse derart verrissen, dass sie von den Bühnen aus wirtschaftlichen Gründen aus dem Spielplan genommen wurden. Vgl. Bodo Plachta: Zensur. Stuttgart, 2006. S. 150.

³ Diebold, Bernhard: Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik. Frankfurt/M., 1922. S. 29.

⁴ Klabund: Antwort zu: Stirbt das Drama? [Umfrage]. In: Vossische Zeitung. 4. April 1926.

⁵ Im Gegensatz zu seinen vor 1918 entstandenen Dramen konnte sich abgesehen von der Diderot-Bearbeitung *Die Marquise von Arcis* (1919) kein neueres Stück von Sternheim über längere Zeit auf der Bühne behaupten. Eckehard Czucka stellt zwar heraus, dass Sternheims dramatische, epische und essayistische Publikationen „in hohen, teilweise sehr hohen Auflagen“ gedruckt wurden, unterschlägt aber, dass deren Absatz meistens „miserabel“ ausfiel, wie Kurt Wolff, in dessen Verlag ein Großteil von Sternheims Werk

trik, mit der er viele der ihm bekannten Regisseure und Kritiker gegen sich aufbrachte, ist dabei wohl noch der beiläufigste.⁶ Als wesentlich folgenschwerer für Sternheims Bühnenwirkung erwies sich der Umstand, dass das wilhelminische Bürgertum, dessen Scheinmoral er in seinen Komödien aus der Vorkriegszeit vorgeführt hatte, über den Zusammenbruch des Kaiserreichs und die anschließende Revolution nach 1918 schnell an gesellschaftlicher Relevanz verlor. Spätestens im Zuge der Inflation von 1923 verdrängte die neue Schicht der Angestellten den bürgerlichen Typus vergangener Zeiten.⁷ Sternheims Werk bekam dadurch einen gestrigen Touch, der durch die oftmals politisch harmlosen Bearbeitungen, die er teils zensurbedingt ab 1915 verfasst hatte, noch verstärkt wurde.⁸ Der einstige „Totengräber“⁹ der Wilhelminischen Epoche traf nach dem

erschien, bemerkte. Siehe Ekehard Czucka: Carl Sternheim. In: Hartmut Steinecke (Hrsg.): Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Berlin, 1996². S. 186–196, hier S. 188; Kurt Wolff: Autoren, Bücher, Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers. Berlin, 1983. S. 66. Auch die populäreren Stücke Sternheims wie *Die Hose*, *Bürger Schippel*, *Der Snob* und *1913*, die mehrheitlich bei Wolff in den Jahren 1919 und 1920 in einer zweiten Auflage von jeweils 3.000 Exemplaren erschienen, wurden bis 1946 nicht wieder aufgelegt. Für Sternheims während des Weltkriegs entstandenes Werk zeichnet sich angesichts dieser Zahlen ein „unwiderrufliches ‚Zu spät‘“ ab. Siehe Peter Sprengel: Vorschau im Rückblick. Epochenbewußtsein um 1918, dargestellt an der verzögerten Rezeption von Heinrich Manns *Der Untertan*, Sternheims *1913*, Hesses *Demian* und anderen Nachzüglern aus dem Kaiserreich in der Frühphase der Weimarer Republik. In: Michael Klein, Sieglinde Klettenhammer, Elfriede Pöder (Hrsg.): Literatur in der Weimarer Republik. Kontinuität – Brüche. Innsbruck, 2002. S. 29–44, hier S. 37.

⁶ Vgl. exemplarisch die Anekdote, die Julius Berstl in seiner Autobiografie erzählt. Berstl, Julius: Odyssee eines Theatermannes. Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten. Berlin, 1963. S. 126f. In zunehmendem Maße bestürzt zeigte sich auch Thea Sternheim über die entrückte Selbstwahrnehmung ihres Mannes: „Ich bewege die Welt! Ich schaffe die Ideologie meiner Zeit neu! Nach meinem Rezept wird die kommende Generation leben“, soll er etwa während der Arbeit am *Entfesselten Zeitgenossen* ausgerufen haben. Siehe Thea Sternheim: Tagebucheintrag vom 5. September 1920. In: Dies.: Tagebücher 1903–1971. Hrsg. v. Thomas Ehrsam, Regula Wyss. Bd. 1. 1903–1925. Göttingen, 2002. S. 518–519, hier S. 518.

⁷ Die Mehrheit des Bürgertums stand der Weimarer Republik mit „Skepsis und Ablehnung“ gegenüber, da in dem neuen deutschen Volksstaat dem Kleinbürgertum und – mit Abstrichen in der Umsetzung – der Arbeiterschicht über das Abitur und die Universität den Zugang zu Berufsfeldern eröffnet wurde, die bislang mehrheitlich von Wirtschafts- und Bildungsbürgertum besetzt worden waren. Siehe Michael Schäfer: Geschichte des Bürgertums. Eine Einführung. Köln, Weimar, Wien, 2009. S. 189. Die Nachkriegs- und die Hyperinflation von 1923 als Höhepunkt einer seit 1914 angespannten wirtschaftlichen Lage schwächten besonders das Bürgertum. Dabei wog der kurzfristige Realwertschwund von Lohnzahlungen nicht so schwer wie der Verlust von Sparguthaben und Rücklagen. Insgesamt bewirkte die Inflation eine „größere Gleichverteilung der persönlichen Einkommen“ von ‚altem‘ Bürgertum und ‚neuer‘, sozial äußerst heterogener Mittelschicht. Siehe Carl-Ludwig Holtfrerich: Die deutsche Inflation 1914–1923. Ursachen und Folgen in internationaler Perspektive. Berlin, New York, 1980. S. 273. Während zumindest das Bildungsbürgertum, weniger das Wirtschaftsbürgertum in dieser ‚neuen Mitte‘ aufzugehen drohte, prägten der „kaufmännische Angestellte und die Stenotypistin [...] als Sozialtypen den neuen Mittelstand der 1920er Jahre.“ Siehe Andreas Schulz: Lebenswelt und Kultur des Bürgertums im 19. und 20. Jahrhundert. München, 2005. S. 36. Unabhängig von den realen Verlusterfahrungen verursachte die Inflation im Bürgertum eine „traumatische Schädigung“. Siehe Hans-Ulrich Wehler: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 4. Vom Beginn des Ersten Weltkriegs bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914–1949. München, 2003. S. 249. Daneben beförderte sie das Verbleiben weiter Teile des ehemals eng mit den adligen Eliten gehenden Wirtschaftsbürgertums in einem dauerhaften, republikfeindlichen „Nach-Kriegszustand“. Siehe Ulrich S. Soénius: Wirtschaftsbürgertum im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Die Familie Scheidt in Kettwig 1848–1925. Köln, 2000 [Diss.]. S. 670.

⁸ Zwar sprach Herbert Ihering Sternheims erfolgreichstem Stück, *Bürger Schippel*, noch 1923 „revolutionäre Aggressivität“ zu, doch machte er diese mehr in der schauspielerischen Darbietung als im Dramentext aus. Siehe Herbert Ihering: Bürger Schippel. In: Ders.: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte

Untergang der in selbstgefälligem „Plüsch“ erstarrten Gesellschaft des Kaiserreichs nicht mehr den Nerv der Zeit.¹⁰

Stilistisch war Sternheim ebenso schnell überholt. In seinem Hauptwerk hatte er einen unsympathischen, kleinbürgerlichen Helden gezeigt, der – mehr als Parodie auf die Gattungsform der Komödie denn als „Pyrrhussieg des verlachten Spießers“¹¹ – in einer letztlich unverrückbar erscheinenden Welt zu einem glücklichen Ende findet. Die sozialkritischen Dramatiker der Nachkriegszeit setzten aber, politisiert und gesellschaftlich engagiert, zunehmend auf eine verändernde Auflösung der von ihnen dargestellten Konflikte und verließen dabei die Formen des traditionellen Dramenaufbaus, denen Sternheim verhaftet geblieben war.¹² So sind etwa seine Gesellschaftskomödien *Der entfesselte Zeitgenosse* (1920) und *Der Nebbich* (1922) streng der herkömmlichen Textstruktur unterworfen und jeweils in drei Akte mit annähernd gleicher Szenenzahl untergliedert; die Einheit der Handlung wirkt in beiden Stücken prägend, die des Ortes ist zumindest im *Entfesselten Zeitgenossen* durch die Verwendung verschiedene Schauplätze des immer gleichen Schlosses annähernd gewahrt.

Auch sprachlich wirkte Sternheim bald angestaubt. Seine Bürgerfiguren reden unverändert „eine Kreuzung aus der hochmütigen Schnoddrigkeit des junkerlichen Offiziersdeutsch und der gehetzten Saloppheit und kalten Geschäftssachlichkeit des Börsenmannes“, die von den Expressionisten weiterentwickelt wurde – aber eben nicht von Sternheim selbst, dessen zunehmend eigenwillig erscheinende „Sprache der abgehackten und umgedrehten Sätze aus einem Charakterisierungsmittel zu einer unausstehlichen und

Theater und Film. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin u. Mitarbeit v. Edith Krull. Bd. 1. 1909–1923. Berlin, 1958. S. 294–195, hier S. 294.

⁹ Holl, Karl: Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig, 1923. S. 332.

¹⁰ Als „Plüsch“ verspottete Sternheim die Kaiserzeit, vor allem „in diesem furchtbaren Jahrzehnt von 1897 bis 1907.“ Siehe Sternheim: Lebenslauf, S. 216f.

¹¹ Alt, Peter-André: Die soziale Botschaft der Komödie. Konzeption des Lustspiels bei Hofmannsthal und Sternheim. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 68 (1994). H. 2. S. 278–306, hier S. 296. Ob Sternheims Komödienhelden als positiv oder satirisch dargestellt verstanden werden müssen, konnte die Sternheim-Forschung bislang nicht klären. Vgl. Czucka: Carl Sternheim, S. 189. Eine überzeugende, klare Beschreibung der älteren Stücken Sternheims nimmt Boris Dudaš vor: „In den bis 1914 geschriebenen Komödien [...] liegt [die Satire] gerade in der Kluft zwischen dem faktisch guten und moralisch schlechten Komödienschluss [...]. Der Sieg der Protagonisten verhindert, dass die Zuschauer über ihn lachen (d.h. ihn verlachen), die Relativierung des Sieges verhindert, dass sie sich mit ihm identifizieren.“ Siehe Boris Dudaš: Vom bürgerlichen Lustspiel zur politischen Groteske. Carl Sternheims Komödien ‚Aus dem bürgerlichen Heldenleben‘ in ihrer werkgeschichtlichen Entwicklung. Hamburg, 2004 [Diss.]. S. 531f.

¹² „Ich kam immer auf dasselbe: man müsse den Stier bei den Hörnern packen, dürfe nicht im Konventionellen weder des Gefühles noch einer ‚schönen‘ Jambensprache bleiben und müsse sich die Form heutigen Theaters aus heutigen Dingen und Menschen holen., heutigen Sinn und Ordnung geben, Haltung dazu finden“. Siehe Franz Blei: Carl Sternheim. In: Ders.: Porträts. Hrsg. v. Anne Gabrisch. Berlin, 1986. S. 482–488, hier S. 485.

vielfach unentzifferbaren Sternheimschen Privatsprache wurde.“¹³ In das von Klavund 1926 im Rückblick aufgemachte Trivium der Expressionisten fügte sich Sternheim neben Toller und Kaiser somit nur sehr bedingt ein.¹⁴

Unter dem Eindruck der daraus folgenden zunehmenden künstlerischen Isolation¹⁵ erarbeitete Sternheim um 1918 ein Dramenkonzept, das mit seinen ab 1912 geäußerten Gedanken zum Wesen der Komödie bricht. In seinen früheren theoretischen Texten beschreibt er den Dramatiker als „Arzt seines Standes“, der das Bürgertum gefährdet sieht, „durch Nachahmung der Talente höherer Kreise die Hochachtung vor seinen eigenen Tugenden zu verlieren.“¹⁶ Der kritische Akzent dieser Aussage liegt eindeutig nicht auf den (fragwürdigen) Eigenheiten der gehobenen, adligen Gesellschaftsschicht, sondern vielmehr auf dem unmoralischen Imitationsbemühen des Bürgertums unter Preisgabe der eigenen Identität. Sternheim sieht sich als Bühnenautor und „Arzt“ außerhalb dieser beiden sozialen Sphären und somit über deren aus seiner Perspektive kritikwürdige Schwächen erhaben – und deshalb zum Urteil berechtigt und befähigt. Durchaus im Einklang mit seinem dramatischen Hauptwerk, den Komödien *Aus dem bürgerlichen Heldenleben*, führt Sternheim das Vorgehen des „Arztes“ aus:

¹³ Bab, Julius: Die Lebenden. In: Robert F. Arnold (Hrsg.): Das deutsche Drama. München, 1925. S. 651–818, hier S. 787f. Brecht bemerkte dazu spöttisch: „So zu schreiben, daß möglichst wenige zu behaupten wagen, sie verstehen einen, ist keine Kunst, wenn man tüchtig Sternheim und Kaiser studiert hat.“ Siehe Bertolt Brecht: Über den Expressionismus. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Werner Hecht et al. Bd. 21. Schriften I. Schriften 1914–1933. Berlin, Weimar, Frankfurt/M., 1992. S. 48–49, hier S. 49.

¹⁴ Sibylle Appel löst Sternheim demzufolge auch konsequent aus der Reihe der Expressionisten. Vgl. Sibylle Appel: Die Funktion der Gesellschaftskomödie von 1910–33 im europäischen Vergleich. Dargestellt an Beispielen aus Deutschland, England, Frankreich und Österreich-Ungarn bzw. Österreich und Ungarn. Frankfurt/M., Bern, New York, 1985 [Diss.]. S. 118. Schon davor und auch danach wurde Sternheim eher als von der Neuromantik kommender Realist denn als ‚prototypischer‘ Expressionist gehandelt. Vgl. Wolfgang Paulsen: Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus. In: Ders. (Hrsg.): Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Sechstes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur. Heidelberg, 1976. S. 70–106, hier S. 92; Franz Norbert Mennemeier: Carl Sternheims Komödie der Politik. In: Ders.: Brennpunkte. Von der frühromantischen Literaturrevolte bis zu Bertolt Brecht und Botho Strauß. Frankfurt/M. et al, 1998. S. 157–180, hier S. 159. Sternheim wurde von den Expressionisten rezipiert, „weil der unwandelbare Held Sternheims gegen den Willen des Autors als Prototyp der von den Expressionisten bekämpften inhumanen Gesellschaft gedeutet werden kann, der nun durch sein pures Sosein die Leser und Zuschauer zum Anderssein bewegen soll und damit ihre Wandlung einleiten mag.“ Siehe Horst Denkler: Das Drama des Expressionismus. In: Wolfgang Rothe (Hrsg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern, München, 1969. S. 127–152, hier S. 138f. Denkler versteht, wie hier deutlich wird, Sternheims Komödien nicht als Satiren.

¹⁵ Vgl. Arnold Zweig: Versuch über Carl Sternheim (1922). In: Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Bd. 15. Essays I. Literatur und Theater. Berlin, 1959. S. 246–275, hier S. 268; Czucka: Carl Sternheim, S. 189.

¹⁶ Sternheim, Carl: Molière, der Bürger. In: Ders.: Gesamtwerk Bd. 6. S. 16–17, hier S. 16. Die Bezeichnung „Arzt seines Standes“ scheint mir treffender zu sein als Sternheims spätere, gern zitierte vom „Arzt am Leibe seiner Zeit“, da erstere den Dramatiker auf eine bestimmte Gesellschaftsschicht begrenzt, was im Falle Sternheims zutrifft. Vgl. Carl Sternheim: Gedanken über das Wesen des Dramas. In: Ebd., S. 19–20, hier S. 19.

Er kann den Finger auf die kranke Stelle des Menschentums legen und den erkennenden Helden einen dagegen mit Einsetzung seines Lebens eifernde Kampfstellung einnehmen lassen (Wesen der Tragödie), oder er kann die moribunde Eigenschaft in den Helden selbst senken und ihm mit fanatischer Eigenschaft von ihr besessen sein lassen (Wesen der Komödie). In der Tragödie wird die Welt um den Helden, als das Übel verkennend, tragisch wirken, in der Komödie aus gleichem Grund der Held selbst.¹⁷

Der Held in Sternheims Bürgerkomödien trägt somit die zu kritisierenden Unzulänglichkeiten seiner Gesellschaft in sich; sie werden an ihm satirisch überzeichnet, ohne dass der Held vollständig der Lächerlichkeit preisgegeben wird.¹⁸ Grundsätzlich gerät darüber nicht der Bürger an sich, dafür umso deutlicher sein karrieristisches und künstliches Verhalten, mit dem er seinen gesellschaftlichen Aufstieg vorantreibt, ins Visier von Sternheims Kritik. Selbst halb betroffener Bürger, halb entrüstender „Bürgerschreck“,¹⁹ attackiert Sternheim das aufstrebende Bürgertum der späten Kaiserzeit gewissermaßen aus der konservativen Perspektive einer idealisierten Vergangenheit heraus.²⁰ Ein Zukunftskonzept hingegen fehlt angesichts dieser prägnanten Rückwärtsgewandtheit bei Sternheim.

Im Jahr 1918 aber deutet Sternheim das negative, antiindividuelle Wesen seiner Bürgerfiguren völlig um. Das Theater habe „gar keine Beziehung zu moralischen Fragen“,²¹ weshalb die von ihm dargestellten Figuren weder Gutes noch Böses zeigten, sondern

¹⁷ Ebd., S. 19.

¹⁸ Zur Satire bei Sternheim vgl. etwa Winfried Georg Sebald: Carl Sternheim. Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära. Stuttgart et al., 1969. S. 34–38.

¹⁹ Polgar, Alfred: Carl Sternheim. In: Ders.: Ja und Nein. Schriften des Kritikers. Bd. II. Stücke und Spieler. Berlin, 1926. S. 43–51, hier S. 49. Die soziale Zwitterstellung, die Sternheim selbst einnahm, beschreibt Wolff: „Er las lieber den Gotha als den Goethe und zog Rangliste und Kurszettel literarischer Lektüre vor [...]. Kein Mißverständnis, diese Seite seines Wesens verheimlichte Sternheim keineswegs; ganz im Gegenteil: er führte nicht ein Doppelleben, indem er etwa bei Literaten, Theaterleuten, Journalisten den nur Geistig-Musischen spielte, in der bürgerlichen Gesellschaft aber als Snob auftrat – die Komik, der Charme seiner Persönlichkeit lag im prächtigen Durch- und Miteinander dieser Elemente.“ Siehe Wolff: Autoren, S. 60f. Diebold konnte aus diesem Grund den „autobiographische[n] Puls Wedekinds“ bei Sternheim nicht ausmachen. „Man sieht alles von oben ... Man ist ein Grandseigneur.“ Siehe Diebold: Anarchie im Drama, S. 75, 78.

²⁰ Da Sternheim die Zeit der so genannten ‚Inneren Reichsgründung‘ als „Plüsch“-Zeit ebenso wie das Jahrzehnt bis 1907 verwarf, ist fraglich, ob sein bürgerliches Ideal überhaupt einen historischen Bezug hatte. Vgl. Sternheim: Lebenslauf, S. 217. Zweig verortet Sternheim im Zwischenzeitlichen; „sein Ideal ist der klassizistische Aristokrat des Rokoko, seine Prosa von Cäsar und Tacitus stark bestimmt, seine ganze Bewunderung dem Frankreich der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts dargebracht.“ Siehe Zweig: Versuch über Carl Sternheim, S. 267. Auch die Betrachtung der Maske-Komödien bringt keine Klarheit: In den Maske-Stücken führt Sternheim zwar das Wilhelminische Bürgertum seiner Zeit vor, doch ausgehend von 1913, in dem Christian Maske seinen 70. Geburtstag begeht, müsste die Handlung der *Hose* konsequent auf das Jahr 1843 datiert werden. Vgl. Czucka: Carl Sternheim, S. 190. Der *Snob* hingegen, in dem Christian Maske mehrfach als zwanzigjährig ausgewiesen wird, wäre von 1913 aus besehen im Jahr 1863 zu verorten, wie die *Hose* also weit vor Kaiserzeit und Wilhelminern. Vgl. Carl Sternheim: Der Snob. Komödie. In: Ders.: Gesamtwerk Bd. 1. S. 137–215, hier S. 141 (I, 1), 149 (I, 4).

²¹ Sternheim, Carl: Der deutschen Schaubühne Zukunft. In: Ders.: Gesamtwerk Bd. 6. S. 58–59, hier S. 59.

nach „eigener, originaler, einmaliger Natur“ lebten.²² Aus dem Arzt, der die Gebrechen der eigenen Gesellschaftsschicht konstatiert, ist eine Art Life Coach geworden, der „jedem Lebenden“ nach „[e]inmaliger, unvergleichlicher Natur zu leben“ rät. Dem „überkommenen Rundgesang“ der wilhelminischen Ära, der direkt in den Ersten Weltkrieg geführt habe, setzt Sternheim einen starken, jeder Moral enthobenen Individualismus mit „manchmal brutale[r] Nuance“ entgegen.²³ Dass seine Alltagshelden diese „Nuance“ der Unverwechselbarkeit aber nur in ihrem Streben nach Aufstieg erkennen lassen, sie jedoch mit dem Erreichen ihrer Ziele sofort wieder verlieren, erkennt Peter-André Alt, der – zumindest für die Vorkriegsdramen Sternheims – genau an dieser Stelle die Unvereinbarkeit von Theorie und Praxis in Sternheims Werk ausmacht.²⁴

Die beiden Frauenkomödien *Der entfesselte Zeitgenosse* und *Der Nebbich* – nicht von ungefähr schon im Titel an die Typenkomödie erinnernd – können hingegen als Versuche Sternheims verstanden werden, den in der Theorie aufgezeigten, idealisierten Willen des Individuums zur sozialen Vereinzelung durch moralische Entgrenzung praktisch zu veranschaulichen. In beiden Dramen wird eine relativ geschlossene (Männer-)Gesellschaft mit elitärem Anspruch gezeigt, die in ihrem Umwerben einer exotisch anmutenden Frau von einem bürgerlichen „Eindringling“²⁵ aufgeschreckt wird. Im *Entfesselten Zeitgenossen* versucht die schwerreiche Schlosserin Klara Cassati ebenso wie die anerkannte Kammersängerin Rita Marchetti im *Nebbich*, den Neuling in ihren Kreis der Freier – vor allem aber in ihre gesellschaftliche Sphäre – zu integrieren, um sich ihm anschließend zu unterwerfen.²⁶

Trotz dieser markanten Gemeinsamkeiten in Stoff und Handlungsaufbau sind die Stücke im Detail sehr unterschiedlich ausgestaltet. Im *Entfesselten Zeitgenossen* schwankt

²² Sternheim, Carl: Kampf der Metapher! In: Ders.: Gesamtwerk Bd. 6. S. 32–38, hier S. 38. Sternheim bietet hier eine Lesart an, die bereits in seiner neuromantischen Tragödie *Don Juan*, die ab 1905 entstanden, aber erst 1912 uraufgeführt worden ist, zum Ausdruck kommt. Darin spricht der Titelheld: „Am Nächsten reizt mich nur das köstlich Eigene.“ Siehe Carl Sternheim: *Don Juan. Eine Tragödie*. In: Ders.: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 7. Frühwerk. Neuwied, Berlin, 1967. S. 495–719, hier S. 690. Dramentheoretisch entgegnete Sternheim somit der Nachkriegszeit mit einer Rückbesinnung auf die zurückliegende Jahrhundertwende.

²³ Sternheim: Das gerettete Bürgertum. In: Ders.: Gesamtwerk Bd. 6. S. 45–47, hier S. 47. Hierin sieht Wilhelm Emrich neben seinen Bemühungen um die zeitgenössische Komödie Sternheims größtes Verdienst: „Carl Sternheim ist der einzige Dramatiker unserer Epoche, der dem unlösbar gewordenen Widerspruch zwischen gesellschaftlichem Zwang und personaler Freiheit radikal, d.h. bis in seine Wurzel durchschaut, gestaltet und bewältigt hat.“ Siehe Wilhelm Emrich: *Geist und Widergeist. Wahrheit und Lüge in der Literatur*. Frankfurt/M., 1965. S. 163.

²⁴ Alt: *Die soziale Botschaft*, S. 299, 304.

²⁵ So bei Volker Nölle die treffende Bezeichnung für eine von ihm ausgemachte, häufig verwendete Figur Sternheims. Siehe Volker Nölle: *Eindringlinge. Sternheim in neuer Perspektive. Ein Grundmodell des Werkes und der Phantasie*. Berlin, 2007.

²⁶ Zum Verhältnis der Geschlechter bei Sternheim vgl. Wolfgang Wendler: *Carl Sternheim*. In: Wolfgang Rothe (Hrsg.): *Expressionismus als Literatur*. S. 454–473.

Klara zwischen der „Neigung, Pausen absichtslos Guttuns ins Leben zu wünschen“, und dem Willen, sich als ökonomisch denkende „Nur-Vernünftige“ zu kontrollieren.²⁷ Diese beiden Facetten einer inneren „Störung“ (EZ I, 6) werden in Klaras Umfeld einerseits von ihrer Ziehtante Gräfin Wrocho und ihrem Kammerdiener Mayer,²⁸ andererseits von dem wissenschaftlich denkenden und als Zeichen äußerster Versachlichung anonymen Professor bestärkend reflektiert. Ein emotional positiv besetzter und entsprechend verklärter Adel, dem die Bürgerliche Klara mit ihrem Schloss und dem dazugehörigen Personal partiell nacheifert, und die Welt der Wissenschaft bilden somit die gegensätzlichen Pole von Klaras Seelen- und sozialem Leben. Doch auch wenn Klara heimlich Gutes an Mayer tut, tendiert sie eher zur Nüchternheit eines wissenschaftlich durchmessenen Lebens. Ihr sehnlichster Wunsch ist es, „begeistert Zeitgenosse“ (EZ I, 6), also versachlichter Materialist, sein zu können.

KLARA: Müßte ich nicht mehr als klug und schön sein?

PROFESSOR: Sind Sie nicht gut?

KLARA: Das sagte ich nicht. Doch während ich gern klug und schön bin, scheint es Sünde am Zeitgeist.

PROFESSOR: Unökonomisch?

KLARA: Das ist's! Nur einen Augenblick von sich absehen, verstößt gegen heutiges Gesetz: Ökonomie. (EZ I, 6)

Um rückhaltlos im „Zeitalter ökonomischer Vernunft“ (EZ II, 6) aufgehen zu können, duldet sie fünf ganz offensichtlich auf ihr Vermögen abzielende Freier in ihrem Schloss, unter denen sie jenen auswählen will, „bei dem ich, meinem kranken Drang zu erliegen, am wenigsten gefährdet bin.“ (EZ I, 6) Ihrem Vorgehen kommt sehr entgegen, dass die

²⁷ Sternheim, Carl: Der entfesselte Zeitgenosse. Ein Lustspiel. In: Ders.: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 3. Dramen III. Neuwied, Berlin, 1964. S. 5–82, hier S. 28 (I, 6). Die fortlaufenden Zitate im Fließtext beziehen sich auf diese Angabe und werden – zur besseren Unterscheidung von denen aus dem *Nebbich* – mit dem Kürzel ‚EZ‘ kenntlich gemacht.

²⁸ Als „einzige uneingeschränkt positive jüdische Figur“ in Sternheims Dramen geht der orthodoxe Mayer mit der Gräfin ein Bündnis zwischen „Preußen und Israel“ (EZ I, 4) ein. Christian Wiese deutet diese von der Nebenfigur Mayer allein kaum gefüllte Leerstelle gegenüber der von Sternheim betriebenen Negativzeichnung liberaler Juden als „eine Parallele zur soziokulturellen Judenfeindschaft der Zeit, die vor allem im assimilierten Judentum eine gesellschaftliche Gefahr erblickte“. In der geradezu antisemitischen Darstellung von jüdischen Figuren in dem Kleinstadtdrama *Das eiserne Kreuz* (1904), *Die Hose*, *Der Kandidat* (1915) und *John Pierpont Morgan* (1930) sowie den Erzählungen *Ulrike* (1917), *Heidenstam* (1918) und *Fairfax* (1921) erkennt Wiese ein „Integrationsstreben“ Sternheims, muss aber einräumen, dass sich nur aus dessen Werken ein Hang zu jüdischem Selbsthass erkennen lässt, da Sternheim sich darüber hinaus kaum zu jüdischen Belangen äußerte. Siehe Christian Wiese: Carl Sternheim. In: Andreas B. Kilcher (Hrsg.): Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar, 2012². S. 486–487, hier S. 487. Besonders deutlich sind jüdische Religion und deutsche Kultur in der *Hose* voneinander geschieden. Hierin erklärt Theobald Maske: „Ich bin Deutscher. Mache keinen Lärm um die Judensache, doch am besten das Rote Meer zwischen diese und mich.“ Siehe Carl Sternheim: *Die Hose*. Ein bürgerliches Lustspiel. In: Ders.: Gesamtwerk Bd. 1. S. 21–134, hier S. 49 (I, 7).

feinen Herren von der inneren Zerrissenheit der von ihnen Verehrten nichts wissen – doch der offenbar nur schwer zu unterdrückende „unzeitgemäße Trieb“ (I, 6) nach Mitmenschlichkeit hindert Klara letztendlich daran, sich allein rational begründet für einen der Kandidaten zu entscheiden, und so zieht sich die Partnerwahl über lange Monate hin.

Das ziellose Dasein des Außenseiters Klette, der das zufällig gefundene Tagebuch Klaras zurückgebracht hat und so zu Beginn der Komödie recht unmotiviert zu der Schlossgemeinschaft stößt, verunsichert Klara zutiefst. Immerhin stellt Klettes Auffassung von einem in letzter Konsequenz konzeptlosen Individualismus nicht nur einen krassen Gegenentwurf zu ihrem eigenen Selbstverständnis als rational denkende und somit egozentrisch planende Zeitgenossin dar. Zudem beschränkt Klette Klaras Lebensphilosophie auf eine begrenzte Modeerscheinung, indem er sich, von ihr absetzend, als „Zeitkind“ begreift, „weil dem Kind mögliche Zukunft, nicht ausgemachte Gegenwart gehört.“ (EZ II, 5)²⁹

Im zweiten Akt verhärten sich die Gegensätze zwischen den Herren und Klette zum einen und zwischen Klette und Klara zum anderen. Letztere führt nun endlich eine Entscheidung herbei, indem sie während eines Bootsausflugs, über den die Zuschauer in Form einer Mauerschau von dem im Schlosspark zurückgebliebenen Professor unterrichtet werden, über Bord geht und zu ertrinken droht. In diesem Moment versagen die verschiedenen Lebenskonzepte, für die die Männer um Klara eintreten: Ihre auf den eigenen Vorteil bedachten, rational denkenden Freier lassen sie im Stich und verlieren dadurch die potentielle Braut. Klette hingegen, einem spontanen Hilfsbedürfnis folgend, springt ins Wasser, obwohl er nicht schwimmen kann, und rückt so von seiner „freche[n] Vereinzelung“ (EZ II, 6) ab.³⁰ Der reine Ökonomiegedanke erweist sich hier ebenso wie die unreflektierte Emotionalität als unhaltbar, im Stück führen sie geradewegs in den Tod.

Von Bediensteten gerettet, geben Klara und Klette schließlich geläutert ihre konträren Positionen auf und finden so zueinander: Klara wird zum titelgebenden entfesselten

²⁹ Der Gegensatz von Klara und Klette wird auch an ihrem wirtschaftlichen Hintergrund ersichtlich. Beide Erben großer Vermögen, fühlt sich Klara von der finanziellen Verantwortung erdrückt (vgl. EZ I, 6): „Als Kind flog ich auf Ziele zu“ (EZ I, 6), klagt sie rückblickend und bestätigt damit unbewusst das Zeitkind Klette, der sich dieselbe Leichtigkeit erhalten hat, indem er das elterliche Erbe ausgeschlagen hat (vgl. EZ II, 1).

³⁰ Diese Szene griff Erich Kästner in seinem Roman *Fabian* (1931) auf. Der titelgebende Moralist stirbt allerdings bei seinem Rettungsversuch: „Der kleine Junge schwamm heulend ans Ufer. Fabian ertrank. Er konnte leider nicht schwimmen.“ Siehe Erich Kästner: *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. Franz Josef Görtz. Bd. 3. *Möblierte Herren. Romane 1*. Hrsg. v. Beate Pinkerneil. München, Wien, 1998. S. 7–199, hier S. 199.

Zeitgenossen, Klette hingegen überwindet seine zuvor behauptete Außenseiterrolle.³¹ Zuletzt konstatiert die an weiblicher „Demut“ und männlicher „Visionslust“ festhaltende Gräfin zumindest für die Handlung des Stücks ganz richtig: „Beide vereint erst könnten vollkommen funktionieren.“ (EZ II, 7)

Sternheim widmete die Komödie *Der entfesselte Zeitgenosse* „Deutschlands jungen Mädchen“;³² doch ein Appell an deren Vernunft ist das Stück angesichts der sich schon während des Schiffsunglücks im zweiten Akt ankündigenden finalen „Harmonie“ (EZ II, 7) zwischen Klette und Klara nicht. Zeitbewusst emanzipierte Frauen, so die unmissverständliche Botschaft des Stücks, wollen nicht gesellschaftlich aufbegehren oder rein ökonomisch handeln, nur schlichtweg „nicht unbewußt genommen sein“ (EZ II, 3), bemerkt der den Zeitgeist der rationalen Nachkriegsjahre vertretende Professor – und so steigt am Ende des Lustspiels, den dritten Akt ausklingen lassend, Klette ganz konventionell auf der selbst reparierten Leiter in Klaras Schlafgemach hinauf, aus dem sich kein Protest vernehmen lässt, weil die „Widerspenstige zahm“ (III, 3) geworden ist. Das patriarchale Prinzip der wilhelminischen Epoche rettet sich hier handwerkelnnd ebenso plump wie brachial durch eine der wohl bekanntesten Szenen des Welttheaters: die Umwerbung der hier nicht nur räumlich höhergestellten Geliebten am Balkon. Mit dem – wegen der motivischen Nähe zu *Romeo und Julia* (1597) nicht konsequenten – das Dramengenre betonenden Verweis auf Shakespeares *Der Widerspenstigen Zähmung* (1594) findet Sternheim sein Komödienende: ein arg konstruiertes Happy end.³³

Ein etwas anderes Frauenbild wird von Sternheim zwei Jahre nach dem *Entfesselten Zeitgenossen* im *Nebbich* entworfen: Rita unterscheidet sich von Klara in ihrer geistigen Selbstständigkeit und ihrem Kulturbewusstsein, das sie zu einem Zentrum des Berliner Salonlebens macht. Zufällig begegnet sie dem Spießbürger Fritz Tritz, der als „Volksparteiler“³⁴ von einem ruhig-beschaulichen Postbeamtendasein in Garmisch-Partenkirchen und der Verkäuferin Luise träumt – die exotisch anmutende und weltoffene, auf

³¹ Selbst Sternheim-Herausgeber Emrich hält fälschlicherweise Klette statt Klara für den entfesselten Zeitgenossen, obwohl sich Klette doch deutlich genug als „Zeitkind“ (EZ II, 5) von dieser Zuweisung distanziert. Vgl. Emrich: Geist und Widergeist, S. 183.

³² Sternheim: *Der entfesselte Zeitgenosse*, S. 7.

³³ „Himmelsstürmende“ auf dem über Leiter oder Seil beschrifteten Weg zur Wunderkammer Frau finden sich bei Sternheim in der Tragödie *Don Juan* und den Komödien *Die Kassetten* und *Bürger Schippel*. Anders als in den beiden letztgenannten Stücken, ist die finale Eroberung von Klara durch Klette im *Entfesselten Zeitgenossen* nicht als lächerlich dargestellt zu verstehen. Sternheim stellt hier vielmehr sein privates „romantisches Muster“ vor. Siehe Wendler: *Carl Sternheim*, S. 455.

³⁴ Sternheim, Carl: *Der Nebbich*. Ein Lustspiel. In: Ders.: *Gesamtwerk* Bd. 3. S. 183–261, hier S. 186 (I, 1). Die folgenden Zitate im Fließtext sind dieser Angabe entnommen und werden, um besser von jenen aus dem *Entfesselten Zeitgenossen* unterschieden werden zu können, mit dem Kürzel ‚N‘ kenntlich gemacht. In der zitierten Ausgabe sind die Auftritte des zweiten Aufzugs ab S. 226 falsch nummeriert. Dieser Fehler wurde von mir in den Zitaten korrigiert.

jeden Fall aus einer sozial völlig anderen Welt stammende Kammersängerin Rita muss schon einen Autounfall erleiden, um in diese auch geistig „[t]riste Gegend“ (N I, 1) irgendwo an der Elbe verschlagen zu werden.

Inmitten dieser unspektakulären Landschaft erkennt das leicht begeisterbare „Götterweib“ (N I, 3) in Tritz, der „wie ein durchschnittlicher Spießer blöd. Und fast noch blöder“ ist, das Besondere: „[A]ls Ganzes bist du vollkommener Ausdruck des heutigen Deutschen.“ (N I, 5)³⁵ Rita weiß somit wesentlich früher als Klara, dass der Außenstehende der ihren Freiern überlegene Mann ist. Auch reagiert sie nicht verstört auf den ihr auffallenden Mann wie die Schlossbesitzerin, die schnell von der Ankunft des nicht-integrierbaren Klettes überfordert wird. Anders als Klara muss Rita allerdings aus dem Spießer Tritz erst den Außergewöhnlichen durch Selbstverblendung erschaffen, um sich ihm unterordnen zu können. Offensiv geht sie dabei auf Tritz zu, der die Avancen der Dame zunächst überhaupt nicht zu deuten vermag (vgl. N I, 4). Von Rita heftig umworben, wird Tritz im Gegensatz zu Klette nicht zum zufälligen Eindringling in elitäre Kreise. Auch weist er keinerlei Weltanschauung auf, die mit Klettes konsequent verfolgtem Individualismus vergleichbar wäre. Tritz ist schlichtweg der Inbegriff des stupiden deutschen Spießers aus der Provinz.

Wie in seinen früheren Dramen schickt sich Sternheim im *Nebbich* somit erneut an, die moralischen Verfehlungen – hier vor allem den Bildungsdünkel – des Bürgertums an einem Paradebeispiel dieser Gesellschaftsschicht vorzuführen. Die individuelle „Nuance“,³⁶ die er Rita an Tritz ausmachen lässt, zeichnet sich gerade dadurch aus, dass sie real nicht und nur in Ritas verblendeter Sichtweise existiert – hier überzeichnet Sternheim sein dramentheoretisches Konzept derart ironisch, dass es, ganz im Gegensatz zum *Entfesselten Zeitgenossen*, selbst der Lächerlich preisgegeben zu werden droht. Komik entsteht daneben schon aus dieser überzogenen Vergötterung des Gewöhnlichen frei

³⁵ Damit weist die Dame von Welt dieselbe kleinbürgerliche Sichtweise wie „Meyer, Mehrheitssozialist“ auf, der von seinem Freund Tritz behauptet: „Mit solchem Kerl als Kern ist Deutschland nicht zu schmeißen.“ Dieser komischen Idealisierung des braven Michels in Gestalt von Tritz widersetzt sich nur der „Bolschewik Marlowski“, der dritte im Bunde der Spießer: „Mit solchem Gelichter an bevorzugtem Platz wäre Deutschland hin.“ (N I, 1) Das Neben- und vor allem Miteinander von gemäßigtem und radikalem Linken stellte Sternheim schon in dem 1919 uraufgeführten *Tabula rasa* dar. Im *Nebbich* sieht Dudaš in der Freundschaft von Marlowski, Meyer und Tritz eine „schwerwiegende Satire auf die deutsche Gesellschaft im Jahre 1922: Drei Vertreter gegnerischer politischer Parteien kommen freundschaftlich miteinander aus [...], weil sie einen gemeinsamen Nenner finden: die deutsche Rheinromantik und deutsches Bier, das Pils als Urquelle des Deutschtums. Lächerlich ist bloß, dass die Rheinromantik an der grauen Elbe stattfindet.“ Siehe Dudaš: Vom bürgerlichen Lustspiel, S. 415. Von zentralerer Bedeutung für das zeitkritische Potential von Sternheims Komödie als diese politisierenden Randfiguren erscheint aber die geistige Nähe von Proletariat (Meyer) und Elite (Rita), die sich beide phrasendreschend über Tritz ergehen.

³⁶ Sternheim: Das gerettete Bürgertum, S. 47.

nach dem Spruch ‚Liebe macht blind‘, darüber hinaus aber auch aus der unreflektierten Folgsamkeit, mit der sich das gehobene Bürgertum Ritas Spießer-Verehrung anschließt. Der bis dahin nur im Kleinen oder in der anonymen Gefolgschaft einer Volkspartei Politisierende entlarvt sich dabei selbst vor einer ihm bereitwillig zuhörenden Gruppe als geistloser Phrasendrescher: „Sieh dir die Männer um uns doch an! So einen Wissenschaftler, Künstler, Politiker. Was sind die als ein Praliné, das man lutscht und fort ist es! Du aber bist ein Kiesel, den man nicht fortbeißt“ (N I, 5), schmeichelt Rita dem aus der namenlosen Provinz in ihren Salon entführten und ihren Reizen bald ganz erlegenen Tritz, der durch sie in seinen plötzlich durchbrechenden Ambitionen erst recht zum Spießer, aber auch zum herrschsüchtigen Übermensch mutiert.³⁷

TRITZ *in Bewegung*: Herrgott noch einmal!

RITA *ihn begeistert anstarrend*: Wie du hochgehst – strahlst! Ich wußte es!

TRITZ *die Arme breitend*: Ich will – werde! Und wie!

RITA: Du Urwelle Gewalt!

TRITZ *reckt sich*: Brenne! Geh aufs Ganze!

RITA *außer sich*: Unwiderstehlich!

TRITZ *die Faust gewaltig reckend*: Verfluchtes Donnerwetter, los!

Rita, *mit Aufschrei auf ihn, wirft ihn aufs Kanapee*. (N I, 5)

Rita entfesselt den Größenwahn im Kleinbürger, der an sich plötzlich ganz wie sie – eigentlich nicht vorhandene – individuelle und herausragende Züge ausmacht. Obwohl er nur „*wie eine Walze*“ (N II, 2) Phrasen drischt, „*als ob er Eingelerntes aufsagt*“ (N II, 5), wird Tritz im zweiten Akt des Stücks von der höheren Gesellschaft im Rahmen eines privaten Empfangs in Ritas Salon begeistert angenommen und von der Dame des Hauses mit Hochzeits- und Kinderwünschen bedrängt. Tritz aber leidet zunehmend unter dem Druck, „mit tausend Nuancen und Finessen parat sein“ (N III, 3) zu müssen. Die deklarierte Individualität wird ihm zum beengenden Korsett, und so sucht er zu Beginn des dritten Akts neue Impulse, indem er seinen alten Kameraden Marlowski und die einst geliebte Luise kurzerhand aus der klischeehaften Denkerdachwohnung als Stichwortgeber in Ritas Haushalt unterbringt. Diese aber erkennt zugleich in den vergeblichen Bemühungen, von Tritz schwanger zu werden, erstmals dessen Unzulänglichkeit. Hatte Rita die Ohnmacht, in die ihr Vorzeigegenius inmitten der gehobenen Gesellschaft gesunken war, noch zu Liebkosungen animiert (vgl. N II, 7), öffnet ihr eine Fotografie von beider ersten Aufeinandertreffen im Elbtal endgültig die Augen: Tritz er-

³⁷ Parallelen zu der kurze Zeit darauf entstandenen Komödie *Der entfesselte Wotan* von Ernst Toller werden hier deutlich (vgl. das entsprechende Kapitel dieser Arbeit), aber auch zu Sternheims eigenem Verhalten. Vgl. Sternheim: Tagebucheintrag vom 5. September 1920, S. 518.

scheint ihr plötzlich als der „stumpfsinnige Prototyp des Spießbürgers“, der „typische Nebbich!“ (N III, 6)³⁸ Ernüchtert von seiner Impotenz und bar jeder Begeisterung, sieht sie Tritz klarer denn je; jede an ihm vormals ausgemachte verehrungswürdige Individualität lässt sich nicht mehr ausmachen.

Zwei Ohnmachten nach dieser Erkenntnis trennen sich Rita und Tritz einvernehmlich am Ende des dritten Akts. Er bleibt trotz seiner Fehlerhaftigkeit ein „lieber Kerl“, sie ist „in den Stuhl vor dem Klavier gesunken und sagt und spielt“ (N III, 7) ein Lied vom leichten Abschied. Das anheimelnde Spießertum und die oberflächliche Kunst der Salons gehen fortan wieder getrennte Wege. Auch mit Blick auf diesen Ausklang, der einer Rückkehr zum Status quo gleichkommt, muss der *Nebbich*, wie die hier verhandelte Problematik der sozialen Entgrenzung bereits vermuten lässt, letztendlich näher zu den Komödien *Aus dem bürgerlichen Heldenleben* als zum *Entfesselten Zeitgenossen* gerückt werden.³⁹

Unterschiede ergeben sich auch in der künstlerischen Ausgestaltung: Der *Nebbich* ist weit von den literarisch kaum ausgeformten, minimalistisch in Sprache gegossenen theoretischen Diskussionen des *Entfesselten Zeitgenossen* entfernt, wirkt insgesamt wesentlich sprach- und situationskomischer und auch kurzweiliger – nicht zuletzt weil Tritz anders als Klette nicht aus heiterem Himmel gefallen zu sein scheint, sondern mit seinem kleinbürgerlichen Umfeld einen starken sozialen Kontrast zu Ritas Welt bildet, wengleich sich beide bei aller Verschiedenheit an Borniertheit, Verblendungskunst und -willen doch äußerst ähnlich sind. Hierin liegt denn auch Sternheims zentrale Zeitkritik, wenn er dieselben Missstände in den sich so unterschiedlich gebenden Gesellschaftsschichten ausmacht: „Diese angebliche Elite ist in nichts besser als die kleinbürgerliche Masse: Von der Kunst und vom Geschäft okkupiert, übt sie sich in hochtrabenden Phrasen.“⁴⁰

³⁸ Der aus dem 19. Jahrhundert stammende, jiddische Begriff ist nicht eindeutig nachweisbar deutschen oder polnischen Ursprungs. Als Adverb verwendet, gilt er als Ausdruck des Bedauerns, als Interjektion wirkt er bejahend. Substantivisch bezeichnet er im eigentlichen Sinn ein „armes Ding“ (westjiddisch), im weiteren Sinn einen unbedeutenden Menschen und in neuerer Zeit auch generell „dummes Zeug“. Siehe Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearb. v. Elmar Seebold. Berlin, Boston, 2011²⁵. S. 650; vgl. Alfred Klepsch: *Westjiddisches Wörterbuch*. Auf der Basis dialektologischer Erhebungen in Mittelfranken. Bd. 2. Tübingen, 2004. S. 1106–1108; Hans Peter Althaus: *Kleines Lexikon deutscher Wörter jiddischer Herkunft*. München, 2003. S. 150.

³⁹ Tritz stellt „eine Art Umkehrung“ der Maske-Figur dar, die aufstiegsbegründete soziale Wandung gelingt ihm nicht. Vgl. Dudaš: *Vom bürgerlichen Lustspiel*, S. 420. Verbindend bewegt sich Sternheim allerdings in beiden hier thematisierten Stücken in (von ihm selbst) ausgefahrenen Bahnen, wenn er „ein lebendiges Gefühl aufrufen will. Er wird dann unglaublich kitschig und banal.“ Vgl. Bab: *Die Lebenden*, S. 789. Bab wird in dieser Beurteilung auch vom Final des *Entfesselten Zeitgenossen* bestätigt, das Klette unter „Harfen, Posaunen und Zymbeln“ (EZ III, 8) geradezu transzendent intoniert beschließt.

⁴⁰ Vgl. Dudaš: *Vom bürgerlichen Lustspiel*, S. 424.

Interessant bei der Betrachtung dieser Lustspiele erscheinen meiner Meinung nach jedoch nicht so sehr die beiden zentralen Figuren der Komödien: der mehr oder weniger autobiografisch inspirierte Außenseiter und die in ihren Ansichten wankende und unkritisch begeisterungsfähige Dame von Welt.⁴¹ Viel facettenreicher gestaltete Sternheim die Haltung der Elite, die sich um die jeweilige Frau bemüht und als deren Mitglied Baron von Schmettow besondere Beachtung verdient, da er in beiden Stücken auftritt. An ihm lässt sich nicht nur Sternheims Adelsbild untersuchen, sondern zudem auch dessen Entwicklung in der Zeit zwischen dem Ende der deutschen Monarchie 1918 und dem Untergang des wilhelminischen Bürgertums während der Inflation 1923.⁴²

Adlige Figuren begegnen dem Leser Sternheims in vielen seiner Stücke. In seinem wenig beachteten Frühwerk übernehmen sie meist tragische, oft zwiespältige Rollen;⁴³ in acht der 13 Dramen, die zwischen 1908 und 1920 entstanden sind, finden sie sich dagegen meist als moralisch fragwürdige Fixpunkte bürgerlicher Aufsteiger.⁴⁴ Noch offensichtlicher wird die evidente Bedeutung, die Sternheim adligen Figuren zubilligte, wenn lediglich die Schaffenszeit von 1908 bis 1914 – also die Entstehungsphase der meisten im Zyklus *Aus dem bürgerlichen Heldenleben* zusammengefassten Komödien – be-

⁴¹ „Sie ist notwendige Kraftspenderin, der Mann siegreicher Held.“ Siehe Wendler: Carl Sternheim, S. 454. Klette hat wie Sternheim sein Jurastudium abgebrochen, Tritz hingegen wandert von der schlichten Luise zur kulturell gebildeten Muse Rita. Für diese beiden Frauengestalten könnten – ohne den biografischen Bezug allzu sehr anzustrengen – Sternheims Ehefrauen Eugenia Hauth und Thea Bauer Vorbilder gewesen sein, die über die Entstehungszeit des *Nebbichs* hinaus in engem Kontakt zueinander standen. Vgl. Thea Sternheim: Tagebucheintrag vom 13. Juni 1923. In: Dies.: Tagebücher Bd. 1. S. 633–634, hier S. 633. Die italienische Exotik Ritas erinnert ebenfalls an Thea Sternheim, die den Autor 1907 nach Griechenland und Italien begleitete und seither inspirierte (wie finanzierte, ebenfalls ein Verweis auf Rita). Als „[k]ühle Blonde“ (N I, 3) lässt sich Eugenia Hauth verstehen. Im *Entfesselten Zeitgenossen* fallen beide Frauenbilder noch in der dem Namen nach italienisch anmutenden, doch „kühlen Blonden“ Klara Cassati (EZ I, 2) zusammen.

⁴² Da von Schmettow in beiden Stücken bis zu einer Vorliebe für Reispunschtorten detailliert mit denselben Eigenschaften versehen wurde, identifiziere ich ihn als nur eine Figur und interpretiere ihn entsprechend trotz fehlender Übereinstimmungen zwischen anderen Figuren im *Entfesselten Zeitgenossen* und im *Nebbich*. Das adelsaffine, distanzierte Wesen Sternheims (vgl. Wolff: Autoren, S. 60f.) und die große Bedeutung, die er gerade der „Kultur des Essens“ beimaß, lässt vermuten, dass sich in Schmettow der Autor selbst portraitierte. Siehe Berthold Goldschmidt: Nußtörtchen im Café Telschow mit ‚Nucki‘ (Ines). Erinnerungen an die Familie Carl Sternheim aus den Zwanziger Jahren. In: Andreas Rogal, Dugald Sturges (Hrsg.): Carl Sternheim 1878–1942. Londoner Symposium. Stuttgart, 1995. S. 193–194, hier S. 194.

⁴³ Adlige Figuren finden sich etwa in *Der Heiland* (gedr. 1898), *Auf Krugdorf* (UA 1902), *Vom König und der Königin* (UA 1929) sowie dem zweiteiligen Drama *Don Juan* (UA 1912).

⁴⁴ Vgl. der vollzogene Aufstieg bürgerlichen Familie Maske in adlige Kreise in der gleichnamigen Tetralogie, im Einzelnen Sternheim: Die Hose, S. 31 (I, 1); ders.: Der Snob, S. 146 (I, 2). Christian Maske gibt sich bereits zwanzigjährig, wie Graf Palen feststellt, „aristokratisch-reaktionär[er]“ als der eigentliche Adel. Siehe ebd., S. 162 (I, 6). In 1913 tritt Christian Maske, als Freiherr von Buchow geadelt, auf; seine Tochter Sofie ist als Gräfin von Beeskow verheiratet, ihre Familie wird in dem *Fossil* dargestellt.

trachtet wird: In sechs seiner acht in dieser Zeit verfassten Dramen treten adlige Figuren auf, oft in enger Verbindung zum Bürgertum.⁴⁵

Der von Sternheim in seinen Stücken dargestellte bürgerliche Drang nach sozialem Aufstieg und damit verbunden nach Kontakt zu adligen Kreisen war kein dem Autor persönlich fremdes Verhalten. Nach seiner Eheschließung mit der vermögenden Thea Bauer und im Zuge der ersten literarischen Erfolge hatte Sternheim ab 1908 schnell Zugang zu zahlreichen adligen Künstlern und Mäzenen gefunden; sein schlossähnliches Haus Bellemaison nahe München etablierte sich in den Vorkriegsjahren als Treffpunkt für Fritz von Unruh, Hugo von Hofmannsthal, Hermann von Wedderkop, Harry Graf Kessler, Mechthilde von Lichnowsky und vielen weiteren, auch anderen Berufsfeldern entstammenden Adligen und Vertretern des Hochadels, „Prinzen des königlichen Hauses“ sogar, wie Sternheim nicht ohne Stolz notierte.⁴⁶

Der Autor, der – etwas überspitzt formuliert – wenn nicht in der Nervenheilanstalt, so im Herrenhaus wohnte, lebte zumindest zeitweise ein großbürgerliches, adelsaffines Auftreten, das ein enges Nebeneinander von Aristokratie und Bürgertum als selbstverständlich erscheinen und in sein dramatisches Werk eingehen ließ.⁴⁷ Zu hinterfragen wäre – und das steht noch völlig aus –, ob Sternheim bewusst real existierende Adelsnamen (z.B. von Loßberg, von Oels, von Blum) in seinen Theaterstücken verwendete und welche Intention er damit verfolgte. Zumindest was Baron von Schmettow aus *Der entfesselte Zeitgenosse* und *Der Nebbich* anbelangt, dürfte Sternheim nicht direkt an die preußische Adelsfamilie gedacht haben: Die literarische Figur tritt im ersten Stück als

⁴⁵ Bei diesen Stücken handelt es sich um *Bürger Schippel*, *Der Snob*, *Der Kandidat*, *Der Scharmante* (beide UA 1915), *1913* und *Das leidende Weib* (UA 1916).

⁴⁶ Sternheim, Carl: Vorkriegseuropa im Gleichnis meines Lebens. In: Ders.: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 10.1. Spätwerk. Neuwied, Darmstadt, 1976. S. 169–333, hier S. 266. Zu Sternheims aristokratischer Haltung vgl. Wolfgang Wendler: Carl Sternheim. Weltvorstellung und Kunstprinzipien. Frankfurt/M., Bonn, 1966. S. 21. Die Zugehörigkeit der aufgeführten Personen zum Adel ist im Einzelfall strittig. Vgl. Stephan Malinowski: Vom König zum Führer. Sozialer Niedergang und politische Radikalisierung im deutschen Adel zwischen Kaiserreich und NS-Staat. Berlin, 2003³. S. 462.

⁴⁷ „Er sah aus wie die Mischung aus einem smarten Großkaufmann und einem belgischen Marquis und liebte es, in der Attitüde und im Tonfall eines preußischen Junkers zu agieren.“ Siehe Carl Zuckmayer: Als wär’s ein Stück von mir. Horen der Freundschaft. Frankfurt/M., Hamburg, 1969. S. 332; vgl. Blei: Carl Sternheim, S. 482. In Sternheims Werk werden Proletariat, Kleinbürgertum und Adel als das Großbürgertum prägend dargestellt, wodurch zum einen letzteres stärker in den Fokus von Sternheims Kritik gerät, zum anderen allerdings sich seine satirische Intention über das *Bürgerliche Heldenleben* hinaus auf die gesamte soziale Bandbreite seiner Zeit ausdehnt. Vgl. Boris Dudaš: Literatur aus Spielfreude. Carl Sternheims Komödien (1909–1914). In: Zagreber Germanistische Beiträge. 14 (2005). S. 31–49, hier S. 42. Diebold geht darüber hinaus so weit zu behaupten, Sternheim habe sich gleichermaßen eher zu den unteren und oberen sozialen Gruppen als zu der „verschwommene[n] Bourgeoisie, die in einer kapitalistisch gesicherten Lebensromantik denk- und herzensfaul dahindämmert“, hingezogen gefühlt. Siehe Diebold: Anarchie im Drama, S. 78f.

Diplomat, im zweiten als Salonlöwe auf und zeigt keinerlei direkten Bezug zu den zeitgenössischen, mehrheitlich als Offiziere dienenden Personen gleichen Namens.⁴⁸

Baron Hermann von Schmettow sticht unter den von Sternheim dargestellten elitären und miteinander konkurrierenden Männerfiguren in zweifacher Hinsicht heraus: Zum einen wird er von Außenstehenden als „der bei weitem Wertvollste“ (EZ III, 2), als „klüger und ritterlicher als die anderen“ (N III, 6) wahrgenommen, zum anderen buhlt er aggressiver und zugleich nachlässiger als seine Mitbewerber um die weibliche Gunst: Um Klara freie Wahl unter den Verehrern einzuräumen, haben die Männer ein geschlossenes Auftreten vereinbart. Doch während der Tenor Kothe abends Ständchen singt, der alternde Admiral des Nachts der Leibesübung frönt und der Publizist Pfeffer auf Kosten der übrigen Herren den Zweibund mit Schmettow sucht (vgl. EZ I, 3), beharrt der Diplomat, mit Schiller gesprochen, auf seinem individualistischen Vorgehen: „Ohne Rest eigenen Willens einer Mädchenlaune ausgeliefert“, sei der Starke „am mächtigsten allein.“ (EZ I, 3)

Schmettow versucht sich nicht wie seine Konkurrenten heimlich Vorteile zu verschaffen, sondern stellt die Schwächen der übrigen Männer offen bloß (vgl. EZ I, 1; I, 3).⁴⁹ Darüber hinaus ist er als einziger in der Lage, die grundlegende Unzulänglichkeit aller Bewerber zu erkennen: „[K]einer von uns vereint Eigenschaften in sich, die die Vergötterte und Vollkommene an den zukünftigen Gatten glaubt stellen zu müssen“, denn nur „[v]ereint sind wir Summe des am Mann vom Weib zu Schätzenden.“ (EZ I, 2) An anderer Stelle heißt es ebenso deutlich: „Keiner von uns erfüllt ihr Ideal“ (EZ II, 4).

Das Bewusstsein von der eigenen Fehlerhaftigkeit animiert Schmettow jedoch nicht zu einem gesteigerten Engagement. Da er die seltenen Anfeindungen seiner Konkurrenz – zur Not auch mit einer grotesken Verteidigung des eigenen Antisemitismus⁵⁰ – leicht

⁴⁸ Die böhmisch-brandenburgische Adelsfamilie von Schmettow, die im 19. Jahrhundert von Gutsbesitz, Militärdienst und der Mitgliedschaft einzelner Vertreter im Herrenhaus geprägt war, kann als ein Inbegriff des preußischen Junkertums gelten. Vgl. Franz Menges: Schmettau (Schmettow). In: Neue Deutsche Biographie. Hrsg. v. d. Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 23. Berlin, 2007. S. 134–135.

⁴⁹ Schmettows Umwerbung beruht nicht auf dem Herausstellen eigener Vorzüge, sondern auf der Enthüllung von den Nachteilen der anderen. Darin unterscheidet er sich von seinen Konkurrenten, zu denen er durch sein Verhalten auf Distanz geht. Wenngleich diese nicht direkt mit der Adelszugehörigkeit von Schmettows begründet wird, verweigert sich der Aristokrat auf diese Weise doch einer gesellschaftlichen Gleichmacherei. Sein latenter Antisemitismus (vgl. EZ I, 1) und seine antidemokratische Einstellung (vgl. N II, 5) bestärken Schmettows Positionierung außerhalb des ihn umgebenden Männerbundes.

⁵⁰ Schmettow umgibt sich gern mit „Vollblutjude[n]“ (EZ I, 1), braucht aber nach eigener Aussage regelrecht „semitischen Impetus“ (N I, 3) und verurteilt den Antisemitismus als „mauvais ton“ (EZ I, 1) – definiert sein jüdisches Umfeld aber trotzdem herablassend über seine „altrassige[-]“ Zugehörigkeit (EZ I, 1). Dass der Antisemitismus in Sternheims Sozialpanorama allgegenwärtig ist, zeigen Rita (vgl. N I, 3) und Tritz (vgl. N III, 3) auf. Schmettows Äußerungen lassen somit weniger Rückschlüsse auf seinen Charakter als vielmehr auf den allgemeinen Gesellschaftszustand zu.

zurückweisen und sich der Gunst der ihm durch die gemeinsame aristokratische Abstammung verbundenen Gräfin Wrocho sicher sein kann (vgl. EZ I, 3), erlaubt sich Schmettow eine dem „Zufall“ (EZ I, 3) verpflichtete Lebensphilosophie, hinter der sich allerdings nur Genusssucht und Materialismus verbergen. „Horazisch? Carpe diem? Dann haben Sie mich“, gesteht er offenherzig Klette, der diesem Prinzip ernsthaft folgt. „Einen Festtag mit Marmorbadewanne, einen Reispudding, auf den ich Sie stoße, schlürfe ich hier nach den anderen, denke so wenig als möglich an den nächsten.“ (EZ II, 4) Dem angespannten, immerhin 18 Monate dauernden Warten auf Klaras endgültige Partnerwahl kann Schmettow unter diesen Vorzeichen einiges abgewinnen: „In einem Schloß mit wundervollen Betten, Autos, Segelschiffen, Küche immerhin“ (EZ I, 3) scheint er den Konkurrenzdruck weniger als die übrigen Männer zu spüren. Diese stark hervortretende Orientierung an Luxus und Komfort zeigt einen starken moralischen Verfall des Adels auf, lässt aber darüber hinaus auch vermuten, dass der Baron aus eigener Kraft einen Lebensstil wie den in Klaras Schloss nicht finanzieren könnte. Somit wäre der Diplomat im verarmten Dienstadel zu verorten und wird zugleich die Frage virulent, ob er sich überhaupt noch im immerhin einigermaßen einträglichen Staatsdienst befindet, wie Sternheim im Personenverzeichnis nahelegt.⁵¹

In seinem plumpen Materialismus unterscheidet sich der Baron nur bedingt von seinen Konkurrenten, die im Gegensatz zu dem Adligen die Vorzüge des Schlosses unerwähnt lassen. Dass aber auch diese Männer allesamt an Klara in erster Linie „ihren Reichtum“ (EZ I, 4) lieben, weiß die Gräfin nur zu gut. Obwohl sich der Baron also in seinem Streben keinesfalls von seinen bürgerlichen Mitbewerbern unterscheidet, hält sie ihn für den „bei weitem Wertvollsten“ (EZ III, 2). Da ihr Schmettows Verhalten keinerlei Anlass zu diesem Urteil geben kann, liegt die Vermutung nahe, die Gräfin ziehe den Baron aufgrund seiner Adelszugehörigkeit den übrigen Männern vor. Umgekehrt fühlt sich Schmettow aus dem gleichen Grund mehr zu der ältlichen Ziehtante als zu der jungen

⁵¹ Vgl. Sternheim: Der entfesselte Zeitgenosse, S. 8. Ähnlich ohne klares Anstellungsverhältnis tritt von Schmettow im *Nebbich* auf. Da er keine wirtschaftlichen oder anderweitigen Vorzüge vorzuweisen hat, scheint einzig der Adelstitel dem Baron eine Mitgliedschaft im „abgeriegelten Kreis“ (EZ I, 1) der elitären Brautwerber zu garantieren. Um sich diese Stellung zu bewahren, hat Schmettow höhergestellte Adlige mit Intrigen ausgestochen (vgl. EZ I, 2; III,2). Zwar kann auch die Gräfin Wrocho als verarmt angesehen werden, da sie im Dienst der Bürgerlichen Klara Cassati steht. Doch wendet sie hier im traditionellen Sinne die adelstypische Fähigkeit zur Machtinszenierung an, wenn nur sie eine „geradezu königliche Reispunschorte“ (EZ III, 1) zuzubereiten versteht.

Frau hingezogen: „Die hat Rasse, kernige Weiblichkeit, die sollte auch das Schloß und die Moneten haben.“ (EZ I, 3)⁵²

Da er stärker in den Vordergrund der Handlung tritt als seine Mitbewerber und sie hemmungslos bloßstellt, wirkt Schmettow wesentlich unsympathischer als diese. Der Baron steht somit in einer Reihe mit vielen anderen, ihm vorangegangenen (allerdings mehrheitlich bürgerlichen) ‚Helden‘ Sternheims. Eine soziale oder wenigstens moralische Unterscheidung zwischen gefallenem Aristokraten und aufsteigenden Bürgerlichen scheint dem Autor, der beide Sphären von jeher eng verzahnt darstellte, nach dem Ende der Monarchie gänzlich hinfällig geworden zu sein. Gerade deshalb lässt sich Schmettows Auftreten – im Gegensatz zu dem Klettes – nicht im Sinne von Sternheims dramentheoretischen Aufsätzen aus der Zeit um 1918 als einen „jenseits von Gut und Böse“⁵³ zu verortenden Ausdruck individueller Freiheit bewerten, denn dafür fehlt es der adligen Figur schlichtweg an Tiefsinn und geistiger Höhe, wie neben ihren oberflächlich-genussorientierten Äußerungen und ihr zum Scheitern führendes Agieren belegt. Grundlegend hierfür ist eine eklatante und den Diplomaten bloßstellende Fehleinschätzung des eigenen Umfelds: Den rationalen und ganz in diesem Sinne namens- wie geschlechtslosen Wissenschaftler sieht der Baron als Bedrohung seiner und aller Bewerbung – „Viel mehr gibt der Professor zu denken.“ (EZ I, 2) –, Klette hingegen verharmlöst er als „Zaungast“.⁵⁴ Als er versucht, diese „Komparserie im Hintergrund“ (EZ I, 2) völlig ins Aus zu drängen (vgl. EZ II, 6), lenkt der Aristokrat unabsichtlich Klaras Aufmerksamkeit auf den ihm unwillkommenen Außenseiter. Der Professor hingegen, der Schmettow indirekt als besten Partner für Klara empfiehlt,⁵⁵ diesem aber dubios erscheint, wird von dem Baron nicht in seine Umwerbung integriert.

Sein Scheitern versteht er als das Ergebnis „höherer Schickung“, nicht aber als Folge eigenen Fehlverhaltens. Austauschbare Floskeln wie „Hin ist hin“ oder „Das ist Ver-

⁵² Auffällig an dieser Äußerung des Barons ist die starke Herausstellung einer angeblichen Rassenzugehörigkeit der adligen Person, wie er sie auch, wenngleich abwertend, im Gespräch über Juden vornimmt (vgl. EZ I, 1). Die zentrale Bedeutung von Geblütsreinheit und genealogischer Tiefe für den Adel werden hieraus ersichtlich, beides unterstreicht Schmettows Bemühungen um Distanz zu seinem bürgerlichen Umfeld. Zugleich rückt er dabei in die Nähe der Gräfin, die Judentum und Adel als „alte[-] Rasse“ bezeichnet. In ironischer Überzeichnung setzt sie sich „mit kleiner preußischer Vergangenheit über ein paar Jahrhunderte“ (EZ I, 4) von der bürgerlichen Gesellschaftsschicht ab.

⁵³ Sternheim: *Der deutschen Schaubühne Zukunft*, S. 59.

⁵⁴ Die allgemeine Feststellung Nölles, durch Klette würden „die Heiratschancen der Freier beeinträchtigt“, trifft schon rein statistisch zu. Schmettow ist sich allerdings dieser Bedrohung nicht bewusst, ebenso wenig der ihm nacheifernde Publizist Pfeffer, der Klette als „Gipfel der Harmlosigkeit mit kleinbürgerlichen Manieren“ (EZ I, 3) herabsetzt. Vgl. Nölle: *Eindringlinge*, S. 60.

⁵⁵ Der Professor durchschaut Klaras List, mit einem fingierten Gang über Bord den idealen Partner ausfindig machen zu wollen (vgl. EZ II, 7). Intuitiv nimmt der Wissenschaftler an, von Schmettow sei Klara als erster zu Hilfe geeilt (vgl. EZ II, 7).

gangenheit. Aber Zukunft bleibt, die trotzdem gelebt sein will“ (EZ III, 1) retten dem Baron kaum einen ehrenvollen Abgang. Wie alle anderen Herren hat er das Schloss überstürzt verlassen, doch während seine einstigen Konkurrenten postalisch um eine möglichst große soziale Distanz zu der durch ihre Verbindung zu Klette zur „Dame in Anführungsstrichen“ (EZ III, 2) herabgesunkenen Klara bemühen, verabschiedet sich der Baron als einziger, wenn auch nicht von Klara, sondern von der Gräfin (vgl. EZ III, 2). Hierin liegt allerdings kein Akt der Höflichkeit vor, wie die Adlige vermutet, vielmehr ist Schmettow auf das Rezept für die „geradezu königliche Reispunschorte“ (EZ III, 1) aus, die ihn „vor Wollust mit der Zunge“ (EZ III, 2) schnalzen lässt. Doch der Baron kennt die Zutat Marillensalse nicht, weshalb er Mayer bittet, diese bei der Gräfin zu erfragen. Dass er dabei „im Autodreß und [mit] Brille“ verkleidet „inkognito“ (EZ III, 1) vorstellig wird, lässt Schmettow lächerlicher erscheinen als seine Konkurrenten, denen nach ihrer Abreise „Hals über Kopf“ (EZ III, 1) ein Auftritt im dritten Akt versagt bleibt.⁵⁶

Schmettow verlässt somit die Bühne als unterlegene und eindeutig komische Figur, was ihn endgültig als Widerpart von Klette ausweist. Dieser, der sich ziel- wie planlos seinem Triebleben hingibt, entfesselt Klara aus ihren gesellschaftlichen und vor allem zeitbezogenen Zwängen. Gemeinsam vertreten sie Sternheims Ideal der natürlichen, individuellen Freiheit im positiven Sinn. Als Gegenpol dazu lässt sich Schmettow begreifen, der zwar vorgibt, sich ähnlich wie Klette dem Zufall oder auch „höherer Schickung“ (EZ III, 1) zu ergeben, tatsächlich aber spießbürgerliche, sachbezogene Ambitionen verfolgt. Mit dem Verschwinden der Klara umgebenden Elite, vor allem aber der ihr Zentrum bildenden adligen Figur ist die Gefahr für die Bürgerlichen gebannt, durch Nachahmung des vermeintlich Besseren die „eigenen Tugenden“⁵⁷ aus den Augen zu verlieren. Statt der negativ besetzten, dem Publikum eigene Schwächen vorführenden Zeitgenossen im Ist-Zustand, wie sie in Sternheims Komödien *Aus dem bürgerlichen Heldenleben* auftreten, weist *Der entfesselte Zeitgenosse* ein auf die Zukunft ausgerich-

⁵⁶ Die erwähnte Marillensalse macht, so merkwürdig es auf den ersten Blick erscheinen mag, Schmettows Adelszugehörigkeit fragwürdig: Ähnlich der Gräfin, die als Köchin Klara umsorgt, möchte der Baron – allerdings für sich – einen gehobenen Lebensstandart, hier symbolisiert von der „königliche[n] Reispunschorte“ (EZ III, 1) etablieren. Dies gelingt ihm allerdings nicht. Zum einen fehlen ihm hierfür die wirtschaftlichen Voraussetzungen, zum anderen das kulturelle Verständnis: Das altdeutsche Wort ‚Salse‘ für den „saft von verschiedenen fruchten zur dicke eines syrups eingesotten“ (siehe Jacob Grimm, Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 14. München, 1999 [= Nachdr. v. Bd. 8. Leipzig, 1893]. S. 1702–1703, hier S. 1702) ist Schmettow unbekannt. Im Gegensatz zu der Gräfin erscheint er dadurch traditionslos. Da er auch nicht auf Besitztümer oder ein ihn positiv herausstellendes Verhalten verweisen kann, wird seine Adligkeit reduziert auf genealogische Abstammung (vgl. EZ I, 3) und wirtschaftlich-sozialen Anspruch (vgl. EZ I, 2).

⁵⁷ Sternheim: Molière, der Bürger, S. 16.

tetes, wengleich deshalb zwangsläufig auch schwach definiertes „Zeitkind“ (EZ II, 5) im Soll-Zustand auf. Nach „eigener, originaler, einmaliger Natur“⁵⁸ zu leben, scheint Sternheims Dramenheld Klette allerdings erst nach dem Wegfall sozialer Fixpunkte möglich zu sein. Dass Sternheim im *Entfesselten Zeitgenossen* nicht nur einen lächerlichen Baron, sondern auch eine bei aller Adelsaffinität sich doch von ihm abwendende Bürgerliche nebst einem vom altadligen Glanz gar völlig unbeeindruckten Bürger auf die Bühne brachte, ist ohne den Zusammenbruch des Kaiserreichs von 1918 als realen Bezug nicht zu denken.⁵⁹

Unter völlig anderen Vorzeichen als im *Entfesselten Zeitgenossen* tritt Schmettow im *Nebbich* auf. Auch hier wird er als Teil einer gesellschaftlichen Elite vorgestellt, die ganz auf eine Dame, die Kammersängerin Rita, fokussiert ist, jedoch ohne dass die Männer ernsthaft untereinander konkurrieren oder einen völlig „abgeriegelten Kreis“ (EZ I, 1) bilden würden. Die aus dem *Entfesselten Zeitgenossen* bekannte Notsituation des Ertrinkens wiederholt sich im *Nebbich* in abgewandelter Form als – allerdings nicht freiwillig herbeigeführter – Autounfall im ersten Akt der Komödie. Die Herren werden somit gleich zu Beginn der Handlung auf den Prüfstein gestellt und versagen, worauf Rita wesentlich rigorosier und sprachlich unschicklicher als Klara gegen diese „Schweinierei“ (N I, 3) vorgeht. Hatten sich die Männer angesichts von Klettes überlegenem Handeln unaufgefordert zurückgezogen, schließt Rita den sie begleitenden Graf Pfeil und Dr. Zinn aktiv als ernst zu nehmende Umwerbende aus. „Sie sollten besseres Personal haben, Graf Pfeil, fordern Sie Freunde, deren Leben bedeutet, in Ihren Wagen auf“, fährt sie den Aristokraten an, um anschließend den Mediziner abzufertigen. „Sie, Doktor, sehen so blöd und ergriffen drein, daß man vor Jammer sterben möchte. Warum wurden Sie nicht Mechaniker statt Melancholiker? Dann hätten Sie in der Welt jetzt einmal zu was getaugt.“ (N I, 3)

Während die Diffamierten der Kammersängerin nichts zu entgegnen wissen, kommt Schmettow seiner drohenden Aburteilung geschickt zuvor.

⁵⁸ Sternheim, Carl: Kampf der Metapher, S. 38.

⁵⁹ Schon 1916 bemerkte Sternheim, dass „nicht nur jetzt, sondern stets alle eigentliche Kunst politisch“ sei. Siehe Carl Sternheim: Vorwort zu Ottomar Starke ‚Schippeliana‘. In: Ders.: Gesamtwerk Bd. 6. S. 25–26, hier S. 26. In seinen bürgerlichen Figuren erkannte Sternheim zwei Jahre darauf, nicht ohne eine ungebrochene Aktualität seiner Stücke herauszustellen, „schon zu Wirklichkeit geweckte Deutsche“. Siehe Carl Sternheim: Das gerettete Bürgertum, S. 46. Dass Sternheim im „Umschlag“ des Ersten Weltkrieges allerdings eine eher „beiläufige Politisierung“ erfuhr und seine Figuren mehr aufgrund der einschlägigen Halbbildung ihres Erfinders denn zur zeitkritischen Satire „bläßlich“ politisieren, stellte der mit Sternheim eng befreundete Franz Blei heraus. Siehe Blei: Carl Sternheim, S. 486f.

RITA zu Schmettow: Sie haben für nichts als Ihre Bridges gezittert, Schmettow, die gebügelte Falte möchte beim Unfall leiden.

SCHMETTOW: Für Ihr Leben, gnädigste Freundin, für sonst nichts. Alles andere ist zu ersetzen. (N I, 3)

Zwar ist Rita auch durch diese geschickte Entgegnung nicht zu besänftigen, doch lässt sie in ihrem Zorn zumindest von dem Baron ab.⁶⁰ Diesem gelingt es somit, sich in ihrer Gesellschaft zu halten. Allerdings zeigt Schmettow wie schon im *Entfesselten Zeitgenossen* auch hier wenig Ambitionen, die Kammersängerin ernsthaft zu umwerben. Als der Baron bei dem Aufeinandertreffen von Rita und Tritz im Hinblick auf Graf Pfeil an die „Bohème zweiter Akt, Anfang à peu près“ (N I, 3) erinnert,⁶¹ gibt er zum einen zu erkennen, dass er Ritas Interesse an Tritz sofort durchschaut hat. Zum anderen wird der Graf als Ritas ältlicher und vor allem übertölpelter Liebhaber kenntlich gemacht. Schmettow tritt somit von Anfang an eher als „eine Art Raisonneur, der die Situation gut kennt“,⁶² auf denn als Ritas Freier. Zwar gesteht der Baron einen früheren Eroberungswillen ein (vgl. N II, 3), begnügt sich inzwischen allerdings damit, von Rita für ihren „besten Freund“ (N II, 3) gehalten zu werden. Diese vage Verbindung zu vertiefen, steht Schmettow fern.

SCHMETTOW: Ein Götterweib.

ZINN: Überwältigend, doch auf die Dauer ermüdend.

SCHMETTOW: Mich nicht. Zum Dank werde ich ihr das Rezept einer Reispunschtorte geben – einer Reispunschtorte. (N I, 3)

Im Vergleich zum *Entfesselten Zeitgenossen* fällt hier auf, dass der Baron im *Nebbich* an die Stelle der Gräfin Wrocho getreten ist: Nicht nur sieht er sich in der Lage, mit dem Verweis auf die „königliche Reispunschtorte“ (EZ III, 1) Ritas hohen sozialen Status über adlige Darstellungsformen zu festigen. Auch herrscht zwischen Baron und Opern-

⁶⁰ Einen Vergleich Schmettows mit Sternheim legt Marie von Keller nahe: „Dieser elegante Bankierssohn, der so gern den Weltbürger spielt, und dem der ‚Nebbich‘ mit seinem Zwiebel- und Schweißgeruch zuwider ist, konnte sich doch nicht mit Wedekindscher Leidenschaft auf das Philistertum losstürzen; er hätte ja seinen steifen Kragen zerschneiden oder die gebügelte Hosenfalte zerstören können.“ Siehe Marie von Keller: *Der deutsche Expressionismus im Drama seiner Hauptvertreter*. Weimar, 1936. S. 22.

⁶¹ In dieser Oper von Puccini aus dem Jahre 1896 trifft Musetta in einem Café auf ihren ehemaligen Geliebten Marcello. Sie schickt ihren vermögenden Verehrer unter einem Vorwand weg, um ungestört mit dem ärmlichen Künstler anhängeln zu können. Mit dem unmittelbar vor dem *Nebbich* entstandenen Schauspiel *Manon Lescaut* (1921) nach dem gleichnamigen Roman von Antoine-François Prévost hatte sich Sternheim desselben literarischen Stoffs bedient wie Puccini in seiner Oper (1893). Gut möglich, dass der anhaltende internationale Erfolg von Puccinis Oper Sternheim bei der Wahl des Stoffs beeinflusste. Vgl. Dieter Schickling: *Giacomo Puccini. Biografie. Erweiterte Neuausgabe*. Stuttgart, 2007. S. 381–414.

⁶² Vgl. Dudaš: *Vom bürgerlichen Lustspiel*, S. 418.

sängerin ein ähnlich vertrautes Verhältnis wie zwischen der Schloßerin und ihrer Ziehtante. Angesichts des plötzlichen Partnerwechsels, den Rita gleich im ersten Akt vollzieht, indem sie Graf Pfeil aufgibt und sich Tritz anbiedert, wird sie wohl zu Recht von Marlowski als „Männerfresserin“ (III, 4) bezeichnet. Unter diesem Gesichtspunkt scheint der Baron dauerhafter abgesichert zu sein, wenn er sich der „verwöhnten Diva“⁶³ als unersetzbarer Freund und nicht als austauschbarer Geliebter präsentiert. Als „Kenner von allerhand“ (N II, 3) vertraut Rita nur ihm ihre Gedanken an (vgl. N II, 3) und bittet ihn, Tritz „gründlich [zu] prüfen“ (N II, 3). Durch diesen Auftrag wird der Baron in die Lage versetzt, Tritz gegen Ritas Willen unbemerkt auszubooten: Indem er den Kleinbürger unerwartet mit ihren Heirats- und Kinderwünschen konfrontiert, bricht dieser in seiner vermuteten „[p]ure[n], klotzige[n] Männlichkeit“ (N II, 3) zusammen. Zuletzt öffnet Schmettow Mithilfe einer Fotografie, die er bei der ersten Begegnung mit Tritz machte, Rita gänzlich die Augen und entlarvt ihren Geliebten als den titelgebenden Nebbich, dem sich die gehobene Gesellschaft bald wieder, Rita folgend, verschließt. Zuletzt inszeniert sich der Baron, nachdem aus seiner Sicht der Status quo wieder hergestellt wurde, als neutraler Beobachter, der, wenn überhaupt, so nur auf Wunsch und im Interesse Ritas agiert: „Alles erwarte ich und bleibe bis zum Schluß nur Zuschauer und, wollen Sie, Helfer“ (N III, 6).

Als einzigen Mann aus Ritas Umfeld gelingt es dem so anpassungsfähigen und gekonnt sein „Schmarotzertum“⁶⁴ verbergenden Baron, zu dem elitären Zirkel aufzuschließen, der im zweiten Akt der Komödie vorgestellt wird und in seiner Zusammensetzung stark an die um Klara versammelte Herrenrunde des *Entfesselten Zeitgenossen* erinnert: Als Konstanten bilden Vertreter der Politik (EZ: Weinstein; N: Dr. Balling, persischer Gesandter), der Medien (EZ: Pfeffer; N: Modes) und der Kultur (EZ: Kothe; N: Rommel) die Spitze der bürgerlichen Gesellschaft, die auf Kapital und Kultur ausgerichtet ist, das zusammen von den jeweiligen Frauenfiguren Klara und Rita repräsentiert wird. Lediglich der Vertreter des Militärs – der Admiral wird schon im *Entfesselten Zeitgenossen* als „wracke[-] Wasserratte mit Maschinendefekt“ (EZ I, 3) verspottet – findet sich in dem kulturbewussten Salon der Kammersängerin nicht wieder. Abgesehen von der in der wachsenden Distanz zum Weltkriegsgeschehen schwindenden Bedeutung des Militärs zeigt sich die soziale Elite der Nachkriegszeit, wie Sternheim sie in seinen beiden Komödien vorstellt, äußerst konstant in ihrer Zusammensetzung. Und mehr noch: Die

⁶³ Ebd., S. 417.

⁶⁴ Siehe Meinhard Winkgens: Shaw und Sternheim. Der Individualismus als Privatmythologie. In: Arcadia 12 (1977). Nr. 1. S. 31–46, hier S. 38.

Figuren des *Nebbichs* bekleiden allesamt höhere Posten als ihre Pendants im *Entfesselten Zeitgenossen*.⁶⁵ Sternheim gibt hier zu verstehen, dass die aus politischen und sozialen Umbrüchen hervorgetretene Nachkriegselite sich aus seiner Sicht in relativ kurzer Zeit – die Komödien wurden im Abstand von zwei Jahren uraufgeführt – etabliert hat und weiter aufgestiegen ist. Darüber hinaus verstärkt das betonte Herausstellen der Elite im *Nebbich* die soziale Kritik des Stücks, die auf die Entlarvung der unteren und eben auch der oberen Gesellschaftsschicht als hohle Phrasendrescher zielt.⁶⁶

Im Gegensatz zu den geradezu typisierten Nebenfiguren im *Nebbich* lässt sich Schmettow als Gegenspieler des Titelhelden äußerst schwer erfassen. Ihm fehlt abgesehen von seiner vagen Zugehörigkeit zum Adel jeglicher soziale Hintergrund, was sich nicht nur mit dem egozentrischen Verfechten von Einzelinteressen durch den Baron erklären lässt. Vielmehr ist dieses Verblässen des Antagonisten zugunsten des zentralen Liebespaars kennzeichnend für Sternheims nach 1915 entstandene Dramen und verstärkte sich angesichts der Auflösung „ehemals klar erkennbare[r] Strukturen und scharfe[r] Konturen“ in der Weltkriegs- und Nachkriegszeit. Nach 1918 „verlässt Sternheim die Gesellschaft seiner Zeit“.⁶⁷ So werden in dem *Entfesselten Zeitgenossen* wie auch im *Nebbich* konkrete Bezüge zum aktuellen Geschehen, zur allgemeinen Lage vermieden; sie übermäßig politisch oder zeitkritisch zu lesen, geben die Stücke bei aller Satire auf im Grunde zeitlose Erscheinungen wie Bildungsdünkel, Schmarotzertum und Spießbürgerlichkeit nicht her. Unter diesem Aspekt erklärt sich, warum Schmettow so unbestimmt daherkommt: Neigte Sternheim dazu, die Protagonisten seiner Dramen gelegentlich mit einem ‚zu viel‘ an sozialer Vernetzung und Eigenschaften auszustatten,⁶⁸ fällt der adlige Antagonist in den Komödien, die nach dem Zerfall des realen Adels als sozialer Stand, nach dessen kollektiver Verdrängung von dem sozialen Oben entstanden sind, durch ein markantes ‚zu wenig‘ auf.

Im *Nebbich* steht Schmettow als Spielmacher lediglich zu Rita in engerer Verbindung, sie aber hintergeht der Baron, wodurch er auch hier bei aller wirtschaftlichen Nähe emotional distanziert erscheint. Zwar gibt er sich ihr gegenüber als „nicht eifersüchtig“ auf Tritz aus. Auch erduldet der Baron stillschweigend, dass er von der auf „klotzige

⁶⁵ So wird Dr. Balling als Kultusminister vorgestellt, während Weinstein schlicht Politiker ist. Modes als Zeitungsbesitzer erscheint – gerade im Verbund mit dem „Filmnabob“ (N II, 2) Rommel – wesentlich bedeutsamer als der Publizist Pfeffer nebst dem stimmschwachen Tenor Kothe.

⁶⁶ Vgl. Dudaš: Vom bürgerlichen Lustspiel, S. 424.

⁶⁷ Ebd., S. 546.

⁶⁸ Ebd., S. 373–378. Dudaš bezieht sich hier auf Wilhelm Ständer, die zentrale Figur in *Tabula rasa*, der er aufgrund ihrer übermäßigen Charakterisierung und der dadurch erzeugten Widersprüchlichkeit jede Glaubwürdigkeit abspricht.

Männlichkeit“ setzenden Frau als „zartfühlend“ (N II, 3) fernab ihres Partnerideals verortet wird.⁶⁹ Doch gelingt es ihm mit einer doppelten Intrige, „System in die Überraschung [zu] bringen.“ (N I, 3) Zunächst einmal lenkt er Ritas blinde Begeisterung von ihrem Objekt ab: „Und wäre Tritz ein Gott – was auf der Welt ist für Sie gut genug?“ (N II, 3)

Die Frage nach der ‚Standesgemäßheit‘ des Partners wird virulent, nachdem Tritz, von Schmettow bedrängt, in die allgemeine Lobhudelei über Ritas Gesang nicht einstimmen kann (vgl. N II, 7) und eben nicht Tritz mit nur „ein[em] Wort“ die Situation zu seinem Gunsten beeinflussen kann, sondern Schmettow: Er hat den überforderten Spießier „gepackt“ und schickt ihn mit einem zugeflüsterten „Heiraten! [...] *ohnmächtig nach vorn platt zu Boden*“ (N II, 7).

Schmettow überliegt hier intellektuell, viel deutlicher aber auch körperlich der behaupteten „Männlichkeit“ (N II, 3) des Spießiers, die sich angesichts von Ritas ausbleibender Schwangerschaft nur als „nervöse Einbildung“ (N III, 5) entpuppt. Zudem treibt gerade der Baron den durch ihn ermatteten „Ausreißer“ zurück in die ihm heilsame Dachkammer des Kommunisten Marlowski, wo Tritz in einer Zwiebel „Jugend – Vaterland – kerndeutsches Manna!“ (N III, 3) ausmacht. Der sein Spießertum als starken Zwiebelgeruch verströmende Tritz kann bei der an einem sozialen „Zwiebelkomplex“ leidenden Rita nur noch „unwiderstehliche Abneigung“ (N III, 5) erregen. Zuletzt weist Schmettow Tritz überdeutlich – die ihn in natura zeigende Fotografie hat der Baron vergrößern lassen (vgl. N III, 6) – als nicht „gut genug“ (N II, 3) aus und hält dem eine Ohnmacht verursachenden Zwiebelgeruch des Spießiers sein „*Refrachisseur*“ entgegen, mit dem er Rita endgültig „*zum Bewußtsein*“ (N III, 5) bringt.

In der finalen Szene des letzten Aktes ist sich Schmettow seiner Sache derart gewiss, dass er sich, von Tritz dazu aufgefordert, von dem weiteren Geschehen zurückzieht. Und tatsächlich fällt Rita, als der Spießier sie mit dem von Schmettow zurückgelassenen Riechsatz in seinem Sinne zu Bewusstsein bringen will, schreiend in eine zweite Ohnmacht (vgl. N III, 7).

Der Baron hat, anders als im *Entfesselten Zeitgenossen*, seinen Nebenbuhler erfolgreich verdrängt. Bei all dem scheint der „Mann von Welt mit Monokel“ (EZ II, 4) sein Umfeld nicht nur aus wirtschaftlichem Eigennutz, sondern auch „zu seinem Vergnügen“ (EZ II, 5) gegeneinander auszuspielen. Selbst die ahnungslose Rita weiß den Baron

⁶⁹ Dieser Befund erscheint umso drastischer, als die leicht begeisterbare Rita in anderen Charakteristika weniger und überhaupt nicht polarisierend urteilt. So bescheinigt sie dem Kleinbürger Tritz „geistige Feudalität“ (N II, 3) und hält Schmettow für „klüger und ritterlicher als die anderen“ (N III, 6).

„heimtückischer als alle anderen“ (N III, 6). Der im *Nebbich* erzielte Status quo beruht somit auf dem Unvermögen des Protagonisten und dem Unwillen des Antagonisten zur Veränderung der von Sternheim aufgezeigten sozialen Rahmenbedingungen: Der Kleinbürger Tritz⁷⁰ kann – anders als Sternheims Figuren *Aus dem bürgerlichen Heldenleben* – sein beschränktes Wesen nicht verleugnen, um zum elitären Bildungsbürgertum aufzuschließen. Der Adlige Schmettow hingegen strebt eine Bindung zu derselben Elite über eine Heirat mit Rita nicht an, da er nur in der Position des außenstehenden Spielmakers nach Herzenslust intrigieren kann.⁷¹ Lediglich durch diese Sonderstellung sticht der Baron aus der „ekelhafte[n] Horde von Freiern“ heraus und zeigt die „Gefühlsleere der Zeit“ deutlicher als sein Umfeld auf.⁷² Mehr noch aber führt diese adlige Figur, die ohne Vergangenheit und soziale Bindung in die Nachkriegszeit tritt und deshalb weder Tragik noch Komik in sich tragen – und somit höchstens lächerlich wirken oder gar vollkommen kalt lassen – kann, die Schwäche Sternheims vor Augen, die Gesellschaft der jungen Weimarer Republik glaubhaft auf die Bühne zu bringen: Der Baron von Schmettow ist als Antagonist blass, als adlige Figur mehr eine ver schwommene Erinnerung an den noch privilegierten, elitären Aristokraten des Kaiserreichs denn eine auf Sternheims Gegenwart bezogene Figur.⁷³ Diese inhaltliche Schwäche spiegelt sich in dem losen Ort- und Zeitgefüge der Komödien wider: Während *Der entfesselte Zeitgenosse* in einem namenlosen Schloss außerhalb jeder Umwelt verortet ist, sprengt Sternheim in *Der Nebbich* die von ihm bis dahin bediente traditionelle Form der Komödie: Ortswechsel finden nicht zwischen den Akten, sondern zwischen den Szenen statt; ein zeitlicher Rahmen des Geschehens lässt sich nicht ermitteln.⁷⁴ Hier wirkt der Dramatiker rat- und entgegen eigener Bekundungen intentionslos.⁷⁵

⁷⁰ Tritz kehrt keinesfalls verändert, höchstens bestärkt in sein kleinbürgerliches Milieu heim. Der sonntägliche „Schwof“ (N III, 3), mit dem das Stück ansetzte, wird sofort wieder anvisiert. Vgl. zur ausbleibenden Individualisierung des Protagonisten Rhys W. Williams: Kampf der Metapher. Ideologiekritik in Sternheims Nachkriegskomödien am Beispiel des *Nebbich*. In: Text und Kritik. 23 (1985). Nr. 87. S. 35–48, hier S. 39f. Sternheim kritisiert die bürgerliche Moral im *Nebbich* wie in seinen Vorkriegsdramen, indem er seine fragwürdigen Figuren unterm Strich eben keine Veränderungen durchleben lässt. Vgl. Hans-Herbert Wintgens: Carl Sternheim. Arzt am Leibe seiner Zeit. In: Ders., Gerard Oppermann (Hrsg.): 1933. Verbrannte Bücher – Verbannte Autoren. Hildesheim, 2006. S. 56–75, hier S. 63.

⁷¹ So bewahrt Schmettow auch im allgemeinen Chaos gegen Ende des zweiten Aufzugs die Distanz zum Geschehen, das sich auf den zusammenbrechenden Tritz im Mittelpunkt der Bühne konzentriert, „während außer Schmettow sich alles links an der Rampe um Rita drängt“ (N II, 7).

⁷² Diebold, Bernhard: Der entfesselte Zeitgenosse. In: Das literarische Echo. 23 (1921). Nr. 14. S. 795–796, hier S. 795f.

⁷³ Die Handlung des *Nebbichs* wird lediglich durch den Verweis auf den Parteikommunisten Marlowski (die KPD wurde 1919 gegründet) in der Nachkriegszeit verankert (vgl. N I, 1).

⁷⁴ Vgl. Dudaš: Vom bürgerlichen Lustspiel, S. 546, 569.

⁷⁵ Vgl. dazu die Versuche Sternheims, sich 1919 als Vorkämpfer einer geistigen, antibürgerlichen Revolution zu etablieren. Sternheim, Carl: Morgenröte? In: Ders.: Gesamtwerk Bd. 6. S. 101–102. Stern-

Gustav Hartung, unter dessen Regie der *Entfesselte Zeitgenosse* am 17. Februar 1921 am Hessischen Landestheater Darmstadt uraufgeführt wurde, hatte zuvor bereits einige Stücke Sternheims, wenngleich auch mit wechselhaftem Erfolg, auf die Bühne gebracht. So war von ihm 1917 *Der Stänker* unter dem Titel *Perleberg* am Frankfurter Schauspielhaus inszeniert worden, während zwei Jahre später zunächst 1913 und wenige Monate darauf *Die Marquise von Arcis* am selben Ort durch Hartung uraufgeführt wurden.⁷⁶ Im Gegensatz zu diesem amüsanten Historienspiel versuchte er bei dem *Entfesselten Zeitgenossen*, den zeitkritischen Aspekt der an sich „dramatisch unbedeutenden Angelegenheit [...], deren sensationelle, d.h. bühnenwirksame Verspannung ohne aufregende Kurven“ angelegt war,⁷⁷ durch die Installation eines leuchtenden Hakenkreuzes ausgerechnet über dem Stuhl des jüdischen Politikers Weinstein klarer herauszustellen. Diese Absicht misslang: Das Publikum war gespaltenen Meinung, die Kritik von dem wegen des vorangegangenen Erfolgs von Sternheims nach Diderot bearbeiteten Schauspiels *Die Marquise von Arcis* mit Spannung erwarteten neuen Stück durchweg enttäuscht.⁷⁸ Und auch wenn der Autor von einem „ungehemmten Darmstädter Erfolg“ schwärmte,⁷⁹ wurde der *Entfesselte Zeitgenosse* nach seiner Premiere kein zweites Mal aufgeführt.

„Laune ersetzt den fehlenden Inhalt“, hieß es ähnlich distanziert auch über den „von Gemeinplätzen wimmelnden“ *Nebbich*,⁸⁰ den Gustav Hartung am 9. Oktober 1922 ebenfalls in Darmstadt zur Uraufführung brachte und dabei, scheinbar als Konsequenz aus dem Misserfolg des *Entfesselten Zeitgenossen*, den wiederum recht eingängigen Stoff als „eine marktgängige Mischung von aktueller Komödie und zeitlosem Volks-

heim stellte dabei heraus, dass hinter dem Bürgertum „Junker und Kapitalgewaltige[-]“ die „wirklichen Machthaber des Reichs“ vor und nach dem Weltkriegsende seien, gegen die es auch literarisch anzuschreiben gälte. Siehe Carl Sternheim: *Die deutsche Revolution*. In: Ebd., S. 71–86, hier S. 77, 85.

⁷⁶ Hartung führte auch bei der Inszenierung von *Das Fossil* 1927 am Renaissancetheater in Berlin die Regie, allerdings geriet dieses Aufführung zum Misserfolg. Vgl. Emrich: *Anmerkungen*, S. 578, 582; ders.: *Anmerkungen*. In: Carl Sternheim: *Gesamtwerk*. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 2. *Dramen II*. Neuwied, Berlin, 1964. S. 547–564, hier S. 562, 564.

⁷⁷ So ein anonymes Rezension: *Westdeutsche Uraufführungen*. In: *Vossische Zeitung*, 10. 3. 1921. S. 2. Zur Aufführungsgeschichte von Sternheims Werken ausführlich Klaus Hagedorn: *Carl Sternheim. Die Bühnengeschichte seiner Dramatik*. Köln, 1976 [Diss.]. S. 266–272 (zu *Der entfesselte Zeitgenosse*), 272–282 (zu *Der Nebbich*).

⁷⁸ Als exemplarisch dafür möge Albert Streubers Kritik gelten, der die Komödie trotz manch lustiger Passagen insgesamt „recht schwach“ fand. „Die Bühnenwirkung ist gering“, heißt es von ihm zusammenfassend. Siehe Alfred Streuber: *Der entfesselte Zeitgenosse*. In: *Die schöne Literatur*. 22 (1921). Nr. 6. S. 72–73, hier S. 73.

⁷⁹ Sternheim, Thea: *Tagebucheintrag* vom 22. Februar 1921. In: Dies.: *Tagebücher* Bd. 1. S. 535–536, hier S. 535.

⁸⁰ Sternheim, Thea: *Tagebucheintrag* vom 1. Februar 1924. In: Dies.: *Tagebücher* Bd. 1. S. 666–667, hier S. 666.

stück“ auf die Bühne brachte.⁸¹ Nur wenige Rezensenten wie Siegfried Jacobsohn und Max Herrmann-Neisse blieb der kaum ausgearbeitete politische Gehalt des Stücks trotz Hartungs weichgespülter Inszenierung nicht verborgen.⁸²

Der Publikumserfolg, der sich mit der von Sternheim selbst vorgenommenen Inszenierung des *Nebbichs* an den Kammerspielen Berlin ab dem 1. Februar 1924 verspätet einstellte – insgesamt wurde die Komödie dort 33 Mal gegeben⁸³ –, konnte über die strukturelle Unsicherheit des Stücks nicht hinwegtäuschen.⁸⁴ „Daß aber von Carl Sternheim überhaupt noch eine dramatische Dichtung von irgendeinem Belang kommen wird, ist wenig wahrscheinlich“,⁸⁵ ätzte Julius Bab etwas voreilig, da sich Sternheim in der *Schule von Uznach* (1926), einer weiterentwickelten Vorführung einer selbstgefälligen (adligen) Elite, wieder „auf seine ursprünglichen Fähigkeiten“ besann.⁸⁶

⁸¹ Jacobsohn, Siegfried: Bluth, Sternheim, Synge. In: Die Weltbühne. 20 (1924). Nr. 7. S. 202–204, hier S. 202.

⁸² Vgl. ebd.; Max Herrmann-Neisse: Die Uraufführung von Carl Sternheims *Der Nebbich*. In: Die Aktion. 14 (1924). Nr. 3/4. Sp. 88–90. Die satirische Darstellung der linken Politiker um Tritz führte, ausgelöst durch Herrmann-Neißes Besprechung, zu einer Entfremdung zwischen den Autoren der *Aktion* und Sternheim. Vgl. Valerie Hennecke: Die Sprache in den Lustspielen Carl Sternheims. Köln, 1985 [Diss.], S. 177.

⁸³ Vgl. Wilhelm Emrich: Anmerkungen. In: Sternheim: Gesamtwerk Bd. 3. S. 499–522, hier S. 509. *Der Nebbich* wurde anschließend von Hermine Körner am Schauspielhaus München inszeniert. Wie oft Heinz Rühmann dort in der Titelrolle nach der Erstaufführung am 4. Oktober 1924 auftrat, ist nicht bekannt. Vgl. ebd.

⁸⁴ Vgl. Monty Jacobs: Der Nebbich. In: Vossische Zeitung, 2. 2. 1924. S. 2.

⁸⁵ Bab, Julius: Die Chronik des deutschen Dramas. Bd. 5. Deutschlands dramatische Produktion 1919–1926. Berlin, 1926. S. 116.

⁸⁶ Ihering, Herbert: Die Schule von Uznach. In: Ders.: Von Reinhard bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Bd. 2. 1924–1929. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin u. Mitarbeit v. Edith Krull. Berlin, 1959. S. 226–227, hier S. 226.

IV.2. Adliges Leben zwischen Schminke und Versachlichung

Carl Sternheims *Schule von Uznach* oder *Neue Sachlichkeit*

„Er hat also immerhin wieder einen Stoff“,¹ konstatierte Herbert Ihering im Herbst 1926 anlässlich der Uraufführung von Carl Sternheims Lustspiel *Die Schule von Uznach* oder *Neue Sachlichkeit*.² Anders als sein eher zurückhaltender Kollege war der Kritiker Axel Eggebrecht schon im Mai dieses Jahres geradezu ins Schwärmen darüber geraten, dass sich Sternheim in seiner neuen Komödie als einer der ersten Dramatiker dem im Vergleich zur Vorkriegszeit völlig veränderten Geschlechterverhältnis der mittzwanziger Jahre annahm:

Der Mann hat sich durch den Krieg blamiert, seine Unzulänglichkeit und die seiner Welt ist der Frau klar geworden. Sie will also selbst ihr Geschick und dann überhaupt das der Welt in die Hand nehmen, denn die Illusion des Helden, auf den sie sich verlassen kann, ist ihr verloren gegangen.³

Die von Sternheim in der *Schule von Uznach* aufgezeigte, vornehmlich weibliche Figurengruppe bedient das nicht nur von Eggebrecht konstatierte gesteigerte Selbstbewusst-

¹ Ihering, Herbert: *Die Schule von Uznach*. In: Ders.: *Von Reinhard bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Bd. 2. 1924–1929. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin u. Mitarbeit v. Edith Krull. Berlin, 1959. S. 226–227, hier S. 226.

² Das Stück wurde am 21. September 1926 zeitgleich am Deutschen Schauspielhaus Hamburg (Regie: Arnold Marlé), am Nationaltheater Mannheim (Regie: Heinz Dietrich Kenter) und am Kölner Schauspielhaus (Regie: Friedrich Neubauer) uraufgeführt. Detailliert dazu Klaus Hagedorn: *Carl Sternheim. Die Bühnengeschichte seiner Dramatik*. Köln, 1976 [Diss.]. S. 397–420; Rudolf Billelta: *Sternheim-Kompandium. Carl Sternheim. Werk, Weg, Wirkung*. Wiesbaden, 1975. S. 628–631.

³ Eggebrecht, Axel: *Was arbeiten Sie? Gespräch mit Carl Sternheim*. In: *Die literarische Welt*. 2 (1926). Nr. 19. S. 1. Klaus Wieland beschreibt die keine Helden hervorbringenden Materialschlachten des Ersten Weltkriegs, die über vermehrte Berufstätigkeit und rechtliche Gleichstellung emanzipierte Frau und die verbreitete Unfähigkeit zur Versorgung der Familie im Zuge der Weltwirtschaftskrise 1929 als die drei wesentlichen Ursachen für den „Sinnverlust der männlichen Existenz“. Da Massenarbeitslosigkeit und Verarmung auch als Folgen der Inflation von 1923 auftraten, lässt sich die wirtschaftliche Impotenz des Mannes genauso gut als ein wesentlicher, das traditionell männerbestimmte Geschlechterverhältnis bereits in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre erschütternder Faktor verstehen. Siehe Klaus Wieland: *Die Maskulinität des kleinen Mannes. Anmerkungen zur neusachlichen Männlichkeit*. In: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*. 13/14 (2009/2010). S. 179–207, hier S. 179. Dramatisch griff u.a. Hermann Broch diesen Gedanken in seinem Stück *Die Entsöhnung* (1933) auf: Die Unternehmerrgattin Filsmann erkennt da: „[D]ie Welt funktioniert nicht mehr ... es ist eine heillose Verwirrung in der Welt ... die Männer werden nicht mehr damit fertig.“ Anders als in Sternheims Komödie zweifelt bei Broch auch das männliche Figural die soziale Dominanz des Mannes an: „Vielleicht [...] wird die Erneuerung von den Frauen ausgehen.“ Siehe Hermann Broch: *Die Entsöhnung. Trauerspiel in drei Akten und einem Epilog*. In: Ders.: *Kommentierte Werkausgabe*. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler. Bd. 7. Dramen. Frankfurt/M., 1986². S. 11–132, hier S. 75f. (II, 5). Besonders drastisch zeichnet sich der Machtverlust des Mannes in Ernst Tollers *Hinkemann* (1924) ab. Im Krieg entmannt, kann sich der Titelheld nur noch als „verlorne[n] Mann“ wahrnehmen und demontiert in der Folge konsequent seine soziale Stellung. Siehe Ernst Toller: *Der deutsche Hinkemann. Eine Tragödie in drei Akten*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühwald. Bd. 2. Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918–1924). München, Wien, 1995³. S. 191–247, hier S. 198 (I, 1).

sein der Frau nach 1918 und ihr emanzipatorisches Streben, wodurch die Komödie insgesamt auf Distanz zu der traditionell männerdominierten Sozialordnung tritt und zumindest in ihrer Exposition hinsichtlich Frauenbild und Geschlechterrollen eine inhaltliche Weiterentwicklung zu Sternheims Frauen-Komödien *Der entfesselte Zeitgenosse* (1920) und *Der Nebbich* (1922) darstellt.⁴ Ähnlich wie Klara Cassati und Rita Marchetti gehören die jungen Frauen von Sternheims 1926 uraufgeführter Komödie zur sozialen Elite ihrer Zeit und sind ihrem männlichen Umfeld an geistigem und finanziellem Vermögen gleichauf, wenn nicht gar überlegen. Anders aber als die von Freiern umgebenen (und gelangweilten) Damen auf permanenter Partnersuche verstehen sich in der *Schule von Uznach* vier „bildschöne Mädchen im Alter von siebenzehn bis zwanzig Jahren“⁵ als vom Mann unabhängige, amazonenhafte „Armee Penthesileas“, die fünf Jahre nach dem Weltkriegsende die sozialen „Bastillen des Mannesübermuts“ (I, 1) längst erstürmt hat. Ist Klara noch wegen ihrer beanstandeten Partnerwahl als „Dame in Anführungsstrichen“ beschimpft worden,⁶ sind es nun die Männer, die „nach dem großen Morden“ als „Helden in Anführungsstriche[-]“ (I, 1) gesetzt werden. Doch auch wenn die jungen Frauen nicht nur den politischen, sondern auch einen sozialen „Bruch“ mit dem „Irrenhaus“ Kaiserreich einfordern, hüllen sie sich doch am „Rand heutiger Tatsachen und Erkenntnisse“ perspektivlos in „Schweigen“ (I, 1). Und auch der Schulleiter Dr. Siebenstern bleibt merklich vage, wie er den ihm anvertrauten Mädchen „Mut, sogar Übermut zu den heutigen belämmerten Verhältnissen“ beibringen und aus ihnen „exakte[-] Zeitgenossen“ (I, 1) formen will; die von ihm eingeforderte Individualität – Sternheims vielzitierte eigene „Nuance“⁷ – ist letztendlich nicht lehrbar.

⁴ Vgl. dazu das entsprechende Kapitel der vorliegenden Arbeit. Schon mit dem *Entfesselten Zeitgenossen*, in dem Frauen „nicht unbewußt genommen sein“ wollen (siehe Carl Sternheim: *Der entfesselte Zeitgenosse*. Ein Lustspiel. In: Ders.: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 3. Dramen III. Neuwied, Berlin, 1964. S. 5–82, hier S. 40 [II, 3]), setzt ein Wandel im Frauenbild Carl Sternheims ein, dessen mehrheitlich zwischen 1909 und 1915 entstandene Komödien *Aus dem bürgerlichen Heldenleben* von insgesamt passiven, den Männern nachgestellten weiblichen Figuren geprägt sind: „Den meisten Frauentypen ist die ihnen gesellschaftlich auferlegte Rolle eines Objektes in der Männerwelt gemeinsam. Diese Rolle bleibt von der ersten bis zur letzten Szene der Stücke Sternheims trotz ihres angestrebten Emanzipationsreigens unverändert.“ Siehe Aneta Joachimowicz: *Erotik und Emanzipation. Die Frauenporträts in Carl Sternheims Komödien Aus dem bürgerlichen Heldenleben*. In: Ursula Paintner, Claus Zittel (Hrsg.): *Carl Sternheim. Revolution der Sprache in Drama und Erzählwerk. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Carl Sternheim-Tagung*. Bern et al., 2013. S. 193–206, hier S. 193.

⁵ Sternheim, Carl: *Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit*. Ein Lustspiel in vier Aufzügen. In: Ders.: Gesamtwerk Bd. 3. S. 375–444, hier S. 378 (I, 1). Die folgenden Zitate im Fließtext beziehen sich auf diese Angabe.

⁶ Sternheim: *Der entfesselte Zeitgenosse*, S. 63 (III, 2).

⁷ Sternheim, Carl: *Das gerettete Bürgertum*. In: Ders.: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 6. Zeitkritik. Neuwied, Berlin, 1966. S. 45–47, hier S. 47.

Deutlicher als die Frauenfiguren im *Entfesselten Zeitgenossen* und im *Nebbich* verortete Sternheim seine abgeklärten „Mädchen von heute“ (I, 1) in der Gegenwart der zwanziger Jahre;⁸ der von ihnen ausgefochtene Geschlechterkampf ist fest verankert im Gedankengut der Reformschulbewegung der 1910er und 1920er Jahre sowie im Jugenddiskurs der Weimarer Republik.⁹ Die „verwinkelten Qualen der Jungen“¹⁰ hatten vor Sternheim bereits Hans José Rehfisch (*Erziehung durch Kolibri* 1921) und Klaus Mann (*Anja und Esther* 1925)¹¹ prominent auf die Bühne gebracht, neben ihnen avancierte der Autor der *Schule von Uznach* zum namhaftesten literarischen Anwalt der Jugend, hier speziell der jungen Frauen.¹²

Doch ähnlich wie schon die Frauenfiguren in dem *Entfesselten Zeitgenossen* und dem *Nebbich* sind Sternheims millionenschwere Internatsschülerinnen wirtschaftlich zu „gut gepolstert[-]“ und sozial zu isoliert, um exemplarisch für die angestellte und doch letztendlich unselbstständige ‚Neue Frau‘ der zwanziger Jahre oder irgendeine andere ge-

⁸ Der genaue Zeitpunkt der Handlung bleibt indes unklar. Während Sonja seit dem „großen Morden [...] ein Jahr fünf“ (I, 1) verstrichen sieht, wodurch das Spiel auf 1923 datiert werden könnte, wähnt sich Klaus „[f]ast ein Jahrzehnt nach dem Krieg“ (I, 2), wodurch Sonjas Angabe relativiert wird. Insgesamt scheint Sternheim daran gelegen zu sein, keinen momentanen, sondern vielmehr einen langwierigeren Zustand darstellen zu wollen.

⁹ Sternheim rezipierte bei der Erarbeitung seiner Komödie u.a. die Schriften der Reformpädagogen Paul Geheeb (1870–1961), Gustav Wyneken (1875–1964) und Martin Luserke (1880–1968). In der Figur der Mary Vigdor, einer Anspielung auf die Tänzerin Mary Wigman (1886–1973), widerspiegelte Sternheim die zeitgenössisch populäre Tanzpädagogik. Vgl. Wilhelm Emrich: Anmerkungen. In: Carl Sternheim: Gesamtwerk Bd. 3. S. 499–522, hier S. 517. Speziell zu Tanz und Parodie vgl. Alexandra I. Kolb: Carl Sternheims ‚Die Schule von Uznach‘ (1926) im Kontext des zeitgenössischen Tanzdiskurses. In: Gabriele Klein, Christa Zipprich (Hrsg.): Tanz, Theorie, Text. Münster et al., 2002. S. 203–215. (in leicht abgewandelter Form veröffentlicht als: „The never-ending trembling and vomiting of the soul“. Carl Sternheim’s Critique of the Modern Dance Movement. In: Discourses of Dance. 4 (2008). Nr. 2. S. 59–71; dies.: Performing femininity. Dance and Literature in German Modernism. Oxford et al., 2009. S. 247–264).

¹⁰ Koebner, Thomas: Unbehauste. Zur deutschen Literatur in der Weimarer Republik, im Exil und in der Nachkriegszeit. München, 1992. S. 80.

¹¹ Zahlreiche Handlungselemente von Klaus Manns Stück finden sich bei Sternheim wieder, so der zwischen Internatsschülern und Heimleiter ausgemachte Generationskonflikt, die starke pädagogische Bedeutung des Ausdruckstanzes, die lesbische Beziehung zwischen zwei Schülerinnen und die Auflösung des Konflikts durch einen von außen eindringenden Fremden. War *Anja und Esther* vor allem im Hinblick auf Erika Mann und Pamela Wedekind geschrieben worden (vgl. Klaus Mann: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Berlin, Weimar, 1974. S. 197), kann Sternheims Sonja ebenfalls als literarisches Porträt von Pamela Wedekind gelten. Die Tochter des von ihm verehrten Frank Wedekind hatte Sternheim bereits 1925 für sein *Oskar Wilde*-Drama zu gewinnen versucht. In der Uraufführung der *Schule von Uznach* spielte sie die Sonja. Vgl. Anatol Regnier: Du auf deinem höchsten Dach. Tilly Wedekind und ihre Töchter. Eine Familienbiografie. München, 2003. S. 194f.

¹² In der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre tendierte die sozialkritische Dramatik stark dazu, gesamtgesellschaftliche Kontroversen in Form von Jugenddramen aufzugreifen. Zu nennen sind hier exemplarisch Ferdinand Bruckners *Krankheit der Jugend* (1926), Peter Martin Lampels *Revolte im Erziehungshaus*, Heinrich Manns *Bibi* (beide 1928) und Leonhard Franks *Die Ursache* (1929). Mit Blick auf die Jahresangaben lässt sich Sternheim diesbezüglich eine gewisse avantgardistische Bedeutung zusprechen. Eine umfangreichere Dramenauswahl zum Thema Jugend und Erziehung findet sich bei Christina Jung-Hofmann: Wirklichkeit, Wahrheit, Wirkung. Untersuchungen zur funktionalen Ästhetik des Zeitstücks der Weimarer Republik. Frankfurt/M. et al., 1999 [Diss.]. S. 28.

sellschaftlich relevante Frauengruppe eintreten zu können¹³ – was nicht verwundert, formte Sternheim seine Mädchenfiguren doch nicht nach der für das künstlerische Bild der ‚modernen‘ Frau exemplarischen „schicke[n], modisch gekleidete[n] junge[n] Verkäuferin oder Sekretärin“,¹⁴ sondern nach den mit intellektuell-snobistischem „Hang zu feudaler Faulheit“ in seinem Haus verkehrenden Dichterkinder Klaus und Erika Mann sowie Pamela Wedekind:¹⁵ Die mit seiner Tochter Dorothea befreundete literarische Jung-Prominenz konnte entgegen der eigenen Ansprüche kaum ihre Generation vertreten.¹⁶ Und so kann es nicht erstaunen, dass auch die ihnen nachgebildeten Figuren Thylla Vandenberg, Vane von Peschel, Maud Panhorst und Sonja Ramm als Millionärstöchter aus allen Teilen der westlichen Zivilisation „weder die Frau im Beruf noch die weltstädtische Frau“¹⁷ repräsentieren. Diese ebenso elitären wie unter reformpädagogischer „Schlagwortnarkose“¹⁸ ratlos gewordenen Mädchen werden, wie

¹³ Philippoff, Eva: Das neusachliche junge Mädchen zwischen Uznach und dem Oktoberfest. In: Pierre Vaydat (Hrsg.): Die „Neue Sachlichkeit“. Lebensgefühl oder Markenzeichen? Lille, 1991. S. 105–121, hier S. 109. Sternheim selbst erkannte diesen Umstand nicht und glaubte stattdessen, durch seine „Arbeit an der ‚Schule von Uznach‘ sehr auf der Höhe der Mentalität junger Mädchen von heute“ zu sein. Siehe Carl Sternheim: Brief an Dorothea Sternheim vom 5. 10. 1925. In: Ders.: Briefe. Hrsg. v. Wolfgang Wendler. Bd. 2. Briefwechsel mit Thea Sternheim, Dorothea und Klaus Sternheim 1906–1942. Darmstadt, 1988. S. 319–320, hier S. 319.

¹⁴ Erkel, Karin: Lösungen von Lebenskrisen im Bannkreis gesellschaftlicher Grenzen. Zum Jungmädchen- und Frauenbild in populären Romanen der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. 5 (1999/2000). S. 115–143, hier S. 118.

¹⁵ Sternheim, Carlhans: Die Dichterkinder. In: Der Querschnitt. 9 (1929). Nr. 3. S. 166–168, hier S. 166. Vgl. Klaus Mann: Brief an Erika Mann vom 11. 8. 1926. In: Ders.: Briefe. Hrsg. v. Friedrich Albrecht. Berlin, Weimar, 1988. S. 30–31, hier S. 31.

¹⁶ Vgl. das dargestellte ‚jüngste Deutschland‘ bei Elke Nicolai: „Wohin es uns treibt ...“ Die literarische Generationsgruppe Klaus Manns 1924–1933. Ihre Essayistik und Erzählprosa. Frankfurt/M. et al., 1998 [Diss.]. Klaus und Erika Mann sowie seine Verlobte Pamela Wedekind standen mit Gustaf Gründgens (Erika Manns Verlobten) in Manns Stück *Anja und Esther* auf der Bühne. Für Manns *Revue zu Vieren* (1927), die in derselben Besetzung aufgeführt wurde, erstellte Sternheims Tochter die Bühnendekoration. Noch deutlicher als in der *Schule von Uznach* schlägt der autobiografische Gehalt der Stückhandlung in dem nichtaufgeführt gebliebenen Drama *Die Väter oder Knock out* (1927) durch, in dem Sternheim sich selbst und Thomas Mann von den eigenen Kindern ideologisch und physisch ausbooten lässt. Vgl. Carl Sternheim: *Die Väter oder Knock out*. Komödie in drei Akten. In: Ders.: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 10.1. Spätwerk. Unveröffentlichte Dramen. Kurzfassung *Europa*. Autobiographie. Nachträge. Texte zu den Bänden 6 und 7. Neuwied, Darmstadt, 1976. S. 5–35. Einigen Einfluss auf die Ausgestaltung der Mädchenfiguren dürften auch die Kinder des mit Sternheim befreundeten Architekten Henry van de Velde gehabt haben, dessen Töchter Thylla (!), Helen und Nele mit Dorothea Sternheim in Uttwil aufwuchsen. Zu Sternheim in Uttwil vgl. Nicolaus Schubert: Uttwil, das Dorf der Dichter und Maler. Romanshorn, 1991². Bes. S. 39–48.

¹⁷ Ihering: Die Schule von Uznach, S. 227; vgl. Alfred Polgar: Wiener Theater. In: Die Weltbühne. 23 (1927). Nr. 50. S. 902–903, hier S. 902. Der offensichtliche biografische Gehalt des Stücks wurde zum Teil heftig kritisiert. So ätzte etwa Rudolf Pechel: „Es muß schon eine Freude sein, mit Sternheim bekannt oder verwandt zu sein: man ist dann keinen Augenblick sicher, daß man nicht unter höchst fataler bengalischer Beleuchtung des lieben ‚Freundes‘ in eine literarische Unsterblichkeit einzieht, auf die man sicherlich lieber verzichten möchte.“ Siehe Rudolf Pechel: Berliner Theater. In: Deutsche Rundschau. 53 (1927). Nr. 8. S. 187–190, hier S. 187. Ähnlich negativ über Sternheims Verfahren, allerdings bezogen auf *Die Vater* äußerte sich Klaus Mann: Brief an Pamela Wedekind vom 18. 10. 1928. In: Ders.: Briefe, S. 53–55, hier S. 54.

¹⁸ Salten, Felix: Sternheim-Premiere. In: Neue Freie Presse. 30.11. 1927. S. 7.

sich bereits in der ersten Szene des ersten Aktes ankündigt, in Sternheims Komödie zuerst mit dem durch die Welt reisenden Direktorensohn Klaus und kurz darauf mit Mathilde konfrontiert, dem „unberührten Gretchen aus Lüneburg, d.h. dem Mädchen von vorgestern, das in keuscher Biedermeiertracht in diese Schule hineinschneit.“¹⁹ Ausgerechnet der zunächst so modern erscheinende Motorradfahrer Klaus erweist sich jedoch als heimlicher Romantiker, der sich sein Wohnzimmer mit Kaminfeuer, Teekessel und Grammophon behaglich einrichtet, in einen „türkischen Schlafrock“ (III, 2) schlüpft und sein Schicksal in Victor Hugos *Les Misérables* vorgezeichnet findet: Wie darin der Student Marius weist Klaus die „zwei reifen Schönen“ zurück und wählt stattdessen die „noch menschlich ursprünglich“ Geliebene (III, 2). „Dem Typ von heute gegenüber ist, Enthaltensamkeit zu üben, nicht schwer“ (I, 2), erklärt Klaus bereits zu Beginn des Stücks seinem Vater. Als Thylla und Sonja ihn im dritten Akt bedrängen, komplimentiert er die emanzipierten, „durch technischen Blödsinn Berauschten“ (I, 2) wieder hinaus;²⁰ umso mehr begeistert ihn die „[b]londe Primitivität“ (I, 1) einer Mathilde, mit der er einen finalen Verlobungsreigen und die titelgebende „Neue Sachlichkeit allenthalben“ (IV, 4) einläutet.

Weil neben diesem reichlich kitschigen Happyend die Reformschule in einem „*Empirewohnhaus*“ (I, 1) untergebracht ist und sowohl ihr ehemals dichtender Direktor als auch der Lehrer Andresen, „der Rokoko liebt“ (II, 4) und eine „Vorliebe für Romantik“ (II,5) hegt, nicht vollständig im Zeitalter der reinen „Ökonomie“ (I, 1) angelangt zu sein scheinen, liegt der Gedanke nahe, Sternheim würde in der *Schule von Uznach* die „gude-gude alte Zeit“ besingen und seine Mathilde im reaktionären „Sklavinnenzustand“²¹ als „neuen Gretchentyp“²² feiern – was verbreitet auf Ablehnung stieß und stößt:

¹⁹ Singer, Paul R.: Der neue Sternheim. In: Vossische Zeitung, 24.9. 1926. S. 10.

²⁰ Volker Nölle macht in den Mädchen Thylla und Sonja die für Sternheims Werk typischen „Eindringlinge“ aus und bezieht sich dabei auf die in der Balkonszene (III, 3) angewandte weibliche Verführungsgewalt. Dabei übersieht er aber, dass Klaus zuvor durch sein Eintreffen in der geschlossenen (Schul)Welt von Uznach ebenfalls zum Eindringling wird. Dass beide Eindringlinge nicht ergänzend zueinander finden oder sich einseitig überwältigen, lässt erkennen, dass die von Klaus und den Schülerinnen vertretenen Lebenskonzepte (Neoromantik und Zweckökonomie) scheitern. Vgl. Volker Nölle: Eindringlinge. Sternheim in neuer Perspektive. Ein Grundmodell des Werkes und der Phantasie. Berlin, 2007. S. 402–411.

²¹ Kerr, Alfred: Carl Sternheim *Die Schule von Uznach*. In: Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Hermann Haarmann, Günther Rühle. Bd. 7.2. „So liegt der Fall“. Theaterkritiken 1919–1922 und im Exil. Hrsg. v. Günther Rühle. Frankfurt/M., 2001. S. 356–359, hier S. 356 u. 358.

²² Ihering: Die Schule von Uznach, S. 227. Den Mädchentyp, dem „die Chloroformhaube ihrer geschlechtlichen Hörigkeit über das Gretchenzöpfchen gestülpt“ (I, 1) wurde, verortet Sonja bereits in der ersten Szene des Stücks in der Vergangenheit der überwundenen Vorkriegszeit.

Es ist wirklich nicht an der Zeit, wie in der *Schule von Uznach* die Keuschheit des Mädchens zu predigen, wird nicht auch an den Mann die gleiche Forderung gestellt [...]. Karls Schlussfolgerung kann nur der zur Ausbeutung weiter gewillte Mann beistimmen,

meinte des Autors einstige Muse und um 1926 noch aktuelle Ehefrau Thea Sternheim, wenn auch schon unter dem verdrießlichen Einfluss der Gütertrennung.²³ Auch Eva Philippoff versteht die Grundaussage von Sternheims Komödie dahingehend, dass hier die „Selbstaufgabe der Frau mit Selbstverwirklichung gleichgesetzt wird, da die männliche Potenz den weiblichen Partner mehr als entschädigt“. Wenn die Literaturwissenschaftlerin, selbst überrascht, im Vergleich zu Ödön von Horváth, Irmgard Keun und Marieluise Fleißer „gerade Sternheim“ die „repräsentativste Aussage zum Thema“ neusachliche Frau treffen hört, kommt Philippoff zu einem nahezu erschreckend überzogen-feministischen Urteil: „Sternheim sagt, was alle männlichen Autoren irgendwie träumen oder nicht zu sagen wagen: die Frau gehört zum Manne und ihr bestes Geschäft ist immer noch das Kinderkriegen“.²⁴

Philippoff irrt hier allerdings in zwei wesentlichen Annahmen. Zum einen war der Begriff der Neuen Sachlichkeit um 1925, als Sternheim seine Komödie verfasste, innerhalb der Literatur noch nicht derart etabliert, wie sie annimmt.²⁵ Umso dringlicher muss

²³ Sternheim, Thea: Tagebucheintrag vom 15. 6. 1927. In: Dies.: Tagebücher 1903–1971. Hrsg. v. Thomas Ehrsam, Regula Wyss. Bd. 2. 1925–1936. Göttingen, 2002. S. 80. Thea Sternheim sah ihren Mann wie viele Kritiker nicht nur in seinem Denken rückwärtsgewandt, sondern wusste ihn durch das private Miteinander während der Entstehungszeit der *Schule von Uznach* in einer grundlegenden Lebenskrise: Neben Sorgen um seinen literarischen Ruhm, der trotz des Publikumserfolgs des *Nebbichs* von Kritikern und sogar von wohlmeinenden Freunden für verblässend befunden wurde (vgl. Klaus Mann: Carl Sternheims Originalität. In: Ders.: Das innere Vaterland. Literarische Essays aus dem Exil. Hrsg. v. Martin Gregor-Dellin. München, 1986. S. 120–123, hier S. 121), traten um 1925 auch vermehrt private Verwicklungen: So klagte eine ehemalige Geliebte den Unterhalt für eine gemeinsame Tochter mit Sternheim ein. Sein Sohn Klaus scheiterte mehrfach beruflich und war auf väterliche Unterstützung angewiesen. Sternheims Bruder Felix wurde in Wien wegen homosexueller ‚Vergehen‘ verurteilt. Hinzu kamen eigene gesundheitliche und Eheprobleme; erste brachten ihn in engeren Kontakt zu dem Berliner Mediziner und Schriftsteller Gottfried Benn, dem die *Schule von Uznach* gewidmet ist, zweite liefen auf eine Scheidung von Thea Sternheim 1927 und die sich schon in dieser Zeit andeutende Beziehung zu der wesentlich jüngeren Pamela Wedekind hinaus. Aufgrund dieser insgesamt dramatischen Umstände – daneben gipfelte eine 1928 endgültig durchbrechende psychische Erkrankung im Jahr darauf in der Entmündigung des Schriftstellers – sieht Edson M. Chick Sternheims Schriftstellerlaufbahn, obwohl der Autor auch nach 1926 noch an diversen Theaterprojekten arbeitete, bereits mit der *Schule von Uznach* zumindest im Bereich der Dramatik beendet. Vgl. Edson M. Chick: Carl Sternheim. In: Wolfgang D. Elfe, James Hardin (Hrsg.): Twentieth-Century German Dramatists, 1889–1918. Detroit, London, 1992. S. 220–233, hier S. 232. Vgl. Manfred Linke: Carl Sternheim. In: Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Reinbek, 1979. S. 136f., 159.

²⁴ Philippoff: Das neusachliche junge Mädchen, S. 118.

²⁵ Philippoff setzt ein festes Wissen um die Neue Sachlichkeit stillschweigend voraus und umreißt sie nur mit den Schlagwörtern „Sachlichkeit, Zielstrebigkeit, Wunsch nach Unabhängigkeit“. Vgl. ebd., S. 107. Wieland sieht die Programmschriften um die ‚Tatsachenpoetik‘ der mitt- und endzwanziger Jahre erst ab 1926 ihren „quantitative[n] Höhepunkt“ erreichen. Siehe Wieland: Die Maskulinität des kleinen Mannes, S. 180. Gregor Streim kommt daher zu dem Schluss, dass der Begriff der Neuen Sachlichkeit um 1925, als Sternheim *Die Schule von Uznach* verfasste, „noch wenig verbreitet“ gewesen ist. Siehe Gregor

nachgefragt werden, was Sternheim unter dem für ihn titelgebenden Schlagwort eigentlich verstand. Zum anderen deuten die übertriebene Inszenierung des romantischen Ambientes durch Klaus (vgl. III, 2), das kitschige und nicht weniger künstlich arrangierte Final, das eine diffizile Choreografie der gefundenen Paare vorsieht (vgl. IV, 5), und immer wieder Mathildes lächerliches Verhalten – von der anfänglichen Ohnmacht (vgl. I, 4) bis zu dem vor Klaus geschluchzten „Huhuhuhu!“ (III, 4) – überdeutlich darauf hin, dass Sternheim hier nicht nur die Reformpädagogik, sondern auch die Rückbesinnung auf eine konservative Geschlechterordnung ironisch vorführt.

Grundsätzlich wurde der Begriff der Sachlichkeit von Sternheim recht vielfältig gebraucht: In seinem Aufsatz *Tasso oder Kunst des Juste milieu* (1921), in dem er eine einseitige Klassikerrezeption anprangert, sieht er Heinrich Heine, Friedrich Hebbel und Richard Wagner gegen einen bürgerlichen „Kunstaustall wie des Volks der Dichter und Denker geistige Verlotterung“ wahre „Räusche vernünftiger Sachlichkeit“ heraufbeschwören.²⁶ Als Ausdruck positiver Nüchternheit im zwischenmenschlichen Umgang findet sich der Begriff zuerst in Sternheims Erzählung *Die Schwestern Stork* (1917): „Mit engelhafter Sachlichkeit“ und „entrückten Händen“ nimmt sich darin Martha ihres pflegebedürftigen Vaters an.²⁷ In der *Schule von Uznach* ist nun von einer neuen Sachlichkeit die Rede. Klaus, mit Rückgriffen auf Stendhals *Le Rouge et le Noir* und *Lamiel*, versteht darunter ein in der Romantik begründetes, antibürgerliches Streben nach Individualität. Deutlich klingt in den „aus bloßer Langeweile“ (III, 3) verübten moralischen Grenzüberschreitungen und sogar Verbrechen Lamiels Sternheims Forderung an, nach „eigener, originaler, einmaliger Natur zu leben“.²⁸ Hierin tritt denn auch seine Kritik an der Reformschulbewegung zutage: Die Suche nach „persönlicher radikaler Deutlichkeit“ (I, 1) kann nicht vermittelt werden, wie Dr. Siebenstern erklärt. „Nicht unbescheiden über Uznachs Programm hinaus! Es gab Euch Start in anderes Sein! Brachte das neue Rhodus fertig. Springen in ihm müßt Ihr selbst!“ (I, 1)

Dass seiner Meinung nach sämtliche pädagogische Konzepte ihre Schüler zwar theoretisch „sauber“ (I, 1) machen können, in der Praxis aber nur in neue, zwar der Moral enttobene, dennoch kollektivierende „Bizarrerereien“, nie aber „zu der neuen Sachlichkeit“

Streim: Von der ‚neuen Sachlichkeit‘ zur ‚neuen Sittlichkeit‘? Carl Sternheims Lustspiel *Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit* im Kontext des Geschlechterdiskurses der zwanziger Jahre. In: Paintner, Zittel (Hrsg.): Carl Sternheim. S. 207–222, hier S. 209.

²⁶ Sternheim, Carl: Tasso oder Kunst des Juste milieu. Ein Wink für die Jugend. In: Ders.: Gesamtwerk Bd. 6. S. 177–201, hier S. 195.

²⁷ Sternheim, Carl: Die Schwestern Stork. In: Ders.: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 4. Prosa I. Neuwied, Berlin, 1964. S. 113–137, hier S. 120.

²⁸ Sternheim, Carl: Kampf der Metapher! In: Ders.: Gesamtwerk Bd. 6. S. 32–38, hier S. 38.

(II, 3) führen, veranschaulicht Sternheim am von den Mädchen praktizierten Ausdruckstanz (vgl. II, 3). Dieser erinnert durch permanentes Vor- und Nachturnen mehr an den Gleichschritt der Revuetänzerinnen²⁹ als dass über ihn die Individualisation der Schülerinnen angeregt würde. Darüber hinaus entwickelt sich des „Leibes Eurhythmik“ (II, 3, sic) schnell zu einem von den Mädchen intendierten und von dem beobachtenden Klaus auch wahrgenommenen, nüchtern vorgetragenen Fruchtbarkeitstanz, durch den die zuvor von Dr. Siebenstern vorgenommene soziale Brautschau (vgl. I, 3) intensiviert weitergeführt wird. Uznach gilt somit als Sinnbild der Reformschule, die „bestes Theater“ (III, 1) in der „Wüste des Zwecklebens“ (II, 4) feilbietet und eher „versteinerte[-]“ (I, 2) als „exakte[-] Zeitgenossen“ (I, 1) hervorbringt. Hinter „Putz und Puder“ (I, 1) verborgen und zugleich doch stolz auf den modischen Verlust ihrer Jungfernschaft als Ausdruck sexueller Selbstbestimmung und moralischer Entgrenzung, können die Schülerinnen Uznachs „[a]ußer in Reden“ nicht beweisen, ob „sie sich wirklich von ihren Großmüttern unterscheiden.“ (I, 1)

Gerade aber weil Dr. Siebenstern weiß, dass sich die gewünschte Individualität nur befördern, nicht aber lehren lässt (vgl. I, 1), stellt Uznach nicht nur die verlachbar gewordene Reformschule, sondern zugleich auch deren Überwindung dar. Unter diesem Gesichtspunkt ist die Neue Sachlichkeit hier als eine Korrektur der Reformpädagogik, eine „Befreiung vom lebensreformerischen Ausdruckszwang ebenso wie von der romantischen Innerlichkeit“³⁰ zu verstehen. Denn der sich letztendlich durchsetzende Klaus repräsentiert kein rückwärtsgewandtes Frauenbild, wenn er die „zu eigenem Trubel Entschlossene“, die „kein männlicher Gebrauchsgegenstand mehr“ sein will, als „prachtvoll“ (II, 5) deklariert. Auf dieser Grundlage fordert er gegenüber der „Armee Penthesileas“ (I, 1), die sein Schlafzimmer erstürmt, einen gleichberechtigten Handlungsspielraum ein. Dabei bedient er sich der Theatermetaphorik: Die von Thylla und Sonja erstrebte, formlose „Durcheinanderdurchdringung“ sei „gegen die Technik des Dramas“, sei

²⁹ Alfred Polgar erkannte den (auch erotischen) Konformismus des synchronen Tanzens: „*Ein* Girl gibt es nicht, so wenig, wie etwa *einen* Pfeffer [...]. Daß die Girls ein Kollektivum sind, macht ihren besonderen Reiz aus. Das Weibliche erscheint da gereinigt vom Menschlichen, ‚raffiniert‘ im chemischen Sinn des Wortes. Hier findet der Wunschtraum des Mannes, der von vielen Frauen in einer träumt, zumindest durchs Aug’ Erfüllung.“ Siehe Alfred Polgar: *Girls*. In: Ders.: *Kleine Schriften*. Hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki. Bd. 2. Kreislauf. Reinbek, 1988. S. 247–250, hier S. 247f. Der verordnete Ausdruckstanz führt somit bei Sternheim über „Sentimentalitäten“ (II, 3) historisch zurück in ein männerdominiertes Geschlechterverhältnis.

³⁰ Streim: *Von der ‚neuen Sachlichkeit‘*, S. 214, 220.

kein Aufbau, die kleinste Steigerung nicht; nicht Schuld und Sühne, kein Moment der letzten Spannung. Die Sache geht zu glatt, der Hauptspaß fehlt [...]. Wir stecken noch tief in der Peripetie der Handlung. Die Schlußszene wird noch lange nicht, sicher nicht so gespielt! (II, 3)

Nur mit Mathilde, die ihm die Freiheit zur eigenintendierten Handlung einräumt, kann Klaus eine Rolle spielen, die nicht „neues Mimikry“ (IV, 1) ist und seiner natürlichen „Schöpfung“ (IV, 3) gerecht wird. Mit dem Rückgriff auf die Beibehaltung der dramatischen Struktur durch Sternheim erscheint das jeder Figur eine gestaltbare Rolle bietende Theater als „Paradigma neusachlichen Verhaltens“,³¹ bleibt der Inhalt des Stücks aber weit hinter dessen Ästhetik zurück. Diese Gewichtung führt zu dem, dass gerade die Figur des Dr. Siebenstern und mit ihr auch das Uznacher Programm im Grunde rätselhaft bleiben. Besonders die Frage, wohin Siebensterns Reformkurs führen soll, lässt sich nicht beantworten: Sternheim „entzieht sich der Konkretisierung des Neuen“,³² die *Schule von Uznach* kann angesichts eines derart vagen Gegenentwurfs zum gestrigen und seinerzeit heutigen Frauenbild in erster Linie nur eine „Verneinungskomödie“³³ darstellen. Sternheims aus der für ihn typischen sprachlichen Verknappung resultierende „dialektische Überstürzung“ reizt zudem zu Fehlinterpretationen.³⁴ Zum anderen drohen unter dem Primat der Struktur die „Randerscheinungen des gesellschaftlichen Lebens“, die Sternheim in seiner Komödie aufzeigte, nicht wahrgenommen zu werden.³⁵ Das lesbische Verhältnis zwischen Vane und Maud etwa nahm nicht einmal die konservative und völkische Kritik, die Sternheims unverblümete Thematisierung weiblicher Sexualität generell „[n]ur ekelhaft“ fand, wahr;³⁶ auch die Forschung griff es

³¹ Ebd., S. 220.

³² Hillach, Ansgar: *Die Schule von Uznach* oder der ‚romantische‘ Sternheim. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 15 (1971). S. 441–464, hier S. 459.

³³ Karl Holl glaubt Sternheim „unter dem Eindruck unserer Revolutionszeit den Weg von der Verneinung zu der Bejahung gefunden“ zu haben, was auf den von Holl angeführten *Entfesselten Zeitgenossen* auch zutrifft, uneingeschränkt aber nicht auf *Die Schule von Uznach*. Siehe Karl Holl: Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig, 1923. S. 334. Deutlicher hierzu äußerte sich Marie von Keller: „So begabt er auch ist, ihm fehlen die Liebe für die Menschheit und echter Humor. Daher bleibt er immer Verneiner des Bestehenden und wird niemals Aufbauer oder gar Schöpfer eines neuen Bürgertums oder einer neuen Menschlichkeit.“ Siehe Marie von Keller: Der deutsche Expressionismus im Drama seiner Hauptvertreter. Weimar, 1936. S. 26.

³⁴ Hillach: *Die Schule von Uznach*, S. 458. Speziell bei der *Schule von Uznach* glaubt Hillach, dass Sternheim „die Fähigkeit oder den Willen zu verlieren [begann], seine Denkinhalte noch angemessen zu vermitteln.“ Siehe ebd., S. 446. Nach Franz Norbert Mennemeier hingegen leiden alle Komödien Sternheims darunter, dass ihre eigentliche Intention grundsätzlich nicht deutlich genug vermittelt wird. Vgl. Franz Norbert Mennemeier: Modernes Deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken. Bd. 1. 1910–1933. Berlin, 2005³. S. 121f.

³⁵ Vgl. Wolfgang Paulsen: Carl Sternheim. Das Ende des Immoralismus. In: Akzente. 3 (1956). Nr. 3. S. 273–288, hier S. 287.

³⁶ Aram, Kurt: Die Schule von Uznach. In: Die evangelische Pädagogik. 2 (1927). Nr. 3. S. 129.

bislang kaum auf,³⁷ dabei veranschaulicht gerade die Darstellung der Homosexualität Sternheims inhaltliche Perspektivlosigkeit und seine innere Zerrissenheit zwischen Bürgerschreck und erschrecktem Bürger.³⁸

Die weibliche Homosexualität wurde vor und im Zeitstück hauptsächlich nach Sternheims *Schule von Uznach* immer wieder auf die Bühne gebracht, wobei sie innerhalb des Figurals mehrheitlich entweder auf Unverständnis stieß und von außen unterdrückt wurde³⁹ oder zum Selbstmord der Liebenden – so etwa bei Ferdinand Bruckner (*Krankheit der Jugend* 1926) und Christa Winsloe (*Gestern und heute* 1930) – führte.⁴⁰ Einzig Ernst Toller präsentierte in seinem Revolutionsdrama *Hoppla, wir leben!* (1927) mit Lotte Kilman eine ‚Neue Frau‘, die – wenngleich auch nur auf der Grundlage des väterlichen Prestiges – ihre Sexualpartner frei wählen kann, bereitwillig wechselt und dabei auch auf Frauen zurückgreift, ohne in der Folge soziale Einschränkungen zu erfahren.⁴¹ Hier wie auch in allen anderen genannten Stücken bleibt die lesbische Liebe allerdings auf eine extrovertierte Künstlerszene (Mann), ein anonymes Hotelzimmer (Kornfeld, Toller) oder ein beklemmendes Schüler- und Studentenmilieu (Bruckner, Sternheim, Winsloe) beschränkt und somit außerhalb der gesamtgesellschaftlichen Öffentlichkeit. In der *Schule von Uznach* sind die lesbischen Mädchen Maud und – noch stärker – Vane

³⁷ Vgl. Paulsen: Carl Sternheim, S. 287; Kolb: Carl Sternheims ‚Die Schule von Uznach‘, S. 204.

³⁸ „Halb ein Bürgerschreck und halb ein erschrockener Bürger“ war, zumindest nach Robert Neumann, Erich Kästner. Sternheim, der ebenfalls und sogar mehrfach von Neumann parodiert wurde, lässt sich leicht ebenso beschreiben. Vgl. Robert Neumann: Ein Sohn, etwas frühreif, schreibt an Frau Großhennig. In: Ders.: Mit fremden Federn. Ausgewählte Parodien. Berlin, Weimar, 1965. S. 190–191, hier S. 191. Anlässlich der Uraufführung der *Schule von Uznach* wurde Sternheim ganz in diesem Sinne auch als „Bürgerbefehder a.D.“ bezeichnet. Vgl. Max Alexander Meumann: Die Schule von Uznach. Lustspiel von Karl Sternheim. In: Evoe. Zeitschrift für modernes Theater. 2 (1926). H. 1. S. 40–41, hier S. 41.

³⁹ In Heinrich Manns Drama *Bibi* stößt das Verhältnis von Lani und Tino beider männliches Umfeld kollektiv ab. Vgl. Heinrich Mann: Bibi. Seine Jugend in drei Akten. In: Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. Alfred Kantorowicz. Bd. 10. Schauspiele. Berlin, 1956. S. 579–637, hier S. 585 (I, 2). Hinter der Verurteilung des „Schärfste[n], was drin ist“, steht die (männliche) Angst, von den sich selbst genügenden Frauen sexuell und darüber auch sozial ausgeschlossen zu werden. „Erlauben Sie mal, ich bin auch noch da“, protestierte etwa Dolf. Siehe ebd., S. 587 (I, 3). Ganz ähnlich fühlt sich bei Paul Kornfeld Graf Schreiberhau von den Prostituierten vernachlässigt und isoliert, als diese ihre pseudolesbischen Attraktionen einem anderen Mann anbieten: „Ich bin nämlich auch noch da!“, heißt es dort. Siehe Paul Kornfeld: Smither kauft Europa. In: Ders.: Der ewige Traum. Smither kauft Europa. Komödien. Hrsg. v. Rolf Geißler. Bergisch Gladbach, 1990. S. 61–149, hier S. 98 (III. Akt). Hier wie da wird die weibliche Homosexualität auf die sexuelle Komponente beschränkt und als Bedrohung der männlichen Potenz aufgefasst.

⁴⁰ Karin Erkel's Untersuchung von Frauenromanen der Weimarer Republik legt gerade im Hinblick auf Maximiliane Ackers' *Freundinnen* (1923) nahe, dass trotz gelockerter Sexualmoral eine „feministische Sensation“ durch eine positive Darstellung von weiblicher Homosexualität – die konsequent zu einem Happyend für das Liebespaar führen müsste – auch in dieser Gattung ausblieb. Siehe Erkel: Lösungen von Lebenskrisen, S. 120.

⁴¹ Gleichwohl wird Lotte von ihrem Verehrer für betrunken gehalten und damit sowohl ihre Entscheidungsfähigkeit als auch ihre Ansichten („Zärtlich im Bett können nur Frauen sein.“) angezweifelt. Siehe Ernst Toller: *Hoppla, wir leben!* Ein Vorspiel und fünf Akte. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühwald. Bd. 3. Politisches Theater und Dramen im Exil (1927–1939). München, Wien, 1995². S. 7–117, hier S. 89 (III, 2).

nicht nur von dieser Außenwelt, sondern darüber hinaus auch innerhalb der Schülerschaft stark isoliert: Während Sonja und Thylla nachts Klaus bedrängen, an ihm in ihrer progressiven Vermännlichung scheitern und dadurch überhaupt erst zum Umdenken gezwungen werden, „begnügen“ sich Maud und Vane „bis in die Nacht“ (III, 3). Ohne äußere Impulse und inneren Wandel auf dem Stadium der letztendlich kollektivierenden Reformpädagogik verharrend bleibt in der Folge aber nur Vane, denn Maud sucht während des Tanzunterrichts den Kontakt zu der namensgleichen Mathilde: Zunächst verfißt sie gegenüber der neuen Schülerin noch Siebensterns Konzept, rät dieser aber bald zum Betrug an dem Schulleiter, als sie in Mathilde ein noch jungfräuliches und somit nicht „uznachreif[es]“, weil „gehemmtes Baby“ erkennt. Die Individualisierung nach Lehrplan wird Maud dadurch zum „Spiel[-]“ (II, 4), sie erkennt die Grenzen der Reformpädagogik. Vane hingegen hält mit ungebrochenem Eifer an der „Lehre von den Ionen und Elektronen“ der „Tanzwissenschaft“ fest. Unbewusst geht sie dabei auf Distanz zu Maud, wenn sie fordert: „Wahrheit ist Parole! Gemogelt wird nicht mehr!“ (II, 2)

Somit ist es zuletzt Vane allein, die nicht nur wegen ihrer sexuellen Orientierung, sondern zusätzlich aufgrund ihrer adligen Herkunft und des eigentümlichen Namens wegen, hauptsächlich jedoch aufgrund ihrer stagnierenden geistigen Entwicklung vollkommen isoliert von den anderen Schülerinnen erscheint. Diese Exklusion einer adligen Figur wird von Sternheim in der *Schule von Uznach* konsequenter vollzogen als noch in den vorangegangenen Komödien *Der Entfesselte Zeitgenosse* und *Der Nebbich*, in denen Baron von Schmettow zu der ihn umgebenden Herrenrunde aus eigenem Antrieb eine distanzierte Haltung einnimmt. Dennoch – oder gerade deswegen – gilt er in beiden Stücken den Damen als den anderen Männern überlegen und „der bei weitem Wertvollste“.⁴² Auf Vane trifft diese positive Beurteilung nicht zu, da sie im Gegensatz zu ihren Mitschülerinnen die reformpädagogischen Ansätze von Uznach nicht überwinden kann.

Schon im ersten Akt tritt die Adlige nur scheinbar im Verbund mit den anderen Mädchen auf, aus deren Kreis sich Sonja durch ihre Liebesbeziehung zu Dr. Siebenstern zunächst am deutlichsten löst.⁴³ Während der Brautschau zeigt sie Klaus darüber hinaus

⁴² Siehe Carl Sternheim: *Der entfesselte Zeitgenosse*, S. 64 (III, 2). Ähnlich heißt es im *Nebbich*, Schmettow sei „klüger und ritterlicher als die anderen“. Siehe Carl Sternheim: *Der Nebbich*. Ein Lustspiel. In: Ders.: *Gesamtwerk*. Bd. 3. S. 183–261, hier S. 256 (III, 6).

⁴³ Aufgrund des kriegsbedingten Männermangels konnte „mit waidrechter Spürung der Alte Fühlung markieren“ (I, 1) und mit Sonja eine Liaison eingehen. Als Klaus eintrifft, hadert Sonja, ob sie sich dem Jüngeren gegenüber „freieste Hand und Handlung“ vorbehalten oder an Siebenstern festhalten soll. Dieser

im Gegensatz zu den sich vollständig präsentierenden Mädchen, um Neugier zu erwecken, nur ein Bein, was als „zu raffiniert[e]“ (I, 3) Verführungstaktik aufgefasst wird. Auf dieselbe Weise strebt Vane eine ähnliche sexuelle Unabhängigkeit wie die zwischen Vater und Sohn wechselnde Sonja an, indem sie trotz ihrer Beziehung zu Maud den Schulleiter mehrfach mit ihrem „nackten Schenkel“ (I, 1) zu beeindrucken versucht. Für den zu Individualisierung anhaltenden Siebenstern aber sind solche plumpen Nachahmungen „auf die Dauer nicht anzusehen.“ (I, 1)

Im zweiten Akt sieht Vane ihr Verhältnis in Gefahr, als Maud zu Mathilde aufzuschließen versucht. Nicht der von Maud erwogene Seitensprung als vielmehr Vanes Eifersucht (vgl. II, 1) befördert eine Entfremdung zwischen den beiden Mädchen, über deren emotionale Bindung aneinander nur wenig bekannt wird. Während sich Sonja, Thylla und Mathilde Klaus gegenüber in ihrem privaten Wesen zu erkennen geben (vgl. III, 3 u. 4), bleiben Vane und Maud im Dunkel der Nacht zurück. In der Konsequenz fügen sie sich nicht vollständig in das Final im vierten Akt ein und bleiben den anderen Paaren nachgestellt: Dr. Siebenstern reicht Sonja „*großartig den Arm*“, während die beiden lesbischen Mädchen ganz schnöde „*Hand in Hand*“ durch die Szene laufen. Thylla und ihr herbeitelegrafierter Verlobter sowie das Lehrerpaar Andresen und Vigdor „*küssen sich saftig*“ (IV, 4) – eine ähnliche Leidenschaft zeigt das homosexuelle Paar, das „hier sogar noch nicht zur neuen Tagesordnung angetreten“ (IV, 4) ist, nicht. Vane scheitert im Bemühen, die reformpädagogischen Ansätze zu überwinden und ihre Homosexualität als äußerstes Zeichen der sozialen Emanzipation deutlicher als im eher freundschaftlichen Händchenhalten zu zeigen.⁴⁴ Geistig unbeweglich, steht sie am Ende des Stücks

will Sonja durch eine Offenlegung seiner Liebe zu ihr nicht in ihrer Urteilsfindung beeinflussen, hofft allerdings, er „dauere neben dem Jungen ein Weilchen“ (I, 1).

⁴⁴ Sternheim hatte – hier männliche – Homosexualität bereits in seinem Drama *Oskar Wilde* (1925) als eine Art intimen Ausdruck eines „antiautoritären Individualismus“ dargestellt. Siehe Carl Sternheim: Aufgaben einer verantwortungsbewußten Dichtung. In: Ders.: Gesamtwerk Bd. 6. S. 334–337, hier S. 334. Dementsprechend ist sein Drama mit dem Wilde-Spruch „Was nottut[,] ist Individualismus!“ überschrieben. Vgl. Carl Sternheim: Oskar Wilde. Sein Drama. In: Ders.: Gesamtwerk Bd. 3. S. 263–374, hier S. 265. Auch privat war Sternheim mit männlicher wie weiblicher Homosexualität konfrontiert. So war etwa sein Bruder Felix – obwohl er nur den längst vergessenen Briefroman *Die Geschichte des jungen Oswald* (zwei Auflagen 1910) hervorbrachte, aufgrund seiner schriftstellerischen Ambitionen Sternheim zeitweise eng verbunden – zwei Mal wegen „Päderastie“ verurteilt worden. Hatte er 1920 einer Haftstrafe durch Flucht nach Italien ausweichen können, kam er 1926 tatsächlich ins Gefängnis. Siehe Mann: Brief an Erika Mann vom 11. 8. 1926, S. 30. Vgl. Wolfgang Wendler: Anmerkungen. In: Carl Sternheim: Briefe Bd. 2. S. 477–997, hier S. 492. Von der homosexuellen Erika Mann und der sich ebenso gebenden Pamela Wedekind ließ sich Sternheim offensichtlich bei der Ausgestaltung seiner lesbischen Figuren inspirieren, wie ein Tagebucheintrag von Thea Sternheim nahelegt: „Wie die drei Dichterkinder, Erika Mann, Pamela Wedekind und Thea [Dorothea] Sternheim am Abend vor uns nach Romanshorn gehen, lache ich mit Karl über ihre betont lesbische[n] Allüren. Betont männliche Aufmachung. Pamela hantiert mit der Reitpeitsche.“ Siehe Sternheim: Tagebucheintrag vom 30.6. 1926. In: Dies.: Tagebücher Bd. 2. S. 34–35, hier S. 35.

innerlich allein, lediglich durch Sternheims überbordenden, parodistisch gebrochenen Komödientenschluss rein äußerlich an Maud gebunden. Bei der finalen Anordnung der Paare „im Sinne des Freskos *Fra Angelicos*“ (IV, 5) wird die offenkundige Rückständigkeit Vanes besonders sichtbar gemacht: Mit Maud bleibt sie hinter dem federführenden Paar Siebenstern und Sonja „auf halbe[m] Weg“ (IV, 5) zurück.⁴⁵

Vane von Peschel bildet aber nicht nur aufgrund ihrer ausbleibenden Individualisierung den Gegenpart zu Mathilde und mehr noch zu Sonja, die mit der von ihr ausgegebenen Parole „Neue Sachlichkeit allenthalben“ (IV, 4) theoretisch zumindest schlagwortartig begründet, was erstere durch ihre Liaison mit Klaus vollzieht: die Überwindung des Bildungskorsetts von Uznach. Auch ihre Zugehörigkeit zur als soziale Gruppe nicht mehr wahrnehmbaren Aristokratie verstärkt Vanes Außenseiterposition.

Mit der jungen Deutschrussin betritt ein über das Kriegs- und Nachkriegsgeschehen wirtschaftlich im Niedergang befindlicher Adel die Bühne – nach dem doppelten Auftritt des Barons von Schmettow generell kein Novum mehr im Werk Sternheims, das zu großen Teilen vor „grandseigneurale[r] Herrenmenschen-Stimmung“ geradezu strotzt,⁴⁶ in dem aber eben auch verarmte Adlige – zu denken sei exemplarisch an Graf Palen aus *Der Snob* (1914) – schon weit vor 1918 ihren festen Platz haben. Ungleich stärker als der letztendlich nebulös bleibende Schmettow ist Vane in der *Schule von Uznach* das „unglücklich-passive Opfer der politischen Umstürze nach 1918“.⁴⁷ Sie entstammt dem russischen Militäradel; ihr Vater hat als Feldmarschall im russisch-japanischen Krieg 1904/1905 und anschließend im Ersten Weltkrieg gedient und lebt nun „trotz aller Revolutionen und Sowjets steinreich in Baden-Baden“ (I, 3). Dieser väterliche Reichtum, nicht aber ihre adlige Herkunft sichert Vane die Zugehörigkeit zu der finanzstarken Elite in Uznach, wie aus Dr. Siebensterns überdeutlich auf die familiären Wirtschaftsverhältnisse beschränkte Vorstellung der jungen Damen ersichtlich wird (vgl. I, 3). Unter diesen Vorzeichen gilt nicht die Aristokratin Vane, sondern Maud Panhorst, die „Erbin riesiger Stahlwerke in Amerika“, als „Uznachs Gipfel und Gral“ (I, 3). Und es ist die Fabrikantentochter Thylla, die von Vane „Standesbewußtsein“ (II, 1) im ökonomi-

⁴⁵ Dass Sternheim Homosexualität nur als radikalen Ausdruck moralfreier und somit gesellschaftsungebundener Individualität verstand, beeinträchtigt in der *Schule von Uznach* die Darstellung der lesbischen Liebe letztendlich negativ: Da Vane in ihrem Individualisierungsprozess scheitert, wird ihre Homosexualität nur peripher thematisiert. Gerade weil sie darüber nicht in einen sozialen Rahmen gestellt wird – beispielsweise durch eine Verlobung –, erscheint sie perspektivlos, ihre Darstellung provoziert nicht zu einer Auseinandersetzung mit der Realität. Hinter Vanes Scheitern in Uznach steht somit auch Sternheims Scheitern als sozialkritischer Zeitstückautor.

⁴⁶ Diebold, Bernhard: *Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik*. Frankfurt/M., 1922. S. 125.

⁴⁷ Erkel: *Lösungen von Lebenskrisen*, S. 118.

schen Sinn einfordern kann und muss, denn die Adlige droht gleich in mehrfacher Hinsicht, sich als nicht „uznachreif“ (I, 1) zu erweisen: Zum einen tut sich Vane schwer damit, souverän in ihrem großbürgerlichen Umfeld zu agieren. So lehnt sie etwa das adlige Standes- und vor allem Bildungsideal als „verpflichtende[n] Zement“ (I, 3) ab, bedient sich diesem aber mehr als die anderen Schülerinnen (vgl. II, 1). Zum anderen ist ihr im Gegensatz zu den Töchtern von Großunternehmern die Wirtschaftswelt von Haus aus fremd. Umso schwerer muss es Vane fallen, nicht nur die von Siebenstern geforderte innere, „mühsame[-] Entwicklungsgeschichte“ zu vollziehen, sondern auch „für arbeitende Massen triftige Entschlüsse fassen“ (I, 1) zu können. Ihr fehlt in der Kaderschule für zukünftige Wirtschaftslenker schlichtweg das Bewusstsein für die Bevölkerungsschichten fernab von Adel und Großbürgertum. Da ihr Vater ausgerechnet in der mondänen badischen Spielhölle eine zweite Heimat gefunden hat, liegt zudem der Gedanke nah, dass er sein aus Russland gerettetes Vermögen alles andere als gewinnbringend investiert. Vanes Zugehörigkeit zur gesellschaftlichen Elite von Uznach wird somit nicht erst am Ende ihrer Schullaufbahn, wenn arbeitgeberische Verantwortung zu übernehmen wäre, infrage gestellt, sondern bereits durch das gegenwärtige Finanzgebaren des Feldmarschalls a.D.⁴⁸

Sich ihrer bedrohten Lage durchaus bewusst, distanziert sich Vane von ihrer adligen Herkunft – namentlich von der Mutter, die „in ihrem tollen Barock [...] eine Nummer für sich“ (I, 1) darstellt – und bemüht sich vor dem für unzeitgemäß befundenen familiären Hintergrund „*hitziger*“ als ihre Mitschülerinnen um die Umsetzung des eurythmischen Lehrprogramms. Und mehr noch: Im Gegensatz zu den anderen Schülerinnen begreift Vane diese als Konkurrentinnen, die es „zu übertrumpfen“ (II, 3) gilt. Dieses Ansinnen verfolgt sie körperlich im Tanz-Turnunterricht (vgl. II, 3) ebenso wie verbal im Dialog mit dem Direktor. Die von ihm ausgemachten „belämmerten Verhältnisse[-]“ erklärt Vane kurzerhand für „beschissen[-]“ (I, 1).

Zur zentralen Herausforderung aber wird Vane der Kampf um die Gunst des angereisten Klaus. Während Sonja noch zögert, ob sie sich gegenüber dem Neuankömmling „freieste Hand und Handlung“ (I, 1) einräumen soll, übergeht Vane, die Siebenstern mit ihrer wiederholten Schenkelschau aggressiv umwirbt, den Schulleiter, ganz auf Klaus

⁴⁸ Baden-Baden galt als Kurort mit regem Casinobetrieb; als solcher wurde die Stadt etwa prominent von Karl Gutzkow in der Novelle *Imagina Unruh* (1849, später auch u. d. T. *Eine Phantasieliebe*) dargestellt. Russische Kurgäste und Spielsüchtige treten in den Romanen *Rauch* von Iwan Turgenew und *Der Spieler* (beide 1867) von Fjodor Dostojewski auf. Sternheim zeigte sich vom Werk des letzteren „wahrhaftig bis ins Tiefste erregt“ und könnte hier Inspiration zur Figur des alten Peschel gefunden haben. Siehe Carl Sternheim: Brief an Thea Sternheim vom 25. 4. 1915. In: Ders.: Briefe Bd. 2. S. 169–170, hier S. 170.

fokussiert, bei der anschließenden Brautschau: Anders als Thylla und Maud lässt sich die Adlige nicht von Siebenstern vorstellen und macht sich selbst mit dessen Sohn bekannt (vgl. I, 3). Ihm gegenüber wendet Vane allerdings eine zu widersprüchliche Verführungstaktik an, um überzeugen zu können. Einerseits verfällt sie wie die übrigen Mädchen sogleich in ein devotes Herausputzen, als Klaus naht, und hält noch stärker als die anderen an einem betont femininen Verhalten fest, das auch durch die größten verbalen Entgleisung nicht übertüncht werden kann. So bittet Vane ihre Mutter „um seidene Strümpfe, ein Hautanakorsett und Khasana“ (II, 1)⁴⁹ und nähert sich mit ihrer metaphorischen Sprache der von ihr als unzeitgemäß verlachten Mathilde an.

MAUD: Mathilde markiert Traum [...]. Irgendwie hat sie haushohe Hemmung.

VANE: Errötet wie eine Rose, überrascht man sie.

MAUD: Poetisch ist sie, zärtlich nicht. (II, 1)

Andererseits aber begibt sich Vane in ein zweites Korsett, wenn sie sich als reformpädagogisierter, unnatürlicher „Typ von heute“ (I, 2) inszeniert und den groben Händedruck, mit dem Klaus sie empfängt, kritisiert, statt ihn wie Thylla stillschweigend zu erdulden (vgl. I, 3). Aufgrund dieser Zurückweisung, die einer Beschränkung des männlichen Handlungsspielraums gleichkommt, wird Vane von Klaus nicht als potentielle Partnerin wahrgenommen. Als sie in der Folge, gut hörbar für den hinter einem Busch verborgenen Klaus, die vermeintlichen medizinischen und psychischen Vorzüge des Turnens erläutert (vgl. II, 3) und dabei Sonjas zweideutige Anspielung auf die „Organe der Samen- und Fruchtbereitung“ (II, 3) in das Eindeutige überspitzt, wird sie dem Romantiker endgültig unleidlich. Für sich allein, schwärmt Klaus nur von Thylla, Sonja und – blind für deren sexuelle Orientierung⁵⁰ – Maud:

⁴⁹ Gemeint sind Pflegeprodukte der Frankfurter Khasana GmbH Dr. Albersheim (vgl. Franziska Schubert: Innovative Düfte. In: Frankfurter Rundschau, 15.12. 2011) und Korsette der Mechanischen Trikotweberei Ludwig Maier und Cie. Gerade letztere, die um 1900 aus der Mode gekommen sind, belegen die Rückwärtsgewandtheit Vane von Peschels. Vgl. Günter Scholz: Die Industrialisierung in Böblingen. In: Ders., Sönke Lorenz (Hrsg.): Böblingen. Vom Mammutzahn zum Mikrochip. Böblingen, 2003. S. 297–301. Kolbs Interpretation greift jedoch zu kurz, wenn sie eine „eitle Vane“ aufgrund ihrer „merkwürdigen Vorliebe für Korsett und seidene Strümpfe“ die Überreste einer „bürgerliche[n], ja patriarchale[n] Gesellschaft“ verehren sieht. Zum einen wird Vane als Trägerin dieser symbolisch aufgeladenen Kleidung selbst zum Relikt einer vergangenen Zeit, zum anderen – und wesentlich schwerwiegender – ist Vane eben nicht dem bürgerlichen Milieu ihrer Mitschülerinnen zuzurechnen. Ihre adlige Herkunft bestärkt vielmehr die hier auch äußerlich zum Vorschein kommende Rückwärtsgewandtheit. Siehe Kolb: Carl Sternheims ‚Die Schule von Uznach‘, S. 205f.

⁵⁰ Im Gegensatz dazu ist anzunehmen, dass Klaus Vanes Homosexualität zumindest erahnt und die Adlige zum Teil auch deshalb für sich nicht in Betracht zieht: Vane, die sich Klaus und überhaupt allen Männern auch sexuell „längst ebenbürtig“ (I, 1) fühlt, entspricht in ihrem abweisenden Verhalten Klaus gegenüber nicht ihrer herausgeputzten Aufmachung. Die weibliche Fassade muss somit als „[u]nproduktiver Maskenball“ (I, 1) entlarvend wirken.

Thylla Vandenberg aus Utrecht, kraß nackt mit Kugelbrust sonnendurchströmt, Maud überblühte Polle, Sonja ausdrucks geschüttelt, wozu braucht Ihr den klotzigen Impetus? Genügte es nicht, Wind höbe Euch den Rock? (III, 2)

Hier wird der Eindruck erweckt, die sich aufgrund zunehmender familiärer Untauglichkeit umso mehr an der Philosophie der Schule von Uznach klammernde Vane sei über ihr beharrliches Streben selbst zum personifizierten „klotzigen Impetus“ geworden. Ganz in diesem Sinne geht Vane jede positive Natürlichkeit ab: Nur um sich zu behaupten, um des Sieges über ihre Konkurrentinnen wegen umwirbt sie den Schulleiter und dessen Sohn. Als sich Maud aber aus ganz anderen Motiven Mathilde hinzuwenden scheint, fühlt sich Vane verraten und reagiert eifersüchtig (vgl. II, 1). Sich selbst bescheinigt sie geradezu einen „Instinkt“ für „Liebeshaß“ (II, 2); sie hielte also unter ihrem doppelten Korsett aus weiblicher Schminke und vermännlichem Gehabe bei erfolgreicher Individualisation nur „wenig Originelles“ (III, 1) bereit.

Insgesamt zeigt Sternheim in der *Schule von Uznach* an Vane von Peschel einen Adelstypus auf, der die Krisen und Umbrüche von Krieg und Revolution nur scheinbar unbeschadet überstanden hat. Tatsächlich gelingt es ihm jedoch nicht, sich innerhalb der großbürgerlichen Elite wirtschaftlich zu orientieren. Vanes Bemühungen, sich ideologisch der ihr fremden Bevölkerungsgruppe anzupassen, werden einerseits von ihrem unbewussten Verhaften an tradierten Verhaltensmustern, andererseits von einem nicht zu überwältigenden Unverständnis für bürgerliche Sphären unterminiert. Darüber gerät sie in eine doppelte Heimatlosigkeit: Sich weder dem von ihr diffamierten Adel noch dem Bürgertum vollständig zugehörig fühlend, ist sie mehr noch als ihre bürgerlichen Mitschülerinnen nicht in der Lage, beide nur halb vertrauten Sozialisationsräume zu überwinden.⁵¹ Die daraus folgende aggressive Überspanntheit ihres Charakters lässt Vane von Peschel als eine negativ auffallende, durchweg unsympathische Figur erscheinen. Der Adel, im wirtschaftlichen und somit auch sozialen Untergang begriffen, erregt in Sternheims Komödie kein Mitleid, provoziert im Gegenteil durch Vanes widersprüchliches und letztendlich orientierungsloses Agieren nur Spott. Unter diesem

⁵¹ Vane veranschaulicht aus diesem Grund wie keine andere Figur in der *Schule von Uznach*, dass Sternheims Kritik „nicht so sehr im Vorstoß nach dem Neuen als im Kampf gegen das Alte“ deutlich wird: Die Rückwärtsgewandtheit von Dr. Siebenstern und Klaus, die keine Alternative zum sachlichen Zeitgeist darstellen kann, gewinnt durch Vane von Peschel und ihre aristokratische Herkunft eine ungleich tiefere historische Dimension. Vgl. Fritz Hammers: Carl Sternheim: Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit. In: Die schöne Literatur. 27 (1926). Nr. 11. S. 523–524, hier S. 523.

Vorzeichen versteht Sibylle Appel Vanes Namen wahrscheinlich zutreffend als mögliche Ableitung von ‚vanitas‘.⁵²

Dass Sternheim in der *Schule von Uznach* nicht nur den Stab über die im Gegensatz zu Mathilde scheiternde Vane von Peschel, sondern über dem Adel als Ganzes bricht, zeigt sich nicht allein in Vanes herablassender Charakteristik der Eltern: Die Mutter erscheint ihr dem Barock (vgl. I, 1), der Vater eher „aus Operetten“ (I, 3) entsprungen als im realen Leben verortet zu sein. Da Vane sich nicht vollständig aus ihrer aristokratischen Sphäre lösen kann, liegt hier eine Selbstdiffamierung vor, die an anderer Stelle verallgemeinernd aufgegriffen wird: Wie zum Beweis, dass der im Gestern verhangene Adel tatsächlich nur noch in leichten Unterhaltungsstücken eine brauchbare Funktion übernehmen könne, lässt Sternheim in seiner Komödie den Schulleiter Dr. Siebenstern und Sonja sich, das süßliche Finale der Liebesbekenntnisse eröffnend, als Graf und Gräfin Almaviva aus Mozarts *Figaro* (vgl. IV, 4) besingen. Dazu erlebt ein farbloser Franz von Klett als Thyllas Cousin und Verlobter in dieser vorletzten Szene des Stücks einen ebenso kurzen wie stummen Auftritt: Dass diese Figur⁵³ völlig randständig die Bühne durchschreitet, offenbart überdeutlich, wie sehr der Adel für Sternheim zumindest in der Literatur abgewirtschaftet hat: Mit weltfernen Korsettträgern, pompös aufgeblähten Kriegshelden und sinnlich-barocken Edelfrauen gibt der Adel einen reichen Fundus an Bühnenfiguren her, die überzeitlich klischeehafte Vorstellungen über die Aristokraten wachrufen können, ohne dabei Charme oder Charisma zu versprühen: Vane von Peschel ist trotz mangelnder Alternativen für Maud keine bevorzugte Wahl – immerhin versucht sie sich an Mathilde (vgl. II, 1) – und Franz von Klett wird von Thylla erst im allgemei-

⁵² Appel, Sibylle: Die Funktion der Gesellschaftskomödie von 1910–33 im europäischen Vergleich. Dargestellt an Beispielen aus Deutschland, England, Frankreich und Österreich-Ungarn bzw. Österreich und Ungarn. Frankfurt/M., Bern, New York, 1985 [Diss.]. S. 123. Diese Interpretation des Namens verdient jedoch nicht allzu stark verfochten zu werden, da Sternheim möglicherweise wie im Fall der Thylla Vandenberg (Thylla van der Velde) schlichtweg eine reale Person verewigt hat, in diesem von der Forschung noch nicht erwogenen Fall seine ehemalige Geliebte Sibyl Vane. Vgl. Thea Sternheim: Tagebucheintrag vom 16. 4. 1939. In: Dies.: Tagebücher 1903–1971. Hrsg. v. Thomas Ehrsam, Regula Wyss. Bd. 3. 1936–1951. Göttingen, 2002. S. 123–125, hier S. 124. Daneben erinnert Vane von Peschel an Oscar Wildes Sibyl Vane, mit der sie das jugendliche Alter und den Hang zur Aneignung fremder Identitäten teilt, ohne dabei einen festen Charakter zu entwickeln. Sibyl erregt Dorian Grays Aufmerksamkeit, weil sie in Männerrollen auf der Bühne steht – Die hier angedeutete (allerdings männliche) Homosexualität findet sich bei Vane von Peschel wieder. Gut möglich also, dass Sternheim, noch unter dem Eindruck seines Wilde-Dramas, mit Vane von Peschel eine Reminiszenz an den von ihm verehrten Wilde anlegte. Vgl. Oscar Wilde: Das Bildnis des Dorian Gray. Leipzig, 2000. S. 80; Carl Sternheim: Für den Dramatiker Georg Kaiser. In: Ders.: Gesamtwerk Bd. 6. S. 173–174; ders.: Oscar Wilde. In: Ebd. S. 317–324.

⁵³ Über Franz von Klett erfährt Sternheims Leser bzw. Zuschauer nicht viel, weshalb sich eine eingehende Betrachtung dieser Figur erübrigt. Seine familiäre Verbindung zu einer großbürgerlichen Fabrikantendynastie, die sich durch Thyllas Heiratspläne noch verdichtet, unterscheidet Franz deutlich von der wirtschafts- und somit zukunftsfernen Position der von Peschels. Dass er aber scheinbar völlig fügsam von Thylla herbeigerufen und in eine Verlobung eingebunden werden kann, lässt ihn fremdbestimmt und entsprechend lächerlich erscheinen. Auch in ihm findet sich somit keine positive Adelsfigur.

nen Zusammenfinden als Lückenbüßer herbeigeht (vgl. IV, 4). Nur im Falle eines drohenden „Kataklyma[s]“ (IV, 4) greifen die Bürgerlichen also auf Aristokraten zurück. Deren Titel und Traditionen zählen nach Sternheim nicht mehr in der republikanischen Zeit; das Geld – im *Entfesselten Zeitgenossen* und im *Nebbich* noch symbolisch am Wohlstand einer Dame von Welt festgemacht – wird in der *Schule von Uznach* stärker noch als das Verhalten einer wirtschaftlichen und damit auch gesellschaftlichen Elite wesentlich bestimmender Faktor dargestellt. Vane von Peschel, der die Umwandlung von verfügbarem Geld in investierbares Kapital aufgrund adelseigenen Lebensweisen – repräsentativer Zeitvertreib statt zukunftsorientiertes Investment – und der eigenen Unmündigkeit⁵⁴ nicht gelingen kann, muss somit langfristig aus dieser zeitgenössischen Gesellschaftsspitze ausscheiden. Diesen sozialen Niedergang des Adels deutete Sternheim bereits in seinem Schauspiel *Das Fossil* (1923) an, in dem der unrühmlich titelgebende General a.D. Traugott von Beeskow stolz behauptet „Wir halten fossil am Erprobten“,⁵⁵ seinen Kindern allerdings eher als gestriges Schreckgespenst denn „als deus ex machina“ (I, 3) erscheint. Während sein Sohn bereits zu Beginn des Stücks für sich proklamiert „Ich will keine Anknüpfung“ (I, 1) und so auf Distanz zu dem Vater und dessen tradierten Lebensweise geht, erschießt der alte General zum Ende hin seine Tochter und ihren Liebhaber – Zuletzt steht der konservativ-erstarrte Aristokrat somit völlig isoliert da. Doch weder der Alte noch die politische Macht zumindest des vermögenden Adels sind vollständig gebrochen. Nur zu bereitwillig gibt sich der zum Doppelmörder gewordene Beeskow in die Hände der Justiz, denn: „Was soll mir heutzutage passieren?“ (III, 7)

In diesem, im ländlichen Preußen angesiedelten Stück hat der Adel die Wirren von Krieg und Nachkrieg scheinbar unbeeinträchtigt überdauert, weil sich die sozialen Umstände in dem mehr oder weniger abgeriegelten Gutsbezirk Ostelbiens so wenig verändert haben, dass sie sich kaum störend auf die aristokratische Machtfülle auf Kreisebene auswirken. Aus diesem Grund kann Traugott von Beeskow gegenüber seinem Sohn Otto mit einer standesbewussten Selbstsicherheit auftreten, die der eng mit der modernen Wirtschaftselite in Berührung kommenden Vane von Peschel in Sternheims drei Jahre nach dem *Fossil* uraufgeführter Komödie völlig abgeht. Der jungen Adligen ge-

⁵⁴ Im Hinblick auf ihre altersbedingt starke Abhängigkeit vom wirtschaftlichen Agieren des Vaters ist Vane von Peschel zumindest teilweise tatsächlich ein „passive[s] Opfer“ der Zeitumstände. Siehe Erkel: *Lösungen von Lebenskrisen*, S. 118.

⁵⁵ Sternheim, Carl: *Das Fossil*. Drama in drei Aufzügen. In: Ders.: *Gesamtwerk*. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 1. *Dramen I*. Neuwied, Berlin, 1963. S. 294–359, hier S. 316 (I, 6). Die folgenden Angaben im Fließtext beziehen sich auf diese Angabe.

lingt es nicht, den über soziale Umbrüche erlittenen Verlust der von der Kindheit her vertrauten Standeszugehörigkeit zu kompensieren; sie bleibt orientierungslos hinter ihren Mitstreiterinnen in Uznach zurück.

Beeskow hingegen nimmt die kriegs- und nachkriegsbedingten Veränderungen im kleinen, unterkühlten Kosmos seines Herrenhauses kaum wahr. Das Wenige, das ihn erreicht, wird als begrenzte Zeiterscheinung verstanden und nur mit Schlagworten thematisiert.

OTTO: Neunzehnhundertneunzehn, zwanzig und einundzwanzig schwiegst Du wie ein Fisch.

TRAUGOTT: Was hatte ein preußischer General nach Versailles zu sagen? [...]

OTTO: Unser Schweigen war korrekt, historische Notwendigkeit. (I, 1)

Wie im *Fossil* ist auch in der *Schule von Uznach* ein ideologischer Bruch zwischen der an aristokratischen Traditionen festhaltenden Elterngeneration und der modernitätsbewussten Jugend angelegt. Im *Fossil* zeichnet sich der stete Untergang des Adels allerdings nicht wirtschaftlich, sondern ausschließlich biologisch durch die finale Einsamkeit des 70-jährigen Traugott von Beeskows ab. In der *Schule von Uznach* hingegen befördert das unrentable Finanzgebaren des der Realität entrückten „Feldmarschalls aus Operetten“ (I, 3) den wirtschaftlichen Niedergang des Adels. Darüber hinaus konkretisiert Vane von Peschels sexuelle Orientierung und das damit verbundene Ausbleiben einer möglichen Nachkommenschaft das im *Fossil* angedeutete biologische Aussterben der traditionsverbundenen Aristokratie.

Während sich Vane von Peschel in Uznach jedoch zeitbegrenzt noch zur sozialen Elite zählen kann, trifft gleiches auf Hauptmann von Engelheim nicht mehr zu: An dieser adligen Figur, die als unzeitgemäß in eine Irrenanstalt eingewiesen wird, vollzog Sternheim die vollständige gesellschaftliche Exklusion aristokratischen Lebens.⁵⁶ Die Komödie *Die Väter* (1927), die nicht von ungefähr den Alternativtitel *Knock out* trägt, führt somit den bereits im *Fossil* angelegten und in der *Schule von Uznach* verschärften Untergang des alten Adels in der Weimarer Republik zu Ende.

⁵⁶ Hauptmann von Engelheim landet im staatlichen Irrenhaus, weil seine Weigerung, „das ewige ‚Vorwärts, marsch, marsch!‘“ seiner Zeitgenossen mitzumachen, den „Riesen-Großstadtverkehr“ beeinträchtigen könnte. Siehe Sternheim: *Die Väter*, S. 32 (III, 3).

IV.3. Unter weiblichen Männern

Aristokratische Erziehungskonzepte in Christa Winsloes *Gestern und Heute*

Christa Winsloes vielseitiges Werk ist inzwischen ein fester Bestandteil der literaturwissenschaftlich betriebenen Frauen- und Exilforschung jüngerer Zeit,¹ wobei im Hinblick auch auf die ältere, sich mit der Darmstädter Schriftstellerin auseinandersetzen- de Literatur auffällt, wie eng diese beiden Forschungsgebiete hier ineinandergreifen: Christa Winsloe wird beinahe ausschließlich als sprachlich heimatlose Emigrantin betrachtet, die, weitestgehend unpolitisch eingestellt und um ihre deutsche Leserschaft gebracht, nach 1933 rastlos zwischen Amerika und Europa wechselte, bis sie schließlich 1944 im Burgund von mehreren marodierenden Kriminellen ermordet wurde.

Bei der Analyse ihres Werks dominiert das ‚Queer‘-Lesen, hauptsächlich ihrer ab 1933 entstandenen und noch zu Lebzeiten der Autorin veröffentlichten Romane.² Auch wenn Winsloe die in ihren Stücken und Romanen meist nur vage aufgezeigten lesbischen Lebensentwürfe stark relativierte oder hinter den populäreren Themen ihrer Zeit kaschierte, wurde sie dennoch zur Ikone einer lesbischen Literaturgeschichte stilisiert.³ Besonders die Verfilmung ihres Debütstücks⁴ *Gestern und Heute* (1930) avan-

¹ Zu erwähnen seien hier exemplarisch Kerstin Fest: *New women – new artists? Feminity and art in Christa Winsloe's Life begins*. In: Rachel MagShamhráin, Sabine Strümper-Krobb (Hrsg.): *After Postmodernism*. Konstanz, 2011. S. 137–149; Karin Windt: *Zwischen den Decks und zwischen den Zeilen*. Christa Winsloes *Passaggiere*, queer gelesen. In: *Forum Homosexualität und Literatur*. 2003. H. 42. S. 69–77; Sabine Rohlf: *Exil als Praxis – Heimatlosigkeit als Perspektive? Lektüre ausgewählter Exilromane von Frauen*. München, 2002 [Diss.]. Hier bes. S. 241–295 (über den Roman *Passaggiere*); Christoph Lorey: *Frauen-Zimmerwelten. Die räumliche Einbindung weiblicher Sexualität in den Romanen Sind es Frauen* von Aimée Duc und *Das Mädchen Manuela* von Christa Winsloe. In: *Forum Homosexualität und Literatur*. 2001. H. 39. S. 27–44; Anna Stürzer: „Schreiben tue ich jetzt nichts ... keine Zeit“. Zum Beispiel: Die Dramatikerinnen Christa Winsloe und Hilde Rubinstein im Exil. In: Claus-Dieter Krohn et al. (Hrsg.): *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 11. *Frauen und Exil. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung*. München, 1993. S. 127–142.

² Zu Lebzeiten der Autorin erschienen die Romane *Das Mädchen Manuela* (1933), *Life begins* (1935, für den US-amerikanischen Markt im Folgejahr unter dem Titel *Girl alone*) und *Passaggiere* (1938). Bislang unveröffentlicht geblieben sind *Das schwarze Schaf*, *Die halbe Geige* und die *Novelle Männer kehren heim*. Vgl. Christa Winsloe. In: Gisela Brinker-Gabler, Karola Ludwig, Angela Wöffen (Hrsg.): *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800–1945*. München, 1986. S. 329–330, hier S. 330. Bei dem hier irrtümlich als Roman angeführten *Aino* handelt es sich um ein 1943 entstandenes „Kleinmädchenstück“. Siehe Christa Winsloe: *Brief an Hertha von Gebhardt vom Juli 1943*. In: Dies: „Manchmal überfällt mich tagelang tiefe Traurigkeit“. Aus den Briefen an die Schriftstellerin Hertha von Gebhardt. In: Claudia Schoppmann (Hrsg.): *Im Fluchtgepäck die Sprache. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im Exil*. Berlin, 1991. S. 117–132, hier S. 125.

³ Anna Stürzer warnte bereits 1993 davor, Winsloes literarisches Wollen und Können in dieser Hinsicht zu überschätzen: „Christa Winsloes Versuch, ein Tabu zu brechen, ist im Ansatz steckengeblieben.“ Siehe Anna Stürzer: *Dramatikerinnen und Zeitstücke. Ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit*. Stuttgart, Weimar, 1993 [Diss.]. S. 107. Dennoch rief Nadine Lange 2013 eine Wiederentdeckung der Autorin ausschließlich mit Blick auf eine Ausstellung von Winsloes Plastiken im Schwulen Museum Berlin und eine populärwissenschaftliche Biografie einer Frauenantiquarin im Berliner Frauenverlag AvivA aus. Eingedenk des Umstands, dass die jüngste Aus-

cierte in den siebziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zu einem international beachteten „cult film in the United States, England, an France among feminists“,⁵ während in Hartmut Gehrkes Inszenierungen des Dramas 1973 am Stadttheater Bochum und 1976 an der Berliner Volksbühne den Fokus auf die von Winsloe in *Gestern und Heute* wesentlich deutlicher dargestellte Thematik der zeitgenössischen Jugendpädagogik gerichtet waren.⁶ Über die Entstehung dieses Schauspiels um eine tyrannische Erziehungseinrichtung nach „dem Muster des Kadettencorps“⁷ berichten die mit Winsloe befreundeten Erika und Klaus Mann:

Eines Tages erzählte sie uns bei Tische, ziemlich beiläufig: „Kinder, ich will jetzt ein Stück schreiben. Mir ist ein hübsches Thema eingefallen, eine Jugenderinnerung. Ich war doch als kleines Mädchen in so einem seltsamen, feierlich steifen Internat in Potsdam, wo nur Kinder aus ganz ganz einwandfreien Familien sein durften und über das Ihre Majestät, die deutsche Kaiserin, das Protektorat hatte ...“⁸

Zu dieser Zeit – um 1930 – gehörte Winsloe der Münchner Bohème an, lebte in Schwabing als Tierbildhauerin und erhielt großzügige finanzielle Unterstützung von dem ungarischen Baron Lajos Hatvany.⁹ Ihre ersten literarischen Versuche zwischen Feuilleton und autobiografischem Schreiben waren vereinzelt im *Berliner Tageblatt* und in der

gabe von Winsloes *Mädchen Manuela* (2012) bei dem Berliner „Lesbenverlag“ – so die Eigenbezeichnung – Krug & Schadenberg erschienen ist, wird ersichtlich, dass sich zumindest die populärwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Christa Winsloe größtenteils auf ein homosexuelles Milieu beschränkt. Vgl. Nadine Lange: Wie sag’ ich’s meinen Möpsen? In: *Der Tagesspiegel*. 8.1. 2013. Der Leserschaft steht aufgrund ausbleibender Nachdrucke bislang lediglich Winsloes *Mädchen in Uniform* zur Verfügung, was zur verengten Rezeption der Autorin nicht unwesentlich beiträgt.

⁴ Das von Claudia Schoppmann als „erstes Bühnenwerk“ bezeichnete Stück *Damen auch?* muss als verschollen gelten. Vgl. Claudia Schoppmann: Portrait Christa Winsloe. In: Dies. (Hrsg.): *Im Fluchtgepäck die Sprache*. S. 110–116, hier S. 110. Dieses Stück wird, so weit ersichtlich, nur an dieser Stelle genannt.

⁵ McCormick, Richard W.: *Gender and Sexuality in Weimar Modernity. Film, Literature, and „New Objectivity.“* New York et al., 2001. S. 148. *Gestern und Heute* wurde zuerst 1931 unter der Regie von Leontine Sagan und 1958 von dem ungarischen Regisseur Géza von Radványi verfilmt, beide Male unter dem Titel *Mädchen in Uniform*. Während der ältere Film innerhalb der lesbischen Community Kultstatus erreichte, ist die jüngere Verfilmung aufgrund der darin mitwirkenden, prominent gebliebenen Schauspielerinnen (Therese Giehse, Lilli Palmer und Romy Schneider) bekannter. Vgl. Sabine Puhlfürst: Christa Winsloes *Mädchen in Uniform*. Theaterstück – Verfilmung – Romanfassung. In: *Invertito*. 2 (2000). S. 34–57, hier S. 51, 54f.

⁶ Vgl. ebd., S. 55.

⁷ Winsloe, Christa: *Gestern und Heute*. Schauspiel in drei Akten und zwölf Bildern. Berlin, 1930. S. 119 (III, 12). Die folgenden Zitate im Fließtext beziehen sich auf diese Angabe.

⁸ Mann, Erika; Klaus Mann: *Escape to life. Deutsche Kultur im Exil*. München, 1991. S. 67.

⁹ Winsloe und Hatvany waren zwischen 1913 und 1924 verheiratet gewesen; ihre Verbundenheit überdauerte die Ehe. Nach 1933 fand Winsloe immer wieder auf Schloss Hatvan oder in Budapest bei dem Baron Unterschlupf. Vgl. Doris Hermanns: *Meerkatzen, Meißel und das Mädchen Manuela. Die Schriftstellerin und Tierbildhauerin Christa Winsloe*. Berlin, 2012. S. 215. Hatvany war in Deutschland als Kritiker und Autor (*Die Berühmten* 1913, *Bondy jr.* 1929) bekannt und schrieb zeitweilig für die *Aktion* sowie die *Weißten Blätter*. Vgl. Anke Hees: Ludwig Hatvany. In: Konrad Feilchenfeldt (Hrsg.): *Deutsches Literatur-Lexikon. Das 20. Jahrhundert*. Bd. 14. Berlin, New York, 2010. Sp. 466–467.

Vossischen Zeitung, im *Querschnitt* und im *Simplicissimus* erschienen, meist mit engem thematischen Bezug zu ihrer Künstlertätigkeit,¹⁰ stilistisch auf die Anforderungen eines Unterhaltungsblatts zugeschnitten und am Lifestyle der zwanziger Jahre orientiert: Autofahrt und Flugstunde, Jazz und Kognak sowie Variationen des Fremdgehens bilden die Themenkreise von Winsloes Reportagen, die bislang von der Forschung unbeachtet geblieben sind.¹¹

In Winsloes späteren Romanen *Life begins* (1935), *Das schwarze Schaf* und *Halbe Geige* (beide unveröffentlicht) wurden diese Jahre ihres Künstlerdaseins ab 1909 literarisiert dargestellt;¹² mit dem Schauspiel *Gestern und Heute* hingegen griff Winsloe um 1930 auf noch weiter zurückliegendes autobiografisches Erleben, auf ihre Kindheitserinnerungen, zurück. Hinter dem „elegantesten Pensionat, das heute noch existiert, wo die Frau Großherzogin persönlich hierherkommt und nach dem Rechten sieht, wo Ihre Königliche Hoheit sogar ihre Tochter zum Spielen herschickt“ (I, 1), lässt sich un schwer das Potsdamer Kaiserin-Augusta-Stift erkennen, das Winsloe von 1903 bis 1905 besuchte.¹³ In dem Internat, ursprünglich nach den Reichseinigungskriegen zur Versorgung und Erziehung von verwaisten Offizierstöchtern gegründet, hatte Winsloe den preußisch-militaristischen Drill kennen- und zu fürchten gelernt, wie sie im Programmheft zur Uraufführung ihres Stücks am Leipziger Schauspielhaus am 30. November 1930 (Regie: Gertrude Langfelder) bekannte: „Diese Jahre blieben ein Albdruck bis zum heutigen Tage. In ganz schweren Träumen finde ich mich wieder dort umherirrend

¹⁰ So etwa Christa Winsloe: Ich modelliere Tiere. In: *Der Querschnitt*. 6 (1926). H. 3. S. 219–221; dies.: Gute Freunde und Hausgenossen. In: *Berliner Tageblatt*, 17.8. 1926; dies.: Italien. In: *Der Querschnitt*. 8 (1928). H. 4. S. 295–298; dies.: Wenn Möpfe schlafen ... In: *Der Querschnitt*. 8 (1928). H. 10. S. 714–715; dies.: Die Matamata. In: *Berliner Tageblatt*, 6.2. 1929.

¹¹ Vgl. Christa Winsloe: Ich fliege Sturz. In: *Der Querschnitt*. 6 (1926). H. 12. S. 907–910; dies.: Die Ehe Massenbach. In: *Simplicissimus*. 33 (1929). Nr. 50. S. 651–652.

¹² Vgl. Stürzer: Dramatikerinnen, S. 98; Hermanns: Meerkatzen, S. 43. Ebenso ist anzunehmen, dass Lajos Hatvany in seinem Bühnenstück *Die Berühmten* (1913, auch unter dem Titel *Kunstzigeuner*), das er im Jahr seiner Heirat mit Winsloe veröffentlichte, die Vergangenheit seiner Braut bei der Zeichnung der Figur Mathilde aufgriff: „Ihr Wesen ist bald voll warmer, hingebender Frauenzärtlichkeit und Schwäche, bald grausam, kokett, männlich entschlossen. in ihren Handlungen ist sie schier männlich. Ein schönes, talentvolles Weib, das lange selbständig und von Erfolg und Ruhm umgeben war.“ Siehe Lajos Hatvany: *Die Berühmten*. Schauspiel in drei Akten. München, 1913. S. 5.

¹³ Vgl. Erhart Hohenstein: Wo die „Mädchen in Uniform“ lebten. In: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 6.9. 2005. Ob Winsloe nach ihrem Aufenthalt in Potsdam, wie vielfach auf der Grundlage ihres autobiografischen Romans *Das schwarze Schaf* angenommen wird (vgl. Renate Wall: Christa Winsloe. In: *Dies: Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil 1933–1945*. Gießen, 2004. S. 489–492, hier S. 489), tatsächlich ein Schweizer Pensionat besuchte, ist nicht gesichert. Vgl. Hermanns: Meerkatzen, S. 36.

in den langen weißen Korridoren, geweckt aus tiefem Schlaf von schriller Glocke und Kommandostimmen.“¹⁴

Im Stück wird die elitäre Schule diesen Eindrücken der Autorin entsprechend als „Gefängnis“ (I, 4) dargestellt, in dem die Mädchen „wie eingespannte Tiere“ (II, 6) gehorchen und in das sich die sensible Hauptfigur, Manuela von Meinhardis, als neue Schülerin nur schwer einfinden kann. Ständig ist ihr in dem unterkühlten Ambiente schlichtweg kalt (vgl. I, 1) oder schmerzt sie der ruppige Umgang der Lehrerinnen mit den Mädchen (vgl. I, 3).

Lediglich in ihrer Zuneigung zu Fräulein von Bernburg, die über die allgemeine Begeisterung der übrigen Schülerinnen für die Erzieherin – „fast die ganzen Kinder schwärmen für Fräulein von Bernburg“ (I, 2) – weit hinausgeht, findet Manuela emotionalen Halt. Fortan versucht sie, durch Fleiß und Hingabe die Anerkennung der zurückhaltenden Dame zu gewinnen. Nach ihrem Auftritt in einer Schulaufführung von Voltaires *Zaire* (1732)¹⁵ in der Rolle des Ritter Nérestan trinkt Manuela zu viel Schwedenpunsch und gesteht öffentlich ihre Liebe zu der Lehrerin. Die anwesende Oberin der Schule empfindet diese Offenbarung als Skandal: „Wie soll Ihre Kaiserliche Hoheit die Prinzessin noch herschicken, wenn die Kinder sich betrinken und unzüchtige Reden führen.“ (III, 9) Dass ähnliche Schwärmereien unter den Schülerinnen üblich sind, ist der Leiterin des Internats offensichtlich unbekannt (vgl. I, 4; II, 8). Entsprechend drakonisch fällt Manuelas Bestrafung aus, die das Mädchen allerdings dulddend erträgt. Erst als sich auch Fräulein von Bernburg von ihr lossagt, stürzt sich Manuela in den Tod.

Die Autorin belässt ihre literarisierten und dramatisch zugespitzten Kindheitserinnerungen nicht im historische Gewand der Jahrhundertwende, aus der sie stammen, sondern verortet dieses aristokratische Erziehungssystem als „springlebendige[n] Anachronismus“ in die Gegenwart um 1930.¹⁶ Dabei verfasste Winsloe allerdings eine ihrer Meinung nach „treue Schilderung der Zustände“, nicht aber ein zeitkritisches „Tendenz-

¹⁴ Winsloe, Christa: Zu meinem Stück. Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln. Das vollständige Programmheft liegt der Bibliothek nicht vor.

¹⁵ In Voltaires Stück versucht der französische Ritter Nérestan, seine vom Sultan von Jerusalem verklavte Schwester Zaire zu befreien oder sie wenigstens – da der Sultan sie zu heiraten plant – zu taufen. Der Sultan, der von diesem Verwandtschaftsverhältnis nichts weiß, vermutet in dem Ritter einen heimlichen Geliebten seiner Braut und tötet Zaire. Vgl. Voltaire: *Zayre*. Tragédie en cinq actes. Vienne, 1752. Manuela in der Rolle des Nérestan träumt in Bezug auf Fräulein von Bernburg, „ich wäre ein Ritter und käme, sie zu befreien aus diesen Mauern und flüchtete mit ihr – weit weg – allein – – ganz allein.“ (II, 6) Hierin klingt zum einen – auch wenn Manuela und nicht die Erzieherin den Tod findet – bereits das tragische Ende von Winsloes Schauspiels an, zum anderen wird Manuelas vermeintliche Liebe zu der Lehrerin mit dem Verweis auf die geschwisterliche Beziehung zwischen dem Ritter und der Slavin relativiert.

¹⁶ W.K.: Christa Winsloe: „Ritter Nérestan.“ Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln.

stück“;¹⁷ es mangelte dem Stück an konkreten Verweisen auf reale Bezugspunkte, weshalb der Wahrheitsgehalt des Schauspiels von der zeitgenössischen Kritik vielfach angezweifelt wurde,¹⁸ trotzdem neben dem Potsdamer Internat andere, bevorzugt von Adelssprösslingen besuchte Einrichtungen wie etwa das Magdalenenstift Altenburg, die Ritter-Academie Brandenburg oder die Theresianische Ritterakademie Wien auch nach 1918 fortbestanden.¹⁹

Preisfrage: gibt es das? Erste Antwort: nein, das kann es nicht geben [...]. Zweite Antwort (nach einiger Ueberlegung): Vielleicht kann es das doch einmal gegeben haben, in grauer Vorzeit, als Preussen auf der Spitze seiner Bajonette ruhte und der Geist Friedrich Wilhelms I. noch lebendig unter uns spazierte. Dritte Antwort (nach längerem Nachdenken): Spätestens noch 1918 [...]. Vierte Antwort (Christa Winsloe, Enkelin, Tochter, vielfache Nichte, Cousine, Schwester preussischer Offiziere erteilt sie): Ja, das gibt es! Heute!

Ihr glaubt es nicht? Ihr kennt eure Republik schlecht!²⁰

Die in Leipzig zur Uraufführung gekommene Fassung des Stücks war noch mit *Ritter Nérestan* betitelt und sah einen finalen Dialog zwischen der Oberin und dem von Manuela geliebten Fräulein vor, in dem letztere eine gemeinsame Zukunft mit der Schülerin entwirft. Das Moment der lesbischen Liebe steht aber schon in dieser Urform des Textes deutlich im Hintergrund, es bleibt unausgesprochen und wird – bis auf einen etwas fragwürdigen Gutenachtkuss (vgl. I, 5) – auch nicht ausgelebt. Da sich Fräulein von Bernburg weder emotional noch pädagogisch eindeutig festlegen lässt, entsteht zudem der Eindruck einer an sich harmlos-kindlichen und unerwidert bleibenden Schwärmerei, die kaum am damaligen Tabu der weiblichen Homosexualität rührt. Insgesamt dominiert im Stück die Kritik an einer unmenschlichen Erziehungspraxis, in der selbst die unschuldigsten Gefühlsregungen brachial bestraft werden. In gewisser Weise verfasste Winsloe mit ihrem *Ritter Nérestan* das weibliche Pendant zu Peter Martin

¹⁷ Winsloe: Zu meinem Stück.

¹⁸ Der Theaterkritiker Julius Knopf fand zu keiner abschließenden Meinung: „Christa Winsloe sagt, so sei es gestern gewesen, und sie behauptet, so ist es auch heute noch [...]. Man kann ihr glauben, man kann ihr nicht glauben – das ist einfach persönliche Anschauung.“ Emil Faktor hingegen hielt das von Winsloe gezeigte Sittenbild für gestrig: „Ihre Wirklichkeit geht uns nicht sonderlich nahe und dürfte [...] überaltert sein.“ Siehe Julius Knopf: Christa Winsloe: „Gestern und Heute“. Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln; Emil Faktor: Gestern und Heute. Ebd.

¹⁹ Die Ritterakademien waren zwar bereits im 19. Jahrhundert für bürgerliche Schüler geöffnet worden, hatten aber nach 1918 gerade für den Kleinadel eine große Bedeutung, da nach dem Versailler Vertrag mit den acht preußischen Kadettenhäusern in Bensberg, Karlsruhe, Köslin, Naumburg, Oranienstein, Plön, Potsdam und Wahlstatt sowie der Hauptkadettenanstalt Lichtenfelde äußerst bedeutsame Erziehungseinrichtungen des Adels aufgelöst worden waren. Vgl. Klaus Schmitz: Militärische Jugenderziehung. Preußische Kadettenhäuser und Nationalpolitische Erziehungsanstalten zwischen 1807 und 1936. Köln, Weimar, Wien, 1997.

²⁰ W. K.: Christa Winsloe.

Lampels kurz zuvor erschienenen Erfolgsstück *Revolte im Erziehungshaus* (1929);²¹ erst im Zuge der Frauengeschichtsschreibung innerhalb der Literaturwissenschaft wurde das Motiv der homosexuellen Liebe zwischen Frauen bei Winsloe in den Vordergrund der Interpretationen gerückt und das eher human denn eindeutig lesbisch auftretende Fräulein von Bernburg – vollkommen zu Unrecht – als feige „Dunkellesbe“ geschmäht.²²

Stärker noch als *Ritter Nérestan* verweist die von Winsloe überarbeitete, in Berlin am Theater in der Stresemannstraße unter dem insgesamt schwächeren, jedoch dezidierten Titel *Gestern und Heute* (Regie: Leontine Sagan) zur Aufführung gekommene zweite und endgültige Fassung des Stücks auf die Kontinuität des altpreußischen, antidemokratischen Geists in einer nach wie vor existierenden aristokratischen Kaderschmiede mitten im Herzen der Republik.²³

In dem namenlos bleibenden Internat bewegen sich Schulalltag und Bildungsintention „streng im Rahmen der Vorkriegszeit.“ (I, 1) Unter dem fast ausschließlich aristokratischen Personal ist selbst die Portierfrau Lehmann „von ihrer eigenen preußischen Korrektheit überzeugt.“ (I, 1) Das Kaiserbild ziert das Büro der Oberin (vgl. III, 12), die Schülerinnen werden in der Treue zu diesem „allerhöchsten Herrn“ (I, 1) erzogen.

Da in der unter dem Protektorat der Großherzogin stehenden Schule „Töchter von Kriegsgewinnlern oder dergleichen“ (I, 1) nicht aufgenommen werden und der wirtschaftlich besser gestellte Adel die von staatlichen Zuwendungen abhängige Einrichtung meidet, setzt sich die Schülerschaft größtenteils aus dem verarmten Landadel zusammen (vgl. I, 1). Winsloe, die mit den unterschiedlichen Lebensformen und inner-

²¹ Vgl. Arthur Eloesser: *Gestern und heute*. In: *Vossische Zeitung*. 7.4. 1931.

²² Reinig, Christa: *Über Christa Winsloe*. In: *Christa Winsloe: Mädchen in Uniform*. München, 1983. S. 241–248, hier S. 243. Innerhalb der lesbischen Literaturforschung gilt Winsloes *Gestern und Heute* als „das einzige Theaterstück in der Weimarer Republik, das weibliche Homosexualität einfühlsam und vorurteilsfrei beschreibt“. Siehe Puhlfürst: *Christa Winsloes Mädchen in Uniform*, S. 34. Auch der fragwürdige Versuch der feministischen Forscherinnen, das Stück parteipolitisch zu lesen, führt zu einer deutlichen Entwertung der Figur des Fräuleins von Bernburg. So glaubt Stürzer, die handlungsschwache Reichsfreiin würde gegenüber der radikalen Oberin „die Position der SPD [...] verkörpern, die wenig später den Nationalsozialisten die politische Bühne überließ.“ Siehe Stürzer: *Dramatikerinnen*, S. 109.

²³ Vgl. Hertha Thiele: *Gestern und Heute*. In: *Frauen und Film*. 28 (1981). S. 32–41, hier S. 32. Das Stück wurde 1931 unter dem Titel *Mädchen in Uniform* verfilmt (Regie: Leontine Sagan), wobei das von Winsloe mit F. D. Andam verfasste Drehbuch ein optimistisches Ende des Films vorsah: Manuelas Selbstmord wird von den Schülerinnen, die sich auf diese Weise gegen das starre Schulregime erheben, verhindert. Obwohl *Mädchen in Uniform* international äußerst erfolgreich war und als bester Film der gesamten Weltproduktion 1931 galt (vgl. Stürzer: *Dramatikerinnen*, S. 100), gestaltete Winsloe in dem Roman zum Film *Das Mädchen Manuela* (1933) den Ausgang der Handlung wieder dem Theaterstück entsprechend tragisch. Silke von der Emde geht auf der Grundlage zweier nicht nachweisbarer Manuskripte irrtümlich davon aus, der Roman sei die „Vorlage“ für das Drama und den Film gewesen. Vgl. Silke von der Emde: *Mädchen in Uniform. Erotische Selbstbefreiung der Frau im Kontext der Kino-Debatte in der Weimarer Republik*. In: *Kodikas, Code – Ars semeiotica*. 14 (1991). Nr. 1/2. S. 35–48, hier S. 35.

ständischen Hierarchien des Adels vertraut war,²⁴ begrenzt das im Stück vorgestellte soziale Milieu somit nahezu ausschließlich auf den landsässigen Kleinadel Preußens, deren Vertreter generell gern und so auch bei Winsloe als bornierte „Krautjunker“ (III, 12) verspottet werden. Lediglich zwei ausländische Lehrerinnen und das Fräulein von Bernburg als ehemalige Reichsfreien (vgl. III, 12) gehören explizit nicht zu dieser Adelsgruppe. Wie sich die wirtschaftliche und soziale Lage des preußischen Landadels nach Agrar- und Weltwirtschaftskrise gestaltet, führt die Oberin aus: „Wir haben hier Töchter von Buchhaltern, von Versicherungsagenten, von Filmstatisten. Ihre Brüder sind Inspektoren, Siedler, Reitlehrer, Eintänzer.“ (I, 4) Dem aus diesen kümmerlichen Versuchen, in der bürgerlichen Berufswelt der Weimarer Republik einigermaßen Fuß zu fassen, ablesbaren sozialen Niedergang des Kleinadels hält die Oberin ein eisernes Erziehungskonzept entgegen. „Mit Humanitätsduselei werden wir nicht wieder hochkommen [...]. Wir Preussen haben uns hochgehungert. Soldatenkinder – so Gott will – wieder Soldatenmütter.“ (I, 4)

Der Kleinadel im preußischen Internat hält sich bewusst auf „Distanz von dem, was heute ist“ (I, 4). Da er sich ausschließlich fremdverschuldet „durch den Marxismus“ (I, 1) ruiniert sieht, wird der im Stück vertretene Adel nicht in eine Identitätskrise gestürzt. Im Gegenteil, er zeigt sich äußerst zukunftsoptimistisch,²⁵ wobei die tatsächliche Situation des Adels allerdings immer wieder verleugnet wird, um diese Zuversicht zu beflügeln. So behauptet etwa die Oberin, der die Sorge um die wirtschaftliche Haushaltung zum großen Teil von ihrer Assistentin Fräulein von Kesten abgenommen wird, fälschlich: „Bei uns sind die Revolutionen, Gott sei Dank, spurlos vorübergegangen“ (III,

²⁴ Die Familie Winsloe verkehrte, wenn auch selbst nicht adlig, über mehrere Generationen eng mit badi-schem Hoch- und preußischem Militäradel. Zu Christa Winsloes persönlichem Bekanntenkreis zählten u.a. der Zeichner Rolf von Hörschelmann, der Literaturhistoriker Carl Georg von Maassen sowie einige Vertraute aus dem deutschen Kleinadel. Vgl. Hermanns: *Meerkatzen*, S. 19, 21, 142; Klaus Mann: *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*. Berlin, Weimar, 1974. S. 367f. In München lernte Winsloe auch Prinzessin Juliane zu Stolberg-Wernigerode, ein Mitglied des Hochadels, kennen, mit der sie bis zu ihrem Tod befreundet blieb. Vgl. Christa Winsloe: *Brief an Hertha von Gebhardt vom 1.6. 1944*. In: Dies.: *„Manchmal überfällt mich tagelang tiefe Traurigkeit“*, S. 131–132, hier S. 132. Darüber hinaus war Winsloe durch ihre Ehe mit dem jüdischen Fabrikbesitzer und Baron Lajos Hatvany, einem der reichsten Männer Ungarns, der auch Ödön von Horváth und Thomas Mann als Mäzen unterstützte, mit dem ungarischen Hochadel vertraut. Vgl. Zsuzsa Bognár: *Die ungarische Literatur vor dem Ausland, dargestellt von Ludwig Hatvany*. In: Andrea Benedek et al. (Hrsg.): *Interkulturelle Erkundungen. Leben, Schreiben und Lernen in zwei Kulturen*. Bd. 1. Frankfurt/M., 2012. S. 167–176; Traugott Krischke: *Ödön von Horváth. Kind seiner Zeit*. Berlin, 1998. S. 251; Thomas Mann: *Brief an Heinrich Mann vom 2.7. 1926*. In: Ders.: *Briefe 1889–1936*. Hrsg. v. Erika Mann. Berlin, Weimar, 1965. S. 459–460, hier S. 459.

²⁵ Hier decken sich die Darstellung des Landadels in Winsloes Drama mit den im hauptsächlich von dem Kleinadel rezipierten *Deutschen Adelsblatt* publizierten politischen Ansichten über die „nur wenige Jahre“ dauernde „Pöbelherrschaft“, die von „Monarchie und Aristokratie“ abgelöst werden würde. Siehe Gustav Roethe: *Die nationale und sittliche Bedeutung des deutschen Adels*. In: *Deutsches Adelsblatt*. 40 (1922). Nr. 16. S. 285–288, hier S. 288. Vgl. Hilmar von der Wense: *Ein Wort zur Berufswahl*. In: *Deutsches Adelsblatt*. 40 (1922). Nr. 12. S. 208–209, hier S. 209.

12).²⁶ Noch offenkundiger wird die Diskrepanz zwischen Wahrnehmung und Wirklichkeit bei der ehemals kaiserlichen Ballettmeisterin Frau Alden, die fast in einem Satz die „grosse Zeit der Hofbälle“ für „vorüber“ und wieder „noch nicht vorüber“ erklären kann und Manuela empfiehlt, Hofdame zu werden: „Heute – was ist heute! Wer weiss, was morgen wird.“ (I, 3)

Der militaristische Drill an der Schule führt zu einer schleichenden Vermännlichung der Schülerinnen: „[H]eulen ist unmännlich“ (I, 1), wird Manuela von einer Mitschülerin gleich im ersten Akt des Stücks zurechtgewiesen. Ausgerechnet im Ballettunterricht tanzt sie später „*als Herr*“ (I, 3) und „*mit kräftigen Jungensbewegungen*“ (II, 6) übt sie ihren Theatertext ein. Die künftigen Soldatenmütter werden selbst zu Soldaten: „[E]ine deutsche Frau muss Zucht kennen. Gehorchen, wer später [zu] befehlen hat“ (II, 6).

Während die preußisch-konservative Schuldisziplin männliches Gebärden fordert und Manuela der Oberin immer mehr zusagt, gerade weil sie zunehmend „eigentlich wie ein Junge“ aussieht (II, 6), strebt Manuela die Mann-Werdung aus ganz anderen Gründen an: Auf diese Weise hofft sie, die Aufmerksamkeit Fräulein von Bernburgs erregen zu können (vgl. I, 4). Die von der Oberin erwünschte Abkehr von femininen Verhaltensformen unterstützt somit die „erotischen Verwirrungen“ der Mädchen,²⁷ die sich in Verhältnisse untereinander verstricken, und dient Manuelas Liebe als moralischer Deckmantel. In der Hosenrolle des Ritters Nérestan vollzieht sich schließlich endgültig ihre Vermännlichung: „Du warst ein Mann. Wie ein Jüngling. Deine Stimme ist so ganz tief geworden auf einmal“ (II, 8), erkennt eine Mitschülerin. Endlich zum Mann geworden, ist Manuela in der Lage, ihre Liebe zu der Lehrerin zu proklamieren.

Doch zum einen bemerkt sie nicht, dass sie damit die von der Oberin geforderte Vermännlichung missversteht und überreizt. „Wir haben hier starke, energische, harte Frauen zu erziehen, die ihrem Vaterland einmal Ehre machen sollen, und keine Windlinge, wie in den modernen Schulen“ (III, 12), erklärt sich die Schulleiterin. Das Ideal der preußischen Soldatenmutter setzt hierbei zwar soldatische Disziplin auch seitens der Frau voraus, nicht aber deren Überschlag in vollkommene Männlichkeit, Homosexuali-

²⁶ Selbst Manuela, die aufgrund der einfachen wirtschaftlichen Verhältnisse ihres Vaters eine Freistelle im Internat erhalten hat (vgl. I, 1), zeigt sich entsetzt über die dort herrschenden Beschränkungen, etwa das Auftragen gebrauchter Kleidung (vgl. I, 3).

²⁷ Winsloe: Zu meinem Stück. Die Verwirrung Manuelas führt dazu, dass sie die Offerte des attraktiven Fechtmeisters ablehnt (vgl. II, 6). Ihr Beispiel zeigt auf, dass das aristokratische Erziehungsprogramm, wie es hier gezeigt wird, scheitert, da die vermännlichten Schülerinnen keine geeigneten Partner mehr ausmachen und dadurch nicht zu „Soldatenmütter“ werden können (I, 4).

tät und Kinderlosigkeit. Entsprechend wird Manuelas nonkonformistisches Verhalten von der Oberin als „krankhaft“ (III, 11) verstanden.

Zum anderen verunmöglicht die allgemeine Übernahme männlicher Verhaltensweisen jede zwischenmenschliche Beziehung: Da den Mädchen allesamt unter der soldatischen Erziehung ihr feminines Rollenverständnis abhanden gerät und selbst Fräulein von Bernburg „männlich“ (I, 3) daherkommt,²⁸ sind heterosexuelle Ersatzbeziehungen zwischen Frau und vermännlichter Frau ebenso unmöglich wie rein lesbische Frauenverhältnisse. Stattdessen begegnen sich die aneinander Interessierten als weibliche Männer, ohne die nun angenommene männliche Homosexualität ausleben zu können: „Männer küssen sich nicht“ (II, 8), weisen sich die Schülerinnen zurecht.²⁹ Aus dieser emotionalen Irritation heraus begreifen die Mädchen Manuelas Vergehen und dessen Bestrafung nicht.³⁰ Eine nebulöse Erklärung seitens der Lehrerschaft – „es ist etwas sehr, sehr Hässliches, wovon ihr Kinder eigentlich garnichts wissen solltet“ (III, 11) – steigert die Verwirrung der Mädchen nur noch und manifestiert ihre Unmündigkeit: „[N]icht denken: gehorchen“ (I, 4), lautet die Devise.

Der allgegenwärtige Schuldrill erlaubt, wie sich an Manuelas Untergang erkennen lässt, auch im Privaten keine Fluchten und führt lediglich in die Ausweglosigkeit, aus der sich Manuela nur durch den Freitod zu erretten weiß – Gerade hierin sieht Julius Knopf die maßgebliche Schwäche des Stücks: Der Tod der Heldin ist dem traditionellen Tragö-

²⁸ Fräulein von Bernburg bewohnt ein „Herrenschreibzimmer“ (II, 7), bemüht sich also bewusst um ein männliches Auftreten, das seine Wirkung nicht verfehlt. So macht Manuela in ihr einen „kolossale[n] Gentleman“ (I, 4) aus.

²⁹ Winsloe lässt in vielen ihrer Stücke (*Schicksal nach Wunsch* 1932, *Heimat in Not* 1933, *Aino* 1943) und allen ihren Romanen immer wieder (lesbische) Frauen in soziale Männerrollen schlüpfen, damit sie sich auf diese Weise anderen Frauen nähern oder männlicher Bedrohung entziehen können. Gelegentlich, wie etwa in der Gesellschaftskomödie *Schicksal nach Wunsch*, bedient sie dabei das Klischee der vermännlichten und deshalb unliebsamen Karrierefrau: Der „Oberarzt Fräulein Dr. Franziska Schmitt, genannt ‚Franz‘“, beispielsweise ist „[e]twas *gouvernantenhaft trocken*.“ Dr. Anna Werner tritt ebenfalls „wie ein Mann“ auf und scheitert sowohl an lesbischen Frauen wie an Männern, weil sie „eigentlich gar keine Frau“ ist. Siehe Christa Winsloe: *Schicksal nach Wunsch*. Eine Zeit-Komödie in vier Teilen und einem Vorspiel. Wien, Berlin, 1932. S. 3, 24 (I. Akt), 39, 46 (II. Akt). Speziell zur „ungewöhnliche[n] Geschlechterdimension“ in *Heimat in Not* vgl. Helga Kraft: *Ein Haus aus Sprache*. Dramatikerinnen und das andere Theater. Stuttgart, Weimar, 1996. S. 94. Auch fernab jeglichen gesellschaftlichen Zwangs, wie ihn Manuela im Internat erfährt, führt Winsloe die lesbische Liebe nicht zu einem glücklichen Ende, sondern stürzt ihre vermännlichten Figuren mehrheitlich in Identitätskrisen, Einsamkeit und Tod.

³⁰ Selbst Manuela, aus dem Rausch erwacht, weiß nicht, was „denn eigentlich passiert“ ist, und reagiert auf die ihr vorgeworfene „Sündigkeit“ mit „*Erstaunen*“ (III, 9). Das Liebesbekenntnis wird hier stark relativiert, indem es lediglich unter Alkoholeinfluss geäußert und von Manuela anschließend nicht mehr erinnert wird. Anders verhält es sich in Winsloes Schauspiel *Sylvia und Sybille* (1931), in dem sich wie in *Gestern und Heute* ein junges Mädchen mit „*etwas knabenhaftem Anstrich*“, das wie Manuela die Mutter verloren hat, in eine ältere Frau zu verlieben scheint. Im Gegensatz zu der Schülerinnentragödie offenbaren die beiden Frauen ihre Liebe zueinander, wengleich Sybille aus Rücksicht auf ihren Sohn die Beziehung zu Sylvia wieder aufgibt. Siehe Christa Winsloe: *Sylvia und Sybille*. Schauspiel in sechs Bildern. München, 1999. S. 58 (V. Bild).

dienfinal nachempfunden, schließt in einem kritischen Zeitstück jedoch eine mögliche Alternative zum dargestellten gesellschaftlichen Missstand aus und gilt dem Kritiker deshalb schlichtweg als ein Zeugnis „von Bequemlichkeit oder von Unfähigkeit“.³¹ Tatsächlich folgt Winsloes Stück in seiner dreiaktigen Form, in der Beibehaltung des einheitlichen Ortes und dem strengen Nebeneinander von Protagonist und Antagonist den Strukturen des traditionellen Dramas in seiner geschlossenen Form.³² Diese nüchterne Regelmäßigkeit unterstreicht zwar das kalte Ambiente des Internats, entspricht aber ebenso wie die Unwandelbarkeit der aufgezeigten Verhältnisse kaum den zeitgenössischen Publikumserwartungen. Lediglich die ausschließlich weibliche Besetzung im „Stück ohne Schauspieler“ wurde als ungewöhnlich empfunden,³³ der bahnbrechende Erfolg von *Gestern und Heute* erklärt sich insgesamt aber weniger durch diese aus heutiger Sicht eher randständige formale Besonderheit als durch das Thema selbst, das um 1930 bereits drohte, eine literarische Mode zu werden.³⁴

Das von Winsloe bediente Modell von Protagonist und Antagonist führt das Fräulein von Bernburg als positive Gegenfigur zur herrschsüchtigen Oberin in die Handlung ein. Beide Frauen werden allerdings größtenteils indirekt beschrieben. Die Oberin etwa macht zwar in einigen markigen Aussprüchen immer wieder deutlich, dass der Dreiklang „Kirche, Küche, Kinder“ für sie immer noch den idealen „Lebenskreis altpreussischer Edelfrauen“ (III, 12) darstellt, insgesamt aber ist sie mit fünf Auftritten in zwölf Bildern mehr durch das von ihr geprägte System als durch ihre Anwesenheit präsent.³⁵ Fräulein von Bernburg lässt sich weitaus schwieriger als die mit dem Schulwesen in Einklang auftretende Oberin erfassen, da sie nicht als vollkommene Gegnerin des von der Oberin durchgesetzten Erziehungsstils fungiert, sondern nur dessen Inhumanität kritisiert, indem sie unbestimmt „Gutes“ (III, 10) einfordert. Diese nur vage vorge-

³¹ Knopf: Christa Winsloe.

³² Vgl. Stürzer: Dramatikerinnen, S. 106.

³³ A. Fr.: „Gestern und heute“. Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln. Im elften Bild des dritten Akts wird die Simultanität des Geschehens im Zimmer des Fräuleins von Bernburg und im Korridor davor zwar räumlich vor Augen geführt, allerdings nicht durch die Dialoge ausgeführt. Dadurch erscheint das Zimmer der Lehrerin der Schule entrückt, die ganze Szene aus dem Spannungsbogen gefallen.

³⁴ Willy Haas sieht diese Entwicklung bereits mit Edouard Bourdets *Das schwache Geschlecht* (1929) aufgenommen, führt in seiner Besprechung von Winsloes Stück allerdings keine weiteren Dramen an, sondern bezieht sich auf die *Trotzkopf*-Romane von Emmy von Rhoden, Else Wildhagen und Suze La Chapelle-Roobol sowie die *Wildfang*-Reihe von Lina Haarbeck. Vgl. Willy Haas: Clara [sic!] Winsloe: *Gestern und heute*. Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln. Felix Hollaender sieht ebenfalls „Stücke solcher Art wie Pilze aus der Erde“ schießen, ohne dass sie ihr Vorbild, Frank Wedekinds *Frühlingserwachen* (1891), übertrumpfen könnten. Vgl. Felix Hollaender: Christa Winsloes Schauspiel: „Gestern und Heute“. Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln.

³⁵ Gerade das Fräulein von Kesten fungiert hierbei als Sprachrohr und Zuträgerin der Oberin, aber auch einzelne Schülerinnen berufen sich auf die allgegenwärtig erscheinende Schulleiterin (vgl. II, 6).

brachten Beanstandungen hindern die Erzieherin aber nicht daran, an denselben Wertvorstellungen wie die Schulleiterin festzuhalten, und so sprechen die beiden Frauen häufig wie aus einem Mund. Die Parole „nicht denken: gehorchen“ (I, 4) etwa, von der Oberin ausgegeben, vermittelt Fräulein von Bernburg kurz darauf gegenüber Manuela inhaltlich gleich und nur leicht abgemildert: „Du musst ganz einfach wissen, dass alles, was man Dir befiehlt, gut und richtig ist und musst ohne Murren gehorchen.“ (I, 5)

Doch der Erzieherin fällt es schwer, übermäßig streng gegen die Kinder zu sein (vgl. I, 4), und so zerreißt sie lieber die Liebesbriefe, die sich die Mädchen untereinander zustecken, als deren Absender bloßzustellen. Als „furchtbar anständig“ (I, 4) gilt das Fräulein deshalb unter den Schülerinnen, auch wenn diese „eigentlich nie so ganz genau [wissen], wie sie’s meint.“ (I, 2)

Gerade dieses ambivalente Auftreten der mal gestrengen, mal nachsichtigen Erzieherin begründet ihr persönliches Charisma, da sie mit ihrer undurchschaubaren Haltung für die Mädchen in dem geordneten und durchstrukturierten Schulalltag zur Projektionsfläche von allerhand Fantasien wird. Diese fokussieren sich, inspiriert von einem allabendlichen Kuss auf den Mund, ausschließlich auf erotisch-verspieltes Verlangen, von dem die Lehrerin allerdings nichts mitzubekommen scheint. „Je weniger sich die Gefühle mit irgendwelchen Vorstellungen von Erfüllung verbanden, je stärker quälten sie und je weniger waren sie zu unterdrücken“, beschreibt Winsloe das Dilemma der verliebten Mädchen.³⁶

Die Herrschaft durch Charisma³⁷ des Fräuleins erstreckt sich somit auf die Gefühlswelt der Schülerinnen – wobei die Erzieherin nicht in der Lage ist, ihren Einfluss tatsächlich zu erfassen und zu nutzen. Dass ausgerechnet die „einzige[-] Lehrerin, die die Kinder versteht und mit ihnen fühlt“,³⁸ ihre Geltung und die Tragweite ihres Handels eklatant unterschätzt, wird Manuela zum tragischen Verhängnis. In Erwartung eines „besonders und wundervoll“ (I, 5) gedachten Moments sinkt das Mädchen halb ohnmächtig in die Arme der Lehrerin, die ihm davon seltsam ungerührt den Abendkuss gibt. Zu diesem Zeitpunkt denkt Manuela schon „immer an Fräulein von Bernburg und nun weiss ich

³⁶ Winsloe: Zu meinem Stück. Die Autorin sieht eher die Mädchen in einer „ungesunde[n] Romantik und Schwärmerei“ verfallen als Fräulein von Bernburg homoerotische Avancen machen. Vgl. ebd.

³⁷ Die Herrschaft des Fräuleins von Bernburg ist in pädagogischer Hinsicht an sein Amt als Lehrerin, der Herrschaftsanspruch in politischer Hinsicht an seine Zugehörigkeit zum Adel gebunden. Darüber hinaus übt die Aristokratin in einer säkularen Bedeutung aufgrund ihrer „Vorbildlichkeit [...] und [die] der durch sie offenbarten oder geschaffenen Ordnungen“ charismatische Herrschaft über die Mädchen aus. Siehe Max Weber: Grundriß der Sozialökonomie. 3. Abteilung. Wirtschaft und Gesellschaft. Tübingen, 1922. S. 124. Vgl. Wilhelm Emil Mühlmann: Charisma. In: Joachim Ritter (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 1. Basel, Stuttgart, 1971. Sp. 996–999, hier Sp. 997.

³⁸ AP: Mädchen in Uniform. In: Vossische Zeitung. 28.11. 1931.

nicht mehr, wie Mutter küsste, und es muss doch dasselbe sein“ (I, 5). Die hier bereits anklingende emotionale Verwirrung gesteht sie der Lehrerin zunächst als Eifersuchtszenario auf die anderen geküssten Schülerinnen. Fräulein von Bernburg nimmt Manuela hier noch als „Kindskopf“ wahr, zeigt sich aber dennoch „erschrocken“ über deren weit über eine Kinderliebe hinausreichenden Gefühle. Wieder handelt sie ambivalent: „Das bildest Du Dir ja alles ein“ (II, 7), weist sie Manuela zurück – um sie gleich darauf zu küssen (vgl. II, 7).³⁹

Manuela fühlt sich von Gesten wie dieser ermutigt; ein ihr von dem Fräulein geschenktes Hemd macht sie glauben, von dieser anders als ihre Mitschülerinnen behandelt und gar geliebt zu werden. „[S]ie – sie liebt mich – Fräulein von Bernburg [...] – Ihr wisst es ja nicht, denn nur mich küsst sie so“ (II, 8). Als Manuela wegen dieser Offenbarung von den übrigen Schülerinnen isoliert werden soll, erkennt Fräulein von Bernburg zwar Manuelas Selbstmordabsichten, kann aber ihren Einfluss auf das Mädchen nicht ausspielen, um es von seinen Plänen abzubringen. Wieder unterschätzt Fräulein von Bernburg ihr Charisma, die sich daraus ergebenden Handlungsmöglichkeiten und die Dramatik der Situation.

MANUELA *plötzlich erkennend*: Ich werde Sie nie ... niemals wiedersehen?

FRÄULEIN VON BERNBURG *sieht die Gefahr*: Na, das ist eine Uebertreibung, Manuela [...].

MANUELA *schnell, aufgeregt*: Das ist nicht wahr, Sie lügen, um mich zu trösten, ich sehe es Ihnen an [...]. [S]ie wissen es so gut wie ich, dass ich diese Strafe nicht überleben werde und nicht kann.

FRÄULEIN VON BERNBURG *sehr von oben herab*: Aber, Manuela, was sind das für grosse Worte – so was soll man nicht einmal denken, geschweige denn sagen. (III, 11)

Zuletzt fällt die Lehrerin wieder auf pädagogische Gemeinplätze zurück – tritt also wieder an die Seite der Oberin – und hält das emotional verwirrte Mädchen mit Belehrungen auf Distanz. „Du darfst mich nicht so lieb haben, das ist unnatürlich, das ist ... Sünde“ (III, 11), ermahnt sie Manuela, die kurz darauf in den Tod springt.

Zu diesem Zeitpunkt befindet sich das Fräulein von Bernburg im Zwiegespräch mit der Oberin, das Ende Manuelas dringt lediglich als Botenbericht durch Fräulein von Kesten in das im Gegensatz zu der spartanisch eingerichteten Schule „*elegante[-] Wohnzimmer*“ (III, 12) der Leiterin, die offenkundig doch etwas genussfreudiger ist als vor den

³⁹ Sabine Puhlfürst ist der Ansicht, dass das Fräulein von Bernburg in dieser Szene ihre Liebe zu Manuela unter dem „Deckmantel der Verschwiegenheit“ gesteht. Siehe Sabine Puhlfürst: „Mehr als bloße Schwärmerei“. Die Darstellung von Liebesbeziehungen zwischen Mädchen/jungen Frauen im Spiegel der deutschsprachigen Frauenliteratur des 20. Jahrhunderts. Essen, 2002 [Diss.]. S. 110.

Schülerinnen immer wieder proklamiert. Der „Unterwerfung und Einordnung“ in ein militaristisches „Gemeinwesen“, wie von der Oberin gefordert, hält das Fräulein eine zögerliche Hinwendung zum Individualismus entgegen: „Ich stehe den Kindern nahe. Ich liebe die Kinder ... ich kann sie nicht nur als Masse betrachten ...“ (III, 12)

Was die Oberin entsetzt als „Rebellion“ auffasst (III, 12), verpufft sofort mit der Kunde von Manuelas Tod. Fräulein von Bernburg, die ihre Schülerinnen nicht „nur als Masse“ wahrnehmen will, versagt ausgerechnet an jenem Mädchen, das sich ihr am offensten anvertraut hat. Damit hat sie, die stets vage in ihren Äußerungen bleibt,⁴⁰ die Glaubwürdigkeit ihrer kritischen Position verspielt. Der finalen Verschleierung des Suizids als Unfall kann die Lehrerin nichts entgegensetzen. Das erstarrte System der Oberin existiert über diesen zum Zwischenfall heruntergespielten Tod der Schülerin unverändert weiter.

Obwohl Fräulein von Bernburg eine gewisse Mitschuld an Manuelas Untergang nicht abgesprochen werden kann, wird sie von Winsloe immer wieder unter den übrigen Lehrerinnen und überhaupt innerhalb des Schulmilieus herausgestellt. So gehört das Fräulein eben nicht zu den tonangebenden preußischen „Krautjunkern“ (III, 12), steht hinsichtlich der adelsinternen Hierarchie im Stift an erster Stelle (vgl. I, 4) und wird dementsprechend von der Prinzessin als eine der ersten Damen angesprochen (vgl. III, 10). Fast scheint es, als solle die exponierte Stellung der ehemaligen Reichsfreien ihre mehr verborgene als ausgelebte Güte des Herzens betonen, die allerdings den Handlungsverlauf eher negativ beeinflusst.⁴¹

Insgesamt ist das Fräulein eine eher schwache, in sich gespaltene Figur, deren eigentliche Größe zu sehr in Andeutungen verharret, um auf Winsloes Theaterpublikum und Leserschaft charismatisch wirken zu können. Da die Lehrerin mehrheitlich durch die

⁴⁰ Fräulein von Bernburg will eine gütigere Schulleiterin werden (vgl. II, 7), beabsichtigt aber zugleich, sich – entgegen der Erklärung gegenüber der Oberin – für die Wahrung der aktuell geforderten Disziplin einzusetzen. „Wir brauchen das, gerade wir, weil wir das Volk der Individualitäten sind.“ (I, 4) Diese widersprüchlichen Aussagen tragen nicht dazu bei, die Figur des Fräuleins näher zu erfassen. Den Schülerinnen bleibt sie unergründlich: „Manchmal denke ich, sie ist überhaupt eigentlich ganz anders wie wir denken.“ (II, 6)

⁴¹ In der Frauenliteraturforschung wird davon ausgegangen, dass das Fräulein von Bernburg vage die politische Haltung Christa Winsloes vertritt und von der Autorin deshalb positiv dargestellt wird. Vgl. Stürzer: *Dramatikerinnen*, S. 109, Thiele: *Gestern und Heute*, S. 40. Die bislang unbewiesene Annahme, Winsloe sei 1933 als Mitglied der SPD aus politischen Gründen emigriert, ist weit verbreitet. Vgl. Thiele: *Gestern und Heute*, S. 40; Carmen Luz Fuentes-Vásquez: *Dangerous Writing. The Autobiographies of Willa Muir, Margaret Laurence and Janet Frame*. Amsterdam, New York, 2013. S. 42. Wahrscheinlich gehen die Versuche, Winsloe parteipolitisch zu verorten, auf Christa Reinigs Erzählung *Die ewige Schule* (1982) zurück, in der die Dramatikerin entgegen der Tatsachen als SPD-Reichstagsabgeordnete beschrieben wird. Vgl. Christa Reinig: *Die ewige Schule*. In: Dies.: *Feuergefährlich. Gedichte und Erzählungen über Frauen und Männer*. Berlin, 1985. S. 65–81.

Sehnsüchte der Schülerin charakterisiert wird, gibt sie Aufschlüsse über das Innenleben Manuelas, sie selbst aber erweckt lediglich den Eindruck einer randständig beteiligten, „gleichgültigen Komtesse“.⁴²

In ihrem zweiten veröffentlichten Stück, der Gesellschaftskomödie *Schicksal nach Wunsch* (1932), mit der sich Winsloe nach *Gestern und Heute* vom gerade erst erworbenen Image einer „Expertin für Mädchenfragen“ losschreiben wollte,⁴³ tritt ebenfalls ein gleichermaßen allgemein wie – im Vergleich zu der Nebenfigur Hans von Ebenau – adelsintern sozial exponierter Aristokrat auf: Baron Mottner ist „einer der anständigsten Menschen, die es gibt“, bekundet eine Verehrerin.⁴⁴ Obwohl nicht zuletzt der Baron zur emotionalen Verwirrung der kindlichen Sylvia beiträgt, wird auch in diesem Stück das Renommee des idealisierten Adligen nicht infrage gestellt wird: Sylvia verlässt um seinen willen ihren Mann, erkennt hinter den Avancen des Barons jedoch nur Höflichkeitsfloskeln und wendet sich deshalb enttäuscht einem Dritten zu.

Der Adel bleibt sowohl in *Gestern und Heute* als auch in *Schicksal nach Wunsch* trotz teils eklatanten Fehlverhaltens – wenngleich auch nicht in seiner Gesamtheit – charismatisch und ist befähigt, ihr Umfeld stark beeinflussende Figuren hervorzubringen. Dass Winsloe mit dieser fragwürdigen positiven Herausstellung von Fräulein von Bernburg und Baron Mottner die kritische Schlagkraft ihrer Zeitstücke unterminierte und ihre Dramen in das modrige „Gefilde holder Romantik“ lenkte, kritisierte schon Alfred Polgar.⁴⁵

Genau aus diesem Grund – und wegen ihrer bürgerlichen Abstammung⁴⁶ – kann Christa Winsloe eben gerade nicht jene „aristokratische Rebellin“ sein, die Anna Stürzer im Einklang mit Fritz Engel in der Autorin sehen will.⁴⁷ Letzterer vergleicht die Autorin

⁴² Klein, Tim: „Gestern und heute“. Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln.

⁴³ Christa Winsloe. In: Brinker-Gabler, Ludwig, Wöffen (Hrsg.): Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen, S. 330. Vgl. Stürzer: Dramatikerinnen, S. 101.

⁴⁴ Winsloe: *Schicksal nach Wunsch*, S. 28 (I. Akt).

⁴⁵ Polgar, Alfred: Theater. In: *Die Weltbühne*. 28 (1932). Nr. 38. S. 429–431, hier S. 429.

⁴⁶ Winsloe wurde auch nach ihrer Scheidung von Lajos Hatvany im Jahr 1924 als „Baronin“ wahrgenommen. Vgl. Christian Schad: Baronin Ludwig Hatvany. In: *Scherl's Magazin*. 6 (1930). Nr. 11. S. 1109. Während die Autorin ihre Veröffentlichungen bis 1924 mit „Christa von Hatvany“ und „Christa von Hatvany-Winsloe“ zeichnete, verzichtete sie bei späteren Nennungen auf das Adelsprädikat und schließlich auch auf den Nachnamen des Barons. Vgl. Christa Winsloe: [Zeichnung von einem Löwen]. In: *Der Querschnitt*. 4 (1924). H. 2/3. S. 114; dies.: [Zeichnung eines Nilpferds]. In: *Der Querschnitt*. 4 (1924). H. 4. S. 287; dies.: Zigeuner. In: *Der Querschnitt*. 9 (1929). H. 7. S. 219–222, hier S. 219; dies.: [Zeichnung von einem Hund]. In: *Der Querschnitt*. 11 (1931). H. 6. S. 406.

⁴⁷ Stürzer: *Dramatikerinnen*, S. 96. Als konventionelle „[a]dlige ‚Rebellinnen‘“ bezeichnet Monika Wienfort Franziska von Reventlow und Annemarie von Nathusius, die trotz ihres literarischen Protests gegen standesbedingte Konventionen die Vorzüge, die ihnen ihre aristokratische Abstammung einbrachte, nutzten. Siehe Monika Wienfort: *Gesellschaftsdamen, Gutsfrauen und Rebellinnen. Adelige Frauen in*

mit Fritz von Unruh und Lily Braun (eigentl. Amalie von Kretschmann), „die ihrem Ursprungswesen wie einer unerträglichen Haut entschlüpft sind“,⁴⁸ wozu allerdings bemerkt werden muss, dass bei von Unruh das adelskritische und bei Braun das frauenrechtlerische Moment wesentlich stärker ausgeprägt ist als bei Winsloe.

Das Adelsbild, wie es in Winsloes Dramen entworfen wird, lässt sich an dieser Stelle jedoch nicht weiterführend betrachten, da die exilierte Autorin nach 1933 kein Stück mehr zur Aufführung bringen konnte.⁴⁹ Ihr literarischer Anfang war aufgrund der politischen Umstände in Deutschland nach 1933 somit auch zugleich ihr literarisches Ende.⁵⁰

Deutschland 1890–1939. In: Dies., Eckart Conze (Hrsg.): *Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert*. Köln, Weimar, Wien, 2004. S. 181–203, hier S. 201f.

⁴⁸ Engel, Fritz: Christa Winsloe: „Gestern und Heute.“ Theaterwissenschaftliche Sammlung, Universität zu Köln.

⁴⁹ Die 1940 im Baseler Theaterverlag Reiss als Bühnenmanuskript erschienene Komödie *Der Schritt hinüber* wurde bislang von der Forschung nicht berücksichtigt.

⁵⁰ Stürzer sieht Anna Gmeyner, Eleonore Kalkowska, Ilse Langer, Maria Lazar und Hilde Rubinstein dasselbe Schicksal erleiden. Vgl. Stürzer: *Dramatikerinnen*, S. 111.

IV.4. Die ungenutzten Möglichkeiten einer Adligen

Hans José Rehfischs Schauspiel *Der Frauenarzt*

Hans José Rehfisch gilt als einer der meistgespielten Theaterautoren der Weimarer Republik. Von 1913 bis zu seinem Tod im Jahr 1960 verfasste er mehr als vierzig Dramen, deren stilistische Bandbreite von der Neoromantik der Jahrhundertwende (*Die goldenen Waffen* 1913) über expressionistische Anklänge (*Das Paradies* 1919) bis hin zum kritischen Zeitstück (*Die Erziehung durch „Kolibri“* 1922, *Die Affäre Dreyfus* 1929) reicht.¹ Trotz dieses vielseitigen Schaffens und des internationalen Erfolgs, den Rehfisch mit Komödien wie *Wer weint um Juckenack?* (1924) und *Nickel und die sechsunddreißig Gerechten* (1925) gerade während der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre erzielte, tat sich die Literaturwissenschaft mit dem Berliner Dramatiker lange Zeit schwer. Bis heute wendet sie sich ihm beinahe ausschließlich im Rahmen der Exilforschung zu.²

Rehfisch gehört zu den großen Vergessenen der Zwischenkriegsliteratur, dem eine Wiederentdeckung seines Werks nach 1945 trotz gelegentlicher Inszenierungen einzelner Stücke nicht beschieden war. Während jene Zeitgenossen, mit denen er seit seinem

¹ Rehfischs Produktion während der Weimarer Republik beschrieb Boris Kehrmann – nicht chronologisch, doch bezüglich der bedienten Dramengenerie systematisch – wie folgt: „Er schrieb Milieustücke (*Nickel und die sechsunddreißig Gerechten*, 1925 [...]; *Razzia*, 1926), Boulevardkomödien (*Darüber läßt sich reden*, 1926; *Die Welt voller Liebe* und *Glück muß man haben*, beide 1932), Politreißer (*Duell am Lido*, 1926), Revue-Stücke (*Skandal in Amerika*, 1927; *Hollywood*, 1928–1929), Zeitstücke (*Der Frauenarzt*, 1927, ein ‚Nützlichkeitsdrama‘ über den §218), Dokumentardramen (*Die Affaire Dreyfus*, 1929; *Brest-Litowsk*, 1930) und historische Stücke (*Pietro Aretino*, 1929; *Der Verrat des Hauptmann Grisel und Keppler*, beide 1932).“ Siehe Boris Kehrmann: *Dramatiker im Exil*. In: John M. Spalek, Joseph Strelka (Hrsg.): *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*. Bd. 2. New York. Teil 2. Bern, 1989. S. 1132–1175, hier S. 1137f.

² Vgl. dazu exemplarisch Kehrmann: *Dramatiker im Exil*; J. M. Ritchie: *The Exile Plays of Hans José Rehfisch*. In: Ders.: *German Exiles. British Perspectives*. New York et al., 1997. S. 146–160; Tom Kuhn: *German exile Drama on the English Stage. Satire and censorship, comedy and compromise*. In: William Abbey et al. (Hrsg.): *Between two languages. German-speaking Exiles in Great Britain 1933–45*. Stuttgart, 1995. S. 117–134; Jennifer Taylor: *In Tyrannos*. In: Ebd., S. 155–166; Hamish Ritchie: *Rehfisch in Exile*. In: Ian Wallace (Hrsg.): *Aliens – Uneingebürgerte. German and Austrian Writers in Exile*. Amsterdam, Atlanta, 1994. S. 207–222. Zuvor gab es in dem Jahrzehnt nach Rehfischs Tod zögerliche Versuche, den Autor in die sozialistische Literaturgeschichte einzubinden, wobei der Fokus stark auf Rehfischs Exilwerk gerichtet blieb. Der Autor kam dieser Vereinnahmung in seinen letzten Lebensjahren mit einigen Fehleinschätzungen zum politischen Charakter der DDR und vor allem dem Liebknecht-Stück *Bumerang* (1960) entgegen. Vgl. Rolf Seeliger: *Gegen die Zerstörung der Vernunft*. In: *Neue deutsche Literatur*. 8 (1960). Nr. 8. S. 158–160; Claus Hammel: *Klassiker und Zeitgenosse Rehfisch*. In: *Neue deutsche Literatur*. 9 (1961). Nr. 11. S. 148–153; Martin Linzer: *Hans J. Rehfisch oder Die späte Entscheidung. Zum 10. Todestag des Dichters*. In: *Neue deutsche Literatur*. 18 (1970). Nr. 8. S. 160–163. Die Verortung in der dezidiert linken Kultur reichte so weit, dass Hugo Huppert 1971 bemerkte: „Von der völligen Vereinigung mit der revolutionären Kunstpraxis der Arbeiter und Bauern trennte H. J. R. höchstens noch ein Abstand – wie von der Endstrecke des Landungsstegs zum Uferstrand.“ Siehe Hugo Huppert: *Hans J. Rehfisch oder Die überwindenen Verführungen*. In: *Sinn und Form* 23 (1971). H. 6. S. 1331–1344, hier S. 1332.

Durchbruch – im Jahr 1920 mit der Tragödie *Der Chauffeur Martin* – gern verglichen wurde, im geteilten Deutschland an ihre früheren Erfolge anknüpfen konnten oder in den Kanon der modernen Literatur aufgenommen wurden, erreichte Rehfisch weder das eine noch das andere.³ Bislang liegt neben einem überschaubaren Fundus an Forschungsliteratur und zwei Sammelbänden lediglich eine zwar vierbändige, doch nur einen Bruchteil seines Schaffens vereinende Werkausgabe Rehfischs vor; eine längst überfällige Biografie aber ist wie eine Gesamtausgabe seiner Texte nach wie vor nicht in Sicht.⁴

Auch dem Theaterpublikum ist Rehfisch nach 1945 und besonders in den Jahrzehnten nach seinem Tod fremd geworden; ausgerechnet das auch von ihm für eher schwach befundene Stück *Wasser für Canitoga* (1936) ist einzig und aufgrund seiner Verfilmung als Hans-Albers-Klassiker allgemein präsent geblieben.⁵

Was das so unterschiedlich geartete dramatische Werk Rehfischs eint, ist der ihm zugrunde liegende Verhandlungscharakter, der eine Vielzahl der einzelnen Stücke prägt. Nicht nur durch die großen, medienwirksamen Justizdramen *Die Affäre Dreyfus* und *Bumerang* (1960), über die Hugo Huppert Rehfischs langwierige und doch nie völlig vollzogene Hinwendung zum Sozialismus erklärt, wird eine gewisse Einheit erzeugt.⁶ Auch in Stücken wie etwa *Razzia* (1926) oder dem Napoleon-Schauspiel *Der Verrat des*

³ Hans Henny Jahnn verglich Rehfischs „literarische Schlagfertigkeit“ mit der von Carl Zuckmayer und Erich Kästner. Siehe Hans Henny Jahnn: Brief an Ernst Kreuder vom 2. 4. 1951. In: Ders.: Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Ulrich Bitz, Uwe Schweikert. Bd. 7. Briefe. 2. Teil. Granly. Granly – Reisen nach Deutschland. Hamburg-Blankenese. 1941–1959. Hrsg. v. Ulrich Bitz et al. Hamburg, 1994. S. 647–651, hier S. 648. Heiner Widdig sieht Rehfisch hingegen gerade mit Blick auf dessen gesellschaftskritischen Komödien in der Tradition Georg Kaisers. Vgl. Heiner Widdig, Red.: Hans José Rehfisch. In: Killy-Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Hrsg. v. Wilhelm Kühlmann. Bd. 9. Berlin, New York, 2010². S. 484–485, hier S. 485. Julius Bab, der die wichtigsten Stücke Rehfischs vorstellte, erkannte in dem Autor „Shaw und Sternheim, Georg Kaiser und Wedekind, Hasenclever und nochmals Sternheim“. Siehe Julius Bab: Rehfisch. In: Ders.: Die Chronik des deutschen Dramas. Bd. 5. Deutschlands dramatische Produktion 1919–1926. Berlin, 1926. S. 245–252, hier S. 248.

⁴ Vgl. Hans José Rehfisch: *Nickel und die sechsunddreißig Gerechten*. Berlin, 1960; ders.: *Sieben Dramen*. München, Wien, Basel, 1961; ders.: *Ausgewählte Werke*. 4 Bde. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Berlin, 1967. Da bislang keine vollständige Werkausgabe zu Rehfisch und auch keine unumstritten gültige Bibliografie vorliegt, beziehe ich mich bei den Jahresangaben zu den Stücken auf – soweit möglich – zeitgenössische Hinweise und folgende Bibliografien: Ritchie, J. M.: Hans José Rehfisch. In: John M. Spalek, Konrad Feilchenfeldt, Sandra H. Hawrylchak (Hrsg.): *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*. Bd. 4. Bibliographien. Schriftsteller, Publizisten und Literaturwissenschaftler in den USA. Teil 3. Bern, München, 1994. S. 1492–1503, hier S. 1493f.; Rehfisch, Hans José. In: Kurt Böttcher et al. (Hrsg.): *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. 2. 20. Jahrhundert. Hildesheim, Zürich, New York, 1993. S. 591–592; Quatember, Eva Maria: Hans José Rehfisch. Eine Einführung in sein dramatisches Werk. Wien, 1983 [Diss.]. S. 167–172.

⁵ Vgl. Daniel Fulda: Hans José Rehfisch. In: *Neue Deutsche Biographie*. Hrsg. v. d. Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 21. Berlin, 2003. S. 280–281, hier S. 281; Hansjörg Schneider: Nachwort. In: Hans José Rehfisch: *Ausgewählte Werke*. Bd. 4. *Lysistratas Hochzeit*. S. 355–392, hier S. 361.

⁶ Vgl. Huppert: Hans J. Rehfisch, S. 1334.

Hauptmanns Grisel (1932) werden individuelle und gesamtgesellschaftliche Konflikte vor Gericht ausgetragen. In zahlreichen anderen Dramen Rehfischs müssen sich die einzelnen Protagonisten gegenüber diversen außergerichtlichen Instanzen rechtfertigen. Zu denken ist hierbei in erster Linie an die Titelhelden aus Rehfischs Erfolgskomödien *Wer weint um Juckenack?* und *Nickel*; beide revidieren – der eine im Glauben, einer der jüdischen 36 Gerechten zu sein, der andere auf ein späteres Gedenken an ihn bedacht – ihr bisheriges Handeln derart grundlegend, dass dieser plötzliche innere Wandel eher bezweifelt wird denn eine andere Wahrnehmung der Figur seitens ihres Umfelds nach sich zieht. In *Juckenack* wie auch in *Oberst Chabert* (1956) steht nicht nur – passend zum Justizdrama im weiteren Sinne – ein Jurist im Mittelpunkt des Geschehens; sein privates Wohnumfeld dient darüber hinaus als einziger Handlungsort des jeweiligen Schauspiels. Kennzeichnend für alle diese Verhandlungsstücke Rehfischs, die zwischen 1921 und 1929 aufgeführt wurden, ist – und dieser Aspekt findet sich auch in einigen Dramen aus seiner letzten Schaffensphase nach 1945 wieder – das Scheitern der Hauptfiguren im Konflikt zwischen dem eigenem Streben und den gesellschaftlichen Umständen, die darauf hemmend einwirken.⁷

Bei der Ausgestaltung der von ihm vielfach verwendeten Juristenfigur, aber auch hinsichtlich des debattenhaften Charakters seiner Stücke ließ Rehfisch ganz offensichtlich persönliche Erfahrungen aus seinem Jurastudium und seiner langjährigen Tätigkeit als Staatsanwalt und Syndikus einer Filmgesellschaft einfließen,⁸ doch darüber etablierte sich der „sachlich denkende, in seiner Klarheit und Milde sympathische“,⁹ letztendlich aber scheiternde Jurist nur bedingt als eine typische Rehfisch-Figur. Viel eher ist der Arzt eine der zentralen Figuren im dramatischen Werk von Hans José Rehfisch. Wir finden sie nicht nur in den titelgebenden Stücken *Der Frauenarzt* (1928, 1951 als *Von der Reise zurück: Dr. Walters*), *Doktor Semmelweis* (1934, 1950 als *Der Dämon*) und *Der Kassenarzt* (1954, im Jahr darauf als *Strafsache Doktor Helbig*) – also über einen Großteil seiner Schaffenszeit hinweg verteilt –, sondern auch in einigen anderen Dramen Rehfischs wie *Nickel* oder *Verrat in Rom* (1961).

⁷ Vgl. Quatember: Hans José Rehfisch, S. 48.

⁸ Vgl. Fulda: Hans José Rehfisch, S. 280.

⁹ Witkowski, Georg: ‚Wer weint um Juckenack?‘ Tragikomödie in drei Akten von H. J. Rehfisch. In: Die Literatur. 26 (1924). H. 7. S. 421–422, hier S. 422.

Rehfishchs Ärzte entstammen wie ihr Autor auch einem dem ‚kleinen Manne‘ nahen Milieu,¹⁰ durchleben allerdings nicht dessen soziale Konflikte und nehmen an ihnen nur aus der Distanz des persönlich nicht betroffenen Gutmenschen Anteil.¹¹ Als auf dem Fensterbrett lehrender, das Geschehen verfolgender und kommentierender Außenseiter ist Dr. Gnadenfeld – auch seinem sprechenden Namen nach – geradezu prototypisch für die übrigen Arztfiguren Rehfishchs:¹² Seinem Umfeld geistig oft überlegen, ist er innerlich zerrissen zwischen den etablierten Moralvorstellungen und den tatsächlichen Lebensumständen seiner Mitmenschen, zwischen geltendem Gesetz und erhoffter Gerechtigkeit.

In diesem Zwiespalt wird der Arzt in Rehfishchs Dramen zum Anwalt der Unterlegenen¹³ – zu denken ist etwa an den gegen die Ursachen des Kindbettfiebers und die Rückständigkeit seiner Kollegen ankämpfenden Ignaz Philipp Semmelweis – und damit zwangsläufig auch zum Opfer der sie bedrückenden Konflikte: Rehfishchs Ärztedramen sind nicht nur aufgrund ihres strukturellen Verhandlungscharakters, sondern auch aufgrund ihrer an den Grenzen der Legalität angesiedelten Themen und der in ihnen aufgeworfenen Debatten um Gerechtigkeit und Schuld häufig Justizdramen.¹⁴ So muss sich Dr. Helbig vor dem Lüneburger Landgericht verantworten, Dr. Semmelweis vor seinen

¹⁰ Rehfishch wuchs als Sohn eines Arztes in einem „bettelarme[n] Proletariervorstadtviertel“ Berlins auf. Auch die Figur des Arztes kann somit als autobiografisch motiviert angenommen werden. Siehe Huppert: Hans J. Rehfishch, S. 1332.

¹¹ Der Vorwurf der Nichtbetroffenheit des Autors findet sich auch in einigen Besprechungen von Rehfishchs Stücken wieder. So bemängelt R. A. Sievers, dass Rehfishchs „außerordentliche Effektsicherheit nicht darüber hinwegtäuschen vermag, daß der Autor an seinem Problem herzlich unbeteiligt ist.“ Siehe R. A. Sievers [d. i. Rolf Sievers]: Halle. *Razzia* von Hans José Rehfishch. In: *Evoc.* 2 (1926). H. 1. S. 43. Ähnlich bescheinigte Friedrich Düsel anlässlich der Uraufführung von *Das Paradies* dem Autor nur ein „bisschen pazifistisch-sozialistische Feuerluft“. Siehe Friedrich Düsel: Berliner Theater. In: *Kunstwart und Kulturwart.* 33 (1920). Nr. 3. S. 216–221, hier S. 218. Julius Bab, der unschlüssig ist, ob er Rehfishch zu den „heißen Genies“ oder den „kalten Machern“ zählen soll, macht in Rehfishchs Stücken „kunstvoll arrangierten Theaterlärm“, aber kein „persönliches Erlebnis“ aus. Hierin ist allerdings kein Vorwurf zu sehen, immerhin glaubt Bab um 1926 Rehfishch auf dem Weg, „einer der wichtigsten Lieferanten des modernen Theaterbedarfs“ zu werden. Siehe Bab: Rehfishch, S. 245f. Auch Erwin Piscator macht in Rehfishchs Distanzhaltung einen dramaturgischen Vorteil aus. „Immer wird man etwas von ihm erwarten können, wenn er aus der Distanz zu sich selbst arbeitet.“ Siehe Erwin Piscator: *Das Handwerk.* In: Ders.: *Zeittheater. Das Politische Theater und weitere Schriften von 1915 bis 1966.* Ausgew. u. bearb. v. Manfred Brauneck, Peter Stertz. Reinbek, 1986. S. 75–79, hier S. 75..

¹² Vgl. Hans José Rehfishch: *Nickel und die sechsunddreißig Gerechten.* In: Ders.: *Ausgewählte Werke.* Bd. 1. Dramen. S. 165–249, hier S. 221 (II. Akt).

¹³ „Des Dichters ganze Liebe gehört hier den Armen, den Armen an Geist und Gut, mit dem Herzen auf dem rechten Fleck.“ Siehe Walter Britting: „Nickel und die 36 Gerechten“. In: *Hallische Nachrichten.* 19. 10. 1925. S. 2.

¹⁴ Diese nehmen unter den zeitkritischen Gegenwartsdramen nach 1918 einen „ausgesprochen breiten Raum“ ein. Siehe Christina Jung-Hofmann: *Wirklichkeit, Wahrheit, Wirkung. Untersuchungen zur funktionalen Ästhetik des Zeitstücks der Weimarer Republik.* Frankfurt/M. et al., 1999 [Diss.]. S. 29.

Kollegen an der Universität Wien und der Frauenarzt Dr. Fechner vor der die geltende Gesetzeslage und Moral repräsentierenden (und ihn finanzierenden) Frau von Carlow.¹⁵

Rechtsgeschichtlich greift Rehfisch im Konflikt zwischen naturrechtlichen und rechtspositivistischen Positionen Partei für die Erstere, zumal er damit soziale gegenüber staatlichen Präferenzen setzen und das mentalitätsmäßige Rechtsempfinden des ‚kleinen Mannes‘ begründen kann.¹⁶

Nimmt Dr. Gnadenfeld in *Nickel* noch die exponierte Stellung des liebevoll-spöttischen Spielmakers ein, dem allmählich die Kontrolle über die eigenen Ränke entgleitet, haftet Rehfischs späteren Arzt-Figuren von vornherein eine gewisse Ohnmacht an, die ihren finalen Untergang bereits vorausdeutet. Sie alle verbindet jedoch die gleiche Wirkung, die sie aufgrund von Rehfischs Konzept der „Schwarzweiß-Malerei im Umgang mit Menschen, mit historischen Gestalten, mit erfundenen Figuren“ auf das Publikum haben:¹⁷ Der Arzt fokussiert den Blick des Zuschauers auf die eigentlichen Konfliktherde auf der Bühne und erscheint dabei als unumstößlich positive Figur, die über ihr Umfeld aufgrund der eigenen moralischen Haltung und ihres tragischen Kampfs gegen starre Prinzipien und Gesetze weit erhoben bleibt.

Ähnlich verhält es sich in dem Schauspiel *Der Frauenarzt*, einem gern und ebenso falsch als „Nebenwerk[-]“¹⁸ abgetanen und von der Literaturforschung nahezu unbeach-

¹⁵ In *Strafsache Dr. Helbig* wird auf einer zweigeteilten Bühne die aktuelle Gerichtsverhandlung auf der Vorbühne um Rückblenden auf die verhandelten Vorfälle im Sprechzimmer Dr. Helbigs auf der Hauptbühne ergänzt. Vgl. Hans José Rehfisch: *Strafsache Dr. Helbig*. Schauspiel. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Bd. 2. Dramen. S. 83–180, hier bes. S. 85. Im sechsten Bild von Rehfischs *Doktor Semmelweis* steht der Titelheld in einem Hörsaal den darin versammelten Ärzten und Studenten Rede und Antwort. Vgl. Hans José Rehfisch: *Doktor Semmelweis*. Schauspiel. In: Ebd., S. 275–377, hier S. 325–344. An ungleich zentralerer Stelle kommt es im Sprechzimmer Dr. Fechners zwischen diesem und Frau von Carlow zum Disput. Vgl. Hans José Rehfisch: *Der Frauenarzt*. Schauspiel in drei Akten. Berlin, 1929. S. 50–58 (II, 7). Alle folgenden Zitate im Fließtext beziehen sich auf diese Angabe.

¹⁶ Bayerdörfer, Hans-Peter: Hans José Rehfisch. In: Andreas B. Kilcher (Hrsg.): *Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Weimar, 2012². S. 415–417, hier S. 416. Gerade aufgrund seiner Positionierung gegen die außerstaatliche Rechtsstellung des Militärs sieht Bayerdörfer Rehfisch politisch wie literarisch mit Ferdinand Bruckner, Erich Mühsam und Ernst Toller eng verbunden. Vgl. ebd.

¹⁷ Huppert: Hans J. Rehfisch, S. 1334. Lovis Maxim Wambach erkennt u.a. darin ein Merkmal des Schreibens von „Dichterjuristen“. Vgl. dies.: *Die Dichterjuristen des Expressionismus*. Baden-Baden, 2002. S. 177–245.

¹⁸ Nössig, Manfred: „Der Frauenarzt“ von Hans J. Rehfisch. In: *Theater der Zeit*. 17 (1962). Nr. 4. S. 75–76, hier S. 75. Inhaltlich wie stilistisch fügt sich dieses Stück ohne Weiteres in Rehfischs Reigen der Ärztedramen. Hinsichtlich der Anzahl der Inszenierungen – die zwar keine Rückschlüsse auf die Zahl der tatsächlichen Aufführungen zulassen, dennoch von einiger Aussagekraft für die Popularität der Texte sind – steht *Der Frauenarzt* Rehfischs erfolgreichsten Dramen kaum nach: Nach *Wer weint um Juckenack?* (162 Inszenierungen bis 1933), der *Affäre Dreyfus* (71 Inszenierungen) und *Nickel* (65 Inszenierungen) ist *Der Frauenarzt* mit 48 Inszenierungen bis 1933 eines der am häufigsten in Szene gesetztes Stück des Autors. Vgl. Quatember: Hans José Rehfisch, S. 177–192. Ein ähnlich erfolgreiches Stück legte Rehfisch mit *Wasser für Canitoga* vor, das er, als jüdischer und sozialkritischer Autor im NS-Staat unterdrückt, aus

tet gebliebenen Theaterstück Rehfischs.¹⁹ Das 1927²⁰ verfasste Drama um Dr. Fechner wurde am 28. Januar 1928 am Neuen Theater Frankfurt am Main unter der Regie von Arthur Hellmer uraufgeführt²¹ und kam, nachdem es neben anderen in den Münchener Kammerspielen, dem Schauspielhaus Düsseldorf und den Hamburger Kammerspielen – und damit auf den wesentlichen Bühnen der Provinz – gegeben worden war, am 2. November desselben Jahres unter der Regie von Victor Barnowsky am Theater in der Königgrätzer Straße erstmals auf eine Berliner Bühne.²² Der *Frauenarzt* folgte auf Rehfischs äußerst erfolgreiche Tragikomödien *Juckenack* und *Nickel* sowie ein Reihe von reißerischen und hochkarätig besetzten Boulevardstücken (*Duell am Lido*,²³ *Razzia*, *Skandal in Amerika*²⁴), mit denen der Dramatiker zwischen 1926 und 1928 bewiesen hatte, dass er „mit dem goldigen Auge des Humors abendfüllend zu plinkern“ verstand,²⁵ wobei Rehfisch, an dem zeitgenössischen Geschmack des Publikums orientiert, „als Dramatiker mehr Drauf- als Tiefgänger, dem Suder- näher als dem Hauptmann“ war.²⁶

dem Exil heraus unter dem Pseudonym Georg Turner zwischen 1936 und 1939 auf 78 Bühnen in Deutschland bringen konnte. Vgl. ebd., S. 194–197.

¹⁹ Soweit ersichtlich ist, setzen sich nur wenige Forscher mit diesem Stück auseinander. So streift es Birgit Schweckendiek im Zuge ihrer Ausführungen zum Zeitstück und Christine Wittrock in ihrer recht oberflächlich gehaltenen, feministisch geprägten Magisterarbeit. Vgl. Birgit Schweckendiek: Das bürgerlich-oppositionelle Zeittheater in der Weimarer Republik. Köln, 1974 [Diss.]. S. 84–86; Christine Wittrock: Abtreibung und Kindesmord in der neueren deutschen Literatur. Frankfurt/M., 1978. S. 107–121.

²⁰ Vgl. Hans Glenk: Kaiser und Rehfisch. In: Die Weltbühne. 24 (1928). Nr. 7. S. 268–269, hier S. 268.

²¹ Vgl. Willibald Eser: Theo Lingen. Komiker aus Versehen. München, Wien, 1986. S. 199. In der Uraufführung spielten u.a. die frisch gewesene Brecht-Gattin Marianne Zoff und ihr bald zweiter Ehemann Theo Lingen.

²² Vgl. Günther Rühle: Anmerkungen. In: Alfred Kerr: Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Hermann Haarmann, Günther Rühle. Bd. 7. 2. „So liegt der Fall“. Theaterkritiken 1919–1922 und im Exil. Hrsg. v. Günther Rühle. Frankfurt/M., 2001. S. 769–973, hier S. 888; Arthur Hellmer: Frankfurt a. M., Neues Theater. In: Deutscher Bühnenspielfplan. 32 (1928). S. 83. Das Schauspiel wurde 1957 unter der Regie von Werner Klingler als *Der Frauenarzt Dr. Bertram* verfilmt. In der Hauptrolle war Willy Birgel zu sehen.

²³ In der Uraufführung unter der Regie von Leopold Jessner am Staatlichen Schauspielhaus Berlin vom 20. Februar 1926 waren die zentralen Rollen von Rehfischs *Duell am Lido* mit den Schauspielgrößen Fritz Kortner und Lucie Mannheim besetzt. Marlene Dietrich konnte erstmals auf einer namhaften Berliner Bühne auf sich aufmerksam machen. Vgl. Horst Müllenmeister, Hugo Fetting: Verzeichnis der Inszenierungen. In: Leopold Jessner: Schriften. Theater der zwanziger Jahre. Hrsg. v. Hugo Fetting. Berlin, 1979. S. 306–316, hier S. 311; Birgit Wetzig-Zalkind: Marlene Dietrich in Berlin. Wege und Orte. Berlin, 2005. S. 62.

²⁴ Zwar wurde *Skandal in Amerika* nach seiner Uraufführung am Deutschen Künstlertheater Berlin unter der Regie von Karl Heinz Martin am 16. April 1927 von keinem weiteren Theater angenommen, doch wirkten in dieser Inszenierung die „besten Schauspieler[-] des Theaters“, u.a. Sybille Binder und Rudolf Forster, mit. Siehe Walter-Jürgen Schorlies: Der Schauspieler, Regisseur, szenische Bühnenbauer und Theaterleiter Karl Heinz Martin. Versuch einer Biographie. Köln, 1971 [Diss.]. S. 165.

²⁵ Kerr, Alfred: Hans José Rehfisch. Nickel und die 36 Gerechten. In: Ders.: Werke Bd. 7. 2. S. 325–328, hier S. 325.

²⁶ Kahn, Harry: Zweifelhafte Shakespeare und echter Rehfisch. In: Die Weltbühne. 24 (1928). Nr. 46. S. 747–749, hier S. 748. Rehfischs „ungewöhnliche[-] Geschicklichkeit“ stand allerdings gerade im Bereich der kritischen Unterhaltungsstücke außer Frage, wie auch der Kritiker Max Osborn, wenngleich auch etwas spöttisch, bestätigt, wenn er bemerkt, Rehfisch sei „ein Mann von Talent und von Geist, und

Ebenfalls bezogen auf seine vermuteten literarischen Vorbilder – die zeitgenössische Kritik unterstellte Rehfisch immer wieder „Nachahmertum“²⁷ –, fasste Herbert Ihering sehr treffend das Wesen von Rehfischs populären, insgesamt eher leichtfüßigen Stücken wie folgt zusammen: „Es ist, als ob eine Gestalt von Gerhart Hauptmann ein Erlebnis Georg Kaisers gehabt hätte.“²⁸

Um 1927 jedoch vollzog sich ein markanter Bruch in Rehfischs Schaffen. Mit der Tragikomödie *Razzia* tastete er sich erstmals an das kritische Zeitstück heran²⁹ und eröffnete eine Entwicklungslinie, in der neben dem *Frauenarzt* auch – allerdings in historisches Gewand gekleidet – die Justizdramen *Affäre Dreyfus* und *Brest-Litowsk* (1930) stehen.³⁰ Gerade die beiden letzten Stücke bestimmten aufgrund ihres sozialkritischen Reportagecharakters die künstlerische Wahrnehmung Rehfischs in den folgenden Jahren

man ist bei ihm wenigstens sicher, nicht in die schlimmsten Banalitäten hineingezogen zu werden.“ Siehe Max Osborn: [Hans J. Rehfisch, Brest-Litowsk]. Zitiert n. Richard Elsner (Hrsg.): *Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 3. Berlin, 1931. S. 227.

²⁷ Siehe Bab: Rehfisch, S. 249. Gerade Bab, der Rehfisch jegliche Originalität absprach und nur als geschickten Verwerter würdigte, verbreitete „die Proportion: Sudermann zu Ibsen und Hauptmann wie Rehfisch zu Wedekind und Kaiser“. Siehe ebd., S. 251. Als ein weniger beachteter, tatsächlicher Nachahmer entpuppt sich jedoch bei der näheren Betrachtung der Rehfisch-Stücke (die bislang seitens der Forschung noch nicht angestrengt wurde) Curt Goetz, der in seinem Einakter *Die tote Tante* (1924, erweitert als *Das Haus in Montevideo* 1953) Rehfischs *Erziehung durch ‚Kolibri‘* (1922) verarbeitete.

²⁸ Ihering, Herbert: Wer weint um Juckenack? In: Ders.: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Bd. 2. 1924–1929. Berlin, 1959. S. 84–87, hier S. 85. Ähnlich bezeichnet Günther Rühle Rehfischs Regiearbeit an dem von ihm gemeinsam mit Max Reinhardt geführten Central-Theater 1923 und 1924 als „naturalistisch“. Vgl. Günther Rühle: *Theater in Deutschland 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt/M., 2007. S. 427f. Damit gibt Rühle das einhellige Urteil der zeitgenössischen Kritik wieder, die Rehfisch „Naturalismus alter Schule mit Typen von heute“ machen sah. Siehe M[artha] M[aria] Gehrke: Hans José Rehfisch ‚Der Frauenarzt‘. In: *Die literarische Welt*. 4 (1928). Nr. 7. S. 7. Das Kürzel der Kritikerin findet sich aufgelöst bei Hartmut Vollmer: *Liebes(ver)lust. Existenzsuche und Beziehungen von Männern und Frauen in deutschsprachigen Romanen der zwanziger Jahre*. Oldenburg, 1998. S. 592.

²⁹ Rühle versteht schon das vor *Razzia* aufgeführte *Duell am Lido* als „Stück dieses Übergangs“ vom Expressionismus „in eine neue Realität“. Vgl. Rühle: *Theater in Deutschland*, S. 538f. Bei der Uraufführung in Halle am 28. Oktober 1926 sah das Publikum „Menschen der Gegenwart“ in einer „dramatische[n] Milieuschilderung“, die zum Teil als zu politisch und wenig literarisiert aufgenommen wurde. Siehe Dr. Sellheim: Uraufführung im Stadttheater. In: *Hallesche Zeitung*, 28. 10. 1926. S. 4. Reinhold Grimm sieht in Rehfisch einen Autor, der abwechselnd Boulevardstücke und (kritische) Volksstücke auf die Bühne brachte. Da sich das „süße, bloß scheinbar kratzbürstige Mädel aus der Vorstadt“ (im *Frauenarzt* Lotte), die „grantige Wirtschafterin mit dem goldigen Herzen“ (hier Frau Gottgetreu) und der „junge Luftikus“ (hier Losch) als für das Volksstück typische Figuren gelten, kann Rehfischs *Frauenarzt* zumindest von dem Figural her – nicht von der Thematik! – auch als „Wiener Volksstück, das sich in die *roaring twenties* verirrt hat“, verstanden werden. Siehe Reinhold Grimm: *Neuer Humor? Die Komödienproduktion zwischen 1918 und 1933*. In: Wolfgang Paulsen (Hrsg.): *Die deutsche Komödie im 20. Jahrhundert. Sechstes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur*. Heidelberg, 1976. S. 107–133, hier S. 120.

³⁰ Rehfischs Hinwendung zur überpersönlichen Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Missständen ließe sich auch, dem schwer zu definierenden zeitlichen Rahmen des Zeitstücks (vgl. dazu die entsprechenden Passagen in der einleitenden literaturhistorischen Einordnung dieser Arbeit) entweichend und Paul Nikolaus folgend, wesentlich früher ansetzen. So vermerkte Nikolaus anlässlich einer Premiere von *Der Chauffeur Martin* 1921: „Auch Strindberg schrieb diese Tragödie. Größer und konsequenter. Hier aber wächst sie aus unserer Zeit. Und deshalb sei uns diese Dichtung, dies Werk mit all seinen Fehlern, wertvoll. Und Rehfisch eine schöne Hoffnung.“ Paul Nikolaus: *Der Chauffeur Martin*. In: *Das literarisches Echo*. 23 (1921). H. 7. Sp. 395–396, hier Sp. 396.

bis 1933 und wirkten durch ihre konkreten historischen Bezugspunkte (und der deutlichen politischen Positionierung des Autors) stärker als das zeitgebundene, eher als Milieustudie angelegte Arztdrama.³¹

Gleichwohl zählt Rehfischs *Frauenarzt* neben Ferdinand Bruckners *Die Verbrecher* (1928), Carl Credés § 218, Friedrich Wolfs *Cyankali* (beide 1929) und Alfred Döblins *Die Ehe* (1930) zu den namhaftesten Zeitstücken der Weimarer Republik, die sich mit der für den gesamtgesellschaftlichen Diskurs nicht unwesentlichen und äußerst kontrovers geführten Debatte um den rechtlichen Rahmen der „Seuche der Abtreibung“³² auseinandersetzen.³³

Gerade mit Credé und Wolf wurde Rehfisch gern verglichen,³⁴ wobei aus linker Sicht der „bürgerlich-fortschrittliche[-] Rehfisch“ – und hier zeigen sich die Grenzen der Vereinnahmung des Autors durch die sozialistische Literaturschreibung – nicht mit dem von Wolf erreichten „ersten Höhepunkt der jungen proletarisch-revolutionären Dramatik“ mithalten konnte.³⁵ Dennoch soll zur besseren Einordnung des *Frauenarztes* in die

³¹ Vgl. exemplarisch die Resonanz auf Rehfischs Zeitstücke in der *Weltbühne*: Arthur Eloesser: Razzia. In: Die Weltbühne. 23 (1927). Nr. 8. S. 303–304; Harry Kahn: Montagen. In: Die Weltbühne. 25 (1929). Nr. 49. S. 850–852; M[artha] M[aria] Gehrke: Zeittheater zum Auf- und Zuklappen. In: Die Weltbühne. 26 (1930). Nr. 47. S. 757–758; Kurt Kersten: Dreyfus und Rehfisch. In: Die Weltbühne. 27 (1931). Nr. 6. S. 204–205.

³² Döblin, Alfred: Die Ehe. Drei Szenen und ein Vorspiel. In: Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Anthony W. Riley. Drama, Hörspiel, Film. Hrsg. v. Erich Kleinschmidt. Olten, Freiburg i. B., 1983. S. 172–261, hier S. 194 (11. Bild).

³³ Vgl. Jung-Hofmann: Wirklichkeit, S. 29. Als weiterer namhafter Autor ist Hermann Kesten (*Wohnungsnot* 1930) zu nennen. In Ergänzung zu § 218 veröffentlichte Credé 1930 das ebenfalls die Abtreibung thematisierende Stück *Justizkrise*. Zum zeitgenössischen Diskurs siehe exemplarisch Abram Borisovič Genss: Was lehrt die Freigabe der Abtreibung in Sowjet-Rußland? H. 1. u. 2. Wien, 1926; Kristine von Soden: Die Sexualberatungsstellen der Weimarer Republik. Berlin, 1988 [Diss.]; Ursula Saatz: § 218. Das Recht der Frau ist unteilbar. Über die Auswirkungen des § 218 und die Bewegung gegen die Abtreibungsgesetzgebung zur Zeit der Weimarer Republik. Münster, 1991; Dirk von Behren: Die Geschichte des § 218 StGB. Tübingen, 2004 [Diss.]. Hier bes. S. 234–325.

³⁴ Vgl. Alfred Döblin: Von Berliner Bühnen. In: Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Anthony W. Riley. Kleine Schriften II. 1922–1924. Olten, Freiburg i. B., 1990. S. 156–158, hier S. 158; Paul Rilla: H. J. Rehfisch *Quell der Verheißung*. In: Ders.: Theaterkritiken. Hrsg. v. Liane Pfelling. Berlin, 1978. S. 116–119, hier S. 118. Sicherlich erzielte Wolfs *Cyankali* – nicht zuletzt auch wegen seines Verbots in München – einen größeren und nachhaltigeren Bühnenerfolg als Rehfischs *Frauenarzt*. Günther Rühle verengt allerdings den Blick auf die gesamte Bandbreite der Dramen um den Schwangerschaftsabbruch und überschätzt Credé, wenn er etwas populistisch feststellt: „Es waren Ärzte, die 1928 die aufrüttelndsten Stücke gegen den Paragraphen 218 schrieben. Friedrich Wolf war der eine, Carl Credé der andere.“ Siehe Rühle: Theater in Deutschland, S. 549. Hier übergeht Rühle den Mediziner Döblin und übersieht, dass der aus einem Arzthaushalt stammende Rehfisch ebenfalls „beruflich mit diesem strittigen Paragraphen direkt in Kontakt gekommen“ war. Siehe Schweckendiek: Das bürgerlich-oppositionelle Zeittheater, S. 84.

³⁵ Pollatschek, Walther: Friedrich Wolf. Eine Biographie. Berlin, 1963. S. 118. Vgl. Michael Kienzle, Dirk Mende (Hrsg.): Friedrich Wolf. Die Jahre in Stuttgart 1927–1933. Stuttgart, 1983. S. 140. Ende 1928 bemerkte Wolfs Lektor – sowohl die literarische Mode als auch sein Klassenbewusstsein fest im Blick –, dass „[d]iese § 218-Stücke [...] schon wie sauer Bier angeboten [würden]. Aber, wenn Sie den Stoff anpacken, wird ja wohl etwas Besseres herauskommen, als bei Rehfisch.“ Siehe Martin Mörike: Brief an Friedrich Wolf vom 10. 12. 1928. In: Friedrich Wolf: Briefwechsel. Eine Auswahl. Hrsg. v. Else Wolf, Walther Pollatschek. Berlin, Weimar, 1968. S. 173–174, hier S. 173. Dieser Verweis legt nahe,

auf der Bühne ausgefochtene Diskussion um den Paragraph 218 an dieser Stelle Rehfischs Stück zunächst mit denen von Bruckner, Créde und Wolf überblicksartig verglichen werden.

Die vier Dramatiker nehmen sich des Themas in ihren Stücken grundsätzlich auf recht unterschiedliche Weise an. Ihnen gemein ist jedoch, dass sie die Illegalität des Schwangerschaftsabbruchs vorrangig als ein Problem der gesellschaftlichen Unterschicht betrachten. Bei Wolf nimmt die Büroangestellte Hete den entsprechenden Eingriff nach dem Verlust ihrer Arbeit eigenmächtig an sich vor und stirbt an dessen Folgen. Ein ähnliches Schicksal erleidet Credés kinderreiche Arbeiterfrau Nolte, die aufgrund beschränkter finanzieller Mittel eine ‚Engelmacherin‘ aufsucht. Auch Bruckner zeigt den Schwangerschaftsabbruch aus wirtschaftlicher Not heraus motiviert, allerdings vollzieht seine Sekretärin Olga den gedachten Eingriff nicht, da die Köchin Ernestine das Kind an Mutterstatt annehmen will. Als sich dieses Vorhaben zerschlägt, ist es für einen Schwangerschaftsabbruch zu spät, woraufhin Olga das Neugeborene ertränkt. Neben dem Leid der werdenden Mutter wird somit bei Bruckner auch das Schicksal des ungewollt Geborenen betont und die illegale (wenngleich auch nicht vollzogene) Abtreibung in Zusammenhang mit einer weiteren Straftat, der des Mordes, gebracht.³⁶

Rehfischs Drama unterscheidet sich von den genannten Stücken deutlich, da die Sekretärin Lotte nicht von materieller Not getrieben handelt; eine Abtreibung stellt für sie „keine Existenzfrage“ (II, 9) dar. Sie bittet vielmehr den mit ihr befreundeten Dr. Fechner um den Eingriff, damit sie endgültig von dem Kleinkriminellen Losch loskommen

dass die genannten Dramen bezüglich ihrer Stoffwahl keinesfalls sonderlich innovativ waren, sondern als Höhepunkte der in der zweiten Hälfte der Weimarer Republik populären Abtreibungsstücke zu verstehen sind. Kerstin Barndt sieht die Epik eindeutig noch vor der Dramatik im Sog dieser Mode. Vgl. Kerstin Barndt: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*. Köln, Weimar, Wien, 2003 [Diss.]. S. 76. Insgesamt lässt sich ein literarischer Trend zu Abtreibungsdramen in der Dramatik erst für die Zeit um 1929, als im Zuge der Weltwirtschaftskrise die Zahl der geschätzten jährlichen Abtreibungen die Millionengrenze erreichte und erstmals Massenproteste gegen den Paragraphen 218 durchgeführt wurden (vgl. Jung-Hofmann: *Wirklichkeit*, S. 280, 284), konstatieren. Für die Zeit davor sind mit Bruno Schoenlanks *Verfluchter Segen* (1921) und der Kollektivarbeit von Hamburger Arbeiterinnen § 218. *Unter der Peitsche des Abtreibungsparagraphen* (1923) nur zwei Stücke zum Thema bekannt, die keinesfalls trendsetzend wirkten. Vgl. Karin Theesfeld: *Abtreibungsdramen der Weimarer Republik*. In: Sabine Kyora, Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*. Würzburg, 2006. S. 193–214. Das Drama *In Not* (1928) von Thea Vogt-Wenzel muss als verschollen gelten; auch Jung-Hofmann, die es erwähnt, scheint es nicht direkt rezipiert zu haben. Vgl. Jung-Hofmann: *Wirklichkeit*, S. 347. Auf welche die Abtreibung thematisierenden Stücke sich Mörike in seinem Brief an Wolf bezieht, bleibt somit letztendlich unklar.

³⁶ Die doppelte Stigmatisierung der Abtreibung durch die Illegalität der eigentlichen Handlung und der Verbindung zu weiteren Straftaten zeigt Bruckner auch am Beispiel des Dienstmädchens Carla auf, die von ihrem Freund zur Finanzierung eines Schwangerschaftsabbruchs in die Prostitution gezwungen wird. Vgl. Ferdinand Bruckner: *Die Verbrecher*. Schauspiel in drei Akten. In: Ders.: *Werke Tagebücher Briefe*. Hrsg. v. Hans-Gert Roloff. Bd. 1. *Schauspiele 1*. Hrsg. v. Joaquín Moreno. Berlin, 2003. S. 353–515, hier S. 505 (III. Akt).

und in gutbürgerliche Kreise einheiraten kann. Die Abtreibung soll somit nicht eine wachsende Notlage abwenden, sondern den gesellschaftlichen Aufstieg gewährleisten. Lottes enger Kontakt zu einem approbierten Mediziner verschafft ihr dabei Vorteile, über die ihre Schicksalsgenossinnen bei Bruckner, Credé und Wolf als gesellschaftlich Benachteiligte nicht verfügen.

Unterscheidet sich Rehfischs *Frauenarzt* in seiner Handlungsstruktur stark von den übrigen Abtreibungsdramen, ist es diesen zugleich strukturell äußerst eng verbunden. Wie Wolf und Credé zeigt auch Rehfisch in Opposition zu den (vermeintlich) tragisch untergehenden Frauenfiguren mit Frau Fabian eine Vertreterin der gehobenen Gesellschaftsschicht, die den nur ihr offenstehenden Zugang zum Schwangerschaftsabbruch bedenkenlos nutzt. Damit weist er auf eine ungleiche Behandlung der Patientinnen durch ihre Ärzte hin. Der Kassenarzt agiert gewissermaßen als Klassenarzt; der wirtschaftlichen Not der Unterschicht wird die moralische Leichtfertigkeit der Oberschicht als prägendes Charakteristikum entgegengesetzt.

Gleich Credés Dr. Hansen sitzt Rehfischs Dr. Fechner angesichts dieses gesellschaftlichen Dilemmas zwischen allen Stühlen, während Wolf aus ausschließlich sozialistisch-agitatorischer Perspektive seinen Arzt als großbürgerlichen Gegner einer proletarischen Unterschicht vorstellt.³⁷ Diese scharfe moralische Unterscheidung zwischen Gut und Böse, die sich bei Rehfisch zwar wiederfinden lässt, sich dort allerdings nicht an der Klassenzugehörigkeit der Figuren orientiert, verhindert jene Verhandlung der konträren Positionen, die Rehfischs Stück wiederum prägt (vgl. II, 8) und bei Credé sogar vor Gericht ausgetragen wird. Anders als bei Bruckner, der im zweiten und zentralen Akt seines Schauspiels einen mechanisierten und dennoch willkürlichen Justizapparat gegen die Notleidenden aufführt, stehen bei Credé und Rehfisch die Ärzte im Fokus der Debatte, wodurch in ihren Stücken eine objektivere Darstellung der Auseinandersetzungen um den Paragraph 218 möglich ist als bei Bruckner und besonders bei Wolf. Im Gegen-

³⁷ Wolf bettet die Diskussion um den Schwangerschaftsabbruch in die allgemeine soziale Lage der Arbeiterschicht ein; Wohnraummangel, Armut, Arbeitslosigkeit und Unbildung prägen das Milieu, in dem Hete und Paul leben, zwangsläufig kriminell werden und untergehen. Hetes einsamer Tod steht im krassen Gegensatz zu der von ähnlichen Nöten geplagten Wohngemeinschaft. Ihre letzten Worte „Hilft ... uns ... denn niemand?“ weisen auf all jene hin, die im Verlauf des Stücks schwanger geworden, mit ihren Kindern ins Wasser gegangen oder aus dem Haus gesprungen sind, aber auch auf jene 800.000 Frauen, die im Jahr 1928 laut Analysen, die zum 45. Deutschen Ärztetag 1928 vorgestellt wurden, eine illegale Abtreibung vorgenommen haben – und auf jene 10.000 von ihnen, die an den Folgen des Eingriffs gestorben sind. Siehe Friedrich Wolf: *Cyankali*. Ein Schauspiel. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechszehn Bänden*. Hrsg. v. Else Wolf, Walther Pollatschek. Bd. 2. Dramen. Berlin, Weimar, 1960. S. 269–345, hier S. 272 (Vorwort zur ersten Auflage 1929. S. 271–272), 293 (Zweites Bild), 345 (Achstes Bild). Karen Hagemann geht für die späten zwanziger Jahre sogar von bis zu einer Million illegaler Abtreibungen aus. Vgl. Karen Hagemann: *Frauenalltag und Männerpolitik. Alltagsleben und gesellschaftliches Handeln von Arbeiterfrauen in der Weimarer Republik*. Bonn, 1990. S. 254.

satz zu Rehfisch und Bruckner lässt Credé seine Dramenhandlung allerdings nicht konsequent für sich selbst sprechen, sondern schließt mit einem propagandistischen Appell an das Publikum, der dem Wolfs in nichts nachsteht.³⁸

Im Mittelpunkt der in Rehfischs Stück über drei Akte geführten Debatte steht der Frauenarzt Dr. Fechner, der an einer verarmten Arbeiterin eine Abtreibung vornahm, angeklagt und inhaftiert wurde (vgl. II, 9) und nach seiner Freilassung in einem kleinen Berliner Café zu Whiskey und Marc Aurels *Selbstbetrachtungen* „allgemach und bewußt vor die Hunde gehen“ (I, 12) will. In diesem Zustand der sein Umfeld geradezu „beängstigende[n] Schlappeheit“ (I, 11) verschreibt er einem Süchtigen Morphinium und verspricht Lotte bedenkenlos eine Abtreibung:

LOTTE: Wirst Du mir helfen – ?

FECHNER (*nickt schweigend*)

LOTTE: An wen sollte ich mich denn wenden, außer an Dich – ! – Du hilfst mir also – ?

FECHNER (*ruhig*): Ja, mein Kind. (I, 7)

Parallel zu dem Schicksal Lottes, die mit dem Kolonialwarenhändler Otto einen Neuanfang ohne ein lästiges Mitbringsel aus ihrer früheren Beziehung zu dem Erpresser Losch wagen will, werden im Verlauf des ersten Akts zwei weitere Figuren eingehender vorgestellt: Da ist zunächst die ältliche Besitzerin des Cafés Frau Gottgetreu, die „im gefährlichen Alter“ schwanger wurde und sich gegen eine Geburt entschied: „Und ich fühlte ganz deutlich in meinem Fleisch und Blut: wenn man das zur Welt kommen ließe, also das wäre direkt ein Verbrechen!“ (I, 9) Doch ihr wurde eine Abtreibung mit dem Verweis auf ihre Gesundheit verweigert – Wie befürchtet, bekam sie ein behindertes Kind, das nun, im Alter von zehn Jahren, in eine Anstalt eingewiesen werden soll. Kurz darauf verübt die psychisch geschwächte Frau Gottgetreu einen Selbstmordversuch; ihr sinngebender Name spiegelt sich zwar nicht in einer erkennbaren Religiosität der Figur wider, könnte aber in diesem Zusammenhang als Versuch Rehfischs verstanden werden, den Suizid in seiner tragischen Größe noch deutlicher herauszustellen.

³⁸ „Ihr verfluchten Hunde alle zusammen, die ihr uns hier in unserer Not verrecken laßt“, richtet sich Liese Nolte nach dem Tod ihrer Mutter an die Vertreter der etablierten Gesellschaft im Parkett und darüber hinweg an das reale Publikum. „Na, laßt man, laßt man, mit euch wollen wir Proleten abrechnen, noch eher als euch lieb ist, ihr Hunde!“ Siehe Carl Credé: § 218. Gequälte Menschen. Berlin, 1930. S. 87 (III. Akt). Die Inszenierung durch Erwin Piscator im Wallner-Theater am 3. April 1930 ließ das Stück darüber hinaus in eine Schlägerei zwischen den zerstrittenen Arbeiterfamilien ausarten, die zuletzt die Forderungen „Weg mit den Elendsbaracken!“, „Weg mit dem Hunger!“, „Weg mit der Arbeitslosigkeit“ skandieren und so die Abtreibung, ähnlich wie Wolf, in einen sozial weitgefassten Kontext verorten. Siehe ebd., S. 88.

Stärker als am Beispiel der leicht naiven Lotte, die nach jugendlichen Fehlritten eine solidere Zukunft anstrebt, plädiert Rehfisch durch die Figur der ehrbaren, zu spätem und sehr geschmälertem Mutterglück gekommenen Frau Gottgetreu gegen das Verbot der Abtreibung. Dennoch können diese beiden Frauen kein tiefgreifendes Mitgefühl hervorgerufen: Der Selbstmordversuch der Mittfünfzigerin wird mit der endlich erreichten Absicherung ihres Sohns sowie ihrer nachlassenden Sehkraft begründet und dadurch zum Ausdruck einer allgemeinen, nur bedingt mit der verweigerten Abtreibung in Zusammenhang stehenden Lebensmüdigkeit: „[W]orauf soll die Frau da noch warten –?“ (III, 11), fragt etwa Frau Gottgetreus Angestellte Irma.

Und Lottes zunächst ungewisses Schicksal wird bereits sehr früh im ersten Akt – in der siebenten von insgesamt siebzehn Szenen – abmildernd vorweggenommen:

FECHNER: Du bist ein kluges Kind!

LOTTE (*nachdenklich*): Kluge Kinder, habe ich mal gehört, werden selten alt!

FECHNER (*lächelt*): Also so klug bist Du wieder nicht! (I, 7)

Durch diesen allgemein gehaltenen Austausch deutet sich bereits im ersten der insgesamt drei Akte von Rehfischs Stück an, dass Lotte nicht das Los von Wolfs Hete oder Credés Frau Nolte ereilen wird. Vielmehr richtet sich der Fokus der Handlung an dieser Stelle einmal mehr auf den Mediziner, der hier noch lächelnd zum Garant für Lottes Unversehrtheit und damit typisch für Rehfischs Ärztedramen zum Spielmacher wird.

Die dritte Figur, die neben Lotte und Frau Gottgetreu im ersten Akt von größerer Bedeutung ist, erscheint zunächst etwas kolportagehaft als Dunkelmann verkleidet, als „Herr im Ulster“ (I, 11) mit hochgeschlagenen Kragen,³⁹ um sich bald darauf recht unspektakulär als ehemaliger Studienfreund Fechners zu erkennen zu geben. Dieser Dr.

³⁹ Diese Figur fällt deutlich aus dem von den übrigen Figuren umrissenen Rahmen. Zeichnet Rehfisch von Lotte, „dem kleinen Bürgermädchen, das sich durch Heirat konsolidieren will“, bis hin zu Frau Fabian, der „großen Mondänen, die kaltlächelnd über den Paragraphen [...] hinwegtäzelt“, durchweg „Typen von heute“ (siehe Glenk: Kaiser und Rehfisch, S. 269), erscheint Dr. Kressling als ehemaliger Kriegsfreiwilliger und Stabsarzt im Feld als gestrige Figur. Er kann sich nicht kritisch mit der eigenen Vergangenheit, die eher aus vergnüglichen „Sommer[n] im Sattel“ (I, 11) denn tatsächlichem Dienst am OP-Tisch bestand, wie Fechner andeutet (vgl. I, 11), oder dem allgemeinen Kriegsgeschehen auseinandersetzen: In seinen Erinnerungen reiht sich die aus deutscher Sicht erfolgreiche Schlacht von Gorlice-Tarnów im Mai 1915 nahtlos an den vorteilhaften Friedensvertrag von Brest-Litowsk vom März 1918 zu einer ausschließlich „große[n] Zeit“ (I, 11). Diese im Gestern verhangene Figur findet in Rehfischs Stück nach längerer Kriegsgefangenschaft keinen Anschluss mehr an die zeitgenössische Gesellschaft; Dr. Kressling, der „bloß in Uniform“ (I, 11) existiert, zieht es als Kolonialarzt nach Indien (vgl. I, 11). Diese Mission kann ebenfalls, eingedenk des Verlusts der deutschen Kolonien im Ersten Weltkrieg, als Rückzug in die Vergangenheit verstanden werden. Auch Lottes Mutter, die „sich nicht auf Leute, die nach fünfundneunzig geboren sind“ (I, 7), versteht, bleibt, in Neu-Ruppin wohnend, ähnlich wie der reaktionäre Kressling bei der von Rehfisch vorgetragenen, tagesaktuellen und in Berlin verorteten Debatte um die Abtreibung außen vor.

Kressling greift die Äußerungen der im Café anwesenden Billardrunde auf, die den Arztberuf angesichts der gegenwärtig empfundenen, allseitigen Modernisierung als rückständig und überflüssig befindet. „[D]ie ganzen Mätzchen – abklopfen und horchen – damit kann man doch einen gebildeten Menschen in dieser Zeit nicht mehr imponieren wollen – im Zeitalter der Technik“, heißt es da. Nur ein Chirurg „leistet doch wenigstens kontrollierbare Arbeit: Bauch aufschneiden, Bein absägen, Kind rauskratzen [...]. Beinah so ehrliche Arbeit wie Schuster und Schneider!“ (I, 8)

Während der angeschlagene Fechner dieser diskreditierenden Darstellung seines Berufs nichts zu entgegnen hat und sich somit indirekt zur illegalen Abtreibung nach seiner verbüßten Haftstrafe erneut bekennt, verteidigt Kressling die gesellschaftlich exponierte Stellung des Mediziners: „Der Arzt muß Vorgesetzter bleiben, mein Sohn!“ Er selbst ist der „geschäftlichen Seite des Berufs“ allerdings nicht gewachsen: „Schmus – Abendgesellschaften – Annoncen [...] – Und der ganze Kram! Klappern gehört zum Handwerk? Bitte sehr: da müssen wir das Handwerk eben aufgeben!“ (I, 11)

Der „grobe Kressling“ (I, 11) taugt nicht zum Modearzt der „Luxusdamen“ (II, 4) und als eine solche in Gestalt von Marianne von Carlow nach einem Autounfall mit ihrer verletzten Tochter überraschend in das bedrückend starre Ambiente des Cafés stürmt, ist es Fechner, der sich „*plötzlich – mit ganz verändertem Tonfall*“ (I, 14) des Mädchens annimmt. Trotz dieses spontanen Eifers muss ihm Marianne zunächst ihre finanziell zum Ausdruck kommende Dankbarkeit und später auch ihre Zuneigung „förmlich aufdrängen“ (II, 5), damit Fechner sein dahinvegetierendes Dasein zugunsten einer eigenen Praxis aufgibt und wieder zu einigem Lebenssinn findet.

Der Konflikt, der sich aufgrund der Protektion Fechners durch die wertkonservative Marianne bezüglich der Lotte versprochenen Abtreibung zwangsläufig abzeichnen muss,⁴⁰ setzt erst im Verlauf des zweiten Akts ein. Zuvor wird Marianne von Carlow als „*zart, jung, schön*“ ausführlich vorgestellt. „Eine geborene Brandenstein. Der Bruder ist der Abgeordnete“ (I, 14), weiß jeder Passant. Auch dass sie vor einem Jahr „[s]chuldlos“ (I, 15) geschieden wurde, ist allseits bekannt. Marianne von Carlow repräsentiert durch ihre Herkunft und die Beibehaltung des Namens ihres ehemaligen Gatten jenen Teil der alten Eliten aus Großbürgertum und Adel,⁴¹ der auch nach

⁴⁰ Dass Fechner zu keiner Zeit in Erwägung zieht, die Abtreibung an Lotte ganz legal aus gesundheitlichen Gründen vorzunehmen, hält Kerr zu Recht für einen dramaturgischen Fehler Rehfischs. Vgl. Alfred Kerr: Hans José Rehfisch *Der Frauenarzt*. In: Ders.: Werke Bd. 7. 2. S. 458–461, hier S. 458.

⁴¹ Marianne von Carlow unterscheidet sich durch ihre bürgerliche Abstammung von den Adelsfiguren, die Rehfisch in vielen seiner anderen Dramen darstellt. Diese treten zum großen Teil in Historienstücken wie *Die goldenen Waffen*, *Die Affäre Dreyfus*, *Brest-Litowsk*, *Der Verrat des Hauptmanns Grisel* oder

Novemberrevolution und Inflation wirtschaftlich abgesichert ist und politisch aktiv seine konservativen Interessen gelten macht.⁴² Während die berufliche Tätigkeit und die privaten Ereignisse ihrer Familie einer breiten Öffentlichkeit, die auch die sozial schwachen Stammkunden von Frau Gottgetreu und die letztendlich austauschbaren Passanten umfasst, bestens vertraut sind, bleibt Marianne von Carlow bewusst auf Distanz zu diesen Bevölkerungsteilen. Ebenso wie sich ihr Vater draußen im elitären Kurort Saarow fern des Berliner Großstadttreibens hält (vgl. I, 15), besteht Marianne auch im Angesicht der zu verbluten drohenden Tochter auf eine exklusive Behandlung in der Privatklinik ihres Schwagers oder durch Fechner, „zu dem ich Vertrauen habe“, wie sie vielleicht etwas leichtfertig schon nach seinen ersten Hilfeleistungen bekennt. Das „nächste städtische Krankenhaus“ (I, 17) hingegen kommt für sie überhaupt nicht infrage.⁴³

Da Marianne von Carlow in der gehobenen Berliner Gesellschaft bestens vernetzt ist und die Frauen von Direktoren, Regierungsbaumeistern und Konsuln zu ihrem Bekanntenkreis gehören, gelingt es ihr, Dr. Fechner binnen weniger Wochen eine florierende Privatpraxis mit einem ebenso umfangreichen wie elitären Patientenstamm einzurichten (vgl. II, 1). Plötzlich findet sich der Doktor in einer vornehmen Ausstattung wieder: „*Bibliothek an der Rückwand, hinten links ein großer Schrank, Sessel, Tischchen, Bilder, Bronzen, Teppiche.*“ (II, 1) Mit dem äußeren Wandel geht ein innerer ein-

Verrat in Rom auf. In dem expressionistisch beeinflussten Stück *Das Paradies* findet sich ein exilierter russischer Fürst, in der Berliner Inszenierung von *Wer weint um Juckenack?* durch Max Reinhardt nobilitierte der Regisseur den schäbigen, im Damentext bürgerlichen Versicherungsagenten, um den zeitgenössischen Adel abgewirtschaftet erscheinen zu lassen. Vgl. Hans José Rehfisch: *Wer weint um Juckenack?* Tragikomödie in drei Akten. In: Ders.: *Ausgewählte Werke* Bd. 1. S. 77–164, hier S. 79. In *Duell am Lido* ließ Leopold Jessner Fritz Kortner als „mongolische[n] Aristokrat“ Limal auf die Bühne. Siehe Leopold Jessner: *Fritz Kortner und das Staatstheater*. In: Ders.: *Schriften*. S. 189–193, hier S. 192. Erstmals negativ wirkt die Adelsfigur in *Wasser für Canitoga* (1936) und später in *Bumerang* (1960), wo der gegen Karl Liebknecht auftretende Präsident des Schwurgerichts aristokratischer Herkunft ist. Vgl. Hans José Rehfisch: *Bumerang*. Schauspiel. In: Ders.: *Ausgewählte Werke* Bd. 2. S. 473–574.

⁴² Gut möglich, dass Rehfisch mit dem vagen Verweis auf den Abgeordneten Brandenstein (vgl. I, 14) an den Deutschnationalen Politiker Joachim Freiherr von Brandenstein (1864–1941) erinnern wollte, der zwischen 1924 und 1926 als Ministerpräsident dem Freistaat Mecklenburg-Schwerin vorstand, dadurch zu den bekanntesten Politikern seiner Zeit gehörte, und anschließend als Abgeordneter im Schweriner Landtag saß. Immerhin macht diese mögliche Bezugnahme fraglich, ob Marianne von Carlow tatsächlich (groß)bürgerlicher Herkunft ist. Ihre Zugehörigkeit zur alten Elite wird durch diese Überlegung allerdings nicht infrage gestellt, sondern nur gefestigt.

⁴³ Dadurch zieht sie sich die von ihr unbeachtete Kritik der zusammengelaufenen Passanten zu: „Was das gleich für ein Theater ist, wenn mal so ein Baby von reichen Leuten sich in den Finger schneidet!“ (I, 14) Ähnliche Vorbehalte gegen die Damen aus der gehobenen Gesellschaft äußert später Fechners Sprechstundenhilfe, wenn auch unter dem Eindruck der privaten Konkurrenz im Werben um den Doktor (vgl. II, 4). Im Gegensatz zu dem Kommunisten Wolf, der eine moralisch überlegene, aber unterprivilegierte Arbeiterschicht gegen eine dekadente, egozentrische Oberschicht positioniert, greift Rehfisch die gegenseitigen Vorbehalte zwar auf, zeichnet aber auf beiden Seiten positive (Frau Gottgetreu, Frau von Carlow) wie negative Figuren (Losch, Frau Fabian).

her. Fechner nimmt wieder am gesellschaftlichen Leben teil, abonniert Zeitungen und besucht Abendveranstaltungen. Kurz, er „hört auf einmal wieder Musik“ (I, 15).

Durch seine Arbeit, aber wohl auch durch die Nähe zu der wesentlich jüngeren Adligen, die so kurz nach ihrer ersten Begegnung sogar schon mit ihm verlobt sein soll (vgl. II, 5), wirkt der Whiskeytrinker Fechner, etwa vier Wochen zuvor noch „*blaß, angegraut*“ und „*in vertragener Kleidung*“ (I, 6) plötzlich „*sichtlich verjüngt, gepflegt und gut angezogen*“ (II, 1). „Ein mondäner Arzt!“, wie er selbst beinah verwundert feststellt. „Für die Damen der guten Gesellschaft.“ (II, 7)

Mit der Gutwetterstimmung ist es im zweiten Akt jedoch bald vorbei, denn sein Patientenkreis aus der Oberschicht konfrontiert den gewandelten Arzt mit den unter ihresgleichen üblichen Gepflogenheiten. Diese werden maßgeblich von Marianne und ihrer Freundin Käte-Lore Fabian vorgestellt und könnten unterschiedlicher nicht sein. Frau Fabian betrachtet ihren Kontakt zu Fechner, ähnlich einer weiteren Freundin, wie „alles im Leben bloß als ein Gesellschaftsspiel“ (II, 4):

Ihr Frauenärzte habt für uns Ehegattinnen aus der Gesellschaft so etwa die gleiche Funktion wie gewisse kleine Mädchen für unsere Männer: ein bißchen Sensation, ein bißchen Entspannung – alles ohne die Möglichkeit ernsthafter Verwicklung [...]. (II, 1)

Ihre leichtfertige und im Sinne zeitgenössisch sachlicher Unterkühlung moderne Einstellung zum Privatleben findet überzogen auch Ausdruck in Frau Fabians Haltung zur Abtreibung, die sie an sich wie Wolfs namenlose Dame völlig selbstverständlich vornehmen lässt:⁴⁴ „Die Sache ist jedesmal so harmlos verlaufen wie eine Zahnregulierung! Ich war sozusagen schon daran gewöhnt! Vor zwei Jahren hatten wir silbernes Jubiläum!“ (II, 3)

Auch wenn Rehfisch sich an anderen Stellen im Stück für die Freigabe der Abtreibung ausspricht (vgl. etwa I, 8), distanziert er sich doch von einem zu laxen Umgang mit diesem Eingriff: Im sozialen wie moralischen Gegensatz zwischen der von Nöten gedrängten Frau Gottgetreu, der eine Abtreibung vorenthalten wird, und der Frau Fabian, die diese sorglos in Anspruch nehmen kann und auch nimmt, büßt letztere im natür-

⁴⁴ „Aber soll ich mir wegen eines Zufalls einen ganzen Winter verderben lassen, jetzt, da ich in bester Form bin? Mein Hockeyteam in Davos erwartet mich dringend.“ Siehe Wolf: *Cyankali*, S. 311 (Viertes Bild). Ähnlich sportiv begründet ist die Abtreibung der gutsituierten Frau Kleeberg. Vgl. *Credé*: § 218, S. 42 (II. Akt). Hier wird die wirtschaftliche Motivation der Abtreibung, die in der Unterschicht vorliegt, für die Oberschicht gleich doppelt negiert: Zum einen sind dieser mondäne Kurorte erschwinglich, zum anderen verfügen gerade die vermögendere Frauen über freie Zeit (die hier mit modischem Sport ausgefüllt wird). Vgl. Monique de Saint Martin: *Der Adel. Soziologie eines Standes*. Konstanz, 2003. Hier bes. S. 127–154.

lichsten Sinn an Menschlichkeit ein: Sie wird durch die zahlreichen Eingriffe unfruchtbar.⁴⁵

Als (auch biologischer) Gegenentwurf zu der sterilen Frau Fabian fungiert die jugendliche Mutter Marianne, die „als eine schöne und gütige Frau, die ihren Wohlstand mit Vorliebe dazu benutzt, andere zu erfreuen oder ihnen zu helfen“ (II, 7), auftritt. Tatsächlich wird Mariannes Reichtum nur an der Ausstattung von Fechners Praxis sichtbar, während ihre eigene Kleidung nebst ihrer gesamten Erscheinung lediglich „*elegant*“ (II, 6) wirken. Anders als Frau Fabian (vgl. II, 1) leitet Marianne aus ihrer Elitenzugehörigkeit keine vermeintlichen Vorrechte oder erweiterten Möglichkeiten zur modischen Selbstinszenierungen ab, sondern fühlt sich stattdessen verpflichtet, mit ihrer „unwiderstehlichen Überredungsgabe“ und „sehr viel Beharrlichkeit“ (II, 7) moralisch auf ihr Umfeld einzuwirken.

Aufgrund dieser Auffassung scheint Marianne innerhalb der alten Elite trotz ihrer zahlreichen Kontakte isoliert zu sein. Das Großbürgertum, von Frau Fabian repräsentiert, und der traditionelle Adel, der nicht nur⁴⁶ durch den unbestimmt schuldig gewordenen Herrn von Carlow vorgeführt wird (vgl. I, 15),⁴⁷ erscheinen als moralische Fixpunkte

⁴⁵ Wittrock kritisiert, dass Rehfisch am Beispiel dieser „zwar unkultivierte[n], aber aufgeklärte[n] Bourgeoisfrau“ generell gegen ein „Menschenrecht auf Nichtgebären“ zu Felde ziehen würde. Siehe Wittrock: Abtreibung, S. 119. Diese Annahme sehe ich im Text, gerade im Hinblick auf Fechners Zustimmung zu Lottes Wunsch nach Abtreibung, nicht begründet.

⁴⁶ Frau Gottgetreu kritisiert, dass „Portokassenzüngle“ während der Inflationszeit in ihrem Café unter „rote[n] Lampenschirme[n] [...] wie die Barone“ sonst nur „gescherbelt und Sekt getrunken“ hätten (I, 9). Der Adel erscheint hier dekadent und moralisch verkommen, sodass er seiner ethischen Führungsrolle, seiner selbstbehaupteten Adeligkeit, nicht mehr gerecht wird.

⁴⁷ Fraglich ist, ob sich Rehfisch hier auf die realen mecklenburgischen Grafen von Carlow bezieht. Dieser Titel war der russischen Adligen Natalie Wonljarskaja 1890 anlässlich ihrer Heirat mit Georg Alexander zu Mecklenburg von dessen Onkel, dem Großherzog Friedrich Wilhelm II. von Mecklenburg-Strelitz, verliehen worden und für diesen Teil der Obodriten erblich. Vgl. Helge Bei der Wieden: Der mecklenburgische Adel in seiner geschichtlichen Entwicklung. Besonderheiten im Vergleich mit seinen Nachbarn. In: Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands. Zeitschrift für vergleichende und preußische Landesgeschichte. 45 (1999). S. 133–155, hier S. 152; Rajko Lippert: Das Fürstenhaus von Mecklenburg-Strelitz. In: Frank Erstling (Hrsg.): Mecklenburg-Strelitz. Beiträge zur Geschichte einer Region. Bd. 1. Friedland, 2001. S. 171–192, hier S. 187; Ernst Dietrich Baron von Mirbach: Prinz Friedrich von Preußen. Ein Wegbereiter der Romantik am Rhein. Köln, 2006. S. 253. Rehfisch, gerade als Jurist, nahm sicherlich Kenntnis von den Debatten um die Fürstenentschädigung um 1926, die in Mecklenburg besonders für Furore sorgten: Zum einen waren die großherzoglichen Besitzverhältnisse in den Ländern Mecklenburg-Schwerin und Mecklenburg-Strelitz infolge der Thronvakanz in Strelitz ab Februar 1918 und der anschließenden Regentschaft durch das Haus Schwerin vielfach unklar. Zum anderen hatte der Forderungen nach Entschädigung erhebende Carl Michael zu Mecklenburg, Bruder des genannten Georg Alexanders, im Ersten Weltkrieg an russischer Seite gegen das Deutsche Reich gekämpft, seine Ansprüche sorgten daher für einen besonders heftigen Skandal. Die Grafen von Carlow gerieten dabei direkt in die öffentliche Diskussion, da Carl Michael nach dem Tod seines Bruders 1909 als Vormund von dessen vier Kindern auftrat und 1928 dessen Sohn Georg adoptierte. Vgl. Max Fall: Rezept für Landesverräter. In: Die Weltbühne. 22 (1926). Nr. 8. S. 314; Hans Terran [d. i. Hans-Peter Range]: Mecklenburg-Strelitz. Glanz und Elend im 20. Jahrhundert. Berg, 1994. S. 184; Otmar Jung: Volksgesetzgebung. Die „Weimarer Erfahrungen“ aus dem Fall der Vermögensauseinandersetzungen zwischen Freistaaten und ehemaligen Fürsten. Bd. 1. Hamburg, 1996². S. 163–172. Zur öffentlichen Meinung über die Fürsten-

überholt. Marianne hingegen wird aufgrund ihrer tugendhaften Einstellung von ihren Freundinnen mit sanftem Spott bedacht und bleibt von diesen als nicht gebürtige, sondern moralische Aristokratin⁴⁸ letztendlich unverstanden. „Was sie hat? Eine Weltanschauung. Das ist es ja eben. Ihr ist doch noch viel weniger zu helfen als mir“ (II, 3), erklärt etwa Frau Fabian dem Mediziner, der seinerseits Marianne aufgrund ihrer vermuteten Realitätsferne zunächst für eine „Mystikerin“ (II, 7) hält.

Allerdings agiert Marianne von Carlow nicht ausschließlich als selbstloser Gutmensch,⁴⁹ sondern verfolgt mit ihrer großzügigen Förderung Fechners auch eigene Interessen. Gerade im Umgang mit dem von ihr aufgebauten und umworbenen Privatarzt aus ursprünglich „kleinbürgerlich[em]“ (I, 1) Milieu tut sich die ausschließlich unter Ihresgleichen verkehrende Dame schwer, sodass sie Fechner gegenüber abwechselnd distanzlos und unnahbar auftritt, insgesamt also mehr verwirrt als konsequent wirkt. Lehnt sie etwa einerseits das städtische Krankenhaus selbst in höchster Not rundweg ab und will sie auch Fechners Vergangenheit, „Ihre Lethargie, Ihre – Flucht vor dem Leben“ (II, 7) in die niederen Gefilde des zwielichtigen Cafés am liebsten ganz ausblenden, wirft sie sich Fechner andererseits „ja geradezu an den Hals!“ (III, 20) „[R]ot geworden wie ein Schulkind“ (II, 7), erkennt sie dabei selbst die eingebübte Contenance. „Die nimmt alles tragisch“, polemisiert Frau Fabian daher nicht von ungefähr über die gelegentlich unangebracht heftige Reaktion ihrer Freundin, hier aber mit Blick auf den Untersuchungsstuhl Fechners und somit ähnlich distanzlos wie Frau von Carlow, dage-

entschädigung allgemein vgl. Robert Lorenz: Zivilgesellschaft zwischen Freude und Frustration. Der Aufruf von Intellektuellen zur Enteignung der Fürsten 1926. In: Ders., Johanna Klatt (Hrsg.): Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells. Bielefeld, 2011. S. 135–167, hier bes. S. 143–148. Gut möglich, dass Rehfisch in Anspielung auf die um 1926 einschlägig bekannten Grafen von Carlow eine schon dem Namen nach unsympathische Adelsfigur in dem *Frauenarzt* anlegen wollte.

⁴⁸ Die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts geläufigen Erweiterungen zu dem Begriff der Aristokratie (Geldadel, geistiger Adel), über die sich eine Trennung von historischem Adel und Adeligkeit vollzog, ergänzt Rehfisch um einen moralischen Adel, der hier allerdings die Interessen der alten Eliten und damit auch des historischen Adels, mit dem er familiär verbunden ist, vertritt. Vgl. Werner Conze: Adel, Aristokratie. In: Ders., Otto Brunner, Reinhart Koselleck (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Stuttgart, 2004. S. 1–48, hier S. 47.

⁴⁹ Eine solche letztendlich positive adlige Gestalt findet sich bei Credé nicht: Im zweiten Akt seines Stücks, das im Aufbau große Parallelen zu Ferdinand Bruckners *Verbrechern* aufweist (dieselbe dreiaktige Struktur mit starker Herausstellung der Gerichtsszenen im zweiten Akt, dazu die offene Hausfront als Spielfläche), treten mit dem Gerichtsreferendar von Seedorf und Frau Kleeberg, geb. von Tratt, gleich zwei adlige Figuren auf, die ausschließlich die Schwächen der etablierten Gesellschaft repräsentieren: Während von Seedorf unverhohlenen faschistische Präferenzen zeigt, sich dann aber konformistisch und obrigkeitstreu gibt, nutzt Frau Kleeberg ihre exponierte Stellung, um sich von angesehenen Ärzten die nicht vorhandene Notwendigkeit einer Abtreibung bestätigen zu lassen. Nicht zufällig wird sie vor Gericht erst mit Bekanntwerden ihrer aristokratischen Herkunft plötzlich als „[g]nädige Frau“ angesprochen. Siehe Credé: § 218, S. 6, 35, 41. Eine solche positive Wirkung des bloßen Adelstitels auf sein nichtadliges Umfeld findet sich bei Rehfisch nicht wieder.

gen ungleich makabrer als diese. „Die erstreckt ihre hundertprozentige Weltanschauung bis auf Ihr interessantes Möbel da drüben.“ (II, 3)

Der moralische Kontrast zwischen den beiden Damen bringt schließlich Fechner in Bedrängnis, als Frau Fabian nach der nicht gänzlich vagen Andeutung einer zukünftigen Affäre (vgl. II, 1) die Inanspruchnahme seiner (illegalen) Dienste wesentlich direkter ankündigt:

Marianne entrüstet sich über die freundlichen Ärzte, die uns armen Frauen in gewissen Fällen behilflich sind. Lisa und ich lachten sie aus und meinten: „Den Frauenarzt möchten wir sehen, der uns da die kalte Schulter zeigen wollte.“ Da berief sich Marianne auf ihren verehrten Fechner – – (II, 3)

Obwohl Frau Fabian der Freundin „ihre Illusion“ (II, 3) über den Doktor bewahrt hat und Marianne aus selbstverschuldetem Unwissen über dessen Vergangenheit keinen Zweifel an der grundsätzlichen Einstellung Fechners zur Abtreibung hegt, sieht sie doch die vermutete Standhaftigkeit des Arztes durch Frauen aus ihrem eigenen Umfeld bedroht: „Vielleicht habe ich manchmal Angst, daß Sie zu – gutherzig sein möchten, um einem raffinierten und komödiantischen Appell an Ihr Mitgefühl auf die Dauer gewachsen zu sein“, bekennt sie Fechner – so naiv, wie von Frau Fabian dargestellt, ist sie also keineswegs –, allerdings verweigert sie sich seinem wiederholten Versuch, ihr die „romantischen Vorstellungen“ über seine Vergangenheit auszutreiben: „Bitte keine Bekenntnisse! [...] Mich geht doch nur Ihre Gegenwart an! Und Ihre nächste Zukunft. Denn für die – bin ich doch selbst ein bißchen mitverantwortlich.“ (II, 7) Zuletzt entscheidet sich Frau von Carlow im Zwiespalt von Realität und illusorischer Verklärung doch für letzteres, was sie bei allem Gespür für die von ihr ausgemachten sozialen Missstände doch schwach erscheinen lässt. Gerade dadurch fällt die „Mystikerin“ (II, 7) in Rehfischs sprachlich wie emotional so nüchtern gehaltenem Reportagestück einmal mehr aus dem von ihm abgesteckten gesellschaftlichen Rahmen.⁵⁰

Marianne von Carlow ist allerdings eine zu vielseitige Charaktere, um ausschließlich schwach neben dem von ihr verehrten Mediziner zu wirken. Zwar bringt sie mit ihrer völligen Ausblendung der Vergangenheit ihren irrigen Glauben zum Ausdruck, dass Fechners bisheriges Verhalten ohne Konsequenzen für die Gegenwart geblieben und ein Neubeginn in verändertem Umfeld jederzeit möglich sei. Dabei war es sie selbst, die

⁵⁰ „Frau von Carlow fern von Monte“, scherzte Alfred Kerr über die fernab von Ihresgleichen distanziert und unsicher auftretende Figur, die er ganz richtig als Vertreterin der gehobenen Gesellschaft, von ihm in Monacos Edelstadtviertel Monte Carlo verortet, verstand. Siehe Kerr: Hans José Rehfisch *Der Frauenarzt*, S. 460.

Lottes verhängnisvolle Wiederkehr im zweiten Akt mit einem unverbindlichen, an das abtreibungswillige Mädchen gerichteten „Wir sehen uns noch, nicht wahr?“ (I, 17) vorweggenommen und zugleich die bestehende Verbindlichkeit des Doktors gegenüber Lotte unwissentlich wachgerufen hat. Auch enthüllt Marianne noch vor Beginn der eigentlichen Auseinandersetzung mit dem Mediziner um das Für und Wider des Schwangerschaftsabbruchs ihre starre Argumentationsstrategie: Sie weist Fechner bewusst auf ihre emotionale Bindung zu ihm, unbewusst auch auf seine finanzielle Abhängigkeit von ihr hin. Hatte schon Frau Fabian verkündet: „Hauptsache, wir machen weiter für Sie Propaganda!“ (II, 3), dirigiert Marianne ihren Arzt nun an seinen Schreibtisch, um sich an diesem Anblick des von ihr Erreichten zu erfreuen (vgl. II, 7).⁵¹

In der sich zwischen Dr. Fechner und Marianne entspinrenden Diskussion um die Abtreibung werden alle gängigen Argumente zu diesem Thema ausgetauscht (vgl. II, 7), wobei Marianne das kollektive Interesse des Staates über die Rechte des Individuums stellt, während Fechner letztere verteidigt. Dabei sind es weniger die stereotypen Aussagen, die Mariannes Position schwächen, als vielmehr die Art, wie sie „naiv“, „zögernd“, „verlegen“, „sehr schlicht“ und zuletzt sogar „mit kindhaftem Trotz“ (II, 7) für die Gebote der Religion, der Natur und eine an Bevölkerungswachstum interessierte Nation eintritt.

Ihrer Kernaussage „[D]as allgemeine Wohl muß doch über dem des Einzelnen stehen“ hält Fechner den Satz „Und eine Vielheit von Einzelwesen kann um nichts belangvoller sein als jedes Einzelne für sich!“ (II, 7) entgegen. Der Mediziner entkräftet Mariannes Argumente mit Angaben zur Sterberate, zur allgemeinen Not und mangelnden staatlichen Fürsorge – Rehfisch bildet an dieser Stelle im Drama in einem schlagworthaft gehaltenen und dennoch etwas ausufernden Dialog den breiten gesellschaftlichen Diskurs um den Schwangerschaftsabbruch ab und bringt dabei durch die Figur des Arztes „deziert linke Positionen zum Ausdruck“.⁵² Was hier bereits auf den variationsreichen,

⁵¹ Nur dem Doktor gegenüber verlegt sich Marianne auf dieses sanfte Kommandieren, nur ihm gegenüber erscheint sie, emotional befangen, größtenteils „zitternd“ (I, 14; III, 20). Im Umgang mit anderen, gerade ihr sozial nachstehenden Personen versteht es Marianne von Carlow hingegen durchaus, sich mit Nachdruck verständlich zu machen (vgl. I, 17). Eine anscheinend schwache Figur stellt sie somit nur im Verhältnis zu Fechner dar.

⁵² Theesfeld: Abtreibungs-dramen, S. 207. Im Widerspruch dazu behauptet die Autorin, Rehfischs Drama fehle eine „klare Stellungnahme“. Siehe ebd. Günther Rühle hingegen, der das Zeitstück der Weimarer Republik als „aufklärerisch, aufsässig oder reaktionär“, in jedem Falle aber als „aggressiv“ und somit übermäßig von der politischen Haltung seines Verfassers her definiert, zählt den *Frauenarzt* neben *Razzia*, *Die Affäre Dreyfus* und *Brest-Litowsk* zu den herausragenden Beispielen dieses Genres. Siehe Günther Rühle: Das Zeitstück. In: Ders.: Theater in unserer Zeit. Frankfurt/M., 1976. S. 82–118, hier S. 82f.

argumentativen Stil seines späteren, mit Wilhelm Herzog⁵³ verfassten Reportagestücks *Die Affäre Dreyfus* hindeutet, überdehnt im *Frauenarzt* allerdings den Spannungsbogen enorm: Der an sich schon handlungsarme mittlere Akt droht in seiner siebten Szene, Rehfischs gesamtes Abtreibungsdrama zu einem zwar ambitionierten, doch langatmigen Thesenstück geraten zu lassen, das einerseits schon allein von der Themenwahl her das „klassische bildungsbürgerliche Publikum“ zu überfordern, andererseits die propagandistischen Erwartungen eines „aufgeschlossenen politisierten Publikums“ zwangsläufig zu enttäuschen Gefahr lief.⁵⁴ Diese Gefahr erscheint geradezu akut, da die eingangs vorgestellten Temperamente der beiden miteinander ringenden Figuren den Ausgang der Diskussion bereits zu Beginn ihres Schlagabtauschs vorwegzunehmen scheinen: Fechner erkennt anhand Mariannes defensiver Haltung und ihrer phrasenhaften Äußerungen, dass die von ihr vorgebrachten Einwände gegen die Abtreibung nicht ihre eigenen, sondern „die Argumente Ihres Herrn Bruders auf der Parlamentstribüne“ (II, 7) sind, die Marianne weder zu hinterfragen noch zu überwinden in der Lage zu sein scheint. Zuletzt wirkt Marianne, „hilflos, mit gefalteten Händen“, in ihren Ansichten deutlich fremdbestimmt und nur äußerst begrenzt kritik- und wandlungsfähig.

Doch dieser erste Eindruck trügt, denn hier setzt sich keinesfalls der Mann „lächelnd“ und „ruhig“ – kurzum: rundweg überlegen – gegen die „verwirrt[e]“ (II, 7) Frau durch⁵⁵ – so weit reicht Rehfischs „Schwarzweiß-Malerei im Umgang mit Menschen“⁵⁶ denn doch nicht. Tatsächlich signalisiert Marianne von Carlow durch ihr Unverständnis – „Das verstehe ich nicht.“, „Ich vermag Ihnen nicht mehr zu folgen!“ (II, 7) – immer wieder ihren Willen, Fechners Position zu begreifen. Daneben distanziert sie sich von

⁵³ Der Journalist und Übersetzer von Romain Rolland, Wilhelm Herzog, hatte 1928 mit seiner Politsatire *Rund um den Staatsanwalt. Die letzten Tage des kaiserlichen Deutschlands* erstmals auch als Dramatiker auf sich aufmerksam gemacht. Auf seine Zusammenarbeit mit Rehfisch, die im Streit endete (vgl. Herbert Ihering: *Die Affäre Dreyfus*. In: Ders.: *Von Reinhardt bis Brecht* Bd. 2. S. 455–458, hier S. 455) folgte das Schauspiel *Panama* (1931). Anders als Rehfisch war Herzog parteipolitisch gebunden, zunächst an die USPD, später an die KPD.

⁵⁴ Theesfeld: *Abtreibungsdramen*, S. 207. Die Wirkung des Stücks hängt aus diesem Grund entscheidend von dem Umgang des jeweiligen Regisseurs mit der genannten Szene ab, und selbst die Bewertung derselben Inszenierung löste in diesem Fall äußerst unterschiedliche Reaktionen aus. Während sich Theesfeld bei der Beurteilung der Uraufführung des *Frauenarztes* in Frankfurt einseitig auf die anscheinend unveröffentlicht gebliebene, nicht rundweg ablehnende Kritik Bernhard Diebolds bezieht (vgl. ebd.), sah Gehrke in derselben Aufführung „das Wesentliche“ durch Rehfisch dargestellt und insgesamt „gutes Theater“. Siehe Gehrke: *Hans José Rehfisch*, S. 7. Und auch Glenk erkannte die von Rehfisch als „sehr anständiges Theater“ auf die Bühne gebrachten Konflikte als „doch von heute, sie gehen uns an.“ Siehe Glenk: *Kaiser und Rehfisch*, S. 269.

⁵⁵ Mit einer „feministische[n] Sensation“ war auch in der zeitkritischen Literatur der Weimarer Republik nicht zu rechnen. Siehe Karin Erkel: *Lösungen von Lebenskrisen im Bannkreis gesellschaftlicher Grenzen. Zum Jungmädchen- und Frauenbild in populären Romanen der zwanziger und dreißiger Jahre*. In: *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik*. 5 (1999/2000). S. 115–143, hier S. 120.

⁵⁶ Huppert: *Hans J. Rehfisch*, S. 1334.

der konservativen Haltung ihres Bruders, wenn sie einräumt, von ihm für eine „konfessionslose Heidin“ (II, 7) gehalten zu werden, und dadurch zu erkennen gibt, die von ihr angeführten Werte der Kirche nicht vollständig anzuerkennen. Was sie daran hindert, Fechners Befürwortung des Schwangerschaftsabbruchs offen zu teilen, ist weniger Mariannes innere Überzeugung als ihr Festhalten an einem traditionellen Geschlechterverhältnis, das der Frau eine nur passive Rolle zubilligt.

Wenn ich ein Mann wäre – ein Mann wie Sie – ganz durchdrungen von solchen Gedanken: ich würde wohl anderswo und mit besserem Nachdruck protestieren – als durch unerlaubte Eingriffe an unbeherrschten und verantwortungslosen Frauenzimmern – ! (II, 7)

Marianne deutet mit diesem Worten an, ihre weiterreichenden Ressourcen Fechner zur Verfügung stellen zu wollen, doch vermag der Mediziner seinerseits nicht, über das „[N]ächstliegende“ hinaus zu denken und die ihm hier gebotenen Möglichkeiten zu nutzen. Aus diesem Grund weist er Mariannes Entgegenkommen ab.

MARIANNE: Üben Sie ein wenig Rücksicht! Ich wurzele nun einmal in einem bestimmten Boden. Bisher habe ich festgestanden! Wenn sich alles unter mir lösen wollte – !
FECHNER: Unbesorgt! Ich ängstige Sie nicht wieder! Zumal ich Ihnen ja keinen andern Boden anweisen könnte! (II, 7)

Die vermeintliche Schwäche der weiblichen Figur entpuppt sich somit als tatsächliche der männlichen Figur, die der interessierten Marianne keinen tragbaren Gegenentwurf zu ihrer bisherigen Auffassung darlegen kann. Somit auf ihre ursprüngliche, nur halbherzig verteidigte Gegnerschaft zu der „abscheulichen Antipathie gegen die Mutterschaft“ (II, 7) zurückgeworfen, argumentiert Marianne schließlich wieder auf rein emotionaler Ebene. Dadurch gelingt es ihr zumindest vorübergehend, Fechners Position zu schwächen, indem sie, erneut ihre Liebe gestehend, „[i]hre eigene Person als Argument“ einsetzt und zugleich auf das neue soziale Umfeld des Arztes verweist: „Sie leben jetzt inmitten einer Gesellschaft, sind gewissermaßen ein Teil von ihr geworden – die bestimmte Gesetze anerkennt und behütet!“

MARIANNE: – Bitte folgen Sie keiner – wenn auch noch so edlen Aufwallung, die Sie in Konflikt mit jenen Gesetzen brächte – ! Ich würde sehr – sehr unglücklich sein!
FECHNER (*neigt sich und küßt ihre Hand*).
MARIANNE (*berührt zaghaft seinen Kopf*): – Nicht wahr, mein Freund: ich kann mich auf Sie verlassen?
FECHNER: Ich will tun, was ich kann!
MARIANNE: – Um meinetwillen – ?

FECHNER (*leise*): – Ja! (II, 7)

Mariannes Sieg über Fechner ist jedoch nur von kurzer Dauer, denn ihre emotionale Bindung, durch die sie dem Geliebten vage Zugeständnisse abringt, erweist sich seinerseits als äußerst instabil. Die scheinbare Verlobung, die kolportiert wird, bestätigt Fechner nicht, und selbst vor der ihm vertrauten Lotte bezeichnet er sich nach wie vor als „alten Junggesellen“ (II, 9). Marianne trägt unbewusst auch ihren Teil dazu bei, dass die Beziehung zu Fechner recht einseitig erscheint: Nicht nur seine Zurückhaltung in dieser Angelegenheit, auch ihre Art, ihm teilweise ausschließlich „*kameradschaftlich*“ (II, 7) zu begegnen, stehen in starkem Kontrast zu Lottes überraschter und Rehfischs Leser bzw. Zuschauer überraschender Feststellung: „Du bist verliebt, Professorchen!“ (II, 9) Darüber hinaus stellt gerade die höhere Gesellschaft, in die Marianne Fechner eingeführt hat, durch Vertreter wie die abtreibungswillige Frau Fabian die größte Versuchung für den Mediziner dar, seine Zugeständnisse an die Gönnerin über Bord zu werfen. Immerhin weiß Frau Fabian wesentlich deutlichere Argumente anzuführen als die emotional verblendete und fremdbestimmte Marianne: „[W]er da bloß Arzt ist, verliert bestimmt seine Praxis!“ (II, 2), droht sie Fechner ziemlich unverblümt.⁵⁷

Die entscheidende Versuchung bringen jedoch nicht Dr. Fechners neuen Patientinnen mit sich, sondern kommt in Gestalt einer plötzlich „*durchaus damenhaft*“ (II, 9) angezogenen Lotte daher, die Fechner auffordert, das ihr gegebene Versprechen einzulösen. Hier nun, im Schwanken Fechners zwischen der Preisgabe seiner Glaubwürdigkeit und der Aufgabe seiner inzwischen erlangten gesellschaftlichen Position, findet das Stück endlich zu seinem dramatischen Höhepunkt (dem „dichterischen Punkt“, wie Alfred Kerr es nennt),⁵⁸ wenn auch – in der neunten und vorletzten Szene des zweiten Akts – etwas spät.

Fechner schiebt eine Entscheidung zunächst auf, indem er Lotte die Notwendigkeit einer Abtreibung auszureden versucht. Er appelliert an ihre Klugheit, an die medizinische wie juristische Bedeutsamkeit des Eingriffs – „so etwas wie einen richtigen Mord“ – und zuletzt an die angebliche Modernität ausgerechnet eines Kolonialwarenhändlers, der vielleicht das Kind eines anderen annehmen könnte. „Für Dich – ist das keine Existenzfrage!“, entfährt es ihm dann. „Nie mehr! Niemals wieder! [...] Ich habe – noch in

⁵⁷ Allerdings vermeidet Rehfisch auch hier die dramatische Steigerung: Frau Fabian, die ihr vermeintliches Recht auf Abtreibung vor Fechner behauptet, ist selbst unfruchtbar geworden über all die vergangenen Eingriffe. Von ihr geht somit für den Arzt kaum eine Gefahr aus, sich durch entsprechende Handlungsaufforderungen zur Abtreibung positionieren zu müssen (vgl. II, 1).

⁵⁸ Kerr: Hans José Rehfisch *Der Frauenarzt*, S. 460.

zwölfter Stunde – begriffen, daß man auch anders leben kann, als bloß immer in Widerstreit mit der Gesellschaft – !“ (II, 9) Lotte muss erkennen, dass der einst antriebslose Fechner inzwischen ebenso wie sie an einem sozialen Aufstieg interessiert ist, und hält ihm vor, sich vor noch gar nicht allzu langer Zeit im Café nur „als radikalen Märtyrer aufgespielt“ zu haben. Auf beider Weg nach oben werden sich die einstigen Freunde plötzlich hinderlich; Lottes egoistischer Ausruf „Na wenn schon!“ (II, 9) auf Fechners persönliche Bedenken setzt einen endgültigen Schlussstrich unter die gemeinsam verlebte Zeit.

Doch Fechner kann in dieser Situation nur verlieren, denn Lotte ist kein Einzelfall, sondern vertritt, auch von der Aufmachung her gewissermaßen zu einer zweiten, noch abtreibungswilligen Frau Fabian geworden, seinen gesamten Patientenstamm aus den gehobenen Kreisen: Eine Praxis nach den Vorgaben Marianne von Carlows mit Frauen wie Lotte im Wartezimmer zu führen, ist Dr. Fechner unmöglich. Zuletzt entscheidet er sich daher für den Eingriff an Lotte in dem Bewusstsein, um den Preis seiner moralischen Integrität seinen gesellschaftlichen Niedergang einzuleiten.

Dieser lässt nicht lange auf sich warten: Da sich Lotte ausgerechnet vor dem Kleinkriminellen Losch verplappert, beginnt dieser, Fechner so unverhohlen und plump zu erpressen, dass schnell deutlich wird, wohin die unstillbare Gier Loschs den Mediziner führen wird: „[W]enn so ein armer Arzt zu wiederholten Malen dabei abgefaßt wird, dann kann doch von mildernden Umständen gar keine Rede sein!“ (III, 13)

Fechner wird nach dem Austausch mit Frau Fabian (vgl. II, 1) und der gewandelten Lotte (vgl. II, 9) erst durch das Auftreten des ebenfalls am sozialen Fortkommen interessierten Losch vollkommen klar, in welche ethisch fragwürdigen Gefilde ihn sein kurzer gesellschaftlicher Höhenflug geführt hat. „Und in solcher Luft wollte ich leben!“, wundert er sich über sich selbst. „Die solche Gewächse hochbringt! Hatte mich beinahe wieder einfangen lassen [...]!“ (III, 13)

Zuletzt widersteht der Doktor also der Versuchung einer wirtschaftlichen Konsolidierung auf Kosten der inneren Überzeugung. Lotte stillschweigend Absolution erteilend (vgl. III, 7), sollen „Milde und Gelassenheit“ (II, 5), von Marc Aurel adaptiert, wieder das Leben des Mediziners prägen, das sich fortan erneut in jenem heruntergekommenen Café, in dem das Stück seinen Lauf genommen hat, zuträgt. Dieser melancholische Status quo, in dem der Arzt während des ersten Aktes vor sich hin dämmerte, und der nun im dritten Akt wiederhergestellt wird, tritt allerdings verzögert ein: Erst als Fechner vorgibt, vor den Konsequenzen seines illegalen Handelns rückgratlos nach Indien flie-

hen zu wollen, kann er den Erpresser Losch und die nach wie vor von ihm eingenommene Marianne von Carlow von sich abbringen. Nachdem er der vermeintlichen „Mystikerin“ auf diese Weise zuletzt doch noch ihre „romantischen Vorstellungen“ (II, 7) über ihn genommen hat, zieht sich die Adlige von dem in ihren Augen gefallenen und „höchst unmännlich“ gewordenen Helden „mit konventioneller Kopfniegung“ (III, 20) zurück.⁵⁹

Marianne von Carlow könnte auch in diesem, ihrem letzten Auftritt als bei allem Scharfsinn für die sie umgebenden sozialen Missstände (vgl. III, 20) doch als hauptsächlich emotional geleitete, fremdbestimmte, handlungsarme und somit im Vergleich zu Fechner schwache Figur wirken, würde durch ihre finale Offenheit nicht Fechner als die schwächere und sogar eine negative Figur entlarvt werden: „Ach – mein Herz will Sie ja auch gar nicht anders haben! Aber meine Vernunft sagt mir, daß ich alles daran setzen sollte, um Sie uns – um Sie mir zu erhalten!“ (III, 20), gesteht sie dem Mediziner, der auf diese Offenlegung jedoch nicht eingeht. Die diversen Möglichkeiten, die seinem aktiven Protest gegen das Verbot des Schwangerschaftsabbruchs durch Frau von Carlows bedingungslosen und zur Not auch nur „kameradschaftlich[en]“ (II, 7) Rückhalt, ihre einschlägigen Netzwerke und ihr „gesamtes Vermögen“ (III, 20) ein zweites Mal geboten werden, erkennt Dr. Fechner hier gar nicht. Als wäre er geradezu gezwungen, sich in eine unauflösbare Melancholie zu ergehen, empfängt der Arzt, der kein „mondäner Arzt“ mehr sein will, von der jungen Frau nur so viel „Kraft zum Leben“ (III, 20), dass es zum Dahinvegetieren im Caféhaus reicht. Diese erneut ungenutzte Offerte manifestiert Fechner am Ende des Stücks als negative Figur: Ein „überschätzt[er]“ (III, 20) Mediziner vertritt mit seinem Rückzug in das semiprivate Wirkungsfeld eines dunklen Café-Hinterzimmers – „Halbnaturalismus“⁶⁰ – die Unabänderlichkeit der bestehenden Verhältnisse. Marianne von Carlow aber zeigt auf, dass Fechner seinen eigenen Ausspruch „Ich bin geboren, um zu protestieren!“ (III, 20) nicht in größere Bahnen auszudehnen vermag und somit im Grunde aufgibt – worüber seine Position, sich als nur mäßig beteiligter Spielmacher ausschließlich um das „[N]ächstliegende“ (II, 7) zu sorgen, unhaltbar wird.

Im Gegensatz zu Credés § 218 und Wolfs *Cyankali* senkt sich in Rehfischs *Frauenarzt* der letzte Vorhang nicht über einer sterbenden Frau, sondern über einem weltabge-

⁵⁹ Dass Fechner diese Flucht nach Indien allerdings nicht antritt und der Dinge, die da kommen mögen, in dem lausigen Café harrt (vgl. III, 21), hat Wittrock überlesen. Vgl. Wittrock: Abtreibung, S. 115. Dadurch ist es ihr möglich, Lotte als positive, „einen radikalen Glücksanspruch für ihr Leben“ einfordernde Figur gegenüber einem feige flüchtenden Fechner herauszustellen. Ebd., S. 117.

⁶⁰ Kerr: Hans José Rehfisch *Der Frauenarzt*, S. 461.

wandten Arztphilosophen, der aus sozialistisch-agitatorischer Perspektive nicht mehr als „bloß ein entgleister Bürger“ (II, 9) ist – ein Vorwurf der linken Kritik und Forschung,⁶¹ den Rehfisch voraussah, legte er ihn doch in seinem Stück – nicht ohne Ironie ausgerechnet der aufstrebenden, angepassten – Lotte in den Mund.

Rehfisch widersetzte sich hier ganz bewusst einer parteipolitischen Vereinnahmung seines Stücks, indem er daran festhielt, dass auch „Gesinnungstheater [...] vor allem Theater sein muss“, dass „eine noch so bejahenswürdige Idee von der Bühne herunter nicht wirkt, wenn sie dilettantisch oder ohne künstlerische Kraft vorgetragen wird.“⁶²

Ähnlich Bruckner,⁶³ verwahrte sich Rehfisch unter diesen Vorzeichen nicht nur gegen den direkten Appell an das Parkett, sondern auch gegen einen reinen Dokumentarstil, da nur „das dichterische Erlebnis und die Schaffung dichterischer Figuren zeitlos“ seien.⁶⁴ Als Zeitstück verstanden, werden im *Frauenarzt* somit nicht zeitgenössische Umstände aufgegriffen, um in erster Linie verändernd auf die Gegenwart einzuwirken – das auch, aber nicht an prominentester Stelle –, sondern um einen aktuellen Diskurs literarisiert in das Zeitlose zu transferieren. Wie Rehfischs andere Ärztedramen und auch der Titel des *Frauenarztes* nahelegen, tritt dabei die Figur des Mediziners mit ihren individuellen Konflikten derart stark in den Vordergrund der Handlung, dass selbst ihre Antagonisten wie hier die „liebe Walküre“ (III, 20) Marianne von Carlow – aus dieser Bezeichnung erschließt sich zuletzt noch einmal deutlich ihre auch von Fechner erkannte potentielle Wirkmacht –, die gesamtgesellschaftlichen Bezüge vertretend, an die Peripherie des Geschehens gedrängt werden.

Nach seiner Uraufführung am 28. Januar 1928 am Neuen Theater Frankfurt/Main wurde *Der Frauenarzt* bis zum August 1931 an insgesamt 47 weiteren deutschsprachigen Bühnen inszeniert.⁶⁵ Die weitere Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte dieses Stücks

⁶¹ Vgl. Pollatschek: Friedrich Wolf, S. 118; Theesfeld: Abtreibungsdramen, S. 207; Sabina Becker: Neue Sachlichkeit. Bd. 1. Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933). Köln, Weimar, Wien, 2000. S. 282.

⁶² Rehfisch, Hans José: Zeittheater. In: Verbannte und Verbrannte. Hrsg. v. d. Freien Deutschen Kulturbund in Großbritannien. London, 1942. S. 23.

⁶³ Vgl. Kerr: Hans José Rehfisch *Der Frauenarzt*, S. 461.

⁶⁴ Rehfisch, Hans José: Antwort zu: Reportage und Dichtung. Eine Rundfrage. Veranstaltet v. Hans Tasiemka. In: Die Literarische Welt. 2 (1926). Nr. 26. S. 2–3, hier S. 3. Rehfisch lehnte eine Symbiose von Reportage und Dichtung nicht zuletzt auch deshalb ab, weil er ersteres nicht beherrschte: „Ich schreibe keine Bücher und kann auch nicht für Zeitungen schreiben. Meine einzige Tribüne ist und bleibt das Theater.“ Ebd., S. 3. Stattdessen prägte er einen stark eklektischen Stil. Vgl. Fulda: Hans José Rehfisch, S. 280f.

⁶⁵ Vgl. Quatember: Hans José Rehfisch, S. 187–189. Mit Inszenierungen an den Deutschen Theatern Prag und Mährisch-Ostrau, an den Stadttheatern von Marienbad, Brüx, Eger und Troppau sowie am Kurtheater Franzensbad erwies sich *Der Frauenarzt*, der auch in der Schweiz und Österreich aufgeführt wurde, als besonders erfolgreich in der Tschechoslowakei. Vgl. ebd.

lässt sich nur bedingt nachvollziehen, immerhin wurde es nachweislich in den Jahren 1940 und 1945 mit großem Erfolg an P. Walter Jacobs Freier Deutschen Bühne in Buenos Aires aufgeführt; eine weitere Inszenierung war von Jacob für die Spielzeit 1948 in Montevideo (mit Margit Diamant als Frau von Carlow) vorgesehen.⁶⁶ In einer aktualisierten Fassung wurde *Der Frauenarzt* 1957 in Hamburg aufgeführt – wobei das Ensemble anschließend auf Tournee durch Deutschland und Österreich ging – und 1962 in Schwerin sowie 1965 in Nordhausen gegeben.⁶⁷ Obwohl sich das Drama wie nur wenige Zeitstücke der Weimarer Republik nachweislich bis zu diesem Zeitpunkt zumindest vereinzelt auf den deutschen Bühnen halten konnte, wurde es von der Forschung wie Rehfischs gesamtes Werk überhaupt bislang vernachlässigt und ist daneben dem Theaterpublikum fremd geworden: Zum einen hat der *Frauenarzt* mit der Legalisierung des Schwangerschaftsabbruchs in Deutschland in den Jahren 1972 (DDR) und endgültig 1976 (BRD) enorm an Aktualität eingebüßt und die Überzeitlichkeit seiner Thematik verloren.

Zum anderen konnte es die Forschung weder als gewesenes Zeitstück noch als bleibendes Zeitdokument zur Literatur der Weimarer Republik für sich entdecken: Während sich die im Exil erzielte, an den Theatererfolg in Deutschland bis 1931 anschließende Resonanz des *Frauenarztes* aufgrund der mangelhaften bzw. noch nicht erschlossenen Quellenlage nur schwer beschreiben lässt, hegt die Forschung nicht so sehr wegen Rehfischs gelegentlicher Nähe zur Kolportageliteratur⁶⁸ als aufgrund seiner bürgerlich-liberalen Haltung Vorbehalte gegen den Autor. Die in den 1920er Jahren einsetzende Stilisierung von Wolfs *Cyankali* zum inhaltlich wie stilistisch besseren, weil „proletarische[n] Gegenstück“⁶⁹ zu Rehfischs *Frauenarzt* prägt nach wie vor weite Teile der Forschungsliteratur zur Weimarer Republik.⁷⁰ Eine Betrachtung Rehfischs unter ausschließlich literarischen Kriterien ist darüber bislang nicht erfolgt.

⁶⁶ Vgl. Rühle: Theater in Deutschland, S. 1044; die Bestände im P.-Walter-Jacob-Archiv der Berendsohn-Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur an der Universität Hamburg, digitalisiert unter www1.slm.uni-hamburg.de/de/forschen/arbztzentren/exilforschung/02_archiv/01_bestaende.html (Stand: 25.9. 2014).

⁶⁷ Vgl. Nössig: „Der Frauenarzt“, S. 75; Quatember: Hans José Rehfisch, S. 189. Offenbar konnte Rehfisch mit dem *Frauenarzt* anhaltender überzeugen als mit der späteren Bearbeitung unter dem Titel *Von der Reise zurück: Dr. Walters*, die anscheinend nach ihrer Uraufführung am 29. Oktober 1952 an den Kammerspielen Köln nicht mehr inszeniert wurde. Vgl. ebd., S. 198.

⁶⁸ Vgl. Nössig: „Der Frauenarzt“, S. 75.

⁶⁹ Ebd., S. 76. Ähnlich wurde Rehfischs *Quell der Verheißung* (1945) stark vereinfacht und ausschließlich unter politischen Vorzeichen der „energische[n] und aufwühlende[n] Sachgestaltung“ von Wolfs *Professor Mamlock* (1934) nachgestellt. Siehe Rilla: H. J. Rehfisch, S. 118.

⁷⁰ Vgl. exemplarisch Becker: Neue Sachlichkeit, S. 282; Atina Grossmann: Reforming sex. The German movement for birth control and abortion reform 1920–1950. New York et al., 1995. S. 241, indirekt auch Rühle: Theater in Deutschland, S. 549.

IV.5. Die schlechteren Kinder

Der Stadtadel in Fanny Wibmer-Pedits Volksstück *Das eigene Heim*

Fanny Wibmer-Pedit gehört, obwohl sie von 1930 an bis zu ihrem Lebensende 1967 äußerst erfolgreich publizierte, zu den von der Literaturwissenschaft, auch der ihres Heimatlandes Österreich, stark vernachlässigten Autorinnen der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts. Weder im Rahmen der Heimat- oder Frauenliteraturforschung noch als durchaus namhafte Vertreterin der konservativ-katholischen Literatur und des kulturellen Austrofaschismus wurde die „Volksschriftstellerin“, als die sich Wibmer-Pedit selbst verstand, eingehender betrachtet.¹

So bleibt der Autorin posthum von Seiten der Forschung durch mangelnde Beachtung ebenjene Anerkennung versagt, die ihr umfangreiches und in zahlreichen Auflagen vertriebenes Werk auch zu Lebzeiten Wibmer-Pedits durch die literarische Kritik nicht erlangte: War ihren Theaterstücken trotz einflussreicher Förderer das angesehene Wiener Burgtheater verwehrt und ihrem epischen Werk, speziell dem doch dafür gehandelten Maria-Theresia-Roman *Eine Frau trägt die Krone* (1937), der äußerst patriotisch intendierte österreichische Staatspreis unerreichbar geblieben,² so wurde das gesamte, im Einzelnen vielseitige Schaffen Wibmer-Pedits von der Nachwelt generalisiert in die – wengleich auch idyllischen – Untiefen der trivialen Heimatliteratur verstoßen. Max Stock stimmte ganz in diesem Sinne schon 1968 auf die zukünftige literarische Verortung der Autorin ein, wenn er Wibmer-Pedit „den herrlichen Dreiklang von Glauben, Heimat und Volk“ singen hörte und in ihrem Werk die „Osttiroler Bauernwelt, die damals noch heil und intakt war“, unverfälscht aufsteigen sah.³

¹ Siehe Anton Unterkircher: Zwischen allen Stühlen. Fanny Wibmer-Pedit. In: Johann Holzner, Sandra Unterweger (Hrsg.): Schattenkämpfe. Literatur in Osttirol. Innsbruck, Wien, Bozen, 2006. S. 67–85, hier S. 67.

² Vgl. Friedbert Aspetsberger: Literarisches Leben im Austrofaschismus. Der Staatspreis. Königsberg, 1980. S. 4.

³ Stock, Max: In Memoriam Fanny Wibmer-Pedit. In: Osttiroler Heimatblätter. Heimatkundliche Beilage des Osttiroler Bote. 36 (1968). Nr. 2. S. 1–3, hier S. 1. Wibmer-Pedit wird, trotzdem sie zwischen 1912 und 1934 in Wien lebte, bis heute in erster Linie als Heimatautorin Tirols dargestellt. Dort, so suggerieren zumindest die *Osttiroler Heimatblätter*, eine Beilage des *Osttiroler Boten* (Lienz), ist Wibmer-Pedit und das von ihr ebenso geteilte wie literarisierte „Schicksal aller Frauen zwischen Berufung und übernommener Pflicht“ des Haushalts „[s]elbst in unserer Zeit“ noch aktuell. Siehe Elisabeth Walder: Eine Frau zwischen Pflicht und Berufung. Zum hundertsten Geburtstag von Fanny Wibmer-Pedit. In: Osttiroler Heimatblätter. 58 (1990). Nr. 1. S. 1–3, hier S. 2f. Zumindest der nach wie vor ungebrochene Nachdruck von einzelnen Werken Wibmer-Pedits (u.a. *Die Pfaffin* 2013 im Steyrer Ennsthaler Verlag, der Sagenband *Die Dolomitenkrone* 2008 im Löwenzahn-Verlag Innsbruck, *Sankt Nothburg* im Berenkamp-Verlag Hall in Tirol sowie *Margarete Maultasch* 1997 im Tyrolia-Verlag Innsbruck) deutet auf eine anhaltende Popularität der Autorin seitens der – mit Blick auf die Verlagsorte – regionalen Leserschaft hin, die Walder

Gerade diese einseitige Darstellung der Heimatliteratur wirkt sich äußerst negativ auf die Interpretation und, damit verbunden, die Kontextualisierung des Werkes der Wibmer-Pedit aus, das sich zwar in seiner Gesamtheit durchaus ausschließlich konservativ ausgerichtet lesen, aber eben nicht auf eine Literarisierung eines vermeintlich zeitlosen Landidylls begrenzen lässt. In der österreichischen Heimatliteratur – und nicht nur in ihr – vollzogen sich nach 1918 drei wesentliche Entwicklungen, von denen der thematische Rückzug aufs Land und in die Bauernwelt nur eine, wenngleich die nicht unbedeutendste darstellt. Diese stilisierten Refugien, in denen ein in der Rückschau idealisierter Habsburgergeist scheinbar unbeschadet die politischen und sozialen Umbrüche ausgehend vom November 1918 überstanden hatte, fungierten in der Bauernliteratur der Zwischenkriegszeit als „Raum der Humanität und zugleich als Granat für Heimat und Geborgenheit“.⁴ Parallel zu diesem Ausblenden der ethnischen Heterogenität Österreichs, dabei gerade der Großstadt Wien, und des Aufbrechens alter Ordnungen bzw. des Wegfalls stabilisierender Bezugsgrößen hin zu einer pluralistischen, mobilisierten Gesellschaft erfolgte innerhalb der Heimatliteratur die Abkehr von bis 1918 vorherrschenden naturalistischen Einflüssen und die verstärkte Ausprägung von antimodernen Tendenzen.⁵ Nicht zuletzt vermeintliche Trivialautoren⁶ wie Fanny Wibmer-Pedit übten aus konservativer Perspektive Zeitkritik, indem sie tagesaktuelle Themen wie Wohn-

auch in jüngerer Zeit noch recht zu geben scheint. Auch aus dieser wahrnehmbaren Aktualität Wibmer-Pedits leitet sich die Dringlichkeit einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung ihres Werks ab.

⁴ Müller, Karl: Eine Zeit „ohne Ordnungsbegriffe“? Die literarische Antimoderne nach 1918 – ein Fallbeispiel: Hugo von Hofmannsthals Programmstück der Salzburger Festspiele und die „Konservative Revolution“. In: Primus-Heinz Kucher (Hrsg.): Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil. Bielefeld, 2007. S. 21–46, hier S. 26.

⁵ Vgl. Gerhard Schweizer: Bauernroman und Faschismus. Zur Ideologie einer literarischen Gattung. Tübingen, 1976. S. 190. Dass der Naturalismus und seine Vertreter an sich antimodern ausgerichtet waren, steht außer Frage. Nach 1918 aber wandten sich, wie Ulrich Erdmann an den prominentesten Vertretern nachwies, nicht wenige Naturalisten, auf ihre gegenwartsfeindliche Grundhaltung aufbauend, in einer Mischung aus grundsätzlicher Anfälligkeit für „irrationale und intuitiv entwickelte Glaubenssätze [...], Harmoniebedürfnis und einem fatalen Patriotismusverständnis [...] gerade im ersten Jahr des Dritten Reichs“ der NS-Ideologie zu. Siehe Ulrich Erdmann: Vom Naturalismus zum Nationalsozialismus? Zeitgeschichtlich-biographische Studien zu Max Halbe, Gerhart Hauptmann, Johannes Schlaf und Hermann Stehr. Mit unbekanntem Selbstzeugnissen. Frankfurt/M. et al., 1997 [Diss.]. S. 330.

⁶ Wolfgang Straub stellt in seiner Untersuchung zur literarischen Aufarbeitung der Novemberrevolution 1918 bewusst ausschließlich mutmaßliche Trivialautoren wie Raoul Auernheimer, Thaddäus Rittner, Ernst Sommer und Karl Hans Strobl in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen, wobei er allerdings derart trennschwach arbeitet, dass auch Franz Blei, Alfred Döblin und Franz Werfel in seinem Aufsatz prominente Erwähnung finden. Vgl. Wolfgang Straub: „Auch an Revolutionstagen elegant“. Der November 1918 in der österreichischen Literatur der zwanziger Jahre. In: Primus-Heinz Kucher, Julia Bertschik (Hrsg.): „baustelle kultur“. Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918–1933/38. Bielefeld, 2011. S. 67–84, hier S. 70, 78. Zusammenfassend kommt Straub zu dem Schluss, dass die literarische Annäherung an die Revolution keine neuen stilistischen Formen hervorgebracht habe (vgl. ebd., S. 72, 75) und dass die Literaten die politischen Ereignisse mehrheitlich derart negativ bewerteten, dass es auch späterhin zu keiner „positive[n] Weiterentwicklung der revolutionären Geschehnisse“ innerhalb der österreichischen Zwischenkriegsliteratur gekommen sei. Vgl. ebd., S. 79, 83.

raumangel, Massenarbeitslosigkeit, die durch Krieg und Nachkriegszeit veränderten Familienhierarchien und Geschlechterverhältnisse sowie die Vermassung von Arbeitswelt und Freizeit als Verunsicherungs- und negative Verführungselemente gegen ein erstarrt rückwärtsgewandtes, moralisch positiv gezeichnetes Kleinbürgertum aufbauten. Unter diesem Gesichtspunkt kann, wie noch zu zeigen sein wird, Wibmer-Pedits Volksstück *Das eigene Heim* (1927) als geradezu prototypisch für die zeitkritische Gegenwartsdramatik⁷ der österreichischen Zwischenkriegszeit gelten.

Zuletzt beförderte die antimoderne und gegenwartsablehnende Grundhaltung der Heimatliteratur im Laufe der zwanziger Jahre eine Hinwendung vieler Autoren dieses Genres zum österreichischen Faschismus und später zum deutschen Nationalsozialismus. Die von beiden proklamierte Überwindung des Jetzt durch einen auf das vermeintlich Vergangene referierenden Umbruch,⁸ die ‚Blut-und-Boden‘-Ideologie und der stark mythisch-religiöse Charakter des ‚Dritten Reichs‘ sorgten dafür, dass gerade die von dem Zusammenbruch der Doppelmonarchie und der dadurch ausgelösten Identitätskrise der jungen Alpenrepublik irritierten österreichischen Volksschriftsteller – anders als von Friedbert Aspetsberger behauptet – mehrheitlich nicht nur „eine kurze Befriedigung“ im Nationalsozialismus fanden.⁹

Gerade Fanny Wibmer-Pedit, in ihrer Funktion als Vorsitzende der politischen Christlich-Deutschen Schriftstellervereinigung Winfried, als Mitglied der Katholischen Reichsfrauenorganisation Österreichs¹⁰ und als Führerin der Jungfrauenschaft der Vaterländischen Front im Kreis Lienz „eine Stütze des Ständestaats“,¹¹ wechselte „mit

⁷ Vgl. die Themenfelder, die aufgezeigt werden von Evelyne Polt-Heinzl: *Österreichische Literatur zwischen den Kriegen. Plädoyer für eine Kanonrevision*. Wien, 2012.

⁸ Vgl. Björn Laser: *Die abgetakelten Modernisten. Kulturelle Umbruchsrhetorik in der Frühphase der NS-Diktatur*. In: Daniel Meyer, Bernard Dieterle (Hrsg.): *Der Umbruchsdiskurs im deutschsprachigen Raum zwischen 1900 und 1938*. Heidelberg, 2011. S. 229–244, hier S. 230.

⁹ Aspetsberger führt neben Fanny Wibmer-Pedit und Guido Zernatto auch die Heimatautoren Paula Grogger, Joseph Georg Oberkofler, Josef Friedrich Perkonig und Karl Heinrich Waggerl an, die zu den insgesamt 71 Beiträgern des *Bekennnisbuchs österreichischer Dichter* (1938), in dem der ‚Anschluss‘ Österreichs begrüßt wurde, gehörten, und die sich späterhin allesamt in verschiedenem Maße mit dem ‚Dritten Reich‘ arrangierten. Vgl. Aspetsberger: *Literarisches Leben*, S. 172. Lediglich auf Zernatto, der 1938 das Exil wählte, trifft Aspetsbergers zu generalisiert gefasste Annahme vom kurzen Flirt der österreichischen Heimatautoren mit dem Nationalsozialismus – eingedenk seiner politischen Betätigung in der ersten Hälfte der dreißiger Jahre – eingeschränkt zu.

¹⁰ Vgl. Nina Kogler: *Geschlechtergeschichte der Katholischen Aktion im Austrofaschismus. Diskurse – Strukturen – Relationen*. Berlin et al., 2014. S. 356; Ernst Fischer: *Zur Geschichte österreichischer Schriftstellerorganisationen in den dreißiger Jahren. Überlegungen und Thesen*. In: Klaus Amann, Albert Berger (Hrsg.): *Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse, institutionelle Voraussetzungen, Fallstudien*. Wien, Köln, 1990². S. 147–149, hier S. 149.

¹¹ Wolfram, Ilse: *200 Jahre Volksheld. Andreas Hofer auf der Bühne und im Film*. München, 2010 [Diss.]. S. 256. Wibmer-Pedit veröffentlichte in den dreißiger Jahren u.a. in der katholischen Wochenschrift *Schönere Zukunft* und in der *Monatsschrift für Kultur und Politik*, die von dem diktatorisch regierenden Bundeskanzler Kurt Schuschnigg als „kulturpolitisches Sprachrohr der Regierung“ im

fliegenden Fahnen ins Lager der Nationalsozialisten“.¹² In dem Aufsatz *Irrtum, Erkenntnis und Bekenntnis* (1938) begrüßte sie überschwänglich den ‚Anschluss‘ Österreichs an Hitlers ‚Drittes Reich‘ und erzielte dadurch nicht nur die Aufnahme in die Reichsschrifttumskammer, auch zwei Vortragsreisen durch das Rheinland wurden ihr ermöglicht. Da sie allerdings in ihrem Bekenntnis zum NS-Staat auf eine bloße Annäherung zwischen christlicher Religion und rechter Ideologie beharrte und somit den sozialen Totalitätsanspruch des Nationalsozialismus indirekt ablehnte, wurde Wibmer-Pedit im Dezember 1940 aus der Reichsschrifttumskammer ausgeschlossen, was einem Publikationsverbot gleichkam.¹³ Zweieinhalb Jahre darauf schrieb sie sich jedoch mit einer Auftragsarbeit, dem Festspiel *Spiel auf Schloß Bruck*, wieder in den deutschen Literaturapparat ein.¹⁴

Da Wibmer-Pedit in dem Jahrzehnt nach ihrem Debüt als Romanautorin im Jahr 1930 den Großteil ihres Gesamtwerks vorlegte, ist die Frage nach ihrem Verhältnis zu Austrofaschismus und Nationalsozialismus nur zu verständlich – auch, weil sie ihre Romane, Erzählungen und Weihespiele nicht ganz unbewusst in den Dienst der deutschtümelerischen Politik des Ständestaats stellte und sich, „[n]icht frei von Eitelkeit“, nach 1938 willentlich wie auf einem Auge blind ein zweites Mal politisch verein-

austrofaschistischen Ständestaat bezeichnet wurde. Siehe Sigurd Paul Scheichl: *Literatur in österreichischen Zeitschriften der dreißiger Jahre*. Mit einem bibliographischen Anhang. In: Amann, Berger (Hrsg.): *Österreichische Literatur*. S. 178–211, hier S. 205.

¹² Müller, Karl: *NS-Hinterlassenschaften*. Die österreichische Literatur in ihrer Auseinandersetzung mit österreichischer Gewaltgeschichte. In: Anton Pelinka, Erika Weinzierl (Hrsg.): *Das große Tabu*. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit. Wien, 1987. S. 85–113, hier S. 94.

¹³ Vgl. Johann Holzner: *Das kulturelle System in Tirol 1938–1945*. In: Uwe Baur, Karin Gradwohl-Schlacher, Sabine Fuchs (Hrsg.): *Macht Literatur Krieg*. Österreichische Literatur im Nationalsozialismus. Wien, Köln, Weimar, 1998. S. 67–79, hier S. 71. Bis dahin hatte Wibmer-Pedit mit ihrem Bauernroman *Heimkehr zur Scholle* (1937) die Blut- und-Boden-Ideologie der Nationalsozialisten mitgetragen. In dem Jugendroman *Was wird aus Lisl Sturm noch werden?* (1940) verarbeitete die Autorin das gängige NS-Frauenbild. Vgl. Sabine Fuchs: „Wir packen jedes Ding gemeinsam an!“ Österreichische KinderbuchautorInnen zwischen Propaganda und Idylle. In: Dies., Baur, Gradwohl-Schlacher (Hrsg.): *Macht Literatur Krieg*, S. 274–291, hier S. 285f. Unterkircher stellt allerdings anhand des Romans *Der Wieshofer* (1939) heraus, dass Wibmer-Pedit trotz des darin ausgetragenen Für und Wider den Nationalsozialismus wie ihr Titelheld dem Wesen nach letztendlich „politisch desinteressiert und passiv“ blieb. Vgl. Unterkircher: *Zwischen allen Stühlen*, S. 69.

¹⁴ Eine abschließende Beurteilung zu Wibmer-Pedit's Verhältnis zum Nationalsozialismus steht noch aus. Unterkircher betont neben ideologischen, letztendlich aber naiven Sympathien der Autorin vor allem deren wirtschaftliche Notwendigkeit der Anpassung an das NS-System. Vgl. Unterkircher: *Zwischen allen Stühlen*, S. 69. Als überzeugte Katholikin und Heimatautorin bediente Wibmer-Pedit zwar den Faschisierungsprozess im Ständestaat Österreich, taugte aber gerade wegen ihrer starken Verhaftung in religiösem Denken – wie die Flut an nationalsozialistischen Literaturpreisen, die an ihr vorüberzog, zeigt – nicht als exponierte Vertreterin der NS-Literatur aus der ‚angeschlossenen‘ ‚Ostmark‘. Vgl. Peter Zimmermann: *Der Bauernroman*. Antifeudalismus – Konservativismus – Faschismus. Stuttgart, 1975. S. 126; Ernst Hanisch: *Der Politische Katholizismus als ideologischer Träger des „Austrofaschismus“*. In: Emmerich Talos, Wolfgang Neugebauer (Hrsg.): „Austrofaschismus“. Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934–1938. Wien, 1988. S. 53–73; Helga Strallhofer-Mitterbauer: *NS-Literaturpreise für österreichische Autoren*. Eine Dokumentation. Wien, Köln, Weimar, 1994.

nahmen ließ: So wiederholte sich im NS-Regime, was Wibmer-Pedit bereits zu Beginn ihrer literarischen Laufbahn um 1927 durch katholisch-nationale Kreise erfahren und von ihnen wohl auch ein Stück weit zugelassen hatte: „Was die ‚einfache Frau aus dem Volke‘ in ihrer Naivität übersah, war, dass ihr Werk weniger wegen dessen literarischer Qualität gelobt wurde, vielmehr ausgezeichnete Propaganda für die Sache der Konservativen war.“¹⁵

Jene brisanten Romane, die Wibmer-Pedit allzu deutlich mit der NS-Literaturpolitik in Verbindung bringen könnten – allen voran *Heimkehr zur Scholle* (1937) – wurden später nicht weiter verlegt oder erschienen, häufig überarbeitet, unter anderen Titeln. Dadurch, aber auch durch das diesbezüglich konsequente Schweigen der der Autorin allzu unkritisch zugetanen Regionaljournalisten und Populärliteraturwissenschaftler sind die politische Vergangenheit Wibmer-Pedits und der zeitreflektierende Gehalt ihres Werks weitestgehend aus dem allgemeinen Bewusstsein verdrängt worden.¹⁶ Durch zahlreiche Neuauflagen sind von dem umfangreichen Schaffen der Wibmer-Pedit fast ausschließlich Romane präsent geblieben, deren Handlung im Österreich bzw. konkret im Tirol vergangener Zeiten angesiedelt ist. Gerade ihre beliebtesten Titel *Die Pfaffin* (1934), *Eine Frau trägt die Krone* (1937) und *Margarete Maultasch* (1960)¹⁷ legen nahe, dass Wibmer-Pedit in erster Linie das nach wie vor offenbar gern gelesene und entsprechend

¹⁵ Unterkircher: Zwischen allen Stühlen, S. 68. Da Wibmer-Pedit mit ihrem Austritt aus der katholischen Kirche im Juli 1944 den Rückhalt seitens der einschlägigen Zeitschriften und Verlage, den sie bis dahin in Anspruch nehmen konnte, verlor, waren ihre Publikationsmöglichkeiten in der Folgezeit stark eingeschränkt. Ihr Hauptwerk lässt sich somit, eingedenk des Publikationsverbots ab 1940, auf die Produktion zwischen 1930 und 1940 begrenzen. Vgl. Riccabona, Unterkircher: Fanny Wibmer-Pedit.

¹⁶ Als Beispiel mag Walders Aufsatz aus den *Osttiroler Heimatblättern* gelten. Die Autorin führt zwar „die bekanntesten ihrer [d.i. Wibmer-Pedits] Werke“ auf, erwähnt jedoch weder den Roman *Heimkehr zur Scholle* noch dessen Neuauflagen unter den Titeln *Brüder im Joch* (1947) und *Pauline Fintl* (1963), auf die Edda Margreiter-Wilscher verweist. Vgl. Edda Margreiter-Wilscher: Fanny Wibmer-Pedit. Versuch einer Monographie. Innsbruck, 1983 [Diss.]. S. 286. Walder lässt zudem mit den Romanen *Der Wieshofer* und *Was wird aus Lisl Sturm noch werden?* zwei weitere politisch fragwürdige Arbeiten Wibmer-Pedits ungenannt. Mit Blick auf das Veröffentlichungsdatum könnte hier eine bewusste und anhaltende Selbstzensur vermutet werden, die der kritischen Vergangenheitsbewältigung und einer vielschichtigen Beurteilung Wibmer-Pedits abträglich ist. Vgl. Walder: Eine Frau zwischen Pflicht und Berufung, S. 1.

¹⁷ Da trotz der Bemühungen von Margreiter-Wilscher bislang keine vollständige Bibliografie zu Wibmer-Pedits Werk vorliegt, beziehe ich mich – sofern nicht anders gekennzeichnet – auf die Bestände der Österreichischen Nationalbibliothek (einzusehen unter www.onb.ac.at), der Deutschen Nationalbibliothek (www.dnb.de), des Kooperativen Bibliotheksverbundes Berlin-Brandenburg (www.kobv.de) sowie des bayrischen Bibliotheksverbundes (www.bib-bvb.de). Diesen zufolge erreichte *Die Pfaffin* (auch als *Emerenzia*) zwischen 1934 und 2013 sieben, *Eine Frau trägt die Krone* zwischen 1937 und 1975 acht und *Margarete Maultasch* zwischen 1960 und 1997 sechs Auflagen. Ähnlich erfolgreiche, ebenfalls – mit je drei Auflagen – mehrfach verlegte Frauenromane Wibmer-Pedits sind *Die Hochzeiterin* (1930, 1949, 1989), *Die Eibantochter* (1940, 1948, 1964) und *Die Welserin* (1940, 1962, 1985).

oft verlegte Schicksal von (in einem männerdominierten Umfeld) sozial benachteiligten, allerdings charakterlich herausragenden Frauengestalten darstellte.¹⁸

Die Bereitschaft, der Ausgestaltung von Frauengeschichten einen breiten Raum innerhalb ihres literarischen Werks einzuräumen, lässt sich bereits im bis 1932 entstandenen und veröffentlichten Frühwerk der Autorin erkennen,¹⁹ wobei sich zwei ihrer Texte demgegenüber besonders deutlich von den von Wibmer-Pedit generell präferierten Thematiken abheben: Mit *Karl Müllers Lostag* (1928) wagte sie sich – lange vor etwa Elias Canetti, Manès Sperber und Heimito von Doderer – an eine literarische Aufarbeitung der Juli-Revolution von 1927, in die sie als Wienerin aus der unmittelbaren Distanz heraus und ihr Mann als Polizeibeamter direkt involviert waren.²⁰

Noch stärker als dieser Roman unterscheidet sich das Volksstück *Das eigene Heim* (1927) von dem übrigen Frühwerk Wibmer-Pedits – und das nicht nur aufgrund von dessen mehrheitlich epischer Form. Zwar greift sie in diesem Drama einige tragende Elemente des traditionellen Bauernstücks auf, die sich auch in ihren Heimatromanen finden, so etwa die Konzentration auf weibliche Protagonisten in den familiären Konflikten einer letztendlich aber wertbeständigen, bäuerlichen oder kleinbürgerlichen Bevölkerungsschicht.²¹ Doch auch wenn Wibmer-Pedit die dramatische Gattung in der Folgezeit immer wieder bediente, suchte sie in keinem späteren Stück derart deutlich

¹⁸ Zur Ausgestaltung der (Titel-)Heldinnen in der „Konformliteratur“ vgl. Hans-Herbert Wintgens: Trivilliteratur für die Frau. Analyse, Didaktik und Methodik zur Konformliteratur. Baltmannsweiler, 1980².

¹⁹ Zu diesem Frühwerk sind zu zählen die Romane *Die Hochzeiterin*, *Der brennende Dornbusch*, *Karl Müllers Lostag* (alle 1930), *Medardus Siegenwart* (1931), *Der Sündenkrot*, *Das Marienglöckl von Leisach*, *Die drei Kristalle* und *Über den Berg* (alle 1932), dazu die Novelle *Der Nußbaumer* (1932) sowie die Dramen *Das eigene Heim* (1930), *Die Sternsinger* (1931), *Der Unfried* und *Tiroler Krippenspiel* (beide 1932). Bei diesen Angaben beschränke ich mich der Übersicht halber auf die selbstständigen Publikationen, die in den genannten Bibliotheken vorliegen, wodurch dementsprechend in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlichte Erzählungen, Gedichte und (teilweise auch aufgeführte) Dramen an dieser Stelle vernachlässigt werden müssen.

²⁰ Vgl. Fanny Wibmer-Pedit: *Karl Müllers Lostag*. Wiener Roman. Wien, 1928 (in zweiter Auflage 1932 erschienen); Elias Canetti: *Die Blendung*. Wien, 1935; Manès Sperber: *Der verbrannte Dornbusch*. Mainz, 1950. Heimito von Doderer: *Die Dämonen*. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff. München, 1956. Die Revolution entzündete sich an einem nationalistischen Kriegsveteranen, die zwei Sozialdemokraten ermordet hatten, begünstigenden Urteil, das als Indiz für eine parteiliche Justiz im Österreich am Vorabend des faschistischen Ständestaats verstanden wurde. Vgl. dazu Thomas Köhler, Christian Mertens (Hrsg.): *Justizpalast in Flammen. Ein brennender Dornbusch*. Das Werk von Manès Sperber, Heimito von Doderer und Elias Canetti angesichts des 15. Juli 1927. München, 2006; Norbert Leser, Paul Sailer-Wlasits: *1927. Als die Republik brannte*. Wien, 2002.

²¹ „Tirol ist ein Bauernland“, bemerkte Adalbert Schmidt, der Wibmer-Pedit als eine der wichtigsten Stimmen der Tiroler Heimatdichtung in die Nähe von Alma Holgersen, Oswald Menghin, Hubert Mumelter, Maria Veronika Rubatscher, Karl Springenschmid, und Franz Tumler rückt. Siehe Adalbert Schmidt: *Dichtung und Dichter Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert*. 2. Bd. Salzburg, Stuttgart, 1964. S. 26–30. Auch politisch lassen sich Ähnlichkeiten zu Wibmer-Pedit ausmachen: Menghin als Unterrichtsminister unter Arthur Seyß-Inquart gehörte ebenso wie Springenschmid und Tumler zu den Beiträgern des *Bekanntnisbuchs österreichischer Dichter*.

Zeitbezüge zu gestalten wie im *Eigenen Heim*. Zugleich nimmt dieses Volksstück eine besondere Position im Gesamtwerk Wibmer-Pedits ein, da es zum einen nicht unabhängig, sondern im Rahmen eines Preisausschreibens des Deutschen Volkstheaters Wien im Jahr 1927 entstanden ist und zum anderen die früheste literarische Arbeit der Autorin darstellt, die – wenngleich auch erst drei Jahre später – eigenständig publiziert wurde. Auch mit Blick auf Wibmer-Pedits sonstige erste literarische Gehversuche, die sich in losen Zeitungsveröffentlichungen niederschlugen, zeigt sich, dass *Das eigene Heim* klar am Anfang ihrer Karriere als Schriftstellerin steht.²²

Wo Wibmer-Pedit bezüglich ihres epischen Werks literarisch zu verorten ist, lässt sich durch ihre letztendlich nicht sonderlich fragwürdige und übliche Platzierung in der Heimat-, Bauern-, Volks- und Trivialliteratur erahnen, die allerdings, wie angeklungen ist, einer noch ausstehenden, inneren Differenzierung bedarf. Hier steht Wibmer-Pedit ganz klar in der entfernten Tradition Jeremias Gotthelfs und Ludwig Anzengrubers; und wenn es ihr zuletzt auch an Qualität fehlt, um mit diesen kanonisierten Autoren bedenkenlos in einem Atemzug genannt zu werden, so teilt sie sich doch mit beiden den bei ihr teilweise besonders intensiv ausgeprägten belehrenden Fingerzeig.²³ Da allerdings die dramatischen Formen der Volksliteratur – triviales Volksstück und Bauernstück – wesentlich schwächer erforscht sind als ihre epischen Pendants,²⁴ bringt sich vor einer

²² „Meine erste schriftstellerische Arbeit“ nannte Wibmer-Pedit das Stück, das als handschriftliches Manuskript dem Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck vorliegt. Das Manuskript selbst ist auf den Januar 1927 datiert, die hier zitierte Notiz auf dem Deckblatt wurde im Juli 1935 von Wibmer-Pedit nachträglich hinzugefügt, als sie das Manuskript dem Museum Ferdinandeum Innsbruck (heute Tiroler Landesmuseum) übereignete. Vgl. Fanny Wibmer-Pedit: *Das eigene Heim*. Bestand des Forschungsinstituts Brenner-Archiv. Erwerbseinheit 1, Kasette 2, Mappe 10. Ähnliche Angaben zu Manuskripten aus Wibmer-Pedits Nachlass beziehen sich auf diesen Standort. Margreiter-Wilscher relativiert die Aussage der Autorin mit Blick auf diverse Hirten- und Weihepiele Wibmer-Pedits, die teils äußerst erfolgreich aufgeführt wurden, und nennt *Das eigene Heim* „ihr erstes Werk für eine richtige Bühne.“ Siehe Margreiter-Wilscher: Fanny Wibmer-Pedit, S. 223. Die Verfasserin führt zudem zwei Theaterstücke an, die – wenngleich auch weniger tragisch intendiert – ähnlich zeitaktuell sein könnten. Die „Mädchenlustspiele“ *Kuriert* (1929) und *Die verunglückte Schipartie* (1932) müssen inzwischen allerdings als verschollen gelten. Vgl. ebd., S. 290f.

²³ Vgl. Unterkircher: *Zwischen allen Stühlen*, S. 68; Eva Menasse: *Stolz und Vorurteil*. Fanny Wibmer-Pedits regionaler Bestseller *Die Pfaffin*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. 2. 1998, S. 34.

²⁴ Die Forschung zu den Volksstücken der zwanziger und dreißiger Jahre beschränkt sich größtenteils auf die Erneuerer des Genres Bertolt Brecht, Marieluise Fleißer, Ödön von Horváth, Georg Kaiser und Carl Zuckmayer sowie völkische Formen. Vgl. Hugo Aust, Peter Haida, Jürgen Hein: *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. Hrsg. v. Jürgen Hein. München, 1989; Peter Nusser: *Trivialliteratur*. Stuttgart, 1991. S. 88. Zugleich wird das Augenmerk, vor allem in eher populärwissenschaftlichen Arbeiten, vermehrt auf modern erscheinende Autorinnen der Zwischenkriegszeit gelegt und so das Spannungsfeld der Literatur verknüpft. Vgl. Sigrid Schmid-Bortenschlager: *Österreichische Schriftstellerinnen 1800–2000. Eine Literaturgeschichte*. Darmstadt, 2009. S. 106f.

eingehenderen Betrachtung des Volksstücks *Das eigene Heim* zunächst ein unterstützender Blick auf Wibmer-Pedits literarische Sozialisation an.²⁵

Geboren im Jahr 1890 in Innsbruck als Tochter eines einfachen Polizeibeamten, der bis zu seiner Militärzeit analphabetisch geblieben war und später mit einigen Theaterstücken an der örtlichen ExI-Bühne kleine Erfolge erzielt hatte, war Wibmer-Pedit von Kindheit an mit dem „volkstümlichen Laienspiel“ Tirols vertraut.²⁶ Nach dem Besuch der Volksschule arbeitete sie in dem elterlichen Gasthof und später auf deren Bauernhof in Lienz, bis sie 1912 im Zuge ihrer Heirat nach Wien übersiedelte. Bis 1932 bekam Wibmer-Pedit sechs Kinder, widmete sich, ab 1934 wieder in Lienz, der Haushaltsführung und nahm parallel dazu ab 1927 die über eine bloße Freizeitbeschäftigung hinaus ambitionierte Schriftstellerei auf.

Gerade in ihren jungen Jahren las sie ausdauernd, aber alles andere als systematisch.²⁷ Ihre Lektüre umfasste neben den Klassikern (Goethe, Schiller, Shakespeare, Scott und Wieland) vor allem die Autoren der griechischen Antike und solche des süddeutschen Sprachraums wie Marie von Ebner-Eschenbach, Franz Grillparzer, Johann Peter Hebel, Hermann Schmid und Friedrich Wilhelm Weber. An dieser Auswahl zeigen sich deutlich die begrenzten Horizonte der wahllosen Leserin Wibmer-Pedit, die im Kern lediglich die alemannisch-österreichische Heimatliteratur abstecken und dabei ausgerechnet die etablierten Größen dieses Genres wie Jeremias Gotthelf, Gottfried Keller und Adalbert Stifter außen vor lassen. Umso stärker orientierte sich Wibmer-Pedit als Leserin und später auch als Autorin an dem seinerzeit unumgänglichen, da äußerst erfolgreichen Ludwig Ganghofer, der nicht gerade zur ‚hohen Literatur‘ des Heimatromans zu zählen ist.²⁸

Nachdem sie zunächst einige Gedichte und Novellen verfasst hatte, entschloss sich Wibmer-Pedit erst mit dem Theaterstück *Das eigene Heim*, den Schritt an die Öffentlichkeit zu wagen. Hierfür bot das genannte Preisausschreiben den geeigneten Anlass; auch teilte der selbst als Bühnenautor dilettierende Vater die anfangs naive, wenngleich

²⁵ In der Folge beziehe ich mich auf den aus dem Nachlass und im Rahmen von Unterkirchers Darstellung veröffentlichten autobiografischen Aufsatz von Wibmer-Pedit aus dem Jahr 1931. Vgl. Fanny Wibmer-Pedit: Selbstbiographie. In: Unterkircher: Zwischen allen Stühlen, S. 76–84.

²⁶ Vgl. Ferdinand Exl. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. Hrsg. v. d. Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 1. Wien, 1957. S. 274.

²⁷ Die Bemerkung, Wibmer-Pedit habe „mit Begeisterung die Klassiker“ gelesen, trifft zwar zu, über-tüncht aber ihre generell wahllos ausgesuchte Lektüre. Siehe Christine Riccabona, Anton Unterkircher: Fanny Wibmer-Pedit. In: Dies.: Lexikon Literatur in Tirol. URL: orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=20090202:2:3723521961206539::NO::P2_ID,P2_TYP_ID:893 (Stand: 25.9. 2014). Bei diesem Online-Lexikon handelt es sich um ein Projekt des Forschungsinstituts Brenner-Archiv der Universität Innsbruck.

²⁸ Vgl. Nusser: Trivialliteratur, S. 86.

doch „heiße Theaterleidenschaft“ seiner Tochter und unterstützte ihre Hinwendung zur Dramatik. „Einen Theaterbesuch stellte ich, Gott möge mir meine Jugend verzeihen, über das sonntägliche Hochamt in der Innsbrucker Pfarrkirche!“, bekannte Wibmer-Pedit in ihrer *Selbstbiographie*.²⁹ Entsprechend begeistert nahm sie an dem Ausschreiben des Deutschen Volkstheaters teil: „Kurz entschlossen schrieb ich in vier Nächten das ‚Eigene Heim‘ nieder, das sehr gelobt, aber wegen seiner Tendenz von der Berufsbühne zurückgestellt werden mußte.“³⁰ Das Stück wurde, soweit ersichtlich, einmalig im Rahmen einer Festveranstaltung des Verbandes der katholischen Schriftsteller und Schriftstellerinnen Österreichs am 6. April 1930 im Clemens-Hofbauer-Saal in Wien aufgeführt³¹ und erschien im selben Jahr im Münchner Bühnenverlag Valentin Höfling.³²

Trotz der schwachen Rezeption von Wibmer-Pedits dramatischem Debüt und der nicht nachweisbaren Resonanz auf Aufführung und Buchausgabe ist *Das eigene Heim* von einigem literaturwissenschaftlichen Interesse, da in ihm beispielhaft zeitgenössische Konflikte – etwa die diversen sozialen Umschichtungen im Zuge des Weltkriegs und der Diskurs über den Schwangerschaftsabbruch – von einer zum Zeitpunkt der Buchausgabe bereits namhaften Vertreterin der Heimatliteratur aus einer christlich-konservativen Perspektive heraus dargestellt werden. In Ergänzung zu den vor allem von Hans José Rehfisch (*Der Frauenarzt* 1928) und Friedrich Wolf (*Cyankali* 1929) in ihren Stücken vertretenen Positionen zu denselben Problemfeldern verspricht die Analyse des Volksstücks von Wibmer-Pedit einen breiteren Zugang zum deutschsprachigen Zeitthe-

²⁹ Wibmer-Pedit: *Selbstbiographie*, S. 80.

³⁰ Ebd., S. 81. Dieses handschriftliche, auf den Januar 1927 datierte Manuskript liegt dem Brenner-Archiv vor (Erwerbseinheit 1, Kassette 2, Mappe 10). Wibmer-Pedit verschweigt in ihrem Aufsatz allerdings, dass sie zuvor mindestens zwei Vorarbeiten verfasste, die ebenfalls im Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck aufbewahrt werden (Erwerbseinheit 2, Kassette 11, Mappe 0X). Die Behauptung, das Stück in nur vier Nächten verfasst zu haben, erweist sich somit als nachträgliche Selbststilisierung. Zur besseren Unterscheidung sei in der Folge der umfangreichere, 49 Seiten umfassende Text als Manuskript I, der 44 Seiten umfassende, handschriftlich als „II[.] Fassung“ ausgewiesene Text als Manuskript II bezeichnet. Siehe Fanny Wibmer-Pedit: *Das eigene Heim*. Manuskript II, S. 2. Das handschriftliche Manuskript (Erwerbseinheit 1, Kassette 2, Mappe 10) kann außer Acht gelassen werden, da es mit der Druckfassung von 1930 nahezu identisch ist.

³¹ Vgl. Margreiter-Wilscher: Fanny Wibmer-Pedit, S. 223.

³² In dem auf geistliche und volkstümliche Spiele ausgerichteten Verlag erschienen von Wibmer-Pedit außerdem *Der Unfried* (1932), *Das Lausbubenquartett* (1935), *Der Schützenbräutigam* (1951), *Der Hexenmeister* (1953), *Der Wildschütz*, *Die Weihnacht auf dem Harteggerhof* (beide 1954), *Die Sternsinger* (1956) und *Der Lindenhof* (1958). Die von Stock genannten Stücke *Die Nacht der Mütter* (1956) und *Alles besiegt die Liebe* (1958, falsch betitelt als *Über alles die Liebe*), die ebenfalls bei Höfling erschienen sein sollen, sind tatsächlich im Buchner-Verlag München veröffentlicht worden. Ein drittes Stück, *Die Mondnacht* (1963), konnte nicht nachgewiesen werden. Vgl. Stock: In Memoriam Fanny Wibmer-Pedit, S. 3.

ater der Zwischenkriegszeit.³³ In diesem Zusammenhang soll allerdings nicht Wibmer-Pedits Literarisierung der umstrittenen Abtreibung in den Vordergrund der Betrachtung gerückt werden, sondern ihre Darstellung der adligen Figur als deutlichste Personifizierung des 1918 ausgelösten sozialen Umbruchs innerhalb dieser gesellschaftlichen Kontroverse.

Das in Wien angesiedelte Stück überrascht kaum mit formalen Besonderheiten. Zum einen dürften der ausschließlich mit der Laienbühne Tirols vertrauten Wibmer-Pedit die strukturellen, dabei vor allem medialen und technischen Experimente des deutschsprachigen Zeittheaters weitestgehend fremd gewesen sein. Zum anderen ergibt sich aus der Bemühung, mit dem *Eigenen Heim* in die Tradition der großen Volksstückautoren zu treten, für die Österreicherin im Gegensatz etwa zu ihrem Landsmann Ödön von Horváth nicht die Notwendigkeit zur Erneuerung des Genres:³⁴ In drei Akten vollzieht sich der Niedergang der Resi, die, zwischen Eheglück und sozialen Missständen schwankend, eine Abtreibung an sich vornehmen lässt; ein kurzer vierter Akt besiegelt ihr tragisches Ende. Formal auffällig ist lediglich der vergleichsweise große zeitliche Bogen, den Wibmer-Pedit auf mehr als anderthalb Jahre anlegte.³⁵

Zu Beginn des Stücks wird eine kleinbürgerliche Idylle heraufbeschworen: In der Wohnung des Pensionär Danninger ist alles so, wie es „*vor 30 Jahren bei kleinen Leuten Brauch und Mode war*“.³⁶ Nicht nur die Kontinuität im Lebensumfeld der einfachen Bevölkerung wird hier gleich eingangs auf der Bühne visualisiert, auch die Verklärung der Vorkriegszeit, ja der Doppelmonarchie um die zurückliegende Jahrhundertwende, wie sie im Stück von den alten Danningers und ihrem späteren Schwiegersohn Joachim von Zollern immer wieder vorgenommen wird (vgl. I, 4; I, 6), findet hier materialisiert ihren Ausdruck. Doch die „*mit bescheidenen Mitteln*“ (I, 1) herbeigeführte und aufrechterhaltene Idylle wird jäh erschüttert, als Maria und Hans die Verlobungsfeier ihrer Schwester Resi nutzen, um den ahnungslosen Eltern ihre Berufspläne zu eröffnen: Maria strebt eine Ausbildung zur Krankenschwester an, während Hans sein Auskommen in

³³ Zu Rehfish und Wolf vgl. das vor allem Rehfishs Drama untersuchende Kapitel dieser Arbeit.

³⁴ Horváth strebte eine Erneuerung des Volksstück durch die Zerstörung seiner formalen und ethischen Strukturen an. Vgl. Ödön von Horváth: [Interview]. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Traugott Krischke u. Mitarbeit v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 4. Prosa und Verse 1918–1938. Frankfurt/M., 1988. S. 838–848, hier S. 843. Vgl. dazu auch das entsprechende Kapitel der vorliegenden Arbeit.

³⁵ Diese epische Breite der Handlung verleitet zu der irrtümlichen Vermutung, dass Wibmer-Pedit mit ihren Dramen „epische Texte einfach in Dialogform niedergeschrieben“ habe. Siehe Margreiter-Wilscher: *Fanny Wibmer-Pedit*, S. 234.

³⁶ Wibmer-Pedit, Fanny: *Das eigene Heim*. Volksstück in vier Aufzügen. München, 1930. S. 7 (I, 1). Die folgenden Zitate im Fließtext beziehen sich auf diese Angabe.

Amerika suchen will. Die Eltern, besonders der Vater,³⁷ fühlen sich überrumpelt und das den Kindern entgegengebrachte Vertrauen nicht erwidert (vgl. I, 9). Die allgemeine Wohnungsnot³⁸ und die grassierende Arbeitslosigkeit³⁹ – kurz: die „Ungunst der Zeit“ (I, 1) – führen dazu, dass zum Ende des ersten Akts hin nicht das junge Paar, dafür aber

³⁷ Insgesamt reagiert die Mutter wesentlich gefasster als der Vater auf den sozialen Umbruch, der ihr wertkonservatives Familienleben auf den Kopf stellt: „Na, Vater, wir werden halt da noch in unseren alten Tagen umlernen müssen.“ (I, 9) Während er jedoch bald in den Alkohol flieht (vgl. II, 1) und in der Folge betrunken und „katzenjämmerlich“ (II, 7) auftritt, resigniert sie „in diesem ewigen Ärger“ (II, 1) erst, nachdem sich ihre Tochter Maria als „[a]ller Menschen Schwester“ (IV, 2) zu einer übermütterlichen Figur gewandelt hat, durch die das kriegsbedingt veränderte Geschlechterverhältnis noch deutlicher – Maria im Gegensatz zur Mutter als kinderlose, ledige und überfamiliär agierende Frau, dennoch aber „wie a Muater“ (III, 6) – weiterentwickelt werden kann: „Maria, du darfst uns heute nicht verlassen – ich kann nicht mehr.“ (II, 11). Wibmer-Pedit folgte in der klaren Exposition der Mutter auf Kosten des Vaters einem in der zeitgenössischen Literatur gängigen Darstellungsmuster der Geschlechter. Vgl. Ursula Hasel: *Familie als Drama. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück*. Bielefeld, 2002 [Diss.]. S. 258f. Allerdings findet bei Wibmer-Pedit – durchaus unüblich für die Literatur der Zwischenkriegszeit – keine Vermännlichung der das von den in Krieg und Nachkriegszeit gescheiterten Männern „primär männliche[-] Aktivitätspotential“ übernehmenden Frauen statt. Vgl. Polt-Heinzl: *Österreichische Literatur*, S. 152f. Obwohl die Männer allesamt als Versorger und Familienpatriarchen ausfallen – Vater Danninger durch Trunkenheit, Joachim von Zollern aufgrund der Wohnungsnot und Hans aufgrund der Arbeitslosigkeit, die ihn nach Amerika führt – und somit, gerade für die partnerlos bleibende Maria, an Attraktivität verlieren, wird die Weiblichkeit der Frauenfiguren durch die starke Thematisierung von Mutterschaft und Haushaltspflichten (Mutter Danninger, Resi und Hans' Braut Trude) sowie des Pflegedienstes als typisch weibliches Berufsfeld (Maria, das Krankenhauspersonal im dritten Akt des Stücks) herausgestellt. Die zeitbezogene Schwäche der Männer führt bei Wibmer-Pedit somit zu einer Dominanz der Frauen, die nun ihrerseits das traditionelle Geschlechterverhältnis verteidigen.

³⁸ Der akute Wohnungsmangel stellte ab 1918 eine schwerwiegende Herausforderung für die ehemaligen Mittelmächte dar. Obwohl er mit anderen sozialen Missständen wie Arbeitslosigkeit, Abtreibung, Schattenwirtschaft, Spekulation, Verlust der Intimsphäre u.a. einherging, wurde er von den zeitgenössischen Dramatikern mehrheitlich komisch dargestellt. Vgl. Eva von Rappard: *Die Wohnungsnot*. Schwank in einem Akt. Mühlhausen, 1919; Victor Schmidt: *D' Wohnungsnot*. Farce in einem Akt. Colmar, 1920; Franz Arnold, Ernst Bach: *Zwangseinquartierung*. Schwank in drei Akten. Berlin, 1920; Aimée Gaber: *Zwangseinquartierung*. Scherz in einem Aufzug. München, 1921; Hans Martin Dittmann: *Zwangseinquartierung oder „Die verflixte Wohnungsnot!“* Posse in einem Akt. Recklinghausen, 1922; Carl Siber: *Wohnungsnot und Liebe*. Urkomischer Schwank in zwei Akten. Stuttgart, 1923; Hermann Kesten: *Wohnungsnot*. Schauspiel in drei Akten. Berlin, 1929; Reinhold Zickel: *Wohnungsnot*. Eine Tragikomödie. Berlin, 1929; Helma Stötter: *Zwangseinquartierung*. Heiterer Auftritt für zwei Mädchen. München, 1929; Albert Schott: *Ar esch mondsechtig*. E Luschtspeel vun dr Wohnungsnot en ein Uffzug. Mühlhausen, 1930. Nur wenige Autoren wie Carl Credé (§ 218), Friedrich Wolf (*Cyankali*, beide 1929) oder eben Wibmer-Pedit mieden jede Komik bei der Literarisierung der Wohnungsnot.

³⁹ Maria, die im elterlichen Haushalt gut versorgt ist, drängt es aus „Berufung“ (I, 9) in den Krankendienst. Sie betont zwar ihr Glück, beruflich „noch unterzukommen“ (I, 7); ihre Sorge vor „eventuell abschlägigen Bescheide[n]“ (I, 9) hat sich jedoch nicht erfüllt. Hans hingegen gibt vor, „hier vor dem Abgebautwerden“ zu stehen, in Amerika aber „eine sichere Stellung“ (I, 9) in Aussicht zu haben. Tatsächlich aber ist diese „sehr ungewiß und gar mancherlei mußte er anpacken[,] bis er zur jetzigen Stellung kam“ (II, 6), erklärt seine heimliche Ehefrau Trude ein Jahr nach Hans' Abreise. Den Österreicher plagen in Amerika „Klima und Überarbeitung“, vor allem aber „Heimweh“. Aus diesem Grund soll die „amerikanische Wohnung“, die er für Frau und Kind erworben hat, mit Trudes „ganzen alten, lieben Wienerland“ ausgestattet werden. Auf diese Weise wird Amerika zu „unser[em] Daheim in Wien“ – zum wirtschaftlich besser gestellten Europa, das allerdings nur auf Zeit bezogen wird: Aus Heimweh „kommen wir schon wieder heim“ (II, 6), versichert Trude. Wibmer-Pedit inszenierte hier den heimatverbundenen Österreicher, dem die ‚Neue Welt‘ „immer einen Schauer“ (II, 6) erzeugt, als – wie in der zeitgenössischen österreichischen Literatur im Gegensatz zu den Deutschen – „amerikanisierungsresistent“. Siehe Rebecca Unterberger: „Amerika, du hast es besser?“ ‚Reisebeschreibungen‘ aus der Neuen Welt. In: Kucher, Bertschik (Hrsg.): „baustelle kultur“. S. 125–158, hier S. 156.

die unverheirateten Geschwister das elterliche Haus verlassen. Hans und Maria erscheinen darüber im Vergleich zu ihrer jüngeren Schwester als negative Figuren: Nicht nur hat das lange Verheimlichen ihrer beruflichen Pläne eine „böse Scharte“ im Verhältnis zu den Eltern hinterlassen, auch erfüllen sie nicht das von den alten Danningers favorisierte und vorgelebte Familienmodell. Hans will auch weiterhin die von seinem Vater als „Narretei“ (I, 9) verworfene Affäre zu Trude aufrechterhalten; Maria hingegen entscheidet sich endgültig gegen die Ehe: Sie, „schon bald dreißig“ (I, 7), hat „den Anschluß schon lang verpaßt“ (I, 9) und es daher aufgegeben, „auf den Mann zu warten“ (I, 7).

Resi und Joachim aber streben „mit sehr bescheidenen Mitteln“ (I, 6) nach „schönster Ordnung“ (I, 1) ganz im Sinne der Danningers, was im ersten Akt eine positive Herausstellung gegenüber Resis Geschwistern durch die Eltern nach sich zieht. Das junge Paar, zeitgemäß als Büroangestellte berufstätig (vgl. I, 6) und heiratswillig, kann jedoch seine Vorstellung über die künftige Ehe, die mit der Einrichtung eines eigenen Hausstandes verbunden ist, nicht umsetzen. „An dem Tag, wo wir als Mann und Weib in dieses kleine Reich treten, an dem Tag muß ein neues Leben für uns beginnen“, ermahnt Resi den Bräutigam. „Nein, nein; gelt, laß mir dieses Ideal; die Welt hat so wenige mehr; laß mir diesen frommen Mädchenglauben.“ (I, 6)

Doch da „eine günstige Nachricht vom Wohnungsamt“ (I, 6) ausbleibt und so kein „eigenes Heim erkämpft“ (I, 4) werden kann, überschreitet das Hochzeitspaar, sich die vermeintliche Idylle nur „vorzaubern[d]“, lediglich „diese kleine, allzu bescheidene Schwelle unseres Mädchenzimmers“, das eigentlich „nur ein Kabinetterl“ ist. Statt dort in einem „Paradies“ (I, 6) zu leben, beginnt im Hause Danninger ein aufreibendes „Aneinandergekettetsein“ (I, 4) der beiden Ehepaare. Der Platzmangel raubt jegliche Intimität,⁴⁰ führt gerade zwischen den Männern zu Streitigkeiten (vgl. II, 1) und scheint eine Familienplanung der Jungen auszuschließen. Hans deutet darauf anspielend die Möglichkeit der Abtreibung an, die Joachim allerdings rundweg ablehnt:

HANS: Und wenn euch was Z'widres kommt – das kommt nämlich gewiß von selber –, so schreibt an eure Tür: „Wir sind nicht zu Hause!“

JOACHIM: Ja, Hans, da sperrten wir am Ende auch das Glück aus! (I, 9)

⁴⁰ Das Untermieten, das nach 1918 in allen Schichten des Bürgertums zur Notwendigkeit wurde, wird hier abgeschwächt dargestellt, weil die beiden Parteien miteinander verwandt sind. Dennoch leiden nicht nur Resi und Joachim an der ausbleibenden „wohntechnischen Möglichkeit[-], Familie familiär zu leben.“ Siehe Polt-Heinzl: Österreichische Literatur, S. 176. Auch der alte Danninger klagt seine verlorene Privatsphäre ein, wenn er bemerkt, in der eigenen Wohnung keinen Platz zu finden, wo er „in Ruhe“ (II, 1) seine Zeitung lesen könnte.

Diese Zuversicht teilt Resi hingegen von Beginn des Stücks an nicht. Zum einen fordert sie von ihrem Bräutigam immer wieder die verschiedensten Rückversicherungen ein (vgl. I, 6), wodurch sie insgesamt eher zaudernd als „tatkräftig[-]“ (I, 9) wirkt. Ein nach den Vorstellungen des Vaters „fertiger Mensch“ (I, 1) ist Resi zumindest ganz sicher nicht. Zum anderen hält sie die verpatzte Verlobungsfeier für „kein gutes Omen“ (I, 9) und scheint damit Recht zu behalten, denn im zweiten, ein Jahr später angelegten Akt hat sich die Bewertung der Kinder durch die Eltern vollständig verkehrt. Maria etabliert sich als aufopfernde Seele der Familie, während durch Trudes Auftreten die Vergangenheit von Hans ins rechte Licht gerückt wird:⁴¹ Beider vermeintliche Affäre führte längst zu einer Ehe, aus der ein Kind hervorging. Die lebensbejahende und kämpferische Trude bildet den positiven Gegenentwurf zu der unreif, weil „ein bißl verträumt“ (I, 1) wirkenden Resi. Auf sich allein gestellt und gegen alle äußeren Widerstände, hielt Trude an dem Mann in der Ferne und dem gemeinsamen Kind fest – „und ich habe Kinder ja so gerne – und wenn Gott will, daß wir gesund sind, ich will einmal eine ordentliche Stube voll!“ (II, 6)

Im Gegensatz zu Trude, die ähnlich beengt bei einer Tante auf dem Land untergekommen ist (vgl. II, 6), glaubt Resi, in ihrem einschränkenden Beisammensein nicht die gewünschte Rolle als Ehefrau und Mutter einnehmen zu können. „In diesem Punkte – wir sprachen erst kürzlich einmal davon – sind wir einig; unter den jetzigen Verhältnissen ist es wohl besser, wenn es so bleibt“ (II, 3), erklärt Joachim der Schwiegermutter, die vergeblich hofft, dass Resi an einer möglichen Schwangerschaft reifen und auch das Ehepaar insgesamt moralisch wachsen könnte, denn „wenn schon in so jungen Ehen die Furcht vor dem ersten Kinde steckt, dann sind es entweder mutlose, zu keiner Tat fähige Menschen, oder unnatürliche Egoisten.“ (II, 4)

Als Joachim schließlich eine Wohnung zugewiesen bekommt und die unvermittelt eintreffende Trude als „mutige Frau“ (II, 10) Resi die gewünschte Orientierung geben könnte (vgl. II, 10), ist die junge Ehefrau bereits sterbenskrank: Um den bedrückenden Status quo im engen Hause Danninger zu wahren, hat Resi heimlich eine Abtreibung vornehmen lassen und offenbart sich zusammenbrechend ihrer Familie. Im dritten Akt

⁴¹ Gerade durch Hans' harten beruflichen Aufstieg, von dem Trude berichtet (vgl. II, 6), und Marias Ehrgeiz wird die scheinbar aufgrund des Wohnungsmangels in ihren Handlungsabsichten gehemmte Resi gegenüber den Geschwistern abgewertet. Die junge Ehefrau scheint wie zuvor als Unverheiratete „ohne Zweck durchs Leben [zu] gehen“ (I, 7) und trotz ihrer Heirat auch dem Wesen nach ihrem „Mädchenzimmer[-]“ (I, 6) nicht entwachsen zu sein. „Sie ist ein Kind“ (II, 2), muss auch Joachim nach einjähriger Ehe feststellen.

findet sie sich in einem Krankenhaus wieder, wo sie ihre Genesung vorgibt, um endlich „unser neues Heim“ (III, 2) in Augenschein nehmen zu können. Lediglich ihrer mütterlichen Zimmerkameradin Frau Domal vertraut sich Resi an: „Für uns ist keine Rettung mehr – nur eine Frist; – ich will – ich will noch eine kurze Zeit – Glück – Erdenglück; – ich will in meinem eigenen Heim sterben!“ (III, 4) Dazu kommt es im Verlauf des im Vergleich zu den vorangegangenen Akten mit drei Szenen eher kurz gehaltenen vierten Akts.⁴²

Wibmer-Pedits Volksstück *Das eigene Heim* ist stark religiös intendiert. Nicht nur verwandelt sich Maria ihrem neutestamentarisch bedeutungsschwangerem Namen entsprechend gerade im Verlauf des vierten Akts in eine Inkarnation der Mutter Gottes,⁴³ auch wird immer wieder von verschiedener Seite her dieselbe tradierte, christlich geprägte Erwartungshaltung an Resi herangetragen, die nicht nur in dem Vorwurf der generellen Untätigkeit (vgl. I, 7; I, 9), sondern auch in einer Verurteilung des Schwangerschaftsabbruchs ihren Ausdruck findet. So meint etwa die Patientin Frau Domal: „A Weib is wia a Baam: blüh’n, Frucht trag’n, langsam verdorr’n, abg’hau’n wer’n, wenn die Zeit da is – aber so lang Leben in ihm is: weh, wann er sich verstümmeln laßt.“ (III, 7) Dass sich Resi, aus dem vorgegaukelten „Paradies“ (I, 6) tretend, in „einer Hölle“ (II, 10) wiederfindet und aufgrund der vorgenommenen Abtreibung stirbt, bestätigt die im Kern von dem Familienverband Danninger gebildete Wertegemeinschaft.⁴⁴

⁴² Resis Schicksal findet sich vorgezeichnet in der vage erwähnten Patientin Frau Hauser, die sich gegen ein fünftes Kind entschied und besonders elend verstarb (vgl. III, 7). In der ersten Fassung des Stücks ist noch ein versöhnliches Ende vorgesehen: Resi – hier Karlin geheißen – wird über die Abtreibung unfruchtbar, woran ihre Ehe zu Joachim nach sieben Jahren scheitert. Ihrem Leben kann Resi dennoch etwas Positives abgewinnen, indem sie ihren Vater in Pflege nimmt. So ähnelt sie ihrer Schwester Maria, die sie von jeher „zu übertrumpfen“ versucht. Siehe Fanny Wibmer-Pedit: *Das eigene Heim*. Manuskript I, S. 6. Erst in der zweiten Fassung des Stücks findet Resi den Tod, während Maria im Vergleich zu ihr eine exponiertere Stellung einnimmt. Vgl. Wibmer-Pedit: *Das eigene Heim*. Manuskript II, S. 44.

⁴³ Schon am Ende des zweiten Akts küsst Vater Danninger der Tochter „fast ehrfürchtig ihre Stirn“ (II, 11), zuletzt gibt sich Maria als „[a]ller Menschen Schwester“ zu erkennen, die den „Weg von einem Sterbebett zum andern“ (IV, 3) beschreitet. Die Kinderlosigkeit dieser Figur erinnert zwar nicht an die Mutter Jesu, wohl aber könnte mit ihr auf den sündlosen Status der unbefleckt und somit von der Erbsünde befreiten Maria angespielt sein. Die Verwandlung der Maria in *Das eigene Heim* ist Ausdruck einer gesteigerten Religiosität innerhalb der Heimatliteratur nach 1918: „Der Mensch, begriffen als Mittler zwischen einer Welt der greifbaren Dinge und einer stärkeren Welt unbegreiflicher, überwirklicher Mächte, erhält seine metaphysische Bedeutung zurück, die der Naturalismus mit seiner Milieutheorie ihm genommen hatte.“ Siehe Anneliese Gebhard: *Der deutsche Bauernroman seit 1900*. Danzig, 1939 [Diss.]. S. 18. Die vermehrte Hinwendung zu religiösen Themen und Motiven lässt sich jedoch nicht nur als Reaktion auf einen auslaufenden Naturalismus verstehen, sondern auch, wie bereits beschrieben, als Rückzug aus einer pluralistischen und entsprechend irritierenden Zwischenkriegsgesellschaft.

⁴⁴ Ungeachtet dessen wird die Haltung der Danningers am deutlichsten von Frau Domal zum Ausdruck gebracht, die, mit direktem Bezug zur biblischen Schöpfungsgeschichte, das Mutterglück über die „Lebensfreude“ von kinderlosen Paaren stellt (III, 6). Möglicherweise um ihrem Volksstück durch die Buchausgabe um 1930 doch noch den Weg auf die „Berufsbühne“ zu ebnen, der ihm um 1927 wegen seiner starken christlichen Tendenzen versperrt geblieben war (vgl. Wibmer-Pedit: *Selbstbiographie*, S. 81), schlug Wibmer-Pedit im Disput der Frau Domal mit ihren Zimmergenossinnen eine Streichung vor, falls

Während Joachim und Frau Domal Resis Tat mit dem Verweis auf den allgemeinen Wohnungsmangel (vgl. II, 3) und den Zeitgeist (vgl. III, 7) zumindest zum Teil entschuldigen, ist dieses Verhalten für Mutter Danninger rundweg unverzeihlich. „[D]as schmerzt mich ja am meisten, daß ich mein eigen Kind so gar nicht freisprechen kann von Schuld.“ (II, 2) Überhaupt fällt auf, wie sehr sich die Figur der Mutter bei all ihrem innerfamiliären Engagement einem Einblick in die Lebensumstände ihrer Tochter verweigert: Die Mutterschaft vereinfacht und ausschließlich gegenüber Joachim als „eine große, eine schöne Aufgabe“ proklamierend, sieht Mutter Danninger darüber hinaus diesbezüglich keinen Gesprächsbedarf mit ihrer in „letzte[r] Zeit so verändert“ (II, 3) wirkenden Tochter. Resis demzufolge scheinbar gerechtfertigten Vorwurf, von der Mutter allein gelassen worden zu sein – „Was sagte meine Mutter? Wir sprachen nie von dem“ – lässt die Ältere „*fassungslos in Schmerz*“ (III, 10) versinken, führt allerdings zu keiner Einsicht. Die bereitwillig die eigene Mutterrolle annehmende und die sich dieser „heiligste[n] Pflicht“⁴⁵ verwehrende Frau gehen nicht nur hier getrennte Wege: Während die 60-jährige Frau Domal, die sechs Kinder geboren hat, „wieder gar nicht nach Fieber“ (III, 2) aussieht und überhaupt „*trotz schwerer Krankheit[-] noch gut erhalten*“ (III, 1) ist, verraten Resis fieberroten Wangen (vgl. III, 2) ihren baldigen Tod. Dass zuletzt die zur allgemeinen „Muater“ (III, 6) gewandelte Maria bei diesem Ereignis nicht anwesend ist, unterstreicht die scharfe Unterscheidung der Frauen aufgrund ihrer Einstellung zum Kinderkriegen, die Frau Domal vornimmt: „Es halt’n aa die Zarten an Puff aus, an natürlichen. Ausnahmen mueß man gehn lassen. Nirgends darf ’s Kind samt ’m Bad ausg’schütt wer’n“ (III, 7).

die hier aus religiösen Motiven propagierte Mutterschaft „als unpassend empfunden“ würde. Siehe Wibmer-Pedit: *Das eigene Heim*, S. 54 (III, 6). Allein schon durch die in den Regieanweisungen angelegte Figurencharakteristik wird jedoch leicht ersichtlich, wem hier bei allen nahegelegten Kürzungen die Sympathien der Leser bzw. Zuschauer gehören sollen: Die kinderlosen Patientinnen werden als lächerlich (Frau Heindl) oder „[h]eruntergekommen, schlampig innen und außen“ (Frau Pischinger) vorgestellt, während Frau Domal eine „*echte alte Wienerin*“ (III, 1) „*mit unverwüstlichem Humor*“ (III, 2) darstellt.

⁴⁵ Wibmer-Pedit: *Das eigene Heim*, S. 5. Die Autorin sieht Resis „Lebensglück“ dadurch „zerpflückt“, dass sie dem „Einfluß von außen und der eigenen Mutlosigkeit erliegt“ und „Furcht vor dem Kinde“ entwickelt. Mit ihrem Tod sühnt sie symbolisch „die Sünde vieler Tausender“ und warnt zugleich „ihre Schwestern“. Siehe ebd. Wibmer-Pedit setzt den Tod der jungen Frau ebenso wie Credé und Wolf ein, um die Wirkung ihres Stücks zu verstärken. So wendet sich die sterbende Resi „[v]isionär mit wachsender Stimme“ an das Publikum: „Ich warne alle Schwachen – alle Feigen – alle Zagenden – alle zu wenig Vertrauenden – alle Mutlosen – alle Gottfremden – alle Mütter, die Blut vergeuden, warne ich mit meinem Tod.“ (IV, 1) Während Resi zur abschreckenden Mahnung stirbt, plädieren die Mitleids-Dramatiker Credé und Wolf mit dem Tod ihrer Frauenfiguren für eine Legalisierung des Schwangerschaftsabbruchs. Vgl. Carl Credé: § 218. *Gequälte Menschen*. Berlin, 1930. S. 87 (III. Akt); Friedrich Wolf: *Cyankali*. Ein Schauspiel. In: Ders.: *Gesammelte Werke in sechzehn Bänden*. Hrsg. v. Else Wolf, Walther Pollatschek. Bd. 2. *Dramen*. Berlin, 1960. S. 269–345, hier S. 345 (Achstes Bild).

Der Wohnungsmangel und die Arbeitslosigkeit – hier als „an Puff“ oder auch als „[a] bißl no’ mehr Plag’“ (III, 7) verharmlost – gefährden die kleinbürgerlichen Moralvorstellungen nur mittelbar, ohne die familiär tradierte Ordnung zu zerstören. Wohl aber werden schwache Charaktere wie eben Resi vereinzelt durch diese äußeren, tatsächlich massiven „Bedrohungsmomente“ zu Fehlverhalten verleitet und aus der Wertegemeinschaft ausgeschlossen: hier durch die Separation von der Mutter und schließlich den frühen Tod.

Gerade durch die Reduktion von derart komplexen sozialen Zusammenhängen zu randständigen „Nebenmotive[n]“⁴⁶ gelingt es Wibmer-Pedit, eine zeitabgewandte Gemeinschaft als letztendlich wertbeständig zu stilisieren. Dass, wie selbst Mutter Danninger erkennt, die „Jungen [...] eben von einer alten Zeit in eine ganz neue hineinwachsen“ (I, 1), führt nicht zu tieferen Irritationen, sondern zur Bestätigung der vorherrschenden Moral. Dementsprechend erweisen sich Hans und Trude, obwohl sie ihre Ehe zunächst getrennt führen und nach Amerika übersiedeln, aufgrund ihrer beruflichen Tüchtigkeit und ihres an Kinderreichtum gebundenen Familienideals als ein „neues, ein hartes Geschlecht“ (I, 9), das letztendlich ein altes ist. Resis Tod und Marias finale Wandlung führen schließlich, ganz im Stil der zeitgenössischen Heimatliteratur, unter die Ausblendung von als „modern“ (I, 1) und somit zeitgebunden abgewerteten Erscheinungen wie dem Diskurs über den Schwangerschaftsabbruch die „oberflächliche[-] Harmonisierung“ einer aufgestörten, christlich-konservativen Gesellschaft herbei.⁴⁷

Wie brüchig die in *Das eigene Heim* heraufbeschworene Harmonie allerdings ist, lässt sich besonders deutlich an der Figur des Joachim von Zollern erkennen. Dass er als Aristokrat den Zugang zu einer kleinbürgerlichen Familie sucht und findet, zeigt deutlich, wie sozial zerrissen auch die im eben nur scheinbar hermetisch abgeriegelten Kosmos der Heimatliteratur verortete Nachkriegsgesellschaft ist.⁴⁸ Joachim von Zollern⁴⁹ gehört als besitzloser Büroangestellter, dessen Eltern „der Krieg auch so

⁴⁶ Zimmermann: *Der Bauernroman*, S. 70.

⁴⁷ Ebd., S. 70, 93. Wibmer-Pedit schrieb in der Tradition der konservativen *Enrica* von Handel-Mazzetti, mit der sie persönlich bekannt war. Vgl. Schmidt: *Dichtung und Dichter Österreichs*, S. 26; Walter Zettl: *Literatur in Österreich von der Ersten zur Zweiten Republik*. In: Herbert Zeman (Hrsg.): *Geschichte der Literatur in Österreich. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. 7. Das 20. Jahrhundert. Graz, 1999. S. 15–220, hier S. 110. Deutlich wird diese christliche Intention des Stücks schon in der ersten Fassung: Hier empfindet die überlebende Resi das eigene Heim als allgegenwärtigen „Gerichtssaal“, in dem „das Gericht Gottes“ über sie verhandelt. Siehe Wibmer-Pedit: *Das eigene Heim*. Manuskript I, S. 45.

⁴⁸ Vgl. Schweizer: *Bauernroman*, S. 152.

⁴⁹ In den dem Brenner-Archiv vorliegenden Manuskripten wird Joachim noch als „von Zeidler“ angeführt. Vgl. Wibmer-Pedit: *Das eigene Heim*. Manuskript I, S. 2; dies.: *Das eigene Heim*. Manuskript II, S. 2. Der später gewählte Name kann als Anspielung auf die Hohenzollern, vormals Zollern geheißten,

unbarmherzig weggeschwemmt“ (I, 9) hat, und als ehemaliger, wahrscheinlich im Zuge der Heeresreduzierung nach 1918 entlassener Offizier dem Adelsproletariat an. Der kriegsbedingt erlittene familiäre Verlust, vor allem aber Joachims Charakter, der besonders Vater Danninger zunächst genehm ist, machen den verarmten Aristokraten auch für das Kleinbürgertum attraktiv: Weil er Joachim für einen „durch und durch anständige[n] Kerl“ hält, glaubt der Pensionär, seine Tochter Resi auch in „diesen lausigen Zeiten“ zumindest „halbwegs gut unterbringen“ (I, 1) zu können. Darüber hinaus begrüßt er den als wesensverwandt vermuteten Schwiegersohn als „unser [j]üngstes“ (I, 9) Kind in seinem Haushalt.

Joachim geht jegliches Standesbewusstsein ab; seine Adelszugehörigkeit bleibt im gesamten Stück unerwähnt, sodass offenkundig wird, dass sich der Offizier a.D. der Aristokratie als sozialer Gruppe nicht zugehörig empfindet. In der Konsequenz schreckt er auch nicht vor einer Ehe mit der Kleinbürgerlichen Resi zurück. Die gemeinsame Arbeit im Büro, so scheint es, verwischt unter den Angestellten die aufgrund der gleichen wirtschaftlich prekären Lage eh schon aufgeweichten, ehemals strukturbildenden, sozialen Differenzen endgültig.

Umgekehrt übt Joachims Zugehörigkeit zur ehemaligen gesellschaftlichen Elite keine Wirkung mehr auf die unteren Bevölkerungsschichten aus. Das Prestige, über das Joachims Eltern noch verfügten (vgl. I, 6), ist dem Adel offenbar infolge seines wirtschaftlichen Niedergangs abhanden gekommen – ein Umstand, der in den der Druckfassung von *Das eigene Heim* vorangegangenen beiden Textversionen noch nicht so klar herausgestellt ist. Darin wird Joachim, hier der letzte der von Zeidler, dem höheren, besitzenden Adel Böhmens zugerechnet; zudem werden seine kriegsbedingten Verluste konkretisiert und somit der adligen Figur mehr als nur jene vage Vergangenheit gegeben, die sich im gedruckten Dramentext wiederfindet.

Du hast durch den Krieg deine Heimat, deine Eltern, deinen Bruder, das ganze Hab und Gut verloren, du bist der letzte eurer Familie, also halte das Banner derer von Zeidler hoch. Abgesehen davon, daß auch wir Kleinbürgerlichen für so etwas immer noch eine Schwäche haben.⁵⁰

In diesen Textfassungen vollzieht Joachim einen enormen sozialen Abstieg: Nach dem Verlust des väterlichen Schlosses (vgl. S. 8) ist er auf Zeit und unter Duldung der neuen

und somit als eine vage Referenz der adelsaffinen Autorin an das ehemalige preußisch-deutsche Herrscherhaus verstanden werden. Vgl. Margreiter-Wilscher: Fanny Wibmer-Pedit, S. 256.

⁵⁰ Wibmer-Pedit: *Das eigene Heim*. Manuskript II, S. 7. Im Fließtext werden auf diese Angabe bezogene Zitate in der Folge mit der Seitenzahl gekennzeichnet.

Hausbesitzer in der „kleinen Hofkammer“ der mütterlichen Witwenwohnung untergekommen. Sein Besitz beschränkt sich auf „Tisch, Bett, ein[en] Schrank, einige Familienbilder und ein Dutzend Einmachgläser“ (S. 10). Dieses spärliche Habe muss er aufgeben, da das „Schlupfloch“ (S. 2), das ihm im Hause Danninger zur Verfügung gestellt werden kann, keinen Platz dafür bietet.

Dennoch ist seine Braut „sehr stolz“ (S. 7), mit der Eheschließung sein Adelsprädikat übernehmen zu dürfen, und obwohl der Bräutigam völlig mittellos dasteht, fürchtet die Schwiegermutter dennoch, „daß du dich in unsre kleinen Verhältnisse doch nicht so leicht hineinfinden wirst.“ (S. 10)

In der endgültigen, gedruckten Textfassung des Volksstücks klingt dieser erlittene Verlust nur hintergründig an (vgl. I, 9) und scheint auch nicht derart massiv gewesen zu sein, zu deutlich treten die wirtschaftlichen Gemeinsamkeiten zwischen Joachims Eltern und den alten Danningers hervor: Beide Ehepaare waren nicht in der Lage, eine Hochzeitsreise nach ihren Wünschen zu finanzieren (vgl. I, 6), Kleinadel und -bürgertum haben sich somit schon vor dem Weltkrieg wenn nicht sozial, so zumindest doch wirtschaftlich angenähert. Als einzigen Unterschied betont Joachim das Prestige des Militäradels, über das sein Vater als „ein armer Oberleutnant“ noch verfügte: „[D]as hat damals was geheißen.“ (I, 6)

Auch wenn sich die beiden Hochzeitsreisen der älteren Ehepaare hinsichtlich ihrer finanziell bedingt bescheidenen Umsetzung ähneln, zeichnet sich doch in deren Realisierung ein bestimmendes Unterscheidungsmerkmal zwischen Adel und Bürgertum ab: Während der alte Danninger als „kleiner Beamter“ die Fahrt aus eigener Kraft ermöglichte, griffen Joachims ebenfalls finanziell schwach aufgestellte Eltern auf die Unterstützung von adelsinternen Netzwerken zurück. Eine „ferne Verwandte, ein altes, liebes Fräulein“ (I, 6), finanzierte die Reise. Genau diese Erwartung auf Unterstützung von außen hat Joachim beibehalten, obwohl er längst nicht mehr über die von seinen Eltern aufrecht erhaltenen Verbindungen verfügt: Auch außerhalb der durch dieses Netzwerken gekennzeichneten Gruppe des Adels, unterscheidet sich Joachim von den ihn umgebenden „tatkräftige[n]“ (I, 9) Kleinbürgern durch seine Bereitschaft, sein Eheglück wahlweise von „Gott“ (I, 4), „Wohnungsamt“ (I, 6) und „Glück“ (II, 1) abhängig zu machen. Gerade dadurch gerät Joachim in Opposition zu Hans, der anders als dieser nicht bei seiner Braut und unter die Obhut der ihr Quartier gebenden Tante unterschlüpft, sondern in der Ferne für die nachkommende Familie ein zweites „Daheim in Wien“ (II, 6) errichtet.

Als weiteres Unterscheidungskriterium zwischen Adel und Bürgertum erweist sich im Verlauf des zweiten Akts von Wibmer-Pedits Stück der verschiedene Bildungshorizont der männlichen Figuren im Hause Danninger. So hält der Vater dem Schwiegersohn zunächst „[h]öchstens“ vor, dass dieser „manchmal etwas zu noble Ansichten hat in diesen lausigen Zeiten.“ (I, 1) Bald schon aber reizt ihn „der hochnasete Joachim“ (II, 7) mit seinem „geschraubten Wesen“ (II, 1). Auch die vermittelnde Mutter kann das immer deutlicher werdende Zerwürfnis zwischen den beiden Männern nicht verhindern, wenn sie an die vermeintlich gemeinsamen Wesenszüge beider appelliert. „Freilich, an Bildung steht dir Vater weit zurück, aber innen – innen hat er’s schon auch“ (II, 3), erklärt sie Joachim, doch nicht nur der Vater stört sich an dessen starker Rückwärtsgeandtheit⁵¹ und seiner dem „biedere[n], gerade[n] Mann ohne Kompliziertheiten“ fremden Ausdrucksweise.⁵² Auch der Mutter erscheint Joachim „unnatürlich“ (II, 1) und zu realitätsfern, um – wie von den Eltern erhofft – Resi in ihrem naiven „Mädchenglauben“ (I, 6) zu erschüttern. Als ehemaliger Offizier und Sohn eines Oberleutnants entstammt Joachim einer Militäradelsfamilie und scheint das Befehlen gewohnt zu sein – kann sich aber gegenüber seiner Braut, die „ein bißl verträumt, ein bißl modern“ (I, 1) ist, mit seinem allzu „*liebe[n], bescheidenen Auftreten*“ (I, 2) nicht durchsetzen. Aus für falsch befundener Rücksicht auf die beengten Wohnverhältnisse verweigert er der wesentlich jüngeren Resi die Mutterrolle (vgl. II, 10) und auch die der ihrem Mann nachgeordneten Gattin, weil er ihr nicht „den Herrn zeigen“ (II, 1) kann und ihre „Launen“ (II, 2) toleriert. So bleibt Resi in den Augen der Eltern „ein unfertiges Kind“ (II, 1), in Joachims Darstellung sogar ein kaum „zu verstehendes Kind“ (II, 2), während er selbst nicht „das Zeug dazu hat, sie ein bißl zu modeln“ (I, 1). Da er ihre Seele für ein „außerordentlich delikates Ding“ hält, dass er sich ihr gegenüber „so schwach“ (II, 2) fühlt, begegnet er

⁵¹ Zwar suchen auch die Danningers Halt in der Vergangenheit, doch während sie nur auf ihren eigenen Lebensweg zurückblicken können – „Da hatten’s wir Alten schon viel besser“ (I, 4) –, erinnert Joachim, typisch für Adlige, zumindest vage in wesentlich umfangreicheren genealogischen Dimensionen, wenn er von „den alten Zeiten“ erzählt, „wo der Großvater die Großmutter nahm.“ (I, 7) Dieses Erinnern an die Großeltern und Eltern (vgl. I, 6) löst bei Joachim allerdings nur Selbstmitleid aus; er beklagt seine eigene wirtschaftlich schwache Position und separiert sich dadurch umso mehr von den (kleinbürgerlichen) „Seltenen, jungen Starcken“ (II, 6), aber auch von seinen eigenen Vorfahren: Das „stolze[-] Selbstvertrauen[-]“ (I, 6) der Eltern kann er aus der Erinnerung an sie nicht übernehmen, wodurch er seine ideelle Zugehörigkeit zum Adel verliert, ohne sie durch den Anschluss zum Kleinbürgertum ersetzen zu können.

⁵² Joachims Sprache unterscheidet sich in ihrem komplexen Satzbau von der der Danningers. Zugleich haftet ihr etwas stark Stilisiertes an, wenn er sich über „schmerzliche Empfindung[en]“ (I, 9) äußert und auf dem Wohnungsamt „wieder suchen, feilschen, bitten“ (II, 1) will und dadurch allenfalls Kritik (vgl. II, 1) erregt. Anders als in dem Beamtenhaushalt sprechen die Patientinnen im Krankenhaus einen starken Dialekt, der – unter dem Eindruck, dass Frau Domal als „*echte alte Wienerin*“ (III, 1) ausgewiesen wird – Joachim auf sprachlicher Ebene bei aller wirtschaftlichen Nähe zum hier vorgestellten Kleinbürgertum doch als isolierten und wesensfernen Fremdling erscheinen lässt.

Resi – an höfischem Umgang festhaltend – „nur mit Noblesse und Erhabenheit“ (II, 1), statt die im Hause Danninger gelebten patriarchalen Ideale durchzusetzen.

JOACHIM: Ja, hätt' ich Reserl vielleicht gar anbinden sollen?

MUTTER: Meiner Seel, wer weiß, was es geschadet hätte. (II, 3)

Dass Joachim keine Führungsstärke zeigen kann, stattdessen Maria um Intervention bei seiner Ehefrau bittet (vgl. II, 2) und Resi in ihrer Freizeit allein einen „Frühlingsausflug“ (II, 1) machen lässt, „*enttäuscht*“ (II, 3) die Familie und gibt Resi die Möglichkeit, unbemerkt eine Abtreibung an sich vornehmen zu lassen.

Trotzdem wird Joachim keine Mitschuld an dieser „Sünde“⁵³ gegeben. Zum einen hat er „im Grunde genommen [...] ja selbst nichts“ (II, 3) gegen einen sich unerwartet einstellenden Nachwuchs.⁵⁴ Zum anderen obliegt in dem von den Danningers getragenen Familienideal die Sorge um die Nachkommenschaft in erster Linie der Frau.⁵⁵ „Ich mache Joachim ja keinen Vorwurf“ (II, 2), stellt die Mutter somit deutlich klar und auch Resi spricht ihren Mann auf dem Sterbebett von jeglicher Mitschuld frei (vgl. IV, 1).

Dass Joachim aber in seiner Ehe als tonangebender Gatte versagt hat, lässt ihn vor allem sein weibliches Umfeld, das die patriarchale Knute einfordert, spüren: „Bist du ein Mann?“, fragt etwa Maria „*herb*“ und droht, ihn wegen seiner Willensschwäche zu „verachten“ (II, 10); und auch die Mutter fordert vergeblich: „Joachim, sei ein Mann!“ (IV, 1)

Die zunehmende Isolation des Aristokraten im Kleinbürgertum und seine finale Exklusion machen sich auch räumlich bemerkbar: Nach den familieninternen Diskussionen im Hause Danninger erscheint im dritten Akt zunächst Resi separiert von ihrem sozialen Umfeld: Im Krankenhaus, wo ihr „nur eine Frist“ eingeräumt wird, deutet sich bereits Resis späterer Tod an; der schuldlose Joachim, der dieses Los nicht teilt, erscheint an diesem zum reinen Sterbeort stilisierten Gebäude nur peripher, um seiner Frau für „eine kurze Zeit – Glück – Erdenglück“ (III, 4), den Tod in der eigenen Wohnung zu ermögli-

⁵³ Wibmer-Pedit: Das eigene Heim, S. 5.

⁵⁴ Diese Behauptung gegenüber der Mutter wird allerdings durch Resis Aussage entkräftet, wonach Joachim „auch“ sagte, „jetzt wäre [es] besser, kein Kind“ (II, 10) zu haben. Dieser Widerspruch ist jedoch nicht als beschönigende Selbstinszenierung des Adligen gegenüber der Schwiegermutter zu verstehen, sondern eher als ein Zeichen des generellen Missverstehens der Ehepartner, das Joachim an anderer Stelle (vgl. II, 1) auch eingesteht.

⁵⁵ „Schon deshalb kann sinnliche Leidenschaft allein der Frau nicht Erfüllung werden, weil ihr ganzes Gefühl, ihr Wille und Sein auf das Kind gerichtet ist. Das neue Wesen, das aus ihr wächst, ihrer stets bereitgehaltenen Fürsorge bedarf, ist ihre Erfüllung.“ Siehe Gebhard: Der deutsche Bauernroman, S. 40. Die „autoritär-patriarchalen Strukturen innerhalb der Bauernfamilie“, an der sich Wibmer-Pedit orientiert, bestehen bis weit in die vierziger Jahre hinein, wobei die „zwischen-geschlechtliche Beziehung immer nur eine Variation über die Unterdrückung der Frau“ darstellt. Siehe Schweizer: Bauernroman, S. 178, 190.

chen. Als die Familie schließlich im vierten Akt um Resi im titelgebenden eigenen Heim zusammenfindet, sind die drei Frauenfiguren der jüngeren Generation ganz in den Mittelpunkt des Geschehens gerückt: die am „Schicksal“ (IV, 1) gescheiterte Resi, die der Mutter Danninger nachkommende Trude und Maria, längst zu „[a]ller Menschen Schwester“ (IV, 1) geworden. Joachim hingegen steht zu Beginn und am Ende des Aktes „*verloren im Erker, in die Landschaft hinausstarrend*“ (IV, 1) und somit eigentlich schon gar nicht mehr im Raum. Nachdem Resi Joachim symbolisch zu einer neuen Partnerschaft aufgefordert hat – so weigert sie sich etwa beharrlich, in dem Ehebett zu sterben (vgl. IV, 1) und fordert ihn wiederholt zu leben auf (vgl. IV, 2) – und gestorben ist, findet sich in der kleinbürgerlichen Familie kein Platz mehr für den Aristokraten, da er die dort vorherrschenden Werte nicht vermitteln kann.

Insgesamt behauptet sich die im Stück eine zentrale Bedeutung einnehmende christlich-konservative Wertegemeinschaft durch die prinzipielle Offenheit für Bewährte wie Trude, der „Tür und Tor offen“ (II, 6) stehen, und die ebenso bereitwillige Exklusion mehr oder weniger missliebiger Personen wie Resi und Joachim. Gerade die Zurückhaltung der Mutterfigur gegenüber derartigen „Ausnahmen“ (III, 7) – zuletzt treten die Frauen nur „*zögernd*“ und sogar „*ängstlich*“ (IV, 2) an Resis Sterbebett – bereitet nicht nur den sozialen Ausschluss der missratenen Sprösslinge vor, sondern dient auch dem Schutz der „besseren [...] Kinder“ (IV, 1) vor schlechtem Einfluss.⁵⁶

Anders als Resi, die man aufgrund ihrer Verfehlung „müß [...] gehn lassen“ (III, 7), zeigt sich an Joachims Ausschließung durch die Danningers, dass sich für den besitz- und orientierungslosen Aristokraten, dem sich sogar das wertkonservierende Kleinbürgertum versperrt, nach 1918 keine soziale Nischen mehr bieten:⁵⁷ Obwohl er sich selbst nicht der gefallenen Adelsschicht zurechnet und als Büroangestellter ebenso wie als Resis Ehemann eine gesellschaftliche Gleichstellung unabhängig der jeweiligen Her-

⁵⁶ In den Vorarbeiten wird dabei die Bedeutung des Mannes als Stammhalter stark betont. Vgl. Wibmer-Pedit: Das eigene Heim. Manuskript II, S. 7. Hans als einziger Sohn der Danningers und dem Vater moralisch „nach[ge]artet“ (I, 9), sorgt mit Trudes Kind und der angestrebten „ordentliche[n] Stube voll“ (II, 6) weiteren Nachwuchs quantitativ wie wertebewahrend ungleich besser für das Fortbestehen seiner Familie als Joachim, der – in den Manuskripten direkt als solcher bezeichnet, im Text immerhin indirekt durch das Fehlen von Verwandten als solcher ausgewiesen – ebenfalls der einzige (männliche) Vertreter seiner Familie ist. Vgl. ebd. Wie um Hans’ und Trudes Nachwuchs vor den „modern[en]“ (I, 1) Einflüssen der Großstadt, denen Joachim und Resi als Wiener und Angestellte ausgesetzt sind, zu schützen, wächst dieser im ländlichen Raum auf (vgl. II, 6)

⁵⁷ Auf den Zusammenhang von Besitz bzw. Besitzlosigkeit und moralische „Keuschheit“ im Volksstück weist Hubert Lengauer hin. Vgl. Hubert Lengauer: Läuterung der Besitzlosen. Zur Theorie und Geschichte des österreichischen Volksstücks in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Jean-Marie Valentin (Hrsg.): Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts. Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique veranstalteten Kolloquiums Nancy, 12.–13. November 1982. Bern, Frankfurt/M., New York, 1986. S. 150–172, hier S. 153.

kunft anstrebt, kann Joachim doch nicht zu seinem kleinbürgerlichen Umfeld, das sich genau dieser Egalisierung verweigert, aufschließen. Die von ihm getragene, über die eigene Vergangenheit hinausreichende Erinnerungskultur, seine sprachlich zum Ausdruck kommende, höhere Bildung und vor allem seine Erwartung an überfamiliäre Unterstützung weisen ihn deutlich als Adligen aus, bestätigen letztendlich – von Joachim selbst nicht bemerkt – den Fortbestand der sozialen Differenzen und lassen ihn den bürgerlichen, arbeitsamen Figuren handlungsarm und zu sehr ohne „praktischen Sinn“ (I, 1) erscheinen, als dass er „den Weg seines Glückes und seiner Berufung“ (I, 9) gehen könnte. Für das Kleinbürgertum erweist sich der unwissentlich aristokratische Angestellte somit als denkbar unattraktiv und sogar moralisch gefährlich.

Insofern gerät Joachim gesellschaftlich zuletzt zwischen alle Stühle. Wie sein weiteres Schicksal angesichts einer über den Tod der Eltern und den Verlust seiner Standeszugehörigkeit und seines Besitzes unmöglichen Rückbesinnung auf adlige Lebensformen und dem Mangel an Perspektiven außerhalb des Hauses Danninger aussehen könnte, bleibt im Stück selbst offen und auch die Vorarbeiten dazu geben in diesem Punkt nicht viel her.⁵⁸ Da Wibmer-Pedit in ihrem Volksstück keinen aristokratischen Gegenentwurf zu dem zwar „anständige[n]“ (I, 1), doch insgesamt „blutarm[en]“ (I, 6) Militäradel aufzeigt, liegt die Vermutung nahe, dass die Autorin nicht nur das Adelsproletariat, sondern den gesamten besitzlosen und landfernen Adel als christlich-konservativen Wertbewahrer durch die ‚kleinen Leute‘ abgelöst sah und damit in *Das eigene Heim* eine zentrale Forderung der zeitgenössischen Heimatliteratur mittrug: „Aus bäuerlichen Wurzeln muß sich der künftige innere Aristokratismus der Deutschen entwickeln.“⁵⁹

Joachim hingegen ist der Inbegriff des schließlich einsiedlerischen und aus konservativer Perspektive heraus demzufolge unnatürlichen und egoistischen Städters.⁶⁰ Seine finale Exklusion und soziale Eliminierung erfolgen nicht nur aufgrund seiner Wesens-

⁵⁸ In dem ältesten bekannten Manuskript verlässt Joachim Resi an ihrem siebten Hochzeitstag, schlägt ihr zuletzt vergeblich vor, mit ihm zu kommen, und kündigt seine Rückkehr als „alter Mann“ an. Siehe Wibmer-Pedit: *Das eigene Heim*. Manuskript I, S. 45. Da er Maria zu Resi schickt und seiner Frau durch die Überschreibung der gemeinsamen Wohnung ermöglicht, ihren Vater bei sich aufzunehmen, glaubt Resi, dass Joachim sie „immer noch umsorgen“ wird. Siehe ebd., S. 46. Wohin Joachim die angebliche Dienstreise allerdings führt, bleibt völlig unklar.

⁵⁹ Julius Langbehn, zitiert n. Gebhard: *Der deutsche Bauernroman*, S. 13. Das Stück ist keinesfalls geprägt von der naiven Adelsbegeisterung seiner Autorin, die späterhin der niederländischen Königin Wilhelmina und auch der zweiten Frau Kaiser Wilhelms II., Hermine Prinzessin von Preußen, „laufend“ ihre Publikationen zusandte. Siehe Margreiter-Wilscher: *Fanny Wibmer-Pedit*, S. 256. Diese „Schwäche“ für den Adel kommt lediglich in den älteren Textfassungen zum Ausdruck. Siehe Wibmer-Pedit: *Das eigene Heim*. Manuskript II, S. 7.

⁶⁰ Gerade Mutter Danninger hält Joachim für „unnatürlich“ (II, 1) und zieht gegen „unnatürliche Egoisten“ (II, 4) zu Felde, die ihr vermeintliches Lebensglück über den Familiensinn stellten (vgl. II, 4).

fremdheit als wertirritierter Adliger unter wertkonservierenden Kleinbürgern, sondern lässt sich auch als Ausdruck einer antimodernen Grundhaltung verstehen: Während sich der pensionierte Danninger in seiner altertümlich eingerichteten Wohnung dem Zeitgeist verschließen kann (vgl. I, 1) und Trude fernab Wiens in Mödling (II, 6) lebt, läuft Joachim als heimatloser Angestellter in der Großstadt permanent Gefahr, durch „äußere Umstände“ zu „straucheln und zuschanden [zu] werden“ (IV, 1). Nur in der Stadt, so Mutter Danninger, ist es möglich, dass selbst Verwandte „fremd nebeneinander“ (II, 6) leben, das junge Ehepaar einander unverstanden bleibt und Resi ohne Joachims Wissen abtreiben kann. Dem gegenüber wird der ländliche Raum, an der bei ihrer Tante wohnenden Trude vage veranschaulicht, als heile Welt in „schönster Ordnung“ (I, 1) idealisiert.⁶¹

Hier findet sich ein starkes autobiografisches Moment wieder, litt die nach Wien übersiedelte Wibmer-Pedit doch unter der „nomadenhaften Besitzlosigkeit des Städters“, den Joachim von Zollern in *Das eigene Heim* repräsentiert. Der landlose Stadtadel gerät der Autorin in Opposition zu ihrer „Sehnsucht nach eigener Scholle“, nach einem „Stücklein Eiland in den Tirolerbergen“,⁶² und entspringt mehr einer plakativen, propagandistischen Gegenüberstellung von einem modernen, unbeständigen Stadt- und einem moralisch gefestigten Landleben als einer scharfen, sozialkritischen Beobachtungsgabe der realen Situation des niederen Adels in der Zwischenkriegszeit. Der zeitkritische Gehalt ihres Volksstück *Das eigene Heim* begrenzt sich in der Konsequenz auf die Thematisierung des Schwangerschaftsabbruchs, der hier entschieden abgelehnt wird, ergibt sich jedoch nicht aus einer zeitnahen Milieustudie: Trotz starkem Zeitbezug, gerade zum Weltkriegsgeschehen, sind Wibmer-Pedits Figuren in erster Linie ins Zeitlose transformierte Typen – Wie schon Eva Menasse bemerkte, ist Wibmer-Pedit dort am besten, wo sie „ihrer Phantasie freien Lauf läßt“.⁶³

⁶¹ Vgl. zur zeitgenössischen, ideologisch ähnlich gelagerten Literatur Karl Müller: *Zäsuren ohne Folgen. Das lange Leben der literarischen Antimoderne Österreichs seit den 30er Jahren*. Salzburg, 1990; Klaus Amann: *Der Anschluß österreichischer Schriftsteller an das Dritte Reich. Institutionelle und bewußtseinsgeschichtliche Aspekte*. Frankfurt/M., 1988.

⁶² Wibmer-Pedit: *Selbstbiographie*, S. 77, 79, 84. In ihrem Volksstück *Das eigene Heim* schöpft die Autorin stark aus biografischem Erleben. So war eine Tante väterlicherseits früh verstorben (vgl. Resis Schicksal), während ein Onkel mütterlicherseits „in den Goldfeldern Nordamerikas“ sein Glück suchte (vgl. Hans). Ebd., S. 77, 79.

⁶³ Menasse: *Stolz und Vorurteil*, S. 34.

Zusammenfassung

Wie die Erziehung eines jungen Adligen, der „in der Tradition seinen Weg vorgezeichnet findet“, ¹ nach dem Ende der Monarchie in Deutschland aussehen konnte, zeigt sich in den Stücken von Ferdinand Bruckner (*Die Verbrecher* 1928) und Georg Kaiser (*Kolportage* 1924), allerdings deutlich verfremdet. Bei Bruckner schlägt der aus dem ostelbischen Landadel entstammende Otfried von Wieg nicht die für diese Adelsgruppe geradezu obligatorische Militärlaufbahn ein oder bekommt von der Mutter einen vergleichbaren, das über das 19. Jahrhundert hinaus lebendige, ritterliche Männlichkeitsideal bedienenden Berufsweg aufgezeigt. Seine „Pimpelerziehung“ vollzieht sich vielmehr an der Philosophischen Fakultät; der dort angestrebte „Doktor der Kunstgeschichte“ gilt im Stück in einem auf finanzielle Einträglichkeit orientierten Milieu nicht gerade als Zeichen einer „vernünftige[n] Erziehung“ ² und auch in traditionell denkenden Adelskreisen kann Otfrieds Promotion nicht als sonderlich standesgemäß erachtet werden: Gerade im Kleinadel stellten „Bücher und Studierstube [...] nur eine Station innerhalb eines langjährigen Erziehungsprozesses“ dar. ³

Kaiser setzt hingegen den höher gestellten Adel in Szene und sicherlich kann der von dem vermeintlichen jungen Grafen dozierte Vergleich einer nach den drei Ständen gegliederten Gesellschaft mit einem Theaterpublikum sowie das reservierte Auftreten gegenüber der gestrengen Erbgräfin auf eine manierliche Selbstdisziplinierung unter dem fiktiven Eindruck einer permanenten Öffentlichkeit verstanden werden, worauf das Erziehungsideal des Adels angelegt war. ⁴ Doch Kaiser überspitzt seine Darstellung des aristokratischen Bildungswegs satirisch; die herkömmliche militärische Ausbildung des von ihm gezeigten Adelssprosses, die bei den Königsdragonern weitergeführt werden soll, weist nicht den realen Drill der Kadettenerziehung auf und dient nur dem eher glücklosen Tontaubenschießen. ⁵

¹ Kaiser, Georg: *Kolportage*. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten nach zwanzig Jahren. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 2. Stücke 1918–1927. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1971. S. 343–408, hier S. 361 (I. Akt).

² Bruckner, Ferdinand: *Die Verbrecher*. Schauspiel in drei Akten. In: Ders.: *Werke Tagebücher Briefe*. Hrsg. v. Hans-Gert Roloff. Bd. 1. Schauspiele 1. Hrsg. v. Joaquín Moreno. Berlin, 2003. S. 353–515, hier S. 359, 410 (I. Akt).

³ Gersmann, Gudrun: *Adelsleben*. In: Friedrich Jaeger (Hrsg.): *Enzyklopädie der Neuzeit*. Bd. 1. Stuttgart, Weimar, 2005. Sp. 64–70, hier Sp. 67.

⁴ Vgl. Kaiser: *Kolportage*, S. 364f. (I. Akt). Zu den pädagogischen Idealen des sozial besser gestellten Adels vgl. Monique de Saint Martin: *Der Adel. Soziologie eines Standes*. Konstanz, 2003. S. 178f.

⁵ Vgl. Kaiser: *Kolportage*, S. 361, 364 (I. Akt).

Während die von Bruckner und Kaiser aufgezeigte aristokratische Erziehung des männlichen Nachwuchses ihre soziale Fundierung in der – wenngleich lediglich von jeweils einem Elternteil abgebildeten – Familie findet und der Erwerb von körperlichen Tugenden vom Gesellschaftstanz bis hin zum Militärdienst gar keinen oder nur wenig Raum einnimmt, veranschaulichen Carl Sternheim (*Die Schule von Uznach* 1926) und Christa Winsloe (*Gestern und Heute* 1930) im Vergleich dazu ein rundweg konträres Erziehungsprogramm des Adels. Die in ihren Stücken auftretenden weiblichen Adelsfiguren erfahren ihre Bildung fernab der Familie in Internaten, bei Sternheim wird Vane von Peschel sogar in einem nichtadligen Umfeld erzogen. Hier wie da herrscht eine mehr oder weniger deutlich durchbrechende militärische Disziplin vor, die bei Winsloe von dem Lehrkörper – inklusive Fechtmeister – an die Schülerinnen herangetragen wird und sich bei Sternheim aus dem kollektiv durchgeführten Sportübungen der jungen Frauen quasi nebenher und unbeabsichtigt einstellt.⁶

Das von Sternheim dargestellte Internat ist Reformschule und deren Überwindung zugleich; das pädagogische Ziel liegt in der individuellen Selbstverwirklichung der Schülerinnen und weist vor dem Hintergrund eines radikalen Bruchs mit der patriarchal dominierten Vergangenheit in eine offene Zukunft. Am „Rand heutiger Tatsachen und Erkenntnisse“ verurteilt Vane von Peschel gemäß dem neuen Bildungsideal die ihr vertrauten Traditionen des Adels als „[v]erpflchtenden Zement“ und verlacht den Vater in das Reich der Fiktion, die Mutter weit in die Vergangenheit.⁷ Dennoch bricht Vane nicht mit dem als rückständig und realitätsfern verspotteten Adel, sondern bewahrt sich durch die Beibehaltung traditioneller Verhaltensmuster unausgesprochene Handlungsfreiräume, die ihren bürgerlichen Mitschülerinnen nicht gegeben sind.⁸ So zeigt sich die junge Adlige gebildeter als die übrigen Frauen, desgleichen aber auch wesentlich mehr der Selbstinszenierung mittels „Putz und Puder“ verfallen.⁹ Weil sie über adligem Benehmen und reformpädagogischem Eifer nicht zu der in Sternheims Internat angestrebten Natürlichkeit findet, wird Vane den übrigen Schülerinnen in dem finalen Verlobungsreigen nachgestellt. Die soziale Abwertung der Adelsfigur spiegelt sich im dem Publikum angebotenen Vergleich der finanziellen Situation der verschiedenen Eltern-

⁶ Vgl. Carl Sternheim: *Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit*. Ein Lustspiel in vier Aufzügen. In: Ders.: *Gesamtwerk*. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 3. *Dramen III*. Neuwied, Berlin, 1964. S. 375–444, hier S. 405–407 (II, 3).

⁷ Ebd., S. 383 (I, 1), 395 (I, 3). Vgl. ebd., S. 384 (I, 1), 394 (I, 3).

⁸ Vgl. Monika Wienfort: *Gesellschaftsdamen, Gutsfrauen und Rebellinnen*. Adelige Frauen in Deutschland 1890–1939. In: Dies., Eckart Conze (Hrsg.): *Adel und Moderne*. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien, 2004. S. 181–203, hier S. 201f.

⁹ Sternheim: *Die Schule von Uznach*, S. 388 (I, 1). Vgl. ebd., S. 380 (I, 1), 400 (II, 1).

häuser wider. Neben den etablierten Bürgerlichen aus der Industriebranche wirkt der ehemalige, nun in Baden-Baden elegant dauerkurende Militäradlige von Peschel eher mondän als modern oder gar zukunftstauglich; auch entspricht er dem von Sternheim hier aufgezeigten Elitenverständnis nicht, wonach Vermögende soziale Verantwortung übernehmen und „für arbeitende Massen triftige Entschlüsse fassen müssen“.¹⁰

Vanes aggressives und sexuell betont provozierendes Verhalten gegenüber dem Schulleiter kann ebenso wie ihre nicht offen ausgelebte lesbische Beziehung zu der besonders herausgestellten Schülerin Maud als letztlich scheiternder Versuch der Anpassung an das fortschrittliche Internatsmilieu, aber auch als Hinweis auf ihre adlige Prägung verstanden werden: Das traditionelle Rollenverständnis des Adels beschränkte sich neben weiblichen Entwürfen der relativen sozialen Eigenständigkeit als Hofdame oder Künstlerin zum großen Teil auf das Leben einer unterschiedlich vermögend eingerichteten, mildtätigen Gutsfrau. Selbst aus dem Militäradel entstammend oder in der Ehe mit einem adligen Offizier, wurden die Aristokratinnen daneben von den „spezifisch adeligen Grundsätzen der Erziehung zur Männlichkeit“ beeinflusst und konnten, zu verschiedenen Anlässen die Uniform des Gatten tragend, „die strenge Polarität der Geschlechterordnung [...] durchbrechen, wenngleich sie dabei Männerrollen bekleideten“.¹¹

Die Bereitschaft, nicht nur in sozialer Hinsicht als Mann aufzutreten, kennzeichnet auch Winsloes Offizierstochter Manuela von Meinhardis; in den konservativ ausgerichteten Schulsystem wird dieses Verhalten kontinuierlich an die Schülerinnen herangetragen und bestärkt. Die Oberin lehrt den „Soldatenkindern“ den „Lebenskreis altpreussischer Edelfrauen“, bestehend aus Verpflichtungen an „Kirche, Küche, Kinder“ und Staat: Die Schülerinnen sollen in dem Internat vor allem auf ihre spätere Rolle als „Soldatenmütter“ vorbereitet werden.¹² Winsloe zeigt in ihrem Stück den verarmten Landadel, dessen wirtschaftlicher Niedergang sich kaum noch hinter einer zur Tugend erkorenen „Kultur der Kargheit“ kaschieren lässt. Selbst die idealistische Oberin muss die Notwendigkeit, „billiger [zu] wirtschaften“, eingestehen.¹³

¹⁰ Ebd., S. 385 (I, 1).

¹¹ Funck, Marcus: Vom Höfling zum soldatischen Mann. Varianten und Umwandlungen adeliger Männlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus. In: Conze, Wienfort (Hrsg.): Adel und Moderne. S. 205–235, hier S. 215, 223.

¹² Winsloe, Christa: Gestern und Heute. Schauspiel in drei Akten und zwölf Bildern. Berlin, 1930. S. 41 (I, 4), 120 (III, 12).

¹³ Malinowski, Stephan: Vom König zum Führer. Sozialer Niedergang und politische Radikalisierung im deutschen Adel zwischen Kaiserreich und NS-Staat. Berlin, 2003³. S. 173. Winsloe: Gestern und Heute, S. 40 (I, 4).

Der aristokratischen Jugend, wie Sternheim und Winsloe sie im fortschrittsorientierten Großbürgertum und in einem reaktionären Adelsinternat darstellen, gehört nicht die Zukunft. Vane von Peschel nimmt zwischen höfischem Benimm und reformpädagogischen Bildungstheorien nicht die von Direktor Siebenstern ausgehenden „Impulse höherer Selbstständigkeit“ wahr, während ihr Vater die wirtschaftlichen Grundlagen ihrer Elitenzugehörigkeit verspielt.¹⁴ Manuela hingegen gehört einer proletarisierten, auch standesspezifisch abgeschotteten Adelsgruppe an, von der, bar jeder gesellschaftlichen Relevanz, keine reaktionären Umbrüche mehr betrieben oder begleitet werden können. Mehr noch, unterminiert das von der Oberin vertretene Erziehungsideal den biologischen Fortbestand des Adels: Die geforderte und geförderte Vermännlichung der Mädchen behindert diese bei der Partnerwahl. Nicht nur „ekelt“ sich Manuela, als ihr ein „schicker Kerl“ den Hof macht;¹⁵ auch können die Schülerinnen ihre Männerrollen aneinander nicht ausleben. Manuelas emotionale Verwirrung endet in ihrem Selbstmord, Vane von Peschels eindeutiger lesbische, doch ebenso verborgen ausgelebte Liebe kann als ähnliche „Erziehungskatastrophe[-]“ des Militäradels gelten.¹⁶

Ähnlich wie in der *Schule von Uznach* zeigt Sternheim bereits in seinen zuvor entstandenen Lustspielen *Der entfesselte Zeitgenosse* (1920) und *Der Nebbich* (1922) eine „Welt [...] unter dem Glassturz ökonomischer Geborgenheit“,¹⁷ in der ein „abgeriegelte[r] Kreis“ sozial etablierter Repräsentanten der Vorkriegsordnung vom nachkriegsrischen „Kampf ums Dasein gepfefferte Narben“ davongetragen hat und sich bei der Umwerbung einer Frau von einem jugendlichen Konkurrenten bedroht sieht. Von zentraler Bedeutung in beiden Stücken ist die adlige Figur Hermann Baron von Schmettow, der als elitärer Antagonist des jüngeren und sozial flexibler erscheinenden Mitbewerbers fungiert. Wie Vane von Peschel lebt der Aristokrat, seiner adligen Abstammung verpflichtet, „klotzige Grundsätze.“¹⁸ Diese äußern sich im *Entfesselten Zeitgenossen* in „antisemitische[n] Redensarten“,¹⁹ einer gehobenen Bildung und dem Widerwillen, sich der vermeintlichen „modischen Sucht“ entsprechend „coûte que coûte zu proletarisie-

¹⁴ Sternheim: *Die Schule von Uznach*, S. 391 (I, 2).

¹⁵ Winsloe: *Gestern und Heute*, S. 60f. (II, 6).

¹⁶ Funck: *Vom Höfling zum soldatischen Mann*, S. 213.

¹⁷ Polgar, Alfred: *Carl Sternheim Die Schule von Uznach*. In: Ders.: *Kleine Schriften*. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Bd. 5. Theater I. Reinbek, 1985. S. 467–468, hier S. 467.

¹⁸ Sternheim, Carl: *Der entfesselte Zeitgenosse*. Ein Lustspiel. In: Ders.: *Gesamtwerk* Bd. 3. S. 5–82, hier S. 10, 17, (I, 2), 23 (I, 3).

¹⁹ Ebd., S. 11 (I, 1). Vgl. Carl Sternheim: *Der Nebbich*. Ein Lustspiel. In: Ders.: *Gesamtwerk* Bd. 3. S. 183–261, hier S. 199 (I, 3).

ren“.²⁰ Der „Mann von Welt mit Monokel“ ist geistig zu sehr „Wilhelms II. Zeitalter“ verbunden und den Lebensformen des Adels verpflichtet, als dass er wie der Jugendliche, der „mit eigener Idee sich ins Leben“ wagt und in Zukunft „andere Ansprüche haben wird“, die herkömmliche ständische Gesellschaft des „banalen Zwanges“ überwinden könnte. Schmettow scheitert in seiner Bemühung, sich an der Seite der vermögenden Frau einzurichten, sein Intrigieren gegen die Konkurrenz entwertet ihn moralisch, seine Orientierung am oberflächlichen Luxus entlarvt ihn als dekadent. An der „Zukunft [...], die trotzdem gelebt sein will“, hat er keinen Anteil.²¹

Eine Alternative zu diesem sozialen Niedergang der gesamten Elite der Kaiserzeit, unter der Schmettow als Adliger noch „der bei weitem Wertvollste“ ist,²² zeigt Sternheim im *Nebbich* auf. In diesem eher satirisch angelegten Stück bildet der antisemitische und lukullische Aristokrat keinen Teil der aufgezeigten Nachkriegselite, sondern ist als „beste[r] Freund“ wesentlich enger einer wohlhabenden Frau verbunden, als er es in dem *Entfesselten Zeitgenossen* als Bewerber neben anderen ist.²³

Vertraut Schmettow in diesem früheren Stück auf den „Zufall“ und inszeniert sich nach dem Scheitern seiner Intrigen als Opfer „höherer Schickung“,²⁴ versteht er es in dem *Nebbich*, „System in die Überraschung [zu] bringen“ und die an der ihn finanzierenden und seinen sozialen Status maßgeblich mitbegründenden Dame interessierten Männer aus dem Adel und dem Kleinbürgertum bloßzustellen und scheitern zu lassen. Schmettow agiert hierbei erfolgreich, weil er über ein umfangreiches Wissen zu Opern verfügt, deren Verwicklungen er im realen (Bühnen)Leben wiederfindet. So sieht der Adlige den Beginn und das Ende der Beziehung zwischen der Sängerin und dem Spießbürger in Puccinis *La Bohème* (1896) und Richard Strauss' *Rosenkavalier* (1911) vorgeformt, kann sich allerdings nur an der Seite der zwar auf den Zeitgeist einflussreichen, doch launischen Dame halten, weil er „[a]lles erwart[e]t“²⁵ und in der Konsequenz starre aristokratische „Grundsätze“²⁶ zurückstellt. Schmettow büßt dadurch seine

²⁰ Sternheim: Der entfesselte Zeitgenosse, S. 12. (I, 1).

²¹ Ebd., S. 40 (II, 3), 42f. (II, 4), 49 (II, 6), 60 (III, 1).

²² Ebd., S. 64 (III, 2).

²³ Sternheim: Der Nebbich, S. 221 (II, 3).

²⁴ Sternheim: Der entfesselte Zeitgenosse, S. 22 (I, 3), 60 (III, 1).

²⁵ Sternheim: Der Nebbich, S. 198 (I, 3), 256 (III, 6). Sternheim besuchte im März 1911 eine Vorstellung des Rosenkavaliers und griff elf Jahre später beim Verfassen des *Nebbichs* auf Eindrücke zurück, die seine Frau Thea Sternheim in ihrem Tagebuch festgehalten hatte. Vgl. ebd. S. 254f. (III, 6); Wilhelm Emrich: Lebenschronik Carl Sternheim. Materialien zu einer Biographie. In: Carl Sternheim: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 10.2. Nachträge. Lebenschronik. Neuwied, Darmstadt, 1976. S. 1089–1282, hier S. 1156.

²⁶ Sternheim: Der entfesselte Zeitgenosse, S. 23 (I, 3).

standesbegründete Identität als Adliger ein und behauptet sich als zwar anpassungsfähiger und damit auch geistig jugendlicher, aber charakterloser „Mann von Welt“.²⁷

Als vermögende ‚Frau von Welt‘ wird Marianne von Carlow in Hans José Rehfischs Schauspiel *Der Frauenarzt* (1929) dargestellt, wobei sie familiär dem politisch aktiven Großbürgertum und über ihre inzwischen geschiedene Ehe dem Adel angehört, sich allerdings keiner der beiden Bevölkerungsgruppen ohne Weiteres zuordnen lässt: Anders als die bürgerlich-elitären „Luxusdamen“ begreift Frau von Carlow nichts „im Leben bloß als ein Gesellschaftsspiel“²⁸ und auch die mehrfach negativ dargestellten Aristokraten sind ihr fremd.²⁹ Die „schöne und gütige Frau, die ihren Wohlstand mit Vorliebe dazu benutzt, andere zu erfreuen oder ihnen zu helfen“,³⁰ tritt auf als wohlthätige Gönnerin, eine Rolle, die traditionell von weiblichen Adligen angenommen³¹ und im Drama der Weimarer Republik vereinzelt aufgegriffen wurde, so etwa von Georg Kaiser (*Der Geist der Antike* 1923), Wenda Wels (*Die polnische Gräfin* 1932) und Stefan Zweig (*Legende des Lebens* 1919).

Frau von Carlow kann aufgrund ihrer ständebezogen heterogenen Herkunft als Angehörige des ‚neuen Adels‘ verstanden werden, der in der späten Kaiserzeit aus der Verbindung von den gegenüber bürgerlichen Wirtschaftsfeldern aufgeschlossen eingestellten Aristokraten und den „obersten Segmente[n] der Bourgeoisie“ durch Konnubium und Nobilitierung hervorgegangen war.³² In Rehfischs Debattenstück um die Legalisierung des Schwangerschaftsabbruchs tritt die Neuadlige als Antagonistin des von ihr protegierten Frauenarztes auf, der zum einen der kleinbürgerlichen, abtreibungswilligen Lotte aus Freundschaft, zum anderen seiner Gönnerin aufgrund der finanziellen Abhängigkeit verpflichtet ist. Dr. Fechners „hypertrophierte[r] Gerechtigkeitsfimmel“ lässt sich nicht mit Frau von Carlows „Weltanschauung“ vereinbaren, da die Aristokratin fernab des im ersten Akt des Schauspiels aufgezeigten Kleinbürgertums der Ansicht ist, dass lediglich „gewissenlose[-] Menschen“ mit einem „raffinierten und komödiantischen Appell“ an mitfühlende Ärzte „kaltblütig“ gegen die Vorgaben von Natur, Religion und Staat verstoßen. Genau diese werden von der Aristokratin an zentraler Stelle

²⁷ Sternheim: *Der Nebbich*, S. 244 (III, 3). Selbst für seine Freundin ist Schmettow schwer zu erfassen, sieht sie ihn doch abwechselnd als „klüger und ritterlicher als die anderen“ und „heimtückischer als alle anderen“. Siehe ebd., S. 256 (III, 6). Neben Schmettow verkommt der von der „Männerfresserin“ schnell ermüdete, junge Kleinbürger zum „Lebegreis“ mit „Leichenfäule“. Siehe ebd., S. 248 (III, 3), 251 (III, 4).

²⁸ Rehfisch, Hans José: *Der Frauenarzt*. Schauspiel in drei Akten. Berlin, 1929. S. 47 (II, 4).

²⁹ Vgl. ebd., S. 23 (I, 9), 37 (I, 15).

³⁰ Ebd., S. 57 (II, 7).

³¹ Wienfort beschreibt die Wohltätigkeit als das für adlige Frauen „wichtigste Feld“ innerhalb des standesgemäßen Auftretens in der Öffentlichkeit. Siehe Wienfort: *Gesellschaftsdamen*, S. 183.

³² Malinowski: *Vom König zum Führer*, S. 122.

des Stücks verteidigt, allerdings so schwach, dass es dem Mediziner ein Leichtes ist, für individuelle Entscheidungsfreiheit einzutreten, auf die „Not“ der nichtprivilegierten Bevölkerung hinzuweisen und der anscheinend realitätsfernen „Mystikerin“ Frau von Carlow jegliche Kompetenz in der Debatte um die Abtreibung abzusprechen.³³

Die von Rehfish häufig verwendete Figur des gutmütigen, sich der geltenden Gesetzeslage widersetzenen Arztes erweist sich jedoch im Disput mit der Adligen als negative Figur, da er zwar vorgibt, geboren worden zu sein, „um zu protestieren“, die ihm von Frau von Carlow angebotene Unterstützung jedoch ablehnt. Stattdessen zieht er es vor, „allgemach und bewußt vor die Hunde [zu] gehen“, wodurch die gesellschaftliche Relevanz seines Protests enorm geschmälert wird und die sozialkritische Aussage von Rehfishs Stück recht leise verklingt. Frau von Carlow hingegen scheitert an sich selbst: Unfähig, die ihr zuge dachte weibliche Passivität zu überwinden, beschränkt sich das Handlungspotential dieser Adelsfigur auf die Vorstellung von dem, was sie tun würde, wenn sie „ein Mann wäre.“³⁴

Stärker noch als bei Rehfish werden in Fanny Wibmer-Pedits Volksstück *Das eigene Heim* (1930) parallel zu der vordergründigen Thematisierung des Schwangerschaftsabbruchs die traditionellen Geschlechterrollen problematisiert, wenngleich weder die Haltung zur Abtreibung noch die klare soziale Unterscheidung in männliches und weibliches Handeln zur Diskussion stehen. Innerhalb des Figurals herrscht darüber so unumstößliche Einigkeit, das die diesbezüglich entscheidenden Aussagen Wibmer-Pedits Publikum im Wiener Dialekt des kleinbürgerlichen Volksmundes vorgetragen werden: „A Weib is wia a Baam: blüh’n, Frucht trag’n, langsam verdorr’n, abg’hau’n wer’n, wenn die Zeit da is – aber so lang Leben in ihm is: weh, wann er sich verstümmeln laßt.“³⁵ Sprachlich wird hier eine Moralvorstellung heraufbeschworen, die von jeder moralischen Modeerscheinung und jeder von außen eingebrachten Gesetzesvorgabe unberührt bleibt.³⁶

In dem Tendenzstück fungieren finanzielle Not und Wohnraumangel als zeitgenössische Bewährungsproben, denen sich die drei jungen Geschwister Danninger äußerst unterschiedlich stellen: Hans bewährt sich an der amerikanischen Frontier, Maria widmet sich unter völliger Selbstaufgabe der Krankenpflege und Resi scheitert. Aus falscher Rücksicht auf die beengten Wohnverhältnisse im elterlichen Haus lässt sie eine

³³ Rehfish: *Der Frauenarzt*, S. 31 (I, 11), 45 (II, 3), 52f., 54 (II, 7).

³⁴ Ebd., S. 35 (I, 12), 55 (II, 7), 94 (III, 20).

³⁵ Wibmer-Pedit, Fanny: *Das eigene Heim*. Volksstück in vier Aufzügen. München, 1930. S. 54 (III, 7).

³⁶ Im Stück vertritt die Figur der Frau Domal als alte Wienerin diese Position.

Abtreibung an sich vornehmen und stirbt an den Folgen des Eingriffs, ähnlich „Mutlosen“ und „Gottfremden“ zum abschreckenden Beispiel und zugleich nicht nur an sich „selbst zerbrochen,“ sondern auch „am Schicksal.“³⁷

Joachim von Zollern sucht, anders als Rehfishs Frau von Carlow, die Nähe zum Kleinbürgertum, weil er zum einen seine adelsinternen Verbindungen durch den Tod der Eltern eingebüßt hat und zum anderen in dieser Bevölkerungsschicht eine gegenwartsabgewandte moralische Tradition ausmacht, die er teilt. Ähnlich wie der alte Danninger pflegt der junge Aristokrat eine Erinnerungskultur, die dazu beiträgt, dass die Männer die Nachkriegszeit im Vergleich zur Vergangenheit als „schlimm“ bewerten und „diesen lausigen Zeiten“ die „schönste[-] Ordnung“ im familiären Wohnumfeld entgegenhalten.³⁸

In diesem kleinbürgerlichen, traditionell ärmlichen Milieu variiert die wirtschaftliche Situation der Figuren nur geringfügig und klassifiziert die Hausgemeinschaft Danninger nicht, entscheidender ist die moralische Tauglichkeit der Figuren.³⁹ In der Erwartung, Resi „ein bißl zu modeln“, wird der als Militäradliger a.D. und Angestellter denkbar milieufremde Joachim in die Familie Danninger aufgenommen. Doch gegenüber seiner Frau kann der ehemalige Offizier nicht „den Herrn zeigen“. Stattdessen bemüht er sich – aristokratischen Verhaltensmuster entsprechend – in „Noblesse und Erhabenheit“, was dem „hochnasete Joachim“ zunehmend negativ ausgelegt wird: Wenn der Adlige die Seele seiner Frau als „delikates Ding“ bezeichnet, stößt er mit seinem „geschraubten Wesen“ auf Unverständnis.⁴⁰ Das allgemeine, über das Weltkriegsgeschehen aufgekommene Verlustempfinden der sozialen Ordnung verbindet das Kleinbürgertum und den Kleinadel allein nicht intensiv genug, um beide Bevölkerungsgruppen dauerhaft zusammenzuhalten. Joachim von Zollern erweist sich, obwohl er für Resis Abtreibung und Tod nicht mitverantwortlich gemacht wird, als nicht zugehörig zu der konservativen

³⁷ Ebd., S. 59 (IV, 1). Nicht nur hier scheint Wibmer-Pedit zu zögern, Resi vollständig für ihr Handeln verantwortlich zu machen. So kritisieren zwar Mutter Danninger die „Furcht vor dem ersten Kinde“ und Frau Domal eine egoistische „Lebensfreude“, die werdende Mütter zur Abtreibung führe, doch gibt die Autorin Resi auch Raum, Vorwürfe gegen die Mutter und ihren Ehemann zu erheben, die darauf abzielen, dass Resi mit der Entscheidungsfindung alleingelassen wurde. Vgl. ebd., S. 28 (II, 4), 38 (II, 10), 55 (III, 6).

³⁸ Ebd., S. 7 (I, 1), 11 (I, 5).

³⁹ So finden sich Mutter Danningers Bedenken, Joachim von Zollern könnte sich nicht in die bescheidenen Wohnverhältnisse seiner Braut „hineinfinden“, lediglich in den der Druckfassung des Stücks vorangegangenen Manuskripten. Siehe Fanny Wibmer-Pedit: Das eigene Heim. Manuskript In: Erwerbseinheit 2, Kassette 11, Mappe 0X. Forschungsinstitut Brenner-Archiv der Universität Innsbruck. S. 10.

⁴⁰ Wibmer-Pedit: Das eigene Heim, S. 8 (I, 1), 24 (II, 1), 26 (II, 2), 34 (II, 7). Das aus der Sicht der Danningers zu nachsichtige Verhalten des Adligen gegenüber seiner Frau führt dazu, dass Joachims Männlichkeit immer wieder infrage gestellt wird, weil sie nicht dem kleinbürgerlichen Rollenmuster entspricht. Vgl. ebd., S. 39 (II, 10), 60 (IV, 1).

Familie, deren Ideale er zwar mitträgt, die er allerdings nicht ausleben kann, da sich seine aristokratischen Umgangsformen zu sehr von denen der Bürgerlichen unterscheiden und in deren Milieu als unangebracht wahrgenommen werden. Daneben gehört der Adlige nicht zu dem „neue[n], [...] harte[n] Geschlecht“, das Hans Danninger heraufbeschwört. Die soziale Ausgrenzung Joachim von Zollerns nach Resis Tod deutet bereits Frau Domal an: „[D]ie Zarten [...] mueß man gehn lassen.“⁴¹ Auch in Wibmer-Pedits Volksstück übernimmt der Adel wie auch bei Sternheim keine gesellschaftsbedeutende Funktion mehr, auch hier gehört ihm nicht mehr die Zukunft.

⁴¹ Ebd., S. 20 (I, 9), 55 (III, 6).

V. Schlussbetrachtung

Vorbemerkung

Die Geschichte der Weimarer Republik beginnt, so die populäre Ansicht, mit der erzwungenen Abdankung Wilhelms II. und der Ausrufung der Republik durch Philipp Scheidemann am 9. November 1918. Genauso gut bieten sich allerdings auch die diesem Doppelereignis unmittelbar vorangegangenen Oktoberreformen, das Waffenstillstandsabkommen vom 11. November, die Wahl der Verfassungsgebenden Nationalversammlung am 19. Januar 1919 oder auch das Inkrafttreten der Weimarer Reichsverfassung am 14. August desselben Jahres an, um der Weimarer Republik aus historischer Perspektive einen Geburtstermin zu bescheinigen.¹

Die Abdankung des Kaisers, die vielfache Flucht der entmachteten Bundesfürsten sowie das in der Kriegsniederlage manifestierte Scheitern des Militäradels² beschleunigten den politischen Niedergang des Adels derart, dass nicht nur dessen standesrechtliche Privilegien de facto längst abgeschafft waren, als die Gründungsväter der Republik die rechtliche Gleichstellung aller Deutschen in der Reichsverfassung im August 1919 festschrieben. Der Adel und die ihm als Bezugsgrößen geltenden Fürsten waren bereits Monate zuvor und quasi über Nacht aus dem öffentlichen Bewusstsein der Nachkriegsgesellschaft verschwunden und als kleine, äußerst heterogene soziale Gruppe in der deutschen Bevölkerungsmasse und der modernen, sich nach 1918 beschleunigt ausprägenden Massengesellschaft untergegangen. Nur vereinzelte, meist wirtschaftspolitisch bestimmte Debatten wie etwa jene um die Fürstenentschädigung oder die ‚Ostpreußenhilfe‘ entwickelten, parteipropagandistisch und durch die Feuilletons aufgebauscht, während der Weimarer Republik genügend Skandalträchtigkeit, um den Adel in seiner vermeintlichen Geschlossenheit zumindest vorübergehend in den Fokus der Öffentlichkeit zu rücken.³

Der schnelle und nahezu allumfassende Bedeutungsverlust des verbürgerlichten Adels seit dem November 1918 spiegelt sich auch in der literaturnahen Presse wider. Franz

¹ Vgl. Detlev Peukert: Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne. Frankfurt/M., 1987. S. 13f.

² Vgl. Raimund von dem Bussche: Konservatismus in der Weimarer Republik. Die Politisierung des Unpolitischen. Heidelberg, 1998 [Diss.]. S. 269.

³ Vgl. Otmar Jung: Volksgesetzgebung. Die ‚Weimarer Erfahrungen‘ aus dem Fall der Vermögensauseinandersetzungen zwischen Freistaaten und ehemaligen Fürsten. 2 Bde. Hamburg, 1996²; Heinrich Becker: Handlungsspielräume der Agrarpolitik in der Weimarer Republik zwischen 1923 und 1929. Stuttgart, 1990 [Diss.]. S. 260–263.

Pfemferts *Aktion* beispielsweise, das zeitweise einzige nicht auf den nationalistischen ‚Geist von 1914‘ eingeschworene und dennoch von der Kriegszensur nicht unterdrückte Presseorgan einer links-intellektuellen Opposition,⁴ brachte in den Wintermonaten nach der Novemberrevolution ausschließlich Angriffe auf kapitalistische „Adelsbürger“ und sozialistische „Scheidemokraten“,⁵ nicht aber auf den Geburtsadel. Und auch Yvan Goll, der in der Szene *Maskenball* (1919) den Tod die verschiedensten Vertreter der deutschen Nachkriegsgesellschaft auf den schließlich explodierenden „europäische[n] Tanzsaal“ führen lässt, zeigt ausschließlich militaristische Kriegstreiber, kapitalistische Kriegsgewinnler und versehrte Kriegsoffer, positioniert allerdings nicht den Adel in seinem desillusionierenden sozialen Aufriss.⁶

Die Aristokraten seien, so die von Albert Ehrenstein formulierte, weitverbreitete Ansicht, längst „im Volksaussaugen“ des Weltkriegs untergegangen, sodass ihnen infolgedessen in Pfemferts Zeitschrift keinerlei Bedeutung für die Gestaltung der politischen Nachkriegsordnung beigemessen wurde und sie, wenn überhaupt, so nur an der Spitze ihrer hierarchischen Gliederung und abgemildert aus historischer Perspektive heraus angegriffen wurden.⁷

Im Gegensatz dazu blieb der Adel auf den deutschen Theaterbühnen nach 1918 gleich in zweifacher Hinsicht präsent: Hatte die Figur des Adligen vor 1914 aus einer inneren Leere und einem drohenden Sturz in die soziale Bedeutungslosigkeit heraus eine zögerliche Verbürgerlichung erlitten – zu denken sei etwa an den Grafen in Arthur Schnitzlers *Reigen* (1903)⁸ – oder die Flucht auf das Schlachtfeld angetreten wie in Fritz von Unruhs *Offizieren* (1911), erlebte sie mit Beginn des Weltkriegs eine enorme Aufwertung. In zahllosen Kriegs- und Preußenstücken, die ab 1914 die deutschen Bühnen über-

⁴ Vgl. Thomas Anz: Vitalismus und Kriegsdichtung. In: Wolfgang J. Mommsen (Hrsg.): Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg. München, 1996. S. 235–247, hier S. 245.

⁵ Ehrenstein, Albert: Bekenntnis. In: Die Aktion. 9 (1919). Nr. 1. Sp. 1–4, hier Sp. 1.

⁶ Goll, Yvan: Maskenball. Eine Szene. In: Die Aktion. 9 (1919). Nr. 1. Sp. 23–25, hier Sp. 25.

⁷ Ehrenstein: Bekenntnis, Sp. 1. Ähnlich Ernst von Wolzogen: Wie ich mich ums Leben brachte. Erinnerungen und Erfahrungen. Braunschweig, Hamburg, 1922. S. 307. Vgl. Heinrich Heine: Die schlesischen Weber. In: Die Aktion. 8 (1918). Nr. 51/52. Sp. 684–685; Maximilien de Robespierre: Rede gegen den König. In: Die Aktion. 9 (1919). Nr. 14/15. Sp. 219–222; Oskar von der Marne: Heil Kaiser Dir! In: Die Aktion. 11 (1921). Nr. 5/6. Sp. 76. Auch im Zuge der Debatte um die sogenannte Fürstenentschädigung konzentrierte sich die in der *Aktion* veröffentlichte Kritik weniger auf die ihre Rechtsansprüche teils einklagenden Fürsten als auf die SPD und vor allem die KPD. Vgl. Franz Pfemfert: Fürstenknechte gegen Fürsten. In: Die Aktion. 16 (1926). Nr. 1–3. Sp. 1–5.

⁸ Diese Adelsfigur ist gekennzeichnet von „der Leere und Langeweile seiner gesellschaftlichen Existenz“ und wird von Schnitzler, ebenso wie die unteren Bevölkerungsschichten, als Teil eines „vormodern-ständischen Sozialgefüges“ verbürgerlicht. Siehe Franz-Josef Deiters: Drama im Augenblick seines Sturzes. Zur Allegorisierung des Dramas in der Moderne. Versuch zu einer Konstitutionstheorie. Berlin, 1999. S. 107, 116f.

fluteten und zu welchen auch die Klassiker des deutschen Dramas umgedeutet wurden, fand der Adel seinen festen Platz an der Spitze von Militär und sozialer Schichtung.⁹ In dieser exklusiven Position überdauerte die adlige Figur in populären Historienstücken wie Paul Heyses *Colberg* (1865), Fritz von Unruhs *Louis Ferdinand Prinz von Preußen* (1913) und Hermann Burtes *Katte* (1914) das Ende von Weltkrieg und Monarchie in Deutschland nahezu unbeschadet.¹⁰ Für von der zunehmenden Heterogenität der modernen Massengesellschaft überforderte, in der Nachkriegsordnung scheiternde, zur romantischen Idealisierung neigende oder nationalistisch-revisionistisch eingestellte Bevölkerungsgruppen blieb dieser Adel identitätsstiftend.¹¹ Derartige Gemengelage in unterschiedlichem Ausmaß bedienende Stücke wie Hanns Johsts *Fröhliche Stadt* (1925), Ödön von Horváths *Zur schönen Aussicht* (1926/27), Walter Hasenclevers *Ein besserer Herr* (1927) und Julius Berstls *Endlich ein Käufer!* (1932) veranschaulichen, dass das herausgestellte Prestige der Aristokraten nicht von deren wirtschaftlicher Situation nach 1918 abhängt. „[L]angfristige politische und kulturelle Strukturen“, die den wertestiftenden Charakter des Adels begründeten, prägen dessen Darstellung im Theater auch nach dem wirtschaftlichen „Sturz in die Tiefe“; „weder ökonomische noch leistungsbezogene Kriterien“ oder gar „Aktualität“ erweisen sich als Kategorien, in denen diese Form des Adels gedacht werden kann.¹²

⁹ Vgl. Eva Krivanec: *Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg*. Berlin, Lissabon, Paris und Wien. Bielefeld, 2012. S. 142f., 159.

¹⁰ Vgl. Günther Rühle: *Theater in Deutschland 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt/M., 2007. S. 264f.

¹¹ Gegen Ende der Republik hin wirkte die adlige Figur – auch durch die einseitige Rezeption von Klassikern wie Gotthold Ephraim Lessing, Friedrich Schiller und vor allem Heinrich von Kleist, aber auch durch neuere Dramen wie etwa von Hanns Johst (v.a. *Die fröhliche Stadt* 1925, *Thomas Paine* 1927, *Schlageter* 1933) – verstärkt identitätsstiftend für ein nationalistisch eingestelltes Publikum. Vgl. Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. Bd. 4. Stuttgart, Weimar, 2003. S. 511; Helmut Pfanner: *Hanns Johst. Vom Expressionismus zum Nationalsozialismus*. The Hague, 1970; Rolf Düsterberg: *Hanns Johst. „Der Barde der SS“*. Karrieren eines deutschen Dichters. Paderborn et al., 2004 [Diss.]; Bogusław Drewniak: *Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933–1945*. Düsseldorf, 1983.

¹² Strobel, Jochen: *Aristokratismus als Integrationsdiskurs der Moderne bei Heinrich Mann*. In: *Heinrich Mann-Jahrbuch*. 25 (2007). S. 67–87, hier S. 71; Julius Berstl beschrieb die äußere Lage des Adels nach 1918 als politischen „Sturz in die Tiefe“, dem 1929 das von der wirtschaftlichen „Weltdepression“ getroffene Bürgertum folgte. Siehe Julius Berstl: *Endlich ein Käufer! Lustspiel in drei Aufzügen*. Wien, Berlin, 1932. S. 33 (I. Akt), 76 (II. Akt). Im Gegensatz dazu erscheinen die Adelsfiguren des stark auf private Themen ausgerichteten Schwank-Genres zwar in zeitlose Konflikte im zeitlich fixierten Raum eingebunden, sozial aber an einer idealisierten Vorkriegszeit ausgerichtet. Während die Frauenfiguren wirtschaftlich ausnehmend wohlsituiert sind (vgl. Aenny Bernhards: *Eine nette Bescherung* 1926, *Prinzessin Susi* 1933; Johanna Unwert: *Die Kaffeepause* 1932; Wenda Wels: *Die polnische Gräfin* 1932), sticht unter den männlichen Figuren das weitverbreitete Fehlen von Militärs und damit der Bezug zum Weltkriegsgeschehen und zur damit einhergehenden Verarmung des Militäradels hervor. Vgl. exemplarisch Franz Arnold und Ernst Bach (*Week-End im Paradies* 1930); Toni Impekoven und Carl Mathern (*Otto, der Treue* 1932).

Neben dieser ausschließlich sozial herausragenden Adelsfigur etablierte sich mit Prinz Regenstein aus Walter Hasenclevers *Entscheidung* (1919) bald nach Kriegsende die neue dramatische Figur des entprivilegierten Adligen, die nicht nur in einem engen Zeitbezug zur Weimarer Republik, sondern als sozialer Verlierer von 1918 darüber hinaus auch in der Tradition von älteren Adelsfiguren im Niedergang wie dem „amoralischen adligen Verführer“ und dem „adeligen Décadant“ steht.¹³ Während auf diese scheiternden Figuren der Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts allerdings die gesamte Gesellschaft und speziell der Adelsstand korrigierend einwirken und ihr Versagen als Einzelschicksal isoliert wird, ist die Figur des entprivilegierten Adligen dadurch gekennzeichnet, dass ihr zum einen der wertestiftende soziale Rahmen wenigstens einer mehr als nur imaginierten Gruppenzugehörigkeit abhanden gekommen ist; sie erlebt die „faktische Realisierung einer offenen Gesellschaft“ durch die „Suspendierung von Selbstverständlichkeit“.¹⁴ Zum anderen verfügt diese Adelsfigur im modernen Drama über keine Einmaligkeit mehr, ihr fehlt jegliche psychische Innerlichkeit; sie wirkt vielmehr exemplarisch, ohne aber dabei in einer anonymen Masse unterzugehen.¹⁵ Die noch im traditionellen Drama vorherrschende „Dominanz des Charakters“ wurde ab 1890 und verstärkt nach 1918 von dem „Dominantsetzen der Handlung“ im Drama verdrängt.¹⁶ Gerade unter diesem Aspekt erscheint die hier vorgenommene Untersuchung der entprivilegierten Adelsfigur hinsichtlich ihrer Selbstinszenierung im sozialen Raum, ihrer wirtschaftlichen und politischen Positionierung und sowie der Ursachen ihres gesellschaftlichen Abstiegs lohnenswert für die Literaturwissenschaft zum Drama und Theater der Moderne, aber auch, in Ergänzung dazu, für die sozialgeschichtswissenschaftliche Elitenforschung.

¹³ Strobel: *Aristokratismus*, S. 70. Der adlige Verführer findet sich im Drama der Weimarer Republik vor allem in der Schwank-Literatur, etwa in Arnold und Bachs *Week-End im Paradies* und in Curt Goetz' *Der Lügner und die Nonne* (1929).

¹⁴ Gimmel, Jürgen: Die politische Organisation kulturellen Ressentiments. Der „Kampfbund für deutsche Kultur“ und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne. Münster, Hamburg, London, 2001 [Diss.]. S. 121, 125.

¹⁵ Vgl. Strobel: *Aristokratismus*, S. 71. Gerade die unteren Schichten des realen Adels, politisch und ökonomisch nicht herausragend, erlebten im Gegensatz zu den verbürgerlichten Adelsfiguren während der Weimarer Republik das Aufgehen in der Masse; eine Entwicklung, die sich für den landlosen „Etagenadel“ in den städtischen Mietskasernen bereits im 19. Jahrhundert abzeichnet hatte. Siehe Karina Urbach: *Adel versus Bürgertum. Überlebens- und Aufstiegsstrategien im deutsch-britischen Vergleich*. In: Dies., Franz Bosbach, Keith Robbin (Hrsg.): *Geburt oder Leistung? Elitenbildung im deutsch-britischen Vergleich*. München, 2003. S. 25–42, hier S. 27.

¹⁶ Andreotti, Mario: *Traditionelles und modernes Drama. Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis*. Bern, Stuttgart, Wien, 1996. S. 198; ähnlich Erika Fischer-Lichte: *Einleitung*. In: Dies. (Hrsg.): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart, Weimar, 2001. S. 1–19, hier v.a. S. 13.

I. Die Inszenierung von Adel

Der Literaturwissenschaftler Jochen Strobel versteht das Aristokratische als ein

Europäertum diesseits und jenseits der Nationalismen, ein[en] Kult der Persönlichkeit und der Familie, des Genealogischen, ein[en] Kult des Müßigganges und der Verschwendung, Theatralität und Spielfreude, die entschiedene Reserviertheit gegen den (literarischen) ‚Markt‘, gegen ‚Volk‘ und ‚Masse‘ – und: gegen das Bürgertum als dominante[-] kulturelle[-] und ökonomische[-] Elite.¹⁷

Nicht wenige der hier aufgezählten Charakteristika verweisen darauf, dass der historische Adel unabhängig von der mediengesteuerten „Theatralisierung der Gesellschaft“, wie sie sich nach 1918 in Deutschland vollzog,¹⁸ traditionell ein breites Repertoire an Möglichkeiten zur Selbstinszenierung nutzte, um sich in Abgrenzung zu anderen Bevölkerungsgruppen darzustellen. Von zentraler Bedeutung waren hierbei nicht nur standesspezifische, auf Exklusion ausgerichtete Lebensformen und vor allem ein adelseigener „Tugend“-Ethos“, sondern auch eine dauerhafte „Anerkennung des adligen Status und Prestiges durch das Volk.“ Die Inszenierung von Adel war somit von jeher auf ihre Wirkmacht ausgerichtet und wurde mit einer starken „Typusstilisierung“ betrieben,¹⁹ die besonders nach 1918 unter dem adelsintern verbreiteten Eindruck, dass der Hofadel um Wilhelm II. moralisch und der Militäradel im Weltkrieg strategisch versagt hätten, zu einer Idealisierung der eigenen sozialen Gruppe unter Ausschluss des zuletzt nobilitierten und jüdischen, vor allem aber des verarmten Adels führte.²⁰ So existierte zumindest in der Imagination des verbürgerlichten Adels und seiner konservativen Gefolgs-

¹⁷ Strobel, Jochen: Von Avantgarde und Aristokratie. In: Lutz Hagededt (Hrsg.): Literatur als Lust. Begegnungen zwischen Poesie und Wissenschaft. Festschrift für Thomas Anz zum 60. Geburtstag. München, 2008. S. 301–307, hier S. 303.

¹⁸ Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln, Weimar, Wien, 2013. S. 376.

¹⁹ Conze, Werner: Adel, Aristokratie. In: Ders., Otto Brunner, Reinhart Koselleck (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Stuttgart, 2004. S. 1–48, hier S. 1.

²⁰ Vgl. Kai Drewes: Jüdischer Adel. Nobilitierungen von Juden im Europa des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/M., New York, 2013 [Diss.]. S. 159–212; Bussche: Konservatismus, S. 269. Die Selbststilisierung des Adels stieß dahingehend an ihre Grenzen, dass die meisten Mitglieder der größten Organisation des deutschen Adels, der Deutschen Adelsgenossenschaft (DAG), dem Kleinadel und dem Adelsproletariat zugehörten. Aus Rücksicht auf diesen Teil des Adels wurde innerhalb der DAG und ihrer Mitgliederzeitschrift, dem *Deutschen Adelsblatt*, somit eher über die Ausgrenzung jüdischer denn verarmter Adliger debattiert, während elitärere Adelsverbindungen, gerade aus dem süddeutschen Raum, auf Distanz zu der DAG, ihren wirtschaftlich schwachen Mitgliedern und deren antisemitischen Kurs gingen. Die Frage, wer nach 1918 noch zum Adel zu zählen sei, beförderte insgesamt die Aufspaltung des Adels an sozialen, ökonomischen und ideologischen Bruchstellen. Vgl. Stephan Malinowski: Vom König zum Führer. Sozialer Niedergang und politische Radikalisierung im deutschen Adel zwischen Kaiserreich und NS-Staat. Berlin, 2003³. S. 321–354.

schaft eine Aristokratie, die es in der Realität auch vor 1918 nie gegeben hatte: den „sozial und politisch geschlossenen ‚deutschen Adel‘“. ²¹ Diese Selbststilisierung ging für einen Großteil des Adels, nämlich jene permanent wachsende Zahl der sich im wirtschaftlichen Niedergang befindlichen Kleinadligen und Adelsproletarier, zwangsläufig mit Verstellung und Selbstverleugnung einher. ²²

Auch die entprivilegierte Adelsfigur des Zeittheaters der Weimarer Republik trägt deutlich typisierte Züge, wobei zum einen der Fokus stark auf das Adelsproletariat gerichtet ist und zum anderen, als Folge davon, das idealisierte Selbstverständnis mit der vermeintlichen sozialen Realität der Figur einen denkbar scharfen Kontrast bildet, überraschenderweise ohne mit ihr zu korrelieren: Weil bereits die Selbstwahrnehmung des Adels auf der Bühne idealisiert und dementsprechend verfälscht ist, die Maske gewissermaßen verinnerlicht wurde, üben sich diese Figuren nicht in der im Theater der Moderne verbreiteten „Kunst der Verstellung, die zum Mythos Odysseus zurückführt.“ ²³ Sie sind sich der für die übrigen Figuren zumindest teilweise erkennbaren, für das Theaterpublikum aber offensichtlichen Diskrepanz zwischen Anspruch und Sein schlichtweg nicht bewusst. Wenn Paul Kornfelds Graf Schreiberhau etwa ankündigt, seine Uniform anziehen zu wollen, um Marianne damit zu beeindrucken und zu erobern, verkleidet er sich nicht, sondern macht eine vergangene, für ihn aber immer noch gültige Gruppenzugehörigkeit kenntlich, die er sprachlich allein nicht deutlich genug hervorheben zu können glaubt. ²⁴

Adlige Figuren treten im Drama der Weimarer Republik mehrheitlich vereinzelt und von einem nichtadligen Umfeld umgeben auf. Wo sie gehäuft erscheinen wie etwa in den Revolutionsdramen von Berta Lask (*Leuna 1921* 1927) und Ernst Toller (*Der entfesselte Wotan* 1923, *Hoppla, wir leben!* 1927) oder der nur scheinbar unveränderlichen Welt der Kolportageliteratur, wie sie Georg Kaiser (*Kolportage* 1924) teilweise aufzeigte, entwickeln sie über die Abneigung gegen alle Nichtadligen hinaus keine identi-

²¹ Vgl. ebd., S. 36.

²² Vgl. ebd., S. 270.

²³ Geisenhanslüke, Achim: Masken des Selbst. Aufrichtigkeit und Verstellung in der europäischen Literatur. Darmstadt, 2006. S. 239. Vgl. Richard Weihe: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München, 2004. S. 190–216. Zu den seltenen Ausnahmen gehören Frau von Döhlen, die sich nur „*forcirt elegant kostümiert*“ unter Bürgerliche begibt, und der klagefreudige Dr. von Wallberg, der sich seines wirtschaftlichen Abstiegs bewusst ist: „Früher hatte ich es nicht so nötig.“ Siehe Georg Kaiser: Der Geist der Antike. Komödie in vier Akten. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 5. Stücke 1896–1922. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1972. S. 407–445, hier S. 412 (I. Akt); Karl Schönherr: Herr Doktor, haben Sie zu essen? Schauspiel in drei Akten. In: Ders.: Gesamtausgabe. Hrsg. v. Vinzenz K. Chiavacci. Bd. 1. Bühnenwerke. Wien, 1967. S. 719–779, hier S. 722 (I. Akt).

²⁴ Vgl. Paul Kornfeld: Smither kauft Europa. In: Ders.: Der ewige Traum. Smither kauft Europa. Komödien. Hrsg. v. Rolf Geißler. Bergisch Gladbach, 1990. S. 61–149, hier S. 114 (III. Akt).

tätstiftenden Gemeinsamkeiten, die ihre auf der inneraristokratischen Hierarchie begründeten Vorbehalte gegeneinander überwinden und gruppenbildend wirken könnten.²⁵

Das Imaginieren einer letztlich nicht existenten Adelsgemeinschaft prägt die entprivilegierten und vereinzelt Adelsfiguren; ihre Selbstinszenierung ist zugleich die Inszenierung einer Bevölkerungsgruppe, die in der Bühnenrealität des Zeittheaters der Weimarer Republik keinen Platz hat.

Dementsprechend dienen die von den einzelnen aristokratischen Figuren angewandten Formen der Inszenierung des Adels der überindividuellen Darstellung einer sozialen Kaste und bringen ein Zugehörigkeitsgefühl zum Ausdruck, das sich nicht auf das unmittelbare soziale Umfeld des Adligen bezieht. Zugleich aber werden von diesem nicht-adligen Milieu die Imaginationen der einzelnen Adelsfigur mangels ähnlicher, den überpersonalen Aspekt der Inszenierung bekräftigenden Gruppenmitglieder zum Teil als individuelle, ausschließlich diese eine Figur charakterisierende Kennzeichen missverstanden. Der Adlige läuft somit in einer Weimarer (Bühnen)Gesellschaft, der die Aristokratie mehrheitlich entbehrllich, wenn nicht gar fremd geworden ist, permanent Gefahr, eine durch seine Selbstdarstellung angestrebte „ausdrückliche Erneuerung und Bestätigung der Werte“²⁶ des Adels nicht zu erzielen und in der Konsequenz von dem adligen Prestige nicht profitieren zu können. Schlimmer noch: Nichtintegriert in das ihn umgebende Bürgertum und ohne Anschluss an den nicht vorhandenen Adel als soziale Gruppe, droht der vereinzelt Aristokrat, vollständig aus dem gesellschaftlichen Rahmen zu fallen. Kornfelds Graf scheidet nicht zuletzt an dieser Notwendigkeit einer nachhaltigen Selbstdarstellung, wenn er die Milliardärin Dorothy nicht von sich als lebendiges „Luxus“-Gut überzeugen kann und zuletzt eine einfache „Dekoration“ im Schlafzimmer einer heruntergekommenen Prostituierten abgibt:²⁷ Er stürzt aus sämtlichen sozialen Bezugsgrößen und ist, gleichermaßen wie das Freudenmädchen der Zwischenkriegszeit, gesellschaftlich nicht existent.²⁸

²⁵ In Hermann Brochs Revolutionsdrama *Die Entführung* (1933) werden die einzelnen Adelsfiguren als „guter Aristokratentypus“, als schöngeistige „Schriftstellerin“ und als militaristischer „Typus Freiheitskämpfer“ vorgestellt, die nicht zueinander finden. Siehe Hermann Broch: *Die Entführung*. Trauerspiel in drei Akten und einem Epilog. In: Ders.: *Kommentierte Werkausgabe*. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler. Bd. 7. Frankfurt/M., 1979. S. 11–132, hier S. 12. Auch in dem Internat für adlige Offizierstöchter, das Christa Winsloe in ihrem Schauspiel *Gestern und Heute* (1930) zeigt, wird unter den Schülerinnen und Lehrerinnen streng nach Herkunft und Prestige unterschieden. Vgl. Christa Winsloe: *Gestern und Heute*. Schauspiel in drei Akten und zwölf Bildern. Berlin, 1930. S. 121 (III, 12).

²⁶ Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*. München, 2002¹⁰. S. 36.

²⁷ Kornfeld: *Smither kauft Europa*, S. 123 (IV. Akt), 133 (V. Akt).

²⁸ Vgl. Sabine Gleß: *Die Reglementierung von Prostitution in Deutschland*. Berlin, 1999. S. 76–89; Dietmar Schmidt: *Geschlecht unter Kontrolle. Prostitution und moderne Literatur*. Freiburg i. Br., 1998; mit

Um diesem Schicksal zu entgehen, bedienen sich adlige Figuren äußerst vielfältiger, materieller wie immaterieller Formen der Inszenierung. Diese wirken identitätsstiftend, aber auch aufgrund ihrer festen Verankerung in der aristokratischen Tradition derart unwandelbar, dass der Adel in einer Zeit der „Beschleunigung des kollektiven Zeiterlebens durch die Ereignisse und Zäsuren nach 1914“ nicht nur leichthin anachronistisch erscheint,²⁹ sondern auch – etwas überspitzt formuliert – als eine relativ eigenständige, sich der globalen „Ausbreitung eines bestimmten Gesellschaftssystems“ verweigernde „indigene Kultur[-]“ im Figural des Dramas der Weimarer Republik klar umrissen werden kann.³⁰

Das traditionell tragfähigste Charakteristikum des Adels ist sein umfassender Erinnerungskult, der weit über die persönliche Vergangenheit und die der Elterngeneration hinausreicht, aber auch auf die Zukunft verweist. Der ausgedehnte Blick zurück bietet dem Adel eine moralische Orientierung für den eigenen Lebensweg, er findet „[i]n der Tradition seinen Weg vorgezeichnet“. Zugleich grenzen sich die Aristokraten durch die ihnen eigene Möglichkeit zur weitläufigen Rückschau von sämtlichen anderen, nichtadligen Bevölkerungsschichten ab, die ihnen zeitlich begrenzt oder gar völlig ohne identitätsstiftendes „Vorher und Nachher“ erscheinen.³¹ Doch abgesehen von Ahnengalerien verfügen die entprivilegierten Adligen als sich selbst inszenierende, ihr Ethos üblicherweise materialisierende „Meister der Sichtbarkeit“³² in den Zeitstücken der Weimarer Republik über keinerlei Erinnerungsobjekte, an denen die Traditionsverbundenheit veranschaulicht werden könnte.³³ Auch sind Duell und Ehrensuizid als aus der Familienge-

Rückblick auf das 19. Jahrhundert vgl. Alain Corbin: *Wunde Sinne. Über die Begierde, den Schrecken und die Ordnung der Zeit im 19. Jahrhundert.* Stuttgart, 1993. S. 99f.

²⁹ Füllmann, Rolf: *Alte Zöpfe und Vatermörder. Mode- und Stilmotive in der literarischen Inszenierung der historisch-politischen Umbrüche von 1789 und 1914.* Bielefeld, 2008 [Diss.]. S. 374.

³⁰ Groh, Arnold: *Identitätswandel. Globalisierung und kulturelle Induktionen.* In: Eva Kimminich (Hrsg.): *Kulturelle Identität. Konstruktionen und Krisen.* Frankfurt/M. et al., 2003. S. 161–185, hier S. 162. Strobel geht so weit, die Aristokratie in Anspielung auf die nach 1918 populär werdende Vorstellung einer modernen Avantgarde als reaktionäre „Arrière-Garde“ zu bezeichnen. Siehe Strobel: *Von Avantgarde,* S. 302.

³¹ Kaiser, Georg: *Kolportage. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten nach zwanzig Jahren.* In: Ders.: *Werke.* Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 2. Stücke 1918–1927. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1971. S. 343–408, hier S. 361, 365 (I. Akt); vgl. Paul Kornfeld: *Himmel und Hölle. Eine Tragödie in fünf Akten und einem Epilog.* In: Alfred Wolfenstein (Hrsg.): *Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung.* Berlin, 1919. S. 93–184, hier S. 106 (I, 2); Niklas Luhmann: *Die Gesellschaft der Gesellschaft. Teilband I.* Frankfurt/M., 1998. S. 172.

³² Malinowski, Stephan: „Wer schenkt uns wieder Kartoffeln?“ *Deutscher Adel nach 1918 – eine Elite?* In: Günther Schulz, Markus A. Denzel (Hrsg.): *Deutscher Adel im 19. und 20. Jahrhundert.* St. Katharinen, 2004. S. 501–537, hier S. 536.

³³ Ahnengalerie und Kaiserbilder finden sich etwa in Kaisers *Kolportage* und Winsloes *Gestern und Heute.* Dass derartiger Portraits und die „goldenen Ketten und der Hermelin und der Reichsapfel und die Krone“ als Symbole für „die vielen Jahrhunderte, die wir hier herrschten“, an Bedeutung verloren haben,

schichte entlehnte Verhaltensmuster zwar sprachlich präsent, werden aber nicht ausgeübt: Der lebensbejahende Graf Stjernenhö erweist sich vor den „stolzen Herren [seines] adligen Geschlechts, das durch Jahrhunderte sein Blut rein gehalten hat“, als „hartgesottner Sünder“,³⁴ und auch Emanuel von Stetten ist eher bereit, wie ein „Hebräer“ um seine Spielschulden zu feilschen und sich dabei „degradieren“ zu lassen, als tatsächlich zu der pathetisch zur „Guillotine“ verklärten Pistole zu greifen.³⁵ Bei Walter Hasenclever gerät das Duell schließlich vollständig zur Farce, als Hauptmann von Schmettau versucht, die traditionelle Verhaltensnorm auf zeitgenössische Weise umzusetzen: Nicht seine Ehre als Aristokrat, sondern seine Rechte als „Staatsbürger“ verteidigt er in einem Boxkampf. Dieser soll bis zum „Knock-out“ geführt werden und ist durch eine Unfallversicherung abgedeckt. Das tödliche Duell wird zur Sportveranstaltung mit kalkulierbarem Risiko umgedeutet und vorzeitig als „öffentliches Ärgernis“ unterbrochen.³⁶ Die Anpassung traditionellen Verhaltens an gewandelte Zeitumstände scheitert aufgrund mangelnder gesellschaftlicher Akzeptanz; der Aristokrat kann sich dadurch nicht mehr als bei Hasenclever titelgebender *Besserer Herr* etablieren.

Der Erinnerungskult des Adels erscheint unter diesem Aspekt gleich in mehrfacher Hinsicht haltlos: Zum einen verweist er auf eine nichtexistente Gruppe, zum anderen wird er nicht durch symbolträchtige Objekte visualisiert. Der Kult verliert somit seine Bezugspunkte, lässt sich in einer bürgerlichen Gesellschaft nicht mehr überzeugend vermitteln und kann dadurch keine oder nur eine zur ursprünglichen Intention des Adligen gegensätzliche Wirkung entfalten.³⁷ So bietet die Besinnung auf die Familiengeschichte und den aus ihr abgeleiteten Verhaltenskodex dem Adel auf der Bühne keine soziale Orientierung mehr und dient in erster Linie nur noch als ein unbestimmter Fluchtpunkt

erkennt lediglich der König in Lion Feuchtwanger: Thomas Wendt. Ein dramatischer Roman. München, 1920. S. 195 (III, 4).

³⁴ Kaiser: Kolportage, S. 359, 363 (I. Akt).

³⁵ Horváth, Ödön von: Zur schönen Aussicht. Komödie in drei Akten. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Traugott Krischke u. Mitarbeit v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 1. Stücke 1920–1930. Frankfurt/M., 1988. S. 129–203, hier S. 140f. (I. Akt). Das Duell wird auch von Waldemar von Böhlau-Langensfelde in dem Schwank *Durch den Rundfunk* (1925) von Max Reimann und Otto Schwartz mehrfach aufgegriffen, ohne ausgeübt zu werden.

³⁶ Hasenclever, Walter: Ein besserer Herr. Lustspiel in zwei Teilen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 2.2. Stücke 1926–1931. Bearb. v. Annelies Zurhelle, Christoph Brauer. Mainz, 1990. S. 89–146, hier S. 119f. (I, 5).

³⁷ Wenn etwa Prinz Regenstein die Nationalhymne auf die aus diffusen Bürgerkriegswirren hervorgegangene Diktatur des Proletariats anstimmt, verhilft er ausgerechnet seinen politischen Gegnern zu einer rituellen Umrahmung ihres Machtanspruchs. Ähnlich verhält es sich mit dem von ihm bereiteten Festmahl als herrschaftssymbolisierende und -festigende Zeremonie. Vgl. Walter Hasenclever: Die Entscheidung. Komödie. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 2.1. Stücke bis 1924. Bearb. v. Annelies Zurhelle, Christoph Brauer. Mainz, 1992. S. 457–468, hier S. 463 (3. Szene); 465 (5. Szene).

für nostalgische und verklärende Anwandlungen, die – zur Idealisierung einer wirtschaftlich angeblich besseren Vergangenheit – bewusst vage ausfallen: Die Aristokraten schwärmen von „den alten Zeiten, wo der Großvater die Großmutter nahm“, „[a]ls wir noch das Gut hatten“, „[s]einerzeit“.³⁸

Andere Kulte und Riten, die sich aus der Erinnerungskultur des Adels ableiten und traditionell von dem nun entprivilegierten Adel praktiziert werden, wirken auf der Bühne der Republik entweder ob ihres starren Vollzugs schnell anachronistisch und lächerlich, weil ihre ausgesetzte Wirkmacht von den Adelsfiguren konsequent missachtet wird, oder in einer pervertierten Verzerrung geradezu grotesk. Ersteres ist bei Kaiser der Fall, wenn die Erbgräfin Stjernenhö mit dem Verweis, „keine Neuerungen“ zu lieben, „immer gelbe Nelken und das halbe Zuckerstückchen“ zum Tee serviert haben will. Mahlzeiten als materiellen Reichtum und kulturelle Bildung veranschaulichende, aber auch als gesellschaftsstrukturierende Zeremonien³⁹ erscheinen hier völlig sinnentleert, werden nur um ihrer selbst willen praktiziert, und isolieren die Erbgräfin, die sich selbst als „zu alt“ empfindet, um sich auf den sie umgebenden, vermeintlichen „Bolschewismus“ einzulassen.⁴⁰

Völlig pervertierte Speiseriten finden sich hingegen in Lasks *Leuna 1921* und Kaisers *Silbersee* (1933). Hier dienen wüste Gelage der Bloßstellung eines mutmaßlich dekadenten Adels, dem jegliche soziale Relevanz abgesprochen wird.⁴¹ Besonders bei Kaisers Baron Laur und Baron von Schmettow, den Carl Sternheim in den Komödien *Der entfesselte Zeitgenosse* (1920) und *Der Nebbich* (1922) auf die Bühne bringt, ist die geradezu manische Vorliebe für den „mit Nachspeisen und Weinflaschen überladene[n]

³⁸ Wibmer-Pedit, Fanny: *Das eigene Heim*. Volksstück in vier Aufzügen. München, 1930. S. 13 (I, 7); Ferdinand Bruckner: *Die Verbrecher*. Schauspiel in drei Akten. In: Ders.: *Werke Tagebücher Briefe*. Hrsg. v. Hans-Gert Roloff. Bd. 1. Schauspiele 1. Hrsg. v. Joaquín Moreno. Berlin, 2003. S. 353–515, hier S. 358 (I. Akt); Horváth: *Zur schönen Aussicht*, S. 166 (II. Akt).

³⁹ Zur machtsstrukturierenden Funktion von aristokratischen Zeremonien, durch die der Hofstaat auf symbolischer und realer Ebene ähnlich hierarchisierend wirkte wie das vorbürgerliche Theater vgl. Patrick Primavesi: *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*. Frankfurt/M., New York, 2008. S. 99–104; Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*. Frankfurt/M., 1994⁷. S. 120–177.

⁴⁰ Kaiser: *Kolportage*, S. 360 (I. Akt), 407 (III. Akt). Ähnlich streng ritualisiert und zugleich bedeutungslos werden aristokratische Mahlzeiten von Curt Goetz in dessen Einakter *Das Märchen* (1924) dargestellt. Der Diät haltende Lord bekommt hier, weil „Pudding für ein Diner schicklich“ ist, seit zwanzig Jahren eine „leere[-] silberne[-] Puddingschüssel“ serviert. Siehe Curt Goetz: *Das Märchen. Eine kitschige Begebenheit*. In: Ders.: *Die tote Tante und andere Begebenheiten*. Rostock, 1924. S. 43–89, hier S. 49, 68.

⁴¹ In Horváths Komödie *Zur schönen Aussicht* hingegen prägt der orgiastische Rausch als Dauerzustand aller Beteiligten die Atmosphäre eines Hotels, in dem die Baronin von Stetten einen pervertierten, auf körperliche Gewalt und sexuelle Abhängigkeit begründeten Hofstaat errichtet hat. Die Adlige tritt in diesem Fall nicht von ihrem Umfeld isoliert und diffamiert auf, sondern bildet den Kern einer desillusionierten Nachkriegsgesellschaft von gescheiterten Existenzen; ihr vergangenheits- und zukunftsloser Rückzug in den Alkohol ist symptomatisch für nahezu alle Bühnenfiguren des Stücks.

Eßtisch“ dominierend;⁴² zugleich verweisen die beiden Barone auf zwei zentrale materialisierte Inszenierungsformen des Adels: Während sich Baron Laur mit seiner verkürzten Militärsprache – „Stillgestanden!“, „Marschmarsch!“⁴³ – als das Kommandieren gewöhnter Offizier a.D. zu erkennen gibt, wird von Schmettow als Diplomat vorgestellt. Die Ausübung von adelstypischen Professionen geht mit einer „vestimentäre[n] Inszenierung“ von Aristokratie, beispielsweise mittels Uniformen, einher;⁴⁴ der überindividuellen Selbstdarstellung und „Sichtbarmachung“ des eigenen Standes⁴⁵ dient ebenso das Bewahren von Schlössern als traditionelle, eher Repräsentativ- denn Wohnbauten des Adels. So versuchen nicht nur Laur und Schmettow, sich durch entsprechende Liaisons in den Besitz eines in weiblicher Hand befindlichen Schlosses zu bringen. Auch in Heinrich Manns Drama *Das gastliche Haus* (1924) streben die Erben des überschuldet verstorbenen Grafen Quasse eine Rückführung der väterlichen, luxuriösen Villa in den Familienbesitz an.

Schlösser sind für den Adel äußerst attraktiv, da sie eine stabile Sozialordnung symbolisieren, an deren Spitze sich die Aristokraten selbst befinden.⁴⁶ Zugleich ermöglicht der entlegene Herrnsitz eine geografisch zum Ausdruck kommende, distanzierte Geisteshaltung zur städtischen Lebenswelt des Bürgertums und zunehmend auch des Proletariats.⁴⁷ Im Drama der Weimarer Republik führt dieser Rückzug den Adel zwangsläufig in die soziale Isolation und Weltfremdheit: Deutsche Fürsten fallen allzu leicht auf falsche

⁴² Kaiser, Georg: *Der Silbersee*. Ein Wintermärchen in drei Akten. In: Ders.: *Werke*. Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 3. Stücke 1928–1943. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1970. S. 193–288, hier S. 270 (III. Akt). Baron von Schmettow bezieht sich immer wieder auf die von ihm bevorzugten Desserts, die ihn „vor Wollust mit der Zunge“ schnalzen lassen. Siehe Carl Sternheim: *Der entfesselte Zeitgenosse*. Ein Lustspiel. In: Ders.: *Gesamtwerk*. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 3. Dramen III. Neuwied, Berlin, 1964. S. 5–82, hier S. 64 (III, 2).

⁴³ Kaiser: *Der Silbersee*, S. 279 (III. Akt).

⁴⁴ Füllmann: *Alte Zöpfe*, S. 415. Vgl. Kornfeld: *Smither kauft Europa*, S. 114 (III. Akt).

⁴⁵ Gersmann, Gudrun: *Adelsleben*. In: Friedrich Jaeger (Hrsg.): *Enzyklopädie der Neuzeit*. Bd. 1. Stuttgart, Weimar, 2005. Sp. 64–70, hier Sp. 69f.

⁴⁶ Vgl. Stefan Tomasek: *Schloss*. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): *Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart, Weimar, 2012². S. 376–377.

⁴⁷ Diese innerliche Distanz des Adels zu Nichtadligen bleibt auch bestehen, wenn beide Bevölkerungsgruppen wie etwa in Hugo von Hofmannsthals Lustspiel *Der Schwierige* (1921) oder Kaisers *Kolportage* im städtischen Raum ähnlich wohnen: Bei Hofmannsthal unterhält Hans Karl Bühl einen „*Wiener älteren Stadtpalais*“, bei Kaiser ahmt Lars Bratt adliges Hausen ebenfalls mit einem Stadtpalais nach. Während in dem einen Stück bürgerlichem Leben nur eine marginale Bedeutung zukommt, wird adliges und bürgerliches Figural am Ende des zweiten Stücks deutlich voneinander geschieden. Siehe Hugo von Hofmannsthal: *Der Schwierige*. Lustspiel in drei Akten. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Hrsg. v. Rudolf Hirsch et al. Bd. 12. Dramen 10. *Der Schwierige*. Hrsg. v. Martin Stern. Frankfurt/M., 1993. S. 5–144, hier S. 7 (I, 1); vgl. Kaiser: *Kolportage*, S. 345 (Vorspiel).

Magier, englische Lords auf Zigeunerinnen und französische Aristokraten auf ihre Sachverwalter herein.⁴⁸

Berufsspezifische Kleidung und Schlossbesitz stellen allerdings keinesfalls gesicherte oder aussagekräftige Attribute adligen Lebens dar. Die Vergrößerung von Staats- und Militärapparat im 19. Jahrhundert sowie der nach 1918 für die Aristokratie erschwerte Zugang zu diesen Beschäftigungsfeldern beförderte das Eindringen von Bürgerlichen in die traditionell adligen Berufe. Äußerst radikal wird diese soziale Umschichtung in Johsts *Fröhlicher Stadt* deutlich. Hierin muss Oberstleutnant von Budde nicht nur die Schmach hinnehmen, in der Zivilgesellschaft als verarmter Vertreter für Kuckucksuhren herzuhalten; sein Offiziersrang hebt ihn zudem nicht aus dem Kreis der kleinbürgerlichen „Neu-Armen“ hervor.⁴⁹

Umgekehrt übernehmen bürgerliche ‚Neu-Reiche‘ adelsaffines Wohnen und Repräsentieren, beispielsweise ein Industrieller in Manns *Gastlichem Haus*, ein Holzhändler in Kaisers *Kolportage*, ein Margarinehersteller in Berstls *Endlich ein Käufer!*, ein Papierfabrikant in Otto Schwartz' und Georg Lengbachs *Blauem Heinrich* (1922) sowie ein Wissenschaftler in Erwin Guido Kolbenheyers *Brücke* (1929).

Gerade in Kaisers *Kolportage* kommt jedoch deutlich zum Ausdruck, dass nicht die in adliges Milieu vordringenden Bürgerlichen – Karin Bratt wächst als „Palastbewohnerin“ auf⁵⁰ – die größte Gefahr für die Aristokratie darstellen. Im Gegenteil können Gelder von schwedischen und amerikanischen Händlern zur Restauration des Schlosses Stjernenhö und damit zur Zementierung der traditionellen Standesordnung verwendet werden, auch wenn diese, das Königreich Schweden prägend, an der Realität des deutschen Publikums vorbeigeht. Bedroht wird der Adel hingegen von den eigenen Nachkommen, die sich ihrem geistigen Erbe konsequent verweigern und ihrerseits in bürgerliche Arbeitswelten eindringen. Den Auszug aus dem Schloss, als Befreiung von sozialen Zwängen verstanden,⁵¹ vollziehen bei Kaiser nicht nur die Baroness Alice Barrenk-

⁴⁸ Vgl. Ernst Bacmeister: *Die Schlange*. Lustspiel in vier Aufzügen. Berlin, 1932; Goetz: *Das Märchen*; Walter Hasenclever: *Gobseck*. Drama in fünf Akten. Berlin, 1922.

⁴⁹ Johst, Hanns: *Die fröhliche Stadt*. Schauspiel. München, 1925. S. 86f. (8. Bild). Die Unterscheidung zwischen adligem Offizier und bürgerlichen Soldat ist gleichermaßen aufgehoben bei Horváth: *Zur schönen Aussicht*, S. 160 (II. Akt). Die Übernahme von sich auch in spezifischer Kleidung ausdrückenden Herrschaftssymboliken des Adels durch das Bürgertum wird von dem Provinzler Pickel geradezu erwartet. Für ihn unterscheiden sich Monarchie und Republik lediglich in der Farbgebung der Handschuhe ihrer Repräsentanten, die aristokratische Handbekleidung selbst setzt er als für die „freie[n] Männer“ der Republik selbstverständlich voraus. Siehe Ernst Toller: *Hoppla, wir leben! Ein Vorspiel und fünf Akte*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühwald. Bd. 3. *Politisches Theater und Dramen im Exil (1927–1939)*. München, Wien, 1995². S. 7–117, hier S. 33 (I, 2).

⁵⁰ Kaiser: *Kolportage*, S. 350 (Vorspiel).

⁵¹ Vgl. Tomasek: *Schloss*, S. 376f.

rona, sondern im *Silbersee* auch Fennimore als Nichte der Frau von Luber. In Carl Sternheims *Schule von Uznach* (1926) und Ferdinand Bruckners *Verbrechern* (1929) distanzieren sich die Aristokratenkinder ebenfalls ideell von ihren Eltern, indem sie sich deren Bildungsanspruch, als romantische „Pimpelerziehung“ abgelehnt, und Berufsplannung verweigern.⁵² Adlige, der familien- und standesinternen Tradition verpflichtete Lebenskonzeptionen werden verlacht, der Adel selbst als barocke „Nummer für sich“ und süßliche Fiktion „aus Operetten“ abgetan.⁵³

Die Inszenierung von Adel bleibt somit auf die Eltern- und Großelterngeneration beschränkt, während die nachwachsende, leistungsorientierte Jugend – in bewusster Opposition zu ihrer Familie – „von heute“ ihr Auskommen in bürgerlichen Sphären sucht.⁵⁴ Doch nicht nur aufgrund der bereitwilligen Verbürgerlichung seines Nachwuchses erscheint der Adel auf der Bühne der Weimarer Republik erstaunlich kinderlos und infolgedessen (geistig wie biologisch) veraltet und kaum zukunftsfähig. Insgesamt weisen die zwischen 1918 und 1933 veröffentlichten Zeitstücke aufgrund des mehrheitlich vereinzelt auftretens von Adelsfiguren wenige aristokratische Familienverbände auf,⁵⁵ zudem werden von den älteren Adligen die eigenen Chancen auf Heirat und Familiengründung denkbar falsch eingeschätzt: Während reifere Frauen wie in Horváths *Zur schönen Aussicht*, Tollers *Hoppla, wir leben!* und bedingt auch in Sternheims *Entfesseltem Zeitgenossen* ihre wenigen Reize maßlos überschätzen, scheitern (jüngere) Männer im einmal aufgenommenen Beziehungsleben schnell an den Eigenheiten der nichtadligen Partnerin: Graf Schreiberhau kann das Interesse der unsteten Milliardärin nicht dauerhaft auf sich ziehen, Graf Lande ist von Lottes Bisexualität überfordert und Joachim von Zollern bietet seiner jungen Ehefrau keine moralische Orientierung.⁵⁶

⁵² Bruckner: *Die Verbrecher*, S. 359 (I. Akt). Dass die aus der adligen Tradition ausbrechenden Kinder zum Teil – wie etwa Otfried von Wieg (*Die Verbrecher*), Vane von Peschel (*Die Schule von Uznach*), Manuela von Meinhardis (*Gestern und Heute*) und Bruckners Desiree (*Krankheit der Jugend* 1928) – homosexuell sind und von daher keine Nachkommen hervorbringen können, gerät zur Nebensache, weil sie bereits für ihre Generation mit der adligen Selbstinszenierung brechen.

⁵³ Sternheim, Carl: *Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit*. Ein Lustspiel in vier Aufzügen. In: Ders.: *Gesamtwerk* Bd. 3. S. 375–444, hier S. 384 (I, 1), 394 (I, 3).

⁵⁴ Ebd., S. 382 (I, 1). Der Weg in das Bürgertum vollzieht sich über die Berufsausübung und führt nicht selten nach Amerika, wo das Phantasma der sozialen Gleichheit und des möglichen Reichtums gerade für schlecht ausgebildete und wirtschaftlich heruntergekommene Adelssprösslinge attraktiv erscheint, so etwa bei Bruckner (*Die Verbrecher*), Kaiser (*Kolportage*), Mann (*Das gastliche Haus*), aber auch Ernst Toller (*Der entfesselte Wotan* 1923), in dessen Komödie die Elterngeneration nach Übersee strebt.

⁵⁵ Ada von Stetten strebt, obwohl sie jeden Bediensteten in dem ausschließlich von ihr bewohnten Hotel de facto zum „Schwager“ ihres Bruders macht, keine rechtliche Familiengründung an: „Ich finanziere nicht Familien.“ Siehe Horváth: *Zur schönen Aussicht*, S. 141 (I. Akt), 164 (II. Akt).

⁵⁶ Vgl. Kornfeld (*Smither kauft Europa* 1929), Toller (*Hoppla, wir leben!*), Fanny Wibmer-Pedit (*Das eigene Heim* 1930). Eine Variation des privaten Scheiterns ist an der Figur des Dietrich von Wieg auszu-

Aufgrund der fehlerhaften Selbstwahrnehmung des Adels und der Vorbehalte gegen nichtadlige Bevölkerungsgruppen ist der Adel im Drama der ersten deutschen Republik kaum zur Zeugung von (tatsächlich gleichgearteter) Nachkommenschaft befähigt. Nach dem Verlust der realen Gruppenzugehörigkeit als Bezugspunkt immaterieller Selbstinszenierungsformen befördert der Adel mit seinem distanzwahrenden, doch bezugslos gewordenen Verhalten seine Isolation im und seine Verdrängung aus dem sozialen Raum. Während die entprivilegierten Adelsfiguren den erledigten Stand mit dem Beharren auf ihren traditionellen, inzwischen auch von Bürgerlichen besetzten Berufsfeldern und dem Festklammern an den eigenen Herrschaftsanspruch repräsentierenden Wohnobjekten zu imaginieren versuchen, verlieren sie mit ihren Nachkommen jede Zukunftsperspektive, auch die einer möglichen Restauration.⁵⁷ Der kinderlose Adel wirkt, deutlich kontrastiert von einer ihn umgebenden, mehrheitlich jugendlichen Gesellschaft im Rausch der eigenen Adoleszenz,⁵⁸ anachronistisch und isoliert; ihm droht nach dem Untergang des Adels als Stand und Gruppe der individuelle Abstieg, dessen er sich nicht bewusst wird. Zwar verfehlen die vielfältigen Strategien zur Selbstinszenierung von Adel ihre Wirkung bei dem sozial heterogenen Umfeld der einzelnen Aristokraten, nicht aber bei diesen selbst. Der Adel als unkritisches Publikum seiner eigenen Inszenierung ist zum unbewussten Selbstbetrug befähigt und begründet auf diese Weise ein moralisch fundiertes Inseldasein, das ihn nicht über die ihn umgebende Bevölkerungsmasse erhebt, sondern von dieser isoliert. Die Selbstinszenierung von Adel führt somit zwangsläufig zum sozialen Aus ihrer Darsteller, denn in einer nach 1918 offenen Gesellschaft war, wie es der deutsch-amerikanische Kulturwissenschaftler Peter Gay formuliert, „[k]ein Moderner [...] eine Insel.“⁵⁹

II. Adlige als wirtschaftlich Bedrohte

II.1. Anatomie des Adelsproletariats

machen, der sich gegen seine Verheiratung sträubt, allerdings binnen kurzer Zeit von seiner Nichte zur Ehe mit ihr verleitet wird. Vgl. Bruckner: Die Verbrecher, S. 410 (I. Akt), 479f. (III. Akt).

⁵⁷ Auch in dem militaristisch organisierten Internat, das Christa Winsloe als isolierten Adelshort vorstellt, kann durch „Zucht und Hunger“ keine zur Restauration befähigte Generation hervorgebracht werden: Stellvertretend für ihre Klassenkameradinnen nimmt sich die Schülerin Manuela von Meinhardis das Leben. Siehe Winsloe: Gestern und Heute, S. 41 (I, 4).

⁵⁸ Bereits in der Literatur des späten 19. Jahrhunderts trat eine idealisierte Jugend gegen die Elterngeneration und dabei vor allem die Väter an. Vgl. Birgit Dahlke: Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900. Köln, Weimar, Wien, 2006. S. 97f.

⁵⁹ Gay, Peter: Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs. Frankfurt/M., 2008. S. 385.

Die im Zeittheater der Weimarer Republik vertretenen Adelsfiguren repräsentieren ein breites Spektrum der wirtschaftlichen Schichtung ihrer Zeit, das von dem obdachlosen Vertreter für Kuckucksuhren, den Hanns Johst in der *Fröhlichen Stadt* halbtot auf der Bühne zusammenbrechen lässt, bis hin zu Erwin Guido Kolbenheyers Zentraldirektor der Allgemeinen Stickstoff-AG Graf Werbstorff (*Jagd ihn – ein Mensch!* 1931) reicht. Wenngleich sich einige adlige Figuren wie Kardinal Charly (Curt Goetz: *Der Lügner und die Nonne* 1929), der Großagrарier Hans von Roggenfeld (Hans Henny Jahnn: *Der gestohlene Gott* 1924), der Geheime Regierungsrat von Liesegang (Leo Sternberg: *Die Separatisten* 1928) und Leutnant Baron Friedrich (Toller: *Hoppla, wir leben!*) erfolgreich auf den traditionell vom Adel bevorzugten Berufsfeldern behaupten, überwiegt doch auf der Bühne der Weimarer Republik die Darstellung von wirtschaftlich scheiternden oder bereits gescheiterten adligen Existenzen.⁶⁰

Dieses deutliche Übergewicht erklärt sich aus der starken Konzentration der Dramatiker auf das Adelsproletariat,⁶¹ das aufgrund seiner nach 1918 rapide wachsenden Größe und seines hohen Verstärkergrades prägend für das öffentliche Gesamtbild des Adels

⁶⁰ Die Darstellung von beruflich erfolgreichen Übergängen im Militäradel zwischen Krieg und Frieden um 1918 beschränkt sich weitestgehend auf die unmittelbare Nachkriegszeit: Tollers Baron Friedrich kann sich in *Hoppla, wir leben!* nicht dauerhaft in der Armee halten und auch der Militäradel bei Fritz von Unruh erfährt im Verlauf seines literarischen Schaffens einen diese Adelsgruppe destabilisierenden Niedergang: Verwaltet Kommandant Graf Gutundblut noch den für Unruhs 1920 veröffentlichtes Drama titelgebenden *Platz*, ist der Militäradel um Prinz Nikolaus Wladimirowitsch Orloff in *Phaea* (1930) auf eine behelfsweise Karriere beim Film angewiesen: Die Offiziere von einst nehmen hier die ehemalige herausragende gesellschaftliche Position der Armeelenker nur noch spielend ein. Eine Ausnahme unter dem wirtschaftlich bedrängten Militäradel bildet der einen opulenten Haushalt führende Oberst Richard von Schmettau in Christa Winsloes Schauspiel *Sylvia und Sybille* (1931).

⁶¹ Die Adelsfiguren gehören nicht nur wirtschaftlich, sondern auch nach der traditionellen innerständischen Hierarchie des Adels mehrheitlich den unteren Schichtungen an. Neben untitulierten Aristokraten finden sich in den Zeitstücken der Weimarer Republik vermehrt Barone, Freiherren, Grafen und Fürsten. Deutlich seltener ist der Hochadel in den einschlägigen Dramen, beispielsweise Winsloes *Gestern und Heute*, Walter Hasenclevers *Entscheidung* (1919) und Bernhardis *Prinzessin Susi*, vertreten. Sofern die Spitzen des Adels dargestellt werden, entziehen sie sich meist der unmittelbaren Lebenswirklichkeit des Publikums, indem sie als Fantasiegestalten erscheinen (der Prinz in Max Halbes *Die Traumgesichte des Adam Thor* 1929), in Lehr- oder märchenhaften Stücken die überindividuelle Kontinuität der politischen Herrschaft symbolisieren (wie Kaiser und König in Bertolt Brechts *Der Bettler* 1919, Karl von Felners *Die zwölf Brüder* 1926 und Gertrud Niebuhrs *König Europa* 1929) oder als fremdländische Aristokraten der deutschen Nachkriegsgesellschaft fernstehen. Dies ist der Fall bei Robert Huber (*Fliegen am Markt* 1929) und Alfred Polgar (*Die Defraudanten* 1931), Curt Goetz (*Das Märchen*), Alexander Lernet-Holenia (*Österreichische Komödie* 1927), Joachim Ringelnatz (*Die Flasche* 1932), Alfred Herzog (*Das Mädels von der Grenze* 1932), Carl Sternheim (*John Pierpont Morgan* 1930) und Otto Rombach (*Völkerbund vis-à-vis* 1928). Fritz von Unruh zeigt in *Rosengarten* (1922) zwar mit Prinz Wilhelm von Preußen einen Vertreter des deutschen Hochadels, verortet ihn allerdings in Italien. Anders als das Adelsproletariat kann der sich außerhalb des Erfahrungshorizonts des Theaterpublikums befindliche Hochadel als dramatische Figur nicht die Realität der Bevölkerungsmehrheit teilen; er ist von den Entwicklungen seiner Zeit nicht betroffen und symbolisiert stattdessen, durchaus vereinbar mit seiner historischen Funktion und der an ihm festgemachten Kritik, die ‚hohe Politik‘ und das Leben in luxuriösem Reichtum. Dementsprechend wird er, wie die aufgeführten Beispiele belegen, bevorzugt in den eher abstrakten Zeitstücken und der stark typisierenden Schwank-Literatur verwendet.

wurde.⁶² Als Kerngruppe dieser im wirtschaftlichen Niedergang befindlichen, äußerst heterogenen aristokratischen Unterschicht fungiert im Zeittheater der Weimarer Republik noch deutlicher, als es in der Realität von Weimar der Fall war,⁶³ der ehemalige Militäradel, der mit der Ausrufung der Republik und infolge der Bestimmungen des Versailler Vertrags über die Reduzierung der deutschen Heeresgröße nicht nur den Verlust seiner politischen Vorrechte, sondern mehrheitlich auch seine Anstellung in der Reichswehr einbüßte.⁶⁴ Zudem trafen der Ausgang des Weltkriegs und die Flucht Wilhelms II. ihn als dem Kaiser besonders eng verbunden und im Offiziersrang maßgeblich an der Kriegsführung beteiligt stärker als andere Adelsgruppen. Das Ausmaß an Orientierungslosigkeit in einer hierarchisch weniger klar gegliederten Zivil- und Friedensgesellschaft war seitens des Militäradels a.D. entsprechend groß. Auch wirkte sich der Verlust von Befehlsgewalt und Prestige äußerst deprimierend auf diesen Teil der Aristokraten aus: „Früher standen Regimenter vor mir stramm, heute verhöhnt mich jeder Bube“, klagt etwa General von Stahlfaust.⁶⁵ Und auch Joachim von Zollern erinnert daran, dass der väterliche Oberleutnantsrang „damals was heißen“ hat.⁶⁶

Das vielfache Festhalten des Militäradels an dem einst bekleideten Rang und der bedeutungslos gewordenen Uniform, seine Verachtung für die Zivilgesellschaft und sein beibehaltener, militärisch knapper Befehlston beeindrucken nur selten, offenbaren dafür umso häufiger die aktuelle Erwerbslosigkeit des im Gestern Verhangenen und die damit einhergehende wirtschaftliche Notlage der Militärs außer Dienst.

⁶² Malinowski spricht von einer „Omnipräsenz des Adelsproletariats“. Vgl. Malinowski: Vom König zum Führer, S. 266.

⁶³ So spielt, anders als in der Realität, der verarmte Landadlige sowie die ledige Adlige ohne Berufsausbildung im Zeitdrama der Weimarer Republik nur eine untergeordnete Rolle. Vgl. Malinowski: Vom König zum Führer, S. 37. Durch die nahezu vollständige Ausblendung des großgrundbesitzenden Landadels, der sich nach 1918 in einer „permanenten Krise“ wirtschaftlich behaupten konnte, geraten zwangsläufig Hof- und Militäradel, die „Totalverluste“ oder zumindest „tiefe Einschnitte“ erlitten, stärker in den Fokus. Die ökonomische Lage der Adelsfiguren im Drama wirkt somit wesentlich drastischer, als sie es auch für das Adelsproletariat in Wirklichkeit war. Siehe ebd., S. 260.

⁶⁴ Im Offizierskorps der Reichswehr dienten im Schnitt etwa 100 Adlige, etwa 9.000 adlige Offiziere hingegen waren nach 1918 entlassen worden. Vgl. Malinowski: Vom König zum Führer, S. 287.

⁶⁵ Toller, Ernst: Der entfesselte Wotan. Eine Komödie. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühauf. Bd. 2. Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918–1924). Hrsg. v. John M. Spalek. München, 1995³. S. 249–302, hier S. 277 (II. Akt). Die Verlustempfindung des Generals überwiegt die realen Einbußen, denn auch in der von ihm verachteten Nachkriegszeit ist das „Haarschneiden nach Offiziersart“ bei Zivilisten beliebt, da die „Frisur nach Offiziersart [...] [h]eute die beste Garantie zur Anknüpfung neuer Verbindungen [ist]! Man vermutet den Reserveoffizier, und das erleichtert wesentlich.“ Ebd., S. 256, 261 (I. Akt).

⁶⁶ Wibmer-Pedit: Das eigene Heim, S. 12 (I, 6). Weniger nostalgisch, dafür umso erregter nimmt Graf Schreiberhau die Zurechtweisung durch den Milliardär Smither entgegen, da er sich in seiner Offiziers-ehre verletzt fühlt. Vgl. Kornfeld: Smither kauft Europa, S. 105 (III. Akt).

Zu dem Adelsproletariat zählten jedoch nicht nur entlassene Offiziere, sondern auch adlige Kriegswitwen, die nach 1918 derart omnipräsent waren,⁶⁷ dass sie – wie etwa Alinda Jacobys *Ein Familienschatz* (1927) und Ludwig Nüdlings *Weihnacht der Einsamen* (1933) belegen – sogar in die mit nur spärlichen Zeitbezügen arbeitende Trivilliteratur Einzug hielten. Eine vergleichbare thematische Annäherung der ‚seichteren‘ Schauspiele an die wirklichkeitsorientierte Zeitstückdramatik findet sich bezüglich des ehemaligen Hofadels nicht: In den wenigen Trivialstücken, die den Hochadel in Szene setzen, wird dieser entweder in Interaktion mit seinem bürgerlichen Umfeld oder isoliert und von sozialen Umbrüchen entsprechend unberührt lebend auf einem herrschaftlichen Anwesen gezeigt. Hier wie da ist er mit Ausnahme von Ernst Bacmeisters Lustspiel *Die Schlange* (1932) nicht von Hofadeligen umgeben.⁶⁸

In den Zeitstücken hingegen taucht der ehemalige, zum großen Teil stark verarmte Hofadel vermehrt auf. So erwähnt etwa Kornfelds hochverschuldeter Graf Schreiberhau, dass sein Vater einst „bei Hofe ein- und ausgegangen“ sei.⁶⁹ Christa Winsloes Manuela von Meinhardis (*Gestern und Heute* 1930) entstammt dem Hof- und Militäradel; nach dem Ende der Monarchie ist sie im Internat auf eine Freistelle für wirtschaftlich schwache Offizierskinder angewiesen. Während Manuela hinsichtlich ihrer Herkunft jedoch eine Ausnahme unter den mehrheitlich dem Landadel entstammenden Schülerinnen darstellt,⁷⁰ zeigt Ernst Toller in seinem Drama *Der entfesselte Wotan* gleich vier Adlige außer Dienst, wobei neben den ehemaligen Offizieren von Wolfblitz und von Stahlfaust auch die zwei „alten Hofschranzen“,⁷¹ das gewesene Hoffräulein Gräfin Gallig und der „königliche[-] Heldendarsteller“⁷² Ernst von Bussard-Baldrian, gleichermaßen und voneinander isoliert auftretend das stellenlose Adelsproletariat repräsentieren.

II.2. Ursachenforschung: Verarmte Adelsfiguren

⁶⁷ Vgl. Malinowski: Vom König zum Führer, S. 200f.

⁶⁸ Ob es sich bei Toison d'Or in Alexander Lernet-Holenias Komödie *Ollapotrida* (1926) tatsächlich um einen Adligen handelt, ist nicht gewiss, da der wahre Name dieser Figur im Stück nicht genannt wird. Vgl. Alexander Lernet-Holenia: *Ollapotrida*. In: Joachim Schondorff (Hrsg.): *Österreichisches Theater des 20. Jahrhunderts*. München, 1961. S. 327–373, hier S. 342. Von einem Hofadligen kann angesichts des Dienstverhältnisses dieses Goldschafs zu dem Hausherrn von Henninger nicht gesprochen werden.

⁶⁹ Kornfeld: *Smither kauft Europa*, S. 107 (III. Akt).

⁷⁰ Vgl. Winsloe: *Gestern und Heute*, S. 6, 9, 11 (I, 1), 29 (I, 3).

⁷¹ Toller: *Hoppla, wir leben*, S. 36 (I, 2).

⁷² Toller, Ernst: *Der entfesselte Wotan*. Eine Komödie. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühauf. Bd. 2. *Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918–1924)*. Hrsg. v. John M. Spalek. München, 1995³. S. 249–302, hier S. 252.

Armut lässt sich bei der Betrachtung der wirtschaftlichen und sozialen Situation von Adelsfiguren nicht allein beschränkt auf einen Mangel an materiellen Gütern zur Bestreitung der lebensnotwendigen Grundversorgung erfassen; und auch „Mängel im nichtmateriellen Milieu [...] – also (weitgehendes) Fehlen von Rechten, Bildung, Prestige bzw. Ehre und Einfluss, Zugehörigkeiten und soziale Beziehungen oder Zugangschancen zu öffentlichen Positionen“⁷³ charakterisieren den verarmten Adel nur unzureichend. Sicherlich können allein schon unter diesen Aspekten zahlreiche Adelsfiguren als wirtschaftlich im Niedergang befindlich und sogar mittellos verstanden werden, so etwa die ehemalige Rittergutsbesitzerin Frau von Wieg, die ihr letztes Kleid aufträgt,⁷⁴ oder der von einer Zuhälterin ausgehaltene Graf Schreiberhau in Kornfelds Komödie *Smither kauft Europa*. Armut liegt im Adel allerdings ebenfalls dann vor, wenn der Betreffende, so wohlhabend er im Einzelfall auch sein mag, nicht (mehr) in der Lage ist, den von ihm angestrebten traditionell aristokratischen Lebensstil zu führen. Ein Beispiel hierfür stellt Baron von Schmettow dar, der sich, obwohl zu einem elitären, „abgeriegelten Kreis“ gehörend, den gewünschten „Festtag mit Marmorbadewanne, einen Reispudding“ im herrschaftlichen „Schloß mit wundervollen Betten, Autos, Segelschiffen, Küche“ nicht leisten kann, weshalb ihm eine bürgerliche und entsprechend befremdliche, doch immerhin vermögende Frau als die „Vergötterte und Vollkommene“ gilt.⁷⁵ Auch wenn keine genaue Aussage über die ökonomische Potenz des Barons an sich getroffen werden kann, ist diese doch geringer als sein finanzieller Bedarf. Aus dieser Perspektive betrachtet, erscheint er arm.

Die Zahl der Adelsfiguren, die im Hinblick auf immaterielle Mängel als verarmt gelten können, ist erheblich und geht weit über Tollers General von Stahlfaust und Berta Lasks adligen Regierungspräsidenten, der nur „mit Mühe seine Empörung“⁷⁶ über eine vertrauliche Anrede durch den bürgerlichen Oberpräsidenten verbergen kann, hinaus.

⁷³ Bräuer, Helmut: Armut. In: Friedrich Jaeger (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 1. Stuttgart, Weimar, 2005. Sp. 665–671, hier Sp. 665f.

⁷⁴ Vgl. Bruckner: Die Verbrecher, S. 378 (I. Akt).

⁷⁵ Siehe Sternheim: Der entfesselte Zeitgenosse, S. 10 (I, 1), 14 (I, 2), 20 (I, 3), 42 (II, 4). Während von Schmettow zwar seinen Unterhalt, nicht aber die traditionellen Formen der Repräsentation adligen Lebens finanzieren kann, misslingt Graf Lande in Tollers Revolutionsstück *Hoppla, wir leben!* der eigenmächtige Schritt „aus dem Provinznest in die Hauptstadt“, der ihm ein bedeutenderes Amt im Staatsdienst als das bislang bekleidete im Landkreis einbringen soll. Siehe Toller: *Hoppla, wir leben*, S. 33 (I, 2). Dem Adel gelingt es jedoch aus wirtschaftlichen Gründen gleichermaßen nicht, sich moderne, den technischen Fortschritt und eine herausragende soziale Stellung ihrer Besitzer symbolisierende Objekte der bürgerlichen Selbstinszenierung zu eigen zu machen. So muss sich etwa Gräfin Berta von Bottom in Joachim Ringelnatz' Komödie *Zusammenstoß* (1931) das (im Stück) allseits beliebte Auto bei den Generaldirektor Victor Kanin leihen.

⁷⁶ Lask, Berta: *Leuna 1921*. Drama in fünf Akten. Mit einem Nachwort von Johannes Schellenberger. Berlin, 1961. S. 23 (I, 3).

All jene Adelsfiguren, die den politischen Umbruch von 1918 als einen Verlust ihrer rechtlichen Privilegien, ihrer gruppenspezifischen „Verankerung in den traditionellen Lebenswelten des Adels“ und ihres Prestiges empfinden, „ohne ihre habituelle und ideologische Zugehörigkeit zum Adel aufzugeben“, sind unabhängig von ihrer ökonomischen Lage von Armut betroffen.⁷⁷

Auch wenn sich die entprivilegierten Adelsfiguren mehrheitlich über ihre Vergangenheit vor 1918 ausschweigen oder rückblickend die „gute alte Zeit“⁷⁸ verklären, wird im Vergleich der einzelnen Dramen ersichtlich, dass der wirtschaftliche Niedergang des Adels in seiner Gesamtheit nicht 1918 seinen Anfang nahm, sondern als längerfristiger, über die unmittelbare Vorkriegszeit hinaus weit zurückreichender Prozess durch das Ende der Monarchie und die damit verbundene Stellenlosigkeit des Hof- sowie großen Teilen des Dienst- und Militäradels beschleunigt wurde. Joachim von Zollern etwa erklärt, dass bereits sein Vater ein „armer Oberleutnant“ gewesen sei, bevor er durch den „Krieg [...] so unbarmherzig weggeschwemmt“ wurde, und straft damit seine eigenen Fantasien von „den alten Zeiten“ Lügen.⁷⁹

Der Kleinadlige kann aufgrund seiner Verklärung der Vergangenheit nicht die beiden für den Adel wesentlichen ökonomischen Entwicklungen des langen 19. Jahrhunderts erkennen: Zum einen führte die steigende Bedeutung von genuin bürgerlichen Betätigungsfeldern wie Finanzwesen, Handel und Industrie zu einer sozialen Umschichtung der seitens des Adels mehrheitlich von Großgrundbesitzern gebildeten Wirtschaftselite und – durch die Nobilitierungspolitik der Bundesfürsten – zur Divergenz von Begriff und Bedeutung des Adels.⁸⁰

Zum anderen wurden die Aristokraten auch auf den traditionell von ihnen besetzten Staatsapparat von bürgerlichen Aufsteigern verdrängt, da dem Adel rein quantitativ, durch die Standardisierung der schulischen und behördlichen Laufbahnen aber auch qualitativ die Möglichkeiten fehlten, auf diesem Gebiet ihre Dominanz zu behaupten.⁸¹

Ökonomisch und sozial bedroht von Wirtschafts- und Bildungsbürgertum, war der Adel

⁷⁷ Malinowski: Vom König zum Führer, S. 37.

⁷⁸ Horváth: Zur schönen Aussicht, S. 166 (II. Akt).

⁷⁹ Wibmer-Pedit: Das eigene Heim, S. 12f. (I, 6f.), 16 (I, 9).

⁸⁰ Bürgerliche Aufsteiger sprengten im 19. Jahrhundert die „vordefinierten Sozialformationen“, aus denen sie entstammten und in welche sie vordrangen. Siehe Rudolf Kučera: Staat, Adel und Elitenwandel. Die Adelsverleihungen in Schlesien und Böhmen 1806–1871 im Vergleich. Göttingen, 2012 [Diss.]. S. 25; zur Nobilitierungspraxis in Preußen und im Kaiserreich vgl. Claus Heinrich Bill: Die Familie von Scharnweber-Kegel 1700 bis 1946. Forschungen zur Einordnung ihrer Nobilitierung in die preußische Adelspraxis in Posen. In: Nobilitas. 1 (1998). Nr. 3. S. 99–114; ders.: Adelserlangung und Standes-Modifikation in Kurbrandenburg-Preußen 1660–1918. Eine Typologie. Owschlag, 1997.

⁸¹ Vgl. Rudolf Braun: Konzeptionelle Bemerkungen zum Obenbleiben. Adel im 19. Jahrhundert. In: Hans-Ulrich Wehler (Hrsg.): Europäischer Adel 1750–1950. Göttingen, 1990. S. 87–95, hier S. 90.

somit weit vor 1918 schon nicht mehr der „Herr im eigenen Hause“⁸², reagierte allerdings, wie in den Zeitstücken der Weimarer Republik dargestellt, äußerst unzulänglich auf diese Gefahr des gesellschaftlichen Abstiegs.

An der Figur des Otfried von Wieg wird diese doppelte Verdrängung des Adels durch seine bürgerliche Konkurrenz besonders deutlich. Er, dessen Vater „Mitglied im Herrenhaus“ war und dem daher „nichts unmöglich“ sein sollte, kann sein Studium nicht erfolgreich bestreiten, wodurch ihm ein einträglicher Posten im gehobenen Staatsdienst, aber auch in der Wirtschaft unerreichbar ist; seine beruflichen Aussichten erscheinen unter diesen Vorzeichen denkbar schlecht. Bezüglich seiner unzureichenden Studienleistungen weiß sich Otfried als kein Einzelfall: „Daß ein ehemaliger Rittergutsbesitzer eine Prüfung besteht, bleibt ein Wunder.“⁸³ Gerade der landlos gewordene Kleinadel, der im traditionell zu seiner wirtschaftlichen Absicherung bevorzugten Agrarsektor kein Auskommen mehr findet,⁸⁴ und zudem Gefahr läuft, ohne jeglichen Grundbesitz und die an diesen geknüpften, zumindest lokale Machtposition einen wichtigen Teil der adligen Identität zu verlieren,⁸⁵ wirkt hier äußerst perspektivlos. Die tradierten Vorbehalte der Aristokraten gegen den für alle Bevölkerungsschichten allgemeingültigen Bildungsweg und bürgerliche Berufe wiegen schwerer als die nicht in ihrem gesamten Umfang wahrgenommene, vollkommen unterbewertete materielle Notlage.

Begünstigt wird diese eklatante Fehleinschätzung⁸⁶ durch eine Abneigung gegen Geld als Symbol der bürgerlichen Produktivität und der ständeübergreifenden Freiheit. Der Adel setzt, anders als das Bürgertum, sein Vermögen vorrangig nicht zur Mehrung des Eigenkapitals ein, er erkaufte sich vielmehr – wie auch in Bruckners *Verbrechern* – „wertvolle Gegenstände“ und schöngeistige Bildung als anerkannte Formen der Repräsentation von materiellem und immateriellem Reichtum. Da eine standesgemäße Lebensführung zwar kostspielig ist,⁸⁷ in erster Linie aber die moralisch herausgehobene

⁸² Lask: Leuna 1921, S. 22 (I, 3).

⁸³ Bruckner: Die Verbrecher, S. 360f. (I. Akt). Emanuel von Stetten kann auch keinen unmittelbar beruflichen Vorteil aus seinem Studium ziehen. Vgl. Horváth: Zur schönen Aussicht, S. 166 (II. Akt).

⁸⁴ In der Landwirtschaft kamen weitaus weniger landlose Adlige etwa als Verwalter unter, als in früherer Forschung vielfach angenommen wurde. Vgl. Iris Freifrau von Hoyningen-Huene: Adel in der Weimarer Republik. Die rechtlich-soziale Situation des reichsdeutschen Adels 1918–1933. Limburg, 1992 [Diss.], S. 119f.

⁸⁵ Vgl. Malinowski: Vom König zum Führer, S. 59.

⁸⁶ „Seit drei Jahren schwimmen wir doch in Geld“, glaubt Otfrieds Schwester Liselotte, ebenso „romantisch veranlagt“ wie beider Mutter, irrtümlich. Geldverdienen setzt sie, der jedes Verständnis für das Finanzwesen abgeht, mit ihr unergründlicher Zauberei gleich. Siehe Bruckner: Die Verbrecher: S. 358, 374f. (I. Akt).

⁸⁷ Vgl. Gersmann: Adelsleben, Sp. 68. Die Geschichte des niederen Adels ist geprägt von dem langwierigen „Widerspruch zwischen den stetig anwachsenden Anforderungen eines standesgemäßen Lebens auf der einen und seiner begrenzten Wirtschaftskraft auf der anderen Seite.“ Ebd., Sp. 68f.

Stellung des Adels veranschaulichen soll, bestimmt Geld nicht unmittelbar und vor allem nicht ausschließlich das Prestige des Aristokraten. Da es allerdings maßgeblich innerbürgerliche Hierarchien prägt und einen zentralen Bestandteil der bürgerlichen Wirtschaftszweige wie generell ein Symbol des Arbeitens zur Lebensabsicherung darstellt, wird nicht nur Ottfried von Wieg als Adligem vermittelt, „daß es unter unserer Würde sei, zu wissen, was Geld sei.“⁸⁸

Der unterschiedlichen Wertschätzung und Verwendung von Geld durch Adlige und Bürgerliche kommt gerade in Georg Kaisers *Kolportage* eine zentrale Bedeutung zu. In dieser Verwechslungskomödie hat Graf James das großväterliche Erbe seines Sohns Erik verpfändet, um sich eine „standesgemäße Lebensführung“ zu ermöglichen. Diese umfasst die Restaurierung des baufälligen Stammsitzes, die Erziehung des vermeintlich echten Sohns sowie die Wiederbelebung des „alten Glanz[es] der Feste auf Schloß Stjernenhö.“ Graf James wähnt sich trotz der erdrückenden Schuldenlast „saniert bis zum jüngsten Tag“, da dem für echt befundenen Sohn durch die Investitionen des Vaters eine Karriere im Dragonerregiment des Königs und eine Einheirat in den Hochadel offenstehen. Der echte Sohn allerdings, als verbürgerlichter Aristokrat ausschließlich an „Rentabilität“ interessiert, kann den adelstypischen Umgang mit Geld nicht nachvollziehen. Er hält den Graf für „[f]aul und dreist“ und wirtschaftlich für „fertig“, da dieser mit dem Betrag, den er in Schlossausbau und Erziehung investierte, „eine Stadt [...] aufbauen“ und „ein Asyl von hundert Findlingen subventionieren“ hätte können. Graf James erkennt ganz richtig, dass letztlich nicht nur geografisch wohl „zuviel Wasser“ zwischen seinem in Amerika aufgewachsenen Sohn und ihm liegt, „um zusammenzukommen.“ Seine eigene wirtschaftlich aussichtslose Lage erfasst der Adlige hingegen nicht.⁸⁹

Dass Erik seinen gräflichen Vater für faul befindet, weist auf die Vorbehalte des Adels gegen vielfältige Formen der Arbeit hin. Traditionell unter Aristokraten verpönt sind nichtstandesgemäße Berufsfelder,⁹⁰ die Arbeit nicht zur Steigerung des Prestiges, sondern zum Gelderwerb sowie niedere oder betont körperliche Tätigkeiten. Nach 1918 werden darüber hinaus der Staatsdienst in einer Republik und sozial vermassende, hierarchische Unterschiede nicht berücksichtigende Angestelltenverhältnisse in der modernen Dienstleistungsgesellschaft für den Adel unattraktiv: „Bürgerliche Berufe schalten

⁸⁸ Ebd., S. 360, 410 (I. Akt).

⁸⁹ Kaiser: *Kolportage*, S. 373 (I. Akt), 398, 400f. (III. Akt).

⁹⁰ Vgl. Hoyningen-Huene: *Adel in der Weimarer Republik*, S. 89f.

aus“,⁹¹ weiß der sich adlig gebende Betrüger Möbius. Komtesse Desiree hingegen, die durch ihre Flucht aus dem Elternhaus mit den adligen Traditionen bricht, scheitert in ihrer Suche nach Gruppenzugehörigkeit an ihren jegliche Offerten ablehnenden Kommilitonen: „Was Arbeit ist, ahnt die nicht.“⁹² Die Bürgerlichen grenzen sich über ihr Leistungsdenken ihrerseits gegenüber dem Adel ab – mit, wie Desirees Selbstmord anzeigt, zum Teil verhängnisvollen Folgen für jüngere, flexibler als die aristokratische Elterngeneration denkende Aristokraten, die zwischen adligem und bürgerlichem Milieu ideell heimatlos werden.

II.3. Strategien des Adels zur Überwindung der wirtschaftlichen Bedrohung

Nicht wenige entprivilegierte Adelsfiguren planen ihr gesellschaftliches Agieren nicht in der Art, dass es der Überwindung der eigenen, ökonomisch wie sozial bedrohlichen Lage dienen könnte, weil sie ihren wirtschaftlichen Niedergang als solchen nicht wahrnehmen, ihn in seinem gesamten Ausmaß nicht erfassen oder ihn schlichtweg ignorieren. Graf Schreiberhau etwa ist wirtschaftlich *„heruntergekommen, benimmt sich aber genau so wie früher.“*⁹³ Dieses Auftreten ist geradezu symptomatisch für viele adlige Realitätsverweigerer. Die aktuelle wirtschaftliche Krise wird mit einem Beibehalten der traditionellen, von den Ahnen vorgelebten Verhaltensmuster zu bewältigen versucht; „verarmte Adlige“ verstehen sich zuerst als Aristokraten und – wenn überhaupt – erst in zweiter Linie als wirtschaftlich bedroht, da ihren ihre „Schulden“ weniger bedeutsam erscheinen als ihr vermeintlicher geistiger „Luxus“.⁹⁴

In der Konsequenz wirken diese Adelsfiguren häufig anachronistisch und gehen, da durch ihre Betonung einer adligen Andersartigkeit ihre Vorbehalte gegen eine soziale Bewertung allein nach finanziellen Aspekten verstärkt werden, noch deutlicher auf Distanz zu ihrem bürgerlichen Umfeld. Die Adligen isolieren sich auf diese Weise selbst oder ziehen allgemeinen Spott auf sich. Dies ist etwa der Fall, wenn General von Stahlfaust mit großer Geste sein ungleich kleineres Sparbuch präsentiert, um eine Aus-

⁹¹ Hasenclever: Ein besserer Herr, S. 108 (I, 3).

⁹² Bruckner, Ferdinand: Krankheit der Jugend. Schauspiel in drei Akten. In: Ders.: Werke Tagebücher Briefe. Bd. 1. S. 211–350, hier S. 235 (I, 8).

⁹³ Kornfeld: Smither kauft Europa, S. 91 (III. Akt). Das Verhalten des Grafen entlarvt den Adligen (und damit auch den Adel) als dekadent: Eine Orgie mit Alkohol und Prostituierten gilt ihm als „Sonntagsmenu“; die Kleinbürgerlichkeit der Veranstaltung im Hause seiner Vermieterin ignoriert der Graf. Vgl. ebd., S. 97 (III. Akt).

⁹⁴ Ebd., S. 92 (III. Akt), 123 (IV. Akt).

wanderungsgesellschaft zu finanzieren.⁹⁵ Gerade adlige Frauen, die aufgrund ihrer (kriegsbedingten) Ehelosigkeit gezwungen sind, in das ihnen fremde, traditionell männerbestimmte Wirtschaftsleben einzutreten, agieren häufig an den gewandelten Zeitumständen vorbei. So hält Frau von Wieg ihre Kinder bewusst von Brotberufen fern und setzt ganz auf deren schöngeistige Bildung: „Was in euch steckt, versuche ich, aus euch herauszuholen. Alles andere kommt danach von selbst.“ Dass diese herkömmliche Form der Entwicklungsförderung nach 1918 aufgrund der fehlenden innerständischen Protektion der Sprösslinge keine „vernünftige Erziehung“ mehr darstellt und auch eine gewisse Ohnmacht vor den politischen Verhältnissen offenbart, erkennt die in der Vergangenheit verhangene Frau von Wieg nicht; sie lebt im übertragenden Sinne, wie ihr Schwager herausstellt, „auf dem Mars.“⁹⁶

Was Frau von Wieg in ihrer Dachstube nicht gelingt, erreicht Ada von Stetten: In einem heruntergekommenen Hotel richtet sie eine menschenverachtende, auf Erniedrigung und sexuelle Hörigkeit fußende Scheinwelt ein, die ehemals höfischen Glanz grotesk widerspiegelt. Zwar dominiert die verschuldete Baronin das trunkene Treiben im Hotel, doch werden alle, die sich ihr unterordnen, gleichermaßen ihres Bruders „Schw[ä]ger“ und „standesgemäße Personen“. In diesem erstarrten Raum ohne Vergangenheit und Zukunft kann es keinen Adel, der sich über seine Traditionen und Tugenden definiert, geben; im Hotel, in dem „die primitivsten Gesetze gesellschaftlichen Verkehrs“ nicht gelten, treten Aristokraten lediglich als lebensfremde „Gespenster“ und gar „Tote[-]“ auf.⁹⁷ Neben derartigen, sich der Wirklichkeit konsequent verweigernden Adelsfiguren wenden andere aristokratische Dramenfiguren verschiedene Strategien zur Überwindung ihrer bedrohlichen wirtschaftlichen Lage an. Wie Walter Hasenclever bereits in seinem Einakter *Die Entscheidung* (1919) am Beispiel des Prinzen Regenstein veranschaulicht, kann das titelgebende Moment der von den politischen und sozialen Umbrüchen ab

⁹⁵ Vgl. Toller: Der entfesselte Wotan, S. 277 (II. Akt). „Der beste Schutz: ein adliger Name. Vor adligen Namen hat das Geschmeiß Respekt“, behauptet Schlemm als Wotans Berater und zweites Ich, dabei nimmt er das Sparbuch von General von Stahlfaust nur „geringschätzig“ entgegen und weiß um dessen Verspottung durch Straßenjungen. Vom Charisma des Adels ist der niedere, verarmte Adel zumindest hier offensichtlich ausgenommen. Siehe ebd., S. 277 (II. Akt), 295 (III. Akt).

⁹⁶ Bruckner: Die Verbrecher, S. 375, 410 (I. Akt).

⁹⁷ Horváth: Zur schönen Aussicht, S. 138 (I. Akt), 141, 160 (II. Akt). Ada von Stetten steht, in einen „Automantel“ gekleidet und mit einer Reitgerte versehen, zwischen den Zeiten, wobei die Gerte, die sie gegen den Bruder richtet, auch zum Symbol von körperlicher Grausamkeit wird. Ihre zukunfts- und perspektivlose Verortung zwischen Kutsch- und Technikzeitalter spiegelt sich in dem Widerspruch zwischen ihrem Alter und ihrer Aufmachung wider: Das „verdorrte[-] weibliche[-] Wesen mit Torschlußpanik“ trägt das „rosa Kleidchen“ des Mädchenalters. Vgl. ebd., S. 137 (I. Akt). Aristokraten als zeitlose Gespenster in vielfacher Erscheinungsform, u.a. auch als „eine Art älterer Landedelfrau“, treten auf bei Gerhart Hauptmann: Hexenritt. Ein Satyrspiel. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Hans-Egon Hass. Bd. 3. Dramen. Berlin, 1996. S. 253–275, hier S. 270.

1918 ausgelösten Krise durch die Adligen nur allmählich bewältigt werden: „Seit drei Monaten“ sucht der Prinz eine Entscheidung herbeizuführen, zu der ein durchschnittlicher „Mensch“ bereits nach wenigen Minuten befähigt ist.⁹⁸

Generell verfolgt der Adel zwei Strategien zur wirtschaftlichen Absicherung: Sofern eine Erwerbstätigkeit ausgeübt wird, überwiegen klar Berufsfelder, die den traditionellen Karrieremustern des Adels nahekommen.⁹⁹ So finden sich zahlreiche Adelsfiguren im Staatsdienst, wobei der Posten des ‚Kriegsministers‘ und ähnlich militaristisch anmutende und damit auf die Armee als Aristokratenhort verweisende Ämter besonders häufig von Adligen besetzt werden.¹⁰⁰ Daneben versuchen sich adlige Männer wie Frauen im künstlerischen Bereich;¹⁰¹ letztere treten auch als Gesellschafterinnen hervor, doch während Gräfin Ursula Wrocho (Sternheim: *Der entfesselte Zeitgenosse*) und Frau von Schicketanz (Goetz: *Der Lügner und die Nonne*) in dieser Position entfernt an die Tradition des Hoffräuleins anknüpfen können, profitiert die Haushälterin Frau von Luber (Kaiser: *Der Silbersee*) nicht mehr von diesem Prestige.

Wie diese Angestellte eines nichtadligen Neureichen bereits erkennen lässt, können sich adlige Figuren in den traditionell bürgerlichen Sphären – Wirtschaft und Wissenschaft – nur bedingt etablieren: Graf Sagisdorff als Präsident der Filsmann-Werke und Graf Werbestorff als Zentral-Direktor der Allgemeinen Stickstoff AG sind, umgeben von bürgerlichen Teilhabern an der Entscheidungsgewalt, nicht unumschränkt weisungsmächtig;¹⁰² andere Adlige wie der Vertreter von Budde (Johst: *Die fröhliche Stadt*), der

⁹⁸ Hasenclever: Die Entscheidung, S. 459 (I. Szene). Zwar handelt es sich bei dem anonymen Menschen nicht um eine gewöhnliche Person, sondern um den Vordenker der im Stück thematisierten Revolution. Da jedoch das gesamte, sozial sehr verschiedene Umfeld des Prinzen im Verlauf der wenige Stunden umspannenden Handlung zu politischen Entscheidungen gelangt, kann dessen verhältnismäßig lange Phase der Entscheidungsfindung als Schwäche ausgelegt werden.

⁹⁹ Wie weit sich der Adel den klassisch bürgerlichen Berufen öffnen dürfte, war im *Deutschen Adelsblatt* als Presseorgan der DAG und damit weiter Teile des Kleinadels und des Adelsproletariats, äußerst umstritten, wobei sich besonders am Handwerk und am Kaufmannsstand die aristokratischen Geister schieden. Vgl. Hilmar von der Wense: Ein Wort zur Berufswahl. In: *Deutsches Adelsblatt*. 40 (1922). Nr. 12. S. 208–209; L. v. Meerheimb: Die Berufswahl der jungen Adligen. In: *Deutsches Adelsblatt*. 43 (1925). Nr. 7. S. 173–175.

¹⁰⁰ Adlige Kriegsminister finden sich bei Hans Chlumberg (d.i. Hans von Bardach-Chlumberg [*Wunder um Verdun* 1931]), Lernet-Holenia (*Österreichische Komödie*) und Toller (*Hoppla, wir leben!*). In militärische Auseinandersetzungen direkt verwickelt sind zudem der Geheime Regierungsrat von Liesegang (Leo Sternberg: *Die Separatisten* 1928) und Ministerialrat von Benndorf (Lask: *Leuna* 1921). Hofmann bezeichnet die Reichswehr als „Brutstätte des Monarchismus“. Siehe Arne Hofmann: „Wir sind das alte Deutschland, Das Deutschland, wie es war ...“ Der „Bund der Aufrechten“ und der Monarchismus in der Weimarer Republik. Frankfurt/M. et al., 1998. S. 31.

¹⁰¹ So etwa Regisseur von Spee (Friedrich Wolf: *Koritke* 1927), Schauspieler Prinz Nikolaus Wladimirowitsch Orloff und Generalintendant a.D. Graf Trott (von Unruh: *Phaea*), die Tänzerin Jeanne d’Avriel (Reinhold Zickel: *König Stahl* 1926) und die Schriftstellerin Thea von Woltau (Broch: *Die Entsühnung*).

¹⁰² Graf Sagisdorff ist hauptsächlich von der Familie Filsmann und dem Aufsichtsrat des Unternehmens abhängig und fremd in dieser „Geldatmosphäre“. Siehe Broch: *Die Entsühnung*, S. 42 (I, 5). Graf

Messeverkäufer von Henning (Arnolt Bronnen: *Komödie in Halle I* 1933) und der Sekretär Baron von Saechtig (Otto Rombach: *Apostel* 1927) zeigen generell eher beschränkt erfolgreiche Karrieren auf.¹⁰³

Neben der Erwerbstätigkeit stellt die – vorzüglich von Männern¹⁰⁴ betriebene – Annäherung an vermögende Partner aus dem Bürgertum eine zweite Strategie der Adelsfiguren zur finanziellen Versorgung dar, wobei Standesdünkel zwar akzentuiert, letztlich aber zurückgestellt werden. Graf Lande etwa hält sich, um seine Stellung bei dem als „Prolet“ verachteten Minister abzusichern, an dessen Tochter Lotte,¹⁰⁵ während Baron von Schmettow von seinen „antisemitische[n] Redensarten“ ablässt und bei der vermögenden Kammersängerin Rita Marchetti gar einen „semitischen Impetus“ geradezu zu suchen vorgibt.¹⁰⁶ Auch Graf Schreiberhau hindert der Umstand, dass er sich „geistig zwölftausendmal“ über den vermeintlich kulturlosen Amerikanern wäht, nicht daran, Dorothy Smither zu sich „emporheben“ zu wollen.¹⁰⁷ Die Bereitschaft, die verachteten jüdischen, bürgerlichen und amerikanischen Frauen als „Götterweib[er]“¹⁰⁸ zu ehelichen, reduziert die von den Aristokraten vertretenen Ideale auf menschenverachtende, der Selbstinszenierung durch Exklusion dienende Vorbehalte, die bereitwillig zugunsten kurzfristiger, weil personengebundener, und ökonomischer Absicherungen aufgegeben werden. Graf Stjernenhös Ausspruch „Man lebt [...] nur so lange[,] wie man lebt“ signalisiert deutlich, dass der wirtschaftlich bedrohte, Geldheiraten anstrebende Adel weder „in der Tradition seinen Weg vorgezeichnet findet“ noch „das Gesetz der Achtung vor der Nachkommenschaft“ anerkennt.¹⁰⁹ Die Aristokraten „degradieren“ sich mit ih-

Werbestoff hingegen kann sich nicht gegen die beiden bürgerlichen Direktoren der Gesellschaft durchsetzen. Vgl. Erwin Guido Kolbenheyer: *Jagt ihn – ein Mensch!* Schauspiel in fünf Aufzügen. In: Ders.: Gesamtausgabe der Werke letzter Hand. Abt. 1. Bd. 7. Dramen 2. Tübingen, 1964. S. 67–135, hier S. 109f. (III. Aufzug).

¹⁰³ Ungleich erfolgreicher ist die Besitzerin eines Schneiderateliers Frau von Leitgeb in dem Schauspiel *Truggold* (1932) von Liesel Maria Rebis und Poldi Neudeck.

¹⁰⁴ Hier folgt die literarische Darstellung der Realität: Eine bürgerliche Braut wurde besonders seitens des preußischen Landadels weitestgehend toleriert, gerade wenn nachgeborene Söhne derartige Ehen eingingen. Umgekehrt waren die Vorbehalte gegen eine Einheirat einer Adligen in bürgerliche Kreise wesentlich größer. Diese Heiratspraxis beschränkte sich allerdings auf den weniger vermögenden Kleinadel und das Adelsproletariat. Vgl. Monika Wienfort: *Adlige Handlungsspielräume und neue Adelstypen in der „Klassischen Moderne“ (1880–1930)*. In: *Geschichte und Gesellschaft*. 33 (2007). Nr. 3. S. 416–438, hier S. 425f.

¹⁰⁵ Toller: *Hoppla, wir leben*, S. 33 (I, 2).

¹⁰⁶ Sternheim: *Der entfesselte Zeitgenosse*, S. 11 (I, 1); ders.: *Der Nebbich*. Ein Lustspiel. In: Ders.: *Gesamtwerk* Bd. 3. S. 183–261, hier S. 199 (I, 3).

¹⁰⁷ Kornfeld: *Smither kauft Europa*, S. 105, 109 (III. Akt). Das Motiv des Emporhebens findet sich in seiner Umkehrung auch bei Horváth. Hier bietet Emanuel Baron von Stetten der vermögenden Christine an, für sie „auf die Zugehörigkeit zur anständigen Gesellschaft“ zu verzichten. Siehe Horváth: *Zur schönen Aussicht*, S. 199 (III. Akt).

¹⁰⁸ Sternheim: *Der Nebbich*, S. 199 (I, 3); Kaiser: *Der Silbersee*, S. 274 (III. Akt).

¹⁰⁹ Kaiser: *Kolportage*, S. 361–363 (I. Akt).

ren nichtstandesgemäßen Heiratsabsichten jedoch nicht nur hinsichtlich ihrer Adelszugehörigkeit, sondern darüber hinaus auch als Männer, da sie sich bereitwillig in die wirtschaftliche Abhängigkeit von Frauen begeben.¹¹⁰

Es scheint dem verarmten Adel nicht möglich, seine Geisteshaltung zu bewahren und zugleich die ihn betreffende wirtschaftliche Notlage abzuwenden. Die beiden vorgestellten Strategien zur ökonomischen Absicherung führen entweder in die dauerhafte Armut, weil adelsfremde Berufsfelder aus starrem Standesdenken nicht erschlossen werden, oder entfremden den Einzelnen von seinen sozialen Ursprüngen aufgrund der Selbstaufgabe als Mann wie als Aristokrat für Partnerinnen mit dem „Minus ihrer bürgerlichen Geburt.“¹¹¹

Der Mangel an Gelegenheiten zur Geldheirat und an tragfähigen Alternativen, sich in Staatsapparat und Wirtschaft ein Auskommen zu sichern, führt nicht wenige Adlige an den Rand der Legalität und darüber hinaus in außergesellschaftliche Bereiche: Ödön von Horváth's ein „Vergnügungsetablissement[-]“ führende „*Baronin mit den internationalen Verbindungen*“ etwa lebt vom Ankauf von Fräulein, die sie als „[n]ackete Weiber“ auftreten lässt.¹¹² Emanuel von Stetten und der ehemalige Feldmarschall von Peschel suchen im Glücksspiel ihr Auskommen,¹¹³ während die Wege des eindeutig kriminell agierenden Adels entweder in die illegalen Freikorps¹¹⁴ oder nach Übersee führen, wo der verarmte Adel unter dubiosen Umständen tatsächlich reich werden kann¹¹⁵ oder,

¹¹⁰ Horváth: Zur schönen Aussicht, S. 141 (I. Akt).

¹¹¹ Kaiser: Kolportage, S. 362 (I. Akt).

¹¹² Horváth, Ödön von: Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück in drei Teilen. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Traugott Krischke u. Mitarbeit v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 2. Stücke 1931–1933. Frankfurt/M., 1988. S. 97–203, hier S. 148, 150 (II, 4), 177 (III, 1). Gerade in den Vorarbeiten *Die Mädchenhändler* (1929/30) und *Ein Fräulein wird verkauft* (1930/31) ist der bei Horváth oft thematisierte Menschenhandel von zentraler Bedeutung für die Handlung. Im letzteren Entwurf wird das titelgebende Fräulein zur Prostitution nach Brasilien gelockt mit dem Versprechen, mit den dort erzielten Einnahmen „fürstlich“ leben zu können. Siehe Ödön von Horváth: Ein Fräulein wird verkauft. In: Ders.: Ein Fräulein wird verkauft und andere Stücke aus dem Nachlaß. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Frankfurt/M., 2005. S. 85–101, hier S. 99.

¹¹³ Vane von Peschel beschreibt ihren Vater zwar als „steinreich“, allerdings verweist sein Wohnort Baden-Baden auf ein reges Interesse am Casinobetrieb, sodass die Verarmung des Aristokraten durch Verluste beim Glücksspiel wahrscheinlich sind. Siehe Sternheim: Die Schule von Uznach, S. 394 (I, 3). Emanuel Baron von Stetten und Graf Quasse hingegen ist der Hang zum Spiel – Ausdruck einer Fremdüberantwortung des eigenen Schicksals – bereits zum Verhängnis geworden: Dem Baron droht der Ehrensuizid, den der Graf bereits vollzogen hat. Vgl. Horváth: Zur schönen Aussicht, S. 139 (I. Akt); Heinrich Mann: Das gastliche Haus. Komödie in drei Akten. In: Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. Alfred Kantorowicz. Bd. 10. Schauspiele. Berlin, 1956. S. 491–577, hier S. 497 (I, 2).

¹¹⁴ Adlige als Mitglieder oder offene Sympathisanten von Freikorps werden u.a. beschrieben von Hermann Broch (*Die Entsühnung*), Franz Theodor Csokor (*Besetztes Gebiet* 1930), Berta Lask (*Leuna* 1921), Leo Sternberg (*Die Separatisten*) und Ernst Toller (*Hoppla, wir leben!*).

¹¹⁵ Amerika ist attraktiv für dezidiert kriminelle Adlige wie beispielsweise Dietrich von Wieg und den jungen Graf Quadde. Vgl. Bruckner: Die Verbrecher, S. 410 (I. Akt); Mann: Das gastliche Haus, S. 498 (I, 2). Die ‚Neue Welt‘ fungiert allerdings nicht nur als Rückzugsort oder gesetzloses Aktionsfeld für in Europa gescheiterte Existenzen, sondern auch als eine zweite Welt außerhalb der eigentlichen, in die

wie etwa General von Stahlfaust und Gräfin Gallig in Ernst Tollers Komödie *Der entfesselte Wotan*, martialische Kolonialfantasien zu verwirklichen hofft. In beiden Fällen entziehen sich die Auswanderungswilligen der Realität der deutschen Nachkriegsgesellschaft und geben in dem amerikanischen „Milieu, das zu nichts verpflichtet,“ ihre ideale Zugehörigkeit zum für sich eine soziale Führungsrolle beanspruchenden Adel auf.¹¹⁶

II.4. Bilanz

Die verschiedenen Strategien der entprivilegierten Adelsfiguren, sich in die Wirtschaftsverhältnisse der Nachkriegszeit möglichst erfolgreich einzugliedern, führen auf der Bühne zu äußerst unterschiedlichen Ergebnissen. Als besonders fatal erweist sich dabei die beharrliche Negation jeglichen sozialen und politischen Umbruchs, da hierdurch die Anzahl der eigentlichen, traditionsbewussten Adelsfiguren, die im Drama der Weimarer Republik gezeigt werden, erheblich reduziert und die Position des Adels als zumindest imaginierte Gruppe geschwächt wird: Zum einen wenden sich junge Aristokratenprösslinge, denen die Monarchie mangels eigener Erfahrungen unreal und nur noch „romantisch“, vor allem aber wirtschaftlich unattraktiv erscheint,¹¹⁷ von ihren an herkömmlichen Verhaltensmustern festhaltenden, die Herausforderungen der republikanisch geordneten Gesellschaft ignorierenden Eltern ab. Zum anderen werden ebenjene adlige Realitätsverweigerer als Bettler, Obdachlose und Verrückte an den Rand der bür-

„überflüssige Personen“ abgedrängt werden können. Solche sind bei Kaiser die aufgrund ihres Vermögens traditionelle Standesgrenzen sprengende Bürgerliche, bei Eulenberg hingegen der Fürst Fertaleza selbst, der – „gräßlich[-]“ stinkend – seiner Gattin entbehrllich wird. Siehe Kaiser: *Kolportage*, S. 396 (III. Akt); Herbert Eulenberg: *Die Welt ist krank. Ein Stück von heute*. München, 1920. S. 37 (I. Akt).

¹¹⁶ General von Stahlfaust versteht sich als „bewährte[r] Führer[-]“, während Graf Schreiberhau in erster Linie als „Europäer“ auftritt. An ihre Zugehörigkeit zum Adel appellieren der General überhaupt nicht und der Graf erst verstärkt bei der Umwerbung von Dorothy Smither. Siehe Toller: *Der entfesselte Wotan*, S. 277 (II. Akt); Kornfeld: *Smither kauft Europa*, S. 107 (III. Akt).

¹¹⁷ Bruckner: *Die Verbrecher*, S. 358 (I. Akt). Die ideelle Annäherung von jungen Adligen an das Bürgertum setzte unmittelbar nach dem Weltkriegsende während der Zeit der Arbeiter- und Soldatenräte ein, in denen ehemalige Frontkameraden aller sozialer Schichten zusammenfanden. Vgl. Johannes Rogalla von Bieberstein: *Adel und Revolution 1918/1919*. In: *Mentalitäten und Lebensverhältnisse. Beispiele aus der Sozialgeschichte der Neuzeit*. Rudolf Vierhaus zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Mitarbeitern u. Schülern. Göttingen, 1982. S. 243–259, hier S. 252. Einen Generationsbruch im Adel, der sich etwa an der offeneren Kritik an der Flucht des Kaisers durch jüngere Aristokraten bemerkbar macht, konstatiert auch Heinz Reif: *Adel im 19. und 20. Jahrhundert*. München, 2012². S. 113; vgl. Malinowski: *Vom König zum Führer*, S. 219.

gerlichen Gesellschaft gedrängt und isoliert;¹¹⁸ weder ökonomisch noch sozial kann hier eine Adelszugehörigkeit behauptet werden.

Der Gang in die Kriminalität erweist sich zwar für nicht wenige Adlige in wirtschaftlicher Hinsicht als äußerst erfolgreich, wie etwa die Karrieren des durchtriebenen Dietrichs von Wieg und des naiven Barons Schweighelm von Braun zeigen, löst allerdings ebenfalls den diesen Weg einschlagenden Aristokraten aus adligen und sogar gesamtgesellschaftlichen Sphären heraus.¹¹⁹

In zivilen Berufen erzielen die Aristokraten höchst unterschiedliche Erfolge: Die verschiedenen adligen Kriegsminister, Geheimen und Oberregierungsräte verweisen auf eine gewisse Behauptungsleistung im traditionell vom Adel gepflegten Berufsfeld, die allerdings von den im Zeittheater der Weimarer Republik weitaus häufiger dargestellten ehemaligen, nun stellenlosen Militäradligen stark relativiert wird. Seltene, mehrheitlich niedrige Anstellungen im Dienstleistungssektor und nur vereinzelte Wissenschaftskarrieren¹²⁰ deuten darauf hin, dass dem Adel das wirtschaftliche Spektrum des Bürgertums auch nach 1918 fremd bleibt. Grundlegend hierfür ist nicht nur eine langwierig kultivierte Abneigung des Adels gegen nichtadlige Bevölkerungsgruppen und deren positive Vorstellung von Arbeit als zugleich notwendiger wie erfüllender Lebensinhalt.¹²¹ Umgekehrt definiert sich auch das Bürgertum in Abgrenzung zum für „faul“ erachteten Adel, dem der Zugang zum leistungsorientierten Wirtschaften bewusst verwehrt wird. „Hier rührt ja keiner einen Finger“,¹²² zieht Karin Bratt etwa im Schloss Stjernenhö Bilanz. Ähnlich wird Baron Schweighelm von Braun in Kurt Schwitters' *Es kommt drauf an* (1927–1930) vorgeworfen, „ein ausgesprochener Faulpelz“ zu sein. Dass der verarmte Adlige „bei meiner guten Herkunft“ jede Arbeit für „unmoralisch“ hält und selbst als dem bürgerlichen Leistungsideal entrückter Künstler kein einziges Bild malt, weil ihm seine „Kunst zu heilig“ dafür ist, stößt bei seinem bürgerlichen Umfeld zunächst auf Ablehnung: „Sie arbeiten ja gar nicht“, lautet der mehrfach erhobene Vorwurf. Anders als der von Karin Bratt abgeurteilte Graf Stjernenhö kann der Baron aller-

¹¹⁸ So gerät etwa Frau von Wieg in den Verdacht, zu betteln. Vgl. Bruckner: *Die Verbrecher*, S. 360 (I. Akt). Dass sie über die Erkenntnis, durch die Erziehung ihrer Kinder nicht einen aristokratischen Lebensstil aufrecht erhalten zu können, verrückt wird, deutet ihr Schwager an, der ihr daraufhin Erholung „unter Rivierapalmen“ finanziert. Siehe ebd., S. 410 (I. Akt), 471 (III. Akt). Auch die realitätsferne Ada von Stetten kämpft gegen ihren Wahnsinn an: „Ich bin nicht verrückt. Hörst du? Ich will nicht verrückt sein!“ Siehe Horváth: *Zur schönen Aussicht*, S. 138 (I. Akt).

¹¹⁹ Vgl. Bruckner: *Die Verbrecher*, S. 410 (I. Akt); Kurt Schwitters: *Es kommt drauf an*. Lustspiel in vier Aufzügen. In: Ders.: *Das literarische Werk*. Hrsg. v. Friedhelm Lach. Bd. 4. Schauspiele und Szenen. Köln, 1977. S. 157–213, hier S. 175 (II. Akt), 212 (IV. Akt).

¹²⁰ So etwa bei Franz Werfel (*Schweiger* 1922) und Erwin Guido Kolbenheyer (*Die Brücke* 1929).

¹²¹ Vgl. Hoyningen-Huene: *Adel in der Weimarer Republik*, S. 367.

¹²² Kaiser: *Kolportage*, S. 401, 404 (III. Akt).

dings die bürgerlichen Figuren von seinem „innere[n] Reichtum“ überzeugen und im „Kaisersaal im Fürstenhof“ einen adelsaffinen, vermögenden Mäzen für sich gewinnen.¹²³ Dass jene einfältige Gestalt aus Übersee stammt, entlarvt diese komische Erfolgsgeschichte allerdings als satirische Amerika-Kritik und führt zu keiner Positivbewertung der bürgerfernen Adelsfigur.

Obwohl auf wirtschaftlicher und sozialer Ebene zwischen Adel und Bürgertum enorme Vorbehalte gegeneinander bestehen, die ein Vordringen der Aristokraten in bürgerliche Wirtschaftszweige verhindert, sind sich beide Bevölkerungsgruppen bezüglich der Partnerwahl weitaus weniger entfernt – ein Kuriosum, gilt doch dem standesbewussten Adligen eine Braut mit dem „Minus [einer] bürgerlichen Geburt“¹²⁴ als ebenso unattraktiv wie dem leistungsorientierten Bürgerlichen ein verarmter Bräutigam. Paul Kornfeld zeigt in seinem Drama *Smither kauft Europa* auf, dass zum einen das Charisma des Adels als schmückender „Luxus“ besonders stark auf das weibliche Figural aller Schichten wirkt und zum anderen sich die Aristokraten als Wahrer einer herkömmlichen Gesellschaftsordnung und der abendländischen Kultur insgesamt derart nachhaltig zu inszenieren verstehen, dass die finanzielle Überlegenheit des Bürgertums zugunsten der außerökonomischen Vorzüge des Adels relativiert werden. Durch den übermäßig herausgestellten moralischen Wert des Adligen scheint diesem ein vermeintliches soziales Emporheben der Partnerin ebenso wie das Verschleiern der eigenen wirtschaftlichen Notlage möglich. Dem Adel gelingt es mit dieser Strategie der überzeitlichen, rein ökonomischen Kriterien entzogenen Selbstdarstellung, seine gesellschaftlich fragwürdige Position in eine überlegene umzukehren.

Bei der Umsetzung dieses Kalküls scheitern jedoch die Adelsfiguren, weil ihnen die bürgerliche Frau ebenso wie ihr gesamtes nichtadliges Milieu fremd bleiben. Graf Lande etwa fühlt sich von „diese[n] Geschichten“ um seine bisexuelle Braut bloßgestellt,¹²⁵ während Baron von Schmettow es gegenüber der leidenschaftlichen „Männerfresserin“ Rita vorzieht, sich als „Freund“ und „Zuschauer“ zurückzuhalten.¹²⁶ Die sexuell begehrende Frau repräsentiert hier die Moderne der Nachkriegszeit, der Adel hingegen erweist sich neben ihr als rückständig, erstarrt und fehlt in der Zeit.¹²⁷

¹²³ Schwitters: Es kommt drauf an, S. 175, 179, 185 (II. Akt), 197 (III. Akt), 203 (IV. Akt).

¹²⁴ Kaiser: Kolportage, S. 362 (I. Akt).

¹²⁵ Toller: Hoppla, wir leben, S. 88 (III, 2).

¹²⁶ Sternheim: Der Nebbich, S. 221 (II, 3), 251 (III, 4), 256 (III, 6).

¹²⁷ Bieberstein erklärt die „anti-emanzipatorische Haltung“ des Adels aus dessen politischer und sozialer Orientierungslosigkeit, die ihn motivierte, zumindest zwischen den Geschlechtern eine Beibehaltung der traditionellen, patriarchalen Ordnung anzustreben. Aus „Angst vor der Befreiung der durch gesellschaftliche Normen und Konventionen gezügelten Lüste“ engagierte sich der Adel beispielsweise nach 1918

Doch nicht nur im Umgang mit der modernen Frau, auch hinsichtlich seiner Darstellung als Hüter der europäischen Kultur und der traditionellen sozialen Ordnung, vor allem aber als Repräsentant einer gruppenspezifischen Tugendhaftigkeit gelingt es dem Adel nicht, sich glaubwürdig zu behaupten. Wie bei Horváth ersichtlich ist, wird die Monarchie zwar durch adlige Figuren und Denkmäler auf der Bühne vergegenwärtigt, scheint allerdings nicht mehr an eine bestimmte Geisteshaltung gebunden zu sein. Emanuel von Stetten unterscheidet sich hinsichtlich seines Umgangs mit Christine nicht von seinen bürgerlichen Mitbewerbern. Nicht zuletzt aus diesem Grund vermag das Fräulein, das sich „in der vaterländischen Geschichte“ nicht auskennt, die allein mit Schlagwörtern wie „Baron“ oder „solch glorreiches Geschlecht“ präsent gemachten, vermeintlichen Vorzüge des Aristokraten nicht zu erkennen. Dass sich der Baron gleichsam mit „Chauffeur und Kellner“ zu den „Modernen“ zählt, trägt nicht unwesentlich zur wachsenden Bedeutungslosigkeit seiner adligen Abstammung bei.¹²⁸ Auch bei Wibmer-Pedit ist die Adelsfigur obschon ihres adelsaffinen Umfelds nicht in der Lage, sich unter moralischen Aspekten als Aristokrat zu behaupten und, wenn nicht eine gesellschaftliche Führungsrolle einzunehmen, so doch zumindest die eigene Ehe nach traditionellen Wertvorstellungen zu führen: Die Danningers verheiraten ihre jüngste Tochter Resi, die zum Bedauern der Eltern „ein bißl modern“ geraten ist, mit Joachim von Zollern ausdrücklich in der Hoffnung, dass dieser „das Zeug dazu hat, sie ein bißl zu modeln.“¹²⁹ Dieser Wunsch erfüllt sich jedoch nicht, da Joachim weder auf die noch von seinen Eltern genutzten, innerständischen Netzwerke des Adels und dessen Strategien zur Konfliktlösung zurückgreifen kann noch innerhalb der sie verbindenden, soziale und geschlechtsspezifische Hierarchien weitgehend neutralisierenden Angestelltenschicht¹³⁰ neue Umgangsformen erlernen kann und so im Umgang mit anderen Figuren generell äußerst hilflos und passiv erscheint.

gegen die Einführung des Frauenwahlrechts. Siehe Bieberstein: *Adel und Revolution*, S. 257. Umso grotesker erscheint angesichts dessen die Äußerung des aristokratischen Präsidentschaftskandidaten in Tollers *Hoppla, wir leben!*, Politik „für die Frauen“ machen zu wollen. Siehe Toller: *Hoppla, wir leben*, S. 60 (II, 2).

¹²⁸ Horváth: *Zur schönen Aussicht*, S. 199f. (III. Akt). Da der Adel vielfach nur noch dargestellt, nicht aber gelebt wird (vgl. die adligen Schauspieler in Tollers *Entfesseltem Wotan* und von Unruhs *Phaea*), kann er umso leichter auch von Nichtadligen wie den Betrügnern Möbius und Gaetano inszeniert werden. Vgl. Hasenclever: *Ein besserer Herr*, S. 110 (I, 3); Kornfeld: *Smither kauft Europa*, S. 130 (IV. Akt).

¹²⁹ Wibmer-Pedit: *Das eigene Heim*, S. 8 (I, 1).

¹³⁰ Die Angestellten bildeten keine neue soziale Schicht, ihre „gesellschaftliche Orientierung nach oben“ und ihre angestrebte Zugehörigkeit zum Bürgertum erwiesen sich angesichts einer „längst vollzogenen Proletarisierung“ als „falsche[s] Bewußtsein[-]“. Siehe Christa Jordan: *Zwischen Zerstreuung und Berausung. Die Angestellten in der Erzählprosa am Ende der Weimarer Republik*. Frankfurt/M. et al, 1988 [Diss.]. S. 32.

Das ökonomische Scheitern der Adelsfiguren ist offensichtlich: Bürgerliche Wirtschaftsfelder bleiben den in Not geratenen Aristokraten fremd,¹³¹ ebenso potentielle Ehepartner aus dem bürgerlichen Milieu; gleichzeitig bieten dem Adel seine traditionellen Berufe nur bedingt wirtschaftliche Sicherheit: Während das Zeittheater der Weimarer Republik gutsituierte Adlige mehrheitlich im Staatsdienst zeigt, tritt der Militäradel verarmt, der landsässige Adel nur vereinzelt auf die am technisierten, pluralistischen, vor allem aber städtischen Leben orientierte Bühne. Angesichts der Leitsprüche, die auf dieser skandiert werden und durch die das bürgerliche Gewinnstreben idealisiert erscheint,¹³² verkommt der Adel zu „Restbestände[n] aus der guten alten Zeit“,¹³³ wobei sich sein finaler, nicht nur ökonomischer Untergang sowohl auf der Ebene der sozialen Gruppe als auch auf jener der Familie vollzieht.

III. Adlige als politisch Bedrohende

III.1. Eine allgegenwärtige Drohkulisse

HANS HEINZ VON TROTT: Ich besitze zu Hause eine kleine Mäusezucht. Mehr als 500 weiße Mäuse habe ich schon für den Felddienst ausgebildet. Sie sollen wieder einmal die heiligsten Güter der Nation schützen.¹³⁴

KÖNIG: Herren und Knechte müssen sein. Befehl muß sein und Gehorsam muß sein. Und es ist gewiß, daß, wer durch die Jahrhunderte befehlen gelernt hat, es besser kann als einer, der es heut' erst lernen muß [...]. Ich weiß, daß ich der König bin, und daß ich es bleibe, auch wenn ihr mich aus der Stadt weist.¹³⁵

Dass der Adel in den Zeitstücken der Weimarer Republik generell als politische Bedrohung erscheint, hat drei Ursachen. Zum einen suchte der reale Adel in großer Mehrheit nach 1918 und in dessen Folge die im wirklichkeitsnahen Zeittheater auftretende Adels-

¹³¹ „Was sind sie heute, die früher die Großen des Reiches waren? Wir haben hier Töchter von Buchhaltern, von Versicherungsagenten, von Filmstatisten. Ihre Brüder sind Inspektoren, Siedler, Reitlehrer, Eintänzer.“ Siehe Winsloe: Gestern und Heute, S. 41 (I, 4).

¹³² „Freie Bahn dem Tüchtigen!“ Siehe Hasenclever: Ein besserer Herr, S. 133 (II,1). „Es gibt keine andere Welt als die des Geldes.“ Siehe Broch: Die Entsöhnung, S. 93 (III, 1).

¹³³ Ebd., S. 35 (I, 3). Deutlicher sieht Erik Bratt im Schloss Stjernenhö „eine Welt in Trümmer“ gehen, will aber „die kümmerlichen Reste schonen!“ Siehe Kaiser: Kolportage, S. 404 (III. Akt).

¹³⁴ Schwitters, Kurt: Das Irrenhaus von Sondermann. Politisches Stück. In: Ders.: Das literarische Werk Bd. 4. S. 121–130, hier S. 127 (I, 4).

¹³⁵ Feuchtwanger: Thomas Wendt, S. 199 (III, 4).

figur wenigstens die „Distanz zu dem, was heute ist.“¹³⁶ Zum anderen beförderte die starke Konzentration der zeitkritischen Dramatiker auf das durch den eigenen wirtschaftlichen Niedergang und den Verlust seiner Privilegien politisch radikalisierte Adelsproletariat und speziell den stellenlosen Militäradel eine weitgehende Verdrängung moderater politischer Einstellungen innerhalb des Adels von einer ohnehin eher an der Anprangerung von Missständen orientierten Bühne.

Zuletzt zeigen besonders die wirkmächtigen Texte von unterschiedlich durchschlagend links eingestellten Autoren wie Hermann Broch, Walter Hasenclever, Berta Lask und Ernst Toller¹³⁷ antidemokratische Bestrebungen auch unter wirtschaftlich wie sozial gutsituierten Aristokraten, die mit Unterstützung der bürgerlichen Elite oder gar – wie Lask anmerkt – als deren „Gefolge“ gegen das Proletariat zu Felde ziehen.¹³⁸ Im inszenierten Klassenkampf zwischen den Befürwortern einer bürgerlichen „Diktatur des Kapitals“ und jenen einer „schleichende[n] bolschewistische[n] Diktatur“¹³⁹ scheint dem Adel auf dem ersten Blick lediglich eine randständige Bedeutung zuzukommen. Tatsächlich aber sind die Aristokraten in diesem auf der Bühne veranschaulichten Wettstreit der Systeme als Funktionselite in Staatsapparat und Militär von tragender Bedeutung und durchaus befähigt, das bürgerliche Lager für ihre Zwecke zu instrumentalisieren. Diese Option wird jedoch nur von proletarischen Figuren erkannt und schlägt sich in heftiger Kritik am bürgerlichen Stratordienst nieder,¹⁴⁰ die jedoch nicht restlos überzeugt, übt doch auch das Proletariat, wie Hasenclever und Toller veranschaulichen, beim Marsch durch die Institutionen ebenso wie nach der erfolgreichen Revolution Amtsgewalt und Herrschaft ähnlich dem Adel aus und verrät so die eigenen Ideale.¹⁴¹

¹³⁶ Winsloe: *Gestern und Heute*, S. 41 (I, 4). Wie die Dramen beispielsweise von Ernst Bacmeister (*Die Schlange*) und Curt Goetz (*Das Märchen, Der Lügner und die Nonne*) zeigen, trifft diese Aussage auch auf die Adelsfigur im Unterhaltungsstück zu. Die Adligen, die der Republik gegenüber positiv eingestellt waren, befanden sich in einer klaren Minderheitsposition. Vgl. Bieberstein: *Adel und Revolution*, S. 257.

¹³⁷ Auch diese Autoren trugen nicht zuletzt mit ihrer radikalen Darstellung des politisch aktiven Adels dazu bei, dass das Theater der Weimarer Republik zu einem „Kampfobjekt aller Parteien und gesellschaftlichen Schichten“ entfremdet wurde. Siehe Leopold Jessner: *Das Theater unserer Zeit*. In: Ders.: *Schriften. Theater der zwanziger Jahre*. Hrsg. v. Hugo Fetting. Berlin, 1979. S. 95-97, hier S. 95.

¹³⁸ Lask: *Leuna* 1921, S. 9.

¹³⁹ Broch: *Die Entsöhnung*, S. 19 (I, 2f.).

¹⁴⁰ Vgl. Lask: *Leuna* 1921, S. 37 (II, 1). Tollers Graf Lande hält sich irrtümlich für den „Steigbügelhalter“ der bürgerlichen „Geldprotze[-]“. Tatsächlich aber orientieren sich die Bankiers an den jeweils aktuellen Machthabern, zu denen nach dem Tod seines bürgerlichen Konkurrenten auch der Graf gehört. Siehe Toller: *Hoppla, wir leben*, S. 77 (III, 1).

¹⁴¹ Vgl. Hasenclever: *Die Entscheidung*, S. 467 (5. Szene); Toller: *Hoppla, wir leben*, S. 50 (II, 1). Die durch Schlaf oder Inhaftierung unbeeinflusst vom Wandel der Zeit gebliebenen Revolutionäre, die in beiden Stücken ihre ehemaligen Gefährten kritisieren, sterben einen gewaltsamen Tod. Dieser desillusionierende Ausklang brachte besonders Toller, dessen Stück mehr Beachtung als Hasenclevers fand, heftige Kritik aus dem linken Lager ein (vgl. Werner Hirsch: *Piscator-Bühne und die Arbeiterschaft*. In: *Die Rote*

Die zahlenbedingte Minderheitenposition des Adels auf der Bühne wird durch die Neigung nichtadliger Bevölkerungsgruppen, bei der Teilhabe an der politischen Macht einen adelstypischen Habitus anzunehmen, und durch die Bekleidung zentraler Positionen in der Exekutive durch einzelne Adlige aufgehoben. Bei allen Vorbehalten gegen die „adlige Brut“¹⁴² erweisen sich aus diesem Grund die politischen Konzepte der Aristokraten als jene, die sich – zumindest auf der Bühne der Weimarer Republik – am wahrscheinlichsten realisieren lassen. So gestaltet die ebenso standesbewusste wie intrigante Frau von Luber in Georg Kaisers *Silbersee*, einem melancholischen Abgesang auf die Republik, erfolgreich „alles so, wie es sein soll!“¹⁴³ Und Toller lässt – die Anspielung auf Paul von Hindenburg ist nicht zu übersehen – in *Hoppla, wir leben!* den Kriegsminister, der die „liberalen Utopien von Demokratie und Volksfreiheit“ unverhohlen als „Mumpitz“ verspottet, zum Reichspräsidenten gewählt werden. Die Aristokraten erlangen in den Revolutionsdramen der Weimarer Republik mithilfe eines entweder adelsaffin und monarchistisch eingestellten oder machtlosen, weil regierungsun- erfahrenen Bürgertums und Proletariats die politische Macht, ohne dieser aber eine konkrete Gestalt zu geben. Was Tollers adliger Reichspräsident unter einer „ehrliche[n] Diktatur“ versteht,¹⁴⁴ bleibt letztlich ebenso vage wie die Zielsetzung in den politischen Behauptungskämpfen der sich im nichtrevolutionären Zeittheater nach 1918 nicht durchsetzenden adligen Unterschicht.

In der Folge soll der Fokus der Darstellung eher auf die Revolutionsdramen gerichtet sein, da sich hierin das politische Agieren des Adels in größeren Bahnen vollzieht und entsprechend klarer herausstellen lässt. Daneben wird allerdings auch das auf das mehrheitlich im privatim Raum verortete Vorgehen des politisch einflusslosen und entsprechend wirkschwächeren Adelsproletariats betrachtet, da diese Gruppe bevorzugt von den Zeitstückautoren dargestellt wurde.

III.2. Politische Zielsetzung des Adels

Das politische Selbstverständnis des Adels wird in den Zeitstücken der Weimarer Republik von zwei wesentlichen Elementen geprägt: Durch die „[d]estillierte Erfahrung

Fahne. 8.9. 1927), spiegelt aber das Scheitern von revolutionären Gegenentwürfen zur sich etablierenden Weimarer Republik bis 1923 wider.

¹⁴² Lask: Leuna 1921, S. 73 (III, 3).

¹⁴³ Kaiser: Der Silbersee, S. 280 (III. Akt).

¹⁴⁴ Toller: Hoppla, wir leben, S. 30f. (I, 2).

von Jahrtausenden“,¹⁴⁵ über die nichtadlige Bevölkerungsgruppen aufgrund ihrer kurzfristigeren Erinnerungskultur nicht verfügen, verstehen sich die Aristokraten hinsichtlich ihres tradierten Tugendkanons und ihrer Führungsqualitäten prädestiniert, von der Spitze der sozialen Schichtung herab als moralische und militärische „Hüter und Wächter der Ordnung“ aufzutreten.¹⁴⁶

Diese „alte gediegene Ordnung und Gerechtigkeit“ ist durch den Zusammenbruch des Kaiserreichs, das Ende des Weltkriegs und die Etablierung der Weimarer Republik aus der Perspektive des Adels heraus zerstört worden, die Gesellschaft darüber „in Unordnung“ geraten.¹⁴⁷ Nur vereinzelt, wie etwa im Fall des sich als „wirklich sinnlos“ empfindenden Grafen Schreiberhau,¹⁴⁸ beschränken Adelsfiguren aufgrund dieser für sie als Stand nachteiligen sozialen Umschichtung ihren gesamtgesellschaftlichen Führungsanspruch auf kulturelle Bereiche. Wertkonservative Charakterformung und eine vermeintliche schöngeistige Bildung fallen hier zusammen, wobei sich letztere weniger in künstlerische Produktivität niederschlägt denn als dauerhafterer, innerer Wert gegen die bürgerliche Wirtschaftselite aufgebaut wird, deren „einzige Fundierung Geld“ darstellt.¹⁴⁹ Auch fernab des politischen Geschehens hält sich der Adel, beispielsweise in dem von Christa Winsloe aufgezeigten, abgeschlossenen, jedoch nicht weltfremden Internat auf diese Weise von den potentiellen „Kriegsgewinnlern oder dergleichen“¹⁵⁰ fern und sieht sich, wengleich zum großen Teil katastrophal verarmt, hinsichtlich der von ihm behaupteten geistigen Exklusivität als „Feudaladel – tadellos intakt.“¹⁵¹

Mehrheitlich aber hält der Adel angesichts des „Mist[s] überall“ an seiner politischen Führungsrolle fest. Es gilt, wieder „Herr im eigenen Hause“¹⁵² zu werden, eine Zielset-

¹⁴⁵ Toller: *Hoppla, wir leben*, S. 30 (I, 2).

¹⁴⁶ Lask: *Leuna 1921*, S. 133 (V, 7).

¹⁴⁷ Broch: *Die Entsöhnung*, S. 23 (I, 4), 39 (I, 5).

¹⁴⁸ Kornfeld: *Smither kauft Europa*, S. 123 (IV. Akt).

¹⁴⁹ Toller: *Hoppla, wir leben*, S. 80 (III, 2). Die Gegenüberstellung von Geld und Bildung prägt besonders deutlich das Verhalten von Graf Schreiberhau in Kornfelds *Smither kauft Europa*, von Frau von Wieg in Bruckners *Die Verbrecher* und Baron Schweighelm von Braun in Schwitters' *Es kommt drauf an*. In all diesen Fällen handelt es sich um Adelsfiguren, die wirtschaftlich derart verarmt und insgesamt perspektivlos sind, dass sie sich selbst nicht aus ihrer finanziellen Notlage befreien können und von der Unterstützung durch außerhalb der etablierten Gesellschaft stehende Kriminelle und Prostituierte angewiesen sind. Das ausschließliche Beharren auf geistige Überlegenheit durch Bildung und Tugendhaftigkeit in Verbindung mit dem Verleugnen der eigenen wirtschaftlichen Lage und der gewandelten politischen Situation führt die Adelsfiguren somit selbst an den Rand der sozialen Ordnung, als deren Spitze sie sich verstehen.

¹⁵⁰ Winsloe: *Gestern und Heute*, S. 8 (I, 1).

¹⁵¹ Kaiser: *Kolportage*, S. 369 (I. Akt). Zwar wird der sich so bezeichnende Baron Barrenkrona als reichster Mann Schwedens vorgestellt (vgl. ebd., S. 373 [I. Akt]), dennoch muss er als arm gelten, da seine Ansprüche weitaus größer als sein Vermögen zu sein scheinen: Der Baron ist zu sehr bereit, seine Tochter Alice von dem Amerikaner Erik Bratt aus dem Familienverband der Barrenkronas freikaufen zu lassen.

¹⁵² Lask: *Leuna 1921*, S. 21f. (I, 3).

zung, die nicht zwangsläufig mit der konkreten Restauration einer deutschen Monarchie einhergehen muss, sondern auf eine allumfassende Aufwertung der aristokratischen „Gemeinschaft des Blutes“ zielt.¹⁵³ Zwar ist der Kaiser visuell in Horváths „städtischen Anlagen“, in Tollers Arbeitszimmer des Ministers und in Winsloes staatlich subventionierter Schule öffentlich präsent,¹⁵⁴ doch richtet sich das Agieren des Adels mehr gegen den demokratischen „Geist des Westens und Roms“,¹⁵⁵ gegen vermögende „Plebejer, dreckige[,]“¹⁵⁶ aus dem Bürgertum und besonders die „rote Brut“,¹⁵⁷ als dass tatsächlich für den oder überhaupt irgendeinen Kaiser plädiert würde.

Der Vorzug dieses breitgefächerten Feindbildes besteht darin, dass es in seinen einzelnen Aspekten für eine ebenso breitgefächerte Bevölkerung integrierend wirkt. Naheliegender ist die Verbindung von Adligen, bürgerlichen Industriellen und Politikern gegen die Arbeiterschaft, wie Broch und Lask sie aufzeigen.¹⁵⁸ Zum Teil entstehen allerdings auch skurrile Allianzen, bei denen die ideellen Gegensätze der Figuren zugunsten der Vorstellungen des Adels aufgehoben werden. So sucht etwa in Sternheims Drama *Der entfesselte Zeitgenosse* der jüdische Diener die Nähe ausgerechnet zum antisemitischen Baron. In diesem Stück herrscht soziales Chaos, weil fünf Männer ebenso ausdauernd wie erfolglos um eine Frau werben. Das private Moment der Handlung wird deutlich relativiert durch die Berufe der Männer, die sie in ihrer Gesamtheit als einflussreiche, jedoch versagende Gesellschaftsspitze ausweisen, und durch die Dauer der Umwerbung: Die gestörten Verhältnisse im Schloss als symbolischen Ort der Herrschaft dauern seit „achtzehn Monaten“ an. In dem 1920 veröffentlichten und im Folgejahr uraufgeführten Drama findet somit eine konkret durch das Ende von Monarchie und Weltkrieg irritierte Elite der Kaiserzeit nicht zu einer neuen Ordnung, da die Figuren nach dem Wegfall ständischer Hierarchien keine strukturbildenden Kriterien und, darauf fußend, Wertig-

¹⁵³ Broch: *Die Entsöhnung*, S. 48 (I, 7).

¹⁵⁴ Vgl. Ödön von Horváth: *Italienische Nacht*. Volksstück. In: Ders.: *Gesammelte Werke* Bd. 1. S. 463–526, hier S. 486 (4. Bild); Winsloe: *Gestern und Heute*, S. 116 (III, 12). Bei Toller ist die Abbildung des Kaisers im Text nicht angelegt, wurde aber von Erwin Piscator bei der Erstaufführung des Stücks am 3. September 1927 in Berlin am Theater am Nollendorfplatz auf die Bühne gestrahlt. Vgl. Heinz Dähnhardt: *Mikado* und Piscator. In: *Deutsches Volkstum*. 9 (1927). H. 11. S. 865–868, hier S. 867f.

¹⁵⁵ Broch: *Die Entsöhnung*, S. 75 (II, 5).

¹⁵⁶ Kornfeld: *Smither kauft Europa*, S. 100 (III. Akt).

¹⁵⁷ Lask: *Leuna 1921*, S. 26 (I, 3).

¹⁵⁸ Eine solche Allianz wurde seitens der Monarchisten als „Rückkehr zum ‚Alten‘“ bewertet, wobei die Vorbehalte des Wirtschaftsbürgertums gegenüber den Adel im Kaiserreich ignoriert wurden. Siehe Hanns Marezoll: *Die Bedeutung des deutschen Landadels*. In: *Deutsches Adelsblatt*. 40 (1922). Nr. 3. S. 33–35, hier S. 33. Vgl. Lothar Gall: *Von der ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft*. München, 2012². S. 34.

keiten etablieren können und sich stattdessen vergeblich in verpuffenden „Anpassungstrick[s]“ ergehen.¹⁵⁹

Das Ziel aller aristokratischen und bürgerlichen Akteure nicht nur in diesem Drama liegt in der „Wiederherstellung der Wirtschaft und der Ordnung“ – eine Leistung, die zu erbringen nicht nur Sternheims Baron als dem „bei weitem Wertvollste[n]“¹⁶⁰, sondern dem Adel insgesamt am ehesten zugetraut wird, auch von Seiten der proletarischen Figuren. Zum einen überzeugt der Adel aufgrund seiner langen Traditionslinien in der Grundhaltung, „fossil am Erprobten“¹⁶¹ festzuhalten und „keine Neuerungen“ zu tolerieren.¹⁶² Dadurch entwickelt er ein enormes Identifikationspotential für all jene Bevölkerungsgruppen, die von krisenhaften Zuständen oder generell den heterogenen Strukturen einer offenen Gesellschaft überfordert sind. Dies veranschaulicht nicht nur Hasenclevers konservativ eingestellte Frau Compaß in der Komödie *Ein besserer Herr* als isolierter Einzelfall im Figural des Stücks, sondern bei Horváth in der Komödie *Zur schönen Aussicht* gar die gesamte groteske Hofgesellschaft um die Baronin Ada von Stetten.¹⁶³

Obwohl der Adel klare Vorstellungen wie den aus „Kirche, Küche, Kinder“ bestehenden „Lebenskreis altpreußischer Edelfrauen“¹⁶⁴ vertritt und konkrete Forderungen nach einer Disziplinierung der Bevölkerung und staatlicher „Autorität“ im Inneren sowie der Wiederherstellung des „Prestige[s] unseres Staates“¹⁶⁵ nach außen vertritt, gelingt es ihm doch, seine Absichten weitestgehend frei interpretierbar zu lassen: Als moralische „Gemeinschaft“ bilden die Adligen „keine politische Partei“,¹⁶⁶ entziehen sich so einer zuordnenden Integration im ungeliebten Parteiensystem der Republik und vermeiden

¹⁵⁹ Sternheim: *Der entfesselte Zeitgenosse*, S. 12 (I, 1), 22 (I, 3).

¹⁶⁰ Ebd., S. 64 (III, 2).

¹⁶¹ Sternheim, Carl: *Das Fossil. Drama in drei Aufzügen*. In: Ders.: *Gesamtwerk*. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 1. *Dramen I*. Neuwied, Berlin, 1963. S. 294–359, hier S. 316 (I, 6).

¹⁶² Kaiser: *Kolportage*, S. 360 (I. Akt).

¹⁶³ Die sich dem Adel unterordnenden Figuren werden von den beiden Autoren in ihren Stücken abgeurteilt: Frau Compaß verliert trotz der Unterstützung durch den als Detektiv agierenden Hauptmann von Schmettau jeglichen Einfluss auf ihre Tochter, die sich ganz den väterlichen Vorstellungen von Rentabilität unterwirft. Gemeinsam mit dem Aristokraten verlässt sie geschlagen die Bühne. Bei Horváth geht die Unterwerfung der Bürgerlichen mit dem Verlust ihrer Eigenständigkeit einher. Als „Sklaven“ sind sie an Ada von Stetten gebunden, mit der sie dem gemeinsamen moralischen, wirtschaftlichen und biologischen Untergang entgegengehen. Siehe Horváth: *Zur schönen Aussicht*, S. 191 (III. Akt). Worin eine neue Gesellschaftsordnung ohne Adel führen könnte, lässt Horváth gänzlich offen, während Hasenclever das rein kapitalistische System der Geldherrschaft satirisch überzeichnet und somit entwertet. Auch in seiner Komödie herrscht letztlich eine gewisse soziale Perspektivlosigkeit vor.

¹⁶⁴ Winsloe: *Gestern und Heute*, S. 120 (III, 12).

¹⁶⁵ Toller: *Hoppla, wir leben*, S. 30 (I, 2), 88 (III, 2).

¹⁶⁶ Broch: *Die Entsöhnung*, S. 74 (II, 5). Zur Entwicklung der dem Adel politisch am nächsten stehenden Deutschnationalen Volkspartei (DNVP) zwischen Monarchismus und Vernunftrepublikanismus vgl. Maik Ohnezeit: *Zwischen „schärfster Opposition“ und dem „Willen zur Macht“*. Die Deutschnationale Volkspartei (DNVP) in der Weimarer Republik 1918 – 1928. Düsseldorf, 2011 [Diss.]; Hofmann: *Wir sind das alte Deutschland*, bes. S. 23f., 31f.

eine verbindliche, programmatische Festschreibung ihrer Intentionen ebenso wie die Notwendigkeit, die Mehrheit der Wähler von sich zu überzeugen. Das in nur leichter Variation permanent wiederholte Mantra von der angestrebten „Ordnung und Gerechtigkeit in Deutschland“¹⁶⁷ und „Ruhe und Ordnung“¹⁶⁸ kann sowohl Anhänger der monarchischen Staats- und Gesellschaftsform als auch Gegner der aktuellen republikanischen „Schweinerei“ begeistern. Die Bereitschaft zur gewaltvollen Volksdisziplinierung und mehr noch die Beliebigkeit der hinter Schlagworten verborgenen Intention wird vor allem bei Lask deutlich, wenn der anonyme Rittergutsbesitzer sich „zu Diensten für Ordnung, Blut, Vaterland und was ihr wollt“ meldet.¹⁶⁹

Das Unbestimmte der politischen Zielsetzung des Adels ist eine unabdingbare Voraussetzung, um Sympathisanten für die Sache einer Bevölkerungsminderheit zu gewinnen, und wird nur geringfügig relativiert von dem unter nichtadligen Personen verbreiteten Vorwissen über den Adel, das, wie gerade die Kleinbürger Müller und Pickel zeigen, äußerst vage und wandelbar ist: Während der Vertreter Müller je nach Äußerung des Barons mal militärisch auftritt, mal den Pazifismus beschwört und dabei jedesmal seinen Militärdienst während des Weltkriegs anders darstellt, verurteilt der Provinzler Pickel die adligen Politiker als „alte[-] Hofschranzen“, gegen die „strenger“ vorgegangen werden müsste, um sie schließlich doch als von Gott eingesetzt zu verstehen.¹⁷⁰ Fraglich mag sein, ob die vage Selbstdarstellung des Adels einem einschlägig unwissenden Teil der Bevölkerung entgegenkommt oder dieses Unwissen wenige Jahre nach dem Ende der Monarchie bereits eine Wirkung dieser Inszenierung ist. Im Ergebnis unterscheiden sich beide Annahmen nicht: Dass der sich nicht eindeutig zu seinen politischen Absichten äußernde Adel im Grunde als „feiger Hund“ auftritt, weil er „nicht Flagge“ zeigt, wird ihm nur bei Joachim Ringelnatz zum Vorwurf gemacht.¹⁷¹

Nicht zuletzt ist die unbestimmte politische Zielsetzung des Adels auch eine Folge des Unvermögens der Aristokraten, aus ihren eigenen Reihen eine geeignete Führerfigur hervorbringen zu können. Die wenigen deutschen Herrscher, die auf der Bühne der Weimarer Republik gezeigt werden, treten, bevorzugt in den mehr oder weniger kolportagehaften Unterhaltungsstücken, isoliert in kaum der Welt verbundenen Refugien auf oder befinden sich auf einer ziellosen Flucht wie der reisende Hohenzollern-Spross,

¹⁶⁷ Sternheim: *Das Fossil*, S. 359 (III, 7).

¹⁶⁸ Toller: *Der entfesselte Wotan*, S. 277 (II. Akt); ders.: *Hoppla, wir leben*, S. 60 (II, 2).

¹⁶⁹ Lask: *Leuna 1921*, S. 134 (III, 7).

¹⁷⁰ Toller: *Hoppla, wir leben*, S. 36, 43 (I, 2); vgl. Horváth: *Zur schönen Aussicht*, S. 159–161 (II. Akt).

¹⁷¹ Ringelnatz, Joachim: *Die Flasche. Seemannsballade*. In: Ders.: *Das Gesamtwerk in sieben Bänden*. Hrsg. v. Walter Pape. Bd. 3. Dramen. Zürich, 1994. S. 5–69, hier S. 14 (I. Akt).

den Fritz von Unruh in *Rosengarten* (1922) zeigt. Hasenclevers Prinz Regenstein, selbst Sohn eines ehemals regierenden Fürsten, sieht sich von Beginn an nicht in der Nachfolge seines Vaters, sondern vor die titelgebende *Entscheidung* gestellt, ob er fliehen oder sich als „Kellner“ anderen Machthabern andienen sollte.¹⁷²

Der Adel in Militär und Staatsapparat hingegen, der auch nach dem Zusammenbruch der Monarchie „[i]n der Tradition seinen Weg vorgezeichnet“ findet,¹⁷³ kann „nicht denken“, nur „gehorschen. Tradition fortsetzen.“ Aller Amts- und Befehlsgewalt zum Trotz ist dieser Teil des Adels als Funktionselite auf einen „allerhöchsten Herrn“¹⁷⁴ angewiesen. Diese Abhängigkeit von Außenstehenden birgt nicht wenige Risiken für den Adel. Zum einen droht er überhaupt, in seinen schwach umrissenen Absichten missverstanden zu werden. Ob etwa General von Stahlfaust tatsächlich nach einem „Ministerposten“ im bestehenden Staat strebt oder einen die Republik aus den Angeln reißenen „Diktator“ sucht, bleibt in Tollers *Entfesselten Wotan* nicht nur für den Titelhelden, sondern auch für Tollers Publikum bis zuletzt ungeklärt.¹⁷⁵ Zum anderen veranschaulicht gerade diese Komödie, dass der Adel keinesfalls über den selbstdeklarierten „hochgezüchtete[n] Instinkt“ verfügt, der ihn bei seiner Suche nach dem geeigneten politischen Führer „sofort das minderwertige Produkt wittern“ ließe. Während bei Kaiser in einer Verwechslungskomödie noch relativ harmlos die vermeintlich oberste mit der untersten Bevölkerungsschicht vermischt wird und selbst die konservative Erbgräfin erkennen muss, dass wohl „in jedem Proletarier ein Stück von einem Grafen – und in jedem Grafen ein Stück von einem Proletarier stecken“ könnte,¹⁷⁶ pervertiert bei Toller die Unterstützung von diversen einflussreichen und vermögenden Adligen die Visionen eines einfachen Frisörs zu menschenverachtenden Wahnvorstellungen von „Krieg“ und „Haß“ – in die der Adel sein „Vertrauen“ zu legen bereit ist.¹⁷⁷

¹⁷² Hasenclever: Die Entscheidung, S. 459 (1. Szene).

¹⁷³ Kaiser: Kolportage, S. 361 (I. Akt).

¹⁷⁴ Winsloe: Gestern und Heute, S. 9 (I, 1), 41 (I, 4).

¹⁷⁵ Toller: Der entfesselte Wotan, S. 261 (I. Akt), 270 (II. Akt).

¹⁷⁶ Kaiser: Kolportage, S. 365 (I. Akt), 407 (III. Akt). In dieser Komödie fällt die Erbgräfin Stjernenhö auf den Bettlerjungen Acke ein, der als gräflicher Spross auftritt.

¹⁷⁷ Toller: Der entfesselte Wotan, S. 277, 297 (II. Akt). Tollers Drama *Der entfesselte Wotan* und die hier inszenierten Aristokraten gewinnen über das Jahr 1923 hinaus an Aktualität, da sich der nachkriegszeitliche „Frühling der Heilsbringer“ zehn Jahre später wiederholte. Siehe Hans Maier: Apotheose und Denkmalsturz. Diktatoren im 20. Jahrhundert. In: John Andreas Fuchs, Michael Neumann (Hrsg.): Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination. Regensburg, 2009. S. 32–47, hier S. 34. Relativierend zu dem negativen Adelsbild, das Toller entwirft, muss festgehalten werden, dass in der Weimarer Republik „auf allen politischen Seiten mit einer Selbstverständlichkeit von politischen Führern geredet, daß es sie geben müsse und daß es an ihnen überall fehle, die uns nach der Führerhybris des Faschismus irritiert.“ Siehe Gerhard Kraiker: Rufe nach Führern. Ideen politischer Führung bei Intellektuellen der Weimarer Republik und ihre Grundlagen im Kaiserreich. In: Sabina Becker (Hrsg.): Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. Bd. 4. St. Ingbert, 1998. S. 225–273, hier S. 225.

III.3. Strategien des Adels zur Restauration alten Prestiges

Bei dem Versuch, seine politischen Absichten umzusetzen, befördert der Adel die Inszenierung eines allgemeinen gesellschaftlichen Notstandes, die zum einen von den tatsächlichen, auf den eigenen machtstrategischen Vorteil abzielenden Interessen der aristokratischen Minderheit ablenken und zum anderen die Bedeutung des Adels als Kaderschmiede bewährter Krisenmanager unterstreichen soll: Da „die Welt [...] wieder nach Ordnung“ lechze und jederzeit drohe, „einem neuen Krieg in die Arme“ zu laufen,¹⁷⁸ sei ein Führungspersonal gefragt, das „durch die Jahrhunderte befehlen gelernt hat“.¹⁷⁹

Diese Selbstdarstellung des Adels überzeugt nicht nur das von den revolutionären Arbeiteraufständen während der Nachkriegszeit und infolge der Weltwirtschaftskrise beunruhigte Wirtschaftsbürgertum, wie es Hermann Broch in der *Entsöhnung* zeigt, sondern auch im Staatsapparat etablierte Bürgerliche wie Tollers Minister Wilhelm Kilman, denen die „Qualitäten der Männer des alten Regimes“ ebenso bekannt sind wie der Mangel an Alternativen: Anderen Bevölkerungsgruppen fehlt es schlichtweg an politischem „Fachwissen“.

Seien wir doch ehrlich [...]. Die Masse ist unfähig und wird unfähig bleiben vorerst [...]. Wie vermöchte der Arbeiter ohne Schulung in unserer Epoche die Funktion meinetwegen eines Syndikatsleiters zu übernehmen. Oder eines Direktors der Elektrizitätswerke? Später ... in Jahrzehnten ... in Jahrhunderten ... durch Erziehung ... durch Entwicklung ... wird es sich ändern.¹⁸⁰

Der Verweis auf die lang bemessene Dauer der Ausprägung gruppenspezifischer Führungsqualitäten lässt sich klar als Referenz an den Adel verstehen. Umgekehrt sind einzelne Aristokraten durchaus bereit, bei der Umsetzung ihrer Ziele die Allianz mit von ihnen verachteten Verbündeten zu suchen. So agiert der Adel „[i]m Namen des Präsidenten“,¹⁸¹ vertraut auf „unsere Polizei“¹⁸² und appelliert an ein „christliches Gemeinwesen“,¹⁸³ um je nach Belieben das eigene Handeln gegenteilig als „private

¹⁷⁸ Broch: *Die Entsöhnung*, S. 23 (I, 4).

¹⁷⁹ Feuchtwanger: *Thomas Wendt*, S. 199 (III, 4).

¹⁸⁰ Toller: *Hoppla, wir leben*, S. 37, 42 (I, 2).

¹⁸¹ Ebd., S. 20 (Vorspiel).

¹⁸² Kaiser: *Kolportage*, S. 390 (II. Akt).

¹⁸³ Winsloe: *Gestern und Heute*, S. 119 (III, 12).

Affären, die keine Einmischung vertragen“,¹⁸⁴ einer möglichen Beeinflussung durch Nichtadlige zu entziehen.

Neben dem häuslichen Intrigieren des Adelsproletariats, das mehrheitlich auf eine ausschließlich individuelle Etablierung abzielt und aufgrund der geringen sozialen Potenz dieses untersten Teils des Adels eine nur geringe gesamtgesellschaftliche Bedeutung hat,¹⁸⁵ verfolgt der politisch ambitionierte Adel zwei Strategien zur restaurativen Machtentfaltung. Während einige Aristokraten den Marsch durch die Institutionen antreten und dabei „eine Beförderung nach der anderen“ anstreben, um „parat zu sein, wenn wieder andere Zeiten kommen“,¹⁸⁶ verlegen sich andere Aristokraten auf den offenen, militanten Machtkampf. Hier wie da ist der Militäradel a.D. von entscheidender Bedeutung, da er, wie die vergangenen Militärkarrieren einzelner adliger Beamter und Kriegsminister veranschaulichen,¹⁸⁷ in den Staatsapparat eindringt und von da aus zum aggressiveren Auftreten der Administrative und der Gubernative entscheidend beiträgt. Darüber hinaus bestehen enge personelle Beziehungen zwischen der regulären Armee der Republik und den illegalen Frontkämpferbünden, sodass weitreichende militärische Aktionen von Regierung, Beamtschaft, Armee- und Freikorps¹⁸⁸ jenseits der staatli-

¹⁸⁴ Kaiser: *Der Silbersee*, S. 263 (III. Akt).

¹⁸⁵ So etwa Graf Schreiberhau in Kornfelds *Smither kauft Europa*. Anders verhält es sich bei Kaisers *Silbersee*, wo die restaurativen Bemühungen Frau von Lubers durchaus einen Modellcharakter aufweisen und ihre Umgestaltung des einst bürgerlichen Schlosses zu einem „Wohnsitz des bösen Prinzips, der Niedertracht und satten und verlogenen Alltäglichkeit“ durchaus metaphorische Bedeutung haben. Siehe N.N.: Rezension in *Der Tag* (o. D.), zitiert n. Peter K. Tyson: *The Reception of Georg Kaiser (1915–45)*. Vol. 1. Texts and Analysis. New York et al., 1984. S. 559–560, hier S. 560.

¹⁸⁶ Toller: *Hoppla, wir leben*, S. 32 (I, 2).

¹⁸⁷ Kriegsministerien hat es im Deutschen Bund und anschließend im Deutschen Kaiserreich nicht auf Reichsebene gegeben. Erst 1919 wurden die verschiedenen Ministerien der ehemaligen Bundesfürstentümer zu einem Reichswehrministerium zusammengefasst, das 1935 im Kabinett Hitler zum Reichskriegsministerium umbenannt wurde. Die Autoren Chlumberg (*Wunder um Verdun*), Lernet-Holenia (*Österreichische Komödie*) und Toller (*Hoppla, wir leben!*) verweisen mit den in ihren Stücken dargestellten adligen Kriegsministern auf eine vom Weltkriegsgeschehen unbeeinflusste Bereitschaft zur militärischen Aggression, die in der Republik noch größer als zuvor im Kaiserreich erscheint, da die Kriegsminister nun auf Reichsebene agieren können.

¹⁸⁸ Unter dem Begriff der Freikorps werden hier generalisierend alle paramilitärischen Einheiten, die nach dem November 1918 gegründet wurden und keine rechtliche Grundlage hatten, verstanden. Dazu gehören die diversen Freikorps im eigentlichen Sinne, daneben aber auch Wehrverbände wie die Schwarze Reichswehr, der Wehrwolf oder der Stahlhelm-Bund. Bedeutende adlige Führungsmitglieder derartiger Verbände waren Fedor von Bock (1880–1945), Franz Ritter von Epp (1868–1947), Siegfried Graf zu Eulenburg-Wicken (1870–1961), Wolf-Heinrich Graf von Helldorf (1896–1944), Carl Eduard Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha (1884–1954) sowie der Rathenau-Attentäter und spätere Schriftsteller Ernst von Salomon (1902–1972). Der verhältnismäßig hohe Anteil von Adligen im Führungsstab dieser Vereinigungen erklärt sich aus der Krise des Militäradels ab 1919: Nach dem Ende der Monarchie hatte dieser Teil des Adels nicht nur seine gesellschaftlich herausragende Stellung nahe dem Kaiser eingebüßt, sondern auch für ihn wichtige, weil identitätsstiftende Institutionen wie die Kriegsakademie und die Kadettenanstalten verloren. Gerade die etwa 9.400 bis 1920 stellenlos gewordenen adligen Offiziere fühlten sich von „solchen politischen Interessensverbänden, halblegalen und illegalen Organisationen und Clubs angesprochen, die konservativ-antirepublikanische Vorstellungen zu ihrem Programm gemacht hatten.“ Siehe Hoyningen-Huene: *Adel in der Weimarer Republik*, S. 93, 284. Vgl. Dietrolf Berg: *Der Wehrwolf*

chen Souveränität planbar sind, die im Zentrum von einer kleinen Gruppe gut vernetzter Adliger gesteuert werden. Dieses potentielle Szenario eines aristokratischen Militärputschs spielt Berta Lask in ihrem Revolutionsdrama *Leuna 1921* durch, wobei sie – deutlich im Gegensatz zu Rudolf Fuchs, der sich in seinem Stück *Aufbruch im Mansfelder Land* (1928) ebenfalls dieses Themas annimmt – dem Adel eine äußerst herausragende Bedeutung bei der Niederschlagung der mitteldeutschen Märzunruhen beimisst.

Solche Darstellungen blieben allerdings auch in den Revolutionsdramen der Weimarer Republik singulär, da in den Fokus der Stückhandlungen auch hier wie in den Zeitstücken im engeren Sinne eher die kleinteiligeren, alltäglichen Herausforderungen gerückt wurden, vor die der Adel in Staatsapparat und Militär angesichts seiner unmittelbaren bürgerlichen Konkurrenz gestellt worden war und die letztlich verhinderten, dass die Aristokraten ihre politische „Mission in Angriff“ nehmen konnten.¹⁸⁹

Die Etablierung des Adels im Staatsapparat zielt darauf ab, einen denkbaren politischen Wandel nicht zu initiieren, sondern zu sekundieren. Hier gilt es, in möglichst einflussreicher Position darauf zu „warten, bis unsere Zeit wieder kommt.“¹⁹⁰ Als für den Adel höchst problematisch erweist sich dabei der kaum zu bewältigende Widerspruch zwischen dem angestrebten Bewahren eines nichtbürgerlichen Habitus und der notwendigen Annäherung an bürgerliche Kollegen und Vorgesetzte, durch die erst die Karrieren der Aristokraten gemacht werden können. Wie Toller aufzeigt, wird die Verschmelzung von Adel und Bürgertum im Staatsdienst allerdings nicht nur durch die zwangsläufige berufliche Interaktion dieser beiden Bevölkerungsgruppen vorangetrieben; auch die bereits beschriebene, von Adligen geführte Brautschau im bürgerlichen Milieu und das bereitwillige Imitieren aristokratischen Verhaltens durch adelsaffine Bürgerliche führt zu gesellschaftlichen Grenzüberschreitungen. Dabei zeigt sich Minister Kilman ungleich erfolgreicher als der an dessen Tochter scheiternde Graf Lande: Dass Kilman bürgerlicher Herkunft und proletarischer Gesinnung ist, erkennt selbst der ihn umgebende Adel zuletzt nur noch an seinem angeblichen Körpergeruch eines „Prolet[en]“;

1923–1933. Vom Wehrverband zur nationalpolitischen Bewegung. Toppenstedt, 2008 [Diss.]; Bernhard Sauer: Schwarze Reichswehr und Fememorde. Eine Milieustudie zum Rechtsradikalismus in der Weimarer Republik. Berlin, 2004 [Diss.].

¹⁸⁹ Toller: Der entfesselte Wotan, S. 280 (II. Akt).

¹⁹⁰ Winsloe: Gestern und Heute, S. 41 (I, 4). Wolfgang Zollitsch beschreibt den Adel in Staatsapparat und Militär als eine „Elite im Wartestand“. Siehe Wolfgang Zollitsch: Adel und adlige Machteliten in der Endphase der Weimarer Republik. Standespolitik und agrarische Interessen. In: Heinrich August Winkler (Hrsg.): Die deutsche Staatskrise 1930–1933. Handlungsspielräume und Alternativen. München, 1992. S. 239–256, hier S. 243.

für Außenstehende wie den Kleinbürger Pickel sind derartige Unterscheidungskriterien überhaupt nicht mehr erkennbar, Adel und Bürgertum für ihn im Staatsdienst längst eingeworden.¹⁹¹

Ein derartiger Identitätsverlust droht dem Militäradel, der nach wie vor im Dienst ist oder in illegalen Verbänden seine politischen Ziele verfolgt, nicht, da die Armee der Republik zum einen, wie Horváth den Sektvertreter Müller in den Mund legt, zumindest in der Bühnenrealität der Weimarer Republik wesentlich weniger Nichtadlige in ihren Reihen aufweist, als dies im Staatsapparat der Fall ist.¹⁹² Ein Festhalten an so manch „alte[m] Wahrspruch unseres Kaiserhauses“ fällt unter diesen Bedingungen umso leichter.¹⁹³ Zum anderen scheinen die Adligen unter Waffen, brutalisiert von dem Weltkriegserleben sowie den Erfahrungen während des Kapp-Putsches, im Baltikum und Oberschlesien,¹⁹⁴ offenbar eher dazu bereit, rigoros gegen bürgerliche oder gar proletarische Bevölkerungsgruppen vorzugehen. Diesen Rückschluss legen etwa die Charakteristik und das Agieren von Brochs Freiherr von Rosshaupt und Lasks Polizeimajor von Zechlinsky, beides ehemalige Baltikumer, nahe.¹⁹⁵

Diese „offene und ehrliche Wehrfähigkeit“,¹⁹⁶ die der Militäradel selbst als eigene Stärke versteht, wird ihm jedoch zum Nachteil, weil sie ihn politisch isoliert, nicht nur von der nichtadligen Bevölkerung: Da der Militäradel in Armee und Freikorps die bür-

¹⁹¹ Vgl. Toller: *Hoppla, wir leben*, S. 33 (I, 2), 101 (IV, 2). Ein abstoßender Geruch, in diesem Fall jener nach Zwiebeln, ist auch bei Sternheim das einzige Merkmal, das den Kleinbürgerlichen Tritz zuletzt noch von der elitären Salongesellschaft unterscheidet, in die er von Baron von Schmettow eingeführt wird. Vgl. Sternheim: *Der Nebbich*, S. 253 (III, 5).

¹⁹² „Mein Bruder [...] war der einzige Bürgerliche im Offizierskorps seines Regiments.“ Siehe Horváth: *Zur schönen Aussicht*, S. 160 (II. Akt).

¹⁹³ Winsloe: *Gestern und Heute*, S. 120 (III, 12).

¹⁹⁴ Im Baltikum fiel das Agieren der Freikorps mit dem Ende der deutschen Besatzung und den estnischen und lettischen Unabhängigkeitskämpfen gegen die Sowjetunion zusammen. Für aristokratische Kämpfer von Interesse war darüber hinaus die Zurückdrängung einer bolschewistischen Politik der Enteignung deutsch-baltischer Adliger, nationale Kreise strebten eine Rückkehr Russlands zur Monarchie an. Die illegale Mission der Baltischen Landwehr und der Eisernen Division endete im Verlauf des Jahres 1919 nach der Unterzeichnung des Waffenstillstandvertrages von Stradsdenhof im Juli desselben Jahres. Führende Akteure unter den deutschen Freikorps waren Heinrich Graf zu Dohna-Schlobitten (1882–1944), Rüdiger Graf von der Goltz (1865–1946) und Gotthard von Timroth (1868–1941).

In Oberschlesien agierten diverse Freikorps aufgrund der im Versailler Vertrag festgelegten Abstimmung über den Verbleib der mehrheitlich von Slawen bewohnten Gebiete beim Deutschen Reich. Nachdem diese im März 1921 abgehalten worden war, fiel der Osten der Region an Polen; das Hultschiner Ländchen war bereits im Jahr zuvor ohne Abstimmung an die Tschechoslowakei gekommen. Vgl. Bernhard Sauer: „Auf nach Oberschlesien“. Die Kämpfe der deutschen Freikorps 1921 in Oberschlesien und den anderen ehemaligen deutschen Ostprovinzen. In: *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*. 58 (2010). Nr. 4. S. 297–320; Kai Struve (Hrsg.): *Oberschlesien nach dem Ersten Weltkrieg. Studien zum nationalen Konflikt und seiner Erinnerung*. Marburg, 2003; Hans-Erich Volkmann: *Die deutsche Baltikumpolitik zwischen Brest-Litovsk und Compiègne. Ein Beitrag zur „Kriegszieldiskussion“*. Köln, Wien, 1970.

¹⁹⁵ Vgl. Broch: *Die Entsühnung*, S. 35 (I, 3); Lask: *Leuna 1921*, S. 82 (III, 4).

¹⁹⁶ Broch: *Die Entsühnung*, S. 23 (I, 4).

gerliche und proletarische „rote Brut“¹⁹⁷ ebenso wie die als „feige[-] Kompromißler“¹⁹⁸ verunglimpften Adligen im Staatsdienst ablehnt, entsteht keine Allianz zwischen den radikalen und den gemäßigten Vertretern der Aristokratie. Droht der Adel im Staatsdienst somit aufgrund seiner Nähe zum Bürgertum die ihn bestimmenden Konturen zu verlieren und sich infolgedessen als soziale Gruppe aufzulösen, führt die starke Akzentuierung der ihn definierenden Andersartigkeit zur sozialen Isolierung des Militäradels. Im Ergebnis lässt sich eine innere, seine politische Zielsetzung empfindlich schwächende Spaltung des Adels in der Republik ausmachen.

III.4. Bilanz

Zwar entstammen die wesentlichen Akteure des politisch aktiven Adels dem Militär, doch wirkt der gemeinsam verrichtete Waffendienst während des Weltkrieges nicht verbindend: Während sich ein Teil des Militäradels dem Staatsdienst zuwendet und seine Etablierung in der Exekutive der Republik unter der partiellen Aufgabe des eigenen Habitus oder unter dessen Preisgabe zur Nachahmung durch Bürgerliche vorantreibt, fordert der nach wie vor aktive Militäradel in Armee und Freikorps ein Festhalten an den revolutionären „Zeiten des Losschlagens“, eine Fortsetzung der bürgerkriegsartigen Zustände der unmittelbaren Nachkriegszeit also.¹⁹⁹

Diese beiden Strategien lassen sich jedoch nicht miteinander vereinbaren, mehr noch: Die intentionale Spaltung des Militäradels führt zu einer Schwächung beider Flügel, die nicht von außen her, sondern adelsintern betrieben wird, da sich gemäßigte und radikale Militäradlige gegenseitig als Bedrohung ihrer zwar gleichlautenden, allerdings auf unterschiedliche Weise verfolgten restaurativen Ambitionen wahrnehmen: Der Adel im Staatsapparat sieht sich durch die Machenschaften gerade der staatlich kaum kontrollierbaren, weil paramilitärischen „Frontbünde“ in seiner Position und seiner Zielsetzung, die eigenen Interessen „legal“ über Beamtenkarrieren und Wahlsiege zu erreichen, gefährdet.²⁰⁰ Bei Toller setzt sich der gemäßigte Militäradel um den Minister von Wandsring und Baron Friedrich gegenüber dem radikaler auftretenden Grafen Lande zu

¹⁹⁷ Lask: Leuna 1921, S. 26 (I, 3).

¹⁹⁸ Toller: Hoppla, wir leben, S. 76 (III, 1). Die Bühnendarstellung einer gespaltenen adligen Funktionselemente stimmt mit der Realität der Weimarer Republik überein. Vgl. Francis L. Carsten: Geschichte der preußischen Junker. Frankfurt/M., 1988. S. 155.

¹⁹⁹ Toller: Hoppla, wir leben, S. 31 (I, 2).

²⁰⁰ Ebd.

Beginn des dritten Aktes und damit an zentraler Stelle im Stück durch, als ausgerechnet unter dem frisch gewählten, aristokratischen Präsidenten ein Verbot der militanten Vereinigungen auf den Weg gebracht wird.²⁰¹

Bei Lask hingegen erfährt der Adel im Staatsdienst eine empfindliche Niederlage. Da der bürgerliche Oberpräsident „Ordnung halten kann ebensogut wie irgendein Beamter mit blauem Blut“, ergibt sich für den Militäradel, der sich ebenfalls als „Hüter und Wächter der Ordnung“²⁰² versteht, keine Notwendigkeit zum Adelsputsch, zumal die „alten Soldaten“ bereitwillig in die Niederschlagung der Arbeiterunruhen eingebunden und ihnen bezüglich der angestrebten „Grausamkeiten [...] keine Vorschriften“ gemacht werden. Der auf diese Weise zum weitreichend befugten „Retter“ erkorene Militäradel wird somit unter Ausschluss des Adels im Staatsdienst sozial aufgewertet; eine Beseitigung der ihn begünstigenden bürgerlichen Beamten und der kommunistischen Amtsvorsteher, wie sie besonders von dem adligen Regierungspräsidenten gefordert wird, ist dementsprechend nicht im Interesse des Militäradels.²⁰³

Insgesamt kann der in den Revolutionsdramen dargestellte politisch aktive Adel seine Ziele nicht umsetzen, da er die innere Zerrissenheit zwischen dem gemäßigten und dem radikalen Kontra zur Republik, zwischen (zeitweiliger) Annäherung und konsequentem Distanzwahren zum Bürgertum nicht überwinden kann. Wenngleich sich einzelne Fraktionen politische Vorteile verschaffen können, so behindert doch der adelsinterne Mangel an Führerpersönlichkeiten eine dauerhafte Restauration der Aristokratie.

Anders verhält es sich in den eher metaphorisch angelegten Revolutionsdramen von Walter Hasenclever (*Die Entscheidung*) und Georg Kaiser (*Der Silbersee*), in denen jeweils nur eine adlige Figur auftritt. Hier gelingt es den Figuren, sich eine gewisse Machtfülle zu bewahren, worüber sie jedoch ihren Adel einbüßen: Hasenclevers Prinz Regenstein verzichtet auf seinen Herrschaftsanspruch, um mit seiner Fähigkeit zur Inszenierung von Macht ausgerechnet einem proletarischen Diktator in den Sattel zu verhelfen. Dadurch trägt er dazu bei, dass es über die Revolution zu einer Verkehrung der bisherigen sozialen Hierarchie kommt, die allerdings nach denselben autoritären und letztlich monarchischen Herrschaftsprinzipien organisiert ist wie die überwundene Gesellschaft der Kaiserzeit. Prinz Regenstein bemerkt angesichts dessen nicht, dass er die Trennung von adliger Figur und adligem Verhalten befördert, adelstypische Herrschaftsformen somit frei verfügbar macht und dem Geburtsadel jede politische Bedeu-

²⁰¹ Vgl. ebd., S. 75 (III, 1).

²⁰² Lask: Leuna 1921, S. 27 (I, 3), 133 (V, 7).

²⁰³ Ebd., S. 81f. (III, 4), 134 (V, 7).

tung entzieht.²⁰⁴ Kaisers Frau von Luber kann sich zwar politisch restaurieren, ihr intrigantes Verhalten auf dem Weg dahin sowie ihr menschenverachtendes Vorgehen gegen ihr bürgerliches Umfeld rauben ihr jedoch jede Menschlichkeit, entfremden sie von den Tugenden des Adels und entziehen ihrer totalitären Herrschaft den diese bedingenden sozialen Rahmen. Im Verbund mit dem ihr hörigen Militäradel Baron Laur isoliert sich Frau von Luber auf ihrem zurückgewonnenen Schloss.²⁰⁵ Auch bei Kaiser verliert somit der Adel über einen nur scheinbaren Erfolg im Kampf um die politische Macht langfristig jegliche gesellschaftliche Relevanz.

Derart großflächig angelegte politische Auseinandersetzungen wie in den genannten Revolutionsdramen finden sich in den Zeitstücken der Weimarer Republik im engeren Sinne nicht, da hierin nicht die deutsche Staatsform, sondern einzelne soziale Zustände infrage gestellt werden. Der in ihnen aufgezeigte Adel sticht, wie bereits dargelegt, eher durch seine wirtschaftliche Notlage als durch politische Ambitionen, die über die Absicherung des eigenen Daseins hinausreichen würden, hervor. Den Adelsfiguren dieser Stücke fehlt es schlichtweg an Ämtern und Ansehen, Besitz und Bildung sowie Einfluss sowohl auf andere Adlige wie auch auf bürgerliche Kreise, um weitreichender aktiv werden zu können. Die ökonomisch schwache Stellung dieses Adelsproletariats wirkt sich dabei besonders schwerwiegend auf dessen sozialen Stand aus; der wirtschaftliche Niedergang des Militäradels a.D. und der mit ihm verbundenen Adelsgruppen zieht das politische Scheitern dieser Figuren insofern nach sich, dass sie ihre ökonomische Eigenständigkeit verlieren, ihr behauptetes Festhalten an einer angestrebten, adelstypischen Lebensweise nicht mehr aufrecht erhalten können oder aus dem häuslichen Umfeld, das sie zumindest zeitweise dominiert haben, verdrängt werden. Eine Figur, die all diese Aspekte in sich vereint, ist Ferdinand Bruckners Frau von Wieg, deren Niedergang als kaum tragisches „Malheur“ aufgefasst wird.²⁰⁶

Wenige Ausnahmen wie der konservativen Figuren Orientierung gebende Hauptmann von Schmettau oder der beständig vermögende Frauen umwerbende und als Salonlöwe unterhaltende Hauptmann von Schmettow können sich eine gewisse soziale Bedeutung bewahren, die sich aus ihrer Adelszugehörigkeit ergibt. Doch auch diese Figuren treten wie nicht wenige der verarmten, politisch schwach und nur begrenzt agierenden Adels-

²⁰⁴ Bereitwillig tritt Prinz Regenstein sein ererbtes Himmelbett an den proletarischen Kriegsminister ab und veräußert damit gewissermaßen einen zentralen Bestandteil des herrschaftlichen, personengebundenen Besitzes als Symbol des eigenen, monarchischen Machtanspruchs. Vgl. Hasenclever: Die Entscheidung, S. 460 (1. Szene).

²⁰⁵ Vgl. Kaiser: Der Silbersee, S. 280 (III. Akt).

²⁰⁶ Bruckner: Die Verbrecher, S. 484 (III. Akt).

proletarier noch (weit) vor dem Ende der Stückhandlung von der Bühne;²⁰⁷ der heroische, glanzvolle Abgang wird ihnen verwehrt: In den Zeitstücken der Weimarer Republik erledigt sich der Adel selbst hinter den Kulissen ohne Beisein des Publikums. Ein Erinnern an die Verlorengegangenen findet nicht statt, weil es den Adelsfiguren letztlich nicht gelingt, die Monarchie gegenüber der Republik als für die Bevölkerungsmehrheit bessere Staatsform darzustellen.²⁰⁸

IV. Ausblick

IV.1. Das Verschwinden des Adels

Die Darstellung von Adelsfiguren im Zeittheater der Weimarer Republik beschränkt sich im Wesentlichen auf die Inszenierung des wirtschaftlich bedrohten, politisch reaktionären, doch weitestgehend machtlosen Adelsproletariats und – in Einzelfällen – der aristokratischen Funktionselite in Staatsapparat und Militär, deren politische Zielsetzung allgemein „konservativ“ ausgerichtet ist.²⁰⁹ Der Mangel an einenden Führungspersönlichkeiten aus den eigenen Reihen und der Dissens über das geeignete Verhältnis zur politischen und Wirtschaftselite des Bürgertums sowie über die Bedeutung der Herrschaftslegitimation befördern den Zerfall der adligen Funktionselite, die auch in den einen vermeintlichen Siegeszug von Monarchisten und Kapitalisten aufzeigenden Revolutionsdramen der Nachkriegszeit nur partiell ihre soziale Bedeutung behaupten kann. Zwar liegt die Vermutung nahe, gerade die adligen Offiziere a.D. als Kern des Adelsproletariats gerieten „schon deshalb in eine satirische Perspektive, weil sie in der Re-

²⁰⁷ Vgl. Hasenclever: Ein besserer Herr, S. 133 (II, 1); Sternheim: Der Nebbich, S. 257 (III, 7). Ähnlich verschwindet der Adel von der Bühne bei Bruckner (*Die Verbrecher*), Hasenclever (*Die Entscheidung*), Horváth (*Zur schönen Aussicht*), Rehfisch (*Der Frauenarzt*), Sternheim (*Der entfesselte Zeitgenosse*), Toller (*Der entfesselte Wotan*) und Wibmer-Pedit (*Das eigene Heim*). Bei Kornfeld (*Smither kauft Europa*) verliert sich Graf Schreiberhau in der anonymen und austauschbaren Masse der von dem Amerikaner Gekauften, bei Sternheim (*Die Schule von Uznach*) bezieht Vane von Peschel im Rahmen einer künstlichen Aufreihung von Verlobungspaaren eine randständige Position. Vgl. Sternheim: Die Schule von Uznach, S. 443 (IV, 4). Dass jedoch auch von dem scheinbar bereits in der Gegenwart der Dramen bedeutungslos werdenden Kleinadel und Adelsproletariat durchaus eine situative politische Bedrohung zumindest auf regionaler Ebene ausgehen kann, zeigt Carl Sternheim in seinem Drama *Das Fossil* auf, wenn der nach dem Versailler Vertrag in einem „Pavillon, Marke Panzerturm“ überdauernde Traugott von Beeskow als totbringender „deus ex machina“ seine eigene Nachkommenschaft umbringt. Siehe Sternheim: *Das Fossil*, S. 298 (I, 1), 305 (I, 3).

²⁰⁸ Vgl. Hofmann: Wir sind das alte Deutschland, S. 30; Reif: Adel im 19. und 20. Jahrhundert, S. 114.

²⁰⁹ Hasenclever: *Die Entscheidung*, S. 461 (II. Szene); Broch: *Die Entsöhnung*, S. 41 (I, 5).

publik als lebende Anachronismen wirken“,²¹⁰ doch stellt der in mehrfacher Hinsicht heruntergekommene, dennoch auf seine einstigen Privilegien beharrende Adlige nicht nur eine lächerlich wirkende und entsprechend verlachbare „Karikatur“ des realen Adels in der Weimarer Republik dar.²¹¹ Wie die sozial etablierten Aristokraten aus den Zeitstücken im engeren Sinne, den Revolutionsdramen und den nur schwach zeitgenössische Ereignisse und Entwicklungen aufgreifenden Unterhaltungsstücken können auch vermeintliche adlige Randexistenzen charismatische Wirkung entfalten, amüsant und sogar sympathisch²¹² erscheinen oder als unmenschlich und gefährlich gezeigt werden und darüber eine gewisse politische Relevanz erlangen. In einer offenen Bühnengesellschaft bieten die am Gestrigen festhaltenden Adligen darüber hinaus ihren Gleichgesinnten wie auch ihren Gegnern moralische Orientierung; eingedenk einer offenen Zukunft und einer weitverbreiteten Skepsis gegenüber der Dauerhaftigkeit der mehrheitlich ungeliebten Republik²¹³ – „Wer weiß, was morgen wird.“²¹⁴ –, erscheint die Nähe zum auch am abgewirtschafteten Grafen festgemachten, ungebrochenen Prestige des Adels nach wie vor als mögliche soziale „Fundierung“ für ein ungewisses Morgen.²¹⁵ Die Aristokraten fungieren somit aufgrund ihres Beharrens auf einer für Nichtadlige deutlich erkennbaren, exkludierend wirkenden gruppenspezifischen Tradition nur zum Teil als Anachronismen in einer republikanischen Gegenwart, daneben aber auch als dem politischen Moment entthobene Repräsentanten einer scheinbar bekannten Vergangenheit und einer denkbaren Zukunft. Dennoch droht der „keine Neuerungen“ liebende Adel einem pluralistischen Jetzt der vielfachen „Experimente[-]“ geistig und sozial abhanden zu kommen²¹⁶ und so verwundert es nicht, dass die Aristokraten, einmal von der

²¹⁰ Knobloch, Hans-Jörg: Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie. Bern, Frankfurt/M., 1975. S. 129.

²¹¹ Wilder, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers. Ein Beitrag zur Literatur der Zwanziger Jahre. Frankfurt/M., Bern, New York, 1983 [Diss.]. S. 32.

²¹² „Ich bin doch ein sympathischer Trottel!“, erkennt der Lord bei Curt Goetz: Das Märchen, S. 87. Die Kritik und Forschung sieht Goetz gerade in diesem Einakter den „heiteren Mittelweg zwischen Tiefsinn und Ironie, Naivität und Skepsis“ beschreiten. Siehe Angelika Knecht: Curt Goetz. Wien, 1970 [Diss.]. S. 80; vgl. Monty Jacobs: Die tote Tante. In: Vossische Zeitung. 2.10. 1924. S. 3–4.

²¹³ Knobloch: Das Ende des Expressionismus, S. 9.

²¹⁴ Winsloe: Gestern und Heute, S. 30 (I, 3).

²¹⁵ Toller: Hoppla, wir leben, S. 80 (III, 2). Eine zukünftig potentiell monarchistische Staatsform erachtet in diesem Stück besonders das Finanzbürgertum für möglich. Vgl. ebd., S. 31 (I, 2), 80 (III, 2); zum Prestige des heruntergekommenen Grafen vgl. Kornfeld: Smither kauft Europa, S. 88 (II. Akt).

²¹⁶ Kaiser: Kolportage, S. 360, 363 (I. Akt). Kaiser nutzt die adligen Figuren ebenso wie Hasenclever, um Kritik am unmoralisch dargestellten Kapitalismus zu üben. Während sich Kaiser anhand seiner (adligen und nichtadligen) Mutterfiguren für einen „wahren Adel des Bluts“ (ebd., S. 407 [III. Akt]) ausspricht, stellt Hasenclever „[u]nsere ganze gesegnete Zeit mit ihren modernen Erfindungen“ infrage. Siehe Hasenclever: Ein besserer Herr, S. 113 (I, 4). Zur Kritik an der Moderne durch Hasenclever vgl. ders.: Reise nach Deutschland. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 3.1. Pariser Feuilletons 1924–1926. Bearb. v. Christoph Brauer et al. Mainz, 1996. S. 225–229.

Bühne verschwunden, von den Zurückgebliebenen nicht erinnert werden und ihr Fehlen nicht als Verlust empfunden wird.²¹⁷ Ungeachtet dessen verliert die adlige Figur im Laufe der Weimarer Republik nicht an Attraktivität für die zeitgenössischen Dramatiker.²¹⁸

In den Zeitstücken wird bezüglich der in ihnen auftretenden Adelsfiguren ein Elitenwandel aufgezeigt, der, basierend auf der Auflösung des Adels nicht nur als Stand, sondern auch als soziale Gruppe, sich über den wirtschaftlichen Abstieg und die politische Radikalisierung der einzelnen, von einander isolierten Figuren vollzieht und als Variationen eines allgemeinen Untergangs der ehemaligen aristokratischen Elite dargestellt wird. Hieran sind besonders zwei Aspekte bemerkenswert. Zum einen weist die Adelsfigur zwischen 1919 und 1933 keine signifikanten Veränderungen auf; der entprivilegierte Adlige etabliert sich vielmehr bereits zu Beginn der Weimarer Republik als klar charakterisierter Typus im Spannungsfeld von angestrebter politischer Teilhabe, ökonomischem Behauptungskampf sowie moralischer Integrität und bildet als solcher neben dem Schieber, dem Großstadtflaneur und der ‚Neuen Frau‘ einen festen Bestandteil im Figurenarsenal des ersten republikanischen Theaters in Deutschland.²¹⁹

Während jene drei Figurentypen bereits umfangreich untersucht worden sind, wurde die

²¹⁷ Dass das Bewusstsein für den Adel auch den jungen Aristokraten abhanden gekommen ist, zeigen die in den Zeitstücken dargestellten Ausbrüche der Jugend, etwa bei Bruckner (*Krankheit der Jugend*, *Die Verbrecher*) und Kaiser (*Der Silbersee*) sowie die irrealen Wahrnehmung der Alten durch die Jungen. So erscheint beispielsweise Vane von Peschel als „Mädchen von heute“ die Mutter in einem „tollen Barock“ verfangen und der Vater „aus Operetten“ entsprungen zu sein. Siehe Sternheim: *Die Schule von Uznach*, S. 382, 384 (I, 1), 394 (I, 3).

²¹⁸ Von den 171 ermittelten Dramen, die zwischen 1918 und 1933 publiziert worden sind und Adelsfiguren enthalten, sind 44 zwischen 1918 und 1923, 52 zwischen 1924 und 1928 sowie 75 ab 1929 erschienen. Vgl. den Anhang zu dieser Arbeit. Bereits diese Untergliederung, die den historischen Zäsuren von 1923 (Inflation) und 1929 (Beginn der Weltwirtschaftskrise) folgt, zeigt hinsichtlich des Auftretens von Adelsfiguren im Drama des Zeittheaters eine Häufigkeit gegen Ende der Republik hin an. Dieser Eindruck wird erhärtet, wenn das Jahr 1925 als Einschnitt gewählt wird: Für die Jahre davor sind durchschnittlich sieben Texte im Korpus vertreten, für die Jahre ab 1925 mit 13,56 fast doppelt so viele. Eine mögliche Erklärung hierfür bietet Hoyningen-Huene, die den Adel nach seinen hohen personellen Verlusten im Ersten Weltkrieg frühestens ab 1925 durch eine nachgewachsene Generation wieder verstärkt in Staat und Gesellschaft mitwirken sieht. In diesem Zusammenhang könnte der Adel zur vermehrten literarischen Darstellung gereizt haben. Vgl. Hoyningen-Huene: *Adel in der Weimarer Republik*, S. 21.

²¹⁹ Vgl. Barbara Drescher: *Die ‚Neue Frau‘*. In: Walter Fähnders, Helga Karrenbrock (Hrsg.): *Autorinnen der Weimarer Republik*. Bielefeld, 2003. S. 137–162; Gesa Kessemeier: *Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929*. Dortmund, 2000 [Diss.]; Irmgard Roebing: *„Haarschnitt ist noch nicht Freiheit.“ Das Ringen um Bilder der Neuen Frau in Texten von Autorinnen und Autoren der Weimarer Republik*. In: *Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik*. 5 (1999/2000). S. 13–76; Harald Neumeyer: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg, 1999 [Diss.]; Eckhardt Köhn: *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*. Berlin, 1989; Gerd Stein: *Dandy, Snob, Flaneur. Exzentrik und Dekadenz*. Frankfurt/M., 1985.

Bedeutung, die der Adelsfigur im Drama nach 1918 zukommt, bislang eklatant unterschätzt.²²⁰ Einen ersten Forschungsansatz hierzu soll diese Arbeit bieten.

Zum anderen veranschaulichen die Zeitstücke einen Elitenwandel, der keine Entsprechung in der Realität außerhalb des Theaters hat. Die starke Konzentration der Dramatiker auf das sicherlich wachsende, doch nicht ausschließlich den Adel kennzeichnende Adelsproletariat beförderte die Typisierung der Adelsfigur bald nach 1918, aber auch den Eindruck, der Adel in seiner Gesamtheit habe seine Elitenzugehörigkeit eingebüßt. Dass dem weder nach dem Ende des Kaiserreichs noch nach dem des NS-Regimes der Fall war, legt eine 1972 von Bernt Engelmann angestrebte Untersuchung nahe, wonach sich unter 506 Familien, die bereits vor 1914 zu den „Inhabern von Spitzenvermögen“ zählten und noch zum Zeitpunkt von Engelmanns Analyse unvermindert zur Geld- und Machtelite der alten Bundesrepublik gehörten, 170 adlige Familienverbände befanden.²²¹

Während die Dramatiker in ihren Zeitstücken dem Adel in politischer, wirtschaftlicher oder ethischer Hinsicht jeglichen Elitenstatus absprechen,²²² sehen sie den Elitenwandel ebenso konsequent zugunsten der „Geldprotze[-]“²²³ entschieden, die von Hasenclevers jüdischem Schieber Talmud bis zu Tollers Bankiers auf alle sozialen Wechselfälle „vorbereitet“ sind,²²⁴ ohne innere Werte zu vertreten oder aktiv Politik zu gestalten. Abseits der explizit proletarischen, eine Arbeiterherrschaft einfordernden Autoren wie Berta Lask, Gustav von Wangenheim und Friedrich Wolf entwickeln die Zeitstück-Dramatiker nur wenige Alternativen zu diesem von ihnen aufgezeigten Elitenwandel: Carl Sternheim (*Die Schule von Uznach*) führt seine überfortschrittlich eingestellten, die Gegenwart ablehnenden Mädchen in die „gude-gude alte Zeit“²²⁵ zurück, Ödön von Horváth (*Zur schönen Aussicht*) und mehr noch Georg Kaiser (*Der Silbersee*) zeigen

²²⁰ Vgl. Knobloch: Das Ende des Expressionismus, S. 129; für den Schwank vgl. Bernd Wilms: Der Schwank. Dramaturgie und Theatereffekt. Deutsches Trivialtheater 1880–1930. Berlin, 1969 [Diss.]. S. 50.

²²¹ Engelmann, Bernt: Das Reich zerfiel, die Reichen blieben. Deutschlands Geld- und Machtelite. Hamburg, 1972. S. 117, 320–383. Aus der Untersuchung geht hervor, dass auch ein Großteil des vermögenden Adels, der nach 1945 vertrieben und enteignet worden ist, seinen finanziellen Elitenstatus bewahren konnte. Vgl. ebd., S. 110.

²²² Eine seltene Ausnahme stellt Erwin Guido Kolbenheyer (*Jagt ihn – ein Mensch!* 1931) dar.

²²³ Toller: Hoppla, wir leben, S. 77 (III, 1).

²²⁴ Hasenclever: Die Entscheidung, S. 461 (2. Szene). Die Bedeutung der (unmoralischen) Finanzelite kommt vor allem zum Ausdruck bei Ferdinand Bruckner (*Die Verbrecher*), Paul Kornfeld (*Smither kauft Europa*), Hans José Rehfisch (*Der Frauenarzt*) und bei Ernst Toller (*Der entfesselte Wotan, Hoppla, wir leben!*).

²²⁵ Kerr, Alfred: Carl Sternheim *Die Schule von Uznach*. In: Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Hermann Haarmann, Günther Rühle. Bd. 7.2. „So liegt der Fall“. Theaterkritiken 1919–1922 und im Exil. Hrsg. v. Günther Rühle. Frankfurt/M., 2001. S. 356–359, hier S. 356.

hingegen eine „Humanitätsduselei“ ohne soziale Perspektiven.²²⁶ Insofern hinterlässt der untergegangene Adel in den Zeitstücken der Republik eine moralische Leerstelle, die von den Dramatikern nicht geschlossen werden konnte und, nach 1945 allgemein empfunden, rückblickend zu einer umfassenden Aufwertung des realen Adels als historische Elite in der jungen Bundesrepublik führt.²²⁷

IV.2. Nach dem Adel, nach dem Zeitstück

Ich bin ein Schwarzenberg, das reicht mir [...]. [I]ch wurde von meinen Eltern so erzogen, dass ich einen großen Namen, einen beträchtlichen Besitz habe – und deswegen eine Verpflichtung.²²⁸

Der reale Adel hat sich auch knapp neunzig Jahre nach seiner Auflösung als Stand einen gewissen Reiz des Andersartigen und Exklusiven bewahrt;²²⁹ der „adlige Sonderstatus“ hat die Verbürgerlichung wenigstens der vermögenderen Aristokraten wenn nicht rechtlich, so zumindest sozial verhindert. Dass diese „Tatsache“²³⁰ auch eine Folge der adelseigenen Erziehung und der gruppenspezifischen Auffassung von gesellschaftlicher Verantwortung sei, stellte jüngst der ehemalige tschechische Außenminister und Multimillionär Karel Johannes zu Schwarzenberg heraus. Andere namhafte Beispiele aus der bundesdeutschen Politik und Wirtschaft lassen vermuten, dass Engelmanns Analyse von 1972, die dem ökonomisch gutsituierten Adel einen elitären Stand in der Gegenwartsgesellschaft einräumt,²³¹ keinesfalls an Gültigkeit eingebüßt hat: Ebenso wie in einer nur

²²⁶ Winsloe: Gestern und Heute, S. 40 (I, 4).

²²⁷ Vgl. Morten Reitmayer: Elite. Sozialgeschichte einer politisch-gesellschaftlichen Idee in der frühen Bundesrepublik. München, 2009. S. 286–298.

²²⁸ Kahlweit, Cathrin: Karel Johannes zu Schwarzenberg über Pflicht. In: Süddeutsche Zeitung. 2./3. 8. 2014. Beilage Wochenende, S. 10.

²²⁹ Im Panorama und der Regenbogenpresse übernimmt der Adel noch immer dieselbe Funktion, die Walter Hasenclever als Pariser Korrespondent der Unterhaltungszeitung *8-Uhr-Abendblatt* konstatierte. Vgl. Walter Hasenclever: Prinzessinnen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 3.2. Pariser Feuilletons. 1927–1932. Bearb. v. Christoph Brauer et al. Mainz, 1996. S. 64–65; vgl. ders.: Königinnen. In: Ders.: Ebd., S. 157–160. Vgl. Anne Urbauer: Vom Schein des deutschen Adels. Warum die Deutschen sich immer noch von Blaublütigen blenden lassen. In: Neue Zürcher Zeitung, 6.3. 2011. URL: www.nzz.ch/aktuell/panorama/vom-schein-des-deutschen-adels-1.9780222 (Stand: 25.9. 2014)

²³⁰ Kahlweit: Karel Johannes zu Schwarzenberg, S. 10.

²³¹ Vgl. Engelmann: Das Reich zerfiel, S. 117. In der politischen Geschichte der Bundesrepublik bedeutend wirkten u.a. die Bundesminister Heinrich von Brentano (1904–1964), Hans-Joachim von Merkatz (1905–1982), Otto Graf Lambsdorff (1926–2009) und Andreas von Bülow (*1937), daneben der Hitler-Attentäter und Richter am Bundesverfassungsgericht Fabian von Schlabrendorf (1907–1980) sowie der langjährige Vizepräsident des Deutschen Bundestags, Hermann Otto Solms (*1940, d.i. Hermann Otto Prinz zu Solms-Hohensolms-Lich). Nicht zum Adel gezählt werden die Ausnahmepolitiker Kai-Uwe von Hassel (1913–1997), Ministerpräsident von Schleswig-Holstein, mehrfacher Bundesminister und Bundes-

vage charakterisierbaren „Prestige-Oberschicht“²³² ist der Adel nach wie vor auch an der Machtspitze der Gesellschaft „überproportional vertreten.“²³³

Als literarische Figur hat der Adel vor und nach dem Drama der Weimarer Republik eine weniger kontinuierliche Entwicklung vollzogen: Der aristokratische Stand in seiner Gesamtheit hat bereits im langen 19. Jahrhundert seine wirtschaftlich und politisch begründete Elitenzugehörigkeit eingebüßt. Wurde zu Beginn dieses Zeitabschnitts bereits im Zuge der Aufklärung, der Französischen Revolution und prominent etwa bei Goethe (*Die Wahlverwandtschaften* 1809) gerade mit Blick auf den ökonomisch schwachen Kleinadel „zugunsten eines Verdienstadels“ argumentiert, das „Überleben in einer Welt der Moderne“ mit der „Kultur des Adels“ für unvereinbar gehalten und in der Konsequenz das „Ende des Adels“ gedacht,²³⁴ kam es im Drama der Weimarer Republik mit dem körperlichen Verschwinden der (elitären wie proletarisierten) Adelsfigur zum tatsächlichen Vollzug ebendieses Endes als literarisches Element des wohl bedeutendsten Elitenwandels der europäischen Geschichte: dem Sturz des deutschen, österreichisch-ungarischen, polnischen und russischen Adels in die rechtlich gleichgestellte Staatsbürgerlichkeit.

Das Theater in der deutschen NS-Diktatur nach 1933 ließ keine sozialkritischen Töne mehr zu, sodass das Zeittheater als das die Diskurse der jeweiligen Gegenwartsgesellschaft am stärksten aufgreifende Genre aus den Spielplänen verschwand.²³⁵ Nach 1945 wurde es zunächst nur zögerlich wiederbelebt, da sich Gesellschaft und Bühne der jungen Bundesrepublik vor dem Hintergrund der unmittelbaren, zweiten Weltkriegserfahrung zugunsten eines religiös intendierten „Primats des Ewigen vor dem Zeitlichen“ stark „depolitisiert[en]“.²³⁶

rats- wie Bundestagspräsident, sowie Richard von Weizsäcker (*1920), Regierender Bürgermeister von Berlin und Bundespräsident, da beide ursprünglich bürgerlichen Familien entstammen, die erst unter Wilhelm I. und seinem Enkel nobilitiert wurden.

²³² Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 5. Bundesrepublik Deutschland und DDR 1949–1990. München, 2008. S. 165.

²³³ Geißler, Rainer: Die Sozialstruktur Deutschlands. Dordrecht, 2014⁷. S. 137.

²³⁴ Strobel, Jochen: Eine Kulturpolitik des Adels in der Romantik. Verhandlungen zwischen „Adeligkeit“ und Literatur um 1800. Berlin, New York, 2010. S. 87f., 93f. Zu über die Aufklärung hinaus reichende Adelskritik vgl. Wolfram Mauser: Konzepte aufgeklärter Lebensführung. Literarische Kultur im frühmodernen Deutschland. Würzburg, 2000. Hier v.a. S. 80–102; Helmuth Kiesel: „Bei Hof, bei Höll“. Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller. Tübingen, 1979.

²³⁵ Zum Zeitstück im Exil vgl. Carsten Jakobi: Der kleine Sieg über den Antisemitismus. Darstellung und Deutung der nationalsozialistischen Judenverfolgung im deutschsprachigen Zeitstück des Exils 1933–1945. Tübingen, 2005 [Diss.]; Franz Norbert Mennemeier, Frithjof Trapp: Deutsche Exildramatik 1933 bis 1950. München, 1980. S. 26–45.

²³⁶ Mennemeier, Franz Norbert: Modernes Deutsches Drama. Kritik und Interpretation. Bd. 2. 1933 bis 1970er Jahre. Berlin, 2006³. S. 126, 130. Vgl. Wolf Gerhard Schmidt: Zwischen Antimoderne und Post-

Zwar brachten in der Folgezeit namhafte Autoren wie Friedrich Dürrenmatt (*Die Ehe des Herrn Mississippi* 1950, *Frank der Fünfte* 1958, *Die Physiker* 1961, *Die Panne* 1979), Christoph Hein (*Passage* 1987, *Bruch* 1999), Wolfgang Hildesheimer (*Die Herren der Welt* 1958, *Landschaft mit Figuren* 1958) und Rolf Hochhuth (*Soldaten* 1967, *Guerillas* 1970, *Wessis in Weimar* 1993) Adelsfiguren in eng an der Realität orientierten, zeitkritischen Stücken auf die Bühne; im Erfahrungshorizont dieser Aristokraten kommt dem Verlust der eigenen rechtlichen Sonderstellung mit dem Ende der Monarchie 1918 allerdings aufgrund der zeitlichen Distanz und neuer sozialer Herausforderungen keine derartig große Bedeutung zu, wie es im Zeittheater der Weimarer Republik der Fall ist. Eine nähere Untersuchung der literarischen Adelsfigur im Drama der alten und wiedervereinigten Bundesrepublik hinsichtlich ihrer wirtschaftlichen Lage, ihrer politischen Einstellung und ihrer sozialen Stellung steht jedoch noch aus. Sie hätte wahrscheinlich weniger gesamtgesellschaftliche Relevanz als ein wissenschaftlicher Blick auf das Drama der Weimarer Republik, da das Theater und mit ihm das Drama durch das Fernsehen als kulturelles Leitmedium abgelöst wurde.²³⁷ Eine weitere Analyse der literarischen oder gar kulturellen Adelsfigur führt somit zwangsläufig von der ausschließlichen Betrachtung von Dramentexten weg.

moderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext. Stuttgart, Weimar, 2009. S. 241–259; Brian Barton: Das Dokumentartheater. Stuttgart, 1987. S. 48.

²³⁷ Ebd. Vgl. Norbert Otto Eke: Furcht und Schrecken im Theater der Erinnerung oder „Man sollte Komödien schreiben / Leben in diesem trüben Menschenbrei“. Heiner Müllers Tragödie. In: Volker C. Dörr, Helmut J. Schneider (Hrsg.): Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext. Bielefeld, 2006. S. 235–254.

VI. Literaturverzeichnis

Abkürzungen

- CS: Sternheim, Carl: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 1. Dramen I. Bd. 3. Dramen III. Bd. 7. Frühwerk. Bd. 10.1. Spätwerk. Unveröffentlichte Dramen. Kurzfassung *Europa*. Autobiographie. Nachträge. Texte zu den Bänden 6 und 7. Neuwied, Berlin, Darmstadt 1963f., 1967, 1976.
- ET: Toller, Ernst: Gesammelte Werke. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühwald. Bd. 2. Dramen und Gedichte aus dem Gefängnis (1918–1924). München, Wien, 1995³.
- FB: Bruckner, Ferdinand: Werke Tagebücher Briefe. Hrsg. v. Hans-Gert Roloff. Bd. 1–2. Hrsg. v. Joaquín Moreno. Berlin, 2003, 2006.
- FW: Wolf, Friedrich: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hrsg. v. Else Wolf, Walther Pollatschek. Bd. 2–3. Dramen. Berlin, Weimar, 1960.
- GK: Kaiser, Georg: Werke. Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 2. Stücke 1918–1927. Bd. 3. Stücke 1928–1943. Bd. 5. Stücke 1896–1922. Bd. 6. Stücke 1934–1944, Fragmente 1904–1945, Zeittafel, Bibliographie. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1970–1972.
- HM: Mann, Heinrich: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. v. Alfred Kantorowicz. Bd. 10. Schauspiele. Berlin, 1956.
- HR: Rehfisch, Hans José: Ausgewählte Werke. 4 Bde. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Berlin, 1967.
- KS: Schwitters, Kurt: Das literarische Werk. Hrsg. v. Friedhelm Lach. Bd. 4. Schauspiele und Szenen. Köln, 1977.
- ÖH: Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Traugott Krischke u. Mitarbeit v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 1. Stücke 1920–1930. Bd. 2. Stücke 1931–1933. Frankfurt/M., 1988.
- PK: Kornfeld, Paul: Der ewige Traum. Smither kauft Europa. Komödien. Hrsg. v. Rolf Geißler. Bergisch Gladbach, 1990.
- WH: Hasenclever, Walter: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. Bd. 2.1. Stücke bis 1924. Bd. 2.2. Stücke 1926–1931. Bearb. v. Annelie Zurhelle, Christoph Brauer. Mainz, 1990, 1992

VI.1. Quellen

VI.1.1. Dramen

Bacmeister, Ernst: Die Schlange. Lustspiel in vier Aufzügen. Berlin, 1932.

Berstl, Julius: Endlich ein Käufer! Lustspiel in drei Aufzügen. Wien, Berlin, 1932.

Broch, Hermann: Die Entsöhnung. Trauerspiel in drei Akten und einem Epilog. Buchfassung. In: Ders.: Kommentierte Werkausgabe. Hrsg. v. Paul Michael Lützeler. Bd. 7. Dramen. Frankfurt/M., 1986². S. 11–132.

Bronnen, Arnolt: Komödie in Halle I. In: Ders.: Sabotage der Jugend. Kleine Arbeiten 1922–1934. Hrsg. v. Friedbert Aspetsberger. Innsbruck, 1989. S. 290–293.

Bruckner, Ferdinand: Die Kreatur. Schauspiel in drei Akten. In: FB Bd. 2. S. 1–167.

Bruckner, Ferdinand: Die Verbrecher. Schauspiel in drei Akten. In: FB Bd. 1. S. 353–515.

Bruckner, Ferdinand: Fährten. Schauspiel in drei Akten. Wien, 1948.

Bruckner, Ferdinand: Harry. Komödie in fünf Akten. In: FB Bd. 1. S. 3–108.

Bruckner, Ferdinand: Krankheit der Jugend. Schauspiel in drei Akten. In: FB Bd. 1. S. 211–350.

Bruckner, Ferdinand: The Criminals. A Play in Three Acts. New York, 1941.

Chlumberg, Hans: Wunder um Verdun. Dreizehn Bilder. Berlin, 1931.

Credé, Carl: § 218. Gequälte Menschen. Berlin, 1930.

Döblin, Alfred: Die Ehe. Drei Szenen und ein Vorspiel. In: Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Anthony W. Riley. Drama, Hörspiel, Film. Hrsg. v. Erich Kleinschmidt. Olten, Freiburg i. B., 1983. S. 172–261.

Eulenberg, Herbert: Die Welt ist krank. Ein Stück von heute. München, 1920.

Feuchtwanger, Lion: Thomas Wendt. Ein dramatischer Roman. München, 1920.

Goetz, Curt: Das Märchen. Eine kitschige Begebenheit. In: Ders.: Die tote Tante und andere Begebenheiten. Rostock, 1924. S. 43–89.

- Goll, Yvan: Maskenball. Eine Szene. In: Die Aktion. 9 (1919). Nr. 1. Sp. 23–25.
- Hasenclever, Walter: Der Retter. Dramatische Dichtung. In: WH Bd. 2.1. S. 323–359.
- Hasenclever, Walter: Der Sohn. Ein Drama in fünf Akten. In: WH Bd. 2.1, S. 233–322.
- Hasenclever, Walter: Die Entscheidung. Komödie. In: WH Bd. 2.1. S. 457–468.
- Hasenclever, Walter: Ein besserer Herr. Lustspiel in zwei Teilen. In: WH Bd. 2.2. S. 89–146.
- Hasenclever, Walter: Gobseck. Drama in fünf Akten. Berlin, 1922.
- Hatvany, Lajos: Die Berühmten. Schauspiel in drei Akten. München, 1913.
- Hauptmann, Gerhart: Die Ratten. Berliner Tragikomödie. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Hans-Egon Hass. Bd. 2. Dramen. Berlin, 1996. S. 731–831.
- Hauptmann, Gerhart: Hexenritt. Ein Satyrspiel. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Hans-Egon Hass. Bd. 3. Dramen. Berlin, 1996. S. 253–275.
- Hofmannsthal, Hugo von: Der Schwierige. Lustspiel in drei Akten. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Rudolf Hirsch et al. Bd. 12. Dramen 10. Der Schwierige. Hrsg. v. Martin Stern. Frankfurt/M., 1993. S. 5–144.
- Horváth, Ödön von: Ein Wochenendspiel. Volksstück in sechs Bildern. In: Ders.: Gesammelte Werke Bd. 1. S. 411–461.
- Horváth, Ödön von: Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück in drei Teilen. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Traugott Krischke u. Mitarb. v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 2. Stücke 1931–1933. Frankfurt/M., 1988. S. 97–203.
- Horváth, Ödön von: Glaube Liebe Hoffnung. Ein kleiner Totentanz in fünf Bildern. In: ÖH Bd. 2. S. 525–585.
- Horváth, Ödön von: Italienische Nacht. Volksstück. In: ÖH Bd. 1. S. 463–526.
- Horváth, Ödön von: Rund um den Kongreß. Posse in fünf Bildern. In: ÖH Bd. 1. S. 205–276.
- Horváth, Ödön von: Sladek, der schwarze Reichswehrmann. Historie aus dem Zeitalter der Inflation in drei Akten. In: ÖH Bd. 1. S. 361–409.
- Horváth, Ödön von: Zur schönen Aussicht. Komödie in drei Akten. In: ÖH Bd. 1. S. 129–203.

- Johst, Hanns: Die fröhliche Stadt. Schauspiel. München, 1925.
- Kaiser, Georg: [Muthesius]. In: GK Bd. 6. S. 713–724.
- Kaiser, Georg: Der Geist der Antike. Komödie in vier Akten. In: GK Bd. 5. S. 407–445.
- Kaiser, Georg: Der Silbersee. Ein Wintermärchen in drei Akten. In: GK Bd. 3. S. 193–288.
- Kaiser, Georg: Kolportage. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten nach zwanzig Jahren. In: GK Bd. 2. S. 343–408.
- Kaiser, Georg: Kolportage. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten nach zwanzig Jahren. In: Ders.: Stücke, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. Hrsg. v. Walther Huder. Köln, Berlin, 1966. S. 325–391.
- Kaiser, Georg: Kolportage. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten nach zwanzig Jahren. In: Ders.: Werke in drei Bänden. Hrsg. v. Klaus Kändler. Bd. 1. Dramen I. Berlin, Weimar, 1979. S. 583–657.
- Kolbenheyer, Erwin Guido: Jagt ihn – ein Mensch! Schauspiel in fünf Aufzügen. In: Ders.: Gesamtausgabe der Werke letzter Hand. Abt. 1. Bd. 7. Dramen 2. Tübingen, 1964. S. 67–135.
- Kornfeld, Paul: Der ewige Traum. In: PK. S. 7–60.
- Kornfeld, Paul: Himmel und Hölle. Eine Tragödie in fünf Akten und einem Epilog. In: Alfred Wolfenstein (Hrsg.): Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung. Berlin, 1919. S. 93–184.
- Kornfeld, Paul: Kilian oder Die gelbe Rose. Eine Komödie in drei Akten. Berlin, 1926.
- Kornfeld, Paul: Palme oder Der Gekränkte. Eine Komödie in fünf Akten. Berlin, 1924.
- Kornfeld, Paul: Smither kauft Europa. In: PK. S. 61–149.
- Lask, Berta: Der Obermenschenfresser Weltkapitalismus und die Internationale Arbeiterhilfe. Ein Spiel für Menschen oder Marionetten. Berlin, 1924.
- Lask, Berta: Leuna 1921. Drama in fünf Akten. Mit einem Nachwort von Johannes Schellenberger. Berlin, 1961.
- Lask, Berta: Mitternacht. Ein Spiel von Menschen, Marionetten und Geistern in fünf Akten. Leipzig, 1923.

- Lernet-Holenia, Alexander: Ollapotrida. In: Joachim Schondorff (Hrsg.): Österreichisches Theater des 20. Jahrhunderts. München, 1961. S. 327–373.
- Mann, Heinrich: Bibi. Seine Jugend in drei Akten. In: HM. S. 579–637.
- Mann, Heinrich: Das gastliche Haus. Komödie in drei Akten. In: HM. S. 491–577.
- Nestroy, Johann: Das Haus der Temperamente. Posse mit Gesang in zwei Akten. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Fritz Brukner, Otto Rommel. Bd. 10. Die Possen Bd. 2. Wien, 1927. S. 1–184.
- Nestroy, Johann: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Fritz Brukner, Otto Rommel. Bde. 6–8. Die Volksstücke. 1.–3. Teil. Wien, 1926.
- Nestroy, Johann: Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glückes. Lokalposse mit Gesang in drei Aufzügen. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Fritz Brukner, Otto Rommel. Bd. 6. Die Volksstücke Bd. 1. Wien, 1926. S. 1–138.
- Rehfish, Hans José.: Sieben Dramen. München, Wien, Basel, 1961.
- Rehfish, Hans José: Bumerang. Schauspiel. In: HR Bd. 2. S. 473–574.
- Rehfish, Hans José: Der Frauenarzt. Schauspiel in drei Akten. Berlin, 1929.
- Rehfish, Hans José: Doktor Semmelweis. Schauspiel. In: HR Bd. 2. S. 275–377.
- Rehfish, Hans José: Nickel und die sechsunddreißig Gerechten. Berlin, 1960.
- Rehfish, Hans José: Nickel und die sechsunddreißig Gerechten. In: HR Bd. 1. S. 165–249.
- Rehfish, Hans José: Strafsache Dr. Helbig. Schauspiel. In: HR Bd. 2. S. 83–180.
- Rehfish, Hans José: Wer weint um Juckenack? Tragikomödie in drei Akten. In: HR Bd. 1. S. 77–164.
- Ringelnatz, Joachim: Die Flasche. Eine Seemannsballade. In: Ders.: Das Gesamtwerk in sieben Bänden. Hrsg. v. Walter Pape. Bd. 3. Dramen. Zürich, 1994. S. 5–69.
- Rubiner, Ludwig: Die Gewaltlosen. Drama in vier Akten. In: Ders.: Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908–1919. Hrsg. v. Klaus Schuhmann. Leipzig, 1976. S. 49–150.

- Schönherr, Karl: Herr Doktor, haben Sie zu essen? Schauspiel in drei Akten. In: Ders.: Gesamtausgabe. Hrsg. v. Vinzenz K. Chiavacci. Bd. 1. Bühnenwerke. Wien, 1967. S. 719–779.
- Schwitters, Kurt: Das Irrenhaus von Sondermann. Politisches Stück. In: KS. S. 121–130.
- Schwitters, Kurt: Es kommt drauf an. Lustspiel in vier Aufzügen. In: KS. S. 157–213.
- Sternheim, Carl: Das Fossil. Drama in drei Aufzügen. In: CS Bd. 1. S. 294–359.
- Sternheim, Carl: Der entfesselte Zeitgenosse. Ein Lustspiel. In: CS Bd. 3. S. 5–82.
- Sternheim, Carl: Der Nebbich. Ein Lustspiel. In: CS Bd. 3. S. 183–261.
- Sternheim, Carl: Der Snob. Komödie. In: CS Bd. 1. S. 137–215.
- Sternheim, Carl: Die Hose. Ein bürgerliches Lustspiel. In: CS Bd. 1. S. 21–134.
- Sternheim, Carl: Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit. Ein Lustspiel in vier Aufzügen. In: CS Bd. 3. S. 375–444.
- Sternheim, Carl: Die Väter oder Knock out. Komödie in drei Akten. In: CS Bd. 10.1. S. 5–35.
- Sternheim, Carl: Don Juan. Eine Tragödie. In: CS Bd. 7. S. 495–719.
- Sternheim, Carl: Oskar Wilde. Sein Drama. In: CS Bd. 3. S. 263–374.
- Toller, Ernst: Der deutsche Hinkemann. Eine Tragödie in drei Akten. In: ET Bd. 2. S. 191–247.
- Toller, Ernst: Der entfesselte Wotan. Eine Komödie. In: ET Bd. 2. S. 249–302.
- Toller, Ernst: Hoppla, wir leben! Ein Vorspiel und fünf Akte. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühwald. Bd. 3. Politisches Theater und Dramen im Exil (1927–1939). München, Wien, 1995². S. 7–117.
- Toller, Ernst: No more Peace. A thoughtful comedy. London, 1937.
- Voltaire: Zayre. Tragédie en cinq actes. Vienne, 1752.
- Wibmer-Pedit, Fanny: Das eigene Heim. Volksstück in vier Aufzügen. München, 1930.
- Winsloe, Christa: Gestern und Heute. Schauspiel in drei Akten und zwölf Bildern. Berlin, 1930.
- Wolf, Friedrich: Cyankali. Ein Schauspiel. In: FW Bd. 2. S. 269–345.

Wolf, Friedrich: Die Matrosen von Cattaro. Ein Schauspiel. In: FW Bd. 3. S. 5–93.

VI.1.2. Kontexte

Abteilung VI: Betr. Scheinadel. In: Deutsches Adelsblatt. 41 (1923). Nr. 25. S. 392.

Abteilung VI: XVI. Auszug aus der Scheinadelliste. In: Deutsches Adelsblatt. 50 (1932). Nr. 45. S. 625.

Abusch, Alexander: Literatur im Zeitalter des Sozialismus. Beiträge zur Literaturgeschichte 1921 bis 1966. Berlin, Weimar, 1967.

AP: Mädchen in Uniform. In: Vossische Zeitung. 28.11. 1931.

Aram, Kurt: Die Schule von Uznach. In: Die evangelische Pädagogik. 2 (1927). Nr. 3. S. 129.

Bab, Julius: Das Theater der Gegenwart. Geschichte der dramatischen Bühne seit 1870. Leipzig, 1928.

Bab, Julius: Die Chronik des deutschen Dramas. Bd. 5. Deutschlands dramatische Produktion 1919–1926. Berlin, 1926.

Bab, Julius: Die Lebenden. In: Robert F. Arnold (Hrsg.): Das deutsche Drama. München, 1925. S. 651–818.

Bab, Julius: Expressionistisches Drama. In: Georg J. Plotke (Hrsg.): Deutsche Bühne. Jahrbuch der Frankfurter Bühnen. Bd. 1. Spielzeit 1917/18. Frankfurt/M., 1919. S. 107–122.

Barlach, Ernst: Die Briefe 1888–1938. Hrsg. v. Friedrich Dross. Bd. 2. 1925–1938. München, 1969.

Becher, Johannes R.: Bemühungen. Hrsg. v. d. Johannes-R.-Becher-Archiv d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Bd. 1. Berlin, Weimar, 1972.

Becher, Johannes R.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Johannes-R.-Becher-Archiv der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Bd. 15. Publizistik I. 1912–1938. Zusammengest. v. Ilse Siebert. Berlin, Weimar, 1977.

- Benjamin, Walter: Werke und Nachlaß. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. v. Christoph Gödde, Henri Lonitz. Bd. 13.1. Kritiken und Rezensionen. Hrsg. v. Heinrich Kaulen. Berlin, 2011.
- Benn, Gottfried: Expressionismus [1933]. In: Ders.: Gesammelte Werke in vier Bänden. Hrsg. v. Dieter Wellershoff, Bd. 1. Essays, Reden, Vorträge. Wiesbaden, 1962². S. 240–256.
- Bernhard, Wilhelm: Der Untergang des Abendstückes oder Das kommende Theater. In: Der Querschnitt. 6 (1926). H. 1. S. 55–58.
- Bernstorff, Johann Heinrich Graf: Erinnerungen und Briefe. Zürich, 1936.
- Berstl, Julius: Odyssee eines Theatermannes. Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten. Berlin, 1963.
- Blei, Franz: Bemerkungen zum Theater. In: Der Querschnitt. 6 (1926). H. 1. S. 11–13.
- Blei, Franz: Carl Sternheim. In: Ders.: Porträts. Hrsg. v. Anne Gabrisch. Berlin, 1986. S. 482–488.
- Blei, Franz: Kinodramen. Ein Brief. In: Kurt Pinthus (Hrsg.): Das Kinobuch. Kinodramen von Bermann, Hasenclever, Langer, Lasker-Schüler, Keller, Asenijeff, Brod, Pinthus, Jolowicz, Ehrenstein, Pick, Rubiner, Zech, Höllriegel, Lautensack, Einleitung von Kurt Pinthus und einem Brief von Franz Blei. Leipzig, 1914. S. 161–162.
- Brecht, Bertolt: Werke. Hrsg. v. Werner Hecht et al. Bd. 21. Schriften 1. Schriften 1914–1933. Berlin, Weimar, Frankfurt/M., 1992.
- Brecht, Bertolt: Werke. Hrsg. v. Werner Hecht et al. Bd. 22. Schriften 2. Schriften 1933–1942. Teil 2. Berlin, Weimar, Frankfurt/M., 1993.
- Brecht, Bertolt: Werke. Hrsg. v. Werner Hecht et al. Bd. 23. Schriften 3. Schriften 1942–1956. Berlin, Weimar, Frankfurt/M., 1993.
- Brecht, Bertolt: Werke. Hrsg. v. Werner Hecht et al. Bd. 24. Schriften 4. Texte zu Stücken. Berlin, Weimar, Frankfurt/M., 1991.
- Brinker-Gabler, Gisela (Hrsg.): Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Gedichte und Lebensläufe. Frankfurt/M., 1991.
- Britting, Walter: „Nickel und die 36 Gerechten“. In: Hallische Nachrichten. 19. 10. 1925. S. 2.

- Bruckner, Ferdinand: [Anmerkungen]. In: Ders.: Dramatische Werke. Bd. 1. Jugend zweier Kriege. Berlin, 1948. S. 341–342.
- Bruckner, Ferdinand: Die Vollendung des Herzens. In: Ders.: Die Vollendung des Herzens. Auf der Straße. Zwei Erzählungen. Bergisch Gladbach, 1988. S. 7–57.
- Bruckner, Ferdinand: Leben in der Anonymität. In: Der Querschnitt. 9 (1929). H. 2. S. 77–80.
- Bülow, Bernhard Fürst von: Denkwürdigkeiten. Hrsg. v. Franz von Stockhammern. Bd. 3. Weltkrieg und Zusammenbruch. Berlin, 1931.
- C. A. D.: Statistische Notizen über den bayrischen Adel, seine historische Gliederung und seine Stellung in der Gegenwart. In: Deutsches Adelsblatt. 40 (1922). Nr. 15. S. 267.
- Canetti, Elias: Die Blendung. Wien, 1935.
- Csokor, Franz Theodor: Ödön von Horváth. In: Der Monat. 3 (1951). Nr. 33. S. 309–313.
- Csokor, Franz Theodor: Zeuge einer Zeit. Briefe aus dem Exil. München, Wien, 1964.
- Dähnhardt, Heinz: Mikado und Piscator. In: Deutsches Volkstum. 9 (1927). H. 11. S. 865–868.
- Darré, Richard Walter: Adelserneuerung oder Neuadel? In: Nationalsozialistische Monatshefte. 2 (1931). H. 17. S. 337–347.
- Darré, Richard Walter: Neuadel aus Blut und Boden. München, 1930.
- Das Schriftführeramtsamt: Auszug aus dem Scheinadel-Verzeichnis. In: Deutsches Adelsblatt. 41 (1923). Nr. 19/20. S. 330.
- Dessoir, Max: [Antwort zur Umfrage: Stirbt das Drama?] In: Vossische Zeitung. Zweite Beilage. 4. 4. 1926.
- Die Flöte. Monatsschrift für neue Dichtung. 2 (1920). H. 12.
- Die Schriftleitung: Nachrichten aus Stadt und Land. In: Deutsches Adelsblatt. 43 (1925). Nr. 3. S. 66.
- Diebold, Bernhard: Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik. Frankfurt/M., 1922.

- Diebold, Bernhard: Der Denkspieler Georg Kaiser. Frankfurt/M., 1924.
- Diebold, Bernhard: Der entfesselte Zeitgenosse. In: Das literarische Echo. 23 (1921). Nr. 14. S. 795–796.
- Döblin, Alfred: Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Anthony W. Riley. Kleine Schriften II. 1922–1924. Olten, Freiburg i. B., 1990.
- Döblin, Alfred: Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Anthony W. Riley. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Hrsg. v. Erich Kleinschmidt. Olten, Freiburg i. B., 1989.
- Doderer, Heimito von: Die Dämonen. Nach der Chronik des Sektionsrates Geyrenhoff. München, 1956.
- Domela, Harry: Der falsche Prinz. Leben und Abenteuer, im Gefängnis zu Köln von ihm selbst geschrieben Januar bis Juni 1927. Berlin, 1927.
- Dr. Sellheim: Uraufführung im Stadttheater. In: Hallesche Zeitung, 28. 10. 1926. S. 4.
- Droescher, Georg: Die vormals Königlichen, jetzt Preußischen Staatstheater zu Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit vom 1. Januar 1886 bis 31. Dezember 1935. Berlin, 1936.
- Düsel, Friedrich: Berliner Theater. In: Kunstwart und Kulturwart. 33 (1920). Nr. 3. S. 216–221.
- Düsel, Friedrich: Dramatische Rundschau. In: Westermanns Monatshefte. 71 (1926). Nr. 837. S. 337–343.
- Dymion, N.: „Verbrecher“ in München. In: Simplicissimus. 34 (1929). Nr. 39. S. 477–478.
- Eggebrecht, Axel: Was arbeiten Sie? Gespräch mit Carl Sternheim. In: Die literarische Welt. 2 (1926). Nr. 19. S. 1.
- Ehrenkrook, [Hans Friedrich] v.: Scheinadel! In: Deutsches Adelsblatt. 41 (1923). Nr. 19/20. S. 329–330.
- Ehrenstein, Albert: Bekenntnis. In: Die Aktion. 9 (1919). Nr. 1. Sp. 1–4.
- Eloesser, Arthur: Gestern und heute. In: Vossische Zeitung. 7.4. 1931.
- Eloesser, Arthur: Razzia. In: Die Weltbühne. 23 (1927). Nr. 8. S. 303–304.

- Elsner, Richard (Hrsg.): Das deutsche Drama in Geschichte und Gegenwart. Bd. 3. Berlin, 1931.
- Eulenburg, Antonie Gräfin zu: Aus sieben Jahrzehnten. Lebenserinnerungen. Hrsg. v. Mortimer Graf zu Eulenburg. Stuttgart, Würzburg, 1985.
- Everling, Friedrich: Die monarchistische Frage. In: Deutsches Adelsblatt. 43 (1925). Nr. 15. S. 399–400.
- Fall, Max: Rezept für Landesverräter. In: Die Weltbühne. 22 (1926). Nr. 8. S. 314.
- Fetting, Hugo (Hrsg.): Von der freien Bühne zum politischen Theater. Drama und Theater im Spiegel der Kritik. Bd. 2. 1919–1933. Leipzig, 1987.
- Feuchtwanger, Lion: Flucht aus Tunis. In: Ders.: Centum Opuscula. Eine Auswahl. Rudolstadt, 1956. S. 358–362.
- Feuchtwanger, Martin: 1920 oder die Komödie vom Untergang der Welt. In: Saale-Zeitung. Abendausgabe. 24.12. 1920.
- Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke. 4 Bde. Hrsg. v. Günther Rühle. Frankfurt/M., 1994.
- Frerking, Johann: Von dem Hannoverschen Theatern und ihrem Publikum. In: Das Hohe Ufer. 1 (1919). H. 1. S. 20–25.
- Freyhan, Max: Georg Kaisers Werk. Berlin, 1926.
- Frick, Wilhelm: Der Reichs- und Preußische Minister des Inneren an den Staatssekretär und Chef der Präsidialkanzlei. 12. Oktober 1937. In: Hans Günter Hockerts, Hartmut Weber (Hrsg.): Akten der Reichskanzlei. Regierung Hitler. Bd. 4. 1937. Bearb. v. Friedrich Hartmannsgruber. München, 2005. S. 532–537.
- Friedrich, Ernst (Hrsg.): Proletarischer Kindergarten. Ein Märchen- und Lesebuch für Groß und Klein. Berlin, 1921.
- Frühwald, Wolfgang; John M. Spalek (Hrsg.): Der Fall Toller. Kommentar und Material. München, Wien, 1979.
- Gehrke, M[artha] M[aria]: Hans José Rehfisch ‚Der Frauenarzt‘. In: Die literarische Welt. 4 (1928). Nr. 7. S. 7.
- Gehrke, M[artha] M[aria]: Zeittheater zum Auf- und Zuklappen. In: Die Weltbühne. 26 (1930). Nr. 47. S. 757–758.

- Geibel, Emanuel: Waldmärchen. In: Ders.: Geibels Werke. Hrsg. v. Wolfgang Stamm-ler. Leipzig, Wien, 1918. S. 148–150.
- Géraldy, Paul: Das Boulevard-Theater. In: Stephan Hans Reiner (Hrsg.): Französisches Boulevard-Theater. Wien, München, Basel, 1962. S. 7–9.
- Glenk, Hans: Kaiser und Rehfisch. In: Die Weltbühne. 24 (1928). Nr. 7. S. 268–269.
- Goetz, Curt; Valérie von Martens: Die Verwandlung des Peterhans von Binningen. Der Memoiren zweiter Teil. In: Dies.: Memoiren. München, 1977. S. 93–209.
- Goll, Yvan: Das Überdrama. In: Die neue Schaubühne. 1 (1919). Nr. 9. S. 265–267.
- Goll, Yvan: Der Expressionismus stirbt. In: Paul Raabe (Hrsg.): Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. Zürich, 1987. S. 180–181.
- Goll, Yvan: Es gibt kein Drama mehr! In: Die neue Schaubühne. 4 (1922). Nr. 1. S. 18.
- Goltz, Rüdiger Graf von der: Meine Sendung in Finnland und im Baltikum. Leipzig, 1920.
- Goltz-Greifswald, von der: Lebenswege und Berufe für den Adel in der Gegenwart. In: Neue Preußische (Kreuz-)Zeitung. 28. 2. u. 1. 3. 1925, zitier n.: Werner Abelshausen, Anselm Faust, Dietmar Petzina (Hrsg.): Deutsche Sozialgeschichte 1914–1945. Ein historisches Lesebuch. München, 1985. S. 93–97.
- Gotsche, Otto: Berta Lask zum Gedenken. In: Die Weltbühne. 22 (1967). Nr. 15. S. 460–462.
- Gumperz, Julian: Über ein Theater. In: Evoe. Zeitschrift für modernes Theater. 1 (1919). Nr. 2. S. 36–37.
- H. W.: Theater. In: Kulturwille. Monatsblätter für Kultur der Arbeiterschaft. 4 (1927). Sonderheft Erziehungsfragen. S. 247.
- Hagen, K. v.: Die Deutsche Adelsgenossenschaft und die Politik. In: Deutsches Adelsblatt. 40 (1922). Nr. 17. S. 305–307.
- Hahn, Ulla (Hrsg.): Stechäpfel. Gedichte von Frauen aus drei Jahrtausenden. Stuttgart, 2008³.
- Hammers, Fritz: Carl Sternheim: Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit. In: Die schöne Literatur. 27 (1926). Nr. 11. S. 523–524.

- Handke, Peter: Persönliches Postscriptum. In: Traugott Krischke (Hrsg.): Materialien zu Ödön von Horváth. Frankfurt/M., 1970. S. 179–180.
- Hardenberg, Henriette: Südliches Herz. Nachgelassene Dichtungen. Hrsg. v. Hartmut Vollmer. Zürich, 1994.
- Hardt, v. der: An den christlichen Adel deutscher Nation. In: Deutsches Adelsblatt. 41 (1923). Nr. 16. S. 278–280.
- Hasenclever, Walter: Briefe in zwei Bänden. 1907–1940. Hrsg. v. Bert Kasties, Dieter Breuer. 2 Bde. Bearb. v. Bert Kasties. Mainz, 1994.
- Hasenclever, Walter: Ich hänge, leider, noch am Leben. Briefwechsel mit dem Bruder. Hrsg. v. Bert Kasties. Göttingen, 1997.
- Hasenclever, Walter: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Breuer, Bernd Witte. 5 Bde. Mainz, 1992–1997.
- Hauptmann, Carl: Film und Theater. In: Die neue Schaubühne. 1 (1919). H. 6. S. 165–172.
- Heilborn, Ernst: Das Zeitstück. In: Die Literatur. 33 (1931). Nr. 4. S. 204–205. Zit. n. Anton Kaes (Hrsg.): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933. Stuttgart, 1983. S. 433–434.
- Heine, Heinrich: Die schlesischen Weber. In: Die Aktion. 8 (1918). Nr. 51/52. Sp. 684–685.
- Hellmer, Arthur: Frankfurt a. M., Neues Theater. In: Deutscher Bühnenspielplan. 32 (1928). S. 83.
- Herrmann-Neiße, Max: Die Uraufführung von Carl Sternheims *Der Nebbich*. In: Die Aktion. 14 (1924). Nr. 3/4. Sp. 88–90.
- Hesse, Otto Ernst: Ernst Toller. Der entfesselte Wotan. In: Die schöne Literatur 25 (1924). Nr. 5. S. 182–183.
- Heynicke, Kurt: Über Lustspiele und Gesellschaftskomödien der Gegenwart. In: Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt (1927/1928). S. 140–143.
- Hirsch, Werner: Piscator-Bühne und die Arbeiterschaft. In: Die Rote Fahne. 8.9. 1927.
- Hitler, Adolf: Mein Kampf. Bd. 1. Eine Abrechnung. In: Ders.: Mein Kampf. Zwei Bände in einem Band. München, 1936. S. 1–406.

- Hohelied. In: Die Bibel. Psalmen und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Hrsg. i. A. der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz et al. Stuttgart, 1998. S. 730–734.
- Holl, Karl: Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig, 1923.
- Hollaender, Friedrich: Von Kopf bis Fuß. Mein Leben mit Text und Musik. Berlin, 1967.
- Horváth, Ödön von: Ein Fräulein wird verkauft und andere Stücke aus dem Nachlaß. Hrsg. v. Klaus Kastberger. Frankfurt/M., 2005.
- Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Traugott Krischke u. Mitarbeit v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 4. Prosa und Verse 1918–1938. Frankfurt/M., 1988.
- Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Traugott Krischke u. Mitarbeit v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 2. Stücke 1931–1933. Frankfurt/M., 1988.
- Horváth, Ödön von: Jugend ohne Gott. Roman. Mit einem Kommentar von Elisabeth Tworek. Frankfurt/M., 1999.
- Horváth, Ödön von: Zur schönen Aussicht. Württembergische Staatstheater Stuttgart. Programmbuch Nr. 22. Stuttgart, 1976. S. 7–75.
- Ihering, Herbert: Theater in Aktion. Kritiken aus 3 Jahrzehnten. 1913–1933. Hrsg. v. Edith Krull u. Hugo Fetting. Berlin, 1986.
- Ihering, Herbert: Theaterkrise? Geistige Krise! In: Der Querschnitt. 11 (1931). H. 4. 238–241.
- Ihering, Herbert: Ungedruckte Dramatiker. In: Die literarische Welt. 3 (1927). Nr. 15/16. S. 1–2.
- Ihering, Herbert: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin u. Mitarbeit v. Edith Krull. Bd. 1. 1909–1923. Berlin, 1958.
- Ihering, Herbert: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin u. Mitarbeit v. Edith Krull. Bd. 2. 1924–1929. Berlin, 1959.

- Ihering, Herbert: Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin u. Mitarbeit v. Edith Krull. Bd. 3. 1930–1932. Berlin, 1961.
- Ihering, Herbert: Zeittheater. Ein Vortrag. In: Ernst Glaeser (Hrsg.): Fazit. Ein Querschnitt durch die deutsche Publizistik. Hamburg, 1929. S. 261–286.
- IV. Auszug aus dem Scheinadel-Verzeichnis. In: Deutsches Adelsblatt. 42 (1924). Nr. 8. S. 99.
- Jacobs, Monty: Bruckners ‚Verbrecher‘. In: Vossische Zeitung. 24. 10. 1928.
- Jacobs, Monty: Der Nebbich. In: Vossische Zeitung. 2. 2. 1924.
- Jacobs, Monty: Die parodierte Parodie. In: Vossische Zeitung. 17.9. 1929.
- Jacobs, Monty: Die tote Tante. In: Vossische Zeitung. 2.10. 1924.
- Jacobs, Monty: Piscators Anfang. In: Vossische Zeitung. 5.9. 1927.
- Jacobs, Monty: Revolution des Theaters? In: Vossische Zeitung. 22.9. 1919.
- Jacobsohn, Siegfried: Bluth, Sternheim, Synge. In: Die Weltbühne. 20 (1924). Nr. 7. S. 202–204.
- Jacobsohn, Siegfried: Gesammelte Schriften 1900–1926. Hrsg. v. Gunther Nickel, Alexander Weigel. Bd. 3. Theater – und Revolution? Schriften 1915–1926. Göttingen, 2005.
- Jahnn, Hans Henny: Brief an Ernst Kreuder vom 2. 4. 1951. In: Ders.: Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Ulrich Bitz, Uwe Schweikert. Bd. 7. Briefe. 2. Teil. Granly. Granly – Reisen nach Deutschland. Hamburg-Blankenese. 1941–1959. Hrsg. v. Ulrich Bitz et al. Hamburg, 1994. S. 647–651.
- Jessner, Leopold: Schriften. Theater der zwanziger Jahre. Hrsg. v. Hugo Fetting. Berlin, 1979.
- Kahn, Harry: Montagen. In: Die Weltbühne. 25 (1929). Nr. 49. S. 850–852.
- Kahn, Harry: Zweifelhafte Shakespeare und echter Rehfisch. In: Die Weltbühne. 24 (1928). Nr. 46. S. 747–749.
- Kaiser, Georg: Werke. Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 4. Filme, Romane, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1971.

Kaiser, Georg: Georg Kaiser in Sachen Georg Kaiser. Briefe 1916–1933. Hrsg. v. Gesa M. Valk. Leipzig, Weimar, 1989.

Kästner, Erich: Die scheinotote Prinzessin. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Franz Josef Görtz. Bd. 2. Wir sind so frei. Chanson, Kabarett, Kleine Prosa. Hrsg. v. Hermann Kurzke. München, Wien, 1998.

Kästner, Erich: Fabian. Die Geschichte eines Moralisten. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Franz Josef Görtz. Bd. 3. Möblierte Herren. Romane 1. Hrsg. v. Beate Pinkerneil. München, Wien, 1998. S. 7–199.

Kästner, Erich: Gesinnung allein tut's auch nicht. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Franz Josef Görtz. Bd. 6. Splitter und Balken. Publizistik. Hrsg. v. Hans Sarkowicz, Franz Josef Görtz. München, Wien, 1998. S. 232–233.

Kästner, Erich: Hoppla – wir leben! In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Franz Josef Görtz. Bd. 6. Splitter und Balken. Publizistik. Hrsg. v. Hans Sarkowicz, Franz Josef Görtz. München, Wien, 1998. S. 80–84.

Kayser, Rudolf: Das neue Drama. In: Das junge Deutschland. 1 (1918). Nr. 5. S. 138–141.

Kenter, Heinz: Das Theater als Tat. In: Die neue Schaubühne. 1 (1919). Nr. 11. S. 333–336.

Kerr, Alfred: Das Monarchistische. In: Pan. 4 (1915). Nr. 2/3. S. 45.

Kerr, Alfred: Mit Schleuder und Harfe. Theaterkritiken aus drei Jahrzehnten. Hrsg. v. Hugo Fetting. Berlin, 1981.

Kerr, Alfred: Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Günther Rühle, Hermann Haarmann. Bd. 7.2. „So liegt der Fall“. Theaterkritiken 1919–1933 und im Exil. Hrsg. v. Günther Rühle. Frankfurt/M., 2001.

Kerr, Alfred: Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Hermann Haarmann, Günther Rühle. Bd. 3. Essays. Theater Film. Hrsg. v. Hermann Haarmann, Klaus Siebenhaar. Frankfurt/M., 1991.

Kerr, Alfred: Werke in Einzelbänden. Hrsg. v. Günther Rühle. Bd. 5/6. Das war meine Zeit. Erstrittenes und Durchlebtes. Hrsg. v. Deborah Vietor-Engländer. Frankfurt/M., 2013.

Kersten, Kurt: Dreyfus und Rehfisch. In: Die Weltbühne. 27 (1931). Nr. 6. S. 204–205.

- Kiaulehn, Walther: Der Tod der Lyrik. In: Der Schriftsteller. 18 (1930). Nr. 8. S. 41–42.
- Klabund: Antwort zu: Stirbt das Drama? [Umfrage]. In: Vossische Zeitung. 4. April 1926.
- Knudsen, Hans: Berliner Theater. In: Preußische Jahrbücher. 203 (1926). H. 3. S. 371–378.
- Knudsen, Hans: Berliner Theater. In: Preußische Jahrbücher. 210 (1927). H. 1. S. 115–121.
- Kornfeld, Paul: [Die Welt ist kleinbürgerlich]. In: Ders.: Der ewige Traum. Smither kauft Europa. Komödien. Hrsg. v. Rolf Geißler. Bergisch Gladbach, 1990. S. 63.
- Kornfeld, Paul: Revolution mit Flötenmusik und andere kritische Prosa 1916–1932. Hrsg. v. Manon Maren-Grisebach. Heidelberg, 1977.
- Kühn, Herbert: Das Wesen des Dramatischen. In: Die neue Schaubühne. 1 (1919). Nr. 1. S. 3–6.
- Lania, Leo: Ungestaltete Aktualität. In: Die literarische Welt. 2 (1926). Nr. 19. S. 6.
- Lask, Berta: Auf dem Flügelpferd durch die Zeiten. Bilder vom Klassenkampf der Jahrtausende. Erzählung für Junge Proletarier. Berlin, 1925.
- Lask, Berta: Der Ruf durch den Äther. In: Karl Grünberg (Hrsg.): Hammer und Feder. Deutsche Schriftsteller aus ihrem Leben und Schaffen. Berlin, 1955. S. 329–341.
- Lask, Berta: Erinnerungen an Piscators Proletarisches Theater. In: Ludwig Hoffmann, Daniel Hoffmann-Ostwald (Hrsg.): Deutsches Arbeitertheater 1918–1933. Eine Dokumentation. Berlin, 1961. S. 89–90.
- Lask, Berta: Frühes Suchen, Kampf und Verfolgung. Ein Rückblick. In: Karl Grünberg (Hrsg.): Hammer und Feder. Deutsche Schriftsteller aus ihrem Leben und Schaffen. Berlin, 1955. S. 322–328.
- Lask, Berta: Kollektivdorf und Sowjetgut. Ein Reisetagebuch. Berlin, 1932.
- Lask, Berta: Stille und Sturm. Roman. Bd. 1. Halle, 1955.
- Lask, Berta: Über die Aufgaben der revolutionären Dichtung. In: Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland. Eine Auswahl von Dokumenten. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin, Sektion Dichtkunst und Sprachpflege, Abteilung Geschichte der sozialistischen Literatur. Berlin, Weimar, 1967². S. 133–136.

- Leviné, Eugen: Ahasver, Rede vor Gericht und anderes. Berlin, 1919.
- Liepmann, Heinz: Hamburger Aufführungen. In: Die schöne Literatur. 28 (1927). H. 2. S. 528–530.
- Linke, Manfred: Carl Sternheim. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Reinbek, 1979.
- Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums. Stand vom 31. Dezember 1938 und Jahreslisten 1939–1941. Unveränderter Neudruck der Ausgaben Leipzig 1938–1941. Vaduz, 1979.
- Löwenstein-Wertheim-Freudenberg, Hubertus Prinz von: Die Krise des deutschen Adels. In: Der Querschnitt. 12 (1932). Nr. 2. S. 83–87.
- Mann, Erika; Klaus Mann: Escape to life. Deutsche Kultur im Exil. München, 1991.
- Mann, Heinrich: Sieben Jahre. Chronik der Gedanken und Vorgänge. Berlin, Wien, Leipzig, 1929.
- Mann, Klaus: Briefe. Hrsg. v. Friedrich Albrecht. Berlin, Weimar, 1988.
- Mann, Klaus: Carl Sternheims Originalität. In: Ders.: Das innere Vaterland. Literarische Essays aus dem Exil. Hrsg. v. Martin Gregor-Dellin. München, 1986. S. 120–123
- Mann, Klaus: Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht. Berlin, Weimar, 1974.
- Mann, Klaus: Distinguished visitors. Der amerikanische Traum. Hrsg. v. Heribert Hoven. München, 1992.
- Mann, Thomas: Briefe 1889–1936. Hrsg. v. Erika Mann. Berlin, Weimar, 1965.
- Marcuse, Ludwig: Die Tat im Drama. In: Das junge Deutschland. 1 (1918). Nr. 6. S. 179–181.
- Marcuse, Ludwig: Mein zwanzigstes Jahrhundert. Auf dem Weg zu einer Autobiographie. Frankfurt/M., Hamburg, 1968.
- Marezoll, Hanns: Die Bedeutung des deutschen Landadels. In: Deutsches Adelsblatt. 40 (1922). Nr. 3. S. 33–35.
- Marne, Oskar von der: Heil Kaiser Dir! In: Die Aktion. 11 (1921). Nr. 5/6. Sp. 76.
- Meerheimb, L. v.: Die Berufswahl der jungen Adligen. In: Deutsches Adelsblatt. 43 (1925). Nr. 7. S. 173–175.

- Mehring, Walter: Ernst Tollers Justizerlebnisse. In: Ders.: Reportagen der Unterweltstädte. Berichte aus Berlin und Paris 1918 bis 1933. Hrsg. v. Georg Schirmers. Oldenburg, 2001. S. 174–176.
- Mehring, Walter: Hoppla! Wir leben! In: Ders.: Werke. Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918–1933. Hrsg. v. Christoph Buchwald. Düsseldorf, 1981. S. 291–295.
- Meinecke, Friedrich: Das Ende der monarchistischen Welt. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Hans Herzfeld, Carl Hinrichs, Walther Hofer. Bd. 2. Politische Schriften und Reden. Hrsg. v. Georg Kotowski. Darmstadt, 1958. S. 344–350.
- Meumann, Max Alexander: Die Schule von Uznach. Lustspiel von Karl Sternheim. In: Evoc. Zeitschrift für modernes Theater. 2 (1926). H. 1. S. 40–41.
- Mörke, Martin: Brief an Friedrich Wolf vom 10. 12. 1928. In: Friedrich Wolf: Briefwechsel. Eine Auswahl. Hrsg. v. Else Wolf, Walther Pollatschek. Berlin, Weimar, 1968. S. 173–174.
- Mühlfeld, Maria von: Ein ganzes Leben im Schatten. Die heimlichen Briefe der Geliebten Georg Kaisers über ihr Leben im Schweizer Exil 1941–1945. Hrsg. v. Gesa M. Valk. Halle, 2011.
- Mühsam, Erich: Aufgaben der Revolution. In: Ders.: Ausgewählte Werke. Hrsg. v. Christlieb Hirte. Bd. 2. Publizistik. Unpolitische Erinnerungen. Berlin, 1978. S. 184–192.
- Münchhausen, Börries von: Die Meister-Balladen. Ein Führer zur Freude. Stuttgart, Berlin, 1923.
- Musil, Robert: Noch einmal Theaterkrise und Theatergesundung. In: Ders.: Essays, Reden, Kritiken. Hrsg. v. Anne Gabrisch. Berlin, 1984. S. 331–336.
- N. N.: Westdeutsche Uraufführungen. In: Vossische Zeitung, 10. 3. 1921.
- N.N. [gez. Der Reichskanzler Kapp]: Kein Monarchistenputsch! Einblattdruck. Berlin, 1920.
- N.N.: Der entfesselte Wotan. In: Kulturwille. 1 (1924). Nr. 3. S. 50.
- N.N.: Zeitdramen im Kleinen Theater. In: Vossische Zeitung. Abendausgabe. 14. 12. 1918.

- Natonek, Hans: Der Silbersee. In: Ders.: Im Geräusch der Zeit. Gesammelte Publizistik 1914–1933. Leipzig, 2006. Hrsg. v. Steffi Böttger. S. 349–352.
- Neumann, Robert: Ein Sohn, etwas frühreif, schreibt an Frau Großhennig. In: Ders.: Mit fremden Federn. Ausgewählte Parodien. Berlin, Weimar, 1965. S. 190–191.
- Nikolaus, Paul: Der Chauffeur Martin. In: Das literarische Echo. 23 (1921). H. 7. Sp. 395–396.
- Nössig, Manfred: „Der Frauenarzt“ von Hans J. Rehfisch. In: Theater der Zeit. 17 (1962). Nr. 4. S. 75–76.
- Oldenburg-Januschau, Elard von: Erinnerungen. Leipzig, 1936.
- Ossietzky, Carl von: Das Reichsgericht im Sommer. In: Weltbühne. 23 (1927). Nr. 30. S. 119–121.
- Pechel, Rudolf: Berliner Theater. In: Deutsche Rundschau. 53 (1927). Nr. 8. S. 187–190.
- Pfemfert, Franz: Fürstenknechte gegen Fürsten. In: Die Aktion. 16 (1926). Nr. 1–3. Sp. 1–5.
- Pinthus, Kurt: Können die Theater leben? In: Der Querschnitt. 6 (1926). H. 1. S. 59–62.
- Pinthus, Kurt: Nachklang. In: Ders. (Hrsg.): Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung. Berlin, 1922. S. 293–295.
- Piscator, Erwin: Zeittheater. Das Politische Theater und weitere Schriften von 1915 bis 1966. Ausgew. u. bearb. v. Manfred Brauneck, Peter Stertz. Reinbek, 1986. S. 254–262.
- Poetzsch-Heffter, Fritz: Handkommentar der Reichsverfassung vom 11. August 1919. Ein Handbuch für Verfassungsrecht und Verfassungspolitik. Berlin, 1928³.
- Polgar, Alfred: Ja und Nein. Schriften des Kritikers. Bd. II. Stücke und Spieler. Berlin, 1926.
- Polgar, Alfred: Kleine Schriften. Hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki. Bd. 2. Kreislauf. Reinbek, 1988.
- Polgar, Alfred: Kleine Schriften. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Bd. 5. Theater I. Reinbek, 1985.
- Polgar, Alfred: Kleine Schriften. Hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki. Bd. 6. Theater II. Reinbek, 1986.

- Polgar, Alfred: Theater. In: Die Weltbühne. 28 (1932). Nr. 38. S. 429–431.
- Polgar, Alfred: Wiener Theater. In: Die Weltbühne. 23 (1927). Nr. 50. S. 902–903.
- Quidde, Ludwig: Caligula. Eine Studie über römischen Cäsarenwahn. Leipzig, 1900²⁵.
- Rehfish, Hans José: Antwort zu: Reportage und Dichtung. Eine Rundfrage. Veranstalter v. Hans Tasiemka. In: Die Literarische Welt. 2 (1926). Nr. 26. S. 2–3.
- Rehfish, Hans José: Zeittheater. In: Verbannte und Verbrannte. Hrsg. v. d. Freien Deutschen Kulturbund in Großbritannien. London, 1942. S. 23.
- Reinhardt, Max: Schriften. Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Hrsg. v. Hugo Fetting. Berlin, 1974.
- Reinig, Christa: Die ewige Schule. In: Dies.: Feuergefährlich. Gedichte und Erzählungen über Frauen und Männer. Berlin, 1985. S. 65–81.
- Renn, Ludwig: Adel im Untergang. Berlin, 1950.
- Renn, Ludwig: Anstöße in meinem Leben. Berlin, Weimar, 1980.
- Rilla, Paul: H. J. Rehfish *Quell der Verheißung*. In: Ders.: Theaterkritiken. Hrsg. v. Liane Pfelling. Berlin, 1978. S. 116–119.
- Robespierre, Maximilien de: Rede gegen den König. In: Die Aktion. 9 (1919). Nr. 14/15. Sp. 219–222.
- Roethe, Gustav: Die nationale und sittliche Bedeutung des deutschen Adels. In: Deutsches Adelsblatt. 40 (1922). Nr. 16. S. 285–288.
- Roth, Joseph: Ein Jude geht nach Amerika. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Klaus Westermann. Bd. 2. Das journalistische Werk 1924–1928. Köln, 1990. S. 879–886.
- Rothe, Wolfgang: Ernst Toller. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Reinbek, 1983.
- Salten, Felix: Sternheim-Premiere. In: Neue Freie Presse. 30.11. 1927.
- Schad, Christian: Baronin Ludwig Hatvány. In: Scherl's Magazin. 6 (1930). Nr. 11. S. 1109.
- Scott, Franz: Das Mädchen aus dem Lunapark. Ein Sittenbild. Breslau, 1921.
- Seeckt, Hans von: Die Reichswehr. Leipzig, 1933.

- Seghers, Anna: Werkausgabe. Hrsg. v. Helen Fehervary, Bernhard Spies. Bd. 5.2. Briefe 1953–1983. Hrsg. v. Christiane Zehl Romero, Almut Giesecke. Berlin, 2010.
- Sellheim, Erich: Harry. Komödie von Theodor Tagger. In: Hallesche Zeitung. Abendausgabe. 24.12. 1920.
- Siemsen, Hans: Piscator-Premiere. In: Die Weltbühne. 23 (1927). Nr. 36. S. 373–374.
- Sievers, R. A. [d. i. Rolf Sievers]: Halle. *Razzia* von Hans José Rehfisch. In: Evoe. 2 (1926). H. 1. S. 43.
- Singer, Paul R.: Der neue Sternheim. In: Vossische Zeitung, 24.9. 1926.
- Spalek, John M.: Ernst Toller and his Critics. A Bibliography. Charlottesville, 1968.
- Sperber, Manès: Der verbrannte Dornbusch. Mainz, 1950.
- Stahl, Ernst Leopold: Das staatliche Theater. In: Die Flöte 1 (1919). H. 10. S. 149–154.
- Sternheim, Carl: Briefe. Hrsg. v. Wolfgang Wendler. Bd. 2. Briefwechsel mit Thea Sternheim, Dorothea und Klaus Sternheim 1906–1942. Darmstadt, 1988.
- Sternheim, Carl: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 4. Prosa I. Neuwied, Berlin, 1964.
- Sternheim, Carl: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 6. Zeitkritik. Neuwied, Berlin, 1966.
- Sternheim, Carl: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 10.1. Spätwerk. Neuwied, Darmstadt, 1976.
- Sternheim, Carlhans: Die Dichterkinder. In: Der Querschnitt. 9 (1929). Nr. 3. S. 166–168.
- Sternheim, Thea: Tagebücher 1903–1971. Hrsg. v. Thomas Ehram, Regula Wyss. Bd. 1. 1903–1925. Göttingen, 2002.
- Sternheim, Thea: Tagebücher 1903–1971. Hrsg. v. Thomas Ehram, Regula Wyss. Bd. 2. 1925–1936. Göttingen, 2002.
- Sternheim, Thea: Tagebücher 1903–1971. Hrsg. v. Thomas Ehram, Regula Wyss. Bd. 3. 1936–1951. Göttingen, 2002.
- Stöcker, Helene: Die Revolution des Herzens. In: Kurt Hiller (Hrsg.): Das Ziel. Jahrbücher für geistige Politik. Bd. 3. Leipzig, 1919. S. 16–21.

- Storz, Gerhard: Das Theater in der Gegenwart. Eine zeitkritische Betrachtung. Karlsruhe, 1927.
- Streuber, Alfred: Der entfesselte Zeitgenosse. In: Die schöne Literatur. 22 (1921). Nr. 6. S. 72–73.
- Thiele, Hertha: Gestern und Heute. In: Frauen und Film. 28 (1981). S. 32–41.
- Toller, Ernst: Arbeiten. In: Ders.: Quer durch. Reisebilder und Reden. Heidelberg, 1978. S. 277–296.
- Toller, Ernst: Gesammelte Werke. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühauf. Bd. 5. Briefe aus dem Gefängnis. Hrsg. v. John M. Spalek. München, 1978.
- Toller, Ernst: Gesammelte Werke. Hrsg. v. John M. Spalek, Wolfgang Frühwald. Bd. 1. Kritische Schriften, Reden und Reportagen. München, Wien, 1995².
- Toller, Ernst: Dichter über ihre neuen Werke. In: Die Scene. 16 (1926). Nr. 1. S. 26f. Zit. n. Ernst Toller: Gesammelte Werke Bd. 2, 363–365, hier S. 364.
- Toller, Ernst: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Wolfgang Frühwald, John M. Spalek. Bd. 4. Eine Jugend in Deutschland. München, 1978.
- Tucholsky, Kurt: Brief an einen bessern Herrn. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky, Fritz J. Raddatz. Bd. 4. 1925–1926. Reinbek, 1993. S. 65–70.
- Tucholsky, Kurt: Bruch. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky, Fritz J. Raddatz. Bd. 1. 1907–1918. Reinbek, 1993. S. 348–349.
- Tucholsky, Kurt: O you my sweet evening star! In: Ders.: Gesammelte Werke in 10 Bänden. Hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky, Fritz J. Raddatz. Bd. 6. 1928. Reinbek, 1993. S. 209.
- Tucholsky, Kurt: Revolutions-Rückblick. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky, Fritz J. Raddatz. Bd. 1. 1907–1918. Reinbek, 1993. S. 195–196.
- Tyson, Peter K.: The Reception of Georg Kaiser (1915–45). Texts and Analysis. 2 Vols. 2. New York et al., 1984.
- Unruh, Bodo von: Die Rede Fritz v. Unruhs. In: Deutsches Adelsblatt. 42 (1924). Nr. 4. S. 40.

VI. Auszug aus der Scheinadel- bzw. Titelliste. In: Deutsches Adelsblatt. 43 (1925). Nr. 3. S. 55.

Viertel, Berthold: Schriften zum Theater. Hrsg. v. Gert Heidenreich. München, 1970.

Wa[lter], Mi[chael]: Berliner Theater. In: Jüdische Rundschau. 31 (1926). Nr. 18. S. 134.

Wangenheim, Gustav von: Einleitung. In: Ders.: Da liegt der Hund begraben und andere Stücke aus dem Repertoire der ‚Truppe 31‘. Reinbek, 1974. S. 7–22.

Weber, Carl Maria: Der politische Dichter. In: Kurt Hiller (Hrsg.): Tätiger Geist. Zweites der Ziel-Jahrbücher. 1917/18. Berlin, 1918. S. 330–341.

Weizsäcker, Richard von: Im Gespräch mit Gunter Hofmann und Werner A. Perger. Frankfurt/M., 1992.

Wense, Hilmar von der: Ein Wort zur Berufswahl. In: Deutsches Adelsblatt. 40 (1922). Nr. 12. S. 208–209.

Wibmer-Pedit, Fanny: Karl Müllers Lostag. Wiener Roman. Wien, 1928.

Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Leipzig, 2000.

Winsloe, Christa: [Zeichnung eines Nilferds]. In: Der Querschnitt. 4 (1924). H. 4. S. 287.

Winsloe, Christa: [Zeichnung von einem Hund]. In: Der Querschnitt. 11 (1931). H. 6. S. 406.

Winsloe, Christa: [Zeichnung von einem Löwen]. In: Der Querschnitt. 4 (1924). H. 2/3. S. 114.

Winsloe, Christa: „Manchmal überfällt mich tagelang tiefe Traurigkeit“. Aus den Briefen an die Schriftstellerin Hertha von Gebhardt. In: Claudia Schoppmann (Hrsg.): Im Fluchtgepäck die Sprache. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im Exil. Berlin, 1991. S. 117–132.

Winsloe, Christa: Die Ehe Massenbach. In: Simplicissimus. 33 (1929). Nr. 50. S. 651–652.

Winsloe, Christa: Die Matamata. In: Berliner Tageblatt, 6.2. 1929.

Winsloe, Christa: Gute Freunde und Hausgenossen. In: Berliner Tageblatt, 17.8. 1926.

- Winsloe, Christa: Ich fliege Sturz. In: Der Querschnitt. 6 (1926). H. 12. S. 907–910.
- Winsloe, Christa: Ich modelliere Tiere. In: Der Querschnitt. 6 (1926). H. 3. S. 219–221.
- Winsloe, Christa: Italien. In: Der Querschnitt. 8 (1928). H. 4. S. 295–298.
- Winsloe, Christa: Wenn Möpse schlafen ... In: Der Querschnitt. 8 (1928). H. 10. S. 714–715.
- Winsloe, Christa: Zigeuner. In: Der Querschnitt. 9 (1929). H. 7. S. 219–222.
- Witkowski, Georg: ‚Wer weint um Juckenack?‘ Tragikomödie in drei Akten von H. J. Rehfisch. In: Die Literatur. 26 (1924). H. 7. S. 421–422.
- Wolf, Friedrich: Ausgewählte Werk in Einzelbänden. Hrsg. v. Else Wolf, Walther Pollatschek. Bd. 8. Aufsätze über Theater. Berlin, 1957.
- Wolf, Friedrich: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hrsg. v. Else Wolf, Walther Pollatschek. Bd. 15. Aufsätze 1919–1944. Berlin, Weimar, 1967.
- Wolf, Friedrich: Verfall des bürgerlichen Theaters, Vormarsch der proletarischen Kunst. In: Ders.: Gesammelte Werke in sechzehn Bänden Bd. 15, S. 258–261.
- Wolff, Kurt: Autoren, Bücher, Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers. Berlin, 1983.
- Wolzogen, Ernst von: Wie ich mich ums Leben brachte. Erinnerungen und Erfahrungen. Braunschweig, Hamburg, 1922.
- Zehder, Hugo: Zeit, Theater und Dichter. In: Die neue Schaubühne. 1 (1919). Nr. 1. S. 1–3.
- Zuckmayer, Carl: Als wär’s ein Stück von mir. Horen der Freundschaft. Frankfurt/M., Hamburg, 1969.
- Zuckmayer, Carl: Geheimreport. Hrsg. v. Gunther Nickel, Johanna Schrön. Göttingen, 2002².
- Zwehl, Hans von: Hoppla – wir leben! In: Der Klassenkampf. 1 (1927). H. 1. S. 25–26.
- Zweig, Arnold: Versuch über Carl Sternheim (1922). In: Ders.: Ausgewählte Werke in Einzelausgaben. Bd. 15. Essays I. Literatur und Theater. Berlin, 1959. S. 246–275.
- Zweig, Stefan: Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. Frankfurt/M., 1990.

VI.1.3. ungedruckte Texte

VI.1.3.a. aus dem Bestand des Forschungsinstituts Brenner-Archiv der Universität Innsbruck

Wibmer-Pedit, Fanny: Das eigene Heim.. Erwerbseinheit 1, Kassette 2, Mappe 10.

Wibmer-Pedit, Fanny: Das eigene Heim. Erwerbseinheit 2, Kassette 11, Mappe 0X. 44 S.

Wibmer-Pedit, Fanny: Das eigene Heim. Erwerbseinheit 2, Kassette 11, Mappe 0X. 49 S.

I.3.2. aus der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln

Engel, Fritz: Christa Winsloe: „Gestern und Heute.“

Faktor, Emil: Gestern und Heute.

Fr., A.: „Gestern und heute“.

Hollaender, Felix: Christa Winsloes Schauspiel: „Gestern und Heute“.

K., W.: Christa Winsloe: „Ritter Nérestan.“

Klein, Tim: „Gestern und heute“.

Knopf, Julius: Christa Winsloe: „Gestern und Heute“.

Winsloe, Christa: Zu meinem Stück.

I.3.3. Bühnenmanuskripte

Winsloe, Christa: Sylvia und Sybille. Schauspiel in sechs Bildern. München, 1999.

VI. 2. Darstellungen

VI.2.1. gedruckte Darstellungen

Albrecht, Friedrich: Deutsche Schriftsteller in der Entscheidung. Wege zur Arbeiterklasse. 1918–1933. Berlin, Weimar, 1970.

Allkemper, Alo; Norbert Otto Eke (Hrsg.): Deutsche Dramatiker des 20. Jahrhunderts. Berlin, 2000.

Alt, Peter-André: Die soziale Botschaft der Komödie. Konzeption des Lustspiels bei Hofmannsthal und Sternheim. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 68 (1994). H. 2. S. 278–306.

Altenhofer, Rosemarie: Wotans Erwachen in Deutschland. Eine massenpsychologische Untersuchung zu Tollers Groteske ‚Der entfesselte Wotan‘. In: Bernd Urban, Winfried Kudszus (Hrsg.): Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation. Darmstadt, 1981. S. 233–255.

Althaus, Hans Peter: Kleines Lexikon deutscher Wörter jiddischer Herkunft. München, 2003.

Amann, Klaus: Der Anschluß österreichischer Schriftsteller an das Dritte Reich. Institutionelle und bewußtseinsgeschichtliche Aspekte. Frankfurt/M., 1988.

Andreotti, Mario: Traditionelles und modernes Drama. Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis. Bern, Stuttgart, Wien, 1996.

Anglet, Andreas: „Heimat [...] in einer leichteren, klareren Atmosphäre“. Walter Hasenclever in Paris. In: Gerhard R. Kaiser, Erika Tunner (Hrsg.): Paris? Paris! Bilder der französischen Metropole in der nicht-fiktionalen deutschsprachigen Prosa zwischen Hermann Bahr und Joseph Roth. Heidelberg, 2002. S. 371–406.

Anter, Andreas: Männer mit Eigenschaften. Max Weber, Emil Lask und Georg Simmel als literarische Figuren in Berta Lasks Roman ‚Stille und Sturm‘. In: Martin Lüdke, Delf Schmidt (Hrsg.): ‚Siegreiche Niederlagen‘. Scheitern: die Signatur der Moderne. Reinbek, 1992. S. 156–169.

Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. Stuttgart, Weimar, 2010².

Anz, Thomas: Vitalismus und Kriegsdichtung. In: Wolfgang J. Mommsen (Hrsg.): Kultur und Krieg. Die Rolle der Intellektuellen, Künstler und Schriftsteller im Ersten Weltkrieg. München, 1996. S. 235–247.

Appel, Sibylle: Die Funktion der Gesellschaftskomödie von 1910–33 im europäischen Vergleich. Dargestellt an Beispielen aus Deutschland, England, Frankreich und Österreich-Ungarn bzw. Österreich und Ungarn. Frankfurt/M., Bern, New York, 1985 [Diss.].

Aretin, Karl Otmar Freiherr von: Das bayerische Adel. Von der Monarchie zum Dritten Reich. In: Martin Broszat, Elke Fröhlich, Anton Grossmann (Hrsg.): Bayern in der NS-Zeit. Bd. 3. Herrschaft und Gesellschaft im Konflikt. München, Wien, 1981. S. 513–567.

Aretin, Karl Otmar Freiherr von: Der Adel als politische Elite. In: Rainer Hudemann, Georges-Henri Soutou (Hrsg.): Eliten in Deutschland und Frankreich im 19. und 20. Jahrhundert. Strukturen und Beziehungen. Bd. 1. München, 1994. S. 33–41.

Arnold, Armin: Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen. Stuttgart et al., 1971².

Arnold, Armin: Georg Kaiser. In: Wolfgang Rothe (Hrsg.): Expressionismus als Literatur. Bern, München, 1969. S. 474–489.

Arntzen, Helmut: Wirklichkeit als Kolportage. zu drei Komödien von Georg Kaiser und Robert Musil. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 36 (1962). Nr. 4. S. 544–561.

Aspetsberger, Friedbert: ‚arnolt bronnen‘. Biographie. Wien, Köln, Weimar, 1995.

Aspetsberger, Friedbert: Literarisches Leben im Austrofaschismus. Der Staatspreis. Königsberg, 1980.

Asserate, Asfa-Wossen: Manieren. Frankfurt/M., 2004¹³.

Aust, Hugo; Peter Haida, Jürgen Hein: Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart. Hrsg. v. Jürgen Hein. München, 1989.

Baillet, Florence: Ödön von Horváth. Paris, 2008.

Barndt, Kerstin: Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik. Köln, Weimar, Wien, 2003 [Diss.].

Barth, Bernd-Rainer: Berta Lask. In: Helmut Müller-Enbergs, Jan Wielgoß, Dieter Hoffmann (Hrsg.): Wer war wer in der DDR? Ein biographisches Lexikon. Berlin, 2001². S. 504.

Barton, Brian: Das Dokumentartheater. Stuttgart, 1987.

Bartsch, Kurt: Ödön von Horváth. Stuttgart, Weimar, 2000.

Baumeister, Martin: Kampf ohne Front? Theatralische Kriegsdarstellungen in der Weimarer Republik. In: Wolfgang Hardtwig (Hrsg.): Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900–1933. München, 2007. S. 357–376.

Baumeister, Martin: Kriegstheater als politisches Theater. Zur Weltkriegsdramatik in den letzten Jahren der Weimarer Republik am Beispiel der *Endlosen Straße* von Sigmund Graff und Carl Ernst Hintze. In: Thomas F. Schneider (Hrsg.): Kriegserlebnis und Legendenbildung. Bd. 3. „Postmoderne“ Kriege? Krieg auf der Bühne, Krieg auf der Leinwand. Oldenburg, 1999. S. 901–922.

Baureithel, Ulrike: „Kollektivneurose moderner Männer.“ Die Neue Sachlichkeit als Symptom des männlichen Identitätsverlusts – sozialpsychologische Aspekte einer literarischen Strömung. In: Pierre Vaydat (Hrsg.): Die „Neue Sachlichkeit“. Lebensgefühl oder Markenzeichen? Lille, 1991. S. 123–143.

Bayerdörfer, Hans-Peter: Überbrettel und Überdrama. Zum Verhältnis von literarischem Kabarett und Experimentierbühne. In: Ders., Karl Otto Conrady, Helmut Schanze (Hrsg.): Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter. Tübingen, 1978. S. 292–325.

Bebendorf, Klaus: Tollers expressionistische Revolution. Frankfurt/M. et al., 1990 [Diss.].

Bechstein, Ludwig: Wo der Hund begraben liegt. In: Ders.: Thüringer Sagenbuch. Bd. 1. Wien, Leipzig, 1858. S. 235–237.

Becker, Frank: Amerikabild und „Amerikanisierung“ im Deutschland des 20. Jahrhunderts. Ein Überblick. In: Ders., Elke Reinhardt-Becker (Hrsg.): Mythos USA. „Amerikanisierung“ in Deutschland seit 1900. Frankfurt/M., New York, 2006. S. 19–47.

Becker, Heinrich: Handlungsspielräume der Agrarpolitik in der Weimarer Republik zwischen 1923 und 1929. Stuttgart, 1990 [Diss.].

- Becker, Sabina: Neue Sachlichkeit im Roman. In: Dies, Christoph Weiß (Hrsg.): Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik. Stuttgart, Weimar, 1995. S. 7–26.
- Becker, Sabina: Neue Sachlichkeit. Bd. 1. Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933). Köln, Weimar, Wien, 2000.
- Behren, Dirk von: Die Geschichte des § 218 StGB. Tübingen, 2004 [Diss.].
- Beise, Arnd: Georg Büchners *Leonce und Lena* und die „Lustspielfrage“ seiner Zeit. In: Georg-Büchner-Jahrbuch. 11 (2005–2008). S. 81–100.
- Benson, Renate: Deutsches expressionistisches Drama. Ernst Toller und Georg Kaiser. New York, Bern, Frankfurt/M., 1987.
- Berg, Dietrolf: Der Wehrwolf 1923–1933. Vom Wehrverband zur nationalpolitischen Bewegung. Toppenstedt, 2008 [Diss.].
- Berg, Günter; Wolfgang Jeske: Bertolt Brecht. Stuttgart, Weimar, 1998.
- Berg, Peter: Deutschland und Amerika 1918–1929. Über das deutsche Amerikabild der zwanziger Jahre. Lübeck, Hamburg, 1963.
- Bergien, Rüdiger: Die bellizistische Republik. Wehrkonsens und „Wehrhaftmachung“ in Deutschland 1918–1933. München, 2012 [Diss.].
- Berta Lask. In: Hermann Weber, Andreas Herbst: Deutsche Kommunisten. Biographisches Handbuch 1918 bis 1945. Berlin, 2004. S. 441–442.
- Berta Lask. In: Kurt Böttcher (Hrsg.): Proletarisch-revolutionäre Literatur 1918 bis 1933. Ein Abriß. Berlin, 1962. S. 226–228, 284–289.
- Berta Lask. In: Simone Barck et al. (Hrsg.): Lexikon sozialistischer Literatur. Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945. Stuttgart, Weimar, 1994. S. 283–284.
- Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Frankfurt/M., 1994.
- Bieberstein, Johannes Rogalla von: Adel und Revolution 1918/1919. In: Mentalitäten und Lebensverhältnisse. Beispiele aus der Sozialgeschichte der Neuzeit. Rudolf Vierhaus zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Mitarbeitern u. Schülern. Göttingen, 1982. S. 243–259.

Bill, Claus Heinrich: Adelserlangung und Standes-Modifikation in Kurbrandenburg-Preußen 1660–1918. Eine Typologie. Owschlag, 1997.

Bill, Claus Heinrich: Die Familie von Scharnweber-Kegel 1700 bis 1946. Forschungen zur Einordnung ihrer Nobilitierung in die preußische Adelspraxis in Posen. In: Nobilitas. 1 (1998). Nr. 3. S. 99–114.

Billetta, Rudolf: Sternheim-Kompendium. Carl Sternheim. Werk, Weg, Wirkung. Wiesbaden, 1975.

Blinn, Hansjürgen: „... auf einen *Ochsenkarren* zum Richtplatz geschleift“. Phasen der Walter-Hasenclever-Rezeption 1914–2002. In: Reiner Wild (Hrsg.): Dennoch leben sie. Verfemte Bücher, verfolgte Autorinnen und Autoren. zu den Auswirkungen nationalsozialistischer Literaturpolitik. München, 2003. S. 125–134.

Bloch, Michael: Ribbentrop. London et al., 1994.

Bluth, Karl Theodor: Leopold Jeßner. Berlin, 1928.

Bobinac, Marijan: Zerstörung, Neubelebung, Fortsetzung. Zum deutschsprachigen Volksstück um 1930. In: Ders.: Der kleine Mann auf der Bühne. Aufsätze zum deutschsprachigen Volksstück im 20. Jahrhundert. Wrocław, 2005. S. 129–147.

Bognár, Zsuzsa: Die ungarische Literatur vor dem Ausland, dargestellt von Ludwig Hatvany. In: Andrea Benedek et al. (Hrsg.): Interkulturelle Erkundungen. Leben, Schreiben und Lernen in zwei Kulturen. Bd. 1. Frankfurt/M., 2012. S. 167–176.

Borisovič Geness, Abram: Was lehrt die Freigabe der Abtreibung in Sowjet-Rußland? H. 1. u. 2. Wien, 1926.

Bossinade, Johanna: Inzestuöse Paare in Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald. In: Klaus Kastberger (Hrsg.): Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit. Wien, 2001. S. 74–86.

Boureau, Alain: Das Recht der Ersten Nacht. Zur Geschichte einer Fiktion. Düsseldorf, Zürich, 1996.

Božena, Chołuj: Deutsche Schriftsteller im Banne der Novemberrevolution 1918. Bernhard Kellermann, Lion Feuchtwanger, Ernst Toller, Erich Mühsam, Franz Jung. Wiesbaden, 1991 [Diss.].

Brandt, Cornelia A.: Theater in der Weimarer Republik. Eine quantitative Analyse. Karlsruhe, 1990 [Diss.].

- Bräuer, Helmut: Armut. In: Friedrich Jaeger (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 1. Stuttgart, Weimar, 2005. Sp. 665–671.
- Braulich, Heinrich: Die Volksbühne. Theater und Politik in der deutschen Volksbühnenbewegung. Berlin, 1976.
- Braun, Johanna; Günter Braun: Georg Kaiser. Eine biographische Skizze. Magdeburg, o. J. [~1988].
- Braun, Rudolf: Konzeptionelle Bemerkungen zum Obenbleiben. Adel im 19. Jahrhundert. In: Hans-Ulrich Wehler (Hrsg.): Europäischer Adel 1750–1950. Göttingen, 1990. S. 87–95.
- Brauneck, Manfred: Bemerkungen zu einer Typologie des modernen Dramas. In: Ders. (Hrsg.): Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Interpretationen. Bamberg, 1976⁴. S. 7–19.
- Brauneck, Manfred: Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters. Bd. 4. Das europäische Theater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, Weimar, 2003.
- Brekle, Wolfgang: Schriftsteller im antifaschistischen Widerstand 1933–1945 in Deutschland. Berlin, Weimar, 1985.
- Breuer, Dieter: Rückkehr zu Schopenhauer, Die Auseinandersetzung mit Vitalismus und Aktivismus in Walter Hasenclevers Dramen. In: Hans-Peter Bayerdörfer, Karl Otto Conrady, Helmut Schanze (Hrsg.): Literatur und Theater im Wilhelminischen Zeitalter. Tübingen, 1978. S. 238–257.
- Brittner, Regina; Henning Brüning (Hrsg.): Zukunft aus Amerika. Fordismus in der Zwischenkriegszeit. Siedlung, Stadt, Raum. Dessau, 1995.
- Brockdorff, Cay Baron von: Soziologie des deutschen Adels nach der Revolution von 1918. In: Kultur und Leben. 3 (1926). Nr. 2. S. 34–38.
- Bussche, Raimund von dem: Konservatismus in der Weimarer Republik. Die Politisierung des Unpolitischen. Heidelberg, 1998 [Diss.].
- Cardinal, Agnes: A voice out of darkness. Berta Lask's early poetry. In: Brian Keith-Smith (Hrsg.): German women writers 1900–1933. Twelve essays. Lewiston, Queenston, Lampeter, 1993. S. 203–222.

- Cardinal, Agnes: Berta Lask's *Die Befreiung*. A dramatic experiment. In: Claire M. Tylee (Hrsg.): *Women, the First World War and the dramatic imagination*. International essays 1914–1999. Lewiston, Queenston, Lampeter, 2000. S. 121–132.
- Cardinal, Agnes: Shadow playwrights of Weimar. Berta Lask, Ilse Langner, Marieluise Fleißer. In: Elisabeth Woodrough (Hrsg.): *Women in European theatre*. London, 1995. S. 65–73.
- Carsten, Francis L.: *Geschichte der preußischen Junker*. Frankfurt/M., 1988.
- Carsten, Francis L.: *Reichswehr und Politik 1918–1933*. Köln, Berlin, 1965².
- Cepl-Kaufmann, Gertrude: Der Expressionismus. Zur Strukturhomologie von Epochenprofil und jüdischer Geisteswelt. In: Daniel Hoffmann (Hrsg.): *Handbuch zur deutsch-jüdischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Paderborn et al., 2002. S. 151–184.
- Cepl-Kaufmann, Gertrude: Die Erschaffung einer Literatur des Ruhrgebiets im Geiste der Revolution. In: Karl Christian Führer et al. (Hrsg.): *Revolution und Arbeiterbewegung in Deutschland 1918–1920*. Essen, 2013. S. 431–451.
- Chick, Edson M.: Carl Sternheim. In: Wolfgang D. Elfe, James Hardin (Hrsg.): *Twentieth-Century German Dramatists, 1889–1918*. Detroit, London, 1992. S. 220–233.
- Chołuj, Bożena: *Deutsche Schriftsteller im Banne der Novemberrevolution 1918*. Bernhard Kellermann, Lion Feuchtwanger, Ernst Toller, Erich Mühsam, Franz Jung. Wiesbaden, 1991 [Diss.].
- Chołuj, Bożena: Paul Kornfeld. Ein deutscher Expressionist aus Böhmen. In: Frank-Lothar Kroll (Hrsg.): *Böhmen. Vielfalt und Einheit einer literarischen Provinz*. Berlin, 2000. S. 57–64.
- Christa Winsloe. In: Gisela Brinker-Gabler, Karola Ludwig, Angela Wöffen (Hrsg.): *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen 1800–1945*. München, 1986. S. 329–330.
- Christenson, Kerstin: *Das zeitgenössische französische Boulevardtheater*. Wien, 1978 [Diss.].
- Chung, Hyun-Back: *Die Kunst dem Volke oder dem Proletariat? Die Geschichte der Freien Volksbühnenbewegung in Berlin 1890–1914*. Frankfurt/M. et al, 1989 [Diss.].
- Clark, Christopher: *Wilhelm II. Die Herrschaft des letzten deutschen Kaisers*. München, 2009².

Conze, Eckart: Von deutschem Adel. Die Grafen von Bernstorff im zwanzigsten Jahrhundert. Stuttgart et al., 2000.

Conze, Werner: Adel, Aristokratie. In: Ders., Otto Brunner, Reinhart Koselleck (Hrsg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Stuttgart, 2004. S. 1–48.

Corbin, Alain: Wunde Sinne. Über die Begierde, den Schrecken und die Ordnung der Zeit im 19. Jahrhundert. Stuttgart, 1993.

Critchfield, Richard: Ferdinand Bruckner. In: Wolfgang Dieter Elfe, James Neal Hardin (Hrsg.): Twentieth-Century German Dramatists, 1889–1918. Detroit, London, 1992. S. 33–40.

Czucka, Eckehard: Carl Sternheim. In: Hartmut Steinecke (Hrsg.): Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts. Berlin, 1996². S. 186–196.

Czucka, Eckehard: Komödie im 20. Jahrhundert. Wedekind, Sternheim, Horváth und einige Spätere. Vor- und Nachbemerkungen zu einem Lektürekurs. In: Helmut Arntzen (Hrsg.): Komödiensprache. Beiträge zum deutschen Lustspiel zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert. Mit einem Anhang zur Literaturdidaktik der Komödie. Münster, 1988. S. 157–164.

Dahlke, Birgit: Jünglinge der Moderne. Jugendkult und Männlichkeit in der Literatur um 1900. Köln, Weimar, Wien, 2006.

Daiber, Hans: Walter Hasenclever. In: Ders.: Vor Deutschland wird gewarnt. 17 exemplarische Lebensläufe. Güntersloh, 1967. S. 45–50, 185–188.

Deiters, Franz-Josef: Drama im Augenblick seines Sturzes. Zur Allegorisierung des Dramas in der Moderne. Versuch zu einer Konstitutionstheorie. Berlin, 1999.

Delabar, Walter: Klassische Moderne. Deutschsprachige Literatur 1918–33. Berlin, 2010.

Demetz, Hans: Meine persönlichen Beziehungen und Erinnerungen an den Prager deutschen Dichterkreis. In: Eduard Goldstücker (Hrsg.): Weltfreunde. Konferenz über die Prager deutsche Literatur (18.–20. November 1965). Prag, 1967. S. 135–145.

Denkler, Horst: Das Drama des Expressionismus. In: Wolfgang Rothe (Hrsg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern, München, 1969. S. 127–152.

- Denkler, Horst: Walter Hasenclever. In: Bernhard Poll (Hrsg.): Rheinische Lebensbilder. Bd. 4. Düsseldorf, 1970. S. 251–272.
- Detering, Heinrich: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen, 1994.
- Diamant, Kathi: Kafka's last love. The mystery of Dora Diamant. London, 2003.
- Dietrich, Margret: Das moderne Drama. Strömungen, Gestalten, Motive. Stuttgart, 1963².
- Distl, Dieter: Ernst Toller. Eine politische Biographie. Schrobenhausen, 1993 [Diss.].
- Ditschek, Eduard: Politisches Engagement und Medienexperiment. Theater und Film der russischen und deutschen Avantgarde der zwanziger Jahre. Tübingen, 1989 [Diss.].
- Dove, Richard: Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland. Göttingen, 1993.
- Drescher, Barbara: Die ‚Neue Frau‘. In: Walter Fähnders, Helga Karrenbrock (Hrsg.): Autorinnen der Weimarer Republik. Bielefeld, 2003. S. 137–162.
- Drewes, Kai: Jüdischer Adel. Nobilitierungen von Juden im Europa des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/M., New York, 2013 [Diss.].
- Drewniak, Bogusław: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933–1945. Düsseldorf, 1983.
- Dudaš, Boris: Literatur aus Spielfreude. Carl Sternheims Komödien (1909–1914). In: Zagreber Germanistische Beiträge. 14 (2005). S. 31–49.
- Dudaš, Boris: Vom bürgerlichen Lustspiel zur politischen Groteske. Carl Sternheims Komödien ‚Aus dem bürgerlichen Heldenleben‘ in ihrer werkgeschichtlichen Entwicklung. Hamburg, 2004 [Diss.].
- Dunk, Hermann W. von der: Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts. Bd. 1. München, 2000.
- Durzak, Manfred: Der „Zwang zur Politik.“ Georg Kaiser und Stephan Hermlin im Exil. Zwei exemplarische Möglichkeiten. In: Sprachkunst. 7 (1976). Nr. 2. S. 261–278.
- Dussel, Konrad: Theater in der Krise. Der Topos und die ökonomische Realität in der Weimarer Republik. In: Lothar Ehrlich, Jürgen John (Hrsg.): Weimar 30. Politik und Kultur im Vorfeld der NS-Diktatur. Köln, Weimar, Wien, 1998. S. 211–223.

Düsterberg, Rolf: Hanns Johst. „Der Barde der SS“. Karrieren eines deutschen Dichters. Paderborn et al., 2004 [Diss.].

Eckert, Jörn: Der Kampf um die Familienfideikomisse in Deutschland. Studien zum Absterben eines Rechtsinstituts. Frankfurt/M. et al., 1992 [Diss.].

Eke, Norbert Otto: Furcht und Schrecken im Theater der Erinnerung oder „Man sollte Komödien schreiben / Leben in diesem trüben Menschenbrei“. Heiner Müllers Tragödie. In: Volker C. Dörr, Helmut J. Schneider (Hrsg.): Die deutsche Tragödie. Neue Lektüren einer Gattung im europäischen Kontext. Bielefeld, 2006. S. 235–254.

Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. Frankfurt/M., 1994⁷.

Emde, Silke von der: Mädchen in Uniform. Erotische Selbstbefreiung der Frau im Kontext der Kino-Debatte in der Weimarer Republik. In: Kodikas, Code – Ars semeiotica. 14 (1991). Nr. 1/2. S. 35–48.

Emmrich, Christian: Literatur für Kinder und Jugendliche in der DDR. Berlin, 1981.

Emrich, Wilhelm: Anmerkungen. In: Carl Sternheim: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 3. Dramen III. Neuwied, Berlin, 1964. S. 499–522.

Emrich, Wilhelm: Anmerkungen. In: Carl Sternheim: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 2. Dramen II. Neuwied, Berlin, 1964. S. 547–564.

Emrich, Wilhelm: Anmerkungen. In: Carl Sternheim: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 1. Dramen I. Neuwied, Berlin, 1963. S. 555–600.

Emrich, Wilhelm: Geist und Widergeist. Wahrheit und Lüge in der Literatur. Frankfurt/M., 1965.

Emrich, Wilhelm: Lebenschronik Carl Sternheim. Materialien zu einer Biographie. In: Carl Sternheim: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 10.2. Nachträge. Lebenschronik. Neuwied, Darmstadt, 1976. S. 1089–1282.

Engelhardt, Doris: Ferdinand Bruckner als Kritiker seiner Zeit. Standortsuche eines Autors. Aachen, 1984 [Diss.].

Engelmann, Bernt: Das Reich zerfiel, die Reichen blieben. Deutschlands Geld- und Machtelite. Hamburg, 1972.

Englmann, Bettina: Exil und Expressionismus. Kontinuitäten eines kunsttheoretischen Diskurses nach 1933. In: Helga Schreckenberger (Hrsg.): Ästhetik des Exils. Amsterdam, New York, 2003. S. 37–54.

Erdmann, Ulrich: Vom Naturalismus zum Nationalsozialismus? Zeitgeschichtlich-biographische Studien zu Max Halbe, Gerhart Hauptmann, Johannes Schlaf und Hermann Stehr. Mit unbekanntem Selbstzeugnissen. Frankfurt/M. et al., 1997 [Diss.].

Erkel, Karin: Lösungen von Lebenskrisen im Bannkreis gesellschaftlicher Grenzen. Zum Jungmädchen- und Frauenbild in populären Romanen der zwanziger und dreißiger Jahre. In: Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. 5 (1999/2000). S. 115–143.

Eser, Willibald: Theo Lingen. Komiker aus Versehen. München, Wien, 1986.

Fähnders, Walter: ‚Amerika‘ und ‚Amerikanismus‘ in deutschen Rußlandberichten der Weimarer Republik. In: Wolfgang Asholt (Hrsg.): Die Blicke der Anderen. Paris – Berlin – Moskau. Bielefeld, 2006. S. 101–199.

Fähnders, Walter: „Der Widerspruch des Publikums als Kunstfaktor“. Avantgarde und Theater in den zwanziger Jahren. In: Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. 1 (1995). S. 115–142.

Faure, Ulrich: Im Knotenpunkt des Weltverkehrs. Herzfelde, Heartfield, Grosz und der Malik-Verlag 1916–1947. Berlin, Weimar, 1992.

Ferdinand Exl. In: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950. Hrsg. v. d. Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 1. Wien, 1957. S. 274.

Fest, Kerstin: New women – new artists? Feminity and art in Christa Winsloe’s *Life begins*. In: Rachel MagShamhráin, Sabine Strümper-Krobb (Hrsg.): After Postmodernism. Konstanz, 2011. S. 137–149.

Fischer, Ernst: Zur Geschichte österreichischer Schriftstellerorganisationen in den dreißiger Jahren. Überlegungen und Thesen. In: Klaus Amann, Albert Berger (Hrsg.): Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse, institutionelle Voraussetzungen, Fallstudien. Wien, Köln, 1990². S. 147–149.

Fischer, Fritz: Bündnis der Eliten. Zur Kontinuität der Machtstrukturen in Deutschland 1871–1945. Düsseldorf, 1979².

Fischer-Lichte, Erika: Einleitung. In: Dies. (Hrsg.): Theatralität und die Krisen der Repräsentation. Stuttgart, Weimar, 2001. S. 1–19.

Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen, Basel, 1999².

Fischer-Lichte, Erika: Politisches Theater als (kultur-)revolutionäre Aktion. Zum Montage-Verfahren in Piscators Theater in der Weimarer Republik. In: Horst Fritz (Hrsg.): Montage in Theater und Film. Tübingen, Basel, 1993. S. 97–119.

Fivian, Eric Albert: Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus. München, 1947.

Fix, Wolfgang: Die Ironie im Drama Georg Kaisers. Heidelberg, 1951 [Diss.].

Flatz, Roswitha: Das Bühnen-Erfolgsstück des 19. Jahrhunderts. In: Walter Hinck (Hrsg.): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf, 1980. S. 301–310.

Forkel, Robert: Autorität in der Erinnerungskultur. Zur narrativen Konstruktion sozialer Rollen im Medium der Literatur. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2012. S. 85–104.

Fotheringham, John: Looking back at the revolution. Toller's ‚Eine Jugend in Deutschland‘ and Remarque's ‚Der Weg zurück‘. In: Brian O. Murdoch, Mark G. Ward, Maggie Sargeant (Hrsg.): Remarque against war. Essays for the centenary of Erich Maria Remarque 1898–1970. Glasgow, 1998. S. 98–118.

Frei, Norbert: Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit. München, 2003².

Frevert, Ute: Ehrenmänner. Das Duell in der bürgerlichen Gesellschaft. München, 1991.

Friedmann, Hermann; Otto Mann (Hrsg.): Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg, 1956.

Friese, Wilhelm: Skandinavische Literaturen. In: Werner Kohlschmidt, Wolfgang Mohr (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Berlin, New York, 1977². S. 841–873.

Fritton, Michael Hugh: Literatur und Politik in der Novemberrevolution 1918/ 1919. Theorie und Praxis revolutionärer Schriftsteller in Stuttgart und München (Edwin Hoernle, Fritz Rück, Max Barthel, Ernst Toller, Erich Mühsam). Frankfurt/M., Bern, New York, 1986 [Diss.].

Fritz, Axel: Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit. Studien zum Werk in seinem Verhältnis zum politischen, sozialen und kulturellen Zeitgeschehen. München, 1973.

- Fritz, Axel: Zur Bühnengeschichte der deutschsprachigen Dramatik auf dem schwedischen Theater 1870–1933. In: Symposium Stockholm '78. Einzelne Beiträge des Symposiums ‚Ina Bara Strindberg‘. Stockholm, o.J. [~1978]. S. 1–28.
- Fritz, Horst: Literarischer Jugendstil und Expressionismus. Zur Kunsttheorie, Dichtung und Wirkung Richard Dehmels. Stuttgart, 1969 [Diss.].
- Fröschle, Ulrich: Dichter als Führer und Ingenieure der menschlichen Seele. Zur literarischen Verhandlung von Führung in der Zwischenkriegszeit. In: Ute Daniel et al. (Hrsg.): Politische Kultur und Medienwirklichkeiten in den 1920er Jahren. München, 2010. S. 205–231.
- Fruchter, Moses Joseph: The Social Dialectic in Georg Kaiser's Dramatic Works. Philadelphia, 1933 [Diss.].
- Fuchs, Antje: Gasthaus. In: Friedrich Jaeger (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 4. Stuttgart, Weimar, 2006. Sp. 174–177.
- Fuchs, Sabine: „Wir packen jedes Ding gemeinsam an!“ Österreichische KinderbuchautorInnen zwischen Propaganda und Idylle. In: Dies., Uwe Baur, Karin Gradwohl-Schlacher (Hrsg.): Macht *Literatur* Krieg. Österreichische Literatur im Nationalsozialismus. Wien, Köln, Weimar, 1998. S. 274–291.
- Fuld, Werner (Hrsg.): Die Göttin und ihr Sozialist. Christiane Grautoffs Autobiographie – ihr Leben mit Ernst Toller. Mit Dokumenten zur Lebensgeschichte. Bonn, 1996.
- Fulda, Daniel: Aus der Krise in die Aporie. Die Tragödie als Gattung der Klassischen Moderne und die Grenzen der ‚Entscheidung‘. In: Keith Bullivant, Bernhard Spies (Hrsg.): Literarisches Krisenbewußtsein. Ein Perzeptions- und Produktionsmuster im 20. Jahrhundert. München, 2001. S. 4–64.
- Fulda, Daniel: Hans José Rehfisch. In: Neue Deutsche Biographie. Hrsg. v. d. Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 21. Berlin, 2003. S. 280–281.
- Fulda, Daniel: Zwischen Assimilation und Selbstbehauptung. Die jüdisch-deutsche Aneignung der Tragödie in der klassischen Moderne. In: Ders., Thorsten Valk (Hrsg.): Die Tragödie der Moderne. Gattungsgeschichte – Kulturtheorie – Epochendiagnose. Berlin, New York, 2010. S. 207–233.

Füllmann, Rolf: Alte Zöpfe und Vatermörder. Mode- und Stilmotive in der literarischen Inszenierung der historisch-politischen Umbrüche von 1789 und 1914. Bielefeld, 2008 [Diss.].

Funck, Marcus: Schock und Chance. Der preußische Militäradel in der Weimarer Republik. In: Heinz Reif (Hrsg.): Adel und Bürgertum in Deutschland. Bd. 2. Entwicklungslinien und Wendepunkte im 20. Jahrhundert. Berlin, 2001. S. 127–171.

Funck, Marcus: Vom Höfling zum soldatischen Mann. Varianten und Umwandlungen adeliger Männlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus. In: Eckart Conze, Monika Wienfort (Hrsg.): Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien, 2004. S. 205–235.

Gall, Lothar: Von der ständischen zur bürgerlichen Gesellschaft. München, 2012².

Gamper, Herbert: Horváths komplexe Textur. Dargestellt an frühen Stücken. Zürich, 1987.

Gay, Peter: Die Moderne. Eine Geschichte des Aufbruchs. Frankfurt/M., 2008.

Gay, Peter: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Republik 1918–1933. Frankfurt/M., 1989.

Gebhard, Anneliese: Der deutsche Bauernroman seit 1900. Danzig, 1939 [Diss.].

Gebhardt, Manfred: Max Hoelz. Wege und Irrwege eines Revolutionärs. Berlin, 1989³.

Gehrke, Ralph: Literarische Spurensuche. Elternbilder im Schatten der NS-Vergangenheit. Opladen, 1992 [Diss.].

Geisenhanslüke, Achim: Masken des Selbst. Aufrichtigkeit und Verstellung in der europäischen Literatur. Darmstadt, 2006.

Geißler, Rainer: Die Sozialstruktur Deutschlands. Dordrecht, 2014⁷.

Geißler, Rolf: Eine geschichtliche Sackgasse der Moderne. Paul Kornfelds Komödien ‚Der ewige Traum‘ und ‚Smither kauft Europa‘. In: Literatur für Leser. 13 (1990). S. 131–140.

Gerschauer, Jörg: Ausgelacht. Das Ende der Komödie im totalen Jargon. Scherz, Satire und Ironie in den Volksstücken Ödön von Horváths. Marburg, 2007 [Diss.].

Gersmann, Gudrun: Adel. In: Friedrich Jaeger (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 1. Stuttgart, Weimar, 2005. Sp. 40–54.

- Gersmann, Gudrun: Adelsleben. In: Friedrich Jaeger (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 1. Stuttgart, Weimar, 2005. Sp. 64–70.
- Gerstner, Alexandra: Neuer Adel. Aristokratische Elitenkonzepte zwischen Jahrhundertwende und Nationalsozialismus. Darmstadt, 2008 [Diss.].
- Gestrich, Andreas: Jugend. In: Friedrich Jaeger (Hrsg.): Enzyklopädie der Neuzeit. Bd. 6. Stuttgart, Weimar, 2007. Sp. 163–169.
- Geyer, Martin H.: Verkehrte Welt. Revolution, Inflation und Moderne. München 1914–1924. Göttingen, 1998.
- Gimmel, Jürgen: Die politische Organisation kulturellen Ressentiments. Der „Kampfbund für deutsche Kultur“ und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne. Münster, Hamburg, London, 2001 [Diss.].
- Glaser, Hermann: Kleine Kulturgeschichte Deutschlands im 20. Jahrhundert. München, 2002.
- Gleß, Sabine: Die Reglementierung von Prostitution in Deutschland. Berlin, 1999.
- Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München, 2002¹⁰.
- Göktürk, Deniz: Künstler, Cowboys, Ingenieure ... Kultur- und mediengeschichtliche Studien zu deutschen Amerika-Texten 1912–1920. München, 1998.
- Goldschmidt, Berthold: Nußörtchen im Café Telschow mit ‚Nucki‘ (Ines). Erinnerungen an die Familie Carl Sternheim aus den Zwanziger Jahren. In: Andreas Rogal, Dugald Sturges (Hrsg.): Carl Sternheim 1878–1942. Londoner Symposium. Stuttgart, 1995. S. 193–194.
- Gollwitzer, Heinz: Die Standesherrn. Die politische und gesellschaftliche Stellung der Mediatisierten 1815 – 1918. Ein Beitrag zur deutschen Sozialgeschichte. Stuttgart, 1957.
- Görlitz, Walter: Die Junker. Adel und Bauer im deutschen Osten. Geschichtliche Bilanz von 7 Jahrhunderten. Limburg, 1981⁴.
- Göttel, Sabine: „Natürlich sind es Bruchstücke“. Zum Verhältnis von Biographie und literarischer Produktion bei Marieluise Fleißer. St. Ingbert, 1997 [Diss.].

Graf, Rüdiger: Die Zukunft der Weimarer Republik. Krisen und Zukunftsaneignungen in Deutschland 1918–1933. München, 2008 [Diss.].

Gräser, Marcus: Der blockierte Wohlfahrtsstaat. Unterschichtjugend und Jugendfürsorge in der Weimarer Republik. Göttingen, 1995 [Diss.].

Grebing, Helga: Der Typus des linken Intellektuellen in der Weimarer Republik. In: Daniela Münkler, Jutta Schwarzkopf (Hrsg.): Geschichte als Experiment. Studien zu Politik, Kultur und Alltag im 19. und 20. Jahrhundert. Festschrift für Adelheid von Saldern. Frankfurt/M., 2004. S. 15–24.

Grimm, Jacob; Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 14. München, 1999 [= Nachdr. v. Bd. 8. Leipzig, 1893].

Grimm, Reinhold: Neuer Humor? Die Komödienproduktion zwischen 1918 und 1933. In: Wolfgang Paulsen (Hrsg.): Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Sechstes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur 1972. Heidelberg, 1976. S. 107–133.

Groh, Arnold: Identitätswandel. Globalisierung und kulturelle Induktionen. In: Eva Kimminich (Hrsg.): Kulturelle Identität. Konstruktionen und Krisen. Frankfurt/M. et al., 2003. S. 161–185.

Großheim, Michael: „Zu den Sachsen selbst!“ Die neue Sachlichkeit der Phänomenologen. In: Moritz Baßler, Ewout van der Knaap (Hrsg.): Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkungen eines Konzepts. Würzburg, 2004. S. 145–159.

Grossmann, Atina: Reforming sex. The German movement for birth control and abortion reform 1920–1950. New York et al., 1995.

Grunow-Erdmann, Cordula: Die Dramen Ernst Tollers im Kontext ihrer Zeit. Heidelberg, 1994 [Diss.].

Grünzweig, Walter: „Das Herz zwiefach geteilt.“ Deutsche literarische Amerikabilder und die Amerikanistik. In: Ders., Christof Hamann, Ute Gerhard (Hrsg.): Amerika und die deutschsprachige Literatur nach 1848. Migration – kultureller Austausch – frühe Globalisierung. Bielefeld, 2009. S. 139–150.

Guldin, Rainer: Lieber ist mir ein Bursch ... Zur Sozialgeschichte der Homosexualität im Spiegel der Literatur. Berlin, 1995.

- Günther, Theodor: Die Fürstenentschädigung. Das Problem der Vermögensauseinander-
setzung mit den ehemaligen Fürstenhäusern. Leipzig, 1928 [Diss.].
- Gusejnova, Dina: Adel als Berufung. Adlige Schriftsteller im deutschsprachigen Euro-
padiskurs, 1919–1945. In: Eckart Conze et al. (Hrsg.): Aristokratismus und Moderne.
Adel als politisches und kulturelles Konzept, 1890–1945. Köln, Weimar, Wien, 2013. S.
252–280.
- Gussone, Monika: Standesdenken. In: Friedrich Jaeger (Hrsg.): Enzyklopädie der Neu-
zeit. Bd. 12. Stuttgart, Weimar, 2010. Sp. 894–903.
- Gutsche, Willibald: Zur Rolle von Nationalsozialismus und Revanchismus in der Res-
taurationsstrategie der Hohenzollern 1919 bis 1933. In: Zeitschrift für Geschichtswis-
senschaft. 34 (1986). H. 7. S. 621–632.
- Haag, Ingrid: Ödön von Horváth. Fassaden-Dramaturgie. Beschreibung einer theatri-
schen Form. Frankfurt/M., 1995.
- Haas, Hannes: Empirischer Journalismus. Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher
Wirklichkeit. Wien, Köln, Weimar, 1999.
- Haefs, Wilhelm: Nachexpressionismus. Zur literarischen Situation um 1920. In: Bern-
hard Gajek, Walter Schmitz (Hrsg.): Georg Britting (1891–1964). Vorträge des Regens-
burger Kolloquiums 1991. Frankfurt/M. et al., 1993. S. 74–89.
- Hagedorn, Klaus: Carl Sternheim. Die Bühnengeschichte seiner Dramatik. Köln, 1976
[Diss.].
- Hagemann, Karen (Hrsg.): Eine Frauensache. Alltagsleben und Geburtenpolitik 1919–
1933. Eine Ausstellungen dokumentation. Pfaffenweiler, 1991.
- Hagemann, Karen: Frauenalltag und Männerpolitik. Alltagsleben und gesellschaftliches
Handeln von Arbeiterfrauen in der Weimarer Republik. Bonn, 1990.
- Haida, Peter: Komödie um 1900. Wandlungen des Gattungsschemas von Hauptmann
bis Sternheim. München, 1973 [Diss.].
- Haller, Christian: Militärzeitschriften in der Weimarer Republik und ihr soziokultureller
Hintergrund. Kriegsverarbeitung und Milieubildung im Offizierskorps der Reichswehr
in publizistischer Dimension. Trier, 2012 [Diss.].
- Hamann, Christof: Amerika. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): Lexikon literari-
scher Symbole. Stuttgart, Weimar, 2012². S. 17–19.

Hammel, Claus: Klassiker und Zeitgenosse Rehfisch. In: Neue deutsche Literatur. 9 (1961). Nr. 11. S. 148–153.

Hanisch, Ernst: Der Politische Katholizismus als ideologischer Träger des „Austrofaschismus“. In: Emmerich Talos, Wolfgang Neugebauer (Hrsg.): „Austrofaschismus“. Beiträge über Politik, Ökonomie und Kultur 1934–1938. Wien, 1988. S. 53–73.

Häntzschel, Hiltrud: Brechts Frauen. Reinbek, 2002.

Häntzschel, Hiltrud: Marieluise Fleißer. Eine Biographie. Frankfurt/M., Leipzig, 2007.

Härtling, Peter: Paul Kornfeld. Blanche oder Das Atelier im Garten. In: Ders.: Zwischen Untergang und Aufbruch. Aufsätze, Reden, Gespräche. Berlin, Weimar, 1990. S. 162–164.

Hassel, Ursula: Familie als Drama. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück. Bielefeld, 2002 [Diss.].

Haumann, Wilhelm: Paul Kornfeld. Leben – Werk – Wirkung. Würzburg, 1996.

Haupt, Jürgen: Literatur-Zensur – und Gegenstrategien. Die Fälle Johannes R. Becher und Heinrich Mann in der Weimarer Republik. In: Studia Germanica Posnaniensia. 22 (1995). S. 77–89.

Heeke, Matthias: Reisen zu den Sowjets. Der ausländische Tourismus in Rußland 1921–1941. Mit einem bio-bibliographischen Anhang zu 96 deutschen Reiseautoren. Münster, Hamburg, London, 2003 [Diss.].

Hees, Anke: Ludwig Hatvany. In: Konrad Feilchenfeldt (Hrsg.): Deutsches Literatur-Lexikon. Das 20. Jahrhundert. Bd. 14. Berlin, New York, 2010. Sp. 466–467.

Heimböckel, Dieter: Die USA als neusachliches Schreckgespenst. Adolf Halfelds Amerika und der Amerikanismus. In: Jochen Vogt, Alexander Stephan (Hrsg.): Das Amerika der Autoren. Von Kafka bis 09/11. München, 2006. S. 87–98.

Hein, Bastian: Elite für Volk und Führer? Die Waffen-SS und ihre Mitglieder 1925–1945. München, 2012.

Hein, Jürgen: Volksstücke. In: Horst Albert Glaser (Hrsg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 9. Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil 1918–1945. Hrsg. v. Alexander von Bormann, Horst Albert Glaser. Reinbek, 1983. S. 264–272.

- Heine, Jens Ulrich: Verstand & Schicksal. Die Männer der I.G. Farbenindustrie A.G. in 161 Kurzbiographien. Weinheim et al., 1990.
- Heinemann, Ulrich: Die verdrängte Niederlage. Politische Öffentlichkeit und Kriegsschuldfrage in der Weimarer Republik. Göttingen, 1983 [Diss.].
- Helbich, Wolfgang J.: „Alle Menschen sind dort gleich ...“ Die deutsche Amerikas-Auswanderung im 19. und 20. Jahrhundert. Düsseldorf, 1988.
- Hell, Martin: Kitsch als Element der Dramaturgie Ödön von Horváths. Bern, Frankfurt/M., New York. 1983 [Diss.].
- Hempel-Küter, Christa; Hans-Harald Müller: Ernst Toller. Auf der Suche nach dem geistigen Führer. Ein Beitrag zur Rekonstruktion der ‚Politisierung‘ der literarischen Intelligenz im Ersten Weltkrieg. In: Georg Jäger, Dieter Langewiesche, Alberto Martino (Hrsg.): Literatur, Politik und soziale Prozesse. Studien zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Weimarer Republik. Tübingen, 1997. S. 78–106.
- Hennecke, Valerie: Die Sprache in den Lustspielen Carl Sternheims. Köln, 1985 [Diss.].
- Hepp, Michael (Hrsg.): Literatur und Revolution 1848/1918. Dokumentation der Tagung der Kurt-Tucholsky-Gesellschaft vom 28.–31. Mai 1998 in Weiler. Oldenburg, 1998.
- Hermant, Jost; Frank Trommler: Die Kultur der Weimarer Republik. Frankfurt/M., 1989.
- Hermanns, Doris: Meerkatzen, Meißel und das Mädchen Manuela. Die Schriftstellerin und Tierbildhauerin Christa Winsloe. Berlin, 2012.
- Herre, Paul: Kronprinz Wilhelm. Seine Rolle in der deutschen Politik. München, 1954.
- Herzinger, Richard: Der „Amerikanismus“ in den Deutungsmustern linker und rechter Modernekritiker. In: Hermann Danuser, Hermann Gottschewski (Hrsg.): Amerikanismus Americanism Weill. Die Suche nach kultureller Identität in der Moderne. Schliengen, 2003. S. 91–105.
- Herzmann, Herbert: Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater. Tübingen, 1997.
- Heß, Klaus: Junker und bürgerliche Großgrundbesitzer im Kaiserreich. Landwirtschaftlicher Großbetrieb, Großgrundbesitz und Familienfideikommiß in Preußen (1867/71–1914). Stuttgart, 1990.

- Heuer, Renate: Lexikon deutsch-jüdischer Autoren. 21 Bde. Berlin et al., 1992–2013.
- Hildebrandt, Dieter: Ödön von Horváth in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek, 1993⁷.
- Hillach, Ansgar: *Die Schule von Uznach* oder der ‚romantische‘ Sternheim. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft. 15 (1971). S. 441–464.
- Hinck, Walter: Das moderne Drama in Deutschland. Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater. Göttingen, 1973.
- Hinck, Walter: Die deutsche Ballade von Bürger bis Brecht. Kritik und Versuch einer Neuorientierung. Göttingen, 1968.
- Hinck, Walter: Einleitung. In: Ders. (Hrsg.): Die deutsche Komödie. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Düsseldorf, 1977. S. 11–31.
- Hoelzel, Alfred: Walter Hasenclever's Humanitarianism. Themes of Protest in His Works. Bern, Frankfurt/M., New York, 1983 [Diss.].
- Hoffmann, Ludwig (Hrsg.): Theater der Kollektive. Proletarisch-revolutionäres Berufstheater in Deutschland 1928–1933. Stücke, Dokumente, Studien. 2 Bde. Berlin, 1980.
- Hofmann, Arne: „Wir sind das alte Deutschland, Das Deutschland, wie es war ...“ Der „Bund der Aufrechten“ und der Monarchismus in der Weimarer Republik. Frankfurt/M. et al., 1998.
- Hohenstein, Erhart: Wo die „Mädchen in Uniform“ lebten. In: Potsdamer Neueste Nachrichten, 6.9. 2005.
- Holl, Karl: Geschichte des deutschen Lustspiels. Leipzig, 1923.
- Holtfrerich, Carl-Ludwig: Die deutsche Inflation 1914–1923. Ursachen und Folgen in internationaler Perspektive. Berlin, New York, 1980.
- Holzner, Johann: Das kulturelle System in Tirol 1938–1945. In: Uwe Baur, Karin Gradwohl-Schlacher, Sabine Fuchs (Hrsg.): Macht *Literatur* Krieg. Österreichische Literatur im Nationalsozialismus. Wien, Köln, Weimar, 1998. S. 67–79.
- Hoormann, Anne: Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik. München, 2003.

- Hopster, Norbert; Petra Josting, Joachim Neuhaus: Kinder- und Jugendliteratur 1933–1945. Ein Handbuch. Bd. 1. Bibliographischer Teil mit Registern. Stuttgart, Weimar, 2001.
- Hörisch, Jochen: Münze. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar, 2012². S. 279–280.
- Hörner, Karin: Möglichkeiten und Grenzen der Simultandramatik. Unter besonderer Berücksichtigung der Simultandramen Ferdinand Bruckners. Frankfurt/M., Bern, New York, 1986 [Diss.].
- Hoyningen-Huene, Iris Freifrau von: Adel in der Weimarer Republik. Die rechtlich-soziale Situation des reichsdeutschen Adels 1918–1933. Limburg, 1992 [Diss.].
- Huber, Ernst Rudolf: Deutsche Verfassungsgeschichte seit 1789. Bd. 6. Die Weimarer Reichsverfassung. Stuttgart et al., 1981.
- Huber, Joachim: Das deutsche Boulevardtheater. Organisation – Finanzierung – Produktionsmethoden – Wirkungsabsichten. 2. Bde. München, 1986 [Diss.].
- Huder, Walther: Von Rilke bis Cocteau. 33 Texte zu Literatur und Theater im 20. Jahrhundert. Berlin, 1992.
- Huder, Walther: Walter Hasenclever und der Expressionismus. In: Welt und Wort. 21 (1966). H. 8. S. 255–260.
- Huder, Walther: Zeittafel. In: Georg Kaiser: Werke. Hrsg. v. Walther Huder. Bd. 6. Stücke 1934–1944, Fragmente 1904–1945, Zeittafel, Bibliographie. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1972. S. 847–857.
- Huppert, Hugo: Hans J. Rehfisch oder Die überwundenen Verführungen. In: Sinn und Form 23 (1971). H. 6. S. 1331–1344.
- Jäger, Christian: Phase IV. Wandlungen des Sachlichkeits-Diskurses im Feuilleton der Weimarer Republik. In: Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. 2 (1996). S. 77–108.
- Jahn, Bruno: Friedrich Wolf. In: Deutsche Biographische Enzyklopädie. Hrsg. v. Rudolf Vierhaus. Bd. 10. München, 2008². S. 720–721.
- Jaide, Walter: Generationen eines Jahrhunderts. Wechsel der Jugendgenerationen im Jahrhunderttrend. Zur Geschichte der Jugend in Deutschland 1871 bis 1985. Opladen, 1988.

Jakobi, Carsten: Der kleine Sieg über den Antisemitismus. Darstellung und Deutung der nationalsozialistischen Judenverfolgung im deutschsprachigen Zeitstück des Exils 1933–1945. Tübingen, 2005 [Diss.].

Jaron, Norbert: Das demokratische Zeittheater der späten 20er Jahre. Untersucht am Beispiel der Stücke gegen die Todesstrafe. Eine Rezeptionsanalyse. Frankfurt/M., Bern, 1981 [Diss.].

Jatzlauk, Manfred: Landarbeiter, Bauern und Großgrundbesitzer in der Weimarer Republik. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft. 39 (1991). H. 9. S. 888–905.

Joachimowicz, Aneta: Erotik und Emanzipation. Die Frauenporträts in Carl Sternheims Komödien *Aus dem bürgerlichen Heldenleben*. In: Ursula Paintner, Claus Zittel (Hrsg.): Carl Sternheim. Revolution der Sprache in Drama und Erzählwerk. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Carl Sternheim-Tagung. Bern et al., 2013. S. 193–206.

Jordan, Christa: Zwischen Zerstreuung und Berausung. Die Angestellten in der Erzählprosa am Ende der Weimarer Republik. Frankfurt/M. et al, 1988 [Diss.].

Jung, Carl Gustav: Wotan. 1936. In: Ders.: Aufsätze zur Zeitgeschichte. Zürich, 1946. S. 1–24.

Jung, Otmar: Volksgesetzgebung. Die ‚Weimarer Erfahrungen‘ aus dem Fall der Vermögensauseinandersetzungen zwischen Freistaaten und ehemaligen Fürsten. 2 Bde. Hamburg, 1996².

Jung-Hofmann, Christina: Wirklichkeit, Wahrheit, Wirkung. Untersuchungen zur funktionalen Ästhetik des Zeitstücks der Weimarer Republik. Frankfurt/M. et al., 1999 [Diss.].

Jürgens, Christian: Literatur im Zeitalter des Kinos II. Das „Man“ ohne Eigenschaften oder Fluchtlinien literarischer Aufschreibesysteme. In: Harro Segeberg (Hrsg.): Mediengeschichte des Films. Bd. 3. Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. München, 1999. S. 275–296.

Just, Michael; Agnes Bretting, Hartmut Bickelmann: Auswanderung und Schiffahrtsinteressen. „Little Germanies“ in New York. Deutschamerikanische Gesellschaften. Stuttgart, 1992.

Kahlweit, Cathrin: Karel Johannes zu Schwarzenberg über Pflicht. In: Süddeutsche Zeitung. 2./3. 8. 2014.

Kändler, Klaus: Drama und Klassenkampf. Beziehungen zwischen Epochenproblematik und dramatischem Konflikt in der sozialistischen Dramatik der Weimarer Republik. Berlin, Weimar, 1970.

Kantorowicz, Alfred: Ferdinand Bruckner. In: Ders.: Deutsche Schicksale. Neue Porträts. Berlin, 1949. S. 186–193.

Kanzog, Klaus: Film (und Literatur). In: Dieter Borchmeyer, Viktor Žmegač (Hrsg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Frankfurt/M., 1987. S. 141–144.

Karpenstein-Eßbach, Christa: Krieg und Geschichte. Zur literarischen Repräsentation des Ersten Weltkrieges im Ausgang der Weimarer Republik. In: Elisabeth Guilhamon, Daniel Meyer (Hrsg.): Die streitbare Klio. Zur Repräsentation von Macht und Geschichte in der Literatur. Frankfurt/M. et al., 2010. S. 109–126.

Karrenbrock, Helga: Die „Junge Generation“ der Zwanziger Jahre – oder: „Vom Angriff der Gegenwart auf die übrige Zeit“. In: Primus-Heinz Kucher (Hrsg.): Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil. Bielefeld, 2007. S. 103–118.

Kastberger, Klaus; Nicole Streitler-Kastberger (Hrsg.): Vampir und Engel. Zur Genese und Bedeutung der Fräulein-Figur im Werk Ödön von Horváths. Wien, 2006.

Kasties, Bert: Walter Hasenclever. Eine Biographie der deutschen Moderne. Tübingen, 1994.

Kauf, Robert: Georg Kaiser, der *Amerikanismus* und Amerika. In: Holger A. Pausch, Ernest Reinhold (Hrsg.): Georg Kaiser. Symposium. Berlin, Darmstadt, 1980. S. 251–261.

Kaufmann, Eva: Die brave Frau denkt an sich selbst zuletzt. Literarische Reaktionen deutscher Schriftstellerinnen auf die Novemberrevolution. In: Helga Grubitzsch et al. (Hrsg.): Frauen – Literatur – Revolution. Pfaffenweiler, 1992. S. 185–194.

Kebir, Sabine: Ein akzeptabler Mann? Streit um Bertolt Brechts Partnerbeziehungen. Berlin, 1987.

Kehrmann, Boris: Dramatiker im Exil. In: John M. Spalek, Joseph Strelka (Hrsg.): Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Bd. 2. New York. Teil 2. Bern, 1989. S. 1132–1175.

- Keim, Katharina: Körper – Raum – Bewegung. Tendenzen der Theateravantgarde zwischen Jahrhundertwende und Neuer Sachlichkeit. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden. München, 2001. S. 105–119.
- Keller, Marie von: Der deutsche Expressionismus im Drama seiner Hauptvertreter. Weimar, 1936.
- Kelleter, Frank: „We never cared for the money“. Geld und die Frage kultureller Identität in transatlantischer Perspektive. In: Ders., Wolfgang Knöbl (Hrsg.): Amerika und Deutschland. Ambivalente Begegnungen. Göttingen, 2006. S. 30–53.
- Kessemeier, Gesa: Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929. Dortmund, 2000 [Diss.].
- Kesten, Hermann: Georg Kaiser. In: Welt und Wort. 8 (1953). S. 364–365.
- Ketelsen, Uwe Karsten: Literaturkonzeption und Exilerfahrung bei Ernst Toller. In: Alexander Stephan, Hans Wagener (Hrsg.): Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933–1945. Bonn, 1985. S. 145–160.
- Kiaulehn, Walther: Berlin. Schicksal einer Weltstadt. München, 1997.
- Kienzle, Michael; Dirk Mende (Hrsg.): Friedrich Wolf. Die Jahre in Stuttgart 1927–1933. Stuttgart, 1983.
- Kiesel, Helmuth: „Bei Hof, bei Höll“. Untersuchungen zur literarischen Hofkritik von Sebastian Brant bis Friedrich Schiller. Tübingen, 1979.
- Kilcher, Andreas B. (Hrsg.): Lexikon der deutsch-jüdischen Literatur. Jüdische Autorinnen und Autoren deutscher Sprache von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar, 2012².
- Kim, Eun Kyoung: Idee und Sprache in Georg Kaisers Hauptdramen des expressionistischen Zeitraums. Fernwald, 1998 [Diss.].
- Kim, Hwa Im: Die Auseinandersetzung um das Verständnis von Volk und Kunst (Theater) am Beispiel der Volksbühne in Berlin 1918–1933. Hamburg, 1999 [Diss.].
- Kim, Jeong-Yong: Das Grotteske in den Stücken Ödön von Horváths. Frankfurt/M., 1995 [Diss.].

Kim, Taekwan: Das Lehrstück Bertolt Brechts. Untersuchungen zur Theorie und Praxis einer zweckbestimmten Musik am Beispiel von Paul Hindemith, Kurt Weill und Hanns Eisler. Frankfurt/M., 2000 [Diss.].

Klein, Alfred: Im Auftrag ihrer Klasse. Weg und Leistung der deutschen Arbeiterschriftsteller 1918–1933. Berlin, Weimar, 1972.

Kleinschmidt, Christoph: Intermaterialität. Zum Verhältnis von Schrift, Bild, Film und Bühne im Expressionismus. Bielefeld, 2012 [Diss.].

Klepsch, Alfred: Westjiddisches Wörterbuch. Auf der Basis dialektologischer Erhebungen in Mittelfranken. Bd. 2. Tübingen, 2004.

Klotz, Volker: Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette. Heidelberg, 2007⁴.

Klotz, Volker: Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater. München, Wien, 1976.

Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. v. Elmar Seebold. Berlin, Boston, 2011²⁵.

Knauf, Michael: Yvan Goll. Ein Intellektueller zwischen zwei Ländern und zwei Avantgarden. Bern et al., 1996 [Diss.].

Knellessen, Friedrich Wolfgang: Agitation auf der Bühne. Das politische Theater der Weimarer Republik. Emsdetten, 1970.

Kniesche, Thomas W.: Projektionen von Amerika. Die USA in der deutsch-jüdischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bielefeld, 2008.

Knobloch, Hans-Jörg: Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie. Bern, Frankfurt/M., 1975.

Knobloch, Hans-Jörg: Zur Datierung der Komödien Georg Kaisers. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. 109 (1990). Nr. 2. S. 217–238.

Koberg, Roland; Klaus Kastberger: 13 Fragen aus Zürich, 13 Antworten aus Wien. Ein E-Mail-Interview mit Klaus Kastberger. In: Nicole Streitler-Kastberger, Martin Vejvar (Hrsg.): Horváth lesen. Wien, Köln, Weimar, 2013. S. 125–132.

Koch-Baumgarten, Sigrid: Aufstand der Avantgarde. Die Märzaktion der KPD 1921. Frankfurt/M., New York, 1986 [Diss.].

Koebner, Thomas: Das Drama der Neuen Sachlichkeit und die Krise des Liberalismus. In: Wolfgang Rothe (Hrsg.): Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik. Stuttgart, 1974. S. 19–46.

Koebner, Thomas: Revolte der Söhne, Passion der Frauen. Zehn Kommentare zum Drama zwischen Expressionismus und Volksstück (1914–1932). In: Ders.: Unbehauste. Zur deutschen Literatur in der Weimarer Republik, im Exil und in der Nachkriegszeit. München, 1992. S. 26–70.

Koenigsgarten, Hugo F.: Georg Kaiser. In: Benno von Wiese (Hrsg.): Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Berlin, 1965. S. S. 435–453.

Kogler, Nina: GeschlechterGeschichte der Katholischen Aktion im Austrofaschismus. Diskurse – Strukturen – Relationen. Berlin et al., 2014.

Kohl, Karl-Heinz: Kulturelle Camouflagen. Der Orient und Nordamerika als Fluchträume deutscher Phantasie. In: Sabine Beneke, Johannes Zeilinger (Hrsg.): Karl May. Imaginäre Reisen. Bönen, 2007. S. 95–114.

Köhler, Thomas; Christian Mertens (Hrsg.): Justizpalast in Flammen. Ein brennender Dornbusch. Das Werk von Manès Sperber, Heimito von Doderer und Elias Canetti angesichts des 15. Juli 1927. München, 2006.

Kohlrausch, Martin: Der Monarch im Skandal. Die Logik der Massenmedien und die Transformation der wilhelminischen Monarchie. Berlin, 2005 [Diss.].

Köhn, Eckhardt: Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933. Berlin, 1989.

Kolb, Alexandra I.: „The never-ending trembling and vomiting of the soul“. Carl Sternheim’s Critique of the Modern Dance Movement. In: Discourses of Dance. 4 (2008). Nr. 2. S. 59–71.

Kolb, Alexandra I.: Carl Sternheims ‚Die Schule von Uznach‘ (1926) im Kontext des zeitgenössischen Tanzdiskurses. In: Gabriele Klein, Christa Zipprich (Hrsg.): Tanz, Theorie, Text. Münster et al., 2002. S. 203–215.

Kolb, Alexandra I.: Performing femininity. Dance and Literature in German Modernism. Oxford et al., 2009. S. 247–264.

- Kolb, Eberhard: Die Weimarer Republik. München, 2009⁷.
- König, Rotraud: Nachwort. In: Ferdinand Bruckner: Die Vollendung des Herzens. Auf der Straße. Zwei Erzählungen. Bergisch Gladbach, 1988. S. 89–98.
- König, Wolfgang: Wilhelm II. und die Moderne. Der Kaiser und die technisch-industrielle Welt. Paderborn, 2007.
- Korosa, Edeltraud: Die schreibende Revolutionärin. Versuch einer Biographie über die Schriftstellerin Berta Lask. Wien, 1996 [Diss.].
- Korte, Hermann: Die Abdankung der „Lichtbringer“. Wilhelminische Ära und literarischer Expressionismus in Ernst Tollers Komödie „Der entfesselte Wotan“. In: Germanisch-romanische Monatsschrift. 65. Bd./34. Bd. d. NF. 1984. S. 117–132.
- Korte, Hermann: Spätexpressionismus und Dadaismus. In: Bernhard Weyergraf (Hrsg.): Literatur der Weimarer Republik 1918–1933. München, Wien, 1995. S. 99–134.
- Kotte, Andreas: Theatergeschichte. Eine Einführung. Köln, Weimar, Wien, 2013.
- Krabiel, Klaus-Dieter: Hugo von Hofmannsthal *Der Schwierige*. Charakterstück und Gesellschaftskomödie. In: Dramen des 20. Jahrhunderts. Interpretationen. Bd. 1. Stuttgart, 1996. S. 258–281.
- Krabiel, Klaus-Dieter: Spieltypus Lehrstück. Zum aktuellen Stand der Diskussion. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): Text und Kritik. Sonderband. Bertolt Brecht I. München, 2006³. S. 41–52.
- Krabiel, Klaus-Dieter: Zu Lehrstück und ‚Theorie der Pädagogien‘. In: Jan Knopf (Hrsg.): Brecht Handbuch in fünf Bänden. Bd. 4. Schriften, Journale, Briefe. Stuttgart, Weimar, 2003. S. 65–89.
- Kraft, Helga: Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater. Stuttgart, Weimar, 1996.
- Kraft, Stephan: Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends. Göttingen, 2011.
- Kraiker, Gerhard: Rufe nach Führern. Ideen politischer Führung bei Intellektuellen der Weimarer Republik und ihre Grundlagen im Kaiserreich. In: Sabina Becker (Hrsg.): Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. Bd. 4. St. Ingbert, 1998. S. 225–273.

Kraiker, Gerhard: Rufe nach Führern. Ideen politischer Führung bei Intellektuellen der Weimarer Republik und ihre Grundlagen im Kaiserreich. In: Sabina Becker (Hrsg.): Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. Bd. 4. St. Ingbert, 1998. S. 225–273.

Krause, Frank: Literarischer Expressionismus. Paderborn, 2008.

Kreier, Kurt: Die Schriftstellerrepublik. Zum Verhältnis von Literatur und Politik in der Münchner Räterepublik. Ein systematisches Kapitel politischer Literaturgeschichte. Berlin, 1978 [Diss.].

Kreimeier, Klaus; Antje Ehrmann, Jeanpaul Goergen (Hrsg.): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Bd. 2. Weimarer Republik 1918–1933. Stuttgart, 2005.

Kremp, Werner: In Deutschland liegt unser Amerika. Das sozialdemokratische Amerikabild von den Anfängen der SPD bis zur Weimarer Republik. Münster, Hamburg, 1993.

Krischke, Traugott: Editionsnotizen. In: Ödön von Horváth: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Traugott Krischke u. Mitarbeit v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 1. Stücke 1920–1930. Frankfurt/M., 1988. S. 290–292.

Krischke, Traugott: Horváth auf der Bühne. 1926–1938. Wien, 1991.

Krischke, Traugott: Horváth-Chronik. Frankfurt/M., 1988.

Krischke, Traugott: Notizen zu den Stücken. In: Ödön von Horváth: Zur schönen Aussicht / Die Unbekannte aus der Seine / Figaro läßt sich scheiden. Komödien. Hrsg. v. Traugott Krischke. München, 1978. 215–222.

Krischke, Traugott: Ödön von Horváth. Kind seiner Zeit. Berlin, 1998.

Krivanec, Eva: Kriegsbühnen. Theater im Ersten Weltkrieg. Berlin, Lissabon, Paris und Wien. Bielefeld, 2012.

Krüger, Peter: Struktur, Organisation und außenpolitische Wirkungsmöglichkeiten der leitenden Beamten des Auswärtigen Dienstes 1921–1933. In: Klaus Schwabe (Hrsg.): Das Diplomatische Korps 1871–1945. Boppard a. Rh., 1982. S. 101–169.

Kučera, Rudolf: Staat, Adel und Elitenwandel. Die Adelsverleihungen in Schlesien und Böhmen 1806–1871 im Vergleich. Göttingen, 2012 [Diss.].

Kuhn, Tom: German exile Drama on the English Stage. Satire and censorship, comedy and compromise. In: William Abbey et al. (Hrsg.): *Between two languages. German-speaking Exiles in Great Britain 1933–45*. Stuttgart, 1995. S. 117–134.

Kurtz, Rudolf: *Expressionismus und Film*. Hrsg. v. Christian Kiening, Ulrich Johannes Beil. Zürich, 2007 [Nachdruck der Ausgabe von 1926].

Kuxdorf, Manfred: *Die Suche nach dem Menschen im Drama Georg Kaisers*. Bern, Frankfurt/M., 1971.

Lämmert, Eberhard: Das expressionistische Verkündigungs-drama. In: Manfred Brauneck (Hrsg.): *Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Interpretationen*. Bamberg, 1976⁴. S. 21–35.

Lange, Nadine: Wie sag' ich's meinen Möpsen? In: *Der Tagesspiegel*. 8.1. 2013.

Lange, Sigrid: Melodramatische Repräsentationen. Die Bühne im Film der zwanziger Jahre. In: Dies. (Hrsg.): *Raumkonstruktionen in der Moderne. Kultur – Literatur – Film*. Bielefeld, 2001. S. 241–264.

Langemeyer, Peter: „Politisches Theater“. Versuch zur Bestimmung eines ungeklärten Begriffs – im Anschluß an Erwin Piscators Theorie des politischen Theaters. In: Horst Turk, Jean-Marie Valentin (Hrsg.): *Aspekte des politischen Theaters und Dramas von Calderón bis Georg Seidel. Deutsch-französische Perspektiven*. Bern et al., 1996. S. 9–46.

Langewiesche, Dieter; Heinz-Elmar Tenorth: Bildung, Formierung, Destruktion. Grundzüge der Bildungsgeschichte von 1918–1945. In: Christa Berg et al. (Hrsg.): *Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Bd. 5. 1918–1945. Die Weimarer Republik und die nationalsozialistische Diktatur*. Hrsg. v. Dieter Langewiesche, Heinz-Elmar Tenorth. München, 1989. S. 1–24.

Laqueur, Walter: *Weimar. Die Kultur der Republik*. Frankfurt/M., Berlin, Wien, 1976.

Lascher, Ilona: Brechts episches Theater aus postmoderner Sicht. In: Inge Gellert, Barbara Wallburg (Hrsg.): *Brecht 90. Schwierigkeiten mit der Kommunikation? Kulturtheoretische Aspekte der Brechtschen Medienprogrammatik*. Berlin et al., 1991. S. 55–65.

Laser, Björn: Die abgetakelten Modernisten. Kulturelle Umbruchsrhetorik in der Frühphase der NS-Diktatur. In: Daniel Meyer, Bernard Dieterle (Hrsg.): *Der*

Umbruchdiskurs im deutschsprachigen Raum zwischen 1900 und 1938. Heidelberg, 2011. S. 229–244.

Lehfeldt, Christiane: Der Dramatiker Ferdinand Bruckner. Göppingen, 1975 [Diss.].

Leisentritt, Gudrun: Das eindimensionale Theater. Beitrag zur Soziologie des Boulevardtheaters. München, 1979 [Diss.].

Leiß, Ingo; Hermann Stadler: Deutsche Literaturgeschichte. Bd. 9. Weimarer Republik 1918–1933. München, 2003.

Lengauer, Hubert: Läuterung der Besitzlosen. Zur Theorie und Geschichte des österreichischen Volksstücks in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Jean-Marie Valentin (Hrsg.): Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.–20. Jahrhunderts. Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique veranstalteten Kolloquiums Nancy, 12.–13. November 1982. Bern, Frankfurt/M., New York, 1986. S. 150–172.

Lenz, Siegfried: Die Bitterkeit der gläsernen Menschen. Über Paul Kornfeld: *Blanche* oder *Das Atelier im Garten* (1942). In: Marcel Reich-Ranicki (Hrsg.): Romane von gestern – heute gelesen. Bd. 3. 1933–1945. Frankfurt/M., 1990. S. 271–276.

Lenz, Siegfried: Weltflucht mit Komfort. Hinweis auf Paul Kornfeld. In: Ders.: Über das Gedächtnis. Reden und Aufsätze. Hamburg, 1992. S. 160–165.

Leser, Norbert; Paul Sailer-Wlasits: 1927. Als die Republik brannte. Wien, 2002.

Lethen, Helmut: Neue Sachlichkeit 1924–1933. Studien zur Literatur des ‚Weißen Sozialismus‘. Stuttgart, 1970 [Diss.], 1975².

Leydecker, Karl: The laughter of Karl Thomas. Madness and politics in the first version of Ernst Tollers's *Hoppla, wir leben!* In: *The Modern Language Review*. 93 (1998). Nr. 1. S. 121–132.

Lindner, Martin: Leben in der Krise. Zeitromane der Neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne. Mit einer exemplarischen Analyse des Romanwerks von Arnolt Bronnen, Ernst Glaeser, Ernst von Salomon und Ernst Erich Noth. Stuttgart, Weimar, 1994.

Linzer, Martin: Hans J. Rehfisch oder Die späte Entscheidung. Zum 10. Todestag des Dichters. In: *Neue deutsche Literatur*. 18 (1970). Nr. 8. S. 160–163.

- Lippert, Rajko: Das Fürstenhaus von Mecklenburg-Strelitz. In: Frank Erstling (Hrsg.): Mecklenburg-Strelitz. Beiträge zur Geschichte einer Region. Bd. 1. Friedland, 2001. S. 171–192.
- Liu, Li: Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus. Karlsruhe, 2013 [Diss.].
- Lixl, Andreas: Ernst Toller und die Weimarer Republik 1918–1933. Heidelberg, 1986.
- Lorenz, Robert: Zivilgesellschaft zwischen Freude und Frustration. Der Aufruf von Intellektuellen zur Enteignung der Fürsten 1926. In: Ders., Johanna Klatt (Hrsg.): Manifeste. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells. Bielefeld, 2011. S. 135–167.
- Lorey, Christoph: Frauen-Zimmerwelten. Die räumliche Einbindung weiblicher Sexualität in den Romanen *Sind es Frauen* von Aimée Duc und *Das Mädchen Manuela* von Christa Winsloe. In: Forum Homosexualität und Literatur. 2001. H. 39. S. 27–44.
- Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Teilband I. Frankfurt/M., 1998.
- Luz Fuentes-Vásquez, Carmen: Dangerous Writing. The Autobiographies of Willa Muir, Margaret Laurence and Janet Frame. Amsterdam, New York, 2013.
- Maase, Kaspar: Militäreinsatz gegen „Schmutz und Schund“. Zensur und kulturelle Regulierung populärer Lektüre im Ersten Weltkrieg. In: Bernd Kortländer, Enno Stahl (Hrsg.): Zensur im 19. Jahrhundert. Das literarische Leben aus Sicht seiner Überwacher. Bielefeld, 2012. S. 23–44.
- Maier, Hans: Apotheose und Denkmalsturz. Diktatoren im 20. Jahrhundert. In: John Andreas Fuchs, Michael Neumann (Hrsg.): Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination. Regensburg, 2009. S. 32–47.
- Maier-Metz, Harald: Expressionismus – Dada – Agitprop. Zur Entwicklung des Malik-Kreises in Berlin 1912–1924. Frankfurt/M. et al, 1984 [Diss.].
- Makropoulos, Michael: Haltlose Souveränität. Benjamin, Schmitt und die Klassische Moderne in Deutschland. In: Manfred Gangl, Gérard Raulet (Hrsg.): Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage. Frankfurt/M. et al., 2007². S. 267–282.
- Malinowski, Stephan: „Führertum“ und „Neuer Adel“. Die Deutsche Adelsgenossenschaft und der Deutsche Herrenklub in der Weimarer Republik. In: Heinz Reif (Hrsg.): Adel und Bürgertum. Bd. 2. Entwicklungslinien und Wendepunkte im 20. Jahrhundert. Berlin, 2001. S. 173–211.

Malinowski, Stephan: „Wer schenkt uns wieder Kartoffeln?“ Deutscher Adel nach 1918 – eine Elite? In: Günther Schulz, Markus A. Denzel (Hrsg.): Deutscher Adel im 19. und 20. Jahrhundert. Büdinger Forschungen zur Sozialgeschichte 2002 und 2003. St. Katharinen, 2004. S. 503–538.

Malinowski, Stephan: Vom König zum Führer. Sozialer Niedergang und politische Radikalisierung im deutschen Adel zwischen Kaiserreich und NS-Staat. Berlin, 2003³.

Marburg, Silke; Josef Matzerath (Hrsg.): Der Schritt in die Moderne. Sächsischer Adel zwischen 1763 und 1918. Köln, Weimar, Wien, 2001.

Marcuse, Ludwig: Wachsfikurenkabinett zwanziger Jahre? (I) [1960]. In: Ders.: Wie alt kann Aktuelles sein? Literarische Porträts und Kritiken. Hrsg. v. Dieter Lamping. Zürich, 1989. S. 366–376.

Maren-Grisebach, Manon: Paul Kornfeld. In: Wolfgang Rothe (Hrsg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern, München, 1969. S. 519–530.

Maren-Grisebach, Manon: Weltanschauung und Kunstform im Frühwerk Paul Kornfelds. Hamburg, 1960 [Diss.].

Marx, Peter W.: Max Reinhardt. Vom bürgerlichen Theater zur metropolitanen Kultur. Tübingen, 2006.

Matt, Peter von: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist. München, Wien, 2006.

Matt, Peter von: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. München, Wien, 1996³.

Mausser, Wolfram: Konzepte aufgeklärter Lebensführung. Literarische Kultur im frühmodernen Deutschland. Würzburg, 2000.

Mayer, Mareike: Institute für eine langfristige Bindung des Privatvermögens in einer Familie durch Verfügung von Todes wegen in Deutschland, Frankreich und der Schweiz. Baden-Baden, 2008 [Diss.].

McCormick, Richard W.: Gender and Sexuality in Weimar Modernity. Film, Literature, and „New Objectivity.“ New York et al., 2001.

Meinecke, Friedrich: Das Ende der monarchistischen Welt. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Hans Herzfeld, Carl Hinrichs, Walther Hofer. Bd. 2. Politische Schriften und Reden. Hrsg. v. Georg Kotowski. Darmstadt, 1958. S. 344–350.

- Melzig, Brigitte: Deutsche sozialistische Literatur 1918–1945. Bibliographie der Buchveröffentlichungen. Berlin, Weimar, 1975.
- Menasse, Eva: Stolz und Vorurteil. Fanny Wibmer-Pedits regionaler Bestseller *Die Pfaffin*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 24. 2. 1998.
- Menges, Franz: Schmettau (Schmettow). In: Neue Deutsche Biographie. Hrsg. v. d. Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd. 23. Berlin, 2007. S. 134–135.
- Mennemeier, Franz Norbert: Carl Sternheims Komödie der Politik. In: Ders.: Brennpunkte. Von der frühromantischen Literaturrevolte bis zu Bertolt Brecht und Botho Strauss. Frankfurt/M. et al, 1998. S. 157–180.
- Mennemeier, Franz Norbert: Modernes Deutsches Drama. Kritik und Interpretation. Bd. 2. 1933 bis 1970er Jahre. Berlin, 2006³.
- Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. Kritik und Interpretation. Bd. 1. 1910 bis 1933. Berlin, 2005³.
- Mennemeier, Franz Norbert; Frithjof Trapp: Deutsche Exildramatik 1933 bis 1950. München, 1980.
- Meteling, Wencke: Der deutsche Zusammenbruch 1918 in den Selbstzeugnissen adliger preußischer Offiziere. In: Eckart Conze, Monika Wienfort (Hrsg.): Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien, 2004. S. 289–321.
- Meyer, Mathias: Der Erste Weltkrieg und die literarische Ethik. Historische und systematische Perspektiven. München, 2010.
- Mikoletzky, Juliane: Die deutsche Amerika-Auswanderung des 19. Jahrhunderts in der zeitgenössischen fiktionalen Literatur. Tübingen, 1988 [Diss.].
- Mirbach, Ernst Dietrich Baron von: Prinz Friedrich von Preußen. Ein Wegbereiter der Romantik am Rhein. Köln, 2006.
- Mitterauer, Michael: Sozialgeschichte der Jugend. Frankfurt/M., 1986.
- Möbius, Hanno: Montage und Collage. Literatur, bildende Künste, Film, Fotografie, Musik, Theater bis 1933. München, 2000.

Möckl, Karl(Hrsg.): Hof und Hofgesellschaft in den deutschen Staaten im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert. Boppard a. Rh., 1990.

Mommsen, Wolfgang J.: War der Kaiser an allem schuld? Wilhelm II. und die preußisch-deutschen Machteliten. München, 2002.

Moreno, Joaquín: Hinweise zur Edition. In: Ferdinand Bruckner: Werke Tagebücher Briefe. Hrsg. v. Hans-Gert Roloff. Bd. 2. Schauspiele 2. Hrsg. v. Joaquín Moreno. Berlin, 2006. S. 509–510.

Moreno, Joaquín: Hinweise zur Edition. In: Ferdinand Bruckner: Werke Tagebücher Briefe. Hrsg. v. Hans-Gert Roloff. Bd. 1. Schauspiele 1. Hrsg. v. Joaquín Moreno. Berlin, 2003. S. 517–518.

Moreno, Joaquín; Gunnar Szymaniak, Almut Winter (Hrsg.): Ferdinand Bruckner (1891–1958). Berlin, 2008.

Mudrich, Heinz: Die Berliner Tagespresse der Weimarer Republik und das politische Zeitstück. Berlin, 1955 [Diss.].

Mühlmann, Wilhelm Emil: Charisma. In: Joachim Ritter (Hrsg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 1. Basel, Stuttgart, 1971. Sp. 996–999.

Müller, Karl: „Mein Leben beginnt mit der Kriegserklärung.“ Krieg und Kriegsfolgen im Werk Ödön von Horváths. In: Ders., Ute Karlavaris-Bremer, Ulrich N. Schulenburg (Hrsg.): Geboren in Fiume. Ödön von Horváth 1901–1938. Lebensbilder eines Humanisten. Ein Ödön von Horváth-Buch mit kompletten Werkverzeichnis im Anhang. Wien, 2001. S. 43–61.

Müller, Karl: Eine Zeit „ohne Ordnungsbegriffe“? Die literarische Antimoderne nach 1918 – ein Fallbeispiel: Hugo von Hofmannsthals Programmstück der Salzburger Festspiele und die „Konservative Revolution“. In: Primus-Heinz Kucher (Hrsg.): Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil. Bielefeld, 2007. S. 21–46.

Müller, Karl: NS-Hinterlassenschaften. Die österreichische Literatur in ihrer Auseinandersetzung mit österreichischer Gewaltgeschichte. In: Anton Pelinka, Erika Weinzierl (Hrsg.): Das große Tabu. Österreichs Umgang mit seiner Vergangenheit. Wien, 1987. S. 85–113.

Müller, Karl: Zäsuren ohne Folgen. Das lange Leben der literarischen Antimoderne Österreichs seit den 30er Jahren. Salzburg, 1990.

Müller, Karlheinz: Zu Paul Kornfelds postum erschienenen Roman ‚Blanche oder Das Atelier im Garten‘. In: Friedrich Gaede, Patrick O’Neill, Ulrich Scheck (Hrsg.): Hinter dem schwarzen Vorhang. Die Katastrophe und die epische Tradition. Festschrift für Anthony W. Riley. Tübingen, Basel, 1994. S. 167–175.

Müller, Klaus-Detlef: Brecht – ein letzter Aristoteliker des Theaters? Zur Bedeutung des Fabelbegriffs für das epische Theater. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 25 (2000). H. 1. S. 134–147.

Müller, Klaus-Detlef: Gegen ein ‚Theater für Menschenfresser‘. Brechts Theorie des episch-dialektischen Theaters. In: Günter Butzer, Hubert Zapf (Hrsg.): Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven. Bd. 4. Tübingen, 2009. S. 37–54.

Müller, Uwe; Grit Hartmann: Vorwärts und vergessen! Kader, Spitzel und Komplizen. Das gefährliche Erbe der SED-Diktatur. Berlin, 2009.

Müllers, Frederik: Elite des ‚Führers‘? Mentalitäten im subalternen Führungspersonals von Waffen-SS und Fallschirmjägertruppe 1944/45. Berlin et al., 2012.

Müller-Seidel, Walter: Literarische Moderne und Weimarer Republik. In: Karl Dietrich Bracher, Manfred Funke, Hans-Adolf Jacobsen (Hrsg.): Die Weimarer Republik 1918–1933. Politik – Wirtschaft – Geschichte. Düsseldorf, 1987. S. 429–453.

Münchow, Ursula: Neue Wirklichkeitssicht und politische Praxis. Sozialistische Literatur und Arbeiterinnenbewegung. In: Gisela Brinker-Gabler (Hrsg.): Deutsche Literatur von Frauen. Bd. 2. 19. und 20. Jahrhundert. München, 1988. S. 249–268

Navky, Günter: Aspekte des Nationalsozialismus in Gedichtbänden des Jahres 1980. St. Ingbert, 2005 [Diss.].

Neuhaus, Stefan: Märchen. Tübingen, 2005.

Neuhaus, Stefan; Rolf Selbmann, Thorsten Unger (Hrsg.): Engagierte Literatur zwischen den Weltkriegen. Würzburg, 2002.

Neuhaus, Stefan; Rolf Selbmann, Thorsten Unger (Hrsg.): Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik. Würzburg, 1999.

Neuhuber, Christian: Das Lustspiel macht Ernst. Das Ernste in der deutschen Komödie auf dem Weg in die Moderne. Von Gottsched bis Lenz. Marburg, 2007.

- Neumeyer, Harald: *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg, 1999 [Diss.].
- Nickel, Gunther; Alexander Weigel: *Register der Theater, Theatervereine und Spielstätten*. In: Siegfried Jacobsohn: *Gesammelte Schriften 1900–1926*. Hrsg. v. Gunther Nickel, Alexander Weigel. Bd. 5. *Sie tobten. Ich schritt weiter*. Register. Göttingen, 2005. S. 275–301.
- Nicolai, Elke: *„Wohin es uns treibt ...“ Die literarische Generationsgruppe Klaus Manns 1924–1933. Ihre Essayistik und Erzählprosa*. Frankfurt/M. et al., 1998 [Diss.].
- Niess, Wolfgang: *Die Revolution von 1918/19 in der deutschen Geschichtsschreibung*. Berlin, Boston, 2013 [Diss.].
- Nölle, Volker: *Eindringlinge. Sternheim in neuer Perspektive. Ein Grundmodell des Werkes und der Phantasie*. Berlin, 2007.
- Nusser, Peter: *Trivilliteratur*. Stuttgart, 1991.
- Nutz, Walter: *Massenliteratur*. In: Horst Albert Glaser (Hrsg.): *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. Bd. 9. 1918–1945. Weimarer Republik – Drittes Reich. Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil. Hrsg. v. Alexander von Bormann, Horst Albert Glaser. Reinbek, 1983. S. 200–211.
- Nuy, Sandra: *„Sag einmal: Du bist also ein Jude?“ Paul Kornfelds Tragödie *Jud Süß* als kritische Deutung der Beziehung von jüdischer Minorität und Majoritätsgesellschaft*. In: Peter Tschuggnall (Hrsg.): *Religion – Literatur – Künste. Aspekte eines Vergleichs*. Anif, Salzburg, 1998. S. 270–282.
- Nuy, Sandra: *Paul Kornfeld: Jud Süß. Studie zu einer dramatischen Bearbeitung des ‚Jud Süß‘-Stoffes*. Anif, Salzburg, 1995.
- Oellers, Piero: *Das Welt- und Menschenbild im Werk Ödön von Horváths*. Bern et al., 1987 [Diss.].
- Ohnezeit, Maik: *Zwischen „schärfster Opposition“ und dem „Willen zur Macht“: Die Deutschnationale Volkspartei (DNVP) in der Weimarer Republik 1918 – 1928*. Düsseldorf, 2011 [Diss.].
- Onderdelinden, Sjaak: *Piscator und Brecht. Ein Kapitel aus der Geschichte Berlins als Theaterstadt*. In: Jattie Enklaar, Hans Ester (Hrsg.): *Das Jahrhundert Berlins. Eine Stadt in der Literatur*. Amsterdam, Atlanta, 2000. S. 33–50.

- Oppel, Horst: Amerikanische Literatur. In: Werner Kohlschmidt, Wolfgang Mohr (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 1. Berlin 1958². S. 47–60.
- Osterroth, Franz: Biographisches Lexikon des Sozialismus. Bd. 1. Verstorbene Persönlichkeiten. Hannover, 1960. S. 138–140.
- Otto, Viktor: Deutsche Amerika-Bilder. Zu den Intellektuellen-Diskursen um die Moderne 1900–1950. München, 2006.
- Paech, Joachim: Literatur und Film. Stuttgart, Weimar, 1997².
- Pankau, Johannes G.: Einführung in die Literatur der Neuen Sachlichkeit. Darmstadt, 2010.
- Pankau, Johannes G.: Frank Wedekind – Drama und Aufklärung. In: Ders.: Sexualität und Modernität. Studien zum deutschen Drama des Fin de Siècle. Würzburg, 2005. S. 86–138.
- Pankau, Johannes G.: Jugend zweier Kriege. Zur Weiterentwicklung der Zeitstückkonzeption in Ferdinand Bruckners Exildramatik. In: Exil. Forschung, Erkenntnisse, Ergebnisse. 6 (1986). Nr. 2. S. 18–29.
- Pankau, Johannes G.: Verschwundene Bühne. Die prekäre Situation des Zeitstückautors Ferdinand Bruckner als Rückkehrer nach Berlin. Eine Analyse der Versuche eines Neuanfangs im Nachkriegsdeutschland. In: Jörg Thunecke (Hrsg.): Echo des Exils. Das Werk emigrierter österreichischer Schriftsteller nach 1945. Wuppertal, 2006. S. 232–248.
- Parr, Rolf: Der ‚Onkel aus Amerika‘. Import von Amerikawissen oder Re-Import alter Stereotype? In: Christof Hamann, Ute Gerhard, Walter Grünzweig (Hrsg.): Amerika und die deutschsprachige Literatur nach 1848. Migration – kultureller Austausch – frühe Globalisierung. Bielefeld, 2009. S. 21–38.
- Patka, Marcus G.: Egon Erwin Kisch. Stationen im Leben eines streitbaren Autors. Wien, Köln, Weimar, 1997.
- Paulsen, Wolfgang: Carl Sternheim und die Komödie des Expressionismus. In: Ders. (Hrsg.): Die deutsche Komödie im zwanzigsten Jahrhundert. Sechstes Amherster Kolloquium zur modernen deutschen Literatur. Heidelberg, 1976. S. 70–106.
- Paulsen, Wolfgang: Carl Sternheim. Das Ende des Immoralismus. In: Akzente. 3 (1956). Nr. 3. S. 273–288.

- Paulsen, Wolfgang: Georg Kaiser im expressionistischen Raum. Zum Problem einer Neudeutung seines Werkes. In: Ders.: Der Dichter und sein Werk. Von Wieland bis Christa Wolf. Frankfurt/M., 1993. Hrsg. v. Elke Nicolai. S. 409–424.
- Paulsen, Wolfgang: Georg Kaiser. In: Hermann Kunisch (Hrsg.): Kleines Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur. München, 1969. S. 354–359.
- Pazi, Margarita: Paul Kornfeld und Berlin. In: Dies., Hans Dieter Zimmermann (Hrsg.): Berlin und der Prager Kreis. Würzburg, 1991. S. 127–143.
- Pazi, Margarita: Paul Kornfeld. In: Dies.: Fünf Autoren des Prager Kreises. Frankfurt/M., Bern, Las Vegas, 1978. S. 210–255.
- Pazi, Margarita: *Smither kauft Europa*. Über eine unbekannte Komödie von Paul Kornfeld. In: *Orbis Litterarum*. 29 (1974). S. 133–159.
- Pazi, Margarita: Zu Paul Kornfelds Leben und Werk. Tagebücher aus seiner Frankfurter Zeit 1914–1921. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. 27 (1983). S. 59–85.
- Peitsch, Helmut: *Nachkriegsliteratur 1945–1989*. Göttingen, 2009.
- Pelletier, Nicole: Die Komödie des Menschen. Geschichte bei Horváth. In: Elisabeth Guilhamon, Daniel Meyer (Hrsg.): *Die streitbare Klio. Zur Repräsentation von Macht und Geschichte in der Literatur*. Frankfurt/M. et al., 2010. S. 163–176.
- Petersen, Klaus: „Denn der Geist ist schon eine unheilbare Wunde“. Georg Kaisers Verhältnis zu seinem Werk im Licht seiner Krise um 1920. In: Holger A. Pausch, Ernest Reinhold (Hrsg.): *Georg Kaiser. Symposium*. Berlin, Darmstadt, 1980. S. 139–154.
- Petersen, Klaus: *Georg Kaiser. Künstlerbild und Künstlerfigur*. Bern, Frankfurt/M., München, 1976.
- Petersen, Klaus: *Literatur und Justiz in der Weimarer Republik*. Stuttgart, 1988.
- Petersen, Klaus: *Zensur in der Weimarer Republik*. Stuttgart, Weimar, 1995.
- Peukert, Detlev J. K.: *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Frankfurt/M., 1987.
- Peukert, Detlev J. K.: *Jugend zwischen Krieg und Krise. Lebenswelten von Arbeiterjugend in der Weimarer Republik*. Köln, 1987.
- Pfanner, Helmut: *Hanns Johst. Vom Expressionismus zum Nationalsozialismus*. The Hague, 1970.

- Pflüger, Irmgard: Theaterkritik in der Weimarer Republik. Leitvorstellungen vom Drama in der Theaterkritik der zwanziger Jahre: Berlin und Wien. Frankfurt/M., 1981 [Diss.].
- Philippoff, Eva: Das neusachliche junge Mädchen zwischen Uznach und dem Oktoberfest. In: Pierre Vaydat (Hrsg.): Die „Neue Sachlichkeit“. Lebensgefühl oder Markenzeichen? Lille, 1991. S. 105–121.
- Pietsch, Stephanie: „Noli me tangere“. Liebe als Notwendigkeit und Unmöglichkeit im Werk Georg Kaisers. Bielefeld, 2001 [Diss.].
- Pinthus, Kurt: Walter Hasenclever. Leben und Werk. In: Walter Hasenclever: Gedichte, Dramen, Prosa. Hrsg. v. Kurt Pinthus. Reinbek, 1963. S. 6–62.
- Piper, Ernst: „Ich will es mit Liebe umpflügen.“ Ernst Toller 1919 bis 1939. In: Exil. 16 (1996). Nr. 2. S. 13–24.
- Plachta, Bodo: Zensur. Stuttgart, 2006.
- Pollatschek, Walther: Friedrich Wolf. Eine Biographie. Berlin, 1963.
- Polt-Heinzl, Evelyne: Österreichische Literatur zwischen den Kriegen. Plädoyer für eine Kanonrevision. Wien, 2012.
- Popp, Wolfgang: Männerliebe. Homosexualität und Literatur. Stuttgart, 1992.
- Pörtner, Paul: Vorwort. In: Joachim Schondorff (Hrsg.): Deutsches Theater des Expressionismus. München, 1962. S. 7–22.
- Preradovich, Nikolaus von: Die Führungsschichten in Österreich und Preußen (1804–1918). Mit einem Ausblick bis zum Jahre 1945. Wiesbaden, 1955.
- Primavesi, Patrick: Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800. Frankfurt/M., New York, 2008.
- Profitlich, Ulrich: Komödien-Konzepte ohne das Element *Komik*. In: Ralf Simon (Hrsg.): Theorie der Komödie – Poetik der Komödie. Bielefeld, 2001. S. 13–30.
- Prümm, Karl: Neue Sachlichkeit. Anmerkungen zum Gebrauch des Begriffs in neuen literaturwissenschaftlichen Publikationen. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 91 (1972). Nr. 4. S. 606–616.

- Puhlfürst, Sabine: „Mehr als bloße Schwärmerei“. Die Darstellung von Liebesbeziehungen zwischen Mädchen/jungen Frauen im Spiegel der deutschsprachigen Frauenliteratur des 20. Jahrhunderts. Essen, 2002 [Diss.].
- Puhlfürst, Sabine: Christa Winsloes *Mädchen in Uniform*. Theaterstück – Verfilmung – Romanfassung. In: *Invertito*. 2 (2000). S. 34–57.
- Puttkammer, Claudia; Sacha Szabo: Gruß aus dem Luna-Park. Eine Archäologie des Vergnügens. Freizeit- und Vergnügungsparks Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. Berlin, 2007.
- Pyta, Wolfgang: Die expressive Kraft von Literatur. Der Beitrag der Weltkriegsliteratur zur Imagination politisch-kultureller Leitvorstellungen in der Weimarer Republik. In: *Angermion*. 2 (2009). S. 57–76.
- Pyta, Wolfgang: Hindenburg. Herrschaft zwischen Hohenzollern und Hitler. München, 2007.
- Pyta, Wolfram: Dorfgemeinschaft und Parteipolitik 1918–1933. Die Verschränkung von Milieu und Parteien in den protestantischen Landgebieten Deutschlands in der Weimarer Republik. Düsseldorf, 1996.
- Raabe, Paul: Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch. Stuttgart, 1992².
- Rechnagel, Rolf: Ein Bayer in Amerika. Oskar Maria Graf. Leben und Werk. Berlin, 1974.
- Regnier, Anatol: Du auf deinem höchsten Dach. Tilly Wedekind und ihre Töchter. Eine Familienbiografie. München, 2003.
- Rehfishch, Hans José. In: Kurt Böttcher et al. (Hrsg.): Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 2. 20. Jahrhundert. Hildesheim, Zürich, New York, 1993. S. 591–592.
- Reif, Heinz (Hrsg.): Adel und Bürgertum in Deutschland. 2 Bde. Berlin, 2000f.
- Reif, Heinz: Adel im 19. und 20. Jahrhundert. München, 2012².
- Reif, Heinz: Der Adel in der modernen Sozialgeschichte. In: Wolfgang Schieder, Volker Sellin (Hrsg.): Sozialgeschichte in Deutschland. Entwicklungen und Perspektiven im internationalen Zusammenhang. Bd. 4. Soziale Gruppen in der Geschichte. Göttingen, 1987. S. 34–60.

Reif, Heinz: Westfälischer Adel 1770–1860. Vom Herrschaftsstand zur regionalen Elite. Göttingen, 1979 [Diss.].

Reimers, Kirsten: Das Bewältigen des Wirklichen. Untersuchungen zum dramatischen Schaffen Ernst Tollers zwischen den Weltkriegen. Würzburg, 2000 [Diss.].

Reinhardt-Becker, Elke: The American Way of Love. Zur Amerikanisierung des deutschen Liebesdiskurses in der Weimarer Republik. In: Dies., Frank Becker (Hrsg.): Mythos USA. „Amerikanisierung“ in Deutschland seit 1900. Frankfurt/M., New York, 2006. S. 99–133.

Reinig, Christa: Über Christa Winsloe. In: Christa Winsloe: Mädchen in Uniform. München, 1983. S. 241–248.

Reiter, Bernhard F.: Walter Hasenclevers mystische Periode. Die Dramen der Jahre 1917–1925. Frankfurt/M. et al., 1997 [Diss.].

Reitmayer, Morten: Elite. Sozialgeschichte einer politisch-gesellschaftlichen Idee in der frühen Bundesrepublik. München, 2009.

Reul, Ingrid: Aktualität und Tradition. Studien zu Ferdinand Bruckners Werk bis 1930. Hamburg, 1999 [Diss.].

Ritchie, Hamish: Rehfisch in Exile. In: Ian Wallace (Hrsg.): Aliens – Uneingebürgerte. German and Austrian Writers in Exile. Amsterdam, Atlanta, 1994. S. 207–222.

Ritchie, J. M.: Hans José Rehfisch. In: John M. Spalek, Konrad Feilchenfeldt, Sandra H. Hawrylchak (Hrsg.): Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Bd. 4. Bibliographien. Schriftsteller, Publizisten und Literaturwissenschaftler in den USA. Teil 3. Bern, München, 1994. S. 1492–1503.

Ritchie, J. M.: The Exile Plays of Hans José Rehfisch. In: Ders.: German Exiles. British Perspectives. New York et al., 1997. S. 146–160.

Röber, Tatjana: Aspekte des sachlichen Theaters der zwanziger Jahre. In: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik. 7 (2002). S. 9–43.

Roebing, Irmgard: „Haarschnitt ist noch nicht Freiheit.“ Das Ringen um Bilder der Neuen Frau in Texten von Autorinnen und Autoren der Weimarer Republik. In: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik. 5 (1999/2000). S. 13–76.

Roessler, Peter: Zeitgeschehen und Geschichte im Werk Ferdinand Bruckners. In: Ders. (Hrsg.): Theater und Geschichte. Schwalbach, 1993. S. 94–109.

Rohkrämer, Thomas: *Bewahrung, Neugestaltung, Restauration? Konservative Raum- und Heimatvorstellungen in Deutschland 1900–1933*. In: Wolfgang Hardtwig (Hrsg.): *Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturgeschichte Deutschlands 1900–1933*. München, 2007. S. 49–68.

Rohlf, Sabine: *Exil als Praxis – Heimatlosigkeit als Perspektive? Lektüre ausgewählter Exilromane von Frauen*. München, 2002 [Diss.].

Roßbach, Nikola: *Theater über Theater. Parodie und Modern 1870–1914*. Bielefeld, 2006.

Rothe, Wolfgang (Hrsg.): *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Bern, München, 1969.

Rothe, Wolfgang: *Deutsche Revolutionsdramatik seit Goethe*. Darmstadt, 1989.

Rothe, Wolfgang: *Ernst Toller*. In *Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*. Reinbek, 1983.

Röttger, Evelyn: *Schriftstellerisches und politisches Selbstverständnis in Ernst Tollers Exildramatik*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 115 (1996). H. 2. S. 239–261.

Rudnicki, Gabi: „... ob Gesuchsteller sich dauernd zu ernähren imstande ist“ *Der Einbürgerungsantrag Ödön von Horváths in Bayern aus dem Jahr 1927*. In: Nicole Streitler-Kastberger, Martin Vejvar (Hrsg.): *Horváth lesen*. Wien, Köln, Weimar, 2013. S. 61–71.

Rühle, Günther: *Das Theater der Republik*. In: Ders.: *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*. Bd. 1. 1917–1925. Berlin, 1988. S. 11–45.

Rühle, Günther: *Das Zeitstück*. In: Ders.: *Theater in unserer Zeit*. Frankfurt/M., 1976. S. 82–118.

Rühle, Günther: *Theater für die Republik 1917–1933*. *Im Spiegel der Kritik*. Frankfurt/M., 1967.

Rühle, Günther: *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*. Bd. 2. 1926–1933. Berlin, 1988.

Rühle, Günther: *Theater für die Republik im Spiegel der Kritik*. Bd. 1. 1917–1925. Berlin, 1988.

Rühle, Günther: Theater in Deutschland 1887–1945. Seine Ereignisse – seine Menschen. Frankfurt/M., 2007.

Rusinek, Bernd-A.: Die Kultur der Jugend und den Krieges. Militärischer Stil als Phänomen der Jugendkultur in der Weimarer Zeit. In: Jost Dülffer, Gerd Krumeich (Hrsg.): Der verlorene Frieden. Politik und Kriegskultur nach 1918. Essen, 2002. S. 171–197.

Rutz, Gerd-Peter: Darstellung von Film in literarischen Fiktionen der zwanziger und dreißiger Jahre. Münster, Hamburg, London, 2009 [Diss.].

Saatz, Ursula: § 218. Das Recht der Frau ist unteilbar. Über die Auswirkungen des § 218 und die Bewegung gegen die Abtreibungsgesetzgebung zur Zeit der Weimarer Republik. Münster, 1991.

Sabler, Wolfgang: Moderne und Boulevardtheater. Bemerkungen zur Wirkung und zum dramatischen Werk Arthur Schnitzlers. In: Text und Kritik. April 1998. H. 138/139. S. 89–101.

Saekel, Ursula: Der US-Film in der Weimarer Republik – ein Medium der „Amerikanisierung“? Deutsche Filmwirtschaft, Kulturpolitik und mediale Globalisierung im Fokus transatlantischer Interessen. Paderborn et al., 2011 [Diss.].

Saint Martin, Monique de: Der Adel. Soziologie eines Standes. Konstanz, 2003.

Sammons, Jeffrey L.: Die Darstellung Amerikas unbesehen. Vergleichende Betrachtungen zu Spielhagen, Raabe und Fontane. In: Christof Hamann, Ute Gerhard, Walter Grünzweig (Hrsg.): Amerika und die deutschsprachige Literatur nach 1848. Migration – kultureller Austausch – frühe Globalisierung. Bielefeld, 2009. S. 153–170.

Sandig, Holger: Spielstile des kritischen Volkstheaters. In: Ursula Hassel, Herbert Herzmann (Hrsg.): Das zeitgenössische deutschsprachige Volksstück. Akten des internationalen Symposiums, University College Dublin 28. Februar – 2. März 1991. Tübingen, 1992. S. 23–34.

Sauer, Bernhard: „Auf nach Oberschlesien“. Die Kämpfe der deutschen Freikorps 1921 in Oberschlesien und den anderen ehemaligen deutschen Ostprovinzen. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft. 58 (2010). Nr. 4. S. 297–320.

Sauer, Bernhard: Schwarze Reichswehr und Fememorde. Eine Milieustudie zum Rechtsradikalismus in der Weimarer Republik. Berlin, 2004 [Diss.].

Schäfer, Michael: Geschichte des Bürgertums. Eine Einführung. Köln, Weimar, Wien, 2009.

Schapkow, Carsten: Judentum als zentrales Deutungsmuster in Leben und Werk Ernst Tollers. In: Exil. 16 (1996). Nr. 2. S. 25–39.

Schebera, Jürgen: Georg Kaiser und Kurt Weill. Stationen einer Zusammenarbeit 1924–1933. In: Sinn und Form. 38 (1986). H. 1. S. 194–202.

Scheck, Rafael: Höfische Intrige als Machtstrategie in der Weimarer Republik. Paul v. Hindenburgs Kandidatur zur Reichspräsidentschaft 1925. In: Eckart Conze, Monika Wienfort (Hrsg.): Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien, 2004. S. 107–118.

Scheichl, Sigurd Paul: Literatur in österreichischen Zeitschriften der dreißiger Jahre. Mit einem bibliographischen Anhang. In: Klaus Amann, Albert Berger (Hrsg.): Österreichische Literatur der dreißiger Jahre. Ideologische Verhältnisse, institutionelle Voraussetzungen, Fallstudien. Wien, Köln, 1990². S. 178–211.

Scheil, Stefan: Ribbentrop. Oder: Die Verlockung des nationalen Aufbruchs. Eine politische Biographie. Berlin, 2013.

Schickling, Dieter: Giacomo Puccini. Biografie. Erweiterte Neuauflage. Stuttgart, 2007.

Schildt, Axel: Der Putsch der „Prätorianer, Junker und Alldutschen“. Adel und Bürgertum in den Anfangswirren der Weimarer Republik. In: Hans Reif (Hrsg.): Adel und Bürgertum in Deutschland Bd. 2. Entwicklungslinien und Wendepunkte im 20. Jahrhundert. Berlin, 2001. S. 103–125.

Schiller, Dieter: Frauen im Umkreis der proletarisch-revolutionären Literatur. In: Margit Bircken, Marianne Lüdecke, Helmut Peitsch (Hrsg.): Brüche und Umbrüche. Frauen, Literatur und soziale Bewegung. Potsdam, 2010. S. 253–284.

Schivelbusch, Wolfgang: Die Kultur der Niederlage. Der amerikanische Süden 1865, Frankreich 1871, Deutschland 1918. Berlin, 2001.

Schlenstedt, Silvia: Aspekte des nachrevolutionären Expressionismus. In: Thomas Koebner, Sigrid Weigel (Hrsg.): Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation. Opladen, 1996. S. 348–353.

Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Österreichische Schriftstellerinnen 1800–2000. Eine Literaturgeschichte. Darmstadt, 2009.

Schmidt, Adalbert: Dichtung und Dichter Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert. 2. Bd. Salzburg, Stuttgart, 1964.

Schmidt, Dietmar: Geschlecht unter Kontrolle. Prostitution und moderne Literatur. Freiburg i. Br., 1998.

Schmidt, Wolf Gerhard: Kritische Objektivität, Defätismus und performative Kontrolle. Zur Subversivlogik von Erwin Piscators „Bekennnistheater“. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 31 (2006). H. 2. S. 1–25.

Schmidt, Wolf Gerhard: Zwischen Antimoderne und Postmoderne. Das deutsche Drama und Theater der Nachkriegszeit im internationalen Kontext. Stuttgart, Weimar, 2009.

Schmidt-Gernig, Alexander: „Amerikanismus“ als Chiffre des modernen Kapitalismus. Zur vergleichenden Kulturkritik im Deutschland der Weimarer Republik. In: Hermann Danuser, Hermann Gottschewski (Hrsg.): Amerikanismus Americanism Weill. Die Suche nach kultureller Identität in der Moderne. Schliengen, 2003. S. 49–66.

Schmitt, Dorothea: Halle an der Saale. In: Julius H. Schoeps, Werner Treß (Hrsg.): Orte der Bücherverbrennungen in Deutschland 1933. Hildesheim, Zürich, New York, 2008. S. 410–426.

Schmitz, Klaus: Militärische Jugenderziehung. Preußische Kadettenhäuser und Nationalpolitische Erziehungsanstalten zwischen 1807 und 1936. Köln, Weimar, Wien, 1997.

Schmitz, Thomas: Das Volksstück. Stuttgart, 1990.

Schneider, Hansjörg: Nachwort. In: Ferdinand Bruckner: Dramen. Hrsg. v. Hansjörg Schneider. Berlin, 1990. S. 583–603.

Schneider, Hansjörg: Nachwort. In: Hans José Rehfisch: Ausgewählte Werke. Hrsg. v. d. Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Bd. 4. Lysistratas Hochzeit. Berlin, 1967. S. 355–392.

Schnitzler, Christian: Der politische Horváth. Untersuchungen zu Leben und Werk. Frankfurt/M. et al., 1990 [Diss.].

Schöberl, Ingrid: Amerikanische Einwandererwerbung in Deutschland 1845–1914. Stuttgart, 1990 [Diss.].

- Scholz, Günter: Die Industrialisierung in Böblingen. In: Ders., Sönke Lorenz (Hrsg.): Böblingen. Vom Mammutzahn zum Mikrochip. Böblingen, 2003. S. 297–301.
- Schommers-Kretschmer, Barbara: Philosophie und Poetologie im Werk von Walter Hasenclever. Aachen, 2000 [Diss.].
- Schöne, Lothar: Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt. Der Kampf ums Theater in der Weimarer Republik. Darmstadt, 1994 [Diss.].
- Schöning, Matthias: Versprengte Gemeinschaft. Kriegsroman und intellektuelle Mobilisierung in Deutschland 1914–1933. Göttingen, 2009.
- Schoppmann, Claudia: Portrait Christa Winsloe. In: Dies. (Hrsg.): Claudia Schoppmann (Hrsg.): Im Fluchtgepäck die Sprache. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im Exil. Berlin, 1991. S. 110–116.
- Schorlies, Walter-Jürgen: Der Schauspieler, Regisseur, szenische Bühnenbauer und Theaterleiter Karl Heinz Martin. Versuch einer Biographie. Köln, 1971 [Diss.].
- Schrader, Bärbel; Jürgen Schebera: Die ‚Goldenen‘ Zwanziger Jahre. Kunst und Kultur der Weimarer Republik. Leipzig, 1987.
- Schreiber, Birgit: Politische Rethologisierung. Ernst Tollers frühe Dramatik als Suche nach einer „Politik der reinen Mittel“. Würzburg, 1997 [Diss.].
- Schreyer, Hermann: Monarchismus und monarchistische Restaurationsbestrebungen in der Weimarer Republik. In: Jahrbuch für Geschichte. 29 (1984). S. 291–320.
- Schubert, Franziska: Innovative Düfte. In: Frankfurter Rundschau, 15.12. 2011.
- Schubert, Nicolaus: Uttwil, das Dorf der Dichter und Maler. Romanshorn, 1991².
- Schuhmann, Klaus: Walter Hasenclever, Kurt Pinthus und Franz Werfel im Leipziger Kurt Wolff Verlag (1913–1919). Ein verlags- und literaturgeschichtlicher Exkurs ins expressionistische Jahrzehnt. Leipzig, 2000.
- Schulz, Andreas: Lebenswelt und Kultur des Bürgertums im 19. und 20. Jahrhundert. München, 2005.
- Schumann, Dirk: Politische Gewalt in der Weimarer Republik 1918–1933. Kampf um die Straße und Furcht vor dem Bürgerkrieg. Essen, 2001.
- Schüren, Ulrich: Der Volksentscheid zur Fürstenenteignung 1926. Die Vermögensauseinandersetzung mit den depossedierten Landesherren als Problem der deutschen In-

nenpolitik unter besonderer Berücksichtigung der Verhältnisse in Preußen. Düsseldorf, 1978 [Diss.].

Schürer, Ernst: Georg Kaiser und die Neue Sachlichkeit (1922–1932). Themen, Tendenzen und Formen. In: Holger A. Pausch, Ernest Reinhold (Hrsg.): Georg Kaiser. Symposium. Berlin, Darmstadt, 1980. S. 115–138.

Schürer, Ernst: Verinnerlichung, Protest und Resignation. Georg Kaisers Exil. In: Manfred Durzak (Hrsg.): Die deutsche Exilliteratur 1933–1945. Stuttgart, 1973. S. 263–281.

Schütz, Adolf: Georg Kaisers Nachlass. Eine Untersuchung über die Entwicklungslinien im Lebenswerk des Dichters. Basel, 1951 [Diss.].

Schwarz, Egon: Szenentechnik und Weltanschauung bei Ferdinand Bruckner. In: Cornelia Blasberg, Franz-Josef Deiters (Hrsg.): Geschichtserfahrung im Spiegel der Literatur. Festschrift für Jürgen Schröder zum 65. Geburtstag. Tübingen, 2000. S. 199–214.

Schweckendiek, Birgit: Das bürgerlich-oppositionelle Zeittheater in der Weimarer Republik. Köln, 1974 [Diss.].

Schweizer, Gerhard: Bauernroman und Faschismus. Zur Ideologie einer literarischen Gattung. Tübingen, 1976.

Schwind, Klaus: Das „selbstständige Spielgerüst“ einer revolutionären „Theatermaschine“. Erwin Piscators Inszenierung von Ernst Tollers *Hoppla, wir leben!* (1927) In: Franz Norbert Mennemeier, Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): Drama und Theater der europäischen Avantgarde. Tübingen, Basel, 1994. S. 287–304.

Sebald, Winfried Georg: Carl Sternheim. Kritiker und Opfer der Wilhelminischen Ära. Stuttgart et al., 1969.

Seeliger, Rolf: Gegen die Zerstörung der Vernunft. In: Neue deutsche Literatur. 8 (1960). Nr. 8. S. 158–160.

Segeberg, Harro: Literatur im Medienzeitalter. Literatur, Technik und Medien seit 1914. Darmstadt, 2003.

Selbmann, Sibylle: Die dramaturgischen Prinzipien Ferdinand Bruckners. Eine Untersuchung seiner theatralischen Wirkungsmittel. Berlin, 1971 [Diss.].

Selzam, Joachim: Monarchistische Strömungen in der Bundesrepublik Deutschland 1945–1989. Erlangen, Nürnberg, 1994 [Diss.].

Serke, Jürgen: Böhmisches Dörfer. Wanderungen durch eine verlassene literarische Landschaft. Wien, Hamburg, 1987.

Shahar, Galili: *theatrum judaicum*. Denkspiele im deutsch-jüdischen Diskurs der Moderne. Bielefeld, 2007.

Shearier, Stephen: Paul Kornfeld. In: Wolfgang D. Elfe, James Hardin (Hrsg.): *Twentieth-Century German Dramatists, 1889–1918*. Detroit, London, 1992. S. 145–151.

Sheppard, Richard: Straightening long-playing records. The early politics of Berta Lask and Friedrich Wolf. In: *German Life and Letters*. 45 (1992). Nr. 3. S. 279–287.

Siegel, Eva-Maria: Das epische Theater Brechts und seine Wirkung in Deutschland und Frankreich in der Zeit des Nachexils. In: Irmela von der Lühe, Claus-Dieter Krohn (Hrsg.): *Fremdes Heimatland. Remigration und literarisches Leben nach 1945*. Göttingen, 2005. S. 137–152.

Simhandl, Peter: *Theatergeschichte in einem Band*. Berlin, 2001².

Soden, Kristine von: *Die Sexualberatungsstellen der Weimarer Republik*. Berlin, 1988 [Diss.].

Soénius, Ulrich S.: *Wirtschaftsbürgertum im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Die Familie Scheidt in Kettwig 1848–1925*. Köln, 2000 [Diss.].

Soergel, Albert: *Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Neue Folge. Im Banne des Expressionismus*. Leipzig, 1925.

Sokel, Walter H.: *Der literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. München, 1959.

Söllner, Alfred: Zur Rechtsgeschichte des Familienfideikommisses. In: Dieter Medicus, Hans Hermann Seiler (Hrsg.): *Festschrift für Max Kaser zum 70. Geburtstag*. München, 1976. S. 657–669.

Sommer, Monika: *Literarische Jugendbilder zwischen Expressionismus und Neuer Sachlichkeit. Studien zum Adoleszenzroman der Weimarer Republik*. Frankfurt/M., 1996 [Diss.].

Sontheimer, Kurt: *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalsozialismus zwischen 1918 und 1933*. München, 1994⁴.

Sowerby, Gudrun: Das Drama der Weimarer Republik und der Aufstieg des Nationalsozialismus. „Der Feind steht rechts“. Stuttgart, 1991 [Diss.].

Speidel, Walter Hans: Tragik und Tragödie in der dichterischen Entwicklung Ferdinand Bruckners. Salt Lake City, 1963 [Diss.].

Spreizer, Christa: From Expressionism to Exile. The Works of Walter Hasenclever (1890–1940). Rochester, 1999.

Sprengel, Peter: Vorschau im Rückblick – Epochenbewußtsein um 1918, dargestellt an der verzögerten Rezeption von Heinrich Manns *Untertan*, Sternheims *1913*, Hesses *Demian* und anderen Nachzüglern aus dem Kaiserreich in der Frühphase der Weimarer Republik. In: Michael Klein, Sieglinde Klettenhammer, Elfriede Pöder (Hrsg.): Literatur der Weimarer Republik. Kontinuität – Brüche. Innsbruck, 2002. S. 29–44.

Stadler-Altmann, Ulrike: Das Zeitgedicht der Weimarer Republik. Mit einer Quellenbibliographie zur Lyrik im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts (1900–1933). Hildesheim, 2001 [Diss.].

Stambolis, Barbara: Mythos Jugend. Leitbild und Krisensymptom. Ein Aspekt der politischen Kultur im 20. Jahrhundert. Schwalbach, 2003.

Steffens, Wilhelm: Georg Kaiser. München, 1974².

Stein, Gerd: Dandy, Snob, Flaneur. Exzentrik und Dekadenz. Frankfurt/M., 1985.

Steinhausen, Jan: ‚Aristokraten aus Not‘ und ihre ‚Philosophie der zu hoch hängenden Trauben‘. Nietzsche-Rezeption und literarische Produktion von Homosexuellen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Thomas Mann, Stefan George, Ernst Bertram, Hugo von Hofmannsthal u.a. Würzburg, 2001 [Diss.].

Stern, Desider: Werke von Autoren jüdischer Herkunft in deutscher Sprache. Eine Bibliographie. Wien, 1970³.

Stock, Max: In Memoriam Fanny Wibmer-Pedit. In: Osttiroler Heimatblätter. Heimatkundliche Beilage des Osttiroler Bote. 36 (1968). Nr. 2. S. 1–3.

Strallhofer-Mitterbauer, Helga: NS-Literaturpreise für österreichische Autoren. Eine Dokumentation. Wien, Köln, Weimar, 1994.

Straub, Wolfgang: „Auch an Revolutionstagen elegant“. Der November 1918 in der österreichischen Literatur der zwanziger Jahre. In: Primus-Heinz Kucher, Julia

Bertschik (Hrsg.): „baustelle kultur“. Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918–1933/38. Bielefeld, 2011. S. 67–84.

Streim, Gregor: Einführung in die Literatur der Weimarer Republik. Darmstadt, 2009.

Streim, Gregor: Von der ‚neuen Sachlichkeit‘ zur ‚neuen Sittlichkeit‘? Carl Sternheims Lustspiel *Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit* im Kontext des Geschlechterdiskurses der zwanziger Jahre. In: Ursula Paintner, Claus Zittel (Hrsg.): Carl Sternheim. Revolution der Sprache in Drama und Erzählwerk. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Carl Sternheim-Tagung. Bern et al., 2013. S. 207–222.

Strobel, Jochen et al: Aristokratismus und Moderne 1890–1945. In: Ders. et al. (Hrsg.): Aristokratismus und Moderne. Adel als politisches und kulturelles Konzept, 1890–1945. Köln, Weimar, Wien, 2013. S. 9–29.

Strobel, Jochen: Aristokratismus als Integrationsdiskurs der Moderne bei Heinrich Mann. In: Heinrich Mann-Jahrbuch. 25 (2007). S. 67–87.

Strobel, Jochen: Eine Kulturpolitik des Adels in der Romantik. Verhandlungen zwischen „Adeligkeit“ und Literatur um 1800. Berlin, New York, 2010.

Strobel, Jochen: Von Avantgarde und Aristokratie. In: Lutz Hagedstedt (Hrsg.): Literatur als Lust. Begegnungen zwischen Poesie und Wissenschaft. Festschrift für Thomas Anz zum 60. Geburtstag. München, 2008. S. 301–307.

Struve, Kai (Hrsg.): Oberschlesien nach dem Ersten Weltkrieg. Studien zum nationalen Konflikt und seiner Erinnerung. Marburg, 2003.

Struve, Walter: Elites against Democracy. Leadership Ideals in Bourgeois Political Thought in Germany, 1890–1933. Princeton, 1973.

Stürzer, Anna: „Schreiben tue ich jetzt nichts ... keine Zeit“. Zum Beispiel: Die Dramatikerinnen Christa Winsloe und Hilde Rubinstein im Exil. In: Claus-Dieter Krohn et al. (Hrsg.): Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch. Bd. 11. Frauen und Exil. Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung. München, 1993. S. 127–142.

Stürzer, Anna: Dramatikerinnen und Zeitstücke. Ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit. Stuttgart, Weimar, 1993 [Diss.].

- Suppanz, Emilie Isabella: Das Frauenbild in der ‚Boulevardkomödie‘ der Nachkriegszeit. Aufgezeigt an den Produktionen der Wiener Kammerspiele von 1949–1977. Wien, 1980 [Diss.].
- Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas (1880–1950). In: Ders.: Schriften. Bd. 1. Hrsg. v. Jean Bollack. Frankfurt/M., 1978. S. 9–148.
- Taylor, Jennifer: *In Tyrannos*. In: William Abbey et al. (Hrsg.): *Between two languages. German-speaking Exiles in Great Britain 1933–45*. Stuttgart, 1995. S. 155–166.
- ter Haar, Carel: Ernst Toller: Appell oder Resignation? München, 1982².
- Terran, Hans [d. i. Hans-Peter Range]: Mecklenburg-Strelitz. Glanz und Elend im 20. Jahrhundert. Berg, 1994.
- Tetzlaff, Walter: 2000 Kurzbiographien bedeutender deutscher Juden des 20. Jahrhunderts. Lindhorst, 1982.
- Thamer, Hans-Ulrich: Der ‚Neue Mensch‘ als nationalsozialistisches Erziehungsprojekt. Anspruch und Wirklichkeit in den Eliteneinrichtungen des NS-Bildungssystems. In: „Fackelträger der Nation“. Elitenbildung in den NS-Ordensburgen. Hrsg. v. der Vogel-sang IP. Köln, Wien, 2010. S. 81–94.
- Theesfeld, Karin: Abtreibungs-dramen der Weimarer Republik. In: Sabine Kyora, Stefan Neuhaus (Hrsg.): *Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik*. Würzburg, 2006. S. 193–214.
- Tischler, Carola: Als Flüchtling in der Sowjetunion. Berta Lask und ihre unveröffent-lichte Bauernkriegs-Erzählung „Flüchtlinge“ von 1938. In: *Jahrbuch für Forschungen zur Geschichte der Arbeiterbewegung*. 9 (2010). Nr. 3. S. 97–121.
- Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films*. Bd. 1. 1895–1928. Berlin, 1992.
- Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films*. Bd. 2. 1928–1933. Berlin, 1992.
- Tomasek, Stefan: Schloss. In: Günter Butzer, Joachim Jacob (Hrsg.): *Lexikon literari-scher Symbole*. Stuttgart, Weimar, 2012². S. 376–377.
- Töteberg, Michael: Abhängigkeit und Förderung. Marieluise Fleißers Beziehungen zu Bertolt Brecht. In: *Text und Kritik*. Oktober 1979, H. 64. S. 74–87.

- Trilse, Jochanaan Christoph: Ferdinand Bruckner. In: Horst Haase, Antal Mádl (Hrsg.): Österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts. Einzeldarstellungen. Berlin, 1988. S. 342–361.
- Tunstall, George C.: The turning point in Georg Kaisers attitude toward Friedrich Nietzsche. In: Nietzsche-Studien. 14 (1985). S. 314–336.
- Uecker, Matthias: Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik. Oxford et al., 2007.
- Unger, Thorsten: Diskontinuitäten im Erwerbsleben. Vergleichende Untersuchungen zu Arbeit und Erwerbslosigkeit in der Literatur der Weimarer Republik. Tübingen, 2004.
- Unterberger, Rebecca: „Amerika, du hast es besser“? ‚Reisebeschreibungen‘ aus der Neuen Welt. In: Primus-Heinz Kucher, Julia Bertschik (Hrsg.): „baustelle kultur“. Diskurslagen in der österreichischen Literatur 1918–1933/38. Bielefeld, 2011. S. 125–158
- Unterkircher, Anton: Zwischen allen Stühlen. Fanny Wibmer-Pedit. In: Johann Holzner, Sandra Unterweger (Hrsg.): Schattenkämpfe. Literatur in Osttirol. Innsbruck, Wien, Bozen, 2006. S. 67–85.
- Urbach, Karina: Adel versus Bürgertum. Überlebens- und Aufstiegsstrategien im deutsch-britischen Vergleich. In: Dies., Franz Bosbach, Keith Robbin (Hrsg.): Geburt oder Leistung? Elitenbildung im deutsch-britischen Vergleich. München, 2003. S. 25–42.
- Usborne, Cornelia: Frauenkörper – Volkskörper. Geburtenkontrolle und Bevölkerungspolitik in der Weimarer Republik. Münster, 1994.
- Valk, Gesa M.: Georg Kaiser. Berühmter Dramatiker und ein rätselhafter Mensch. Halle, 2011.
- Vanhelleputte, Michel: Ernst Toller und die „Neue Sachlichkeit“. Zum Drama *Hoppla, wir leben!* (1927). In: Irene Heidelberger-Leonard, Mireille Tabah (Hrsg.): Wahlverwandtschaften in Sprache, Malerei, Literatur, Geschichte. Festschrift für Monique Boussart. Stuttgart, 2000. S. 193–203.
- Viesel, Hansjörg (Hrsg.): Literaten an der Wand. Die Münchner Räterepublik und die Schriftsteller. Frankfurt/M. et al., 1980.
- Viviani, Annalisa: Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche. München, 1981².

- Viviani, Annalisa: Dramaturgische Elemente im expressionistischen Drama. Bonn, 1970 [Diss.].
- Völker, Klaus: Revolutionäres Theater – Theaterrevolution. In: Horst Albert Glaser (Hrsg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd. 9. Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil 1918–1945. Hrsg. v. Alexander von Bor-mann, Horst Albert Glaser. Reinbek, 1983. S. 255–263.
- Volkman, Hans-Erich: Die deutsche Baltikumpolitik zwischen Brest-Litovsk und Compiègne. Ein Beitrag zur „Kriegszieldiskussion“. Köln, Wien, 1970.
- Vollmer, Hartmut: Liebes(ver)lust. Existenzsuche und Beziehungen von Männern und Frauen in deutschsprachigen Romanen der zwanziger Jahre. Oldenburg, 1998.
- Vollmer, Jörg: Imaginäre Schlachtfelder. Kriegsliteratur in der Weimarer Republik. Eine literatursoziologische Untersuchung. Berlin, 2003 [Diss.].
- Vondung, Klaus: Propaganda oder Sinndeutung? In: Ders. (Hrsg.): Kriegserlebnis. Der Erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen. Göttingen, 1980. S. 11–37.
- Walder, Elisabeth: Eine Frau zwischen Pflicht und Berufung. Zum hundertsten Geburtstag von Fanny Wibmer-Pedit. In: Osttiroler Heimatblätter. 58 (1990). Nr. 1. S. 1–3.
- Walk, Joseph: Kurzbiographien zur Geschichte der Juden 1918–1945. München et al., 1988.
- Wall, Renate: Berta Lask. In: Dies.: Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil 1933–1945. Gießen, 2004. S. 238–241.
- Wall, Renate: Christa Winsloe. In: Dies.: Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil 1933–1945. Gießen, 2004. S. 489–492.
- Wallesch, Friedel: Sozialistische Kinder- und Jugendliteratur der DDR. Berlin, 1977.
- Wambach, Lovis Maxim: Die Dichterjuristen des Expressionismus. Baden-Baden, 2002.
- Weber, Markus: Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Paul Kornfelds literarisches Werk. Frankfurt/M. et al., 1997 [Diss.].
- Weber, Markus: Kontinuität und Distanzierung. Die Komödien Paul Kornfelds als Wirkungsgeschichte des Expressionismus. In: Juni. 10 (1996). Nr. 25. S. 133–147.

- Weber, Max: Grundriß der Sozialökonomie. 3. Abteilung. Wirtschaft und Gesellschaft. Tübingen, 1922.
- Weber, Stefan: Ein kommunistischer Putsch? Märzaktion 1921 in Mitteldeutschland. Berlin, 1991.
- Wehdeking, Volker: Die deutsche Einheit und die Schriftsteller. Literarische Verarbeitung der Wende seit 1989. Stuttgart, Berlin, Köln, 1995.
- Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 3. Von der „Deutschen Doppelrevolution“ bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges 1849–1914. München, 1995.
- Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 4. Vom Beginn des Ersten Weltkrieges bis zur Gründung der beiden deutschen Staaten 1914–1949. München, 2003.
- Wehler, Hans-Ulrich: Deutsche Gesellschaftsgeschichte. Bd. 5. Bundesrepublik Deutschland und DDR 1949–1990. München, 2008.
- Weiershausen, Romana: Boulevardtheater und Streitkultur. Akademikerinnenlustspiele um 1900. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft. 50 (2006). S. 316–348.
- Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München, 2004.
- Weisstein, Ulrich: Soziologische Dramaturgie und Politisches Theater. Erwin Piscators Beitrag zum Drama der Zwanziger Jahre. In: Ders.: Links und links gesellt sich nicht. Gesammelte Aufsätze zum Werk Heinrich Manns und Bertolt Brechts. New York, Bern, Frankfurt/M., 1986. S. 239–278.
- Welliver, Edith: Georg Kaiser's *Kolportage*. Commentary on Class in the Weimar Republic. In: Germanic Review. 64 (1989). Nr. 2. S. 73–78.
- Wendler, Wolfgang: Carl Sternheim. In: Wolfgang Rothe (Hrsg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern, München, 1969. S. 454–473.
- Wendler, Wolfgang: Carl Sternheim. Weltvorstellung und Kunstprinzipien. Frankfurt/M., Bonn, 1966.
- Weniger, Kay: Zwischen Bühne und Baracke. Lexikon der verfolgten Theater-, Film- und Musikkünstler 1933–1945. Berlin, 2008.
- Werner, Birte: Illusionslos hoffnungsvoll. Die Zeitstücke und Exilromane Anna Gmeyners. Göttingen, 2006 [Diss.].
- Wetzig-Zalkind, Birgit: Marlene Dietrich in Berlin. Wege und Orte. Berlin, 2005.

Weyergraf, Bernhard: Konservative Wandlungen. In: Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Begr. v. Rolf Grimminger. Bd. 8. Literatur der Weimarer Republik 1918–1933. Hrsg. v. Bernhard Weyergraf. München, Wien, 1995. S. 266–308.

Widdig, Heiner; Red.: Hans José Rehfisch. In: Killy-Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Hrsg. v. Wilhelm Kühlmann. Bd. 9. Berlin, New York, 2010². S. 484–485.

Wieden, Helge Bei der: Der mecklenburgische Adel in seiner geschichtlichen Entwicklung. Besonderheiten im Vergleich mit seinen Nachbarn. In: Jahrbuch für die Geschichte Mittel- und Ostdeutschlands. Zeitschrift für vergleichende und preußische Landesgeschichte. 45 (1999). S. 133–155.

Wieland, Klaus: Die Maskulinität des kleinen Mannes. Anmerkungen zur neusachlichen Männlichkeit. In: Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik. 13/14 (2009/2010). S. 179–207.

Wienfort, Monika: Adlige Handlungsspielräume und neue Adelstypen in der „Klassischen Moderne“ (1880–1930). In: Geschichte und Gesellschaft. 33 (2007). Nr. 3. S. 416–438.

Wienfort, Monika: Gerichtsherrschaft, Fideikommiss und Verein. Adel und Recht im ‚modernen‘ Deutschland. In: Jörn Leonhard, Christian Wieland (Hrsg.): What makes the nobility noble? Göttingen et al., 2011. S. 90–113.

Wienfort, Monika: Gesellschaftsdamen, Gutsfrauen und Rebellinnen. Adelige Frauen in Deutschland 1890–1939. In: Dies., Eckart Conze (Hrsg.): Adel und Moderne. Deutschland im europäischen Vergleich im 19. und 20. Jahrhundert. Köln, Weimar, Wien, 2004. S. 181–203.

Wilder, Ania: Die Komödien Walter Hasenclevers. Ein Beitrag zur Literatur der Zwanziger Jahre. Frankfurt/M., Bern, New York, 1983 [Diss.].

Wille, Manfred: Friedrich Otto Hörsing. In: Mathias Tullner (Hrsg.): Persönlichkeiten der Geschichte Sachsen-Anhalts. Halle, 1998. S. 236–240.

Willibrand, William: Ernst Toller and his Ideology. Iowa City, 1945 [Diss.].

Willoweit, Dietmar: Erzämter. In: Robert-Henri Bautier, Robert Auty (Hrsg.): Lexikon des Mittelalters. Bd. 3. München, Zürich, 1995 (= 1986). Sp. 2101.

Wilms, Bernd: Der Schwank. Dramaturgie und Theatereffekt. Deutsches Trivialtheater 1880–1930. Berlin, 1969 [Diss.].

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, 2001⁸.

Windt, Karin: Zwischen den Decks und zwischen den Zeilen. Christa Winsloes *Passaggiere*, queer gelesen. In: Forum Homosexualität und Literatur. 2003. H. 42. S. 69–77.

Winkgens, Meinhard: Shaw und Sternheim. Der Individualismus als Privatmythologie. In: Arcadia 12 (1977). Nr. 1. S. 31–46.

Winter, Hans-Gerd: „Wovon soll ich leben? Mit wem? Für was?“ Viermal die Figur des unbehausten Heimkehrers: Wolfgang Borchert und Bertolt Brecht, Ernst Toller und Fred Denger. In: Auskunft. 17 (1997). H. 3. S. 290–310.

Wintgens, Hans-Herbert: Carl Sternheim. Arzt am Leibe seiner Zeit. In: Ders., Gerard Oppermann (Hrsg.): 1933. Verbrannte Bücher – Verbannte Autoren. Hildesheim, 2006. S. 56–75.

Wintgens, Hans-Herbert: Trivialliteratur für die Frau. Analyse, Didaktik und Methodik zur Konformliteratur. Baltmannsweiler, 1980².

Winzen, Peter: Das Ende der Kaiserherrlichkeit. Die Skandalprozesse um die homosexuellen Berater Wilhelms II. 1907–1909. Köln, Weimar, Wien, 2010.

Wirsching, Andreas; Jürgen Eder (Hrsg.): Vernunftrepublikanismus in der Weimarer Republik. Politik, Literatur, Wissenschaft. Stuttgart, 2008.

Witte, Karsten: Direktor Musenfett, Ein Volksfeind und Die Ästhetik der Nebensachen. Zur Geschichte und Theorie des Drehbuchschreibens in Deutschland. In: Jochen Brunow (Hrsg.): Schreiben für den Film. Das Drehbuch als eine andere Art des Erzählens. München, 1991³. S. 40–72.

Wittrock, Christine: Abtreibung und Kindesmord in der neueren deutschen Literatur. Frankfurt/M., 1978.

Wolf, Ruth: Wandlungen und Verwandlungen. Lyrikerinnen des 20. Jahrhunderts. In: Gisela Brinker-Gabler (Hrsg.): Deutsche Literatur von Frauen. Bd. 2. 19. und 20. Jahrhundert. München, 1988. S. 334–352.

Wolf, Sabine: [Kolportage]. In: Dies. (Hrsg.): Georg Kaiser (1878–1945). Kunst und Leben. Berlin, 2011. S. 84.

Wolff, Hannelore: Volksabstimmung auf der Bühne? Das Massentheater als Mittel politischer Agitation. Frankfurt/M., Bern, New York, 1985 [Diss.].

Wolfram, Ilse: 200 Jahre Volksheld. Andreas Hofer auf der Bühne und im Film. München, 2010 [Diss.].

Wortmann, Brigitta: Vom königlichen Hoftheater zum „Städtischen Opern- und Schauspielhaus“. Die Übernahme-Verhandlungen im Spiegel der Protokolle der städtischen Gremien. In: Dörte Schmidt, Brigitta Weber (Hrsg.): Keine Experimentierkunst. Musikleben an Städtischen Theatern in der Weimarer Republik. Stuttgart, Weimar, 1995. S. 10–17.

Wright, Barbara D.: The New Woman of the Twenties. *Hoppla! Such is Life!* and *The Merry Vineyard*. In: Dies., Anna K. Kuhn (Hrsg.): *Playing for Stakes. German-language Drama in Social Context. Essays in Honor of Herbert Lederer*. Oxford, Providence, 1994. S. 119–138.

Zahlmann, Stefan: Autobiographische Verarbeitung gesellschaftlichen Scheiterns. Die Eliten der amerikanischen Südstaaten nach 1865 und der DDR nach 1989. Köln, Weimar, Wien, 2009.

Zehl Romero, Christiane: Anna Seghers. Eine Biographie. 1900–1947. Berlin, 2000.

Zenker, Edith: Berta Lask. In: Dies. (Hrsg.): *Wir sind die Rote Garde. Sozialistische Literatur 1914–1935*. Bd. 2. 1929–1935. Leipzig, 1974³. S. 326.

Zenker, Edith: Veröffentlichungen deutscher sozialistischer Schriftsteller in der revolutionären und demokratischen Presse 1918–1945. Bibliographie. Berlin, Weimar, 1966.

Zettel, Philipp: Fundamentalismus und offene Gesellschaft. Das Beispiel der Räte in Bayern, untersucht und bewertet an Max Weber und Ernst Toller. In: *Die Rote Republik. Anarchie- und Aktivismuskonzepte der Schriftsteller 1918/19 und das Nachleben der Räte*. Erich Mühsam, Ernst Toller, Oskar Maria Graf u.a. Hrsg. v. d. Erich-Mühsam-Gesellschaft. Lübeck, 2004. S. 101–131.

Zettl, Walter: Literatur in Österreich von der Ersten zur Zweiten Republik. In: Herbert Zeman (Hrsg.): *Geschichte der Literatur in Österreich. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Bd. 7. Das 20. Jahrhundert. Graz, 1999. S. 15–220.

Ziegler, Klaus: Dichtung und Gesellschaft im deutschen Expressionismus. In: *Impri-matur*. N. F. 3 (1961/62). T. 2. S. 98–114.

Zimmermann, Peter: Der Bauernroman. Antifeudalismus – Konservatismus – Faschismus. Stuttgart, 1975.

Zitzlsperger, Ulrike: Caught between Two Eras. Georg Kaiser's *The Silver Lake*. In: Frank Krause (Hrsg.): Georg Kaiser and Modernity. Göttingen, 2005. S. 123–140.

Zollitsch, Wolfgang: Adel und adlige Machteliten in der Endphase der Weimarer Republik. Standespolitik und agrarische Interessen. In: Heinrich August Winkler (Hrsg.): Die deutsche Staatskrise 1930–1933. Handlungsspielräume und Alternativen. München, 1992. S. 239–256.

Zymek, Bernd: Schulen. In: Christa Berg et al. (Hrsg.): Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte. Bd. 5. 1918–1945. Die Weimarer Republik und die nationalsozialistische Diktatur. Hrsg. v. Dieter Langewiesche, Heinz-Elmar Tenorth. München, 1989. S. 155–208.

VI.2.2. ungedruckte Darstellungen

Fischer, Klaus: Die Lichter des Boulevard. Ein Beitrag zur Soziologie der Unterhaltung. Manuskript. Archiv des Südwestrundfunks, Stuttgart.

Knecht, Angelika: Curt Goetz. Wien, 1970 [Diss.].

Korosa, Edeltraud: Die schreibende Revolutionärin. Versuch einer Biographie über die Schriftstellerin Berta Lask. Wien, 1996 [Dipl.-Arb.].

Margreiter-Wilscher, Edda: Fanny Wibmer-Pedit. Versuch einer Monographie. Innsbruck, 1983 [Diss.].

Quatember, Eva Maria: Hans José Rehfisch. Eine Einführung in sein dramatisches Werk. Wien, 1983 [Diss.].

VI.2.3. Online-Veröffentlichungen

Borchers, Wolf: Männliche Homosexualität in der Dramatik der Weimarer Republik. Köln, 2001 [Diss.]. URL: webdoc.sub.gwdg.de/ebook/d/2003/uni-koeln/11w1293.pdf (Stand: 25.9. 2014)

Die Bestände im P. Walter Jacob Archiv der Walter A. Berendsohn Forschungsstelle für deutsche Exilliteratur der Universität Hamburg. URL: www1.slm.uni-hamburg.de/de/forschen/arbztzentren/exilforschung/02_archiv/01_bestaende.html (Stand: 5. 5. 2014).

Riccabona, Christine; Anton Unterkircher: Fanny Wibmer-Pedit. In: Dies.: Lexikon Literatur in Tirol. URL: orawww.uibk.ac.at/apex/uprod/f?p=20090202:2:3723521961206539::NO::P2_ID,P2_TYP_ID:893 (Stand: 25.9. 2014)

Urbauer, Anne: Vom Schein des deutschen Adels. Warum die Deutschen sich immer noch von Blaublütigen blenden lassen. In: Neue Zürcher Zeitung, 6.3. 2011. URL: www.nzz.ch/aktuell/panorama/vom-schein-des-deutschen-adels-1.9780222 (Stand: 25.9. 2014)

Verfassung des Deutschen Reiches (11.8. 1919). URL: www.documentArchiv.de/wr/wrv.html (Stand: 25.9. 2014)

Anhang

Dramen mit adligen Figuren

- (1) Arnold, Franz: Das öffentliche Ärgernis. Schwank in drei Akten. Berlin, 1931.
- (2) Ders.: Da stimmt was nicht. Schwank in drei Akten. Berlin, 1932.
- (3) Ders., Ernst Bach: Der wahre Jakob. Schwank in drei Akten. Berlin, 1925.
- (4) Dies.: Stöpsel. Schwank in drei Akten. Mühlhausen, 1926.
- (5) Dies.: Week-End im Paradies. Schwank in drei Akten. Berlin, 1930.
- (6) Dies.: Hulla di Bulla. Schwank in drei Akten. Berlin, 1930.
- (7) Auernheimer, Raoul: Gewitter auf dem Rigi. Lustspiel in drei Akten. Berlin, 1931.
- (8) Bacmeister, Ernst: Die Schlange. Lustspiel in vier Aufzügen. Berlin, 1932.
- (9) Bahr, Hermann: Ehelei. Lustspiel in drei Akten. Berlin, 1920.
- (10) Barlach, Ernst: Der Findling. Ein Spiel in drei Stücken. Berlin, 1922.
- (11) Bernauer, Rudolf; Rudolf Österreicher: Das zweite Leben. Schauspiel in vier Akten. Berlin, 1927.
- (12) Bernhardi, Aenny: Eine nette Bescherung. Schwank in einem Aufzug. Warendorf, 1926.
- (13) Dies.: Die Lumpengräfin. Schwank in einem Aufzug. Warendorf, 1927.
- (14) Dies.: Prinzessin Susi. Schwank in einem Aufzug. Warendorf, 1933.
- (15) Berstl, Julius; Peter Hell: Endlich ein Käufer! Lustspiel in drei Aufzügen. Wien, Berlin, 1932.
- (16) Bloem, Walter Julius Gustav: Helden von gestern. Schauspiel in drei Akten. Leipzig, Zürich, 1920.
- (17) Boetticher, Hermann von: Die Liebe Gottes. Ein ernstes Spiel. Berlin, 1919.
- (18) Bosch, Barbara: Ein glückliches Leben. Komödie. Berlin, 1933.
- (19) Brecht, Bertolt: Der Bettler oder Der tote Hund [1919]. In: Ders.: Werke. Hrsg. v. Werner Hecht et al. Bd. 1. Stücke 1. Berlin, Weimar, Frankfurt/M., 1989. S. 269–276.

- (20) Ders.: Die Rundköpfe und die Spitzköpfe. Schauspiel. In: Ders. Versuche. H. 8. Berlin, 1933. S. 247–371.
- (21) Broch, Hermann: Die Entsöhnung. Drei Akte und ein Epilog. München, 1933.
- (22) Bronnen, Arnolt: Rheinische Rebellen. Schauspiel. Berlin, 1925.
- (23) Ders.: Komödie in Halle I. In: Sport im Bild. 39 (1933). Nr. 4. S. 150–152.
- (24) Bruckner, Ferdinand (als Theodor Tagger): Harry. Eine Komödie in fünf Akten. Berlin, 1920.
- (25) Ders.: Krankheit der Jugend. Schauspiel in drei Akten. Berlin, 1928.
- (26) Ders.: Die Verbrecher. Schauspiel in drei Akten. Berlin, 1929.
- (27) Chlumberg, Hans (d.i. Hans von Bardach-Chlumberg): Das Blaue vom Himmel. Eine Improvisation in etlichen Bildern. Berlin, 1928.
- (28) Ders.: Wunder um Verdun. Dreizehn Bilder. Berlin, 1931.
- (29) Corrinth, Curt: Erstens kommt es anders ... Kriminalschwank in drei Akten. Berlin, 1933.
- (30) Credé, Carl: Frauen in Not. § 218. Berlin, Leipzig, 1929.
- (31) Csokor, Franz Theodor: Besetztes Gebiet. Historisches Stück aus der Gegenwart mit einem Vorspiel und vier Akten. Wien, 1930.
- (32) Ders.: Gewesene Menschen. Stück in drei Akten. Berlin, Wien, Leipzig, 1932.
- (33) Davis, Gustav: Mädels von heute. Lustspiel in drei Akten. Wien, 1926.
- (34) Döblin, Alfred: Die Ehe. Drei Szenen und ein Vorspiel. Berlin, 1931.
- (35) Duschinsky, Richard: November in Österreich. Drama in fünf Aufzügen. Berlin, 1928.
- (36) Eulenberg, Herbert: Die Welt ist krank. Ein Stück von heute. München, 1920.
- (37) Felner, Karl von (d.i. K. v. Felner-Kmosko): Die zwölf Brüder. Ein Wandermärchen. Berlin, 1926.
- (38) Feuchtwanger, Lion: Thomas Wendt. Ein dramatischer Roman. München, 1920.
- (39) Ders.: Die Petroleuminseln. Ein Stück in drei Akten. In: Ders.: Drei angelsächsische Stücke. Berlin, 1927. S. 1–108.

- (40) Ders.: Wird Hill amnestiert? Komödie in vier Akten. In: Ders.: Ebd., S. 213–310.
- (41) Frank, Bruno: Die Schwestern und der Fremde. Schauspiel in zwei Aufzügen und einem Vorspiel. München, 1918.
- (42) Frank, Leonhard: Die Entgleisten. Berlin, 1929.
- (43) Gaber, Aimée: Dreimal Auguste oder Heil dem Festkinde. Heiterer Einakter zum Namenstage. Warendorf, 1932.
- (44) Gerstel-Ucken, Laetitia: Lebenstanz. Schauspiel in drei Akten. Wien Neudorf, 1929.
- (45) Goetz, Curt: Das Märchen. Eine kitschige Begebenheit. In: Ders.: Die tote Tante und andere Begebenheiten. Rostock, 1924. S. 43–89.
- (46) Ders.: Der Lügner und die Nonne. Ein Theaterstück in drei Akten. Rostock, 1929.
- (47) Goll, Yvan: Die Unsterblichen. Zwei Possen. Potsdam, 1920.
- (48) Ders.: Melusine. Ein Stück in vier Akten [1920]. Berlin, 1956.
- (49) Halbe, Max: Hortense Ruland. Tragödie in drei Akten. München, 1919.
- (50) Ders.: Die Traumgesichte des Adam Thor. Schauspiel in fünf Bildern. Berlin, 1929.
- (51) Halton, Theo; Hans Reimann: General Babka. Schwank in drei Akten. Berlin, 1929.
- (52) Hasenclever, Walter: Die Entscheidung. Komödie. Berlin, 1919.
- (53) Ders.: Gobseck. Drama in fünf Akten. Berlin, 1922.
- (54) Ders.: Ein besserer Herr. Lustspiel in zwei Teilen. Berlin, 1927.
- (55) Ders.: Sinnenglück und Seelenfrieden. Schauspiel in fünf Akten. Wien, Berlin, 1932.
- (56) Hauptmann, Gerhart: Hexenritt. In: Ders.: Spuk. Berlin, 1929.
- (57) Heiseler, Bernt von: Seelenspiel. Berlin, 1930.
- (58) Heiseler, Henry von: Die magische Laterne. Ein märchenhaftes Lustspiel. München, 1919.
- (59) Herzog, Alfred: Krach um Leutnant Blumenthal. Eine Reichswehr-Komödie in drei Akten. München, 1930.
- (60) Ders.: Das Mädchel von der Grenze. Volksstück mit Gesang in drei Akten. Mühlhausen, 1932.

- (61) Hirschfeld, Ludwig: Die Frau, die jeder sucht. Lustspiel in drei Akten. Berlin, 1928.
- (62) Hofmannsthal, Hugo von: Der Schwierige. Lustspiel in drei Akten. Berlin, 1921.
- (63) Ders.: Der Unbestechliche. Lustspiel in fünf Akten. Berlin, 1933.
- (64) Horváth, Ödön von: Zur schönen Aussicht. Komödie in drei Akten [1926/27]. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hrsg. v. Traugott Krischke u. Mitarbeit v. Susanna Foral-Krischke. Bd. 1. Stücke 1920–1930. Frankfurt/M., 1988. S. 129–203
- (65) Ders.: Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück in drei Teilen. Berlin, 1931.
- (66) Ders.: Glaube Liebe Hoffnung. Ein kleiner Totentanz in fünf Bildern. Berlin, 1932.
- (67) Huber, Robert: Fliegen am Markt. Komödie in drei Akten. Koblenz, 1929.
- (68) Huch, Rudolf: Der Kirchenbau. Lustspiel in fünf Aufzügen. Leipzig, 1925.
- (69) Impekoven, Toni: Luderchen. Lustspiel in drei Akten. Berlin, 1921.
- (70) Ders., Carl Mathern: Die drei Zwillinge. Schwank in drei Akten. Berlin, 1927.
- (71) Dies.: Otto der Treue. Schwank in drei Akten. Berlin, 1932.
- (72) Jacoby, Alinda (d.i. Maria Krug): Ein Familienschatz. Lustspiel in einem Aufzug. Warendorf, 1927.
- (73) Dies.: Susis Heiratsfieber. Lustspiel in einem Aufzug. Warendorf, 1927.
- (74) Jahn, Hans Henny: Der gestohlene Gott. Tragödie. Potsdam, 1924.
- (75) Ders.: Neuer Lübecker Totentanz. In: Die neue Rundschau. 42 (1931). Bd. 2. S. 748–776.
- (76) Jarcho, Gregor: Ara und Mawa. Ein Gegenspiel. Potsdam, 1921.
- (77) Johst, Hanns: Die fröhliche Stadt. Schauspiel. München, 1925.
- (78) Ders.: Schlageter. Schauspiel. München, 1933.
- (79) Kaiser, Georg: Der Geist der Antike. Komödie in vier Akten. Potsdam, 1923.
- (80) Ders.: Kolportage. Komödie in einem Vorspiel und drei Akten nach zwanzig Jahren. Berlin, 1924.

- (81) Ders.: Der Silbersee. Ein Wintermärchen in drei Akten. Berlin, 1933.
- (82) Kalkowska, Eleonore: Minus x Minus = Plus. Berlin, 1930.
- (83) Kaltneker, Hans: Die Opferung. Eine Tragödie in vier Akten. In: Ders.: Dichtungen und Dramen. Hrsg. v. Paul Zsolnay. Berlin, Wien, Leipzig, 1925. S. 51–155.
- (84) Kaus, Gina: Toni. Eine Schulmädchen-Komödie in zehn Bildern. Berlin, 1927.
- (85) Kay, Juliane (d.i. Erna Baumann-Kay): Slovensca Annica. Theaterstück in vier Akten. Berlin, 1927.
- (86) Kelemen, Viktor: Das Märchen von der Fledermaus. Komödie in drei Akten. Budapest, 1931.
- (87) Kesser, Hermann: Rotation. Schauspiel in Szenen. Berlin, Wien, Leipzig, 1931.
- (88) Kesten, Hermann: Babel oder Der Weg zur Macht. Drama in drei Akten. Berlin, 1929.
- (89) Klimsch, Uli: Der Toten Heimkehr. Ein Trauerspiel. Freiburg i.Br., 1922.
- (90) Kolbenheyer, Erwin Guido: Die Brücke. Schauspiel in vier Aufzügen. München, 1929.
- (91) Ders.: Jagt ihn – ein Mensch! Schauspiel in fünf Aufzügen. München, 1931.
- (92) Kornfeld, Paul: Himmel und Hölle. Eine Tragödie in fünf Akten und einem Epilog. Berlin, 1919.
- (93) Ders.: Der ewige Traum. Eine Komödie. Berlin, 1922.
- (94) Ders.: Kilian oder Die gelbe Rose. Eine Komödie in drei Akten. Berlin, 1926.
- (95) Ders.: Smither kauft Europa [1929]. In: Ders.: Der ewige Traum. Smither kauft Europa. Komödien. Hrsg. v. Rolf Geißler. Bergisch Gladbach, 1990. S. 61–149.
- (96) Kranz, Herbert: Freiheit. München, 1920.
- (97) Kyser, Hans: Abschied von der Liebe. Eine Komödie in drei Akten. Berlin, 1929.
- (98) Lask, Berta: Leuna 1921. Drama der Tatsachen nebst Nachspiel. Berlin, 1927.
- (99) Lauckner, Rolf: Der Sturz des Apostel Paulus. Drama. Berlin, 1918.

- (100) Ders.: Wahnschaffe. Drama. Berlin, 1920.
- (101) Ders.: Matumbo. Drama in drei Akten. Berlin, 1925.
- (102) Ders.: Die Entkleidung des Antonio Carossa. Komödie. Berlin, 1925.
- (103) Lenz, Leo: Léonie. Lustspiel in vier Akten. Berlin, 1926.
- (104) Ders.: Der Mann mit den grauen Schläfen. Lustspiel in drei Akten. Berlin, 1932.
- (105) Lernet-Holenia, Alexander von: Ollapotrida. Berlin, 1926.
- (106) Ders.: Österreichische Komödie. Berlin, 1927.
- (107) Ders.: Die nächtliche Hochzeit. Haupt- und Staatsaktion. Berlin, 1929.
- (108) Lothar, Rudolf; Hans Bachwitz: Die javanische Puppe. Ein Spiel zwischen Scherz und Ernst in drei Aufzügen. Berlin, 1921.
- (109) Mann, Heinrich: Das gastliche Haus. Komödie in drei Akten. München, 1924.
- (110) Mehring, Walter: Die höllische Komödie. In: Ders.: Die höllische Komödie. Drei Dramen. Hrsg. v. Christoph Buchwald. Düsseldorf, 1979. S. 39–134.
- (111) Mohr, Max: Improvisationen im Juni. Komödie in drei Akten. München, 1922.
- (112) Ders.: Das gelbe Zelt. Schauspiel in drei Akten. München, 1923.
- (113) Molo, Walter von: Die helle Nacht. Schauspiel in drei Aufzügen. München, 1920.
- (114) Müller, Hans: Der Schöpfer. Ein Schauspiel in vier Aufzügen. Stuttgart, 1918.
- (115) Nabl, Franz: Trieschübel. Eine tragische Begebenheit in drei Aufzügen. Berlin, 1925.
- (116) Niebuhr, Gertrud: König Europa. Ein Spiel in drei Akten. Potsdam, 1929.
- (117) Nüdling, Ludwig: Weihnacht der Einsamen. Dramatisches Weihnachtsbild aus heutiger Zeit in einem Aufzug. Warendorf, 1933.
- (118) Ortner, Eugen: Die Komödie hinter Gipfeln. Leipzig, 1920.
- (119) Ders.: Schutt. Ein europäisches Autodafé mit einem Nachspiel in Wallstreet. Berlin, 1923.
- (120) Polgar, Alfred: Die Defraudanten. Komödie in drei Akten. Berlin, 1931.
- (121) Prigge, Jan Mangels (d.i. Heinz Liepman): Unser Schaden am Bein. Ein ungelehrtes Lehrstück mit Chören. Berlin, 1932.

- (122) Rebis, Liesel Maria; Poldi Neudeck: Truggold. Schauspiel in vier Aufzügen. Warendorf, 1932.
- (123) Rehfisch, Hans José: Der Frauenarzt. Schauspiel in drei Akten. Berlin, 1929.
- (124) Reinacher, Eduard: Der Narr mit der Hacke. München, 1931.
- (125) Ringelnatz, Joachim: Zusammenstoß. Spiel in drei Akten [1931]. In: Ders.: Das Gesamtwerk in sieben Bänden. Hrsg. v. Walter Pape. Bd. 3. Dramen. Zürich, 1994. S. 161–223.
- (126) Ders.: Die Flasche. Eine Seemannsballade. In: Ders.: Die Flasche und mit ihr auf Reisen. Berlin, 1932. S. 7–84.
- (127) Rombach, Otto: Apostel. Ein Bühnenstück. Heidelberg, 1927.
- (128) Ders.: Völkerbund vis-à-vis. Schauspiel. Baden-Baden, Heidelberg, 1928.
- (129) Rothe, Hans: Keiner für alle. Komödie in drei Akten. Leipzig, 1928.
- (130) Schendell, Werner: Der Wehrgreis. Komödie. Berlin, 1925.
- (131) Scholz, Wilhelm von: Die gläserne Frau. Schauspiel in vier Aufzügen. Stuttgart, 1924.
- (132) Schönherr, Karl: Herr Doktor, haben Sie zu essen? Schauspiel in drei Akten. Berlin, 1930.
- (133) Schwartz, Otto; Georg Lengbach: Der blaue Heinrich. Schwank in drei Akten. Berlin, 1922.
- (134) Schwartz, Otto; Max Reimann: Durch den Rundfunk! Schwank in drei Akten. Berlin, 1925.
- (135) Schwartz, Otto; Carl Mathern: Das goldene Kalb. Schwank in drei Akten. Berlin, 1926.
- (136) Schwitters, Kurt: Es kommt drauf an. Lustspiel in vier Aufzügen [1927–1930]. In: Ders.: Das literarische Werk. Hrsg. v. Friedhelm Lach. Bd. 4. Schauspiele und Szenen. Köln, 1977. S. 157–213.
- (137) Ders.: Das Irrenhaus von Sondermann. Politisches Stück [um 1930]. In: Ebd., S. 121–130.
- (138) Sternberg, Leo: Die Separatisten. Schauspiel. Koblenz, 1928.
- (139) Sternheim, Carl: Der entfesselte Zeitgenosse. Ein Lustspiel. München, 1920.
- (140) Ders.: Der Nebbich. Ein Lustspiel. München, 1922.

- (141) Ders.: Das Fossil. Drama in drei Aufzügen. Potsdam, 1925.
- (142) Ders.: Die Schule von Uznach oder Neue Sachlichkeit. Ein Lustspiel in vier Aufzügen. Wien, 1926.
- (143) Ders.: Die Väter oder Knock out. Komödie in drei Akten [1926]. In: Ders.: Gesamtwerk. Hrsg. v. Wilhelm Emrich. Bd. 10.1. Spätwerk. Neuwied, Darmstadt, 1976. S. 5–35.
- (144) Ders.: John Pierpont Morgan. Schauspiel. Brüssel, 1930.
- (145) Stobitzer, Heinrich: Der Hoteldieb. Schwank in drei Akten. Berlin, 1918.
- (146) Sudermann, Hermann: Notruf. Drama in fünf Akten. Stuttgart, 1920.
- (147) Ders.: Das deutsche Schicksal. Eine vaterländische Dramenreihe. Stuttgart, Berlin, 1921.
- (148) Toller, Ernst: Der entfesselte Wotan. Eine Komödie. Potsdam, 1923.
- (149) Ders.: Hoppla, wir leben! Ein Vorspiel und fünf Akte. Potsdam, 1927.
- (150) Ders.: Feuer aus den Kesseln. Historisches Schauspiel. Berlin, 1930.
- (151) Unruh, Fritz von: Platz. Ein Spiel. München, 1920.
- (152) Ders.: Rosengarten [1922]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Dieter Kasang, Hanns Martin Elster. Bd. 4. Dramen 3. Berlin, 1975. S. 315–449.
- (153) Ders.: Stürme. Ein Schauspiel. München, 1923.
- (154) Ders.: Phaea. Eine Komödie. Berlin, 1930.
- (155) Unwert, Johanna: Die Kaffeepause. Ein heiteres Namenstagsspiel. Warendorf, 1932.
- (156) Wangenheim, Gustav von: Die Mausefalle [1931]. In: Ders.: Da liegt der Hund begraben und andere Stücke. Aus dem Repertoire der ‚Truppe 31‘. Reinbek, 1974. S. 23–111.
- (157) Ders.: Da liegt der Hund begraben [1932]. In: Ebd., S. 115–167.
- (158) Ders.: Wer ist der Dummste? [1933]. In: Ebd., S. 171–250.
- (159) Wels, Wenda: Die polnische Gräfin. Lustspiel für Namenstagsfeiern in einem Aufzug. Warendorf, 1932.
- (160) Werfel, Franz: Schweiger. Ein Trauerspiel in drei Akten. München, 1922.
- (161) Wibmer-Pedit, Fanny: Das eigene Heim. Volksstück in vier Aufzügen. München, 1930.

- (162) Winsloe, Christa (d.i. Christa Hatvany): Gestern und Heute. Schauspiel in drei Akten und zwölf Bildern. Wien, Berlin, Budapest, 1930.
- (163) Dies.: Sylvia und Sybille. Schauspiel in sechs Bildern [1931]. Unveröff. Manuskript.
- (164) Dies.: Schicksal nach Wunsch. Eine Zeit-Komödie in vier Teilen und einem Vorspiel. Wien, Berlin, 1932.
- (165) Winterstein, Franz: Ein Milliardär schreit um Hilfe. Komödie in vier Akten. Wien, Berlin, 1928.
- (166) Wolf, Friedrich: Koritke. Ein Schauspiel. Stuttgart, 1927.
- (167) Wolzogen, Ernst von: Die Peitsche. Ein Schauspiel aus der Gegenwart in drei Aufzügen. Leipzig, 1918.
- (168) Zickel, Reinhold: König Stahl. Eine Tragödie. Frankfurt/M., Leipzig, 1926.
- (169) Ziese, Maxim: Der Tag „J.“ Schauspiel. Berlin, 1930.
- (170) Zobeltitz, Hans-Caspar von; Eddy Busch: Susa, das Kind. Eine Komödie dreier Tage und einer Nacht. Berlin, 1929.
- (171) Zweig, Stefan: Legende des Lebens. Ein Kammerspiel in drei Aufzügen. Leipzig, 1919.