

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ALMAN DİLİ VE EDEBİYATI BİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

**ERNST BLOCHS ÄSTHETIK UND DIE WERKE
VON THOMAS UND HEINRICH MANN. *DER
ZAUBERBERG UND DER UNTERTAN*
ANGESICHTS DER
EXPRESSIONISMUSDEBATTE**

Pınar AKKOÇ BAYIR

2502160001

TEZ DANIŞMANI:
DR. ÖĞR. ÜYESİ H. Şebnem SUNAR

İSTANBUL – 2021

ÖZ

**ERNST BLOCH’UN ESTETİK ANLAYIŞI IŞIĞINDA THOMAS
VE HEINRICH MANN’IN ESERLERİ: BÜYÜLÜ DAĞ VE
TEBAA’YA EKSPRESYONİZM TARTIŞMASI ÜZERİNDEN BİR
BAKIŞ**

Pınar AKKOÇ BAYIR

Estetik kavramı ortaya çıktığı 18. yüzyıldan itibaren her zaman politik arka planıyla tartışıldı. Sanatın politikayla kesişmesi özellikle modern sanatın ortaya çıkışıyla daha da kaçınılmaz hale geldi. 19. yüzyılın son çeyreğinde yaşanan ekonomik ve toplumsal krizler, ardından I. ve II. Dünya Savaşları, Avrupa’da köklü toplumsal altüst oluşları beraberinde getirmişti. Bu keskin toplumsal kırılmalarda sanatın anlamı ve sanatçının konumuna dair fikirlerde aynı keskin kırılmalar görülmekteydi. Bu süreçte sanatçılara göre modern sanat artık klasik sanat normlarıyla toplumsal hayatı betimleyemezdi. Bundan dolayı modern sanatçılar, resimden edebiyata neredeyse tüm sanat dallarında yeni biçimsel yöntemlere yöneldiler.

Bu sırada Almanya’da sanattaki bu radikal değişim karşısında ciddi bir tartışma başladı. Bir yandan avangart sanatçılara tepkiler gelirken, birçok politik eğilimli düşünürden bu yeni sanat anlayışına destek de gelmişti. Ekspresyonizm tartışması başlığıyla yürütülen fikir tartışmalarında ekspresyonist sanata destek verenler arasında özellikle kendisini Marksist düşünceye bağlı bir düşünür olarak tanımlayan Ernst Bloch’un avangart sanatın temel normlarını savunması üzerinde durulması gerekmektedir. Çünkü yakından bakıldığında, modern sanatın birçok ilkesinin Marksist estetikle örtüşmediği gözlemlenecektir.

Bu çalışmanın amacı Thomas Mann ve Heinrich Mann’ın sanatta ve edebiyatta ekspresyonist yaklaşımın ağır bastığı 1910-1925 yıllarına denk gelen eserlerinde, dönemin yükselen estetik kriterlerine karşıt duruşlarını incelemektir. Heinrich Mann’ın *Der Untertan* (1918), Thomas Mann’ın *Der Zauberberg* (1924) romanları, ele aldıkları konular ve anlatım biçimleriyle yukarıda betimlenen ekspresyonizm tartışmasındaki görüşlere açıklık kazandırabilecek niteliktedir. Çalışmada ekspresyonizm tartışmasının temel taşlarını döşeyen Ernst Bloch ve Georg Lukàcs’ın

yazılarından yola çıkılarak estetik anlayışlarındaki ayrışmanın hangi noktalarda derinleştiği gösterilirken, Heinrich Mann ve Thomas Mann'ın iki eserinin ayrıntılı analizi ve metin çözümlemesiyle bu ayrışma somutlaştırılmıştır. Böylelikle 19. yüzyılın son çeyreğinden 20. yüzyılın ortalarına kadarki dönemde öne çıkan estetik yaklaşımların bütünlüklü incelemesi yapılmış, *Der Untertan* ve *Der Zauberberg* eserlerinin ekspresyonizm tartışmasında ortaya atılan sorulara biçim ve içerikleriyle yanıtlar verdiği görülmüştür.

Bunun sonucunda Bloch'un, modern sanatı ilerici olarak tanımlarken neoklasik sanatı belli ölçüde gerici bulduğu belirlenmiştir. Buna karşın Thomas Mann ve Heinrich Mann gibi klasik sanat normlarını benimseyen sanatçıların ise eserlerinde hümanist yaklaşım ve ilerici politik duruşu sergiledikleri gösterilmiştir. Ernst Bloch'u kendi dönemindeki Marksist düşünürler arasında özgün kılan, felsefesinde yer açtığı ütöpik Totum kavramıdır. Bloch *Umut İlkesi*'nde bu kavramın en yetkin ifadesi olarak klasik edebiyatın seçkin örneklerine referans yapmıştır. Ne var ki Bloch, ekspresyonizm tartışmasında, klasik edebiyatın bütünsel yaklaşımını benimseyen Mannlar yerine bütünsellik kavramını yadsıyan avangart sanattan yana tavır almıştır. Bu çalışmada yapılan ayrıntılı çözümlemelere göre, Thomas ve Heinrich Mann'ın eserleri içerik ve biçimsel özellikleri bakımından Bloch'un fikirlerini dayandırdığı düşünsel mirasın ve onun ütöpik Totum kavramının izlerini daha fazla taşımaktadır.

Anahtar Sözcükler: Thomas Mann, Heinrich Mann, Ernst Bloch, Expressionismusdebatte, Büyülü Dağ, Tebaa, Totum

ABSTRACT
ERNST BLOCH’S AESTHETICS AND THE WORKS OF
THOMAS AND HEINRICH MANN: *MAGIC MOUNTAIN* AND
***UNTERTAN* IN THE LIGHT OF THE EXPRESSIONISM**
DEBATE

Pınar AKKOÇ BAYIR

Since the concept of aesthetics emerged in the 18th century it was always discussed with its political background. Especially after the appearance of modern art the intersection between art and politics became inevitable. The economic and social crises in the last quarter of the 19th century followed by the two World Wars resulted in radical social upheavals in Europe. In this phase, which was marked by essential social changes, a similar process could be observed related to the function of art and the position of the artist. As a consequence, a widespread idea was that art was no longer in charge of depicting social processes according to classical art forms. As a result, modern artists tended to use new forms and techniques in almost every field of arts.

Meanwhile, in Germany a serious and intense debate started in the face of this radical developments in arts. On the one hand there were criticisms made about the newly emerging avant-garde art, but on the other hand many thinkers who had political influence supported the new practices. The most influential essays on this topic formed the so-called Expressionism Debate which Ernst Bloch also contributed to and as a Marxist thinker he positioned himself in this debate pro avant-garde art, which is striking and needs to be considered, as avantgarde-art in many aspects does not coincide with Marxist aesthetics.

The aim of this study is to analyze the works of Thomas Mann and Heinrich Mann published during the period 1910-1925, when artistic production was dominated by the expressionist style and to show the opponent elements in them. *Der Untertan* by Heinrich Mann and *Magic Mountain* by Thomas Mann contain elements which clarify the different points of view in the Expressionism Debate. This study presents the contradiction between Ernst Bloch and Georg Lukàcs, whose ideas form the core

contribution to the Expressionism Debate, shows the differences between the concepts of modernism and neoclassicism and exemplifies them with the analysis of the works of Heinrich Mann and Thomas Mann. The study presents an intense analysis of the aesthetic concepts which emerged in the last quarter of the 19th century and marked the first half of the 20th century. As a result, it has been found out that *Der Untertan* and *Magic Mountain* both represent a solution to the unsolved problems in the Expressionism Debate.

The results have further shown that Bloch categorizes avant-garde art as progressive whereas he considers neoclassicist art rather to have a reactionary character. However, it has been found out that the works of Thomas Mann and Heinrich Mann, who adopt neoclassicist elements in their literary works, generally reflect a humanistic and progressive attitude. Ernst Bloch's idea of the Totum is unique and outstanding. In his *The Principle of Hope* he refers to classical literary works as the strongest representatives of the Totum. However, in the Expressionism Debate Bloch positioned himself against the works of Thomas and Heinrich Mann, which represent the totality and supported avant-garde art although it neglects the concept of totality. According to the results of this study the works of Thomas and Heinrich Mann reflect Bloch's ideas and his concept of the Totum.

Keywords: Thomas Mann, Heinrich Mann, Ernst Bloch, Expressionismusdebatte, Untertan, Zauberberg, Totum

VORWORT

An dieser Stelle möchte ich mich bei den folgenden Personen bedanken, ohne deren Unterstützung die Anfertigung der vorliegenden Arbeit nicht denkbar gewesen wäre. Großer Dank gebührt zunächst meiner Betreuerin Dr. Şebnem Sunar, die dieses Thema ohne zu zögern für ein Dissertationsvorhaben akzeptierte und mich mit ihrer unterstützenden Haltung ermunterte, diese Arbeit zu vervollständigen. Ich danke ihr ganz herzlich für die fachliche Betreuung, die Hilfsbereitschaft sowie für den anregenden Austausch, der diese Arbeit immer wieder vorantrieb.

Gedankt sei auch allen übrigen Mitgliedern der Germanistik-Abteilung der Istanbul Universität, die vor allem während meines Studiums zur Entstehung von notwendigen Voraussetzungen für eine Dissertation beitrugen. Weiterhin danke ich Ihnen dafür, dass sie mich dabei unterstützten, ein Kurzzeitstipendium des DAAD zu erhalten. Infolgedessen hatte ich die Möglichkeit, im Sommer 2018 an der Universität Hamburg zu recherchieren und meine Arbeit niederzuschreiben.

Danken möchte ich meinem Ehemann Ferhan Bayır, mit dem wir während des Schreibprozesses produktive Diskussionen führten, die bei der Hervorbringung dieser Arbeit impulsiv wirkten. Auch danke ich ihm, dass er mir immer zur Seite stand und eine ganz große Hilfe war. Ihm, meinen Freunden und meiner Familie danke ich auf das Allerherzlichste, dass sie mich in allem unterstützt haben.

Pınar AKKOÇ BAYIR

İstanbul, 2021

INHALTSVERZEICHNIS

	<u>Seite</u>
ÖZ.....	ii
ABSTRACT	iv
VORWORT	vi
INHALTSVERZEICHNIS.....	vii
EINLEITUNG	1

ERSTES KAPITEL

GESCHICHTLICHER HINTERGRUND: DAS BÜRGERTUM UND DIE KUNST

1.1. Die Aufklärung und die Grundlegung der Ästhetik.....	20
1.2. Die Kunst seit der Französischen Revolution bis zum 20. Jahrhundert..	34
1.3. Nietzsche und der Bruch	48

ZWEITES KAPITEL

DEBATTEN MARXISTISCHER DENKER IM SCHATTEN DER WELTKRIEGE

2.1. Die deutsche Moderne und der Expressionismus	80
2.1.1. Gesellschaftliche Opposition und die Avantgarde.....	93
2.1.2. Die Expressionismusdebatte und die Frage nach der literarischen Erbschaft	107
2.2. Blochs Standpunkt und sein Dilemma	129

DRITTES KAPITEL

EIN ANDERER BLICKWINKEL: THOMAS UND HEINRICH MANN

3.1. Die Manns und die Avantgarde.....	175
3.1.1. Die ästhetische und politische Haltung der Brüder.....	178
3.1.2. Die Frage der Erbschaft: Moderne oder Neo-Klassizismus.....	182

VIERTES KAPITEL

DER ZAUBERBERG UND DER UNTERTAN

4.1. <i>Der Zauberberg</i> als ein Handbuch neuer Wertvorstellungen	192
4.1.1. Die gesellschaftliche Relevanz	210
4.1.2. Der Ausgang aus der Ausweglosigkeit der Avantgardisten.....	216
4.2. <i>Der Untertan</i> als eine Konfrontierung	226
4.2.1. Sozialkritik, die nicht in Aussichtslosigkeit mündet.....	231
4.2.2. Satirische Darstellung und die darin versteckte Zielrichtung	244
4.3. Die beiden Werke und deren Relevanz im Hinblick auf die Expressionismusdebatte	255
ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK.....	272
LITERATURVERZEICHNIS	286
LEBENS LAUF	297

EINLEITUNG

Der zentrale Forschungsschwerpunkt dieser Arbeit besteht darin, die Expressionismusdebatte der Jahre 1937 und 1938¹ und die darin mündenden Auffassungen von Ästhetik– allen voran die von Ernst Bloch – genauer zu erfassen. Dadurch wird es möglich sein, in den Werken *Der Zauberberg* von Thomas Mann und *Der Untertan* von Heinrich Mann, die in den Jahren 1924 und 1918 publiziert wurden, – die Jahre, in denen die Kunst und Literatur sehr stark vom Expressionismus geprägt waren– die Ablehnung der schwerwiegenden ästhetischen Prinzipien der Phase zu untersuchen.

In der Übergangsphase zwischen dem Wilhelminischen Kaiserreich und der Weimarer Republik, die zum einen durch Krisen zum anderen auch durch den Drang zur Erneuerung gekennzeichnet war, war die Kultur vom unabwendbaren Erneuerungspathos ergriffen. Die durch die krisenhafte Phase herbeigeführte Welle von neuen Herangehensweisen in der Kunst löste besonders in Deutschland heftige Debatten aus. Innerhalb der Intellektuellengruppen gab es auf der einen Seite diejenigen, die die neuen Kunstformen und die Künstler radikal kritisierten. Auf der anderen Seite gab es wiederum viele Denker, die diese neuen Versuche in der Literatur wie auch in anderen Bereichen der Kunst unterstützten. Eine der berühmt-berüchtigtsten Debatten, die diese Polarität vor Augen stellt, ist die Expressionismusdebatte in den Jahren 1937 und 1938. Die Beiträge der an der Debatte beteiligten Autoren wie Georg Lukács, Alfred Kurella, Ernst Bloch, Anna Seghers und Bertolt Brecht erschienen in der deutschen literarischen Exil-Zeitschrift *Das Wort*. Schaut man sich die Prinzipien von expressionistischer Kunst genauer an, so kann man behaupten, dass sie mit den Prinzipien der marxistischen Ästhetik einen Widerspruch darstellen. Das Irrationale und Brüchige an neuen

¹ Es handelt sich bei der sogenannten Expressionismusdebatte um eine Kontroverse um die richtige Anknüpfung an das literarische Erbe. Die Debatte wurde in der Moskauer Exil-Zeitschrift *Das Wort* ausgetragen. Hans Jürgen Schmitt, der erstmals im Jahre 1973 die Beiträge in Form eines Buches veröffentlichte und die Herausgeberschaft übernahm, macht darauf aufmerksam, dass der Höhepunkt der Debatte in den Auseinandersetzungen zwischen Ernst Bloch und Georg Lukács gesehen werden muss. Lukács hatte schon vor der Debatte in *Das Wort* in der *Internationalen Literatur* – einer weiteren Exil-Zeitschrift – einen Aufsatz mit dem Titel „Größe und Verfall des Expressionismus“ veröffentlicht.

Kunstformen und die Abwendung der Literaturwerke von der erfahrbaren Wirklichkeit stellen die Grundlage für diesen Widerspruch dar. Unter den die Modernisten unterstützenden Denkern und Philosophen fällt Ernst Bloch besonders auf, der sich dazu bekennt, ein Marxist zu sein und doch die avantgardistische Kunst ganz deutlich verteidigt. Bloch definiert den Expressionismus als “eine Kunst, die weder mit den überlieferten Formen noch vor allem mit dem ringsum Gegebenen einverstanden war” (Bloch, 2010: 341). Die genauere Betrachtung der Geistesentwicklung vor dem Modernismus wie auch der folgenden Entwicklung in der Literatur und eine dialektisch-materialistische Herangehensweise führen zur Frage nach der literarischen Erbschaft, die für Ernst Bloch ebenfalls eine zentrale Rolle spielt. Die Problematik der literarischen Erbschaft ist für die Expressionismusdebatte ausschlaggebend. Weiterhin unterscheiden sich die Werke Thomas und Heinrich Manns von den übrigen Expressionisten ganz besonders durch ihre Auffassung der literarischen Erbschaft. Betrachtet man Blochs Umgang mit der literarischen Erbschaft genauer, so erweist sich die Konfusion als viel tiefgründiger, wenn man bedenkt, dass Bloch gleichzeitig Thomas Mann und Heinrich Mann als überaus erfolgreich und modern bewertet. Die Werke von Thomas Mann und Heinrich Mann, die zeitlich in die Phase des Expressionismus eingeordnet werden können, stechen gerade dadurch hervor, dass sie an der klassischen Form festhalten. *Der Untertan* und *Der Zauberberg* weisen deutliche Merkmale auf, in Anbetracht derer man der Debatte um den Expressionismus auf den Grund gehen kann. Aus diesem Grund stellen sie das literarische Textkorpus der vorliegenden Studie dar.

Kernfragen und Zielsetzung

Die literarischen Ereignisse des letzten Jahrhunderts sind von Vielfalt und künstlerischer Entfaltung gekennzeichnet, weshalb es umso schwieriger ist, die in dieser Phase entstandenen Werke unter einen mit dem Suffix des -ismus endenden Begriff einzuordnen. Die Versuche, die im Schatten von zwei Weltkriegen entstandenen Kunstwerke mit einem etablierten Namen einer Strömung zusammenzubringen, scheiterten nicht selten daran, dass sich die Autoren selbst nicht in diese Begriffe eingliedern ließen. Der Stilpluralismus wie auch die inhaltliche Diversität, von der die

Werke der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geprägt sind, weisen trotz alledem unvermeidlich eine gemeinsame Kunstauffassung auf. Es ist eine, die durch Neuheit und einer Art von Experimentierfreude bestimmt ist. Der Expressionismus erweist sich als die literarische Moderne in Deutschland. Er ist eher als eine Bewegung zu betrachten als eine Epoche im literaturhistorischen Sinne. Ernst Bloch, der den literarischen Expressionismus in mehrfacher Hinsicht untersucht, findet den Expressionismus zukunftsorientiert und richtungsweisend: “Der Expressionismus enthielt Antikapitalismus, revolutionäre Lichter, Reichtum des menschlichen Ausdrucks” (Bloch, 1985: 258). So gesehen scheint der Expressionismus ein Mittel neuer Ausdrucksformen gewesen zu sein und inhaltlich menschlichen Sachverhalten zu entsprechen. Doch schaut man sich die dem Expressionismus zuzuordnenden Werke an, so sieht man überwiegend, dass in der Literatur des Expressionismus der Gesellschaftsbezug fehlt. Nicht nur das: Der gesamte Zusammenhang weist häufig Lücken auf. Der künstlerische Produktionsprozess scheint von einem Kausalitätsdenken, das mit dem aufklärerischen Denken gleichzusetzen ist, komplett befreit zu sein. Mit anderen Worten distanzieren sich die Kunstwerke von der erfahrbaren Wirklichkeit und den Gegebenheiten, denen das Bürgertum in jener Phase ausgesetzt war. Was aber ist dann so fortschrittlich und modern an dieser Auffassung von Kunst, die die vom Kapitalismus herbeigeführten Vorgänge, mit denen das Bürgertum unmittelbar konfrontiert war, nicht reflektiert oder gar davor flieht, diese zu reflektieren?

Ernst Bloch als einer der wichtigsten aber doch vernachlässigten marxistischen Denker Europas, bekennt sich zwar dazu, dass an expressionistischen Werken etwas Irrationales sei, sie trotzdem aber ein erkenntnistheoretisches Potenzial aufweisen. Denn das Irrationale sei nicht schlechthin enthalten, sondern impliziere einen “Rationalismus des Irrationalen”, “eine Philanthropie des Irrationalen” (Bloch, 1985: 262). Diese Ideen Blochs reflektieren seine Widersprüchlichkeit. Er widerspricht dem Gedankengut und den Kunsttheorien, an denen er Halt gesucht hat, um unter anderem seine eigene Auffassung vom Verhältnis zwischen der Gesellschaft und der Kunst darzustellen. Das Irrationale, Brüchige und manchmal sogar keinen Zusammenhang erkennen Lassende

am literarischen Expressionismus, wovon er sich einen Rationalismus erhofft, ist genau das, was die Zurückweisung der mit dem Gedankengut der Aufklärung herbeigeführten tradierenden Denkweisen der klassischen Ästhetik zur Folge hat. Es ist die Verkörperung der Distanz zum literarischen Erbe der Klassik, die ebenso das dialektische Verhältnis zwischen Tradition und Moderne zerstört. Genau deshalb ist in der Expressionismusdebatte in den Jahren 1936-1937 das kulturelle Erbproblem eine zentrale Thematik. Denn der Expressionismus ist nicht nur eine Bewegung, die neue und außerordentliche Kunstwerke herbeiführt, sondern er droht, einen nicht wieder heilbaren Schnitt zwischen der bisherigen Auffassung von Kunst und der zukünftigen zu machen. Die zeitlich dem Expressionismus zuzuordnenden Autoren Thomas Mann und Heinrich Mann scheinen diese Problematik weitestgehend gelöst zu haben. Sie halten an klassischen Erzählformen fest und sind doch modern. Wie ihnen das gelingt, ist eigentlich auch die Rettung Blochs aus seiner widersprüchlichen Lage. Die Bedeutung des künstlerischen Subjekts tritt mit dem genau erkennbaren Objekt hervor. Die Manns verlieren den Bezug zum Objekt – womit ohne Zweifel die Gesellschaft gemeint ist – um keinen Preis. Die beiden Werke *Der Zauberberg* und *Der Untertan* zeigen eine deutlich ablehnende Haltung gegenüber den stilistischen Merkmalen des Expressionismus. Beide Werke enthalten andere als „neu“ aufzufassende Mittel und verlieren in ihrer Konstellation keineswegs den Bezug zur Wirklichkeit. Die widersprüchliche Lage von Ernst Bloch und die dem gegenüberstehende beharrliche Haltung der Manns im Zusammenhang mit den Hauptmerkmalen der Klassik und der Moderne vor Augen zu stellen wird dazu dienen, das Problemhafte an den ästhetischen Prinzipien, durch die man den Expressionismus zu definieren suchte, aufzuzeigen. Ein Zitat von Hugo Ball über die Kunst des Expressionismus hilft zu verdeutlichen, was mit „problemhaft“ gemeint ist: „Die Prinzipien der Logik, des Zentrums, Einheit und Vernunft wurden als Postulate einer herrschsüchtigen Theologie durchschaut. Der Sinn der Welt schwand. Die Zweckmäßigkeit [...] schwand“ (Ball, 1984: 41). Der Expressionismus, so modern, neu und fortschrittlich er auch zu sein scheint, repräsentiert eine klare Ablehnung der Wahrheit und des sinnlichen Zusammenhangs

und somit ist ihm mit Vorbehalt zu begegnen, weil er eine Zurückweisung des aufklärerischen Denkens darstellt.

In diesem Zusammenhang stellt es sich als eine zentrale Forschungsfrage heraus, wie das Verhältnis des Expressionismus zur Tradition und Moderne ist und ob man den Expressionismus ganz unabhängig von früheren Formen betrachten und ohne Weiteres als fortschrittlich einordnen kann. Diese Fragestellung liegt dieser Arbeit zugrunde und stellt den theoretischen Rahmen dar. Darüber hinaus geht es in dieser Arbeit darum, die Ambivalenz und den Widerspruch marxistischer Intellektueller – insbesondere Ernst Blochs – in ihrem Enthusiasmus für den Expressionismus aufzuzeigen. Dadurch wird es möglich sein, die Divergenz in der Debatte um grundlegende ästhetische Prinzipien zu sehen und infolgedessen kann daraus erkannt werden, wie sich diese Lage auf das deutsche Geistesleben und die gesellschaftliche Positionierung von Intellektuellen in den 1930er Jahren ausgewirkt hat. Weiterhin wird es möglich sein, der Frage nachzugehen, warum es sich als problematisch erweist, den Expressionismus als eine intellektuelle Subkultur schlichtweg als eine neuartige und vorwärtsbringende Bewegung einzuordnen. Sowohl diese Problematik als auch die oben erwähnte Widersprüchlichkeit der Marxisten können anhand der Werke von Thomas Mann und Heinrich Mann deutlich vor Augen gestellt werden. Aus diesem Grund soll in dieser Arbeit am Beispiel der Romane *Der Zauberberg* und *Der Untertan* untersucht werden, wie die Problemlage anders gehandhabt wurde.

Zum Forschungsstand

Eine Untersuchung der Positionierung marxistischer Denker – insbesondere Ernst Blochs – in Bezug auf die Funktion expressionistischer Literatur und davon ausgehend der Positionierung der Manns durch ihre Werke ist bisher nicht vorgenommen worden. Es finden sich zahlreiche zeitgenössische literarische Forschungsarbeiten, die expressionistische Kunstwerke im Hinblick auf stilistische Gestaltungsmittel wie auch auf thematische Schwerpunkte analysieren. In diesen Arbeiten wird der Expressionismus als eine Art Gegenkultur, eine Jugendbewegung oder eine von experimentierfreudiger künstlerischer Konzeption geprägte Bewegung aufgefasst, die durch Auflehnung gegen

herkömmliche Formen und Strukturen bestimmt ist. Diese Forschungen widmen sich einer Art historischen Legitimität und weisen – wenn auch nicht ganz eindeutig – ein Rechtfertigungsbedürfnis gegenüber der Epoche auf. Die Ansichten marxistischer Denker wie Ernst Bloch und Georg Lukács zur literarischen Moderne werden in sämtlichen Aufsätzen analysiert, wobei zahlreiche Beiträge sich auf die marxistische Totalitätskonzeption beziehen und dabei Lukács und Bloch miteinander vergleichen. Unter ihnen stechen Beiträge von Werner Jung hervor, der mit seinem Aufsatz „Bemerkungen zu den frühen ästhetischen Theorien von Bloch und Lukács“ eine intensive Darlegung hervorbringt. Die Expressionismusdebatte selbst, worunter sich die kunsttheoretischen Texte verstehen, die in den Literaturzeitschriften der zwanziger und dreißiger Jahre veröffentlicht wurden, ist eine primäre Quelle, die die Entstehung und Entwicklung der Expressionismusrezeption unter den Intellektuellen darstellt. Die Debatte wurde im Jahre 1982 zum zentralen Thema der Dissertation von Josef Dürr. Auch Arno Münster hat zahlreiche Publikationen verfasst, in denen er sich mit den ideologiekritischen Texten im Rahmen der Debatte beschäftigt. Weiterhin sticht eine Sammlung unter der Herausgeberschaft Edita Kochs hervor, die Beiträge von Literaturwissenschaftlern enthält, die die Expressionismusdebatte untersuchen. Die Sammlung mit dem Titel *Realismuskonzeptionen der Exilliteratur zwischen 1935 und 1940/41* ist infolge einer Tagung entstanden und besteht aus Aufsätzen unter anderem von Herbert Lehnert, Wolfgang Emmerich und Michael Grunewald. Auch wenn sich nicht alle Beiträge explizit mit den Standpunkten der Expressionismusdebatte befassen, stellt die Sammlung aus dem Jahre 1987 eine wichtige Quelle zu den verschiedenen Autoren dar, die an der Expressionismusdebatte beteiligt waren. In einer weiteren Sammlung aus dem Jahre 1975 mit dem Titel *Einführung in Theorie, Geschichte und Funktion der DDR-Literatur* sticht ein Beitrag Hans-Jürgen Schmitts hervor, der gleichzeitig der Herausgeber der *Expressionismusdebatte* in Form eines Sammlungsbandes ist. Schmitts Aufsatz mit dem Titel „Die Realismuskonzeptionen in den kulturpolitischen Debatten der dreißiger Jahre. Zur Theorie einer sozialistischen Literatur“ ist eine ausführliche Darstellung der Expressionismusdebatte und der

unterschiedlichen Auffassungen verschiedener Autoren. Eine weitere Ausarbeitung von Friedrich Gaede mit dem Titel *Realismus von Brant bis Brecht* beinhaltet ein ausführliches Kapitel über die Debatte zwischen Lukács, Bloch und Brecht. *Schriftsteller, poetisches und wirkliches Blau* von Kurt Batt enthält ebenso eine Analyse der Expressionismusdebatte. Allerdings soll betont werden, dass besonders die beiden zuletzt erwähnten Werke die Debatte bloß reflektieren, ohne eine wahre Abhandlung mit ihr vorzunehmen oder diese im Hinblick auf literarische Werke zu bewerten. Über Ernst Blochs Stellung in dieser Diskussion sowie die Gesamtheit seiner Ästhetikkonzeption hat Gert Ueding eine tiefgründige Untersuchung vorgenommen. Sein Werk *Ernst Bloch: Ästhetik des Vor-Scheins* legt die Antworten Blochs zu literatur- und kunstsoziologischen Fragen dar und fokussiert in Blochs Philosophie seine Ideen bezüglich künstlerischer Produktivität. Achim Kessler ist ebenso ein Forscher, der mit seinem Werk *Ernst Blochs Ästhetik* die Kunstauffassung Blochs sehr deutlich herausarbeitet und somit Blochs Stellung in der Expressionismusdebatte klar vor Augen stellt. Francesca Vidal ist eine weitere Forscherin, die die Ästhetik von Bloch untersucht hat und sich besonders in ihrer Publikationen *Kunst als Vermittlung von Welterfahrung* mit diesem Thema beschäftigt hat. Eine bedeutsame Forschungsarbeit ist Hermann Wiegmanns *Ernst Blochs ästhetische Kriterien und ihre interpretative Funktion in seinen literarischen Aufsätzen*. Auch *Das expressive Denken Blochs. Kategorien und Logik künstlerischer Produktion und Imagination* von Eberhard Simons gehört zu den wichtigen Ausarbeitungen im Zusammenhang mit Blochs Auseinandersetzung mit Kunstwerken. Eine weitere Untersuchung von Günter Erbe mit dem Titel *Die verfemte Moderne* fokussiert Modernismus als ein kulturelles Konzept und beschäftigt sich gleichzeitig mit der Expressionismusdebatte und allen voran mit der Positionierung Ernst Blochs.

Wie schon erwähnt, besteht der Schwerpunkt dieser Arbeit jedoch nicht darin, die kulturtheoretischen Feststellungen von Bloch zu erfassen, sondern vielmehr zu zeigen, inwiefern seine Auffassung vom Expressionismus in der Debatte hervorsticht und in einer Übertragung auf die Werke von Thomas Mann und Heinrich Mann relevant wird.

In diesem Zusammenhang ist die bisherige Forschung über Thomas Mann und Heinrich Mann für diese Arbeit ebenfalls von Belang. Es gibt tatsächlich eine sehr große Breite an Sekundärliteratur, die sich mit Thomas Mann, Heinrich Mann und ihren Werken beschäftigt. Unter ihnen finden sich vor allem die Abhandlungen Hermann Kurzkes über Thomas Mann und stellen mit größter Sicherheit die gründlichsten Ausarbeitungen dar. Hans Wißkirchen, der seit September 2018 der Präsident der Thomas Mann-Gesellschaft ist, untersucht in seiner Publikation *Die Zeitgeschichte im Roman* unter anderem den *Zauberberg*. Hans Rudolf Vaget und insbesondere die in seiner Herausgeberschaft in englischer Sprache erschienene Sammlung über den *Zauberberg* beinhaltet ebenso wichtige Anhaltspunkte über den Roman. Barbara Beßlich ist eine weitere Forscherin, die sich besonders mit dem *Zauberberg* auseinandersetzt und das Werk aus der Perspektive der Kulturkritik untersucht. Peter Paul Schneiders Analysen über den *Untertan* sind ebenfalls von Belang. In Elke Emrichs *Macht und Geist im Werk Heinrich Manns. Die Überwindung Nietzsches aus dem Geist Voltaires* wird der Roman im Hinblick auf das Motiv der Macht betrachtet, allerdings fokussiert Emrich im weiteren Verlauf die Auseinandersetzung Heinrich Manns mit gesellschaftskritischen Ideen und dem aufklärerischen Gedankengut. In diesem Zusammenhang liefert Emrich einige Anhaltspunkte, die der ästhetischen und politischen Einordnung des *Untertan* im Rahmen der Expressionismusdebatte dienen. Auch beschäftigt sich ihre Forschungsarbeit überwiegend mit der Wechselwirkung von Heinrich Manns Werk mit der Philosophie Friedrich Nietzsches. Weiterhin finden sich in der Heinrich Mann-Forschung eine Reihe von Ausarbeitungen, die sich mit seiner Kritik am Ästhetizismus beschäftigen. Oft ist dabei das diesen Forschungen zugrunde liegende Textkorpus Manns Roman *Professor Unrat*. Frithjof Trapps *Kunst als Gesellschaftsanalyse und Gesellschaftskritik bei Heinrich Mann* ist in diesem Zusammenhang erwähnenswert, da die Arbeit anhand Heinrich Manns literarischen Werkes die Kunstauffassung Manns sehr ausführlich darlegt. Die Dissertation von Renate Werner mit dem Titel *Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus* ist ebenso sehr umfangreich und beinhaltet die kritische Haltung der Mann-Brüder gegenüber dem Ästhetizismus. Allerdings findet sich

auch in dieser Ausarbeitung keine genaue Darlegung des *Zauberberg* und des *Untertan* im Zusammenhang mit dem zeitgeschichtlichen Hintergrund oder etwa unter Betrachtung der Expressionismusdebatte. In einigen Ausführungen über den Expressionismus und die deutsche Moderne findet sich halbwegs eine Annäherung an Thomas Manns Werk, wie z.B. in Christina Ujmas Dissertation mit dem Titel *Ernst Blochs Konstruktion der Moderne aus Messianismus und Marxismus*. Auch im Werk *Thomas Mann und Georg Lukács* von Judith Marcus-Tar wird auf die Kernfrage der ästhetischen Haltung des *Zauberberg* eingegangen, allerdings beschäftigt sich diese Arbeit hauptsächlich mit der Untersuchung der Figur Naphta. Ein paralleler Beitrag zum kulturgeschichtlichen Hintergrund, auf dem die vorliegende Studie fußt, stellt die Arbeit *Bildungsbürger, nationaler Mythos und Untertan* von Manfred J. Foerster dar. Allerdings setzt das Werk sich nicht mit den Diskussionen um den Expressionismus auseinander.

Die Neuheit der vorliegenden Arbeit besteht darin, das Spannungsfeld in der Diskussion um die Funktion des literarischen Expressionismus mit Bezug auf die Gesellschaft hervorzuheben und im Angesicht der Werke *Der Zauberberg* und *Der Untertan* zu analysieren. In einer Phase, die sehr bald in einem weiteren Krieg resultieren sollte, ging es den marxistischen Denkern darum, dass die Kunst fortschrittlich gesinnt war und die Gesellschaft in die richtige Bahn leitete. Bloch war der Auffassung, dass expressionistische Kunst "den Menschen über den bisher bekannten Ausdruck hinaus erweitern" (Bloch, 1985: 334) und eine Überwindung bisheriger Verhältnisse herbeiführen würde. Wichtig ist es nun, das tatsächliche Resultat der revoltierenden Haltung der Expressionisten offen darzulegen.

Die vorliegende Forschungsarbeit wird es ermöglichen, eine ausführliche Darstellung der gegen Ende des 19. Jahrhunderts bis Mitte des 20. Jahrhunderts hervortretenden ästhetischen Kriterien zu liefern. Weiterhin wird sie präzisieren, worin der Unterschied zwischen einer kritischen Haltung und einer destruktiven Herangehensweise im Prozess der künstlerischen Produktion besteht. Mithilfe einer solchen Ausarbeitung wird es zugleich möglich sein, einen Beitrag zur Diskussion um die Funktion und den

Gesellschaftsbezug von Kunst aus heutiger Sicht zu leisten. An dieser Stelle soll hinzugefügt werden, dass in dieser Dissertation keine Volltextanalyse der Romane von Thomas Mann und Heinrich Mann angestrebt wird. Die Textanalyse soll im Rahmen der Diskussionen um den Expressionismus und der Ästhetik von Ernst Bloch erfolgen. Die Analyse mit einem solchen Rahmen kann ohne Zweifel anhand weiterer anderer Texte durchgeführt werden. Allerdings eignen sich diese beiden Werke besonders gut, da sie wie eine Antwort auf die Fragestellung der vorliegenden Arbeit konstruiert sind.

Im ersten Kapitel wird es zunächst darum gehen, einen geschichtlichen Hintergrund darzustellen, womit die genaue Untersuchung der Entstehung moderner Kunstauffassung erzielt wird. Denn die Aufarbeitung der Entwicklung von Kunsttheorien wird es ermöglichen, im zweiten Großkapitel die Frage nach der Grundlage der Expressionismusdebatte zu problematisieren. So kann man betonen, dass das erste Kapitel als ein Leitfaden vorangestellt wird. Im zweiten Großkapitel wird dann die deutsche Moderne genauer erfasst, um die Frage nach der Positionierung der Marxisten beantworten zu können. Es werden im Weiteren die Ansichten Blochs in der Expressionismusdebatte ausführlich diskutiert. Am Ende dieses Kapitels folgt eine ausführliche Darstellung der problemhaften Thesen Blochs. Ausgehend von Blochs Standpunkt findet sich eine Analyse, die den theoretischen Teil abschließt und im Übergang zur Erzähltextanalyse den Leser dieser Dissertation an eine Betrachtungsweise heranführt und ihn für zentrale Fragen sensibilisiert. Kapitel drei und vier enthalten die Einordnung von Thomas Mann und Heinrich Mann unter Berücksichtigung des theoretischen Rahmens der vorliegenden Studie, wonach die Erzähltextanalyse des *Zauberberg* und des *Untertan* kommt. Dieser Teil beabsichtigt, die theoretischen Vorüberlegungen der ersten beiden Kapitel anhand der Textanalyse zu veranschaulichen. Neben der Frage, wie sich die ausgewählten Werke vor dem Hintergrund der Expressionismusdebatte deuten lassen, soll ebenso untersucht werden, inwiefern diese Werke im Hinblick auf das literarische Erbproblem wegweisend sein können.

An dieser Stelle soll vorab eine Anmerkung über den Gebrauch der Begrifflichkeiten hinsichtlich der Literaturgeschichtsschreibung gemacht werden. Die Moderne tauchte um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert auf und blieb als bezeichnender Begriff der Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts erhalten. Insofern wird die Moderne auch in dieser Arbeit als ein Begriff zur Definierung der gesamten epochalen Entwicklung benutzt. Ohne Zweifel bezieht sich der Begriff, wie auch das Adjektiv modern schon kennzeichnet, zu einer Kunst, die sich zeitgemäß entwickelte. Der Begriff der Avantgarde repräsentiert in diesem Zusammenhang den Charakter moderner Kunstwerke, also ihre Vorreiterrolle sowie ihren Anspruch auf Erneuerung. Bekanntlich lehnt sich der Begriff an den militärischen Jargon an und bedeutet so viel wie Vorhut einer Armee. Mit dem Begriff der Avantgarde ist also kunsthistorisch betrachtet keine neue Bewegung gemeint, sondern es handelt sich vielmehr um eine Verwendung, die die Merkmale der modernen Bewegung betont. Der Begriff des Expressionismus ist ebenso keine Bezeichnung einer neuen künstlerischen Bewegung. Die Verwendung der Bezeichnung hat sich in Deutschland zweifelsohne mit der Konstituierung neuer Tendenzen in der Kunst um die Jahrhundertwende etabliert, wie in weiteren Teilen dieser Studie genauer herausgearbeitet werden soll. Allerdings ist der Expressionismus in Deutschland nicht die Bezeichnung für eine von der Moderne separat zu handhabende künstlerische Bewegung. Da diese drei Wendungen sich literaturgeschichtlich gesehen nicht auf unterschiedliche epochale Bewegungen beziehen, liegt in der vorliegenden Studie die aktive Verwendung dieser Begriffe in Abwechslung vor.

ERSTES KAPITEL

GESCHICHTLICHER HINTERGRUND: DAS BÜRGERTUM UND DIE KUNST

In Thomas Manns 1903 erschienenem Frühwerk *Tonio Kröger* wird das Verhältnis eines Künstlers zur Kunst und dem Leben thematisiert. Die Novelle reflektiert am Beispiel Tonio Krögers die Zerrissenheit des Künstlers innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. In einem Gespräch wird der Protagonist als ein “Bürger auf Irrwegen” (Mann, 2003: 17) bezeichnet, woraufhin er selbst seine Verwirrtheit besser erkennt. Diese Erkenntnis nimmt ungeahnt große Dimensionen an, wenn man sie historisch betrachtet. Es bringt die existentielle Frage mit sich, wer der Künstler denn nun wirklich ist. Welche Stellung nimmt der Künstler innerhalb des Bürgertums ein und inwiefern ist er mit in die bürgerliche Gesellschaft eingebunden? Welche gemeinsamen Eigenschaften mit dem Bürgertum weist er auf?

Ohne Zweifel war die Stellung des Künstlers innerhalb der Gesellschaft eines der meist diskutierten Themen Anfang des 20. Jahrhunderts. Schaut man sich einen der ersten Repräsentanten des modernen Künstlers Charles Baudelaire an, so sieht man, dass er schon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die autonome Stellung des Künstlers ankündigte. Infolgedessen entwickelte sich die Idee vom unabhängigen Künstler – fern von jeglicher gesellschaftlichen Gebundenheit – wie Charles Baudelaire in seinem Aufsatz mit dem Titel „Der Maler des modernen Lebens“ ankündigte. Dennoch muss man vorher erst die Frage beantworten, welche Gesellschaft denn eigentlich genau gemeint ist, von der sich der moderne Künstler zu distanzieren versucht. Durch welche Merkmale ist diese Gesellschaft gekennzeichnet? Auf welchem Wertesystem fußt diese Gesellschaft, mit der sich der Künstler nicht identifizieren kann? Bevor man die Identität des Künstlers zu definieren sucht, sollte man deshalb erst die Identität der Gesellschaft darlegen. Es ist die bürgerliche Gesellschaft von der die Rede ist, die das Wertesystem der modernen Gesellschaft konstruiert.

Die bürgerliche Gesellschaft weist eine vielschichtige Struktur auf und man sollte sich das so vorstellen, dass auf der einen Seite besonders im 19. Jahrhundert der aus der vormodernen Zeit stammende Adel noch immer existierte und einigermaßen Einfluss auf die Gesellschaft hatte. Auf der anderen Seite etablierten sich in der Frühphase des Kapitalismus das Bürgertum, die Arbeiterklasse und dazwischen das Kleinbürgertum. All diese Schichten vertraten unterschiedliche Interessen und hatten differierenden Vorteil von verschiedenen wirtschaftlichen Prozessen. Diese komplexe gesellschaftliche Struktur ist der Grund dafür, weshalb die Stellung und Funktion des Künstlers so disputabel ist. Thomas Mann geht wie es aussieht davon aus, dass der Künstler ein Bürger ist, mit anderen Worten dem Bürgertum angehört. Wie kann er sich da so sicher sein und warum legt er großen Wert darauf, diesen Aspekt klarzustellen? Um diese Frage beantworten zu können, muss man erst einmal eine klare Antwort auf die Frage geben, was das Bürgertum überhaupt ist. Die genaue Bestimmung der Identität des Bürgertums ist eigentlich auch der verhüllte Sinn und Zweck, der der Expressionismusdebatte zugrunde liegt. Während Bloch, Lukács, Brecht und viele andere Intellektuelle die moderne Kunst und die Rolle des Künstlers diskutieren, enthüllt sich zugleich deren unterschiedliche Rezeption von historischen Vorgängen. Die Analyse historischer Ereignisse in Deutschland war deshalb so wichtig und aktuell, weil es ein Weg war, den Aufstieg des Faschismus richtig zu identifizieren und es ermöglichte, zu verstehen, welche gesellschaftliche Schicht das immer stärker werdende Nazi-Regime unterstützte und weil es davon ausgehend dazu beitrug, festzustellen, auf welche Bevölkerungsgruppen sich die Intellektuellen stützen könnten. So gesehen repräsentiert die kurze Periode in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein historisches Momentum, in dem sich die Ästhetik und die Politik so dermaßen überschneiden. In dieser Phase war es für Intellektuelle fast unmöglich geworden, die Funktion und die Stellung des Künstlers innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft zu bestimmen. Der Historiker Jürgen Kocka hält über die gesellschaftliche Struktur Fakten fest und erwähnt dabei die Lage um den Künstler:

“Nicht zum Bürgertum rechnen der Adel, die katholische Geistlichkeit, die Bauern und die unteren Schichten der Bevölkerung in Stadt und Land, einschließlich der

Arbeiterschaft. Auf jeden Fall zum Bürgertum rechnen die Kaufleute, Fabrikanten und Bankiers [...] - also das Wirtschafts - oder Besitzbürgertum [...] Es gibt andere Kategorien, über deren Bürgerlichkeit sich streiten lässt [...] Großbauern, Künstler, Offiziere.” (Kocka, 1995: 9)

Es ist auffällig, dass Thomas Mann zur gleichen historischen Periode den Künstler als Teil des Bürgertums anerkennt, während das nach Kocka und den historischen Forschungsergebnissen noch nicht wirklich der Fall ist. Allerdings ist das nicht etwa die Folge der subjektiven Haltung Thomas Manns, sondern es zeigt die Tatsache, dass die Zusammensetzung und die Abgrenzung des gemeinsamen Nenners des Bürgertums sehr schwer zu definieren ist und sich in dieser Phase sogar immer wieder ändern kann, weil es sich um eine Phase der Umbrüche handelt, in der eine Umstrukturierung gesellschaftlicher Verhältnisse immer wieder möglich ist. Trotzdem kann man mit Sicherheit davon ausgehen, dass trotz der Zwischenkategorien der Kern des Bürgertums festzulegen ist und besonders von der Lage in Deutschland ausgehend vom Bürgertum als eine besondere gesellschaftliche Schicht gesprochen werden kann. An dieser Stelle soll hinzugefügt werden, dass das Bürgertum in Deutschland einen besonderen Stellenwert hatte. Bekanntlich gibt es in der deutschen Geschichtsschreibung zwei verschiedene Thesen: die Sonderwegsthese und das Konzept der Feudalisierung. Es handelt sich hierbei um eine geschichtswissenschaftliche Debatte². Die Sonderwegsthese steht für die weit verbreitete Meinung unter deutschen Historikern und Intellektuellen im 19. Jahrhundert, dass es eine Art besonderen Weg in der deutschen Moderne gebe, der von den restlichen westlichen Ländern abweiche. Man liegt mit dieser Meinung nicht gänzlich falsch, denn sie beherbergt die Tatsache in sich, dass jedes einzelne Land, von verschiedenen Voraussetzungen ausgehend, die Übergangsphase zur Moderne durchmachte. Daher kann davon ausgegangen werden, dass der Modernisierungsprozess in Deutschland in jedem Fall eigen ist. In Anbetracht der bürgerlichen Gesellschaft und der Stellung des Künstlers spielt allerdings das Konzept der Feudalisierung eine viel größere Rolle. Die Debatte um das Konzept der Feudalisierung kann bis auf die Phase

² Die Sonderwegsthese impliziert vielmehr ein historisches Konzept zur Erfassung und Deutung der Grundlagen der neueren deutschen Geschichte. Sie umfasst die Vorstellung von einem deutschen Sonderweg in Europa, der schließlich im Nationalsozialismus mündete. Der Historiker Heinrich August Winkler stellt die Sonderwegsthese in seinem Werk *Der lange Weg nach Westen* ausführlich dar.

vor dem Ersten Weltkrieg zurückgeführt werden, wobei diese Perspektive nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten nochmals diskutiert wurde, um darlegen zu können, wie das Nazi-Regime bei verschiedenen Bevölkerungsgruppen Fuß fassen konnte.³ Angesichts dieser These ist das Bürgertum daran zugrunde gegangen, dass es nicht in der Lage war, die vormodernen Bevölkerungsschichten zu überwinden. Das Bürgertum war demzufolge nicht stark genug, der politischen und kulturellen Vorherrschaft des Adels zu resistieren und diese zurückhaltende Position habe die Wandlung der heranwachsenden bürgerlichen Gesellschaft unterbrochen. So sieht man beispielsweise im auf das Jahr 1899 datierten Testament des Historikers Theodor Mommsen folgende Notiz, die die These der Feudalisierung zu bestätigen scheint: “Ich wünschte ein Bürger zu sein. Das ist nicht möglich in unserer Nation.” (Mommsen, 1996: 105) Noch früher als dieser Eintrag findet sich in Johann Wolfgang Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* eine Passage, die auf dieses Problem aufmerksam macht:

“Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren [...] Er soll einzelne Fähigkeiten ausbilden, um brauchbar zu werden, und es wird schon vorausgesetzt, daß in seinem Wesen keine Harmonie sei noch sein dürfe, weil er, um sich auf eine Weise brauchbar zu machen, alles übrige vernachlässigen muß. An diesem Unterschiede ist nicht etwa die Anmaßung der Edelleute und die Nachgiebigkeit der Bürger, sondern die Verfassung der Gesellschaft selbst schuld.” (Goethe, 2007: 289)

Dieser Auszug unterstreicht die Tatsache, dass das Bürgertum nicht in der Lage war, Ansehen zu erringen, das dem Stellenwert der seinerseits repräsentierten Schicht gerecht war und ein eigenes Wertesystem zu schaffen. Besondere Fähigkeiten und Eigenschaften wie Fleiß und Tüchtigkeit bedeuten nur etwas, sofern sie den Bürger „brauchbar“ machen. In dem Sinne ist dieser Auszug im Hinblick auf die Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft und der Überwindung der privilegierten Stellung des Adels sehr vorausschauend. Die bürgerliche Gesellschaft hat sich trotz der Hegemonie der feudalen Gesellschaft zwar durchgesetzt, wies jedoch Widersprüche in sich selbst auf, die wiederum die Grundlage der problemhaften Stellung des Künstlers darstellen. Gesellschaftliche Fortschritte, die andere europäische Länder seit der Französischen

³ Das Konzept der Feudalisierung findet sich in der Sonderwegsthese kritisch gegenüberstehenden Gesamtdarstellungen zur neueren deutschen Geschichte. Unter ihnen sticht das Werk *Deutsche Geschichte 1800 bis 1918* des Historikers Thomas Nipperdey hervor.

Revolution Schritt für Schritt gemacht haben, sind in Deutschland viel langsamer vorangekommen, so dass feudale gesellschaftliche Beziehungen lange spürbar waren. Der Kapitalismus hat sich aus demselben Grund spät etabliert. Die Verzögerung im Prozess der Herausbildung einer einheitlichen Nation spielt ebenfalls eine große Rolle in Bezug auf die Etablierung der bürgerlichen Gesellschaft und die Beendigung der feudalen Hegemonie. In einer Gesellschaft, in der die nationale Einheit noch nicht errungen ist, kann man keine funktionierende moderne bürgerliche Gesellschaft beobachten und infolgedessen kann auch nicht von einer einheitlichen Kultur und einem frei produzierenden Künstler die Rede sein.

In Großbritannien beispielsweise war schon ab der Revolution von 1640 dem Prozess der Formung eines Nationalstaats freien Lauf gegeben, während dies in Frankreich ab 1789 schon stattfand.⁴ In beiden Fällen brachte die Revolution zugleich die gesellschaftliche Umwälzung mit sich, in deren Folge ehemals vorherrschende Schichten durch das Bürgertum ersetzt wurden. In Deutschland gab es dagegen keine so tiefgreifende Revolution, sodass das Bürgertum lange Zeit nicht hervorstechen konnte. Die Revolution von 1848, die ihren Start in Paris fand und dann aber in ganz Europa verbreitet war, leitete in Deutschland wieder einmal die Frage nach dem Nationalstaat ein. Allerdings kam hinzu, dass der Versuch, erstmals einen auf einem demokratisch verfassten Grundgesetz basierenden Nationalstaat zu gründen, scheiterte; nicht zuletzt an der Schwäche des Bürgertums. Der historische Durchbruch sollte erst mit Otto von Bismarck ab 1871 erfolgen; und zwar mit „Blut und Eisen“.⁵ Der Modernisierungsprozess in Deutschland wurde also parallel zu einem vergleichsweise spät etablierten Kapitalismus und einer gespaltenen Struktur des Bürgertums herbeigeführt. Dass das Bürgertum in Deutschland in zwei unterschiedliche Kategorien eingeteilt wurde - das Wirtschaftsbürgertum und das Bildungsbürgertum - ist

⁴ Inwieweit die Revolutionen in Großbritannien und Frankreich bei der Entstehung von Nationalstaaten in Europa wirksam waren, schildert der Historiker Dieter Langewiesche. Ausführliche Darstellung in: Langewiesche, Dieter: **Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und in Europa**, München, C.H.Beck, 2000.

⁵ Das Zitat ist auf die sogenannte Blut-und-Eisen-Rede Bismarcks vom 30. September 1862 zurückzuführen. Der Anlass ist der Heeres- und Verfassungskonflikt. Die Rede spiegelt die allgemeine politische Stellung Bismarcks wider und ist deshalb besonders repräsentativ.

zweifelsohne eine Folge dieser Situation. Deutschland erlebte eine Reihe von Reformen von oben⁶, mithilfe derer der Ausbau der Verwaltung, Städteordnung sowie der Bildungspolitik erfolgen konnte. In dieser noch immer ständischen, aber eigentlich bürgerlichen Gesellschaft entstand dementsprechend eine stark ausgeprägte Bürokratie, die später das Ende des Monarchen bereiten sollte. In Preußen fand sozusagen die indirekte Übergabe der Herrschaft des Adels an die Bürokratie statt. Das Bildungsbürgertum, das gemäß der neuen Bildungspolitik aus gut gebildeten Bürgern zusammengesetzt war, stellte die Bürokratie dar.

Anfang der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts trat dann infolge der Kapitalisierung der Landwirtschaft und des daraus folgenden wirtschaftlichen Wandels das Wirtschaftsbürgertum allmählich hervor, dessen Rücken technische Fortschritte und der ökonomische Wandel stärkten, weshalb es sich um eine besonders selbstbewusste und kraftvolle Bevölkerungsgruppe handelte. Sieht man sich das Verhältnis zwischen den beiden Gruppen an, so kann man beobachten, dass anfangs das Bildungsbürgertum sich von dem Wirtschaftsbürgertum fernzuhalten suchte und eine Mischung der beiden Gruppen nicht unbedingt erwünscht war. Doch der soziale und wirtschaftliche Wandel und deren unerwartete krisenhafte Folgen resultierten zwangsweise in der Überkreuzung dieser beiden. Neben diesen Entwicklungen vergrößerte sich die Arbeiterklasse insbesondere ab den 1860er Jahren enorm.⁷ Die Abnahme der Bevölkerung in ländlichen Gebieten als Folge der Industrialisierung trieb den Aufstieg der Arbeiterzahl an. Diese Entwicklung war ein Aspekt, der bei der Annäherung des Bildungsbürgertums und Wirtschaftsbürgertums eine Rolle spielte. Der Druck der Unterschichten hatte sogar zur Folge, dass sie mit dem Adel zusammentrafen. Sei es durch Ehen, die mit Angehörigen des Adels geschlossen wurden, oder einfach durch Nachahmung der Lebensweise des Adels; das Bürgertum suchte Verstärkung mit dem Adel, wobei diese Experimente auch

⁶ Es handelt sich um einen Begriff der Geschichtswissenschaft, der sich auf Reformen bezieht, die vom Staat ausgeführt werden, damit die oppositionellen Kräfte etwas eingedämmt werden.

⁷ Auch die Rhetorik der Arbeiterbewegung ist auf diesen Zeitpunkt zurückzuführen. Es entstanden zu dieser Zeit große Arbeitervereine, parallel dazu wuchsen die realen Löhne und es gab mittlerweile große Arbeiterstreiks und soziale Proteste. Vgl. dazu Kocka, Jürgen: **Lohnarbeit und Klassenbildung: Arbeiter und Arbeiterbewegung in Deutschland 1800-1875**, Berlin, Dietz Verlag, 1983.

wieder eine Bestätigung der erwähnten These von der Feudalisierung des Bürgertums sind. Wenn man vergleichen will, so sieht man, dass sich in Großbritannien und Frankreich die wirtschaftlich starke Unternehmerklasse mit dem Adel vereinigen konnte, wobei der Adel sich dem Bürgertum anpasste, während in Deutschland gegen Ende des 19. Jahrhunderts noch immer der Adel tonangebend war und das Bürgertum sich ihm anzupassen suchte. Dass die bürgerliche Gesellschaft in Deutschland sehr lange nicht vollständig entwickelt war, stellt Kocka auch fest:

“Deutlich blieben doch adlige Privilegien erhalten, nicht nur was den Zugang zu Machtpositionen, [...] die höhere Verwaltung betraf, sondern auch was die Selbstverwaltung auf dem Lande [...] anging. Eine konsequente Parlamentarisierung und damit Verbürgerlichung des Herrschaftssystems hatte der Verfassungskompromiß bei der Reichsgründung abgeblockt.” (Kocka, 1995: 52)

Die Tatsache, dass das Bürgertum nicht im Stande war, eine autonome Stellung zu erringen und das deutsche Bürgertum nicht aus wahren eigenständigen freien Bürgern zusammengesetzt war und im öffentlichen Leben das Sagen nicht hatte, war eine Folge der gesamten krisenhaften Lage. Deutschland verfügte zu der Zeit über die an der Zahl größte und dementsprechend mächtigste Arbeiterklasse Europas, die sehr starken Druck auf das Bürgertum ausübte. Das Bürgertum hatte seit der Aufklärung die Mission, die universalen Werte der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zu verbreiten und mithilfe dieser Werte eine Verwandlung der Unterschichten zu bewirken. Doch mit der Umwälzung Ende des 19. Jahrhunderts und der Konstitutionalisierung des neuen Herrschaftssystems kämpfte das Bürgertum nunmehr für mehr Macht, aber machte Besitzergut und Bildung zu entscheidenden Grundvoraussetzungen für politische Mitwirkung und schadete dieser Mission. Das Bürgertum wandelte sich und erhielt den Status der „durch Bildung und Besitz Privilegierten“.⁸ Besonders in Deutschland war die Ignoranz und die Abgrenzung der Unterschichten ganz offensichtlich zu spüren und stellte wie angesprochen einen Widerspruch zur Mission des Bürgertums dar, was eben darin resultierte, dass das Bürgertum “auf Irrwegen” landete. Eigentlich war das auch

⁸ Vgl. Weber, Max: **Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie**, Heidelberg, Mohr Siebeck, 2002. Weber geht von vier Klassen aus: Arbeiterschaft, Kleinbürgertum, besitzlose Intelligenz und die Klasse der Besitzenden und durch Bildung Privilegierten.

der Grund dafür, dass die Arbeiterbewegung so in Aufschwung kam. Es waren nun die Arbeiter, die die aufklärerischen Werte, die eigentlich das Bürgertum repräsentieren sollte, aufgriffen und zu verteidigen suchten. Besonders nach dem Kompromiss um die Verfassung im Jahr 1871 gab es kaum mehr etwas an gesellschaftlichen Rechten, die das Bürgertum vertrat. Die Unfähigkeit des Bürgertums trotz der mächtigen Stellung des Adels eigene kulturelle Werte, eine selbstbestimmte Weltanschauung und eine bürgerliche Lebensführung auszubreiten, wirkte sich auch auf dessen Verhältnis mit den nicht bürgerlichen, besonders mit den Arbeitern und den Angestellten, aus. Demzufolge machte die "Verbürgerlichung" nur langsam einen Fortschritt und das Bürgertum hatte einen schwachen Einfluss auf das Volk im Allgemeinen. Von diesem Einfluss, mit anderen Worten, der Fähigkeit, eine neue Gesellschaft zu formen, spricht Kocka, wenn er die Feststellung macht, dass die französische Bourgeoisie im Vergleich zum deutschen Bürgertum erfolgreicher war. Bei der Diskussion um die Stellung des Künstlers und die Funktion des Kunstwerks innerhalb der Gesellschaft spielt es eine besonders wichtige Rolle, dass das Bürgertum im Sinne der gesellschaftlichen Formation, von der hier die Rede ist, d. h. im Sinne der Übertragung moderner kultureller Werte nicht sehr wirksam geworden ist. In Anbetracht der Fragestellung der vorliegenden Arbeit ist die Darlegung des bürgerlichen Gesellschaftsmodells und dessen problemhaften Merkmalen besonders relevant. Ausgehend von dieser Relation lässt es sich einfacher erklären, warum die avantgardistischen Künstler, die die bürgerliche Gesellschaft schon vor dem Ersten Weltkrieg von Grund auf kritisierten, in Deutschland immer mehr hervortraten.

Zusammenfassend kann man an dieser Stelle vorab unterstreichen, dass das angestrebte moderne Zusammenleben freier Bürger nur in einer richtig funktionierenden bürgerlichen Gesellschaft umgesetzt werden könnte und deren Voraussetzung ein starkes Bürgertum sein müsste, das – als die am weitesten entwickelte und gebildete Gesellschaftsschicht – seiner Mission, weitere Teile der Gesellschaft zu verbürgerlichen, gerecht werden müsste. Wie schon angesprochen, wurde der Prozess der Verbürgerlichung sowohl nach oben – in Form von Einschränkung der Mächte des

Adels – als auch nach unten – durch die Ausbreitung der Lebensweise des Bürgertums innerhalb der unteren Schichten wie die Arbeiterschaft – nur ganz langsam vorangetrieben, was dazu führte, dass die bürgerliche Gesellschaft im Sinne eines vernünftigen Zusammenlebens Defizite aufwies. Diese Defizite hatten nicht nur große Klassenkämpfe zur Folge, sondern führten auch dazu, dass sowohl Künstler wie auch zahlreiche Intellektuelle Anfang des 20. Jahrhunderts das Bürgertum zum Gegenstand heftiger Kritik machten. Das bewirkte wiederum, dass das Bürgertum noch isolierter als je dastand. Um nochmal auf die Feststellung in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* zurückzukommen: “Ein Bürger kann sich Verdienst erwerben und zur höchsten Not seinen Geist ausbilden; seine Persönlichkeit geht aber verloren”, (Goethe, 2007: 289) hieß es und klang wie eine Art Warnung vor dem möglichen negativen Wandel des Bürgers. Überaus stark gerissen sieht man den Bürger Anfang des 20. Jahrhunderts in der intriganten Figur des Diederich Heßling, der genau diesen Wandel durchmachte und vor dem man sich scheute, wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit dargestellt werden soll.

1.1. Die Aufklärung und die Grundlegung der Ästhetik

Der Prozess der Modernisierung und die Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft in europäischen Großstädten brachte unvermeidbar die Frage nach der Entwicklung der Kultur mit sich. Es liegt nicht im Interesse dieser Studie, eine Skizze unterschiedlicher Auffassungen des Ästhetischen und des Schönen seit etwa der Antike zu machen. Vielmehr geht es darum, hervorstechende Diskussionen insbesondere hinsichtlich der Aufklärung darzustellen, um unterstreichen zu können, wie diese Betrachtungen später in der Phase des Übergangs zur Moderne die künstlerische Landschaft beeinträchtigten. Die jahrhundertelangen Diskussionen um das Thema der Ästhetik, das die philosophische Landschaft in ganz Europa prägte, legen vor Augen, dass die kulturelle Entfaltung in der Formierung von Gesellschaften von ausschlaggebender Bedeutung war. Auch zu gegenwärtigen Zeiten, in denen das Kunstwerk allmählich als ein Meta-Objekt fungiert, kann sowohl die Gesellschaft wie auch der Staat anhand der Kunst interpretiert und besser begriffen werden. Daher ist es insofern absolut verständlich,

dass, besonders ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die Ästhetik ganz Europa beschäftigte, als von da an eine Phase folgte, die komplett neue gesellschaftliche Verhältnisse mit sich brachte. Die Entwicklung der Kunst verlief parallel zur Herausbildung und Etablierung der bürgerlichen Gesellschaft. Insofern hat Eagleton Recht in dem, was er sagt:

“The category of the aesthetic assumes the importance it does in modern Europe because in speaking of art it speaks of these other matters too, which are at the heart of the middle class's struggle for political hegemony. The construction of the modern notion of the aesthetic artefact is thus inseparable from the construction of the dominant ideological forms of modern class-society, and indeed from a whole new form of human subjectivity appropriate to that social order.” (Eagleton, 1990: 3).

Die Entwicklung der Ästhetikrezeption stand also im direkten Zusammenhang mit den historischen Ereignissen und insbesondere während der Aufklärung diente die Diskussion um die Ästhetik als ein Weg der Auslegung von gesellschaftlichen Konflikten. Dabei führte dieses Auslegen nicht zu einer abstrakten Darstellung, sondern es konkretisierte Sachverhalte. Denn der Produktionsprozess künstlerischer Werke repräsentierte einen ganz wichtigen Bestandteil der bürgerlichen Gesellschaft. Somit kam der Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk eine besondere Funktion zu. Das Kunstwerk existierte nämlich mit Sicherheit nicht von den vorherrschenden – durch das kapitalistische System herbeigeführten – Verhältnissen abgeschottet. Das Autonome an der Kunst bestand nicht in ihrer Isoliertheit, vielmehr bedeutete ihre autonome Stellung eine objektive Auffassung der sachlichen Lage.

Bekanntlich lehnte sich die aufklärerische Theorie über das Wechselverhältnis zwischen dem Menschen und der Natur an die Newtonschen Gesetze an. Durch diese versuchte sie, die Welt zu rationalisieren und stellte die Naturgesetze jeglichen Annahmen gegenüber. Doch stellte sich ein Widerspruch heraus. Wenn sämtliche Prozesse durch die Newtonschen Gesetze zu bestimmen sind und man von einem solchen allgemeinen Determinismus ausgeht, dann stellt diese Ansicht gleichzeitig eine Gefahr für den freien Willen des Menschen dar. Dieser Widerspruch blieb weitestgehend unaufgeklärt, jedoch versuchten besonders Johann Gottlieb Fichte und Immanuel Kant, einen Ausweg zu finden, in dem sie auf einen Dualismus hinwiesen. Denn die vorherrschende Rationalität

führte zu einer Einschränkung gedanklicher Entfaltung, des kritischen Blicks und jeglicher Hinterfragung. So stellt die Auseinandersetzung mit den ästhetischen Fragen in diesem Zusammenhang einen Ausweg aus dieser absolutistischen Haltung dar. Es entwickelte sich eine besondere intellektuelle Landschaft, die sich an Kant orientierte und einen Ausweg aus dem Dilemma der Rationalität zu finden suchte. Eagleton spricht davon, dass der menschliche Verstand es irgendwie schaffen musste, die Welt der Wahrnehmung zu durchdringen, ohne dabei an Geltung zu verlieren. Alexander Gottlieb Baumgarten ist einer der Ersten, die diesen Ausgleich zu erringen versuchten, indem er darauf hinwies, dass ästhetische Erfahrung zwischen der Vernunft und den Sinnen zu vermitteln sucht. Die Ästhetik ist, nach der Definition ihres Begründers Baumgarten, die Lehre von der sinnlichen Erkenntnis. Seine Ideen sind zweifelsohne Teil der Aufklärungsbewegung, die gegen einen allzu sturen Rationalismus die Aufwertung der Sinnlichkeit propagierte. Baumgartens *Ästhetik* und Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* markieren den Anfang der Ästhetik als eine besondere Disziplin. In der Literatur und Kunsttheorie der Aufklärung spielte der Geschmack eine besondere Rolle, denn die Empfindung führte zu der Erkennung der Qualität eines Kunstwerkes. Die sogenannte Geschmackslehre waren erste Schritte der Ausbildung der Ästhetik. In erster Linie gewann die Ästhetik als eine Art Sammelbegriff für die Kritik des Geschmacks und des Schönen an Geltung. Jedoch gab es eine Diskussion darum, ob die Ästhetik als eine Wissenschaft gelten könnte oder eher auf eine subjektive Urteilskraft zurückzuführen war. Erst mit Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* wurde die Ästhetik als eine Philosophie der schönen Kunst anerkannt und etablierte sich endgültig als eine Disziplin.

Zu unterscheiden, was schön ist und was nicht oder etwa was gut ist, was eben nicht, war eine Frage der Ethik. Hierin zeigt sich wiederum, wie sich die wechselseitige Beziehung zwischen der Ästhetik und den politisch-philosophischen Angelegenheiten aufbaute. Wenn Kant von dem „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ (Kant, 1999: 20) spricht, so ebnet er eigentlich den Weg zur Erstellung eines Systems von Prinzipien. Der Aufruf „habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu

bedienen!“ (Kant, 1999: 20) ist ein Hinweis auf den menschlichen Verstand als ein Kriterium, das dazu da ist, bei der Frage nach dem Gefallen oder Nicht-Gefallen wegweisend zu sein. Der Verstand fungiert als ein Kriterium dabei, herauszufinden, was richtig ist und was nicht. Ohne Zweifel muss der menschliche Verstand mit der menschlichen Erfahrung unterstützt werden, um zu einem gültigeren Kriterium zu werden. Allerdings ist nicht die Erfahrung von Generationen von Belang, sondern die des Individuums. Darin besteht auch das Potenzial des Individuums, etwas zu bewegen und zu verändern. Das ist auch der Grund, warum sich die Ästhetik und die Politik parallel zueinander entwickeln. Durch das neue Ideal der Erkenntnis konnte wiederum auch die Kunst an der Vernunft gemessen und an ihren Regeln geprüft werden. Es genügte nicht, das Kunstwerk mit der Erzeugung des Gefallens zu begründen. Zugleich sollte das Kunstwerk ganzheitlich und einheitlich auftreten und ein Urteil erfassen. Daraus folgte eine Herangehensweise, in deren Folge die Künste sehr eng mit den Wissenschaften verbunden waren. So war beispielsweise die Grundthese des französischen Klassizismus, dass die Natur selbst eine lebendige Form von Vernunft sei und dass alles der Natur entnommen werden könne. Kunst orientierte sich demzufolge nicht an Willkür und Einfällen, die auf keinerlei Gesetzmäßigkeiten zurückzuführen waren. Doch die souveräne Stellung, die Vernunft und Natur bei dieser Herangehensweise einnahmen, ähnelte sehr stark der unbegründeten Perzeption von Schönheit. Diese Parallelität wird von Ernst Cassirer erfasst:

„Wahrheit und Schönheit, Vernunft und Natur sind nur verschiedene Ausdrücke für dieselbe Sache: für ein und dieselbe unverbrüchliche Ordnung des Seins, die sich uns von verschiedenen Seiten her in der Naturerkenntnis, wie im Kunstwerk enthüllt.“ (Cassirer, 2007: 377)

Zwar war die Theorie der Aufklärung nicht komplett blind für die Einbildungskraft, jedoch befürwortete sie die schlichte Klarheit des Gedankens und eine Richtigkeit der Aussagen. Ausschlaggebend war, dass die Kunst das Wesen des Objekts in seiner Einheit und Ganzheit erfassen sollte. Aus dieser Auffassung entstand eben das Prinzip der Nachahmung – eine der Grundthesen des Klassizismus – das die Natur als Vermittler von Vernunft und Schönheit anerkennt. Dieses Prinzip ebnete den Weg dahin, dass der

Klassizismus im Nachhinein einen Parallelismus zwischen Schönheit und Wahrheit vorsah.

Mit der steigenden Zahl von verschiedenen Kunstarten und der Bedeutung der Kunst für die Gesellschaft rückte das Kunstwerk ins Zentrum von philosophischen Auseinandersetzungen. Das Verhältnis zwischen der Intuition und der Empfindung war nunmehr im Mittelpunkt des Interesses aufklärerischer Denker. Infolgedessen kamen Theorien um den Geschmack und die Lust ins Spiel. In diesem Zusammenhang stellen die Theorien Baumgartens, wie schon erwähnt, insofern einen Wendepunkt dar, als seine Begrifflichkeit der Ästhetik eine separate philosophische Disziplin definierte, die sich direkt mit Sinnesurteilen beschäftigte. Der Sinn und die Wahrnehmung führen demzufolge zur Erkenntnis des Schönen. Infolge dieser Herangehensweise stand nunmehr der Betrachter im Vordergrund. Die klassische Ästhetikrezeption stellte zwar keine deutlichen und allgemeingültigen Regeln auf. Allerdings stellte die gefühlsbedingte Erfahrung die Bedingung der ästhetischen Erfahrung dar. Die Empfindung, die ein wichtiger Bestandteil der Natur des Menschen ist, gewann weiter an Bedeutung und glich die Vernunft aus. Aus der Verbindung von sinnlicher Wahrnehmung und dem Gefühl entstand dieser Auffassung nach das ästhetische Urteil, das auf jeden Fall unter dem Einfluss des Geschmacks stand. Wenn es jedoch um den Geschmack geht, kommt das Problem der Subjektivität unvermeidbar ins Spiel. Allerdings ist den Aufklärern zufolge – allen voran Kants Ansichten nach – der Geschmack nicht komplett subjektiv, weil sich darin eine so große Anzahl von individuellen Erfahrungen versteckt, deren Umfang eine Repräsentativität herbeiführt. Denn dieses Gefühl von Gefallen entsteht als Resultat von vielfacher individueller Erfahrung. Cassirer macht ergänzend dazu folgende Anmerkung:

„Die Gleichheit, auf die der Geschmack als *sensus communis* Anspruch erhebt, lässt sich daher freilich weder reduzieren, noch demonstrieren; aber sie stellt sich durch die Tat her und sie erhält durch sie ein besseres und tatkräftigeres Fundament, als es ihr die bloße Spekulation jemals zu geben vermöchte. Ja, es zeigt sich, dass, rein empirisch betrachtet, die tatsächliche Gleichheit des Urteils sich im Gebiet des Geschmacks rascher und sicherer herstellt, als im Gebiet der rationalen, der rein philosophischen Erkenntnis.“ (Cassirer, 2007: 413)

Der Geschmack, mit anderen Worten das ästhetische Wohlgefallen, steht nämlich sehr eng mit der Anschauung in Verbindung und unterscheidet sich somit von momentanen Eindrücken. Es besteht jedoch tatsächlich das Potenzial, dass die Orientierung am individuellen Geschmack die Kunst zu einem *spectaculum*, also zum Schaustück macht; dass also das Kunstwerk sich lediglich an der Wirkung auf den Rezipienten misst oder die Rührung zum einzigen Kriterium wird. Dann wird die Kunst nur zum Erreger von Unterhaltung und verliert den ethischen Wert. Davor hat Kant schon gewarnt. Wenn das Kunstwerk ständig nur unterhaltsam und befriedigend auf den Rezipienten wirkt, dann lohnt es sich, darauf aufmerksam zu machen, wodurch das Werk diese Aufmerksamkeit beim Rezipienten erzeugt. Cassirer greift diesen Aspekt auf:

„Die Schöpfung des Künstlers ist keine bloße Ausgeburt seiner subjektiven Einbildungskraft, kein leeres ‘Phantasma’; sondern in ihr drückt sich ein wahrhaftes Sein, im Sinne einer wahrhaft innerlichen Notwendigkeit und Gesetzmäßigkeit aus. Das Genie empfängt dieses Gesetz nicht von außen [...] Das Genie braucht die Natur, die Wahrheit nicht zu suchen [...] Damit ist gegenüber jener Form der Naturnachahmung, die in der klassizistischen Ästhetik gefordert wurde, das Prinzip der ‘Subjektivität’ zur Anerkennung und Geltung gebracht.“ (Cassirer, 2007: 438)

Die Wirkung des Kunstwerks hängt unbedingt mit der Reflektion der Wahrheit zusammen. Denn das Schöne, das den Aufruhr beim Rezipienten erzeugt, ist der Natur, mit anderen Worten der Wahrheit entnommen. Das Schöne ist ein Produkt von wahren Sinnen und Ideen. Insofern ist das Kunstwerk immer durch die Anschauung und die Grundauffassung der Verhältnisse bestimmt. Darin besteht die ästhetische Subjektivität, die keineswegs allein einen sinnlichen Genuss oder eine Freude auslöst, sondern eben durch diesen Prozess des Schöpfungstums als ein geistiges Erlebnis zu kategorisieren ist. Die Kunst und die Natur, das Schöne und das Wahre standen somit im direkten Verhältnis zueinander und dieses Verhältnis bot einen Maßstab, der zum Kriterium von künstlerischer Gestaltung wurde. Die Erkenntnis und die künstlerische Darstellung waren nunmehr miteinander verbunden. Dabei diente der kritische Blick zur Wahrnehmung des Gedankengehalts und der Fülle des Kunstwerks. So stellte sich immer stärker das Wesen des künstlerischen Urteils heraus, das das Kunstwerk einheitlich betrachtete und zu erfassen suchte. Insofern hat das Kunstwerk, das am

Rezipienten orientiert ist und in Wechselwirkung mit dem kritischen Blick ist, auch äußerst zusammenhängend zu sein, da das ästhetische Urteil letztendlich darauf basiert, Eindrücke und Erlebnisse wiederzuerkennen. Denn “in jedem Geschmacksurteil fasst sich eine Unzahl früherer Erfahrungen zusammen” (Cassirer, 2007: 414).

Der philosophische Zugang zu Kunst hängt mit sinnlicher Erkenntnis zusammen und wurde seit der Aufklärung hinsichtlich ihres Verhältnisses zur Wahrheit und zur Natur betrachtet. Diskussionen um die ästhetische Erfahrung und die Bestimmung des Geschmacksurteils zeichnen die Phase aus. Der wertkonstitutive Charakter des Kunstwerks resultierte darin, dass es im Zusammenhang mit Moral und Ethik bewertet wurde. Die Gültigkeit des Geschmacksurteils stellte dabei die Kernfrage dar. Wenn der Geschmack allgemeingültig wäre, so wäre die Abhängigkeit von Sinnen aufgehoben. Was einen vergnügt, ist allerdings zweifellos unterschiedlich und kann keine Gemeingültigkeit besitzen. Die Erkenntnis, hervorgebracht durch den Verstand, erhält somit eine bestimmende Stellung, da die Empfindung und das Bewusstsein den Gemütszustand bestimmen, der wiederum die Gefühle und die Lust anregt, die im Endeffekt das Geschmacksurteil hervorbringen. Kant macht in *Kritik der Urteilskraft* darauf aufmerksam, inwiefern das Schöne mit der Allgemeingültigkeit zusammenhängt:

„Wenn mit der bloßen Auffassung (*apprehensio*) der Form eines Gegenstandes der Anschauung ohne Beziehung derselben auf einen Begriff zu einem bestimmten Erkenntnis Lust verbunden ist: so wird die Vorstellung dadurch nicht auf das Objekt, sondern lediglich auf das Subjekt bezogen; und die Lust kann nichts anders als die Angemessenheit desselben zu den Erkenntnisvermögen, die in der reflektierenden Urteilskraft im Spiel sind, und sofern sie darin sind, also bloß eine subjektive formale Zweckmäßigkeit des Objects ausdrücken. Denn jene Auffassung der Formen in die Einbildungskraft kann niemals geschehen, ohne dass die reflektierende Urteilskraft, auch unabsichtlich, sie wenigstens mit ihrem Vermögen, Anschauungen auf Begriffe zu beziehen, vergleiche. Wenn nun in dieser Vergleichung die Einbildungskraft (als Vermögen der Anschauungen *a priori*) zum Verstande (als Vermögen der Begriffe) durch eine gegebene Vorstellung unabsichtlich in Einstimmung versetzt und dadurch ein Gefühl der Lust erweckt wird, so muss der Gegenstand alsdann als zweckmäßig für die reflektierende Urteilskraft angesehen werden. Ein solches Urteil ist ein ästhetisches Urteil über die Zweckmäßigkeit des Objects, welches sich auf keinem vorhandenen Begriff vom Gegenstande gründet und keinen von ihm verschafft. (Kant, 2004: 99)

Somit bekommt die ästhetische Erfahrung mit Kant eine neue Dimension. Es erscheint als ein Zugang zur Wahrheit. Ohne Vorbehalt geht er von der Erkenntniskraft aus und

lehnt eigentlich das herkömmliche Verständnis von Ästhetik ab, da er die Kognition in den Vordergrund stellt, worauf das moderne Verständnis von Ästhetik basiert. Das freie Spiel von Verstand und Einbildungskraft drängt das Geschmacksurteil hervor, das nicht allein durch Reize und Emotionen angeregt ist. Das Geschmacksurteil ist somit subjektiv, allerdings spricht Kant von einer „subjektiven Allgemeingültigkeit“ (Kant, 2004: 83), da die Gültigkeit des Vergnügens im Zusammenhang mit einem Objekt für jedermann besteht. Dass emotionale Auslösungen ein wichtiger Teil der ästhetischen Erfahrung ist, schließt Kant nicht aus. Doch räumt er nicht wirklich ein, dass es wesentlich für die Erkenntnis von Kunst ist. Auch das Erhabene oder das Schöne der Natur betreffend glaubt er, dass die Sinne kaum eine Rolle spielen, sondern eher ein Gefühl von Respekt ausgelöst wird. Kant hat also das ästhetische Urteil zu erkunden versucht und, insbesondere durch die Darlegung des Subjektiven bei der ästhetischen Erfahrung, eine Neuheit errungen. Trotz aller Subjektivität hat Kant zufolge das ästhetische Urteil eine Allgemeingültigkeit. Das Urteil entsteht nämlich aus dem Verhältnis zwischen Verstand und Wahrnehmung, das mit dem freien Spiel der Erkenntniskraft hervortritt. Die Allgemeingültigkeit besteht in der kognitiven Fähigkeit, sinnlich wahrnehmbare Objekte aufzufassen.

Ab dem 18. Jahrhundert trat die Ästhetik als Grundlage aller sozialen Zusammenhänge hervor. An dieser Stelle sollte man hinzufügen, dass es ohne Zweifel das Zeitalter der Philosophie war, zugleich aber auch die Kritik das intellektuelle Milieu prägte. In dieser Phase sieht man ganz deutlich einen Zusammenschluss von Philosophie und literarisch-ästhetischer Kritik, der durch die sachliche Zusammengehörigkeit der Grundfragen bedingt war. Die Grundfragen, die das Zeitalter der Aufklärung prägten, brachten eine wesentliche Einheitlichkeit zwischen dem philosophischen Gedankengut und ästhetischer Kritik herbei, woraus sich die systematische Ästhetik entwickelte. Philosophische Fragestellungen wurden mit ästhetischen Grundprinzipien verknüpft. Der Anhaltspunkt dabei war die inhaltliche Zusammengehörigkeit der Kunst und der Philosophie, zwischen denen seither eine Verwandtschaft bestand. Die literarische Kritik half dabei, diese Verwandtschaft deutlicher zum Vorschein zu bringen. Die parallele

Auseinandersetzung mit diesen zwei Gebieten hob zugleich die Polarität zwischen ihnen hervor, aus der die gedankliche Synthese wuchs, die zur Grundlegung der systematischen Ästhetik im 18. Jahrhundert geführt hat. Durch die Vernunft – die den Einheitspunkt des Zeitalters bestimmt – neigte ebenso die literarische Kritik, die auf die formale Einheit gerichtet war, dazu, den klaren Überblick über das Einzelne zu gewinnen. Die Vernunft war das Maß, mithilfe dessen die Einbildungskraft und das Gefühl bewertet wurden. Reine Erkenntnis und die künstlerische Anschauung waren sich somit gegenübergestellt, was zu einer neuen Form von künstlerischer Gestaltung führte. Daraus wuchs zweifelsohne die Goethesche Dichtung, bei der das künstlerische Genie und Begabung mit der Regel und der Form verbunden ist.⁹ Das ästhetische Urteil erweiterte also die strikte Rationalität der Aufklärung. Das Kunstwerk als das Endprodukt des ästhetischen Urteils nimmt somit zwar Bezug zur Sinneswelt, erarbeitet aber gleichzeitig eine Art konkrete Logik heraus. Es war das Zeitalter der Vernunft, der Kritik und der Utopie. Die Kritik richtete sich an legitimierte Herrschaft, davon abzuleitender Willkür und Privilegien, die bestimmten gesellschaftlichen Gruppierungen gewährt wurden. Demgegenüber standen die Fähigkeiten, das Bewusstsein und die eigene Macht des Individuums. Die Erziehbarkeit des Menschen und die Veränderbarkeit der gegebenen Zustände gehörten zu den Grundlagen des aufklärerischen Fortschrittsgedankens. Der Gesamtzusammenhang von der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft – das Prinzip der Kontinuität – führte zur Erkundung von Ursachen und Handlungen mit Blick auf Vergangenes und Kommendes. Mit der immer tiefer werdenden Veränderung innerhalb der Gesellschaft änderte sich auch der Blickwinkel, aus dem das Zurückliegende und das Kommende wahrgenommen wurden. Es begannen sich neue Problemlagen und Fragestellungen zu entwickeln, die mit neuen methodischen Herangehensweisen erkundet wurden. Die Aufmerksamkeit richtete sich auf eine neue Landschaft von Gebildeten und Denkern. Entsprechend veränderte das alles die Darstellungsform in der Kunst. Besonders in der Literatur machte sich die argumentative und diskursive Haltung bemerkbar und offenbar

⁹ Vgl. Safranski, Rüdiger: **Goethe. Kunstwerk des Lebens**, München, Hanser, 2013.

ging es nicht mehr nur darum, schön zu erzählen, sondern Wahrheiten anzudeuten. Insgesamt lässt es sich feststellen, dass die kunsttheoretischen Entwicklungen, angefangen bei der Antike bis in die Gegenwart, durch die Auseinandersetzung der Philosophie mit dem Kunstwerk gekennzeichnet sind.

Das aufklärerische Ideengut, das vom Prinzip der Totalität ausging, sah einen Zusammenhang und eine Wechselbeziehung zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, dem Objekt und dem Subjekt und schließlich dem Abstrakten und dem Konkreten vor. Diese Herangehensweise bildete die Grundlage der Wechselbeziehung zwischen der Philosophie und der Ästhetik. Wie diese Wechselbeziehung in der Praxis aussieht, zeigt sich in den Werken von französischen Aufklärern. Einer von ihnen ist Denis Diderot, der politisch-philosophische Schriften veröffentlichte, zugleich aber auch die Rolle des menschlichen Bewusstseins im öffentlichen Leben betonte, in dem er Theaterstücke rezensierte und Kunstaussstellungen kommentierte. Diderot setzte sich mit den Künsten seiner Zeit auseinander und deutete darauf hin, dass das aufklärerische Ideal einer Gesellschaft und ästhetische Bildung unzertrennlich waren. Denn die ästhetische Bildung, die auf aufklärerischen Ideen basierte, führte dazu, dass das Bürgertum, also eine Gesellschaftsgruppe ohne Privilegien, Kunst interpretierte und nach eigenem Geschmack urteilte. Diese emanzipierte Stellung war ein großer Schritt auf dem Weg zur Beseitigung der Vormundschaft des privilegierten Adels. Die ästhetische Bildung hatte somit zur Folge, dass kulturelle Barrieren überwunden werden konnten. Insofern war die Ästhetik ein wesentlicher Faktor in der Umsetzung aufklärerischer Bestrebungen auf dem Weg zur Gleichheit. Denn der Fokus des aufklärerischen Ideenguts lag auf der Freiheit und der Gleichheit aller Bürger. Diese Freiheitsidee wurde vorweg mithilfe der Philosophie abstrahiert dargestellt und diskutiert. Die Freiheit des Menschen bedeutete im konkreten Sinne die Freiheit des menschlichen Körpers, die sich in Form von Könnensbewusstsein zeigte. Darunter versteht sich die Gestaltungsfähigkeit, die die menschliche Vernunft und den menschlichen Körper in ihrer Alltagspraxis verbindet. Die Freiheitsambitionen des Menschen zeigten sich im Alltag des Individuums. Mit der Entstehung des öffentlichen

Lebens im 18. Jahrhundert brachte das Individuum die Realisierung des Könnens in Erfahrung. Zweifellos ist auch das künstlerische Schöpfungstum ein Resultat des Könnensbewusstseins, allerdings wurde das Wesen des Kunstwerks sowohl hinsichtlich seiner Produktion als auch der Rezeption erst mithilfe von Ästhetik konkretisiert.

Die Aufklärung war eine gesamteuropäische Bewegung, die im Endeffekt der Moderne als Triebkraft diente. Die Französische Revolution hat dazu beigetragen, dass Gefühle ebenfalls eine Stellung in der politischen Arena einnahmen. Die feste Überzeugung davon, dass die Aufklärung eine Bewegung war, die Gefühle komplett ausließ und die Vernunft ins Zentrum setzte, schien nicht komplett akzeptabel zu sein. Wenn man die aufklärerischen Denker genauer betrachtet, so sieht man, dass die radikalsten unter ihnen den Gefühlen ebenfalls freien Lauf zu geben suchten. Die oben angesprochenen Schriften Diderots oder die Geschichten Voltaires brachten die Neuheit ans Tageslicht, dass das Kommende nicht allein durch Vernunft interpretiert werden konnte. Die Anwendung der Ästhetik war eine Folge dieser Feststellung. Louis Antoine Saint-Just, einer der Anführer der Französischen Revolution rief aus: „Das Glück ist eine neue Idee in Europa!“ (Just, 2017: 143). Auch hier sieht man die Wechselbeziehung zwischen Gefühlen und Ideen. Sein Ausruf zeigte das Ineinandergehen von Gefühl und Idee und machte somit sichtbar, dass Gefühle Ideen hervorbringen und die Kraft haben, das politische Milieu zu verändern. Die Französische Revolution als ein Gesamtprozess stellt vor Augen, dass starke Gefühle wie Hoffnung, Furcht und Sehnsucht große Umwälzungen bewirken können.

Es ist für die vorliegende Studie von ausschlaggebender Bedeutung, den Charakter der deutschen Aufklärung aufzufassen und klar zu erkennen, worin ihre Eigenarten bestehen. Ist es tatsächlich so, dass die deutsche Aufklärung wichtige Unterschiede im Vergleich zur französischen Aufklärung aufweist? Weltweit geht man von einer Gegenüberstellung der deutschen Aufklärer und der französischen Aufklärer aus. Doch sieht man genauer hin, so stellt man fest, dass eigentlich keine Kluft zwischen ihnen herrscht. Im Gegenteil; Montesquieu, Diderot wie auch Rousseau gehören zu den größten Inspirationen der Sturm und Dränger, wie Lukács feststellt:

“The theory of the alleged opposition of "Storm and Stress" to the Enlightenment is equally unsound. On the one hand, the official German falsification of history toils to oppose the historical Weltanschauung which is found in "Storm and Stress" to the alleged anti-historicism of the Enlightenment. On the other hand, it proceeds from the mechanical antithesis between reason and feeling and thereby arrives at the alleged irrationalism of German literature at that time [...] This historical legend is so widespread and influential that one can see how it affects even progressive anti-Fascist writers.” (Lukács, 1979: 14)

Allerdings dominiert zugleich die Ansicht das literaturwissenschaftliche Milieu, dass es auch eine Diskrepanz zwischen der deutschen Aufklärung und dem Sturm und Drang gab. Ausgehend von der starken Hervorhebung der Vernunft seitens der Aufklärung, so behauptet man, bestehe eine kritische Haltung bei den Stürmern und Drängern, die sich dem gegenüberstellten, in dem sie die Sinne in den Vordergrund stellten. Ausgehend von diesem Standpunkt werden insbesondere Goethe und Schiller nicht als Angehörige der Aufklärung bewertet, sondern sie werden von der klassischen Aufklärung getrennt aufgefasst, wodurch sie beinahe als Vorreiter der Romantik vorgeführt werden. Wenn man allerdings davon ausgehen will, dass die Romantik und die irrationale Tendenz des Kunstwerks bei der Etablierung der faschistischen Landschaft eine Rolle gespielt hat, so müsste man dieser These zufolge annehmen, dass auch Goethe und Schiller Teil an diesem Hergang hatten, wenn nicht sogar die größten Denker auf diesem Wege gewesen sind. Bei den Diskussionen der Marxisten in den 1930er Jahren lässt sich klar erkennen, dass zahlreiche Intellektuelle diese Annahme akzeptierten und Goethe als reaktionär kategorisierten. Thomas Mann dahingegen hat sich mit seiner Ansicht dagegengestellt. Er hat Goethe als Repräsentant der Aufklärung anerkannt und ihn ins Zentrum seines Gedankensystems und seiner künstlerischen Produktion gesetzt. Cassirer hat umfangreiche Aufzeichnungen, in denen er auf das Verhältnis zwischen der Aufklärung und dem Klassizismus hinweist. Er deutet auf eine Verbindung hin und glaubt, dass sie nicht als Gegensätze existierten, sondern als komplementäre Kräfte. Darüber hinaus geht er von einer linienartigen Beziehung zwischen Rousseau, Kant und Goethe aus. Zweifelsohne ist er sich dessen bewusst, dass der Sturm und Drang eine Art Auflehnung an die Aufklärer repräsentierte, da diese Bewegung einen freien Umgang bei der künstlerischen Darstellung anstrebte. Doch erwies sich für ihn, dass die klassische Form

und das freie Schöpfungstum gar nicht so eindeutig voneinander getrennt betrachtet werden sollten.

Die Auffassung, dass die Aufklärung und der Sturm und Drang entgegengesetzt sein sollen, ist unterdessen mehr als nur ein Klischee. Um diese Idee zu unterstützen, wird oft *Die Leiden des jungen Werther* als Beispiel genommen. Viele Denker stellen eine große Trennwand zwischen der Aufklärung und dem Klassizismus auf. Die Intention besteht darin, einen Zusammenhang zwischen dem Klassizismus und der Romantik aufzubauen und dahingegen die Aufklärung zurückzulassen und abzuwerten. Jedoch stehen sie eigentlich unmittelbar in Wechselwirkung miteinander. Wichtig ist es, einzusehen, dass diese Idee der Trennung von Aufklärung und Klassizismus unter Berücksichtigung einer ganz besonderen Absicht entstanden ist. Die Betonung, die Aufklärung befürworte allein den menschlichen Verstand, mit anderen Worten das rationale Denken, und ließe die Sinneswelt komplett aus, erzeugt das Gefühl einer willkürlichen Ideenwelt geprägt von Tyrannei. Daraus folgt die zusammenhangslose Hervorhebung der Sinne und des Gefühls, die später in der Sinnesleere münden soll, in der sich das Bürgertum in naher Zukunft verlaufen sollte. Die Abwertung der Vernunft und die Verherrlichung der Sinne hatten ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Folge, dass die bürgerliche Gesellschaft sich nicht mehr zu orientieren wusste. Auch wenn man bei diesem Standpunkt von der Konkretheit der Gefühle ausgeht, weil es ja dem Individuum eigen sein soll und der geistige Zustand auch die Handlung bestimmen soll, stellte sich heraus, dass allein die Sinne nicht ausreichend waren, in krisenhaften Phasen einen Ausweg für den Menschen vorzuzeigen. Insofern war die Abwertung der Aufklärung reaktionär.

Die deutsche Aufklärung war nicht von einem großen historischen Ereignis geprägt, wie es in Frankreich eher der Fall war. Vielmehr war die Phase durch die Suche und den Drang nach Selbstkenntnis gekennzeichnet. Das 18. Jahrhundert zeichnete sich dadurch aus, dass das Volk sich zu entdecken suchte, indem es an die Grenzen der Vernunft und der Sinne ging. Die Revolution in Form von großen gesellschaftlichen Umwälzungen war in diesem Sinne auch etwas, worüber man nachdenken musste. Gotthold Ephraim Lessings *Minna von Barnhelm* ist für diese Suche insofern symbolhaft, als das Werk

sich mit der menschlichen Vernunft und deren Aufeinandertreffen mit den Sinnen beschäftigt. Die Frage nach dem ethisch Korrekten prägt das Werk. Im Endeffekt lässt sich feststellen, dass eine Gesellschaft, die auf ständischer Ordnung basiert, zwangsweise unterschiedliche Auffassungen von Prinzipien, von Verboten, dem Richtigen und dem Falschen aufweist. Wenn einmal die Klassengegensätze aufgehoben sind, erst dann entsteht die Grundlage für ein einheitliches System von ethischen Prinzipien.

Der Aufbau einer neuen Gesellschaft und der Prozess der Herausbildung des neuen Menschen schrieb der ästhetischen Erziehung eine besondere Rolle zu. Der Bürger, der die neue Gesellschaft repräsentieren sollte, konnte sich durch die Ästhetik von den vorherigen Generationen unterscheiden. Die Begegnung von Philosophie und Kunst war eine Bildungskonzeption. Somit kann man von der Ästhetik als Philosophie der Kunst sprechen. Gleichzeitig entstand die Ästhetik als „Diskurs über den Körper“. Denn das freie Spiel des Sinnlichen erfolgt zeitgleich mit der Freiheitsambition des Körperlichen. Die klassische Ästhetik sieht eben diese Vermittlung zwischen dem freien Körper und dem freien Geist vor. Terry Eagleton macht darauf aufmerksam:

“Aesthetics is born as a discourse of the body [...] The distinction which the term ‘aesthetic’ initially enforces in the mid-eighteenth century is not one between ‘art’ and ‘life’, but between the material and immaterial: between things and thoughts, sensations and ideas [...] It is thus the first stirrings of a primitive materialism – of the body’s long inarticulate rebellion against the tyranny of the theoretical.” (Eagleton, 90: 13)

Eagleton setzt den Beginn des Diskurses der Ästhetik zeitlich mit der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft gleich, denn es war eine Phase, in der Werte und Normen neu zu formulieren waren. Insofern diente die Ästhetik zu einer Art Versöhnung, da sich einheitliche Werte nicht mehr durchsetzen konnten. Somit wurde Kunst unumgänglich Teil gesellschaftlicher Prozesse und erhielt eine politische Dimension.

1.2. Die Kunst seit der Französischen Revolution bis zum 20. Jahrhundert

Die politische Dimension von Kunst hatte zur Folge, dass Literaten Texte verfassten, mit denen sie ihren politischen Standpunkt bekannt gaben. Der Titel von Thomas Manns Werk *Betrachtungen eines Unpolitischen* aus dem Jahre 1918 ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert. Es ist ein Sachbuch, in dem Mann zu Themen wie Dekadenz, Weltkrieg, der kommende Aufstieg des Faschismus und aus der Erfahrung des vorliegenden Umbruchs, der für die Menschheit von großer Bedeutung ist, Stellung nimmt und insgesamt politische und kulturelle Ereignisse aus eigenem Blickwinkel betrachtet und evaluiert. Ohne Zweifel war es kein Zufall, dass er das offenbar politische Werk mit dem Titel ironisiert. Historische Ereignisse, die die Gesellschaft sehr direkt beeinträchtigen interessierten Intellektuelle wie Thomas Mann seither, wie in ihren literarischen Werken zu erkennen war, allerdings neigten sie selten dazu, politische Ansichten offen zu publizieren. Die Ironie im Titel kann insofern als eine Kritik an deutsche Intellektuelle aufgefasst werden. Es gab eine Annahme, deren Ursprung auf das 18. Jahrhundert zurückzuführen ist, nämlich dass deutsche Intellektuelle, Denker oder Künstler unpolitisch seien. Demzufolge seien sie zu vorsichtig und objektiv, um eine Idee vertreten zu können. Madame de Staël, bedeutsame Autorin und wichtige Person des 18. Jahrhunderts war die erste, die den unpolitischen Charakter des deutschen Denkers bzw. Künstlers thematisierte und diese Idee fand Resonanz in der Öffentlichkeit, sodass sie bis ins 20. Jahrhundert die Wahrnehmung des deutschen Intellektuellen prägte. Madame de Staël unterstreicht in ihrem Werk aus dem Jahre 1815 mit dem Titel *Über Deutschland*, das sie infolge einer Deutschlandreise verfasste, dass deutsche Intellektuelle „die größte Kühnheit im Denken mit dem folgsamsten Charakter verbinden“ (de Staël, 2015: 17). Die preußischen Reformen, die eine Reihe von Staats- und Verwaltungsreformen umfassten, führten eine Modernisierung in gesellschaftlichem und wirtschaftlichem Sinne herbei. Allerdings führte insbesondere die Militärreform zur Neuordnung der gesellschaftlichen Struktur, in der die Mitwirkungsmöglichkeiten stark

eingeschränkt waren. Diese Einschränkung hatte großen Einfluss auf die Intellektuellen und war der Hauptauslöser der Auffassung, dass deutsche Intellektuelle unpolitisch seien. Es fiel Madame de Staël auf, dass es sogar infolge der Französischen Revolution keine deutschen Intellektuelle gab, die in der Öffentlichkeit politische Ideen und die Werte der Revolution lautstark verteidigten. Dieser Aspekt verstärkte ihr Vorurteil vom folgsamen oder vielleicht eher unpolitischen deutschen Denker.

Die deutsche Avantgarde und ihre Vertreter gingen zwei Jahrhunderte später von derselben Auffassung aus und distanzieren sich von deutscher Tradition und entwerteten sie als unpolitisch. In den 1930er Jahren repräsentierte diese Haltung unter den deutschen Intellektuellen die vorherrschende Neigung, Kritik am deutschen Denker zu üben, der es nicht wagte, sich gegen die starke militaristische Prägung des deutschen Reiches Stellung auszusprechen. Die überlieferte Auffassung vom unpolitischen deutschen Denker stellte ein Gegenpol zum auflehrenden, destruktiven und sensationellen Charakter der Avantgarde dar und ließ das Radikale an der politischen und ästhetischen Haltung der Avantgardisten besonders deutlich erkennbar werden. In der Expressionismusdebatte in den 1930ern gab es marxistisch gesinnte Autoren, die von diesem Vorurteil des unpolitischen deutschen Intellektuellen ausgingen und damit argumentierten, dass die Avantgarde dazu beitrug, dass deutsche Denker und Künstler aus dem Winterschlaf erwachten. In dieser Phase wurde die angeblich gehorsame – mit Staëls Worten folgsame – und sich gern dem Willen einer Autorität unterordnende Prägung des deutschen Intellektuellen verurteilt. Diese Argumente wurden so weit gebracht, dass sogar Goethe und Schiller, Schriftsteller, die die Aufklärung und den Humanismus vertreten, mithilfe der geschliffenen Rhetorik der Avantgarde als reaktionär und fortschrittsfeindlich abgestempelt wurden. Wie im vorigen Kapitel ausführlich dargestellt wurde, kam es sogar so weit, dass behauptet wurde, dass diese Autoren die Werte vertreten würden, die später den Faschisten den Weg ebneten.

Insofern sich die Avantgardisten gerade gegen ästhetische Traditionen richteten, wurde die Zurückweisung der Tradition zum Dreh- und Angelpunkt aller Diskussionen in den 1930ern. Konnte es denn wirklich sein, dass die gesamte deutsche Tradition keinen

einzigem fortschrittlichen Impuls beherbergte und komplett ignoriert werden müsste? Um diese Frage beantworten und die Diskussion um die Tradition bewerten zu können, muss man vorab darlegen, dass sowohl während der Französischen Revolution als auch in den darauffolgenden Jahrhunderten deutsche Intellektuellenkreise auf eine ganz bestimmte Art auf der Grundlage gesellschaftlicher Gegebenheiten äußerst politisch waren. Aus dieser Darlegung kann man zweierlei schließen. Erstens lässt sich daran ablesen, inwiefern die moderne deutsche Kunst sich von den avantgardistischen Künstlern der übrigen europäischen Länder unterscheidet und worin ihre Eigenart besteht. Zweitens sieht man daran, in welche widersprüchliche Lage sich die Avantgarde versetzt, in dem sie behauptet, alle tradierten Formen seien unpolitisch und fortschrittsfeindlich, da diese Idee eine der ältesten vorurteilhaften Auffassungen über die deutsche Künstlertradition ist. Außerdem sollte man an dieser Stelle festhalten, dass man ästhetische Strategien und Praktiken sowie künstlerische Techniken nicht komplett separat von der historischen Tradierung betrachten kann. Schaut man nämlich genauer hin, so lässt sich feststellen, dass das gegenseitige Verhältnis ein dialektisches ist, da die Zurückweisung der Tradition ebenso neue Praktiken in der Kunst der Avantgarde herbeiführt. Weiterhin sieht man in der ästhetischen und politischen Haltung der Avantgarde direkte Anknüpfungspunkte an die deutsche Romantik. Die Beziehung zwischen der Avantgarde und der Romantik vor Augen zu stellen trägt wiederum dazu bei, Mythen der deutschen Tradition zu hinterfragen und wenn möglich aufzuklären und somit kann das vermeintlich Radikale der Avantgarde an den Tag gebracht werden.

Zwei historische Ereignisse, die in Deutschland Krisen auslösten und in deren Folge eine ideologische Polarität entstand, sind Anhaltspunkte, die bei der Bestimmung der historischen Bezüglichkeit der Avantgarde wegweisend sind. Das erste ist die Französische Revolution und die große Enttäuschung, die in der darauffolgenden Phase entstand. In Deutschland resultierte die Enttäuschung in Form von Reaktion auf aufklärerische Werte und wurde von den Romantikern gezeigt. Das zweite historische Ereignis ist die Krise Ende des 19. Jahrhunderts, die ursprünglich eine wirtschaftliche Krise war, aber sehr schnell eine gesellschaftliche Krise auslöste. Diese Phase brachte

reaktionäre bzw. konservative und rückwärtsgewandte Ideen herbei und der Fortschrittsgedanke verlor an Glanz sowie an verbindlicher Kraft. Diese Entwicklung wird mit Friedrich Nietzsches Philosophie vertieft, die das aufklärerische Fortschrittsdenken komplett verwirft. In beiden Fällen, sowohl bei den Romantikern als auch bei Nietzsche, richtet sich die Reaktion auf das von dem Gedankengut der Aufklärung repräsentierte, auf vernunftbestimmte Urteilskraft fußende Gesellschaftsmodell. Die ästhetische Haltung der Avantgarde lehnt die Vernunft und Kausalität ab und steht in Uneinigkeit mit den Werten der Aufklärung. In *Der philosophische Diskurs der Moderne* wird dieser Gedanke von Jürgen Habermas weiter ausgeführt. Die Postmoderne, die Habermas als eine Art „Neokonservatismus“ (Habermas, 1988: 69) auffasst, sei mit Absicht klar gegen die Ideale der Aufklärung. Diese Ablehnung bringe eigentlich indirekt das autoritäre Prinzip von der Epoche der Aufklärung mit sich. Weiterhin könne die Postmoderne, die das Streben nach Einheit und Ganzheit ebenso ablehnt, keineswegs zu der Behebung von Problemen der modernen Gesellschaft beitragen, da sie selbst keine Lösungsvorschläge gegen die Zersplitterung darbiete. Es besteht im Hinblick auf die Ablehnung aufklärerischer Werte so gesehen also eine historische Kontinuität zwischen den Romantikern, Nietzsche und den avantgardistischen Künstlern. Die historische Tradierung, die die charakteristischen Merkmale der Avantgarde zusammenstellt, kann auf der Grundlage des Verhältnisses zwischen dem Gedankengut der Romantiker und der Philosophie Nietzsche begriffen werden. Darunter finden sich sowohl Parallelen wie auch gedankliche Nuancen, die beide für die Entwicklung der Avantgarde von Belang sind.

Die feinen Unterschiede zwischen den Romantikern und Nietzsche treten besonders im Zusammenhang mit Krisen ans Tageslicht. Die Romantiker behaupteten, dass die Aufklärung nicht durch Zufall oder äußere Umstände daran scheiterte, ein gut funktionierendes Gesellschaftsmodell durchzusetzen, sondern glaubten, dass ihr gesamtes Programm fehlerhaft war. Darin war Nietzsche mit den Romantikern einig. Allerdings betrachteten die Romantiker die Krise als eine sogenannte Übergangskrise, brachten dementsprechend Ideen hervor und suchten die Überwindung der Krise. Ihr

Glaube an den unendlichen, ungeteilten Menschen und die Zuversicht im Hinblick auf die Zukunft der Menschheit sind sichtbar, auch wenn sie ein wenig hinter den dunklen *Hymnen an die Nacht* versteckt sind. In einem der ersten umfangreichsten Ausarbeitungen über die deutsche Romantik hebt Oskar Walzel diese Eigenschaft der Romantiker – insbesondere im Abschnitt über die ästhetische Weltanschauung Schellings und Schleiermachers – hervor:

„In der Kunst allein decken sich sinnliche und geistige Welt; denn das Genie ist die Intelligenz, die als Natur wirkt. So wird die Kunst zum höchsten Organon der Philosophie; denn sie löst das Problem, an dem das philosophische Denken arbeitet. Jedes wahre Kunstwerk ist eine zur vollkommenen Ausgestaltung gelangte Erscheinung der absoluten Welteinheit. In ihm ist der Gegensatz des Denktriebes und des Willenstriebs aufgehoben. Die Kunst ist die Vollendung des Weltlebens, sie ist die reifste Erscheinung des Ich, das den Urgrund aller Wirklichkeit bildet.“ (Walzel, 1912: 42)

Auch hier wird deutlich, dass die Romantiker an die Wahrheit glauben, jedoch davon ausgehen, dass sie nicht durch Vernunft bestimmt werden kann, sondern durch künstlerische Produktion. Demzufolge kann das Kunstwerk Konflikte überwinden und eine Harmonie zwischen Mensch, Natur und Gesellschaft herstellen. Die Krise, die Nietzsche in Erfahrung bringt, schreitet innerhalb der wahrgenommenen Zeit endlos fort und es ist eine Art fortdauernde Krise. Er geht dabei von einem Zustand aus, in dem es nicht mehr möglich ist, die Verhältnisse wieder einzurenken oder Konflikte zu überwinden. Aus der Krise gibt es keinen Ausweg und das menschliche Leben wird unter Krisenbedingungen fortgeführt. Nietzsches Auffassung von der Krise verbirgt keinen Hauch von Optimismus, es ist eine ausweglose Situation und demzufolge besteht für den Menschen auch keine Möglichkeit mehr, Harmonie und Einheit zu erlangen. Somit schließt Nietzsches Philosophie jedes geschlossene Gedankensystem und jedes einheitliche Gesellschaftsmodell aus. Nietzsches radikale Negation der Wahrheit trennt ihn von den Romantikern. Die Begriffe, die durch menschliche Vernunft aufgestellt werden, sind ein Irrtum und auch das Gefühl oder das durch Gefühle hervorgebrachte Kunstwerk kann keine Wahrheit entdecken, denn die Wahrheit selbst ist ein Irrtum.

Der größte gemeinsame Nenner der Romantiker und Nietzsches ist die ästhetische Auflehnung gegen das Gesellschaftsmodell der Aufklärung, das auf Vernunft und

Naturwissenschaften basiert. Die Romantik als eine europäische Geistesströmung hatte offensichtlich in jedem Land ein unterschiedliches Motiv, das sich besonders in der Literatur bemerkbar machte. In Deutschland wandelte die Romantik von einer philosophischen Bewegung, die besonders in ästhetischer Hinsicht neue Denkformen herbeiführte, rapide zu einer gesamten Weltanschauung. In Deutschland werden, angefangen bei den Romantikern bis hin zu Nietzsche, politische Anschauungen mithilfe von ästhetischen Prinzipien dargelegt und die philosophische Ästhetik bildet seither mit der Politik eine Gedankenkette. Dieses Verhältnis zwischen Ästhetik und Politik liegt der deutschen Avantgarde im 20. Jahrhundert ebenfalls zugrunde und zeichnet den Unterschied im Vergleich zu avantgardistischen Bewegungen in anderen europäischen Ländern aus. Es ist die Auswirkung der romantischen Tradition, dass die ästhetische Herangehensweise am avantgardistischen Kunstwerk einen politischen Anspruch hat. Die Hinwendung zur Mythologie, das Interesse für das Primitive und das Archaische, die Heiligsprechung des Kunstwerks und des Künstlers, die vorrangige Rolle, die der Kunst gewährt wird und die den Wissenschaften überlegen ist, die Betonung des Unterbewussten und des Überbewussten im Gegensatz zur Vernunft, die Neigung zum fragmentarischen Dichten, das Motiv des Dionysos, die Thematik der Weltflucht sind die auffälligsten gemeinsamen Eigenschaften, die bei den Romantikern zu sehen sind und strangförmig von Nietzsche bis zur Avantgarde reichen. Die genauere Betrachtung der Romantiker und auch der Philosophie Nietzsches wird es ermöglichen, die Parallelen und die Eigenarten der Avantgarde herauszuarbeiten.

Nach der Französischen Revolution gab es in Deutschland drei Strömungen, die die Revolution positiv oder negativ bewerteten: der Liberalismus, Konservatismus und die Romantik.¹⁰ Das Verhältnis der Romantik zum Liberalismus und dem Konservatismus ist insofern bedeutsam, als nach dem Ersten Weltkrieg das problemhafte Verhältnis

¹⁰ Besonders während der Phase der sogenannten Terrorherrschaft nach der Französischen Revolution hatten die Ereignisse in Frankreich zur Folge, dass in Deutschland sogar Gesellschaftsgruppen, die zuvor Reformen befürworteten, nunmehr eher konservativ eingestellt waren. Die kleinste Reform mit Vorsicht aufgenommen. Diese Lage trug dazu bei, dass die Gruppierung der Liberalen schrumpfte und konservative und romantische Ideen immer mehr an Bedeutung gewannen. Für diese Entwicklung vgl. Beiser, Frederick C: **Enlightenment, Revolution, and Romanticism. The Genesis of Modern German Political Thought, 1790-1800**, Cambridge, Harvard University Press, 2014.

avantgardistischer Gruppen zum Faschismus und zum Sozialismus wiederum Spuren von diesem trägt. Der Ausgangspunkt der Romantik ist, dass das von dem Gedankengut der Aufklärung vorgesehene Gesellschaftsmodell nicht funktionierte und zugrunde ging. Ganz grob gesagt ist mit diesem Modell ein nach den von Isaac Newton formulierten Gesetzen funktionierendes System gemeint. Dieses Modell fußte auf wissenschaftlicher Erkenntnis und Rationalität, sodass die Vernunft im Zentrum steht und die schöpferische Kraft repräsentiert. Die Revolution wurde zwar anfangs mit Euphorie entgegengenommen, wobei sich das änderte, sobald die Revolution radikaler wurde. Einer der radikalsten Taten der Jakobiner, die auf eine von purer Vernunft determinierte Gesellschaft zielten, war die Umsetzung des sogenannten Kultes des höchsten Wesens, der eine Art Ersetzung traditioneller Glaubensformen vorsah. Deutsche Intellektuelle jenseits des Rheins vereinten demzufolge die Vernunft mit der Radikalität der Revolution und machten die Vernunft sogar für die Taten während der Terrorherrschaft der Jakobiner für verantwortlich. Schon vor der Revolution wurden die Denker der Aufklärung von den Konservativen kritisiert. Die Aufklärer wurden damit beschuldigt, eine Neustrukturierung der Gesellschaft anzustreben. Nach der Revolution schlossen sich die Romantiker darin den Konservativen an, wobei das geistesgeschichtlich betrachtet eine besonders wichtige Übereinstimmung ist. Immanuel Kant stellt in seinem Werk *Kritik der reinen Vernunft* kurz vor der Revolution die Frage, ob reine Vernunft praktisch sei und unterstreicht, dass die Vernunft in der Festsetzung ethischer Prinzipien und politischer Perspektiven bestimmend sei. Die Gesellschaft und der Staat müssten somit gemäß der menschlichen Vernunft reorganisiert werden. Diese philosophische Perspektive war offensichtlich eine äußerst scharfe politische Haltung, die in der Phase besonders auffiel. Als Erstes widersprachen dem die Konservativen, die die Erkenntnis der Vernunft gegenüberstellten. Demzufolge sei es die generationsübergreifende Erkenntnis oder mit anderen Worten die Erfahrung, die sowohl ethische Werte und Prinzipien als auch gesellschaftliche Normen bestimme. Die Vernunft könne nur als ein Weg oder Mittel zur Erkenntnis dienen. Die Romantiker befürworteten zwar Forderungen des liberalistischen Programmes wie Pressefreiheit oder Meinungsfreiheit,

allerdings standen sie in der Diskussion zwischen dem Rationalismus und dem Empirismus auf der Seite der Erkenntnis und kritisierten die Vernunft. Offensichtlich gingen sie bei der Positionierung in dieser Diskussion von der Philosophie der Ästhetik aus und meinten ohne Zweifel die Erkenntnis, die sich als Folge von künstlerischer Wahrnehmung formt. Auch in dieser Diskussion sieht man, dass sich politische Positionierungen durch philosophische Debatten herausbilden, die Fragen der Metaphysik, der Ethik und Ästhetik fokussierten. Kants Grundlegung der Erkenntnistheorie und seine Ausarbeitung der Ethik und der Rechtsphilosophie wurde so aufgefasst, dass alle Institutionen und alle tradierten Werte mit von der Vernunft gedachten Kriterien unstrukturiert werden mussten. Konkret gesagt müsste demnach die Monarchie durch die Republik ersetzt werden. Die Romantiker hatten zwar Einwände gegenüber der Monarchie in der Form, wie sie die Konservativen befürworteten. Trotzdem kritisierten sie aber die Republik als Staatssystem, da sie mit der reinen Vernunft gleichgesetzt wurde. Leider bedeutet dieser Zwiespalt aber nicht, dass die Romantiker ein neues, anderes und besser funktionierendes System, eine Organisation und Verwaltung in Anerkennung gesellschaftlicher Interessen ausdrückten, die eine Alternative zu diesen beiden ihrer Meinung nach problemhaften Systemen darstellen könnte. Sie widerstrebten der Kategorisierung der Gesellschaft durch rationale Arbeitsteilung und setzten dem einen Zustand vollkommener Ganzheit gegenüber, in dem der Mensch ganz und ungeteilt, in der Totalität seines Gemüts vorhanden ist, wie es ihn in der Vergangenheit gegeben hat. Sie ersehnten die Lebens- und Arbeitsverhältnisse der frühen Neuzeit, in der man mit der Natur im Einklang war und die Völker in Gemeinschaften lebten, noch bevor das aufklärerisch gesteuerte Erkenntnisinteresse sich auf die gesellschaftlichen Schichten und Klassen gerichtet hatte. Die Tatsache, dass die seitens der Romantiker ersehnten Werte in der Vergangenheit liegen, dient als Antrieb, der der Neigung zum Mythos, dem Interesse für das Archaische oder dem Dionysos Motiv zugrunde liegt. Auch vom Unterbewusstsein und Überbewusstsein erhofften sich die Romantiker eine Inspiration, die im kollektiven Gedächtnis der Menschheit versteckt sein könnte und aufgedeckt werden müsse zugunsten der schöpferischen Kraft und der

künstlerischen Produktion. Diese Zuneigung der Romantiker zur Vergangenheit machte die Nähe der Romantik zum Konservatismus wie auch zur Religiosität aus. Um abschließend noch einmal zu betonen muss man an dieser Stelle unterstreichen, dass die Kritik der Romantiker an der Aufklärung darin resultierte, dass sie auf der Seite des Konservatismus standen. Dieser Prozess zeigt Parallelitäten mit dem Werdegang der Avantgardisten, die Anfang des 20. Jahrhunderts ebenso Überschneidungspunkte mit den reaktionären und später auch mit den faschistischen Bewegungen hatten. Dieser Aspekt spielt für den weiteren Teil dieser Arbeit eine besonders wichtige Rolle.

Es ist auffällig, dass die Kritik an der Aufklärung in Form von Kritik an Kant und seiner Philosophie erfolgt. Sowohl die Romantiker als auch Nietzsche setzten sich systematisch mit Kants Argumenten auseinander und verurteilten diese. Die Kritik an Kant war zweierlei. Man kritisierte ihn, weil er die Vernunft für die einzige Quelle aller Wahrheit und Weisheit hielt. Auch wurde er kritisiert, weil er an der Autonomie der Ästhetik festhielt und immer wieder betonte, dass Kunst nicht als Quelle der Wahrheit taugen kann. Es ist ein Paradox, dass wiederum Kants Philosophie es war, die der Ästhetik eine Autonomie gewährt hatte, auf deren Grundlage die Romantiker und die Ästhetiker Kritik an Kant üben konnten. In seinem Werk *Kritik der Urteilskraft* schreibt Kant der Ästhetik eine „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ (Kant, 2004: 142) zu und unterstreicht die potenzielle Interesselosigkeit des Wohlgefallens bei der Herausbildung des ästhetischen Urteils. Im Gegensatz zur theoretischen Vernunft, die die Weisheit der Natur aufdeckt, oder der praktischen Vernunft, die ethische Prinzipien definiert, bestreitet Kant mithilfe der Autonomie des ästhetischen Urteils den Wahrheitsgehalt der Kunst, denn „das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse.“ (Kant, 2004: 116). Kunst sei demnach eine Angelegenheit des interesselosen Wohlgefallens und keine Angelegenheit der Weisheit. Die Ästhetik schafft sich nicht einen eigenen Existenzraum, allerdings hat sie eine autonome Stellung und vermittelt zwischen der theoretischen und der praktischen Vernunft. Mit anderen Worten dient das ästhetische Urteil zur Übertragung der Weisheit. Insofern betont Kant, dass Kunst nicht über ein Erkenntnisvermögen verfüge, aber zugleich einen Möglichkeitsraum biete, die an der

Erfahrung ansetzende und auf der Anschauung und den Begriffen begründete menschliche Erkenntnis zu überwinden. Somit verwendet er den Begriff der transzendentalen Ästhetik. Im Folgenden betont Kant die Beziehung zwischen Ästhetik und Ethik und bestimmt ästhetische Schönheit als Symbol von Sittlichkeit, womit er der Schönheit und dem Ästhetischen eine neue universale Instanz verleiht. Das Phänomen des Schönen in der Natur und in der Kunst wird mit der ästhetisch reflektierenden Urteilskraft erkannt und das macht die Ästhetik zum Gegenstand der theoretischen Vernunft. Die Autonomie der ästhetischen Urteilskraft ist eine Art dritte Kritik, durch die das wesentliche Element der Ästhetik hervortritt, nämlich das Schöne. Die ästhetische Einstellung ist nach Kant wie die theoretische und praktische Vernunft ebenso vernünftig, allerdings weist sie eine Eigenart auf. Diese Eigenart zeigt sich in der sogenannten Interesselosigkeit. Allerdings sind die Elemente der Rationalität im ästhetischen Urteil genau so präsent wie die Sinnlichkeit, so dass es eine Vereinbarung der praktischen und der theoretischen Vernunft zu bilden scheint. Es wirkte etwas überraschend, dass Kant einen Zusammenhang zwischen dem Ästhetischen und dem Moralischen erkennt und schien vermutlich auch etwas widersprüchlich, da das Ästhetische ja seiner Auffassung nach nur auf dem Gefühl der Lust gegründet sei, das so direkt keine Verwandtschaft mit purer Vernunft erkennen lässt. Die Widersprüchlichkeit bestand darüber hinaus in der Grundlegung des Daseins. Auf der einen Seite befürworteten die Aufklärer ein den Naturgesetzen der Welt unterworfenen System und eine diesem unterworfenen Menschheit. Auf der anderen Seite sieht ihr Gedankensystem einen Menschen vor, der seine Handlungen aus sich selbst heraus bestimmt und der Phänomenalität nicht unterliegt. Sie konnten kein Gesellschaftsmodell aufstellen, in dem das Objekt und mit Kants Begrifflichkeit „die Dinge an sich“ und das zwecksetzende freie Subjekt gemeinsam existieren konnten. Auch wenn sich Kant als allererstes mit René Descartes auseinandersetzte und den Körper-Seele-Dualismus kritisierte, landete er selbst inmitten einer Spaltung, indem er theoretische und praktische Vernunft dermaßen streng voneinander trennte. Diese Dualismen in der Metaphysik verwandelten sich nach philosophischer Grundlage und gesellschaftlichen Prozessen. Nach der Revolution stand

der Dualismus zwischen individueller Freiheit und kollektivem Zwang im Zentrum. Kant versuchte eigentlich mit seiner tiefgreifenden Fragestellung, „ob und wie reine Vernunft praktisch, d.i. unmittelbar willenbestimmend, sein könne“ (Kant, 1986: 46) darauf hinzuweisen, dass in gewissem Maße eine Legitimität des Zwangs gegeben ist, sobald der Zwang einen Freiheitsbereich sichert. Diese Idee war initiatorisch und diente den Romantikern als Ausgangspunkt. Die Romantiker übernahmen die Herangehensweise Kants, die die Autonomie des ästhetischen Urteiles vorsah. Allerdings versuchten sie die Subjekt-Objekt Spaltung dadurch zu überwinden, vom Kunstwerk eine Reproduktion von Ganzheit zu erhoffen. Die Romantiker glaubten, in ihrer ästhetischen Philosophie die Wirklichkeit und die Einheit vom Subjekt und dem Objekt zu erringen. Schiller befasste sich ebenso mit Kant und dem ästhetischen Urteil und versuchte den Antagonismus zu überwinden. Ausgehend von Rousseaus Ideen versucht er die Spaltungen, die der moderne Mensch durchmacht, als natürliche Folgen des kulturellen Fortschritts zu evaluieren und zielt mit seinen Stücken darauf ab, den Dualismus des Menschen und der Natur zu überwinden. Er entfernte sich von Rousseaus Idee von der Harmonie des gesellschaftlichen Zusammenlebens und wandte sich der Herangehensweise der Romantiker zu, die der Kunst eine besondere Stellung gewähren. Allerdings unterscheidet er sich von ihnen und ist auf der Seite Kants einzuordnen, da er mit seiner These von der spielerischen Kunst ausgeht, die der Wahrheit bis an die Grenzen geht. Schiller thematisierte das Problem der modernen Entfremdung in seiner *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* betitelten Reihe von Briefen und betonte, dass der Mensch – gespalten durch den sinnlichen Trieb und dem Formtrieb – nur im Spielerischen der Kunst einheitlich existieren könne. Der Mensch wird in seiner Beziehung zum Schönen wieder funktionsfähig und harmonisch. Die Kunst ist ihm zufolge ein Schein, aber sie geht bis an die Grenze der Wahrheit, überschreitet die Grenze zwar nicht und ist ein Experiment der Freiheit. Schiller legt das Verhältnis zwischen der Kunst und der Wirklichkeit und den Scheincharakter der Kunst, der ihm Freiheit bringt in seinen Briefen dar und kommentiert die Kritik, auf die er stößt:

[Zehnter Brief]

„Weil der Geschmack nur auf die Form und nie auf den Inhalt achtet, so gibt er dem Gemüt zuletzt die gefährliche Richtung, alle Realität überhaupt zu vernachlässigen und einer reizenden Einkleidung Wahrheit und Sittlichkeit aufzuopfern. Aller Sachunterschied der Dinge verliert sich, und es ist bloß die Erscheinung, die ihren Wert bestimmt. (Schiller, 2016: 29)

[...]

[Sechszwanzigster Brief]

Es versteht sich wohl von selbst, daß hier nur von dem ästhetischen Schein die Rede ist, den man von der Wirklichkeit und Wahrheit unterscheidet, nicht von dem logischen, den man mit derselben verwechselt – den man folglich liebt, weil er Schein ist, und nicht, weil man ihn für etwas Besseres hält.“ (Schiller, 2016: 85)

Schiller betont, dass der Gefallen, den die Schönheit erregt, die Realität nicht bedeckt, sondern die Kunst „die Grenzen der Wahrheit bewahren“ (Schiller, 2016: 86) wird. Allerdings unterscheidet er sich trotzdem von Kant, auch wenn er in der Kategorisierung des ästhetischen Urteils mit ihm übereinzustimmen scheint. Denn im Gegensatz zu Kant glaubt Schiller, dass die Einheit und Vollkommenheit des Menschen durch eine höhere – durch den Spieltrieb hervorgebrachte – Kunst, wiederhergestellt werden könne. Schiller benutzt mit Absicht den Begriff des Spieltriebs, von dem er glaubt, dass es den sinnlichen Trieb und den Formtrieb verbinde. Schiller hinterfragt, ob der reine Verstand imstande sei, mit den „strengen Fesseln der Logik“ (Schiller, 2016: 15) die Dinge mit Sinnen zu ergreifen. Infolgedessen glaubt er, dass Schönheit – mit anderen Worten Kunst – die gewisse Realitäten nicht ausschließt, eine Weisheit bieten könne. Diese Auffassung Schillers wird zum Ausgangspunkt der Romantiker, die diese Idee radikalisierten und erklärten, dass Kunst die wahre Quelle der Wirklichkeit und somit auch der Weisheit sei. Den ersten Schritt in Bezug auf die Frage, wie man die Weisheit der Wahrheit erreichen könnte, machte Friedrich Hölderlin. Um dem ästhetischen Urteil den Charakter des Ursprungs der Wirklichkeit zu verleihen, gab er der Kunst eine vorrangige Stellung im Vergleich zur Philosophie. In seiner Notiz aus dem Jahre 1795 stellt er seine Vorstellung der Objektivierung oder Verwirklichung durch Kunst dar:

„Sein drückt die Verbindung des Subjekts und Objekts aus. Wo Subjekt und Objekt schlechthin, nicht nur zum Teil vereinigt ist, dass gar keine Teilung vorgenommen werden kann, ohne das Wesen desjenigen, was getrennt werden soll zu verletzen, da und sonst nirgends kann von einem Sein schlechthin die Rede sein.“ (Hölderlin, 1962: 226)

Hölderlin glaubte, die Spaltung zwischen Objekt und Subjekt könne nicht mit Vernunft überwunden werden, sondern mit Gefühl, wiederum nicht mit der Philosophie, sondern mit der Ästhetik. Diese Anweisung zeichnet einen historischen Wendepunkt in der Metaphysik aus und hier setzte im Jahre 1800 Schelling mit seinem Werk *System des transzendentalen Idealismus* an und versuchte diese Idee zu systematisieren. Sein Ausgangspunkt ist auch der Dualismus zwischen Zwang-Freiheit, Ego-Natur, Id-Wahrheit sowie der Zwiespalt zwischen dem Praktischen und dem Theoretischen. Schelling versucht das Prinzip des Zwangs in der Natur, mit anderen Worten das Naturgesetz, und das Prinzip der Freiheit des Individuums in der Gesellschaft im Kunstwerk zu einigen. Die Natur sei genau wie das Kunstwerk ebenfalls das Produkt ästhetischen Aktes. Der einzige Unterschied zwischen der erfahrenen Welt und dem Kunstwerk bestehe darin, dass in der erfahrenen Welt die Produktivität unbewusst durchgeführt wird, während beim Kunstwerk bewusst vorgegangen wird. So stellt er fest: „Die objektive Welt ist nur die ursprüngliche, noch bewusste Poesie des Geistes.“ (Schelling, 2000: 19) Die Einheit zwischen dem Subjekt und dem Objekt sowie zwischen Zwang und Freiheit erfolgt im Selbstbewusstsein oder Weltbewusstsein des Künstlers, denn im Bewusstsein des Künstlers sind Subjekt und Objekt ungeteilt und ganz. Diese Ganzheit lässt sich nur mit Gefühl verstehen und nachempfinden, wogegen begriffliche Logik sie nicht erfassen kann. Die Einheit im Bewusstsein des Künstlers findet sein Objekt im Kunstwerk. Schelling macht folgende Formulierung:

„Die Philosophie geht aus von einer unendlichen Entzweiung entgegengesetzter Tätigkeiten; aber auf derselben Entzweiung beruht auch jede ästhetische Produktion, und dieselbe wird durch jede einzelne Darstellung der Kunst vollständig aufgehoben [...] nur das Kunstvermögen ist, was ihn ganz enthüllen kann. Jenes produktive Vermögen ist dasselbe, durch welches auch der Kunst das Unmögliche gelingt, nämlich einen unendlichen Gegensatz in einem endlichen Produkt aufzuheben.“ (Schelling, 2000: 472)

Um also die Wirklichkeit zu erfassen, ist die Harmonie zwischen dem Subjektiven und dem Objektiven gefragt und diese Harmonie kann allein durch das Kunstwerk errungen werden. Im weiteren Verlauf seiner Ausführungen macht Schelling folgende Feststellung:

„Die Philosophie, so wie sie in der Kindheit der Wissenschaft von der Poesie geboren und genährt worden ist, und mit ihr alle diejenigen Wissenschaften, welche durch sie der Vollkommenheit entgegengeführt werden, nach ihrer Vollendung als ebensoviel einzelne Ströme in den allgemeinen Ozean der Poesie zurückfließen, von welchem sie ausgegangen waren.“ (Schelling, 2000: 477)

Damit überwindet er Hölderlins Eingriff, die Kunst der Philosophie überzuordnen. Sogar die Wissenschaft ist demzufolge der Kunst untergeordnet. Schlegel, ein weiterer wichtiger Vertreter der Romantik, hatte die Idee, unterschiedliche literarische Formen in der Dichtung zu vereinen, die eine sogenannte Symphilosophie und Sympoesie bilden, sodass eine makellose Harmonie entsteht. Er ging von einer neuen Ära der Kunst und Wissenschaften aus. Auch wenn die deutsche Romantik sich gegen die Metaphysik positionierte, leistete sie mit ihrer Auffassung von Ästhetik einen großen Beitrag zur Entfaltung des deutschen Idealismus. Besonders Schelling führte Kants „ästhetische Idee“ so viel weiter aus, dass es zum Idealismus führte. Kant machte folgende Definierung der ästhetischen Idee: „Unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“ (Kant, 2004: 249) Sein ästhetisches Urteil macht keine bestimmten Aussagen. Er legt sich nicht fest, sondern macht Andeutungen. Er gibt an, dass Ästhetik nicht die Quelle des Wissens sein und keine Weisheit bieten könne, doch er schließt nicht aus, dass mit der Ästhetik das erreicht werden könne, was mit der praktischen oder der theoretischen Vernunft nicht möglich sei. Davon ausgehend interpretierten die Romantiker Kants Ideen so, dass Kunst das ausdrücke, was nicht ausgesprochen wurde. Sie glaubten, dass bei Kant die Kunst mehr sei, als etwas, das nur Lust erweckte. Wichtiger ist, dass sich ausgehend von der Einbildungskraft der Geniekult herausbildete. Der Geniekult wird im weiteren Verlauf, bei Nietzsche und bei den Avantgardisten, als ein Begriff hervorstechen, der das Gefühl der Vernunft gegenüberstellt und die endgültige Überlegenheit des Gefühls deklariert. Der Künstler verliert während seiner künstlerischen Produktion mit dem Vordringen seiner Gefühle sein Bewusstsein und überschreitet seine Grenzen. Somit überwindet das entstandene Kunstwerk den Künstler und erreicht die Harmonie, die die

Entfremdung des Menschen überwinden kann. Die Menschheit empfindet das Kunstwerk, das der Künstler selbst mit Vernunft und ihren Begriffen nicht erklären kann, mit ihren Gefühlen nach und gelangt zum Vereinbarten und der Harmonie der Einheit. Die romantische Auffassung vom Genie, die die künstlerische Produktivität als überbewusst definiert und es als eine Eigenschaft kategorisiert, die nicht erlernbar und auch nicht übertragbar ist, wird somit einen Schritt weitergeführt und sogar der Künstler ist seinem Werk nicht gleichgesetzt. Somit ist das Kunstwerk dem Künstler überlegen, was dazu führt, dass das Wesen der Kunst vergeistigt und künstlerische Produktion jenseits der Vernunft positioniert wird. Diese Haltung der Romantiker wird von der Avantgarde übernommen. Die Avantgarde löst das Kunstwerk von der Vernunft los und hebt das Unterbewusste und Überbewusste noch mehr hervor. Die Bewunderung für die klassische Harmonie findet mit der Avantgarde ein endgültiges Ende, wie besonders im zweiten Kapitel dieser Studie dargelegt werden soll. Im Folgenden soll vorab die Wirkung Nietzsches herausgearbeitet werden, dessen Ideen für die Herausbildung der avantgardistischen Kunst bestimmend waren.

1.3. Nietzsche und der Bruch

Es ist besonders wichtig, das Verhältnis Nietzsches zur Romantik darzulegen, denn dieses Verhältnis spielt eine ausschlaggebende Rolle in der Herausbildung der oben erwähnten Haltung der Avantgarde. Die Entwicklung der Moderne und der künstlerischen Bewegungen, die sich in der Phase zwischen den zwei Weltkriegen entfalteten, stand sehr stark unter dem Einfluss des gedanklichen Strangs, der von der Romantik bis zu Nietzsches Gedankengut reicht. Die künstlerischen und politischen Neigungen der Moderne gründen sich auf das Gedankengut, das aus diesem Verhältnis hervordringt. Nietzsche bestimmte Anfang des 20. Jahrhunderts die gedankliche Ausformung der ästhetischen Prinzipien der modernen Kunst, indem er die Kritik am aufklärerischen Gedankengut, die die Romantiker schon übten, einen großen Schritt weiterführte und somit auch die Grundlagen der romantischen Ideen zerstörte. Die Forschung hat sich sicherlich mit dem Verhältnis und der Wechselwirkung zwischen

Nietzsche und der Romantik auseinandergesetzt. Überwiegend handelt es sich dabei um Abhandlungen, die den Einfluss der Romantik auf Nietzsches Gedanken untersuchen oder andersherum die Romantik von Nietzsches Gedanken ausgehend zu ergreifen suchen. In beiden Fällen wird von einer Wechselwirkung zwischen ihnen ausgegangen und es wird eine gedankliche Kontinuität vorausgesetzt.¹¹ In dieser Studie jedoch wird die Avantgarde untersucht und Nietzsches Gedankengut und sein Verhältnis zur Romantik werden im Hinblick auf die Entwicklung der Avantgarde betrachtet. Aus diesem Blickwinkel erhält nicht nur die Verbindung zwischen Nietzsche und der Romantik eine Bedeutung, sondern die Unterschiede und die entscheidenden Bruchstellen sind im Zusammenhang mit dem künstlerischen Konzept der Avantgarde besonders wichtig. Wenn man nicht ganz eindeutig darauf hinweist, worin der radikale Bruch zwischen Nietzsche und der ihm vorausgegangenen Ideen besteht, dann wird es auch nicht möglich sein, die Dynamik, die die besondere Positionierung der Avantgarde in der Krisenphase herbeiführt, zu erfassen. Dieser Bruch stellt eigentlich auch den Angelpunkt dar, um den sich die Diskussionen um das kulturelle Erbe bei der Expressionismusdebatte der Marxisten drehen. Deshalb soll in diesem Abschnitt sehr ausführlich dargelegt werden, was die Ideen Nietzsches für das geistige Erbe der bürgerlichen Kultur bedeuteten.

Von diesem Blickpunkt aus gewinnt der Aspekt der Krise eine besondere Wichtigkeit. Was den gedanklichen Bruch zwischen dem romantischen Ideengut und Nietzsche bewirkte, war sicherlich die Krisenphase, die durch Ereignisse wie der deutsch-französische Krieg im Jahre 1870 sowie die darauffolgende wirtschaftliche Krise herbeigeführt wurde und die unumgänglich eine gesellschaftliche wie auch kulturelle Krise auslöste.¹² Wie schon im vorigen Kapitel betont wurde, waren auch die

¹¹ Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem gedanklichen Strang, der sich von Nietzsches Ideengut bis zur Romantik zurückverfolgen lässt, vgl. Lukács, Georg: **Die Zerstörung der Vernunft**, Band I, Darmstadt, Luchterhand, 1981.

¹² Die besondere zeitliche Einordnung der Krise deutet gleichzeitig auf eine bestimmte Definition und Auffassung einer Krise hin. So geht beispielsweise Frederick Beiser von einer ersten ideologischen Krise nach Hegels Tod aus. Vgl. hierzu Beiser, Frederick C., **After Hegel, German Philosophy, 1840-1900**, Oxford, Oxford University Press, 2014. Lukács betont in seinem Werk **Existentialismus oder Marxismus**, dass sich die erste gedankliche Krise in Europa nach der Revolution von 1830 spürbar macht.

Romantiker einer Krise ausgesetzt, die durch den moralischen Verfall infolge der französischen Revolution hervorgerufen und mit dem Verlust des Glaubens an die Werte und Ideale der Aufklärung verstärkt wurde. Die Romantiker glaubten zwar, dass dieser Zerfall und das Scheitern dadurch verursacht wurde, dass die Aufklärung sich als eine gesamte Bewegung auf falschen Prinzipien gründete. Trotzdem bedeutete dies nicht, dass sie alle Werte und Normen, die die Aufklärung brachte, negierten. Die Grundprinzipien der Aufklärung blieben bei den Romantikern erhalten. Sie sahen eine Revision dieser Ideen vor. Ziel war es, erneut Prinzipien aufzustellen, anhand derer der Menschheit Freiheit und Willkür gewährt werden sollten. Sie fassten die Krise als etwas Vorübergehendes auf und glaubten, dass sie eine Art zeitweilige Unruhe unmittelbar vor der Ausformung einer neuen Weltordnung sei. Insofern reflektiert ihre Herangehensweise an die Krise Zuversicht und repräsentiert den Glauben an eine bessere Zukunft für die gesamte Menschheit, die durch die Überwindung der Krise erreicht werden soll. Nietzsche dahingegen sieht in der Krise ein Fortbestehen und geht von einer fortdauernden Lage aus. Er betrachtet die Krise nicht als ein Übergang, dessen Ende voraussehbar ist. Vielmehr ist die von Nietzsche in Erfahrung gebrachte Krise wie ein Wirbel, der eine verwirrende Aufeinanderfolge von Ereignissen umfasst und aus dessen Kreisform man nicht mehr loskommen kann. Die Krise ist ein sich in kreisenden Bewegungen wiederholendes Ereignis, das den Menschen dauerhaft in einem Schwindelgefühl weiterzuleben zwingt. Nietzsches zentraler Gedanke der ewigen Wiederkunft und die von ihm so oft benutzte Metapher des Abgrunds sind eben im Zusammenhang mit dem Phänomen der Krise zu betrachten. Das zyklische Zeitverständnis, das dieser Gedanke repräsentiert, deutet darauf hin, dass sich Ereignisse – somit auch Krisen – unendlich wiederholen. Diese Annahme repräsentiert gleichzeitig den Niedergang des Fortschrittsgedanken und die Abwendung davon. Die fortwährende

Somit sprechen eigentlich beide Denker von derselben Phase. Allan Megill dahingegen fokussiert in seinem Werk *Prophets of Extremity* die Krise und spricht im Zusammenhang mit deren zeitlicher Einordnung von den 1870ern und der wirtschaftlichen Krise, die sich in dieser Phase so stark bemerkbar macht. Somit macht er eine ausführliche Darlegung der Krise, die Nietzsche kennzeichnet und unterstreicht deren Eigenart. Vgl. Megill, Allan: **Prophets of Extremity**, Berkeley, University of California Press, 1987.

Krisenlage führte, wie schon erwähnt, einen Wirbel herbei, in den sich der Mensch verwickelte und in dessen Folge eine Verwirrung aufkam, durch die die Wahrheit und die Vorstellung ineinander gerieten. Der Mensch verlor in dieser Phase die Orientierung und es folgte die Dekadenz, die die Kunst dieser Phase prägte. Diese Züge machten sich später bei der Avantgarde ebenso bemerkbar. Um es noch einmal zu betonen, kann man an dieser Stelle festhalten, dass Nietzsche nichts Positives an der Krise erkennt und keine Hoffnung hat, dass die Möglichkeit besteht, die Krise zu überwinden. Genau hierin bestehen eigentlich auch die Grundlagen des nihilistischen Gedankenguts. Die unterschiedliche Handhabung der Krise stellt vor Augen, dass von Nietzsche zur Romantik kein einheitlicher gedanklicher Strang zurückzuverfolgen ist, sondern vielmehr durch Nietzsches Gedankengut ein Bruch verursacht ist.

Die Idee der Romantiker – infolge der Kritik an dem rationalen Denken der Aufklärung – die Kunst den Wissenschaften und der Philosophie überzuordnen, scheint auf den ersten Blick von Nietzsche aufgenommen und weiter ausgeführt zu sein. Die Suche nach den Grundlagen der Kunst in der Mythologie, die Sehnsucht nach der Unmittelbarkeit, die in der Figur des Dionysos symbolisiert ist, die künstlerische Einbildungskraft, die vom Archaischen abstammt und sich den Elementen der Natur bedient, der Drang nach der Überwindung der Grenzen des Verstandes mit den Mitteln des Unbewussten sowie der Versuch der Zerstörung systematischer Gedankensysteme mithilfe von Fragmenten und Aphorismen sind ästhetische und politische Neigungen Nietzsches, die in kontinuierlichem Zusammenhang mit den romantischen Ideen stehen. Wenn man allerdings genauer hinschaut, lässt sich feststellen, dass besonders die Herangehensweise an die Krise die radikale Distanzierung von diesen Ideen kennzeichnet. Dass die erfahrbare Welt ebenso wie Kunst ein Produkt der ästhetischen Schaffenskraft ist, hat erstmals Schelling mit seiner Feststellung, dass „die objektive Welt nur die ursprüngliche, noch bewusstlose Poesie des Geistes“ (Schelling, 2000: 19) sei, ausgedrückt. Eine parallele ästhetische Herangehensweise zeigt sich in Nietzsches *Die Geburt der Tragödie*, wenn er unterstreicht, dass „nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist“ und dass „das ganze Buch nur einen Künstler-Sinn

und Hinter-Sinn hinter allem Geschehen kennt.“ (Nietzsche, 2007: 11) Etwas später, in seinem Werk *Nachgelassene Fragmente*, spricht er dann von der Welt „als ein sich selbst gebärendes Kunstwerk“ (Nietzsche, 1988: 119) und schließt sich somit seinem Vorläufer Schelling an. Somit stellt Nietzsche sich Arthur Schopenhauer gegenüber, der die Welt als eine Vorstellung auffasst, und ordnet sich neben Schelling ein, da er die Welt als ein Kunstwerk kategorisiert. Jedoch muss man unterstreichen, dass ihrer Herangehensweise ein großer Unterschied zugrunde liegt. Bei Schelling handelt es sich um eine schöpferische Kraft, die, wenn auch unbewusst, die Welt erschafft. Mit anderen Worten geht er von einem eigenständigen schöpferischen Geist aus. Nietzsche dahingegen, der allen voran die endlos wiederkehrende Krise als ein wichtiges Phänomen erkennt, sieht keineswegs einen schöpferischen Geist vor, da diese eigenständige Kraft auch das Potenzial beherbergen würde, die Krise zu überwinden und Lösungen hervorzubringen. In seinem Werk *Der Antichrist*, mit dem Nietzsche harsche Kritik am Christentum übt, stellt er den Tod Gottes fest und zielt eigentlich nicht darauf ab, den von Kant schon ausgedrückten Verlust des Spirituellen oder den Niedergang der christlichen Theologie zu formulieren. Die Romantiker hatten schon die Absicht, in einer solchen Phase die Menschheit mit dem Mythischen und dem Magischen der Kunst aufzuheitern, um diesem Verlust entgegenzukommen. Nietzsche dagegen erhoffte sich, wie schon erwähnt, keine Besserung der gegebenen Verhältnisse. Die Welt als ein Kunstwerk aufzufassen diene der Negierung jeglichen absoluten Gedankens und jeglicher geistigen Kraft, die einen Halt in Krisenphasen gewähren könnten. Die immer wiederkehrende Krise brachte den Tod Gottes herbei, da die Hoffnung auf Erlösung nicht mehr gegeben und keine Rettung mehr möglich ist.

Führt man diesen Gedanken einen Schritt weiter, so kann man einen weiteren tiefen Bruch zwischen den Romantikern und Nietzsche erkennen. Im vorigen Kapitel wurde dargelegt, wie Hölderlin den Fortschrittsgedanken betonte und in diesem Sinne die Kunst der Philosophie überordnete. Das von unbekanntem Autor verfasste, aber doch für die Romantiker kennzeichnende Werk *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* knüpft an Hölderlin an. Das künstlerische Schaffen wird als die große

Besonderheit des menschlichen Verstandes anerkannt und es wird vom Philosophen ein ähnliches Schöpfungsfertum erwartet wie vom Dichter. Somit gewinnt die Kunst, genauer gesagt die Dichtkunst die höchste Stellung. Anstelle des Versuches der Aufklärung, den Sinn des Lebens mit der Philosophie des Absoluten zu erreichen, findet sich hier der Versuch, die Wirklichkeit mit Kunst zu erfassen. In *Die Geburt der Tragödie* gewährt Nietzsche der Kunst ebenfalls den Höchstwert, wenn er davon spricht, dass „die Kunst, nicht die Moral, als die eigentlich metaphysische Tätigkeit des Menschen“ (Nietzsche, 2007: 11) ist und betont, dass er „von der Kunst als der höchsten Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Tätigkeit dieses Lebens im Sinne des Mannes überzeugt“ (Nietzsche, 2007: 22) ist. Auch hier finden sich allerdings Unterschiede zwischen der romantischen Auffassung und den Gedanken von Nietzsche. In der vorrangigen Stellung der Kunst sieht er, anders als die Romantiker, keine parallele Entfaltung der Philosophie. Vielmehr negiert er jegliche systematischen und in sich geschlossenen gedanklichen Systeme. Deshalb sieht Nietzsches Herangehensweise an Kunst darin auch nicht ein Mittel, mit dem man an die Wirklichkeit gelangt. Im Gegensatz zu den Romantikern setzt sein Gedankengut die Kunst mit der Täuschung in Verbindung. Mit anderen Worten führt die Auffassung der ewig wiederkehrenden Krise und das dadurch herbeigeführte fortbleibende Schwindelgefühl zum endgültigen Bruch der Verbindung zwischen der Wirklichkeit und der Kunst, die die Romantik aufzubauen suchte, da nicht nur diese Verbindung, sondern die Wirklichkeit von Nietzsche komplett negiert wurde. Dieser Bruch wird mit der Thematisierung der Figur des Dionysos, den auch die Romantiker erwähnen, noch deutlicher. Die Aufklärer versuchten, das Wissen mit dem Verstand zu erringen, während die Romantiker es mit der künstlerischen Einbildungskraft zu erreichen suchten. Dieser Versuch repräsentiert das Dionysische in der Romantik. Allerdings sollte man festhalten, dass die Romantiker systematisiertes Wissen keineswegs komplett negierten oder unbeachtet ließen. Die von den Romantikern angeführte, die Ästhetik als Krönung der Philosophie anerkennende Bewegung entwickelte sich zwar infolge der Krise und der Ausweglosigkeit des aufklärerischen Gedankenguts, doch sie basierte trotzdem auf den vorangegangenen

Werten. Ihr Ziel war es, die Balance zwischen dem Verstand und den Sinnen wiederherzustellen. Denn sie vertraten die Ansicht, dass die übermäßige Hervorhebung des Verstandes die Einbildungskraft des Menschen begrenze und der Entfaltung des Menschen als ein ganzes und einheitliches Wesen im Weg stehe. Das Dionysische stellt ebenso das Aufeinandertreffen von Verstand und Geist, von Denken und Empfinden sowie von Bewusstsein und Seele dar. Diese Einheit könne dem romantischen Gedankengut zufolge durch die Wissenschaft nicht erzwungen werden, doch das künstlerische Schaffen könne sie hervorbringen. Auch hierin zeigt sich, dass die romantischen Ideen sich auf einen Ausweg fokussierten und somit die Krise zu überwinden suchten. Es war eine Phase des Übergangs, die gleichzeitig die Phase neuer Synthesen kennzeichnen sollte. Schelling machte mit seiner Feststellung über die Philosophie, dass sie „in den allgemeinen Ozean der Poesie zurückfließen“ würde, auf eine Synthese aufmerksam und gewährte der Dichtkunst die Vorreiterrolle. Auch Schlegel stellte eine Synthese zwischen der „Symphilosophie“ und der „Sympoesie“ her und verband somit die Kunst und das Wissen. Mit seinem Zitat „die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens“ (Nietzsche, 2007: 6) scheint Nietzsche ebenso eine romantische Synthese herzustellen. Doch die ewige Wiederkehr der Krise lässt die Synthese nicht zu, denn auch diese ist ein Weg der Vereinbarung und des Aufbaus, mit anderen Worten der Lösung. Nietzsche dahingegen negiert jegliche Lösungsversuche. Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts traten die Abwendung vom Fortschrittsgedanken und die Ablehnung der analytisch-kritischen Kompetenzen des Menschen hervor. In dieser Phase versuchte Nietzsche die Welt mit der Ästhetik zu interpretieren. Er führte die Kritik an der Aufklärung weiter und negierte jegliche Form des menschlichen Verstandes, der Rationalität und des Kausalitätsdenkens. Sogar das Absolute an Naturwissenschaften betrachtete er mit abwertender Haltung. Er begründete alles auf der Grundlage der Ästhetik: „[Ein] Buch, hingestellt auf den Boden der Kunst – denn das Problem der Wissenschaft kann nicht auf dem Boden der Wissenschaft erkannt werden.“ (Nietzsche, 2007: 5). Dieses Zitat zeigt, dass diese Herangehensweise sogar die Negierung der erfahrbaren Wirklichkeit

herbeiführen würde. Während Nietzsche alles auf der Grundlage der Kunst zu bestimmen suchte und infolgedessen den menschlichen Verstand negierte, bestritt er zugleich auch den Wirklichkeitsgehalt der Kunst. Denn ihm zufolge war eine Synthese zwischen den Sinnen und dem Verstand nicht möglich, womit also auch eine Vereinbarung zwischen der Realität und der künstlerischen Einbildung völlig unmöglich war. Die seriöse Stellung und der Höchstwert der Kunst im romantischen Gedankengut wandelten sich mit Nietzsches Auffassung zu einem puren ästhetischen Phänomen und wirkten wie eine Parodie der vorangehenden Stellung der Kunst.

Die Distanz zwischen Nietzsche und der Romantik wird, wie schon erwähnt, in seiner Handhabung der Figur des Dionysos deutlich sichtbar. Nicht nur die Skepsis gegenüber dem menschlichen Verstand ist bei Nietzsche viel größer als bei den Romantikern. Auch die Neigung zum Dionysischen ist bei ihm stärker, denn diese reflektiert zugleich seine Sehnsucht nach der Unmittelbarkeit. Nietzsche glaubt jedoch, dass auch mit dem Dionysischen die Wirklichkeit nicht errungen werden kann. Vielmehr geht es ihm darum, durch die Gegenübersetzung das ästhetisch betrachtete Unproduktive am Apollinischen zu verdeutlichen und die formale Begrenztheit des menschlichen Verstandes zu betonen. Das Motiv des Dionysos repräsentiert bei Nietzsche eine unumgängliche Wirklichkeit, nämlich den Verfall. Mit dieser Hinwendung zum Dionysischen zielte Nietzsche nicht zuletzt darauf ab, das von Schopenhauer definierte „principium individuationis“ abzuwerten und den von ihm bestimmten „Schleier der Maja“ zu zerreißen. Der Mensch braucht den Schleier der Maja, um sein Leben fortführen zu können und an der Wirklichkeit nicht zugrunde zu gehen. „Und so möchte von Apollon in einem exzentrischen Sinne das gelten, was Schopenhauer von dem im Schleier der Maja befangenen Menschen sagt.“ (Nietzsche, 2007, 27) Mit diesem Zitat setzt er dem Schöpfungstum des Dionysischen das verzweifelte Apollinische gegenüber. Das Apollinische sei nur ein Trost für den Menschen und schone ihn vor dem Schrecken des Todes. Dabei glaubt Nietzsche, dass nichts verhüllt bleiben müsste. In seinem berühmten Zitat aus dem Jahre 1888 macht Nietzsche folgende Feststellung: „Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen.“ (Nietzsche, 1988:

500) Hierin befindet sich eine direkte Befürwortung der Täuschung durch Kunst und die Negierung der Realität. Einen ähnlichen Beitrag leistet er in seinem Werk *Menschliches, Allzumenschliches*, wenn er davon spricht, dass das Leben von der Täuschung lebe. Wie das folgende Zitat auch zeigt, zerstört Nietzsche mit diesen Ideen das Verhältnis zwischen der Kunst und der Wirklichkeit, das für die Romantiker so bedeutsam war:

„Wahrheiten sind Illusionen von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind. Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.“
(Nietzsche, 2015: 16)

Mit diesem Zitat deklariert Nietzsche seine komplett neue Sichtweise, die den in diesem Teil thematisierten Bruch mit der Romantik endgültig festmacht. Die Kunst als ein Phänomen, das sich auf die erfahrbare Wirklichkeit bezieht, ist dieser Auffassung nach verurteilt und dafür kritisiert, die Illusion einer Illusion darzustellen.

Wie detailliert herausgearbeitet wurde, hat Nietzsche ausgehend vom Phänomen der andauernden Krise jegliche Synthese negiert und infolgedessen blieb seine ästhetische Auflehnung eher eine formale und stilistische Radikalität. Der negierende Blickwinkel, der in Krisenphasen keine Auswege einleiten kann und in politischer und ästhetischer Hinsicht keine neuen Türen öffnen kann, wurde trotz alledem Jahrzehnte lang als radikal, gar revolutionär empfunden. Kurz vor dem Ersten Weltkrieg sowie unmittelbar danach nahm das Ideengut Nietzsches eine Wegweiserrolle in der Entfaltung der deutschen Avantgarde oder der Dada-Bewegung ein. Die inhaltliche Gestaltung literarischer Werke verlor in dieser Phase ihre vorrangige Stellung und stilistische Mittel gewannen in avantgardistischen Werken immer mehr an Bedeutung. Ästhetische Prinzipien schwanden und inhaltlich betrachtet rückte das Politische in den Hintergrund. Infolgedessen kann man eigentlich von einer moderaten, gar maßvollen Haltung sprechen, die diese Werke prägte, die jedoch die sensationelle Form und der radikale Stil der Avantgarde tarnte. Mithilfe Nietzsches Ideengutes diente die Kunst als Mittel der Täuschung und verlieh der Gesellschaft die Kraft, die Wirklichkeit auszustehen. Besonders nach dem Ersten Weltkrieg bestimmte die Kluft zwischen der Kunst und der Wahrheit die ästhetische und politische Haltung der Avantgarde. Wie genau sich diese

Entwicklungen im kulturellen Milieu ereigneten, soll im folgenden Kapitel ausführlich dargelegt werden. Diese Entwicklungen stellen gleichzeitig den Hintergrund für die Expressionismusdebatte dar.



ZWEITES KAPITEL

DEBATTEN MARXISTISCHER DENKER IM SCHATTEN DER WELTKRIEGE

In Thomas Manns im Jahre 1947 erschienenen Werk *Doktor Faustus* wird der Protagonist Adrian Leverkühn, der ein avantgardistischer Künstler ist und einen Pakt mit Mephistopheles schließt, in seiner Neigung zum Bösen dargestellt. Es stellt sich die Frage, inwiefern die Figur des Komponisten Leverkühn, der – imponiert durch seinen Ehrgeiz und seine Selbstsucht – seine Schaffenskraft zu erhöhen versucht, repräsentativ für den destruktiven Charakter der modernen Kunst steht. Kann Leverkühn etwa einfach als ein radikaler abtrünniger Künstler kategorisiert werden, der die endgültige Loslösung moderner Kunst vom Klassizismus bezweckt und die Grundlage aller Kunstformen zu zerstören wagt? Es ist bekannt, dass Thomas Mann während der Schreibphase dieses Werkes besonders im Zusammenhang mit dem musikalischen Material, das dem Text zugrunde liegt, von Theodor Adornos Veröffentlichungen über Musik ausgegangen ist und diese an seinen Text angepasst hat. Was Grund zur Diskussion darstellt, ist allerdings die Frage, ob mithilfe der Figur des Leverkühn eine Kritik an Adorno und seiner ästhetischen Theorie geübt wird. Adorno sticht ohne Zweifel dadurch hervor, dass er besonders die radikale Haltung an moderner Kunst schätzt und den avantgardistischen Impuls für fortschrittlich hält, weshalb er neue avantgardistische Kunstwerke und die damit verbundene Hoffnung auf Überbietung vormoderner Werke willkommen heißt. Sicherlich ist das nur ein Teil der Grundgedanken Adornos, die er in seiner *Ästhetischen Theorie* im Detail erläutert. Er sieht die enge Verbindung zwischen der Avantgarde und dem Faschismus, die sich besonders in Italien bemerkbar macht, wo avantgardistische Künstler – Repräsentanten des Futurismus – als Funktionäre im faschistischen System tätig waren. Davon ausgehend spricht er von zwei Lagern im Zusammenhang mit der Avantgarde:

“Modernism, for Adorno, has two wings: a radically utopian and progressive wing, that speaks the truth to power, and a reactionary and nostalgic wing that rejects rationality altogether and embraces fascist collectivism.” (Boucher, 2013: 5)

Auf Grundlage dieser Gespaltenheit und dieser zwei Pole kann man behaupten, dass die Figur des Adrian Leverkühn in Manns Werk den Avantgardisten des zweiten Pols angehört. Führt man sich die Manifestationen der Avantgardisten vor Augen, die Anfang des 20. Jahrhunderts das Motto die Kunst ist tot, es lebe die Kunst ankündigten, so bestätigt dies ebenfalls, dass Leverkühn, dem am Ende der Lebenswille ausbleibt, nicht der Gruppe von Modernisten angehört, die das Utopische und Hoffnungsvolle darstellte, sondern der gegensätzlichen. So scheint auf den ersten Blick, dass Adorno und Mann in der Abhandlung mit der Avantgarde dieselbe Stellung vertreten, wobei diese Annahme aber sehr schnell zu widersprechen wäre. So naheliegend das erscheinen mag: Sie unterscheiden sich im Verhältnis zum Modernismus, wenn es darum geht, die Faktoren zu verschlüsseln, die den Durchbruch des Faschismus herbeigeführt haben. Um diese Problematik durchleuchten zu können, muss erst einmal Klarheit darüber geschaffen werden, von welchen ästhetischen Kriterien ausgegangen wurde, angesichts derer von einer Fortschrittlichkeit der Avantgarde man sprach. Vielleicht kommt sogar noch davor die Frage auf, ob bei der Bestimmung des fortschrittlichen Charakters überhaupt ästhetische Kriterien von Belang waren oder ob dabei das politische Engagement der Avantgardisten eine tonangebende Rolle gespielt hat. Bevor man sich an die Hinterfragung macht, gilt es erst einmal nicht zu vergessen, dass radikale Haltung im künstlerischen Produktionsprozess nicht unbedingt automatisch Radikalität und revolutionäre Haltung im politischen Sinne herbeiführt.

Die Debatte um den Expressionismus, die in den 1930er Jahren von marxistischen Denkern in Gang gesetzt wurde, fokussierte anfangs nicht direkt die oben erwähnte Zweipoligkeit der Avantgarde, sondern zielte vielmehr darauf ab, die Avantgarde in Relation zum Realismus zu bewerten. Demzufolge war das grundlegende Thema der Diskussion zwischen Lukács und Brecht der Vergleich zwischen Leo Tolstoi und James Joyce.¹³ Die Diskrepanz zwischen dem Realisten Tolstoi und dem Modernisten Joyce

¹³ Die in diesem Zusammenhang relevanten Beiträge sind wie folgt. Lukács' Aufsatz mit dem Titel „Es geht um den Realismus“, der in der Exilzeitschrift Das Wort erschien: vgl. Lukács G.: **Probleme des Realismus I**, Berlin, Luchterhand, 1971. Brechts Beiträge mit dem Titel „**Die Essays von Georg Lukács**“ und „**Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie**“ vgl. Brecht, Bertolt:

sollte in politischer Hinsicht das Verhältnis von Kunst zum Sozialismus veranschaulichen. Sowohl diese Diskussion als auch die Divergenz zwischen Thomas Mann und Adorno, die anhand des *Doktor Faustus* deutlich spürbar wird, kann nur dann durchschaut werden, wenn man die Entwicklung der avantgardistischen Kunst ab Ende des 19. Jahrhunderts bis hin zu den 1950er Jahren genau betrachtet. Auch ist von Belang, wie sich ästhetische Vorsätze und die Kunstauffassung infolge von wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Krisen, Kriegen und Revolutionen veränderten, da in solchen Phasen besonders heftige Konflikte die Gesellschaft prägen. Angefangen bei den ersten Vertretern des Modernismus bis hin zu den Surrealisten stand die Frage nach der Wirklichkeit immer im Zentrum, während die Antwort darauf die besonderen ästhetischen Prinzipien definierte. Die Handhabung der Wirklichkeit und der Geschlossenheit, mit Lukács' Begrifflichkeit der Totalität, war entscheidend für den Standpunkt der avantgardistischen Kunst. Die Grundlage für die von Lukács, Bloch, Brecht und später Adorno ausgeführte Debatte bildeten weiterhin die Beiträge zum Verhältnis der Modernisten und den Vertretern der sozialistischen Bewegung. So sieht man, dass wichtige Figuren der sozialistischen Bewegung wie Franz Mehring, Rosa Luxemburg, Georgi Plechanow und Leo Trotzki ebenso Publikationen verfassten, die sich mit der ästhetischen und politischen Auffassung der Avantgarde beschäftigten. Sozialistische Bewegungen und die moderne Kunstauffassung sind zwei Aspekte des letzten Quartals des 19. Jahrhunderts, die Hand in Hand gingen. Die Tatsache, die dazu führt, dass man sie keineswegs separat betrachten kann, ist die gesellschaftliche und wirtschaftliche Krise, die als Antriebskraft politischer und künstlerischer Entwicklungen fungiert. Seit dem gesellschaftlichen Strukturwandel und der Etablierung des Bürgertums herrschte in Deutschland eine relativ unbeständige Atmosphäre, allerdings handelte es sich um eine weitaus tiefgreifendere Problemlage. Das sogenannte Fin de Siècle, die Zeit des endlich ausgehenden langwierigen 19. Jahrhunderts, brachte die erste große Krise herbei, die darin resultierte, dass erstmals die geistige und moralische

Schriften zur Literatur und Kunst 1934-1941, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1967. Diese Auseinandersetzung wird auch als die „Brecht- Lukács-Debatte“ bezeichnet.

Grundlage, auf der die bürgerliche Gesellschaft basierte, verurteilt wurde und die Legitimität bürgerlicher Normen erstmals von quantitativ starken gesellschaftlichen Massen infrage gestellt wurde. Die Krise hatte dementsprechend massive Folgen in Anbetracht der geistigen und intellektuellen Konzeptionen. Die Idee des Fortschritts, die seit der Aufklärung die Triebkraft der bürgerlichen Gesellschaft war, wurde nun bezweifelt. Wie schon im Abschnitt über Nietzsche ausführlich dargestellt wurde, hatte diese Entwicklung – nämlich, dass man an der Idee des Fortschritts zweifelte – zur Folge, dass nicht nur das von der Aufklärung herbeigeführte rationale Gesellschaftsmodell, sondern auch das rationale Denken selbst, mit anderen Worten die Vernunft, der Kritik unterzogen wurde. Nietzsche brachte es ausgehend von dieser Kritik so weit, dass er die Möglichkeit objektiver Erkenntnis und objektiver Wahrheit gänzlich negierte.

Die blutige Beendigung der Pariser Kommune zugunsten bürgerlicher Regierungen, der darauffolgende deutsch-französische Krieg und die tiefe wirtschaftliche und gesellschaftliche Krise stellten einen Schnitt in der westlichen Philosophie dar und daraus folgte die Entstehung radikaler Bewegungen sowohl in der Politik als auch in der Kunstszene. Angehörige sozialistischer Bewegungen und avantgardistischer Kunstgruppierungen, die in ihrer Wut gegen das Bürgertum gleichgestimmt waren und gleichermaßen zu Randfiguren innerhalb der Gesellschaft wandelten, befanden sich gemeinsam im Stadtmilieu und es wurde unumgänglich, dass sich ein intensiver gedanklicher Austausch unter ihnen entwickelte und eine geistig-kulturelle Brücke zwischen ihnen entstand. Modernisten, die sich immer mehr von der bürgerlichen Gesellschaft distanzieren, fühlten sich den revolutionären Ideen der Sozialisten nahe. Die Idee, dass nach dieser Krise das kapitalistische System durch ein kommunistisches System ersetzt werden würde und die Hoffnung auf eine gerechtere Ordnung munterten avantgardistische Künstler auf und solange die Hoffnung erhalten blieb, trug sie dazu bei, dass die Avantgardisten ausgehend von dieser Perspektive unter Mitberücksichtigung der Gesellschaft in die Zukunft blickten. Künstler, die man als Vertreter des Modernismus einordnen könnte – wie zum Beispiel Gerhart Hauptmann oder Max Liebermann – haben zwar vor allem Anfang des 20. Jahrhunderts immer

besonderes Mitgefühl gegenüber politischen Vorgängen gezeigt, allerdings wäre es zu weit hergeholt, wenn man behaupten würde, dass sie revolutionär seien. Es gab allerdings modernistische Künstler, die trotz bürgerlicher Abstammung bürgerliche Werte und den bürgerlichen Lebensstil ablehnten und die Sozialisten nachahmten, indem einige unter ihnen beispielsweise ihre Ateliers in Viertel versetzten, die als Arbeiterviertel bekannt waren und in denen es ab und an zu Rebellionen kam. Noch vor dem 20. Jahrhundert war diese Attitüde das erste Mal in Frankreich zu sehen, nämlich in der Form, dass sich die ganz frühen Impressionisten oder die ersten Vertreter des Naturalismus in den Pariser Arbeitervierteln wie Montmartre, Belleville oder Les Halles sesshaft machten. Hinzu kam, dass beispielsweise Arbeiter im Gemälde zu sehen waren oder es fanden sich Arbeiterfiguren in Erzählungen wieder. Dieses Zusammentreffen von Künstlern und Arbeitern war für die weitere Entwicklung von besonderer Bedeutung. In denselben Vierteln waren Angehörige sozialistischer Bewegungen besonders wirksam; sie trafen sich hier, gaben Publikationen heraus und organisierten Versammlungen. Diese gemeinsame Verortung ist wichtig, denn besonders ab der Jahrhundertwende entwickelten sich diese Stadtviertel zu Milieus, in denen Arbeiter, Handwerker, Revolutionäre und modernistische Künstler einen neuen alternativen Lebensraum bildeten, der dem Lebensraum des Bürgertums gegenüberstand. Jürgen Habermas deutet in seinem Werk *Der Strukturwandel der Öffentlichkeit* auf diese Entwicklung hin und hebt hervor, dass „sich aus der traditionellen Volkskultur, unter dem Einfluß radikaler Intelligenz und unter Bedingungen moderner Kommunikation eine neue politische Kultur mit eigenen Organisationsformen und Praktiken entwickelt hat“ (Habermas, 1990:16). In diesem neuen Lebensraum nahmen Menschen ganz unterschiedlicher Herkunft einen Platz ein. Ausschlaggebend war, dass sie sich aus der bürgerlichen Welt ausgeschlossen fühlten. Es kamen da Gruppierungen zusammen, deren gemeinsame Existenz man sich heute rückblickend kaum vorstellen kann. *Der Strukturwandel der Öffentlichkeit* zeigte sich darin, dass die „plebejische Öffentlichkeit“ (Habermas, 1990: 16) von der bürgerlichen Öffentlichkeit zu trennen war und dass vor allem politische und ästhetische Kriterien diese Trennung hervorriefen. Die frühen

Impressionisten zeigten kaum Interesse gegenüber dem politischen Geschehen. Sieht man sich die in dieser Phase entstandenen Gemälde an, so fällt auf, dass die Thematik auf eine bescheidene Distanz vom alltäglichen Ablauf des bürgerlichen Lebens hindeutete. Auch im literarischen Werk sieht man keine Abneigung gegenüber den bürgerlichen Werten. Es war eine Phase, die durch Chaos und Umbruch gekennzeichnet war, in der man sich nach und nach von tradierten Normen entfernte, zugleich aber ein neues Wertesystem noch nicht ganz klar definiert war. Diese Tatsache ist unbedingt mitzuberücksichtigen, um den politischen Charakter der Avantgarde zu erfassen und das problemhafte, das von Hin- und Hergerissenheit geprägte Verhältnis zwischen der avantgardistischen und der sozialistischen Bewegung erkennen zu können.

Das Aufeinandertreffen avantgardistischer Künstler und der Sozialisten angespornt durch die neustrukturierte Öffentlichkeit zeigte sich allen voran in der Thematik der Werke.

“Traditional and established painters and writers could just as easily extend their subject-matter and their social sympathies, and in the 1870s-1890s many painters turned to the depiction of industrial scenes, workers and peasants, and sometimes even labour struggles.” (Hobsbawm, 1999: 130)

Wie Hobsbawm auch erwähnt, erkannten sie sich selbst nicht als Revolutionäre an, dennoch waren sie unter dem Einfluss des Milieus. Dass sie sich zwar nicht komplett den Sozialisten angehörig fühlten, trotzdem aber der Impuls in ihrem Werk nachzuempfinden war, war im literarischen Werk auch deutlich zu erkennen:

“[...]Great Russian novelists whose discovery in the West was largely due to the ‘progressives’, the drama of Ibsen as well as other Scandinavian literature [...] but above all the writers of schools described as ‘naturalist’, who were so patently preoccupied with those aspects of capitalist reality from which conventional artists turned aside (Zola and Maupassant in France, Hauptmann and Sudermann in Germany). That so many naturalists were political and social campaigners or even, like Hauptmann attracted to social democracy, made naturalism even more acceptable.” (Hobsbawm, 1999: 130)

In dieser neu entstehenden Öffentlichkeit gab es zwar schon Auseinandersetzungen unter unterschiedlichen ideologischen Gruppierungen insbesondere, wenn es um politische Prinzipien ging, allerdings gab es vorab keine Abhandlung mit Kunst und ihrer Funktion. Vielmehr hieß man die Fülle an unterschiedlichster Art von künstlerischer Produktion, die durch Vielfalt gekennzeichnet war, willkommen. Doch

die Einsicht, dass der Wandel der Öffentlichkeit eine endgültige Umwandlung der gesellschaftlichen Struktur bedeuten könnte und dass große Errungenschaften wie Gleichheit und Freiheit im Spiel waren, führte dazu, dass die Sozialisten, besonders marxistische Denker unter ihnen sich Gedanken um ästhetische Prinzipien und ihre Funktion machten und demzufolge schon bald anfangen, scharfe Kritik an Kunst auszuüben. Anfangs schien das Zentrum dieser Entwicklungen Frankreich gewesen zu sein, allerdings fand der Marxismus kurz später in Deutschland größere Resonanz und mit der immer stärker werdenden Arbeiterbewegung verlegte sich das Zentrum dieser Bewegungen nach Deutschland. Somit fanden auch die ersten Hinterfragungen an avantgardistischer Kunst in Deutschland statt. Franz Mehring war der erste, der sich mit dieser Problematik auseinandersetzte. Dadurch, dass die Zahl der Arbeiter in Deutschland rapide anstieg und Intellektuelle sich ebenso immer mehr politisch engagierten, waren die deutschen Marxisten mit der Frage nach den politischen Grundsätzen und die damit einhergehenden ästhetischen Vorsätzen konfrontiert. Autoren, die als Naturalisten zu kategorisieren waren, waren diejenigen, die sich politisch besonders stark engagierten und sich langsam aber doch sehr deutlich erkennbar mit der Sozialdemokratie identifizierten. Diese Entwicklung fiel auf und Mehring sah sich gezwungen, dieses Verhältnis zu interpretieren. In seiner Kritik beschäftigte er sich mit der Parallele zwischen den Naturalisten und den Impressionisten und machte folgende Feststellung:

„Mißt man nun den Naturalismus, wie er sich in der deutschen Literatur vor einigen zwanzig Jahren auftrat, an diesem Maßstab, so war es sein Ruhm, daß er sich von den Lebensbedingungen der kapitalistischen Gesellschaft zu emanzipieren suchte, aber es wurde sein Verhängnis, daß er auf halbem Wege stehen blieb. Er sah in der herrschenden Misere nur das Elend von heute, aber nicht die Hoffnung auf morgen.“ (Mehring, 1987: 552)

Mehring sah darin den Ausdruck der „[...] Kunst, die den Kapitalismus im Leibe zu spüren beginnt“ und kritisierte sie mit folgenden Worten noch schärfer:

„In der Tat erklärt sich auf diese Weise leicht die sonst unerklärliche Freude, welche die Impressionisten der bildenden und die Naturalisten der dichtenden Kunst an allen unsauberen Abfällen der kapitalistischen Gesellschaft haben; sie leben und weben in solchem Kehrlicht, und es gibt auch gar keinen peinlicheren Protest, den sie in ihrem dunklen Drange ihren Peinigern ins Gesicht schleudern können.“ (Mehring, 1987: 553)

Neben all ihren fortschrittlichen Versuchen sah Mehring an der vagen Haltung der frühen Vertreter der Moderne die Ansätze der Herangehensweise vorher, die im weiteren Verlauf bei den Avantgardisten viel stärker zu spüren werden sollte und auch sah er die Auseinanderentwicklung zwischen avantgardistischen Künstlern und den Marxisten kommen. Diese stand tatsächlich unmittelbar bevor. Die Feststellung der „Freude, welche die Impressionisten der bildenden und die Naturalisten der dichtenden Kunst an allen unsauberen Abfällen der kapitalistischen Gesellschaft haben“, stellt einen Gegensatz zum Standpunkt Ernst Blochs in der Expressionismusdebatte dar, der die Avantgarde – die sich am Untergang des Bürgertums „vergnügt“ und es dem Bürgertum „ins Gesicht schleudert“ – und deren Ästhetikrezeption verteidigt. Bloch zufolge zehrten die Expressionisten von den Zersetzungen der spätbürgerlichen Gesellschaft, gäben ihnen einen übersteigerten Ausdruck und hierin bestünde das Experimentelle und Produktive an expressionistischer Kunst, während Mehring darin die Ausweglosigkeit des modernen Künstlers sieht. Der Ausdruck, „den Kapitalismus im Leibe zu spüren“, ruft wenn man so will das Merkmal der Avantgarde ins Gedächtnis, überwiegend subjektiv zu sein und von dem eigenen Erlebnis ausgehend Kunst zu produzieren. Abgesehen davon bewertete Mehring die Werke der deutschen Naturalisten positiv, übte allerdings die erste systematische Kritik an naturalistischer Kunst aus. Seine vorausschauende Analyse schien sich zu bestätigen:

“The Austrian literatureur Hermann Bahr, who fancied himself as a spokesman of the ‘moderns’, veered away from marxism at the end of the 1880s, and the great naturalist Hauptmann moved in a symbolist direction which confirmed the theoretical reservations of Marxist commentators.” (Hobsbawm, 1999: 134)

Die Erfahrung ab 1900 führte dazu, dass die Vorbehalte gegen die Avantgarde bei den Marxisten bestehen blieb. In einigen Beispielen gegenwärtiger literaturwissenschaftlicher Untersuchungen zeigen sich Herangehensweisen, die diese Entwicklungen umdeuten. Demzufolge wird schlussgefolgert, dass die Avantgardisten sich von den Marxisten distanzierten, da durch die strikte politische Ideologie kein Raum für die freie künstlerische Entfaltung erhalten blieb. Diese Deutung ist insofern fehlerhaft, als sie die Gründe für das Aufeinandertreffen der Avantgardisten mit den Marxisten ignoriert. Wie schon erwähnt, spielte die Herausbildung der neuen

Öffentlichkeit, der sogenannten plebejischen Öffentlichkeit, eine große Rolle. Die Arbeiterbewegung, die immer mehr an Macht gewann, führte einen Kampf um das allgemeine Wahlrecht. Sie organisierten sich in Parteien und Gewerkschaften und in ihrer organisierten Form trafen sie immer mehr auf Unterstützung, die eine ganz besondere, neue und lebhaftere Atmosphäre in den Städten herbeiführte und sich auf das kulturelle Leben ebenfalls auswirkte. Allerdings gab es auch Kritiker dieser Atmosphäre, so zum Beispiel die Sozialdemokraten, die eher die reformistische Haltung richtig fanden. Gleichzeitig verurteilten radikale anarchistische Gruppierungen die Marxisten als Auslöser dieser Atmosphäre und behaupteten, sie würden hiermit die Vorsätze der bürgerlichen demokratischen Ordnung akzeptieren und beschuldigten sie damit, einen Rückschritt im Hinblick der Revolution zu machen. Es wurde den Marxisten vorgeworfen, das Radikale an der Arbeiterbewegung eingedämmt zu haben. Diese Gruppen wollten keine Übergangsphase, sondern eine konsequente Weiterführung der Rebellion und erwarteten eine rapide Vollendung der Revolution. Die Reformisten dahingegen kritisierten die Marxisten ganz im Gegenteil deshalb, weil sie glaubten, sie wären noch immer zu radikal und würden der zwangsläufigen langsam fortschreitenden Übergangsphase schaden.¹⁴ Es ist offensichtlich, dass Künstler und Literaten in einer solchen Phase, in der politische Akzentuierungen so scharf hervorgehoben waren, der Stellungnahme nicht weichen konnten. Es war beinahe unmöglich, während der Herausbildung der neuen Öffentlichkeit als Künstler zu versuchen, die Sache unangetastet zu belassen. Daher ist es von heute aus gesehen unbedingt von Belang, zu erkennen, wie viel Druck diese Lage herbeiführte und wie die Künstler mit der Situation umgingen und infolgedessen unter dem Gesichtspunkt der oben angeführten unterschiedlichen Auffassungen handelten.

¹⁴ Die Auseinandersetzung zwischen den anarchistischen Bewegungen und den Marxisten wurde mehrfach untersucht. Für einen besonderen Blickwinkel vgl.: Bookchin, Murray: **The Third Revolution, Volume 2: Popular Movements in the Revolutionary Era**, New York, Cassell, 1998. Die Diskussion um die Entwicklung der Avantgardisten und deren Verhältnis zum Marxismus sowie zu anarchistischen Gruppierungen findet sich weiterhin im folgenden Werk: Williams Raymond: **Politics of Modernism**, London, Verso, 2007.

An dieser Stelle muss dazu gesagt werden, dass die Avantgardisten, die den Marxisten nahestanden, um 1900 dadurch enttäuscht wurden, dass die utopische Darstellung der Marxisten im Hinblick auf das neue Jahrhundert und die neue Gesellschaft sich nicht so ergab, wie erhofft. Diese Enttäuschung war der Auslöser der fehlenden Hoffnung bei den Avantgardisten. Allerdings widersetzten sie sich noch immer der bürgerlichen Gesellschaft und ihren Normen. Auch hatten sie aus diesem Grund kaum Respekt gegenüber den Sozialdemokraten, die mit der bürgerlichen Gesellschaft doch eher in Einstimmigkeit zu sein schienen. Die Avantgarde als eine Gesamtbewegung betrachtet war im Endeffekt von den anarchistischen Aufrufen gereizt und fühlte darin eine Dynamik, die ihrer Kunst beitragen könnte. Die Auflehnung war ein Motiv, das der Avantgarde einen Antrieb gab und inspirierend wirkte. Genau wie Mehring feststellte, orientierte sich die Avantgarde „in ihrem dunklen Drange“ an dem Motiv der Auflehnung und der Revolte. Ein weiterer Grund dafür, dass die Avantgarde sich vom Marxismus entfernte, war die Tatsache, dass die sozialistischen Bewegungen sich zu großen Massenparteien entwickelten. In den 1870er Jahren war die sozialistische Bewegung eine Gruppierung gut gebildeter Intellektueller. Angehörige dieser Gruppen waren zumeist junge Vorreiterfiguren innerhalb der Gesellschaft und konnten das Neue an avantgardistischer Kunst nachempfinden. Insofern war der Austausch mit diesen Leuten inspirierend für avantgardistische Künstler. Mit der Zunahme der Zahl der Arbeiter in den sozialistischen Gruppierungen und den Parteien übernahmen die Arbeiter Führungspositionen und dominierten den Charakter der Partei. Auch wenn die Avantgardisten die Interaktion mit Arbeitern weiterhin suchten, stellte diese Situation eine Schwierigkeit für sie dar, da es sich um eine nicht gebildete, zum Teil sogar des Lesens unkundige Gesellschaftsgruppe handelte. So schien der enge Zusammenhalt mit der von den Arbeitern dominierten Partei nicht sehr sinnvoll zu sein. Die Tatsache, dass die Arbeiter nicht gebildet, nicht kultiviert und nicht fähig dazu waren, moderne Kunst aufzunehmen, vergrößerte die Kluft zwischen den Avantgardisten und den Sozialisten. Die Neuheiten, die die Avantgardisten mitbrachten – ihre experimentelle Sprache, die Elastizität und Ungebundenheit, die ihr Werk ausstrahlte – wurden nicht verstanden und

demzufolge kapselten sich die avantgardistischen Künstler immer mehr ab und wandelten in ihrer Abstraktheit immer mehr zu einer in sich geschlossenen Gruppe. Schließlich waren Arbeiter, die zum Subjekt der plebejischen Öffentlichkeit geworden waren und soziologisch betrachtet nun komplett ins Zentrum gerückt waren, keineswegs im Stande, eine solche Art von Kunst zu verstehen, richtig zu deuten oder überhaupt nachzuempfinden. Durch die neue Positionierung war es daher unmöglich für diese neue Kunst, in dieser Form in der neuen Öffentlichkeit fortzubestehen. Die tiefe Kluft mündete zum Teil darin, dass die Künstler, die nicht kultivierten Arbeiter abwerteten und auch die Partei kritisierten, weil sie angeblich nicht gut genug darin gewesen sei, die Arbeiter zu erziehen. Infolgedessen fanden sich unter ihnen Künstler, die eine komplett konservative Position einnahmen und alte, vormoderne Werte verteidigten. Einige von ihnen endeten im tiefen Abgrund des Elitismus. Unter ihnen fanden sich Gruppierungen um Stefan George, die mit Vertretern des Adels zusammenkamen, deren konservative Lebensweise genossen und sich in ihr kulturelles Leben integrierten. Hobsbawm macht auf den Aspekt des Elitismus aufmerksam:

“It must not be forgotten that the new experimental avantgardes rebelled not so much against academicism as against precisely those avant-gardes of the 1880s and 1890s which had been relatively close to the labour and socialist movements of the time.” (Hobsbawm, 1999: 137)

Vielleicht besteht genau hierin die konservative Seite der Avantgarde, von der Adorno spricht, nämlich in deren modernen Sprache, die keineswegs mit der der Arbeiter einherging. Die Modernisten dafür zu kritisieren, dass sie sich der Arbeiterschaft und den sozialistischen Bewegungen nahefühlten, repräsentierte auf unterster Ebene vermutlich den Versuch des konservativen Lagers unter den Künstlern zur Legitimierung der Einigung von Kunst mit faschistischen politischen Ansichten. Hobsbawm macht in seinem Werk *Age of Extremes* auf den Werdegang reaktionärer Literatur aufmerksam: “Creative genius and progressive opinions should not go together. Yet, especially in literature, deeply reactionary convictions, sometimes translated into fascist practice, were common enough in Western Europe.” (Hobsbawm, 1996: 233) Die heftige Debatte und die Wahl der Avantgarde, sich überwiegend von der instinktiv gesteuerten Wut, der rebellischen Haltung und der Destruktivität des anarchistischen

Blickwinkels inspirieren zu lassen, sorgte für einen tiefen Abgrund zwischen den beiden Gruppen. Ohne Zweifel hatten Nietzsches Ideen großen Einfluss darauf, dass die Avantgardisten mit Destruktivität sympathisierten. Wie im vorherigen Abschnitt schon herausgearbeitet wurde, verwirft Nietzsches Ideengut das klassische Wirklichkeitsverständnis und geht davon aus, dass die Wirklichkeitsperzeption des Menschen ein Irrtum sei. In dem Fall ist das einzige Mittel, das etwas bewirken kann, die Kunst, die die schöpferischen Kräfte des Menschen in Gang bringt, eine neue Wirklichkeit und somit, wenn man so will, eine neue Welt konzipiert. Eine ähnliche Kunstauffassung ist bei den Romantikern schon zu beobachten, allerdings fügt Nietzsche hinzu, dass auch die von Kunst konstruierte Wirklichkeit ein Irrtum sei, da sie nicht durch Vernunft hervorgebracht sei, sondern durch das Medium des Rausches und der Ekstase des Dionysischen produziert werde. Mit diesem Beitrag zerstörte Nietzsche das Verhältnis zwischen Vernunft und Wahrheit sowie das Gefühl von Gewissheit. Durch sein berühmtes Zitat, „wir haben die Kunst damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen“ (Nietzsche, 1988: 500), machte er in diesem Zusammenhang auf diesen Aspekt aufmerksam und ermutigte avantgardistische Künstler in ihrer zerstörerischen und ablehnenden Haltung. In der Phase nach der Krise hatten die Ideen Nietzsches in allen Lebensbereichen großen Einfluss. In seiner Rolle als Ästhetiker war Nietzsche mit seiner Philosophie der Kunst tonangebend für modernistische Künstler und zugleich wirkten seine Ideen, die jegliche Sinnsysteme und traditionelle Begriffe destruierten, meinungsbildend auf den Anarchismus. Der Angriff auf alle möglichen Sinnsysteme bezog sich zwar in erster Linie auf den Kapitalismus, allerdings brachte es zwangsweise mit sich, die Marxisten ebenso abzuweisen, da sie im Endeffekt auch ein – wenn auch ein anders funktionierendes, sozialistisches – System befürworteten. An dieser Stelle soll hinzugefügt werden, dass es keineswegs Absicht dieser Arbeit ist, das Ideengut des Anarchismus mit all ihrer Abstammung, Entfaltung und Widersprüchlichkeit zu analysieren. Allerdings ist es an diesem Punkt wichtig, die Zusammenhänge darzustellen, die darin resultierten, dass die moderne Kunst tradierte Werte und Begrifflichkeiten abzulehnen begann. Die Distanzierung avantgardistischer Kunst vom

Totalitätskonzept klassischer Kunst stellte insofern eine Parallele zur Ablehnung eines geschlossenen und funktionierenden politischen Systems seitens anarchistischer Bewegungen dar. Führt man diese Parallele aus und verfolgt sie weiter, so sieht man, dass sich beim Gedankengut Nietzsches ein Überschneidungspunkt findet. Wenn man an die besondere Bedeutung des Hegelschen Totalitätskonzepts für den Marxismus denkt, kann man eigentlich schon vorherbestimmen, dass es unbedingt zu einer Gegensätzlichkeit zwischen dem Marxismus und der Avantgarde kommen musste.

Es ist nicht zu übersehen, dass Karl Marx und Friedrich Engels sich in ihren Schriften nicht systematisch mit Kunst beschäftigt haben und relativ wenig über ihre Kunstauffassung veröffentlicht haben. Die Tatsache, dass die Marxisten in den 1870ern mit den Avantgardisten politisch vereint waren, führte weiterhin dazu, dass sie nicht viel über Kunst und Ästhetik diskutierten. Es war allein bekannt, dass sie für eine systemkritische und populistische Kunst waren, wobei ihre Herangehensweise besonders auf die Literatur bezogen bedeutete, dass sie eine Haltung befürworteten, die bestrebt ist, das Leben des einfachen Volkes zu schildern. Ab den 1890ern, die Jahre, in denen sich die beiden Gruppen auseinanderentwickelten, fingen Marxisten an, ihre Kunstauffassung zu systematisieren und es folgten Beiträge auf internationaler Ebene. Darunter sind bedeutsame Schriften von Georgi Plechanow und Leo Trotzki aufzuzählen. Hobsbawm ironisiert diese Situation ein wenig mit folgender Feststellung: "It is true that symbolism flourished in countries where Marxist theorists keen to condemn it (like Plekhanov) were hardly present. Relations between artistic and political revolt were thus amicable enough." (Hobsbawm, 1999: 133) Literaturkritik und theoretische Beiträge zur Kunstauffassung und Ästhetik entfalteten sich in Ländern wie Deutschland, Frankreich und Russland erheblich, in denen die marxistische Bewegung immer mächtiger wurde und in Wechselwirkung mit avantgardistischer Kunst geriet. Trotzdem konnte die Kritik die Avantgarde nicht davon abhalten, sich von der Massenbewegung zu distanzieren. Vielleicht waren sie von Anfang an in politischer Hinsicht gar nicht so engagiert. Hobsbawm macht auf ihre Ignoranz aufmerksam: "Marxist critics like Plekhanov treated this extension of the subject-matter of painting into the World of capitalism's victims

with the usual reticence, even when it went beyond mere documentation or the expression of social pity.” (Hobsbawm, 1999: 131) Trotzki versuchte seine Gedanken über die Moderne in einem gedanklichen System zusammenzufügen und übte marxistische Kritik an moderner Kunst. Er veröffentlichte Publikationen, in denen er Beispiele avantgardistischer Kunst detailliert analysierte. Darunter fand sich eine umfangreiche Analyse Frank Wedekinds. Es ist bekannt, dass Rosa Luxemburg die Avantgarde schlichtweg radikal und zu subjektiv fand. Spürt man etwas vor, so kann man sehen, dass in den 1930ern die Diskussionen deutscher Marxisten um die Ästhetikrezeption der Avantgarde sie allmählich in zwei entgegengesetzte Gruppen geteilt hatte. Trotzdem muss man dazu sagen, dass sogar die Befürworter der Avantgarde wie etwa Bloch nie die Avantgarde als Ganzes, in jeder Hinsicht und ohne Skrupel gänzlich verteidigt haben. Spätestens als Trotzki gemeinsam mit André Breton das Manifest des Surrealismus veröffentlichte, stand das komplizierte und widersprüchliche Verhältnis zwischen Kunst und Politik zur Schau.

In dem besonderen Zeitabschnitt ab 1900 bis zum Ersten Weltkrieg ist es äußerst schwierig, die Avantgarde politisch und ästhetisch einheitlich zu bewerten und zu deuten. In kultureller Hinsicht handelt es sich um die Phase der Dekadenz und das auffälligste Merkmal der in dieser Phase entstandenen Werke ist die Abscheu des Bürgertums und die Wut auf die bürgerliche Gesellschaft. Mit der Annäherung an das Ideengut des Anarchismus wuchs die Wut umso mehr. Das besondere Verhalten des Bürgertums, das als Auslöser dieser Wut diente, war dessen Zusammentreffen mit den Resten und den überbehaltenen Vertretern des Adels. Während das Bürgertum sich somit konservativ einordnete, entwickelten sich die Arbeiter immer mehr in die gegenübergesetzte Richtung. Das Kleinbürgertum schrumpfte und verlor seine Funktion in der bürgerlichen Gesellschaft, die Arbeiterschaft verbündete sich mit allen Unterschichten und es bildete sich das sogenannte Lumpenproletariat heraus. Das Kleinbürgertum, das innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft keine respektable Stellung erringen konnte und innerhalb der plebejischen Öffentlichkeit keine Funktion hatte, vereinte sich mit dem Lumpenproletariat. Handwerker, die ihren Job und ihre Werkstatt

verloren, Aushilfskräfte, Lehrlinge, Dörfler, Arbeitslose sowie Schulabgänger, die wegen finanzieller Probleme nicht mit ihrer Ausbildung weitermachen konnten, bildeten das Lumpenproletariat. Diese Gruppen machten sich zumeist in den Arbeitervierteln sesshaft und dominerten hier das Umfeld.¹⁵ Nun waren sie die neuen Nachbarn der avantgardistischen Künstler und nicht mehr die Arbeiterschaft in ihrer traditionellen Form und klaren Klassenzugehörigkeit. Die Tatsache, dass diese Bevölkerungsgruppe im Leben kaum etwas zu verlieren hatte, machte sie zur politischen Zielgruppe der Anarchisten und tatsächlich erzeugten anarchistische Gruppen Aufsehen unter ihnen. Deren Wut auf die Ungleichheit innerhalb der Gesellschaft und den Drang danach, den schlichten Hass und den Willen, mit anderen Worten den heftigen Ärger loszulassen, reflektierte eigentlich auch nur der Anarchismus. Die einfache Deklaration von Wut und Hass auf das Bürgertum – ohne die Verantwortung, irgendwelche Hoffnungen und Auswege anzusprechen – war das gemeinsame Merkmal der drei Gruppen, die unvereinbar zu sein schienen: das Lumpenproletariat, die Anarchisten und die Avantgardisten.

Man sollte bedenken, dass die anarchistische Bewegung seit ihrer Entstehung schon immer eine Alternative für das Kleinbürgertum darstellte, das besonders besorgt um ihr kleines Eigentum war. Hinzu kommt, dass die Gruppe avantgardistischer Künstler wirtschaftlich gesehen dem Kleinbürgertum angehörte. Die Künstler brauchten die besonderen Verhältnisse innerhalb der Marktwirtschaft, um von ihrem Kunstprodukt leben zu können. Insofern waren sie von dem Verlust der Kaufkraft der Bevölkerung betroffen und hatten ähnliche Sorgen wie zum Beispiel ein Handwerker. Demzufolge waren auch sie von den anarchistischen Aufrufen hingerissen. Es war unvermeidbar, dass dieses Gefühl von Besorgtheit den Hass auf das Bürgertum auslöste. Infolge des Verlustes an Zugehörigkeitsgefühl und der Verhältnisse, durch die der Künstler

¹⁵ Die Herausbildung des Lumpenproletariats und dessen besondere Stellung innerhalb der Gesellschaft wurde von Karl Marx dargelegt. Vgl. Marx, Karl: **Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte**, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2007. Für die Entwicklung in europäischen Großstädten infolge des Modernisierungsprozesses und die Ereignisse in Arbeitervierteln vgl. Harvey, David: **Paris, capital of modernity**, New York, Routledge, 2006.

zwangsweise die Außenseiterrolle einnahm, neigte der Künstler zum Nihilismus, der ein prägendes Motiv des Kunstprodukts dieser Phase ist. Ernst Bloch unterstreicht diesen Aspekt:

„Einzig in Zeiten einer niedergehenden alten Gesellschaft [...] stellt sich bei denen, die aus dem Niedergang nicht herausfinden, Furcht vor die Hoffnung und gegen sie. Dann gibt sich Furcht als subjektivistische, Nihilismus als objektivistische Maske des Krisenphänomens: des erduldeten, aber nicht durchschauten, des beweinten, aber nicht gewendeten.“ (Bloch, 1985: 2)

So kann man festhalten, dass die stilistischen Merkmale der avantgardistischen Literatur sowie die provokative Haltung und das schockierend Neue und Umbruch bewirkende an ihr ein Resultat dieser politischen Positionierung ist. Auf der einen Seite fand sich der Marxismus, der der Massenbewegung eine politische Perspektive aneignen wollte und das Ziel hatte, große Bevölkerungsgruppen zu beeinflussen, sie zu verändern und eine Umwandlung in ihrer Weltsicht zu bewirken, um schließlich eine neue Gesellschaft zu formen. Auf der anderen Seite stand die anarchistische Bewegung, mit der sich die Avantgardisten größtenteils vereinigten. Diese vertrat eine destruktive Haltung und das zentrale Ziel der Bewegung war es, weitere Menschen wütend zu machen und die Feindseligkeit gegenüber dem Bürgertum weitestgehend zu verbreiten. Stark vereinfacht sahen die zwei entgegengesetzten politischen Pole kurz vor dem Ersten Weltkrieg genauso aus und es schien, dass die Kluft zwischen dem Marxismus und der Avantgarde allmählich so tief war, dass sie nicht mehr überwunden werden würde. Die Wut stand der rationalen politischen Sicht gegenüber. Diese Wut auf das Bürgertum und die Aussichtslosigkeit im Hinblick auf die Konstruktion einer neuen Weltordnung hatte zur Folge, dass eine beträchtliche Zahl avantgardistischer Künstler den Ersten Weltkrieg befürwortete, den Krieg begrüßte und sich im Nachhinein, wie im weiteren Teil nochmal ausführlich dargestellt werden soll, sogar den faschistischen Bewegungen annäherte. Darin zeigt sich die Unterscheidung Adornos zwischen dem fortschrittlichen und dem reaktionären Wesen der Avantgarde, die am Anfang dieses Kapitels dargelegt wurde. Allerdings wurde diese Auffassung Adornos nicht weiter konkretisiert. Es ist wichtig, zu unterstreichen, dass die Interaktion und die Einigung der Avantgarde mit dem Lumpenproletariat, dessen Abstammung im Kleinbürgertum lag, bei der Entwicklung

der Avantgarde eine ganz besonders wichtige Rolle spielten. So ist die Kriegsfreude und der nachfolgende Wahn für den Faschismus mithilfe dieser Entwicklung zu erklären, die bis hin zu den 1870ern zurückzuführen ist; die Jahre, in denen die Avantgarde die Hoffnung und die Zuversicht der Marxisten teilte, sich später – ungefähr um 1900 – von diesen gemeinsamen Prinzipien distanzierte und einen nihilistisch sowie destruktiven Charakter erhielt. Ernst Bloch schildert die Lage mit folgendem sehr ergreifenden Abschnitt:

„Die meisten Menschen sind zu feig zum Bösen, zu schwach zum Guten [...] Besonders das Kleinbürgertum liebt seit alters die Faust im Sack; es paßt zu ihr, daß sie den Falschen schlägt, da sie vorzüglich in der Richtung des geringsten Widerstandes herausfährt [...] Der nazistische Rachetraum ist auch subjektiv verdrückt, nicht aufsässig; ist dumpfe Wut, nicht revolutionäre [...] Wie sie, mit ihrer Rache, nicht die Ausbeutung haßt, sondern nur dieses, nicht selbst ein Ausbeuter zu sein [...] Er ist käuflich und sinnlos gefährlich, folglich kann er von denen, die die Mittel haben und die an den faschistischen Pogromen wahrhaft sachlich interessiert sind, verblendet und gebraucht werden. Der Anstifter, das Wesen der Messernächte war selbstredend das Großkapital, doch der rasende Kleinbürger war die erstaunliche, die gräßlich verführbare Erscheinung dieses Wesens. Von ihr ging der Schrecken aus, er ist das noch lange nicht ausgeschiedene Gift im Average man on the street, wie man den Kleinbürger jetzt auf amerikanisch nennt.“ (Bloch, 1985: 32)

Die Wut des Lumpenproletariats, das aus der Zerstückelung des Kleinbürgertums entstanden war, reflektierte soeben die Einstellung der Avantgarde. Es handelte sich um eine rachsüchtige und äußerst aggressive Herangehensweise, die sich in der Kunst in Form von Wahn fand, der die Vernunft und Rationalität vom künstlerischen Werk ausschloss. Stattdessen trat das Unterbewusste, die archaische Gewalt und das Überbewusste – angeregt durch die Ideen von Sigmund Freud und Carl Jung – in den Vordergrund. Die Gründung künstlerischer Gruppen wie die Dadaisten stellt eine weitere Wende dar, nach der die Irrationalität und die nihilistisch destruktive Haltung avantgardistischer Kunst noch auffälliger wurden. In diesem Zusammenhang macht Hobsbawm in seinem Werk *The Age of Empire* eine wichtige und zusammenfassende Feststellung: “Perhaps nothing illustrates the identity crisis through which bourgeois society passed in this period better than the history of the arts from the 1870s to 1914. It was the era when both the creative arts and the public for them lost their bearings.” (Hobsbawm, 1987: 219)

Die größte Besonderheit der Avantgarde war mit Sicherheit, dass sie sich selbst ständig umwandelte und tatsächlich ab einem bestimmten Zeitpunkt die Orientierung verlor. Diese Beobachtung machte ohne Zweifel auch Thomas Mann, der in seinem Frühwerk den Künstler als „ein Bürger auf Irrwegen“ (Mann, 2003: 17) abstempelte. Der Umwandlungsprozess der Avantgarde ist ein signifikantes Merkmal, das für die vorliegende Arbeit besonders relevant ist. Während der Erste Weltkrieg blutig fortgesetzt wurde, lebte ein Mann in Zürich im Exil und schrieb Ideen nieder, die in den darauffolgenden Jahren die Welt verändern sollten. Es war Vladimir Iljic Lenin. Er schrieb an seinem Werk *Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus*, während ein paar Straßen weiter eine Fülle von Künstlern im Cabaret Voltaire eintrafen und ein Manifest publizierten, mit dem sie bisherige Kunstauffassungen komplett negierten. Lenin machte mit seinem Dokument die kapitalistische Marktwirtschaft nieder, auf der das Bürgertum fußte und Halt fasste. Die Künstler im Cabaret Voltaire dahingegen machten die ästhetischen Prinzipien nieder, auf denen das Bürgertum basierte. Dieser historische Zufall steht repräsentativ für das dialektische Verhältnis zwischen den politischen und ästhetischen Ideen, die das moderne Zeitalter prägten. Ob Lenin was von den Künstlern im Voltaire mitbekam, ist nicht weiter bekannt; dass moderne Künstler von der großen Revolution hingerissen wurden, ist allerdings gewiss. Das von Hugo Ball eröffnete Cabaret Voltaire wandelte schnell zu einer Art Künstlerverein, der einen sehr weiten internationalen Kreis von Künstlern aus ganz Europa empfing. Marcel Janco, Hans Arp, Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck und Francis Picabia gehörten zu den ersten Künstlern und Intellektuellen, die an diesem Treffpunkt zusammenkamen. Es fanden hier Vorstellungen statt, es wurde Musik gemacht und getanzt, man las Manifeste und Gedichte vor. Das Cabaret Voltaire sollte ein Treffpunkt für gleich gesinnte Künstler und Intellektuelle sein. Jeder war eingeladen und aufgefordert, etwas zum Programm beizutragen. Die Vorträge verhöhnten die Werte des Bürgertums und standen symbolisch für den Aufruf zur Destruktion. Beliebige Aneinanderreihung von Worten, Lautgedichte, die Verwendung vorgefundenen Materials und daraus abgeleitete bruitistische Musik waren eine Art Anti-Kunst. Die

Zertrümmerung von klassischen Kunstnormen und die Neigung zu abstrakter Kunst enthielt eine Tendenz zur politischen Provokation und war ein Angriff auf die bürgerliche Doppelmoral, die nichts anderes als Kriege und Krisen herbeiführte. Die Bildungs- und Kunstideale der bürgerlichen Gesellschaft wurden durch nicht kalkulierbare Spiele, den Schockeffekt, die Entlarvung und die Einbeziehung des Zufalls verhöhnt. Diese Künstler lehnten es ab, sich auf irgendeiner Weise mit irgendeiner Phase der Zivilisationsgeschichte zu identifizieren, lehnten jegliches Erbe ab und reflektierten somit den absoluten Traditionsbruch. Dieser Aspekt stellte sich schnell als das Hauptmerkmal heraus, demzufolge sie sich schleunigst von dem Namen des Voltaire, dem Philosophen der Aufklärung, der das Symbol des fortschrittlichen Gedankenguts war, entfernten. Auch wenn der Name Voltaires mit Sicherheit ironisch gemeint war, nannte sich die Kunstrichtung kurz später Dada. Nicht nur die klassische Tradition, sondern auch die Kunstrichtungen unmittelbar vor ihnen, wie den Symbolismus, Futurismus und den Expressionismus bewerteten die Dadaisten in ihren Manifestationen negativ. Der Dadaismus war unglaublich einflussreich, auch wenn die Organisation in der Form, wie sie von Hugo Ball in der besonderen Kneipe gegründet wurde, nur fünf Monate andauerte. Doch die Bewegung ging als eine künstlerisch-intellektuelle Protestbewegung weiter und die Art Kunst, die sie vertrat, wurde auch anderorts in Cafés, Kneipen und sogar auf den Straßen dargeboten. Die Werke richteten sich hauptsächlich gegen politisch-gesellschaftliche Traditionen und negierten jegliche kulturell-zivilisatorische Werte. Das Prinzip der Destruktion und Deformation zielte darauf ab, zu provozieren und auf die Kriegsneigung und Zustimmung im Volk aufmerksam zu machen. Mithilfe von Kunst wurde versucht, naive Gedanken wiederzubeleben, die Kaltblütigkeit bei den Menschen zu durchdringen und die Manipulation zu bekämpfen. Parallel zu den Prinzipien ihrer Kunst fühlten sich viele Künstler verpflichtet, sich politisch zu engagieren. So waren zahlreiche Künstler Mitglied der KPD¹⁶. Besonders die Avantgardisten in Berlin glaubten, in diesem Kampf

¹⁶ Man spricht in diesem Zusammenhang auch von einer Bündnisfrage. Für Genaueres über das Verhältnis der Literaten zur KPD vgl.: Noessig, Manfred: **Literaturdebatten in der Weimarer Republik. Zur**

mit den Kommunisten solidarisieren zu müssen. Trotzdem änderte es nicht viel daran, dass die Zusammenkunft der beiden Gruppen nicht lange andauern konnte, da auf der einen Seite eine Ideologie zu sehen war, deren Ziel nicht damit begrenzt war, die Welt zu verstehen, sondern sie zu verändern und auf der anderen Seite eine Bewegung, deren hauptsächliche Funktion darin bestand, bestehende Verhältnisse zu negieren und zu zerstören. In diesem Zusammenhang ist der Standpunkt Nietzsches und seine Antwort auf die Frage „womit sich jede literarische decadence kennzeichnet“ (Schmitt, 1983: 211), bedeutsam:

„Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverain und springt aus dem Satz hinaus [...] das Ganze ist kein Ganzes mehr [...] Überall Lähmung, Mühsal, Erstarrung oder Feindschaft und Chaos [...] Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr; es ist zusammengesetzt, berechnet, künstlich, ein Artefact.“ (Nietzsche, 1983: 211)

Wie Nietzsche in diesem Abschnitt, aber auch zu jeglichem anderen Anlass mehrmals betonte, zerstörte die durch Kriege und Krisen herbeigeführte Zertrümmerung rationale Denksysteme und die Künstler glaubten, dass es keine geschlossenen und zusammenhängenden Ideenkonzepte geben könne. Sowohl die Expressionisten, wie auch die Surrealisten oder Dadaisten einigten sich darin, geschlossene Sinnsysteme abzulehnen. Geschlossenheit und gedankliche Zusammenhänge werden allen voran mithilfe von Sprache erreicht. Also griffen sie zuallererst die Sprache an. Das Experimentieren mit der Sprache war für die Avantgardisten eine Form der Befreiung und Loslösung des Geistes von der den Blickwinkel einschränkenden tradierten Auffassung der untergehenden Zivilisation. Sie taten es nicht mit komplizierten und schwer verständlichen theoretischen Aufzeichnungen, sondern machten es sich einfach. Das Motiv war der Wahn, die als eine Gegenvernunft eine eigene Sprache hatte. Neben der Abstraktheit fand sich die Simplizität und die Reinheit der Sprache, mit denen beliebig gedichtet wurde. Es ging darum, die Reinheit im Unterbewusstsein freizulassen, wobei es die Frage mit sich brachte, inwieweit das Unterbewusstsein vom Bewusstsein verschont bleiben könnte. In dieser äußerst radikalen Phase der Avantgarde zeigte sich

der Höhepunkt der Differenz zwischen den Kommunisten und den avantgardistischen Künstlern. Der Wahnsinn oder die Narrheit hatte durch die gesamte Zivilisationsgeschichte hindurch eine besondere Rolle gespielt und fungierte, wenn auch indirekt, als ein Weg, die Klassengesellschaft zu ignorieren. Man könnte das Narrenspiel erwähnen, das bis auf das Mittelalter zurückzuführen ist und eine wichtige Rolle in der Entfaltung der Literatur spielt. Im Narrenspiel durften Arme sich als reich ausgeben, Schwache fühlten sich stark, Narren wurden zu Priestern und Betrunkene etwa zum Mayor. Man konnte mächtige Leute beleidigen und trug keine Konsequenzen. Auch gab es keine sexuellen Hemmungen und alle gesellschaftlichen Regeln und Normen konnten ignoriert werden. Die Narrenspiele dienten dazu, die Wut freizulassen. Das Motiv des Wahnsinns findet sich in der Literatur schon sehr früh. *Das Lob der Narrheit* von Erasmus von Rotterdam ist ein großes Beispiel dafür. Auch in William Shakespeares Werken gibt es bekanntlich Narren. In der russischen Literatur, wie z.B. bei Nikolaj Gogol oder Anton Tschechow sind Narren größte Kritiker der Gesellschaft. Im 20. Jahrhundert wandelte allerdings der Zustand des Wahnsinns mit der Avantgarde zum Subjekt des literarischen Werks und prägte die Sprache. Es war die Sprache der Randfiguren und der Außenseiter, die im avantgardistischen Kunstwerk dazu führte, dass das Werk von alltäglichen realen Verhältnissen losgelöst wurde. Die Wendung zum Wahn und zur Narrheit kann auch als eine Folge des nihilistischen Blicks bewertet werden. Streitet man jedes Kriterium, jede Norm und jede herkömmliche Form ab, so kommt es auch nicht mehr infrage, auf der Suche nach neuen Formen zu sein um die alten Formen zu ersetzen. Die Narrheit stimmt insofern mit dem Nihilismus überein, da sie kein neues System aufstellt, sondern allein Chaos bedeutet. Michel Foucault unterstreicht den Zusammenhang zwischen dem Wahn und dem Nihilismus. In seinem Aufsatz „Madness and Society“ analysiert Foucault, wenn auch indirekt, den Aspekt des Wahns in der modernen Kunst und macht mit folgendem Absatz darauf aufmerksam:

“Literature has [...] become totally anarchic. This suggests a curious affinity between literature and madness. Literary language is not constrained by the rules of everyday language [...] It is not subject to the severe rule of constant truth-telling, any more than the teller is under the obligation to always remain sincere in what he thinks and feels.” (Foucault, 1999: 339)

Die große Gegensätzlichkeit zwischen dem Realismus und der Avantgarde lag offensichtlich in der Negierung der Wirklichkeit. Trotz der provokativen und der kritischen Herangehensweise konnte die Avantgarde keine systematischen Ideen und Konzepte im Hinblick auf das Individuum und die Gesellschaft vorlegen, da das avantgardistische Werk an der Wirklichkeit zugrunde ging. Aus heutiger Perspektive sieht man, dass die zerstörerische Haltung, die den Untergang jeglicher formativen Denksysteme wünschte, ein Jahrhundert später in modernen Museen wie beispielsweise im MoMa in New York – in einem der Zentren des kapitalistischen Systems – angepriesen wird. Dabei hatten die Avantgardisten in ihren Manifestationen unterstrichen, dass Museen Anstalten der Zivilisation seien und deshalb niedergemacht werden sollten. Wie frei die moderne Kunst heute in diesen Anstalten überhaupt noch ist, ist zweifelsohne eine kritische Frage. Wichtig für die vorliegende Studie ist es allerdings, zu bemerken, dass man rückblickend erkennen kann, dass die durch die Loslösung aller verbindlichen tradierten Werte herbeigeführte Euphorie darin resultierte, dass das Kunstwerk zum Wertobjekt wurde und einen Produktwert innerhalb der kapitalistischen Marktwirtschaft gewann. Dieses Resultat bestätigt, dass der Künstler sich offenbar in den Bahnen der Dekadenz verlaufen hatte. Die Debatte um den deutschen Expressionismus ist insofern sehr bedeutsam, als die Ereignisse im künstlerischen Milieu Anfang des 20. Jahrhunderts gleichzeitig die Grundlage für die Entwicklung von Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis hin zur Gegenwart darstellen. Die Expressionismusdebatte und ihre historische Auswirkung vermitteln nämlich mehr als allein unterschiedliche Kunstauffassungen. Es handelt sich vielmehr um eine Diskussion, die die Anknüpfung an das kulturelle Erbe fokussiert, während Themen wie allzu abstrakte Opposition gegen Bürgerlichkeit, die gedankliche Flucht vor der Wirklichkeit sowie die daraus resultierende Täuschung in Kunstwerken debattiert werden. Daraus ergeben sich Konzeptionen, die im Hinblick auf die kulturelle und gesellschaftliche Entwicklung von Belang sind. Aus diesem Grund soll im Folgenden eine genaue Untersuchung des deutschen Expressionismus und der Diskussionen um die expressionistische Kunst durchgeführt werden.

2.1. Die deutsche Moderne und der Expressionismus

Für die vorliegende Studie ist es zweifelsohne von besonderer Wichtigkeit, die Auswirkungen des Expressionismus in Deutschland festlegen zu können, um nachzuvollziehen, worauf die Meinungen bei der Expressionismusdebatte basierten. Die Herausbildung der Avantgarde als eine Bewegung und ihre gedanklichen Grundlagen wurden im vorigen Abschnitt erläutert. Im Folgenden soll der Expressionismus als eine literarische Strömung etwas genauer betrachtet werden und unter anderem auch aus der Sicht der Expressionisten selbst bestimmt werden. Denn die expressionistische Bewegung ist – wie in dieser Studie auch deutlich aufgeführt werden soll – durch manifestartige Schriften gekennzeichnet, mit denen die Expressionisten ihre Kunst zu beschreiben suchten. Vorab lassen sich an dieser Stelle im Zusammenhang mit dem deutschen Expressionismus folgende Fragestellungen formulieren: War der Expressionismus vom Ausgangspunkt her eher wie ein Impuls, der durch das Experimentieren bestimmt war? Oder war er eher ein Aufstand junger Künstler, etwa eine Revolte gegen die vorherige Generation? Der Antrieb scheint das Sehnen nach dem Neuen und die Suche nach dem neuen Menschen gewesen zu sein, doch inwiefern gelang es dem Expressionismus, wirklich etwas Neues anzuregen? Könnte die Abneigung gegenüber der bürgerlichen Gesellschaft als alleiniger Beweggrund und einziges Grundmotiv die ersehnte neue Gesellschaft hervorrufen? Als Einstieg sind in diesem Zusammenhang die von Michael Stark angestellten Erwägungen von Bedeutung. Starks Überlegungen konzentrieren sich auf die Mission des literarischen Expressionismus, wobei er betont, dass es bei der Diskussion um die Rolle der Expressionisten im Allgemeinen um die Intellektuellen in Deutschland geht. Somit ist es gleichermaßen eine Debatte um die Beziehung zwischen dem gesamten Kultursystem und den sozialen und politischen Grundlagen. Dabei geht er von folgender Feststellung aus:

„Die forcierte, selbstbewusst auftretende Gegensätzlichkeit junger Intellektueller zu einer als Faszinosum und Bedrohung zugleich erfahrbaren technisch-materialistischen Massengesellschaft. In diesem Sinne war der Expressionismus Teil der gesamteuropäischen Jugendbewegung vor 1914, die sich nicht allein gegen die Welt der Väter und Vorgesetzten auflehnte, sondern dem ‘Ungeist’ leer empfundener Tradition und fassadenhaft gewordener Realität des Gegebenen entgegenstellte.“ (Stark, 1982: 27)

So kategorisiert Stark den Expressionismus als eine intellektuelle Gegenkultur oder, wie er besonders hervorhebt, als eine Subkultur, die jedoch nicht unbedingt wegweisend war, sondern sich allein der durch die krisenhafte Phase herbeigeführten Lage entgegenstellte. Das Erneuerungspathos war in expressionistischen Kunstwerken zwar deutlich nachzuempfinden, allerdings hält Stark es eher für die Folge der individuellen künstlerischen Experimentierfreude:

„Ganz offensichtlich ging es in der Zeit des Expressionismus wie nie zuvor darum, ein grundlegend verändertes gesellschaftliches und individuelles Selbstbewusstsein künstlerisch begabter und kritisch denkender Literaten im Medium der Kunst, d.h. im Kontext außergewöhnlicher Formen und Kommunikationsstrukturen einzubringen. Auffällig ist dabei die begriffliche Hypertrophie des ‘Geistigen’.“ (Stark, 1982: 28)

So gesehen war der Intellektuelle als Individuum sehr stark im Vordergrund, wie Stark in diesem Abschnitt auch unterstreicht. Stark hebt weiterhin hervor, dass die expressionistischen Intellektuellen aktivistisch gesinnt waren und gesellschaftliche Forderungen hatten, diese jedoch nicht konkretisieren konnten. Die Wandlung und der Umbruch traten als zentrale Themen des Expressionismus hervor. Die Vernunft und der Rationalismus waren nicht mehr vorrangig. Die Expressionisten strebten die Erschaffung des neuen Menschen an. Dabei sollte die Weiterentwicklung des Menschen berücksichtigt werden, jedoch blieb die kritische Frage danach, wie dies gelingen sollte, offen. An dieser Stelle soll vorab festgehalten werden, dass der Versuch der Definition eines neuen Menschen daran scheiterte, dass die Expressionisten keine klaren alternativen Vorstellungen von einer neuen Gesellschaft und von einem neuen Individuum hatten.

Den Expressionisten zufolge wurde das Konzipieren eines literarischen Textes ab dem 20. Jahrhundert insofern kompliziert, als die Abbildung der Welt kaum mehr möglich war, da keine Gewissheit und auch keine klare Überzeugung über die wahren Zustände

mehr gegeben war. Daher war in literarischen Werken kein geschlossenes Sinnsystem mehr wiederzufinden, sondern es waren überwiegend Wahrnehmungen, Vorstellungen und subjektive Bewertungen zu erkennen. Es ging vielmehr darum, die individuelle Erfahrung zu thematisieren, als reale Zustände widerzuspiegeln. Expressionistische Stilmittel wie Metapher, Montagen und Collagen oder das Zerreißen der Syntax prägten die Texte, während der Erfahrungsgegenstand hauptsächlich das Leben in der Großstadt war. Der Kunst und dem Künstler wurde dabei eine Führungsrolle zugewiesen. Der Künstler war nunmehr der gegebenen Wirklichkeit nicht unterworfen und konnte sie durch Abstraktion und eine nicht mimetische ästhetische Haltung umgehen. Das Innenleben gewann gleichzeitig an Bedeutung und der Künstler widmete sich der Besinnung des Seelenlebens, das im literarischen Werk stark reflektiert wurde. Für viele besonders junge Künstler erschienen nun bisherige Kunstformen zu streng und nichts aussagend. Zugleich neigten zahlreiche Künstler neben all den experimentellen Formen expressionistischer Kunst zu einer Schlichtheit, einer einfachen, primitiven künstlerischen Produktion, die Kritik am angeblich Fortschrittlichen der Moderne übte. Diese Haltung war nicht selten in dieser Periode. Es war eine Rückweisung der Formen, die die Technik indirekt vorschrieb und mündete in der Zurückweisung alles Wahrgenommenen und Bewussten. Diese Herangehensweise repräsentierte nicht nur eine einfache Ablehnung der realen Welt, sondern war auch ein Aufruf dazu, das Wesen der künstlerischen Produktion und ihre Funktion zu hinterfragen. Darin verbirgt sich auch die Neigung zum Primitivismus, der das Potenzial der klaren und anschaulichen Darstellung von Einzelheiten abwertet.

Die expressionistischen Werke hatten inhaltlich betrachtet einen gemeinsamen Fokus, der darin bestand, das Widersprüchliche am Wertesystem des Bürgertums vor Augen zu stellen. Sie fokussierten besonders die moralischen Werte, die infolge einer Lebenseinstellung, die auf Besitz und auf immer mehr Gewinn bedacht war, komplett ignoriert wurden. Die gewinnorientierte Perspektive der bürgerlichen Schicht prägte in diesem Zeitabschnitt den Alltag und die Thematisierung dieser Lage basierte offenbar völlig auf individueller Erfahrung. Es war sozusagen in der Luft. Die Problemlage war

allen bekannt, sie wurde in den Cafés und den Vereinen thematisiert, sowie in Zeitschriften analysiert. Diese Tatsache machte den Expressionisten noch mehr Mut, das Erlebte auszudrücken und die zwischenmenschliche Problematik zum Ausdruck zu bringen. Allerdings erfolgte die Darstellung der Sachlage so, wie sie sich in den Köpfen der Künstler drehte. Die inhaltliche und sprachliche Gestaltung literarischer Werke war quasi durch Visionen bestimmt. Es war nicht mehr von einer Übertragung eines zusammenhängenden geschlossenen Handlungsablaufs die Rede.

Es handelt sich um eine Phase, in der das Verhältnis zu vormodernen Lebensformen auf institutioneller Ebene wie auch auf individueller Basis gestört war. Es herrschte eine extremstarke Tendenz zur Differenzierung, die für die Moderne ausschlaggebend war. In allen Lebensbereichen – in der Wirtschaft, der Politik oder der Wissenschaft – wurden neue Ansprüche auf Dominanz und Autonomie gestellt, die auf individuellem Willen fußten und eine neue moderne Ordnung sowie neue gesellschaftliche Zustände hervorriefen. Das Individuum löste sich von den bisher tradierten gesellschaftlichen Vorschriften immer weiter los und nahm eine initiative Stellung im öffentlichen Leben ein. So entstand das neue Konzept der Moderne und gleichzeitig führte diese Entwicklung die Verwerfung verbindlicher ästhetischer Formen und Werte herbei. Das Autonome in Kunstwerken zeigte sich hauptsächlich in der experimentellen Formgebung wie auch darin, dass der zusammenhängenden inhaltlichen Gestaltung in literarischen Werken nicht mehr große Bedeutung zugemessen wurde. Der Traditionsbruch, mit anderen Worten die Ignoranz gegenüber bisher geltenden Formen, war kennzeichnend für die Expressionisten in Deutschland. Dieser Wandel ist ebenfalls der Fokus der Expressionismusdebatte, wie im Folgenden genauer herausgearbeitet werden soll.

Die Diskrepanz zwischen dem Modernismus und der Bindung zur Tradition sowie die avantgardistische Tendenz zur Sinnleere und zur Auflösung der Handlungskontinuität zerstörten allen voran die bürgerliche Romantradition. Es handelte sich um die Ablehnung herkömmlicher Schönheitswerte der bürgerlichen Welt, die wiederum eine Reflektion des Abscheus der Expressionisten gegenüber der bürgerlichen Scheinkultur

war. Herwarth Walden verspottet diese Sachlage mit folgender Anmerkung: „Die Schönheit ist ein Lebensbedürfnis des deutschsprechenden Bürgers. Ihm schmeckt sogar das Essen schön.“ (Walden, 1982: 395) Den Expressionisten zufolge gebe es keine schönen Künste mehr und man könne nunmehr auch das Unschöne thematisieren. Es finden sich zahlreiche literarische Werke, die das Hässliche inhaltlich darstellen. Wie das erfolgte beschreibt Thomas Anz:

„Darstellung des Hässlichen in der expressionistischen Moderne ist die Konfrontation mit dem öffentlich Verworfenen, Verdrängten und Verfemten [...] Als hässlich gelten der Ausdruck des Leidens, die Krankheit des Körpers und des Geistes, die Grimassen der Angst, die Entblößung der Triebphäre. Ekelerregend hässlich ist das Innere des Körpers, was von ihm plötzlich sichtbar oder ausgeschieden wird.“ (Anz, 2010: 170)

Besonders in der Lyrik Georg Heyms, aber auch in Alfred Döblins Erzählungen finden sich Elemente der ekelerregenden Schilderung. Rainer Maria Rilkes Lyrik sowie Gottfried Benns Morgue-Gedichte enthalten ebenso eine Einbeziehung des Hässlichen und des Widerwärtigen in die ehemals „schöne“ Literatur. Das Schönheitsideal wurde verabschiedet und das Hässliche wurde zum Gegenstand von Kunst erklärt. Diese Entwicklung war gleichzeitig eine Folge der Ablehnung des aufklärerischen Gedankenguts, das die Harmonie von Vernunft, Moral und dem Schönen vorsieht. In der Thematisierung des Hässlichen findet sich eine Parallele zum romantischen Gedankengut, das mit Nietzsches Theorien systematisiert wurde. In Deutschland gehörten Stefan George und Hugo von Hofmannsthal zu den größten Vertretern dieser Art künstlerischer Darstellung. In ihrer Auffassung wurden Kunst und das Leben streng entgegengestellt.

In dieser Phase bildeten sich zahlreiche neue avantgardistische Gruppierungen und wandten sich mithilfe von Manifesten an die Öffentlichkeit. Die expressionistischen Autoren wiesen mit all ihren Eigenschaften ein kulturevolutionäres Engagement auf und zeigten eigentlich mit ihren Manifesten auch, dass sie nicht wirklich für alle schrieben, sondern vorzüglich für Intellektuelle. Sie wandten sich vielmehr an einen literarischen Kreis und traten entschieden dafür ein, Intellektuelle zu überzeugen. Ihre Vorgehensweise, die ästhetischen und politischen Grundsätze mithilfe von Manifesten zum Ausdruck zu bringen, ist besonders bedeutsam und unterstreicht zwei Aspekte.

Manifeste sind allen voran als Textform kennzeichnend und typisch für die Moderne. Außerdem nutzen seit Marx und Engels besonders Bewegungen, die die Auflehnung gegen das Bürgertum repräsentieren, das Manifest als Ausdrucksform. Insofern erscheint es sinnvoll, dass die Vertreter der Avantgarde, die eine oppositionelle Stellung vertraten, Manifeste verfassten. Expressionistische Werke enthielten einen Anspruch auf Eigenständigkeit, mit deren Umfang sie die Möglichkeit errangen, das Gegebene nicht direkt abzubilden und zu übertragen, sondern experimentell damit umzugehen. Demzufolge entstanden neue, zeitspezifische Darstellungsformen, die sich schnell verbreiteten. Allerdings nahmen Autoren wie Thomas Mann und Heinrich Mann, aber auch Arthur Schnitzler oder Jacob Wassermann, die ihren Stil schon vor den zwanziger Jahren etabliert hatten, diese Stilmittel nicht auf. Trotzdem kann man aber auch bei diesen Autoren von einer modernen Haltung sprechen. In den folgenden Kapiteln der vorliegenden Arbeit soll anhand der beiden Werke *Der Zauberberg* und *Der Untertan* dargestellt werden, inwiefern die realistische Erzählweise modifiziert und, wenn man so will, modernisiert wurde. Doch sollte man unterstreichen, dass zwischen diesen Romanen und beispielsweise dem Roman *Berlin Alexanderplatz* von Döblin ein gravierender Unterschied besteht, da sie keinen komplett neuen Typus darstellen.

Die Expressionisten stehen für Veränderung, Umbau und Umstellung der Verhältnisse, wobei sie auch vor Übertreibung nicht zurückschreckten. Diese Herangehensweise war ohne Zweifel destruktiv und resultierte darin, dass das Sinnsystem des Erzählten zerstört wurde. Die typische Darstellungsform, die den Verlust des geschlossenen und zusammenhängenden Sinnsystems in literarischen Werken verursacht, ist der Fragmentarismus. Um es mit Helmut Kiesel's Definition zu verdeutlichen:

„Künstlerische Darstellung der Welt im Zustand und Prozess der als pathologisch empfundenen Dissoziation aller Dimensionen der Welt und des Lebens, des gemeinschaftlichen wie des individuellen. Wo früher Ganzheit (oder Totalität) und Harmonie gegeben waren, sah man nun Zersplitterung und Dissonanzen.“ (Kiesel, 2017: 230)

Der Fragmentarismus wurde in ähnlicher Weise in den Werken der deutschen Romantik schon eingesetzt. In der Moderne wurde er allerdings verschärft, zumal insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg davon ausgegangen wurde, dass der Sinn des Lebens sich

komplett aufgelöst hat und es keine Möglichkeit mehr gab, die erfahrbare Wirklichkeit glaubhaft darzustellen. Das größte Beispiel für diese Herangehensweise in der literarischen Produktion ist Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Der Roman weist keine geradlinige Handlung auf, hat kein klar erkennbares Ende und die komprimierte, aber zugleich anspruchsvolle und schwer verständliche, vom Montagestil geprägte Satzstruktur unterstreicht, dass die sprachliche Fassbarkeit der Welt aufgehoben ist. Der Fragmentarismus fußt ohne Zweifel auf den Ideen Nietzsches, die bis hin zum Dekonstruktivismus zahlreiche Strömungen dominierten:

„Jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben rettet, ist dem freigewordenen Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegenen Kunststücke: und wenn er es zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend, so offenbart er, daß er jene Nothbehelfe der Bedürftigkeit nicht braucht und daß er jetzt nicht von Begriffen sondern von Intuitionen geleitet wird.“
(Nietzsche, 1975: 888)

Die Kritik an der bürgerlichen Kultur war ein kennzeichnendes Merkmal der Expressionisten. Die Bürgerkritik ging von einer Entfremdung der Bürger aus und machte sie insbesondere für den zerstörerischen Ersten Weltkrieg verantwortlich. Die Existenz der bürgerlichen Kultur wurde insofern fragwürdig, als davon ausgegangen wurde, dass sie keine Ideale mehr vertrat, sondern einzig und allein individuelle Interessen in Gang hielt. Die Antibürgerlichkeit der Expressionisten fungierte als eine Art soziale Distanzierung und eine Gruppenbindung innerhalb des intellektuellen Milieus, wie Helmut Kreuzer festhält. Kreuzer macht darauf aufmerksam, dass es sich dabei um die Konstruktion von Gegenbildern handelte, wobei zahlreiche Eigenschaften des Bürgers als Stereotype aufgefasst wurden und demzufolge in literarischen Werken in Form von Karikaturen auftauchen. Anhand dieser übertriebenen Darstellungen lässt sich die Haltung der Expressionisten besonders gut erkennen. Kreuzer macht die Feststellung, dass „in erster Linie nicht auf die Herkunft, soziologische Zuordnung oder eine ökonomisch begründete Klasse“ gezielt wurde (Kreuzer, 2000: 141). Vielmehr ging es um die Verspottung der stereotypierten Eigenschaften des Bürgers „wie Ordnungsliebe, Reinlichkeit, Sparsamkeit, Arbeitsamkeit, Pünktlichkeit, wirtschaftliche Sicherheit und ehrenhafte Unabhängigkeit, guter Ruf, Verantwortlichkeit für Familie

und Gemeinwesen“ (Kreuzer, 2000: 142). Die Avantgarde als eine Bewegung ordnete sich oppositionell gegen das Bürgertum ein, allerdings bezog sich die avantgardistische Kunst nicht spezifisch auf die bürgerliche Gesellschaft in einer ganz bestimmten Verortung und innerhalb eines ganz bestimmten Zeitabschnitts. Vielmehr setzte sich die avantgardistische Literatur mit universellen Eigenschaften der bürgerlichen Kultur auseinander, die sie, wie oben schon angesprochen, anhand von individueller Erfahrung festgestellt zu haben glaubte. Dadurch distanzierte sich die Avantgarde von der unmittelbaren gegenwärtigen Lage, von den Widersprüchen und Konflikten des Alltags und den wahren Gegensätzen innerhalb der Gesellschaft. Dies wiederum resultierte darin, dass die Avantgarde eigentlich keine oppositionelle Funktion vertrat, sondern eher die Außenseiterrolle übernahm. Das Verhältnis der Avantgarde zur bürgerlichen Kultur und die Art der Abhandlung mit dem Bürgertum war – wie im Folgenden in dieser Arbeit genauer herausgearbeitet werden soll – für die Debatten marxistischer Denker ausschlaggebend.

Der Expressionismus etablierte sich in einer Phase, in der die Zahl der Großstädte in ganz Europa wie auch in Deutschland stieg und Berlin als Hauptstadt zunehmend an Bedeutung gewann. Es war eine weitere Neuheit, dass die Kunst sich in einem solchen Milieu zu entfalten versuchte. Die Größe der Städte war für die vorherige Schriftstellergeneration unvorstellbar. Das rapide Bevölkerungswachstum, die schlechten Lebensbedingungen und die sich in den Städten zu etablieren beginnende neue kulturelle Sphäre löste eine Debatte um die Großstadt aus, die unter anderem in literarischen Texten artikuliert wurde. Die Großstadtkritik war somit ein wichtiges Thema expressionistischer Texte. Die Grundmotive waren Verunsicherung, unüberschaubare soziale Beziehungen, Probleme in Bezug auf das Arbeitsleben als Resultat der Industrialisierung und Urbanisierung und Armut als Folge des Krieges, die sich in Großstädten stärker bemerkbar machte als auf dem Land.¹⁷ Das Extremgroße am Großstadtleben wurde in Texten unterstrichen, während riesige Bauten und die

¹⁷ Eine ausführliche Darstellung der wirtschaftlichen Lage findet sich im folgenden Werk. Nolan, Mary: „**Economic Crisis, State Policy, and Working Class Formation in Germany, 1870-1900**“ in Katznelson, I./ Zolberg, A.: **Working-Class Formation**, Princeton, Princeton University Press, 1986.

Menschenmassen, die das Milieu der Stadt bestimmten, reflektiert wurden und als Symbol für die Gefahren in der Großstadt standen. Ohne Zweifel stand der scharfen Großstadtkritik die Begeisterung für das Leben in der Großstadt gegenüber. Zahlreiche Werke, insbesondere in der Dichtung, begrüßten die Entwicklung in den Großstädten und die Entstehung von Metropolen wie Berlin. Auf der einen Seite fanden sich diejenigen, die sich in der Großstadt zu orientieren wussten, auf der anderen gab es diejenigen, die überwältigt und verzweifelt waren und kaum einen Ausweg fanden; sich im Chaos des Großstadtlebens nicht zu verlaufen, war in diesem Zeitabschnitt die größte Herausforderung des Künstlers. Diese Situation löste eine Unsicherheit beim Künstler aus, infolgedessen er extrem stark auf seine Identität fokussierte, um die Orientierung nicht zu verlieren. An dieser Stelle ist es wichtig, der Frage nachzugehen, inwiefern diese chaotische Lage in diesem Zeitabschnitt sich von den Erlebnissen der vorherigen Generation unterschied. Die Großstadt begann sich schon ein Jahrhundert vorher zu formen und so konzipierte beispielsweise Gustave Flaubert seine Romane ausgehend von der chaotischen Stadt Paris. Die Großstadt bot den Schriftstellern neue Themen, gewährte ihnen eine kritische Ansicht und wirkte insofern positiv auf die künstlerische Produktion. Es stellt sich die Frage, ob es in dem ersten Quartal des 20. Jahrhunderts den Avantgardisten ähnlich erging. Offensichtlich waren sie von der Angst ergriffen, ihre Identität zu verlieren. Die neuen Entwicklungen in der Großstadt wurden von den Avantgardisten mit Empörung betrachtet, die sie daran hinderte, die Vorgänge mit Kaltblütigkeit zu erfassen. Die Angst und Empörung, von der hier die Rede ist, führte dazu, dass sie den Weg verfehlten. Bertolt Brecht beschreibt dieses Gefühl von Angst in seinem Brief an Walter Benjamin: "[...] Dread of the unending and irresistible growth of great cities [...] Such cities are an expression of the boundless maze of indirect relationships, complex mutual dependencies and compartmentations into which human beings are forced by modern forms of living (Brecht, 2007: 90). Das Bangen und das Gefühl von Unsicherheit waren bestimmend für die Gemütslage, die die avantgardistischen Künstler daran hinderte, Klassegegensätze und gesellschaftliche Konfliktfelder im literarischen Werk zu reflektieren.

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts war eine bedeutsame Phase und sie war von so vielen historischen Ereignissen geprägt, dass es kaum möglich war, sich von diesen zu distanzieren. Die Phase brachte eine Politisierung herbei, die sich auch auf die expressionistischen Künstler auswirkte. Dieser Zustand wurde im vorherigen Kapitel ausführlich dargestellt. Im Folgenden soll genauer betrachtet werden, wie sich die Parallele zwischen der Kunst und der gesellschaftlichen Ereignisse vollzog und welche Folge diese Wechselwirkung für Künstler und Intellektuelle hatte. An dieser Stelle soll unterstrichen werden, dass die Politisierung offenbar die thematische Verlagerung expressionistischer Literatur bestimmte. Infolgedessen waren die Kriegserfahrung und die Lebensbedingungen in der Nachkriegsgesellschaft ein unausweichliches Thema. Die Novemberrevolution, Umsturzversuche, Putschversuche und Aufstände sind weitere Themen, die sich in literarischen Werken wiederfanden. Auch war die Darstellung der Kriegsfolgen, der Friedensverträge oder die Literarisierung der Folgen der Wirtschaftskrise, genauer gesagt der Inflationskrise, nicht selten. Darunter sind ohne Zweifel Bertolt Brechts Gedichte und Dramen aufzuzählen, sowie Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* oder Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues*, aber auch Romane wie Thomas Manns *Zauberberg* riefen die Folgen des Krieges und der Wirtschaftskrise ins Gedächtnis. Die Jahre 1923/24, die sich etwas positiv auf die gesellschaftliche Lage auswirkten und in denen ein zwar nicht lange anhaltender, aber trotzdem spürbarer wirtschaftlicher Aufschwung zu beobachten war, dienten ein wenig der Entpolitisierung, wobei sich feststellen lässt, dass in dieser Phase in künstlerischen Kreisen viel stärker grundsätzlichen existentiellen Fragen wie die Funktion der Kunst oder die Rolle des Künstlers nachgegangen wurde. Der Gegenstand wurde immer mehr die künstlerische Tätigkeit selbst. Dadurch entstand parallel zur Literatur, die von der Krisenerfahrung bestimmt war, eine weitere Literatur, mithilfe deren versucht wurde, Hoffnungen und Wünsche zu vermitteln und wenigstens in der Imagination zuversichtlicher auf den Leser zu wirken, wobei die Zahl solcher Versuche äußerst gering war.

Die Entfaltung avantgardistischer Literatur mit neuen ästhetischen Ansätzen brachte eine Dynamik herbei, die darin resultierte, dass die unterschiedlichen ästhetischen Forderungen unterschiedliche Strömungen hervorriefen. Die Expressionisten unterschieden sich somit von den Futuristen, diese wiederum von den Dadaisten sowie den Vertretern der Neuen Sachlichkeit. Sie alle unterschieden sich sowohl inhaltlich als auch stilistisch voneinander. Sieht man über die politischen Debatten unter ihnen und die unterschiedliche Auffassung von der Funktion von Kunst hinweg, und schaut sich allein deren experimentelles Schöpfungstum an, so kann man sehr allgemein von einer innovativen Herangehensweise sprechen, die reich an künstlerischer Erfindungsgabe zu sein scheint. Dieser Aspekt hatte mehrere Gründe, wie die Begeisterung für die neu aufkommenden Medien wie das Radio, der Grammophon und insbesondere der Film. Besonders der Film inspirierte Autoren im Zusammenhang mit der Erzählhaltung und führte dazu, dass neue filmische Perspektiven eingesetzt wurden. Die Montagetechnik war ebenfalls eine Folge davon. Beispiele dafür sind Lion Feuchtwangers Texte sowie Erzählungen von Arthur Schnitzler. Für die Montagetechnik wurde Döblins *Berlin Alexanderplatz* als Beispiel bereits in dieser Studie erwähnt.

Die unterschiedlichen Experimente der expressionistischen Periode dienten zu einer Art Regeneration von Kunst und führten dazu, dass die Periode als eine Art Renaissance aller Künste aufgefasst wurde. Jedoch war es gleichzeitig eine Phase, in der die Kritik einen Rückgang erlebte. Besonders die literarische Kritik wurde kaum geschätzt. Der Sinnverlust und das vorherrschende Gefühl von Unsicherheit infolge der gesellschaftlichen Lage beeinträchtigten auch die Kritik, da man sich auf keine klaren Kriterien mehr stützen konnte, von denen ausgehend man das literarische Werk bewerten sollte. Die fehlende Kritik wurde seitens bedeutsamer Künstler in Deutschland als ein Problem erkannt. Kurt Pinthus verfasste zur Zeit der fehlenden Funktion der Kritik Aufsätze, in denen er auf die Bedeutung der Kritik aufmerksam machte:

„[Der Kritiker] beunruhigt, quält, reizt, lockt die Menschheit, indem er Wesen und Werk des Menschen zerlegt, prüft und wertet. Seine Aufgabe ist: Aufrüttelung! Aufrütteln zur Vervollkommenheit [...] Doch treibt nicht Haß seinen Kampf, sondern Sehnsucht nach Vollkommenheit. Güte schärft sein Wort, Mitgefühl stärkt seine Stimme. Er wird für die

Menschheit, was der Pastor einst für die Gemeinde war. Durch diesen Menschen, der Paradox und Harmonie zugleich ist, wird das Trägheitsgesetz im irdischen Dasein aufgehoben, da seine Leidenschaft die Idee in Bewegung und Verwirklichung umsetzt.” (Pinthus, 1982: 454)

Neben Pinthus gab es noch weitere andere, die dasselbe in unterschiedlicher Weise betonten, jedoch erreichten sie kaum etwas mit ihren Aufrufen. In einer solchen Phase, in der der Künstler durch die oppositionelle Stellung stark politisiert war und literarische Werke von der kritischen Sichtweise gekennzeichnet waren, ist es besonders interessant, dass literarische Kritik an Bedeutung verlor. An dieser Stelle sollte man festhalten, dass der Grund dafür die philosophischen Einflüsse waren, von denen sich die Avantgarde leiten ließ und infolgedessen die Avantgardisten jegliche Kunstformen negierten. Auch wenn es keine systematische Publikation im Sinne von Kunstkritik gab, gab es immer wieder Themen, die aktuell waren und unter Künstlern diskutiert wurden. Eins von diesen ist der Sprachgebrauch in deutschen expressionistischen Texten. Neben der extrem neuen Form und dem ausgefallenen Stil, kann auch von einer ausgefallenen Anwendung der Sprache die Rede sein, die bei einigen Autoren Grund zur Unruhe war. Unter ihnen fand sich Karl Kraus, der von einer sogenannten Verschweinung der Sprache ausging. Er plädierte für einen sensibleren Umgang mit der deutschen Sprache und forderte wenigstens die richtige Anwendung von Sprachregeln. Somit stellte er sich gegen die Befürworter des kreativen Umgangs mit der Sprache und leitete eine Diskussion um die Sprache ein. Döblin war einer der wichtigsten Autoren, die sich zu diesem Thema äußerten und versuchte den Schwerpunkt der Diskussion ein wenig zu verlagern. Er glaubte, dass der Einwand, den Kraus hatte, eigentlich eine Abwehr der zwangsläufigen Erneuerung der Sprache war:

„Der Autor sucht das Spezielle, Spezifische der jeweiligen Situation sprachlich einzufangen. Man bedenke, daß unsere Worte zu sehr praktischen Zwecken erfunden wurden, für Aufgaben dringenden Bedürfnisses, für Verkehrszwecke, zum Merken und Wiedererkennen; sie sind im allgemeinen recht blasse, vieldeutige Zeichen. Den Sätzen des Verkehrs geht Eigenartigkeit, Einzigartigkeit, die die Romanprosa braucht, durchweg ab. Die Prosa soll nun das Zeichen überwinden, muß etwas anderes tun als die Verkehrssprache, die nur andeuten kann, muß in ganz origineller Weise an einer besonderen Art Sprache arbeiten; wird sonst ihrer Aufgabe, Kunst und Darstellung, zu wenig gerecht. Gefordert ist Sprachwerdung eigentümlicher Situationen und Personen.” (Kraus, 1982: 663)

Sowohl Karl Kraus' strenge Herangehensweise als auch Döblins Einwand sind repräsentativ für die Entwicklung expressionistischer Literatur. Es war eine Phase, in der das Allgemeinverbindliche immer weiter verschwand und die sprachliche Kreativität freie Laufbahn hatte. Der Expressionismus ist gerade deshalb bedeutsam, weil es das größte Beispiel für das Dilemma ist, das das kulturelle Leben in Deutschland beim Übergang zur Moderne prägte.

An dieser Stelle lässt sich über den deutschen Expressionismus vorab festhalten, dass das Verständnis von der Autonomie der Kunst für die Entwicklung dieser Strömung ausschlaggebend war. Wie Peter Bürger in seinem Werk *Theory of the Avantgarde* unterstreicht, ist die autonome Stellung der Kunst eine Besonderheit der bürgerlichen Gesellschaft, die dazu beiträgt, dass die Kunst zu einer eigenständigen Kategorie wird und historische Zusammenhänge vor Augen führt. Das Autonome an Kunst führt eine gewisse Distanz zwischen den sozialen Gegebenheiten und dem Kunstwerk herbei, anhand derer der kritische Blick des modernen Kunstwerks erhalten bleibt: "The autonomy of art [...] permits the description of art's detachment from the context of practical life as a historical development." (Bürger, 1984: 46). Jedoch bedeutet diese distanzierte Stellung nicht eine Loslösung der Kunst von sozialen Zusammenhängen. Bürger unterstreicht, dass die Avantgarde diese Distanz zerstörte: „When the avant-gardistes demand that art become practical once again, they do not mean that the contents of works of art should be socially significant [...] It directs itself to the way art functions in society" (Bürger, 1984: 49). Dieser Standpunkt ist von ganz besonderer Bedeutung für die avantgardistische Bewegung, da hierin der Auslöser für die ästhetizistische Haltung avantgardistischer Kunstwerke besteht. Der Versuch der Avantgarde, die Kunst und das alltägliche Leben zu verbinden, resultierte Bürger zufolge in der Zurückweisung der Autonomie der Kunst. Doch die Aufhebung des Autonomiestatus, so auch Bürger, führte zwangsweise zu einem „social functionlessness of art“ (Bürger, 1984: 51). Das Kunstwerk ist also in erster Linie dadurch aussagekräftig, dass es eben autonom ist, mit anderen Worten zum praktischen Leben eine gewisse Distanz einhält. Auch die politische Dimension von Kunst tritt erst als

Folge dieses Verhältnisses ins Spiel. Aufgrund von gesamtgesellschaftlichen Modernisierungsprozessen bildete sich also um die Jahrhundertwende ein relativ autonomer Bereich der Literatur heraus, dessen Entwicklung im Folgenden genauer betrachtet werden soll.

2.1.1. Gesellschaftliche Opposition und die Avantgarde

Was für eine politische und soziale Landschaft prägte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Avantgarde in Deutschland? Was erwartete sie nach dem Krieg und wie wirkte sich die Enttäuschung aus, die trotz des Sturzes der Monarchie die gesamte Atmosphäre dominierte? Die Stellung der Avantgarde in der Weimarer Republik spielte eine wichtige Rolle bei den Diskussionen der Marxisten in den 1930er Jahren. Folgende Frage ist von ausschlaggebender Bedeutung: Welchen Einfluss – direkt oder indirekt – hatte die avantgardistische Bewegung mit ihren ästhetischen und politischen Vorsätzen auf die Herbeiführung, die Entwicklung und den Zerfall der Weimarer Republik? Die Weimarer Zeit war durch Krisen gekennzeichnet, die Republik fußte auf einer äußerst fragilen Ebene und wurde durch politische Attacken von Rechtsradikalen wie auch Linksradiakalen unter Druck gesetzt. In einer solchen Phase stellt die Positionierung der Avantgarde nicht nur den theoretischen Rahmen der Diskussionen in den 1930er Jahren dar, sondern beherbergt auch eine besondere Lektion für die gesamte moderne Welt im Zusammenhang mit der Überwältigung von Krisenzeiten, in denen das Verhältnis von Politik und Kunst sehr stark an Bedeutung gewinnt. So muss man fragen: Welche Rolle – positiv oder aber negativ – spielte die Avantgarde, die sich selbst als eine oppositionelle Bewegung bezeichnete, während in Deutschland der Rechtsradikalismus einen Aufschwung erlebte? Wie wäre die weitere Entwicklung der Weimarer Republik verlaufen, wenn die Avantgardisten überwiegend republikanische Meinungen geäußert und die Republik ganz offen unterstützt hätten? Waren die Avantgardisten überhaupt so einflussreich, dass sie die politische Landschaft hätten verändern können? Hat die oppositionelle Herangehensweise der Avantgarde, die jegliche Institution der bürgerlichen Gesellschaft abwertete und zerstörerische Ideen vertrat, ungewollt etwa die

notwendige Grundlage für faschistische Ideen geschaffen? All diese Fragen haben keine klaren Antworten, allerdings kann die Betrachtung der Entwicklung der Gesellschaft und der Kunst in der Weimarer Republik eine gewisse Klarheit verschaffen. Kaum hatte die deutsche Gesellschaft die Möglichkeit, die durch die Jahrhundertwende verursachte Umwälzung zu verdauen, schon kam der Erste Weltkrieg. Es folgte eine Phase, die von Verlusten und Sehnsucht geprägt war. Eins nach dem anderen folgten Zeitabschnitte, in denen die Gesellschaft einer neuen Herausforderung ausgesetzt war. Hinzu kamen die Herausforderungen, denen die Reichsregierung ausgesetzt war; darunter die Versorgung der Kriegsbeschädigten und Hinterbliebenen, die Belastung des verlorenen Krieges in Form von Reparationszahlungen, sowie Arbeitslosigkeit und Kriminalität¹⁸.

Die Kriegserfahrung, im Nachhinein das Revolutionserlebnis und anschließend die Festigung einer vergleichsweise stabilen Republik mit demokratischen Vorsätzen sowie technische Fortschritte gaben der kulturellen Entwicklung starken Anstoß. Besonders die Weimarer Republik wirkte trotz der kurzen Zeit ihrer Existenz sehr positiv auf die künstlerische Produktivität. Neben all den Problemen und Belastungen, die die Republik mitbrachte, ermöglichte die Reichsverfassung neue Chancen in vielen gesellschaftlichen Bereichen wie Wissenschaft, Kultur und Bildung. Es kann in diesem Sinne von einem gemeingesellschaftlichen Modernisierungsprozess gesprochen werden. Frauen waren aktiver im öffentlichen Leben vertreten und erhielten das Wahlrecht. Elektrotechnische und chemische Industrie sowie neue Industriezweige wie Automobil- und Flugzeugbau, Film und Rundfunk konnten ihre Produktion erheblich steigern. Diese Entwicklung kam sowohl den Arbeitgebern wie auch den Arbeitern und Angestellten zugute. Die Verstädterung nahm in diesem Zusammenhang ebenfalls weiter an. Zugleich machte sich jedoch die gesellschaftliche Polarisierung in der Weimarer Republik sehr stark bemerkbar und war in den Konflikten zwischen den kulturellen Traditionalisten und den Vertretern einer neuen Moderne wiederzufinden. Der Durchbruch der modernen Gesellschaft bedeutete nämlich nicht, dass alle Gesellschaftsgruppen unter

¹⁸ Zu den spezifischen Erfahrungen in der Nachkriegsgesellschaft vgl. Bessel, Richard: **Germany after the First World War**, Oxford, Oxford University Press, 1993.

vergleichsweise gleichen Lebensbedingungen lebten. Das Bürgertum und die Arbeiterschaft lebten in sozial scharf voneinander getrennten Lebenssphären und es gab kaum Kontakt und Mobilität zwischen diesen Gruppen. Es handelte sich um zwei komplett unterschiedliche Lebenswelten und diese Spaltung brachte ohne Zweifel gesellschaftliche Unruhen mit sich. Politische Auseinandersetzungen waren anhand von Kunstwerken ebenfalls sehr deutlich nachzuempfinden. Die Regierung gab sich allerdings Mühe, der künstlerischen Kreativität freien Lauf zu geben und nahm dementsprechend einige Maßnahmen vor. Die radikalste Neuheit im Bereich der Kultur war ohne Zweifel die Aufhebung der Zensur und die Bereitschaft, künstlerische Vereine und Gruppen aktiver in die Gesellschaft einzubinden.¹⁹ Die Kunst sollte dabei helfen, die neue Gesellschaft zu formen. Die Reichsregierung sorgte selbst für die Einbindung von Künstlern, richtete dementsprechend eine Position mit der Betitelung Reichskunstwart ein und rief verschiedene Künstler auf, – unter anderem auch Vertreter der expressionistischen Gruppierungen wie Die Brücke – an der Gestaltung einer neuen repräsentativen Kunst mitzuwirken. Auch ist bekannt, dass die Reichsregierung besonders in Berlin die Kunst und das öffentliche kulturelle Leben mit finanziellen Mitteln unterstützte. Kunst und Kultur blühten in dieser Zeit auf. Vielfalt und Neuheit der Kunstformen prägten die Phase. Avantgardistische und traditionalistische Strömungen entfalteten sich in gleicher Weise. Wenn man aber von dem sich insbesondere nach dem Krieg immer weiter verbreitenden künstlerischen Engagement spricht, so kann man sicherlich vom Vorherrschen einer expressionistischen Stilform ausgehen, die die etablierten künstlerischen Formen und Denkweisen dominierte und ihre Relevanz in Frage stellte.

Die moderne künstlerische Szene bildete sich in Form von Literaturgesellschaften heraus und entfaltete sich durch den gesellschaftlichen Modernisierungsprozess immer weiter. Es bildeten sich avantgardistische Vereine und Gruppen wie die Novembergruppe, in denen über 400 Künstlerinnen und Künstler vereinigt waren und

¹⁹ Vgl. Laqueur, Walter: **Weimar. Die Kultur der Republik**, Berlin, Ullstein Taschenbuch V., 1982.

verschiedene Kunststile praktizierten. Es handelte sich dabei nicht nur um literarisches Schaffen. Angehörige dieser Gruppen vermittelten ihre neue Herangehensweise in Kunst sehr häufig auch in Form von Gemälden. Sie einigten sich in einem Prinzip: Sie wollten sich stilistisch nicht festlegen. Unter ihnen fanden sich Künstler von Kandinsky bis hin zu Brecht, sowie der berühmte deutsche Architekt Walter Gropius und die Malerin Käthe Kollwitz. Sie hatten aufrührerische Ideen, die sie in ihren Zeitschriften publizierten. Die Avantgarde fand sich und ihre Ideale in der neuen Kunst wieder, die sich im Programm der Theater und Varietés widerspiegelte und kurz danach auch mit dem neuen Medium Rundfunk an die Öffentlichkeit gelangte. Zahlreiche Rundfunkautoren, darunter auch Bertolt Brecht, passten sich der Neuheit an. So gab es beispielsweise ein Hörspiel von Brecht – das Hörspiel war mit der Verbreitung des Radios als die neue literarische Präsentationsform hervorgetreten – im Rundfunk zu hören. Bei der Verbreitung der neuen Literatur spielten die Verlage, deren Zahl sich innerhalb kurzer Zeit vermehrte, ebenfalls eine große Rolle. Es entstand eine neue Form von massenmedialer Öffentlichkeit.²⁰ Literarische Beispiele des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit, aber auch klassische Traditionen und proletarisch-revolutionäre Kunst wurden in verschiedensten Zeitungen publiziert und fanden Publikum. In lokalen und regionalen Zeitungen wurden Werke in Form von Fortsetzungsromanen gelesen. Besonders in den zwanziger Jahren trat das Polit-Kabarett, das häufig eine Art Mischung von Kabarett und Drama war, sehr populär. Daran kann man erkennen, dass eine, wenn auch nicht sehr stark geprägte, aber doch zu spürende Wendung stattfand und die kritische Haltung im Kunstwerk immer deutlicher nachzuempfinden war.

Die expressionistische Szene blühte wie schon angesprochen in literarischen Clubs und Vereinigungen auf. Es bildete sich ein unkonventionelles Künstlermilieu heraus. Künstlervereinigungen, Schriftstellerkreise trafen sich zusammen, während einige von ihnen eine Programmatik hatten, um die sie sich sammelten. Viele dieser Gruppen bildeten sich um einen Schriftsteller herum, indem sie diesem eine Art Führungsrolle

²⁰ Vgl. Bonte, Achim: **Werbung für Weimar? Öffentlichkeitsarbeit von Großstadtverwaltungen in der Weimarer Republik**, Mannheim, Palatium Verlag, 1997.

erteilten. So bildete sich eine Gruppe um Stefan George und eine weitere um Herwarth Walden. In Thomas Anz' ausführlicher Ausarbeitung des Expressionismus finden sich noch weitere dieser Gruppierungen und ihrer Anführer:

„Der »Neue Club«, die Künstler um Herwarth Waldens Sturm und Sturmbühne, Franz Pfemferts AktionsKreis, Alfred Richard Meyers Literaturzirkel, Paul Cassirers Pan-Mitarbeiter und die »Pathetiker« um Ludwig Meidner, die Gruppe der Zeitschrift Neue Jugend, Wolf Przygode und die Dichtung, nicht zuletzt auch die Künstler des Blauen Reiters waren neben vielen anderen Gemeinschaften um Zeitschriften oder Verlage die organisatorische Basis der Bewegung und Movers ihrer Entwicklung.“ (Anz, 2010: 404)

Man sollte sich das allerdings so vorstellen, dass diese Gruppierungen nicht isoliert waren, sondern die meisten sich mit ihren Schriften wie auch persönlich an die Öffentlichkeit wandten. Dieser sehr starke Drang danach, sich in Gruppen und Fraktionen zu organisieren, kann durch den Impuls erklärt werden, etwas bewirken und verändern zu wollen, denn alleine bewirkt man weniger als wenn man organisiert ist. Wenn man das Geschehen um den Expressionismus aus diesem Blickwinkel betrachtet, muss man ohne Zweifel sagen, dass es sich um eine revolutionäre Bewegung handelte. Sie entwickelte eine große Anzahl an Publikationsformen, wobei auffällig ist, dass die Expressionisten insbesondere zur kollektiven Form der Publizistik neigten, wie zum Beispiel Sammelwerke, Schriftenreihen, Anthologien oder Almanache. Auch der Wille, die Schriften schnell an die Öffentlichkeit zu bringen, war groß und hatte zur Folge, dass das Flugblatt für die Expressionisten zu einem beliebten Medium wurde. Daneben war es eine Phase, in der Romane eine Hochkonjunktur erleben. Bücher wurden verkauft wie nie zuvor, aber meistens verdienten die Autoren nicht viel, sondern eher die Verlage. Es entstand infolge der hohen Anfrage ein literarischer Markt. Dies führte allerdings dazu, dass nicht nur qualitativ Gutes erschien, sondern auch viel Schlechtes und nicht genug Überdachtes. Trotzdem bedeutete es eine Zunahme an der Zahl der verschiedenen Themenbereiche in literarischen Werken und brachte eine Pluralität herbei.

Wie bei anderen periodisierenden Begriffen auch, kann der Begriff des Expressionismus lange diskutiert werden und in der Hinsicht kann angemerkt werden, dass keine Homogenität unter den Werken bestand, sondern vielmehr eine Pluralität herrschte, die eine Anzahl von verschiedenen Programmen herbeiführte. Darunter sind Strömungen wie der Futurismus, Kubismus, Dadaismus oder Konstruktivismus aufzuzählen. Auch

wenn die einzelnen Gruppierungen nicht klar voneinander abzugrenzen sind, kann man behaupten, dass sich der Charakter der Bewegungen relativ genau erfassen lässt, da die Künstler zahlreiche Definitionen ihrer Werke machten und die Merkmale ihrer Kunst gern deklarierten. Das literarische Echo, eine der viel gelesenen und relativ umfassenden Zeitschriften informierte schon 1917 über den Gesamtcharakter der expressionistischen Werke und verwendete dabei auch den Begriff des Expressionismus:

„Im Übrigen hat die neue Richtung auch schon einen Namen erhalten [...] Man spricht nämlich in Analogie zur jüngsten bildenden Kunst von literarischem Expressionismus. Es hat wenig Zweck, sich solchen Schlagworten zu widersetzen. Wenn sie einmal im Kurs sind, sind sie nicht auszurotten, und das Einzige, was man dabei tun kann, ist, daß man den damit bezeichneten Begriff zu möglichster Klarheit und Deutlichkeit bringt.“ (Anz/Stark, 1982: 28)

Zur Durchsetzung des Begriffs Expressionismus trug mit Sicherheit auch die so betitelte Monographie Hermann Bahrs aus dem Jahre 1916 bei. Die Versuche zur Charakterisierung des literarischen Expressionismus erlebten ab 1918 einen Boom und von da an ist es aus heutiger Sicht auch nicht mehr sehr einfach, den Überblick zu behalten. Sieht man sich die Dokumente zur Programmatik der Bewegung an, so kann man deutlich erkennen, dass die Bestimmung der Funktion der expressionistischen Literatur im Vordergrund steht. In den wichtigsten Dokumenten und Manifestationen wird das Politische an künstlerischer Produktion angesprochen. Im Vorwort zur Gedichtsammlung, die Kurt Pinthus 1919 mit dem Titel *Menschheitsdämmerung* veröffentlichte, geht er auf darauf ein:

„So ist allerdings diese Dichtung [...] politische Dichtung, denn ihr Thema ist der Zustand der gleichzeitig lebenden Menschheit, den sie beklagt, verflucht, verhöhnt, vernichtet, während sie zugleich in furchtbarem Ausbruch die Möglichkeiten zukünftiger Änderung sucht. Aber [...] die politische Kunst unserer Zeit darf nicht versifizierter Leitartikel sein, sondern sie will der Menschheit helfen, die Idee ihrer selbst zur Vervollkommenung, zur Verwirklichung zu bringen. Daß die Dichtung zugleich dabei mitwirkte, gegen realpolitischen Irrsinn und eine entartete Gesellschaftsordnung anzurennen, war nur ein selbstverständliches und kleines Verdienst.“ (Pinthus, 1982: 58)

An dieser Stelle soll betont werden, dass die maßgebenden Autoren nicht allein mit der Etablierung der neuen Kunst beschäftigt waren. In Ihren Diskussionen findet sich ein Versuch zur Definierung der neuen Kunst und der Entwicklung der Kultur, aber darüber hinaus sieht man auch, dass sie Diskussionen führten und sich kritisch mit dem alten

Kaiserreich und der krisenhaften Lage in der Republik auseinandersetzen. Die Diskussionen waren überwiegend von der Sehnsucht nach dem neuen Menschen und der neuen Gesellschaft geprägt. Alfred Döblin war einer der Autoren, der neben seiner Kunst seine Meinung im Zusammenhang mit den Debatten um die neue Kunst und deren Folgen äußerte. In seinem hervorstechenden Aufsatz „Von der Freiheit eines Dichtermenschen“ macht er folgende Feststellung:

„Eine Bewegung ist keine Mache oder das Arrangement einer Gruppe Interessenten. Vielmehr, aus zahlreichen zunächst dunklen Ursachen sozialer politischer menschlicher Art wächst sie [...] Durch sie kommt die Maschine zu ihren ersten Kolbenstößen. Und so [...] ist sie [...] eine allgemeine öffentliche Angelegenheit, aber was mehr als das ist, unabhängig von den Plänen und dem Vorhaben von Menschen [...] Dies ist überaus wichtig, denn damit entfallen viele Angriffspunkte [...] Da die Bewegung kein Privateigentum ist, kann sich jeder von ihr aneignen, was er will und wieviel er will.“ (Döblin, 1982: 70)

Hier betont er ganz deutlich, dass dem Dichter eine Aufgabe zukommt. Der Dichter sei Teil einer kollektiven Bewegung, aber ebenso sei er für sich selbst verantwortlich. Während Dichter und Schriftsteller versuchten, in den Zeitschriften neue Maßstäbe und Werte anzusagen, gab es auch einige unter ihnen, die die Orientierungslosigkeit, die den Anlass dieser Suche nach neuen Maßstäben darstellte, lautstark artikulierten. Franz Werfel machte schon 1914 eine Aussage über die anscheinend aussichtslose Lage:

„Wir sind alle hineingestellt in eine fürchterliche Unübersehbarkeit, der Reichtum der Einsichten und Organismen trug Verzweiflung und Wahnsinn in uns hinein, wir stehen machtlos der Einzelheit gegenüber, die keine Ordnung zur Form macht, es scheint, das Und zwischen den Dingen ist rebellisch geworden, alles liegt unverbindbar auf dem Haufen, und eine entsetzliche Einsamkeit macht das Leben stumm.“ (Werfel, 1982: 114)

Werfel spricht hier von der Erfahrung einer zerfallenen Welt und dem Gedankenchaos, den die unendliche Weite von Eindrücken auslöst. Obwohl die hier beschriebene Krisenerfahrung der literarischen Intelligenz ein stilprägender Bestandteil der neuen expressionistischen Literatur war, fand sich diese Feststellung in expressionistischen Programmschriften nicht wirklich wieder. Nur die jüngeren Versuche, die nach dem Krieg entstehende Kunst zu erfassen, beinhalten Geständnisse der Verzweiflung. Hugo Ball verfasste 1917 einen der grundlegendsten Texte, in dem das Krisenbewusstsein und Desorientierung zum Ausdruck kommt:

„Die Künstler dieser Zeit sind nach innen gerichtet. Ihr Leben ist ein Kampf mit dem Irrsinn. Sie sind zerrissen, zerstückt, zerhackt [...] Die Künstler in dieser Zeit sind der Welt gegenüber Asketen ihrer Geistigkeit [...] Sie stehen im Gegensatz zur Gesellschaft wie die Ketzer des Mittelalters [...] Man versteht sie schwer und nur dann, wenn man die innere Basis ändert, wenn man bereit ist, zu brechen mit der Tradition eines Jahrtausends [...] Die Künstler in dieser Zeit wenden sich gegen sich selbst und gegen die Kunst.“ (Ball, 1982: 125)

Allerdings geht Ball von einer neuen, aufrührerischen künstlerischen Produktion aus, die den Aufschwung ankurbeln soll. Um das aufzuzeigen, deutet er auf Kandinsky hin. Trotzdem kann sein Text als ein besonderes Geständnis der Krise aufgefasst werden.

Es handelt sich offenbar um eine Phase, in der Skepsis auf Hoffnung traf. Die Gegenwart wurde mit Skepsis betrachtet, während die zukunftsorientierte zuversichtliche Sichtweise sich ebenfalls spürbar machte. Ernst Bloch ist vermutlich der größte Vertreter dieses Zusammentreffens und repräsentierte besonders mit seinem Werk *Geist der Utopie* den Versuch zur Überwindung der krisenhaften Lage. Darauf soll im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit noch einmal ausführlich eingegangen werden, wobei an dieser Stelle trotzdem betont werden kann, dass diese Vereinigung von Kritik und Hoffnung für den Expressionismus bedeutsam war. Ausschlaggebend für die Zerrissenheit zwischen Zuversicht und Ausweglosigkeit waren offenbar die zwiespältigen politischen und gesellschaftlichen Bedingungen. Einerseits dominierte ein riesiger technischer Fortschritt das öffentliche Leben und hatte großen Einfluss auf die künstlerische Produktion. Andererseits steckte Deutschland in einer tiefen wirtschaftlichen Krise und es kam hinzu, dass es sich ohnehin um eine Nachkriegsgesellschaft handelte. Dies bedeutete, dass es vor unmittelbarer Zeit zahllose Tote gab und umso viele Überlebende, die physisch wie auch psychisch unter den Folgen des Krieges litten. Daraus ergab sich die Desorientiertheit und der mangelnde Klarblick, der notwendig war, um gesellschaftliche Entwicklungen konkret einzuordnen. Die fehlende tiefe Einsicht wird von Thomas Anz präzisiert:

„Absolut negativ gewertet die gegenwärtige alte der Wilhelminischen Patriarchalgesellschaft, in der ein traditionsgeprägtes soziales und kulturelles System sich mit wissenschaftlichem, technischem und ökonomischem Fortschritt verbindet; absolut positiv dagegen die in vagen Visionen beschriebene neue Welt, in der die

einzelnen Menschen in zwanglosem Miteinander ihre Bedürfnisse ausleben und ihr »eigentliches Selbst« verwirklichen.“ (Anz, 1982: 128)

Auch wenn gesellschaftliche Brennpunkte nicht richtig analysiert werden konnten, war es das besondere Merkmal der Expressionisten, eine offensive Haltung gegen das Vorgeschriebene und Hergebrachte beizubehalten. Wie schon angesprochen, machten der Krieg, die Ereignisse nach dem Krieg sowie die Revolution es schon fast unmöglich für den Künstler, sich politisch desinteressiert zu zeigen. Zeitweilig kam es sogar dazu, dass Künstler sich für eine spezifische Forderung konkret einsetzten und auf die Straße gingen. Gegen die Zensur gab es große Künstlerproteste sowie Publikationen wie Erich Mühsams „Wider die Zensur“, die eine wichtige Rolle bei der Errungenschaft der Aufhebung der Zensur spielten. Zwar werden expressionistische Künstler oft wegen ihrer Volksferne kritisiert. Allerdings gab es unter ihnen auch zahlreiche Künstler, die dafür waren, aktiver bei gesellschaftlichen Angelegenheiten mitzuwirken. So findet sich zum Beispiel Iwan Golls Aufruf:

„Kunst wird heute zur sozialen Liebestätigkeit. Darum, Künstler, tritt ins Volk und zeige ihm dein großes Herz. Deine Rufe an den Menschen, deine Volksreden, werden Gedichte sein [...] der Lohnkutscher wie der Kanalschiffer, sie werden dich hören und dir glauben müssen. Deine Arbeit ist Kampf [...] Vor allem, Künstler, unterscheide dich vom Talent dadurch, daß du kein Egoist mehr bist [...] Wundere dich nicht, du kleiner, zentrifugaler Erotiker aus den Boheme-Ateliers und Cafés, wenn man dich nicht versteht, verkanntes Genie [...] Zerdonnere die Wölklein romantischer Träumerei, wirf den Blitz des Geistes in die Menge. Laß ab von den zarten Verirrungen und leichten Verzweiflungen des Regenwetters und der Dämmerungsblumen.“ (Goll, 1982: 522)

Goll macht einen Aufruf dazu, sich mehr mit den Problemen der Gesellschaft zu beschäftigen und sich von der Boheme und der nichtsnutzigen Atmosphäre künstlerischer Cafés loszulösen. Dass die Künstler isoliert lebten und sich nicht unter das Volk mischten, war eine häufig auftauchende Kritik. Die systemkritische Haltung und die Ablehnung bestehender Verhältnisse war zwar den Werken der Avantgardisten zu entnehmen, aber ein konkretes politisches Engagement war nicht zu erkennen. Die aktive Teilhabe und die Mitwirkung innerhalb der Öffentlichkeit wurden immer mehr zum Wunsch vieler Autoren. Dieser Wunsch brachte einen selbstbewusst auftretenden, kritischen und emanzipierten Autorentypus herbei. Unter ihnen sind mit Sicherheit Heinrich Mann und Karl Kraus aufzuzählen. Sicherlich gab es auch weitere andere, wie

im Folgenden angesprochen werden soll. Im Hinblick auf die vorliegende Arbeit ist es wichtig, an dieser Stelle festzuhalten, dass der offensive Charakter der expressionistischen Bewegung eine klare politische Haltung unumgänglich machte.

Der Krieg spielte bei der Herausbildung der expressionistischen Kunst eine besondere Rolle und bestimmte die Entwicklung des Expressionismus. Er führte dazu, dass das Motiv der Selbstentfremdung bei den Expressionisten besonders ausgeprägt war. Der Künstler verabscheute in dieser Phase nicht nur die Gesellschaft, sondern auch sich selbst. Die Gesellschaft wurde als ein Verfallprodukt abgestempelt und die Expressionisten isolierten sich komplett von der Gesellschaft. Unter ihnen fanden sich zahlreiche Autoren die die vorbürgerliche soziale Struktur mit ihren sozialen Gemeinschaften befürworteten und diese der gegenwärtigen Gesellschaft bevorzugten. Ein Beispiel dafür stellt Ludwig Rubiners Ausruf dar:

„Wir haben die Erbsünde, sie heißt heute für uns: Isolation. Sie ist Insichsein, Einzelner sein, Seele sein [...] Wir haben aber auch die Erbliebe [...] : Geben; Schöpfer sein; Genosse, Mitmensch, Kamerad, Bruder sein. Die Erbliebe heißt: Gemeinschaft!“
(Rubiner, 1982: 247)

Gleichzeitig gab es diejenigen, die es kritisierten, die verabscheuende Haltung gegenüber der Gesellschaft zu verbreiten. Diese waren zumeist auch Nietzsche-Kritiker und glaubten, dass seine Ideen diesen Abscheu mit sich brachten. Heinrich Mann ist einer von ihnen, der sich streng mit diesem Problem auseinandersetzte und dabei seine abwertende Haltung gegenüber Nietzsches Ideen deutlich machte. In seinem Aufsatz „Geist und Tat“ übt er Kritik am deutschen Volk aus, das nicht vorausschauend und verantwortungsbewusst gehandelt hat, zugleich kritisiert er aber auch Künstler und Intellektuelle, die allein das Bürgertum für verantwortlich halten²¹.

²¹ Vgl. Mann, Heinrich: **Geist und Tat**, Frankfurt a. Main, Suhrkamp. 1991. Manns Essay aus dem Jahre 1910 enthält gnadenlose Deutschland-Kritik. Folgender Auszug ist repräsentativ: „Sie haben es leicht gehabt, die Literaten Frankreichs, die, von Rousseau bis Zola, der bestehenden Macht entgegentraten: sie hatten ein Volk. In Deutschland hätten sie es schwerer. Sie hätten es mit einem Volk zu tun, das leben will, nichts weiter wie. Niemand hat gesehen, daß hier, wo so viel gedacht ward, die Kraft der Nation je gesammelt worden wäre, um Erkenntnisse zur Tat zu machen. Die Abschaffung ungerechter Gewalt hat keine Hand bewegt. Man denkt nicht weiter als irgendwer, man denkt bis ans Ende der reinen Vernunft,

Die meistgelesenen und damals schon zum Klassiker ernannte Werke von sich bringenden Autoren Thomas Mann, Robert Musil sowie Alfred Döblin äußerten sich mit Aufsätzen über den Krieg und die Geschehnisse vor und nach dem Krieg. Sie drückten allen voran Apologien aus, weil sie zu denjenigen gehörten, die nicht strikt gegen den Krieg waren, da sie glaubten, der Krieg könne als ein Neubeginn gewertet werden; wie eine Art kulturrevolutionäres Ereignis. In diesem Zusammenhang ist folgender Ausruf Thomas Manns bedeutsam:

„Wie hätte der Künstler, der Soldat im Künstler nicht Gott loben sollen für den Zusammenbruch einer Friedenswelt, die er so satt, so überaus satt hatte! Krieg! Es war Reinigung, Befreiung, was wir empfanden, und eine ungeheure Hoffnung. Hiervon sagten die Dichter, nur hiervon.“ (Mann, 1982: 292)

Thomas Mann begreift, warum die Künstler zur Unterstützung von Krieg neigten, allerdings ironisiert er diese Haltung. Es schien als ein Weg, die Dekadenz zu überwinden und auch bedeutete es politische Verantwortung, nicht einfach gegen den Krieg zu sein und den Pazifismus zu repräsentieren, sondern Stellung zu nehmen und etwas zu konkretisieren, das in der Phase für richtig gehalten wurde. Gleichzeitig bedeutete es eine Integration des Künstlers in politische Angelegenheiten, weshalb sich viele isolierte expressionistische Künstler durch den Krieg wiederbelebt fühlten. Vermutlich meldeten sich Künstler wie Franz Marc, Ernst Toller, Oskar Kokoschka und Rudolf Leonhard aus diesem Grund als Kriegsfreiwillige. Der Kriegsausbruch erzwang die Politisierung und heftige Debatten konnten nicht mehr umgangen werden. Kriegsgegner und Pazifisten standen den Kriegsbefürwortern, die daran glaubten, dass der Krieg eine positive Veränderung herbeiführen würde, gegenüber. Es kam zu einer extrem starken Spaltung zwischen diesen beiden Fronten. Infolgedessen rief Heinrich Mann in „Geist und Tat“ die Schriftsteller zur öffentlichen Verantwortung auf (Mann, 1982: 358).

man denkt bis zum Nichts: und im Lande herrscht Gottes Gnade und die Faust. Wozu etwas ändern? Was anderswo geschaffen, hat man in Theorien schon überholt.“ (Mann, 1991: 98).

Dem Tod und den Leiden der Kriegsjahre einen Sinn zu verleihen und zu versuchen, rationale Zusammenhänge herzustellen, stellte eine weitere Belastung für den Künstler dar. Peter Gay macht in dem Zusammenhang eine außergewöhnliche Feststellung über die expressionistische Kunst und geht von einem Dilemma aus, in dem expressionistische Künstler stecken könnten. Gay unterstreicht, dass wie extravagant und einfallsreich expressionistische Kunst auch sein mag, im Grunde sie dennoch realistisch sei, da sie einzig und allein von einem einzigen bestimmten und sehr starken realen Motiv ausgeht. Es ist der Krieg und somit die größte Realität aller Zeiten:

“There was something revolutionary about their vitality, their unremitting search for reality behind appearance. The sentimental realism that the monarchists and later the Nazis liked, the photographic naturalism and propagandist mythmaking which was all they could use, were anathema to the artists of Weimar; they were lies, not art [...] these were a unanimous repudiation of the past, an aspiration to a new reality” (Gay, 2001: 229)

Wie zuvor schon angesprochen, kann man ohne Zweifel sagen, dass die Expressionisten revolutionär waren, obwohl sie sich nicht direkt mit der Politik beschäftigten. Sie waren revolutionär, wenn es um Normen ging. Infolgedessen begrüßte der Großteil der expressionistischen Künstler die Novemberrevolution. Sie fühlten eine Art Verpflichtung gegenüber der Öffentlichkeit und waren sich bewusst, dass sie eine besondere Rolle in dieser Ära spielten. Es war ein Einsatz in diesem Zusammenhang zu erkennen. Die Novemberrevolution von 1918 bedeutete eine Befreiung für die Künstler, da die Diskussionen um den Krieg ein Ende fanden. Es zeigte sich das Potenzial, dass eine radikale Bewegung dem Elend und dem Leid ein Ende setzen und einen Neubeginn kennzeichnen könnte. So gesehen repräsentierte die Revolution die Hoffnung und die Zuversicht, die in einer neuen ergiebigen Phase künstlerischer Produktion resultieren sollte. Der Krieg stellte den Zusammenbruch dar und die Revolution sollte die Auferstehung bezwecken. Die Revolution bewirkte eine neue Welle unter den Künstlern und forderte direktes politisches Engagement. Die bereits vor dem Krieg gegründeten literarischen Kreise und Zeitschriften, die mit dem Krieg etwas an Ansehen verloren hatten, erlebten eine Wiederbelebung. Es gab einige unter ihnen, die komplett umwandelten und keine literarischen Zeitschriften mehr waren, sondern nur noch

politische Schriften druckten. Einige Autoren – die bekanntesten unter ihnen Heinrich Mann und Rainer Maria-Rilke – nahmen aktiv auf der Straße an revolutionären Zusammenkünften teil. Für viele schien der Wunsch eines demokratischen und freien Staates in Erfüllung zu gehen, wobei dieser zuversichtliche Blick in die Zukunft nicht sehr lange anhalten sollte. Die Aufstände im Jahre 1919, die Unterdrückung des Spartakusaufstandes und im Nachhinein die Ermordung Karl Liebknechts und Rosa Luxemburgs zeichneten das Ende der gewaltlosen Zeit aus. Es mündete im Scheitern der Revolution in Deutschland, das für die Intellektuellen den Beginn einer sehr pessimistischen Phase kennzeichnete. Die Novemberrevolution gab den Expressionisten Schwung, doch mit dem Scheitern setzte Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung ein.

Im Folgenden stellten der Untergang der Weimarer Republik und der Aufbruch des Nationalsozialismus weitere Anlässe zur Politisierung künstlerischer Kreise dar. In dieser Phase war das politische Engagement der Künstler beinahe zwanghaft geworden, da das gesamte öffentliche Leben bedroht war. Es entstanden politische Organisationen wie die Volksfront, in denen sich Künstler im Kampf gegen den sich weiter ausbreitenden Faschismus in Europa zusammenschlossen. Zu diesem Zweck fand im Jahre 1935 in Paris eine Konferenz statt, die unter anderem von Louis Aragon, André Malraux und Romain Rolland organisiert wurde. Eingeladen wurde mit dem Titel „Erster Internationaler Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur“. Zahlreiche Autoren nahmen daran teil und aus Deutschland waren Ernst Bloch, Bertolt Brecht und Thomas Mann als Teilnehmer anwesend. Der Kongress war durch Diskussionen um die Möglichkeiten des Einflusses der Autoren und die Grenzen politischer Dimensionen künstlerischer Werke markiert. Weiterhin beschäftigte man sich bei den Beiträgen mit der Frage nach dem kulturellen Erbe und dem Gegenstand der Kultur. Infolge dieser Konferenz kristallisierte sich eine Diskussion um den Realismus heraus, die im Nachhinein in Zeitschriften weiter ausgeführt wurde. Die in der Moskauer Exilzeitschrift *Das Wort* fortgeführten – später unter dem Namen der Expressionismusdebatte zusammengefassten – Diskussionen waren eine Weiterführung der Ideen, die in der Pariser Konferenz zu Wort gebracht wurden.

Zusammenfassend kann man an dieser Stelle festhalten, dass die Opposition der Expressionisten fragwürdig war, da sie allein eine Ablehnung darstellte und keine neuen Ideen einleiten konnte. Aus diesem Grund konnte diese Art von Opposition immer sehr schnell fehlgeleitet werden. In diesem Kapitel wurde dargelegt, dass in Krisensituationen, sowie in Zeiten vor dem Krieg und unmittelbar nach dem Krieg, wie auch zu revolutionären Zeiten derartige Opposition aus den Schienen springen konnte. Der Erste Weltkrieg stellte den tiefen Schnitt dar, der eine solche Entgleisung deutlich sichtbar machte. Dieses Entgleisen beeinträchtigte Marxisten nicht direkt, da sie von Anfang an Ideen über Krisensituationen entwickelt hatten. Das Dilemma der Moderne war ihnen bekannt und in ihren Schriften, die sie verfassten, nahmen sie dazu Bezug. Weimar repräsentiert in der deutschen Geschichte den ersten Versuch des Zusammenlebens unter einer demokratischen Republik. Die Wut der Avantgarde, die sich gegen alle Werte und Normen der bürgerlichen Gesellschaft richtete, hinderte die Vertreter dieser Bewegung daran, die Republik mit Akzeptanz zu begrüßen und in Wechselwirkung mit ihr fortzufahren. Rückblickend kann man erkennen, dass Intellektuelle und Künstler die Möglichkeit hatten, den demokratischen und freiheitlichen Charakter der Republik weiter auszuprägen und zum Fortschritt der gesamten Republik Beitrag zu leisten. So gesehen wurde eine Gelegenheit verpasst. Die Avantgardisten waren nicht in der Lage, in ihrer Kunst Klassengegensätze und Konfliktfelder zu präzisieren. In ähnlicher Weise konnten sie auch nicht die entscheidenden politischen Brennpunkte während der Weimarer Zeit erkennen. Sie waren zu ignorant und nicht imstande, die Vorgänge in dieser Phase kritisch zu betrachten, diese politisch richtig einzuordnen und dementsprechend zu handeln. Infolgedessen waren sie sich ihrer Mission nicht bewusst und leisteten keinen Beitrag zum Vorwärtsgang der Republik. Wie in Kapitel 2. Der vorliegenden Arbeit ausführlich geschildert wurde, hatte die Avantgarde eine problematische Beziehung zu sozialistischen Bewegungen. Gegen Ende der 1920er Jahre fügte sich das Feindbild Stalins hinzu und diente als eine weitere Instanz. Es ist unübersehbar, dass, während die Sozialdemokraten dem Rechtsradikalismus den Weg ebneten, um der Republik aus der

Krise zu helfen, die Avantgardisten noch immer an bestimmten Vorurteilen festhielten und sich nicht mit den Sozialisten verbündeten, wobei darin eigentlich der einzige Weg bestand, den Aufstieg des Faschismus zu bremsen. Einflussreiche Intellektuelle wie Gerhart Hauptmann zogen sich in einer so kritischen Lage zurück. Dieser Zustand der Intellektuellen am Ende der 1920er Jahre zeigt, worin die Wut auf das Bürgertum, die gegenstandslose Ablehnung der bürgerlichen Gesellschaft resultierte. In dieser Phase der tiefgreifenden wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Krise wurde die Republik seitens der Bevölkerung für verantwortlich gehalten. Die Wut innerhalb der Gesellschaft kochen zu lassen und sie als einziges Motiv zum Gegenstand der Politik zu machen, war die Strategie der rechtsradikalen Bewegung. Insofern überschneidet sich die Herangehensweise der Avantgardisten und der Rechtsradikalen – wenn auch ungewollt. So betrachtet wirkt es nicht überwältigend, wenn man an die avantgardistischen Künstler denkt, die – wie Gottfried Benn oder Stefan George – tatsächlich das kommende NS-Regime unterstützten. Gleichzeitig hat die Weimarer Republik, die an ihrer Widersprüchlichkeit und Ausweglosigkeit, in die sie sich versetzte, unterging, eine historische Gelegenheit verpasst. Es wäre den Versuch wert gewesen, die linksradikale Bewegung mehr einzubinden und sich mit linksradikalen Intellektuellen und somit auch den Künstlern zu verbünden. Dann hätte man den Untergang aller sozialistischen Elemente eindämmen können, wodurch der rechtsradikalen Bewegung und dem Faschismus nicht freien Lauf gegeben wäre. Die kunsttheoretische Kontroverse, die politikfern zu sein schien, fußte eigentlich auf der Frage nach der Funktion der Intellektuellen und dem literarischen Werk und war somit viel mehr als nur eine Diskussion um den Schöpfungsprozess oder die künstlerische Praxis. Im folgenden Kapitel soll dieser Aspekt genauer dargelegt werden.

2.1.2. Die Expressionismusdebatte und die Frage nach der literarischen Erbschaft

Die im Jahre 1934 als Erstes von Lukács eingeleitete Diskussion um den Expressionismus war ohne Zweifel eine tiefgründige Debatte. Das moderne Kunstwerk,

das im folgenden Zeitabschnitt enorme Menschenmassen erreichte, stand im Zentrum der Debatte. Es ging hauptsächlich um die Wirkung und die Funktion von Kunst, wobei man denken könnte, dass der Ausgangspunkt die Form des literarischen Werkes sei oder es sich um die Festlegung der Unterschiede zwischen Strömungen wie Realismus, Naturalismus, Expressionismus oder Futurismus drehe. In bestimmter Hinsicht liegt man mit dieser Annahme nicht komplett falsch, da die Form des Kunstwerks viel über den ideologischen Ausgangspunkt aussagt, welcher der eigentliche Fokus war, der dieser Debatte zugrunde lag.

Schon ab dem 18. Jahrhundert trat die Ästhetik als Grundlage aller sozialen Zusammenhänge hervor. Mit der Moderne stand Anfang des 20. Jahrhunderts nun die Frage nach der Totalität der Kunst im Mittelpunkt. Was vorher als nicht-darstellbar galt, war nunmehr in der Abstraktion der avantgardistischen Kunst möglich. Das dem Klassizismus zugrunde liegende Prinzip der Erkenntnis und des künstlerischen Urteils begann zu verschwinden. Diese Entwicklung in literarischen Werken liegt der Expressionismusdebatte zugrunde, an der sich eine Anzahl von Schriftstellern mit Beiträgen beteiligten, die größtenteils in der literarischen Zeitschrift *Das Wort* in den Jahren 1937/38 erschienen sind. Darüber hinaus wurde die Debatte in verschiedenen Briefen ausgetragen, unter anderem zwischen Anna Seghers und Georg Lukács und auch finden sich Beiträge zur Debatte, die später erst zu weiteren anderen Anlässen publiziert worden sind. So zum Beispiel die sogenannte Brecht-Polemik, die die Beiträge umfasst, die sich insbesondere mit dem Werk Brechts und mit seinen Aussagen im Zusammenhang der Debatte beschäftigen. Es gab hauptsächlich zwei besondere Anlässe, die diesen Aufsätzen in der damals aktuellen literarischen Zeitschrift den Anstoß gaben: die seitens der Nazis in München eröffnete Ausstellung der „entarteten Kunst“ und der sogenannte Fall Benn, worunter sich der expressionistische Künstler Bennis Unterstützung des NS-Staates versteht. Ausgehend von diesen Vorfällen wurde die expressionistische Kunst hinterfragt und es wurde der Frage nachgegangen, inwiefern die Herangehensweise an künstlerische Produktion eine Parallele zum Faschismus darstellen könne. An dieser Stelle soll hinzugefügt werden, dass sich der Umfang der

Diskussion beträchtlich entfaltete und es um viel mehr ging, als nur den Fall Benn. Hans-Jürgen Schmitt, der die Aufsätze 1973 in Form einer Sammlung publizierte, macht die Feststellung, dass besonders Lukács und Bloch die Debatte dominierten und die Akzentuierung bestimmten. Schmitt zufolge ging es den beiden Denkern darum, die Funktion des Expressionismus richtig zu bestimmen und ihn mit der Realismuskonzeption in Relation zu setzen, mit anderen Worten dieser Konzeption gegenüberzustellen. Dabei hatten sie Anhaltspunkte wie die „allzu abstrakte Opposition gegen Bürgerlichkeit, das überspannte subjektive Pathos, die gedankliche Flucht vor der Wirklichkeit, die daraus resultierende Ablenkungsideologie.“ (Schmitt, 1992: 9) Insofern ist die Debatte ohne Zweifel eine Art Fortführung der Realismuskonzeption der dreißiger Jahre, allerdings handelte es sich bei der Expressionismusdebatte keineswegs um eine schlichte Formdiskussion oder eine Diskussion um stilistische Merkmale literarischer Werke oder etwa um weitere Gestaltungsmittel in verschiedenen Kunstformen. Daher ist der Fall Benn als Ausgangspunkt immer wieder von Bedeutung, da es in Erinnerung bringt, dass der Debatte eine viel größere Problematik zugrunde liegt. Um genauer zu verstehen, von welchen Elementen die Beteiligten der Diskussion ausgingen, kann man sich auch den Schriftstellerkongress vor Augen führen, der im Juni 1935 in Paris organisiert wurde und an dem zahlreiche Autoren teilnahmen, die später zur Debatte beigetragen haben. Beim Kongress befasste man sich mit Themen wie die Funktion des literarischen Werkes und die Rolle des Schriftstellers in der Gesellschaft, das Verhältnis von Nation und Kultur, die Stellung des Individuums sowie die Frage nach dem kulturellen Erbe. Bei der Festlegung des thematischen Schwerpunkts spielte Heinrich Mann eine aktive Rolle und übernahm während dieser Phase innerhalb der Bewegung der Schriftsteller im Exil besonders unter den deutschen Teilnehmern eine Führungsrolle. Er betonte beim Kongress in Paris, dass die Bedrohung der Kultur das aktuellste Problem sei und die wichtigste Aufgabe des Schriftstellers die Verteidigung der Kultur sein müsse. Bertolt Brecht, der ebenfalls beim Kongress anwesend war, machte in diesem Zusammenhang folgende Feststellung: „Um Kultur an sich könne es gar nicht gehen, solange man nicht an die Wurzeln der Barbarei gelange, die diese

Kultur zerstöre: an die Aufrechterhaltung der bestehenden Eigentumsverhältnisse.“ (Brecht, 1992: 12). Diese Kongresse wurden in den folgenden Jahren weitergeführt und ähnliche Themen wurden in verschiedenen Städten von einer unterschiedlichen Zusammensetzung von Schriftstellern diskutiert. Um die Verteidigung der Kunst und die Bekämpfung der Wirkungslosigkeit der Literatur waren sich die meisten einig, doch wenn es um die Verteidigung der Kunst ging, stellte sich die Frage, welche Kunst denn zu verteidigen war. War damit die Verteidigung der modernen Kunst, präziser noch, des Expressionismus gemeint oder waren damit vielmehr die Klassik und die realistischen Erzähler des 19. Jahrhunderts gemeint? In was für einem Verhältnis standen die Tradition und die Moderne zueinander? Diese Fragestellungen stellten die Grundlage der in den Zeitschriften und mithilfe anderer Medien ausgeführten Debatte dar.

Die Auseinandersetzung mit dem literarischen Erbe repräsentierte die Suche nach der richtigen Herangehensweise, mit der Vergangenheit umzugehen. Dieser Prozess umfasste nicht nur die Darlegung der Beziehung der gegenwärtigen Kunstproduktion zu bereits bestehenden Kunstwerken, sondern auch zu früheren Ereignissen und gesellschaftspolitischen Themen. Davon ausgehend könnte nämlich eine Idee des zukünftigen Zusammenlebens konstruiert werden, worauf die Kunst basieren sollte. Daher bestand der Rückbezug der Erbproblematik darin, aufzuzeigen, inwiefern Literatur als Mittel der gesellschaftlichen Veränderung fungieren könnte. Klassische Konventionen ermöglichten durch die tradierten Formen der sprachlichen Übertragung eine ungebrochene Beziehung zwischen dem Ich und der Welt, während moderne Formen diese Beziehung unterbrachen. An dieser Stelle kann hinzugefügt werden, dass die Neigungen in der bürgerlichen Gesellschaft, das Individuum abzukapseln und in einen Zustand der Isoliertheit zu führen, schon ein Jahrhundert vorher von vorausschauenden Denkern festgestellt wurden. Jean-Jacques Rousseau machte eine frühzeitige Feststellung, wenn er davon sprach, dass er nicht dafür beschaffen zu sein glaubte, Teil der bürgerlichen Gesellschaft zu sein. Er sprach in seinem Werk *Die Träumereien eines einsamen Freigängers* von der bedrückenden und der belastenden Wirkung des Bürgertums. Auch Goethe machte schon früh darauf aufmerksam, dass der

Künstler innerhalb der bürgerlichen Öffentlichkeit seine Identität nicht wahren könne, wie im vorigen Kapitel der vorliegenden Studie genauer untersucht wurde. Der Widerspruch besteht darin, dass die Avantgarde in ihrer oppositionellen Stellung gleichzeitig auch das Erbe der Klassik negierte. Dabei hatte die Klassik mit tiefer Einsicht die problemhaften Eigenschaften bürgerlicher Gesellschaft sehr früh identifiziert. Der moderne Künstler hatte jegliches gedankliche Erbe deutscher Geschichte abgewiesen und hielt an keiner fortschrittlichen gedanklichen Tradition fest, doch war er nunmehr mit der Gefahr des Faschismus konfrontiert. In diesem Fall fehlte es ihm an Grundmotiven, auf die die Künstler sich bei der Verteidigung einer demokratischen Republik stützen konnten. Der Bruch der Tradition führte dazu, dass es den modernen Künstlern und den Intellektuellen an philosophischen Mitteln mangelte, mit denen sie eine Programmatik konstruieren und die Republik vorwärtsbringen könnten. Die bürgerliche Kultur entfernte sich vom Alltag und infolgedessen reflektierten literarische Werke immer mehr das einsame und isolierte Individuum innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft. Gesellschaftliche Zusammenhänge, Klassengegensätze sowie gesellschaftliche Spannungsfelder wurden im Kunstwerk ausgelassen. In der Literatur wurde das zusammenhängende Erzählen ruiniert und somit leitete es den Verfall des kulturellen Erbes ein. Das Ausmaß des Verfalls wurde erst bemerkbar, als das faschistische Regime ebenso auf diesem Erbe herumzutoben begann. Der Totalitätsbegriff bildete das Zentrum der Diskussion um das Erbe, wobei viele beteiligten Schriftsteller, allen voran Brecht, den Einwand hatten, dass bei der Diskussion um die Traditionslinie und der Definierung des fortschrittlichen Kunstwerks das Totalitätskriterium als einziger Ausgangspunkt nicht ausreichend sei. Eine weitere Behauptung von Brecht war, dass die von Lukács dominierte Herangehensweise allein die Aufstiegsphase der bürgerlichen Kultur im 19. Jahrhundert als bedeutsam bewerte, während die davor bestehende Kunst ignoriert werde und alles, was ab dem 20. Jahrhundert produziert wurde, als dekadent abgestempelt wurde. Darin bestand die Diskrepanz zwischen Lukács und Brecht. Auf Brechts Beitrag zur Diskussion soll in weiteren Teilen der vorliegenden Studie noch einmal genauer eingegangen werden. Die

Krise der bürgerlichen Kultur hatte zur Folge, dass die Bedingungen der Produktion von Kunst und Literatur nicht mehr so waren wie früher. Wie vorher schon erwähnt, gab es Schriftsteller, die diese Krise befürworteten und glaubten, dass eine komplette Zerstörung der Kultur erfolgen müsste, damit die Kultur wieder aufblühen konnte. Andere machten Aufrufe zur Rettung der Kultur. Im Zuge der Rettung der Kultur stellte sich die Frage, welche Kultur gerettet werden sollte. Dem Zustand der von Krisen und vom Krieg geprägten Kultur stand die Kultur der bürgerlichen Blütezeit im 19. Jahrhundert gegenüber.

Die Negierung des Totalitätskonzepts seitens moderner Künstler basiert auf einer mehr als hundertjährigen Debatte. In diesem Zusammenhang kann man davon ausgehen, dass die Diskussion um die Totalität noch weitere Dimensionen hat. Heinrich Heine macht in seinem Werk *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* darauf aufmerksam, dass der ganze deutsche Gedanke ein Rätsel bleiben würde, solange die Bedeutung der Philosophie in Deutschland nicht begriffen werde. Diese Kritik gilt Jahrhunderte später auch als äußerst entscheidend. Wie im ersten Kapitel dieser Studie darauf hingewiesen wurde, haben schon die Stürmer und Dränger, allen voran Goethe und Schiller, vom Verlust der Einheit des Menschen mit dem Kosmos, der Diskrepanz zwischen dem Menschen und der Natur und demzufolge der Ganzheit des menschlichen Seins gesprochen. Auch die Romantiker wie zum Beispiel Schelling beschäftigten sich mit dieser Problematik und waren auf der Suche nach der Ganzheit. Sieht man sich das literarische Werk Goethes oder die gesamte Bildungsromantradition an, so lässt sich ablesen, dass auch hier der Fokus darin bestand, das Potenzial des Menschen abzubilden und ihn in einer Ganzheit und einer Harmonievorstellung darzustellen. Auch Hegel entwickelte in seiner Theorie das Konzept von Ganzheit, auf das er seine Ästhetiktheorie aufbaute. Zusammenfassend kann man hervorheben, dass die deutsche Ideenwelt und die deutsche Philosophie in ihrer gesamten Entwicklung die Frage nach der Ganzheit ins Zentrum gesetzt hatten. Die gesamte Tradition zielte darauf ab, die durch das moderne Zeitalter verursachte Zerstückelung und deren Auswirkung auf den Menschen in Form von Entfremdung zu überwinden. Dementsprechend brachte sie Ideen und

Alternativkonzepte hervor und all diese Versuche gingen zwangsweise vom Begriff der Ganzheit aus. Nietzsche war der Erste, der diesen Strang unterbrach und von der nicht wiederherstellbaren Ganzheit sprach. Die Avantgarde lehnte an diese Idee Nietzsches an. Dieser Ausgangspunkt, nämlich dass keine Ganzheit mehr gegeben ist und auch nie wieder zu erreichen ist, wirkte sich auf den Künstler in Form der Akzeptanz der gegebenen Verhältnisse aus und resultierte in der Abbildung der zerstörten Ganzheit.

An dieser Stelle ist es von Bedeutung, darauf einzugehen, was genau mit der Diskussion um die Bestimmung des künstlerischen Erbes bezweckt wird. Das Erbe meint nicht die Anlehnung an die Gesamtheit aller künstlerischer Erfahrung in der Geschichte, sondern vielmehr geht es um den Spielraum, den bisher vermittelte Kunst dem gegenwärtigen Künstler gewährt und durch den der Künstler sein zukünftiges Können ausbaut. Der Künstler ist in dem Fall nicht ein einfacher Fortsetzer der Tradition, der sich schlichtweg für eine bestimmte Traditionslinie entscheidet oder im Gegenteil, andere Traditionsstränge komplett ablehnt. Vielmehr besteht der Fokus der literarischen Erbauffassung darin, worauf der Prozess der Herausbildung neuer gesellschaftlicher Inhalte und neuer künstlerischer Konzepte basieren soll. Dadurch, dass die Debatte eine zukunftsorientierte Perspektive hatte, führte sie automatisch eine Diskussion um die progressive Haltung und die Fortschrittlichkeit der Kunst herbei. Infolgedessen wurde im Hinblick auf die gesellschaftlichen Zwecke diskutiert, inwiefern die durch den Modernismus herbeigeführten hochentwickelten literarischen Techniken wirklich fortschrittlich seien, in dem Sinne, dass sie irgendeinem gesellschaftlichen Zwecke dienten. Durch dieses überaus konkrete Kriterium mündete die Diskussion in einer strengen Gegenüberstellung des Formenkanons des 19. Jahrhunderts und der durch diese reflektierten Abbildtheorie und der modernen Kunstwerke aus dem 20. Jahrhundert. Man diskutierte, inwiefern der moderne Roman die kapitalistische Entfremdung und seine Folgen thematisierte. Lukács, der die Diskussion sehr stark dominierte, vertrat die Ansicht, dass der avantgardistische Roman die dialektische Beziehung zwischen dem Individuum und der Gesellschaft zerstörte und dadurch die Einheit von Gegensätzen

nicht mehr gegeben war. Dieser Aspekt hatte zur Folge, dass in diesen Werken Widersprüche nicht mehr reflektiert wurden.

In diesem Teil der Ausarbeitung soll insbesondere Ernst Blochs Ansicht in Anbetracht der Expressionismusdebatte und der oben angeführten Lage dargestellt werden. Bloch, der das marxistische Gedankengut aufnahm und seine Theorien darauf aufzubauen versuchte, vertrat eine herausstechende Ansicht in dieser Diskussion. Als Erstes soll seine Auffassung ausführlich beschrieben werden und im Nachhinein soll die Rolle seiner Ausführungen diskutiert werden. Es geht in diesem Kapitel nicht darum, eine Gesamtdarstellung der sogenannten Expressionismusdebatte mit all ihren Beteiligten zu machen, sondern vielmehr Blochs Sichtweise hervorzuheben. Allerdings wird besonders auf Lukács' Ansichten ebenso sehr gründlich eingegangen, da er wie oben schon angesprochen, die Debatte einleitete und dazu beitrug, dass sie so ausführlich ausgetragen wurde.

Ernst Bloch beschäftigte sich während der Konstruktion seiner Philosophie mit der Utopie und untersuchte den Menschen und seine Hoffnungen. Seine Überlegungen widmeten sich der Beziehung zwischen dem Bewusstsein und der Erfahrung des Menschen, wodurch Bloch versuchte, den Ursprung von Hoffnung und Wunsch zu erfassen. Der Mensch als utopisches Wesen ist der Ausgangspunkt von Bloch und bildet die Grundlage des gesamten Blochschen Denksystems. Das utopische Wesen, das er in den Mittelpunkt seiner Ausführungen stellt, tritt dadurch hervor, dass es die ihm gesetzten psychischen und körperlichen Grenzen überschreitet und sich – auflehnd gegen bestehende Verhältnisse – nach einer neuen, besseren Welt sehnt. In seinem Frühwerk *Geist der Utopie*, das auch als Schlüssel seines Denkens gehandhabt werden kann, projiziert Bloch seine Ideen der Utopie und den Menschen als utopisches Wesen auf das Kunstwerk. Die Ästhetik und die Kunst spielen in seiner Philosophie eine herausragende Rolle, weil er die Ansicht vertritt, dass das Kunstwerk eine wichtige Kategorie des Utopischen darstellt. Unter utopisch versteht Bloch das Streben des Menschen nach einem vollkommenen Seinszustand, der noch nicht gegeben ist, sich also mit dem Noch-Nicht bestimmen lässt. Diesen Zustand des Noch-Nicht kann das

Kunstwerk Bloch zufolge sehr genau erfassen, da es von den Wünschen und den Erwartungen des Menschen ausgehend produziert wird. Die Besonderheit von Blochs Utopie besteht darin, dass sie keinen Entwurf einer Gesellschaftsordnung oder einer Staatsform macht. Bloch findet einen solchen Entwurf einschränkend und nimmt Stellung zur besonderen Funktion von Kunst im Zusammenhang mit den Wünschen der Menschheit mit Blick in die Zukunft:

„Die Staatsutopie beschränkt. Sinngemäß reicht der Traum vom besseren Leben weit über sein sozial-utopisches Stammhaus hinaus, nämlich in jede Art von kultureller Antizipation. Jeder Plan und jedes Gebilde, das an die Grenzen seiner Vollkommenheit getrieben worden ist, hatte Utopie berührt und gab, wie angegeben, gerade den großen, den immer weiter progressiv wirkenden Kulturwerken einen Überschuss über ihre bloße Ideologie an Ort und Stelle, mithin nichts Geringeres als das Substrat des Kulturerbes.“
(Bloch, 1985: 115)

Auch wenn Bloch die Avantgarde in vielerlei Hinsicht unterstützte, muss man an dieser Stelle unterstreichen, dass auch er das Kunstwerk im Zusammenhang mit seiner Ganzheit betrachtet hat. Das sogenannte Totum bezieht sich Blochs Thesen zufolge auf noch nicht erfüllte Wünsche und somit auf das Utopische. Insofern ist das klassische Kunstwerk und das darin enthaltene Utopische für die Diskussion um das literarische Erbe ausschlaggebend. Bloch bezeichnete klassische Werke als repräsentativ für die Ganzheit und gerade deshalb ordnete er klassische Kunst als utopisch ein:

„Doch die großen Kunstwerke zeigen wesentlich einen reell bezogenen Vor-Schein ihrer vollendetherausgebildeten Sache selbst [...] So zeigt sich die gesamte Kunst mit Erscheinungen gefüllt, die zu Vollkommenheitssymbolen, zu einem utopisch wesenhaften Ende getrieben werden [...] dieses jedem Kunstwerk eingeschriebene Wesentlichsehen von Charakteren und Situationen, das man nach seiner sinnfälligsten Art das Shakespearesche, nach seiner terminisiertesten das Dantesche nennen kann, setzt die Möglichkeit über der bereits vorhandenen Wirklichkeit voraus. Hier überall zielen prospektive Akte und Imaginationen, ziehen subjektive, doch gegebenenfalls auch objektive Traumstraßen aus dem Gewordenen zu dem Gelungenen, zur symbolhaft umkreisten Gelungenheit. Dergestalt hat der Begriff des Noch-Nicht und der ausgestaltenden Intention daraufhin in den Sozialutopien nicht mehr sein einziges, gar erschöpfendes Exempel [...] Daher die Breite der im Teil: Konstruktion versammelten Antizipationen, Wunschbilder, Hoffnungsinhalte. (Bloch, 1982: 20)

Blochs Darlegungen nach ist Kunst ein Weg der Verwirklichung sozialer Utopien und sollte unbedingt in der Form von Experimentieren erfolgen. Der Einfallsreichtum und das Phantasieren repräsentieren den Zusammenhang zwischen der Utopie und der Kunst. Für Bloch besteht die Rolle der Kunst allen voran darin, Utopien zum Ausdruck zu

bringen. Der Ausdruck von Utopien symbolisiert dabei nicht etwa ein Ignorieren von Wirklichkeit, sondern er trägt dazu bei, dass noch nicht realisierte Möglichkeiten entdeckt werden. Es wird somit eine mögliche Veränderung angedeutet, die Bloch vor allem in seinem Frühwerk *Geist der Utopie* thematisiert:

„[...] Wenn sich die sichtbare Welt an eigener Seele zunehmend zu entleeren scheint, unkategoriell zu werden beginnt [...] Hier können uns die Bildwerke, fremdartig bekannt, wie Erdspiegel erscheinen, in denen wir unsere Zukunft erblicken, [...] wie die endlich wahrgenommene, adäquate Erfüllung, Selbstgegenwart des ewig Gemeinten, des Ichs“ (Bloch, 1985: 53)

Bloch macht an dieser Stelle ausgehend von expressionistischer Malerei darauf aufmerksam, dass die künstlerische Darstellung keine Flucht von alltäglichen Tatsachen bedeutet, sondern eher eine Weltveränderung bezweckt. Denn bei der Verwirklichung von Kunst handelt es sich um die Einbindung von Wunschbildern einer besseren Welt in einer noch ungewordenen Zukunft. Es ist ein Ausprobieren der Schaffung neuer Verhältnisse und Lebensbedingungen für das Individuum.

Ein gelungenes Kunstwerk sollte Blochs Aufführungen zufolge auf die unzureichende Darstellung des Gegebenen hinweisen und versuchen, die zur Verfügung gestellte, eine Art bereits ausgemachte Wahrheit zu überwinden. Dadurch, dass das Kunstwerk einen höheren Anspruch hat, als sich mit den Gegebenheiten zufrieden zu geben, ist für Bloch das Kunstwerk utopisch, da es sich auf „die Inhalte einer Zukunft, die zu seiner Zeit noch nicht erschienen waren, ja letztthin auf die Inhalte eines noch unbekannten Endzustandes“ (Bloch, 1982: 106) bezieht. Mittels Phantasie entdeckt die Kunst noch nicht realisierte Möglichkeiten und bietet dadurch eine utopische Perspektive. Wie oben schon angesprochen ist es dabei besonders wichtig, festzuhalten, dass Bloch unter der Darstellung des Noch-Nicht-Gewordenen nicht etwa die Auslassung der gegenwärtigen Wirklichkeit versteht. Im Gegenteil; für ihn liegt die Erfassung der objektiven Wirklichkeit ebenfalls darin, dem Experimentieren mit Kunst freien Lauf zu geben, weil dieses Experimentieren vom menschlichen Bewusstsein bestimmt ist und deshalb zwangsläufig auch von der Wirklichkeit, der der Mensch ausgesetzt ist, geprägt sein wird:

„Dann besitzt gerade die neue Kunst eine unerwartete Kraft wiederzugebären [...], jedoch ohne die ihm bekannte Welthierarchie, die in der Seele nur einen Übergang der untersten, noch materiell inhärierenden Form zur obersten, rein geisterhaft oder ideell separierten Form erblickt und darüber hinaus den Abgrund des Unbekannten mit der seitdem erloschenen Kontinuität unmenschlicher, über menschlicher Stufenfolgen ausfüllt. (Bloch, 1985: 51)

Diese Haltung Blochs gegenüber dem Experimentieren mithilfe von Kunst und dem Transzendieren der objektiven Wirklichkeit wird eine wichtige Rolle bei der Debatte um den Expressionismus spielen.

Die Feststellung Blochs, dass der Mensch ein utopisches Wesen sei, geht davon aus, dass der Mensch eine kontinuierliche Sehnsucht nach einem sogenannten Werdenwollen hat, die von dem Willen bestimmt ist, etwas zu erreichen. Dieser Wille ist auch als Wunsch zu definieren. Gemeint sind die Wünsche, von denen der Mensch tagtäglich träumt. Die unvollkommene Wirklichkeit kommt in den Träumen des Menschen zum Ausdruck, die die Basis des utopischen Denkens bilden. „Sie kommen allemal von einem Mangeln her und wollen es abstellen, sie sind allesamt Träume von einem besseren Leben“, stellt Bloch in seinem Spätwerk *Das Prinzip Hoffnung* fest und dieses Verlangen von einem besseren Leben ist wiederum ein Zeichen dafür, dass diese Träume im Endeffekt einen Drang nach dem Neuen mit sich bringen und deshalb auch das Potenzial beinhalten, eine neue Wirklichkeit zu schaffen. Die neue Wirklichkeit, die in Erfüllung gehen soll, kann nur wahr werden, indem sie erst einmal vorgestellt, geträumt oder mit anderen Worten phantasiert wird. Gerade deshalb ist in der Tendenz des Menschen eine in sich abgeschlossene Wirklichkeit zu erkennen. Das Wesen des Menschen intendiert eine Überwindung des statischen Seins und setzt durch sein Werdenwollen die Veränderung in Bewegung. Diese auf die Zukunft bezogenen Wünsche von einem neuen und besseren Leben manifestieren sich nach Bloch in der Kunst des Expressionismus.

Die Erstellung utopischer Inhalte in Kunstwerken bringt die Frage mit sich, wie dieses Utopische, mit anderen Worten das Ungewordene zum Ausdruck gebracht werden kann. In dem Zusammenhang spielt die Phantasie, wie schon erwähnt, eine wichtige Rolle für Bloch. Im Prozess des künstlerischen Schaffens müsste, so Bloch, eine Art Wahn oder

Narrheit mit im Spiel sein, sodass die utopische Möglichkeit sich überhaupt bemerkbar machen kann. Bei der Schaffung von Kunst wird davon ausgegangen, so Bloch, „dass dieses, was es gibt, nicht die Wahrheit sein kann, und dass es über der vorliegenden Tatsachenlogik noch eine verschollene und verschüttete Logik geben muss, in der erst die Wahrheit wohnt.“ (Bloch, 1985: 66) Um dieses noch nicht Erfasste zum Ausdruck bringen zu können, müsste „Kunst aus neuen und ganz anderen Quellen strömen“, und der Weg, dem das Werk folgt, sollte „nicht stilistisch und deshalb auch nicht formend, nicht formal, sondern wesentlich was-be-stimmt und deskriptiv (sein) und [...] seinen Reichtum [...] allein aus dem intendierten Was des Werkes gewinn[en].“ (Bloch, 1985: 44) Die Form des neuen Kunstwerks ist demzufolge zwar wichtig, aber wichtiger erscheint der Erregungsgehalt der Komposition. Man sollte nicht vergessen, dass Bloch mit den oben angeführten Beschreibungen die moderne Kunst definierte, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts zu etablieren begann. Es handelt sich besonders um die Phase nach dem Ersten Weltkrieg, die eine tiefe soziale und wirtschaftliche Krise innerhalb der Gesellschaft herbeiführte. Die Kunst, so Bloch in *Erbschaft dieser Zeit*, dürfe den Einsturz des geschlossenen bürgerlichen Weltbildes nicht ignorieren, sondern ihn sich als Material aneignen. Es ginge nicht mehr darum, etwas als Ganzes, in sich Geschlossenes zu reflektieren, denn das bürgerliche Weltbild selbst sei nicht mehr ganz und geschlossen. Es sei nicht die Aufgabe der Kunst, die verlorene Einheit durch geschlossene Formen und einen einheitlichen Stil zu ersetzen oder gar zu versuchen, die Einheit wiederherzustellen. Das Kunstwerk solle vielmehr den Prozess des Zerfalls, den die Gesellschaft erfahren hat, ästhetisch effizient verarbeiten. Bloch wertet geschlossene Formen ab und setzt denen die Unterbrechung gegenüber. Die Vermittlung des Kunstwerks weise auf sogenannte Hohlräume hin und sei deshalb fragmentarisch. Der Begriff des Hohlraums spielt bei Bloch eine zentrale Rolle und wird in weiteren Teilen dieser Arbeit aufgegriffen werden. Doch ist an dieser Stelle zu bemerken, dass genau diese Herangehensweise Blochs an die moderne Kunst ausschlaggebend für die Debatten marxistischer Denker ist. Besonders die Auseinandersetzung zwischen Ernst Bloch und Georg Lukács um die Moderne ist eine Diskussion um die Totalität des

Kunstwerks und dreht sich eigentlich um das Marxismusverständnis der beiden Denker. Der Marxismus sieht die strenge Betrachtung der Dinge im Zusammenhang vor und setzt eine Geschlossenheit voraus.

Lukács geht in seinem Werk *Geschichte und Klassenbewusstsein* auf das Problem der Totalität ein und macht folgende Feststellung: „Herrschaft des Ganzen über die Teile ist das Wesen der Methode [...] Die Herrschaft der Totalität ist der Träger des revolutionären Prinzips in der Wissenschaft.“ (Lukács, 2013: 35) Er problematisiert die Zergliederung von Erfahrung und Wirklichkeit und macht darauf aufmerksam, dass ein nicht zusammenhängendes Werk unfähig ist, große gesellschaftliche Probleme zu thematisieren. Es sei zugleich die Unfähigkeit des Intellektuellen, die Wirklichkeit zu erfassen, die darin resultiere, die Wirklichkeit nur als gebrochen zu definieren. Zwar könne man auf diese Darstellungsweise einige Problemfelder ansprechen, doch führe die brüchige Darstellung schließlich zur Bejahung und Akzeptanz von gegebenen Verhältnissen. Dem steht Bloch mit dem Einwand gegenüber, dass die Realität anders aussehe. In modernen Werken trete der Intellektuelle viel mehr hervor – gerade mit dem Willen, Gegebenes zu bewegen:

„So kommen wichtige Dichter in den Stoffen nicht mehr unmittelbar unter, sondern nur sie zerbrechend. Die herrschende Welt verbreitet ihnen keinen darstellbaren Schein mehr, der aufzufabeln wäre, sondern nur Leere [...]“ (Bloch, 1985: 249)

Bloch unterstreicht oft die Parallelität zwischen der Moderne und der Romantik und versucht dadurch seine Kunstauffassung zu veranschaulichen. Kunst sei weder ein Weg, der zur Affirmation gegebener Bedingungen führe, noch müsse sie das Wahre im Ganzen darstellen. Trotzdem könne sie aber Elemente der Wahrheit oder Wirklichkeit beinhalten.

Blochs Theorie der Moderne ist, ebenso wie die Lukácssche, eine Krisentheorie. Bloch geht davon aus, dass der Kapitalismus die Kultur des 19. Jahrhunderts zerstört hat und dies hatte für die bürgerliche Welt zur Folge, dass besonders die Vernunft und die Moral hohes Maß an Bedeutung verloren. Diese Entwicklung wird noch deutlicher im 20. Jahrhundert zu sehen sein. Die Bourgeoisie und ihr Wertesystem hatten sich nämlich auf jene Werte gegründet, sodass mit dem Verschwinden der Vernunft die gesamte

bürgerliche Welt in Trümmer gesunken war. Dieser Verlust, so Bloch, sei nicht mehr rückgängig zu machen, und deshalb müsse man die Welt des 20. Jahrhunderts anders konzipieren und nicht mehr mit demselben Wertesystem interpretieren. Aus diesem Grund müsse man auch das Totalitätskonzept neu interpretieren und dies sei die Aufgabe marxistischer Denker. (Bloch, 1985: 270) Dabei steht für Bloch an erster Stelle die Eigentümlichkeiten oder Unstimmigkeiten der Gegenwart zu erkunden und diese, so widersprüchlich sie auch sind, darzustellen, denn nur so könne man den Zeitgeist erfassen. Deshalb kritisiert er Lukács' Forderung nach Totalität, indem er auf den Aspekt der subjektiven Perzeption aufmerksam macht und darauf hindeutet, dass die Wirklichkeit, von der Lukács spricht, ebenfalls umstritten ist:

„Lukács setzt überall eine geschlossen zusammenhängende Wirklichkeit voraus, dazu eine, in der zwar der subjektive Faktor des Idealismus keinen Platz hat, dafür aber die ununterbrochene Totalität, die in den idealistischen Systemen, und so auch in denen der klassischen deutschen Philosophie, am besten gediehen ist. Ob das Realität ist, steht zur Frage... Aber vielleicht ist Lukács' Realität, die des unendlich vermittelten Totalitätszusammenhangs, gar nicht so objektiv; vielleicht enthält Lukács' Realitätsbegriff selber noch klassisch-systemhafte Züge; vielleicht ist die echte Wirklichkeit auch- Unterbrechung.“ (Bloch, 1985: 270)

Wie oben schon angesprochen, spricht Bloch ausgehend von einer Welt in Trümmern von der Entstehung des *Hohlraums*. Die Moderne als Epoche ist in der Krise und es ist eine Phase der Unsicherheit. Zugleich ist es eine Grenzsituation zwischen dem Alten und dem Neuen, das noch nicht gegeben ist und noch bevorsteht. In einer solchen Phase hebt Bloch besonders das Transitorische hervor. Für ihn sind Zerrissenheit und Heimatlosigkeit ausschlaggebende Symbole der Moderne. Um diese Situation näher definieren zu können, verwendet er in seinen Schriften, die er ab Anfang der 1930er Jahre verfasste, den Begriff des *Hohlraums*. In *Erbschaft dieser Zeit* entwickelt er den Hohlraum als eine Art Gegenbegriff zur Totalität. Im Jahre 1931 schreibt er einen Aufsatz mit dem Titel *Poesie im Hohlraum*. Der Hohlraum ist Bloch zufolge durch den Einsturz der kulturellen Werte des 19. Jahrhunderts entstanden. Nach dem Einsturz ist so schnell eine Zersetzung dieser Werte, auf die die bürgerliche Welt gebaut ist, nicht zu erwarten. Dadurch ist der Übergang durch Leere, genauer gesagt Sinnleere gekennzeichnet, die Bloch eben Hohlraum nennt. Es ist etwas sehr Wertvolles verloren

gegangen, die daraus entstandene Stelle ist noch nicht durch etwas anderes besetzt worden. In dieser Hinsicht repräsentiert der Hohlraum eine tiefe Krise. Der Begriff des Hohlraums beschreibt den Menschen als ein Wesen, das sich nicht zu orientieren weiß, der Leere keineswegs entgegenzukommen sucht und somit sehr hilflos und funktionslos ist. Blochs Ansicht zufolge müsste die moderne künstlerische Vermittlung den Hohlraum erkennen und ihn reflektieren. Er macht in diesem Zusammenhang auf zwei verschiedenen formale Typen aufmerksam: der jäh vermittelte und breit vermittelte Typus. Mit dem breit vermittelten Typus meint er eine lineare Schreibweise, die nur in ruhigen und beständigen Phasen hervortreten kann. Bloch meint damit die realistische Erzählweise, die das Konzept von Totalität umsetzt. Der jäh vermittelte Typus dagegen zeigt sich in Kunstwerken, die in Krisenzeiten entstehen. Es handelt sich dabei um eine brüchige und fragmentarische Erzählweise. Blochs Ansicht nach kann „nur diese aus den Trümmern des Hohlraums, der Zerrissenheit der Krise, Ahnungen des Neuen, des Morgenrots vermitteln“ (Bloch, 1985: 276). Der künstlerische Wert der jäh vermittelten Vermittlung sei höher, da sie keiner Reglementierung ausgesetzt sei. Wie schon erwähnt, war es Nietzsche, der zum ersten Mal die Ganzheit für komplett aufgelöst erklärte. Auch brachte er als Erster das Gefühl von Leere zum Ausdruck, dem der moderne Mensch ausgesetzt war. Das Prinzip der Ganzheit erfordert zwar eine idealistische Sichtweise, wie Bloch zutreffend feststellt. Allerdings kann er gar nicht oft genug unterstreichen, dass Nietzsches Gedankengut einen Bruch der geraden Linie in der Entwicklung der Ideenwelt herbeiführte.

Ohne Zweifel mündete die Diskussion um die Totalität im Endeffekt in der Funktion des Kunstwerks. In einer Phase, die sehr bald in einem weiteren Krieg resultieren sollte, ging es den marxistischen Denkern Bloch und Lukács darum, dass die Kunst fortschrittlich gesinnt war und die Gesellschaft in die richtige Bahn leitete. In seinem Aufsatz „Der Expressionismus, jetzt erblickt – Das Problem des Expressionismus nochmals“ macht Bloch zusammenfassend folgende Feststellungen über den Expressionismus: Expressionistische Werke enthalten Antikapitalismus. Sie zeigen revolutionäre Lichter und repräsentieren den Reichtum des menschlichen Ausdrucks. Es

ist Kunst, „die mit den überlieferten Formen nicht einverstanden ist, auch nicht mit dem ringsum Gegebenen.“ Er betont, „dass das Irrationale nicht schlechthin enthalten ist, sondern es einen Rationalismus des Irrationalen, eine Philanthropie des Irrationalen enthält.“ (Bloch, 1985: 333) Die Tatsache, dass diese Art von Kunst „den Menschen über den bisher bekannten Ausdruck hinaus erweitert“ (Bloch, 1985: 334), zeigt für Bloch, dass diese künstlerische Produktion eine Revolte, ja eine Überwindung ist. (Bloch, 1985: 334) Der Expressionismus hebe nur die Bedeutung des künstlerischen Subjekts hervor, ohne den Objekt- und Gesellschaftsbezug des künstlerischen Produktionsprozesses zu negieren.

Lukács dagegen glaubt, dass die Kritik der Expressionisten am System als bloße Kulturkritik fungiert und die Kritik nicht in Verbindung mit übrigen gesellschaftlichen Prozessen bringt. Dadurch bleibe sie oberflächlich, worin er nur reinen Formalismus sehe. In seinem Werk *Größe und Verfall des Expressionismus* geht Lukács auf die ästhetischen Prinzipien des Expressionismus ein und unterstreicht, dass die Abkehr von klassischen Vorbildern, deren Abstammung bis auf griechische Kunstformen zurückzuführen ist, eine Art Wiederbelebung gotischer und barocker Kunst mit sich bringt, worin die Parallele zwischen der Moderne und der Romantik besteht. Der Antirationalismus und die Abkehr von „wissenschaftlichem Weltbild“ verbinde die Moderne mit der Romantik. Genau wie die Romantiker auch, hindere diese Herangehensweise die Expressionisten daran, Konfliktsituationen – gemeint sind die Klassengegensätze – im Wesentlichen zu erfassen und führe dazu, dass die Erzählungen oberflächlich bleiben. Lukács hält an den Kunstidealen des 19. Jahrhunderts fest und übt mit denselben Vorwürfen, mit denen man die Romantiker kritisiert hat und sie der Klassik gegenübergestellt hat, Kritik am Expressionismus aus.

Die klassische Kunst setzt die menschliche Totalität voraus, wobei nicht die schlichte lückenlose Widerspiegelung des menschlichen Alltags gemeint ist, sondern vielmehr, wie Lukács selbst definiert, die „wahre Wirklichkeit der Seele und Ideen“ (Lukács, 2011: 31). Es besteht demnach eine Verbindung zwischen der Dichtung und der Seele, den „erwählten Momenten des Geistes und den Formen, die ihnen entsprechen.“

(Lukács, 2011: 278). Bestimmend ist nicht das Verhältnis des Menschen zu den Gegebenheiten und den Dingen, sondern zu sich selbst. Die Seele sucht das „Rohmaterial“ heraus, um etwas daraus zu schaffen:

„Die Seele ist dem Chaos der Empirie entgegengesetzt, aber trotzdem ist sie nicht der Ort, an dem das Absolute unangefochten in sich selbst ruht und dennoch wegen seiner Trennung von der Welt die Kraft findet, sich in stiller Autonomie zu erheben [...] Wenn die Welt als Empirie keine Macht über die Seele besitzt, trifft es zu, dass die Seele die Welt nicht mehr spontan in der Form irgendeiner Totalität erfasst. Den natürlichen Begriff der Welt verloren zu haben hat Folgen für die Seele, die aus dem Bereich der Sicherheiten in den des ewigen Fragens und Suchens geraten ist.“ (Lukács, 2011: 279)

Der Künstler muss in seiner Ideenwelt in geschlossenen Formen denken, um seine Dichtung geistlich unterstützen zu können. Sobald die Geschlossenheit – oder mit Lukács' Worten die Totalität – verloren geht, findet sich die Seele selbst in einem geistigen Chaos. In einem solchen Zustand spricht Lukács von der Figur des „problematischen Menschen“, die alle existentiellen Hinterfragungen der Welt vornimmt, aber keine Antworten findet, weil er selbst das Subjekt und zugleich das Objekt aller Fragestellungen ist. Die künstlerische Krise der Moderne zeigt sich Lukács zufolge in der Beziehung des Geistes und der Seele. Der problematische Mensch führt sozusagen den „Anti-Geist“ herbei, der durch die Diskrepanz zwischen dem Subjekt und der Welt Chaos und Unordnung auslöst. Diese Unordnung findet sich in der Literatur in der Form von Realitätsverlust, Formlosigkeit und Subjektivismus wieder, wobei all diese Aspekte von den Expressionisten als eine neue Frucht der Phase propagiert wird. Dagegen hält Lukács diese Entwicklung für eine kulturelle Verarmung:

„Bürgerlich-moderne Kultur kann definiert werden als „die Verinnerlichung der schöpferischen Prozesse“ resultiert in einer Ohnmacht, die vorsieht, dass nur die totale Abkehr von der Welt eine uneingeschränkte Blüte des Geistes hervorrufen kann, aber umgekehrt: der Aufstieg des Geistes vergrößert den Abstand zur Welt und steigert die Ohnmacht ihr gegenüber. Auf dieser Ebene führt der größte Reichtum zur Armut.“ (Lukács, 2011: 281)

In seiner Auseinandersetzung mit den Schlegel-Brüdern und dem Konzept des Absoluten war Hegels Fokus ebenso die Ganzheit des Menschen:

„Für den deutschen Idealismus war die Totalität von Natur und Geist, von Materiellem und Sinnlichem anfänglich gegeben [...] Diese Totalität muss als unmittelbare Einheit, die einer jeden Gegenüberstellung, Entzweiung von Sinnlichem und Materiellem

vorangeht, gedacht werden [...] So wird das Strebensverhältnis überwunden und zeigt sich das Kunstwerk als produzierte unmittelbare Einheit, in der die ursprüngliche Einheit hervortritt; es repräsentiert oder reproduziert das Absolute, den Geist der Totalität, und ist selbst Erscheinung des Absoluten.“ (Gethmann-Siefert, 2013: 145)

Wenn das Subjekt und die Welt voneinander losgelöst werden, bleibt allein das Erlebnis des Schriftstellers übrig, das grundsätzlich subjektive Gefühle und Ideen erwecken kann. Subjektive Erlebnisse lösen Hoffnungen aus, die in ihrem Verhältnis zu den negativen Folgen der krisenhaften Phase dargestellt werden. Die Distanz zwischen dem Subjekt und der Welt ist in dem Fall sehr groß und fest, sodass von einer Wechselwirkung nicht die Rede sein kann. Sie resultiert in einem Subjektivismus, der in literarischen Werken die Entwicklung in der Handlung verhindert und das Leben in eine Zuständlichkeit verwandelt. Der Begriff der Zuständlichkeit wird umso verständlicher, wenn man die Linie deutscher Ideentradition nachverfolgt. Wie im ersten Kapitel dieser Studie schon herausgearbeitet wurde, haben die Romantiker in ihrer idealistischen Herangehensweise an Kunst bei der Darlegung des Subjekts und des Objekts immer wieder darauf hingewiesen, dass das Subjekt eine Schlüsselrolle spielt. Allerdings haben sie trotzdem die Einheit zwischen dem Subjekt und dem Objekt hervorgehoben. Diese Einheit könnte durch das Kunstwerk hergestellt werden. In dieser Hinsicht war das romantische Gedankengut zuversichtlich. Der moderne Künstler dagegen unterscheidet sich genau hierin von der Romantik, da er die Einheit für unerreichbar hält. Er insistiert auf dieser Unmöglichkeit, die von der nihilistischen Perspektive Nietzsches bestimmt ist, und ist demzufolge von einer tiefen Aussichtslosigkeit befangen. Auch wenn Blochs Programmatik eine andere Begrifflichkeit vorschlägt, nimmt sein Konzept des Hohlraums den Verlust der Einheit hin. Im nächsten Kapitel wird detailliert herausgearbeitet werden, inwiefern es widersprüchlich ist, dass Bloch den Hohlraum als einen Aspekt betrachtet, der das Potenzial darstellt, zu künstlerischer Produktion beizutragen und eine neue Perspektive herbeizuführen.

Es stellt sich als eine Tatsache heraus, dass sich die expressionistischen Schriftsteller oft selbst an den Rand stellten und gesellschaftlich unsozial waren. Der Expressionist ist so gesehen ein Außenseiter. Lukács geht dagegen davon aus, dass die Dichtung eine klare

Vorstellung von der Gesellschaft besitzen muss, um die Verwandlung innerhalb der Gesellschaft an die richtige Stelle, mit anderen Worten in ihren richtigen Zusammenhang setzen zu können. Der Expressionist als Außenseiter scheint jedoch nicht im Stande zu sein, sich eine Vorstellung von den gesellschaftlichen Vorgängen zu machen. Deshalb sieht der Subjektivismus eine Zuständlichkeit vor, die in der limitierten Handlungsmöglichkeit des Menschen mündet. Der Mensch ist unfähig und die Möglichkeit, Gegebenes zu verändern, besteht nicht. Die Subjektivierung der Wirklichkeit hat die Auflösung der Welt und des Menschen zur Folge. In dem Fall spricht Lukács von Weltlosigkeit. Darunter versteht er den Verlust der Gegenständlichkeit und der Totalität. Daraus folgt die permanente Verleumdung der Tatsachen und eine Art Missachtung von allgemein geltenden Maßstäben, mit anderen Worten ein an den eigenen Interessen orientiertes Verhalten und Beliebigkeit. Dies wiederum führt zur Abstraktion und Ersetzung des Typischen.

Die Auslassung der Totalität ist für Lukács eine Folge des mangelnden ästhetischen Bewusstseins und sie führt zum Abgrund zwischen dem Menschen und der Wirklichkeit. Die avantgardistische Literatur enthält zwar wichtige Elemente der Darstellung zeitgleicher Wirklichkeit, jedoch ist sie „verzerrend und verzerrt“. Der Avantgardist macht aus einer subjektiven Wahrnehmung eine Realität, die ein verzerrtes Abbild der Wirklichkeit ist. Allerdings setzt eine gesellschaftlich geschichtlich einzuordnende Wirklichkeit eine Anschauung voraus. Damit ist nicht eine politische Stellungnahme gemeint, sondern es handelt sich um die Herstellung einer Weltanschauungsatmosphäre als ein allgemeiner Rahmen für die dichterische Widerspiegelung der gegenwärtigen Wirklichkeit. Die Flucht vor der Wirklichkeit bedeutet die Auslassung des menschlichen Inhalts. Es besteht nämlich eine Wechselbeziehung zwischen der Weltanschauung und künstlerischer Gestaltung. Sobald diese Wechselbeziehung nicht berücksichtigt wird, ist die Widerspiegelung der Wirklichkeit Lukács zufolge unmöglich:

„Das Zerreißen der dialektischen Vermittlungen mündet in der Unmöglichkeit, sinngemäß zu vermitteln und an weltanschaulichen Prinzipien festzuhalten. Die Darstellung der Widersprüche als ein Prozess stellt den Motor aller Bewegung dar und

ist auch für die Literatur gültig. Fehlt dieses, so werden nur Zustände behandelt und führt zur Verarmung der widersgespiegelten Wirklichkeit.” (Lukács, 1958: 69)

Lukács versucht das Engagement der Expressionisten, diese Wechselbeziehung zu ignorieren, durch Angst zu erklären. Das Verhalten in Anbetracht der Wirklichkeit ist seiner Meinung nach durch Angst bestimmt; es ist die Angst vor dem Chaos im Weltbild. Die Konfrontation und die Erkenntnis der Entwicklung des Menschen, mit anderen Worten der Richtung, in die die Menschheit geht, leitet die Kunst in eine neue, höhere Stufe. Die Abweichung und die Flucht vor der Konfrontation bieten keine wahre Grundlage einer neuen Perspektive oder eines neuen künstlerischen Stils.

Bloch dagegen glaubt, dass „Zerstreuung und das Mischdunkel der Berausung, das Relativistische und Archaische mit Sachlichkeit und Montage reflektiert werden“ (Bloch, 1985: 114). Für ihn sind es Versuche im „Hohlraum“, der durch den Einsturz der bürgerlichen Kultur entstanden ist; in ihm erfolgt nicht nur die Rationalisierung einer anderen Gesellschaft, sondern zugleich „eine neue Figurenbildung aus den Partikeln des chaotisch gewordenen Kulturerbes“. Die Montage ist demzufolge ein stilistisches Mittel, das dazu dient, den Hohlraum zuzubauen. In *Geist der Utopie* spricht Bloch die transzendente Beziehung zwischen der Zweckform und der Stilistik an. Das Konstruiertsein bildet demnach das „Tertium comparationis“ zwischen der Zweckform und der Stilistik. Die Zweckform ist nicht mehr völlig unkünstlerisch. In seinem späteren Werk *Prinzip Hoffnung* macht er darauf aufmerksam, dass künstlerische Phantasie ihren geschichtlichen Ort überschreiten solle. Sie müsse fortbilden und auf Möglichkeiten der Selbstverwirklichung des Menschen hindeuten, die in der Gegenwart angelegt, aber noch nicht verwirklicht seien. Literatur müsse als „Antizipation von Zukunft“ (Bloch, 1985: 106) fungieren.

Auch Bloch gesteht, dass in der Moderne das Subjekt und die Welt auseinanderfallen, jedoch glaubt er, dass die Expressionisten einen Weg zu finden suchen, die Welt und den Menschen zu ergreifen:

„Dies Subjekt bürgerlich-ästhetischer Opposition (gegen Zusammenhänge der Oberfläche, bildhafte und stabile) blieb also nicht, wie die Mitläufer, bei jener Malerei, die sich noch mit Stolz eine ‚abstrakte‘ nannte; nicht bei Kubismus und Tapete.

Vielmehr suchte es durchaus Anschluss an die Welt, freilich an eine andere als an das Subjekt-Objekt undeutlicher Gärung und phantastischer Kristalle. Echter Expressionismus [...] legte nicht nur subjektivistische Intentionen in eine weggeleugnete Materie, sondern überzog die Welt mit Krieg, montierte ihre Bruchstücke zu Fratzen, montierte in die Hohlräume vor allem Exzesse und Hoffnungen stoffhaltiger Art, archaische und utopische Bilder.“ (Bloch, 1985: 119)

Bloch glaubt weiterhin, dass die Avantgarde den Hohlraum perfekt gestaltet und somit einen tollen Ausgleich erringt. Es fehle der Gesellschaft nunmehr an Logos und deshalb könne der Künstler nicht mehr mit einem Erziehungsroman oder Bildungsroman den Ausgleich suchen, denn die bürgerliche Welt sei zusammengebrochen:

„Der Hohlraum ist der Avantgarde perfekt; zum Unterschied von früheren Zeiten, als die bürgerliche Welt noch revolutionär war oder aber die Merkwelt eines ebenso gestaltbaren wie gestaltenhaften ‘Ausgleichs’ ausgebildet hatte. [...] heute gar, in der perfekten Nicht-Welt, Gegen-Welt oder auch Trümmer-Welt des großbürgerlichen Hohlraums, ist ‘Versöhnung’ konkreten Dichtern weder eine Gefahr noch möglich. Kein anderes Verhalten hier als ein dialektisches: entweder als Material für dialektische Montage oder als ihr Experiment [...], weil den Menschen etwas fehlt, nämlich die Hauptsache: ihr Gesicht und die Welt, die es enthält.“ (Bloch, 1985: 215)

Blochs Begrifflichkeiten wie der Hohlraum und die Unterbrechung nehmen von vornherein hin, dass die Moderne eine Krisenphase und einen Bruch darstellt. Seine Diagnose über den gesellschaftlichen Zustand stimmt insofern mit denen der übrigen Marxisten überein. Das durch die Moderne herbeigeführte Krisenhafte und die Enttäuschung kann mit Kunst beseitigt werden. Die Unfähigkeit der Politik und der Philosophie, die nichts Neues mehr sagen können, kann für ihn mithilfe von Kunst und allen voran der Literatur bewältigt werden. Bloch zählt die Zerrissenheit, die Heimatlosigkeit, und das Transitorische als Hauptmerkmale der Moderne auf. Insofern stimmt seine Auffassung von der Moderne mit der von Lukács überein. Bloch geht davon aus, dass die bürgerliche Kultur, die im 19. Jahrhundert zerstört wurde, nicht mehr wiederaufzubauen ist. Nur glaubt er, dass sich die Welt des 20. Jahrhunderts nicht mehr mit denselben idealistischen Prinzipien zusammenstellen lässt. Aus diesem Grund legt er keinen Wert auf das von Lukács betonte Totalitätskonzept, das sich auf die Systemphilosophie und die Prinzipien der vergangenen Welt des vorigen Jahrhunderts gründet.

Es geht Bloch darum, den Eigentümlichkeiten, den Widersprüchen und Problemen der Gegenwart nachzugehen. Nur so kann etwas bewegt und verändert werden, denn Kunst fungiert als Zeitzeuge, der es ermöglicht, den Zeitgeist zu erfassen. Bei der Expressionismusdebatte hält Bloch daran fest, dass die Realität selbst kein Systemdenken aufweise und deshalb der fiktive Text auch nicht unbedingt ein in sich geschlossenes systematisches Denken aufweisen müsse. In diesem Zusammenhang kritisiert er Lukács' beharrliches Totalitätskonzept. Bloch entwickelt den Begriff des Hohlraums in den zwanziger Jahren und setzt es dem Totalitätskonzept gegenüber. In Anbetracht des Weltzustands, also der Zerfallenheit der Welt, sei keine Subjekt-Objekt Übereinstimmung mehr gegeben. Mit Hohlraum definiert er die zertrümmerte Lage in der Gesellschaft Anfang der 1920er Jahre. Die bürgerliche Kultur ist demnach zusammengebrochen und ist so schnell nicht wiederaufzubauen. Der Hohlraum, wie der Begriff schon sagt, geht von einer Leere, einer Lücke aus. Gemeint ist eine Sinnleere, die voraussetzt, dass nichts die Stelle dieser Leere einnehmen kann. Dieser Voraussetzung zufolge ist die Welt hohl und diese Hohlheit ist das wichtigste Kennzeichen der Moderne. Dieser soziologische Begriff, den Bloch entwickelt, weist ohne Zweifel Züge der marxistischen Entfremdungstheorie auf. Weiterhin macht dieser Begriff auf die Folgen der Verdinglichung aufmerksam, die das menschliche Zusammenleben und die Kultur zerstört. Der Hohlraum ist durch den Einsturz der bürgerlichen Kultur entstanden und ist so stark nachzuempfinden, dass er nicht übersehen werden kann. Er lässt es nicht mehr zu, in geschlossenen Formen zu denken und zu erzählen. Insofern stimmt die Forderung nach Geschlossenheit mit der Realität nicht überein und ist irrelevant.

Nach Blochs Ausführungen ist der Hohlraum nunmehr das Material der Kunst. Die Kunst hat nicht die Aufgabe, die in der Gesellschaft verlorengegangene Einheit und das nicht mehr funktionierende System mithilfe von Formen wiederherzustellen. Vielmehr sollte sie die Zerstückelung wiedergeben und somit den tatsächlichen Werdegang in der historischen Entwicklung widerspiegeln. Bloch wertet geschlossene Formen ab und hebt hervor, dass sie nur als Folge des Idealismus möglich seien. Die marxistische Forderung

nach Geschlossenheit und die Forderung, die Dinge im Zusammenhang zu betrachten sieht er zwar ein, jedoch glaubt er, dass die Unterbrechung, die zu reflektieren ist, ein Teil dieses Zusammenhangs ist. Wichtig sei es, so Bloch, Hohlräume und Zerfallsformen richtig zu deuten; mit anderen Worten, die Unterbrechung so zu vermitteln, wie sie in Erfahrung gebracht wird: offen und fragmentarisch. Diese Ideen Blochs sind der Grund für seine aufgeschlossene Haltung gegenüber der Avantgarde. Weshalb aber die Ansichten Blochs gleichzeitig auch seine Widersprüchlichkeiten waren, soll im Folgenden genauer erfasst werden.

2.2. Blochs Standpunkt und sein Dilemma

Die in den 1930er Jahren ausgeführte Debatte, die die Gegensätzlichkeit zwischen Bloch und Lukàcs vor Augen führt, sticht nicht nur dadurch hervor, dass marxistische Denker Deutschlands sehr aktiv daran beteiligt waren, sondern auch ist sie so wichtig, weil sie insofern exemplarisch ist, als sie die politischen Fronten und die kritischen Fragen der damaligen Situation in Deutschland reflektiert. Es gibt ohne Zweifel ähnliche Debatten in der Geschichte, die von heute aus betrachtet eine tiefe Einsicht gewähren, wie beispielsweise Anfang des 20. Jahrhunderts die Debatte zwischen Karl Kautsky und Lenin. Die kurz vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges geführte Diskussion zog Bruchlinien zwischen den Ansichten der beiden Denker, die den Marxismus prägten. Auch die später zwischen dem chinesischen Marxisten Mao Zedong und den Anführern der Sowjetischen Union vorgefallene Auseinandersetzung markierte einen Bruch zwischen Marxisten von unterschiedlichster Auffassung. Sieht man sich den Hauptauslöser dieser Kontroversen an, so könnte man annehmen, dass die Expressionismusdebatte im Hinblick der nachfolgenden Entwicklung des Marxismus gar nicht so ausschlaggebend war. Die Expressionismusdebatte hat sich infolge von enormen gesellschaftlichen Krisen entfaltet und kündigte gleichzeitig neue Krisen an. Sie ist ebenso als der Auslöser weiterer Kontroversen unter Marxisten zu betrachten, die sich insbesondere zu Zeiten des Kalten Krieges bemerkbar machten und scharfe Fronten

unter Marxisten definierten. Denn die Debatte um die expressionistische Kunst führt in einer Phase, die zum Faschismus und zum schrecklichen Zweiten Weltkrieg führen sollte, die Krise des Marxismus vor Augen. Die Differenz in der Herangehensweise der Marxisten wurde während der Krisensituation in den 1930ern immer größer. Weiterhin fällt in diesem Zusammenhang besonders auf, dass die Marxisten in einer solchen Phase keine grundlegenden politischen Prinzipien diskutieren, sondern sich mit der ästhetischen Philosophie befassen. Die Expressionismusdebatte hebt also während der tiefen gesellschaftlichen Krise die Ästhetik hervor und versucht die politischen Fronten mithilfe der Ästhetik zu definieren. Dieses Momentum ist insoweit wichtig, als somit die Ästhetik und die Politik zum ersten Mal so offen in Wechselwirkung geraten. Seit Marx und Engels ist die Kunst immer eher im Hintergrund geblieben. Auch wenn Marx und Engels sich sehr für die Kunst interessierten, haben sie sich nicht mit dem Aufbau einer marxistischen Ästhetik befasst. Auch das Interesse Lenins blieb begrenzt und resultierte nicht darin, eine zusammenhängende Kunstauffassung zu manifestieren. Wenn man allerdings an das Manifest Trotzki zurückdenkt, das er nach dem Zweiten Weltkrieg gemeinsam mit Breton deklarierte und mit dem er den Surrealismus befürwortete, dann kann man leicht feststellen, dass die Expressionismusdebatte die ausschlaggebende Diskussion ist, die politische Scheidewege einleitete und die entscheidenden Fronten determinierte.

Ernst Blochs außergewöhnliche Positionierung innerhalb dieser Kontroverse ist ein ganz besonderer Aspekt der Expressionismusdebatte. Bloch interessierte sich in seiner Jugend für Spiritualität und beschäftigte sich mit Theologie. In der Religion stieß er auf Fragen, die ihn auf idealistischem Wege zum Marxismus führten. In der Weimarer Republik verlief sein Leben in engem Kontakt zu Künstlerkreisen. Zugleich beschäftigte er sich mit Hegel und dem Mystizismus, mit Kierkegaard und Schopenhauer. In den 1920er Jahren wurde er stark von Walter Benjamin beeinflusst und war zu marxistischen Ideen hingezogen. In seinem ersten großen Werk *Geist der Utopie* versuchte er ausgehend von dieser Interaktion eine Synthese zwischen der Metaphysik und der Materie bzw. seinem messianischen Impetus und den marxistisch sozialistischen Ideen herzustellen. Später

versuchte er mit seinem Werk *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*, das er 1921 veröffentlichte, die revolutionären Kräfte innerhalb religiöser Bewegungen darzulegen. Dieses Werk wirkte ergänzend zu Engels' *Der deutsche Bauernkrieg*, denn auch Bloch ging von ähnlichen Volksbewegungen aus und führte eine Untersuchung des religiösen Charakters dieser Bewegungen durch. Die religiöse Komponente prägt Blochs Gesamtwerk und macht sich auch in weiteren Werken wie *Freiheit und Ordnung*, *Spuren*, *Subjekt – Objekt* sowie *Atheismus im Christentum* bemerkbar. In seinem kurz nach Hitlers Machtergreifung verfassten Werk *Erbschaft dieser Zeit* aus dem Jahre 1934 beschäftigte Bloch sich mit Fragen um die kulturelle und gesellschaftliche Lage Deutschlands in den 1920er Jahren und dem Status des Kleinbürgertums und versuchte Schlüsse über das Potenzial einer Revolution in Deutschland zu ziehen. Seine eigenartige Herangehensweise und der Versuch, den Marxismus in einen metaphysischen Zusammenhang einzubetten, bleibt in seinem Meisterwerk *Prinzip Hoffnung* erhalten.

Ohne Zweifel liegt dieser Eigenartigkeit in Blochs Marxismusverständnis seine Herangehensweise an Hegel zugrunde. Er distanzierte sich von der damals sehr weit verbreiteten Haltung, den Marxismus mithilfe Hegelscher Ideen zu aktualisieren. Es herrschte damals ein großes Interesse unter den Marxisten Europas an Hegel. Ende der 1920er Jahre wurden Handschriften von Marx aus dem Jahre 1844 erstmals publiziert und hierin fanden sich vor allem Abhandlungen mit Hegel. Diese Dokumente und auch die damals von Lenin publizierten Schriften über Hegel verursachten großes Aufsehen und die Zuneigung zu Hegelschen Ideen wuchs rasch. Die Marxisten in Deutschland, allen voran Lukàcs und Herbert Marcuse, schrieben über Hegel und sein Ideengut. Auch Bloch schloss sich ihnen an. Drei Werke – Lukàcs' *Der junge Hegel*, Blochs *Subjekt-Objekt* und Marcuses *Vernunft und Revolution* – sind in diesem Zusammenhang erwähnenswert. Dieses Interesse an Hegel war nicht nur als die Antriebskraft philosophischer Hervorbringung zu betrachten. Es handelte sich vielmehr um eine Haltung, die sich infolge der den Marxisten nach falschen Vorgänge in der Sowjetunion herausbildete und die ideologischen Fehler und Korrektheiten herauszufinden und diese

bei Hegel aufzufinden suchte. Bloch machte ebenso Analysen der aktuellen Lage in Europa und der Sowjetunion und bewertete sie kritisch, allerdings war sein Ausgangspunkt nicht Hegel. Dagegen glaubten andere Marxisten, dass die Fehler in der sozialistischen Praxis aus der fehlerhaften Interpretation des Marxismus folgte und versuchten deshalb den Ausweg bei Hegel zu finden. Bloch stimmte mit dieser Ansicht nicht überein. An dieser Stelle sollte man betonen, dass Blochs Werk *Subjekt-Objekt* eine Antwort auf Lukàcs' *Der junge Hegel* ist, mit dem er seine unterschiedliche Auffassung und Positionierung im Hinblick auf Hegel unterstreicht. Diese Gegenübersetzung kann eigentlich auch als eine Fortführung der Auseinandersetzung zwischen Bloch und Lukàcs bei der Expressionismusdebatte aufgefasst werden. Es zeigt sich, dass der tiefen Diskrepanz zwischen den Ansichten der beiden Denker ihre unterschiedliche Herangehensweise an das gedankliche Erbe Hegels zugrunde liegt.

So betrachtet ist die Debatte um expressionistische Geistesströmungen eine Diskussion um die Perzeption Hegelschen Gedankenguts innerhalb marxistischer Kreise und dementsprechender Formierung politischer Gruppen. Aus diesem Grund ist die Auseinandersetzung zwischen Bloch und Lukàcs sehr bedeutsam, da sie – wie Hobsbawm ganz zutreffend bemerkt – keineswegs allein eine Diskussion um ästhetische Prinzipien ist oder eine schlichte Gegenübersetzung von Tolstoi und Joyce reflektiert, sondern vielmehr eine tiefe ideologische Bruchlinie markiert. Hegel ist in diesem Zusammenhang ein wichtiger Bezugswert. Die Tatsache, dass die Betrachtungsweise von Hegel eine zentrale Rolle spielt, hat ihren Ursprung darin, dass auch Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* eine Abhandlung mit Hegel darstellt. Inwiefern das Werk Nietzsches großen Einfluss auf die moderne Kunst hatte, wurde im vorigen Kapitel schon ausführlich dargelegt. Das Spannungsverhältnis zwischen der Avantgarde und dem Marxismus gründet sich soeben nicht nur auf die Ideen von Marx, sondern auch auf das Gedankengut Hegels. Deshalb hat Bloch in der Expressionismusdebatte teilweise den Marxismus mit Blick auf die Spuren Hegels kritisiert und sich ab und an gegen den Sozialismus positioniert sowie sich Nietzsches Gedankengut genähert. Somit geriet er allerdings in eine Widersprüchlichkeit, die besonders klar erkennbar wird, wenn man

sich genauer vor Augen führt, worin Nietzsches Kritik an Hegel besteht und inwiefern Bloch diese unterstützt hat, so dass er infolgedessen im Zusammenhang mit der modernen Kunst Nietzsches Philosophie vertreten hat. Es ist wichtig, auszulegen, wie Blochs Einstellung zu besonderen Fragestellungen war, die eine zentrale Rolle in Hegels Gedankengut spielten und die Marx – auch wenn er sie kritisch betrachtete – aufnahm. Diese sind vor allem Fragen zur Idee der Einheit, zur Übereinstimmung von Subjekt und Objekt, zur Idee des Absoluten, zu geschlossenen Sinnsystemen, zum dialektischen Verhältnis oder zu Begrifflichkeiten wie das absolute Wissen. Wie war Blochs Ansicht in diesen Punkten?

Wie im vorigen Kapitel schon ausführlich dargestellt wurde, ist die Frage nach der Kongruenz von Subjekt und Objekt seither die zentrale Problematik in der europäischen Philosophie. In der Antike findet sich die Frage nach der Einheit von Subjekt und Objekt in Form von der Übereinstimmung von Geist und Körper. In modernen Zeiten taucht die Frage danach mit der cartesianischen Philosophie von Descartes wieder einmal auf. In seinem Werk *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* unterstreicht Nietzsche, dass die Frage nach dem Verhältnis von Geist und Körper seit Jahrhunderten im Zentrum steht. Der Versuch zur Beantwortung dieser Frage bestimmte die Stellung aller Intellektuellen. Seit der Renaissance bestimmte der Versuch der Gründung einer neuen Gesellschaft, die die Entfaltung des freien Menschen herbeiführen sollte, den Ursprung jeglichen Ideenguts. Daraus entsprang das scholastische Gedankengut, das sich an die Antike lehnte. Die frühmodernen Denker gingen von einer freien Antike aus und kreierten ein Bild der Antike, das ihren Zielen von einer freien Gesellschaft diene und auf das sie ihre Vorstellungen von Freiheit stützen konnten. Zweifelsohne wandelte mit der Zeit – genauer gesagt mit der Aufklärung – die Frage nach dem Verhältnis von Körper und Geist oder Subjekt und Objekt zur Problematik zwischen der Freiheit und der Pflicht. Diese Frage war in der Anfangsphase der modernen bürgerlichen Gesellschaft wieder einmal aktuell, denn die Verbindung zwischen dem Geist und dem Körper wie auch dem Subjekt und dem Objekt steht für das Potenzial, eine Einheit in der Gesellschaft, mit anderen Worten eine Harmonie in gesellschaftlichen Prozessen

herzustellen. Die Suche nach der Einheit bestimmte vor allem die Übergangsphase zur Moderne, denn die Gesellschaft war zu dieser Zeit mehrfach gespalten. Einerseits fanden sich die Privilegierten der alten gesellschaftlichen Ordnung und die strenge Struktur der Ständeordnung. Andererseits gab es die neuen Schichten, die durch die Herbeiführung des modernen kapitalistischen Systems entstanden und zu einer kompletten Zersplitterung in der Gesellschaft führten. So gesehen stellte die Suche nach der Einheit ein Bedürfnis der Gesellschaft dar. Blickt man zurück, so muss man betonen, dass sowohl bei den Philosophen der Antike vor Sokrates als auch bei Platon und Aristoteles die durch den Anteil der Sklavenarbeit verursachte Spaltung in der Gesellschaft und das Fehlen eines einheitlichen Machtzentrums das zentrale Thema war. Sie versuchten Wege zu finden, um eine gesellschaftliche Einheit, eine Harmonie und einen Zusammenhalt herzustellen. Die modernen Philosophen waren durch denselben Impetus bewegt, der sich insbesondere bei den deutschen Denkern bemerkbar macht. Somit sticht die Frage nach der Einheit in der deutschen Aufklärung besonders heraus. Kant, Fichte und Hegel beschäftigten sich mit Systementwürfen, mit denen sie das Problem der Einheit und der Ganzheit zu lösen suchten. Ohne Zweifel lag diesen Versuchen der in mehrere Kleinstaaten geteilte Zustand Deutschlands und die gespaltene Lage unterschiedlicher Bevölkerungsschichten, die ein Zeichen von einer Krise ist, zugrunde. Herbert Marcuse macht auf den Antrieb bei der Suche nach der Einheit aufmerksam:

“The remains of feudal despotism still held sway in Germany, the more oppressive because split into a multitude of petty despotisms, each competing with the other. The Reich consisted of Austria and Prussia, the Prince-Electors, 94 ecclesiastical and secular princes [...] 51 Reich towns [...] There was no centralized jurisdiction [...] Serfdom was still prevalent, the peasant was still a beast of burden. Some princes still hired out or sold their subjects as mercenary soldiers to foreign countries.” (Marcuse, 1986: 13)

Marcuse unterstreicht, dass diese aktuelle Lage ein geschlossenes, einheitliches System erforderte und deshalb Denker wie Hegel zu diesem Zweck die Wechselwirkung zwischen dem Subjekt und dem Objekt darlegten. Anfang des 19. Jahrhunderts wurden die dem Adel gewährten Privilegien in Großbritannien und Frankreich größtenteils aufgehoben und es folgte eine Zentralisierung des Staates. In Deutschland allerdings fand diese Entwicklung noch immer nicht statt, weshalb die deutschen Philosophen mit ihrer Suche nach der Einheit so besonders hervorstechen. Den Anstoß für ihre Suche

lieferten die ungleichen Lebensbedingungen, die durch die von Marcuse angeführten Aspekte herbeigeführt waren.

Die Frage nach der Einheit zwischen dem Subjekt und dem Objekt war, wie erwähnt, schon von Descartes thematisiert worden. Mit seiner Philosophie hob er die Spaltung zwischen dem Geist und dem Körper hervor, sodass er eigentlich von einer Gegensätzlichkeit zwischen den beiden ausging. Um dieser Gegensätzlichkeit entgegenzukommen, stellte Baruch de Spinoza seine These auf und sprach davon, dass Gott die Natur sei. Trotz dieser so radikalen und auch humanistisch gesinnten Auffassung, vertrat Spinoza eine deterministische Analyse der Natur und hob die geometrische Methode hervor, woraus folgte, dass er die autonome Stellung des Individuums missachtete und – wenn auch indirekt – Freiheiten einschränkte.²² Die Aufklärer versuchten an diesen fehlgeschlagenen Thesen Spinozas anzuknüpfen. Besonders die sogenannten Enzyklopädisten sowie die französischen Materialisten wie Diderot und d'Holbach gingen von einem auf Newton zurückgehendes Wissenschaftsverständnis aus. Doch auch sie hatten keine Begrifflichkeit, mit der sie die Handlungen des freien Subjekts und die unabhängige individuelle Vernunft definieren konnten.

Auch Kant versuchte die Gegensätzlichkeit zu überwinden und sah darin die große Aufgabe der Aufklärung. In seiner Theorie der reinen und der praktischen Vernunft geht er von der Aufteilung aus, die ebenso keine Einheit vorsah. Stattdessen vertiefte er mit dieser Aufteilung die Gegensätzlichkeit. Die autonome Stellung, die er der Ästhetik gewährte, bildete ebenso eine neue Kategorie. Die Romantiker kritisierten diese strikten von Kant vorgesehenen Prinzipien und versuchten die Einheit mit der Einfühlsamkeit und dem künstlerischen Schöpfungstum zu erringen. Ausgehend vom Prinzip der autonomen Kunst gewährten die Romantiker der Kunst eine zentrale Rolle. Mithilfe der Kunst glaubten sie, die Wirklichkeit zu erfassen, wie im vorigen Kapitel ausführlich dargelegt wurde. Somit sollte das Individuum die Entfremdung des Menschen und die

²² Vgl. Beiser, Frederick C: **Enlightenment, Revolution, and Romanticism. The Genesis of Modern German Political Thought, 1790-1800**, Cambridge, Harvard University Press, 2014.

Kluft zwischen dem Individuum und der Gesellschaft, sowie die Distanz zur Natur überwinden und eine Ganzheit erlangen. Diese Haltung zeigte, dass die Kunst erstmals jeglichen Wissenschaften, sogar der Philosophie übergeordnet war, worin das Radikale der Romantiker bestand. In diesem Zusammenhang gewinnen die Thesen Hegels besondere Bedeutung. Es ist bekannt, dass Hegel in seiner Jugend in Tübingen im gemeinsamen Zimmer mit Schelling und Hölderlin wohnte. Er war im direkten Austausch mit den Romantikern und wurde von ihnen beeinflusst. Doch bestreitet er die Überordnung der Kunst und setzt die Vernunft ins Zentrum seiner Theorien und negiert somit die Auflehnung der Romantiker an die Aufklärung. Doch auch Hegel kritisierte Kant und befürwortete die Einheit der reinen und praktischen Vernunft, sodass daraus die Prinzipien resultieren konnten, die Welt neu zu ordnen. Auch Freiheiten können nämlich Hegel zufolge in einem geschlossenen System von Prinzipien und mithilfe des Absoluten gewährt werden. So hat er eigentlich Spinozas deterministische Theorien in Einklang mit Fichtes Begriff der Freiheit betrachtet und mithilfe dessen ein neues System aufgestellt, das er besonders in seinem *Die Phänomenologie des Geistes* anführte. Auch wenn er dem deutschen Idealismus zuzuordnen war, hat er die Philosophie mit wissenschaftlicher Methodik vorangeführt und in seinem Gedankensystem der Philosophie wieder einmal den Vorrang gewährt. Als er das Ende der Kunst ankündigte, sprach er zweifelsohne von der Beendigung des Vorherrschens der Ästhetik und deren Vorrang im Vergleich zur Philosophie. Die Kunst war demzufolge nicht die Quelle des Wissens und somit war sie der Philosophie nicht überlegen.

In den 1870er Jahren dominierten wissenschaftliche und technische Fortschritte die gesamte gesellschaftliche Lage und Nietzsche observierte eine maßlose Vernachlässigung der Kunst. Sein Werk *Die Geburt der Tragödie* ist, wenn man so will, eine Verteidigung der Kunst, die mit dem Ziel der objektiven Wirklichkeit und dem Vorrang der Wissenschaften immer mehr an Achtung verlor. Mit seiner These, dass die analytische und wissenschaftliche Herangehensweise das künstlerische Schaffen begrenze, übt er eigentlich Kritik an Kant und Hegel, da diese beiden Denker die

Vernunft ins Zentrum setzen. Auch wenn in Nietzsches Werken der Name Hegels nicht so häufig auftaucht wie Kants, enthält *Die Geburt der Tragödie* auch Antworten auf Hegels Thesen. Das Werk stellt den Gegenpol zu Hegels Ästhetik dar. Hegel betrachtet die Kunst aus dem Blickwinkel der Wissenschaft, während Nietzsche die Wissenschaft aus der Perspektive der Kunst betrachtet. Mit seinem Vorschlag, „die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen“, befürwortet Nietzsche nicht nur die von Hegel negierte Kunstauffassung der Romantik. Auch zielt er auf die Verbindung zwischen Kunst und Philosophie wie auch Wissenschaft ab und möchte diese brechen. In diesem Werk von Nietzsche liegt eine zweifache Ablehnung vor. Die Negierung der Verbindung zwischen dem Kunstwerk und der Wirklichkeit ist zugleich eine Negierung der Wissenschaft. Dadurch, dass er sich gegen Hegel positionierte, hat er auch eine ablehnende Haltung gegenüber dem Versuch gezeigt, die Einheit zwischen dem Subjekt und dem Objekt zu erringen. Nietzsches Philosophie zielt keineswegs darauf ab, die Spaltung zwischen dem Subjekt und dem Objekt zu überwinden und hierin unterscheidet er sich ganz deutlich von allen anderen philosophischen Gedankensystemen. Wie schon erwähnt, hat die deutsche Romantik in der Kunst den Ursprung der Wirklichkeit gesehen und die Erringung der Einheit zwischen dem Subjekt und dem Objekt sich zum Ziel gesetzt, um das Absolute zu erreichen. Somit erhofften sich die Romantiker eine Einheit und Harmonie innerhalb der Gesellschaft. Die Auffassung der immer wiederkehrenden Krisen von Nietzsche führte unvermeidbar zur Negation von jeglicher Einheit und gesellschaftlichem Zusammenklang. Nietzsche behauptet zwar: „Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen.“ (Nietzsche, 2007: 29) Doch fügt er hinzu, dass durch das Hervortreten des Dionysischen diese Einheit aufgehoben wird. In seiner gesamten Theorie, ist er vermutlich in diesem Sachverhalt am konsequentesten. Nietzsche ist gegen die Totalität und dementsprechend auch gegen geschlossene Systeme. Diese Haltung führt dazu, dass er auch Hegel widerspricht. Denn bei Hegel ist ein geschlossenes Gedankensystem nachzuverfolgen, das es darauf abzielt,

die Einheit zwischen dem Subjekt und dem Objekt zu erlangen, während Nietzsche alle Gedankensysteme negiert. In *Götzen-Dämmerung* spricht er deshalb davon, dass der „Wille zum System ein Mangel an Rechtschaffenheit“ (Nietzsche, 1988: 82) sei. In Hegels Philosophie ist die Vernunft die Basis des Absoluten und die Logik ist ebenso sehr stark hervorgehoben. Die Auffassung der immer fortsetzenden Krise führt in Nietzsches Philosophie dazu, dass das Absolute nicht mehr gefragt ist und nicht mehr in Einklang mit dem Alltag sein kann. Deshalb werden die Logik und das System mit den Begriffen von Nietzsche als ein Fehlschluss der begrifflich aufgefassten Welt aufgefasst. Dagegen spielt der Begriff bei Hegel eine zentrale Rolle und ist die Folge zwanghafter geschichtlicher Prozesse. Doch auch dazu macht Nietzsche eine ganz klare Bemerkung: „Alles, was Philosophen seit Jahrtausenden gehandhabt haben, waren Begriffs-Mumien; es kam nichts Wirkliches lebendig aus ihren Händen.“ (Nietzsche, 1988: 85). Zweifelsohne fand diese entschlossene Haltung Nietzsches, die ihn sogar zur Ablehnung von Hegels Ideen ermutigte, den Antrieb darin, dass gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr daran geglaubt wurde, dass Krisen die Menschheit vorantreiben könnten oder etwa neue Perspektiven mit sich bringen könnten. Hegel allerdings glaubt an Fortschritt und widmet seine Philosophie dem Potenzial des Fortschreitens des Menschen. Nietzsche dagegen hat infolge der ersten Krise, die er in Erfahrung brachte, den Fortschritt negiert und die Wandlung, die die dialektische Weltsicht vorsieht, abgelehnt. Bei Hegel ist die Dialektik die Antriebskraft der Idee und sie ist ebenso die Kraft, die das Subjekt und das Objekt zusammenbringt, sowie die Freiheit und die Pflicht in Einklang führt. Die Dialektik repräsentiert die organische Weltanschauung und sieht vor, dass Gegensätze an einem bestimmten Punkt wieder zusammenfinden können. Nietzsche dagegen ist antidialektisch gesinnt und negiert die Einheit von Gegensätzen. Er geht davon aus, dass diese Einheit das künstlerische Schöpfungsfertum einschränke. Sofern er gegen die dialektische Weltsicht ist, geht er von dualistischer Ansicht aus und baut seine These von Apollon und Dionysos darauf auf. Es ist die Dualität, die nie in Einklang gebracht werden kann. Zwischen den beiden Aspekten, auf die er seinen Dualismus aufbaute, ist eine Synthese keineswegs möglich. Somit ist die Überwindung

der Spaltung auch nicht möglich und die Einheit ist nicht mehr gegeben. Interessant ist, dass Nietzsche mit der Negierung der Einheit des Subjektes und des Objektes immer wieder die duale Beziehung zwischen dem Geist und dem Körper hervorhob. Wenn Vorgänge nur Vorstellungen sind und die Weltlage nur ein Schein ist, dann bleibt aber das Problem der Einheit noch immer bestehen, da die Frage danach, inwiefern das Subjekt, mit anderen Worten der Künstler, in Einklang mit seinem ästhetischen Werk sein wird. Doch Nietzsche ignoriert diese Problematik und kündigt schlicht und einfach das freie künstlerische Schaffen an. In seinem Werk wird diese Ignoranz sichtbar, wenn er davon spricht, dass die Einteilung „des Subjektiven und des Objektiven in der Ästhetik ungehörig“ sei. (Nietzsche, 2007: 56) Wenn das Objekt für das Subjekt keine besondere Bedeutung hat, dann besteht auch nicht die Möglichkeit, mithilfe der Einheit des Subjektes und des Objektes das Objekt zu verändern. Mit anderen Worten besteht für das Individuum nicht mehr die Möglichkeit, ausgehend von den Prinzipien, die das Individuum frei bestimmt hat, gegebene Verhältnisse zu verändern und eine neue Ordnung aufzubauen. Denn die Handlung, die etwas bewirken kann oder etwas verändern kann und die aus der Wechselwirkung zwischen dem Subjekt und dem Objekt hervorgebracht wird, ist nicht mehr erwünscht. Nietzsche bemerkt, dass „zum Handeln das Umschleiertsein durch die Illusion gehört“ (Nietzsche, 2007: 71). Dann unterstreicht er – wenn auch indirekt – dass der Künstler, der einsieht, dass das Objekt nur eine Illusion ist, zwanghaft das Nicht-Handeln wählen müsste. Das Nicht-Handeln der Avantgarde und die Uninteressiertheit am Objekt, also am politischen Geschehen, sowie deren introvertierte Haltung und der Versuch, die Freiheit des Individuums allein im Werk leben zu lassen, müsste man in diesem Zusammenhang betrachten. Die philosophische Grundlage all dieser Merkmale der Avantgarde sind bei Nietzsche wiederzufinden. Es ist das tragische Erbe, das von ihm übertragen wurde.

Die unterschiedliche Auffassung von Hegels Philosophie stellt die Grundlage der Kluft zwischen Bloch und Lukàcs in der Expressionismusdebatte dar. Allerdings wird der Unterschied zwischen ihren Aussagen über die Avantgarde erst mit der genauen Betrachtung ihrer Haltung gegenüber der deutschen Romantik und Nietzsches Ideen

deutlich sichtbar. Wie in der vorliegenden Studie wiederholt betont wird, handelt es sich nämlich bei der Expressionismusdebatte um eine tiefgreifende Abhandlung mit dem Erbe deutscher Gedankensysteme, die bis hin zur Auseinandersetzung mit der Aufklärung reicht. An dieser Stelle sollte vorab festgehalten werden, dass Bloch und Lukàcs in ihrer Haltung gegenüber Nietzsche nicht komplett unterschiedliche Positionen vertraten. Vielmehr wird ihre Uneinigkeit in der Auffassung der Romantik sichtbar. Wie oben ausführlich dargestellt wurde, besteht zwischen der Auffassung der Romantik und der Auffassung von Hegels Ideen eine Verbindung. Bisher kann festgehalten werden, dass Bloch und Lukàcs sich in der Interpretation mit Hegels Philosophie und dessen Kritik an der Romantik unterscheiden. Die Interpretation von Hegel und der Romantik stellt die philosophische Grundlage dar, von der ausgehend Bloch und Lukàcs die Avantgarde und ihre Merkmale zu analysieren suchten. In seinem Werk *Die Zerstörung der Vernunft* versucht Lukàcs die historischen Ursachen darzulegen, die darin resultierten, dass der Faschismus in Deutschland nicht nur im politischen Sinne die Macht ergriff, sondern auch kulturell die Vorherrschaft errang. Er führte die kulturelle Entwicklung, die der Atmosphäre im Nazi-Deutschland den Weg bereitete, bis auf die Romantik zurück, da die Romantik den Beginn des irrationalen Gedankens kennzeichnete. Auch die vorliegende Studie geht der Spur der Avantgarde nach und wie in vorigen Teilen angeführt wurde, führt sie zur Romantik und deren Neigung, die Vernunft in den Hintergrund zu drängen. Der Beitrag dieser Studie besteht darin, aufzuzeigen, dass das Kernelement des Irrationalen zwar übertragen wurde, allerdings mit Nietzsche einen Wandel erlebte. Hierin unterscheidet sich die vorliegende Studie auch von Lukàcs' Ideen, die vielmehr die Kontinuität zwischen der Romantik und Nietzsche fokussierten, als auf den durch Nietzsche bewirkten tiefen Bruch hinzuweisen. Wenn man diesen Bruch außer Betracht lässt und von einem stetigen Fortgang in diesem Zusammenhang ausgeht, dann übersieht man die enorme Bedeutung der Krisen, die Anfang des 20. Jahrhunderts in Erfahrung gebracht wurden und übergeht deren Auswirkung auf die Avantgarde in Form der Ignoranz der gesellschaftlichen Vorgänge. Außerdem sollte man unterstreichen, dass die strenge Kontinuität zwischen der

Romantik und Nietzsche der Romantik einen negativeren Charakter zuschreibt, als in Wirklichkeit der Fall ist. Vermutlich wird Lukàcs von diesem Aspekt ausgegangen sein, wenn er in seinem Werk *Die Zerstörung der Vernunft* die Verbindung zwischen Hegel und der Romantik lautstark verneint.

Blochs Ansicht der deutschen Romantik weist feine, aber doch bedeutsame Nuancen auf. In seinen Versuchen, eine allgemeine künstlerische und politische Bestimmung der Romantik vorzunehmen, betont Bloch immer wieder, dass die Romantik fortschrittliche und revolutionäre Eigenschaften habe: „Zweifelloso hatte die deutsche Romantik – was gegenüber einer veralteten abstrakten Unterschätzung ihrer nicht oft genug betont werden kann – auch progressiven Charakter [...] Es gibt durchaus [...] auch Revolutionär-Romantisches in der deutschen Romantik“ (Bloch, 1985: 100). Eigentlich ist Bloch auf die progressiven Eigenschaften, die er an expressionistischen Werken erkannte, in der Romantik gestoßen. Lukàcs dagegen sieht keinen fortschrittlichen Charakter an den gemeinsamen Merkmalen der Romantik und des Expressionismus. Allerdings muss man an dieser Stelle unterstreichen, dass Bloch in seiner Analyse der historischen Vorgänge in Deutschland mit den Marxisten wie Lukàcs und Marcuse übereinstimmte. So machte er folgende Feststellung: „Die Unreife Deutschlands zur bürgerlichen Revolution, die dadurch bedingten unklaren Durchkreuzungen der progressiven revolutionären Vernunft haben so das Originalgenie zuletzt doch mehr zu einem Boten aus der Urzeit als der Zukunft gemacht.“ (Bloch: 1985: 99) Wie die übrigen Marxisten deutet auch Bloch darauf hin, dass die historische Lage in Deutschland weniger fortgeschrittenen Bedingungen ausgesetzt war als beispielsweise Frankreich und demzufolge sich auch die Kultur wenig fortschreitend entwickelte:

„Dergleichen steigerte sich in den erst recht merkwürdigen Verwicklungen der Romantik [...] Diese Kraft wurde von dem reaktionären, gegen die bürgerliche Revolution gerichteten Auftrag geliefert, wie er wachsend die deutsche Romantik bestimmte und trotzdem vorhandene unleugbar progressive Züge durchkreuzte. Auf kaum mehr nacherfahrbare Weise war der Romantiker Vergangenen verfallen und das mit einer *lex continui*, die - dem reaktionären Auftrag gemäß - in der mondbeglänzten Zaubernacht vorzugsweise nur Ritterburgen ragen ließ. Das Geschichtliche verband sich noch wachsend mit Archaischem.“ (Bloch, 1985: 100)

Im vorigen Kapitel wurde darauf hingewiesen, dass die Krise, die die Romantiker in Erfahrung brachten, die Krise einer Übergangsphase war und deshalb als vergänglich empfunden wurde. Aus diesem Grund machen sich in den Werken dieser Phase noch immer Versuche der Synthese, Wege einer Lösung oder insgesamt eine Zuversicht bemerkbar. Auch Bloch unterstreicht diesen Aspekt und geht deshalb davon aus, dass die Romantiker die Vernunft und die Empfindung zu verbinden suchten, mit anderen Worten den Tag und die Nacht miteinander verbanden. Doch ist es ausgehend von den Ausarbeitungen der vorliegenden Studie schwierig, Bloch in seiner Meinung vom Fortschrittlichen der Romantik, das aufgrund von politischen Gegebenheiten nicht hervordringen konnte, zuzustimmen. In *Das Prinzip Hoffnung* gibt Bloch sich alle Mühe, das gedankliche Erbe des Revolutionären und des Utopischen darzulegen. Jedoch ignoriert er offensichtlich, dass die Kritik der Romantik an der Aufklärung und an der Französischen Revolution im weiteren Verlauf historischer Ereignisse den reaktionären Kräften den Weg ebnete und den Fortschrittsgedanken gar verhinderte. Die hoffnungsvolle Suche nach Lösungen bedeutete nämlich nicht, dass die Romantiker auf eine zielbewusste Art ein fortschrittliches Gedankensystem aufzubauen suchten, auf das sich eine neue Ordnung ergründen könnte. Das Reaktionäre ist auch eine Programmatik und hat wie jedes andere System ein in sich schlüssiges Konzept, auf das sich eine gesellschaftliche Ordnung stützen kann. Insofern täuschen reaktionäre Ziele, weil sie ebenso zuversichtlich und optimistisch erscheinen. Allerdings kann man ganz einfach nachverfolgen, wie Deutschland infolge von Krisen immer wieder gesellschaftlich betrachtet zurückgegangen ist, da kein programmatischer Fortschrittsgedanke vorherrschte.

Bloch selbst betont, dass das Noch-Nicht-Gewordene, mit anderen Worten das Bevorstehende oder die Zukunft, das Utopische reflektiere, allerdings auch das Vergangene Elemente des Utopischen enthalte. So müsse man Utopisches in der Vergangenheit ans Tageslicht bringen. Denn Blochs dialektische Weltsicht sieht ein Wechselverhältnis zwischen gestern und morgen vor. Gerade deshalb bringt der Wunsch des Utopischen mit Blick auf die Zukunft die Suche nach dem Noch-Nicht in der

Vergangenheit hervor. Somit versuchte er nicht vollbrachte, fortschrittliche Elemente in der Geschichte mit dem Utopischen des Bevorstehenden zu verbinden. Daher stammt Blochs Haltung, fortschrittliche Eigenschaften in der Romantik, wie auch in der Avantgarde, herauszupicken und auf eine Kontinuität zwischen diesen beiden Bewegungen hinzuweisen. Dabei enthielt die Romantik reaktionäre Elemente, die die fortschrittlichen Elemente überwiegen und diese reaktionären Elemente wurden von den Expressionisten übernommen. Das Reaktionäre erreicht seinen Höhepunkt im Irrationalen der Avantgarde. Bloch betont dahingegen die unvermeidbare Verbindung zwischen dem Zerfall und dem Irrationalen und macht folgende Feststellung:

„Im Surrealismus, also der Zeit des Einsturzes selber entsprechend, zu der der Surrealismus gehört, [...] der dann die bloß epatisierende Konstruktion entlarvt [...] Wesentlicher am Surrealismus bleibt die grundsätzliche Verkoppelung von Hekate und Minerva, bleibt das Visionsgesicht, aus lauter Fetzen und Einstürzen montiert. Das eben ist ein Unterschied zur Romantik als der Zeit der Restauration; dort war der Tagtraum grundsätzlich in Nachtlinien eingearbeitet, ohne zu phosphoreszieren. Immerhin, es ist eine lange Mischwelt zwischen Unterbewußtsein und Morgenrot.“ (Bloch, 1985: 77)

An dieser Stelle muss unterstrichen werden, dass diese direkte Verbindung zwischen dem Surrealismus sowie dem Expressionismus und dem Zerfall nicht gerechtfertigt ist. Bloch führt diese Annahme nicht komplett aus und es bleibt fragwürdig, ob man von einer Parallelität ausgehen kann, da es zu bestreiten gilt, dass die Avantgarde fortschrittlich und zugleich ein Bestandteil des Zerfalls ist. Diese Unklarheit stellt sich als ein Problem bei Bloch heraus. Vielleicht liegt dieser verschwommene Aspekt auch an seiner Methodik, die das Mythische und Unterbewusste mit der Vernunft zu verbinden sucht. So seine eigene Feststellung über seine Methodik:

„Die Ratio des noch fortschrittlich gewesenen bürgerlichen Zeitalters ist das nächste Erbe [...] Aber diese Ratio ist nicht das einzige Erbe, vielmehr, auch die vorhergehenden Gesellschaften und selbst mancher Mythos in ihnen, [...] die die bürgerliche Erkenntnissschranke überwunden hat, gegebenenfalls fortschrittliches Erbmaterial ab, [...] besonders aufzuklärendes, kritisch anzueignendes, umzufunktionierendes. (Bloch, 1985: 15)

Somit zeigt sich, dass Bloch keinen Einwand gegen die Hervorhebung des Archaischen, des Mythos oder des Unterbewussten hatte und sich dementsprechend nicht mit der Abhandlung philosophischer Bewegungen beschäftigte, die die Stellung der Vernunft im aufklärerischen Gedankengut komplett negierten. Auch setzte er sich mit ihnen mit

Blick auf das Erbe des Fortschrittsgedankens nicht auseinander. Daraus folgt eben seine Ignoranz gegenüber der Negierung der Vernunft und der Ratio bei den Dadaisten – oder generell bei den Avantgardisten. Während Bloch Anzeichen des Fortschrittlichen in der Tendenz der Romantik zum Archaischen suchte, ist es ihm anscheinend weiterhin unklar geblieben, wie dann beispielsweise das Archaische bei Carl Jung dazu führte, dass der Faschismus zwar unbewusst wahrgenommen wurde, aber man es trotz aller Heftigkeit nicht wahrhaben wollte. Bloch zufolge sind Gefühle wie Angst und Bedrücktheit die größten Feinde der Hoffnung. Gleichzeitig ist jedoch auch das Erinnern ein Akt, der der Hoffnung Grenzen setzt. Der Mensch, der in Krisenphasen von Angst befallen ist, neigt zur Erinnerung und versucht sich früheren Erfahrungen bewusst zu werden. Dadurch gerät er in einen Taumel und verliert sich in Widersprüchen, sodass er nicht in die Zukunft blicken und das bevorstehende Neue erkennen kann. Der Mensch, der sich von der Vergangenheit nicht loslösen kann, entfremdet sich von der Zukunft. Dieser Prozess ist in der Moderne in Anwendungsformen der Psychoanalyse zu finden, die Freud und Jung entwickelt haben und bei denen das Individuum einer ständigen Abhandlung mit der Vergangenheit ausgesetzt ist. Auch wenn Bloch davon ausgeht, dass Freud und Jung sich in Kernelementen unterschieden, hält auch er fest, dass ihre Methodik der Hoffnung eine Begrenztheit zuwies:

„Im Hauptpunkt steht der Lehrer Freud mit seinem pervertierten Schüler auf gleicher Ebene; beide fassen das Unbewußte lediglich als ein entwicklungsgeschichtlich Vergangenes, als ein in den Keller Abgesunkenes und nur darin Vorhandenes. Sie kennen beide, wenn auch mit höchst verschiedener Art und Ausdehnung der Regression, nur ein Unbewußtes nach rückwärts oder unterhalb des bereits vorhandenen Bewußtseins; sie kennen eben kein Vorbewußtsein eines Neuen.“ (Bloch, 1985: 51)

Jedoch ignoriert Bloch, dass die Methoden der Psychoanalyse in der Avantgarde sehr einflussreich waren und – genau wie im obigen Zitat geschildert wurde – in avantgardistischen Werken das Unbewusste des Vergangenen das Bewusste in den Keller drang. In einem solchen Zustand ist es äußerst unklar, wie Bloch erwarten kann, dass das avantgardistische Kunstwerk etwas über das Noch-Nicht aussagen kann. Genauso ist es schwer nachzuvollziehen, dass Bloch in der Neigung der Romantik zum Mythos ein Erbe erkennt, das für das Utopische wertvoll sein könnte, gleichzeitig aber die Hervorhebung des Mythischen bei Nietzsche komplett negiert.

Ohne Zweifel ist Blochs Haltung gegenüber Nietzsche viel klarer als in allen anderen Sachverhalten. Vermutlich ist Nietzsches Philosophie auch das einzige Thema, bei dem er beinahe komplett in Übereinstimmung mit Lukàcs ist. Bekanntlich übt Lukàcs in *Zerstörung der Vernunft* sehr harte Kritik an Nietzsche und vertritt die Ansicht, dass sein Gedankengut die Grundlage für den Faschismus in Deutschland bereitete, zugleich aber auch die gedankliche Basis des imperialistischen Zeitalters auf der gesamten Welt darstellte. Bloch hält ebenso fest: „Rousseaus ‘Naturmensch’ war arkadisch und vernunftgemäß, Nietzsches ‘Naturmensch’ dagegen war dionysisch und vernunftfremd; das heißt, der eine erfüllte die Wünsche der Aufklärung, der andere die Wünsche des Imperialismus.“ (Bloch, 1985: 54) So betont auch Bloch genau wie Lukàcs, dass Nietzsches Ideen die besondere Atmosphäre mit sich brachten, die das kulturelle Milieu des imperialistischen Zeitalters formte. Auch deutet er darauf hin, dass Nietzsche dem aufklärerischen Gedankengut widerspricht. Jedoch macht Bloch keine so eindeutige Zuordnung der politischen Haltung der Romantik gegenüber der Aufklärung. Daneben führt Bloch auch das Verhältnis zwischen der Romantik und Nietzsche nicht klar aus und zeigt den Bruch nicht, von dem die vorliegende Studie ausgeht. Trotzdem kann man festhalten, dass er nicht von einer deutlichen Kontinuität ausgeht. Es lässt sich vermuten, dass er dadurch die fortschrittlichen Elemente, die er an der Romantik feststellt, zu wahren sucht. Doch muss man Bloch hierfür kritisieren, da ihn diese Herangehensweise daran hindert, die Zusammenhänge sowie die Unterschiede geradsinnig darzustellen. An dieser Stelle muss allerdings hinzugefügt werden, dass Bloch mit der Ansicht Thomas Manns und seinem berühmten Zitat „nicht Nietzsche hat den Faschismus gemacht, sondern der Faschismus ihn“, in Übereinstimmung war: „Allerdings haben Sorel wie Nietzsche nicht bewusst für faschistischen Gebrauch gearbeitet [...] Trotzdem waren beider Lehren faschistisch brauchbar.“ (Bloch, 1985: 666) Es lässt sich beobachten, dass bei der Herangehensweise Blochs an Nietzsche seine eigene Erfahrung der Krisen eine besondere Rolle spielt. Bloch gehört einer Generation an, die die Dekadenz erlebte. Auch erfuhr er die beiden Weltkriege, die wirtschaftliche Krise in den 1920ern sowie den Aufstieg der Nationalsozialisten in Deutschland. Trotz alledem ist er der Philosoph

der Hoffnung. Bloch hat zugleich die Oktoberrevolution von 1917 beobachtet und mehrmals den Aufschwung der Arbeiterbewegungen in Europa wie auch in Deutschland miterlebt. Er positioniert sich zwangsweise gegen Nietzsche, da er sich infolge von Krisen nicht in Nostalgie verläuft, auch nicht zum Pazifismus oder gar zum Nihilismus neigt, sondern immer die Zuversicht auf die Überwindung vertritt. Ganz im Gegensatz zu beispielsweise Sören Kierkegaard, der davon sprach, dass der nächste Morgen den Ursprung der Angst darstellte, repräsentierte der neue Tag für Bloch das Potenzial des Utopischen: „Es kommt darauf an, das Hoffen zu lernen [...] Hoffen, über dem Fürchten gelegen, ist weder passiv wie dieses, noch gar in ein Nichts gesperrt.“ (Bloch, 1985: 11) Gewiss kann Bloch allein deshalb nicht mit Nietzsche einhergehen, da er in Krisenzeiten das Handeln vorsieht und nicht die passive Haltung bejaht. Auch die Hoffnung benötigt das Handeln, denn der Wille und die dadurch gesteuerte Handlung deckt das Potenzial der Möglichkeiten auf und erweitert den Horizont, der durch gegebene Verhältnisse begrenzt zu sein scheint. Nur mit dem Handeln kann ein denkbarer Wandel einen Anfang nehmen. „Einzig in Zeiten einer niedergehenden alten Gesellschaft, wie der heutigen im Westen [...] stellt sich [...] Furcht vor die Hoffnung [...] Dann gibt sich Furcht als subjektivistische, Nihilismus als objektivistische Maske des Krisenphänomens.“ (Bloch, 1985: 12) Mit diesem Zitat stellt sich Bloch ganz klar gegen den Nihilismus und dessen angebliche Objektivität.

Aus diesem Zusammenhang wächst die Erwartung, dass auch Bloch die Avantgarde kritisiert. Lukàcs hat scharfe Kritik an der Avantgarde geübt, da sie eben den Verfall bejahte, indem sie vor allem mit ihrer Form die Totalität verwarf und die Wirklichkeit zerstückelte. Bloch dagegen fand etwas Einfallsreiches in dieser avantgardistischen Haltung. Auch bejahte er die Montage, die gewiss das wichtigste stilistische Mittel war, mithilfe dessen die Ratio zerstört wurde. Nietzsche macht eigentlich eine erste Definierung der Montage, wenn er die Künstler dazu aufrief, die Totalität zu ignorieren. Eigentlich waren Begriffe Scheinkonzepte für Nietzsche, jedoch glaubt er, dass sie trotzdem notwendig seien, da die Vorstellungen, an denen der Mensch festhalte, um weiterzuleben, auf diesen Begriffen fußten. Er riet den Künstlern, mit der Einsicht der

Illusion zu produzieren und den Ausgangspunkt, dass die Welt alleine ein Produkt von Vorstellungen sei, in ihr Schöpfertum zu integrieren. Die Montage dient in dieser Hinsicht der Konstruktion einer neuen Welt, die mithilfe des Unterbewussten und des Archaischen geformt werden kann. In einem solchen Werdegang des künstlerischen Schaffens wird die Vernunft komplett vernachlässigt. Es ist wichtig, zu erkennen, dass Nietzsche hiermit eine Dekonstruktion der Begriffe vorsieht, die vor Augen führt, dass die Konstruktion einer neuen Welt gar nicht beabsichtigt wird. Die Montage dient allein der Zerlegung des Gegebenen, ohne dass etwas Neues anstelle dessen geschaffen wird. Hier ist das Dilemma Blochs noch einmal ganz deutlich zu sehen. Seine gesamte Philosophie sieht die Überwindung des Gegebenen vor. Er gründet seine Ideen auf das Ziel der Aufdeckung des Noch-Nicht-Gewordenen und des noch nicht Realisierten. Das gesamte Gedankensystem Blochs beabsichtigt die Errungenschaft einer noch nichtexistierenden besseren Welt. Daher ist es keineswegs Blochs Absicht, gegebene Verhältnisse mit stilistischen Mitteln spielerisch zu zerlegen, ohne diese wahrhaftig zu verändern, und sie allein auf verwirrende Art widerzuspiegeln. Insofern stellt es einen großen Widerspruch dar, dass Bloch die Montage bejaht. In der Expressionismusdebatte geht er davon aus, dass das Brüchige zur Wirklichkeit gehört und er befürwortet das Brüchige an der avantgardistischen Kunst. Allerdings stellt diese Haltung einen Widerspruch mit Blochs Begriff des Totums dar. Auch stellt sich hieraus die Frage, wie dann das Erbe Hegels in diesem Zusammenhang zu positionieren ist.

Bloch unterscheidet sich von den meisten Marxisten seiner Generation in seiner Haltung zu Hegel. Wie schon erwähnt, sieht er eine Parallele zwischen Hegel und der Romantik, wohingegen Lukàcs diese Verbindung klar ablehnt. Bloch bezeichnet Hegel als den „Restaurationsphilosophen“ (Bloch, 1985: 124) und betont somit, dass er, genau wie die Romantik, in eine Phase der Restauration einzuordnen ist. Es sollte festgehalten werden, dass Bloch Hegel respektiert, besonders weil Hegel dem marxistischen Gedanken den Ursprung geliefert hat. Er gesteht Hegels besondere Bedeutung innerhalb der geistigen Entwicklung in Europa ein. Allerdings neigt er nicht zu einer neuen Welle der Neuinterpretation von Hegel, mit der Absicht, den Marxismus zu aktualisieren, wie

zahlreiche Marxisten seiner Generation es taten. Bloch suchte die Distanz zu Hegel, da er bei Hegel die Ursache dafür sah, dass seine Auffassung des Novum die erwartete Resonanz nicht erzeugte. Hegels dialektisches Gedankensystem, das eine strikte Geschlossenheit vorsah, ein statisches Denken herbeiführte und abgeschlossene Forminhalte aus der Vergangenheit ableitete, verhinderte Bloch zufolge die Herausbildung des Ausstehenden, des Unbekannten, sowie die Erwartung des Neuen: „So hielten es alle bisherigen Philosophen, mit ihrer als fertig-seiend gesetzten Form, Idee oder Substanz, auch beim postulierenden Kant, selbst beim dialektischen Hegel.“ (Bloch, 1985: 13) Bloch kritisiert somit Hegel und Kant – die beiden deutschen Philosophen, die die Vernunft ins Zentrum ihrer Ideen setzten. So nähert sich Bloch dem deutschen Idealismus, in dem er die zentrale Rolle der Vernunft kritisiert und der Romantik eine fortschrittliche Funktion zuschreibt. In seinem Werk wird sichtbar, dass er die Romantik vor allem für seine Philosophie der Hoffnung wichtiger findet als Hegels Ideen. So unterstreicht er, dass das Anti-Statistische und die Tagträume der Romantik besonders wertvoll seien. Zugleich unterstreicht er Folgendes: „Fast am stärksten bei Hegel, der am weitesten ausgefahren war: das Gewesene überwältigt das Heraufkommende, die Sammlung der Gewordenheiten hindert völlig die Kategorien Zukunft, Front, Novum.“ (Bloch, 1985: 14) So beschuldigt er Hegel – den Philosophen, auf dessen Ideen sich die marxistische Lehre der geschichtlichen Entwicklung und des dialektischen Materialismus gründete – die Herausbildung des Neuen, mit anderen Worten die Weiterentwicklung gesellschaftlicher Verhältnisse, zu verhindern. Aus dieser Positionierung stellt sich für Bloch die Schlussfolgerung heraus, dass Hegel im Vergleich zu den Romantikern eine reaktionäre Stellung einnimmt.

Auch wenn er einen ganz anderen Ausgangspunkt hat, übt Bloch genau wie Nietzsche Kritik an Platon aus. Er unterstreicht, dass die Idee der Anamnesis ein weiteres Hindernis an der Entwicklung des Utopischen und des Novums darstelle: „Der methodische Ausdruck der gleichen Vergangenheitsbindung, Zukunftsfremdheit ist im Rationalismus die platonische Anamnesis oder die Lehre, daß alles Wissen lediglich Wiedererinnerung sei.“ (Bloch, 1985: 15) Bloch geht davon aus, dass die Idee des

Totum, die aus der Philosophie des Absoluten Hegels abgeleitet wurde, diese platonischen Züge aufweise: „Auch Hegels Dialektik, in ihrem letzthinnigen ‘Kreis aus Kreisen’, ist derart vom Phantom Anamnesis gehemmt und ins Antiquarium gebannt.” (Bloch, 1985: 15) Bloch unterstreicht wiederholt, dass Hegels Gedankengut mit Blick auf die Zukunft, sogar mit Blick auf die Entwicklung der marxistischen Lehre, keinerlei neue und dynamische Nuancen enthalte. Er stützt seine Kritik auf Hegels beharrliche Bejahung des Prinzips der Totalität. Ausgehend davon setzt er Hegel mit allen anderen Philosophen, die ein geschlossenes Denksystem vertreten, gleich. Dahingegen sucht er bei den Philosophen, die zum Archaischen, zum Unterbewussten und zu einer zerstückelten Denkweise neigen, utopische Nuancen. „Bei allem Novum [ist] Anti-Wiedererinnerung [...] Anti-Hegel philosophisch am Platz, Anti-Kreis und Verneinung des Ring-Prinzips.” (Bloch, 1985: 149). Bloch glaubt, dass mit der Negation des Totums in der Form, wie Hegel es auffasst, das Novum, also das Utopische, hervordringt. Hierin besteht die Begründung für seine positive Haltung gegenüber dem Zerstückelten und dem Brüchigen der avantgardistischen Kunst. Allerdings sollte man an dieser Stelle unterstreichen, dass Bloch nicht komplett den Begriff des Totums negiert. Wie im vorigen Kapitel ausführlich dargestellt wurde, entwickelte Bloch sein Konzept des utopischen Totums. „Das Licht, in dessen Schein das prozeßhaft-unabgeschlossene Totum abgebildet und befördert wird, heißt *docta spes*, dialektisch-materialistisch begriffene Hoffnung.” (Bloch, 1985: 15). Bloch betont, dass seine Auffassung des Totums noch ungewordene Aspekte enthält. Er spricht vom Totum, das auch im dialektischen Materialismus wiederzufinden ist, allerdings vernachlässigt er somit Marx, der ausgehend von der dialektischen Weltsicht Hegels ein Totalitätskonzept entwickelte. Was Bloch übersieht, ist, dass weder Lukàcs noch Marcuse noch andere Marxisten gar nicht davon ausgehen, dass das Dialektische bei Hegel den Ursprung des revolutionären und fortschrittlichen Gedankens darstellt. Doch der Grund, warum sie trotzdem das Gedankengut Hegels aufgreifen, ist, dass nach dem Tod von Marx die dominierende Ansicht des statischen Materialismus die dialektische Weltsicht in den Hintergrund drängte. Dieser Unterschied zwischen Lukàcs und Bloch ruft die Diskussion in der

Versammlung der Zweiten Internationale in Erinnerung, bei der kurz vor dem Ersten Weltkrieg die Sozialdemokratische Partei Deutschlands damit beschuldigt wurde, die marxistische Lehre aufgegeben zu haben. Als Ursache davon sah Lenin die Ignoranz der sozialistischen Kräfte Deutschlands gegenüber der dialektischen Weltansicht Hegels. Auch ist bekannt, dass Lenin kurz vor der Oktoberrevolution Hegel las und immer wieder zu verschiedenem Anlass den Marxisten das geistige Erbe Hegels nahezubringen suchte. Es ist auffällig, dass auch Bloch betont, dass durch die Vernachlässigung der dialektischen Sicht der Marxismus eingeschränkt wurde:

„Der erstarrte Realitätsbegriff war zuweilen selbst in den Marxismus eingedrungen und machte ihn dadurch schematisch. Es genügt nicht, vom dialektischen Prozeß zu reden, dann aber die Geschichte als eine Reihe aufeinanderfolgender Fixa oder auch geschlossener ‘Totalitäten’ zu behandeln [...] Das ist kein Marxismus.“ (Bloch, 1985: 144)

Wenn das so ist, dann stellt sich die Frage, wie Bloch ausgehend von seinem Konzept des utopischen Totums das Wechselverhältnis zwischen dem Subjekt und dem Objekt beurteilte. Auch muss man fragen, wie er das Verhältnis zwischen der Wirklichkeit und dem Kunstwerk bewertete.

In Blochs Philosophie ist das Objekt nicht nur das Gewordene, sondern es findet sich auch im Noch-Nicht-Gewordenen. Deshalb repräsentiert das Subjekt Bloch zufolge den Willen, das Gewordene zu überwinden und das Ungewordene zu erreichen. Mit anderen Worten repräsentiert es das Handeln, um das Noch-Nicht-Bewusste zu entdecken. Insofern beabsichtigt das Subjekt, das den Affekt des Hoffens in sich trägt und in den Morgen, also in die Zukunft blickt, das Potenzial des Objekts ans Tageslicht zu bringen, in dem es das Objekt bewegt und zu verändern sucht. Aus dieser Wechselwirkung zwischen dem Subjekt und dem Objekt entsteht die Kraft, die sich in Richtung des Totums vorantreibt. So gesehen spricht Bloch eigentlich von einer Notwendigkeit dieser Einheit: „Subjekt wie Objekt im dialektisch-materiellen Prozeß stehen demgemäß gleichermaßen an der Front. Und es gibt für den militanten Optimismus keinen anderen Ort als den, welchen die Kategorie der Front eröffnet.“ (Bloch, 1985: 146) Wie Bloch weiterhin betont, treffen „das wahrhaft Hoffende im Subjekt, wahrhaft Erhoffbare im Objekt“ (Bloch, 1985: 14) im Prinzip Hoffnung aufeinander und daraus wächst das

objektiv-real Mögliche. Das hoffende Subjekt deckt das Mögliche am Objekt auf und verändert das Gewordene, mit anderen Worten verändert es gegenwärtige Bedingungen und öffnet die Tür zur Freiheit. Die politische Bedeutung von Subjekt und Objekt ist bei Bloch eindeutig:

„Es ist die revolutionäre Entscheidung des Proletariats, welche heute, im Endkampf der Befreiungen, sich einsetzt, eine Entscheidung des subjektiven Faktors im Bund mit den objektiven Faktoren der ökonomisch-materiellen Tendenz. Und nicht, als wäre dieser subjektive Faktor, als der der Verwirklichung und Weltveränderung, eine andere als eine materielle Tätigkeit.“ (Bloch, 1985: 145)

Das Proletariat, das den Sozialismus als eine Möglichkeit empfindet, erkennt das Potenzial und erringt den Willen, die Welt zu verändern. Der Marxist Bloch ersehnt mit seinem utopischen Gedankengut zweifelsohne eine klassenlose Gesellschaft und glaubt, dass diese wahre Freiheit nur mit dem Willen des Proletariats erreicht werden kann. Dann könne man das Mögliche klar erkennen und infolgedessen die Möglichkeit verwirklichen. Bloch ist der Meinung, dass diese Wechselwirkung von Subjekt und Objekt auch das große Problem der Entfremdung lösen könnte:

„Auf dem Weg dazu hin geschieht das objektive Übersteigen des Vorhandenen in Geschichte und Welt: dies transzendenzlose Transzendieren, welches Prozeß heißt und durch die menschliche Arbeit so gewaltig auf der Erde beschleunigt wird [...] Die Welt wird dadurch zur Nicht-mehr-Entfremdung ihrer Subjekte-Objekte, also zur Freiheit entwickelt.“ (Bloch, 1985: 153)

So glaubt Bloch, das Problem der Einheit endgültig überwinden zu können. Blochs Ideen im Zusammenhang mit der Ästhetik sind allerdings nicht so eindeutig. Neben der kontroversen Diskussion um die realistische Kunst gibt es zahlreiche unterschiedliche Meinungen darüber, ob die Avantgarde das Proletariat als das zentrale Subjekt ihrer Kunst anerkennt. Weiterhin überwiegt die Auffassung, dass die avantgardistische Kunst nicht die Hoffnung repräsentiert oder etwa eine entschlossene Haltung mit Blick auf den Aufbau einer besseren Weltordnung in Zukunft reflektiert. Infolge der Diskussionen, die im vorigen Teil der vorliegenden Studie dargelegt wurden, kann man schlussfolgern, dass die Avantgarde im Zusammenhang mit der Erringung des utopischen Totums eher ablehnend wirkt, als dem Kampf in dieser Richtung einen Beitrag zu leisten. Daher bleibt die Frage offen, welche Art von Kunst intuitive prophetische Elemente enthält und

mit ästhetischem Blick bis an die Grenzen der Wirklichkeit vordringt. In diesem Zusammenhang nennt Bloch in seinem Werk kein einziges Beispiel avantgardistischer Kunst beim Namen. Im Gegenteil hebt auch er klassische Werke hervor, wenn er von fortschrittlicher und revolutionärer Kunst spricht und zählt Namen wie Homer, Dante, Shakespeare, Tolstoi oder Goethe auf. Auch wenn Bloch das klassische Prinzip der Totalität kritisiert, gesteht er den utopischen Wert in den großen klassischen Werken, die das Totalitätskonzept mit größter Konsequenz ausführen. Dahingegen zwingt ihn die Rechtfertigung der Avantgarde zum Verwurf der Notwendigkeit der Verbindung zwischen dem Kunstwerk und der Wirklichkeit. Auch beantwortet er die Frage nicht, inwiefern die Avantgarde ohne die Einheit von Subjekt und Objekt zum utopischen Totum beitragen kann. In diesem Zusammenhang ist Blochs Kritik an der Aufklärung auffällig:

„In der gesamten Aufklärung liegen Prämissen zu dieser Antithese: Kunst-Wahrheit, und sie haben die künstlerische Phantasie vom Tatsachensinn her verdächtig gemacht. Das sind die *empirischen* Einwände gegen das Einschmeichelnd-Trübe, gegen den goldenen Nebel der Kunst, und sie sind nicht die einzigen, die aus der Aufklärung stammen.“ (Bloch, 1985: 154)

Bloch unterstreicht, dass die Kunst sich immer beweisen musste und immer der Wirklichkeit gegenübergesetzt wurde. Die Absicht, die dem aufklärerischen Gedankengut zu entnehmen ist, von naturwissenschaftlichen Fakten ausgehend sozialwissenschaftliche Thesen hervorzubringen, wirkt Bloch zufolge eingrenzend auf die Kunst dar. Diese Ansicht Blochs ist ausschlaggebend dafür, dass er sich der Romantik nähert. „Bedeutsam fällt in allen großen Verstandessystemen der rationalistischen Neuzeit die ästhetische Schicht aus; die darin wohnenden Vorstellungen gelten als wissenschaftlich überhaupt nicht diskutierbar.“ (Bloch, 1985: 154) Auch hiermit unterstützt Bloch die romantische Idee, die den Rationalismus und die Ästhetik als zwei verschiedene und unvereinbare Fronten auffasst. Bloch führt somit einen Widerspruch fort, der seinen Anfang mit der Romantik nimmt und bei der Avantgarde nachverfolgt werden kann. Er spricht von den „*rationalen*“ Einwänden, die zwar ursprünglich dem platonischen Begriffslogos und dessen besonders berühmter,

besonders radikaler Kunstfeindschaft zugehören, die aber in der kalkulatorischen Verstandesrichtung der bürgerlichen Neuzeit sich gegen die Kunst aufs Neue vornehm machten.” (Bloch, 1985: 154) Somit begeht Bloch den Fehler, die humanistisch gesinnte Vernunft der Aufklärung mit der pragmatischen, eingrenzenden, gar zerstörerischen Vernunft des Bürgertums gleichzuordnen. Ganz unerwartet vertritt Bloch als Folge dieser Einstellung dieselbe Ansicht wie Nietzsche, der in *Die Geburt der Tragödie* Gedankensysteme, die die Vernunft ins Zentrum setzen, dafür kritisiert, die Kunst zu erniedern. Nietzsche stellt somit Philosophen wie Platon und seine Nachfolger den Anhängern des Christentums gleich, die der Kunst feindschaftlich gegenüberstehen.

„So verschiedener Gestalt also, empiristisch-rationalistisch, spirituell-religiös, tritt der Wahrheitsanspruch gegen das Schöne hervor. Und sind diese verschiedenen Wahrheitsansprüche [...] noch so untereinander entzweit, ja gegen sich selber höchst gegensätzlich aufgetreten, so sind sie trotzdem geeint im Willen zum Ernst gegen das Spiel des Scheins.” (Bloch, 1985: 155)

Es ist tragisch, dass Bloch dadurch, dass er das gesamte rationalistische Gedankengut der Aufklärung kritisiert und gleichzeitig Hegels dialektische Weltsicht zu ignorieren neigt, im Endeffekt parallele Ansichten mit Nietzsche vertritt.

Man kann feststellen, dass der Ursprung fortschrittlichen Gedankenguts in der Kritik an der Romantik liegt. Hegel hat den ersten Schritt in dieser Richtung gemacht, wonach Marx und Engels mit ihrem ersten Werk *Die deutsche Ideologie* diese kritische Ansicht vertieften. Heinrich Heine ist ein Weiterer, der mit seinem Werk *Die romantische Schule* die deutsche Romantik systematisch kritisierte. Marx, Engels und insbesondere Heine hatten mit ihrem Werk die Absicht, das politische Milieu vom Einfluss der Romantik zu befreien, sodass fortschrittliche Gedanken freien Lauf nehmen könnten. Denn sie glaubten, dass die für den Wandel notwendige dialektische Weltsicht von der mystischen Philosophie der Romantik überschattet wurde. Jemand wie Ernst Bloch, der das Prinzip Hoffnung aufstellte, die utopischen Merkmale des Marxismus viel weiter auszuprägen suchte und ein komplett neues Gedankensystem errichtete, entfernte sich leider, wenn auch unbeabsichtigt, von der Tradition, die sich das Weiterleben des fortschrittlichen Gedankens in Deutschland zum Ziel gesetzt hatte. Hierin zeigt sich die Ursache seiner widersprüchlichen Thesen. Dass Bloch in seinem Gesamtwerk immer

wieder die Größe von klassischen Werken betont, unterstreicht seine widersprüchliche Stellung.

Die Zerstreuung des Expressionismus und ihre antihistorische Haltung steht dem Fortschrittsgedanken gegenüber, da die Möglichkeit des Fortschritts abgelehnt wird. Es wird auf den Augenblick fokussiert. Die Hervorhebung der Gegenwärtigkeit führt zur Ignoranz der Vergangenheit und verhindert das Potenzial des Vorausblicks. Die Botschaft der Avantgarde ist in diesem Sinne deutlich. Blochs Theorien dagegen weisen widersprüchliche Vermittlungen auf. Sein Konzept ist gegen den Neuhegelianismus gerichtet und beinhaltet den Versuch zur Begrenzung philosophischer Festlegung. Wie Burghart Schmidt ganz besonders hervorhebt, befürwortete Bloch „einen neuen Realismus gegen methodologische Konstruktivität, gegen den bürgerlichen Systemgedanken.“ Er beabsichtigte „nicht bloß eine kritische Einschränkung naiver Realismusformen [...] gegen Idealismen erkenntnistheoretischer Art und Historisierungen real-politischer Art, sondern spekulativ-gesellschaftlich auf verändernde Realisation gerichtete Zukunftsorientierung.“ (Schmidt, 1985: 45) Doch gewinnt im Zusammenhang mit der Expressionismusdebatte die Frage nach der gesellschaftsverändernden Funktion des literarischen Werkes an Bedeutung und Bloch versucht diese ganz offen zu umgehen.

Mit der Avantgarde setzt eine Disharmonie ein und wie schon mehrmals erwähnt, herrscht eine Sehnsucht nach der beschädigten Schönheit, gar nach dem Hässlichen und dem Bösen. Hans Mayer, der in den 1950er Jahren ein sehr enges Verhältnis zu Bloch hatte, macht über diese Kunst folgende Feststellung:

„Kunstschaffen wurde verstanden als Gegenschöpfung zu einer kunstfeindlichen Realität. Die Harmonien des Parthenon oder des Apollo aus dem vatikanischen Belvedere wurden in der Tat verstanden als Kunstwerke einer ‚Oberfläche‘. Allein, nicht als oberflächlich in der zweideutigen Formulierung Friedrich Nietzsches, sondern im Sinne einer als oberflächlich abzulehnenden Banalität.“ (Mayer, 1997: 23)

Die Abwendung von der Harmonie wandelt mit der Zeit zum Prozess der geschichtlichen Zerstörung. Mayer spricht in diesem Zusammenhang von dem Unterschied zwischen „Kulturschöpfung und Kulturzerstörung“ (Mayer, 1997: 24). Die, wenn auch indirekte, Ablehnung der Aufklärung besteht in der Bejahung des

Zerstörerischen avantgardistischer Kunst. Wichtig ist es, zu erkennen, dass die Repräsentanten der Avantgarde sich von allen Errungenschaften bürgerlicher Kulturgeschichte – allen voran von Kant – bewusst distanzierten. Die Aufklärung verlangte eine Entwicklung des Bürgers und forderte zum selbständigen Denken auf. Die Avantgarde, die alle Prinzipien verwirft, hindert den Menschen daran. Das Irreale, das Komische und das Unernst bei den Dadaisten beispielsweise führt dazu, dass man das eigene Dasein auch nicht mehr ernst nehmen kann. Daraus folgt, dass der Mensch nicht mehr kritisch urteilt und demgemäß handelt. Hinzu kommt, dass die kulturellen Schöpfungen der Vergangenheit unwichtig geworden sind. Somit hat man mit dieser Haltung darauf verzichtet, irgend etwas aus bereits hervorgebrachten Werken abzuleiten, einfacher gesagt, daraus zu lernen. So entstand infolge dieser Attitüde im weiteren Verlauf eine weit verbreitete Ignoranz, weshalb man auch vom Unbildungsbürgertum spricht.

All diese Aspekte werden scheinbar von Bloch übersehen. Bloch stand in *Erbschaft dieser Zeit* der Avantgarde erheblich aufgeschlossener gegenüber als übrige Marxisten. Er betonte, dass die Gesellschaft nicht nur aus dem klassischen Erbe Nutzen ziehen könne, sondern auch aus den vielfältigen Erscheinungsformen der Avantgarde:

„Nicht nur im revolutionären Aufstieg oder in der tüchtigen Blüte einer Klasse, auch in ihrem Niedergang und den mannigfachen Gestalten, die gerade die Zersetzung freimacht, kann ein dialektisch brauchbares ‚Erbe‘ enthalten sein.“ (Bloch, 1985: 15)

Aus seiner Sicht weisen die Werke der Avantgarde sowohl ästhetisch als auch konzeptionell einen hohen literarischen Wert auf. Dass sie Produkte der „untergehenden Oberschicht“ sind, ist für ihn belanglos:

„Denn auch die untergehende Oberschicht stellt Elemente her oder setzt sie frei, die nicht durchaus zu ihr gehören. Daß die jeweils letzte Maschine, welche die spätbürgerliche Technik erzeugt, die beste sei, wird marxistisch nicht bestritten. Jedoch fast gar kein Erbe wird an den ideologischen Erscheinungen und Produkten der Spätzeit anerkannt (Bloch, 1985: 15)

Ein Erbe kann Bloch zufolge auch im Niedergang einer gesellschaftlichen Klasse enthalten sein. Die theoretische Grundlage, die als Unterstützung zu dieser Ansicht dient, stellt seine Idee der Ungleichzeitigkeit dar. Bloch geht davon aus, dass der zeitgleiche Ablauf von Sachverhalten innerhalb einer Gesellschaft in Bezug auf

vergangene oder zukünftige gesellschaftliche Ereignisse dargestellt werden können und somit „Elemente zum Aufbau der neuen Welt“ aufweisen können. Doch ignoriert er, dass das Prinzip der Ungleichzeitigkeit darin resultiert, dass das Werk im Zusammenhang mit der zeitgleichen Existenz nichts aussagt. Bloch glaubt diese Problematik mit Hilfe der marxistischen Dialektik überwinden zu können, da sie dazu beitragen könne, die Ungleichzeitigkeit in ihrer funktionalen Bedeutung zu erfassen. Also befürwortet er, die Avantgarde nicht schlichtweg mit Irrationalismus abzustempeln und zu verwerfen, sondern sie mit Blick auf den potenziell vorhandenen Wert, der auch nur vielleicht mit der marxistischen Auffassung ans Tageslicht gebracht werden könnte, zu betrachten. So könne man den in avantgardistischen Werken enthaltenen Verweis auf Fortschritt und eine zukünftige neue Gesellschaft erkennen. Diese Sichtweise bringt ihn dazu, die Stilformen der Avantgarde zu bejahen: „Gerade hier ist der Reichtum einer brechenden Zeit groß; sie reicht von Klebebildern bis Joyce bis Brecht und darüber hinaus, ist eine kaleidoskopische Zeit, eine mannigfache ‚Revue‘.“ (Bloch, 1985: 17) Ganz auffällig ist jedoch, dass Bloch trotz dieser entschlossen befürwortenden Haltung gleichzeitig darauf hinweist, dass die ungleichzeitigen Phänomene zugleich auch ein Teil des „Flimmer- oder Rauschbetrug[s] des Faschismus“ seien: Instrumente, mit deren Hilfe das Großkapital „den Blick verelendender Schichten zerstreut oder verdunkelt“. (Bloch, 1985: 19) Er gesteht also, dass diese Erzählformen zur Ignoranz gegenüber den bestehenden Verhältnissen dienen könnten.

In *Erbschaft dieser Zeit* nimmt Bloch mit dem Teilabschnitt „Nochmals Montage: höhere Ordnung“ direkt auf den Expressionismus Bezug:

„Heute ist das alles erst Bilderrätsel des gesprungenen Bewußtseins; mit einer ‚Totalität‘, die ihr All in Fetzen, Gesprächsfetzen, Querschlägern ungerichteter Erlebniswirklichkeit hat. Aber eine Welt, deren kurioseste Literatur die bürgerliche Bildung so ausläutet, ist immerhin fähig, wenn sie keine Dialektik treibt, diese an ihr betreiben zu lassen. Die konstitutive Montage nimmt sich die besten Stücke, baut andere Zusammenhänge daraus, und der Besitzer des früheren Zusammenhangs erfreut sich am neuen, falls dieser kein Flickwerk und musischer Mythos bleibt, nicht mehr. (Bloch, 1985: 225)

Mit Absicht verwendet Bloch an dieser Stelle den Begriff der Totalität, dem im Zusammenhang mit den Debatten um ästhetische Prinzipien eine ganz besondere

Bedeutung zukommt. Er hebt immer wieder die Bedeutung der dialektischen Weltsicht hervor und betont, dass die Marxisten unter der Erscheinung avantgardistischer Kunst ihre wahre Funktion besser erkennen müssten. Die abstrakte rationale Denkweise verhindere die Marxisten daran, Inhalte in ihrer Komplexität wiederzuerkennen und die Botschaft der irrationalen Materie zu erkundigen. Dieser Blick hindere sie weiterhin daran, historische Abläufe richtig aufzufassen und führe zur Schematisierung und Fehlinterpretation geschichtlicher Entwicklungen. In *Erbschaft dieser Zeit* geht Bloch auf einzelne expressionistische Werke ein und bewertet sie sowohl inhaltlich als auch förmlich. Er beschäftigt sich mit der Montage-Technik und bewundert die Form in James Joyces *Ulysses*. Seine unverkennbare Sympathie für die Erzähltechnik dieses Romans ist die konkrete Folge der Meinungsverschiedenheit zwischen ihm und den übrigen Marxisten. Wie im vorigen Kapitel schon dargelegt wurde, füllt die Montage Bloch zufolge den Hohlraum aus, der durch den Verfall der bürgerlichen Kultur entstanden ist. Gleichzeitig erwähnt er aber den Draht zwischen *Ulysses* und der *Odysee* und unterstreicht die Bedeutsamkeit dieser Beziehung, die dem Roman unterlegt ist. Bloch setzt die Suche in der *Odysee*, die eine repräsentative Funktion für die gesamte Menschheit darstellt, der Verwirrtheit des Bourgeois gleich:

„Die *Odysee*, welche dem Menschen zuerteilt ist, geschieht hier, wenn nicht in jedem Augenblick, so doch wild aktualisiert in 24 Stunden: da sind die Freier, nämlich der Frau Bloom, da ist die Nausikaaszene, nämlich die Begegnung des Herrn Bloom mit drei Mädchen am Strande; da ist die Zyklopienszene in der Höhle des zwölften Kapitels, in der düsteren Kneipe mit dem Schwätzer Bloom und dem ‚einäugigen‘ Nationalisten, der ihn hinauswirft.“ (Bloch, 1985: 244)

Ulysses bewegt sich also in einem Bereich, der nicht nur mit der aussichtslosen Situation des Bürgers im modernen Zeitalter zu identifizieren ist, sondern für die *gesamte* Menschheit eine Bedeutung hat.

Ernst Bloch setzt die Idee des Vorbewussten, die eine Art Einsicht in das Noch-Nicht-Bewusste, also das noch nicht in Erfahrung Gebrachte vorsieht, ins Zentrum seines Gedankenguts. In seiner Theorie der „Dämmerung nach Vorwärts“ (Bloch, 1985: 16) spricht er vom Heraufdämmern des Neuen, das mit der Vorstellung „über den gewordenen Tag hinaus“ (Bloch, 1985: 16) hervordringen könnte. Das Vorbewusste reflektiert dieser Theorie zufolge den Blick in die Zukunft und beherbergt die Hoffnung

und utopische Elemente. Bloch legt großen Wert auf das Vorbewusstsein, „in dem ein Heraufkommendes zu klären“ (Bloch, 1985: 87) sei. Das Vorbewusste müsse ihm zufolge auch in der Kunst enthalten sein: „Geistige Produktivität, Schöpfung zeigt sich besonders von Noch-Nicht-Bewusstem erfüllt.“ (Bloch, 1985: 89) Er erwähnt in diesem Zusammenhang mehrfach Künstlernamen, die ihm zufolge in dieser Hinsicht im Einklang mit seiner Philosophie sind. Er nennt Goethe und betont, dass er durch das Vorbewusste in seinem Werk „Entwicklungstendenzen der Epoche hervor[hebt], sie ins Frühlicht, neue Taglicht stellt.“ (Bloch, 1985: 89). An dieser Stelle gilt es zu betonen, dass der Historismus oder der historische Sinn die Voraussetzung des Vorbewusstseins darstellt. Denn nur unter der Betrachtung des Vergangenen und mithilfe der richtigen Einordnung der gegenwärtigen Lage kann man vorwärtsblicken und eine Voraussicht erstellen. Bloch sah eine Parallele zwischen seiner Philosophie und den Künstlern, die in ihrem Werk mit Blick in die Zukunft auf Möglichkeiten hinwiesen. Er nennt neben Goethe, mehrmals Tolstoi und Shakespeare, in deren Werken er das Element des Vorbewussten wiedererkennt. Wie in der Werkanalyse dieser Studie zu erkennen ist, ist das Werk Thomas Manns und Heinrich Manns ebenso von historischem Sinn und dem Vorbewussten geprägt. Überraschenderweise verteidigt Bloch jedoch bei der Expressionismusdebatte die avantgardistische Kunst, der es – wie im vorigen Kapitel herausgearbeitet wurde – an diesen Eigenschaften fehlt.

Diesem Widerspruch liegt eine philosophische Dualität zugrunde. Bloch bewertet die historische Dialektik Hegels als in sich geschlossen und kritisiert sie, da er hierin ein Hindernis an der Durchleuchtung der realen Möglichkeit sieht und – wie schon in vorigen Abschnitten dieser Studie dargelegt wurde – eine Begrenzung der Kategorie des Novum erkennt. Bloch glaubt, dass die Betrachtung der gewordenen Welt eine abgeschlossene Welt voraussetzt, wodurch das utopische Prinzip nicht zum Durchbruch gelangen kann. Dabei lehnt sich Goethe an die Hegelsche Dialektik und sein Werk fußt auf dem historischen Blick. Hans Heinz Holz macht in diesem Zusammenhang die Bemerkung, dass besonders *Faust* direkte Verweise zu Hegels *Phänomenologie des Geistes* enthält und unterstreicht, dass Bloch und Lukàcs selbst die Parallelen zwischen

Faust und Hegels Philosophie feststellen. Trotzdem wertet Bloch Hegels historische Dialektik ab und macht die Beschreibung „Kreis aus Kreisen“ (Bloch, 1985: 15), mit der er immer wieder auf den Aspekt der Abgeschlossenheit aufmerksam macht. Gleichzeitig hebt er allerdings Goethes *Faust* hervor und lobt es für den Gehalt des Prinzips Hoffnung. Holz betont in diesem Kontext, dass bei Lukàcs eine Konsequenz gegeben ist, wenn er Hegels Dialektik befürwortet und zugleich Goethe lobt. Bloch dagegen lobt Goethe und negiert Hegels Ideen. Hierin dringt sein Dilemma ans Tageslicht. Sicherlich ist in diesem Zusammenhang das Lob an Goethe und sein Werk repräsentativ für seine widersprüchliche Lage.

Das besondere Merkmal des Marxismus ist die Interpretation und die Verbindung der historischen Dialektik von Hegel mit dem materialistischen Blick. Die Idee, dass geschichtliche Ereignisse spiralförmig ablaufen, stützt sich auf Hegels Gedankengut und auf den Fortschrittsgedanken der Aufklärung. Die marxistische Philosophie betrachtet alle Abläufe in der Gesellschaft im Zusammenhang mit dem historischen Kontext. So ist es einleuchtend, dass sie im Einklang mit den literarischen Werken ist, die dem klassischen Kanon zugehören. Denn Autoren wie Goethe, Balzac oder Tolstoi reflektieren eine historische Sichtweise, die die Grundlage und den thematischen Rahmen ihrer Werke bestimmt. Somit reflektieren ihre Figuren das Vorbewusste, weisen auf reale Möglichkeiten hin und projizieren das Utopische. Man sollte unterstreichen, dass nicht nur Hegel und Goethe in ihrem Werk, sondern auch der Fortschrittsgedanke der Aufklärung ganz deutlich den historischen Sinn beherbergen. Somit ist das ästhetische Prinzip der Avantgarde, das den historischen Blick negiert, Kontinuitäten und Zusammenhänge ignoriert und fragmentarisch ist, eine Ablehnung des Ideenguts dieser Namen und des Fortschrittsgedanken der Aufklärung. Der Avantgarde fehlt es am Vorbewussten, gerade weil sie den Historismus negiert. Sie kann nichts über das Noch-Nicht-Gewordene aussagen, da sie die Gewordenheit nicht folgerichtig erfasst. Eher beinhaltet die avantgardistische Kunst metaphysische Vorhersagen über die Zukunft und verdirbt die Hoffnung, da die Erwartungen an die Zukunft aus äußerst objektivem Blickwinkel gestellt werden. Ernst Bloch, der die Avantgarde verteidigt, obwohl sie

keinerlei Vorbewusstsein aufweist, gerät somit in eine widersprüchliche Lage. Dieser Widerspruch macht sich sowohl mit Blick auf sein eigenes philosophisches System bemerkbar, als auch im Hinblick auf seinen Standpunkt als Marxist. Denn er versucht seine Stellung als Marxist zu wahren, obwohl er die historische Dialektik Hegels abwertet.

Dieser Widerspruch Blochs trägt eigentlich auch zur Klärung der Expressionismusdebatte bei. Die avantgardistische Kunst entfernte sich vom Erbe des fortschrittlichen Gedankens der Aufklärung, den humanistischen Werten und dem historischen Blick des Marxismus. Eine solche Kunstproduktion kann der Konzipierung einer besseren Gesellschaft nicht von Nutzen sein. Die Diskussionen gründeten sich auf dieser Grundlage, wobei es nicht darum ging, neue Formen und Techniken, die durch die Moderne herbeigeführt wurden, komplett abzulehnen. Vielmehr geriet allen voran die Hervorhebung des Hässlichen und des Bösen sehr bald ins Visier der Kritik. Genau deshalb machte sich bei Thomas Mann und Heinrich Mann allmählich eine Hinwendung zur bürgerlich realistischen Literatur unter dem Vorzeichen des Erbes bemerkbar. Im Folgenden soll diese Entwicklung ausführlich dargestellt werden. Weiterhin soll besonders im vierten Kapitel aufgezeigt werden, inwiefern die Romane *Der Zauberberg* und *Der Untertan* eine wegweisende Funktion mit Bezug auf die Expressionismusdebatte haben und besonders im Hinblick auf Blochs oben angeführtes Dilemma einen Ausweg bieten.

DRITTES KAPITEL

EIN ANDERER BLICKWINKEL: THOMAS UND HEINRICH MANN

Wie im vorigen Kapitel ausführlich herausgearbeitet wurde, stellte die Frage um die moderne Kunst und danach, wie der moderne Künstler zu handeln hatte, eine zentrale Problematik für das 20. Jahrhundert dar und ist genauso bedeutsam für die unmittelbare Gegenwart. Wie hat das Kunstwerk in einer von Krisen geprägten Phase auszusehen? Wie hat der Künstler mit der Krise, mit dem durch den Einsturz der bürgerlichen Gesellschaft entstandenen Hohlraum – wie Bloch es bezeichnet – umzugehen? In diesem Zusammenhang ist der Künstler zwangsweise mit einer Entscheidung im Umgang mit den ihm vorangegangenen Verhältnissen, den vorigen Formen und Normen konfrontiert. Denn, wie Peter Gay auch feststellt, damit etwas modern ist, muss es allen voran neu und zuvor in der bestimmten Form noch nie gewesen sein. Auch muss es in irgendeiner Weise gegen bisher etablierte Formen und auch bisher etablierte Regeln und Erwartungen gerichtet sein. (Gay, 2008: 4) Passender ist vielleicht noch seine folgende Formulierung: „Der Modernist ist immer auf der Suche nach sich selbst.“ (Gay, 2008: 5) Es ist wichtig, dass diese Suche immer mit Blick auf die Zukunft und in Gedanken nach vorne gerichtet ist, denn sonst droht der Rückfall. Es droht, nichts in der Bewegungsrichtung des wahren Lebens zu sagen, sondern rückwärts zu verlaufen oder – um mit Lukàcs' Worten fortzufahren – den „Entwicklungskampf der Menschheit“ (Lukàcs, 1958: 103) zu ignorieren. In einer solchen Phase kann dieser Ignoranz nur eine standhafte Weltanschauung des Künstlers entgegenwirken. Die Weltanschauung ist es, die dem Werk eine Tiefe verleiht und das Werk aussagekräftig macht. Sowohl im Zusammenhang mit der Frage nach der Funktion des Künstlers in Krisenphasen, als auch der Diskussion um das Verhältnis von Tradition und Moderne sowie im Hinblick auf das Engagement des Künstlers für Fortschritt sind die Schriftsteller-Brüder Thomas Mann und Heinrich Mann und ihr Werk von extrem großer Besonderheit. Ihr Werk zeigt, wie trotz Krisen und Untergang die Entwicklung der Kunst einen

Fortschrittsgedanken repräsentieren kann, inwiefern Kunst trotz alledem Utopie in sich bergen kann und wie Probleme dargestellt werden können, ohne sich in einer „Trümmer-Welt“ (Bloch, 1985: 249) zu verlaufen. In diesem Sinne sind die Manns und ihr Werk eine endgültige Antwort auf die Fragen, die die Expressionismusdebatte prägen.

Thomas Mann und Heinrich Mann gehören zu einer Generation von Schriftstellern, die einen ganz besonderen Wandel innerhalb der Gesellschaft miterlebten. Politisch-soziale Ereignisse der historischen Gegenwart, in der sie lebten, brachten zwanghaft die kritische Sichtweise hervor. Sie beschäftigten sich nicht allein mit der Gegenwart, sondern auch mit der Vergangenheit, sodass sie die tradierten Normen und Werte hinterfragten und zugleich den gegenwärtigen Status des Bürgertums kritisch beurteilten.²³ Ihre Werke greifen allerdings das Bürgertum und die bürgerliche Gesellschaft nicht direkt an. Thomas Manns *Buddenbrooks*, *Tonio Kröger* sowie *Der Zauberberg* und Heinrich Manns *Der Untertan* oder *Professor Unrat* repräsentieren jedoch schärfste Kritik und verspotten das bürgerliche Heldenleben. *Der Zauberberg* als Roman der Mitte – warum das so ist soll später aufgegriffen werden – ist ein „sehr deutsches Buch“ (Mann, 2002: 14), wie Thomas Mann selbst festsetzt. Ohne Zweifel meint er damit, dass das Abenteuer Hans Castorps im übertragenen Sinne sehr repräsentativ für die damalige bürgerliche Gesellschaft war. Die Leserschaft erkennt zwar sich selbst in der Erzählung wieder, allerdings setzt sie sich zugleich mit den Gegebenheiten, denen das Bürgertum ausgesetzt ist, auseinander und beurteilt die Normen und Werte des Bürgertums kritisch.

Die Repräsentation historischer Zustände in literarischen Texten beruht zweifelsohne auf einer Auswahl aus einer Gesamtheit, die unbedingt durch eine Gewichtung entstanden sein muss. Insofern ist der Zugriff der Manns auf das bürgerliche Leben bewusst intendiert. Die Darstellung des besonderen Milieus im literarischen Werk ist daher

²³ Beide Schriftsteller verfassten neben ihrem literarischen Werk eine Reihe Essays und machten publizistische Äußerungen, wodurch der Forschung und Studien wie die vorliegende die Möglichkeit gegeben ist, die Weltsicht der Manns genau zu erfassen. Für eine ausführliche Darlegung ihrer politischen Publizistik vgl.: Mörchen, Helmut: **Schriftsteller in der Massengesellschaft. Zur politischen Essayistik und Publizistik Heinrich und Thomas Manns, Kurt Tucholskys und Ernst Jüngers**, Saarbrücken, Metzler-Studienausgabe, 1973.

perspektivisch gefärbt. Allerdings fällt durch das Gesamtwerk beider Autoren hindurch auf, dass der Bezug zur Realität nicht in der bloßen Abbildung des Gegebenen besteht, sondern vielmehr dadurch hervorsteht, über die gesellschaftliche Lage in einem besonderen Zeitraum ästhetisch zu erzählen. So handelt es sich stilistisch betrachtet nicht um eine mimetische Darstellung, sondern es lässt sich sowohl bei Thomas Mann als auch bei Heinrich Mann der Versuch ablesen, alternative Repräsentationsschemata anzuwenden.

Als der Erste Weltkrieg hineinbrach, arbeitete Thomas Mann gerade am *Zauberberg*. Es ist bekannt, dass ihm die Idee für den richtigen Schluss des *Zauberberg* fehlte. In diesem Zusammenhang schien der Krieg – auch wenn er Grausamkeiten herbeiführen würde – ein Donnerschlag zu sein, der dem Kunstwerk bald die nötige Inspiration verleihen sollte. Der Krieg wurde somit als Lösung aufgefasst, der der Ausweglosigkeit ein Ende machen könnte. Bald stellte sich heraus, dass das eine falsche Erwartung war. Nach dem Krieg verteidigten Thomas Mann und Heinrich Mann die Republik hauptsächlich mit dem Motiv der Heimat.²⁴ Es folgte tatsächlich eine Phase, die in Deutschland zur wirtschaftlichen Ankurbelung führte. Eine Art Sicherheit und Sorglosigkeit bürgerlicher Gesellschaftsgruppen setzte nach dem Krieg ein und es entstanden die nötigen Freiräume für die Literatur. Daneben bildete sich eine relativ breite bildungsbürgerliche Schicht heraus, die finanziell in der Lage war, literarische Werke zu kaufen. Sowohl Thomas Mann als auch Heinrich Mann gingen von einem weit fortgeschrittenen bürgerlichen Individualismus aus und versuchten die Kultur der Selbstkritik zu beleben. Es war eine Art Gewissensforschung, die sie anstellten. Sie fokussierten den Bürger, der sich nicht mehr mit den Interessen seiner Klasse identifizierte, aber auch keine andere Zugehörigkeit hatte. Es ist besonders auffällig, dass in den 1920er Jahren noch immer die Stellung des Bürgers und die Funktion des Bürgertums der Fokus literarischer Werke war. In der britischen sowie der französischen Literatur fand sich eine derartige

²⁴ Vgl. Wißkirchen, Hans: **Die Gebrüder Mann und die Weimarer Republik**, <https://www.mann.lt/de/nachrichten/die-gebruder-mann-und-die-weimarer-republik/132>.

Abhandlung vielmehr im vorigen Jahrhundert.²⁵ Die Tatsache, dass Deutschland von politischen Umwälzungen geprägt war, führte dazu, dass die gesellschaftliche Struktur sich wandelte. Das Deutsche Kaiserreich unter Bismarck, dann die Wilhelminische Zeit und schließlich der Versuch einer Republik; hinzu kamen große Arbeiterbewegungen sowie Revolutions- und Putschversuche. Die Definition der Stellung des Bürgers und der bürgerlichen Welt stellte sich als äußerst wichtig heraus und beschäftigte Intellektuelle, da es langsam aber sicher zu spüren war, dass die Republik sich entweder mithilfe des Bürgertums entfalten würde oder aber aufgrund der fehlgeleiteten Haltung des Bürgers zugrunde gehen würde.²⁶

Sieht man sich das künstlerische Werk Thomas Manns an, so kann man feststellen, dass seine ersten Werke einen gesellschaftskritischen Impuls haben, aber es scheint eine allgemeine Zeitkritik zu sein, die zwar die bürgerliche Gesellschaft als Ganzes ignorant und zweckorientiert findet, aber im Einzelnen ohne konkrete Perspektive ist. Hermann Kurzke macht über den Charakter seines Frühwerks folgende Feststellung:

„Sein Werk spielt im Milieu des Bürgertums und seiner Außenseiter, vor allem der Künstler. Die soziale Frage kommt in seinen Büchern kaum vor. Gestalten aus der Arbeiterschaft sucht man vergebens. Die Welt der Industrie existiert in ihnen nicht. Manns Zeitkritik ist zwar nicht ohne Rang, aber doch von einer Art, wie sie sich eine von ihrer Stabilität überzeugte Gesellschaft gefahrlos gönnen konnte.“ (Kurzke, 2010: 39)

Besonders in seinem Frühwerk schreibt Thomas Mann weitestgehend ausgehend von seiner eigenen Lebenserfahrung eher über sich selbst, mit anderen Worten über die Probleme des Künstlertums, über die er sich im frühen Alter Gedanken machte. Ein anderes Thema, mit dem er sich beschäftigte, war der geistige Zustand des dekadenten Bürgers. Nach dem Krieg änderte sich diese Einseitigkeit im Stoff seiner Texte. Der Krieg fungierte als ein Ereignis, das ihm eine breitere Auffassung vom Weltgeschehen ermöglichte, sodass seine Figuren auch vielseitiger wurden und die Welt aus einem größeren Blickwinkel betrachten konnten – ganz so wie Hans Castorp im *Zauberberg*.

²⁵ Vgl. Asholt, Wolfgang: **Französische Literatur des 19. Jahrhunderts**, Stuttgart, Metzler, 2006. Vgl. auch: Gilmour, Robin: **The Victorian Period, The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830-1890**, Harlow, Longman, 2004.

²⁶ Vgl. Winkler, Heinrich August: **Weimar 1918-1933. Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie**, München, C.H. Beck, 2018.

Die negativen Erfahrungen mit der bürgerlichen Gesellschaft flossen in Thomas Manns Werk nach dem Krieg hinein. Besonders die Tatsache, dass das Bildungsbürgertum ihre idealisierten Werte wie Freiheit, Gleichheit und Menschlichkeit nicht mehr repräsentierte, ist in den Figuren und deren Enttäuschung wiederzufinden. Sensible Künstler, die in ästhetischer Hinsicht repräsentativ für diese Werte und Fortschrittlichkeit stehen, sehen den Rückgang mit Bedauern und zweifeln an der Zukunft. Kurzke zeigt das anhand des *Zauberbergs*:

„So ist die ironische Kritik am Fortschrittspathos Settembrinis im *Zauberberg* nicht einfach reaktionär, sondern insofern historisch richtig, als sie eine Position trifft, die es seit hundert Jahren nur zu Worten und kaum zu Taten gebracht hat [...] Wo die bürgerlichen Ideale ihre Glaubwürdigkeit verloren haben, andere aber nicht zur Verfügung stehen, ist die ironische Relativierung der bürgerlichen Positionen trotz und wegen ihrer Beibehaltung die logische Folge.“ (Kurzke, 2010: 52)

Innerhalb der Gesellschaft war ein Niedergang der tradierten bürgerlichen Werte direkt nachzuempfinden. Insbesondere Eigenschaften wie Fleiß, Produktivität oder Sparsamkeit verloren ihre Gültigkeit. Anstelle dieser herrschte generell Faulheit, Nutzlosigkeit und bei denen, die wirtschaftlich in einer besseren Lage waren, Luxus und verschwenderisches Verhalten. Das Leben des bürgerlichen Individuums wurde von Tag zu Tag fragwürdig und fand sich in Manns Werk in ironisierter Form wieder.

Vor dem Krieg gab sich Thomas Mann damit zufrieden, in seinen Werken den Verfall vor Augen zu stellen. *Buddenbrooks Verfall einer Familie* zeigt – wie der Titel schon sagt – den Verfall in mehrfacher Dimension. Auch hier wird die Positionierung des Bürgertums hinterfragt, allerdings ist die Kritik am Bürgertum noch nicht ganz spürbar. Der Fokus besteht vielmehr in der Reflektion der Beziehung zwischen dem Bürgertum und dem Adel und den sich ändernden Verhältnissen. Davon ausgehend wird dargestellt, dass sich das Bürgertum vom Adel nicht loslösen konnte und auf bestimmte Art versuchte, mit dem Adel zu konkurrieren. Dabei war das Bürgertum da, um etwas Neues zu sagen, anders zu handeln und neue Lebensverhältnisse zu fordern. Dahingegen war der Bürger in Wirklichkeit damit beschäftigt, die vergangenen Verhältnisse zu bewundern und sich nach ihnen zu sehnen, statt eine revoltierende Haltung zu

präsentieren.²⁷ Daher wird im Roman der Verfall mit Motiven der Krankheit und des Todes repräsentiert. Sogar die Liebe ist kein Feld, wo der Bürger aufblüht und emanzipiertes Verhalten zeigt. Auch das Liebesleben ist vom Verfall geprägt, denn das Individuum ist nicht imstande, Liebe zu erlangen. Diese Perspektive prägt das Frühwerk Thomas Manns. Nach dem Krieg verschärft sich die Kritik am Bürgertum im Werk Thomas Manns. Kurzke begründet das damit, dass „das Thomas Mann Werk sich nach dem Krieg immer mehr im Besitz einer geschichtlichen Aufgabe weiß und Versuche macht, dem Leben nützlich zu sein.“ (Kurzke, 2010: 128) Insofern ist zu beobachten, dass Thomas Mann die ästhetizistische Haltung im weiteren Verlauf vernachlässigte und sich immer mehr dem Wirklichkeitsgehalt seines Werkes zuwandte. Das Alltägliche und die kritische Wertung des alltäglichen Geschehens standen nunmehr dem Ästhetizismus gegenüber. Trotzdem sollte man festhalten, dass Thomas Mann in keiner Phase seiner künstlerischen Produktivität den kompletten Rationalisten repräsentiert hat, sondern eher den Ästheten, der durch den Krieg politisiert war. Davon ausgehend kann man in Anlehnung an Kurzke formulieren, dass Thomas Mann ein Ästhetizist mit dem Willen zum Moralischen war, da sein Werk die Zusammenkunft von Ethik und Ästhetik immer wieder vergegenwärtigt.

Es ist die Phase, in der die Kunst die Rolle der Religion einnimmt und der Künstler als der Schaffende dasteht. Die moderne Kunst repräsentiert die Ablehnung von Religion und der Künstler in der Rolle des Vortäuschers ist eigentlich überwiegend an seinem individuellen Werdegang interessiert, während die Symbole und Ideen der Religion entheiligt werden.²⁸ Die Thematisierung des künstlerischen Schaffens in Manns Werk ist in diesem Zusammenhang ein spezifisches Merkmal. Auch außerhalb seiner Fiktion kreisten sich seine Ideen als Künstler hin und wieder um diese Thematik. Seine Beziehung zur bürgerlichen Gesellschaft bestand letztendlich darin, dass er selbst ein

²⁷ Vgl. Kocka, Jürgen: **„Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft im 19. Jahrhundert: europäische Entwicklungen und deutsche Eigenarten“** in Kocka, Jürgen: **Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Einheit und Vielfalt Europas**, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1995.

²⁸ Die ersten beiden Kapitel der vorliegenden Studie fokussieren diesen Aspekt. Vgl. auch: Gay, Peter: **Modernism**, New York, Norton, 2008.

bürgerlicher Künstler war. Er machte sich Gedanken um das künstlerische Schaffen, die dazu führten, dass er den Standpunkt eines Ästheten überholte. Er vertrat die Besorgtheit um die Humanität und die Gesellschaft seiner Zeit, profitierte von der angespannten Beziehung zwischen dem Künstler und der Gesellschaft und nutzte die Konflikte zugunsten seiner Kunst, die er wiederum zugunsten der Gesellschaft konzipierte.²⁹ Es ging ihm nicht darum, die gesellschaftliche alltägliche Lage durch Literatur zu verklären oder über sie hinwegzusehen, sondern vielmehr sie besser zu verstehen und verständlich zu machen. So gesehen lässt sein Werk sich weder unter der Haltung des L'art pour l'art einordnen noch ist er als Expressionist zu kategorisieren, denn für die Expressionisten stand die Transzendenz der Realität im Mittelpunkt.

Manns Thematik in seinem Frühwerk ist zweifelsohne eine Folge seiner persönlichen Lebenserfahrung, aber offensichtlich auch das Resultat einer gesamten historischen Phase. Die vorige Generation beschäftigte sich eher mit dem Drang danach, etwas zu erleben. Es ging um den Wunsch des Individuums, zu leben und zu erfahren.³⁰ Bei Mann geht es nicht mehr allein um das Erlebnis selbst. Bereits in seiner allerersten Erzählung hinterfragt er dieses Bedürfnis des Individuums, stattdessen geht es darum, die Erfahrung zu verstehen und Schlüsse zu ziehen. Das Interesse liegt in der Zeitproblematik und der Seinslage der bürgerlichen Gesellschaft vor dem Krieg. Thomas Mann beschäftigt sich sehr intensiv mit der tatsächlichen Situation der bürgerlichen Gesellschaft zu seiner Zeit und als Folge dieses Gedankengangs ist es für ihn unausweichlich, in seinem fiktiven Werk diese zu reflektieren. Sich Gedanken zu machen resultiert darin, kritisch zu sein. Thomas Mann ist kritisch und diese Kritik hat zur Folge, dass er sich von den realen Gegebenheiten nie komplett distanziert. Hans Mayer hält fest, dass Thomas Mann viel zu kritisch sei, um ein Romantiker zu sein.

²⁹ Hermann Kurzke macht in diesem Zusammenhang über Thomas Manns Werk folgende Feststellung: „Die negativen Erfahrungen mit der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert, die ihre Ziele Freiheit, Gleichheit, Toleranz und Menschlichkeit nur für bestimmte Oberschichten realisierte, gehen in die Sprechweise des sensiblen Künstlers als ästhetischer Mißkredit für Worte und Haltungen, die einmal fortschrittliche Positionen bezeichnet haben.“ Vgl. Kurzke, Hermann: **Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung**, Frankfurt a. M., C.H.Beck, 2010.

³⁰ Vgl. Gay, Peter: **Modernism**, New York, Norton, 2008.

Diese Feststellung ist insofern bedeutsam, als sie auch die Schlüsselrolle spielt, wenn es darum geht, Manns Verhältnis zu den Expressionisten festzulegen. So ist folgende Feststellung ferner von Belang:

„Die Umwelt ist auch mit Mitteln der Kunst nicht mehr zu bewältigen, sie ist das Fremde, Böse, Gnadenlose. [...] Es gibt aber auch kein Glück ohne sie, denn in allem Genuß sind da Augen [...] Dem Genießer bleibt [...] Fremdheit und Einsamkeit [und] Glücklosigkeit.“ (Mayer, 1983: 36)

Er kann die Außenwelt nicht ausstehen, trotzdem glaubt er, dass man unbedingt hinsehen muss. Fast alle seine Werke beinhalten den Prozess der Gestaltung von bürgerlicher Kunst. Dabei fällt aber kein Leitfaden auf, der vorschreibt, wie bürgerliche Kunst auszusehen habe. Dieser Verlust von einer Zeichensetzung im Zusammenhang mit dem künstlerischen Schaffen deutet, wenn man so will, darauf hin, dass es innerhalb der Gesellschaft keine allgemein herrschenden Kräfte, Glaubenssätze oder Regeln mehr gab, die die Gesellschaft zusammenhielten. Das im Mannschen Werk mehrfach repräsentierte künstlerische Scheitern bezieht sich auf diesen Verlust und dieser resultiert wiederum in der Beziehungslosigkeit sämtlicher Kunstwerke. Es besteht ein dialektisches Verhältnis zwischen den beiden. Das unvorstellbar große Ausmaß der Kluft zwischen den schönen Künsten und dem Leben stellt Manns Werk nicht dadurch vor Augen, dass es das Hässliche inhaltlich und stilistisch aufnimmt, wie es bei den Expressionisten vorzüglich der Fall war, sondern der Zerfall wird als eine Gesamtheit dargestellt. Die Antithese zwischen dem Künstler und dem Bürger ist bei Thomas Mann als die Wirklichkeit des Zerfalls einer gesamten Gesellschaft nachzuempfinden. Dabei wird hauptsächlich mit den Mitteln des realistischen Gesellschaftsromans erzählt, wobei sie um vieles mehr erweitert werden. Die Figuren sind oftmals von einer Zerrissenheit geprägt und leiden häufig unter dem Spannungszustand, der durch ambivalente Gefühle und Bestrebungen hervorgerufen wird. Dieses Leiden steht repräsentativ für den Wandel zwischen der städtischen Bürgerlichkeit des 18. und 19. Jahrhunderts und der Lage des Bürgers während des 20. Jahrhunderts – mitten in einer Phase, die sehr bald im Krieg münden wird. Thomas Mann lässt in seinem Werk das bürgerliche Milieu keineswegs schöner erscheinen als es ist und die Figuren leiden oftmals unter einer Art

Lebensunfähigkeit, die meistens in Form von Einsamkeit verkörpert wird.³¹ Es findet sich keinerlei Rechtfertigung bürgerlicher Gesellschaftsgruppen, allein weil sie unter den Folgen des Niedergangs des Bürgertums leiden. Es geht nämlich nicht darum, sie zu bemitleiden, sondern eher kritisch zu betrachten, was ihnen Leid zugefügt hat. So deutet beispielsweise die tiefe Einsamkeit der Bürger in Manns Werk auf die Brutalität des bürgerlichen Milieus hin, das extrem abgekapselt und isoliert ist.

Wenn man davon spricht, dass Manns Werk die Bürgerwelt widerspiegelte, dann ist allerdings nicht von einer oberflächlichen Darstellung des Alltags die Rede. Es findet sich keine Aufzeichnung des Alltags im naturalistischen Sinne. Inhaltlich befinden sich die Texte auf realer Ebene, wodurch ein gesamtes Bild des bürgerlichen Lebens reflektiert wird. Doch es findet sich in diesem Gesamtbild ein ausschlaggebendes Ereignis, das in der Entwicklung der bürgerlichen Welt eine Rolle gespielt hat und das für die Gesamtheit des Bürgertums von Belang war. Aus diesem Grund findet sich in Manns Texten eine Parallele zwischen dem Erzählten und den historischen realen Ereignissen. Es wird nicht direkt von den Ereignissen erzählt, aber diese Ereignisse finden sich in der Figurenkonstellation, der Seinslage der Figuren oder beispielsweise in der Erzählinstanz wieder. Daher zeigt sich in Manns Texten eine ganz besondere Form von Darstellung der Wirklichkeit, wobei der Fokus der Erzählung nicht darin besteht, eine naturalistische Darstellung des bürgerlichen Alltags darzustellen.³² Der Inhalt setzt sich aus Teilen der Wirklichkeit zusammen, während die Figuren häufig karikiert erscheinen. Oftmals resultiert die kritische Haltung in der Anwendung von Ironie, die größtenteils den Zerfall der bürgerlichen Welt vor Augen führt. Dabei geht es nicht nur darum, das Bürgertum zu kritisieren, sondern eher darum, die Sehnsucht nach dem ehemals Bürgerlichen, das nunmehr verschollen ist, auszudrücken. Das Ironische und Humoristische macht sich in fast allen Texten spürbar.

³¹ Vgl.: „**Der Künstler am Ende der Bürgerzeit**“ in Mayer, Hans: **Thomas Mann**, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1980.

³² Thomas Mann scheint in seinem Frühwerk an den Naturalismus anzuknüpfen. Allerdings distanziert er sich sehr bald von der naturalistischen Darstellung. Vgl. auch Kurzke, Hermann: **Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung**, Frankfurt a. M., C.H.Beck, 2010.

Heinrich Manns Werk befasst sich ebenfalls mit den gegenwärtigen sozialen Umständen und beinhaltet im Vergleich zu Thomas Manns Werk im Allgemeinen eine direktere Intention der Gesellschaftsanalyse und der Gesellschaftskritik. Der französische Roman des 19. Jahrhunderts hatte starken Einfluss auf Heinrich Manns Werk und war eine große Anregung des moralisch-ästhetischen Charakters seiner Werke.³³ Auch seine Thematik dreht sich weitestgehend um die verlorenen Tugenden des Bürgertums und das neue verderbliche Potenzial des bürgerlichen zweckorientierten Lebens. Bei der Darstellung dieses Sachverhalts, so scheint es, spielt die Wirklichkeitserfassung eine Schlüsselrolle in Heinrich Manns Werk. Tatsache ist, dass die Konstellation sozialer Konflikte bei Heinrich Mann deutlicher zu erkennen ist, allerdings kann man besonders anhand seines Werks *Der Untertan* deutlich sehen, dass auch hier keine bloße Abbildung gesellschaftlicher Gegebenheiten intendiert ist. Vielmehr findet sich eine äußerst übertrieben dargestellte besondere Lage im Text wieder, die der Wirklichkeit übergeordnet ist und in dieser Überordnung setzt das Ästhetische an Heinrich Manns Werk ein. Es handelt sich somit um eine Art ästhetische Wirklichkeit oder eine „Kunstwirklichkeit“, wie sie bezeichnet wird (Reich-Ranicki, 1989: 102) – also eine empirische Wirklichkeit, die darauf hindeutet, dass diese Texte nicht ausschließlich politisch-moralische Impulse aufweisen. Dieser Punkt ist besonders wichtig, da es in der Heinrich-Mann-Forschung etliche Beispiele gibt, die ungerechtfertigt Heinrich Manns Werk ästhetischen Charakter zu bemängeln versuchen und bestimmte ideologische Angriffe zu machen versuchen. Frithjof Trapp spricht in diesem Zusammenhang von einer „Gestalt einer Wirklichkeitsdarstellung durch Kunst.“ (Trapp, 1975: 13) Heinrich Manns Werke sind weder bloße Abbildungen der Realität noch grobe Zeitkritik, sondern auf eine besondere Art und Weise ästhetizistische Werke. Anhand der Analyse von *Der Untertan* im folgenden Teil der vorliegenden Studie wird deutlich werden, dass der Roman sowohl inhaltlich wie auch stilistisch vom ästhetischen Gestaltungswillen und künstlerischer Technik geprägt ist.

³³ Vgl. Werner, Renate: **Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. Der frühe Heinrich Mann**, Düsseldorf, Bertelsmann, 1972.

Heinrich Manns Erzählen weist zwar eine sehr starke moralisch-analytische Haltung auf, allerdings ist sie nicht mit der realistischen Erzählform im Sinne der Romantradition des 19. Jahrhunderts gleichzusetzen. Die Erzählungen erfassen die komplexen sozialen Vorgänge der Epoche von einem Erkenntnisstandpunkt aus und sind in der Hinsicht kritisch gegenüber der Wirklichkeit. Diese kritische Haltung führt zu einer stark satirischen Erzähltechnik, die die Eigenart von Heinrich Manns Werken darstellt. In seinem essayistischen Werk betont er immer wieder die soziale Verantwortung des Schriftstellers und befürwortet eine funktionelle Kunst. Seine beiden Essays – „Geist und Tat“ aus dem Jahre 1910 und „Zola“ publiziert im Jahre 1915 – erfüllen die Funktion einer Deklaration seiner Ansichten und unterstreichen Heinrich Manns Glauben an die Wirkungsmöglichkeit von Literatur. Zugleich sind sie ein Aufruf zum intellektuellen Engagement. Insbesondere mit „Geist und Tat“ unterstreicht er seine Aufforderung an die Künstler und um deren Beteiligung am politischen Geschehen. Damit stellt er sich gegen die Vertreter des L’art pour l’art und steht demzufolge mit seinem Bruder auf derselben Seite. Die Öffentlichkeit war zwar radikalen Veränderungen unterworfen, trotzdem glaubte Heinrich Mann, dass die Rolle der Intellektuellen in einer fortgeschrittenen Industriegesellschaft ihre Funktion nicht verloren habe.³⁴ Die Auflösung der bürgerlichen Werte, die Kulturindustrie, die Resonanz um die Massenkultur sowie die Isolierung des Künstlers stellten für ihn kein Hindernis an der individuellen Beharrlichkeit des Geistes dar. Darüber hinaus dienten diese Faktoren dazu, die literarische Produktion mit den sozialen und politischen Vorgängen in Verbindung zu setzen.

Das Frühwerk Heinrich Manns weist formale Merkmale der modernen Erzählung und zentrale ästhetische Besonderheiten der Jahrhundertwende auf. *Göttinnen* und *Die kleine Stadt* distanzieren sich zwar stilistisch von den typischen Eigenschaften des psychologisierenden Romans, allerdings beinhalten sie keine subjektiven, kommentierenden Deskriptionen. Vielmehr reflektieren beide Werke einen objektiven Erzählstil, wobei das Wirkliche eine symbolhafte Wirkung erhält. Die Thematisierung

³⁴ Vgl. Mann, Heinrich: **Macht und Mensch: Essays**, Berlin, Fischer, 1989.

des Anti-Bürgerlichen und des Dekadenten an der Gesellschaft führt dazu, dass die Werke innerhalb der Kultur des Fin de siècle einzuordnen sind und dadurch besonders zeittypisch sind. Beide Werke enthalten Motive, die deutlich lesbar machen, dass in ihnen keine ästhetizistische Haltung nachzuweisen ist. Die Darstellung der repräsentativen Wirklichkeit des bürgerlichen Lebens ruft zwangsweise das Gegenbild hervor, mit dem sich der Leser auseinanderzusetzen hat. Denn die zu hinterfragende problemhafte Lage der bürgerlichen Welt fordert Antworten. Genau darin besteht die Zusammenkunft von Kritik und Kunst bei Heinrich Mann. Der Kritiker ist nicht vom Ästhetiker streng zu trennen, denn die Kritik wird artistisch ausgeübt. Sowohl das objektivierende Erzählverhalten als auch die satirischen Elemente die daraus wachsen, fungieren als indirekte Deutungshilfen und lösen beim Rezipienten eine kritische Betrachtungsweise aus. Die dekadente Gesellschaft, die insbesondere anhand der Figuren dargestellt wird und satirisch beleuchtet wird, zwingt den Leser, eine moralische Haltung gegenüber dem Geschehen einzunehmen. So wird deutlich, dass die Gesellschaftskritik bei Heinrich Mann aus einer Zusammenkunft von ästhetischer und moralischer Anregung herauswächst und zudem stark verdeckt und die Folge einer äußerst objektiven Erzählmethode ist.

Der gegenwärtige deutsche Kontext findet sich sowohl bei Thomas Mann als auch bei Heinrich Mann thematisch in Form von Verneinung der bürgerlichen Welt wieder. Beide Autoren beharren darauf, das Thema weitestgehend mit einer künstlerischen Ästhetik zu behandeln. In Deutschland schleuderten Angehörige der literarischen Szene besonders zu Anfang des 20. Jahrhunderts in eine extreme avantgardistische Haltung hinein, die Thomas Mann und Heinrich Mann beide klar abwerteten. Besonders Heinrich Mann war sehr engagiert, ein neues Verständnis der literarischen Darstellung zu reflektieren, während auch Thomas Mann eine sehr klare moralische Absage an die Bohème machte.³⁵ Sie gingen zu Anfang des Jahrhunderts durch eine besondere Phase, in der sie neben der künstlerischen Produktion damit beschäftigt waren, die Abkehr vom

³⁵ Die Beziehung zwischen der bürgerlichen Gesellschaft und der literarischen Bohème findet sich insbesondere im Frühwerk Thomas Manns. Vgl. hierzu auch: Kreuzer, Helmut, **Die Bohème**, Stuttgart, Metzler, 2000.

Ästhetizismus zu begründen und zugleich etwas Neues als Gegenbild zu definieren und künstlerisch hervorzubringen. In *Betrachtungen eines Unpolitischen* hat Thomas Mann die Politisierung und die Intellektualisierung der Literatur offen befürwortet und die Abwendung vom künstlerischen Geist einer ästhetischen Epoche verlangt (Mann, 1995). Zugleich kritisierte er aber den Typus des literarischen Aktivisten und stempelte seinen Bruder als „Zivilisationsliteraten“ (Mann, 1995: 36) ab. Auch wenn sich die Brüder mit sämtlichen Schriften gegenseitig angriffen, ist eine gegensätzliche Stellung zwischen ihnen in Anbetracht der intellektuellen Kunst, der Rolle des Moralischen bei künstlerischer Produktion und der Wendung vom Ästhetizismus nicht nachzuweisen. Thomas Manns und Heinrich Manns Werk reflektieren die der politischen, kulturellen und sozialen Entwicklung Deutschlands seit 1871 zugrunde liegenden Triebkräfte in ganz besonderem Ausmaß.³⁶ Dass sie sich in zahlreichen politischen Manifestationen widersprechen, ändert nichts an der gemeinsamen politischen Akzentuierung, die in dem literarischen Werk beider wiederzufinden ist. Aus diesem Grunde erarbeitet diese Studie die Abkehr der Schriftsteller-Brüder von dem vorherrschenden avantgardistischen Stil, anstatt die unterschiedlichen ideologischen Standpunkte, die sie vertraten, zum Ausgangspunkt eines Vergleiches zwischen den beiden zu machen.

Um das Grundmotiv bei beiden Autoren zu erkennen, sollte allen voran festgehalten werden, dass die der Gesellschaftsanalyse zugrunde liegende Anregung nicht schlichtweg die Hervorbringung eines möglichst präzisen gesellschaftlichen Zeitromans ist. Vielmehr handelt es sich um die künstlerische Darstellung moralischer Prinzipien und utopischer Zielvorstellungen von zwei humanistisch gesinnten Intellektuellen. Die scharfe Kritik am Bürgertum hat eine suggestive Wirkung und fungiert als eine Art Gegenentwurf des Ideals einer Gesellschaft. Besonders in Heinrich Manns Werk, insbesondere in *Der Untertan* – wie später noch einmal aufgegriffen werden soll – spielt das Motiv der Vernunft bei der Konzipierung eines Gegenentwurfs eine wichtige Rolle. Auch im *Zauberberg* ist das Prinzip der Vernunft im Mittelpunkt. Die besondere

³⁶ Vgl. hierzu: Wißkirchen, Hans: „Politische Lektüren. Die Rezeption der Brüder Heinrich und Thomas Mann im getilten Deutschland zwischen 1945 und 1955“ in: *Thomas Mann Jahrbuch*, Vol.27, Klostermann, Lübeck, 2014.

Hervorhebung der von der Vernunft bestimmten Willenskraft des Individuums führt dazu, dass der Rahmen der Kritik an der Gesellschaft erweitert wird. Sie drückt darüber hinaus die Sehnsucht nach einer neuen gesellschaftlichen Ordnung aus. Beide Werke stützen sich auf das kantische Prinzip des freien Willens des Individuums, der durch die Gesetze der Vernunft determiniert wird und das Handeln des Menschen bestimmt. Dieses Grundmotiv des aufklärerischen Gedankenguts dominiert das Werk der Brüder. Inwiefern das so ist, ist dem Kapitel der intensiven Analyse der beiden Romane vorbehalten. Vorab kann man an dieser Stelle festhalten, dass Thomas Mann und sein Werk sich nach der Möglichkeit einer vollkommenen Welt sehnen, die durch die Aufklärung definierten Prinzipien hervorgerufen werden könnte. Es ist die Sehnsucht nach einer Zeit, in der die Vernunft als möglicher Bestimmungsgrund des moralischen Handelns hervortritt und in der die bürgerliche Gesellschaft auf der Suche nach Sinn, Moral und Verantwortung ist. Sowohl im *Zauberberg* als auch später in *Doktor Faustus* wird das Bürgertum damit beschuldigt, diese mit der Klassik herbeigeführten Werte nicht fortgeführt zu haben. Daneben gesteht Heinrich Mann, wenn auch indirekt, mit seinem Werk, dass das neue Ideal einer Gesellschaft das Erbe der Klassik erkennen müsste, jedoch vertritt er die Ansicht, dass diese gedankliche Hinterlassenschaft weiter ausgeführt werden müsste. So zeigt sich im Hinblick auf das Konstruieren einer neuen Gesellschaft eine unterschiedliche Herangehensweise bei den Brüdern. Sieht man sich seine nicht-fiktiven Schriften und sein späteres Engagement in politischen Gruppierungen an, so kann man erkennen, dass Heinrich Mann den sogenannten radikalen Humanismus befürwortet, der von Marx konzeptualisiert wurde. Dieses Konzept ist mit dem traditionellen humanistischen Denken eng verbunden, allerdings spielt hierbei die wirtschaftliche und gesellschaftliche Wirklichkeit eine ausschlaggebende Rolle. Es gilt, wie Marx kompakt ausgedrückt hat, „alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein unterdrücktes und beleidigtes Wesen ist.“ (Marx, 2008: 16). In einer Phase, in der die Arbeiterbewegung sehr an Macht gewann und in Russland die Revolution ganz Europa bewegte, glaubte Heinrich Mann an dieses radikale, wenn man so will aktuelle Konzept des Humanismus. Es war für ihn die

Konkretisierung humanistischer Prinzipien und ein Weg der Nahebringung dieser an die Massenbevölkerung in den Großstädten.³⁷ Zusammenfassend kann man an dieser Stelle betonen, dass sowohl Thomas Mann als auch Heinrich Mann sich um die Wirklichkeitserfassung bemühten und infolgedessen an realistischen Erzählformen festhielten.

3.1. Die Manns und die Avantgarde

Die Werkästhetik der Manns trägt offenbar Spuren der Kontroverse um das Konzept des L'art pour l'art, dessen Anfänge bis Mitte des 19. Jahrhunderts zurückgeführt werden können. In Deutschland wandten sich Schriftsteller etwa ab Ende der 1880er diesem Kunstprogramm zu. Das Ästhetische am Kunstwerk stand im Vordergrund, mit der Überzeugung, dass der dekadente Zustand des bürgerlichen Milieus durch ästhetische Bildung zu überwinden sei. Die literarische Moderne war durch Streitigkeiten um den Missbrauch des Ästhetischen, die Reflektion des durch die Dekadenz ausgerufenen Verfalls sowie den Weg um die Überwindung des Verfalls geprägt.³⁸ Ob die Dekadenz durch den Ästhetizismus überwunden werden konnte, war die zentrale Fragestellung. Insbesondere die Thematisierung von künstlerischer Produktion und die Tatsache, dass bei den Erzählungen beider Brüder die Hauptfigur sehr häufig ein Künstler ist, ist ein bewusst gewähltes Mittel der Manns, um die Ambivalenz der ästhetizistischen Herangehensweise in dieser Phase vor Augen zu stellen.

Anhand des Frühwerks sowohl Thomas Manns als auch Heinrich Manns ist deutlich zu erkennen, dass beide in ihrer frühen Kunstpraxis allem voran zeitgemäß schreiben wollten, mit anderen Worten das moderne Leben, das sich zu etablieren begann, mit all

³⁷ Neben seinen politischen Schriften ist diese Haltung Heinrich Manns auch an seinem Frühwerk – insbesondere an seinem Roman *Im Schlaraffenland* – ablesbar. Seine Gesellschaftskritik ist sehr stark von gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Ereignissen geprägt. Auffällig ist, dass er dabei immer wieder die Verantwortung des Individuums fokussiert und diese in seinem literarischen Werk thematisiert. Die zentrale Frage danach, ob das Individuum sich den Bedingungen anpasst und opportunistisch handelt oder aber diese ablehnt und im Rahmen allgemeingültiger Wertvorstellungen diesen Bedingungen eine Kampfansage macht, stellt die Grundlage seiner Werke dar.

³⁸ Vgl. hierzu: Becker, Sabine; Kiesel, Helmuth: **Literarische Moderne**, Berlin, De Gruyter, 2012.

ihren technischen Errungenschaften nicht ignorierten und die technischen Neuheiten im ästhetischen Sinn mitverfolgten. Allerdings war es bei beiden so, dass sie sich schon im frühen Alter einen Erzählstil angeeignet hatten und deshalb nicht direkt die neuen Darstellungsmethoden in ihre Werke aufnahmen. Trotzdem sieht man besonders in Heinrich Manns Frühwerk experimentierendes Vorgehen in diesem Sinne. Die Figur des Dilettanten, die im Frühwerk der Schriftsteller-Brüder auftaucht, ist passend zur modernen Atmosphäre und fungiert als eine zeiteigene Kulturkritik. Der Dilettant ist typisch für die gesamte europäische Avantgarde um 1900. Die seelischen Vorgänge in der Lebenserfahrung des dilettantischen Protagonisten repräsentieren den Zustand des modernen Bürgers. Thomas Manns *Tonio Kröger* und Heinrich Manns *Haltlos* sind typische Erzählungen dieser Art. Von diesen beiden Erzählungen ausgehend und das gesamte Frühwerk der Brüder betrachtend kann man feststellen, dass es sich stilistisch nicht um eine mimetische Darstellung handelt, sondern dass diese vielmehr Texte sind, in denen stilistisch gesehen realistisch erzählt wird, die Bezüge allerdings vom Leser hergestellt werden müssen. Diese Art von Konzeption in ihrem Erzählstil zieht sich durch das Gesamtwerk der beiden hindurch und repräsentiert ein neues Verfahren der modernen Schreibweise. Um der Bezugsherstellung seitens des Rezipienten freien Lauf zu geben, wird demzufolge beispielsweise die Präzision von Raum und Zeitangaben ausgelassen. Eine Ganzheit in Form einer Darstellung der bürgerlichen Welt bleibt allerdings bestehen. In diesem Zusammenhang sollte man *Das unbekannte Meisterwerk* von Honoré de Balzac aus dem Jahre 1831 erwähnen. Ohne Zweifel lehnen sich die Werke von Thomas und Heinrich Mann an dieses Werk an, bei dem die Kluft zwischen dem Künstler und der bürgerlichen Gesellschaft das erste Mal so detailliert kritisiert wird. Die Isoliertheit des Künstlers und als deren Folge die Unmöglichkeit, sich mit Kunst zu verwirklichen, prägen das literarische Werk. Thomas und Heinrich Mann führen in Anlehnung an dieses Werk die Kritik am Künstler fort. Sie lassen sich nicht vom Wind treiben und neigen nicht zu den vorherrschenden Erzählformen. Die literarische Moderne repräsentierte eine radikale Neuerung künstlerischer Maßstäbe, gleichzeitig aber auch eine äußerst konservative Kulturkritik des Ästhetizismus im

Zeitalter des Fin de siècle. Dieses widersprüchliche Verhältnis war Thomas Manns und Heinrich Manns Werken abzulesen. Im Gegensatz zu den Mann-Brüdern waren die übrigen Schriftsteller in dieser Phase unter einem Konzept der neuen Romantik einzuordnen, dem das experimentierfreudige Schreiben als ein Weg der Überwindung der Dekadenz zugrunde lag. Die konservative Haltung der Brüder bestand darin, während dieser Neuorientierung innerhalb der literarischen Welt die radikale Anwendung von neuen Erzähltechniken nicht komplett aufzunehmen. Sowohl Thomas Mann als auch Heinrich Mann intendierten mit ihrer Erzählung eine Art Demaskierung des bürgerlichen Verhaltens, weshalb man auch von einer Entlarvung in den Texten der beiden Schriftsteller sprechen kann. Der gesellschaftliche Verfall wird somit mit der Bloßstellung des Bürgers, der Kundgebung seiner wahren Absichten verwirklicht. Diese Intention bestimmt die gesamte ästhetische Struktur im Werk der Manns. Das Neue im Vergleich zum sozialkritischen realistischen Gesellschaftsroman versteckt sich ebenfalls in dieser Entlarvungsintention. Denn diese Absicht, nämlich das verborgen Gebliebene aufzudecken, ist der kritische Aspekt, der dazu führt, dass nicht schlicht hinweg eine empirische Wirklichkeit dargestellt wird, sondern eine konstitutive und komplexe ästhetische Ebene angestrebt wird. Das wiederum bringt den Manns eigene Erzählweisen herbei, unter denen allen voran die satirische Haltung aufzuzählen ist, wie aber auch die karikierten Figuren, die besonders in *Der Untertan* und *Der Zauberberg* deutlich zu sehen sind.

Die Diskrepanz zur Avantgarde besteht zweifelsohne in der künstlerischen Anschauung, die sich nicht auf das Gefühl gründet, sondern die die Vernunft als ein Mittel der Grenzbestimmung miteinbezieht. In seiner *Philosophie der Aufklärung* legt Cassirer die Grundprinzipien der Ästhetik im 18. Jahrhundert dar und beschreibt, wie die neue Form von künstlerischer Gestaltung aus dem Gegensatz der Vernunft und der Einbildungskraft entstanden ist und macht folgende Feststellung: „Es ist als ob Logik und Ästhetik, als ob die reine Erkenntnis und die künstlerische Anschauung sich wechselseitig aneinander messen mussten.“ (Cassirer, 2007: 386) Auch wenn Jahrhunderte vergangen sind, kann man mit größter Sicherheit behaupten, dass bei der Gegenüberstellung der Manns und

der Avantgarde dieser Aspekt im Brennpunkt des Interesses steht. Wie in dieser Studie bei der ausführlichen Analyse der beiden Romane deutlich erkennbar werden wird, wird in beiden Werken das Kritische mit dem Produktiven verbunden und diese beiden Komponenten existieren gemeinsam in der Konstellation des Werkes. Die Tatsache, dass die Strömungen, die das Irrationale befürworteten, die Konkretisierung der Kritik verfehlten, diente als Antriebskraft für das Werk der Mann Brüder.

3.1.1. Die ästhetische und politische Haltung der Brüder

Die Entwicklung ästhetischer Prinzipien der Brüder war ohne Zweifel durch die politischen Ereignisse gekennzeichnet. Besonders in der Phase nach dem Ersten Weltkrieg folgte ein Zeitabschnitt, währenddessen das Verhältnis zwischen Politik und Kunst eine neue Instanz gewann. Die Verbindung von Kunst und alltäglichem Leben verstärkte sich immer mehr und der Künstler als der größte Vertreter des Geistes war in einem solchen Umbruchzustand, in dem sich Deutschland besonders in den 1920ern befand, notwendigerweise dazu aufgerufen, einen Standpunkt einzunehmen, auch wenn es seitens des Künstlers nicht immer offenkundig deklariert wurde.³⁹ Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* aus dem Jahre 1920 ist so gesehen das Resultat dieser Notwendigkeit und repräsentiert Thomas Manns Kritik am problematischen Verhältnis von Kunst und Politik. Zugleich ist es sein großes Werk, mit dem er sich in besonders ausschlaggebenden Sachverhalten positioniert und jegliche Fragezeichen über seine persönliche Stellung zu beseitigen versucht. Auch Heinrich Mann reflektiert in zahlreichen Erwägungen seine politische Haltung gegenüber den Ereignissen im Lande. In beiden Fällen sieht man ganz deutlich, dass sie sich bei der Frage um die Regierungsform klar gegen die Monarchie stellen und eindeutige Befürworter einer

³⁹ Klaus von Beyme führt in seinem ausführlichen Werk die Lage vor Augen und schildert insbesondere die Spaltung unter Avantgardisten, die sich in den 1920er Jahren in politisch engagiert und nicht engagiert einteilen ließen und ihren Standpunkt mithilfe ihrer Schriften deklarierten. Vgl. Beyme, Klaus v., **Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905-1955**, München, Beck, 2005.

demokratischen Republik sind.⁴⁰ Allerdings stellt diese Phase, in der der Künstler und die Dichtkunst gezwungenermaßen eine etwas problemhafte Rolle übernahmen, für Heinrich Mann einen Schnitt in seinem Werk dar. Es lässt sich im folgenden Lebensabschnitt ein stärkeres Engagement in seinem literarischen Werk erkennen, das im weiteren Verlauf seiner Entwicklung immer ein viel diskutiertes Thema bleiben wird. Neben seinem persönlichen Zustand kann man über sein Werk sagen, dass eine Intensivierung und in einiger Hinsicht eine Übertreibung im Zusammenhang mit der Gesellschaftskritik abzulesen ist.

Durch den prägenden Charakter der Phase wies der inhaltliche Kontext moderner literarischer Texte Gemeinsamkeiten auf. Allerdings war die kritische Haltung bei Thomas Mann und Heinrich Mann viel ausgeprägter als beispielsweise bei Stefan George oder Hugo von Hofmannsthal. Besonders bei Heinrich Mann war das Bekenntnis zur Vorbildrolle als Intellektueller und die Verantwortung, die er seinem literarischen Werk zuschrieb, deutlich zu erkennen. Seine Aufsätze, insbesondere die er zwischen 1905 und 1915 veröffentlichte, sind das Produkt seiner Hinwendung zum Politischen. Demzufolge begnügt sich sein Werk nicht damit, das Dekadente darzustellen, sondern reflektiert zugleich dekadenzüberwindende Vorstellungen. Hans Wysling deutet auf die im Vergleich zu Heinrich Mann so vorsichtige Haltung bei Thomas Mann hin. Jedoch glaubt auch Wysling, „dass [Thomas Mann zwar] eine apolitisch ästhetizistische Unparteilichkeit wollte, aber [...] er sie nur durch Einseitigkeit und Parteinahme erhalten zu können glaubte“ (Wysling, 2005: 42). So fühlte sich auch Thomas Mann insbesondere nach dem Ersten Weltkrieg zwangsweise verpflichtet, mehr politisches Engagement zu zeigen. Trotzdem vernachlässigen weder sein Werk noch Heinrich Manns Werk den Gehalt des artistischen Intellekts. Diese Balance stützt sich ohne Zweifel auf die Grundlage der Ästhetik des deutschen Idealismus, wie im ersten Kapitel der vorliegenden Studie herausgearbeitet wurde. Kurzum nach darauf

⁴⁰ Mit seiner „**Rede von deutscher Republik**“, die Thomas Mann im Jahre 1922 zum Anlass des 60. Geburtstages von Gerhart Hauptmann hielt, wurde er offen zum Befürworter der Republik. Heinrich Mann schreibt beinahe in all seinen Essays ab 1904 über die Frage nach der demokratischen Ordnung. Besonders in seinem biografischen Essay „**Zola**“ vom November 1915 findet sich ein klares Bekenntnis zur demokratischen Ordnung und die Befürwortung einer Republik.

aufmerksam, dass die Überlieferung der Ästhetik des deutschen Idealismus dazu führte, dass „das Postulat der Absichtslosigkeit im Sinne einer nicht rhetorischen [...], einer die Wirkung nicht bewußt als Zweck kalkulierenden Poetik“ (Kurzke, 1985: 93) bei Thomas Mann erhalten blieb. Die Wirkung ihres Kunstwerks besteht darin, dass sie eine Geschlossenheit darstellt, die der Erkenntnis zum Zwecke dient.

Die Befürwortung einer demokratischen Regierungsform seitens der Manns fußte mit Sicherheit auf dem Anstreben einer demokratischen Öffentlichkeit, das dem Individuum als Element eines Gemeinwesens wichtige Aufgaben erteilte. Denn der Wille nach einer demokratischen Gesellschaftsordnung schob zwangsweise die besondere Rolle des Menschen in den Vordergrund, da die Taten des Menschen die größte Voraussetzung für ein demokratisch funktionierendes System sind. Die künstlerische Produktion rief mit dem Aspekt des Ästhetischen menschliche Eigenschaften hervor und diente dadurch, wenn auch indirekt, dem Bestreben nach der demokratischen Ordnung. Das menschliche Zusammenleben und die Machtverhältnisse, und zwar nicht nur in Form von der Regierungsmacht und dem Volk, sondern auch die Herrschaft des Menschen über anderen Menschen blieb insofern immer ein bestehendes Thema sowohl bei Thomas Mann als auch bei Heinrich Mann. Die Avantgarde beabsichtigte einen Schockeffekt auszulösen, indem erzählerisch auf sensationelle Art vorgegangen wurde. Expressionistische Werke lösten eine tiefe Erschütterung beim Rezipienten aus, die allerdings nicht unbedingt gleichzeitig einen Wandel der Betrachtungsweise der Verhältnisse herbeiführte. Thomas Mann und Heinrich Manns Werk ist in dieser Hinsicht anders und fußt so gesehen auf dem Gedankengut der Vordenker der Aufklärung, sodass deren Werk eine erzieherische Aufgabe aufweist.

Die Gesellschaftskritik im literarischen Werk der Manns basiert auf hoher künstlerischer Darbietung, weil sie einen starken Bezug zur Realität erfordert, ohne dass sie einfach nur abgebildet wird und berichtartig wirkt. Die dokumentierte Wirklichkeit und der satirische Gehalt des Erzählten stehen in diesen Werken in einem besonderen Verhältnis zueinander, das den gesellschaftskritischen Charakter der Romane bestimmt. Ihr Werk vermittelt durch einen kritischen Blick moralische Bedenken. Darüber hinaus kann man

erkennen, dass die Werke einen utopischen Wert annehmen, indem sie in enger Verbundenheit mit der Gesellschaft stehen und den Wunsch einer besser funktionierenden gesellschaftlichen Ordnung – wenn auch indirekt – repräsentieren. Stilistisch gesehen machen Thomas Mann und Heinrich Mann das jeweils auf ihre eigene Art, die bei beiden durch unterschiedliche geistige Einflüsse hervorgerufen wird. Trotzdem kann man aber von einer Gemeinsamkeit im Gesamtwerk der beiden Schriftsteller sprechen. Die Ironie und der kritische Blick, deren Ursache die Anschauung ist, die dem Werk zugrunde liegt, ist das Hauptmerkmal bei beiden und findet sich allen voran in den Hauptfiguren und der übertriebenen Darstellung von deren Alltagserfahrung wieder. Oft ist die Figur schon im Titel des Werkes angegeben, so wie beispielsweise *Professor Unrat* oder *Hochstapler Felix Krull*, sodass die ironische Haltung sich schon im Titel spürbar macht. Mithilfe der Ironie distanziert sich der Erzähler vom Geschehen und durch diesen Abstand verschärft sich der kritische Blick, während die Verbindung des Ästhetischen mit dem Politischen beibehalten wird.

In einer Krisenphase, in der Aussichtslosigkeit die gesellschaftliche Landschaft prägt, ist es besonders wichtig, dass ein Kunstwerk mit Blick auf die Zukunft antizipativ ist. Lukács und Bloch sind in der Expressionismusdebatte, wie schon dargestellt wurde, in vielerlei Hinsicht unterschiedlicher Meinung, doch sie sind sich in einem einig; nämlich, dass ein literarisches Meisterwerk unbedingt etwas über die Zukunft aussagen müsste. Die vorausschauende – um mit marxistischer Terminologie zu formulieren prophetische – Herangehensweise gemäß der gesellschaftlichen Entwicklungsrichtung macht marxistischer Auffassung nach das literarische Werk gehaltvoller. Davon ausgehend macht Lukács über Heinrich Manns Werk, insbesondere über den *Professor Unrat* und *Der Untertan* folgende Bemerkung: „Hier wurden eine Reihe von widerwärtigen und kleinlich-bestialischen Zügen der deutschen Bourgeoisie und des demagogisch irreführten Kleinbürgertums, die sich erst unter dem Faschismus vollständig entfaltet haben, ‚prophetisch‘ vorwegnehmend gestaltet.“ (Lukács, 1992: 215) In der übertriebenen Darstellung der Figur des Diederich Heßling ist, wie später in dieser Studie genauer analysiert werden soll, ein Blick in die Zukunft versteckt. Es ist eine

Warnung vor dem herannahenden Typus innerhalb der Gesellschaft, der schließlich die Grundlage des faschistischen Regimes darstellen sollte. Thomas Manns Spätwerk ist ebenso durch den Blick in die Zukunft und der vorwegnehmenden Haltung gekennzeichnet. Im unvollendet gebliebenen Roman *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* übt er skrupellose Kritik am Bürger, der die Normen und Werte des klassischen humanistischen Weltbildes komplett verlassen zu haben schien. Begabung und Leistung werden in diesem Fall nicht mehr auf künstlerischem Gebiet eingesetzt, sondern für betrügerische Absichten benutzt. Demzufolge ist Talent nicht mehr mit schönen Künsten gleichgesetzt.

Lukács zählt Thomas Mann und Heinrich Mann zu Schriftstellern, die gegen den Strom der Literaturentwicklung schwimmen. Der Grund dafür ist, dass sie sich dagegen wehren, sich vom Realismus zu entfernen. Die einheitliche Darstellung einer Wirklichkeit erhält in dieser Phase, in der die Avantgarde das kulturelle Milieu dominierte, eine besonders wichtige Bedeutung, da sie die ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnisse in einem geschlossenen Zusammenhang erfasst. Darin besteht die Tiefe der künstlerischen Gestaltung dieser beiden Schriftsteller und deren Unterschied zu den Avantgardisten. Es ist bedeutsam, diese Beharrlichkeit zu wahren, denn die Erlebnisse unmittelbar vor und nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland sind so dermaßen erschütternd, dass es für den Schriftsteller fast unmöglich ist, über diese hinwegzukommen. Diese Tatsache erschwert es, kritisch zu bleiben und diese Erlebnisse mit kritischem Blick literarisch darzustellen. Die Manns und ihr Werk zeichnen sich in dieser Hinsicht durch ihre Beständigkeit aus.

3.1.2. Die Frage der Erbschaft: Moderne oder Neo-Klassizismus

Das kulturelle Erbproblem ist, wie schon im vorherigen Kapitel bearbeitet worden ist, die zentrale Thematik der Expressionismusdebatte. In Thomas Manns und Heinrich Manns Werk zeigt sich eine Rückbesinnung an die tradierten Werte und Erzählformen, während expressionistische Werke, die weder mit den überlieferten künstlerischen

Formen, noch mit den gesellschaftlichen Gegebenheiten zufrieden waren, einen Bruch mit dem kulturellen Erbe kennzeichneten. Wie schon angesprochen waren sich Georg Lukács und Ernst Bloch darin einig, dass literarische Werke ausgehend vom Erfahrungswissen, das aus der Vergangenheit gewonnen ist, das Potenzial bergen, eine Erkundung der Zukunft zu machen. Das Erfahrungswissen kann Lukács zufolge in Anlehnung an das literarische Erbe ans Tageslicht gebracht werden. In diesem Zusammenhang sind seine Ausführungen verglichen mit denen von Bloch gedanklich konsequent. Beide Denker sind überzeugte Marxisten und in diesem Sachverhalt ist es vielleicht sogar wichtiger, dass sie beide die Hegelsche Dialektik in ihren Beiträgen aufgreifen. Die Diskussion um das literarische Erbe der Moderne ist eine Diskussion um die dialektische Betrachtungsweise der Verhältnisse und kann allein mit den Begriffen der Totalität und Kontinuität präzisiert werden. Es ist bekannt, dass bei der Diskussion um das Fragmentarische und Brüchige in der Darstellungsform der vorherrschende Psychologismus der expressionistischen Werke kritisiert wird. Dabei geht Lukács auf die Folgen der psychologisierenden Zergliederung der erfahrbaren Wirklichkeit ein und spricht vom Auseinanderreißen der Wirklichkeit. Statt die in der marxistischen Gesetzmäßigkeit vorgesehene dialektische Beziehung zwischen dem Objekt und dem Subjekt zu berücksichtigen, ist ihm zufolge ein solcher vom Psychologismus ergriffener Text bloß von moralischen Urteilen geprägt. Bloch dagegen hält bei der Expressionismusdebatte daran fest, dass man ein neues Denksystem, anders als das Totalitätskonzept, benötige, um die durch die Moderne herbeigeführten Konfliktsituationen aktuell und auf den Stand bezogen darstellen zu können. Er kritisiert Lukács' Totalitätskonzept und behauptet, dass „vielleicht die echte Wirklichkeit auch Unterbrechung“ sei (Bloch, 1985: 270). Bloch stempelt das Totalitätskonzept als konservativ ab und setzt stattdessen die Unterbrechung ins Zentrum seiner Auffassung, wodurch er sich von der Hegelschen Dialektik distanziert. Dadurch gelangt er an den Punkt, an dem er stilistische Mittel der Avantgarde wie beispielsweise das fragmentarische Erzählen, die Montage und die Darstellung in Bruchstücken progressiv findet. Lukács dagegen hebt die Tradition hervor, die Thomas Mann repräsentiert und

sagt Folgendes über Mann: „Er weiß, wie Denken und Empfinden aus dem gesellschaftlichen Sein herauswachsen, wie Erlebnisse und Empfindungen Teile eines Gesamtkomplexes der Wirklichkeit sind. Dabei zeigt er als Realist, wohin dieser Teil im Gesamtkomplex des Lebens gehört, woher er aus dem gesellschaftlichen Leben kommt, wohin er geht usw.“ (Lukács, 1992: 201) Wie auch im zweiten Kapitel dieser Studie dargestellt wurde, enthält die avantgardistische Literatur keine Klarheit über die gesellschaftliche Lage oder die Klassenzugehörigkeit der dargestellten Figuren. Dabei ist die Reflektion der Krise in der Fiktion nur durch die einheitliche Darstellung der gesamten gesellschaftlichen Zustände möglich, wie Lukács unterstreicht. Weiterhin ist der vorausschauende Blick in die Zukunft durch diese Einheit und Geschlossenheit möglich. Denn die Unterbrechung und das fragmentarische Erzählen frieren den dialektischen Fluss, den Gang des Lebens und den Wandel innerhalb der Klassengesellschaft ein. Sie sind statischer Natur und bieten keine Gesamtperspektive. Daraus folgt, dass diese Darstellung das Werk davon abhält, zu reflektieren, was in Anbetracht der gesellschaftlichen Verhältnisse in naher Zukunft zu erwarten ist. Ein aus einer Gesamtheit ausgewählter Moment, ein eingerahmtes Bild, das dem Gang des Alltags entnommen ist, kann nicht vorausschauend wirken. Fragmente ignorieren nämlich die Bewegung und können demzufolge auch nicht widerspiegeln, in welche Richtung sie gehen wird. Die fragmentarische Erzählweise führt zur Zerstückelung des normalen Verlaufs und somit verliert sie die Perspektive, die dazu da sein sollte, darauf hinzuweisen, wohin die Wege in absehbarer Zeit führen werden.

In den Werken von Thomas und Heinrich Mann dagegen wird die Krise in allen Dimensionen sichtbar. Lukács unterstreicht diesen Aspekt:

„Die objektive Krise etwa in Christian Buddenbrook führt zu einer tieferen Zerrissenheit der Seele als bei den Helden von Joyce. Und der *Zauberberg* ist mit dem Expressionismus gleichzeitig. Wenn also Thomas Mann bei den unmittelbar genommenen fotografierten und dann zusammenmontierten Gedanken und Erlebnisfetzen dieser Menschen stehengeblieben wäre, so hätte er leicht ein ebenso ‚künstlerisch fortschrittliches‘ Gemälde geschaffen wie es der von Bloch bewunderte Joyce tut.“ (Lukács, 1992: 201)

Ohne Zweifel kritisiert Lukács in diesem Ausschnitt Bloch, der die Stilmittel moderner Werke wie Montage und Unterbrechung für progressiv hielt. Wichtig ist für diese Studie

festzuhalten, dass die Diskussion um Totalität und Unterbrechung, sowie das literarische Erbe im Grunde die Diskussion um die Funktion des literarischen Werkes ist. Wie hier noch einmal deutlich wird, geht es um das Potenzial, bevorstehende Ereignisse vorherzusehen, mit denen die Gesellschaft in naher Zukunft konfrontiert werden wird, und darum, mit dem literarischen Werk eine Vorwegnahme zu treffen.

In Anbetracht der Diskussion um das Erbe taucht der Begriff des Neoklassizismus auf. Der Begriff deutet darauf hin, dass sich in modernen Kunstwerken alte Schreibstile oder alte Formen wiedererkennen lassen und das Alte aufgegriffen wird.⁴¹ Eine solche vom Wortgebrauch ausgehende Charakterisierung resultiert darin, dass nach Vorbildern gesucht wird, an denen sich die neoklassizistische Haltung orientiert haben müsste. Daraus könnte man auch ableiten, dass Kunstwerke, die ehemalige Formen aufgreifen, als Beispiele des Neoklassizismus zu kategorisieren seien und Kunstwerke, die wiederum das Alte negieren und zerstörerisch damit umgehen könnten dann schlichtweg als modern eingeordnet werden. Das wäre ohne Zweifel viel zu vereinfacht und würde ein Hindernis daran darstellen, das Neoklassizistische an den Mann-Brüdern zu erfassen. Betrachtet man den Prozess der künstlerischen Produktion unter dem Gesichtspunkt der Fortschrittlichkeit, so kann die Funktion der Übernahme alter tradierter Formen präzisiert werden. In einem solchen Fall steht der historischen Kontingenz und dem fortschrittlichen Charakter von Vorgeschichte die Partikularität einer bestimmten Tradition – in diesem Beispiel die der Romantik – gegenüber. Das Festhalten an stetiger Tradition ist der Aspekt, von dem ausgehend die Manns als konservativ abgestempelt werden. Allerdings widersprechen sie dem in ihrer Kunst, mit der sie die Tradition nicht nur aufnehmen, sondern erweitern und in einer neuen Form weiterblühen lassen, worin

⁴¹ Vgl. Adorno, T. W.: **Ästhetische Theorie**, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1977. Adorno macht folgende Feststellung: „Die Objektivität von Kunstwerken ist so wenig wie irgend Wahrheit Residualbestimmung. Der Neoklassizismus hatte seinen Kurzschluß daran, daß er wähnte, ein Wunschbild von Objektivität, das ihm in vergangenen, verpflichtend scheinenden Stilen vor Augen stand, zu erreichen, indem er in einer ihrerseits subjektiv verordneten und durchgeführten Prozedur das Subjekt im Werk abstrakt negierte und die imago eines subjektlosen An sich bereitete, welche das durch keinen Willensakt mehr eliminierbare Subjekt einzig an Beschädigungen kenntlich werden läßt. Die Einschränkung durch eine Strenge, die längst vergangene heteronome Formen nachahmt, gehorcht eben der subjektiven Willkür, die sie bändigen soll.“ (Adorno, 1977: 372).

sich die progressiven Eigenschaften ihres Werkes befinden. Es geht also nicht um die Anwendung eines Stilbegriffs anhand der stilistischen Merkmale der Texte, sondern vielmehr ist es eine Positionierung innerhalb der Geschichte, die im Hinblick auf die Zukunft das Fortschrittliche repräsentiert, wie sie gleichzeitig Vorhandenes nach vorne treibt, in dem sie es nicht komplett destruiert, sondern weiter ausbaut. Dagegen ist nicht jede moderne künstlerische Produktion fortschrittlich, weil sie eben diese Kontinuität leugnet und besonders mithilfe stilistischer Mittel wie die Montage die Vorgeschichte von Formen ablehnt. Der Fokus bei der neoklassizistischen Herangehensweise liegt nicht darin, das jemals schon Vorgelegte abzubilden, sondern das Vergangene zu reflektieren und das Potenzial darzustellen, Ideale zu vertreten.

Wie es sich aus dieser Darlegung ablesen lässt, handelt es sich nicht um eine Gegenübersetzung von künstlerischen Epochen, wenn es darum geht, den Expressionismus und den Neoklassizismus miteinander zu vergleichen und diese zu urteilen. Bloch macht eigentlich selbst auf diesen Aspekt aufmerksam, als er Lukács damit beschuldigt, Neoklassizismus zu stark hervorzuheben: „Es besteht kein Anlaß, ein neoklassizistisches Interesse durch verjährten Kampf mit erwartetem Expressionismus interessant zu machen.“ (Bloch, 1992: 189) Es ist nämlich bei der Diskussion um den Expressionismus nicht ausschlaggebend. Vielmehr geht es um eine Auseinandersetzung mit der klassischen deutschen Philosophie. Bloch macht hierzu die Bemerkung, dass „die ununterbrochene ‚Totalität‘ in idealistischen Systemen, so auch in denen der klassischen deutschen Philosophie am besten gediehen“ sei. (Bloch, 1992: 186) Somit kategorisiert er den Grundbegriff der Totalität als das Erbe des deutschen Idealismus. Jedoch kritisiert er zugleich Lukács dafür, dass für ihn die „Klassik das Gesunde, Romantik das Kranke, Expressionismus das Allerkrankste“ sei. (Bloch, 1992: 186) Mit diesem Zitat zeigt sich, dass er allerdings selbst einräumt, dass das Totalitätskonzept bei den Romantikern – also bei den Vertretern des idealistischen Gedankenguts – nicht wiederzufinden ist. Jahre später kritisiert Bloch in seinem Meisterwerk *Prinzip Hoffnung* noch immer das Totalitätskonzept, allerdings bezieht er sich trotzdem auf den Aspekt des Prophetischen in der Literatur, und erklärt es zum Prinzip, das das Kunstwerk zum

Meisterwerk macht. So muss man hier nochmals Lukács' Folgendes Zitat aufnehmen: „Mit dem Schaffen ‚prophetischer Gestalten‘, mit einer wirklichen Vorwegnahme späterer Entwicklungen hat der ‚Avantgardismus‘ nichts zu tun, hat er nie etwas zu tun gehabt. (Lukács, 1992: 217) *Der Zauberberg* und *Der Untertan* sind besonders gute Beispiele des Gesamtwerks der Mann-Brüder, die vor Augen führen, inwiefern große literarische Werke vorausschauend wirken können. Mithilfe der Figurenkonstellation wird in beiden Werken projiziert, in welche Richtung sich die Gesellschaft zu bewegen scheint und welche Gabelungen in den 1930ern und 1940ern ja sogar 1950ern in Deutschland zu erwarten sind. Beide Romane sind in diesem Sinne Vorboten der großen Scheidewege, vor denen die Gesellschaft steht. Auch sind sie im Zusammenhang mit der Diskussion um das literarische Erbe repräsentativ. Im Folgenden sollen die beiden Romane ausführlicher untersucht werden, um genauer zu erfassen, welche Antworten sie in Bezug auf die Expressionismusdebatte in sich enthalten.

VIERTES KAPITEL

DER ZAUBERBERG UND DER UNTERTAN

Thomas Manns 1924 erschienener Roman *Der Zauberberg* und Heinrich Manns 1918 datierter Roman *Der Untertan* sind zwei Werke, die die literarische Landschaft sehr bewegten und über Jahrzehnte diskutiert wurden. Dementsprechend gibt es zahlreiche Erarbeitungen dieser beiden Werke, an denen sich diese Arbeit ebenfalls orientiert. Es geht in dieser Studie nicht darum, etwas über die Form und den Inhalt noch nicht Gesagtes auszusagen oder die beiden Werke neu zu interpretieren. Vielmehr sollen die beiden Romane innerhalb dieser Studie dazu dienen, die Akzentuierung der Expressionismusdebatte zu unterstreichen. Diese beiden Werke wurden in einer Phase verfasst, in der die expressionistische Erzählhaltung das künstlerische Milieu überaus dominierte. Aus diesem Grund haben sie eine besondere Funktion, da sie sich offen von dieser Strömung zu distanzieren suchten.

An dieser Stelle ist es von Bedeutung, konkret zu erläutern, warum gerade diese beiden Werke im Zusammenhang mit dieser Studie näher betrachtet werden sollen. So muss man vorab festhalten, dass das Frühwerk von Thomas Mann den Einfluss der avantgardistischen Bewegung erkennen lässt. Die Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft war in seinen früheren Werken eher unscharf. Die ersten Werke fokussieren den bürgerlichen Künstler und seine Ausweglosigkeit. *Tonio Kröger* sowie *Gladius Dei* – eine seiner ersten Erzählungen – stehen in diesem Zusammenhang besonders hervor; nicht zu vergessen sein Roman *Der Tod in Venedig*, der die dekadente Lage, in der sich der Bürger befand, vor Augen führt. Um die Jahrhundertwende dominierten existentielle Hinterfragungen in vielen seiner Erzählungen die zentrale Thematik. Der Erste Weltkrieg hatte großen Einfluss auf die Entwicklung der literarischen Szene in Deutschland und markierte im Werk von Thomas Mann einen Schnitt. Der Krieg sorgte nicht nur wegen seiner schweren Folgen für große Empörung, sondern löste zum Zeitpunkt des Ausbruchs große Verwirrtheit bei den Künstlern und Intellektuellen aus.

Thomas Mann schien davon betroffen zu sein. Auch wenn es seinem stark geprägten humanistischen Gedankengut widersprach, nahm er keine scharfe Antikrieg Stellung ein. Stattdessen erhoffte er sich infolge des Krieges eine Art Erneuerung der Gesamtheit gesellschaftlicher Verhältnisse. Diese Erwartung war Folge eines Fehlgriffs, den nicht nur Thomas Mann sich erlaubte, sondern weitere andere Schriftsteller und Intellektuelle auch. Jedoch ist es wertvoll festzuhalten, dass in Manns Schriften deutlich wird, dass er keineswegs dogmatisch vorgeht, sondern bereit war, seine Einstellung kritisch zu beurteilen. Er befasste sich besonders während der Kriegsjahre eingehend mit gesellschaftlichen Vorgängen und versuchte, diese im Zusammenhang mit philosophischen Texten zu betrachten und zu verschlüsseln. Sein Lebenslauf führt vor Augen, dass *Der Zauberberg* in einer Phase entstand, in der Mann seine kritische Sicht besonders stark erweiterte und verschärfte. So stellt Hermann Kurzke fest:

„Der Ästhet Thomas Mann, der bisher jede Parteinahme als Raub an seiner Freiheit verstanden hatte, nimmt nun Partei. Der Künstler, der jede Entscheidung als Vernichtung des Reichtums der Möglichkeiten begriffen hatte, entscheidet sich und bezieht Stellung.“
(Kurzke, 2010: 28)

Aus dieser Entwicklung wuchs der Drang, ein nicht fiktionales Werk darzulegen. So ließ er den *Zauberberg* liegen und widmete sich dem Buch der Kriegsjahre mit dem Titel *Betrachtungen eines Unpolitischen*. *Der Zauberberg* wurde infolge dieser für Thomas Mann so kennzeichnenden geistigen Entwicklung vervollständigt und repräsentiert somit das erste große literarische Werk des politischen Thomas Mann. Es war der Beginn eines Zeitabschnitts, in der er sich selbst und sein Werk kritisch beurteilte. Infolgedessen sieht man ganz deutlich, dass er sich ab diesem Zeitpunkt von der avantgardistischen Bewegung ganz bewusst distanzierte und Abstand zum vorherrschenden politischen und kulturellen Klima gewann. Dadurch hatte er die Möglichkeit, die widersprüchliche Lage der Avantgarde klar zu sehen. Es lässt sich feststellen, dass Thomas Mann sich in dieser Phase im Gegensatz zu vorigen Jahren in politischen Sachverhalten wie auch in Bezug auf das künstlerische Schaffen und die Ästhetik eine schärfere Meinung gebildet hat. *Der Zauberberg* sollte als das Produkt dieser Phase und dieses schärferen Sinnes betrachtet werden. Es ist das Werk, mit dem das Erbe des Klassizismus und Humanismus wiederbelebt wird und – sowohl durch die thematischen Schwerpunkte als

auch durch die erzähltechnischen Mittel – die Kritik am Bürgertum viel zielgerichteter wirkt als in vorigen Werken. In diesem Sinne ist es ein Werk der Vollkommenheit. Es ist das Kunstwerk als Vorbote einer neuen Phase, in der nun eine von neuen Normen und Werten bestimmte demokratische Ordnung unmittelbar bevorsteht. Mit großer Intensität wird vor Augen geführt, dass die Gesellschaft sich am Rande einer Weggabelung befindet. Das Werk reflektiert zwar die Vorkriegsgesellschaft, allerdings projiziert der Text zugleich auf die zahlreichen alternativen Wege sowie Irrwege, die Deutschland in naher Zukunft gehen würde. Sowohl durch diesen Aspekt der Projektierung der nahen Zukunft, als auch durch das Bekenntnis zum literarischen Erbe erhält der Roman eine besondere Bedeutung und liefert Lösungen angesichts der Expressionismusdebatte und die dadurch herbeigeführten zentralen Fragen. In den folgenden Abschnitten soll die genaue Analyse des Romans erfolgen, sodass diese anhand von konkreten Textstellen veranschaulicht werden können.

Im Hinblick auf die Fragestellung, die dieser Studie zugrunde liegt, bietet *Der Untertan* von Heinrich Mann ebenso zahlreiche Antworten. Es wurde schon in vorigen Kapiteln darauf hingewiesen, dass Heinrich Mann sich besonders durch seine politische Einstellung von den übrigen Schriftstellern seiner Generation unterschied und mit seinem literarischen Werk gegen den Strom schwamm. Seine Erzählung, die hauptsächlich ausgehend von der Erfahrung und dem Erlebnis innerhalb des Alltags konstruiert ist, hat einen besonderen Stil, wie in weiteren Kapiteln bearbeitet werden soll. Wichtig ist an dieser Stelle zu erwähnen, dass *Der Untertan* im Verhältnis mit der gesellschaftlichen Realität einen ganz besonderen Grad an Abstraktheit aufweist. Wahre historische Gegebenheiten stellen den Stoff der Erzählung dar und gleichzeitig gewinnt die Erzählung durch die satirische Darstellung der Grausamkeiten der derzeitigen gesellschaftlichen Lage einen ästhetischen Wert. Die moralische Einfühlsamkeit des Schriftstellers stellt in diesem Zusammenhang die Grundlage für eine solche Erzählung dar. So stellt Lukács über Schriftsteller, die diese Herangehensweise in ihrem Werk reflektieren – insbesondere über Heinrich Mann – fest:

„Diese Schriftsteller, obwohl sie menschlich wie intellektuell turmhoch über der Masse ihrer Klassengenossen stehen, verleihen doch nur deren verborgenen, verbogenen und

verleugneten Gefühlen dichterisch Ausdruck [...] Ihre Werke haben [...] mit der Zeit die entrüstete Ablehnung ihrer Zeitgenossen überwunden, und sie selbst wurden als Dichter empfunden, die die wesentlichen Inhalte ihrer Zeit zum Ausdruck gebracht haben [...] Man denke daran, wie Heinrich Mann in seinem *Untertan* die gemeinsamen Züge zwischen dem größtenwahnsinnigen imperialistischen Bürger der wilhelminischen Periode und der dekorativen Monumentalität der Wagnerschen Kunst herausgearbeitet hat.” (Lukács, 1971: 285)

Die Einfühlsamkeit, mit anderen Worten die klare Erkennung der gegebenen Verhältnisse sowie der Probleme und Konflikte resultiert darin, dass *Der Untertan* menschliche Erlebnisse in einem realen historischen Kontext reflektiert. Die Miteinbindung des historischen Materials wirkt jedoch keineswegs einschränkend auf die stilistische Darstellungsweise und den ästhetischen Gehalt des Romans. Durch die Verbindung moderner Erzählformen wie die Satire mit den Mitteln realistischen Erzählens entsteht ein besonderer Ausgleich. So wirkt das Erzählte als Folge der satirischen Haltung und der Verspottung zwar äußerst übertrieben, zugleich ermöglicht der historische Kontext aber, die Handlung mit der Realität in Verbindung zu bringen.

Der historische Stoff, der dem *Untertan* zugrunde liegt, sticht weiterhin dadurch hervor, dass das Erzählte insbesondere durch die Figur des Diederich Heßling einen vorausschauenden Charakter erhält. Die Entwicklung Diederichs deutet ohne Zweifel auf die Entwicklung Deutschlands hin und macht eine Voraussage. Der Roman betrachtet die Vorgänge aus einem Blickwinkel, der die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft miteinander in Verbindung setzt und die historische Kontinuität betont. Die Erzählung sagt so gesehen im Voraus, in welche Richtung die gesellschaftliche Entwicklung in naher Zukunft gehen wird. Auch entsteht durch die Fülle unterschiedlicher Figuren ein Gesamtbild der Gesellschaft, da eine ausführliche Darstellung von Menschen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Schichten vorliegt, sodass die soziale Lage vor Augen geführt wird. Hinzu kommt, dass die Figuren jeweils verschiedene Altersgruppen vertreten und einige Figuren von wichtigen historischen Ereignissen erzählen, die vor der erzählten Zeit stattgefunden haben. Dadurch, dass ihre Lebenserfahrung und früheren Erlebnisse sich in der Erzählung wiederfinden, wird direkt auf die unmittelbare politische Vergangenheit Deutschlands verwiesen. So kann man zusammenfassend vorab festhalten, dass *Der Untertan* inhaltlich über ein

unglaubliches Maß an Breite verfügt und die Erzählung aus der Gegenwart herausragt. Was den Roman so besonders macht, ist die Herangehensweise, die Vergangenheit und die Zukunft der Leserschaft nahezubringen, ohne dass sie fremd oder verwirrend erscheinen, sondern als eine verbindliche Komponente der gegenwärtigen Gesellschaft empfunden werden. Dadurch wird die Kritik nicht in Form von einer schlichten Ablehnung der gegenwärtigen gesellschaftlichen Lage vermittelt, sondern sie reflektiert die Sehnsucht zu einer besseren Gegenwart.

Zusammenfassend kann man an dieser Stelle betonen, dass Thomas und Heinrich Mann zwar einen unterschiedlichen Ausgangspunkt und in den erwähnten Werken jeweils ein unterschiedliches Motiv hatten. Allerdings waren sie beide auf der Suche nach einem neuen Wertesystem, das sie mit ihrem Werk zu reflektieren suchten. Insgesamt findet sich in beiden Werken die Behandlung der Menschheitsentwicklung und die Thematisierung der weltanschaulichen Frage. Die menschlichen Ideale stehen in beiden Werken im Zentrum. Sowohl *Der Zauberberg* als auch *Der Untertan* repräsentieren eine Alternative zur Aussichtslosigkeit der Strömungen des Irrationalen und zeigen in ihrer Form und ihrem Inhalt einen Ausweg aus dem Dilemma zwischen dem Realismus und dem Modernismus. In den folgenden Kapiteln findet sich eine ausführliche Analyse des *Zauberberg* und des *Untertan*, mit der diese Aspekte genauer untersucht und an spezifischen Textstellen aufgezeigt werden sollen. Infolgedessen sollen im Hinblick auf die Expressionismusdebatte Schlüsse gezogen werden.

4.1. *Der Zauberberg* als ein Handbuch neuer Wertvorstellungen

Die Entstehungsgeschichte des *Zauberberg* ist für den Werdegang von Thomas Mann von besonderer Bedeutung. Wie schon erwähnt, hat Thomas Mann während der Schreibphase, die sich über Jahre hinweggezogen hat, ein anderes bedeutsames Werk, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, veröffentlicht. Auch diese Tatsache lässt schlussfolgern, dass es eine Phase war, die eine besondere Bedeutung für Manns Werk hatte. Der Erste Weltkrieg war vorüber und Deutschland war mit Fragen konfrontiert,

die für einen Intellektuellen wie Thomas Mann nicht zu umgehen waren. Seine Fiktion genügte vermutlich nicht mehr und er fand den Ausweg in der Verfassung seines manifestartigen Werkes mit dem Titel *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Der *Zauberberg* wirkt in vielerlei Hinsicht wie eine Ergänzung dazu in Form von Fiktion. Der Roman stellt anhand der Figurenkonstellation verschiedene Ideologien zur Schau, allerdings wird keine dieser wirklich bejahend dargestellt. Vielmehr scheint der Text repräsentativ für die gegenwärtige Lage in Deutschland zu stehen, wo große Gesellschaftsgruppen auf der Suche nach neuen Prinzipien waren. In einer solchen Phase war sich Thomas Mann im Klaren, dass es nicht den Verhältnissen der Gegenwart entsprach, die vormoderne Normenwelt wiederzubeleben. Im Prinzip vertrat er die Ansicht, kulturelle Werte zu verteidigen und sie weiterleben zu lassen, allerdings musste nach dem Verfall eine Gesamtheit von Prinzipien neu aufgestellt werden, die die Grundlage für eine neue gesellschaftliche Ordnung darstellen sollten. So stellt auch Hans Mayer fest: „Es geht bei Thomas Mann um einen neuen Versuch der Sinngebung; in der verfallenden Gesellschaft sollen die Positionen der Vergangenheit gleichzeitig bewahrt, entschärft und sublimiert werden.“ (Mayer, 1980: 122) Der Weltkrieg und die Krisen, die die junge Republik prägten, lösten eine politische Sensibilität aus, die sich in Manns Werken in Form von Suche nach einer neuen fortschrittlichen Form von Humanität spürbar macht. Die Erfahrung im Kaiserreich sowie die Kriegserfahrung führten dazu, dass Thomas Mann sich um die Möglichkeit einer bürgerlichen demokratischen Ordnung Gedanken machte und diese in der Gestaltung seines Werkes thematisierte. In der Weimarer Periode gewann seine politische Ansicht an Klarheit und es ist bekannt, dass er nunmehr eine konkrete Vorstellung von einer demokratischen Gesellschaft und einem verantwortungsbewussten Bürger hatte. Diese war seinen Werken ebenso zu entnehmen. Es ist deutlich zu erkennen, dass infolgedessen die Kritik am Bürgertum mit dem *Zauberberg* präzisiert wird.

Der Protagonist Hans Castorp ist ein junger Mann aus der Hansestadt Hamburg und stammt aus bürgerlich-liberalem Milieu. Er hat sein Studium vor kurzer Zeit abgeschlossen und plant bald als Ingenieur ins Berufsleben einzusteigen, als er im

Sanatorium ankommt, um seinen Vetter zu besuchen. Im Sanatorium befindet er sich anfangs als Hospitant. Er besucht seinen Vetter, der sich schon seit längerem wegen Lungenbeschwerden dort aufhält, allerdings verlängert Castorp seinen Aufenthalt, als der Oberarzt auch bei ihm ein gesundheitliches Problem feststellt. Anfangs wundert er sich über den Alltagsablauf im Sanatorium, doch je länger er „oben“ im Sanatorium verweilt, umso stärker zweifelt er an den Wertvorstellungen der „unten“ herrschenden Ordnung, womit die bürgerliche Gesellschaft und deren Werte gemeint sind. Infolgedessen beginnt er, den Sinn des automatisierten Verlaufs in seinem bisherigen Leben zu hinterfragen. An dieser Stelle ist es wichtig, zu erwähnen, dass Hans Castorp seitens Familienmitglieder angeboten wird, seinen Vetter zu besuchen und währenddessen sich selbst auch ein wenig zu erholen, wobei Hans eigentlich annimmt, dass es ihm gesundheitlich ganz gut geht. Der Rat, sich ein wenig bei seinem Vetter zu erholen, da er aus einer stressigen Phase komme, vermittelt allerdings die Nachricht, dass Castorp schon vor seinem Aufenthalt im Sanatorium mit den Erwartungen der bürgerlichen Ordnung nicht besonders zurechtzukommen schien. Nach der Hauptprüfung, die Hans abgelegt hatte, schlug ihm der Familienarzt eine Auszeit vor. Onkel Tienappel, bei dem Castorp aufwuchs, bestätigte diesen Vorschlag:

„Luftveränderung [...] eine gründliche [...] Er brauche einen vernünftigen Luftdruck, sonst kriege er Zufälle. Ins Hochgebirge solle Castorp reisen [...] Joachim besuchen. [Er] nämlich war krank, - nicht krank wie Hans Castorp, sondern wirklich krank.“ (Mann, 1991: 55)

Castorps Zustand, der insbesondere dadurch gekennzeichnet ist, dass er nicht bereit ist, ins Berufsleben einzusteigen, wird von seinem Umfeld als eine Form des Krankheitszustands aufgefasst. Man ist sich allerdings dessen bewusst, dass es eine andere Art von Krankheit sein muss, als die, an der Joachim leidet. Hans Castorp wird offensichtlich für geistig unfähig gehalten und man nimmt an, dass er nicht bereit sei, die auf ihn zukommenden Aufgaben und Verantwortungen des Alltags zu bewältigen. Im Abschnitt über Castorps Werdegang wird weiterhin beschrieben, dass er schon seit seiner Kindheit mehrmals die Orientierung verlor. Der Erzähler macht die Bemerkung, dass „seine Neigung zu dösen [...], nämlich mit schlaffem Munde und ohne einen festen Gedanken ins Leere zu träumen“ (Mann, 1991: 34) seinem Onkel aufgefallen war und er

deshalb vom Arzt ein blutbildendes Getränk geschrieben bekam. Im weiteren Verlauf des Romans, als Castorp und der Berghof Anwohner Herr Settembrini sich allmählich besser zu kennen beginnen, macht Settembrini ausgehend von Castorps Unangepasstheit die Feststellung, dass er das „Sorgenkind des Lebens“ (Mann, 1991: 396) sei. Castorp gibt sich zufrieden mit dieser Beschreibung, denn auch er beginnt zu erkennen, dass er sich in der bürgerlichen Gesellschaft im Flachland nicht zurechtfindet. In der Beschreibung seiner Jugendjahre macht sich bemerkbar, dass er es versucht hat, als ein Teil der Gesellschaft wirksam zu werden. Er hatte es ja schließlich vererbt: „Bequem und nicht ohne Würde trug er auf seinen Schultern die hohe Zivilisation, welche die herrschende Oberschicht der handeltreibenden Stadtdemokratie ihren Kindern vererbt.“ (Mann, 1991: 35) Doch besonders nach dem Gymnasialabschluss merkt er, dass er sich seiner Vorlieben und Zuneigungen gar nicht bewusst ist. Der Erzähler betont ganz bewusst, dass es zwar jedem Menschen Schwierigkeiten bereitet, sich selbst zu verwirklichen, jedoch sei es in Castorps Fall stärker ausgeprägt:

„Der Mensch lebt nicht nur sein persönliches Leben als Einzelwesen, sondern, bewußt oder unbewußt, auch das seiner Epoche und Zeitgenossenschaft [...] Dem einzelnen Menschen mögen mancherlei persönliche Ziele, Zwecke, Hoffnungen, Aussichten vor Augen schweben, aus denen er den Impuls zu hoher Anstrengung und Tätigkeit schöpft; wenn das Unpersönliche um ihn her, die Zeit selbst der Hoffnungen und Aussichten bei aller äußeren Regsamkeit im Grunde entbehrt, wenn sie sich ihm als hoffnungslos, aussichtslos und ratlos heimlich zu erkennen gibt und der [...] Frage nach einem letzten, mehr als persönlichen, unbedingten Sinn aller Anstrengung und Tätigkeit ein hohles Schweigen entgegengesetzt, so wird [...] eine gewisse lähmende Wirkung solches Sachverhalts fast unausbleiblich sein.“ (Mann, 1991: 37)

Der Erzähler fügt hinzu, dass es anfangs für Hans nicht ganz der Fall war, dass er den Sinn in seinem Leben komplett hinterfragte. Doch die Andeutungen sind eine Art Vermutungen des Erzählers, der mit diesen Bemerkungen einen Leitfaden für die kommenden Ereignisse und den unerwartet langen Aufenthalt Castorps am Berghof zur Verfügung stellen versucht. Dass Castorp allerdings bis zur Aufnahme des Studiums gar nicht wirklich wusste, was er im weiteren Verlauf seines Lebens machen wollte, wird vom Erzähler ebenso stark hervorgehoben. Es fällt auf, dass vor allem das Gefühl der Unentschlossenheit den Werdegang Castorps prägte. Später wird der Leser erkennen, dass der Protagonist auch infolge seiner geistigen Entwicklung am Berghof noch lange

nicht gut darin ist, Klarheit über die Verhältnisse zu gewinnen sowie unbefangen und entschlossen zu handeln. Daneben ist seine Unentschlossenheit in verschiedenen Lebensbereichen ein Zeichen für seine fehlende ideologische Gesinnung, die ihn schließlich im Sanatorium offen für Einflüsse von außen macht.

Die Frage danach, ob Castorp sich auf einen längeren Aufenthalt am Sanatorium einlassen wird, beschäftigt den Leser ziemlich lange. Als er den Schritt wagt, sich endgültig dort niederzulassen, wird es für die Leserschaft spürbar, dass diese Entscheidung der Anfang einer Abrechnung mit der bürgerlichen Welt ist. Die Welt des Sanatoriums ist nämlich genau das Gegenteil der bürgerlichen Welt Hamburgs, die durch Tüchtigkeit und harte Arbeit gekennzeichnet ist. Der Aufenthalt am Berghof scheint im Sinne von Produktivität nichts zu bieten, da die Anwohner erkrankt sind und infolge ihrer langwierigen Aufenthalte kaum mehr die Möglichkeit für sie besteht, wieder einmal zu arbeiten. Daraus folgen eine Trägheit und Energielosigkeit, die den Alltag im Sanatorium prägen. Der oben erwähnte Rat Hansens Onkels lässt schließen, dass Hans sich in der Welt der Disziplin und Ordnung nicht zurechtfindet. Aus diesem Grund wirkt sein unproduktives Leben am Zauberberg wie eine Fortsetzung eines Lebens, das zuvor schon den Sinn verloren hatte. Allerdings gibt ihm das angehende Abenteuer am Berghof eine Menge Material, das im Nachhinein als Werkzeug dienen könnte, das Leben im Flachland sinnvoll zu gestalten. In diesem Sinne zeigt Castorps Entscheidung, am Sanatorium zu bleiben, seine Bereitschaft für eine tiefgründige geistige Wandlung und soeben die Bereitschaft, die bisherigen Verhältnisse in seinem Leben zu verändern. Das Unterkapitel, in dem er einen Brief an seine Familie verfasst und seine Entscheidung, nicht zurückzukehren, bekannt gibt, heißt „Freiheit“ (Mann, 1991: 233). Mit dieser Betitelung wird stilistisch vermittelt, dass er sich von den Normen seines vorigen Lebens loszulösen beginnt. Auffällig ist, dass von da an Castorps geistiger Wandel beschleunigt wird und dass er sich hoch motiviert damit beschäftigt, eine Sinngebung des Lebens hervorzubringen. Die Tatsache, dass er am Ende des Romans ins Flachland zurückkehrt, stellt vor Augen, dass seine geistige Einsicht ins Handeln umgesetzt wurde. Allerdings endet sein Abenteuer auf dem Kriegsfeld. Auch

wenn er mit seinem Handeln nichts mehr bewegen kann, da eben Krieg herrscht, bietet seine Einsicht die Grundlage für kommende Generationen, die nicht krank sind und das Potenzial in sich bergen, bewusst zu handeln und das bürgerliche Leben neu zu formieren. Denn die kranke Generation ist zwar nicht genesen, aber größtenteils mit dem Krieg verwesen.

Hans Castorp ist verhältnismäßig gebildet, als er am Berghof ankommt. Deshalb orientiert sich seine Progression an seinen bereits bestehenden gedanklichen Zügen, die, wenn auch indirekt, darauf hinweisen, dass er seither kritisch gegenüber den bestehenden bürgerlichen Zuständen gewesen ist:

„Hans Castorp war weder ein Genie noch ein Dummkopf, und wenn wir das Wort ‚mittelmäßig‘ zu seiner Kennzeichnung vermeiden, so geschieht es aus Gründen, die nicht mit seiner Intelligenz und kaum etwas mit seiner schlichten Person überhaupt zu tun haben [...] Sein Kopf genügte den Anforderungen des Realgymnasiums, ohne sich überanstrengen zu müssen, — aber dies zu tun, wäre er [...] unter keinen Umständen [...] geneigt gewesen [...], weil er unbedingt keinen Grund dazu sah oder, richtiger gesagt: keinen unbedingten Grund; und eben darum vielleicht mögen wir ihn nicht mittelmäßig nennen, weil er das Fehlen solcher Gründe auf irgendeine Weise empfand.“ (Mann, 1991: 36)

Anhand dieser Textstelle kann man erkennen, dass Hans Castorp zwar über die notwendige Intelligenz und die Grundlage verfügte, um in gesellschaftlichen Institutionen überdurchschnittlich zu sein und mit Blick auf sein Berufsleben erfolgreich zu werden. Jedoch wird hier betont, dass ihm der Ansporn für die Anstrengung in dieser Richtung fehlte. Der Erzähler geht nicht auf die möglichen Ursachen ein, doch es reicht aus, um nachzuempfinden, dass Castorp am gesellschaftlichen System, in das er hineingeboren ist, etwas auszusetzen hat. Seine hinterfragende Haltung stützt sich nicht auf Ideen, mit deren Hilfe er sich eine Meinung bildet. Vielmehr handelt es sich in Castorps Fall um Gefühle, die eine Hinterfragung auslösen. Dementsprechend zeigt sich keine Kritik Castorps am Geschehen, sondern allein das Fehlen seiner Funktionsfähigkeit lässt Schlüsse ziehen, dass tief in ihm der kritische Blick überwiegt. Es wird deutlich erkennbar, dass sich dieser kritische Blick während seines Aufenthaltes am Berghof verschärft. In der ersten Hälfte der Erzählung resultiert seine geistige Entwicklung darin, dass er die unten herrschenden Normen und Werte immer skeptischer betrachtet und sich von ihnen immer weiter distanziert. Schon zu Beginn, als

er am Berghof unbekümmert und leidenschaftlich wie immer seine Zigarre zu rauchen sucht, sieht er, dass etwas nicht in Ordnung ist, als er merkt, dass ihm die Zigarre nicht schmeckt. Dieser Moment ist der Anfang der Realisierung Castorps, dass er in seinem bisherigen alltäglichen Leben nur scheinbar appetitlich gewesen ist. Später drückt er diese Einsicht viel konkreter aus und macht beispielweise folgende Bemerkung: „Es ist eine grausame Luft da unten, unerbittlich. Wenn man so liegt und es von weitem sieht, kann es einem davor grauen“ (Mann, 1991: 275). Die Erfahrung mit der Zigarre ist daneben auch der erste Schritt bei seiner Annäherung an das Konzept der Krankheit. Er fürchtet, auch erkrankt zu sein, da er kein Gefallen am Rauchen hat. Insgesamt muss man unterstreichen, dass Castorps kritische und analytische Bewertung der Verhältnisse sich durch die gesamte Erzählung bemerkbar macht. Allerdings wird sie stärker dadurch ausgeprägt, dass die Gegensätzlichkeit zwischen den beiden Ideologen Settembrini und Naphta ins Spiel kommt, mithilfe derer Castorp anfängt, seine eigene Meinung zu entfalten. Besonders den edukativen Einfluss Settembrinis begrüßt Castorp sehr. Settembrini fragt ihn einst: „Wollen sie mir auch fernerhin erlauben, Ihnen bei Ihren Übungen und Experimenten ein wenig zur Hand zu gehen und berichtend auf Sie einzuwirken [...]? – Aber gewiß, Herr Settembrini!“ (Mann, 1991: 279). An dieser Stelle sieht man Hansens Freude am Austausch mit Settembrini, aber auch zeigt sich hier, dass Settembrini die geistige Entwicklung Castorps mitverfolgt und seine eigene Teilhabe daran bewusst betont. Der Wandel des Menschen durch Austausch stimmt nämlich mit dem aufklärerischen Gedankengut, dem Glauben an Fortschritt und der Bildungsidee Settembrinis überein.

Hans Castorp kommt am Ende seiner geistigen Entwicklung nicht an einem Punkt an, der allumfassende Antworten für seine großen Fragen zur Verfügung stellt. Seine geistige Entwicklung im Text hat zweifelsohne nicht die Funktion, einen endgültigen Standpunkt zu definieren. Im Gegenteil sieht man ihn in einer verwirrten Lage und beinahe am Rande des Untergangs, weil er eben selbst kein klares Wertesystem erstellen konnte. Besonders in Momenten, in denen sich die Diskussionen zwischen Settembrini und Naphta zuspitzen, wird Hans immer wieder von Verwirrtheit befangen:

„In Hansens Gedanken- und Vorstellungswerkstatt ging es drunter und drüber. Da war der blaubemantelte Tod als humanistischer Rhetor; und wenn man den pädagogischen Literaturgott und Menschenfreund näher ins Auge faßte, so hockte da statt seiner eine Affenfratze mit dem Zeichen der Nacht und der Zauberei an der Stirn [...] In das Dunkel, worein er sich vor der Verwirrung gerettet, klang Settembrinis Stimme, der fortfuhr, die Literatur zu preisen. (Mann, 1991: 552)

Allerdings ist er vom endlosen Drang erfasst, auf irgendeine Weise aus der Ausweglosigkeit herauszufinden. Dieses Gefühl stellt die notwendige Grundlage für einen Ausweg dar. Im weiteren Verlauf sieht man außerdem, dass seine Entwicklung sein Selbstbewusstsein verstärkt und dass er zumindest in Sachverhalten, in denen er gut informiert ist, sich klar auszudrücken weiß:

„Neuerdings verwirrte und verhaspelte Hans Castorp sich nicht mehr bei solchen Expektationen und blieb nicht stecken. Er sprach seinen Part zu Ende, ließ die Stimme sinken, machte Punktum und ging seines Weges wie ein Mann.“ (Mann, 1991: 617)

An dieser Stelle ist ganz deutlich zu sehen, wie die geistige Steigerung Hans Castorps seinen Charakter zu prägen beginnt. Die Wirkung von Wissen und Einsicht zeigt sich in Form von Sicherheit und stärkerem Auftreten. Castorps Träume weit vor dem Schluss des Romans zeigen weiterhin, dass er im Hinblick auf die Zukunft einen zuversichtlichen Ausgangspunkt einnimmt. Es besteht für ihn vielleicht nicht mehr die Möglichkeit, Verhältnisse zu verändern, zumal er vorab noch immer am Berghof ist und nicht innerhalb eines bürgerlichen Systems eine funktionsfähige Position vertritt. Jedoch zeigt seine Einsicht das Potenzial des Bürgers, eine besser funktionierende gesellschaftliche Ordnung zu schaffen.

Die Figurenkonstellation im Roman ist ein ganz besonderes Element des *Zauberberg*, da ihr eine besondere Funktion in der geistigen Entwicklung Castorps zukommt. Durch die sich abwechselnde Darstellung unterschiedlicher Lebensauffassungen der Figuren bietet sich die Möglichkeit, einhergehende Konventionen innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft in der besonderen Zeitphase wertend darzustellen. Alltägliche Verpflichtungen wie berufliche Leistung, Aufgaben die man zugunsten der Familie zu erfüllen hat oder aber die nationale Zugehörigkeit einer Person erfahren anhand dieser Charaktere einen Sinnverlust, da im Sanatorium die Vorherrschaft von Krankheit und Tod diese unwichtig wirken lassen. So erscheinen bürgerliche Pflichten, die beim Vetter des Protagonisten Joachim am ehesten zu spüren sind, lächerlich, wohingegen die

alltägliche Erfahrung im Sanatorium wahrlich bedeutsam erscheint. Sobald Castorp Kontakte knüpft, fängt er an, sich am Sanatorium besser zu fühlen: „Selbstverständlich kann keine Rede davon sein, dass ich mich langweile, im Gegenteil, ich kann wohl sagen, ich amüsiere mich königlich.“ (Mann, 1991: 147) Bei den Gesprächen der Anwohner fällt das Vorherrschen von propagierenden Figuren auf, die ihre Meinung zu besonderen Sachverhalten äußern und häufig sehr lange, monologhafte Kommentare machen. Besonders diejenigen, die im häufigen Austausch mit dem Protagonisten Hans Castorp erscheinen, nehmen ganz besonders scharfe Stellungen ein und vertreten bestimmte Ideologien. Somit kann man sie ganz einfach kategorisieren. Ludovico Settembrini repräsentiert beispielsweise das aufklärerische Gedankengut, der marxistische Naphta einen gesellschaftlichen und politischen Radikalismus, Chefarzt Behrens die destruktiv rationale Weltsicht und der Plantagenbesitzer Peeperkorn eine Irrationalität, die auf dionysischen Ideen fußt und die mystische Zuwendung widerspiegelt. Diese Kategorisierung der Figurenwelt reflektiert ganze Meinungsrichtungen und geistige Strömungen. Allerdings muss man dazu sagen, dass die Figuren durch die strikte Einteilung mit Blick auf ihre Herkunft und Weltsicht eine karikaturartige Erscheinung erhalten. Castorp, der, wie schon angesprochen, zu Anfang der Erzählung, als er gerade erst im Sanatorium ankommt, verzweifelt ist und sich anscheinend nicht ganz wohl in der bürgerlichen Gesellschaft gefühlt hat, bekommt all diese Herangehensweisen zu Gesicht und geht durch eine seelische Entwicklung, die in der linearen Form des *Zauberberg* wiederzufinden ist und den Leitfaden der Erzählung darstellt. Diese ist eine Art Fortbildung, durch die der Protagonist geht und am Ende eine neue Perspektive erhält. Es zeigt sich, dass der Protagonist grundlegende radikal positionierte Ideen ablehnt und eine Synthese aus den für ihn nützlichen Elementen jeder Ideologie zu machen versucht. Er erkennt, dass sowohl Naphta als auch Settembrini nur Teile der Wahrheit darlegen können:

„Sie sind beide Schwätzer. Der eine ist wollüstig und boshaft, und der andere bläst immer nur auf dem Vernunfthörnchen [...] Es ist Philisterei und bloße Ethik [...] Doch will ich's auch mit des kleinen Naphta Teil nicht halten [...] Ihr Streit und ihre Gegensätze sind selber nur ein [...] verworrener Schlachtenlärm.“ (Mann: 1991, 678)

Die unzähligen Auseinandersetzungen zwischen Settembrini und Naphta führen, wenn auch auf Umwegen, zur geistigen Entwicklung Castorps und besonders ab dem Unterkapitel „Schnee“ beginnt Hans Castorp einige Fragestellungen zu klären. Zumindest versteht er, dass weder Settembrini noch Naphta klare Antworten geben können. Diese Einsicht bringt ihn zwar weiter, jedoch ist er nicht viel weiter als bei seiner Ankunft am Zauberberg. Noch immer hat er sich keine eigene Meinung gebildet. Spannungen und Widersprüche prägen durch den gesamten Text hindurch die geistige Entwicklung Castorps und es findet sich im Verlauf der Erzählung eine Zuspitzung der Gegenüberstellung von Gegensätzen. Settembrini, der die bürgerliche Tätigkeit befürwortet, weist eigentlich auf das Flachland hin. Er ist an Castorps Beruf als Bauingenieur interessiert und weiß seine Qualifikation wertzuschätzen. Settembrinis Diskussionspartner Naphta dahingegen ist in gewissem Maße anti-aufklärerisch, wenn er den Terror lobt. Hans Castorp fühlt sich häufig durch diese Gegensätzlichkeit durcheinandergebracht:

„Ach, die Prinzipien und Aspekte kamen einander beständig ins Gehege, an innerem Widerspruch war kein Mangel, und so außerordentlich schwer war es zivilistischer Verantwortlichkeit gemacht, nicht allein, sich zwischen den Gegensätzen zu entscheiden, sondern auch nur, sie als Präparate gesondert und sauberzuhalten [...] Es war die allgemeine Überkreuzung und Verschränkung, die große Konfusion, und Hans Castorp meinte zu sehen, daß die Streitenden weniger erbittert gewesen wären, wenn sie ihnen selbst nicht beim Streite die Seele bedrückt hätte.“ (Mann, 1991: 493)

Die Antithetik, die sich durch den gesamten Roman hindurch bemerkbar macht und besonders in der gegenübergesetzten Position der Figuren sichtbar wird, ist ein Bekenntnis des Romans zum dialektischen Weltbild. Das Resultat der seelischen Weiterentwicklung Castorps bleibt, wie schon erwähnt, offen, allerdings ist für den Leser klar zu sehen, dass er durch die Dynamik, die aus dieser Gegensätzlichkeit wächst, zu einem neuen Individuum mit einer neuen Konzeption von einer Weltanschauung wandelt. Auch wenn die Widersprüche zu einer Verwirrtheit führen, lösen sie im Endeffekt die Erkenntnis Castorps aus.

Der Italiener Settembrini steht, wie schon angesprochen, für das aufklärerische Gedankengut des Westens. An dieser Stelle soll hinzugefügt werden, dass sein Optimismus in der Erzählung zwar etwas ironisch wirkt, in einer Phase der

gesellschaftlichen Krise jedoch einen Ausweg symbolisiert. Nicht nur die unten im Flachland vorherrschende politische und wirtschaftliche Lage und der bevorstehende Krieg, sondern auch die Lage am Berghof – die Tatsache, dass die Anwohner des Sanatoriums Tag für Tag mit dem Tod konfrontiert sind – führen gezwungenermaßen zu einer Verzweiflung und einer pessimistischen Weltsicht. So betrachtet fällt Settembrinis Motivation umso mehr auf, deren Ursprung die Prinzipien und Ideale des aufklärerischen Humanismus sind. Das durch Settembrini repräsentierte aufklärerische Denken ist nämlich vom Potenzial des Individuums überzeugt, das durch Vernunft und Willen erweckt werden kann. Als Aufklärer und Humanist schätzt er die Arbeit und ist von der Macht, die aus der Verbindung von Arbeit und Vernunft entsteht, fest überzeugt: „Ich glaube an den Fortschritt, gewiß.“ (Mann, 1991: 66) Dieser feste Glaube ruft die Zuversicht und den optimistischen Blick in die Zukunft hervor, der in dieser von Krisen gekennzeichneten Phase, in der jegliche Werte hinterfragt werden, komplett verloren gegangen zu sein scheint. Die Gründe dafür, dass der Optimismus Settembrinis übertrieben und ironisiert wirkt, sind die Diskrepanz zur vorherrschenden verzweifelten Lage und die Hoffnungslosigkeit, die das Bürgertum ergriff. Jedoch zeigt sich im Roman, dass Hans Castorp Settembrinis Ideen mit der Zeit nicht übertrieben findet, sondern – im Gegenteil – diese immer öfter mit der gegenwärtigen Situation in Verbindung zu setzen versucht. Er macht mehrmals die Anmerkung, dass er Settembrinis Gedanken „hörenswert“ (Mann, 1991: 105) findet:

„Dies alles fand der junge Hans Castorp hörenswert [...] Wie wir sagten, nahm gutwillig Kenntnis davon und öffnete ihnen zur Prüfung sein Inneres: woraus vor allem erhellt, wie vorteilhaft der wachende Mensch sich von dem blöde träumenden unterscheidet [...] Als Wachender aber hörte er ihm höflich und aufmerksam zu und suchte rechtlich gesinnt die Widerstände auszugleichen und niederzuhalten, die sich gegen des Mentors Anordnungen und Darstellungen in ihm erheben wollten. Denn daß gewisse Widerstände in seiner Seele sich regten, soll nicht geleugnet werden: es waren solche, die von früher her, ursprünglich und immer schon darin vorhanden gewesen.“ (Mann, 1991, 170)

Hans Castorp – wie hier der Erzähler betont – versucht Settembrinis Gedanken in aller Gelassenheit zu verstehen. Im weiteren Verlauf der Handlung sieht man, dass diese Ideen ihn verändern. Mit der Zeit wandelt er vom skeptischen und pessimistischen Menschen zu einer freundlichen aber doch distanzierten Person, die im Umgang mit

Mitmenschen äußerst begabt ist. Oft vermittelt er unter Anwohnern des Sanatoriums, wenn es zur Gegensätzlichkeit kommt und unter mehreren Personen von unterschiedlicher Ansicht eine Einigkeit gefunden werden soll. Insofern vertritt er die Mitte, von der ausgehend er offen für jede Meinung zu sein versucht und nicht an bestimmten Anschauungen starr festhält. Die Vielfalt an Persönlichkeiten und Meinungen scheint ihm zu gefallen. Auch wenn diese Eigenschaft Castorps auf den ersten Blick von Nutzen erscheint, wird in seinem Vorbehalt die unbeteiligte Haltung innerhalb der Vorkriegsgesellschaft ironisiert. Der Lebensraum des Berghofs erlaubt ihm zwar eine gewisse Stumpfsinnigkeit, da hier keine krisenhafte Lage vorherrscht. Jedoch wird mit dieser Stellung des Protagonisten darauf aufmerksam gemacht, dass die beschränkte Stellungnahme ein Defizit des Individuums ist. Sieht man genauer hin, so kann man feststellen, dass die Erzählung sehr auf die Engstirnigkeit und Unbelehrbarkeit des Bürgers fokussiert. Man kann davon ausgehen, dass hiermit Kritik an einer in dieser Phase in der deutschen Gesellschaft vorherrschenden Haltung geübt wird.

In Bezug auf die Figurenkonstellation kann man ergänzend betonen, dass die Zusammenkunft der drei unterschiedlichen Typen – Settembrini, Naphta und Hans – eine besondere Dynamik im Roman hervorbringt. Einerseits findet sich in der Darstellung der Figur des Settembrini die Kritik an der Gesellschaft wieder. Es wird angedeutet, dass grundlegende Fragen der modernen Gesellschaft noch lange nicht begriffen sind. Settembrinis andauernde Hervorhebung aufklärerischer Werte und dem geistigen Erbe bürgerlicher Kultur unterstreicht nämlich, wie selbstverständlich diese Prinzipien eigentlich sind und sich längst eingeprägt haben müssten. Gleichzeitig zeigt die Stumpfsinnigkeit Hans Castorps, die am Anfang seines Aufenthalts im Sanatorium besonders stark zu sehen ist, dass diese Grundprinzipien vom durchschnittlichen Bürger keineswegs internalisiert sind. Naphtas radikale Haltung dient zum Ausgleich dieser in der Figur des Castorp repräsentierten Trägheit und fungiert als die notwendige Triebkraft, sich auf die Suche nach Lösungen zu machen. Auch wenn die Dialoge von Unstimmigkeit geprägt sind, sind die Debatten durch die Suche nach einer einheitlichen Weltanschauung gekennzeichnet. Das fortbestehende Wortgefecht zwischen Settembrini

und Naphta ist eine Folge dieser Suche. Die wichtigsten Probleme des Übergangs Deutschlands zum modernen Kapitalismus finden in dieser Diskussion einen Ausdruck. Das Ziel ist, so scheint es, dass sich aus der Ausführung der Diskussion ein Ideal für das Bürgertum herauskristallisiert.

Neben der Interaktion mit den beiden Figuren Settembrini und Naphta spielt die umfangreiche Lesetätigkeit Hans Castorps eine große Rolle bei seinem Werdegang. Er liest besonders naturwissenschaftliche und medizinische Bücher und stellt sich Fragen wie, „was war das Leben nun“. (Mann: 1991, 379) In seinen Gedanken, gibt er zu erkennen, dass er den Idealen des Humanismus nahe ist:

„Der Mensch ist Herr der Gegensätze, sie sind durch ihn, und also ist er vornehmer als sie [...] Ich will gut sein. Ich will dem Tod keine Herrschaft einräumen über meine Gedanken! Denn darin besteht die Güte und Menschenliebe, und in nichts anderem.“
(Mann: 1991, 523)

Hans kommt zu dieser Einsicht bei seinem Ausflug ins Gebirge, bei dem er beinahe ums Leben gekommen wäre. Es ist ganz besonders auffällig, dass er bei seiner Ankunft am Sanatorium diesen Vorsatz schon fast wieder vergessen zu haben scheint: „Was er gedacht, verstand er schon diesen Abend nicht mehr so recht.“ (Mann, 1991: 525) Dieser Moment ist wichtig, da es darauf hinweist, dass nicht die Idee und der Einfall allein wichtig sind, sondern die Handlung genauso bedeutsam ist. Wenn die Erkenntnis nicht zum Handeln bewegt, dann verliert sie ihre Bedeutung. Hier findet sich wieder einmal eine Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft, in der die Menschen über eine Vielzahl von Sachverhalten informiert sind, aber nicht demgemäß handeln. Auch kann man hieraus den Schluss ziehen, dass die Erzählung das Nicht-Handeln der Intellektuellen ironisiert. Die Avantgardisten waren, wie in vorigen Abschnitten ausführlich dargestellt wurde, über die Verhältnisse informiert und die Erkenntnis war zweifelsohne gegeben, jedoch befürworteten sie in ihrem Werk das Nicht-Handeln und das beklemmte Zusehen der Ereignisse.

Der Werdegang Hans Castorps, dessen siebenjähriger Aufenthalt am Sanatorium Berghof eine geistige Entwicklung herbeiführt, stellt die zentrale Thematik des *Zauberberg* dar. Auch wenn die Geschichte Hans Castorps seine Jugendjahre und seine anschließend komplette Loslösung von seiner Heimat umfasst, unterscheidet sich das

Werk in vielerlei Hinsicht von einem Erziehungsroman. Es handelt sich zwar um einen Prozess des Heranreifens Hansens, das in Form von geistiger Emanzipation zu sehen ist, jedoch erreicht er als Folge dieses Prozesses kein Endstadium der Reife. Vielmehr liegt die Betonung auf der Tatsache, dass Castorp der ewig Lernende ist. Infolgedessen erlangt er häufig in verschiedenen Zusammenhängen und in Verbindung mit ganz unterschiedlichen thematischen Schwerpunkten eine Einsicht, die er durch den gesamten Roman hindurch wiederholt gewinnt, sodass insgesamt von einer Steigerung im Werdegang von Hans Castorp gesprochen werden kann. Dieser Aspekt unterstreicht den optimistischen Ton im Werk und ist ein wichtiges Element, das den *Zauberberg* von Thomas Manns Frühwerk unterscheidet. Die Selbstentwicklung Castorps symbolisiert seinen inneren Wandel, seine Unentschlossenheit und immer fortbestehende Suche nach dem Sinn des Lebens, von dem er sich eine Orientierung erhofft, zeigen dahingegen die Anzahl der Möglichkeiten, die ihm bevorstehen. Wichtig ist hier festzuhalten, dass man insofern nicht von einem Bildungsroman sprechen kann, als Castorp keine wahre Neuorientierung erfährt. Trotzdem muss man schon sagen, dass er durch seine Entwicklung zu einem neuen Bekenntnis im Leben hingerissen ist, infolgedessen er sich nicht mehr vorstellen kann, in sein altes Leben zurückzukehren.

Die zeitliche Einordnung des Romans zeigt, dass die gesellschaftliche Krise die thematische Grundlage darstellt, die sich allerdings im isolierten Sanatorium nicht direkt spürbar macht. Dahingegen wird die Krise in der Erzählung mit dem Leitmotiv der Krankheit dargestellt. *Der Zauberberg* spielt sich an einem Ort ab, an dem sich Kranke angesammelt haben, jedoch liegt kein Vorfall vor, bei dem auch nur eine der Figuren genest. So betrachtet erweisen sich die Anwohner des Berghofs als unheilbar. Zumindest wird sichtbar, dass ihre Genesung hier an diesem Ort nicht möglich ist. Mit Blick auf die gesellschaftliche Erkrankung ist das ein Hinweis darauf, dass der Ausweg aus der Krise nicht ganz einfach zu finden ist. Einst steht fest; wer weiterleben will, muss den Zauberberg verlassen. Auch wenn die Genesung im Text nicht thematisiert wird, muss man dazu sagen, dass *Der Zauberberg* den Krankheitszustand nicht beschönigt. Die Handhabung des Krankheitsmotivs stellt eine Besonderheit des *Zauberberg* dar. Der

Fokus der Erzählung besteht nämlich nicht darin, allein den Verfall zu diagnostizieren und auf die Krise hinzuweisen. Vielmehr soll die Erkenntnis der Krise zugleich ein erster Schritt auf dem Weg zum Ausgang aus der Krise dienen. Die Krankheit betrifft am Sanatorium alle Anwohner. Nimmt man an, dass das Sanatorium repräsentativ für die Gesellschaft steht, so kann man schlussfolgern, dass sie ein Phänomen ist, das die gesamte bürgerliche Gesellschaft befallen hat. Diese Erkenntnis, dass eben die Gesamtheit der Bürger betroffen ist, ist sozusagen der Ausgangspunkt der Erzählung. Der Dialog zwischen Castorp und Dr. Krokowski, dem Oberarzt des Berghofs direkt zu Anfang des Romans ist ebenso in diesem Zusammenhang auffällig. Die Aussage, „mir ist nämlich ein ganz gesunder Mensch noch nicht vorgekommen“ (Mann, 1991: 29), von Krokowski ist eine Krankheitsdiagnose für die gesamte bürgerliche Welt Deutschlands. Es findet sich in der Geschichte allerdings kein Anzeichen der Hinnahme dieser Ausgangslage. Sowohl die Thematisierung der zentralen Frage nach den Werten, auf denen die Gesellschaft fußen muss, wie auch die Aufrufung aufklärerischer Werte von Settembrini zeigen die zuversichtliche Darstellung dieses Werkes, die unmittelbar durch den realistischen Stil entsteht. Anstatt – wie die avantgardistischen Schriftsteller es taten – in bruchhaften Fragmenten zu erzählen, hält Thomas Mann an der realistischen Erzählweise fest. Der feste Zusammenhang und die Wirklichkeitsnähe der Figuren, allen voran des Protagonisten, stellen eine feste Grundlage dar, die dem Verfall widerspricht. Die Harmonie, die stilistisch betrachtet das Werk dominiert, kontrahiert dem zerstörerischen Charakter der Krankheit und des Verfalls. So kann man festhalten, dass in diesem Roman eine besondere Funktion realistischen Erzählens vorliegt, die ohne Zweifel durch die im vorigen Kapitel angeführte Politisierung und die ästhetischen Prinzipien Thomas Manns bedingt ist.

Im isolierten, von der verbindlichen Zeit abgekapselten Sanatorium Berghof werden Ideen entwickelt, die insbesondere während der Entstehungsphase einer neuen humanitären Ordnung in einer Postkrieg Atmosphäre von Belang sind. Zwar ist bekannt, dass die erzählte Zeit sich vor dem Krieg abspielt, jedoch weisen die Fragestellungen besonders in den Debatten, in die Settembrini involviert ist, Spuren der verfassten Zeit

auf. Auf der Anstalt führen die Menschen kein produktives Leben. Sie haben also keinen Bezug zur Arbeitswelt, keine direkte Bindung zur Familie oder Freunden. So gesehen sind sie Bürger ohne bürgerliche Eigenschaften. Dahingegen steht die im Vergleich zu den übrigen Anwohnern lebensfreudige und wissbegierige Persönlichkeit Hans Castorps repräsentativ für den Versuch des deutschen Bürgers, seine Existenz trotz der Krise zu wahren. Die Suche des Bildungsbürgers nach wegleitenden Mustern ist ein wichtiges Motiv im *Zauberberg*. Schon auf seinem Weg zum Sanatorium ist sich Hans Castorp dessen bewusst, dass für ihn nun „Heimat und Ordnung nicht nur weit zurück lagen, sie lagen hauptsächlich klastertief unter ihm“ (Mann, 1991: 13). Mit dieser Bemerkung wird festgehalten, dass er sich von den bisherigen Lebensverhältnissen distanziert, diese allerdings nicht übergeordnet sind, sondern vielmehr wertlos erscheinen, da sie „unten“ liegen. Das neue Leben im Sanatorium wird es ermöglichen, auf die unten vorherrschenden Verhältnisse herabzublicken, mit anderen Worten diese zu urteilen. Er stellt in den am Berghof verbrachten sieben Jahren verschiedene Studien an, die hauptsächlich das Wesen des Menschen untersuchen und die er sowohl mithilfe von Büchern als auch durch den Austausch mit Menschen – insbesondere mit den schwerkranken Patienten am Sanatorium – vorzunehmen versucht. Darüber hinaus sucht er den Austausch mit Anwohnern über Philosophie, Geschichte, Biologie wie auch Kultur. Bei seiner Ankunft hatte sein Vetter ihm mitgeteilt, dass „es überhaupt nicht leicht sei, Bekanntschaften zu machen.“ Er selbst „kenne persönlich nur wenige.“ (Mann, 1991: 46) Doch für Castorp kommt es anders. Auch dieser Aspekt, dass Castorp mit fast allen Anwohnern eine Bekanntschaft gemacht hat, zeigt seine Bemühung, innerhalb dieses sozialen Umfelds wirksam sein zu können.

Im *Zauberberg* lassen sich zahlreiche Belege für die Thesen Georg Lukács‘ finden, der darauf hinwies, dass Thomas Mann in seinem Werk das bürgerliche Deutschland darstellte und dabei das Dargestellte immer in enger Verbindung mit der Realität stand, so dass dadurch gleichzeitig auch die tiefliegenden Problematiken einer von Krisen geprägten Nation aufgedeckt wurden. Hinter diesem Prozess des Aufdeckens steckt allerdings nicht die Absicht, eine Verfallsgeschichte zu konstruieren. Vielmehr steckt

darin die Kraft zur Bewältigung der Wirklichkeit, damit kein Grund zur Flucht vor der Wirklichkeit mehr gegeben ist. Hinzu prägt der Verweis auf die Möglichkeit einer geglückten Zukunft die Erzählung. Beim Austausch mit der Figur Naphta tauchen Themen wie Transzendenz und göttliche Präsenz auf. Auch unterhalten sie sich über totalitäre Staatssysteme. Inmitten dieser großen philosophischen Fragen versucht Castorp sich zu orientieren. Sein Ausflug in die Berge symbolisiert seinen Versuch einer Sinngebung. Er macht zwar eine Reise ins Unbekannte und ist aber bereit, Gefahren zu konfrontieren. Offensichtlich hat Castorp mit diesem Ausflug den Wunsch, das Ergebnis seiner bisherigen geistigen Erfahrung zu ermitteln. Während dieses Ausflugs ins Schneegebirge erlebt Castorp den für seine Entwicklung fundamentalen Gedankentraum, den sogenannten Schneetraum, der Konzepte über die Kindheit und die Jugend enthält. Es dominieren die Motive der Hoffnung und eines friedlichen Zusammenlebens seinen Traum:

„Menschen, Sonnen- und Meereskinder, regten sich und ruhten überall, verständig-
heitere, schöne junge Menschheit, so angenehm zu schauen [...] Es war glücklich und
freundschaftlich zu sehen [...] Kinder spielten und jauchzten zwischen den
Wellenbrechern. Ein junges Weib, lang hingestreckt, hintüber blickend, zog mit der
einen Hand das blumige Gewand zwischen den Brüsten hoch.“ (Mann, 1991: 518)

Weiterhin enthält der Traum Ideen, die eine Synthese aus all dem neuen Wissen Castorps zu sein scheinen, das er neu erkundet hat. Er konzipiert im Traum die Vorstellung eines menschlichen Zusammenlebens, das dem menschlichen Wesen zugutekommt:

Der Geist und Sinn [...] der ihrem Wesen zugrunde liegt, in dem sie miteinander sind
und leben! Er meinte damit die große Freundlichkeit und gleichmäßig verteilte höfliche
Rücksicht, mit der die Sonnenleute verkehrten: eine leichte und unter Lächeln
verborgene Ehrerbietung, die sie einander [...] kraft einer [...] Sinnesbindung und
eingefleischten Idee, auf Schritt und Tritt erwiesen.“ (Mann, 1991: 519)

Der Schneetraum, der einen besonderen Moment in der geistigen Entwicklung Hans Castorps kennzeichnet, deutet auf ein Spannungsfeld hin, das Castorp lange Zeit beschäftigt. Es ist das Hin und Her zwischen der Zivilisation, also dem Leben unten, und dem isolierten radikalen Standpunkt des Lebens im Sanatorium. Mit diesem Traum sieht man, dass er eine Harmonie ersehnt, die er in dieser Form weder unten, noch oben erlebt

hat. Insofern enthält der Traum utopische Elemente und reflektiert Castorps Sehnsucht nach einer besseren Weltordnung.

Wie schon erwähnt, erfriert Castorp bei diesem Ausflug beinahe, weil er eingeschlafen ist. Im Nachhinein merkt er, dass er beinahe gestorben wäre und realisiert, wie nahe er dem Tod eigentlich ist und wie zerbrechlich das menschliche Leben ist. Im Verlauf des Textes sieht man, dass er das Faszinierende am Tod erkennt, sich ihnen jedoch nicht komplett hingibt, sondern das Leben in einer besonderen Haltung von „Lebensfreundlichkeit“ (Mann, 1991: 730) befürwortet. Das „Traumgedicht vom Menschen“ (Mann, 1991: 625), das für Castorps Entwicklung ebenfalls von Bedeutung ist, zeigt seine Hingabe zur utopischen Weltsicht, die das Potenzial umfasst, ein humanes Zusammenleben herauszubilden. Die sieben Jahre Hans Castorps im Sanatorium werden im Zusammenhang mit elementaren Hinterfragungen zum Wesen des Menschen und der Gesellschaft erzählt. Die Entfernung zum Flachland ermöglicht die Auseinandersetzung mit den wahren Gegebenheiten im damaligen Deutschland. *Der Zauberberg* sehnt sich danach, wie in diesem Kapitel herausgearbeitet wurde, die Vergangenheit aufzuarbeiten und besonders anhand der jüngsten Zeitgeschichte eine Gegenwartsdiagnose zu erstellen. Es soll das Bild der europäischen Vorkriegszeit vor Augen führen, wodurch eigentlich eine Bilanz gezogen wird, um mit Blick auf die Zukunft eine Perspektive aufzuzeigen. Wie schon angesprochen, handelt es sich bei der Entstehungsphase dieses Werkes um eine Politisierung Thomas Manns, in deren Folge er auch Beiträge zur politischen und gesellschaftlichen Lage während der Entstehung und Entwicklung der Weimarer Republik macht. Auch wenn die Geschichte des Protagonisten nicht die von einem gesellschaftsfähigen Individuum ist, haben seine Erlebnisse eine Repräsentativität. Seine Zuversicht auf eine neue Zukunft reflektiert in diesem Zusammenhang die wünschenswerte Haltung in der Gesellschaft. Die sozialkritischen Elemente des Romans deuten ebenso auf eine Reihe von Prinzipien hin, die für eine besser funktionierende Gesellschaft von Bedeutung sind. Die Ausarbeitung der Wertvorstellungen im Hinblick auf die Wünsche und Bedürfnisse der Menschheit prägen den Roman so stark, dass man von einem Handbuch dieser Wertorientierungen

sprechen kann. Dieses Merkmal führt dazu, dass das Werk als ein Produkt der Gegenaktion gegen die Desorientiertheit im Inhalt expressionistischer Werke fungiert.

4.1.1. Die gesellschaftliche Relevanz

Die gesellschaftliche Relevanz eines Werkes zeigt sich hauptsächlich in der Darstellung einer zukünftigen Idealwelt sowie – wie es beim *Zauberberg* der Fall ist – in der Reflektion utopischer Elemente. Im *Zauberberg* findet sich schon in der Gegenwärtigkeit der erzählten Zeit und der Verortung im Sanatorium die Darstellung einer utopischen Welt, in der die Leistungsforderung der bürgerlichen Ordnung durch den Aspekt der Krankheit aufgehoben ist. Auch die unmittelbare Nähe des Todes stellt die ständige Forderung nach Leistung infrage. *Der Zauberberg* wurde zwar nach dem Krieg veröffentlicht, allerdings enthält die Erzählung eine Konzeption aus dem wilhelminischen Kaiserreich. Die lange Produktionszeit erschwert ohne Zweifel die zeitliche Einordnung des Romans. Trotzdem kann man festhalten, dass es ein Buch des Rückblicks und der Abhandlung mit der Vergangenheit ist, während das Werk zugleich eine neue Sinnkonzeption repräsentiert. Dabei unterstreicht der Verlauf der Erzählung allen voran, dass die Möglichkeit einer fortschrittlichen Entwicklung für die Gesellschaft noch immer besteht. Die Suche danach geht weiter und sie ist hier im *Zauberberg* dargestellt. Der Protagonist geht durch eine geistige Steigerung, die tatsächlich allein durch den Zustand der Krankheit erfahrbar ist, da er sonst für seinen langjährigen Aufenthalt am Berghof keinen Grund hätte. Das Motiv der Krankheit, das gesellschaftlich gesehen symbolhaft für die Krise und den Verfall steht, ist in diesem Fall also die Vorbedingung der fortschrittlichen geistigen Entwicklung. Das Motiv der Krankheit führt außerdem die zwei entgegengesetzten Wege aus der Krise ganz deutlich vor Augen; entweder mündet die Lage im Prozess der Genesung oder der Tod steht unmittelbar bevor. Der Verlauf der Erzählung zeigt also, dass es unumgänglich ist, dass sich bald neue historische Verhältnisse herausstellen werden.

Das Sanatorium Berghof ist eine teure Anstalt und dementsprechend hat man es hier mit Figuren aus ungefähr demselben Einkommensniveau zu tun. Arbeiter oder Angehörige der unteren Gesellschaftsschichten tauchen deshalb im Text in keiner Form auf. Das Werk macht also kein Röntgenbild von der Gesellschaft in dem Sinne, dass es alle unterschiedlichen Gesellschaftsgruppen abbildet. Das wäre auch kaum möglich, da sich die Handlung in einer abgeschotteten Anstalt abspielt. Demzufolge werden einzelne Ideologien und ihre Vertreter ohne die Dynamik der Gesellschaft zur Schau gestellt. Die Lage und die Räumlichkeit des Sanatoriums, die Tatsache, dass hier Menschen quasi aus aller Welt – vornehmlich aus Europa – zusammentreffen können, machen es weiterhin unmöglich, dass man diese Figuren in ihrem bürgerlichen Milieu zu Gesicht bekommt. Die Gegenüberstellung unterschiedlicher ideologischer Positionen als ein besonderer Aspekt der Erzählform, nämlich so, dass man die Figuren nicht innerhalb eines geschlossenen gesellschaftlichen Systems sieht und deren unterschiedliche Perspektive aus deren Handlungen herauskennt, sondern deren Meinungen und Ideen direkt zu hören bekommt, ist ein wichtiges Merkmal des *Zauberberg*. Die Ansprache besonderer Figuren wie Settembrini oder Naphta, die in Form von dualen Dialogen erfolgt, in denen sie ihre Ideen zu imponieren versuchen, erinnert an die antike Tradition. Die Dialoge zwischen Castorp und Settembrini besitzen große Ähnlichkeit mit dem sogenannten platonischen Dialog, der gewöhnlich in Form von Frage und Antwort verläuft. Dialoge dieser Art wurden im 18. Jahrhundert von den Aufklärern vor allem in Frankreich wieder aufgegriffen. So beinhalten beispielsweise die Werke Diderots Dialoge von Figuren, die unterschiedlicher Meinung sind. Somit soll man durch die Gegensätzlichkeit und den Kampf unterschiedlicher Ideen an einen Punkt gelangen, an dem die absolute Wirklichkeit erreicht werden soll. Ganz offensichtlich fußen diese Dialoge im *Zauberberg* auf dieser aufklärerischen Tradition des Dialogs, die eine Entfaltung unterschiedlicher Meinungen vorsieht. Die Wahl dieser dialogartigen Szenen ist stilistisch gesehen eine ausschlaggebende Eigenart des *Zauberberg*, die einen gravierenden Unterschied zum vorherrschenden avantgardistischen Erzählstil darstellt. Das Erzählen in Form von Dialogen kennzeichnete den Beginn des Romans als Genre

und entwickelte sich als eine Gegenform zur Lyrik, die wiederum seitens der Romantiker vertreten war. Später wurde diese Entwicklung von Nietzsche äußerst scharf kritisiert. Dass Nietzsches Überlegungen zur Lyrik in Kritik an platonischen Dialogen mündeten, war sicherlich kein Zufall. Nietzsche kritisierte vor allem die Geradlinigkeit des platonischen Dialoges, wodurch das Geschriebene seiner Meinung nach künstlich wirke. Wie schon oftmals in dieser Studie erwähnt, ist der Stil des avantgardistischen literarischen Werks – das Brüchige und Fragmentarische, die partikuläre Darstellung von Figuren, die Aufhebung des Erzählers sowie das Fehlen eines zusammenhängenden in sich geschlossenen Inhalts – größtenteils das Resultat von Nietzsches Kritik und der Abrechnung mit der tradierten Form. Mit der tradierten Form ist die gedankliche Linie gemeint, die angefangen mit Platon bis hin zur Aufklärung reichte und deren Züge später im frühmodernen Roman wiederzufinden waren. Der platonische Dialog ist insofern ein Grundbaustein bei der Herausbildung dieser Tradition. Die Tatsache, dass dem platonischen Dialog im *Zauberberg* eine entscheidende Rolle zukommt, ist ohne Zweifel bedeutsam und hat eine Bedeutung mit Blick auf die Diskussion um das Erbe. Sie zeigt weiterhin, dass *Der Zauberberg*, wenn auch indirekt, einen Standpunkt innerhalb dieser Diskussion repräsentiert und sich zum Erbe der Klassik bekennt.

Die Debatten zwischen Naphta und Settembrini haben in der Thomas Mann-Forschung eine besondere Stellung. Es liegen Versuche vor, die diese beiden Figuren mit wahren Gestalten gleichsetzen. Ohne Zweifel hat Thomas Mann diese Figuren von realen Menschen ausgehend gestaltet. Allerdings hat er in seinen Schriften und Tagebüchern nicht erwähnt, ob sie für real existierende Personen stehen. Nicht in einer ausführlichen Ausarbeitung, jedoch in seiner Dankrede für den Thomas Mann-Preis warf Rüdiger Safranski seine Vorstellung von der Repräsentation dieser beiden Figuren auf. Er glaubt – kein Vorbild – sondern ein Nachbild dieser Debatte entdeckt zu haben.

„Im Frühjahr [...] war es bei der Davoser Hochschulwoche zu dem legendären Streitgespräch zwischen Heidegger und Cassirer gekommen [...] Als ich das Protokoll der spektakulären Debatte zwischen Cassirer und Heidegger las, kam es mir so vor, als seien Settembrini und Naphta aus dem Roman in die Wirklichkeit hinübergetreten. Auf dem Höhepunkt der Kontroverse verteidigt Cassirer, wie Settembrini, das Haus der Kultur, das es zu bewahren gälte, weil nur die Kultur dem Menschen hülfe die „Angst des Irdischen“ zu überwinden. Dagegen erklärt Heidegger, wie Naphta, dass man den

Menschen aus seinen kulturellen Bequemlichkeiten herausreißen, ihn mit Tod und Endlichkeit konfrontieren und ihm einen Schrecken einjagen müsse, um ihn in seine eigentliche Existenz zu zwingen.“ (Safranski, 2014)

Im Hinblick auf die Fragestellung der vorliegenden Arbeit ist das von Safranski entdeckte Nachbild der Streitgespräche von extrem großer Bedeutung. Der Roman bildete sich in der Etablierungsphase der Weimarer Republik heraus; die Diskussion zwischen Cassirer und Heidegger dagegen fand in der Endphase der Weimarer Republik statt. Die Parallelität zwischen Heidegger und Naphta besteht in deren Herangehensweise an den menschlichen Geist und dessen Wirkungskraft. Die Frage ist, ob der Mensch in seinem Extremismus gegen das Schicksal kämpfen kann – mit anderen Worten durch Revolutionen das Bevorstehende ändern kann. Naphtas Pessimismus verneint diese Frage. Heidegger verneint sie ebenso, indem er „den Menschen der Härte des Schicksals unterworfen“ (Safranski, 2013) sieht. Heideggers Herangehensweise wird später in der Akzeptanz des faschistischen Regimes resultieren, aber wichtiger ist an dieser Stelle zu erwähnen, dass die Reflektion der Zuständlichkeit in der avantgardistischen Kunst eine ähnliche Akzeptanz des Schicksals herbeiführt. Allerdings muss man hinzufügen, dass die Anführer der avantgardistischen Kunst nie die Dominanz des Schicksals in ihren Schriftzügen und Manifesten andeuten. Trotzdem führt ihre Herangehensweise unvermeidbar zum selben Ausgangspunkt. Das tragische Ende Naphtas, der sich selbst erschießt, verurteilt ohne Zweifel das Irrationale an seinem Gedankengang. Settembrini, wie später im von Safranski erwähnten Gespräch auch Cassirer feststellt, befürwortet das Potenzial des Menschen, das immer wieder eine Überwindung der Verhältnisse bewirken kann. Naphta stirbt und Settembrini lebt weiter, worin sich ein Hinweis darauf erkennen lässt, dass der Roman Settembrinis Herangehensweise dem Leser nahezubringen versucht. Castorp, der von diesen beiden Männern als geistige Komponenten unterschiedlicher Ideen sehr stark beeinflusst wird, gibt sich keinen dieser beiden wirklich hin. Allerdings macht er, wie schon mehrmals erwähnt, eine geistige Entwicklung durch und repräsentiert somit die Möglichkeit eines Fortschritts und einer neuen Sinngebung in der verfallenden gesellschaftlichen Ordnung.

Die Tatsache, dass Hans Castorp kurz vor seiner Ankunft sein Studium im Bereich Ingenieurwesen abgeschlossen hat, hat mit Sicherheit mehrfache Bedeutung innerhalb der Gesamtintention der Erzählung. Thomas Mann stellt in seinem Roman *Der Zauberberg* dem Verfall des Bürgertums das Erbe der Aufklärung gegenüber und versucht das aufklärerische Gedankengut ins 20. Jahrhundert einzumontieren. In diesem Sinne überwiegt im Roman neben der Hauptfigur Hans Castorp die Figur des Settembrini. Die beiden Figuren erscheinen auf den ersten Blick nicht kontrastierend, allerdings reflektieren sie zwei Pole. Die Darstellung dieser beiden Figuren betont einen weit verbreiteten Fehlgriff, nämlich das Gedankengut der Aufklärung mit dem Geist des Kapitalismus gleichzusetzen. Der Geist der Aufklärung sieht die Selbstverwirklichung des Menschen vor, indem der Mensch sich von übernatürlichen und mystizistischen Kräften loslöst und mithilfe der Vernunft seinen so vielfältigen Kompetenzen und Fähigkeiten freien Lauf gibt. Der kapitalistische Geist ist dagegen pragmatisch und konzentriert sich auf Produktivität, wodurch der kapitalistische Rationalismus die Stärkung einzelner spezifischer Fähigkeiten des Individuums vorsieht und – auf das Berufsleben übertragen – von einer Spezialisierung ausgeht, die eine fixierte, dauerhaft ausgeübte Tätigkeit mit sich bringt. Wie in zahlreichen Studien schon herausgearbeitet wurde, repräsentiert Settembrini im *Zauberberg* den Geist der Aufklärung, wohingegen Hans Castorp als junger Mann, wenn man so will, ein Produkt kapitalistischer sozialer Ordnung ist. Es besteht eine besondere Symbolik in der Tatsache, dass Hans Ingenieur von Beruf ist. In der bürgerlichen Gesellschaft gründete sich die Idee des Fortschritts auf wirtschaftlichen und technischen Errungenschaften und blühte zeitgleich mit der Entfaltung von Technik und wirtschaftlichem Aufschwung auf. Die kontinuierliche Erfindung von neuen Maschinen seit Anfang der Industrialisierung verkörperte den historischen Erfolg des Menschen und bedeutete eine Art Überwindung der Natur. Insofern war die Bourgeoisie nicht nur eine Kraft, die sich gegen andere soziale Klassen durchzusetzen suchte und ihren Sieg manifestierte, sondern fast allmächtig war, weil sie durch technische Fortschritte und immer weiter verbreitete Mechanisierung die Unterwerfung der Natur herbeiführte. Der Beruf der Ingenieure ist zweifelsohne die

Verkörperung dieser Souveränität des Bürgertums und der Idee des Fortschritts. Ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stand das Ingenieurwesen repräsentativ für den Fortschrittsgedanken. Die Entstehung von Großstädten wie Paris oder Berlin, die Entwicklung von Transportmitteln, die den Handelsfluss enorm vorantrieben oder die Erfindung neuer Maschinen, durch die die Produktzahl gravierend anstieg, war den Ingenieuren zuzuschreiben.

In diesem Zusammenhang repräsentiert die Niederlassung Hans Castorps am Berghof gerade kurz bevor er ins Berufsleben einsteigen sollte nicht nur die gesellschaftliche Krise, sondern auch die wirtschaftliche Krise gegen Ende des 19. Jahrhunderts, die gezwungenermaßen eine Auflösung des Fortschrittsgedanken des Bürgertums hervorbrachte. Denn die wirtschaftliche Krise führte unter anderem zum Verlust der Legitimität der ehemals führenden Rolle der Mechanisierung und somit auch des Ingenieurwesens. Während seines Aufenthalts kommt in seinen Dialogen mit Settembrini und anderen Anwohnern des Berghofs ans Tageslicht, dass es Hans Castorp wesentlich an Lebenserfahrung, Allgemeinwissen, mit anderen Worten an theoretischem Grundwissen mangelt. Diese Tatsache deutet auf einen ganz wichtigen Aspekt hin, der mit der Grundintention der gesamten Erzählung direkt in Verbindung steht. Es zeigt den Zustand der Ingenieure, die sozusagen den Grundbaustein des bürgerlichen Systems und dessen Fortschrittsgedanken darstellen, und führt vor Augen, dass diese sehr weit davon entfernt sind, die angeblichen Ideale der bürgerlichen Gesellschaft aufrecht zu erhalten, da es ihnen an Grundkompetenzen fehlt. Somit lässt sich feststellen, dass die Unfähigkeit Castorps, seinen Beruf auszuüben, ein Hinweis auf das unvermeidbare Ende einer Gesellschaft ist, die Produktivität und technische Errungenschaften als einzige Kriterien von Fortschritt anerkennt. Seine Landung am Sanatorium und die Konfrontation mit dem aufklärerischen Gedankengut betonen die problemhafte Herangehensweise des kapitalistischen Systems. Die Krise des kapitalistischen Systems wird durch die Hervorhebung aufklärerischer Werte und die Veranschaulichung dieser als entgegengesetzte Pole unterstrichen. Diese Gegenüberstellung ist ein grundlegendes

Element des *Zauberberg*, mit dem sich das Werk von avantgardistischen Werken differenziert.

4.1.2. Der Ausgang aus der Ausweglosigkeit der Avantgardisten

Die Differenziertheit des Romans zeigt sich stilistisch betrachtet allen voran in der Negierung der Techniken des inneren Monologs und der Montage. Die Rolle des Erzählers im *Zauberberg* ist in diesem Zusammenhang ganz besonders auffällig und ist ein Aspekt, der die Differenz zwischen dem Thomas Mannschen Werk und den avantgardistischen Werken ganz besonders hervorhebt. In der Einführung des Romans, bei der das Erzählen selbst zum Thema wird, sieht man schon, dass der Erzähler sehr gut informiert ist und detailliert über die Handlung und Einzelheiten verfügt. Der Vorsatz liefert dem Leser direkt zu Anfang wesentliche Informationen. Die zeitliche und örtliche Einordnung findet sich sehr bald, die Hauptfigur wird vorgeführt und der Rezipient wird darauf vorbereitet, dass „der Erzähler nicht im Handumdrehen mit Hansens Geschichte fertig werden wird.“ (Mann, 1991: 9) Diese genauen Angaben werden im zweiten Kapitel mit einer Rückblende unterstützt, sodass eine umfangreiche Einordnung der Hauptfigur in einen gesellschaftlichen Kontext erfolgt. Nach Hansens Ankunft am Sanatorium wird die gründliche Darstellung beibehalten. Durch den gesamten Text hindurch findet sich eine ausführliche Schilderung des Umfelds, der Atmosphäre, der Figuren und deren Miteinander. Die Rolle des Erzählers ist bemerkenswert, da er sich oft in die Handlung einmischt und häufig einen wertenden Ton reflektiert. Der zu Anfang erwähnte Aspekt, dass nämlich nicht um „seinetwillen“ (Mann: 1991, 9) – gemeint ist die Hauptfigur Hans Castorp – sondern „um der Geschichte willen erzählt wird“, betont die Repräsentativität der Erzählung und stellt einen Aufruf dar, das Erzählte mit Blick auf den übertragbaren Charakter aufzunehmen. Auch die Tatsache, dass sich am Ende des Romans keine genauen Angaben über den Verbleib Hans Castorps finden, betont, dass das Schicksal der Hauptfigur nicht bestimmend ist.

Vielmehr soll anhand seiner Erfahrung der Werdegang der Gesellschaft durchleuchtet werden.

Sowohl die oben angeführte Erzählsituation als auch die Verwendung der ersten Person Plural, des „wir“, zu Beginn des Vorsatzes sowie mehrmals im weiteren Verlauf des Romans dienen zweifelsohne zur Verstärkung der Glaubwürdigkeit des Erzählten. Außerdem repräsentiert der Roman eine alte, genauer gesagt eher in den Werken des 19. Jahrhunderts enthaltene Erzählhaltung. Somit erscheint das Werk insbesondere in dieser besonderen Phase, in der *Der Zauberberg* erschienen ist und in der die gesamte literarische Atmosphäre von neuen Erzählformen geprägt war, wie aus einer anderen Zeit kommend. Das Werk – auch wenn die Funktion des allwissenden Erzählers an einigen Stellen im Text verschwimmt – reflektiert mit dieser Erzählerrolle eine ganz klare Ablehnung der neuen literarischen Formen. Dahingegen greift *Der Zauberberg* die Erzähltradition des 19. Jahrhunderts auf. Es handelt sich um einen äußerst zuverlässigen Erzähler, der das Erlebnis des Protagonisten aus eigener Sicht und demzufolge bewertend vermittelt. Trotzdem sollte man erwähnen, dass der mehrfach spürbare ironische Ton ein modernes Element des Erzählens ist. So lässt sich schlussfolgern, dass es Thomas Mann nicht darum ging, die literarische Moderne komplett abzulehnen, sondern Formen auszuschließen, die das Potenzial reflektieren, das literarische Werk in eine Sinnleere zu führen. Diese Erzählhaltung verhilft weiterhin zur Konkretisierung des Handlungsablaufs, die ein weiteres Merkmal ist, mit dem sich das Werk von der Zerstreuung avantgardistischer Erzählungen distanziert.

Ein weiteres herausstechendes stilistisches Merkmal ist die Leitmotivtechnik. Diese Technik lässt die Handlung in einem sehr starken Sinnzusammenhang erscheinen und der Aspekt der Kontinuität macht das Erzählte verständlicher. Das Element des Leitmotivs stellt eine ganz besondere Differenziertheit des Mannschen Werks im Vergleich zu avantgardistischen Werken dar. Wie Thomas Mann selbst in seinen Aufsätzen unterstreicht, dient die Verwendung der Leitmotive zur besseren Mitverfolgung seitens der Leser. Das wiederholte Auftauchen dieser Leitmotive bestärkt das zusammenhängende Erzählen und reflektiert die Totalität des Werkes. Um zu

veranschaulichen, wie Thomas Mann die Leitmotivtechnik anwendet, kann man sich beispielsweise das Motiv des Rauchens vergegenwärtigen. Besonders das Verhältnis des Protagonisten zum Rauchen stellt den Wandel dar, den er am Sanatorium durchmacht. So ist beispielsweise der erste Moment, in dem er seine Zigarre kaum schmeckt, ganz besonders wichtig in Bezug auf den Verlauf seines Aufenthaltes im Sanatorium. Später kann man anhand des Akts des Rauchens erkennen, inwiefern er sich eingelebt hat. Typisch für die Leitmotivtechnik im *Zauberberg* ist die wiederholte Einsetzung der Motive an bestimmten Stellen der Handlung, sodass es beim Leser eine Wiedererkennung bewirkt. Dadurch kann der Leser Entwicklungen besser nachvollziehen und Vorgänge entschlüsseln.

Die geistige Entwicklung des Protagonisten Hans Castorp lässt, wie schon erwähnt, Hinweise erkennen, dass das Werk als ein Bildungsroman einzuordnen ist. Die Widerspiegelung der krisenhaften Lage und der Vorkriegsgesellschaft lässt weiterhin Schlüsse ziehen, dass es sich um einen Zeitroman handelt. Viel wichtiger ist aber das Motiv der Suche, das sich durch den Roman hindurch bemerkbar macht. Diese Suche ist in Mannschen Werken vor *Zauberberg* ebenfalls zu sehen, aber hier handelt es sich um ein stärkeres Verlangen nach einem neuen Wertesystem. Thomas Mann versucht, die gescheiterte bürgerliche Tradition aus dem 19. Jahrhundert wiederaufzugreifen und die Hoffnung einer neuen Form des Humanismus zu reflektieren, wobei er im Werk auf die Gefahr hinweist, vergangene Verhältnisse zu stark zu idealisieren. Bürgerliche Ideale werden demzufolge mithilfe der Figur des Settembrini ironisiert, allerdings mit dem Vorbehalt, dass daraus viel zu lernen sei. Wie in vorigen Kapiteln ausführlich herausgearbeitet wurde, wurden die Ziele der bürgerlichen Gesellschaft wie Freiheit, Gleichheit und Menschlichkeit nicht für die gesamte Bevölkerung verwirklicht. Somit ist die wiederholte Betonung Settembrinis nicht unsinnig oder politisch betrachtet konservativ, sondern ganz zutreffend, da sie darauf hinweist, dass diese noch gar nicht wirklich realisiert wurden. Die bürgerlichen Ideale sind noch gar nicht in die Tat umgesetzt worden und hinzu kommt jetzt – ein Aspekt, der mit der komischen Figur des Settembrini hervorgehoben wird – dass diese Ideale schon beinahe lächerlich erscheinen.

Die veränderten historischen Bedingungen werden sowohl durch den auktorialen Erzähler, der seine Distanz ganz konsequent wahrt, durch den Protagonisten, der sich zu fast allen Figuren gleich nahe fühlt, wie auch durch die Vermittlung der Gegensätze durch den gesamten Roman hindurch immer wieder in Erinnerung gerufen. Dieser Zustand ist soeben die Negierung der zwanghaften Einstimmigkeit und die Hervorhebung eines mehrstimmigen Umgangs innerhalb der Gesellschaft. Im *Zauberberg* ist dieser Umgang in modernisierter Form wiederzufinden; und zwar so, dass diese Gegenüberstellung die kritische Haltung, also die Skepsis, somit auch das Urteil aufrechterhält. Die philosophischen Unterhaltungen im literarischen Text stellen das Urteil in den Vordergrund und sind somit eine Referenz an die Aufklärung. Anfangs besitzt Hans Castorp diese Fähigkeit nicht und glaubt, dass das gewöhnlich sei. So sagt er beispielsweise bei einem Gespräch über seinen ersten Eindruck von Krokowski: „Ich bin nicht sehr rasch von Urteil. Ich sehe mir die Leute an und denke: So bist du also? Nun gut.“ (Mann, 2017: 92). Settembrini rät ihm daraufhin: „Urteilen Sie! Dafür hat die Natur Ihnen Augen und Verstand gegeben.“ (Mann, 2017: 92). Castorp wird zunehmend zu dieser Haltung hingezogen und seine Fähigkeit, zu urteilen, bildet sich immer weiter heraus.

In der Phase gegen Ende des 19. Jahrhunderts, die durch die Dekadenz gekennzeichnet ist, wurde der Glaube an den Fortschritt beziehungsweise den Fortschrittsgedanken immer schwächer. Der Verfall bisheriger Werte und Lebensansprüche wurde als ein kritischer Wendepunkt empfunden, der beim Bürgertum eine Verwirrung auslöste. Diese Lage wird im Kunstwerk, das besonders in dieser Phase und in deren Folge entstanden ist, mit dem Motiv der Krankheit dargestellt. Mit Sicherheit vertrat das Motiv der Krankheit in der modernen Kunst unterschiedliche Auffassungen der Krise. In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, der Frage nachzugehen, wie das Motiv der Krankheit zu bewerten ist. Deutet das Motiv der Krankheit darauf hin, dass es in der Natur des Bürgertums liegt, zu erkranken und dass alle Bürger sich unvermeidlich früher oder später anstecken werden? Oder etwa, dass diejenigen erkranken werden, die sich den einhergehenden Normen der bürgerlichen Gesellschaft nicht anzupassen wissen und

eine unüberwindbare Inkongruenz mit dem Großteil der Gesellschaft darstellen? Wie im vorigen Abschnitt schon angesprochen, stellt die Annahme, dass zwischen dem aufklärerischen Geist und dem kapitalistischen Geist eine Kongruenz bestehe, einen ganz großen Irrtum dar. Diese Annahme hat sich über Jahrhunderte aufrechterhalten und wurde von den Romantikern sowie später in der modernen Phase von den Avantgardisten vertreten. Die frühen Romantiker waren der Ansicht, dass das aufklärerische Gedankengut, das die Vernunft für die höchste Tugend hält, Gefühle und Empfindungen einschränke und dadurch die sogenannte Vervollkommenung des Menschen verhindere, da der Mensch seine Fähigkeiten nicht komplett entwickeln könne. Trotzdem sollte man festhalten, dass die Romantiker Gefühle, Empfindungen oder etwa das Unbewusste nicht komplett der Vernunft und dem Verstand gegenüberstellten und diese als wertvoller erkannten. Vielmehr waren sie auf der Suche nach einer Harmonie zwischen Gefühl und Verstand und negierten die genaue Unterscheidung und die klaren Grenzen zwischen ihnen. Angekommen im 20. Jahrhundert erbaute sich das Bürgertum ein kapitalistisch funktionierendes und vom Pragmatismus geprägtes System und gab an, dass dessen Züge sich an den Rationalismus des aufklärerischen Gedankenguts lehnten. Der Verfall dieses Systems und die Krise resultierten darin, dass die Avantgardisten die rationalistische Haltung für verantwortlich hielten und durch die gravierenden zerstörerischen Folgen der Krise die kritische Haltung der Romantiker einen Schritt weiterführten. Sie negierten den Verstand von Grund auf und sahen den Ausweg in der Verherrlichung der Gefühle und des Unterbewussten. Wie im zweiten Kapitel der vorliegenden Studie schon herausgearbeitet wurde, begann die Kunst ab diesem Punkt jegliche Krankheit, das Fehlen von körperlichen und geistigen Funktionen, den Wahnsinn oder Schizophrenie zu thematisieren sowie zu ästhetisieren und diese Thematik dafür zu nutzen, die Rationalität zu überwinden.

Besonders durch sein Werk nach dem Ersten Weltkrieg unterscheidet sich Thomas Mann insbesondere in seiner kritischen Haltung gegenüber der Verherrlichung der Irrationalität wie auch der Ästhetisierung des Motivs der Krankheit von den

Avantgardisten seiner Zeit. Nach dem Ersten Weltkrieg dominiert die Krankheit und der Tod infolge der Kriegserlebnisse künstlerische Werke umso mehr. Allerdings macht sich im Thomas Mannschen Werk eine kritische Haltung immer stärker bemerkbar. Vergleicht man das Frühwerk Thomas Manns mit seinen darauffolgenden Werken, so sieht man einen deutlichen Unterschied. Sein erster Roman *Buddenbrooks* enthält das Motiv der Krankheit im Zusammenhang mit der Zerbrechlichkeit und der Naivität einiger Figuren, die vor allem in ihrer körperlichen Zartheit und der psychischen Empfindlichkeit den Gegebenheiten der krisenhaften Lage der Dekadenz nicht gewachsen zu sein scheinen. In *Der Tod in Venedig* stellt die Krankheit die Hauptthematik der Novelle dar und die Bewunderung für die Krankheit dominiert die gesamte Erzählung. Allerdings findet sich im Spätwerk, allen voran im *Doktor Faustus* eine ganz scharfe Kritik, die die Identifizierung der künstlerischen Produktivität mit dem kranken Geist fokussiert. So muss man dazu sagen, dass *Doktor Faustus* in diesem Sinne zwar den Höhepunkt Manns systematischer Kritik darstellt, davor aber im *Zauberberg* schon zu sehen war. Im Roman werden die Ästhetisierung der Krankheit und der angeblich unvermeidbare Zusammenhang zwischen dem Künstler und dem geistig Kranken in der bürgerlichen Gesellschaft bewertet und beurteilt.

In einem Gespräch zwischen Hans Castorp und Settembrini macht Hans im Zusammenhang mit Frau Stöhr – einer vergleichsweise ungebildeten Anwohnerin – folgende Bemerkung:

„[...] Mich mutet es eigentümlich an, wenn einer dumm ist und dann auch noch krank, wenn das so zusammenkommt, das ist wohl das Trübseligste auf der Welt. Man weiß absolut nicht, was man für ein Gesicht dazu machen soll, denn einem Kranken möchte man doch Ernst und Achtung entgegenbringen, nicht wahr, Krankheit ist doch gewissermaßen etwas Ehrwürdiges [...] Man denkt, ein dummer Mensch muß gesund und gewöhnlich sein, und Krankheit muß den Menschen fein und klug und besonders machen. So denkt man es sich in der Regel. Oder nicht?“ (Mann, 2017: 137)

Settembrini, der zur erzählten Zeit gegen die Avantgarde positioniert ist und das Erbe des Humanismus und der aufklärerischen Ideen repräsentiert, antwortet mit folgenden Worten:

„Wenn Sie Krankheit für etwas so Vornehmes und – wie sagten Sie doch – Ehrwürdiges zu halten scheinen, daß Sie sich mit Dummheit schlechterdings nicht zusammenreimt [...] Krankheit ist durchaus nicht vornehm durchaus nicht ehrwürdig – diese Auffassung

ist selbst Krankheit oder sie führt dazu [...] Vielleicht rufe ich am sichersten Ihren Abscheu gegen sie wach, wenn ich Ihnen sage, daß sie betagt und häßlich ist. Sie rührt aus abergläubisch zerknirschten Zeiten her, in denen die Idee des Menschlichen zum Zerrbild entartet und entwürdigt war, angstvollen Zeiten, denen Harmonie und Wohlsein als verdächtig und teuflisch galten, während Brethaftigkeit damals einem Freibrief zum Himmelreich gleichkam. Vernunft und Aufklärung haben diese Schatten vertrieben [...] – noch nicht völlig, sie liegen noch heute im Kampfe mit ihnen; dieser Kampf aber heißt Arbeit, mein Herr, irdische Arbeit, Arbeit für die Erde, für die Ehre und die Interessen der Menschheit, und täglich aufs neue gestählt in solchem Kampfe, werden jene Mächte den Menschen vollends befreien und ihn auf den Wegen des Fortschrittes und der Zivilisation einem immer helleren, milderen und reineren Lichte entgegenleiten.“ (Mann, 2017: 139)

Settembrini zufolge hat Krankheit nichts Vornehmes, viel wichtiger ist allerdings seine Bemerkung, dass sie „einem Freibrief zum Himmelreich gleichkam“. Diese Bestimmung deutet auf den theologischen Ton hin, der hinter der Ästhetisierung der Krankheit versteckt ist und sich linienförmig von der Romantik bis über die Avantgarde hin erstreckt. Die traditionelle christliche Theologie besagt, dass der Sterbende, der kurz davorsteht, von der verdorbenen Welt Abschied zu nehmen, eine Erlösung der Seele erfährt. Die letzten Momente des Lebens dienen einer Art Reinigung, durch die die Seele frei von irdischen Sünden wird und eine Vereinigung mit dem Göttlichen erreicht. Wenn Hans etwas Vornehmes und Ehrwürdiges an Krankheit zu erkennen glaubt, dann stützt er sich ohne Zweifel auf diesen christlichen Glauben vom Tod, bei dem es sich um einen körperlichen Tod handelt und die Seele ewig leben kann. Nicht nur in diesem Wortwechsel, sondern auch im weiteren Verlauf der Erzählung zeigt sich bei Hans Castorp eine Sympathie für Schwerkranke sowie Sterbende. Auf modernem Wege interpretiert er aus diesem Glauben heraus die Krankheit, wobei seine Sympathie sich auf den christlichen Glauben der Unsterblichkeit der Seele stützt. Wichtig ist bei dem obigen Wortwechsel der Einwand Settembrinis, bei dem er die Sublimierung der Krankheit als ein Hindernis am Fortschritt des Menschen beurteilt:

„Geistige Rückneigung in die Anschauungen jener finsternen, gequälten Zeiten – glauben Sie mir, Ingenieur, das ist Krankheit, – eine sattsam erforschte Krankheit, für welche die Wissenschaft verschiedene Namen besitzt, einen aus der Sprache der Schönheits – und Seelenlehre und einen aus der der Politik, - Schulausdrücke, die nichts zur Sache tun und deren Sie gern entraten mögen.“ (Mann, 2017: 139)

Angesichts der Problematik der vorliegenden Studie finden sich – im ersten Kapitel dieser Arbeit im Zusammenhang mit der Romantik und den weiterführenden Ideen

Nietzsches und im zweiten Teil in den Ausführungen zur Moderne und der avantgardistischen Kunst – die politischen Neigungen, die darin resultierten, dass die Avantgarde die Krankheit ästhetisierte. Hier wird im *Zauberberg* genau dieser Aspekt von Settembrini unterstrichen. Die Sympathie der Romantik für Altertümlichkeit sowie deren Bejahung des öffentlichen Lebens in Form von Gemeinschaft als Folge der Reaktion auf den modernen Lebensstil, führten dazu, dass die Romantik ideologisch gesehen reaktionär zu kategorisieren war und in vielerlei Hinsicht mit dem Konservatismus Hand in Hand ging. Eine weitere reaktionäre Attitüde zeigt sich beispielsweise in der Thematisierung der Naivität im Kunstwerk, wie es bei Albrecht Dürer der Fall war. Das Motiv der Krankheit stellt soeben in der modernen Kunst die Zuneigung zur reaktionären und konservativen Haltung dar und zeigt, wie Settembrini ebenso betont, dass sie dadurch die Aufklärung negiert. So betrachtet führt die Neigung der Avantgardisten zu altertümlichen Werten zur Auflehnung an die aufklärerischen Werte, die die Weimarer Republik, wenn auch mit mangelnden Mitteln, zu vertreten versuchte, und überschneidet sich mit anti-republikanischen Ideen.

Im weiteren Verlauf sagt Settembrini: „Krankheit [...] bedeutet vielmehr Erniedrigung, – ja, eine schmerzliche, die Idee verletzende Erniedrigung des Menschen, die [...] eine Verirrung und aller geistigen Verirrung Anfang ist.“ (Mann, 2017: 139) Hiermit macht er die Feststellung, dass das Sublimieren von Krankheit ein intellektueller Irrtum ist und ruft dadurch nun endgültig die Avantgarde ins Gedächtnis, die ab der Dekadenz ständig ausgehend von reaktionären Motiven zur Ästhetisierung der Krankheit griff. An dieser Stelle kann hinzugefügt werden, dass die weitere Entwicklung moderner Kunst, die in der Postmoderne mündete, ebenso unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden muss, da hierin sich der Dreh- und Angelpunkt befindet. Wie Terry Eagleton feststellt, entwickelte sich die postmoderne Literatur und Kunst als ein Diskurs über den menschlichen Körper heraus, der wiederum die Grundlage der postmodernen Kunst darstellt. Ohne Zweifel unterscheidet sich dieser vom Postmodernismus verherrlichte Körper komplett von dem Körper, den Settembrini meint, wenn er davon spricht, dass der menschliche Geist und Körper seit der Aufklärung „tagtäglich aufs Neue gestählt“

(Mann, 2017: 139) und noch immer im Kampf für den Fortschritt und die Zivilisation sind. Denn hier ist vom Optimismus geprägten, äußerst gesunden und intakten Körper die Rede. Settembrini kritisiert des Weiteren die Haltung, die Erfahrung des menschlichen Körpers und zum gültigsten Kriterium zu machen und diese jeglichen Ideologien und den Idealen der Menschlichkeit überlegen zu erklären:

“Sprechen Sie mir nicht von der ‘Vergeistigung’, die durch Krankheit hervorgebracht werden kann, um Gottes Willen, tun Sie es nicht! Eine Seele ohne Körper ist so unmenschlich und entsetzlich wie ein Körper ohne Seele, und übrigens ist das erstere die seltene Ausnahme und das zweite die Regel. In der Regel ist es der Körper, der überwuchert, der alle Wichtigkeit, alles Leben an sich reißt und sich aufs widerwärtigste emanzipiert. Ein Mensch, der als Kranker lebt, ist nur Körper, das ist das Widernatürliche und Erniedrigende – er ist in den meisten Fällen nichts Besseres als ein Kadaver.“ (Mann, 2017: 141)

Mit dieser Bemerkung stellt er sich noch einmal ganz deutlich gegen die auf altertümliche und theologische Werte fußende Idee von Seele und Körper, allerdings fügt er hinzu, dass die Seele, mit anderen Worten Gedanken und Gefühle, für einen richtig funktionierenden Körper ebenso notwendig ist. Ein kranker Körper ruft demzufolge nicht unbedingt die sublimale Seele hervor, zugleich ist jedoch ein Körper frei von Seele – losgelöst von jeglichen Idealen der Menschheit – ebenso krank. In diesem Sinne führt die Negierung der Seele dazu, dass der kapitalistische Rationalismus den Menschen gefangen nimmt. Um es weiter auszuführen, kann man behaupten, dass der Mensch dadurch „nichts Besseres als ein Kadaver ist“, dass er keine fortschrittlichen Werte mehr vertritt, die zukünftig eine freie und demokratische Ordnung herbeiführen könnten. Der Körper ohne Seele ist ein Kadaver, da es das Potenzial der Erschaffung einer neuen gesellschaftlichen Ordnung nicht in sich trägt. Kritisch ist, dass die Ästhetisierung der Krankheit diesen von Seele befreiten Körper beschönigt. Somit ist der Körper, den die Avantgarde und später der Postmodernismus verklären, ein Kadaver. Settembrini unterstreicht mit diesem Wortwechsel mit Hans Castorp das Erbe aufklärerischer Ideen. In diesem Moment ist allerdings Castorps Vetter Joachim auch anwesend und ist infolge von Settembrinis Äußerungen ziemlich überrascht. Trotzdem scheinen beide doch zufrieden damit zu sein, dass sie diese Gesichtspunkte zu hören bekommen. Hans macht kurz später folgende Bemerkung über Settembrini und seine

Art: „Ich muß immer an frische Semmeln denken, wenn ich ihm zuhöre.“ (Mann, 2017: 142) Dieses Zitat ist insofern interessant, als Semmeln, also Brot, etwas so Fundamentales für das menschliche Leben sind. Er empfindet also am Ideengut Settembrinis etwas dermaßen Lebenswichtiges. Im Folgenden sagt er:

„Ganz ohne sich zu genieren spricht er von ‚Tugend‘ [...] Mein ganzes Leben lang habe ich das Wort noch nicht in den Mund genommen, und selbst in der Schule haben wir immer bloß ‚Tapferkeit‘ gesagt, wenn ‚virtus‘ im Buche stand. Es zog sich etwas zusammen in mir, das muß ich sagen [...] Er ist ein Oppositionsmann, darüber war ich mir gleich im Klaren. Er hackt auf alles Bestehende, und das hat immer etwas Verwahrlostes.“ (Mann, 2017: 143)

Diese Feststellung Castorps stellt vor Augen, dass in Phasen des Verfalls, der durch Krisen und später durch den Krieg ausgelöst wurde, der wahre Oppositionsgeist in der bürgerlichen Gesellschaft von Menschen vertreten wurde, die an aufklärerischen Ideen und den Tugenden festhielten. Man sieht hier ganz deutlich die Diskrepanz zwischen der Avantgarde, die infolge der Dekadenz und dem Sinnverlust, mit dem die bürgerliche Gesellschaft konfrontiert ist, alle Normen und Werte negiert und den Intellektuellen, deren Ideen sich auf das Erbe der Aufklärung und den Humanismus stützen und eine konstruktive Kritik üben. Das unwohle Gefühl, das Hans beim Zuhören bekommt und die nicht genau definierbare Unannehmlichkeit, die er empfindet, da Settembrini angeblich alles Mögliche zu kritisieren sucht, deuten darauf hin, dass er diese Diskrepanz und die daraus folgende Spannung – wenn auch nicht ganz bewusst – spürt. Die oben angeführten Stellen des Romans können als ein direkter Verweis auf die Probleme der Avantgarde aufgefasst werden und beinhalten indirekt sogar Auswege aus der problemhaften Lage. Der Verfall der Weimarer Republik und die Gründung des Dritten Reiches entfernten die Gesellschaft leider noch weiter von den Idealen der Menschheit, deren Wurzeln in der Aufklärung liegen. Diese Entfernung, die durch das Nazi-Regime immer größer wurde, vernichtete jeglichen Ausweg aus der Aussichtslosigkeit der Avantgardisten. Der Zugriff auf humanistische Werte wurde systematisch verhindert. Die Krise am Anfang des 20. Jahrhundert bedeutet für die Menschheit eine Menge, aber ganz besonders sticht sie dadurch hervor, dass sie die Gesellschaft in zwei Pole teilte. Die Negierung jeglicher Werte auf der einen Seite und das Festhalten an diesen Werten auf der anderen Seite bestimmten die Grundlage für die

Streitigkeiten. Noch heute definiert sich die Diskrepanz innerhalb der Gesellschaft in Zeiten des Verfalls auf dieser Grundlage. Die von neuen Kriegen, wirtschaftlichen Krisen und der Pandemie geprägte erste Hälfte des 21. Jahrhunderts macht die Diskussion um aufklärerische Werte und Tugenden heute wieder einmal unumgänglich. So betrachtet kann man unterstreichen, dass *Der Zauberberg* sehr früh auf die Notwendigkeit aufklärerischer und humanistischer Werte aufmerksam macht. Daneben erinnert der Roman an die Notwendigkeit der Kritik im Kunstwerk, die Konkretisierung realer Verhältnisse und davon ausgehend des Vorausblicks. Diese Eigenschaften, die dieser Roman aufweist, stellen die Besonderheit dieses Werkes dar. Inwiefern die in vorigen Abschnitten hervorgehobenen Elemente des *Zauberberg* zugleich eine indirekte Stellungnahme im Zusammenhang mit der Expressionismusdebatte darstellen, soll im Kapitel 4.3. ausführlich herausgearbeitet werden.

4.2. Der Untertan als eine Konfrontierung

Im weiteren Verlauf dieser Studie soll nun eine ausführliche Untersuchung des *Untertan* von Heinrich Mann im Hinblick auf die Grundfragen der vorliegenden Arbeit erfolgen. Die Entstehungsgeschichte des *Untertan* zeigt, dass der Roman eine besonders repräsentative Funktion im Zusammenhang mit der ästhetischen Haltung Heinrich Manns hat, da er ein Produkt Heinrich Manns klaren Zielsetzung ist, Zeitromane zu veröffentlichen. Der Grund dafür ist, wie er später im Jahre 1926 in einem Aufsatz dokumentiert, dass „die deutsche Gesellschaft sich selbst nicht kennt.“ (Mann, 2017: 23). Schon die Romane vor dem *Untertan* stellen jeweils Versuche dar, unterschiedliche Aspekte der deutschen Gesellschaft zu untersuchen und besonders den Bürger der wilhelminischen Zeit darzustellen. Es ist die Lage des Bürgers, die unter die Lupe genommen wird, mit der sich Heinrich Mann neben seinem literarischen Werk in seinen Essays ausführlicher auseinandersetzt und den Bürger aufs Schärfste verurteilt. Der Fokus richtet sich dabei besonders auf die fehlende Handlungsmacht des Bürgers und den Mangel an Selbstbestimmtheit des Individuums. Mann zufolge haben diese

Eigenschaften des deutschen Bürgers gravierende gesellschaftliche Folgen. Auch beschäftigt er sich in seinen Vorkriegs-Essays mit den Eigenschaften des wilhelminischen Bürgers. Sein Aufsatz aus dem Jahre 1911 mit dem Titel „Reichstag“ enthält scharfe Kritik am Zeitalter und weist ohne Zweifel Anzeichen der Konstruktion des *Untertan* auf. Er macht in seinem Aufsatz folgende oft zitierte Feststellung: „Dieser widerwärtig interessante Typus des imperialistischen Untertanen, des Chauvinisten ohne Mitverantwortung, des in der Masse verschwindenden Machtanbeters, des Autoritätsgläubigen wider besseres Wissen und politischen Selbstkasteiers.“ (Mann, 1989: 26). Das bürgerliche Individuum ging in dieser Umbruchsphase durch Entfremdungsprozesse, in denen es an Eigeninitiative und Autonomie und seiner Funktion als Bestandteil des Volkes verlor, in deren Folge es seine Verantwortungen aufgab. Heinrich Mann legt besonderen Wert darauf, den Zustand des deutschen Bürgers sowohl in seinen Aufsätzen als auch mithilfe seines literarischen Werkes umfangreich darzulegen.

Im *Untertan* wird die Hauptfigur Diederich Heßling in einem realistischen Kontext dargestellt. Die erzählte Zeit umfasst etwa die Phase zwischen 1848 und 1897, wobei sich noch weitere andere Aspekte des Umfelds ganz klar einordnen lassen. Die gesellschaftlichen Verhältnisse, die wirtschaftliche Lage, die kulturelle Atmosphäre und die Lebensweise der Bürger sind sehr präzise und historisch gesehen der Wirklichkeit nahe geschildert. Das Leben Diederich Heßlings präzisiert die erzählte Zeit durch genaue Daten. So kann man anhand des Textes wiedererkennen, dass er während der Februarunruhen 1892 in Berlin war (Mann, 2015: 58). Daneben sind im Zusammenhang mit der Geburt seiner Kinder Jahreszahlen angegeben (Mann, 2015: 442). Auch ist das Datum der Einweihung des Denkmals bekannt: „22.03.1897“ (Mann, 2015: 454). Diese exakte Zeitdiagnostik macht das Werk zu etwas mehr als einen Zeitroman und verleiht ihm einen sachlichen Ton. Heinrich Manns künstlerische Herangehensweise mündete darin, dass er die Wechselwirkung der historischen Ereignisse in der Gesellschaft observierte. Einige Szenen, wie die Begegnung mit dem Kaiser, hat er sogar ausgehend von seinem Erlebnis geschildert, wie er in seinen Notizen skizziert. So hält er fest:

„1906 in einem Café Unter den Linden betrachtete ich die gedrängte Menge bürgerlichen Publikums. Ich fand sie laut und ohne Würde, ihre herausfordernden Manieren verrieten mir ihre geheime Feigheit. Sie stürzten massig an die breiten Fensterscheiben, als draußen der Kaiser ritt.“ (Mann, 1988: 215)

Ohne Zweifel prägen seine Betrachtungen die Erzählung, in der das Individuum im Zentrum steht und die gesellschaftliche Lage anhand seines unmittelbaren sozialen Umfelds geschildert wird. Es ist die typische Vorgehensweise bei der Erstellung eines Gesellschaftsromans, jedoch sticht *Der Untertan* mit der Intensität der Wahrnehmung und dem Detail hervor. Es handelt sich um einen ganz besonderen Blickwinkel, der vor allem an der Struktur der Gesellschaft interessiert ist und dadurch eine Aufnahme der gesamten Gesellschaft macht. Durch das Reflektieren der aktuellen wirtschaftlichen Verhältnisse, der Lage in der Großstadt und der Kleinstadt – in diesem Falle Berlin und die fiktive Stadt Netzig – dem Zustand besonderer Gesellschaftsgruppen wie Arbeiter, Frauen, Studenten sowie Vertreter der Bürokratie sieht man im Roman zahlreiche verschiedene Konfliktbeziehungen des Alltags. Die Gesellschaftskritik und insbesondere die Kritik am Bürgertum gelingt allerdings mithilfe der Ästhetisierung der Dokumentationen aus dem gesellschaftlichen Leben. Diese zeigt sich in der satirischen Darstellung, durch die die Wirklichkeitserfassung im Roman auf eine ganz besondere Art gelingt und dem Leser die Möglichkeit gewährt wird, die wahren Verhältnisse sehr stark nachzuempfinden. *Der Untertan* erfasst den Moment, in dem der Bürger in den Spiegel sieht und somit mit Aspekten konfrontiert wird, die sie tagtäglich zu ignorieren neigt. Die Satire dient als eine Art Aufklärung der Verhältnisse, jedoch erhofft die Kritik in ihr eine Änderung, die mit dem Vorhalten des Spiegels bewirkt werden könnte. Die kritisch satirische Auseinandersetzung mit der Gesellschaft übernimmt eine moralisierende Funktion und mithilfe des ironischen Sprachstils kristallisiert sich eigentlich ein Gesellschaftsideal heraus. Somit ist das Erzählte keine bloße Darstellung der Realität, wie es bei den Naturalisten vielmehr der Fall war, sondern eher eine moralistische und wegen des besonderen Sprachstils, der Karikierung der Figuren und der Methode der Übertreibung eine ästhetische Darstellung der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Ein weiterer Aspekt, der dazu führt, dass *Der Untertan* eine Spiegelbildfunktion übernimmt, ist, dass die Erzählung auf das Prinzip des

Wiedererkennens zurückgreift. Die historischen Ereignisse, die im Text angesprochen werden und die präzise Angabe der Daten des Ortes sowie die wiederholte Nennung des Namen Kaiser Wilhelms stellen ein geschlossenes System zusammen, mithilfe dessen der Leser die tatsächliche historische Lage wiedererkennt. Die Abbildfunktion realistischen Erzählens gewinnt mit dem Schockeffekt der Wiedererkennung der wahren Ordnungsverhältnisse eine neue Dimension. Das Überrealistische, das durch die historischen Fakten errungen wird, dient als ein moralistischer Spiegel, in den der Leser zwangsweise zu blicken hat. Das Erzählte ist somit gleichermaßen durch die Wahrnehmung des Lesers unmittelbar realistisch. Die Stadt Netzig steht symbolhaft für das wilhelminische Reich und alle Entwicklungen, durch die die Romanhelden gehen, sind innerhalb der Wirklichkeit des Kaiserreichs einzuordnen. Der im Text reflektierte Zeitgeist und die in der Gesellschaft vorherrschende Mentalität stimmen mit der Realität des wilhelminischen Reiches überein.

Der Roman handelt vom Werdegang Diederich Heßlings von der frühen Kindheit bis ins Erwachsenenalter zur Zeit des wilhelminischen Kaiserreichs. Diederich wächst in der Kleinstadt Netzig als Sohn eines Papierfabrikanten auf, studiert in Berlin und übernimmt anschließend den väterlichen Betrieb. Der Großteil des Romans spielt in Netzig, wo Diederich sein kleinbürgerliches Leben führt. Diederich Heßling, der kleine Papierfabrikant, repräsentiert den gegenwärtigen Bürger, der in allen wichtigen Lebensphasen und den darin involvierten Institutionen dargestellt wird: Familie, Schule, Universität, Militär und Beruf. Während all diesen Perioden sieht man, wie die Gesellschaft und die politische Atmosphäre in Deutschland Diederichs Charakter formen. Schon bald fällt er durch seine besondere Fähigkeit, sich anzupassen und unterzuordnen, auf und sein Verhältnis zum Mächtigen wird zum wichtigen Aspekt in der Erzählung. Seine problemlose Unterwerfung unter die Macht führt vor Augen, dass Heßling selbst das Ziel hat, in einer solchen Ordnung Macht zu erringen. Seine Einordnung in die Gesellschaft des Kaiserreiches und der Anfang der Entwicklung seiner Unterordnung unter Machthabende beginnt bereits im Elternhaus sowie in der Schule und setzt sich in der Berliner Zeit fort. Die widerspruchsvolle Lage, in die er sich

dadurch versetzt, macht sich schon in der Schulzeit bemerkbar. Auf der einen Seite leidet er unter den autoritären Menschen, auf der anderen Seite neigt er selbst in Gedanken wie auch in seinem Handeln zur Machtausübung. Insofern repräsentiert er den Untertanen, der zwischen diesen zwei entgegengesetzten Richtungen keinen Ausweg findet. Seine Lage stellt vor Augen, wie menschliche Schwächen und Versagen die Persönlichkeit des Bürgers bestimmen und wünschenswerte Eigenschaften des Menschen – wie zum Beispiel das Gefühl für Recht, Verantwortungsbewusstsein oder Hilfsbereitschaft – bedrohen können. Je mehr diese positiven Eigenschaften verschwinden, umso schneller wandelt der Bürger zum Untertanen. Dieser Entwicklungsprozess ist in allen Dimensionen anhand des Werdegangs von Diederich im Text wiederzuerkennen. Die Untertanenmentalität Heßlings, die sich in seinem weiteren Entwicklungsprozess durch diese beiden Gegensätze durchkämpft, bestimmt seinen Charakter und der Leser sieht ihn mal in der Rolle eines Macht Erleidenden und mal in der des Machtausübenden. Die satirisch gestaltete erste Begegnung mit dem Kaiser und das kleine Missgeschick, dass ihm dabei passiert, kennzeichnet einen Höhepunkt in seiner Bereitschaft, sich dem Mächtigen zu unterwerfen:

„Auf dem Pferd dort, unter dem Tor der siegreichen Einmärsche und mit Zügen, steinern und blitzend, ritt die Macht! ... Jeder Einzelne ein Nichts, steigen wir in gegliederten Massen, als Neuteutonen, als Militär, Beamtentum, Kirche und Wissenschaft, als Wirtschaftsorganisationen und Machtverbände kegelförmig hinan, bis dort oben, wo sie selbst steht, steinern und blitzend!“ (Mann, 2015: 63)

Nachdem Diederich Heßling sein Studium abschließt und nach Netzig zurückkehrt sieht man ihn immer öfter in der Rolle des Machtausübenden. Immer seltener leidet er selbst unter den Machthabern, er erringt also immer mehr an Macht, wie sein Vorbild – der Kaiser. Indem die Erzählung die problemhaften Mechanismen und Machtstrukturen unter Adeligen, im Militär, in der Justiz, im Privatunternehmertum, in der Politik bis hin zu sozialdemokratischen Parteien und Arbeiterfraktionen und nicht zuletzt in der Presse offen darlegt, wird der Roman zum Schauplatz und der Leser zum Betrachter des für ihn im realen Alltag äußerst belangvollen Ablaufes von Vorfällen.

Dieses Werk stellt eine ganz besondere Verbindung zwischen dem künstlerischen Schaffen Heinrich Manns und seiner Betrachtungsweise der gegenwärtigen wahren

Verhältnisse her. Der Fokus dabei besteht in der Aufzeichnung der Defizite innerhalb der Gesellschaft. Genau hierin zeigt sich auch die Besonderheit dieses Werkes im Vergleich zu den übrigen literarischen Werken der Phase. Wolfgang Emmerich zitiert aus einem Brief Heinrich Manns während der Entstehungsphase des *Untertan*:

„Mein Ehrgeiz wird immer mehr rein geistiger Art: ich möchte Helden hinstellen, wirkliche Helden, also generöse, helle und menschenliebende Menschen, als Gegensatz zu dem menschenfeindlichen, der Reaktion ergebenen Geschlecht von heute. Seit ich in Berlin bin, lebe ich unter dem Druck dieser sklavischen Masse ohne Ideale.“ (Mann, 1988: 41).

Auch diese Notiz lässt erkennen, dass Heinrich Mann Gegensätze konzipiert, deren Konfrontation eine Einsicht beim Leser bewirken soll. Dementsprechend sieht man im *Untertan* Negativbeispiele, allen voran die Hauptfigur Diederich Heßling, die in ihrem vernunftwidrigen Handeln dargestellt sind. Somit wächst das Ideal aus der Vernunftwidrigkeit und der Unmoral der Figuren.

Im Roman werden formale Errungenschaften des modernen Erzählers wie direkte Kritik und Ironie mit realistischer Darstellung verbunden. Dadurch, dass Zusammenhänge beibehalten werden, richtet sich das Wort an die richtige Zielgruppe. Es erfolgt eine Beleuchtung der Verhältnisse ab 1850 und es vollzieht sich zugleich eine Projizierung der Zukunft. Die ausführliche Darstellung des Heute, die im Verhältnis zum Gestern geschildert ist, macht es möglich, dass über den Morgen klare Aussagen gemacht werden können. Die nahende Katastrophe wird in aller Dimension vor Augen geführt. Auch muss man festhalten, dass die Betonung der Kontinuität der Ereignisse dazu führt, dass trotz des Elements der Karikatur, das die Figuren dominiert, das Dargestellte keineswegs künstlich erscheint. Stattdessen zeigt sich eine vertiefte und differenzierte Behandlung der Zusammenhänge in Bezug auf die historischen Ereignisse auf deutschem Boden.

4.2.1. Sozialkritik, die nicht in Aussichtslosigkeit mündet

Der Untertan beginnt mit einer scharfen Gesellschaftskritik, entwirft allerdings zugleich ein Gesellschaftsideal eines demokratischen Systems. Die moralisierende Haltung der

Erzählung begnügt sich nicht damit, allein Betrachtungen anzustellen und daraus kritische Schlüsse zu ziehen, sondern erhält mit der Widerspiegelung eines humanistischen Weltbildes einen utopischen Charakter. Die Erzählung endet nämlich mit der Utopie einer neuen Gesellschaft. Die soziokulturellen Konfliktsituationen in der Übergangsphase von der tradierten Ständeordnung zur modernen Klassengesellschaft, während der eine stark pessimistische Atmosphäre herrschte, dominieren zwar die Handlung, allerdings stellt sich die Möglichkeit einer von Konflikten befreiten und rechtsgemäß funktionierenden Gesellschaft als vorstellbar heraus. Demzufolge bleibt am Ende des Romans der weit verbreitete Wunsch und die Erwartung einer demokratischen Bürgergesellschaft erhalten. Die ausführliche Gegenwartsdiagnose im Text wird mit der Erwartung einer besseren Zukunft abgeschlossen, sodass ein direktes Verhältnis zwischen Kritik und Utopie hergestellt wird. Hierin besteht eigentlich auch der Sinn und Zweck der Satire. Der utopische Gegenentwurf zur durch den Text hindurch geschilderten Lage legt den Optimismus im Text vor Augen. Am Ende bleibt die Suche nach einer besseren, harmonischeren politischen und sozialen Atmosphäre und die Hoffnung auf ein insgesamt besser geordnetes Bürgertum, das aus verantwortungsbewussten Bürgern besteht. Gerade die Akzentuierung auf der Persönlichkeit einzelner Figuren im Roman beherbergt die verdeckte Aufforderung, dass die Persönlichkeitsmerkmale des Bürgers sich ändern müssen, um die Erwartung einer besseren Zukunft aufrecht erhalten zu können. So gesehen wird dem Bürger eine Aufgabe erteilt.

Der Roman legt die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Problemfelder dar, die durch die rapide Veränderung der gesellschaftlichen Ordnung herbeigeführt wurden. Der Übergang von der Ständegesellschaft zur Klassengesellschaft brachte für große Gesellschaftsgruppen eine Verarmung mit sich, allerdings bedeutete die von Unberechenbarkeit geprägte Phase für Figuren wie Diederich Heßling eine Weggabelung. Die Darstellung dieser komplizierten Situation im Roman deutet auf die soziale Ungleichheit in dieser Phase hin, wodurch das sozialpsychische Ausmaß der Ereignisse ebenso unterstrichen wird. Die durch kapitalistische Verhältnisse

herbeigeführte Realität wird in der Erzählung bloßgestellt. Die mithilfe der Satire übertrieben dargestellte Lage hat die Funktion, den Anspruch auf eine gerechte und problemlos funktionierende Gesellschaft beim Leser auszulösen. In dieser Erwartung besteht die utopische Haltung der Erzählung. Die Tatsache, dass die vormodernen Machthaber der alten Ständeordnung und das von wahren aufklärerischen Werten geprägte Bürgertum nicht einhergehen können, ist in diesem Werk dick markiert. Diederich Heßling geht durch den Prozess, der den kapitalistischen Bourgeois hervorbringt. Seine Verwandlung führt eine Entmenschlichung herbei, die in seinem Umgang mit Mitmenschen dargestellt wird. Heßlings Persönlichkeit bringt den Dualismus von Gesellschaft und Individuum sowie den Unterschied zwischen Untertanen und Bürger ans Tageslicht. Seiner Unmenschlichkeit und seinem Konkurrenzkampf stehen Figuren gegenüber, die die Hoffnung auf Moralismus und Menschlichkeit vertreten. Darunter ist beispielsweise Diederichs Schwester Emmi Heßling aufzuzählen, die ihren Bruder und seine Taten kritisch betrachtet. Auch Agnes – Diederichs Geliebte in Berlin – ist in diesem Zusammenhang repräsentativ, die als eine leidende junge Frau die Natürlichkeit und pure Liebe repräsentiert. Weiterhin übernimmt der Sohn Buck eine bedeutsame Rolle, da er bereitwillig ist, Selbstkritik zu üben und in seinem Handeln objektiv und Verantwortungsbewusst zu sein scheint.

Der Untertan ist ein Figurenroman, der ein gesellschaftliches Panorama bietet. Die Personenkreise in Diederichs Umfeld sind mit Blick auf die Sozialkritik in der Erzählung bedeutsam. Es finden sich in seinem Umfeld Vertreter des Adels, Fabrikanten oder Unternehmer, Arbeiter, Arbeiterführer, Vertreter der Justiz, der Kirche, der Politik, der Presse, des Militärs und der Schule. All diese Figuren tauchen innerhalb der Erzählung auf und man gewinnt – wenn auch nur Ansatzweise – einen Einblick in das Denken und das Handeln dieser Personen. Ohne Zweifel sticht in diesem Zusammenhang die Familie Buck hervor, die detaillierter beschrieben wird als übrige Personen im Umfeld Diederich Heßlings. Die Familie Buck ist eine Patrizierfamilie, die bisher das größte Ansehen in Netzig hatte. Der Vater Buck ist ein Sozialdemokrat und war an der gescheiterten Revolution beteiligt. Er wird als eine „achtungsgebietende

Persönlichkeit“ (Mann, 2015: 14) beschrieben. Er hat sich 1848 für Freiheits- und Menschenrechte eingesetzt und wurde sogar „zum Tode verurteilt“ (Mann, 2015: 108). Nun wird die Familie Buck in Anbetracht auf deren Unternehmen von Diederich überholt. Diese Tatsache steht repräsentativ für die gesellschaftliche Entwicklung im damaligen Deutschland. Die Besonderheit dabei ist, dass der alte Buck keineswegs feindselig gegenüber Diederich ist. Er hofft vielmehr, Diederich für seine politische Auffassung und Weltsicht gewinnen zu können. Doch Diederich ignoriert seine Versuche. Die Ideale des alten Buck haben für ihn keine Bedeutung. Er wagt es sogar, im Freundeskreis zu behaupten, „dass mit dem alten freisinnigen Schlendrian [...] aufgeräumt werden müsse. Jetzt kommt eine neue Zeit!“ (Mann, 2015: 126) Dieser Ausruf kündigt den Abstieg der Familie Buck an. Der Abstieg erfolgt tatsächlich in Form von finanziellen Verlusten wie auch Verlust an Ansehen. Der alte Buck stirbt völlig verarmt ausgerechnet an dem Tag, an dem in Netzig das Denkmal für Kaiser Wilhelm II. eingeweiht wird. Dieses Wechselverhältnis macht auf das Ende einer Ära aufmerksam und führt vor Augen, was alles mit dem Verfall der vorigen Generation verlorenging. Es sind nämlich nicht nur Menschen, die verwesen, sondern auch Ideale und Prinzipien, die mit ihnen zugrunde gehen.

Der Historiker Ulrich Wehler behauptet, dass kein Historiker die Klassenprobleme, die Ungleichheit und die gleichzeitig weit verbreiteten Wunschträume des Kleinbürgertums „je so eindringlich beschreiben könnte, wie das Heinrich Mann im *Untertan* getan hat.“ (Wehler, 1995: 74). Ein anderer Historiker Thomas Nipperdey dagegen behauptet, dass das Kaiserreich zwar „Züge einer Untertanengesellschaft“ (Nipperdey, 1986: 235) aufweise, der Roman allerdings in vielerlei Hinsicht übertreibe. Es ist nicht Ziel dieser Studie, zu untersuchen, inwiefern *Der Untertan* der wahren gegenwärtigen sozialgeschichtlichen Lage entsprach. Doch es ist wichtig, festzuhalten, dass die Analyse der wilhelminischen Gesellschaft und die Diagnostik des historischen Wandels den Roman bestimmen. Diederich Heßling ist demzufolge nicht als Person konzipiert, sondern als ein Typus und eine repräsentative Figur seiner Zeit. Somit wird der Roman zum kritischen Gesellschaftsroman. Die zeitgeschichtliche Wirklichkeit wird vor Augen

geführt und dabei bestimmen nicht einzelne Ereignisse die Handlung, sondern vielmehr geht es darum, ein kulturell, politisch und ökonomisches Panorama zu entwerfen. Dabei findet sich neben der Kritik zweifelsohne auch ein Appell an den Leser wieder. Der Appell zeigt sich in angelegten Maßstäben für individuelles Handeln. Dadurch, dass die Erzählung unangemessenes Handeln verspottet und lächerlich macht, kristallisiert sich das Fehlverhalten von Personen aber auch von Institutionen heraus. Die daraus folgende Festlegung der durch die Übergangsphase herbeigeführten Problemfelder bestimmt die Gesellschafts- und Kulturkritik im Roman. Allerdings zeigt sich, dass das Wechselverhältnis von Kritik und einem Gegenentwurf berücksichtigt wurde. Es handelt sich also nicht um eine zerstörerische Sozialkritik, sondern um eine Abhandlung mit der erzählten Zeit und einem zuversichtlichen Blick in den kommenden Zeitabschnitt. Die scharfe Polarisierung von freien Bürgern und dem Untertanen repräsentiert die Unterscheidung zwischen Kritik und utopischem Blick. Die Möglichkeit der Verbesserung des wilhelminischen Bürgers bleibt somit erhalten.

Der Untertan übt mithilfe der satirischen Erzählung scharfe Kritik an der wilhelminischen Gesellschaft aus. Die umfangreiche Figurenkonstellation und die Verortung der Erzählung in Berlin und in der Kleinstadt Netzig zeigen den Versuch des Romans, die gesamte damalige Landschaft darzustellen. Diederich Heßling als promovierter Akademiker und Fabrikant scheint bürgerliche Erfolge errungen zu haben. In seiner Figur wird die Heranbildung der Untertanenseele vor Augen geführt. Fast wie ein Bildungsroman schildert die Erzählung den Werdegang Diederichs, der es als Sohn eines strengen Vaters schon in seiner Kindheit schwer hatte:

„Kam er nach einer Abstrafung mit gedunsenem Gesicht und unter Geheul an der Werkstätte vorbei, dann lachten die Arbeiter. Sofort aber streckte Diederich ihnen die Zunge heraus und stampfte. Er war sich bewußt: Ich habe Prügel bekommen, aber von meinem Papa. Ihr wäret froh, wenn ihr auch Prügel von ihm bekommen könntet. Aber dafür seid ihr viel zu wenig.“ (Mann, 2015: 9)

Er leidet zwar unter seinem Vater, jedoch überwiegt sein Respekt vor ihm, wie im obigen Auszug zu sehen ist. Im weiteren Verlauf sieht man ihn im Verhältnis zu staatlichen Institutionen wie Schule und Militär, die er ähnlich wie im Verhältnis mit seinem Vater als repressiv empfand. Desto trotz wählt er während seiner Studienzeit die

Mitgliedschaft in der Burschenschaft Neutotonia, wodurch er sich offensichtlich in diese repressiven Machtverhältnisse einzuleben versucht. Doch die Tatsache, dass er jahrelang mit dieser Macht unterdrückt wurde, führt dazu, dass er – sobald er selbst etwas an Macht gewinnt – umso eingebildeter und rücksichtsloser wird und es darauf abzielt, die Macht zu missbrauchen. In seiner weiteren Laufbahn, nach der Übernahme der Fabrik, sieht man diese Neigungen Heßlings viel deutlicher. Seine Gemeinheiten zu einzelnen Personen versucht er durch hochpolitische Ausrufe zu vertuschen, wodurch er immer wieder kaiserliche Phrasen als Mittel der Legitimierung anwendet. Mit der Zeit wendet er diese für seine geschäftlichen Absichten an. Er versucht die politische Landschaft zu dominieren und sieht es darauf ab, Kaisertreue und Kaiserhassende in Netzig zu trennen. Diese Haltung scheint ihm bei seinem Aufstieg zu helfen. Ganz besonders durch den für den Roman äußerst wichtigen Teil, in dem der Prozess um die Majestätsbeleidigung geschildert wird und Wolfgang Buck sich zum Geschehen politisch äußert, gewinnt *Der Untertan* eine neue Dimension. Der Roman ist mehr als eine Kritik am Kaiserreich. Er setzt sich ganz offen mit den wesentlichen politischen und sozialen Vorgängen der Phase auseinander und zielt ohne Zweifel darauf ab, die kaiserliche Politik zu verurteilen. Die Wilhelminismuskritik geht zum einen auf die Problematik der Kriegsschuld ein, zum anderen macht sie auf die in naher Zukunft bevorstehende faschistische Ordnung aufmerksam.⁴²

Lukács spricht in diesem Zusammenhang von der Größe Heinrich Manns und macht darauf aufmerksam, dass *Der Untertan* „die gemeinsamen Züge zwischen dem größtenwahnsinnigen imperialistischen Bürger der wilhelminischen Periode und der

⁴² *Der Untertan* ironisiert die Machtverhältnisse im deutschen Kaiserreich und reflektiert zugleich die kaiserliche Politik, die diese Verhältnisse herbeiführt. Reinhard Alter macht in diesem Zusammenhang die Feststellung, dass Heinrich Mann in seiner Herangehensweise an die Politik im Kaiserreich gleichzeitig auch der Kontinuitätsfrage in der deutschen Geschichte auf den Grund zu gehen suchte. Infolgedessen zitiert er Heinrich Mann: „Den Roman des bürgerlichen Deutschen unter der Regierung Wilhelms II. dokumentierte ich seit 1906. Beendet habe ich die Handschrift 1914, zwei Monate vor Ausbruch des Krieges – der in dem Buch nahe und unausweichlich erscheint. Auch die deutsche Niederlage. Der Faschismus gleichfalls schon: wenn man die Gestalt des ‚Untertan‘ nachträglich betrachtet. Als ich sie aufstellte, fehlte mir von dem ungeborenen Faschismus der Begriff, und nur die Anschauung nicht.“ (Alter, 2015: 1).

dekorativen Monumentalität der Wagnerschen Kunst herausgearbeitet hat, wie dort der Wagnersche Lohengrin als das innere Wunschbild des Kapitalisten Heßling erscheint“ (Lukács, 1964, 285). Die Beziehung zwischen diesen beiden Figuren stellt eigentlich die Grundlage des historischen Stoffes des Romans dar. Die Opposition gegenüber den sozialen und ideologischen Bedingungen der Periode findet im *Untertan* im Vergleich zu den übrigen schriftstellerischen Bestrebungen anders statt. Die Grundintention besteht nicht darin, eine Antwort auf weltanschauliche und politische Fragen zu liefern. Vielmehr geht es darum, aus einem ganz besonderen Blickwinkel auf die Entwicklung der Gesellschaft hinzudeuten. Lukács betont weiterhin, dass diese Behandlung aus dem „humanistischen Protest gegen die Barbarei des imperialistischen Zeitalters“ gewachsen ist. Je brutaler die Lage um die Gesellschaft wurde, umso offenkundiger machte sich dieser scharfe Blickwinkel in der Literatur Heinrich Manns. Der *Untertan* ist ohne Zweifel das Resultat der oppositionellen Haltung Heinrich Manns, der immer mehr in einen Kampf gegen den nahenden Faschismus hineinrückte. Insofern ist die Kritik im Roman ein Teil dieses Kampfes und gibt sich nicht damit zufrieden, Gegebenes darzustellen, sondern beinhaltet zugleich eine Befürwortung einer neuen demokratischen Ordnung.

Wie schon erwähnt, stellt die Verhandlung um den Fabrikanten Lauer wegen Majestätsbeleidigung einen Höhepunkt im Roman dar. Rechtsanwalt Wolfgang Buck, der seither von Diederich Heßling als Rivale und gar als Feind abgestempelt ist, vertritt im Prozess Lauer. In seiner Rede macht Buck darauf aufmerksam, dass Heßling repräsentativ für ein Verständnis und eine Weltanschauung steht:

„[...] Heßling. Sie haben ihn gesehen! Ein Durchschnittsmensch mit gewöhnlichem Verstand, abhängig von Umgebung und Gelegenheit, mutlos, solange hier die Dinge schlecht für ihn standen, und von großem Selbstbewusstsein, sobald sie sich gewendet hatten.“ (Mann, 2015: 237)

Bucks Rede wirkt im Prozessaal aufsehenerregend. Sowohl während des Prozesses als auch danach setzt er mit seiner Rede bei den Mitbürgern Netzs Gedanken und Gefühle in Bewegung. Allerdings dominiert seine Meinung das Gericht nicht. Trotzdem sind seine Feststellungen besonders wichtig. Das erste Mal wird Diederich mit seiner Untertanenseele konfrontiert und in aller Öffentlichkeit wird betont, dass er einen neuen

Typus kennzeichnet und keineswegs mit den tradierten Werten des Bürgertums einhergeht:

„Wie er waren zu jeder Zeit viele Tausende, die ihr Geschäft versehen und eine politische Meinung hatten. Was hinzukommt und ihn zu einem neuen Typus macht, ist einzig die Geste: das Prahlische des Auftretens, die Kampf Stimmung einer vorgeblichen Persönlichkeit, das Wirkenwollen um jeden Preis, wäre er auch von anderen zu bezahlen. Die Andersdenkenden sollen Feinde der Nation heißen, und wären sie zwei Drittel der Nation, Klasseninteressen, mag sein, aber umgelogen durch Romantik. Eine romantische Prostration vor einem Herrn, der seinem Untertan von seiner Macht das Nötige leihen soll, um die noch Kleineren niederzuhalten. Und da es in Wirklichkeit und im Gesetz weder den Herrn noch den Untertan gibt, erhält das öffentliche Leben einen Anstrich schlechten Komödiantentums.“ (Mann, 2015: 238)

Buck macht in seiner Rede auf die intrigante, provokative Haltung und das skrupellose Handeln Heßlings aufmerksam und geht davon aus, dass diese Eigenschaften nicht allein Diederich zuzuschreiben sind, sondern die Folge einer politischen Atmosphäre sind. Die auf Lügen beruhende Ordnung der wilhelminischen Zeit findet sich in Bucks Rede unter dem Begriff des Komödiantentums. Weiterhin unterstreicht Buck, dass diese Eigenschaften im öffentlichen Leben verurteilt werden müssten:

„Die Papierfabrikanten neigten heute dazu, sich eine Rolle anzumaßen, für die sie nicht fabriziert sind. Zischen wir sie aus! Sie haben kein Talent! Das ästhetische Niveau unseres öffentlichen Lebens, das vom Auftreten Wilhelms II. eine so ruhmreiche Erhöhung erfahren hat, kann durch Kräfte wie den Zeugen Heßling nur verlieren... Und mit dem Ästhetischen, meine Herren Richter, sinkt oder steigt das Moralische. Erlogene Ideale ziehen unlautere Sitten nach sich, dem politischen Schwindel folgt der bürgerliche.“ (Mann, 2015: 239)

Diese Teile von Bucks Rede vor Gericht und schließlich seine Ausrufe „Entscheiden Sie sich zwischen Streberei und mutiger Arbeit, zwischen Komödie und Wahrheit!“ (Mann, 2015: 240) und „Das Erwachen des Bürgers!“ rief er aus.“ (Mann, 2015: 241) sind besondere Bestandteile der moralisierenden Haltung im *Untertan*. Der unmenschlichen Machtentfaltung und den Gemeinheiten, die in der Figur des Heßlings durch den gesamten Roman hindurch zu sehen sind, wird diese Menschlichkeit entgegengehalten. Die Figur des jungen Buck, wie auch Agnes – die Geliebte Heßlings aus Studienzeiten – stehen der Unmenschlichkeit Heßlings gegenüber und repräsentieren somit die Zuversicht im Hinblick auf die Zukunft. Der moralistische Charakter der Erzählung stellt zugleich die Hoffnung für die Zukunft dar, die symbolisch ohne Zweifel in der Figur des Buck zu spüren ist. Allerdings wird Lauer zu sechs Monate Haft verurteilt und

der Aufstieg Diederichs wird mit diesem Prozess sichergestellt. Während Diederich, der eben diesen neuen Typus, von dem Buck spricht, repräsentiert, und der als nationalliberal und konservativ einzuordnen ist, immer mehr an Macht gewinnt, werden altliberale Bürger immer mehr geschwächt.

Sowohl beim Prozess wie auch zu anderem Anlass zeigt sich durch den Roman hindurch, dass Wolfgang Buck die Situation im Kaiser-Deutschland zwar bis auf einzelne Details diagnostiziert, allerdings fehlt ihm die Tatkraft, sich der Lage entgegenzustellen und dem Vorherrschen des neuen Typus, von dem er spricht, zu widerstehen. Stattdessen zieht er sich immer weiter zurück und seine Resignation resultiert im Aufstieg Diederichs. Diese parallele Entwicklung ist besonders symbolhaft für den *Untertan*, denn Wolfgang Buck, der Sohn des altliberalen und 1848er Buck stellt die letzte Hoffnung dar, die Ideale der vorigen Generation weiterleben zu lassen. Wolffangs Vorliebe fürs Theater zeigt, dass er noch etwas vom Bildungsbürgertum zu übertragen versucht, allerdings reicht es nicht aus, die Prinzipien des Bürgertums zu retten. Seine defensive Haltung gegenüber Diederich macht die Kritik im Text aus. Die Erzählung fokussiert die gebildete Bürgerschicht, die dafür verantwortlich ist, dass ein solcher Typus wie Diederich – fern von jeglicher Moral – durchdringen kann und im zukünftigen Deutschland sogar die Macht erringt. Die Verantwortung liegt demzufolge beim Bildungsbürgertum, das zu passiv ist und nicht fest genug an seinen Errungenschaften und Idealen festhält. Hierin besteht allerdings auch die Zuversicht des Romans. Der Roman zeigt ganz deutlich einen Ausweg, indem es auf die Kompetenz, die Moral und letztendlich die Menschlichkeit der Figuren wie Buck hinweist. Sobald diese Kompetenz aufgerufen wird, kann der neue Typus des Bürgers sehr schnell vom Schlachtfeld weggewischt werden. Wie im Text öfter zu sehen ist, ist der Sieg Diederichs jedes Mal nur ein halber Sieg, denn die Mehrheit der Gesellschaft ist sich seiner Verlogenheit bewusst. Auch während der Prozessrede Bucks wird offen dargelegt, dass die Gesellschaft mehr als bereit ist, von den Ideen Bucks überzeugt zu werden. Insofern scheint Buck in Wahrheit der Mächtigere zu sein, wodurch die Erzählung auf das Potenzial fortschrittlicher Ideen hinweist.

Der Majestätsbeleidigungsprozess ist weiterhin ein ganz besonderes Element der darstellerischen Technik des Romans, da mithilfe dieses Prozesses eine offene Auseinandersetzung zwischen den gegenübergesetzten Meinungen, die damals die Atmosphäre im Kaiserreich bestimmten, vor Augen geführt werden. Die Figuren im Roman waren ohnehin schon im Hinblick auf ihre Stellung im Sachverhalt Kaisertreue und Kaisergegnerschaft vorgeführt. Die Figuren sind also in Anbetracht ihrer Meinungen gruppiert. Diese genaue Unterscheidung zwischen den Figuren betont die Gespaltenheit in der Gesellschaft im damaligen Deutschland. Die zentralen Ereignisse wie dieser Prozess sind in diesem Zusammenhang insoweit besonders eindrucksvoll, als man sieht, welche Gruppierungen im Fall einer solchen Auseinandersetzung sich näherkommen und dass eigentlich Personen aus unterschiedlichen Schichten gleiche Interessen vertreten. Demzufolge wird die Nachricht vermittelt, dass Solidarität der Schlüssel zur Lösung großer Probleme in der Gesellschaft ist. Der Prozess und der für den Leser nicht nachvollziehbare Ausgang des Prozesses betont zudem die ungleichmäßigen Rechtsverhältnisse und die Ungerechtigkeit im Untertanenstaat, denn selbst der Prozess hat keinen erkennbaren Anlass, denn es wird von einer Lüge ausgehend gegen den Angeklagten Lauer vorgegangen. Es handelt sich um einen Vorwurf und nicht wirklich um einen nachgewiesenen Akt. Heßling und weitere andere Kaisertreue sehen in der Anmerkung Lauers, „sie sind alle verjudet, die Fürstenhäuser inbegriffen“ (Mann, 2015: 158) eine Beleidigung des Kaisers. Dass dieser so umstrittene Prozess auch noch von Antisemitismus geprägt ist, ist eindeutig ein weiteres ganz wichtiges Thema des *Untertan*. Jedoch soll an dieser Stelle nicht darauf näher eingegangen werden. Wichtig ist, dass der Weg, der zum Prozess führt als eine Intrige dargestellt wird, sodass dadurch der Rechtsstaat hinterfragt wird. Heßling und seine Mitgesinnten nutzen den Prozess, um mit einem geschäftlichen Rivalen abzuhandeln. Buck merkt, dass hinter diesem Prozess dieses Ziel steckt, jedoch fehlt ihm die notwendige Grundlage, dies zu beweisen. Der Ausgang des Prozesses zugunsten der Kaisertreuen führt vor Augen, dass die Wahrheit keine Wirkung mehr hat und dass die

Gerechtigkeit so einfach nicht zu erringen ist, da das Rechtssystem – genau wie alle anderen gesellschaftlichen Mechanismen auch – nicht richtig funktioniert.

Ohne Zweifel dient die Kritik im *Untertan* auch dazu, den Zusammenhang zwischen dem neuen deutschen Bürger, der mit dem Protagonisten dargestellt ist, und der vorigen Generation zu sehen. Der historische Blick und das materielle Bewusstsein Heinrich Manns führt dazu, dass der Roman einen Leitfaden der Entwicklung der deutschen Gesellschaft zur Verfügung stellt, woran sich aus heutiger Sicht vieles mehr ablesen lässt, als mit diesem Roman vermutlich erst beabsichtigt wurde. Nichts kommt aus dem Nichts und somit ist die gesellschaftliche und politische Lage der 1930er Jahre in Deutschland zwangsweise mit vergangenen Ereignissen zu deuten. *Der Untertan* zeigt ganz deutlich, in welche Richtung sich der deutsche Bürger entwickelte. Die alten tradierten individualistischen Interessen des Bürgers wandelten zum puren Egoismus und zum Handeln auf eigenen Nutzen. Von Solidarität und Gerechtigkeit ist keineswegs mehr die Rede. Jedoch betont der Roman immer wieder, dass der alte Bürger ebenso verantwortlich für dieses Resultat gemacht werden kann.

Betrachtet man die Studienzeit Heßlings, so sieht man ihn in der Großstadt Berlin in Orientierungsangst verwickelt, die mit der Bekanntschaft Agnes Göppels‘ etwas nachzugeben scheint, da sie ebenso scheu und schüchtern ist, wie er bei seiner Ankunft in Berlin war. Die Entfremdung und die Einsamkeit versucht Diederich durch Bekanntschaften aus Netzig zu überwinden. Zudem kommt seine Mitgliedschaft in der Jugendkorporation, die als eine Art Schutz vor dem vorherrschenden Chaos in den Großstädten fungiert. Schon bald fühlt er sich hier in Sicherheit und entwickelt in Kürze auch ein gewisses Zugehörigkeitsgefühl. Auch dieser Abschnitt im Werdegang Diederich Heßlings weist inhaltlich gesehen Besonderheiten dieses Romans auf. Das GroßstadttHEMA dominierte damals die literarischen Werke und der Fokus lag hauptsächlich darauf, die Orientierungslosigkeit des Individuums zu reflektieren, die besonders durch die neuen und unbekannten Lebensweisen in der Stadt hervorgerufen wurde. Eine von der Einsamkeit des Individuums geprägte Atmosphäre dominierte zahlreiche expressionistische Werke und kaum eine Erzählung behandelte alternative

Wege, wie sie hier Heßling zu gehen sucht, indem er sich mit gleichgesinnten in Korporationen zusammentut. Insofern scheint dieser Roman wieder einen Schritt weiterzugehen, indem er nicht nur eine Diagnose dieser Einsamkeit und Entfremdung macht, sondern auch die Folgen, die diese Lage mit sich bringt, darlegt. Diese Korporationen wandelten nämlich in unmittelbarer Zukunft zu politischen Organisationen um, die auf dem Weg der Machtergreifung der Nationalsozialisten eine ausschlaggebende Rolle spielten. Auch bei der Behandlung des Großstadtthemas distanziert sich das Werk also von der schlichten Darstellung des entfremdeten Individuums und dessen Innenwelt, wie die meisten expressionistischen Werke es taten. Weiterhin ist die ausführliche Darstellung der Formierung der politischen Meinungen Diederichs ein hervorstechendes Merkmal des Romans. Bei seiner Ankunft in Berlin scheint er unpolitisch zu sein und geht durch eine Phase, die seine politischen Ansichten prägt. Die Korporation der Neuteutonen spielt ohne Zweifel eine wichtige Rolle, die auch bemerkbar wird, wenn sein Korpsbruder Wiebel ihm zu wissen gibt, dass es an der Zeit sei, „sich mit Politik zu beschäftigen.“ (Mann, 2015: 41) Sieht man über den Einfluss der Neuteutonen hinweg, so kann man dennoch klar erkennen, dass die Erzählung darauf hinaus ist, dass es gesellschaftlich betrachtet eine Phase der Politisierung war. Die Klassengegensätze waren so scharf und so stark geprägt, dass die Gesellschaft gezwungen war, sich Meinungen zu bilden. Die Hervorhebung dieser Tatsache ist ein weiteres besonderes Merkmal des *Untertan*.

Um zu veranschaulichen, wie der politische Gehalt des Romans Schritt für Schritt intensiviert wird, sollen an dieser Stelle einige Anhaltspunkte aufgezählt werden. Ein Arbeiter, der aus Heßlings Fabrik entlassen worden war, wird am selben Tag erschossen, weil ein Soldat sich von ihm provoziert fühlte. Dadurch, dass Vertreter unterschiedlicher Schichten – Fabrikant, Arbeiter und Soldat – in dieselbe Konfliktsituation verwickelt sind, sieht man die Fronten ganz deutlich. Heßling sieht hierin „etwas direkt Großartiges, sozusagen Majestätisches“ (Mann, 2015: 144), da er ohnehin eine politische Meinungsverschiedenheit mit diesem Arbeiter hatte. Der Fall weitet sich aus und in einer Auseinandersetzung mit dem Fabrikbesitzer Lauer um dieses Thema glaubt

Heßling, dass Lauer eine Majestätsbeleidigung begangen habe. Die Behauptung führt er weiter aus und schreibt ein Telegramm an den Kaiser und er scheut sich nicht davor, eine angebliche Antwort des Kaisers vorzutäuschen. Diese Antwort lässt er in der Lokalzeitung erscheinen. So beginnt der Prozess gegen Lauer. Der Prozess stellt den Höhepunkt des Politischen in der Erzählung dar. Es ist das inhaltliche Element, mit dem gesellschaftliche Konflikte direkt angesprochen und debattiert werden, sodass sich die Leserschaft genau wie die Anwohner Netzig den Prozess ansehen darf und unterschiedliche Blickwinkel zu Gesicht bekommt. Die Politik steht im weiteren Verlauf weiterhin als ein zentrales Thema im Mittelpunkt der Erzählung. Als in Berlin Neuwahlen anstehen, muss der Magistrat in Netzig ebenso neu besetzt werden. Die Art und Weise, auf die die Wahlen in Netzig ausgeführt werden, wird gründlich dargestellt. Es finden geheime Absprachen und Versuche statt, die Kandidaten zu beeinflussen und die Wahl zu manipulieren. Diederich ist selbstverständlich mit in diese Intrigen eingebunden. Die Wahlen in Netzig stehen zweifelsohne repräsentativ für Reichstagswahlen. Die Tatsache, dass Ungleichheiten in der gesellschaftlichen Struktur ebenso den Prozess der Wahlen beeinträchtigen, wird mit voller Wucht ans Tageslicht geführt. Zweckbündnisse, die durch persönliche Interessen geprägt sind, spielen eine bestimmende Rolle bei den Ergebnissen. Das gilt aber keineswegs nur für die Befürworter Kaiser Wilhelms II. Auch bei den Sozialdemokraten zeigt sich eine ähnliche Vorgehensweise, die anhand des Sozialdemokraten Napoleon Fischer dargestellt ist. Er erhält durch seine Kontakte die Möglichkeit und wird in den Reichstag gewählt.

Der Untertan wurde zwei Jahre vor Ausbruch des Krieges beendet und der Krieg, die deutsche Niederlage sowie der Aufstieg des Faschismus werden im Text vorausgesagt. Der historische Erkenntniswert ist ohne Zweifel die größte Besonderheit dieses Romans. Die satirische Darstellung und die Tendenz zur Karikatur lassen die Untertanengesellschaft übertrieben erscheinen, jedoch vermittelt die Erzählung ein äußerst realistisches Bild der wilhelminischen Gesellschaft. Der Schwerpunkt dabei liegt auf dem Aspekt der Ungleichheit und Unterdrückung. Das Ziel besteht darin,

repräsentative Züge der damaligen Gesellschaft zu unterstreichen. *Der Untertan* wirkte mit dieser Funktion dem expressionistischen Stil der Verwerfung der Wirklichkeit und des Zerrbildes entgegen und diente der Durchsetzungskraft realistisch kritischer Erzählung. Die dem Expressionismus zugrunde liegende Absicht, einen radikalen Bruch mit bisherigen traditionellen Formen der Erzählung und den Werten zu bewirken, wurde mit klaren Indizien bekämpft. Es wird bei der Darstellung der Untertanengesellschaft im damaligen Deutschland eine historische Kontinuität vorausgesetzt, die die erzählerische Grundlage des Romans darstellt. Die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen sind linienförmig und die Zusammenhänge zwischen den Vorgängen in der Bismarckzeit und nun im wilhelminischen Kaiserreich werden ausführlich beschrieben. Besonders die sozialen Auswirkungen folgenschwerer Ereignisse – wie beispielsweise der Wandel von der ständestaatlichen Ordnung zum modernen Industriestaat oder die gescheiterte Revolution von 1848 – werden hervorgehoben. Es besteht ein in sich schlüssiger sozialgeschichtlicher Rahmen im Roman, der eine ganz klare Absage zur expressionistischen Haltung im literarischen Werk ist. Auch wenn man in damaligen expressionistischen Werken ähnliche Themen wie die Probleme des Großstadtlebens, die Modernisierung und die dadurch herbeigeführte Entfremdung findet, fehlt in expressionistisch angelegten Erzählungen eine solche Struktur, die ganz konkret auf historische Übergänge hinweist und einschneidende Folgen besonderer Ereignisse stark betont.

4.2.2. Satirische Darstellung und die darin versteckte Zielrichtung

Die Satire ist ein Weg, gesellschaftliche Vorgänge nicht einfach abzubilden, sondern herausstechende Merkmale besonders hervorzuheben, indem ähnlich wie bei der Karikatur, einige ganz besondere Aspekte überaus stark unterstrichen werden. Die Eigenart, die hervorgehoben wird, wird so sehr übertrieben, dass sie lachhaft erscheint. Dieses Merkmal führt dazu, dass die Satire unterhaltsam auf den Leser wirkt. Die Übertreibung des Problemhaften in der Handlung hat oft aber auch die Funktion, dass

sie den Leser provoziert. *Der Untertan* reflektiert die Einigung der provokativen und unterhaltsamen Funktion der Satire, indem besonders anhand der Figuren das hässliche und von einem Menschen nicht zu erwartende Verhalten übertrieben dargestellt wird. Ohne Zweifel gewährt die satirische Erzählhaltung eine Distanz, aus der das Urteil wächst. Für den Leser wird deutlich, dass es zwar diese Verhältnisse, von denen im Text die Rede ist, gibt, allerdings ganz woanders, in einem anderen Umfeld und es sollte sie eigentlich in dieser Form nicht mehr länger geben. *Der Untertan* reflektiert eine Gesellschaft, deren Normen und Werte dermaßen festgelegt und vorbestimmt sind, dass die Selbstkritik kaum mehr existiert. In einer solchen Lage besteht die Funktion der Satire darin, die kritische Perspektive freizulegen. Konkreter ausgedrückt führt die satirische Erzählung in diesem Roman dazu, dass das Bürgertum sich selbst kritisch betrachtet.

Die Charakterzüge der Figuren werden durch die Satire sehr stark betont. Diederich Heßling ist ein Mann, der seine Prinzipien immer wieder zu Wort bringt, im Endeffekt aber ganz im Gegenteil handelt, als er von sich gibt.

„Die Korporation, der Waffendienst und die Luft des Imperialismus hatten ihn erzogen und tauglich gemacht. Er versprach sich, zu Haus in Netzig seine wohlerworbenen Grundsätze zur Geltung zu bringen und ein Bahnbrecher zu sein für den Geist der Zeit.“
(Mann, 2015: 100)

Genauso wirkt es, wenn er den Kaiser nachahmt und mit seinen Worten spricht, wie beispielsweise bei seiner Ansprache in seiner Fabrik: „Leute! Da ihr meine Untergebenen seid, will ich euch nur sagen, dass hier künftig forsch gearbeitet wird. Ich bin gewillt, mal Zug in den Betrieb zu bringen.“ (Mann, 2015: 106) Die Tatsache, dass er die Fabrikarbeiter als Untergebene bezeichnet, ist ein satirisches Element, das den Klassenunterschied und den überstarken Willen Diederichs, Macht zu ergreifen unterstreicht. Die Firma ist ein Abbild der Untertanengesellschaft im Lande und Heßling ist der Anführer, der somit zum Abbild des Kaisers wird. Das kaiserliche Handeln wird in den Handlungen Diederichs widerspiegelt. So steht er beispielsweise im Fall des angeschossenen Arbeiters auf der Seite des Soldaten, ohne dass er überhaupt Genaueres über den Vorfall weiß. Er deutet die Dinge ausgehend von dem Verständnis der kaiserlichen Herrschaft. Auch versucht er, mit seinem Aussehen und seiner Mimik dem

Kaiser zu ähneln, wodurch er noch lächerlicher erscheint. In der Figur des Diederich wird also die Herrschaft des Kaisers abgebildet, bloßgestellt und somit kritisiert.

Weiterhin sind Heßlings moralisierenden Sprechakte ein wichtiger Aspekt, der äußerst widersprüchlich erscheint, da diese sich im Verlauf der Handlung für den Leser als unwahr erweisen. So zum Beispiel seine Begründung, wenn er Agnes verlässt: „Mein moralisches Empfinden verbietet mir, ein Mädchen zu heiraten, das mir ihre Reinheit nicht mit in die Ehe bringt.“ (Mann, 2015: 99) Oder seine Worte, als der Arbeiter erschossen wird: „Das Volk muss die Macht fühlen! Das Gefühl der kaiserlichen Macht ist mit einem Menschenleben nicht zu teuer bezahlt!“ (Mann, 2015: 144). Die Satire zeigt sich nicht nur in den Zitaten, sondern die Gesamtwerdung Heßlings ist eigentlich stilistisch gesehen komplett satirisch. Die Handlung beinhaltet ab der Kindheit seine gesamte Lebenslaufbahn. Dabei scheint der Roman einen Hauch vom Bildungsroman zu haben. Allerdings geht es verglichen zum Bildungsroman genau in die entgegengesetzte Richtung, da Diederich Heßling in seiner Laufbahn nicht reifer wird oder seine Persönlichkeit sich mit der Zeit nicht ausprägt. Es erweist sich, dass seine Entwicklung dadurch motorisiert wird, dass er sich entweder anderen unterwirft oder selbst andere Menschen unterdrückt. Sein zunehmendes Ansehen in Netzig beruht somit nicht auf Kompetenz und Nutzen, sondern auf Macht, die zwanghaft errungen wurde. Diese Tatsache stellt einen Widerspruch zu den Eigenschaften des Bildungsromans dar und hebt die Satire als ein stilistisches Merkmal des gesamten Romans hervor.

Die satirische Gestaltung im Text konzentriert sich vor allem auf die Hauptfigur. Die Enthüllung der wahren Identität und der Unaufrichtigkeit Diederich Heßlings geschieht durch die satirische Erzählung und ist besonders wirkungsvoll. Heßling steht im Text repräsentativ für den deutschen Bürger im wilhelminischen Reich, dem es nicht darum ging, sich individuell zu entfalten, sondern gesellschaftliche und staatliche Apparate gut zu begreifen und einen Platz innerhalb dieser einzunehmen, um darin wirksam werden zu können. Aus diesem Grunde spielen in der Erzählung einzelne Momente der Entwicklung Heßlings, die für die Formung seiner Persönlichkeit von Belang sein könnten, eine zweitrangige Rolle. Es gibt zwar Abschnitte, in denen sein Verhalten

intensiviert und in psychologischer Hinsicht dargelegt wird – wie zum Beispiel in der Darstellung seiner Beziehung zu Agnes – allerdings beschäftigt sich die Erzählung vergleichsweise wenig damit. Diese bewusste Akzentuierung lässt anmerken, dass es die gesellschaftliche Ordnung ist, die das Individuum prägt. Das Motiv der Macht ist ebenso in diesem Zusammenhang im Text erkennbar. Die Macht ist nicht nur der Gedanke der Hauptfigur, sondern sie ist als Idee in jeder Institution, in jeder menschlichen Interrelation vorhanden. Schon als Student während seiner Mitgliedschaft beim Studentenkorps der „Neuteutonen“ zeigt sich, wie fest sein Verständnis von Macht verankert ist:

„Das Trinken und Nichttrinken, das Sitzen, Stehen, Sprechen oder Singen hing meistens nicht von ihm selbst ab. Alles ward laut kommandiert, und wenn man es richtig befolgte, lebte man mit sich und der Welt im Frieden [...]“ (Mann, 2015: 31)

Angefangen bei der Familie bis hin zur Schule und in der Großstadt bei den Korps, im Militär, in der Kleinstadt Netzig, in der Bürokratie bis hin zu Liebesbeziehungen; das Motiv des Machtverhältnisses prägt den Roman. Auch in seiner Firma führt er seine Macht weiter aus und institutionalisiert die Unterdrückung. Die Figurenkonstellation stellt die Machtverhältnisse sehr ausführlich dar und unterstreicht die Intention, das Bürgertum in ihrer Gesamtheit zu reflektieren. Somit finden sich in der Erzählung neben dem Kleinfabrikanten Heßling, Adelige in Netzig, die die Macht der früheren Ständeordnung in der preußischen Phase repräsentieren, wie beispielsweise der Regierungspräsident von Wulckow. Wichtig ist, dass diese Figuren die Machtverhältnisse so akzeptieren wie sie sind und sich ihnen unterwerfen. Man sieht die Arbeiter, die als eine Macht der neuen bürgerlichen Ordnung hervortreten und erwartet als Leser, dass gerade die Arbeiterschaft die Machtverhältnisse hinterfragt. Doch die Figur des Napoleon Fischer, der ein Arbeiterführer ist und später sogar zum Abgeordneten gewählt wird und in den Reichstag zieht, weiß sich ebenso den Machtverhältnissen anzupassen. Allerdings ist Diederich Heßling derjenige, der diese heuchlerische Ordnung am besten ausnutzt. Schon als Jugendlicher hat er eine Neigung dazu:

„Denn Diederich war so beschaffen, dass die Zugehörigkeit zu einem unpersönlichen Ganzen, zu diesem unerbittlichen, menschenverachtenden maschinellen Organismus, der

das Gymnasium war, ihn beglückte, dass die Macht, die kalte Macht, an der er selbst, wenn auch nur leidend, teilhatte, sein Stolz war.“ (Mann, 2015: 13)

Angefangen mit seiner Kindheit sieht man ihn in der Anbetung von Macht. Die Tatsache, dass er schwachen Personen keine Bedeutung zuschreibt, sieht man darin, dass er schon als Kind seine Mutter missachtet. Im weiteren Verlauf wird seine Persönlichkeit ausgeformt und er erweist sich am Ende als äußerst bissig und geschickt. Wichtig ist, dass er mit diesen Eigenschaften seine Ziele erreicht.

Heßlings Weg zur Macht wird im Text sehr ausführlich dargestellt. Seine Aufführung in Netzig hat zufolge, dass er mit der Zeit zu einer gefürchteten Person wird. Er hat nicht nur wahre Machtstellung errungen, sondern sich auch eine mythische Macht aufgebaut, die er mit seinem Aussehen, seiner Sprechweise und seinem Verhalten sichert. Der Prozess der Machtergreifung Diederich Heßlings fungiert im Roman als eine Verspottung des Rechtssystems, das ein fundamentaler Bestandteil der gesamten gesellschaftlichen Ordnung ist. Heßling verstößt oftmals gegen Recht, er begeht Verleumdung, betrügt Mitmenschen und ist offenbar bei seiner Arbeit korrupt. Jedoch kommt er trotz alledem voran und ist erfolgreich. Dieser Aspekt zeigt den Zerfall des Rechtssystems wie auch des individuellen Rechtsbewusstseins. Die Macht umgeht das Recht. Diederich Heßling selbst erlangt zwar Macht in seiner Stadt, allerdings wird immer wieder darauf aufmerksam gemacht, dass darüber hinaus komplizierte pyramidenförmige Machtverhältnisse im Lande herrschen und an der Spitze ohne Zweifel der Kaiser ist. Um innerhalb dieser Konstellation erfolgreich zu sein, ist die Kaisertreue unumgänglich. Diese Hierarchie macht sogar Diederich Heßling – auch wenn er in Netzig der mächtigste Mann ist – letztendlich zum Untertanen. Allerdings bietet diese hierarchische Ordnung auch den Leitfaden, der es ermöglicht, diese Ordnung auf der Ebene einer Kleinstadt zu reproduzieren. Darin besteht der Erfolg von Diederich Heßling; nämlich in der Nachahmung des Kaisers. Diese Nachmacherei Heßlings hat innerhalb der satirischen Erzählung eine besondere Funktion.

Der Aufstieg Diederich Heßlings betont weiterhin das im Staat vorherrschende Machtsystem. Intrigenspiele, Lügen und Verlogenheit ebnen ihm den Weg zum Sieg. Auch wenn er sich durch und durch lächerlich macht, da seine Lügen aufgedeckt

werden, kann er im Endeffekt seine Firma erweitern. Zudem heiratet er Guste mit ihrer Erbschaft, er knüpft Beziehungen zu angesehenen Leuten in Netzig, wird politisch mit eingebunden, hat Kontakt zum Regierungspräsidenten und verschafft sich zunehmend Geltung. Durch Beziehungen gelingt es ihm sogar, die Militärpflichtzeit abzukürzen. Jedoch stützen sich alle seine Errungenschaften auf korrupte Geschäfte und moralisch verdorbene Verhältnisse. Aus diesem Grund ist sein Aufstieg kennzeichnend für den Verfall des Kaiserreichs. Auch muss man festhalten, dass die erzählerische Darstellung und die Satire, die den Protagonisten immer wieder verspottet, in Erinnerung rufen, dass Heßlings Erfolg nicht langwierig und anhaltend sein wird. Die Inszenierung der Feier zur Enthüllung des Kaiserdenkmals gegen Ende des Romans ironisiert das prächtige Machtsystem. Heßling, der bei der Feier eine Rede hält, spricht von „der Höhe germanischer Herrenkultur (Mann, 2015: 467) und ist an dieser Stelle der Erzählung nun so sehr politisiert, dass er das Reich des Napoleon des Dritten kritisiert, da es von „Materialismus und Chauvinismus“ geprägt sei (Mann, 2015: 469). Dabei sind diese Eigenschaften gerade dem deutschen Kaiserreich zuzuschreiben. Die zugespitzte Ironie zeigt sich in diesem Teil des Romans, als die Feier wegen Unwetters abgebrochen wird. Mit dem Unwetter wird betont, dass das von Heßling als so mächtig beschriebene Kaiserreich gar nicht so stabil und stark ist. Die Thematisierung von Frankreich in Heßlings Rede, die ironisierten Sätze sowie die Unwetter Allegorie betonen den bevorstehenden Untergang des wilhelminischen Kaiserreichs.

Der historische Rahmen erwähnt die preußischen Kriege von 1864, 1866, 1870/71, wenn davon die Rede ist, dass der alte Heßling „alle Kriege mitgemacht, und nach dem letzten, als jeder Geld fand, eine Papiermaschine kaufen“ konnte. (Mann, 2015: 10). Die erzählte Zeit umfasst die Jahre zwischen 1890 und 1897 und dadurch erfährt die Leserschaft von den Konflikten zwischen dem Kaiser und dem Reichstag. Demzufolge liegt der Atmosphäre der Gegensatz zwischen den Kaisertreuen und den Kritikern zugrunde. Der Kaiser tritt wie eine Romanfigur auf, als Diederich ihm das erste Mal begegnet. Die Schilderung „der junge Herr im Helm, der Kaiser (Mann, 2015: 61) und auch die weiteren Dialoge, in denen die Menschen über den Kaiser sprechen. Die

Untertanenmentalität dringt an dieser Stelle ans Tageslicht und die Macht des Obrigkeitsstaats wird hervorgehoben. Es ist wichtig, dass Heßlings Entwicklung zum Untertanen durch die Erfahrungen bedingt ist, die er in dieser Gesellschaft macht. Seine Anbiederung an die Mächtigen zeigt sich schon im Familienhaus und auch in der Schule, doch der Text macht darauf aufmerksam, dass nicht die Kindheitserlebnisse seine Faszination für Macht herbeiführen, sondern vielmehr die gesellschaftliche und wirtschaftliche Ordnung im damaligen Deutschland den Bürger in diese Bahn leitete. Diederich lernt es, „zum siegestrunkenen Unterdrücker“ (Mann, 2015: 15) zu werden. Er praktiziert es das erste Mal in der Schule und genießt den Sieg über den Wehrlosen. Jedoch ist es ihm wichtig, mit dem Akt der Unterdrückung Ansehen zu erringen und von Anderen begehrt zu werden: „Wie wohl man sich fühlte bei geteilter Verantwortlichkeit und einem Selbstbewusstsein, das kollektiv war.“ (Mann, 2015: 15) Die von ihm ausgeübte Unterdrückung verschafft ihm Geltung innerhalb der Gemeinschaft. Er nutzt die Macht, die er erlangt, für weitere Intrigen und Profit. Mit der Zeit findet er sich in dieser geltenden Ordnung von Macht und Unterdrückung zurecht und empfindet darin ein Gefühl der Sicherheit. Er selbst ordnet sich ebenso in diese Machtstrukturen unter und erweist sich schon in seiner Jugend als untertänig. Bei seiner ersten Begegnung mit dem Kaiser zeigt sich, dass er sich freudig und freiwillig unterwirft – so sehr, dass es schon beinahe lächerlich wirkt.

Diederich Heßling merkt schon früh, dass er Macht erringen muss, um am Leben bleiben zu können. Hierin besteht ein besonderes Merkmal der Erzählung. Statt den schwachen Charakter Diederichs hervorzuheben, der aus der durch die Familie, die Schule und jegliche andere Komponenten gesellschaftlicher Struktur herbeigeführten Unterdrückung resultiert, wird sein Wille unterstrichen, sich aus diesen Verhältnissen loszulösen. In vielen anderen Werken der Phase wird vielmehr das Ungeschick und der Misserfolg der Figuren behandelt, die unter den Machtstrukturen der Gesellschaft leiden. Hier allerdings zeigt sich die Hauptfigur in seiner Zielstrebigkeit und Entschlossenheit, etwas zu schaffen und tauglich zu sein. Daraus folgt seine Anpassung an Machtstrukturen innerhalb der Gesellschaft. Diese Tauglichkeit wird im Text als eine

Notwendigkeit der modernen Konkurrenzwirtschaft dargestellt. Auch hierin besteht eine große Differenziertheit des *Untertan* verglichen mit expressionistischen Werken. Es lässt sich erkennen, dass Heinrich Mann bei der Persönlichkeitsentwicklung Diederichs ein Freudsches Schema anwendet. Es findet sich in der Erzählung die Passage, in der Diederich als Kind durch Erpressung erhaltene Knöpfe gegen Süßigkeiten umtauscht. Wie in zahlreichen Analysen des Charakters Diederich Heßlings betont wird, stützt sich diese Textstelle auf Freuds Theorie der Trieberfüllung. Auch wenn im Text solche Stellen wiederzufinden sind, die besondere Ereignisse in Diederichs Kindheit von Freudschen Schemata ausgehend behandeln, sieht man bei der Darstellung des weiteren Verlaufes seines Werdegangs keine psychoanalytischen Feststellungen. Vielmehr findet sich in weiteren Teilen die Auswirkung gesellschaftlicher Elemente, wie Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten, auf die Formierung Diederichs Charakters. Davon ausgehend lässt sich feststellen, dass *Der Untertan* eine Ablehnung alleiniger Untersuchung des Bewussten und Unterbewussten in der Persönlichkeit der Hauptfigur Figur aufweist und dass stattdessen eine gesamtgesellschaftliche Darstellung die komplette Erzählung dominiert.

Die erzählte Zeit zeichnet sich durch die Herausbildung einer neuen Phase und dem Untergang der alten Ordnung aus. Die alten Machthaber wie die Junker, adlige Großagrarien, Bürokraten und Militärs hatten in dieser Phase zwar in der Politik noch immer das Sagen, allerdings bestand für Elemente des Bürgertums die Möglichkeit, auch Anrecht auf bestimmte Machtpositionen zu erheben, da eine Umstrukturierung der gesellschaftlichen Ordnung bevorstand. Dieser Anspruch sollte nach den vorhergesehenen Prinzipien durch den gebildeten moralischen Bürger repräsentiert werden. Wird sie von einem Bürger wie Diederich Heßling in Anspruch gestellt, so endet dieser Anspruch in der Anpassung und der Unterwerfung unter die Machtordnung. Die Konflikte, die in dieser Übergangsphase hervortreten, sind mit Blick auf die fehlende Wirkung des Bildungsbürgertums auf den gesellschaftlichen Entwicklungsprozess durch die Satire besonders hervorgehoben. Die fehlende Funktion tradierter Werte und der mangelnde Einfluss des Bildungsbürgertums zeigt sich

besonders in den Konfliktsituationen, in die Diederich Heßling mit den Bürgern in Netzig gerät. Es handelt sich oft um wirtschaftliche Diskussionsthemen, wie beispielsweise der Verkauf von Heßlings Haus, der Bau eines Säuglingsheimes, das Erbe einer jungen Frau oder der Bau eines Denkmals. Die Werte des Bürgertums wie Toleranz und Freiheit oder menschliche Eigenschaften wie Hilfsbereitschaft oder Ehrlichkeit gehen komplett unter. Stattdessen treten die Eigeninteressen in den Vordergrund, die es nur darauf absehen, Erfolg zu erringen. Erfolgreiche Figuren und ihre Charakterzüge ersetzen im Text langsam aber sicher die bürgerlichen Werte. In ganz zugespitzter Form sieht man diesen Aspekt im folgenden Ausruf Heßlings: „Macht geht vor Recht!“ (Mann, 2015: 319). Heßling hat kein bürgerliches Bewusstsein, verzichtet auf Verantwortung für andere und konzentriert sich nur auf seinen eigenen Nutzen. Das Ironische wird besonders unterhaltsam, wenn Heßling in kritischen Momenten allgemeinverbindliche Prinzipien erwähnt, um seinen Egoismus zu tarnen: „[...]versprechen, dass wir so bleiben wollen, wie wir sind [...], freiheitsliebend, wahrhaftig, treu und tapfer!“ (Mann, 2015: 385). Der Titel des Romans *Untertan* übernimmt eine ähnliche Funktion. Das Bürgertum ist nicht mehr von selbstbewussten Individuen zusammengestellt, die durch eigenartige Entwicklungsprozesse gehen, sondern von Bürgern, die sich der vorherrschenden Ordnung anpassen. Der Untertan und der Bürger – oder genauer gesagt der Citoyen – sind sich gegenübergestellt, sodass die Verantwortung eines Citoyens innerhalb einer funktionierenden Gesellschaft sichtbar wird. Dagegen sind die Untertanen in der Figur des Diederich Heßling repräsentiert. Eine weitere wichtige Figur, mithilfe derer der Unterschied zwischen Bürgern und Untertanen vergegenwärtigt wird, ist Wolfgang Buck, der Sohn des alten Buck. Er ist genauso alt wie Diederich und sie kennen sich seit ihrer Kindheit. Sie sind Gegner im Prozess um die Majestätsbeleidigung. Bei seiner Rede vor Gericht führt Wolfgang dem Leser die Verlogenheit Diederichs vor Augen und verwendet im Roman den Begriff des „Untertan“ (Mann, 2015: 237) in abwertender Weise, als er Diederichs Lebenseinstellung verurteilt. Sieht man sich Bucks Werdegang an, so kann man erkennen, dass er sich ins bürgerliche Leben nicht ganz integriert zu fühlen scheint, was

im weiteren Verlauf des Romans daran erkennbar wird, dass er sein Leben in Netzig aufgibt und nach Berlin zieht, da er eine Vorliebe fürs Schauspielern hat. Seine Inkongruenz mit den gesellschaftlichen Strukturen zeigt zweifelsohne eine Ablehnung dieser. Auch wenn er und seine Familie in dieser Phase immer mehr an finanzieller Macht und an Ansehen verlieren, sieht man, dass er mit seiner Rede vor Gericht großes Aufsehen erregt. Dadurch vermittelt die Erzählung die Nachricht, dass systematische Kritik an der bestehenden Ordnung auf Resonanz stößt und durchaus positive Auswirkung hat. Jedoch erfordert sie Beharrlichkeit, damit große Bevölkerungsgruppen von oppositionellen Meinungen überzeugt werden können. Buck unterstreicht, dass Diederich Heßling ein Typus der wilhelminischen Ära ist. Mit diesen Bemerkungen geht Buck auf die Lage im Kaiserreich ein und entfernt sich von der Sachlage im Gerichtsverfahren. Seine Argumente betreffen nicht mehr den Vorfall in Netzig, die Figur des Heßling, sondern die Lage im ganzen Kaiserreich.

Der Untertan reflektiert eine Gesellschaft, die ihre Normen und Werte komplett verloren hat und diese nur in kritischen Momenten als Schutz anwendet. Dadurch tendiert sie zur Heuchelei und verliert die Kapazität, sich selbst kritisch zu werten. In der Erzählung dient die Satire dazu, dass dieser Verlust sichtbar gemacht wird, damit der Leser sich daran messen kann. Die satirische Darstellung der Untertanen in der wilhelminischen Zeit stellt die Konflikte in der modernen Klassengesellschaft zur Schau und übt Kritik an bürgerlicher Ideologie, die diese Konflikte herbeiführt. Diederich Heßling erobert mit seiner Doppelmoral die Stadt Netzig und die Satire gibt in diesem Zusammenhang zu verstehen, dass genau diese Machtgesinnung Deutschland in die Katastrophe führen wird. So steigen infolge seiner Niederlage bei von Brietzen zum Beispiel selbst in Diederich noch einmal Zweifel auf:

„Er sah Emmi an und dachte an Agnes. Agnes, die Weichheit und Liebe in ihm gepflegt hatte, sie war in seinem Leben das Wahre gewesen, er hätte es festhalten sollen! [...] Was hatte er nun? Was hatte man vom Dienst der Macht?“ (Mann, 2015: 402)

Es ist sicherlich eine ganz vage Überlegung Heßlings und reflektiert nicht seine wahre Ansicht. Trotzdem ist diese Textstelle bedeutsam, da sie die Unaufrichtigkeit Heßlings wieder einmal hervorhebt. Auch wenn die Erzählung eine individuelle

Entwicklungsgeschichte beinhaltet, ist es insgesamt eine soziale Geschichte, da Diederich Heßling in seinem Verhältnis zum politisch-sozialen System dargestellt wird. Der Roman nutzt die Wechselbeziehung zwischen literarischem Text und historischer Wirklichkeit, um der Leserschaft die antidemokratische Lage im wilhelminischen Deutschland vor Augen zu führen und auf Kontinuitäten zwischen dem Kaiserreich und einem weiteren für Heinrich Mann vorhersehbaren antidemokratischen Regime, nämlich dem Dritten Reich, hinzuweisen. Die im Roman durch Übertreibung inszenierte Kritik am Bürgertum dient somit vielmehr der Warnung als der Gegenwartsdiagnose. Das Unklare und Widersprüchliche an der gegenwärtigen Situation der Gesellschaft interpretierte Bloch ausgehend von seiner Theorie der Ungleichzeitigkeit und versuchte, das Miserable gegebener Verhältnisse als eine Folge der Kluft zwischen der durch den Modernisierungsprozess herbeigeführten Lebensbedingungen und den Resten tradierter Werte zu diagnostizieren. Im *Untertan* dahingegen wird genau diese Ungleichzeitigkeit bekämpft, da in der Erzählung die Degeneration der Werte des Bürgertums als ein langwieriger Prozess aufgefasst und zugleich die Wechselbeziehung zwischen der gegenwärtigen wirtschaftlichen Lage aufgezeigt wird. Wie Reinhard Alter in seiner Untersuchung besonders hervorhebt, ist es nämlich diese angebliche Ungleichzeitigkeit, „aus dem heraus Gottfried Benn den Nationalsozialismus als die Beseitigung des Widerspruchs zwischen traditionellen Wertorientierungen und sozioökonomischer Modernisierung begrüßte.“ (Alter, 1995: 13) Doch Heinrich Mann opponiert dieser Ansicht mit seinem Werk. So sieht man Diederich Heßling in Form des Wirtschaftsbürgers, der im wilhelminischen Deutschland durch die Wechselbeziehung von Unterwürfigkeit und Selbstbehauptung und den Folgen des Modernisierungsprozesses an Macht gewinnt. Es wird hiermit unterstrichen, dass der deutsche Bürger in dieser Phase sowohl wirtschaftlich als auch gesellschaftlich und kulturell verfiel.

Die satirische Behandlung der Geschichte verleiht der Erzählung den moralisierenden uns auch den ästhetischen Charakter. Der satirische Stil im *Untertan* ist eine Antwort auf die Krise, durch die die Gesellschaft geht, da er einen Versuch darstellt, gleichzeitig aus

der Krise der Kunst zu gelangen. Die Satire ist kein zuvor noch nie vorhandener Erzählstil; im Gegenteil. Der *Untertan* verbirgt eine Zusammenstellung zahlreicher tradierter Formen und weist zugleich, dadurch, dass der Roman den Bildungsroman ironisiert, eine Neuheit im Erzählmuster auf. Es ist ohne Zweifel ein moderner Stil, mit dem sich der Autor im Zeitalter der Moderne in die Gruppe der Intellektuellen einordnet, die die Erneuerung in Kunst verkörpern, gleichzeitig aber auch die Intention vertritt, mit Kunst aufzuklären und neue Maßstäbe aufzustellen. Die Satire repräsentiert somit eine neue Ausdrucksmöglichkeit, die die Urteilskraft sehr stark hervorhebt, aber auch realistisch ist, weil sie sich an der Wirklichkeit orientiert und präzise zu sein hat. Zugleich ästhetisiert sie das Werk, da sie verhindert, die Wirklichkeit so abzubilden, wie sie aufgenommen wird. Darüber hinaus enthält der Roman einen traditionellen Erzähler, dessen Wurzeln in der realistischen Erzählform des 19. Jahrhunderts liegen. Auch hierin zeigt sich, dass der Wille zur moralisch gesteuerten Wirklichkeitserfassung den Stil des Romans prägt. Die in der Entstehungsphase des *Untertan* so populäre Haltung, Formbrüche zu inszenieren oder das Unbewusste zu erschließen, ist in diesem Roman nicht wiederzufinden. Es handelt sich also nicht um ein artistisches Experiment, sondern um eine „funktionelle Kunstpraxis für ein demokratisiertes Publikum.“ (Werner, 1972: 10). Anstelle der Versuchung, sich den Modeströmungen anzupassen, versuchte Heinrich Mann mit der Verbindung von Politik und Literatur zeitgenössische Leser zu inspirieren. *Der Untertan* und das Wirklichkeitsverständnis Heinrich Manns fordern demzufolge eine Reflexion heraus und stellen Anforderungen an den Leser.

4.3. Die beiden Werke und deren Relevanz im Hinblick auf die Expressionismusdebatte

Im großen Band der Literaturgeschichte macht Wolfgang Beutin auf die Gemeinsamkeit des *Zauberberg* und des *Untertan* aufmerksam:

„[Beide] waren literarische Aufarbeitungen und Abrechnungen mit der jüngsten Zeitgeschichte. Beide Autoren traten mit dem Anspruch auf, einen ‚Roman der Epoche‘, d. h. einen Roman über die deutsche Vorkriegszeit geschrieben zu haben [...] Als zwei voneinander abweichende Formen bürgerlicher Epochenbilanz sind *Der Untertan* in seiner offensiv-satirischen Tendenz und *Der Zauberberg* in seiner verhalten-ironischen Art bedeutende Dokumente der Zeit. [...] *Untertan* und *Zauberberg* sind, abgesehen von ihrem Zeit- und Epochengehalt, bedeutsam auch als Ausdruck der unterschiedlichen Entwicklung, die der bürgerliche Roman im 20. Jahrhundert nahm.“ (Beutin, 2008: 412)

Sowohl *Der Untertan* als auch *Der Zauberberg* sind Beispiele literarischen Schaffens, das nicht unter dem Einfluss intellektueller Verbindlichkeiten entstanden ist. Sie begnügen sich nicht damit, den Alltag des Bürgertums zu schildern, sondern durchdringen die Oberfläche der Problembereiche. So muss man festhalten, dass das dem *Zauberberg* zugrunde liegende Thema die Krise deutschbürgerlicher Kultur ist. Immer wieder wird durch den Text hindurch der fortgeschrittene geistige Verfall der Gesellschaft thematisiert. Nicht um sonst drehen sich besonders die Dialoge zwischen Settembrini und Naphta in der zweiten Hälfte des Romans um den Rückfall innerhalb der Gesellschaft. Auch wenn sie ideologisch unterschiedliche Standpunkte vertreten, lässt sich erkennen, dass beide das Potenzial des menschlichen Geistes faszinierend finden. Naphta glaubt an die Dialektik von Körper und Geist: „Die Antithese, das ist das bewegende, das leidenschaftliche, das dialektische, das geistreiche Prinzip. Die Welt feindlich gespalten sehen, das ist Geist.“ (Mann, 1991: 396) Settembrini dahingegen sieht den Geist dem Körper überlegen und spricht von dem „absoluten Geist“ (Mann, 1991: 396). Sie beschäftigen sich weiterhin mit Themen wie die Grenzen des freien Willens, den Fortschrittsgedanken oder der Bosheit des Menschen. Im weiteren Verlauf findet sich eine Abhandlung über die Ästhetik. Im Zusammenhang mit einer Pietà macht Naphta folgende Anmerkung: „Erzeugnisse einer Welt [...] des Ausdrucks sind immer häßlich vor Schönheit, und schön vor Häßlichkeit [...] Es handelt sich um geistige Schönheit [...] Die Schönheit des Leibes ist abstrakt.“ (Mann, 1991: 415). Settembrini widerspricht ihm und kritisiert die „Vernachlässigung der Natur und ihres Studiums“ (Mann, 1991: 417). Auch spricht er sich deutlich gegen die „absurde Formlosigkeit“ (Mann, 1991: 417) aus und betont, dass der menschliche Geist „die Würde und Schönheit des Menschen“ (Mann, 1991: 418) hervorrufen müsse. Dass diese beiden

intellektuellen Anwohner des Sanatoriums sich zwangsweise auch mit ästhetischen Prinzipien befassen, ist ein deutlicher Hinweis des Romans darauf, dass die geistige Entwicklung der Gesellschaft zweifelsohne mit moderner Kunst in enger Verbindung steht. Somit dient der Austausch zwischen diesen Figuren indirekt der Darlegung der aktuellen kulturellen Landschaft sowie der Hinterfragung von irrationalistischen und wenn man so will geistfeindlichen Theorien, die in der erzählten Zeit als das Neue vorgeführt werden.

Die geistige Entwicklung der Hauptfigur spielt in diesem Zusammenhang ebenso eine besondere Rolle. Hans Castorp nutzt am Berghof die Möglichkeit, sich selbst zu entfalten, an seine Grenzen zu gehen und eine neue personale Perspektive festzulegen. Diese Tatsache macht auf eine Notwendigkeit einer solchen persönlichen Entwicklung aufmerksam. Es wird die Nachricht vermittelt, dass es für die gesamte Gesellschaft an der Zeit ist, vergangene Erlebnisse zu bearbeiten und im Hinblick auf die Zukunft neue Vorzeichen zu setzen. Es zeigt sich, dass die geistige Entwicklung Hans Castorps in erster Linie aus eigener Erfahrung und der gesellschaftlichen Wirklichkeit abgeleitet wird. Sein geistiger Fortschritt, mit anderen Worten seine Weiterbildung, entspringt dem organischen Leben und neue Ideen werden sinnlich entdeckt. Sie werden aus der Beobachtung abgeleitet und auf die Abhandlung mit den Gegebenheiten und der gesetzlichen Ordnung der Natur und des Lebens gestützt. Hinzu kommt der edukative Einfluss Settembrinis, der eine „pädagogische Ader“ (Mann, 1991: 348) – wie Hans Castorp sie bezeichnet – hat. Es ist sonderbar, dass Settembrini sich seines Beitrags bewusst ist. Seine Anmerkung, „wollen sie mir auch fernerhin erlauben, Ihnen bei Ihren Übungen und Experimenten ein wenig zur Hand zu gehen und berichtend auf Sie einzuwirken [...]?“ (Mann, 2015: 279), unterstreicht, dass er seine Teilhabe an der Entwicklung Castorps zu betonen sucht. Castorp dahingegen macht die Feststellung, dass er ihn nicht verstanden hätte, „wenn er unten im Flachlande mit ihm zusammengetroffen wäre.“ (Mann, 2015: 281) Diese Anmerkung der Leserschaft führt vor Augen, dass für die geistige Entwicklung Castorps eine besondere Bedingung gegeben sein muss. Innerhalb des funktionierenden Systems im Flachland wäre weder

ein solcher Austausch möglich, noch gäbe es Raum für eine so extreme Wandlung, wie die Hans Castorps. Darüber hinaus erfolgt der geistige Fortschritt Castorps, indem er sich mit Büchern kundig macht und im Laufe der Zeit immer mehr liest. Hierin zeigt sich ein Leitfaden für das Individuum, das sich infolge von Krisen nicht zu orientieren weiß. Mit der Reise in das Sanatorium landet Castorp an einem Ort, wo die Regeln und Verhältnisse, die ihm im Flachland bekannt waren, ihre Gültigkeit verlieren. Diese Gesamtheit von komplett neuen Konzepten fasziniert ihn und führt dazu, dass er den Berghof gar nicht mehr verlassen möchte. Bereits nach einem Tag ist er komplett verwirrt und es ist ihm sogar nicht möglich, auf Anhieb die Frage nach seinem Alter zu beantworten. „Er wußte im Augenblick nicht, wie alt er sei, trotz heftiger, ja verzweifelter Anstrengungen, sich darauf zu besinnen.“ (Mann, 1991: 121) Aus dem anfangs auf drei Wochen begrenzten Aufenthalt werden sieben Jahre. Die starke Wirkung der ungewöhnlichen Verhältnisse auf dem Berg zeigen sich von Anfang an und am Ende drückt Hans Castorp aus, dass er sich seiner Heimat komplett entfremdet fühlt: „Ich habe gar keine Fühlung mehr mit dem Flachland, die ist mir abhanden gekommen. Wir haben ein Lied in unserem Volksliederbuch, worin es heißt: Ich bin der Welt abhanden gekommen. So steht es mit mir.“ (Mann, 1991: 627) Erst durch den Weltkrieg wird er daran erinnert, dass er als Angehöriger der Gesellschaft auf irgendeine Weise ein Teil des funktionierenden Systems werden muss. Der Moment, in dem er sich dessen bewusst wird, ist mit folgenden Worten beschrieben: „Er sah sich entzaubert, erlöst, befreit, — nicht aus eigener Kraft, wie er sich mit Beschämung gestehen mußte, sondern an die Luft gesetzt von elementaren Außenmächten, denen seine Befreiung sehr nebensächlich mit unterlief.“ (Mann, 1991: 752) Ob die Rückkehr eine Befreiung für ihn bedeutet, bleibt am Ende des Romans offen. Jedoch ist seine Rückkehr mit Sicherheit ein Erwachen aus dem Zauber des Berghofs. Dieser Verlauf in der Entwicklung Hans Castorps, die in seiner Rückkehr resultiert, ist eine ganz besondere Eigenschaft des *Zauberberg*. Der Roman befürwortet hiermit das initiatorische Handeln, ohne sich mit den möglichen Folgen genauer zu beschäftigen. Demzufolge wird unterstrichen, dass die Sinnleere der Krisenphase allein mit Taten überwunden werden kann. Castorps

Entwicklung, die, wie schon mehrmals in dieser Studie erwähnt wurde, eine jahrelange geistige Steigerung umfasst, führt zwangsweise zum Handeln, denn die Einsicht und die Erkenntnis erfordern eine dementsprechende Praxis. Mit der Pointe wird das Handeln befürwortet und auch wenn der Tod letztendlich bevorsteht, repräsentiert Hans Castorp – da er eben handelt – im weitesten Sinne die Möglichkeit einer positiven Entwicklung des Individuums. Weiterhin ist es wichtig, festzuhalten, dass *Der Zauberberg* gleichzeitig darlegt, wie und warum Hans Castorp immer noch ein Teil der Gesellschaft ist, trotz all seiner mangelnden Funktionsfähigkeit innerhalb der Bourgeoisie, seiner Verlorenheit innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft und seines Ausschlusses aus dem alltäglichen Leben. Dieser Aspekt sticht insofern hervor, als es das Wesen des Individuums darstellt, für das die Notwendigkeit weiterhin besteht, in irgendeiner Weise in die Gesellschaft miteingebunden zu werden. Der Roman steht mit diesem Aspekt den expressionistischen Werken gegenüber. Diese neigen nämlich in ihrer anti-bürgerlichen und ablehnenden Haltung dazu, keine Aussicht auf eine funktionierende Gesellschaft zu reflektieren.

Ein weiterer Punkt, der mit Bezug auf die Expressionismusdebatte besonders relevant erscheint, ist die pragmatische Haltung der Ärzte am Sanatorium. Die Figuren Krokowski und Hofrat Behrens weisen eine Veranlagung zum Scharlatan auf, die durch die Angst vor Geldverlust bedingt ist. Oftmals ist kaum zu unterscheiden, ob es sich bei Kranken um Kranke handelt und auch die Bemerkungen der Ärzte stellen keinerlei Anhaltspunkte dar. Es lässt sich nicht ablesen, wie sie Diagnosen stellen.⁴³ Auffälliger sind allerdings die scheinbar nützlichen Psychoanalyse Sequenzen, die mithilfe der erzählerischen Darstellung stark ironisiert werden. In einem Vortrag führt Krokowski den Ursprung von Krankheiten auf einen unterdrückten Sexualtrieb zurück. (Mann, 1991: 124) In der Figur des Dr. Krokowski wird zweifelsohne die Lehre Sigmund Freuds ironisiert. Krokowski nutzt die Psychoanalyse, um seinen Patienten einen

⁴³ Es liegt eine umfassende Studie vor, die die Ärzte im *Zauberberg* ausführlich untersucht. Vgl. Engelhardt, Dietrich: ***Zauberberg – Die Welt der Wissenschaften in Thomas Manns Roman***, Stuttgart, Schattauer, 2003. Engelhardt macht folgende Feststellung: „In den Ärzten Behrens und Krokowski stoßen ein Somatiker und Psychiker aufeinander [...] Beide Ärzte sind im Übrigen selbst krank oder zeigen abnorme Persönlichkeitszüge. Krokowski verhält sich ausgesprochen neurotisch, der vitale Behrens ist schwindsüchtig und neigt zu Schwermut.“ Engelhardt, 2003: 14).

längeren Aufenthalt am Sanatorium zuzuweisen. Dadurch fungiert er als eine Figur, die den moralischen Verfall in der Gesellschaft reflektiert. Krokowski ist von diesem Blickwinkel betrachtet genauso krank wie die anderen Anwohner, da seine Lehre von Hehlerei geprägt ist. Wichtiger ist in diesem Zusammenhang allerdings, dass seine Figur eine Hinterfragung der Psychoanalyse als eine komplette Disziplin unumgänglich macht. Dabei prägen die Lehren Freuds in der Entstehungsphase des *Zauberberg* die literarische Szene und sowohl inhaltlich als auch stilistisch werden eine Reihe Autoren von Freuds Thesen inspiriert. Wie im zweiten Kapitel dieser Studie ausführlich dargelegt wurde, entstanden eine Anzahl von Werken, die ausgehend von der Psychoanalyse den inneren Monolog anwandten und zum brüchigen Erzählen neigten. In Thomas Manns Werk findet sich nun eine klare Absage der Psychoanalyse und es zeigt sich in dieser Haltung, dass dieser Lehre trotz ihrer Neuheit keine Fortschrittlichkeit zugeschrieben wird. Offensichtlich erkennt das Werk darin keinen Weg, der aus den Problemfeldern der Gesellschaft ausführen könnte.

Es zeigt sich, dass der Roman mithilfe der Figurenkonstellation und insbesondere anhand der Figur des Hans Castorp eine Analyse der gesellschaftlichen Ursachen für den Verfall und den politischen Hergang, der im Ausbruch des Ersten Weltkriegs mündete, abzielt. Unter diesem Aspekt fungiert die Figurenkonstellation als repräsentativ für die Vorkriegsgesellschaft. Der Ausgang des Krieges und die darauffolgende gesellschaftliche Entwicklung führten eine tiefe Krise herbei, der Thomas Mann offensichtlich mit einer politischen und künstlerischen Neuorientierung entgegenzuwirken versuchte. Dieser Versuch einer neuen Sinngebung zeigt sich im *Zauberberg* schon im „Vorsatz“. Die Betitelung des Einstiegs mit dem Begriff des Vorsatzes lässt schon eine besondere Funktion dieses Teils erahnen. Es handelt sich um eine Einführung des Erzählers, der erst einmal generelle Informationen über Hans Castorp vermittelt. Die Betonung, von welchem Zeitabschnitt die Geschichte handelt, nämlich dass sie „vor einer Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze spielt [...], der Welt vor dem großen Kriege, mit dem so vieles begann, was zu beginnen kaum schon aufgehört hat“ (Mann, 2015: 9), ist wie eine Erklärung der Intention des

Werkes aufzufassen. Die allgemeine Zielsetzung des Romans besteht demzufolge darin, die Lage vor dem so kennzeichnenden Ereignis – dem Ersten Weltkrieg – darzustellen. Somit erscheint die Geschichte Hans Castorps umso repräsentativer und gewinnt einen historischen Charakter. Die besondere Phase, die die erzählte Zeit umfasst, erteilt seinen Erlebnissen den historischen Charakter. Gleichzeitig erscheint die Figur des Hans Castorp allerdings mit den Anmerkungen des Erzählers eher unwichtig. Die Erwähnung, es handle sich um einen „einfachen [...] jungen Menschen“ (Mann, 2015: 9) und die Betonung, dass die Geschichte einem „Märchen“ (Mann, 2015: 10) ähnele, macht darauf aufmerksam, dass Hans ein Prototyp ist. Seine Geschichte ist also die Geschichte der Allgemeinheit. Es wird somit betont, dass die Fragestellungen, mit denen Hans Castorp konfrontiert ist, allgemeingültig sind. Insofern ist der Vorsatz ein ganz bestimmtes Element der suggestiven Herangehensweise des Romans. Der Leser wird direkt am Anfang aufgefordert, neben den Erlebnissen Hans Castorps die zentralen Themen mit kritischem Blick zu fokussieren. Wenn das Werk sich damit zufriedengegeben hätte, eine fotografische Aufzeichnung der Ideen und Erfahrungsfetzen der Charaktere zu machen und mit ihnen eine Montage zu konstruieren, könnte es ebenso ein Abbild produziert haben. Allerdings wären diese nicht Teile des Gesamtkomplexes der Realität. Stattdessen ordnet *Der Zauberberg* die Gedanken und Emotionen der Figuren ihrem rechtmäßigen Platz innerhalb des Lebenskontexts zu. Demzufolge sieht man im Roman konkret, aus welchem Bereich der Gesellschaft die Figuren stammen – mit anderen Worten sieht man, woher sie kommen, wohin sie gehen. Die Expressionisten dahingegen konfrontieren die Leserschaft eher mit Assoziationen und den daraus resultierenden oberflächlichen Schlüssen über die Figuren oder die Ereignisse.

Der Roman stellt eine Krankheitsdiagnose der bürgerlichen Welt Deutschlands. Wichtig ist hierbei, dass die Erzählung keinerlei Sympathie mit dem Phänomen der Krankheit aufweist. Es geht darum, die Krankheit in ihrer Dimension zu erfassen, sodass davon ausgehend die Möglichkeit einer Genesung ablesbar werden kann. Hans Castorps riskanter Ausflug in die Berge und der Schneetraum repräsentieren in diesem Sinne die Sehnsucht nach der Erlösung von der Krankheit. Er geht mit seinem Ausflug an seine

körperlichen Grenzen und stellt „strenge Anforderungen an den Herzmuskel.“ (Mann, 1991: 499) Außerdem liegt Settembrini ebenso sehr viel daran, dass Hans den Schritt macht und diesen Ausflug unternimmt: „Tun Sie's [...] Zwei Jahre hier und noch dieses Einfalls fähig.“ (Mann, 1991: 499) Diese Stelle zeigt, dass Settembrini es für fast unwahrscheinlich hält, in der von Stumpfsinn dominierten Atmosphäre des Berghofs einen solchen Plan zu verwirklichen. Hans Castorp beweist also „Mut vor den Elementen“ (Mann, 1991: 502). Nicht nur dieser Ausflug, sondern auch das berühmte Zitat zum Schluss reflektiert anhand der Figur Hansens das Potenzial des Individuums, gegebene Verhältnisse zu überwinden: „Abenteuer im Fleische und Geist, die deine Einfachheit steigerten, ließen dich im Geist überleben, was du im Fleische wohl kaum überleben sollst. Augenblicke kamen, wo dir aus Tod und Körperunzucht ein Traum von Liebe erwuchs.“ (Mann, 1991: 757) Es wird betont, dass durch den Krieg der Tod unmittelbar bevorsteht, jedoch wird darauf aufmerksam gemacht, dass Castorp durch seine geistige Steigerung überleben werde. Eine Zusammenfassung seiner geistigen Entwicklung stellt – wie hier mit diesem Zitat in Erinnerung gerufen wird – sein Schneetraum dar. Trotz der Grausamkeit des Krieges repräsentiert das „Abenteuer im Geist“ – gemeint ist seine geistige Entwicklung, die im Schneetraum konkretisiert wird – die Möglichkeit eines neuen Zusammenlebens. Der Krieg und somit der Untergang der bestehenden Ordnung erscheinen als eine Notwendigkeit, um die im Schneetraum konzipierten Ideale einer neuen und besser funktionierenden Weltordnung herbeizuführen. Die Vermittlung dieser Nachricht macht den *Zauberberg* insbesondere mit Blick auf avantgardistische Werke, deren fragmentarischer Erzählstil den Leser mit unbeantworteten Fragen alleinlässt, sonderbar und schreibt dem Roman eine wegweisende Rolle zu.

Wie im vorigen Kapitel ausführlich herausgearbeitet wurde, gelingt es dem *Untertan* mit der realistischen Erzählweise, dass das Erzählte in enge Verbindung mit der Gesellschaft gerät und somit die im Text enthaltene Kritik besonders zielgerichtet erscheint. Der Roman thematisiert die Irrgänge und die daraus folgenden Untaten, indem sie ihnen auf den Grund geht und die unsichtbaren Ursachen aufzudecken sucht. Somit erzielt er, auf

einen Weg der Überwindung hinzudeuten. Die Darstellung des deutschen Bürgers, der sowohl wirtschaftlich als auch kulturell degeneriert ist, dient nämlich zur Realisierung des Problems. Die stark ausgeprägten Klassenunterschiede und die Ungleichheiten in der Gesellschaft werden mithilfe der Machstrukturen präzisiert. Diederich Heßlings Deklaration, „einer ist hier der Herr, und das bin ich“ (Mann, 2015: 106), ist eine Untermauerung dieser Situation. Auch wenn Heßling mit seinem Aussehen, seiner Artikulation, vor allem aber mit seinem Handeln den Kaiser imitiert, stellt seine Figur gleichzeitig auch die Kluft zwischen dem Fürstentum und dem Bürger dar. Bei seinem Zusammentreffen mit dem Kaiser während der Februar-Unruhen macht Heßling sich lächerlich, da er in eine Pfütze stampt und komplett verschmutzt ist. Infolge dieses Missgeschicks ist es für den Kaiser noch nicht einmal ersichtlich, ob Heßling dem Proletariat angehört oder einer der Kaisertreuen ist. Die zweite Begegnung mit dem Kaiser ereignet sich in Rom und ist für Heßling wieder einmal demütigend. Er schafft es zwar, die Aufmerksamkeit des Kaisers für sich zu gewinnen, doch der Kaiser amüsiert sich an seinem Verhalten, statt ihn ernsthaft wahrzunehmen. Beide Begegnungen unterstreichen die scharfe Trennung zwischen dem Kaiser und dem Untertanen.

Der Gegenstand der Erzählung sind nicht einzelne Figuren, sondern die gesamte Gesellschaft. Es ist so gesehen ein Gesellschaftsroman voller satirischer Elemente, mithilfe derer die wilhelminische Gesellschaft in jeglicher Dimension vor Augen geführt wird. Diederich ist ein Produkt der Gesellschaftsstruktur mit all ihren Mechanismen und steht somit repräsentativ für die gesellschaftliche Lage. Die Erzählung beschreibt die Hauptfigur sehr ausführlich und mit seinem Charakter wird veranschaulicht, welche Verhältnisse vorherrschen, denen er sich schon als Jugendlicher anzupassen weiß:

„Denn Diederich war so beschaffen, daß die Zugehörigkeit [...] zu diesem unerbittlichen, menschenverachtenden, maschinellen Organismus, der das Gymnasium war, ihn beglückte, daß die Macht [...], an der er selbst, wenn auch nur leidend, teilhatte, sein Stolz war. Am Geburtstag des Ordinarius bekränzte man Katheder und Tafel. Diederich umwand sogar den Rohrstock.“ (Mann, 2015: 11)

Es sticht im Roman hervor, dass es die gesellschaftlichen Institutionen wie die Familie, die Schule, das Militär oder die Bürokratie sind, die einen solchen Typus des Diederich Heßling herbeiführen und alles in allem ein System darstellen, in dem Typen wie

Diederich Heßling nicht nur überleben können, sondern gar Erfolg erringen können. Wichtig ist, dass im Text die Gründe für das Heranwachsen einer solchen Figur nicht mit ganz sonderbaren und ihm eigenen Konditionen in Verbindung gesetzt werden, sondern eine jedermann zutreffende gesamte Gesellschaftsstruktur als verantwortlich beschrieben wird. Dadurch wird auf ironische Art betont, wie Diederich sich für seine Untaten befähigt fühlen konnte: „Diederich empfand stolze Freude, wie gut er nun schon erzogen war. Die Korporation, der Waffendienst und die Luft des Imperialismus hatten ihn erzogen und tauglich gemacht.“ (Mann, 2015: 100) Der Begriff tauglich meint hier die Befähigung, als ein Akteur der Machtstrukturen zu wirken und sich gegebenenfalls den Machtstrukturen innerhalb der wilhelminischen Gesellschaft zu unterwerfen; also tauglich, den Untertanengeist auszuleben. Die Erzählung reflektiert somit den Zusammenhang zwischen dem unterdrückenden Charakter Diederichs und der vorherrschenden Unterdrückung im Kaiser-Deutschland. Diese Tatsache wird ganz besonders bei seiner ersten Begegnung mit Kaiser Wilhelm II. sichtbar:

„Die Macht, die über uns hingeht und deren Hufe wir küssen! Die über Hunger, Trotz und Hohn hingeht! Gegen die wir nichts können, weil wir alle sie lieben! Die wir im Blut haben, weil wir die Unterwerfung darin haben! [...] Jeder einzelne ein Nichts, steigen wir in gegliederten Massen als Neuteutonen, als Militär, Beamtentum, Kirche und Wissenschaft, als Wirtschaftsorganisation und Machtverbände kegelförmig hinan, bis dort oben, wo sie selbst steht, steinern und blitzend! Leben in ihr, haben teil an ihr, unerbittlich gegen die, die ihr ferner sind, und triumphierend, noch wenn sie uns zerschmettert: denn so rechtfertigt sie unsere Liebe!“ (Mann, 2015: 67)

Die freiwillige Unterordnung erfordert die Anerkennung eines kompletten Systems, das eine strenge hierarchische Ordnung aufweist, die mit diesem Zitat betont ist. Es sind die Klassenunterschiede, die dieser Ordnung zugrunde liegen und mit diesem Zitat dringen sie besonders ans Tageslicht. Diederich akzeptiert sie und verehrt sie, da er eben als Sohn eines Fabrikanten weiß, dass er innerhalb dieser gesellschaftlichen Struktur sich durchkämpfen kann und das Potenzial besitzt, immer mehr Macht zu erringen. *Der Untertan* zeigt gesellschaftliche Strukturen und Mechanismen des Kaiser-Staates und stellt gleichzeitig den Zusammenhang zwischen dem autoritären Staat und dem herrischen Charakter des Individuums dar. Diederich erkennt und akzeptiert diese Machtstrukturen im frühen Alter. Er unterwirft sich als Kind seinem Vater, später der

unterdrückenden Struktur in der Schule und als Student unterwirft er sich den Anführern der Korporation. Diese Unterwerfung zeigt die akzeptierende Haltung dieser Ordnung seitens Diederich. Im weiteren Verlauf zeigt sich, dass Heßling immer innerhalb dieser Machtstrukturen denkt. Er hat schon sehr früh das Ziel, selbst an die Macht zu gelangen. Somit sieht man die Wechselwirkung zwischen der Unterwerfung und Unterdrückung im Text ganz deutlich. Auffällig ist allerdings, dass die Erzählung immer wieder betont, dass diese Akzeptanz der Unterdrückung und der Ausbeutung von Diederich Heßling nicht etwa aus einer traumatisierten Kindheit resultiert oder die Folge der Tatsache ist, dass er von seinem Vater unterdrückt wurde. Auch wenn diese Aspekte eine Rolle spielen, werden sie im Text nicht sehr stark hervorgehoben. Es wird also nicht der Schluss gezogen, dass seine Untaten durch seine psychologische Entwicklung bedingt sind. Vielmehr betont der Roman, dass der Charakter Diederich Heßlings infolge der gesamten Atmosphäre des wilhelminischen Kaiserreichs geformt wird und seine Persönlichkeitsstruktur von allen seinen sozialen Beziehungen geprägt ist. Seine Entwicklung zum Untertan-Typus ereignet sich vor allem in den ersten beiden Kapiteln des Romans. Sowohl die Erlebnisse in seiner Kindheit als auch die Erfahrung in Berlin als Student bilden ohne Zweifel seinen Charakter aus. Man muss festhalten, dass er sich von Anfang an an Institutionen orientiert, die in diese Machtstruktur integriert sind. Seine Mutter ist in diesem Zusammenhang eine Ausnahme, aber gerade aus diesem Grund hat er kaum Respekt vor ihr: „Ihre Ähnlichkeit mit ihm verbot es ihm.“ (Mann, 2015: 11) Seine Geliebte Agnes aus der Studienzeit ist ebenso ein Gegenpol zu dieser autoritären Ordnung und zu den Menschen, die das Produkt dieser Ordnung sind. Doch Diederich verachtet auch sie. Für ihn ist die Welt in schwach und stark geteilt und die Schwächeren neigt er besonders im erwachsenen Alter komplett zu verachten und zu unterdrücken. Es ist die gesellschaftliche Ordnung, in die er hineingeboren ist sowie sein sozialer Status, die es veranlassen, dass er die ungleichen Machtstrukturen akzeptiert und sie weiter ausbaut. Darüber hinaus reflektiert Diederich Heßling, der alles allein auf seinen eigenen Nutzen absieht, das fehlende bürgerliche Bewusstsein. Der Roman macht mit diesem Aspekt darauf aufmerksam, dass in dieser Phase die bürgerlichen Werte

verschwanden und stattdessen der Egoismus, Pragmatismus und die Vernunftwidrigkeit in den Vordergrund drangen. Diederich vertritt keinerlei allgemeingültigen Prinzipien, auch wenn er ab und an einige Worte von sich gibt, mit denen er seine Unvernunft zu kaschieren versucht: „[...] Dass wir so bleiben wollen, wie wir sind, nämlich keusch, freiheitsliebend, wahrhaftig, treu und tapfer!“ (Mann, 2015: 385) Der offensichtlich betrügerische Charakter Diederich Heßlings führt der Leserschaft den Wandel vom Bürger-Typus des 19. Jahrhunderts zum aufstiegssüchtigen Bürger Anfang des 20. Jahrhunderts vor Augen. Diederich findet immer wieder Wege, die ihn nach oben bringen, auch wenn er dafür betrügerisch handeln muss. Der Roman schildert die Ereignisse aus gesellschaftskritischer Sicht. Insbesondere in der Darstellung anhand der Figur des Diederich Heßling lässt sich inhaltlich eine gesellschaftliche Entwicklung ablesen, die den Aufstieg des Faschismus ankündigt. Die einzelnen gesellschaftlichen Elemente – Arbeiter, Bürger, Bürokraten sowie Adelige der fiktiven Stadt Netzig – stellen ein gesellschaftliches Panorama dar und es wird somit eine gesamte Epoche charakterisiert. Dabei steht nicht die schlichte Abbildung des Alltags im Vordergrund, sondern es wird eine einleuchtende Beschreibung zentraler Ereignisse abgezielt, die durch die besondere Auffassung des Lesers mit der gegenwärtigen Wirklichkeit in Verbindung gesetzt werden kann. Der Roman stellt anhand Diederich die unerträglichen Merkmale der Bourgeoisie und des Kleinbürgertums zur Schau und legt ihre grausamsten Eigenschaften, die insbesondere während des faschistischen Regimes in den dreißiger Jahren aufblühen werden, zu einem sehr frühen Zeitpunkt dar. Somit nimmt er gesellschaftliche Elemente praktisch schon vorweg, sodass dadurch der Protagonist umso authentischer wirkt und einen historischen Charakter gewinnt. Man sollte unterstreichen, dass die Absage an gesellschaftliche Verhältnisse ein zentrales Thema expressionistischer Werke war. Jedoch haben sie nicht überzeugend gewirkt, da sie eben das Kommende gedanklich nicht wahrhaftig vorwegnehmen konnten. So sticht diese Eigenschaft des *Untertan* als ein wichtiger Unterschied zu expressionistischen Werken hervor. Die Fülle der Figurenkonstellation im *Untertan* ist ein weiterer Aspekt, der das genaue Erfassen von – in jeder gesellschaftlichen Phase existierenden –

typischen Beispielen des menschlichen Lebens herbeiführt. Dadurch wird dem Leser ermöglicht, eigene Erfahrungen in das Verständnis mit einzubeziehen. Der Nachhall dieses Prozesses besteht darin, dass die Leserschaft für das Verständnis einer Gesamtheit der Menschheitsgeschichte empfänglich gemacht wird. So kann sie anhand der Figuren fortschrittliche, humanistische, demokratische, anti-demokratische Haltungen unterscheiden und diese einander gegenüberstellen.

Der Untertan ist ein moderner Roman, der Ansätze tradierter Formen wie die des Entwicklungsromans enthält, gleichzeitig aber auch durch die direkte scharfe Zeitkritik einen Schnitt in der Entwicklung des modernen Romans kennzeichnet. Die satirische Erzähltechnik unterstützt den modernen Charakter des Romans und dient zudem als eine Möglichkeit, die moralisierende Haltung etwas abzustumpfen. Die im Werk aufgedeckten wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Konfliktbereiche werden in einem optimistischen Ton behandelt, der dadurch herbeigeführt wird, dass die Diagnose der Problemfelder, wenn auch indirekt, auf die Lösung dieser hinweist. Die Darstellung der Wirklichkeit mithilfe der realistischen Erzählweise steht in Wechselwirkung mit dem Wunsch einer konfliktfreien Gesellschaft. Hierin besteht das Utopische des *Untertan*. Die Erwartung, durch die Vermittlung der Sachlage belehrend zu wirken, lässt sich deutlich erkennen. Mit dem autoritären Charakter Heßlings wird zweifelsohne vorweggenommen, welche verhängnisvollen Folgen die dargestellte gesellschaftliche Entwicklung haben kann. Hierin besteht die Besonderheit des *Untertan*, die das Werk mit Blick auf die unterschiedlichen Ansichten bei der Expressionismusdebatte besonders relevant macht.

Die soziale Rückständigkeit und die reaktionären Verhältnisse, die infolge der Krisen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts immer stärker hervordrangen, prägen das Bild in beiden Romanen. In diesem Sinne unterscheiden sich beide Werke von den übrigen in dieser Phase erschienenen Werken in Bezug auf die Behandlung der gesellschaftlichen Problemfelder. Es ist eine Perspektive, die den Zerfall sieht, aber auch Lösungsvorschläge macht. Der Roman, der sich in der Ausweglosigkeit der Avantgarde verlaufen hatte, findet mit diesen beiden Romanen einen Ausweg. Die

Herangehensweise beider Werke stellt indirekt auch die Lage der modernen Kunst vor Augen, die die sozialen Umstände in Form von Chaos darstellte und unweigerlich verzerrt reflektierte. Die Tradition des realistischen Romans wird in beiden Romanen fortgeführt, allerdings unter Berücksichtigung der gegenwärtigen Bedingungen der imperialistischen Zeit. Zudem gelingt es beiden Romanen, sich von der Schnappschussaufnahme und der Reflektion der unmittelbaren Oberfläche zu distanzieren. Die Zeitgenossenschaft der Romane steht in Verbindung mit der literarischen Tradition, allerdings sind sie beide stilistisch neu und entwickeln sich aus der Lage der Gegenwart heraus. Es geht den Romanen darum, Perspektiven darzustellen, an denen sich das Bürgertum orientieren kann. Die Vorbilder und Negativbilder funktionieren als eine Art Maßstab oder Kategorie. Wie schon erwähnt, besteht die Besonderheit beider Werke darin, dass sie nicht nur diagnostizieren, sondern auch eine alternative politische und kulturelle Auffassung darbieten, die aus einer Verbindung von historischem Bewusstsein und den Ideen einer zukünftigen Gesellschaft zusammengesetzt ist. Zweifelsohne wurden beide Romane im Hinblick auf die Funktionsfähigkeit der Weimarer Republik geschaffen. Sollte die Republik weiterleben, so musste die Gesellschaft auf einem neuen bürgerlichen Konzept fußen. In diesem Zusammenhang war die größte Gefahr nach dem Zusammenbruch des Deutschen Kaiserreichs eine tiefgehende Orientierungslosigkeit. Genau diese Gefahr prägt den Charakter beider Romane, die die diagnostische Haltung realistischen Erzählens weitaus erweitern und einen prognostischen Wert einnehmen.

Expressionistische Werke sind erste Beispiele moderner Kunst und Literatur in Deutschland. Insofern ist die Expressionismusdebatte ein Fokus auf den Werdegang einer neuen Ära. Ebenso liegen der Debatte Fragen nach dem Gesellschaftsbezug des künstlerischen Produktionsprozesses sowie der vielschichtigen Relation von Kunst und Politik zugrunde. Im 18. Jahrhundert wurde von den Aufklärern angekündigt, die Wissenschaften, die Grundlagen von Moral und die Kunst miteinander in Verbindung zu setzen und diese zugleich auch für den Ausbau der Gesellschaft und die Formierung der

Lebensverhältnisse zu nutzen.⁴⁴ Die Weiterentwicklung des aufklärerischen Denkens zeigt sich in der Funktion dieser beiden Romane. Die Darstellung gesellschaftlicher Konflikte ist nämlich, wie schon angesprochen, ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Beseitigung gesellschaftlicher Probleme. *Der Zauberberg* und *Der Untertan* vertreten mit ihrer realistischen Erzählweise das geistige Erbe des neunzehnten Jahrhunderts und erscheinen im Vergleich zu avantgardistischen Werken vermittlungsfähiger. Ganz ausschlaggebend ist, dass beide Romane neben der kritischen Gegenwartsschilderung zugleich einen Gegenentwurf implizieren, der das Utopische in beiden Werken darstellt. Die Avantgarde dahingegen neigt zur Abstrahierung gesellschaftlicher Probleme, wodurch das Streben nach einer Lösung äußerst schwach nachzuempfinden ist. *Der Untertan* und *Der Zauberberg* machen Dinge wahrnehmbar und erfüllen dadurch eine politische Funktion, weil sie eben eine Wahrnehmungsweise darstellen.

Es handelt sich um eine Phase, in der vormoderne Lebensformen hinterfragt werden und im Alltag neue Ansprüche vorherrschen, die von Individuen wie auch Institutionen einer neuen gesellschaftlichen Ordnung repräsentiert werden. Demzufolge entstehen neue Kategorien innerhalb der Bürokratie sowie in der Gesellschaft. Der individuelle Wille und das zweckorientierte Handeln bestimmen die Verhältnisse der modernen Gesellschaft. Diese Entwicklung markiert das neue Wechselverhältnis zwischen der Produktion und der Rezeption in den Künsten. Aus dem Konzept der Moderne, das im Prozess der Individualisierung resultiert, folgt nämlich zugleich auch der Zerfall verbindlicher ästhetischer Formen und Werte.⁴⁵ Das autonome an Kunst zeigt sich im

⁴⁴ Über die Denkform des Zeitalters der Aufklärung vgl. Cassirer, Ernst: **Die Philosophie der Aufklärung**, Hamburg, Meiner, 2007.

⁴⁵ Peter Gay befasst sich mit diesem Wandel und geht auf die Defizite einer solchen Herangehensweise deutscher Intellektueller ein: "There was deep, widespread discontent with politics in the Republic [...] This rejection of politics was a new version of an old habit of mind [...] Yet if Weimar needed anything, it needed rational politics. With the advent of the Republic, the possibility of political action, like the need for it, increased, suddenly and spectacularly. But the possibility was not realized, the need not filled. Not all the trouble lay with the unpolitical; many who had been unpolitical adopted politics of a kind that makes one long for a little apathy. Some mistook Expressionist declamation for a reform program." (Gay, 2001: 163).

Akt der experimentellen Formgebung, der Sinn verliert an Bedeutung und es wird der Interpretation ein extrem großer Raum gewährt. Dieser Wandel ist, wie in vorigen Kapiteln detailliert dargestellt wurde, der Fokus aller Debattierenden bei der Expressionismusdebatte. Die Abwesenheit von Form und die Abstraktion des Inhalts resultierte nicht darin, dass man, wie die Avantgardisten sich erhofften, Nicht-Darstellbares darstellte oder Nicht-Wahrnehmbares reflektierte, sondern – im Gegenteil – das formlose und inhaltsleere Erzählen führten zur Verzerrung und einer unklaren Wahrnehmung der Verhältnisse. Die beiden Romane, die in dieser Studie genauer untersucht werden, weichen dieser Tendenz ihrer Generation aus und halten an strikten Formen und zusammenhängenden Inhalten fest, sodass sie die Wahrnehmung beim Leser aktivieren. Genau darin besteht die politische Funktion der beiden Werke und nicht – wie öfter angenommen wird – in der moralisierenden Haltung des *Untertan* oder etwa den didaktischen Dialogen Settembrinis im Austausch mit anderen Figuren im *Zauberberg*. Politisch ist ein Text nämlich dann, wenn es die vorherrschenden Verhältnisse veranschaulicht. Die leere Abstraktion dagegen mündet in der Auflösung jeglicher Wahrnehmung.

Es ist bekannt, dass bei der Diskussion um den Expressionismus das Fragmentarische und das Brüchige in der Darstellungsform und der vorherrschende Psychologismus der expressionistischen Werke kritisiert wird. Dabei geht besonders Lukács auf die Folgen der psychologisierenden Zergliederung von der erfahrbaren Wirklichkeit ein und spricht von einem „Auseinanderreißen der Wirklichkeit“. Lukács geht von dem Prinzip aus, demzufolge die Darstellung der Wirklichkeit zwangsweise mit der Betrachtungsweise zusammengeknüpft ist. Damit ist nicht eine politische Stellungnahme gemeint, sondern es handelt sich um die Herstellung einer Weltanschauungsatmosphäre als ein Rahmen für die dichterische Widerspiegelung der Wirklichkeit. Die avantgardistische Literatur enthält zwar Ansätze der gegenwärtigen Wirklichkeit, allerdings führt die Auslassung der Perspektive einer sinnvollen Lebensgestaltung zur subjektiven Darstellung von Konflikten und vernichtet gleichzeitig den gesellschaftlichen Inhalt des Erzählten. Der

Grund dafür ist, dass in dieser subjektiven Darstellung das Wechselverhältnis zwischen dem Menschen als Individuum und als Gesellschaftswesen fehlt. Die Flucht der Manns vor der psychologisierenden Haltung und der Darstellung der Welt ausgehend von der menschlichen Psyche stellt explizit vor Augen, dass sie mit ihren Romanen die Darstellung einer Perspektive bezwecken. Die beiden Romane sind in diesem Zusammenhang ein Medium des Widerstands gegen die Verzerrung der gesellschaftlichen Wirklichkeit seitens avantgardistischer Kunst und gegen die verdeckte Angst, die in dieser Verzerrung steckt. Denn je verdeckter die Darstellung der Wirklichkeit ist, umso klarer ist die Flucht vor der Konfrontation mit gesellschaftlichen Problemen, deren Lösung vielleicht durch eine chaotische Phase herbeigeführt werden müsste. Die Manns scheuen sich offensichtlich nicht vor dem Chaos und demzufolge auch nicht vor einer evokativen Erzählung. Daher findet sich jegliche Problematik des bürgerlichen Lebens in ihrem Werk wieder und es erfolgt ein klares Aufzeigen moralischer Problemfelder.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Ernst Bloch und seine Philosophie implizieren Formen und Repräsentationen des Zukünftigen und Neuen. Seine Gedanken ersehnen die Dämmerung nach Vorwärts, die er in der Renaissance wie auch im Sturm und Drang oder in der revolutionären Atmosphäre von 1848 wiedererkennt.⁴⁶ Bei seinen Betrachtungen fokussiert er ganz besonders die Phasen in der Geschichte, in denen etwas im Schwange steht und noch nicht hervorgebracht ist. Genau darin besteht das Utopikum, wobei Bloch immer wieder unterstreicht, dass er darunter keine bloßen Träume von einer besseren Gesellschaft versteht. Das Handeln oder die Möglichkeit zu handeln ist in der Idee des Utopikums enthalten. In seinem erwähnten Interview spricht er davon, dass die Welt selbst ein Experiment sei und solange das so ist, falle alles in ein riesiges Gebiet des Utopikums. Die Welt sei noch nicht „fertig ausexperimentiert“ und auch das künstlerische Schaffen sei Teil des Experimentierens. Infolge dieser Ideen nähert sich Bloch dem Expressionismus, wie in dieser Studie ausführlich dargelegt wurde. Die Kunst müsse keine Welt der Ordnung repräsentieren und könne eine Expedition in ein Unbekanntes darstellen. Die Hoffnung aber, die die Antriebskraft des utopischen Wesens des Menschen darstellt, ist in expressionistischen Werken kaum enthalten. Wie soll die expressionistische Kunst dennoch das Utopische reflektieren? Hier setzt eigentlich auch die Expressionismusdebatte an, mit der sich die vorliegende Studie beschäftigt hat. In expressionistischen Werken ist der Pessimismus der Figuren und die mangelnde Zuversicht im Inhalt ganz offen sichtbar. Auch die stilistische Gestaltung, die allen voran den inneren Monolog ins Spiel bringt, ist von einem pessimistischen Ton befangen. Wie soll in einem solchen Fall das Werk das Neue und Zukünftige reflektieren oder eine neue Gesellschaftskonzeption projizieren? Die Diskussion zwischen Ernst Bloch und Georg Lukács entwickelt sich auf der Grundlage dieser Fragestellung und auch die vorliegende Studie hat versucht, Antworten auf diese Frage

⁴⁶ Diese Gedanken formuliert Ernst Bloch in einem Interview mit dem Titel „Gespräch mit einem Philosophen“ aus dem Jahre 1961. Das Video zum Interview ist unter folgender Webseite wiederzufinden: <https://www.youtube.com/watch?v=vnE7aPJD9jI>.

zu geben. Es muss angemerkt werden, dass eine aussichtslose Opposition gegen Ende der dreißiger Jahre, die allein auf antibürgerlicher Haltung beruhte, für den Ausbruch der Expressionismusdebatte eine zentrale Rolle spielte. Die Diskussionen bewegten sich zwischen der Widerspiegelung von angenommenen Wahrheiten und historischen Tatsachen auf der einen Seite, dem Experimentieren und der Suche nach dem Neuen auf der anderen Seite. Blochs Herangehensweise schien so, als ob er einen Weg zwischen den beiden Varianten zu finden suchte. Er befürwortete, dass die Tradition des künstlerischen Schaffens nicht komplett ignoriert werden sollte, trotzdem aber poetisch ein Neuland errungen werden könnte, das politisch ebenfalls neue Wege einleiten würde. Weshalb es allerdings kaum möglich ist, diese beiden Ansichten miteinander zu vereinbaren, wurde im zweiten Kapitel der vorliegenden Studie dargelegt. Die vorliegende Arbeit hat versucht, zu zeigen, dass der Expressionismus durch ihre Merkmale wie die antihistorische Haltung und die Hervorhebung der Gegenwärtigkeit – mit anderen Worten die Zuständlichkeit – dem Fortschrittsgedanken widerspricht, da diese Eigenschaften zur Ignoranz der Vergangenheit führen und darin resultieren, dass diese Texte den Blick in die Zukunft nicht enthalten. Die ästhetischen Grundlagen der Avantgarde, die den historischen Blick negieren, Kontinuitäten und Zusammenhänge ignorieren und – stilistisch betrachtet – fragmentarisch und brüchig sind, sind eine Ablehnung des fortschrittlichen Ideenguts. Daher verfügen expressionistische Werke auch nicht über das Potenzial, das Noch-Nicht-Gewordene auszusagen, da sie die Gewordenheit nicht klar erfassen. Es wurde in dieser Studie aufgezeigt, dass Ernst Bloch bei seinen Anführungen diese Tatsachen zu ignorieren scheint.

Weiterhin wurde mit der vorliegenden Arbeit darauf hingewiesen, dass die Diskussion zwischen Bloch und Lukács um die Avantgarde im Wesentlichen ein Streit um die Totalität und damit eigentlich eine Polemik um das Marxismusverständnis ist. Lukács macht in diesem Zusammenhang folgende Feststellung: “Die Größe und der Verfall des Expressionismus ist kein bloß künstlerisches Geschehen.” (Lukács, 1992: 210) Diese Feststellung deutet gleichzeitig auf die Bedeutsamkeit der Expressionismusdebatte hin. Die Diskussion deckt nämlich das Thema der weltanschaulichen Grundlagen des

Künstlers auf. Die Frage danach, wovon der Stil eines Werkes abhängt oder wonach sich die im Werk gestalterisch zum Ausdruck gebrachte Intention bestimmt, beantwortet Lukács mit der Weltanschauung, die in der Totalität der objektiven und subjektiven Feststellungen im schriftstellerischen Werk enthalten ist. Dahingegen gehen die Expressionisten davon aus, dass die Wirklichkeit in der Übergangsphase zur Moderne in ihrer Totalität nicht gegeben war und deshalb das Kunstwerk auch keine Totalität aufweisen müsse. Dazu macht Gottfried Benn in seinem *Bekenntnis zum Expressionismus* folgende Bemerkung:

„Wirklichkeit, das waren Parzellen, Industrieprodukte, Hypothekeneintragung, alles was mit Preisen ausgezeichnet werden konnte bei Zwischenverdienst. Wirklichkeit, das war Darwinismus, die internationalen Steeple-Chasen und alles sonst wie Privilegierte. Wirklichkeit, das war dann der Krieg, der Hunger, die geschichtlichen Demütigungen, die Rechtlosigkeit, die Macht. Der Geist hatte keine Wirklichkeit. Er wandte sich seiner inneren Wirklichkeit zu, seinem Sinn, seiner Biologie, seinem Aufbau, seinen Durchkreuzungen physiologischer und psychologischer Art, seiner Schöpfung, seinem Leuchten.“ (Benn, 1969: 56)

Dieses Zitat zeigt deutlich, dass der Künstler mit einer Wahl konfrontiert ist, sich entweder mit den Gegebenheiten der Phase oder mit den seelischen Krisen des Individuums zu beschäftigen. Diese Wahl ist zugleich als eine Intellektuellenproblematik zu bezeichnen. Für Lukács ist der Fortschrittsgedanke das wesentliche Kriterium, an dem man sich orientieren müsse. In seiner Auffassung gilt das Engagement des Künstlers für gesellschaftlichen Fortschritt als ausschlaggebend. Der fortschrittliche Gedanke zeigt sich ihm zufolge in der Kritik, die in Kunstwerken spürbar werden sollte. Nur so könne man die Einflüsse der Dekadenz auf die Literatur beseitigen. Er fühlte sich verpflichtet, die fortschrittlichen künstlerischen Leistungen im 19. Jahrhundert hervorzuheben und diese Haltung stellt zugleich seine Antwort auf die Frage nach dem Erbe dar. Die Expressionismuskussion deckte nämlich gleichzeitig das Thema des kulturellen Erbes auf. Die strenge Überlieferung der kulturellen Tradition nimmt aus expressionistischer Perspektive eine autoritäre Stellung ein. Der Bruch mit der Tradition, den die Expressionisten erstrebten, war sozusagen eine antiautoritäre Haltung. In der Verteidigung des kulturellen Erbes sah Lukács dagegen den Kampf mit dem Faschismus, denn die Hervorhebung des Erbes bedeute zugleich die Verteidigung

der klassischen bürgerlichen Revolution mit all ihren Werten und Kriterien. So hielt er fest: „Der Kampf um das Erbe ist eine der wichtigsten ideologischen Aufgaben des Antifaschismus.“ (Lukács, 1981: 231) Bloch dagegen sah dennoch das Systemkritische, gegen gesellschaftliche Bestimmungen gerichtete Potenzial expressionistischer Kunst. Er fasste es als ein erster Schritt utopischer Vorstellungen auf und glaubte gerade deshalb auch, dass diese Literatur vorwärtsbringend sei. Sein herausragendes Werk *Geist der Utopie* öffnet mit der Reflektion des Standpunktes, dass dem künstlerischen Schaffen Grenzen gesetzt seien, diese allerdings mit der Moderne überwältigt werden:

„Wir sind plötzlich streng geworden [...] Wir hatten es verlernt, von unten herauf, die Hand hat das Basteln verlernt [...] Niemand wagt sich vor, von allen diesen trocken gewordenen, einfallslosen Menschen. Es wird um uns gehämmert [...] Aber dafür malen wir auch wieder wie die Wilden.“ (Bloch, 1985: 19)

Die vorliegende Arbeit fokussiert insbesondere die Diskrepanz zwischen Bloch und Lukács, da ihre Ideen die der Expressionismusdebatte zugrunde liegende Problematik sehr deutlich vor Augen führen. An dieser Stelle muss betont werden, dass die Absicht dieser Studie keineswegs darin besteht, die Debatte zusammenfassend zu übertragen und alle Standpunkte darzulegen. Ohne Zweifel sind die Beiträge Bertolt Brechts, Anna Seghers‘ oder auch Walter Benjamins – dessen Beiträge allerdings später zu datieren sind als die der Anderen – von großer Bedeutung und spielen eine Rolle bei der Entfaltung der Ideen, die diese Diskussion hervorrief. Blochs und Lukács‘ Bewertungen stellen jedoch die zwei zentralen Betrachtungsweisen dar, die dieser Debatte zugrunde liegen. Darüber hinaus war es Ziel dieser Arbeit, aufzuzeigen, dass ausgehend von dieser Debatte erkennbar wird, dass die Bewertung der im ersten Viertel des Jahrhunderts entstandenen literarischen Werke sowie des künstlerischen Schaffens in der Weimarer Zeit ohne die Berücksichtigung der anschließenden NS-Zeit nicht erfolgen kann. Diese Phase und die in dieser Phase hervorgebrachte Kunst sollte aus einer historischen Perspektive betrachtet und mit Blick auf die Kontinuität der Geschichte bewertet werden. Die historische Perspektive ist eine zentrale Problematik der Expressionismusdebatte, die in der Differenz der Herangehensweise der Marxisten an das literarische Erbe deutlich zu sehen ist. Wie im Teil 2.2. der vorliegenden Studie dargestellt wurde, stellen die Ideen Ernst Blochs eine besondere Positionierung dar und

sind in der Entwicklung des Marxismus ganz besonders ausschlaggebend. Die vorliegende Studie hebt hervor, dass die Debatte um expressionistische Geistesströmungen zugleich eine Diskussion um die Perzeption Hegelschen Gedankenguts innerhalb marxistischer Kreise und dementsprechender Formierung politischer Gruppen ist. Aus diesem Grund ist die Auseinandersetzung zwischen Bloch und Lukàcs insofern bedeutsam, als sie keineswegs eine schlichte Diskussion um ästhetische Prinzipien ist, sondern vielmehr eine tiefe ideologische Bruchlinie markiert.

Die Frage um die moderne Kunst und ebenso danach, wie der moderne Künstler zu handeln hatte, stellte eine zentrale Problematik für das 20. Jahrhundert dar und ist bis heute nachzuverfolgen. Welche Funktion übernimmt das Kunstwerk besonders in einer von Krisen geprägten Phase? Welche Stellung muss der Künstler, der selbst durch den gesellschaftlichen und kulturellen Verfall überwältigt wird, einnehmen? Kann der Künstler mit seinem Werk den durch die Krise entstandenen Hohlraum, wie Bloch es bezeichnet, füllen? Die Krise kennzeichnet oftmals einen tiefen Bruch, mit anderen Worten einen Schnitt in der Abfolge historischer Ereignisse, und in einem solchen Zustand scheint der Künstler zwangsweise eine Haltung gegenüber dem Alten und dem Neuen einnehmen zu müssen. Die Haltung gegenüber den Normen und Werten, die die Krise zerstört hat, spielt nämlich eine ausschlaggebende Rolle mit Blick auf die gegenwärtige und die zukünftige Lage. Wie schon in vorigen Teilen dieser Studie erwähnt wurde, muss ein Kunstwerk der Definition zufolge in irgendeiner Weise neu sein, damit es modern ist. In diesem Zusammenhang reflektiert die moderne Kunst tatsächlich die Suche nach dem Neuen. Jedoch sollte diese Suche, die gleichzeitig den Blick in die Zukunft widerspiegelt, fortschrittlich sein und in die Bewegungsrichtung der Entwicklung der Menschheit fortfahren.

Die vorliegende Studie hat im Hinblick der zentralen Fragestellung der Expressionismusdebatte und insbesondere der Ideen Blochs und Lukàcs' die beiden Werke *Der Zauberberg* und *Der Untertan* untersucht. Infolgedessen kann festgehalten werden, dass bei beiden Romanen die utopische Erwartungshaltung sehr deutlich nachzuweisen ist und in diesen Romanen auch die Anlehnung an das literarische Erbe

vorhanden ist. Die Tatsache, dass diese beiden Elemente gleichzeitig aufzufinden sind, führt dazu, dass diese beiden Werke eine Klarheit in die Expressionismusdebatte bringen.

Im *Zauberberg* wird versucht, die allmählich geschwundene humanistische Bildungstradition des 19. Jahrhunderts unter Berücksichtigung der veränderten historischen Verhältnisse zu erneuern. Wie in der Ausarbeitung der vorliegenden Studie zu beobachten ist, überwiegt im Roman die Hoffnung auf eine neue Form der Humanität sowie auf eine vergleichsweise konfliktfreie bürgerliche Gesellschaft. Die Geschichte übernimmt die Rolle eines Erziehers, sodass der Leser die Ideen im Verlauf des Romans entdecken kann. Die innere Suche Hans Castorps steht somit repräsentativ für die innere Suche des Lesers. Ohne Zweifel sticht es als die zentrale Intention hervor, den durchschnittlichen Bürger zum Nachdenken zu bringen. Der Leser wird dazu angeregt, selbst eine geistige Steigerung zu erleben. Dadurch, dass die Dialoge zwischen Settembrini und Naphta als unterschiedliche geistige Komponenten aufgefasst werden, erfolgt ein Versuch der Sinngebung. Die direkte Auseinandersetzung mit politischen Standpunkten im Roman ist gleichzeitig ein Bekenntnis zum Leben. Der Roman ist keineswegs von der Flucht geprägt, sondern die Möglichkeit der Bewältigung der Wirklichkeit steht im Vordergrund. Auch wenn sich das Erzählte im abgeschotteten Berghof abspielt, wirkt der Roman durch die Diskussionen zwischen den Figuren lebensbejahend. Stilistisch betrachtet findet sich eine Absage an den Psychologismus. Es wird realistisch erzählt, wodurch unterstrichen wird, dass modernes Erzählen nicht zwangsweise die Auflösung der tradierten Romanform bedeuten muss.

Im *Untertan* wird die ästhetische Haltung mit den moralischen Zielen verbunden. Die Vernunft und Vernunftwidrigkeit in der Gesellschaft werden einander gegenübergestellt, sodass daraus eine Lehre gezogen werden kann. Die Vernunft sticht im Endeffekt als eine Zielvorstellung hervor. Mit anderen Worten wächst das Utopische aus dem Widerspruch von Ideal und Wirklichkeit heraus. In der Figur Diederich Heßlings wird die Heranbildung der Untertanenseele dargestellt. Seine Untaten sowie seine Verlogenheit zeigen deutlich, dass die humanistische Orientierung komplett

untergegangen ist. An ihre Stelle sind die Macht und die Herrschaft getreten. Der Roman zeigt weiterhin, wie Machtstrukturen und das mangelnde Gleichheitsprinzip eine gesamte Gesellschaft in den Niedergang treiben können. Die vorliegende Arbeit hat im Analyseteil versucht, aufzuzeigen, wie anhand der Geschichte Diederichs die zeitgeschichtliche Wirklichkeit dargestellt wird. Die inhaltliche Gestaltung des Romans trägt dazu bei, kulturelle, politische und wirtschaftliche Zusammenhänge zu erkennen. Allerdings zeigt sich, dass der *Untertan* nicht allein die Darstellung der gegebenen Verhältnisse intendiert, sondern gleichzeitig auch den Blick in die unmittelbare Zukunft reflektiert und dadurch Voraussagen über bevorstehende Entwicklungen macht. Wie sich in der Untersuchung herausgestellt hat, stellt der historische Erkenntniswert die größte Besonderheit des *Untertan* dar. Jedoch sollte betont werden, dass die scharfe Gegenüberstellung des Bürgers und des Untertan-Typus zwar der Präzision der Kritik dient, zugleich aber auch ein Idealbild des Bürgers enthält. Die Möglichkeit der Progression des wilhelminischen Bürgers bleibt im Text somit erhalten.

Zusammenfassend kann man an dieser Stelle betonen, dass Thomas und Heinrich Mann in diesen Romanen die Suche nach einem neuen Wertesystem reflektieren. Insgesamt findet sich in beiden Werken die Behandlung der Menschheitsentwicklung und die Frage danach, in welche Richtung sich die Menschheit entwickelt oder entwickeln sollte. Sowohl *Der Zauberberg* als auch *Der Untertan* repräsentieren eine Alternative zur Ausweglosigkeit expressionistischer Strömungen, indem sie mit ihrer Form und ihrem Inhalt einen Ausweg aus dem Dilemma zwischen dem Realismus und Modernismus zeigen. In der vorliegenden Studie wurde ausführlich dargestellt, wie das in diesen Werken sowohl stilistisch als auch inhaltlich gelingt.

In beiden Romanen spielt die Kategorie der Möglichkeit eine große Rolle. Dadurch kann die Wirklichkeit dem subjektiven Bewusstsein gemäß betrachtet werden. Dagegen findet sich in expressionistischen Werken eine Art Weltlosigkeit, die durch die Auflösung der Wirklichkeit herbeigeführt wird. Hinzu kommt, dass die Expressionisten die Rolle eines Außenseiters freiwillig übernehmen. Es ist eine Tatsache, dass Expressionisten sich nicht nur selbst an den Rand stellten und gesellschaftlich unsozial waren, sondern auch

innerhalb der Gesellschaft kann eine Verachtung expressionistischer Intellektuellen beobachtet werden. Der sogenannte Fall Benn stärkte die Neigung zur Verachtung und Ausschließung und führte zur Hinterfragung des Legitimen an expressionistischer Kunst. Diese Entwicklung und insbesondere der Fall Benn wurde im zweiten Kapitel der vorliegenden Arbeit dargelegt. An dieser Stelle gewinnt die Frage nach dem Wesen des Menschen an Bedeutung. Was ist der Mensch? Für die Avantgardisten ist der Mensch ein „seinem Wesen nach einsames, aus allen menschlichen und erst recht aus allen gesellschaftlichen Beziehungen herausgelöstes – ontologisch – von ihnen unabhängig existierendes Individuum.“ (Lukàcs, 1958: 71) Die Dichtung sollte jedoch eine klare Vorstellung von einer Gesellschaft und vom Wesen des Menschen haben, um auf die Verzertheit in Krisenphasen aufmerksam zu machen oder um sie in ihren richtigen Zusammenhang setzen zu können. In der Art und Weise, wie die Avantgarde die Lage reflektiert, sticht allerdings eine Zuständlichkeit hervor, die den Aspekt des Unveränderlichen fokussiert. In einem solchen Fall erscheint die Handlungsmöglichkeit des Menschen gelähmt und man sieht die Figuren in ihrer Unfähigkeit. Darin besteht eine indirekte Akzeptanz der Verhältnisse und die Aussicht auf die Überwindung der Krisenlage ist dagegen in solchen Werken kaum erkennbar.

Das ästhetische Bewusstsein des Künstlers bestimmt das Verhältnis zwischen dem Menschen und der Wirklichkeit. Es besteht ein Zusammenhang zwischen der Vernichtung der Geschichtlichkeit und der Allegorie. Der Künstler ist mit Fragen über die Gegenwart konfrontiert, die zwangsweise auch Fragestellungen über die Zukunft mit sich bringen. Die krisenhafte Lage führt jedoch oftmals zur Verzweiflung und diese mündet in der Unfähigkeit, diesen Fragen auf den Grund zu gehen. Sowohl Lukàcs‘ als auch Blochs Denkstil war dennoch unbändig und vermutlich gerade deshalb auch produktiv. Der Literaturwissenschaftler Dietrich Harth macht in diesem Zusammenhang folgende Feststellung:

„Der erste Weltkrieg ist die Schwelle, an der sich staute, was früh im Jahrhundert das Unbehagen in der Moderne hervorrief. Im Taumel des fehlgeleiteten Aktivismus, dem Europa damals unterlag, fiel es leicht, die Zeichen der Krise zu vergessen. Dem widerstanden Bloch und Lukàcs ” (Harth, 1986: 252)

In der Betrachtung der Kunst denkt die Ästhetik über den menschlichen Geist nach. Wie in der vorliegenden Studie mehrfach betont wurde, enthalten avantgardistische Literaturwerke zwar Ansätze der gegenwärtigen Wirklichkeit, allerdings führt die Auslassung der Perspektive eines zukünftigen Miteinanders und einer gut funktionierenden Gesellschaft zur schlichten Auflistung von gegenwärtigen Problemfeldern und zerstört gleichzeitig den gesellschaftlichen Inhalt des Erzählten. Der Grund dafür ist, dass in dieser subjektiven Darstellung das Wechselverhältnis zwischen dem Menschen als Individuum und als Gesellschaftswesen fehlt. Die realistische Darstellung Thomas Manns und Heinrich Manns und deren Distanz zur psychologisierenden Erzählhaltung zeigt, dass sie mit ihren Romanen die Darstellung einer besonderen Anschauung bezwecken. Sie stechen durch ihre Hinwendung zur bürgerlich-realistischen Literatur unter dem Vorzeichen des Erbes hervor. Die beiden Romane stellen in diesem Zusammenhang den Widerstand der Manns dar, die sich mit ihren Werken gegen die Verzerrung der gesellschaftlichen Wirklichkeit seitens avantgardistischer Kunst positionieren. Ihre Werke – die Romane *Der Zauberberg* und *Der Untertan* – sehnen sich nach der Konfrontation mit gesellschaftlichen Konflikten, wobei – wenn auch nur ansatzweise – auf mögliche Lösungswege hingedeutet wird. Hierin besteht das Fortschrittliche und auch das Utopische dieser Werke. Aus diesem Grund stellen sie eine Antwort auf die Fragen der Expressionismusdebatte dar.

In Anbetracht der Tatsache, dass sich die soziale und kulturelle Krise, in der die Menschheit sich heute befindet, seit 2008 verschärft und verstärkt hat, zeigt es sich, dass die in dieser Arbeit ausgeführten Diskussionen und die daraus folgenden Ideen nicht nur Schlüsse einer retrospektiven Untersuchung sind, sondern die Grundlage für die Suche nach einer Antwort auf die Probleme und Unsicherheiten der heutigen gesellschaftlichen Krise darstellen. Wie die Debatte zwischen Lukács und Bloch, die sowohl auf das Erbe als auch auf die Suche nach Lösungen für die damalige politische und kulturelle Krise hinweist, zielt diese Arbeit ebenso darauf ab, auf die bestehenden oder potenziellen Tendenzen der heutigen Krisenphase aufmerksam zu machen und die Aktualität der Frage nach politischen und ästhetischen Prinzipien aufzuzeigen.

Nach den eher als erfolglos einzuordnenden Aufständen von 1968 wurde der Neoliberalismus in Europa zur dominierenden politischen Linie und parallel dazu entwickelte sich auf kulturellem Gebiet die Postmoderne zu einer Leitlinie für soziale und kulturelle Beziehungen.⁴⁷ Infolge der gesellschaftlichen Krisen in den 1970er Jahren verloren die universellen Werte der linken Kräfte immer mehr ihre Bedeutung. Die Postmoderne, die die geistige Landschaft prägte, trug in dieser Phase dazu bei, dass die Bedeutung und Funktion fundamentaler Werte der Menschheit wie das aufklärerische Denken, Humanismus und soziale Gerechtigkeit einen Rückgang erlebten. Neoliberalistische Politik, die die Klassenunterschiede immer deutlicher werden ließ und wachsende soziale Ungleichheiten hervorrief, hat insbesondere mit der Globalisierung ab den 1990er Jahren die Ungleichheit auf der Welt noch einmal verstärkt. Gleichzeitig hat die Postmoderne durch die Negation absoluter und universeller Werte zu einer Art kulturellen Anarchie geführt und neue ethnische, religiöse und politische Konfliktthemen an die Tagesordnung gebracht, die wiederum die bereits bestehenden wirtschaftlichen und sozialen Spaltungen vertieften. Nun ist die Welt an einem Punkt angelangt, wo in zahlreichen Hauptstädten Widerstandsbewegungen stattfinden, gleichzeitig aber der Suche der Gesellschaft besonders in europäischen Zentren rechtsextremistische und populistische Bewegungen entgegenkommen. Die Welt geht nach ungefähr hundert Jahren durch eine Phase, die sie am Anfang des 20. Jahrhunderts in ähnlicher Weise erfahren hatte. Die heutige gesellschaftliche Krise bringt auf der einen Seite weltweit den Chaos und die Gewalt ans Tageslicht, auf der anderen Seite dringen aber auch die Notwendigkeit und die Sehnsucht nach den Werten der

⁴⁷ Die Wirtschaftskrise, die in den 1970er Jahren in den USA ausbrach – die sogenannte Krise des Bretton-Woods-Systems – resultierte darin, dass die zunehmende Liberalisierung der Finanzmärkte zu einer höheren Anfälligkeit der Weltwirtschaft für Finanzkrisen beitrug. Es folgten in europäischen Zentren die Abwendung von öffentlichen Unternehmen, ein höheres Interesse an Privatunternehmen und Veränderungen der Produktionsstruktur. Parallel dazu entwickelten sich neue gesellschaftliche Verhältnisse, die sich auch im kulturellen Milieu bemerkbar machten. Für die Wechselwirkung zwischen den neoliberalen Entwicklungen in der Wirtschaft und der Postmoderne vgl. Harvey, David: **The Conditions of Postmodernity – an inquiry into the origins of cultural change**, Cambridge, Blackwell, 2003.

Aufklärung wie der universale Frieden in den Vordergrund. Diese zwei Gegenpole machen die Suche nach Mitteln, die die gesellschaftliche Harmonie, die Toleranz und die Brüderlichkeit herbeiführen können, unumgänglich. Ohne Zweifel folgt daraus die klare Einsicht, dass Bildung und Kunst die Mittel für ein besseres Miteinander zur Verfügung stellen können. Genau aus diesem Grund ist die Expressionismusdebatte – insbesondere die Auseinandersetzung zwischen Bloch und Lukács – aktuell. Wie in dieser Studie dargelegt wurde, haben die beiden Denker trotz der Nuancen gemeinsam, dass sie das humanistische Erbe der Aufklärung und die politischen und kulturellen Rechte und Errungenschaften der Menschheitsgeschichte aufgreifen und die Ansicht vertreten, dass diese weiterleben müssen. Es ist wichtig, im Schlussteil der vorliegenden Arbeit anzumerken, dass die Ideen beider Denker besonders nach dem Zweiten Weltkrieg immer mehr ihren Einfluss verloren und insbesondere innerhalb der marxistischen Bewegungen unwichtig erschienen. Dahingegen dominierte vor allem ab den 1970er Jahren die von Louis Althusser vertretene anti-humanistische und Hegel negierende Haltung sowohl auf politischer als auch auf ästhetischer Ebene marxistische Gruppierungen.

Der durch Althussters Theorien initiierte Prozess brachte Trends wie Strukturalismus, Poststrukturalismus oder Dekonstruktion herbei, während die Idee des Totum, deren Funktion in dieser Studie auf den Grund gegangen wurde und die in Blochs Gedankengut eine zentrale Rolle spielt, negiert wurde. Auch Blochs Theorien des Hohlraums, des Noch-Nicht-Gewordenen sowie des Prinzips Hoffnung wurden zurückgedrängt. Die Postmoderne und deren brüchiges Wesen gewannen sowohl innerhalb der marxistischen Bewegung als auch im gesamten politischen Milieu immer mehr an Geltung und das Prinzip der hegelianischen Totalität wurde vernachlässigt. Das Utopische und die Hoffnung auf die Formierung einer besseren Weltordnung schwand infolgedessen. Auch wenn sich kleine ablehnende Haltungen gegenüber dem Postmodernismus fanden, überwog die Akzeptanz der Abstraktion. Das Zentrum der Kunst waren infolge der politischen und wirtschaftlichen Ereignisse nicht mehr

europäische Städte, sondern New York.⁴⁸ Hier wurde die abstrakte Kunst bis an ihre Grenzen geführt. Heute ist es nun eine aktuelle Frage, wie diese Kunst, die die Totalität ablehnt, das Utopische nicht in sich trägt und deshalb keine humanistischen Werte aufweist, mit der gegenwärtigen Krise – gekennzeichnet durch den Klimawandel, die Corona-Pandemie, Kriege im Nahen Osten, den Aufstieg autoritärer politischer Figuren sowie Regierungsformen – im Verhältnis steht. Genau deshalb hat die vorliegende Studie versucht, die Gründe für das Hervordringen romantischer Elemente in der Kunst in Krisenzeiten darzulegen und auch die von Nietzsche repräsentierte Haltung, die das Nicht-Handeln bejaht, zu erläutern.

Es hat sich gezeigt, dass in der Expressionismusdebatte die Befürwortung der Praxis, mit anderen Worten des Handelns, die Oberhand gewinnt und sich im Gedankengut Blochs und Lukács‘ wiederfindet. Heute, in einer Phase, in der die Vernunft und das kritische Urteil mehr denn je notwendig sind, ist es unumgänglich, politische und ästhetische Herangehensweisen, die die Rationalität und die Vernunft abwerten, mit Vorsicht zu betrachten. Hegel, der Kants Ideengut aufnahm und es erweiterte, machte die Feststellung, dass das „Begreifen das Durchbohren des Gegenstandes ist“ (Hegel, 2017: 286). Es ist nur dann möglich, das Objekt zu verändern, wenn man es richtig erfasst und begreift. Aus diesem Grund ist die Wechselwirkung zwischen der Theorie und der Praxis im marxistischen Gedankensystem so wichtig. Lukács geht in seinem Werk *Geschichte und Klassenbewusstsein* auf diesen Aspekt ein und stellt die notwendige Verbindung zwischen der Theorie und der Praxis dar. Blochs Auffassung des Hohlraums sieht ebenso eine zwanghafte Praxis vor und befürwortet das Handeln, das den Weg der Ausfüllung des Hohlraums ebnet. In Krisenphasen dient Kunst demzufolge zur Aufdeckung der Lage, während große gesellschaftliche Gruppen die Krise noch gar nicht genau erfassen können. Somit ruft die Kunst einen Prozess der Realisierung der Krise hervor, die wiederum das Potenzial der Ausfüllung des Hohlraums herausfordert.

⁴⁸ Nach dem Zweiten Weltkrieg ereignete sich die Verschiebung des kulturellen Zentrums und es folgte die Vorherrschaft abstrakter Kunst. Vgl. hierzu Guilbaut, Serge: **Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat – abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg**, Dresden, Verl. der Kunst, 1997.

Die vorliegende Studie hat dargelegt, wie die Avantgarde und ihre ästhetischen Prinzipien dazu führten, dass das Kunstwerk die Fähigkeit verlor, Hohlräume zu füllen. Je abstrakter das Kunstwerk ist, umso stärker ist die Entfremdung dessen von der Realität. Kant machte darauf aufmerksam, dass der Künstler – inspiriert durch den freien Willen – ausgehend von bestimmten Zielen handelt, nach einem bestimmten Konzept vorgeht und dass das Kunstwerk das Produkt einer plangemäßen Arbeitsweise ist. Gerade deshalb reflektiere das Kunstwerk das Totum. Diese Auffassung Kants sieht einen Künstler vor, der die Welt ausgehend von einem System von Prinzipien betrachtet und die Dinge in ihrem dialektischen Verhältnis erfasst. Hegel baute Kants Auffassung weiter aus und systematisierte dieses Gedankengut, indem er den freien Willen und das Handeln des Individuums ins Zentrum setzte. Das Handeln des Menschen bringt demzufolge nicht nur das Kunstwerk hervor, sondern es ist gleichzeitig die Antriebskraft, die die Welt voranbringt und diese verändert. Diese Studie hat nach einer sehr ausführlichen Darlegung dieser Gedankenzüge, auf denen die Philosophie Blochs fußt, versucht zu zeigen, dass Bloch das hegelianische Totalitätsprinzip und die dialektische Weltsicht, die die Grundprinzipien des Marxismus sind, befürwortet. Zudem bejaht seine Philosophie das Potenzial des Menschen, die Welt und die Weltordnung zu verändern. Der mangelnde Glaube an das menschliche Potenzial, Verhältnisse zu verändern, bringt dahingegen eine Befürwortung abstrakter Kunst herbei.

Der Zauberberg und *Der Untertan* sind Produkte künstlerischen Schaffens, die das Potenzial der Kunst aufblühen lassen. Diese beiden Werke wurden in einer Phase verfasst, in der die expressionistische Erzählhaltung das künstlerische Milieu überaus dominierte. Wie in dieser Studie ausführlich dargelegt wurde, erfüllen diese beiden Romane eine besondere Funktion, indem sie sich sowohl inhaltlich als auch stilistisch von expressionistischen Werken distanzieren. Die menschlichen Ideale stehen in beiden Werken im Zentrum. Sowohl *Der Zauberberg* als auch *Der Untertan* repräsentieren in einer Krisenphase, die durch Orientierungslosigkeit und Sinnleere gekennzeichnet ist, eine Alternative und stellen somit eine Antwort auf die Fragestellungen der

Expressionismusdebatte dar. Wie oben angeführt wurde, folgen aus der Expressionismusdebatte Ideen, die im Zusammenhang mit der heutigen Lage aktuell sind, weshalb auch die beiden Romane *Der Zauberberg* und *Der Untertan* für die unmittelbare Gegenwart sehr bedeutsam sind.



LITERATURVERZEICHNIS

- Adorno, T. W.: **Ästhetische Theorie**, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1970.
- Alter, Reinhard: **Die bereinigte Moderne. Heinrich Manns Untertan und politische Publizistik in der Kontinuität der deutschen Geschichte zwischen Kaiserreich und Drittem Reich**, Berlin, De Gruyter, 2015.
- Anz, Thomas: **Die Modernität des Expressionismus**, Stuttgart, J.B. Metzler, 1994.
- Anz, Thomas: **Literatur des Expressionismus**, Stuttgart, J.B. Metzler, 2010.
- Anz, Thomas/
Stark, Michael: **Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-920**, Stuttgart, J.B. Metzler, 1982.
- Arnold, Armin: **Die Literatur des Expressionismus**, Stuttgart, Kohlhammer, 1971.
- Asholt, Wolfgang: **Französische Literatur des 19. Jahrhunderts**, Stuttgart, Metzler, 2006.
- Bahr, Hermann: **Expressionismus**, München, Delphin-Verlag, 1920.
- Ball, Hugo: **Der Künstler und die Zeitkrankheit**, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1984.
- Baumgarten, Alexander G.: **Ästhetik**, Hamburg, Meiner, 2007.
- Beiser, Frederick C.: **Enlightenment, Revolution, and Romanticism. The Genesis of Modern German Political Thought, 1790-1800**, Cambridge, Harvard University Press, 2014.
- Beiser, Frederick C.: **After Hegel, German Philosophy, 1840-1900**, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- Benn, Gottfried: **Gottfried Benn, Dichter über ihre Dichtungen**, Hrsg.:

- Lohner, Edgar, München, Heimeran, 1969.
- Berman, Russell A.: **The Rise of the Modern German Novel**, Massachusetts, Harvard University Press, 1986.
- Berman, Russell: **German Primitivism/ Primitive Germany. The Case of Emil Nolde. In Fascism, Aesthetics and Culture**, London, UPNE, 1992.
- Bessel, Richard: **Germany after the First World War**, Oxford, Oxford University Press, 1993.
- Beutin, Wolfgang: **Deutsche Literaturgeschichte: Von den Anfängen bis zur Gegenwart**, Stuttgart, J. B. Metzler, 2008.
- Bloch, Ernst: **Gesellschaft und Kultur**, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 2010.
- Bloch, Ernst: **Erbschaft dieser Zeit**, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1985.
- Bloch, Ernst: **Literarische Aufsätze**, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1985.
- Bloch, Ernst: **Geist der Utopie**, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1985.
- Bloch, Ernst: **Das Prinzip Hoffnung**, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1985.
- Bonte, Achim: **Werbung für Weimar? Öffentlichkeitsarbeit von Großstadtverwaltungen in der Weimarer Republik**, Mannheim, Palatium Verlag, 1997.
- Bookchin, Murray: **The Third Revolution, Volume 2: Popular Movements in the Revolutionary Era**, New York, Cassell, 1998.
- Boucher, Geoff: **Adorno Reframed. Interpreting Key Thinkers for the Arts**, London, I.B. Tauris, 2013.

- Brauneck, Manfred/
Müller, Christine: **Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880-1900**, Stuttgart, J. B. Metzler, 1987.
- Brecht, Bertolt: **Schriften zur Literatur und Kunst 1934-1941**, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1967.
- Buselmeier, Karin: **Auch eine Geschichte der Universität Heidelberg**, Mannheim, Quadrat, 1986.
- Bürger, Peter: **Theory of the Avant-garde**, Manchester, Manchester University Press, 1984.
- Cassirer, Ernst: **Die Philosophie der Aufklärung**, Hamburg, F.Meiner, 2007.
- De Staël, Germaine: **Über Deutschland**, Altenmünster, Jazzybee Verlag, 2015.
- Eagleton, Terry: **The Ideology of the Aesthetic**, New Jersey, Blackwell Publishers, 1990.
- Engels, Friedrich: **Über Kunst und Literatur**, Berlin, Dietz Verlag, 1967.
- Foucault, Michel: **Aesthetics, Method and Epistemology**, New York, The New Press, 1999.
- Gay, Peter: **Modernism**, New York, Norton, 2008.
- Gay, Peter: **Weimar Culture: The Outsider as Insider**, New York, W. W. Norton & Company, 2001.
- Gethmann-Siefert, Annemarie: **Einführung in die Ästhetik**, Stuttgart, UTB Verlag, 1995.
- Gethmann-Siefert, A./
Nagl-Docekal, H./
Rózsa, Erzsébet.
(Hrsgb.):
Gilmour, Robin: **Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne**, Berlin, De Gruyter, 2013.
- The Victorian Period, The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830-1890**, Harlow, Longman, 2004.

- Goethe, J. W.: **Wilhelm Meisters Lehrjahre**, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 2007.
- Guilbaut, Serge: **Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat – abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg**, Dresden, Verl. der Kunst, 1997.
- Habermas, Jürgen: **Der philosophische Diskurs der Moderne**, Berlin, Suhrkamp, 1988.
- Habermas, Jürgen: **Die Moderne – ein unvollendetes Projekt**, Stuttgart, Reclam, 1992.
- Habermas, Jürgen: **Der Strukturwandel der Öffentlichkeit**, Berlin, Suhrkamp, 1996.
- Harvey, David: **Paris, capital of modernity**, New York, Routledge, 2006.
- Harvey, David: **The Conditions of Postmodernity – an inquiry into the origins of cultural change**, Cambridge, Blackwell, 2003.
- Hegel, G. W. Friedrich: **Vorlesungen über die Ästhetik I**, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1986.
- Hegel, G. W. Friedrich: **Grundlinien der Philosophie des Rechts**, Berlin, De Gruyter, 2017.
- Heuß, Alfred: **Theodor Mommsen und das 19. Jahrhundert**, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1996.
- Hobsbawm, Eric: **Uncommon People. Resistance, Rebellion and Jazz**, London, Abacus, 1999.
- Hobsbawm, Eric: **The Age of Extremes. A History of the World, 1914-1991**. London, Vintage, 1996.
- Hobsbawm, Eric: **The Age of Empire. 1875-1914**, London, Vintage, 1987.
- Holz, Hans Heinz: **Logos spermatikos. Ernst Blochs Philosophie der unfertigen Welt**, München, Luchterhand, 1975.

- Hölderlin, Friedrich: **Sämtliche Werke. Band 4**, Stuttgart, Kohlhammer, 1962.
- Jameson, Fredric: **Aesthetics and Politics**. London. Verso. 2007.
- Kant, Immanuel: **Kritik der Urteilskraft**, Stuttgart, Reclam, 2004.
- Kant, Immanuel: **Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften**, Hamburg, Meiner, 1999.
- Kant, Immanuel: **Kritik der reinen Vernunft**, Stuttgart, Reclam, 1986.
- Kant, Immanuel: **Kritik der praktischen Vernunft**, Stuttgart, Reclam, 1986.
- Katznelson, I./ Zolberg, A.: **Working-Class Formation**, Princeton, Princeton University Press, 1986.
- Kiesel, Helmuth: **Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik und Dichtung im 20. Jahrhundert**, Frankfurt a. Main, C.H. Beck, 2000.
- Kiesel, Helmuth: **Geschichte der deutschen Literatur Bd. 10: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933**, Frankfurt a. Main, C.H. Beck, 2017.
- Kocka, Jürgen: **Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Einheit und Vielfalt Europas**, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1995.
- Kocka, Jürgen: **Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert**, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1987.
- Kocka, Jürgen: **Geschichte und Aufklärung**, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 1997.
- Kocka, Jürgen: **Lohnarbeit und Klassenbildung: Arbeiter und Arbeiterbewegung in Deutschland 1800-1875**, Berlin, Dietz Verlag, 1983.

- Kreuzer, Helmut: **Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart**, Stuttgart, J. B. Metzler, 2000.
- Kulesa, Rotraud/
Seth, Catriona:
Kurzke, Hermann: **Die Europaidee im Zeitalter der Aufklärung**, Cambridge, Open Book Publishers, 2018.
- Langewiesche, Dieter: **Thomas Mann: Epoche – Werk – Wirkung**, Frankfurt a. Main, C.H. Beck, 2010.
- Langewiesche, Dieter: **Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und in Europa**, München, C.H.Beck, 2000.
- Laqueur, Walter: **Weimar. Die Kultur der Republik**, Berlin, Ullstein Taschenbuch V., 1982.
- Lifschitz, Michail: **Karl Marx und die Ästhetik**, Dresden, Verlag der Kunst, 1960.
- Lukács, Georg: **Essays über den Realismus**, Berlin, Luchterhand, 1971.
- Lukács, Georg: **Die Seele und die Formen**, Bielefeld, Aisthesis, 2011.
- Lukács, Georg: **Wider den missverstandenen Realismus**, Berlin, Claassen, 1958.
- Lukács, Georg: **Goethe and his Age**, London, Merlin Press, 1979.
- Lukács, Georg: **Geschichte und Klassenbewusstsein**, Bielefeld, Aisthesis, 2013.
- Lukács, Georg: **Probleme des Realismus I**, Berlin, Luchterhand, 1971.
- Lukács, Georg: **Probleme des Realismus II**, Berlin, Luchterhand, 1964.
- Lukács, Georg: **Die Zerstörung der Vernunft, Band I**, Darmstadt, Luchterhand, 1981.
- Mann, Thomas: **Der Zauberberg**, Frankfurt a. Main, Fischer, 1991.
- Mann, Thomas: **Tonio Kröger**, Frankfurt a. Main, Fischer, 2003.

- Mann, Thomas: **Betrachtungen eines Unpolitischen**, Frankfurt a. Main, Fischer, 1995.
- Mann, Heinrich: **Der Untertan**, Frankfurt a. Main, Fischer, 2015.
- Mann, Heinrich: **Verteidigung der Kultur. Antifaschistische Streitschriften und Essays**, Düsseldorf, Claassen, 1988.
- Mann, Heinrich: **Geist und Tat**, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1991.
- Mann, Heinrich: **Essays und Publizistik: Kritische Gesamtausgabe, Band 4**, Bielefeld, Aisthesis, 2017.
- Mann, Heinrich: **Macht und Mensch: Essays**, Frankfurt a. Main, Fischer, 1989.
- Mann Heinrich: **Ein Zeitalter wird besichtigt**, Frankfurt a. Main, Fischer, 1988.
- Marcuse, Herbert: **Reason and Revolution: Hegel and the rise of social theory**, London, Routledge, 1986.
- Marx, Karl: **Philosophische und ökonomische Schriften**, Stuttgart. Reclam, 2008.
- Marx, Karl: **Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte**, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2007.
- Matzner, Julia: **Lehrstück Lukács**, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1974.
- Mayer, Hans: **Rückblick auf den Expressionismus, in: Zur deutschen Literatur der Zeit**, Berlin, Rowohlt, 2017.
- Mayer, Hans: **Thomas Mann**, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1980.
- Mayer, Hans: **In den Ruinen des Jahrhunderts**, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1997.
- Megill, Allan: **Prophets of Extremity**, Berkeley, University of California Press, 1987.
- Mendelssohn, Moses: **Ästhetische Schriften**, Hamburg, Meiner, 2006.

- Mittenzwei, Werner: **Brechts Verhältnis zur Tradition**, Berlin, Akademie-Verlag, 1973.
- Mommsen, Hans: **The Rise and Fall of Weimar Democracy**, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2017.
- Mörchen, Helmut: **Schriftsteller in der Massengesellschaft. Zur politischen Essayistik und Publizistik Heinrich und Thomas Manns, Kurt Tucholskys und Ernst Jüngers**, Saarbrücken, Metzler-Studienausgabe, 1973.
- Münster, Arno: **Ernst Bloch. Eine politische Biografie**, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 1992.
- Nietzsche, Friedrich: **Nachgelassene Fragmente 1882-1884**, Berlin, De Gruyter, 1988.
- Nietzsche, Friedrich: **Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe**, Berlin, De Gruyter, 1975.
- Nietzsche, Friedrich: **Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus**, Stuttgart, Reclam, 2007.
- Nietzsche, Friedrich: **Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne**, Stuttgart, Reclam, 2015.
- Nietzsche, Friedrich: **Jenseits von Gut und Böse**, Stuttgart, Reclam, 1988.
- Nipperdey, Thomas: **Deutsche Geschichte**, München, C. H. Beck, 1994.
- Nipperdey, Thomas: **Wie das Bürgertum die Moderne fand**, Berlin, Siedler, 1988.
- Nipperdey, Thomas: **Nachdenken über die deutsche Geschichte**, München, C.H. Beck, 1986.
- Nivelle, Armand: **Literaturästhetik der europäischen Aufklärung**, Leipzig, Akademische Verlagsgesellschaft, 1977.
- Noessig, Manfred: **Literaturdebatten in der Weimarer Republik. Zur Entwicklung des marxistischen literaturtheoretischen Denkens 1918-1933**, Berlin, Aufbau Verlag, 1980.

- Poggioli, Renato: **The Theory of the avant-garde**, New York, Harper&Row, 1971.
- Raabe, Paul: **Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung**, Zürich, Arche Literatur Verlag, 1987.
- Reich-Ranicki, Marcel: **Romane von gestern – heute gelesen. Band I**, Berlin, Fischer, 1989.
- Richter, Karl: **Klassik und Moderne: Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozess**, Stuttgart, J. B. Metzler, 1983.
- Ritter, Joachim: **Ästhetik, ästhetisch, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie Bd. 1**, Basel u. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.
- Robertson, Ritchie: **Philosophy and German literature**, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Safranski, Rüdiger: **Romantik. Eine deutsche Affäre**, Berlin, Fischer, 2009.
- Safranski Rüdiger: **Dankrede bei der Thomas-Mann-Preisverleihung**, <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwiBqMrJu7HtAhUJ3qQKHZupBxQQFjABegQIBhAC&url=https%3A%2F%2Fbuddenbrookhaus.de%2Ffile%2Fdedespreistraegersruedigersafranski.pdf&usg=AOvVaw3dYTN3kAmOAFVnCWD3LS4F>, 2014.
- Safranski, Rüdiger: **Goethe. Kunstwerk des Lebens**, München, Hanser, 2013.
- Scheible, Hartmut: **Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter**, Bern, Francke, 1984.
- Schelling, Friedrich: **System des transzendentalen Idealismus**, Hamburg, Meiner, 2000.

- Schiller, Friedrich: **Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen**, Berlin, Zenodot Verlagsgesellschaft, 2016.
- Schmidt, Burghart: **Ernst Bloch**, Stuttgart, J. B. Metzler, 1985.
- Schmitt, Hans-Jürgen: **Die Expressionismusdebatte, Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption**, Frankfurt a. Main, Suhrkamp, 1992.
- Stark, Michael: **Für und wider den Expressionismus**, Stuttgart, J. B. Metzler, 1982.
- Strasser, Stephan: **Jenseits des Bürgerlichen**, Freiburg, Karl Alber, 1982.
- Trapp, Frithjof: **Kunst als Gesellschaftsanalyse und Gesellschaftskritik bei Heinrich Mann**, Berlin, De Gruyter, 1975.
- Ujma, Christina: **Ernst Blochs Konstruktion der Moderne aus Messianismus und Marxismus**, Stuttgart, J. B. Metzler, 1995.
- Walzel, Oskar F.: **Deutsche Romantik**, B. G. Teubner, Leipzig, 1912.
- Weber, Max: **Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie**, Heidelberg, Mohr Siebeck, 2002.
- Wehler, Ulrich: **Deutsche Geschichte: Das deutsche Kaiserreich 1871-1918.: Bd.9**, Göttingen, Vandenhoeck&Ruprecht, 1994.
- Werner, Renate: **Skeptizismus, Ästhetizismus, Aktivismus. Der frühe Heinrich Mann**, Düsseldorf, Bertelsmann, 1972.
- Williams, Raymond: **Politics of Modernism**, London, Verso, 2007.
- Winkler, Heinrich A.: **Weimar: 1918-1933: Die Geschichte der ersten deutschen Demokratie**, München, C. H. Beck, 2018.

Wißkirchen, Hans:

Die Gebrüder Mann und die Weimarer Republik,
<https://www.mann.lt/de/nachrichten/die-gebruder-mann-und-die-weimarer-republik/132>.

Wysling, Hans:

Thomas Mann Heinrich Mann Briefwechsel 1900-1949, Berlin, Fischer, 2005.



ÖZGEÇMİŞ

Pınar Akkoç Bayır, lisans öğrenimini 2011 yılında İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümünde tamamladı. 2011 yılında İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümünde yüksek lisans eğitimine başladı. Dr. Öğr. Üyesi Şebnem Sunar danışmanlığında yazdığı “Eine komparative Analyse der Werke *Der Schimmelreiter* von Theodor Storm und *Hard Times* von Charles Dickens unter der Perspektive der historischen Ereignisse in der Übergangsphase zur Moderne in Deutschland und Großbritannien” başlıklı teziyle mezun oldu. 2016 yılında İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı’nda doktora öğrenimine başlayan Pınar Akkoç Bayır, 2018 yılında DAAD’nin kısa dönem araştırma bursuyla gittiği Hamburg Üniversitesi’nde çalışmalarda bulundu. Dr. Öğr. Üyesi Şebnem Sunar danışmanlığında yazdığı “Ernst Blochs Ästhetik und die Werke von Thomas und Heinrich Mann. *Der Zauberberg* und *Der Untertan* angesichts der Expressionismusdebatte” başlıklı tezini 2021 yılında savunarak tamamladı. 2012-2019 yılları arasında Özyeğin Üniversitesi’nde Almanca öğretim görevlisi olarak çalışan Pınar Akkoç Bayır, 2020 yılının Şubat ayından bu yana Ege Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümünde dersler vermektedir. Pınar Akkoç Bayır’ın araştırma alanları karşılaştırmalı edebiyat, 18.-20. yüzyıl Alman edebiyatı, 18.-20. yüzyıl Alman felsefesi, modernizm ve roman teorisidir.