

A DEBRECENI KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM
NÉMET TANSZÉKÉNEK KIADVÁNYAI
VERÖFFENTLICHUNGEN DES LEHRSTUHL
FÜR DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR
AN DER KOSSUTH-LAJOS-UNIVERSITÄT DEBRECEN

NÉMET
FILOLÓGIAI TANULMÁNYOK
IV.

ARBEITEN ZUR
DEUTSCHEN PHILOLOGIE
IV.

KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM, DEBRECEN
1969

A DEBRECENI KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM
NÉMET TANSZÉKÉNEK KIADVÁNYAI
VERÖFFENTLICHUNGEN DES LEHRSTUHL
FÜR DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR
AN DER KOSSUTH-LAJOS-UNIVERSITÄT DEBRECEN

NÉMET
FILOLÓGIAI TANULMÁNYOK
IV.

ARBEITEN ZUR
DEUTSCHEN PHILOLOGIE
IV.

KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM, DEBRECEN
1969

Szerkesztette Reinhardt Günter, Mádl Antal, Heribert Reisenweber,
Heinz Welkert és Heinz Zantopf közreműködésével

NÉMEDI LAJOS

Redigiert unter Mitwirkung von Reinhardt Günter, Antal Mádl,
Heribert Reisenweber, Heinz Welkert und Heinz Zantopf

von LAJOS NÉMEDI

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|--|-----|
| Geleitwort von Dr. Paul Wandel, Präsident der Liga für Völkerfreundschaft der DDR | |
| MÁDL, ANTAL: Thomas Manns Weg zum militanten Humanismus | 9 |
| NITSCHKE, HELLMUTH: Arnold Zweigs Auseinandersetzung mit dem deutschen Militarismus | 25 |
| VAJDA, GYÖRGY MIHÁLY: Johannes R. Bechers Weg zum Nationaldichter | 41 |
| RICHTER, HANS: Die Lyrik Bertolt Brechts | 57 |
| SCHUMACHER, ERNST: Brecht und das sozialistische Theater in der Gegenwart und Zukunft | 79 |
| NÉMEDI, LAJOS: Über den Widerhall der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution in der deutschen Literatur | 95 |
| GYÓRI, JUDIT: Thomas Mann und Ungarn | 115 |
| ILLÉS, LÁSZLÓ: Wechselbeziehungen zwischen der ungarischen und deutschen sozialistischen Literatur in den zwanziger und dreißiger Jahren | |

AUTOREN DIESES BANDES

| | |
|---|-----|
| MÁDL, ANTAL, Dozent an der Eötvös-Loránd-Universität Budapest | 9 |
| NITSCHKE, HELLMUTH, Dozent | 25 |
| VAJDA, GYÖRGY MIHÁLY, Leiter der Abteilung für Vergleichende Literaturgeschichte am Institut für Literaturwissenschaft der UAdW | 41 |
| RICHTER, HANS, Professor an der Friedrich-Schiller-Universität Jena | 57 |
| SCHUMACHER, ERNST, Professor an der Humbolt-Universität Berlin | 79 |
| NÉMEDI, LAJOS, Professor | 95 |
| GYÓRI, JUDIT, wissenschaftliche Assistentin an der Eötvös-Loránd-Universität Budapest | 115 |
| ILLÉS, LÁSZLÓ, wissenschaftlicher Sekretär des Instituts für Literaturwissenschaft der UAdW | |

Zur Einleitung

Die nachfolgenden wissenschaftlichen Abhandlungen zum Schaffen einiger Vertreter der bürgerlich-progressiven und proletarisch-sozialistischen deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, darunter solcher weltbedeutender Schriftsteller wie Johannes R. Becher, Bertolt Brecht und Arnold Zweig, die ihr Lebenswerk in der DDR vollendeten, sind ein wertvoller Beitrag zum besseren Verstehen und der engen Verbindung zwischen unseren Völkern.

Sie erhalten besonderes Gewicht als Geburtstagsgeschenk zu einem bedeutenden Ereignis — einem Wendepunkt in der Geschichte des deutschen Volkes. Sie sind der zwanzigjährigen Existenz der DDR gewidmet, des deutschen Staates, der sein Hauptanliegen darin sieht, seine wachsende Macht und die Schöpferkraft all seiner Bürger auf friedliche Taten in der materiellen Produktion und im geistigen Leben zu lenken, der als seine nationale Mission verkündet, dafür zu wirken, daß niemals mehr von deutschem Boden ein Krieg ausgeht.

Es ist ein Geschenk Ungarns an das befreundete Volk der DDR, das sich konsequent in seinem politischen und geistigen Leben von einer reaktionären Vergangenheit getrennt hat, einer Vergangenheit, in der in Deutschland die Bücher humanistischer und sozialistischer Schriftsteller auf Scheiterhaufen verbrannt und ganze Völker in den Brand mörderischer Kriege gestoßen wurden.

Die Werke der in den folgenden Beiträgen behandelten Schriftsteller waren gegen eine solche verhängnisvolle Entwicklung Deutschlands gerichtet. Sie gehörten zu jenen literarischen Sprechern, die mit hoher Opferbereitschaft sich ihr widersetzen. Sie blieben dabei nicht stehen. Sie gingen aus von den großen deutschen Humanisten der Vergangenheit. Sie schöpften aus den starken Quellen der humanistischen Weltliteratur, der Literatur des ersten sozialistischen Staates, der Sowjetunion, und leisteten einen bedeutenden Beitrag zur Gestaltung einer modernen Klassik des deutschen Humanismus und des sozialistischen Realismus.

Sie schufen eine Literatur der entschlossenen Anteilnahme an der Lösung der brennendsten Probleme unserer Volkes und der Menschheit. Mit ihren Werken leisteten sie einen bedeutenden Beitrag zur Entwicklung des kämpferischen Humanismus von der Idee zu einer die deutsche Geschichte entscheidend beeinflussenden Macht.

Das gilt vor allem für die behandelte deutsche proletarische Literatur, das umfassende Romanwerk Arnold Zweigs gegen Krieg und Imperialismus, für die Werke von Becher und Brecht. Das gilt als Mittler auch für den aus dem Großbürgertum kommenden großen deutschen Schriftsteller Thomas Mann, mit dem uns bis zu seinem Tode enge persönliche und ideelle Bande verknüpften.

Johannes R. Becher schuf als Nationaldichter des neuen friedlichen deutschen Staates dessen Nationalhymne, beginnend mit den Worten „Auferstanden aus Ruinen und der Zukunft zugewandt, laß uns dir zum Guten dienen, Deutschland einig Vaterland“.

Bertolt Brecht schrieb die „Kinderhymne“, die von den Kindern unserer Republik gesungen, ihre geistige Haltung von frühester Jugend mit prägt und in der es heißt „Anmut sparet nicht noch Mühe, Leidenschaft nicht noch Verstand“, damit ein „gutes Deutschland“ blühe, vor dem die „Völker nicht erbleichen wie vor einer Räuberin“, sondern ihm wie anderen Völkern die Hände reichen können.

Wir danken den ungarischen Freunden, daß sie diese Zusammenhänge in ihren Beiträgen so klar zum Ausdruck bringen.

Sie sind ein Wesenszug der Kulturpolitik der DDR.

Die Entwicklung der Kultur in allen ihren Zweigen war in den 20 Jahren der Existenz der DDR ein kontinuierlicher, zielgerichteter aber auch komplizierter Prozeß. Es war ein Prozeß der schonungslosen Abrechnung mit einer reaktionären Vergangenheit, mit antihumanistischen Auffassungen, chauvinistischen Irreführungen und der Destruktion breiter Kreise des Volkes.

Unsere Kulturpolitik hatte von Anfang an vor allem eine aufbauende Orientierung. Ihr festes Fundament besaß sie in den grundlegenden gesellschaftlichen Veränderungen im Osten Deutschlands, darunter nicht zuletzt in der antifaschistisch-demokratischen Reform des gesamten Bildungswesens.

Mit dem neuen humanistischen Inhalt dieser Politik streben wir danach, eine gebildete Nation zu schaffen. Es gilt, den Millionen einfacher Menschen in Stadt und Land die kulturellen Werte in breitem Maße zugänglich zu machen und dafür zu sorgen, daß die Kultur zu einem echten Lebensbedürfnis wird. In immer stärkerem Maße werden sie dabei selbst zu aktiven Trägern und Mitgestaltern der Kultur. Für die Ergebnisse dieser Bemühungen gibt es bereits eindringliche Beweise.

Es war in der Vergangenheit Mode, daß in den Bücherschränken des Großbürgertums in Prachtbänden die Werke von Goethe standen, ohne daß sie

gelesen wurden. In unserer Republik wurde als ein Ergebnis der demokratischen und der sozialistischen Kulturrevolution die Literatur zum echten Bildungsgut aller Werktätigen. Die Zahl der Bibliotheken, ihre Bücherbestände und vor allem die Zahl der Leser stieg um ein Vielfaches. Die meisten Bücher mit hohen Auflagen sind rasch vergriffen.

Bereits vor ihrem 20. Jahrestag stand die DDR nach den staatlichen Ausgaben für die Volksbildung an vierter Stelle in der Welt. Die Pläne des nächsten Jahrfünfts sehen im Vergleich zum vergangenen eine Verdoppelung der Investitionen für die Volksbildungsinstitutionen vor. Bei den Universitäten und Hochschulen steigt diese Summe um das dreifache gegenüber den letzten fünf Jahren.

Der Staatsrat der DDR hat im Jahre 1967 einen umfassenden Beschluß über „Die Aufgaben der Kultur bei der Entwicklung der sozialistischen Menschengemeinschaft“ gefaßt, der weitgehende Ziele für die sozialistische Kulturrevolution im nächsten Jahrzehnt zum Inhalt hat. Wissenschaftler, Pädagogen, Schriftsteller, Künstler in enger schöpferischer Gemeinschaft mit den werktätigen Menschen in Stadt und Land bemühen sich um ihre Erfüllung.

Es ist ihr Hauptanliegen den erforderlichen kulturellen Beitrag für die Lösung der Aufgaben der sozialistischen Umgestaltung und der wissenschaftlich-technischen Revolution im Interesse des Friedens und der Freundschaft der Völker zu leisten.

Wir schätzen die Ausführungen der ungarischen und der deutschen Literaturwissenschaftler, die sie in einer Vortragsreihe des Kultur- und Informationszentrums der DDR in Budapest gemacht haben, als einen hervorragenden Beitrag zur Vertiefung unserer brüderlichen Verbundenheit ein.

Dr. Paul Wandel
Präsident der Liga für Völkerfreundschaft der DDR

ANTAL MÁDL

Thomas Manns Weg zum militanten Humanismus

Thomas Manns *Zauberberg* wurde wiederholt als Zeitroman charakterisiert, unter anderem auch mit der Begründung, daß das Werk sich mit Problemen der Zeit des Autors, mit den Richtungen des Geisteskampfes der beginnenden zwanziger Jahre und den Schicksalsfragen der Weimarer Republik auseinandersetzt. Das bedeutet auch, daß sich Th. Mann im Vergleich zu seinen früheren Werken diesmal entschiedener den unmittelbaren Tendenzen der eigenen Zeit zuwendet.

Wenn wir den weiteren Weg des Autors verfolgen, und außer den meistgelesenen Romanen und Novellen der Frühzeit auch andere Werke in unsere Untersuchungen einbeziehen, so kann dadurch das ungarische Th.-Mann-Bild um wesentliche Züge bereichert werden. Nachdem der junge Th. Mann mit seinen Werken, von den *Buddenbrooks* über *Tonio Kröger* und *Tristan* bis zu *Tod in Venedig*, vor allem mit der Künstlerproblematik, aber auch mit dem Gegensatz zwischen den *Buddenbrooks* und den *Hagenströms*, zwischen *Tonio Kröger* und *Hans Hansen*, *Spinell* und *Klötterjahn* usw. die Sympathie der ungarischen Leser gewonnen hatte, werden die großen Romane, vor allem *Der Zauberberg*, *der Joseph*, und *der Doktor Faustus* weitgehend mit Vorstellungen gelesen, die von den früheren Werken her beeinflußt waren. Th. Mann, der Patriziersohn, der Bewahrer der gutbürgerlichen Traditionen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, wird in den Vorstellungen des ungarischen Lesers gelegentlich zu einem zur Passivität verurteilten und von der bürgerlichen Gesellschaft isolierten Künstler, zu einem Wortkünstler bzw. zu einem Sprachvirtuosen erhoben.

Die potenzielle geistige Wirkung der Werke Th. Manns ist dadurch stark eingeschränkt, und es besteht die Gefahr, daß man diesem heute bei uns sehr häufig gelesenen Autor vielleicht bald Kälte, Lebensferne und Unverständnis der Zeitprobleme vorwerfen wird, wie das auch bei seinem großen Vorbild, bei Goethe, nicht selten der Fall ist. Auch der Streit, der nach 1945 um Th. Mann einsetzte, könnte dazu leicht weiteren Anlaß bieten. Eine solche Gefahr droht um so mehr, da heute über Th. Mann (allzu leicht Bekenntnisse leidenschaftlicher Art mit Pro oder Kontra-Vorzeichen abgelegt) werden.

Im wesentlichen steht heute der junge Th. Mann klar vor uns. Der Weg

von den *Buddenbrooks* bis *Tod in Venedig* zeigt uns einen großen deutschen Prosaschriftsteller, der alle wichtigen Zeitprobleme in seinem Werk erfaßt, jedoch vom allgemeinen Sog der spätbürgerlichen gesamteuropäischen Literaturströmung nicht allzu sehr abweicht. Würde man ausschließlich diese Epoche seines Schaffens berücksichtigen, so ließe sich — wie es ja auch derartige Versuche gibt — Th. Mann auf Grund bestimmter Züge dieser Werke auch in Begriffe wie Naturalismus, Symbolismus usw. hineinzwängen, und auch vom Vorwurf der Dekadenz oder der *l'art pour l'art* wäre der Autor von *Tristan*, *Tonio Kröger*, und vor allem von *Tod in Venedig* nicht allzu leicht freizusprechen.

Wie geht es aber in seinem Schaffen weiter? Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges trifft ihn völlig unerwartet. Nach der ersten individuellen Reaktion schließt er sich dem breiten Strom nationalistisch-chauvinistischer Begeisterung an. Eine Briefstelle ist diesbezüglich sehr ausschlußreich: „Ich werde, wenn der Krieg lange dauert, mit ziemlicher Bestimmtheit das sein, was man „ruiniert“ nennt. In Gottes Namen! Was will das besagen gegen die Umwälzungen, namentlich die seelischen, die solche Ereignisse im Großen zur Folge haben müssen! Muß man nicht dankbar sein für das vollkommene Unerwartete, so große Dinge erleben zu dürfen? Mein Hauptgefühl ist eine ungeheure Neugier — und, ich gestehe es, die tiefste Sympathie für dieses verhaßte, schicksals- und rätselvolle Deutschland. . .“¹

Von dieser Sympathie zeugt neben mehreren Aufsätzen vor allem ein Essay den er bereits September 1914 in der „Neuen Rundschau“ veröffentlichte. Die erste Begeisterung für den Krieg verwandelt sich auch bei Thomas Mann — wie bei der Mehrheit der bürgerlichen deutschen Dichter und Schriftsteller — in eine innere Notwendigkeit, Deutschland zu verteidigen, und es in seinem Kriege geistig zu unterstützen. Das historische Beispiel für eine Rechtfertigung des imperialistischen Krieges wird aus der Regierungszeit Friedrichs II. geholt: der Essay heißt *Friedrich und die große Koalition* und versucht Parallelen zwischen den Kämpfen des Preußenkönigs und dem I. Weltkrieg zu entdecken sowie beide zu rechtfertigen.

Mit diesem Aufsatz stand Thomas Mann jedoch bereits in heftigem Kampf mit dem eigenen Bruder, mit Heinrich Mann, der sich als entschiedener Gegner des imperialistischen Krieges mit René Schickele und anderen zusammen im In- und Ausland in dieser Eigenschaft einen Namen gemacht hatte. Auch der französische Romancier Romain Rolland und andere drücken ihre Entrüstung über den Krieg und dessen deutsche Verteidiger aus. Thomas Mann fühlt sich in eine Verteidigungsposition gedrängt. Als dann 1915 Heinrich Mann in seinem *Zola*, einem Meisterstück deutscher Essayistik, seine Einstellung gegen den Krieg eindeutig festlegt, und Thomas Mann in diesem Werk neben prinzipiellen Auseinandersetzungen auch persönliche Angriffe zu erkennen glaubt, wird in seinem Schaffen das Schöngeistige von der politischen Essayistik verdrängt. Die Arbeit am *Zauberberg* wurde unterbrochen und es setzte jene Tätigkeit ein,

die drei Jahre dauern sollte und — wie Th. Mann sagte — zur „Grundrevision meiner Grundlagen“ führte. In bezug auf den *Zauberberg* bietet uns eine Briefstelle vom 30. 12. 1914 Einblick in diese Grundlagen: „Aber wie ich nun einmal bin, werde ich der Mahnung für das Leben gegen den Tod als Künstler Partei zu nehmen nie folgen können. Ich kann überhaupt nirgends Partei nehmen — ich würde es als einen Raub an meiner Freiheit empfinden. Was ist *vornehmer*, das Leben oder der Tod? Ich weiß es nicht. Was ist *ekelhafter* der Tod oder das Leben? Auch das scheint mir. . . noch die Frage. Diese Fragen, finde ich, soll man in Künstlerfreiheit und — Unverbindlichkeit aufwerfen und lebendig machen, ohne sie zu entscheiden. Schließlich sind Tod und Leben nur ästhetisch ein Gegensatz. Religiös sind sie Eins — dasselbe Mysterium.“²

Fügen wir diesen Äußerungen sofort eine zweite Briefstelle hinzu, die — 10 Jahre später entstanden — dasselbe Thema aufgreift, jedoch bereits von einem wesentlich veränderten Standpunkt aus: „Der bescheidene Held meines letzten Romans wird gelegentlich ein, Sorgenkind des Lebens⁶ genannt. Sorgenkinder des Lebens sind wir Künstler alle, aber Kinder des Lebens eben doch, und. . . ein literarischer Künstler, der in einem europäischen Augenblick, wie diesem, nicht die Partei des Lebens und der Zukunft gegen die Faszination des Todes ergrieffe, wäre wahrhaftig ein unnützer Knecht.“³

Inzwischen ist nicht nur der Krieg zu Ende gegangen, sondern Th. Mann hat auch seine *Betrachtungen eines Unpolitischen* beendet und über zwei kleine Werke, über den *Gesang vom Kindchen* und die Prosaidylle *Herr und Hund* wieder zu seinem *Zauberberg* zurückgefunden, ja er hat diesen bereits abgeschlossen. Die zitierten zwei Briefstellen machen es deutlich, daß die Grundlagen des inzwischen entstandenen *Zauberbergs* eine Grundrevision erlebt hatten. Auch die Richtung der Revision ist eindeutig zu erfassen, sie führt von der Sympathie für den Tod zur Bejahung des Lebens. Der Weg, der vom *Tod in Venedig* über den Krieg bis zum Erscheinungsjahr des *Zauberbergs* 1924 führte, ist aber auch durch andere, bis heute nur wenig beachtete Werke gekennzeichnet.

Die *Betrachtungen eines Unpolitischen* bezeichnet Th. Mann als „eine Galeerenarbeit“⁴, die durch ihre weltanschaulichen Auseinandersetzungen dem *Zauberberg* eine große Belastung abgenommen haben. (Eine ausführliche Analyse der „*Betrachtungen*. . .“ würde uns hier vom Hauptthema allzuweit ablenken). Die Konfrontierung dieses Werkes mit der Rede *Von deutscher Republik* aus dem Jahre 1922 führt uns zu einem ähnlichen Gegensatz wie die vorher zitierten beiden Briefstellen. Es drängt sich die Frage auf: was ist inzwischen geschehen, was hat diese, für Th. Manns ganzes Leben einzigartige gewaltige Umwandlung verursacht? Am Ernst, ja sogar an der persönlichen Tragik und dem persönlichen Leiden ist die tiefe Erschütterung dieser Umwandlung zu ermessen. Die Gründe dafür dürften sehr vielschichtig sein: sie kamen teils von außen, von den damaligen deutschen und Weltereignissen, haben aber

auch mit Th. Manns persönlicher, künstlerischer Entwicklung ihre Berührungspunkte.

Der Verlauf des Krieges, die revolutionären Ereignisse in Rußland, die Revolution innerhalb der Stadtmauern Münchens, das weitere Schicksal des Vaterlandes waren jene Faktoren, die über alles hinweg Th. Manns kramphafte Verteidigungsschrift für den Autor selbst in kürzester Zeit stark beeinträchtigt haben. Es hat sich nach dem Abschluß des Werkes bald erwiesen, daß der Autor vor allem mit sich selbst einen Kampf durchgefochten hat. Die Welt war inzwischen in ihrem Gang weitergekommen; wollte Th. Mann Schritt halten mit der Entwicklung, mußte er über den Standpunkt seines Riesenessays so schnell wie möglich hinwegkommen. Auch die Wirkung der *Betrachtungen eines Unpolitischen* mußte den Autor aufhorchen lassen: in Kreisen, auf die er wirken wollte, wurde geschwiegen, und Anerkennung kam von der äußersten Rechten, mit der er nichts gemein haben wollte. Die Ereignisse hatten ihn immer mehr davon überzeugt, daß sein Bruder von Anfang an der Wahrheit viel näher stand als er. Neue Kontakte mit den Zeittendenzen, die zur Bejahung einer deutschen republikanischen Entwicklung führten und die Versöhnung mit dem Bruder, laufen so Hand in Hand.

Wir haben es mit einer Umwandlung im Leben und Werk Th. Manns zu tun, die in ihrer Bedeutung einmalig ist, über die aber Th. Mann nach seinem Riesenessay schwieg. Äußere Ereignisse treffen bei ihm mit inneren, künstlerischen und vielseitigen menschlichen Anregungen zusammen und führen zu einer Umwandlung.

Die Vorrede der *Betrachtungen eines Unpolitischen*, 1918 entstanden, vermittelt uns von dieser Umwandlung das erste und wichtigste Zeugnis. Sie hat die Aufgabe, das allzu scharf Formulierte der folgenden zwölf Kapitel abzuschwächen und die Beweggründe der Gewissensforschung im spezifischen Künstlertum und „im Gesellschaftlich-Politischen“ zu enthüllen. Die „... Unabweisbarkeit also einer Revision aller Grundlagen dieses Künstlertums selbst, seiner Selbsterforschung und Selbstbehauptung, ohne welche seine Betätigung, Auswirkung und heitere Erfüllung, jedes Tun und Machen fortan als ein Ding der Unmöglichkeit erschien“⁵ — war nach Th. Manns eigenem Bekenntnis der Grund der Entstehung des Werkes und jener Umwandlung, die ihm folgte.

Als ersten Grund für seine „seelische Situation“, die ihn zu solcher Grundrevision veranlaßte, führt er an, daß „...die Wende des persönlichen Lebens von den Donnern einer Weltwende begleitet“⁶ wurde. — Die Weltwende ist bekannt, als persönlichen Meilenstein bezeichnet Th. Mann das 40. Lebensjahr: „Vierzig Jahre sind wohl ein kritisches Alter, man ist nicht mehr jung, man bemerkt, daß die eigene Zukunft nicht mehr die allgemeine ist, sondern nur noch — die eigene.“⁷ — Dieses Argument — als höchst persönliches — scheint aber für den Autor selbst nicht gewichtig genug zu sein, denn auch andere

Zeitgenossen wurden „gerade“ vierzig und reagierten nicht unbedingt auf diese Weise wie er.

Persönliches und Künstlerisches ist zutiefst in ihm verbunden, als daß es sich trennen ließe, und beide zusammen zwingen zur Offenheit: „Sei dem wie ihm wolle, ich bringe den Ursprung dieser Blätter auf seinen einfachsten Namen wenn ich ihn Gewissenhaftigkeit nenne, — eine Eigenschaft, die einen so wesentlichen Bestandteil meines Künstlertums ausmacht, daß man kurz sagen könnte, es bestehe daraus: Gewissenhaftigkeit, eine sittlichartistische Eigenschaft, der ich jede mir je zuteil gewordene Wirkung verdanke, und die mir nun diesen Streich spielte, . . . betrachte ich etwa meine unbeholfenen Bemühungen um die politische Frage, mischt sich selbst etwas von jener Rührung darein, die nicht verfehlen wird, meine Leser anzuwandeln. „Was Teufel ging es ihn an?“ Allein es ging mich an, es lag mir wahrhaft und leidenschaftlich am Herzen, und unbedingt nötig schien, mit diesen Fragen irgendwie nach meinem besten Wissen, Glauben und Vermögen ins reine zu kommen. Denn so war die Zeit geartet, daß kein Unterschied mehr kenntlich war zwischen dem, was den einzelnen anging und nicht anging; alles aufgeregt, aufgewühlt, die Probleme brausten ineinander und waren nicht mehr zu trennen, es zeigte sich der Zusammenhang, die Einheit aller geistigen Dinge, die Frage des Menschen selbst stand da, und die Verantwortlichkeit vor ihr umfaßte auch die Notwendigkeit politischer Stellungnahme und Willensentschließung. . . Es war die Größe, Schwere und Schrankenlosigkeit der Zeit, daß es für den Gewissenhaften und irgendwie — ich weiß nicht wovor oder vor wem — Verantwortlichen, für den, der sich selber wichtig nahm, überhaupt nichts mehr gab, was er nicht wichtig zu nehmen brauchte. Alle Qual um die Dinge ist Selbstquälerei, und nur der quält sich, der sich wichtig nimmt.“⁸

Die Erkenntnis dieser „Einheit aller geistiger Dinge“ ist eine Errungenschaft, die neue Wege eröffnet, Wege, die die Kunst mit dem Leben aufs engste verbinden. Die Lebenswende des Vierzigjährigen, der nicht leben kann, ohne sich wichtig zu machen, die Erkenntnis der „Einheit aller geistiger Dinge“ und vor allem jene „literarische Publizität“, jener Mitteilungszwang, der dem Künstler eigen ist, werden zu Hauptfaktoren der Umwandlung, die sich bei Th. Mann im wesentlichen bis zum Abschluß der *Betrachtungen eines Unpolitischen* vollzogen hat, von der aber die Welt erst einige Jahre später Kenntnis erhält.

Th. Mann spricht bereits in dieser Vorrede über den „Zeitdienst“, den der Schriftsteller zu leisten hat: „Schriftstellertum selbst erschien mir vielmehr von jeher als ein Erzeugnis und Ausdruck der Problematik, des Da und Dort, des Ja und Nein, der zwei Seelen in einer Brust, des schlimmen Reichtums an inneren Konflikten, Gegensätzen und Widersprüchen. Wozu, woher überhaupt Schriftstellertum, wenn es nicht geistig-sittliche Bemühung ist um ein problematisches Ich?“⁹

Von diesem Aspekt aus werden für ihn die *Buddenbrooks* zu einer „Studie des Verfalls“, und auch der vom Bruder Heinrich in seinen Jugendromanen gepflegte „Renaissance-Ästhetizismus“ wird einer scharfen Kritik unterzogen. Auf der Suche über die Jahrhunderte hin bis zur eigenen Zeit wird als Haupttendenz des jungen Jahrhunderts der „Geist gesellschaftlicher Humanität“¹⁰ erkannt.

Dies ist der Höhepunkt der Vorrede, von hier aus gesehen wird auch das ganze Werk mehr als ein Kriegsbuch, mehr als eine Auseinandersetzung mit einer Welt und einem problematischen Ich, das sich noch „im geistigen Wesen“ des 19. Jahrhunderts bewegt. Gewiß bleiben die *Betrachtungen eines Unpolitischen* Th. Manns problematischstes Buch, das er gelegentlich zu verteidigen gezwungen war, das er aber am liebsten vergessen und verschwiegen hätte. Am Ende der zwanziger Jahre nimmt er sogar eine Umarbeitung vor. Der Grundgedanke, das ungeheuere Ringen des Buches blieb aber erhalten, und es hieße dieses Ringen leugnen, würde man bei der großen Umwandlung Th. Manns in den unmittelbaren Nachkriegsjahren nicht hier die ersten konkreten Anzeichen einer neuen Kunstbetrachtung, einer neuen menschlichen, künstlerischen, politischen, sozialen und philosophischen Haltung; mit einem Wort, die Anzeichen des Th. Mannschen Humanismus erkennen.

Die Entdeckung der „Einheit aller geistigen Dinge“ und das Verhältnis zu ihr, der „gesellschaftliche Humanismus“ sind die ersten Ansatzpunkte zu jener Gesamtschau des Weltgeschehens und des Th. Mannschen Verhältnisses zu diesem Weltgeschehen, das wir mit den beginnenden zwanziger Jahren im Werk, in der menschlichen Haltung des Dichters beobachten können. Die Gesamtheit des künstlerischen Schöpfungsprozesses mit allen seinen ästhetischen und moralischen Zielsetzungen, das vollkommene Ineinandergreifen dieses Prozesses und der menschlichen Haltung, angeregt von der näheren und ferneren Umwelt, bezeichnet Th. Mann bereits von jetzt an konsequent mit dem Wort „Humanismus“. Jedoch ist für ihn der Begriff des Humanismus zu sehr verbraucht. Nicht die antike Wissenschaft und Kunst, auch nicht die Begriffsinhalte der Renaissance will er mit dem Wort erfassen, und ganz besonders distanziert er sich bereits Anfang der zwanziger Jahre, und später dann noch entschiedener von der Schulgelehrsamkeit des Humanismus.

Humanismus ist für ihn etwas ähnliches wie Goethes „harmonische Persönlichkeit;“ während aber Goethe als Vertreter des aufstrebenden Bürgertums sein Augenmerk in die Richtung des Individuums wendet, ist für den Spätbürger Th. Mann die Sehnsucht nach einem Weg vom Einzelnen zum Gemeinwesen charakteristisch. Wie weit dieser Weg notwendigerweise über den Bürger selbst hinausführen muß, wird ihm nur zum Teil und auch erst viel später bewußt.

Als Abgrenzung zu früheren Humanismus-Begriffen bezeichnet Th. Mann

seinen Humanismus als *neuen Humanismus*: „... der Humanismus ist erniedrigt oder tot. Konsequenz: *Man muß einen neuen gründen.*“¹¹

Es ist nur allzu verständlich, wenn in den ersten Jahren der Weimarer Republik, zu der sich Th. Mann 1922 mit seiner Rede *Von deutscher Republik* bekannt hat, Republik und Demokratie mit Humanismus gleichgesetzt werden. Für die Stellungnahme des Autors ist dabei bezeichnend, daß keinesfalls die Weimarer Republik mit allen ihren Schwächen zum Idealbild des Humanismus erhoben wird, sondern daß er die in ihr enthaltenen potenziellen Möglichkeiten in alle Richtungen hin völlig erschöpft wissen will, um auf diese Weise den Begriff Demokratie mit dem des Humanismus identifizieren zu können. Er stellt fest, daß „... dies neue, humane Interesse... die geistige Hauptrichtung unserer Zeit auszumachen scheint. Ich nenne dies Interesse human, weil mir in dieser Art von Forschungen Keime eines neuen Humanismus zu liegen scheinen in dem Sinn des Goethe'schen Wortes: „Daseigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch“, und ich zweifle nicht, daß diese neuhumanistische Tendenz der Zeit sich auch künstlerisch auswirken muß, wobei, ... das Humane seine natürliche seelische Beziehung zum Klassischen wird bewahren müssen. Ich halte in der Dichtung eine Wendung weg von allem Extremen, Abenteuerlichen, stofflich Sensationellen und Exotischen und hin zum menschlich Ursprünglichen und Einfachen für wahrscheinlich, eine Neigung zum menschlich Urmythischen und Reinen, zu einer neuen Klassik also, die auf anderer Ebene später wiederkehren und, da die Kunst unterdessen manches hindurchgegangen ist, natürlich ein anderes Gesicht zeigen wird, als auf einer früheren Lebensstufe...“¹²

Diese briefliche Aussage konstatiert einen Prozeß, den der Autor in seinem belletristischen Schaffen bereits erprobt. Als wesentlicher Anteil dieses neuen Humanismus ergibt sich das steigende Interesse für Goethe. Der Autor von *Schwere Stunde* hatte sich seit den ersten Jahren der Weimarer Republik immer mehr Goethe zugewendet. Sein neuer Humanismus ahmt Goethe nach, stellt sich aber gleichzeitig auch die nicht bescheidene Aufgabe, sich vor Goethe, vor der Klassik bewähren zu müssen. Dadurch setzt eigentlich — als Bestandteil des Th. Mannschen Humanismusbegriffes — ein Prozeß ein — der das Verhältnis zu Goethe für seine ganze weitere Schaffenszeit bestimmt. Wie sich dieses Verhältnis in der Zukunft gestaltet, wie es im Kampf gegen den Faschismus noch weitere Impulse erhält, darüber wird noch zu sprechen sein. Aber bereits die beginnenden zwanziger Jahre zeigen eine bewußte Anlehnung an Goethe, die bis in die Gattungsfrage des *Zauberbergs* reicht, wobei — wie bei Th. Mann immer — auf die durch den Zeitunterschied bedingte Distanz sehr genau geachtet wird.

Der zitierte Goethe-Satz und seine Erläuterungen durch Th. Mann weisen gleichzeitig auf die Kunstbetrachtung Th. Manns hin, die im Vergleich zur Vorkriegszeit einen wesentlichen Wandel durchgemacht hat und dies, gültig

für das gesamte weitere Schaffen, bei Th. Mann Kunst und Moral auf das engste miteinander verbindet: Kunst als Gestaltung des eigenen Ich und der Mitmenschen gerade im Sinne des Th. Mannschen Humanismus. Die Zielsetzung, statt zur Jagd nach dem Sensationellen zum menschlich Ursprünglichen zurückzugreifen, wird von Th. Mann in seinem *Zauberberg* ebenfalls nach dem von ihm festgelegten Programm realisiert. Hans Gastorp als Hauptheld entspricht diesen Zielsetzungen, und alles, was mit ihm geschieht, führt, wenn auch vorläufig noch nicht zum menschlich Ursprünglichen, so doch zum Durchschnittsdeutschen der Nachkriegsjahre zurück, auf den — genau wie auf seinen Autor — alle Zeittendenzen einwirken. Die ausgedehnte Handlung sowie der Ausgang mit einem sehr bescheidenen Ergebnis nach den langwierigen Diskussionen und inneren Kämpfen, bringt an einem entscheidenden Punkt doch eine eindeutig positive Antwort, und zwar ist das im Schnee-Kapitel die Entscheidung für das Leben gegen den Tod.

Der Grundstein zum neuen Humanismus Th. Mannscher Prägung ist damit gelegt; der weitere Weg dieses Humanismus wird vorläufig noch nicht bestimmt. Im Vergleich zur Rede *Von deutscher Republik* steht der *Zauberberg* in seiner Aussage wesentlich zurück, obzwar er zwei Jahre später beendet wurde.

Die Antwort auf die Ursache dieses Unterschiedes gibt uns Th. Mann selbst. Bereits die aus der Vorrede der *Betrachtungen eines Unpolitischen* zitierten Stellen weisen darauf hin, daß Th. Mann es vor allem für die erstrangige Aufgabe der Kunst erachtet, Fragen zu stellen und nicht unbedingt Fragen zu beantworten. Ein Brief Th. Manns an Ernst Fischer, einige Jahre später entstanden,¹³ wiederholt denselben Gedanken noch entschiedener. Darüber hinaus war ja Th. Mann auch durch die frühere Konzeption des Romans festgelegt. Der Krieg und alle seinen Folgen mit den *Betrachtungen eines Unpolitischen* zusammen hatten ja bereits das Vorkriegsprojekt wesentlich abgewandelt. Eine weitere Umgestaltung während der Arbeit wäre für das Werk sicher nicht von Vorteil gewesen.

Auf dieses Weise sind ja eben der Roman und die gleichzeitig entstandenen Essays in ihrem Verhältnis zueinander sehr bezeichnend und charakteristisch für die Th. Mannsche Kunstauffassung, seine Weltanschauung und damit gleichzeitig für seine Arbeitsmethode.

Nach der Veröffentlichung des *Zauberbergs* können wir bei Th. Mann ein steigendes Interesse für die Schicksalsfrage der Weimarer Republik beobachten. Die Gefahr, die im Roman Naphtas Figur nur ahnen läßt, vergrößerte sich inzwischen und fand einige Jahre später, nach Italien versetzt, in *Mario und der Zauberer* ihre Gestaltung. Während im *Zauberberg* Naphta nach einem mißlungenen Duell sich selbst erschießt, wird Cipolla von Mario erschossen. Dem bürgerlichen Demokraten Settembrini, der im *Zauberberg* in heftigen Diskussionen sich und seine Position verteidigt, steht in *Mario und der Zauberer* die völlige Passivität des „Herrn aus Rom“ gegenüber. Völlig neu ist dagegen

die kämpferische Aktivität Marios, der einfachen Gestalt aus dem Volk, die das antihumane Benehmen der faschistischen Figur nicht mehr ertragen kann und zur Waffe greift, um sich selbst und die Menschlichkeit zu verteidigen.

Eine ähnliche Tendenz, wie sie diesem Werk zu entnehmen ist, spricht aus den Vorträgen, Reden und Essays derselben Zeit. Nur so ist die politische Rolle zu verstehen, die Th. Mann in den letzten Jahren der Weimarer Republik einnahm. Mit dieser Einstellung begibt er sich Anfang 1933 auf seine Vortragsreise ins Ausland und kehrt nicht mehr ins faschistische Deutschland zurück.

Die ersten Exiljahre verbrachte Th. Mann wie viele andere deutsche Dichter, Schriftsteller und Künstler in der Schweiz. Tiefe Erschütterungen sind die Begleiterscheinungen der ersten Zeit, die vor allem durch die Arbeit an der *Josephs-Tetralogie* ausgefüllt ist. Th. Mann ist der Meinung, daß es seine Hauptaufgabe ist, das monumentale dichterische Werk zu Ende zu führen. Sein Humanismus kann in der ersten Zeit die Brutalität des Hitlerstaates einfach nicht erfassen, findet auch seine Aufgabe außerhalb der dichterischen Tätigkeit nicht, und kann vor allem seine Heimat, die unmittelbare geistige Umgebung seiner Münchener Zeit schwer entbehren. Die Tatsache, daß seine Werke in Deutschland auch weiterhin erscheinen können, macht ihn in seiner praktischen Einstellung zum Faschismus vorübergehend etwas unsicher. Er ist vorläufig zu Kompromissen bereit und distanziert sich z. B. 1934 sogar von der Zeitschrift *Die Sammlung*, die sein Sohn, Klaus Mann redigierte, um dadurch seinen Verleger, S. Fischer auch weiterhin in die Lage zu versetzen, seine Werke herausgeben zu können.

Man erhält von der Haltung dieser Jahre den Eindruck, als wäre Th. Mann vor der Aussage des *Mario und der Zauberer* etwas zurückgewichen, als wäre er in der Fremde vorübergehend unsicher geworden. Bald aber liefert er Beweise dafür, daß er auch in fortgeschrittenem Alter mit den Ereignissen Schritt halten kann. Nach den ersten beiden Jahren der Emigration befriedigt ihn die ausschließliche Beschäftigung mit dem Josephs-Thema nicht mehr. Es treten Überlegungen auf, die Arbeit zu unterbrechen, und wieder der Forderung des Tages nachzugehen. Pausen werden in die weitere Arbeit an der Tetralogie eingelegt, in denen u. a. Werke wie *Lotte in Weimar* und *Die vertauschten Köpfe* entstehen, und auch der neuen *Forderung des Tages* versucht er mit seinen antifaschistischen politischen Essays gerecht zu werden.

Mitte der dreißiger Jahre ist seitens Th. Manns wiederum eine gründliche Untersuchung, eine Revision der Situation nötig. Mit dem eigenen Gewissen ist diesmal alles in Ordnung, seine prinzipielle Einstellung dem Faschismus gegenüber ließ von Anfang an keine Zweifel aufkommen. Eine Änderung erwies sich aber nötig in der eigenen praktischen Tätigkeit und vor allem in der moralischen und ästhetischen Erziehungsaufgabe des Schriftstellers.

In der Fremde, teils schon in der Schweiz und vor allem während seiner mehrmaligen Besuche in Amerika, aber auch durch das Verhalten anderer

Staaten Hitler-Deutschland gegenüber, kommt Th. Mann zur Erkenntnis, daß eine neue Form des Humanismus, der *militante Humanismus* nötig ist. Sicher ist es kein Zufall, daß diese Bezeichnung zum erstenmal in Budapest verwendet wird. Über seine Eindrücke in Ungarn berichtet er in einem Brief an seinen Bruder: „Unsere letzte Reise nach Budapest und Wien war recht amüsan, namentlich der Aufenthalt in Budapest mit den Sitzungen der „Coopération“, dem Freud-Vortrag und einer zweiten Vorlesung im Innerstädtischen Theater und viel Gala-Oper und Festesserei. Die ungarische Regierung gab sich große Mühe, sich civilisiert zu zeigen, aber die Minister-Einladungen, die kamen, obgleich wir bei Hatvany wohnten, lehnten wir ab. Das Hübscheste war, daß der deutsche Gesandte im Innenministerium anrief, man möge doch dafür sorgen, daß sich die Presse nicht soviel mit mir beschäftige. Ich hatte nämlich in der Coopération eine Rede über „militanten Humanismus“ gehalten, von der viel die Rede war. Es hat sich auch niemand um die Ermahnung gekümmert. Aber ist es nicht reizvoll: der deutsche Gesandte protestiert dagegen, daß die Presse sich für den einzigen Deutschen interessiert, der an einer Versammlung europäischer Intellektueller teilnimmt.“¹⁴ Der improvisierte Vortrag, den Th. Mann in Sommer 1936 in Budapest hielt, zeugt von der Herausgestaltung dieses neuen Humanismus-Begriffes. Die breite Schar der intellektuellen Opposition, die in Ungarn von dem Proletarier-Dichter Attila József bis zu Th. Manns Gastgeber, Baron Lajos Hatvany reichte, imponierte ihm, machte ihm seine Schweizer Einsamkeit unbequem und trug zur Herausgestaltung seiner neuen Haltung bei. Er fühlt *Die Forderung des Tages* und sucht dieser Forderung nachzukommen. Im Budapester Vortrag wird sie folgendermaßen formuliert: „Humanismus ist nicht bloße Philologie. Gerade heute ist es ratsam, ja notwendig, ihn anders zu definieren. Am besten und einfachsten faßt man ihn vielleicht als Gegensatz des Fanatismus. Denn gerade als solcher ist er nichts Schulmäßiges und hat unmittelbar nichts mit Gelehrtheit zu tun. Humanismus ist vielmehr eine Gesinnung, eine geistige Verfassung, eine menschliche Stimmung, der es um Gerechtigkeit, Freiheit, um Wissen und Duldsamkeit, um Milde und Heiterkeit, zu tun ist; auch um den Zweifel, — nicht um seiner selbst willen, sondern um den Zweifel als ein Werben um die Wahrheit, eine liebende Bemühung um sie, die höher steht als aller Wahrheitsbesitzerdünkel. Eine solche Anlage und Stimmung führt den Namen „Humanismus“ darum mit Recht, weil sie die geistige Gesinnung par excellence ist, die Gesinnung des Geistes und von dem Stolz auf den Menschengestirb getragen, auf das, was den Menschen vor der übrigen Schöpfung auszeichnet, was ihm viele Leiden, aber auch höchste Freuden bereitet, Leiden und Freuden, die große, lebenswerte Bekenner gefunden haben, die bereit waren, für die Ehre des Menschengestirbes heroisch einzustehen und bis in den Tod dafür zu zeugen.

Vielleicht wäre es zu wünschen, meine Damen und Herren, daß heute in

der Welt sich mehr von dieser heroischen Bereitschaft kundtäte, als tatsächlich davon noch vorhanden zu sein scheint. Was heute nottäte, wäre ein militanter Humanismus, von der Einsicht erfüllt, daß das Prinzip der Freiheit, der Duldsamkeit und des Zweifels sich nicht von einem Fanatismus, der ohne Scham und ohne Zweifel ist, ausbeuten und überrennen lassen darf; von der Einsicht, daß er das Recht nicht nur, sondern auch die Pflicht hat, sich zu wehren. Europa ist ein mit der humanistischen Idee eng und untrennbar verbundener Begriff. Europa wird nur sein, wenn der Humanismus seine Männlichkeit entdeckt und nach der Erkenntnis handelt, daß die Freiheit nicht zum Freibrief ihrer Todfeinde und ihrer Mörder werden darf.

Das war es in Kürze, was zu sagen mir am Herzen lag und was in dieser Stunde und in diesem Kreise zu sagen mir wichtig schien. Indem wir von Humanismus sprechen, sprechen wir von den Grundlagen und geistigen Lebensbedingungen Europas, und darum schien es mir notwendig, von der Verbindung zu sprechen, die die natürliche Güte allen Humanismus mit männlicher Entschlossenheit eingehen muß, damit Europa bestehe.“¹⁵

Das Joseph-Epos wird — wenn auch mit Pausen — fortgesetzt, findet aber in den Bänden 3—4 in seiner Aussage näher zur eigenen Zeit. Die allgemeine Formulierung: der Mythos muß dem Faschismus aus der Hand genommen werden, zeigte sich von jetzt an konkreter. Die Gegenüberstellung jenes humanen Staates, dem Joseph diente, und des barbarischen Hitler-Staates wird handgreiflicher als früher. Somit findet der Mythos und durch ihn die Betrachtungsweise über eine halb historische, halb mythologische Vergangenheit Eingang in den Th. Mannschen Humanismus-Begriff, der als erstrangiger Gegner dem faschistisch-rassistischen Mythos das Wasser abgräbt.

Ein wesentlicher Bestandteil dieses kämpferischen Humanismus ist auch der Prozeß, der die fortschrittlichen humanen Traditionen der menschlichen Entwicklung von der Zeit der Mythen in die Geschichte, in die deutsche Geschichte der vergangenen Jahrhunderte führt. Goethe wird noch mehr zum Mittelpunkt der Th. Mannschen Betrachtungsweise. In Goethes Weltbild werden die Demokratie, die reine Menschlichkeit herausgearbeitet. Eine Identifizierung oder jedenfalls Annäherung an Goethe wird immer bewußter, ohne irgendwann zur Überheblichkeit zu führen. Goethes Verhalten bekommt eine wichtige Aussage — besonders der Goethe-Roman ist das Prägnanteste Beispiel für ein humanes, zeitgemäßes Program.

Zur Genauigkeit und zur unmittelbaren Wirkung gelangt der Begriff des militanten Humanismus aber erst durch die alltägliche Praxis. Die Übersiedlung nach Amerika, dann der letzte Vorkriegsbesuch in Europa, der durch den Angriff Hitlers auf Frankreich unterbrochen wird, führt Th. Mann in Amerika auf den Plan des antifaschistischen Kampfes. Der Wirkungsbereich ist vielseitig und bietet eine Fülle von Möglichkeiten, die Humanität und den militanten Humanismus zu pflegen.

Th. Mann erfaßt vor allem den Angriff Hitler-Deutschlands auf Frankreich als ein Attentat auf die Menschheit überhaupt. In einer Rede sagt er 1940 folgendes: „Die Menschheit steht vor einer großen Entscheidung. Sie kann, durch den Triumph betrügerischer Gewalt, um Jahrhunderte, ja um Jahrtausende in ihrer Entwicklung zurückgeworfen werden und der moralischen Verzweiflung an sich selbst verfallen. Oder sie kann, durch schwere Heimsuchung belehrt, einen großen Schritt vorwärts tun in ihrer sozialen Bildung und Vervollkommnung. Am Ende des gegenwärtigen, von den Mächten der Zerstörung erzwungenen Kampfes steht die Vernichtung der Demokratie, — oder ihre Verjüngung und Erfüllung, ihr Heranwachsen zur weltordnenden Autorität.“¹⁶

Angehörige, wie der Bruder Heinrich und der Sohn Golo, sind in Frankreich in größter Gefahr. Hilferufe von zahlreichen deutschen Emigranten-Schriftsteller erreichen ihn: „Für uns, die wir die Geschicke der Welt und der Menschheit mit Herzklopfen verfolgen, aber ohne Einfluß auf sie sind, gibt es immerhin unterdessen zu tun. . . . Es ist große Arbeit, ein dringendes, bitter nötiges Werk der Solidarität und Menschlichkeit, die gehetzten und geängsteten Menschen zu retten, die in Frankreich, einst dem Lande des Lichtes und der Freiheit Zuflucht vor der Barbarei suchten und die starren Blickes der Auslieferung an einen Feind von tierischer Grausamkeit entgegen sehen.“¹⁷ Auch der Ungar Hatvany ersucht ihn von England aus um eine Einreise-Möglichkeit nach Amerika.¹⁸ Eine breite Schriftsteller- und Künstler-Emigration erkennt in dieser Zeit in Th. Mann das Haupt einer antifaschistischen Kampfeinheit. Th. Mann hat für diese Emigration zu sorgen und er ist bemüht, niemanden zu enttäuschen allen zu helfen.

Erschwert wurde seine Arbeit vor allem dadurch, daß er einem Amerika gegenüberstand, dessen Bevölkerung kaum Verständnis für das bedrohte Europa aufbringen konnte. Hier setzte Th. Manns politisch-erzieherische Tätigkeit ein. Während er in den zwanziger Jahren den neuen Humanismus und die bürgerliche Demokratie miteinander identifizierte, sucht er jetzt zu dem Begriff militanter Humanismus die entsprechende Form der Demokratie. Er kommt zu dem Ergebnis, daß die Formen der bürgerlichen Demokratie veraltet und für einen Verteidigungskampf der Menschheit gegen die faschistische Barbarei nicht geeignet sind. Th. Mann spricht nicht nur einfach diese seine Überzeugung aus, sondern ist auch für eine neue demokratische Lebensform und Lebensauffassung tätig, die sich — wie er hofft — bei der Antihitler-Koalition, vor allem im Amerika, durchsetzen wird. Seine Reden in Amerika plädieren für eine solche Koalition gegen Hitler, sind Versuche, die Bevölkerung ebenso wie die führenden Persönlichkeiten des Staates von der Notwendigkeit eines solchen Krieges zu überzeugen. Er läßt kein einziges Mittel, keinen einzigen Weg unversucht. Seine Bemühungen führen ihn bis zum Präsidenten Roosevelt, in dem er — im Gegensatz zu dessen Nachfolger — den

echten Staatsmann erkennt, der Eigenschaften besitzt, die ihn zur Ausübung eines militanten Humanismus befähigen.

Für Thomas Mann ist diese Zeit ohne Zweifel der Höhepunkt seines Lebens und Schaffens. Das Joseph-Epos wurde zu Ende geführt. Er, der deutsche Schriftsteller, hat einen bedeutenden Anteil an der Gewinnung der amerikanischen Öffentlichkeit für einen antifaschistischen Krieg, und sein dichterisches Wort, verbunden mit seiner menschlichen Haltung, dringt in die breitesten Kreise ein. Der militante Humanismus fand seine Ausprägung in einer Haltung, die Beispiel sein wollte und für eine ganze geistige Welt beispielgebend wirkte: Dichterisches Schaffen und menschliche, moralische und politische Haltung finden in Th. Mann zu völliger Einheit wie nie zuvor.

Abschließend soll nur noch ein Ausblick folgen auf die weitere Gestaltung des Humanismusbegriffes bei Thomas Mann. Das nahende Kriegsende, das Verhalten der Sieger und Besiegten, die Möglichkeit, als Deutscher mit der gegen die Menschheit begangene Schuld von Hitler-Deutschland überhaupt weiter leben zu können, aber auch das unermüdliche Suchen, auf zahlreiche weitere Fragen die richtige Antwort zu finden, führt wieder zu einer Überprüfung des Begriffes. Amerika läuft Gefahr, sich Methoden zu bedienen, gegen die es jahrelang gekämpft hat, und im westlichen Teil der Heimat gehen bald nach Kriegsende Sieger und Besiegte einen gemeinsamen Weg. Die nazistische Vergangenheit und alle Sünden und Verbrechen geraten dabei leicht in Vergessenheit. Das Ergebnis ist eine permanente Kriegsgefahr. Die Menschheit ist nach großen Opfern zum Kriegsende gelangt, das aber allen Anzeichen nach den Krieg nicht für immer abschaffen wird, ja sogar im Gegenteil, durch die Teilung der eigenen Heimat neue Gefahren in sich birgt. Als einzigen Ausweg erkennt der alte Schriftsteller aus dieser Situation eine menschliche Haltung, die er als *sozialen Humanismus* bezeichnet.

Sein Lebenswerk fand nach dem mythologischen Roman seine Fortsetzung in *Doktor Faustus*, dessen Hauptheld es mit einem Teufelspakt zur höchsten künstlerischen Meisterschaft, aber auch zum Untergang, zur Bezweiflung aller menschlichen Werte bringt. Nicht allein die Überzeugung wird ausgesprochen, daß der alte Humanismus, den Serenus Zeitblom im Werk vertritt, längst überholt ist, sondern auch die tiefe Enttäuschung über das mißratene Deutschland. Die Identifizierung des Autors mit Deutschland in seiner Niederlage, wie Thomas Mann diese Identifizierung im Roman ebenso wie in seinem Vortrag *Deutschland und die Deutschen* konsequent durchführt, kann ihn nicht darüber hinwegtäuschen, daß alle Opfer der Kriegsjahre — wenn überhaupt, so nur zu sehr bescheidenen Ergebnissen geführt haben. Als einzige Möglichkeit zum Weiterleben verbleibt ihm eine menschliche Haltung, die zum Selbstaufopfern bereit ist nach einer Sünde, wie Deutschland sie an der Menschheit, der Held seines Spätwerkes, Gregorius an der ganzen gesitteten Welt begangen hat. Nur eine solche Bereitschaft zum Opfer,

der Menschheit gegenüber, eine Absage von allen individuellen Vorteilen, kann den Weg zum „Erwähltsein“ ebnen, wobei es aber auch immer noch „Betrogene“ geben wird. Die Antwort, wer letzten Endes der „Erwählte“ und der „Betrogene“ ist, bleibt uns der alte Schriftsteller mit dem skurilen Humor in diesen beiden Werken schuldig.

Dies bedeutet aber nichts weiter, als daß Thomas Mann seinen bereits in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* formulierten Kunstauffassungen treu geblieben ist. Er gibt auch diesmal vor allem Fragestellungen, wie ja im Grunde genommen auch das letzte Werk, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, das ihn seit dem zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts beschäftigt und anfangs als Pendantstück zum *Zauberberg* gedacht war, vor allem eine Problemstellung ist. Es ist eine Doppelfrage im Hochstapler-Roman enthalten: ist es mit dem ehemaligen klassischen Bürger wirklich soweit gekommen, und wenn ja, wie soll es dann weitergehen?

Die Antwort ist zwar auch diesmal im gewissen Sinne dem Werk zu entnehmen, ist aber vor allem konkret und eindeutig positiv formuliert aus zahlreichen Äußerungen in Essays und Interviews, in größeren und kleineren Taten des alltäglichen Lebens herauszulesen. Thomas Manns Orientierung auf eine Welt, die mit dem Oktober 1917 einsetzte, ist von der Entstehungszeit des *Zauberberges* an ununterbrochen zu verfolgen. Bereits in den zwanziger Jahren spricht er seine höchste Bewunderung und größte Erwartung dieser Welt gegenüber aus; und wenn er einen bestimmten Schreck des Bürgers dem Wort „Kommunismus“ gegenüber auch nie völlig überwinden konnte, kann er sich das europäische Gleichgewicht und darin die Zukunft seiner Heimat ohne diese Welt nicht mehr vorstellen: „... wie sollte all dieser über die bürgerliche Demokratie weit hinausgehende *soziale Humanismus*, um den das große Ringen geht, dem deutschen Wesen fremd und zuwider sein? In seiner Weltscheu war immer so viel Weltverlangen; auf dem Grunde der Einsamkeit, die es böse machte, ist, wer wüßte es nicht, der Wunsch, zu lieben, der Wunsch, geliebt zu sein. Deutschland treibe Dünkel und Haß aus seinem Blut, es entdecke seine Liebe wieder, und es wird geliebt werden. Es bleibt, trotz allem, ein Land voll gewaltiger Werte, das auf die Tüchtigkeit seiner Menschen sowohl wie auf die Hilfe der Welt zählen kann und dem, ist nur erst das Schwerste vorüber, ein neues, an Leistungen und Ansehen reiches Leben vorbehalten ist.“¹⁹

Anmerkungen

¹ Th. Mann: Briefe 1889—1936, Hrsg. von E. Mann. — Frankfurt/M, Fischer Verlag 1961. — S. 111—112.

² ebd. S. 115—116.

³ ebd. S. 241—242.

⁴ ebd. S. 155.

- ⁵ Th. Mann: *Betrachtungen eines Unpolitischen*. — Berlin, Fischer Verlag 1918. — S. XIII.
- ⁶ ebd. S. XV.
- ⁷ ebd. S. XV.
- ⁸ ebd. S. XV—XVI.
- ⁹ ebd. S. XXII.
- ¹⁰ ebd. S. XXVIII.
- ¹¹ Th. Mann: *Briefe 1889—1936* ... — S. 301.
- ¹² ebd. S. 311—312
- ¹³ Vgl. ebd. S. 255—256.
- ¹⁴ ebd. S. 417—418.
- ¹⁵ „Der Humanismus in Europa“. — In: *Pester Lloyd*, 11. 6. 1936. (Jg. 53. Nr. 133.)
- ¹⁶ Th. Mann: *Gesammelte Werke*. — Berlin: Aufbau Verlag 1956. — Bd. XI. S. 477.
- ¹⁷ ebd.
- ¹⁸ Vgl. Th. Manns Brief vom 25. 6. 1940. an Baron Lajos Hatvany. — ersch.: A. Madl — J. Pischel — J. Györi: *Briefe von Th. Mann*. — in: *Acta Litteraria*, Jg. 7. (1965) S. 440—441.
- ¹⁹ Th. Mann: *Briefe 1937—1947*. Hrsg. von E. Mann. — Frankfurt: Fischer 1965. — S. 447.

HELLMUTH NITSCHÉ

Arnold Zweigs Auseinandersetzung mit dem deutschen Militarismus

Der Militarismus als Staatsdoktrin hat in Deutschland und ganz besonders in Preußen eine jahrhundertealte Geschichte. Schon frühzeitig findet man deshalb in der deutschen Literatur Zeugnisse ideologischer Auseinandersetzung mit diesem gesellschaftlichen Phänomen. Drei dieser Werke aus dem 18. und 19. Jahrhundert verdienen besondere Erwähnung: erstens das Schauspiel *Die Soldaten*¹, in dem Jakob Michael Reinhold Lenz, als Repräsentant der bürgerlichen Sturm- und -Drang-Bewegung, gegen die Sittenlosigkeit des adligen Offizierskorps zu Felde zog.

Weitaus schärfer prangerte Schiller in der berühmten Kammerdienerzene² die schlimmsten Auswüchse der feudalabsolutistischen Herrschaft an: den Soldatenverkauf und die brutale militärischen Unterdrückung der Volksmassen. Man findet in dieser erschütternden Anklage, die auf der deutschen Bühne ihresgleichen sucht, einen Niederschlag all der Schikanen und Tyraneien, denen Schiller sieben Jahre lang³ als Zögling der „militärischen Pflanzschule“ des württembergischen Herzogs Karl Eugen ausgeliefert war und denen er sich nur durch Fahnenflucht zu entziehen vermochte.

Schließlich gilt es in diesem Zusammenhang Heinrich Heines beißender Satire gegen den Militarismus preußischer Prägung zu gedenken. Macht und Gefährlichkeit dieses Herrschaftsprinzips werden besonders in dem Poem *Deutschland ein Wintermärchen*⁴ sichtbar. Darin findet der Haß des Dichters auf den preußischen Militärdespotismus, der Heine bis in die Emigration verfolgte⁵, unverhohlen Ausdruck. Schonungslos überantwortete der Poet mit seinen ätzenden Versen den preußischen Militarismus der Lächerlichkeit. Frohlockend verkündet der Dichter schließlich die Gewißheit, daß das siegreiche Proletariat auch diesem von Heine am meisten gehaßten Spuck ein konsequentes Ende bereiten wird.

Wenn man diese Traditionslinie verfolgt, so kann man wohl mit Recht sagen, daß sich Arnold Zweig in guter Gesellschaft befindet. Aber auch in der jüngeren Schriftstellergeneration Deutschlands wird dieser Kampf weitergeführt — man denke z. B. nur an Dieter Noll, dessen Holt-Roman⁶ in wenigen Jahren bereits in acht Sprachen übersetzt wurde.⁷ Diese literarische Traditionslinie wird so lange fortgesetzt werden bis der deutsche Militarismus, der nach

seiner schwersten Niederlage im zweiten Weltkrieg zum ersten Mal in der Geschichte in einem Teil Deutschlands (in der Deutschen Demokratischen Republik) konsequent ausgerottet wurde, der aber im anderen Teile (in der Deutschen Bundesrepublik) eine gefährliche Auferstehung fand und heute mit seiner revanschistischen Zielstellung den Frieden in Europa ernsthaft bedroht — bis dieser deutsche Militarismus endgültig gebändigt ist.

Wenn im Rahmen dieser Auseinandersetzung die literarische Leistung Arnold Zweigs näher betrachtet werden soll, so muß man sich vor Augen führen, daß der Autor mehr als vierzig Jahre seines Schaffens dieser Thematik gewidmet hat und daß als Ergebnis seines Ringens mit diesem Stoff sein Hauptwerk als sechsbändiger Roman-Zyklus vorliegt.³ Dieser Grischa-Zyklus ist die umfassendste Auseinandersetzung mit dem Militarismus in der deutschen und auch in der Weltliteratur. Zweig hat damit die Grenzen abgesteckt und mit diesem Werk entstanden neue Maßstäbe für diese Auseinandersetzung. Nicht zuletzt ist dieses umfassende Romanwerk von Zweig aber auch deshalb von besonderem Interesse, weil es den künstlerischen, sowie den politisch-weltanschaulichen Reifungsprozeß des Autors als einen sich gegenseitig bedingenden, dialektischen Vorgang augenscheinlich werden läßt, der aufst. Neue beweist, daß eine künstlerisch ausgereifte Gestaltung einer gesellschaftlichen Erscheinung, wie des deutschen Militarismus, erst dann möglich wird, wenn der Autor diese Erscheinung von der höchsten Stufe wissenschaftlicher Erkenntnis aus verarbeitet.

Was ließ in Zweig den Entschluß reifen, sich in seinem Hauptwerk gerade dieser Thematik zu widmen? Als er im Jahre 1917 als Schreiber in der deutschen Militärverwaltung für die besetzten Ostgebiete mit dem Grischaerlebnis in Berührung kam, begann er sofort diesen Stoff zu konzipieren. 1921 formte der Autor das Material zu einem Drama⁴, ohne damit zunächst besondere Aufmerksamkeit zu erregen. Was veranlaßte ihn jedoch fünf, sechs Jahre später sich erneut der künstlerischen Ausformung dieser Thematik zuzuwenden?¹⁰ Der erste Anstoß zur Gestaltung des Grischa-Stoffes mag subjektiver Natur gewesen sein — das Festhalten und Ausweiten dieser Thematik in sechs umfangreichen Romanbänden über viele Jahrzehnte hinweg¹¹ ist gewiß nicht mehr allein aus subjektiven Ursachen erklärbar. Welche gesellschaftliche Entwicklung war jedoch Ende der zwanziger Jahre herangereift, daß sie Zweig veranlaßte, in epischer Breite das Thema erster Weltkrieg aufzurollen?

Die militärischen Siege Preußens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts¹² hatten in ihrem Ergebnis zur Gründung des II. Deutschen Reiches¹³ geführt. Die Folgen dieses Weges der deutschen Einigung von oben — im Gegensatz zu den revolutionär-demokratischen Bestrebungen von 1848 — führten dazu, daß der preußisch-deutsche Militarismus im II. Kaiserreich besonders „kultiviert“ wurde. Ein Ergebnis dieses gesellschaftlichen Entwicklungsprozesses war, daß sich nach den heroischen zwölf Jahren des Sozialistengesetzes¹⁴, mit Beginn der imperialistischen Entwicklung, der Opportunismus in der

deutschen Sozialdemokratie auszubreiten begann, so daß der Vortrupp der europäischen Arbeiterbewegung im August 1914 unter hurrapatriotischem Geschrei bereit war, sich begeistert in das bis dahin größte militärischen Abenteuer zu stürzen.

Romain Rolland appellierte vergeblich an das humanistische Gewissen der deutschen Intellektuellen.¹⁵ Das Versagen der bürgerlichen Intelligenz in dieser politischen Phase war auch kein Zufall und so wendeten sich im September 1914 deutsche Gelehrte und Künstler in einer Adresse an die ausländischen Kritiker und stellten sich schützend vor den deutschen Militarismus, dem sie sogar eine Kulturmission zubilligten!

Auch Arnold Zweig gehörte zunächst, wie Thomas Mann, Gerhart Hauptmann, Alfred Kerr und viele andere zu den Jasagern dieses Krieges. Auch er half „die Taten des Totschlags literarisch zu vergolden“, wie er es in der Erzählung *Helbret Friedebringer* einprägsam formulierte.¹⁶

Als der Siegesrausch nach den militärischen Erfolgen der ersten Monate abgeklungen war und der Krieg an den Fronten und im Hinterland zum Alltag wurde, ausgefüllt mit Entbehrungen, Schikanen, Hunger und dem täglichen Sterben Tausender — kam allmählich die Ernüchterung. Die illusionären Hoffnungen, die fast alle mit sich herumschleppten, blieben unerfüllt. Enttäuschung über den weiteren Verlauf und den schließlichen Ausgang dieses großen militärischen Abenteuers breitete sich aus und führte viele Intellektuelle als Gegenreaktion zu einer pazifistischen Haltung.

Anders reagierten dagegen die eingefleischten Militaristen. Für die imperialistischen Käfte Deutschlands war die militärische Niederlage kein Grund zum endgültigen Verzicht auf ihre Weltherrschaftspläne. Diese alte Garde wechselte lediglich das politische Antlitz, indem sie sich eine demokratische Maske vorhielt. Der militante Charakter der Weimarer Republik¹⁷ fand in dem Satz seinen treffenden Ausdruck: „Der Kaiser ging — die Generäle blieben.“ Für diese Kreise bedeutete das demokratische Zwischenspiel nur eine Verschnaufpause, ein Kräftesammeln vor dem nächsten Waffengang — genannt zweiter Weltkrieg.

Zwar begannen die Ideologen des deutschen Militarismus — man denke nur an Ernst Jünger oder Werner Beumelburg¹⁷, bereits unmittelbar nach Beendigung des ersten Weltkrieges mit der ideologischen Vorbereitung des zweiten, indem sie in ihren Romanen, Erzählungen und Tagebuchaufzeichnungen jene Heldenlegende von der angeblichen Frontkameradschaft erfanden und auf dieser Basis den Krieg rechtfertigten und moralisch aufwerteten.

Man bemühte sich eifrig und nicht ohne literarisches Geschick, den Tod der zwei Millionen deutschen Soldaten nicht als sinnlos erscheinen zu lassen, sondern vielmehr als eine Mahnung des Schicksals an das deutsche Volk, alle Kräfte anzustrengen, um die Ziele, für die diese Männer in den Tod gejagt worden waren, endlich (in einem zweiten Weltkrieg) für Deutschland zu er-

reichen. Verständlicherweise war dieser Kriegsliteratur zunächst noch eine Massenwirkung verschlossen, aber nachdem der Lebenshunger gestillt und die hektische Atmosphäre der Inflation wieder abgeklungen war, nachdem die kapitalistische Stabilisierung sich vier Jahre lang ausgebreitet hatte und Deutschland in der schwersten, weltweiten Wirtschaftskrise verkam — „in diesen Jahren eines ‚faulen Friedens‘ schien es manchem nicht ohne Reiz, von der ‚großen Zeit‘ zu hören“,¹⁸ schreibt Hermlin, und so erreichte das Kriegsbbuch „an Beliebtheit den Kriminalroman.“¹⁹

Johanes R. Becher charakterisierte in seiner bemerkenswerten Rede „Die Kriegsgefahr und die Aufgaben der revolutionären Schriftsteller“ die literarische Situation im Jahre 1931 folgendermaßen:

„...in ungezählten Werken, Tausenden von Auflagen schwemmt die bürgerliche Kriegsliteratur über Deutschland hinweg und setzt sich in den Herzen der Leser fest. Vor allem in den Herzen und den Gehirnen der Jugend, die den Krieg nicht aus eigenem Erleben kennt und der der Krieg in heroischer Aufmachung präsentiert wird. Kein Wunder, daß diese Jugend sich für den Krieg begeistert und ihn erlebenswert findet.“²⁰

Neben der unverhohlenen Rechtfertigung und Verherrlichung des Krieges in den Werken der Militaristen, entstand eine vorsichtige, pazifistische Kriegsgestaltung, für die Autoren charakteristisch waren, wie: Erich Maria Remarque, Adrienne Thomas, Ernst Gläser, Georg von der Vring, Meta Scheele, Adolf Artur Kuhnert, Edlef Köppen und viele andere.²¹ Diese pazifistische Kriegsgestaltung unterschied sich aber nur in Nuancen von den ausgesprochen militaristischen Darstellungen, denn auch die pazifistischen Autoren, an ihrer Spitze Remarque mit seinem Roman *Im Westen nichts Neues*, übernahmen den Heldenmythos der „Frontkameradschaft“ und damit die moralische Rechtfertigung des Krieges. Sie vermieden sorgfältig jede Aussage über die gesellschaftlichen Ursachen und den Charakter des Krieges. Pazifistische Duldsamkeit war jedoch keine wirksame Kraft gegen die auf Hochtouren laufende ideologische Vorbereitung des zweiten Weltkrieges. Diese pazifistischen Schriftsteller wurden deshalb von den Militaristen auch nicht als ernstzunehmende Gegner betrachtet. Nicht zu Unrecht bezeichnete deshalb Karl Hugo v. Sclutius diese pazifistischen Werke, in denen der Krieg als eine Art Sport geschildert und empfunden wurde, schlechthin als „pazifistische Kriegspropaganda“.²²

Unmißverständlich postulierte dagegen Becher in seiner Charkower Rede die ideologische Position des linken Flügels in der deutschen Literatur:

„Wir wissen als revolutionäre Schriftsteller, daß der Krieg vom Kapitalismus nicht zu trennen ist und daß der Kampf gegen den Krieg vor allem eine klare Einsicht in das Wesen des Krieges und seine Ursachen bedingt. Der Krieg ist für uns keine unvermeidliche Naturnotwendigkeit, kein Schicksal, dem man sich unterwerfen muß und das außerhalb der Macht

und der Bestimmungsmöglichkeit der Menschen liegt. Die Ursache des Krieges als einer historischen Erscheinung wurzelt auch nicht in der bösen Natur des Menschen oder in der schlechten Politik der Regierungen, sondern in der Spaltung der Gesellschaft in Klassen, in Ausbeuter und Ausgebeutete. Der Kapitalismus, das ist die Ursache des Krieges in der neueren Geschichte. Und diese Kriege sind nicht Ausnahmen, sie stehen nicht im Widerspruch zu den Grundlagen des Kapitalismus, sondern sie sind ihre Folgen.“²³

Aus dieser präzise formulierten Erkenntnis leitet Becher die Schlußfolgerung ab, daß es für die progressiven Schriftsteller gelte, Lenins Forderung „... unsere Aufgabe ist es, das Geheimnis, mit dem der Krieg umgeben ist, zu enthüllen, zu zerreißen...“²⁴ in die literarische Tat umzusetzen.

Es gab neben der militaristisch-profasischen Kriegsgestaltung wie Jünger, Beumelburg, Dwinger,²⁵ und neben den bürgerlichen Pazifisten auch Werke revolutionärer deutscher Schriftsteller — man denke nur an Toller, Scharrer, Plivier, Marchwitza u. a.²⁶ — die sich darum bemühten, auf der von Becher formulierten marxistischen Position fußend, den Klassencharakter des imperialistischen Krieges zu enthüllen und mit dem deutschen Militarismus abzurechnen.

Welcher Platz gebührt nun aber Arnold Zweigs Romanzyklus *Der große Krieg der weißen Männer*, wie er den Grischa-Zyklus in der letzten Arbeitsphase nannte, in diesem umfangreichen Ensemble der äußerst heterogenen deutschen Kriegsliteratur?

Als Zweig mit der Gestaltung des Grischa-Stoffes begann, war er nach seinen eigenen Worten noch eine „ahnungsloser jungen Schriftsteller.“²⁷ Sein Grischa-Roman steht am Beginn der pazifistischen Welle, Ende der zwanziger Jahre, ja man kann sogar sagen, daß Zweig diese Romanwelle ausgelöst hat. Die pazifistische Position des Grischa-Romans ist nicht zu übersehen, zumal Zweig die Hauptgestalt des Buches in der letzten Phase der Handlung geradezu als Demonstration einer pazifistischen Haltung bis zur letzten Konsequenz angelegt hat. Man könnte es sich auf Grund dieser Tatsache leicht machen und den Autor mit den übrigen bürgerlich-pazifistischen Schriftstellern einfach gleich setzen. Doch dieser Verzicht auf eine eingehende Analyse und eine ihr entsprechende literaturwissenschaftliche Differenzierung hieße, Zweig und seinem Roman Unrecht antun. Denn bei allen Schwächen und Mängeln, die dieses Buch noch besitzt, hebt es sich von der nachfolgenden pazifistischen Gestaltungsweise bürgerlicher Autoren in mancherlei Hinsicht positiv ab. So übernahm Zweig z. B. nicht die Legende von der Frontkameradschaft. Auch verzichtete er auf naturalistische Schilderungen der modernen Materialschlacht, die in den Büchern der Pazifisten und der Militaristen breiten Raum einnahmen. Der Grischa-Roman handelt nicht an der Front, sondern in einem Verwaltungszentrum der deutschen Armee in Litauen, und die tra-

gende Fabel bildet ein Justizmord an einem russischen Kriegsgefangenen. Damit war die Stoßrichtung dieses Buches gegeben: Kritik an den menschenmordenden Praktiken des deutschen Militarismus. Wenn Zweig auch den Klassencharakter dieses Krieges noch nicht konsequent in künstlerische Gestaltung umzusetzen vermochte, wenn er neben seinen pazifistischen Illusionen auch noch mancherlei andere Rudimente bürgerlicher Ideologie mit sich herumschleppte, wie z. B.: die Elitetheorie, die Freudsche Tiefenpsychologie, Illusionen über den preußischen Adel oder über die regulierende Rolle der bürgerlichen Intelligenz in der kapitalistischen Klassengesellschaft²⁸ — so finden wir bereits in diesem ersten Roman des Zyklus *Versuche*, den Ursachen und dem Charakter des Krieges auf die Spur zu kommen. Das unterschied Zweigs Buch unmißverständlich von den Werken der übrigen Pazifisten, die dieser Fragestellung bewußt auswichen oder den Krieg als Schicksal, als Vorsehung gestalteten, als ein ewiges Phantom, das die Menschheit beherrscht.²⁹

Wenn Zweig damals die Klassenfronten noch nicht konsequent nachzuzeichnen vermochte, wenn er in dieser Justizaffäre den eingefleischten Militaristen noch eine für allgemeines Recht und Moral eintretende Gruppe bürgerlicher Intellektueller gegenüberstellte, die ausgerechnet mit Unterstützung eines preußischen Junkers in Generalsuniform diesen Justizmord zu verhindern sucht, wenn die politische Bedeutung und die künstlerische Gestaltung der deutschen Arbeiterklasse noch Randerscheinung blieb und sich in Andeutungen erschöpfte, so wurde allein schon in der Gestalt des deutschen Oberbefehlshabers an der Ostfront eines für den Leser unmißverständlich: dieser Krieg war kein Schicksal, sondern, nach Clausewitz, eine Fortsetzung der Politik mit anderen Mitteln³⁰ ein Krieg um die Interessen der deutschen Großindustrie und des deutschen Großgrundbesitzes, um die Ausweitung ihres Herrschaftsbereiches zur Erlangung zusätzlicher Profite, zur Ausschaltung ihrer ausländischen Konkurrenten und zur Niederhaltung der inneren Gegner.³¹ Immer wieder stößt der Leser bei verschiedenen Gestalten des Romans auf derartige Einschätzungen, so argumentiert z. B. Bertin gegen die offizielle Begründung des Justizmordes durch die deutsche Militärführung:

„...von Spionage sei... hier die Rede überhaupt nicht. Es gehe ja längst um die Angst vor der Ansteckung der Mannschaft mit Denken... Es geht überhaupt längst um Politik, um Machtkämpfe für den Klassenstaat, um die Herrschaft der Wenigen über Alle.“³²

Auch im Gespräch litauischer Intellektueller wird der imperialistische Charakter des Krieges deutlich und marxistische Erkenntnisse werden dem Leser in einer anschaulichen, volkstümlichen Ausdrucksweise vermittelt:

„In welcher Sprache er auch immer redet, der Feind, er wisse wie er heißt: Mehrwertfresser... der Mehrwertfresser muß seinen Topf mit so viel Gut füllen, als er überhaupt rafften kann, gleichültig in wessen Grenzen es wächst. Dann nennt man ihn Eroberungsfresser oder Imperialisten. Der

Eroberungsfresser braucht Waffenproletarier; er nennt sie aber Heere, um so zu tun, als hätten sie mit den Kriegsheeren früherer Wirtschaftsstufen auch nur das mindeste gemein. Der Waffenproletarier muß in Angst vor seinen Schützlingen gehalten werden, das nennt man Disziplin, und um der Disziplin willen werden Unschuldige erschossen.“³³

Schließlich unterscheidet sich dieser Roman von den pazifistischen Werken anderer Autoren auch dadurch, daß Zweig die gesellschaftliche Situation während des Krieges nicht statisch wiedergibt, sondern sich darum bemüht, den dynamischen Entwicklungsprozeß der feldgrauen Massen, als der entscheidenden Kraft, die den Krieg zu beenden vermag, beim Leser anklingen zu lassen: 1917 ist die Begeisterung längst verraucht. Die Friedenssehnsucht beginnt wie eine Epidemie umsichzugreifen.³⁴ Das russische Beispiel wirkt. Liebknecht ist für viele Landser ein Begriff, eine Hoffnung.³⁵ Noch fügen sie sich, wenn auch widerwillig, noch lassen sie sich mißbrauchen.³⁶ Noch hoffen sie durch Stillhalten, durch Nicht-Auffallen zu überleben — aber dennoch gewinnt das Klassenbewußtsein dieser Proletarier allmählich Gestalt und Zweig deutet in den letzten Zeilen des Buches den Weg an, der schließlich aus dem Gärungsprozeß des Jahres 1917 in die deutsche Novemberrevolution führt: „Das Pack beginnt sich zu fühlen, die gelernten Arbeiter, alles, was von Berufs wegen an Maschinen steht“ sagt ein Leutnant im Offiziersabteil eines Fronturlaubers. Diese Erkenntnis ergänzt Zweig durch die unheilvolle Ahnung eines Oberarztes: „Diese Leute haben den Finger am Ventil des Krieges. Sie wissen es noch nicht. . . Und wenn sie es erst wissen. . .“³⁷

Obwohl Zweig erst nach seinen Erfahrungen mit dem Faschismus in der Lage war, künstlerisch ein umfassendes Bild der Klassenkämpfe zu geben, die sich in der feldgrauen Welt abspielten,³⁸ spürt der Leser dennoch immer wieder das Bemühen dieses progressiven bürgerlichen Schriftstellers um eine realistische Gestaltung dieser komplizierten gesellschaftlichen Problematik.

Die Überlegenheit der künstlerischen Gestaltungsweise Zweigs gegenüber der pazifistischen Kriegsliteratur Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre zeigte sich nicht zuletzt auch in der Wirkung des *Grischa*-Romans. Unter bewußtem Verzicht auf krasse Zustandsschilderungen, das Grauen des Grabenkampfes wird nicht einmal erwähnt, gelang es Zweig bei der Gestaltung dieser Justizaffäre, den Krieg aus Mystifizierung und Schicksalsglauben herauszulösen und als eine nüchterne Angelegenheit politisch-wirtschaftlicher Interessenkämpfe zu entlarven. Wenn auch die idealistischen Einflüsse auf den Autor sich noch als stärker erwiesen als seine Ansätze einer marxistischen Gesellschaftskritik, so spendete Tucholsky dem Werk in seiner Rezension in einer Hinsicht volle Anerkennung—daß Zweig diesem Roman gewissermaßen ein Versäumnis der Novemberrevolution nachgeholt habe — die Entheroisierung des Militarismus:

„Er hat einem seelenlosen Götzen die Achselstücke und die Knöpfe abgetrennt, nein sie fallen von selbst ab, so gleichgültig sind sie ihm, und nackt und dumm steht das Ding da und glotzt mit blinden Augen in die Welt.“³⁹

Noch deutlicher als die anerkennenden Stimmen charakterisierte die einhellige Ablehnung des Buches in der reaktionären Öffentlichkeit die Wirkung dieses Romans. Das Deutsche Adelsblatt ging sogar so weit, den Autor des Grischa-Romans einen „asiatischen Schmutzfinken“ zu nennen.⁴⁰

Naturalistische Schilderungen, auch wenn sie die Scheußlichkeiten des Krieges noch so detailliert ausmalten, wurden von den Militaristen nicht für besonders gefährlich angesehen. „Was die Reaktionäre nicht zulassen“, schrieb Zweig 1929 „und wogegen sie sich mit ihrem ganzen kleinlichen und zurückgebliebenen Gift wehren, das ist die Enthüllung, daß hinter diesen Scheußlichkeiten nicht das heroische Opfer, sondern der Profit der Großgrundbesitzer, des Industriekapitals, der Banken steht. Diese Enthüllung nämlich, da sie unanfechtbar richtig ist, muß kriegszerstörend wirken.“⁴¹

Der imperialistische Krieg, die literarische Auseinandersetzung mit dem Militarismus, das war für Zweig nicht einfach ein Modethema, es wurde vielmehr zum Hauptanliegen, zu seiner Lebensaufgabe. Rückblickend schrieb er über die Entstehung seines Romanzyklus:

„Der Roman *Der Sterit um den Sergeanten Grischa* hatte in mir etwas in Bewegung gesetzt, das mit seiner Formung nicht aufhörte zu fragen: Wie war das möglich, das Ganze nämlich, der Umbruch vom Frieden, in dem wir aufwachsen, in den Krieg, der aus uns Männer gemacht? . . . Mir gelang es nicht, trotz jahrelanger Bemühungen, diese Grundfrage zu erklären und zu gestalten.“⁴²

Die Aufführung seines Grischa-Dramas durch Piscator in Berlin bestärkte Zweig in der Auffassung, daß es geboten war, den Schleier, mit dem der imperialistische Krieg umgeben war, weiter zu lüften und zum Zentrum dieser Problematik vorzudringen. Es fehlte seit 1928 nicht an Versuchen, mit einem umfassenden Werk den Militarismus ins Mark zu treffen. Aber schließlich mußte Zweig erkennen, daß dazu mehr nötig war als der Wille. Im Nachwort zur Kroysing-Novelle gesteht Zweig ohne Umschweife, daß sein politisch-ideologisches Fundament für die künstlerische Bewältigung dieser Thematik damals noch nicht ausreichte:

„Um diese Aufgabe zu bewältigen. . . mußte ich offenbar noch mehr erfahren, in die Hintergründe der Ereignisse eindringen, denken und lernen. . . Ich hielt es also für gegeben, diese Problematik zu vertagen und mich mit der unproblematischen Gestaltung des Werdeganges zu beschäftigen, der dem Liebespaar Lenore Wahl und Werner Bertin bis zu ihrer Eheschließung beschieden war.“⁴³

Hier haben wir die Ursache, weshalb der zweite Band des Grischa-Zyklus,

der Roman *Junge Frau von 1914*,⁴⁴ weitgehend in individuellen Bereichen angelegt ist und der zentralen Problematik ausweicht. Dieser Roman ist geradezu ein Musterbeispiel dafür, wie marxistische und idealistische Auffassungen in Zweigs damaligem Bewußtsein in ungelöstem Widerstreit miteinander lagen. Insbesondere war es die Freudsche Tiefenpsychologie neben einer ganzen Reihe politischer Illusionen über die bürgerliche Demokratie, sowie Vorbehalte gegenüber der Arbeiterbewegung, besonders gegenüber der Diktatur des Proletariats, wie sie sich nach der Oktoberrevolution in der Sowjetunion herausgebildet hatte.⁴⁵

Aus dem Nachwort zur Erstausgabe seines Buches *Junge Frau von 1914* geht hervor, daß Zweig beabsichtigte, seinen Roman-Zyklus bis Ende 1933 abzuschließen. Die jämmerliche Kapitulation der Weimarer Republik vor den extremsten militaristisch-faschistischen Kräften des deutschen Imperialismus bildet eine Zäsur in der ideologischen Entwicklung Arnold Zweigs. Er stand vor einem Scherbenhaufen seiner bürgerlichen Illusionen. Seine Auseinandersetzung mit der faschistischen Diktatur führte ihn in der Emigration zu einem intensiven Studium des Marxismus-Leninismus, das ihn als Künstler befähigte, in der Auseinandersetzung mit dem Militarismus in den dreißiger Jahren ein Niveau zu erreichen, das alle seine früheren Werke weit in den Schatten stellte. Über diesen entscheidenden ideologischen Entwicklungsprozeß gab Zweig in seinem Lebensabriß selbst zu Protokoll:

„Als ich aus Moskau deutschgedruckte Traktate und Abhandlungen von Marx, Engels und Lenin erhielt, konnte ich sie mir vorlesen lassen. . . Die Entwicklung des Leninschen Staatswesens im Kampfe gegen den Faschismus tat das übrige. Sie festigte meine Überzeugung, daß erst durch diese neue Wendung die Spirale meines Lebens ihre eigentliche Höhe erhalten habe, von der aus ein Überblick mir bewies, trotz aller Umwege sei ich nicht fehl gegangen.“⁴⁶

Mit der Gestaltung der Kämpfe um Verdun, jener Entscheidungsschlacht, mit der die Expansionskraft des deutschen Militarismus während der ersten Weltkrieges in die Schranken verwiesen wurde — mit dem Anpacken dieser Thematik war kein Ausweichen mehr möglich. Dieser Stoff forderte klare Entscheidung und Zweig stellte sich ihr. Das Motto, das Zweig seinem Roman *Erziehung vor Verdun* voranstellte, charakterisiert prägnant sein künstlerisches Anliegen: „Erkenne deine Lage, Erkenne deine Feinde, Erkenne dich selbst“⁴⁷ *Erziehung vor Verdun* ist der eigentliche Kriegsroman des Grischa-Zyklus. Seine Handlung spielt ausschließlich im Frontbereich inmitten schwerster Kämpfe. Bei diesem Stoff wird am deutlichstem sichtbar, daß sich die Gestaltungsweise Arnold Zweigs von der anderer Kriegsschriftsteller unverwechselbar abhebt. Das eigentliche Thema des Grischa-Zyklus — die Umerziehung großer Teile der bürgerlichen Intelligenz im Kriege — klingt nicht nur im Titel an, sondern steht auch zum ersten Mal im Mittelpunkt der Gestaltung. Wieder benutzt Zweig als Fabel eine Justizaffäre. Diesmal geht es allerdings

nicht darum, einen Mord zu verhindern, sondern darum, die Mörder zur Verantwortung zu ziehen. Fort ist in diesem Buch auch die letzte Spur pazifistischer Duldsamkeit und Sentimentalität. Die Klassenfront ist klar gestaltet; auf der einen Seite die Militaristen und Kriegsgewinnler, auf der anderen das revolutionäre Proletariat. Bürgerliche Intellektuelle sind nicht mehr die bewegende Kraft der Gesellschaft (wie im Grischa-Roman), sondern sie haben nur die Möglichkeit der Entscheidung mit wem sie gehen wollen, und die Besten von ihnen entscheiden sich, wie es auch der Autor folgerichtig getan hat, für die gemeinsame Aktion, für das Kampfbündnis mit dem revolutionären Proletariat. Daß Zweig diesen ideologischen Umerziehungsprozeß bürgerlicher Intellektueller nicht isoliert gestaltet, sondern als ein Ergebnis der Klassenkämpfe der imperialistischen Epoche, ist bezeichnend für die neue Qualität dieses Buches.

Das Denken und Handeln der Repräsentanten des revolutionären Proletariats wird zum entscheidenden Kriterium erhoben. Der Klassencharakter des imperialistischen Krieges, seine ökonomischen Wurzeln, der Krieg als gesetzmäßige Folgeerscheinung des Kapitalismus — das alles wird in den Argumenten der revolutionären Arbeiter im feldgrauen Rock folgerichtig sichtbar. Hier erkennt Bertin und mit ihm der Leser Vernunft, Wahrheit Ausweg:

„... für sie war der Weltkrieg nur die unbarmherzige Folge jener wirtschaftlichen Spannungen und der Eroberungsgier, die das Wesen der kapitalistischen Ordnung ausmachten. . . sie erklärten Krieg der Völkerverhetzung, allem Nationalwahn, allen Kriegsverlängerern, sie riefen auf zum Zusammenschluß quer über die Grenzen, zu gegenseitiger Hilfe der unterdrückten Klassen.“⁴⁸

Das Proletariat wird schließlich als einzige reale Kraft gekennzeichnet, die daran interessiert ist und die auch dazu in der Lage ist, die Schlachtbank des imperialistischen Krieges, worauf es den höchsten Blutzoll zu entrichten hat, für immer aus der menschlichen Gesellschaft zu verbannen. Dem Arbeiter Wilhelm Pahl legt Zweig folgende Worte in den Mund:

„Zur Schlachtbank werden wir gezeugt, für sie großgezogen und abgerichtet, für sie arbeiten wir, und schließlich sterben wir auf ihr. . .

Nur in unserer Macht steht es. Nur die Opfer der Ungerechtigkeit stellen die Ungerechtigkeit ab. Nur die Unterdrückten beenden die Unterdrückung. Wer von der Munition getroffen wird, nur der und kein anderer bringt die Munitionsfabriken zum Stillstand. Wer Nutzen daraus ziehen kann, warum soll der die Qual abschaffen? Er hat gar keinen Grund dazu.“⁴⁹

Natürlich ist der Wille zur Wahrheit entscheidende Voraussetzung. Wer ihn aber besitzt, wird wie Bertin zur Erkenntnis gelangen, daß es sich immer wieder aufs Neue zeigt, daß die Vernunft auf Seiten der Arbeiter ist, daß die Tatsachen für sie sprechen.⁵⁰ Aber nicht für alle Menschen gilt, daß sie die Wahrheit zur Maxime ihres Handelns erheben. So zeigt Zweig u. a. daß viele Intellektuelle zu Beginn und auch während des Krieges aus falsch verstandenem Patriotismus glaubten, die Augen vor der Wahrheit verschließen und diesen

Krieg wider bessers Wissen bejahen zu müssen. Der Autor scheut sich nicht, wie oft nach Erlangen einer höheren Erkenntnis, frühere falsche Auffassungen und Haltungen kritisch zu beleuchten; so z. B. die uniforme Bejahung des Krieges durch die deutsche Intelligenz:

„eines Krieges von dem sie nichts wußten, und den sie alle entschlossen waren zu beschönigen, zu verfälschen, umzulügen, bis er in ihr Weltbild paßte! Die Juristen und die Theologen, die Philosophen und die Mediziner, die Volkswirtschaftler, die Geschichtslehrer, und vor allem die Dichter, Denker, Schreiber: redend und durch die Zeitungen verbreiteten sie im Volke Betrug, sie drängten sich herzu, zu sagen, was nicht war, und abzustreiten, was war, unschuldig und unwissend, aufgewühlt vor Überzeugtheit, ohne den leisesten Versuch, wirklich festzustellen, bevor sie bezeugten.“⁵¹

Am Beispiel des Setzers Pahl erhellt Zweig, daß der revolutionäre Kampf des Proletariats ein notwendiges Ergebnis der antagonistischen Klassenwidersprüche ist und daß die wissenschaftliche Weltanschauung der Arbeiterklasse letzten Endes eine theoretische Verallgemeinerung ihrer in diesem Klassenkampf gesammelten Erfahrungen darstellt. Hier wird der letzte Schleier dem Militarismus vom Antlitz gerissen und er erscheint dem Leser als das, was er seinem Wesen nach tatsächlich ist — als das System der Unterdrückung der Volksmassen durch die imperialistischen Kräfte:

„Die Vermögenslage seiner Eltern kann er nicht mehr ändern: also muß er sich denen anschließen, die den Umbau der Gesellschaft planen. Er geht in die Schule der Arbeiterpartei, er wird bewußter Bestandteil einer Masse, der durch stets wachsenden Massenzudrang die Zukunft gehört. Um diese Masse im Zaun zu halten, bedient sich die Gesellschaft dieser Masse selbst: jedes Jahr steckt sie in Deutschland und überall hundertausende Besitzlose in den Waffenrock und drillt sie, das Werk der Schulen fortsetzend, damit sie gegen ihre eigenen Interessen verwendbar werden und bereit, in Gestalt anderer Arbeiter sich selbst zu erschießen. In Friedenszeiten ist dies nur eine Möglichkeit; im Kriege grauenhafte, empörend dumme Wirklichkeit. Es bedarf also keiner Erklärung, daß der Setzer Pahl das Heerwesen haßt und den Krieg als eine Ausgeburt unerschöpflicher Dummheit der Massen verachtet. Gleichzeitig aber versteht er ihn; er ist der Gesellschaft im Streit um die Weltmärkte unentbehrlich, schaltet die Spannungen im Inneren der Staaten nach außen um und führt die Proletarierheere, die sich morgen gegen die herrschende Klasse erheben könnten, heute zum gegenseitigen Abschlachten ins Feld der Ehre.“⁵²

Die rücksichtslose Anwendung nackter Gewalt durch die herrschende Klasse, der bedenkenlose Mord an Millionen Menschen im Interesse des Profits und der Machterweiterung einer kleinen Minderheit — diese Erkenntnis des militaristischen Herrschaftsprinzips ist es, die den Intellektuellen Bertin an die Seite der Arbeiterklasse führt, weil er allein bei diesen Gleichbedrohten die Möglichkeit findet, sich gegen den Militarismus erfolgreich zur Wehr zu setzen:

„Wenn irgend etwas der Teufel sei, dann die Anwendung physischer Gewalt, das Niedertrampeln selbst, das Wüten des Erschlagens und Stummachens. Nicht der Tod sei das Böse. . . teuflisch aber sei der Vorgang des Ermordens, des tausendfachen Auslöschens, der herunterkrachenden Axt des Henkers. Lief in der Natur jedes Einzelwesen zu Ende, wie eine Kerze ausbrennt: gut und schön, nichts dagegen zu sagen. Reiß man aber einem Menschen, reiß man ganzen Generationen ihr Recht auf Leben, und damit ihr Leben unterm Hintern weg wie einen Stuhl, den ein Stärkerer einnehmen wollte, dann mußte man mit allen Mitteln dagegen sein, sich zur Wehr setzen, Krach schlagen und sich mit den Gleichbedrohten verbünden.“⁵³

Hier wird augenscheinlich, daß Zweig, wie anfangs gesagt wurde, für die literarische Auseinandersetzung mit dem Militarismus nicht allein vom Umfang her, sondern vor allem durch die Qualität seiner künstlerischen Gestaltungsweise, durch die Reife seiner Erkenntnis — neue Maßstäbe gesetzt hat. *Erziehung vor Verdun*, das ist kein pazifistisch-sentimentaler Einwand gegen den Militarismus — diese ätzende Kritik von unbestechlicher Schärfe, diese künstlerische Gestaltungsweise entlarvt den Gegner mitleidlos und bleibt nicht bei der Desillusionierung stehen, sondern sie fordert die endgültige Vernichtung des Militarismus und zeigt auch noch den einzig realen Weg dazu.

Wenn es Zweig in den letzten Bänden des Zyklus, die er nach dem zweiten Weltkriege veröffentlichte, beide Bände waren Neubearbeitungen alter Manuskripte,⁵⁴ auch nicht mehr gelang, jene künstlerische Geschlossenheit in der Darstellung zu erreichen, wie in den Jahren der Emigration, so hat er allein mit den Romanen *Erziehung vor Verdun* und *Einsetzung eines Königs* eine Leistung vollbracht, die ihn in die ersten Reihen der sozialistischen deutschen Nationalliteratur stellt. Der Autor hat mit seinem Zyklus ja nicht nur ein historisches Romanwerk geschaffen, das die Hintergründe des ersten imperialistischen Weltkrieges entschleierte — Arnold Zweig vermochte darüber hinaus Millionen Lesern die Ursachen und das Wesen aller imperialistischen Kriege ins Bewußtsein zu führen. Hier finden wir den Grund dafür, weshalb dieses Romanwerk, das vor mehr als einem halben Jahrhundert begonnen wurde, so brennend aktuell geliebt ist; und auch in Zukunft wird es Millionen Leser in der ganzen Welt zutiefst anrühren und seine Erkenntnisse ausstrahlen, so lange die Menschheit immer noch von der Fackel imperialistischer Kriege und militaristischer Vergewaltigung bedroht ist.

Es ist das bleibende Verdienst dieses Autors, daß sein Roman-Zyklus als ein bewußter Beitrag entstand, zur Stärkung und zum Zusammenschluß aller friedliebenden, antiimperialistischen Kräfte in der Welt.

Nachdem Zweig in der Emigration den entscheidenden ideologischen Schritt zum Marxismus-Leninismus getan hatte, suchte er dort seine Heimat und seine Wirkungsstätte, wo man seine Auffassungen, seine Bestrebungen zur Veränderung der Gesellschaft in die politische Praxis umsetzte. Deshalb finden wir in seinem Lebensabriß auch folgendes Bekenntnis:

„Daher konnte meine Rückkehr aus Palästina nur nach Deutschland erfolgen und nur in jenen Teil, der damals sowjetische Zone und sowjetischer Sektor von Berlin hieß, bald aber die Deutsche Demokratische Republik. Ihr Kampf für die Ausrottung des Krieges als eines Mittels zur Schlichtung von Streitigkeiten zwischen den Völkern und Staaten war von Anfang an meine eigenste Angelegenheit, und ihr Aufbau eines von Ausbeutung freien, zum Sozialismus führenden gesellschaftlichen Lebens zeigte mir, daß ich für den Rest meiner Jahre hier gut am Platze sei.“⁵⁵

Die weltweite Anerkennung, die Zweigs Werk gefunden hat,⁵⁶ sichert ihm einen ehrenvollen Platz in der sozialistischen Weltliteratur.

Anläßlich der Verleihung des Leninfriedenspreises hat Arnold Zweig selbst in einfachen, zu Herzen gehenden Worten eine Charakteristik seiner Entwicklung und seiner schließlich erreichten literarischen Kampfposition gegen Militarismus und Krieg — für eine friedliche, sozialistische Zukunft der Menschheit — gegeben:

„Seltsam, seltsam. Einst hatte ich gehofft, daß man mir den Nobelpreis verleihen würde. Jetzt weiß ich, daß allein der Leninpreis auf mich zutrifft. Nicht der Erfinder des Dynamits, sondern der Bolschewist Lenin hat mit dem Frieden und mir zu tun.“⁵⁷

Anmerkungen

¹ Jakob Michael Reinhold Lenz *Die Soldaten* (1776)

² In Friedrich Schiller *Kabale und Liebe* (1782—83)

³ Von 1773 bis 1780

⁴ Heinrich Heine *Deutschland — ein Wintermärchen* (1843)

⁵ Verbot seiner bisherigen und aller zukünftigen Schriften durch den Deutschen Bundestag 1835, sowie jahrelange steckbriefliche Fahndung nach dem Dichter in Deutschland

⁶ Dieter Noll *Die Abenteuer des Werner Holt* (1960)

⁷ Siehe *Lexikon deutschsprachiger Schriftsteller* Leipzig 1968, II. Bd., S. 217!

⁸ Arnold Zweig *Die Zeit ist reif* Aufbau-Verlag Bln. 1957

Junge Frau von 1914 Kiepenheuer, Bln. 1931

Erziehung vor Verdun Sergeanten Grischa Querido, Amsterdam 1935

Der Streit um den Sergeanten Grischa Kiepenheuer, Potsdam 1927

Die Feuerpause Aufbau-Verl., Bln. 1954

Einsetzung eines Königs Querido, Amsterdam 1937.

⁹ Arnold Zweig *Das Spiel um den Sergeanten Grischa*, e. u. d. T. *Der Bjuschetw* (1921, U. 1931)

¹⁰ Arnold Zweig *Der Streit um den Sergeanten Grischa* (1927)

¹¹ 1957 erschien als letzter abgeschlossener Roman die Einleitung des Zyklus, das Buch *Die Zeit ist reif*

¹² 1871 in Versailles

¹³ Deutsch-Dänischer Krieg 1864

Deutsch-Österreichischer Krieg 1866

Deutsch-Französischer Krieg 1870—71

- ¹⁴ Von 1878 bis 1890
- ¹⁵ Siehe Brief an Gerhart Hauptmann, bei Ausbruch des ersten Weltkrieges 1914!
- ¹⁶ Auch in *Die Zeit ist reif* sowie in *Junge Frau von 1914* hat Zweig die geistige Haltung der intellektuellen Jugend ausführlich gestaltet. Besonders die Hauptfigur Werner Bertin, die viele autobiographische Züge trägt, gibt Aufschluß über Zweigs geistige Position bei Ausbruch des ersten Weltkrieges.
- ¹⁷ Mehrere Publizisten erkannten frühzeitig diese militaristische Gefahr und warnten davor
Siehe: Carl v. Ossietzky *Die Sünde der Republik*.
In: *Nie wieder Krieg* (März 1921)
Kurt Tucholsky *Die Reichswehr*. In: *Weltbühne* 1922/8!
- ¹⁷ Ernst Jünger *Tagebuch eines Stoßtruppführers* (1919)
In Stahlgewittern (1920)
Der Kampf als inneres Erlebnis (1920)
Werner Beumelburg *Douamont* (1922)
- ¹⁸ Stephan Hermlin *Ansichten über einige Bücher und Schriftsteller* Volk und Welt o. J., S. 176–77.
- ¹⁹ a. a. O.
- ²⁰ In *Literatur der Weltrevolution*
Sonderheft 1931, *Zweite internationale Konferenz revolutionärer Schriftsteller* Moskau, Staatsverlag, S. 46.
- ²¹ Erich Maria Remarque *Im Westen nichts Neues* (1929)
Erich Maria Remarque *Der Weg zurück* (1931)
Ernst Gläser *Jahrgang 1902* (1928)
Georg von der Vring *Soldat Suhren* (1927)
Adrienne Thomas *Die Kathrin wird Soldat* (1930)
Meta Scheele *Frauen im Kriege* (1930)
Adolf Arthur Kuhnert *Kriegsfront der Frauen* (1929)
Edlef Köppen *Heeresbericht* (1930)
u. a. m.
- ²² Karl Hugo v. Sclutius *Pazifistische Kriegspropaganda*. In: *Weltbühne* vom 2. April 1929, S. 517–22.
- ²³ a. a. O.
- ²⁴ a. a. O., S. 39.
- ²⁵ Werner Beumelburg *Chronik des ersten Weltkrieges*
Werner Beumelburg *Sperrfeuer um Deutschland* (1929)
Werner Beumelburg *Gruppe Bosemüller* (1930)
Edwin Erich Dwinger *Die deutsche Passion* (Trilogie)
Edwin Erich Dwinger 1. *Armee hinter Stacheldraht* (1929)
Edwin Erich Dwinger 2. *Zwischen Weiß und Rot* (1930)
Edwin Erich Dwinger 3. *Wir rufen Deutschland* (1932)
Hans Zöberlein *Der Glaube an Deutschland* (1931)
Franz Schauwecker *Aufbruch der Nation* (1930)
Heinz Steguweit *Der Jüngling im Feuerofen* (1932)
Josef Magnus Wehner *Sieben vor Verdun* (1930)
Heinrich Zerkaulen *Jugend vor Langemarck* (1933)
Edgar Maass *Verdun*
Richard Euringer *Fliegerschule 4* (1929)
u. a. m.
- ²⁶ Ernst Toller *Feuer aus den Kesseln* (1930)
Adam Scharrer *Vaterlandslose Gesellen* (1930)
Theodor Plivier *Des Kaisers Kulis* (1930)
Hans Marchwitza *Meine Jugend* (III. Teil: Mein Weg nach Verdun) (1947)
- ²⁷ Arnold Zweig *Der große Krieg der weißen Männer*
In: *Sonntag* vom 10. 11. 1957, S. 5.
- ²⁸ Siehe dazu: Hellmuth Nitsche *Die Bedeutung des Grischa-Zyklus von Arnold Zweig*. Diss. Leipzig 1959
Johanna Rudolph *Der Humanist Arnold Zweig*. Bln. 1958
Eberhard Hilscher *Arnold Zweig — Brückenbauer vom Gestern ins Morgen* Halle. (S) 1962

- Eva Kaufmann *Arnold Zweigs Weg zum Roman*. Diss. Bln. 1965
 Annie Voigtländer *Welt und Wirkung eines Romans*. Bln. 1967
- ²⁹ Adrienne Thomas *Die Kathrin wird Soldat*. Propyläen-Verlag, Berlin o. J., S. 131–32.
- ³⁰ Siehe dazu: Arnold Zweig *Der Streit um den Sergeanten Grischa* a. a. O., S. 421–22!
- ³¹ a. a. O., S. 194–97.
- ³² a. a. O., S. 141.
- ³³ a. a. O., S. 421–22.
- ³⁴ Siehe: a. a. O., S. 20 f!
- ³⁵ Siehe a. a. O., S. 179!
- ³⁶ Siehe: a. a. O., S. 403!
- ³⁷ a. a. O., S. 470.
- ³⁸ Siehe: Arnold Zweig *Die Feuerpause*. a. a. O., S. 427!
- ³⁹ Kurt Tucholsky *Panther, Tiger und andere*. Volk und Welt, Bln. 1957. S. 137.
- ⁴⁰ Arnold Zweig *Kriegsromane* In: *Weltbühne* vom 16. April 1929, S. 597.
- ⁴¹ a. a. O., S. 598–99.
- ⁴² Arnold Zweig über seinen Romanzyklus *Der große Krieg der weißen Männer*. In: *Sonntag* vom 10. 11. 1957, S. 5.
- ⁴³ Arnold Zweig *Kroysing*. In: *Sinn und Form* 1951/6, S. 91.
- ⁴⁴ Arnold Zweig *Junge Frau von 1914* a. a. O.
- ⁴⁵ Siehe dazu: Hellmuth Nitsche *Die Bedeutung des Grischa-Zyklus von Arnold Zweig* a. a. O., Abschnitt *Die Gestaltungsmittel* S. 130–46!
- ⁴⁶ Siehe: Prof. Dr. Heinz Kamnitzer *Das Leben eines großen, kämpferischen Menschen* In: *Neues Deutschland* vom 27. 11. 1968, S. 4!
- ⁴⁷ Arnold Zweig *Erziehung vor Verdun* a. a. O., S. 3.
- ⁴⁸ a. a. O., S. 259–61.
- ⁴⁹ a. a. O., S. 358–59.
- ⁵⁰ Siehe: a. a. O., S. 424.
- ⁵¹ a. a. O., S. 290.
- ⁵² a. a. O., S. 24.
- ⁵³ a. a. O., S. 446.
- ⁵⁴ Arnold Zweig *Die Feuerpause* (1954)
 Arnold Zweig *Die Zeit ist reif* (1957)
- ⁵⁵ In: Prof. Dr. Heinz Kamnitzer *Das Leben eines großen, kämpferischen Menschen* a. a. O.
- ⁵⁶ Nationalpreis I. Klasse, Ehrendoktorat, Professur, Leninfriedenspreis
- ⁵⁷ In: H. Kamnitzer *Das Leben...* a. a. O.

GYÖRGY MIHÁLY VAJDA

Johannes R. Bechers Weg zum Nationaldichter

Der Held in Bert Brechts erstem Stück, *Baal*, ein genialer und verlotterter Dichter, nimmt an einem Abendessen in vornehmer Gesellschaft teil, das ihm zu Ehren veranstaltet wird. Die Mäzene der modernen Dichtung möchten gerne etwas vom „Meister“ hören, und als dieser — angewidert von der Gesellschaft — nicht geneigt ist, etwas zum Besten zu geben, bieten die anderen zu ihrer eigenen Zerstreuung einige „Leckerbissen“ dar, aus der damaligen neuesten deutschen Dichtung. Unter anderem auch einige Zeilen aus einem Gedicht von Johannes R. Becher:

„Der Dichter meidet strahlende Akkorde.
Er stößt durch Tuben, peitscht die Trommel schrill.
Er reißt das Volk auf mit gehackten Sätzen.“

Dieses Gedicht mit der Überschrift *Vorbereitung* ist auch in der denkwürdigen Anthologie erschienen, die Kurt Pinthus im Jahre 1919 herausgab. Der Band trug den Titel *Menschheitsdämmerung* und gab einen ausgezeichneten Überblick über die expressionistische Generation. Becher war in dieser Anthologie mit 14 Gedichten von unverhältnismäßig großer Zeilenzahl vertreten, was ihn als führende Persönlichkeit seiner Generation auswies. So ist es durchaus verständlich, daß Brecht ihn unter den Expressionisten, die er in der erwähnten Szene seines Stückes verspotten wollte, nicht übergang. Der Spott traf indes diesmal nicht nach Brechts, sondern nach Bechers Absicht ins Ziel. Nicht der Dichter der Verse, sondern die Gesellschaft, gegen die Bechers Gedicht gerichtet war, wurde verspottet. Als Brecht sein Stück *Baal* schrieb, hatte er sich noch nicht zu den Prinzipien bekannt — die er sich später um so mehr zu eigen machte — auf die sich Becher mit diesem Programmgedicht, diesem begeisterten Appell an die Menschen, sich auf den Aufbau der Welt vorzubereiten, bereits festlegte.

„Ich lerne. Bereite vor. Ich übe mich.
Wie arbeite ich — hah, leidenschaftlich! —
.....
... bald werden sich die Sturzwellen meiner

Sätze zu einer unerhörten Figur verfügen.
Reden. Manifest. Parlament. Der Experimentalroman.
Gesänge von Tribünen herab vorzutragen.
Der neue, der heilige Staat
Sei gepredigt, dem Blut der Völker, Blut von ihrem
Blut, eingimpft.

Restlos sei er gestaltet.
Paradies setzt ein.

– Laßt uns die Schlagwetter-Atmosphäre verbreiten! –
Lernt! Vorbereitet! Übt euch!.“

Becher gehörte sein ganzes Leben zu den Vorbereitenden, den Ruhelosen und widmete sich sowohl als Politiker wie auch als Dichter der Vervollkommnung der Gesellschaft, der Vermenschlichung des Lebens. Sein unvollendeter Roman *Der Abschied* (auch ungarisch erschienen) beleuchtet den Entwicklungsprozeß, den er bis zum Ende durchlaufen mußte, von seiner Kindheits- und Jünglingszeit an, den Weg, den der Sohn einer Münchener Juristenfamilie zu bewältigen hatte, um zu den führenden Künstlern des Weltproletariats aufzusteigen. In seiner Kindheit umgab ihn die kühle Atmosphäre eines wohlhabenden Bürgerhauses im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts; er wurde erzogen in dem falschen Sicherheitsgefühl der anschwellenden Macht des Kaiserreichs, in dem festen Glauben, die bestehende Ordnung der Gesellschaft sei unerschütterlich. Der Vater, ein Staatsanwalt, war selbst eine Verkörperung der bourgeois Staatsordnung; ein Mann, so empfindlich auf seine Ehre bedacht, daß er das erste Blatt aus der alten Familienchronik herausriß, weil darauf geschrieben stand, daß ein Ahne der Familie zur Zeit des 30jährigen Krieges wegen Ungehorsams hingerichtet wurde. Denn nach den väterlichen Prinzipien war Gehorsam oberstes Gesetz der Familie und des Staates. Jeder hatte seine Pflichten zu erfüllen, die beruflichen und die patriotischen der deutschen Heimat gegenüber, die erst vor kurzem, verspätet und daher um so aggressiver, in den Wettkampf um die Kolonien eingetreten war. Strammstehen, Hände an der Hosennaht auf den Befehl warten und ihn ohne Bedenken ausführen – nach Brauch und Sitte der Familie Becher das war die höchste Bürgertugend, und sie wurde den Söhnen in der Familie, in der Schule, in den Ämtern und beim Militär eingimpft. Gleich in seinem ersten Deutschland-Gedicht schrieb der junge Dichter beschwörend: „Wir leben in einem kalten rechteckigen Raum.“ Kalt, wohlgeordnet und rechteckig war die Familie: Reinlichkeit, pünktlich eingehaltene Mahlzeiten, konventionelle Besuche und Gegenbesuche – kühle Zurückhaltung war der Erziehungsgrundsatz der Eltern. Sein erstes tief menschliches und — so wie er sich später daran erinnerte, und so wie es auch Puschkina

ergangen war, — soziales Erlebnis vermittelte ihm seine Amme. Becher erwähnt die Amme wiederholt im Abscheid und richtet, sein altes Ich bereits von der anderen Seite betrachtend, verspätete schöne lyrische Zeilen an sie für die in der Kindheit versäumte Dankbarkeit und Liebe. Ähnliche menschliche Erlebnisse vermittelten ihm der Harmonika spielende Offiziersbursche und der alte Sozialdemokrat, der von der Notwendigkeit des „Anderswerdens“ sprach.

Aus der Familie kam der junge Becher in die Schule, in die ebenfalls „rechteckige“ Welt der kaiserlichen Schulmeister, in der ihm seine vornehme Familie eine bevorzugte Stellung sicherte. Daß aber bei ihm dennoch etwas nicht stimmte, beweisen jene Monate, die er auf Befehl des Vaters in einer strengen Anstalt „zum Zweck der Besserung“ verbringen mußte. Der Vater spürte, daß sein heranwachsender Sohn „gefährliche“ Empfindungen vor ihm verbarg, daß es mit den zunehmenden Gegensätzen zur Familie mehr auf sich hatte als mit dem sonst üblichen Unverstand, der zwischen den Generationen eine bekannte Erschreunung ist. Das Verhältnis Johannes R. Bechers zu seiner Familie wurde bereits in den letzten Jahren seiner Gymnasialzeit und während des Universitätsstudiums mehr und mehr gespannt. Bei Ausbruch des I. Weltkriegs kam es zu offener Entzweiung. Der unmittelbare Grund dafür war, daß der baumstarke junge Mann, ein Meisterschwimmer, nicht gewillt war, sich freiwillig zu melden. Diese „Schande“ konnte der Vater nicht verwinden; dem Sohn aber wurde damals zum erstenmal bewußt, wie notwendig es war, „anders zu werden“. Er wandte diese Erkenntnis auf sich selbst und gleichzeitig auch auf die Welt an.

Der aufbegehrende Jüngling geriet zunächst in einen Gegensatz zur Familie. Für ihn bedeutete die verhaßte Ordnung am handgreiflichsten nicht die einstweilen noch unüberschaubare, aus der Lebenserfahrung noch nicht erkannte Gesellschaft, sondern seine unmittelbare Umgebung, die im Namen der Gesellschaft vom ihm forderte, sich konformistisch einzufügen. Doch denselben Anspruch stellte an ihn — so empfand es der junge Dichter — die ihn umgebende literarische Welt. Sie stellte ihm Meister vor, denen er folgen sollte, um aus ihren schöpferischen Methoden die zeitgemäßen Regeln zu erlernen. Wer gleich zu Beginn von den Meistern abweicht, nicht nur, weil er ihnen nicht folgen kann, sondern weil er ihnen nicht folgen will, weil er mit kritischem Auge und vom Drang nach Originalität getrieben, die Distanz zwischen ihnen und seinen noch gar nicht klar erkannten Zielen abmißt, muß schon eine Persönlichkeit sein. Die Dichtung des jungen Becher trägt die Spuren der französischen und deutschen Meister um die Jahrhundertwende; jener Poeten, die damals auf Grund ihrer Modernität höchsten Ruhm in der europäischen Dichtung genossen; Baudelaire, Verlaine, Rimbaud und von den Deutschen, George, Hofmannstahl und Rilke, hatten eine so starke Formtradition geschaffen, aus der man sich nur schwer befreien konnte; doch eben darum — um jeden Preis — freimachen mußte. Die stärksten Persönlichkeiten der neuen Generation, die im

zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts antrat, erhoben dies zum Programm. Die flackernden Visionen Bechers schüttelten bald den Zwang der wohlhörenden Formen ein für alle Mal ab. Sie brachen aus ihm in freien oder regellosen Rhythmen hervor. Die zerklüfteten Formen brachen auf und verhärteten sich, der junge Becher fuhr „mit gehackten Sätzen“ in den Leib der Welt und „blutige Fetzen der Welt schleudernd“ schrie und schmetterte er: Genug von dem kriegerischen Irrsinn! — So schreib die zeitgenössische Kritik.“ Die Verweiflungen Ehrensteins und Bechers rissen die düstere Welt mitten entzwei“, heißt es in der Einleitung von Kurt Pinthus zur erwähnten Anthologie. Und ebenda: „Aus den Ausbrüchen der Verfluchung brachen die Schreie und Aufforderungen zur Empörung, zur Entscheidung, zur Rechenschaft, zur Erneuerung.“ Unter den Expressionisten war Becher der erste, der aus der „Literaturrevolution“ in die wirkliche Revolution „hinüberwuchs“, der von der dichterischen Empörung konsequent zum revolutionären Kampf überging. Soweit brachte ihn natürlich nicht die Dichtung, sondern das Erkennen der Wirklichkeit. Der Blutstrom, die Leichenberge und das Elend des Krieges bewirkten den Schock, in dessen Folge er den völligen Bruch mit der Gesellschaftsordnung, die soviel Grauen über die Welt gebracht hatte, als unvermeidlich erkannte. Das Kriegserlebnis führte, ja drängte Becher genauso wie viele andere zeitgenössische Künstler zur Arbeiterklasse. Als der Krieg zu Ende war, hatte Becher seinen Weg bereits gefunden. Von nun an hatte seine Dichtung ein einziges Ziel, und das stimmte mit den Klasseninteressen des Proletariats überein.

Becher war der erste nicht-russische Dichter, der die im Entstehen begriffene Russische Föderative Sowjetrepublik in Versen begrüßte. Von ihm stammen die schönsten Lenin-Gedichte in der deutschen Lyrik. In der revolutionären Nachkriegsperiode und der Zeit heldenhafter Kämpfe der deutschen Arbeiterbewegung in den zwanziger Jahren wandte sich seine Dichtung mit vollem Einsatz den zeitgemäßen Aufgaben zu. Mit seinen dichterischen Themen war Becher überall zugegen, wo es galt den revolutionären Kampf zu unterstützen. Seine in rascher Folge erscheinenden Gedichtbände, seine Romane und Erzählungen drückten alle ein und dieselbe Grundstimmung aus: Festhalten an der Sache, die Becher — und das ist die vorbildliche Eigenschaft seiner parteilichen Dichtung — als Sache nicht nur des Menschen, sondern zugleich als Sache der Dichtung erkannt hatte. In der bürgerlichen Welt war die Dichtung eine schöne, doch nur eine geduldete, wenn nicht gar mißachtete Spielerei, die „Privatangelegenheit“ weniger Leute in den literarischen Cafés. Der Expressionismus war bloß eine „Privatrevolution“ der Form. Zuerst mußte jedoch die Welt verändert werden, damit die Dichtung zu ihrem Recht kommen konnte. Becher fühlte sich inmitten der politischen Kämpfe als Dichter, und dies um so mehr, je weniger er sich darauf berufen mußte. Diese Einstellung, die er sich in den 20-er Jahren aneignete, behielt er im wesentlichen als Grundhaltung seines Lebens bei. Es lohnt sich, ihn selbst als Zeugen anzurufen. In einer

seiner theoretischen Arbeiten bekannte er: „Zunächst und vor allem (was betont und immer wieder betont werden soll, um nicht zu heillosen Mißverständnissen zu gelangen) bin ich Dichter, und erst die Einsicht der Notwendigkeit, die Poesie auch außerhalb der Dichtung zu verteidigen, hat mir das Wesen des Klassenkampfes offenbart und mich auf die Seite der Arbeiterklasse treten lassen. Gewiß, ich diene auch mit meiner Dichtung der Partei insofern, als die Partei wiederum der Dichtung diene, weil sie der stärkste und einzige Faktor ist, um einen Gesellschaftszustand heraufzuführen, der als wahrhaft menschlich, als Reich des Menschen bezeichnet werden kann. Erst in diesem Reich des Menschen ist die Poesie auch in ihrem Reich.“ (Aus *Macht der Poesie*)

Aus dieser Überzeugung ist — wir wiesen bereits darauf hin — sein ständiges Suchen nach der Form zu verstehen. Er machte sich Gorkis Lehre zu eigen, daß jede wahre menschliche Größe einfach ist, nur wußte er noch nicht, wie er diese Lehre anwenden sollte. Er erlernte das Geheimnis des Jahrhunderts. Anfang der zwanziger Jahre las er das klassische Werk Lenins *Der Imperialismus als höchste Stufe des Kapitalismus*. Becher möchte sein frisch erworbenes Wissen und seine stürmischen Gefühle absichtlich in knalligen, effektvollen, wie Hammerschläge niedersausenden Versen verbreiten. Die Rythmen sind für das Podium von Massenversammlungen und für die dröhnenden Schritte der Aufmärsche berechnet. So erschien, so verbreitete sich seine Dichtung in der internationalen Arbeiterbewegung, so kam sie auch nach Ungarn. Die Zeitschrift *Ma* (Heute) brachte am 1. Juli 1919 Bechers ersten ins Ungarische übertragenen Text, ein enthusiastisches Mahnwort *An die sozialistischen Soldaten*, zu dem der damalige erfolgreiche Feldzug der Ungarischen Räterepublik gegen die Interventionsmächte der Anlaß war: „Soldaten der sozialistischen Armee! Brüder und Schwestern! Soldaten der guten Idee! Soldaten, ihr vor der entscheidenden Schlacht! Euer Tag, eure Stunde beginnt. . . Soldaten! Kein Zweifel mehr! Die Situation bezeugt: Es geht um die Entscheidung, nein, nicht um die Existenz einer Nation, nicht um die einer Rasse noch gar um die einer Dynastie, sondern um die der Menschheit, um die Hegemonie des blanken Rechts vor der krassen Gewalt, um das Reich Gottes. Entweder — Oder! Bestimmt — Freund oder Feind: die Maske herabgezogen — bekennt euch! . . . Hört es deutlich: Heute im Abend wird das paradiesische Land: das mütterliche, das schluchzende: das heilige Land unser aller Geburten erlöst sein. . . Soldaten der sozialistischen Armee! Der Sieg —: Schon im voraus euer. Beweist die lebendige Macht eurer Idee. . . Schnellt euch jauchzend los! Vorwärts!“

So stellte sich Johannes R. Becher dem ungarischen Publikum in den Spalten der Zeitschrift Lajos Kassáks vor. In derselben Nummer erschien auch ein Gedicht Bechers *Die Lokomotive*, von der Welt der Technik angeregte Verse von Whitmanscher Thematik. Damit hatte *Ma* das Dichterprofil des jungen Becher im wesentlichen richtig vorgestellt: als Dichter sozi-

alistischer Gesinnung, der seine Gedanken im Stil seiner Generation ausdrückte.

Bechers Geschichte in Ungarn verdient gesondert behandelt zu werden. Angekommen ist er bei der Literatur der ungarischen Arbeiterbewegung, die Organe der bürgerlichen Literatur nahmen von ihm sogut wie keine Notiz. Nach dem Zusammenbruch der Räterepublik erschienen Bechers Gedichte ungarisch zum größten Teil in der ungarischer Emigrantenpresse in Wien, in den slowakischen und siebenbürgischen ungarischsprachigen Organen der Arbeiterbewegung; aus Ungarn selbst verdrängte ihn die Horthy-Reaktion. Nur das Blatt der illegalen kommunistischen Partei 100% beschäftigte sich wiederholt mit ihm, und es ist bekannt, daß Bechers dort erschienenen Gedichte bei Arbeiterveranstaltungen oft rezitiert wurden; beispielsweise das Gedicht *Sturm auf Shanghai* machte mit dem Programm der Arbeitervorträge wahrscheinlich die Runde durch das ganze Land. Die neueren Forschungen lassen vermuten, daß Bechers Wirkung auf die ungarische sozialistische Dichtung größer war, als man bisher glaubte. Der fortschrittliche Flügel der ungarischen Literatur verfolgte ab 1919 sein Schaffen mit ständiger Aufmerksamkeit und sorgte für seine Verbreitung. Seine Übersetzer in den zwanziger und dreißiger Jahren waren: Zoltán Fábry, Gábor Gaál, Andor Gábor, József Méliusz, Ferenc Pákozdy; seine Kritiker u. a. Béla Balázs, Zoltán Fábry, Andor Gábor, Aladár Komját und Georg Lukács. Zu seinen begeisterten Lesern gehörte sogar Attila József.

Name und Bedeutung Bechers wuchsen im Jahrzehnt nach dem Ersten Weltkrieg über die Grenzen seiner Heimat hinaus. Als führende Persönlichkeit der deutschen sozialistischen Dichtung begann — neben Majakowski — Bechers Stimme gesteigertes Gehör in der internationalen sozialistischen Lyrik zu finden. 1925 erhob die deutsche Staatsanwaltschaft Anklage gegen ihn wegen Aufwiegelung zum Hochverrat. Seine Verhaftung löste einen solchen Sturm internationaler Entrüstung aus, eine solche Flut von Briefen, Telegrammen, Zeitungsartikeln und Protesten, daß man sich genötigt sah, ihn aus der Haft zu entlassen, die Verhandlung seines Prozesses immer wieder zu verschieben, bis schließlich nach vier Jahren aufgrund einer Amnestie-Verordnung die Anklage fallengelassen wurde. Unter denen, die ihre Stimme für ihn erhoben, war auch Thomas Mann, und Maxim Gorki schrieb einen offenen Brief zu seiner Verteidigung.

Den Grund zur Anklage lieferten ein Gedichtband Bechers, *Der Leichnam auf dem Thron*, sowie sein phantastischer Roman *Levisite oder der einzig gerechte Krieg*. In beiden sprach er das Urteil über die kapitalistische Weltordnung und erhob seine mahnende Stimme gegen die Gefahr eines neuen Krieges. Becher nannte die beiden Weltkriege und die dazwischen verfloßenen Jahre „den dreißigjährigen Krieg unseres Jahrhunderts“; Becher war der erste, der erkannte, daß der erste Weltkrieg eigentlich

nicht zu Ende gegangen war, und es nur eine Frage der Zeit sei, wann die Waffen wieder das Wort übernehmen würden. *Livisite* erschien 1925 und kam den Kriegsromanen Arnold Zweigs, Erich Maria Remarques und Ludwig Renns um Jahre zuvor. Sie alle verfolgten die Absicht, die erneut zum Krieg aufgehetzte Menschheit aus ihrem Taumel aufzurütteln. Becher publizierte Statistiken und Quellenmaterial über die Vorbereitung zum Gaskrieg und stellte dem in einer gewaltigen Vision den bewaffneten Aufstand des Proletariats aller Länder zur Abwehr der Kriegshetzer und Nutznießer des Krieges gegenüber: den einzig gerechten Krieg. Etwa um die gleiche Zeit schrieb er die Erzählung *Der Bankier reitet über das Schlachtfeld*; darin steigerte er die Vision zum Symbol: Eine vornehme internationale Gesellschaft besucht den Schauplatz des großen Stellungskrieges in Frankreich, den ein findiger Unternehmer zu einer Fremdenverkehrs-Attraktion ausbauen ließ. Plötzlich erreicht die Erzählung mit dem Traum eines französischen Kleinbauern ihren Höhepunkt: Ein Bankier in Frack und Zylinder reitet auf einem apokalyptischen Knochenpferd über das Schlachtfeld, Tränenregen steigt von der Erde zum Himmel hinauf der explodiert und verschüttet mit glühendem Erz die Erde. Der Priester, dem der verängstigte Kleinbauer seinen Traum erzählt, trägt ihm auf, inbrünstig zu beten. Der Dichter indes erklärt durch den Mund einer Proletarierperson der Erzählung den Sinn der Vision, die nicht schwer zu deuten ist. Eine noch deutlichere Sprache sprechen Bechers Gedichte, deren scharfe und plastische Konturen, deren politisch-ideologische Zielstrebigkeit, an die Graphiken George Grosz' denken lassen. Der Dichter leidet mit den hungernden Arbeitslosen, marschiert mit den Demonstranten, empört sich gegen den Zwang der bürgerlichen Ordnung und schafft eine scharf zugespitzte politische Dichtung, deren Form genauso disharmonisch ist wie das dichterische Gefühl, dem sie entspringt. Hymnische Töne schlägt er nur an, wenn er nach dem Land Ausschau hält, das den Sozialismus aufbaut. Becher vermittelt der deutsch lesenden Welt Majakowskis *150 Millionen* in freier Nachdichtung und feiert in einem Epos *Der Große Plan* das sich neu Entwickelnde:

„Gewaltiges haben
vor uns gesungen
die Dichter aller Zeiten.
Das Gewaltigste aber
blieb uns zu singen. . . “

Hitler-Deutschland sprach 1934 Becher die deutsche Staatsbürgerschaft ab. Das leitende Mitglied des Verbandes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, der Verfasser der Leningedichte und des *Großen Plans*, der politische Dichter mit der scharfen unerbittlichen Stimme konnte nicht Bürger des damaligen deutschen Staates bleiben. Es mußte erst ein anderes Deutschland geschaffen werden, in das er zurückkehren sollte. Das weitere Ziel von Bechers Leben

und Schaffen war, teilzuhaben an der Schaffung eines anderen Deutschland. So wurde das moralisch-soziale Programm der Dichtung Bechers: das „Anderswerden“, zum Nationalprogramm.

Die erste Zeit der Emigration verbrachte Becher in Österreich; dann ging er in die Schweiz, in die Tschechoslowakei, nach Frankreich und schließlich für zehn Jahre in die Sowjetunion. In Frankreich vertrat er auf dem ersten internationalen Schriftstellerkongreß „zum Schutze der Kultur“ mit Heinrich Mann offiziell das Widerstand leistende Deutschland. Als er zur Vorbereitung des Kongresses einige Monate in Paris verbrachte, entstanden seine ersten bedeutenden Gedichte in der Emigration über Paris, das er mit den Erinnerungen an die Frankreichbewunderung seiner Jugend, aber jetzt doch als Heimatloser und Verbannter betrachtete. Die fremde Sprache um ihn herum erweckte in ihm unablässig und mit unvermindertem Schmerz die Minuten des Abschieds, das Bild der Heimat — das häufigste Thema seiner ganzen Emigrationszeit: Deutschland. Das von heimatlichen Tönen erfüllte Land der Träume; die Berge, die Flüsse, der Sonnenschein; Erinnerungen an die Kindheit und an die große Vergangenheit der deutschen Kultur. Man spricht oft über die Verinnerlichung, die im Schaffen eines Dichters an der Schwelle des Mannesalters eintritt. Die Verinnerlichung in Bechers Dichtung ist zugleich ein Sichaufschließen für die neue Form, für ein Gefühl, das ihm bisher in der Hast der Aufgaben und der gärenden Wirklichkeit so weit und so tief und so wahrhaftig nicht bewußt geworden war. Die veränderte Form, die wir auf den ersten Blick in Bechers Emigrationsdichtung wahrnehmen, ist die Trägerin einer neuen Gefühlswelt, neuer Schmerzen und neuer Hoffnungen, der bangenden Liebe um die Heimat, der schmerzlichen Sehnsucht nach dem neuentdeckten klassischen Erbe. Die neue Form verbindet sich also mit einer — wenn auch nicht ideologischen, so doch einer gewissen thematischen und stimmungsmäßigen Veränderung. Das Zurückgreifen auf die nationale Überlieferung das Horchen auf mildere Regungen der Gefühle, die Sehnsucht, die Liebe und das Heimweh erfordern traditionsgebundene Formen, die dem Neuerer im kämpferischen Fieber der zwanziger Jahre überholt erschienen waren. Der ein Jahrzehnt hindurch fast nur politische Dichter denkt jetzt versonnen an die heimatliche Landschaft zurück, an die idyllischen Schönheiten, die er nun vielleicht für immer verloren hat:

Die Ufer sind so flach, daß auch die Wiesen
Sanft mitzufließen scheinen mit dem Fluß.
Ein uferloses grünes Überfließen,
Ein Überfluß, drin alles mitziehn muß!

Die Apfelbäume blühen. Ein weicher Schimmer
Liegt überm Land. Es blüht aus dir heraus.
Still. Nur der Fluß, das Blühen. . . Ich wünsch mir: immer
Möcht ich hier sein. Hier bin ich ganz zu Haus.

An einem Holztisch sitz ich in der Laube
Und schenk mir ein aus einem hohen Krug.
Die Nacht, wenn ich auch nicht an Gott mehr glaube,
Ist wundervoll und rätselhaft genug.

O Nacht, belebt von Sternen, Mond und Wind —
Ob ich dich, Neckar, jemals wiederfind'?!

(Neckar bei Nürtingen)

Die neue dichterische Attitüde entfaltete sich bei Becher während seines Aufenthaltes in der Sowjetunion. Hier begriff er erst wirklich, was Heimatliebe, Respekt vor der nationalen Vergangenheit, ihr Schutz und ihre Einschmelzung in die Gegenwart und in die Zukunft bedeuten. Mit elementarer Kraft drang jetzt Goethes abgeklärter und geläuterter Klassizismus in Bechers Gefühlswelt und wirkte auf sein Formgefühl ein: das Gebot, die Dinge in plastischem Licht und in ihren gesetzmäßigen Zusammenhängen zu zeigen, die vollkommene lyrische Realität, die mit der Humanität zusammen den Inhalt und die Form der Dichtung definitiv bestimmt. Von nun an nahm die Inspiration durch Goethe in Bechers Dichtung den der großen Vergangenheit gebührenden Platz ein. Doch gefühlsmäßig noch stärker als von Goethe ist Becher durch Hölderlin angeregt worden, denn Hölderlin sich „anzueignen“ war ihm wegen der Aktualität wichtiger. In Hitler-Deutschland wurde Hölderlins Erbe verfälscht. Die faschistische Literaturpolitik legte ihre Hand auf den spät erst im zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts entdeckten großen Lyriker, dessen geheimnisvolle, tiefsinnige, unterschiedliche Auslegungen zulassende Dichtung geeignet erschien, die nebelhaften Theorien der Faschisten zu untermauern. Der staatlich geförderte Hölderlin-Kult schuf eine ansehnliche faschistische Literatur und zur Errettung des gefährdeten Guts der nationalen Vergangenheit mußte sich die marxistische Kritik und mit ihr Becher der Fälschung entgegenstellen. Sein Hölderlin-Sonett zeigt den Dichter inmitten des frohlockenden Volkes, der zur Zeit der französischen Revolution und der aufgeregte fuchtelnden feudal-deutschen Konterrevolution für sein Volk eine schöne Zukunft erträumt. Mit Goethe und Hölderlin zusammen erwachte in Bechers Dichtung noch ein dritter Dichter der deutschen Vergangenheit, Andreas Gryphius, der droße barocke Lyriker des 17. Jahrhunderts, der inmitten des Dreißigjährigen Krieges

sein Leid klagte: *Tränen des Vaterlands anno 1636*; dieser Klage gab Becher in einem Sonett, Widerhall, dem er den gleichlautenden Titel gab, *Tränen des Vaterlands Anno 1937*.

Du mächtig deutscher Klang: Bachs Fugen und Kantaten
Du zartes Himmelsblau, von Grünewald gemalt!
Du Hymne Hölderlins, die feierlich uns strahlt!
O Farbe, Klang und Wort: Geschändet und verraten!

Gelang es euch noch nicht, auch die Natur zu morden?
Ziehn Neckar und der Rhein noch immer ihren Lauf?
Du Spielplatz meiner Kindheit: Wer spielt wohl heut darauf?
Schwarzwald und Bodensee, was ist aus euch geworden?

Das vierte Jahr bricht an. Um Deutschland zu beweinen,
Stehn uns der Tränen nicht genügend zu Gebot,
Da sich der Tränen Lauf in soviel Blut verliert.

Drum, Tränen, haltet still! Laßt uns den Haß vereinen,
Bis stark wir sind zu künden: „Zu Ende mit der Not!“
Dann: Farbe, Klang und Wort! Glänzt, dröhnt und jubiliert!

Die alten Größen der Menschheit, Deutsche und Nicht-Deutsche, erwachen zu neuem Leben in Bechers Lyrik. Eine neue Qualität ist in sie eingezogen, und die neue Qualität brachte eine neue Höhe mit sich. Der erste und schönste Band, nach Bechers eigener Bezeichnung, das „Hohe Lied“ dieser neue Töne anschlagenten, vielseitigen und aus dem vollständigen Kreis der Wirklichkeit schöpfenden Lyrik ist der Band *Der Glücksucher und die sieben Lasten*. In den Moskauer Jahren gab Becher das wichtigste literarische Organ der Emigration, *Die internationale Literatur Deutsche Blätter* heraus, und er selber schrieb für sie die gehaltvollsten Dokumente deutscher Lyrik der Zeit. Als der Band *Der Glücksucher und die sieben Lasten* 1938 erschien, schrieb Thomas Mann darüber eine anerkennende Rezension, in der er für die Bedeutung und die Grundzüge der Dichtung Bechers die Worte fand: „Ich halte es für ein großes Buch — wahrscheinlich ist es das repräsentative Gedichtbuch unserer Zeit und unseres schweren Erlebens und wird einmal als lyrisches Zeugnis dafür angesehen werden. Seine Besonderheit und Schönheit und Anziehungskraft für mich liegt in der Verbindung von Überlieferung und Zukunft, die es darstellt — von Form und Revolution. . .“

Dies entspricht dem, was Becher selbst über die neuen Formen seiner Lyrik äußerte: „Aber es gibt auch dies: Das wahrhaft Neue äußert sich in herkömmlichen Formen, das Neue tritt formal unscheinbar und konventionell

auf und schafft sich so die Möglichkeit, leichter verständlich zu sein, und auch bei denen Zugang zu finden, die literarisch nicht vorgebildet sind.“ (*Verteidigung der Poesie*) Oder derselbe Grundsatz von der anderen Seite, ebenfalls in Bechers eigener Formulierung: „Die Haltlosigkeit, das Ausschweifende haben nicht weltentscheidende Kunstschöpfungen zustande gebracht.“

Von besonderem Interesse für uns ist, daß Becher in der neuen Richtung, die er eingeschlagen hatte, auch durch die Kritik seiner ungarischen Freunde bestärkt wurde. Becher stand in enger Verbindung mit den ungarischen Emigranten-Schriftstellern in der Sowjetunion; manche von ihnen waren ja aus Deutschland dahin geflüchtet. Mit Andor Gábor lebte er eine Zeit lang in einer gemeinsamen Wohnung, und Becher erinnerte sich in warmen Tönen der Kritik und der Hilfeleistung des Freundes; er zählte Gábor zu den unbittlichsten Meistern, der seine Verse, wenn er sie ihm frisch, vom Rausch des Schaffens noch kaum erwacht, brachte: „Er lehrte mich, jedes einzelne Wort ernstzunehmen, nicht ein fehlerhafter Hauch zwischen den Zeilen entging ihm.“ Oft empörte Becher sich gegen die Kritik und er erinnert sich, daß Zorn und Scham ihm die Kehle zudrückten, und auch Andor Gábor in der Erregung das Blut zu Kopfe stieg. „Einen solchen Korrektor müßte man immer haben“, schließt Becher seine Erinnerungen, die ich hier nicht nur wegen der ungarischen Beziehungen erwähne, sondern auch als einen Beleg dafür, daß das in der UdSSR verbrachte Jahrzehnt in Bechers Entwicklung — inmitten der Rüstung zum großen Weltenbrand — auch zu der stillen Werkstattarbeit Gelegenheit gab.

Becher kehrte 1945 als erster von den verbannten Dichtern in seine zerstörte Heimat zurück und gab vom Erlebnis des Wiedersehens in erschütternden Gedichten Rechenschaft; und die Heimat hatte Becher bitter nötig. Bald stellte er sich an die Spitze des Kulturbundes, der mit dem Ziel der demokratischen Erneuerung gegründet wurde, und mit der konsolidierenden Ordnung und dem neu begonnenen Leben wurden Becher immer höhere und immer wichtigere Ämter anvertraut. In den letzten Jahren seines Lebens war er Minister für Kultur der Deutschen Demokratischen Republik und genoß ein Ansehen, das sich auf alle deutschen Länder erstreckte; sein Wort hatte Gewicht, er wurde mit Ruhm und Anerkennung überhäuft. Becher schrieb den Text der neuen deutschen Nationalhymne, die Hans Eisler vertonte. Anstelle des „Deutschland . . . über alles . . .“ trat eine für die Zukunft wirkende, sich in die brüderliche Gemeinschaft der Völker einfügende deutsche Heimat. Weder die öffentlichen Angelegenheiten noch die Arbeit im Staatsapparat entzogen Becher der Poesie, die er nunmehr immer weniger außerhalb ihres eigenen Kreises verteidigen mußte, denn in der erneuerten Heimat — so sah er es — erhielt auch der Dichter den ihm gebührenden Platz.

Becher hatte endlich heimgefunden; er erlebte die ersten Regungen des allmählich wiedererwachenden Landes mit, besang die Trümmerfrauen, das

erste dörfliche Friedensidyll, und er fühlte zutiefst — anstelle jener, die sie hätten fühlen müssen — die Reue, die Schande. Keiner unter den deutschen Dichtern sang um die Mitte des Jahrhunderts aufrichtiger vom Frieden, vom einheitlichen demokratischen Land. Becher vermochte so viel harmonische Schönheit in seine politischen Gedichte zu hauchen, wie dies nur zu einer Zeit möglich ist, in der Politik und Humanität vereinigt werden wollten. Die Notwendigkeit der Zeit stellten den Kulturpolitiker Becher in den Vordergrund. Die Anerkennung und das Lob wurden in erster Linie dem Friedenskämpfer und dem Staatsmann gezollt. Becher verwahrte sich dagegen mit einiger Bitternis: „Mißverständnis über Mißverständnis, eines nach dem anderen, und am Ende ein großes Mißverstehen, das tragische Mißverständensein. . . Man wird geehrt nicht deswegen, was ehrenswert ist. Dein Name bezieht Glanz von irgendwelchem Nebensächlichen, aber das, was du bist, worin dein eigentlicher Wert besteht, was deine poetische Substanz darstellt — darüber Schweigen oder bestenfalls konventionelle Anerkennung.“ die „Substanz“ des Dichters, fährt Becher fort, wird die Zukunft bestimmen, er selbst muß aber achten, daß das „andere“, für das man ihn hält, das Eigentliche nicht verdeckt.

Trotz seiner anstrengenden Tätigkeit im öffentlichen Leben läßt die dichterische Produktivität nicht nach; die Bände erscheinen in rascher Folge; ein Drama *Die Winterschlacht* wird zuerst in Prag, dann in Berlin in Brechts Theater aufgeführt. Geschrieben hat Becher dieses Stück schon Jahre vorher, während der großen Schlacht um Moskau, als das Schicksal des Feldzugs gegen die Sowjetunion noch lange nicht entschieden war. Er schilderte bereits, was folgen würde, und sein Drama stellt das Ringen der ehrlichen Menschen und ihr Aufbegehren unter dem Zwang eines ungerechten Krieges und eines rechtswidrigen Systems dar. Brechts Theater, das Berliner Ensemble, brachte das Stück in einer vorzüglichen Aufführung heraus, und der Erfolg mehrte Bechers Ruhm und Ehre.

Doch der Erfolg stumpfte Bechers Empfindlichkeit für Probleme nicht ab, sei es in seiner eigenen Kunst, sei es in der sich neu belebenden Literatur. Mit wachsamer Sorge verfolgte er die im Entstehen begriffene neue deutsche Literatur — seine eigene Lyrik inbegriffen —, und er stellte sich die Frage, ob diese Literatur ihre Aufgabe, ein Volk zur Demokratie und zum Sozialismus auf hohem Niveau zu erziehen, bewältigen könne. Der neue Klassizismus, den sich Becher in der Emigration erarbeitet hatte, strahlte jetzt seine Wirkung auf das aufkommende literarische Leben des ganzen Landes aus. Becher fühlte sich dafür verantwortlich, und er entfaltete im letzten Jahrzehnt seiner schöpferischen Tätigkeit eine überaus wichtige theoretische Arbeit, die in der allgemeinen Theorie der sozialistisch-realistischen Literatur einen anerkannten Rang einnimmt. Überdies befaßte er sich in Notizen, Tagebüchern, aphoristischen Gedankensplittern mit der Ästhetik der modernen Dichtung und in

ihr mit der seiner eigenen. Der neue Klassizismus und die ausgeglichene Form, die in den von Heimweh und Sorge geplagten, von Hoffnung verschönerten Jahren der Emigration mit aufrichtigem und wahren Inhalt erfüllt waren und in den Jahren nach der Heimkehr die traurigen und dennoch süßen Erlebnisse auszudrücken vermochten, mußten jetzt einen neuartigen Lebensinhalt bewältigen.

Bechers letzter Gedichtband *Schritt der Jahrhundertmitte* zeugt von innerer Harmonie und von der stolzen Sicherheit des Menschen, der den Kosmos erobert und sich vertrauensvoll der Zukunft zuwendet. Eines seiner letzten Gedichte, *Planetarisches Manifest* ist eine triumphale Hymne. Die neue Harmonie kann sicherlich nicht mit disharmonischen, zerrissenen oder fragmentarischen Formen ausgedrückt werden. Becher setzte sich in seiner letzten Periode für die abgeklärte und harmonische Form, wenn möglich, noch überzeugter ein und praktizierte sie unerschütterlich. Damit geriet er in Gegensatz zum überwiegenden Teil der westdeutschen Dichtung, die nach der Pseudo-Klassizistik der Kriegs- und Hitlerzeit mit avantgardistischen Formen auf die zwanziger Jahre zurückzugreifen schien. Und da Becher auch im Westen zu den bedeutendsten Vertretern des Expressionismus der zwanziger Jahre gezählt wurde, setzte man ihm die Pistole an die Brust mit der Frage: (in seiner eigenen Formulierung): „Du verkündetest einmal, 1951, man solle die Meister der Vergangenheit nachahmen. Wohlan! Wie wäre es, wenn du einmal den frühern Becher nachahmtest?“ Becher antwortete von seinem abgeklärten Standpunkt aus mit den Worten des modernen Künstlers, der neue Ausdrucksmittel für die moderne Welt sucht: „Immer wieder begegnet man diesem Blödsinn, der spielerisch zu widerlegen wäre, wenn die Leute, die ihn verbreiten, geruhen würden, den früheren Becher wieder zu lesen. Aber sie leben von einer Legende, benötigen diese, da sie ihnen ihre eigene Jugend gleichsam wie in einer Gloriole erscheinen läßt. Wie hoffnungslos veraltet mutet jedoch heute dieser unser Jugendstil an; aber daraus haben auch die unentwegten Modeschöpfer nichts gelernt und meinen, ihre Modetorheiten von heute, ihr absurder Modernismus wäre unserem Jugendstil von gestern überlegen. Nichts dergleichen . . . Ende, nichts als Ende und jämmerlich geht dabei manches Talent zugrunde.“ (*Poetische Konfession*)

Die Form, die in den zwanziger Jahren modern war, kann sie es nach vier Jahrzehnten noch sein? Becher lehnte sie ab. Doch heißt das nicht, daß er all die Ergebnisse verleugnete, die die Dichtung, die deutsche Lyrik seit Goethe und Hölderlin erreichte. Oft befaßte sich Becher mit Rilke, der ebenfalls zu den Bewunderern Hölderlins und den durch ihn Inspirierten gehörte. Bechers moderne und peinlich reine Reime — ein wichtiges Formelement der Lyrik seiner reifen Jahre — stehen der Reimpraxis Rilkes nahe. Er verglich Goethes zartestes Gedicht *Wanderers Nachtlied* mit Rilkes *Grabin-*

schrift, so daß daraus klar werde, der Unterschied liege nicht in der Bravour der Formulierung, sondern in der Klarheit des Sinnes, im Demokratismus der zweierlei Dichtungen, der klassischen und der hermetischen. Becher tadelte die allzu primitiven volksliedhaften Reime der Lyrik Herrmann Hesses und überhaupt seinen ganzen Ton mit der Begründung, sie paßten nicht ins 20. Jahrhundert; man könne mit Mitteln, die vor hundert Jahren aktuell waren, die Problematik der Menschen unseres Jahrhunderts nicht ausdrücken. Becher forderte von der modernen Dichtung klassische Klarheit, künstlerisch geschliffene Form, demokratischen Inhalt; er forderte, daß sie das Erbe der Vergangenheit zeitgemäß verwende; als ewiges Vorbild neben den Klassikern galt ihm die Volksdichtung, doch in keinem von beiden pries er die Form an sich, sondern die endgültige Formulierung. Er wünschte nicht, zu veralteten und heute schon primitiv wirkenden Formen zurückzukehren, sowenig wie die Flüsse zurückfließen können, kann der Fortschritt des Lebens umgekehrt werden. Eine einfache Nachahmung der klassisch reinen Formen oder des Volkslieds kann heute genauso zum Formalismus führen wie die rein formal forcierte Modernität. Der Weg der neuen Primitivität ist genausowenig gangbar wie der der überkomplizierten Modernität. Doch es geht nicht darum, zwischen beiden Möglichkeiten den goldenen Mittelweg zu finden — denn künstlerischer Kompromiß kann nur unbedeutende Werke hervorbringen. Das gemeinsame Ziel der theoretischen Überlegungen Bechers und seiner letzten künstlerischen Bestrebungen ist es, ein Beispiel dafür zu geben, wie man Kompliziertes, Vergangenes und Zukünftiges, Technik, Natur und Gesellschaftswissenschaft, verhassten Krieg und ersehnten Frieden, die Welt, die das 20. Jahrhundert gebären soll und zum Teil schon geboren hat, in seiner neuen Schlichtheit integriert. Ein Beispiel dafür wünscht der Dichter des Werkes *Planetarisches Manifest* auch mit seiner eigenen Dichtung zu geben, deren Werte und Schönheiten in ihrer ganzen Vielseitigkeit uns die im Vergleich zu der dichterischen Ewigkeit langsam vergehende Zeit noch nicht erschlossen hat.

Was ist nun die Bedeutung von Johannes R. Bechers Dichtung und seiner dichterischen Persönlichkeit in der deutschen Lyrik und auch in der internationalen Dichtung des 20. Jahrhunderts? Er hat die gewaltigen Widersprüche unseres Jahrhunderts und ihre Kraftanspannungen zum persönlichen Erlebnis, zum lyrischen Stoff geformt. Er war ein Zeuge des Zusammenbruchs und des Triumphes, ein Zeuge mit internationalem Gesichtskreis. Als sozialistischer deutscher Dichter begriff er, daß wir trotz aller Krisen des Jahrhunderts in einer glorreichen Epoche der Geschichte leben, und daß ihr Glanz und Ruhm über die ganze Menschheit ausstrahlt. Becher betrachtete seine Heimat aus der Weltperspektive, und so konnte er ihre Geschichte besser als jeder andere deutsche Dichter verstehen; deshalb vermochte er als Dichter der neuen deutschen Hymne ein moderner Erbe der Klassiker zu sein, der große deutsche, nationale Lyriker des 20. Jahrhunderts, der auf jede noch so leise Regung seines Vol-

kes mit empfindlichen Nerven reagierte. Doch Becher gehörte nicht nur durch seine Ideologie dem 20. Jahrhundert an; er verstand es, auch in der Form zeitgemäß zu sein, darin, daß er nach den zahllosen Experimenten, Ergebnissen und Frustrationen der modernistischen Richtungen die moderne Schlichtheit theoretisch definierte und in den besten Werken seiner reifen Zeit verwirklichte. Eine der neuen Zeit angepaßte Variante der Schlichtheit; ohne das wäre er nicht zum nationalen Dichter geworden. Wer nicht die Sprache seiner Zeit spricht, kann sie, die Zeit, auch nicht zum Ausdruck bringen. Wer sich das Geheimnis der endgültigen Formulierung nicht zu eignen macht, kann nicht den Anspruch erheben, ein Dichter des ganzen Volkes, ein wahrhaft nationaler Dichter zu sein. Die Nachwelt aber prüft den Dichter von dem Gesichtspunkt aus, was er Neues dem Schaffen seiner Vorgänger hinzugefügt, worin er seine eigene Gegenwart und die in ihr enthaltene Zukunft ausgedrückt hat, besser als jeder andere, einmalig und endgültig für alle Zeiten.

HANS RICHTER

Die Lyrik Bertolt Brechts

Hätten die heutigen bürgerlichen Theoretiker der modernen Lyrik mit ihren engen Dogmen und eigensinnigen Thesen auch nur einigermaßen recht, die Verse Bertolt Brechts wären überhaupt nicht der Rede wert. Denn was Hugo Friedrich, der Autor einer sehr bekannt gewordenen Schrift über die Struktur der modernen Lyrik¹, und mit oder neben ihm viele andere, wenig voneinander Verschiedene als Merkmale des modernen Gedichts ansehen, das wird auch der gründlichste Sucher an der Gedichten Bertolt Brechts nicht entdecken können. (So bleibt denn der Lyriker Brecht in Friedrichs Buch auch vollkommen unberücksichtigt.) Man kann sich vielmehr kaum einen Lyriker denken, von dem sich mit geringerem Recht (in Worten Friedrichs) sagen ließe, seine Sprache sei „nicht mehr Mitteilung“² und er vermeide, „durch beschreibende oder erzählende Verse die objektive Welt... in ihrem objektiven Bestand anzuerkennen“³. Es ist eher umgekehrt: Die Lyrik Brechts erweist sich gegenüber der Tradition, auf die ihr Autor reagiert, und gegenüber der Masse zeitgenössischer Lyrik besonders produktiv gerade als bewußter Versuch, aus der Sicht eines scharfsinnigen Dichters in schöner Zweckmäßigkeit und mit praktischer Verbindlichkeit mitzuteilen, wie die Welt objektiv beschaffen ist.

Als Wieland Herzfelde, der einstige Malik-Verleger, 1950 die Herausgabe der *Hundert Gedichte* vorbereitete, schrieb ihm der zweiundfünfzigjährige Lyriker: „...die vorliegenden Gedichte mögen mich beschreiben, aber sie sind nicht zu diesem Zweck geschrieben. Es handelt sich nicht darum, ‚den Dichter kennenzulernen‘, sondern die Welt und jene, mit denen zusammen er sie zu genießen und zu verändern sucht.“⁴ Diese späte Grundsatzklärung ist aber durchaus kein neues Programm, sondern lediglich die präzise nachträgliche Formulierung eines poetischen Prinzips, das zumindest in keimhafter Form und in spontanem Wirken von Anfang an das lyrische Schaffen Bertolt Brechts bestimmt hat. Deshalb eben scheint es geraten und für die Theorie wie für die Praxis der gegenwärtigen Lyrik nutzbringend zu sein, sich immer wieder neu darauf zu besinnen, was die Brechtsche Lyrik auszeichnet, was sie als ein bedeutender Modellfall lehrt.

Wer den Ansichten folgen wollte, die Verfechter des Nonkonformismus.

in Westdeutschland und anderswo über Brecht verbreiten, der müßte sich glauben machen, die eigentliche Grundposition dieses Dichters sei eben jener Nonkonformismus und nur, soweit Brecht mit ihm konform gehe, leiste er dichterisch Bedeutendes. Daß Poesie und Politik einander ausschließen, hat ja selbst ein Mann wie Hans Magnus Enzensberger auch am Beispiel Brechts zu belegen versucht⁵, und noch sehr viel schlechter Orientierte wollen aus Versen Brechts (vorzugsweise natürlich aus späten, in der Deutschen Demokratischen Republik geschriebenen) eine heimliche Gegnerschaft gegen den Kommunismus herauslesen. Wie falsch und töricht ist das doch! Freilich wurde Brecht nicht als Kommunist geboren, sondern als Sohn eines Fabrikdirektors. Freilich stand der junge Brecht trotz früher und radikaler Oppositionslust ganz im Banne bürgerlichen Denkens. Der Augsburger Gymnasiast schrieb wie viele der damals berühmten deutschen Dichter in der ersten Phase des Weltkriegs noch manche Verse die vom Chauvinismus gezeichnet waren und den deutschen Militarismus eher verklärten, als daß sie ihn kritisiert hätten.⁶ Freilich verschmähte es Brecht dann als mündig Gewordener um so hartnäckiger, sich nach der gescheiterten Novemberrevolution in der Welt des neu etablierten Kapitalismus häuslich einzurichten. Sie und nur sie ist es eben, die vom Dichter angeredet wird, wenn er in einem Gedicht teilnahmslos fragt: „Was erwartet man noch von mir?“⁷ und darauf selbst zur Antwort gibt: „Wer immer es ist, den ihr sucht: ich bin es nicht.“⁸ 1940 bemerkt Brecht im Rückblick auf sein erstes Gedichtbuch, die *Hauspostille*, über seine damalige Position: „Der Dichter solidarisiert nicht einmal mehr mit sich selber: Risus mortis.“⁹ Damit erklärt er jedem aufmerksamen, denkenden Leser, warum er diese Position später ein — für allemal aufgegeben hat, warum er nach gründlichen Marxismus-Studien in den harten Klassenkämpfen gegen Ende der zwanziger Jahre in einer erstaunlich kurzen Frist politisch-weltanschaulich und poetisch-praktisch den Übergang an die Seite der Arbeiterklasse und ihrer revolutionären Partei vollzieht: Denn nichts anderes als dieser Schritt versetzt ihn doch in die Lage, sein buchstäblich nonkonformistisches Dega-gement von der bürgerlichen Gesellschaft endlich faktisch und völlig folgerichtig, mit allen Konsequenzen zu leisten und damit seiner eigenen dichterischen Weiterentwicklung längst fällige notwendige Voraussetzungen zu gewinnen. Einen solchen perspektivisch wachsenden Gewinn etwa wieder preiszugeben konnte Brecht selbstverständlich auch dann nicht geneigt sein, wenn er als nüchterner Dialektiker deutlich sah, daß er gewisse Verluste einschließen mochte. (In den späteren vergleichenden Bemerkungen über die *Hauspostille* und die etwa zehn Jahre jüngeren *Svendborger Gedichte* hat er sich mit diesem Problem aufschlußreich auseinandergesetzt.)¹⁰ Daß Brecht seine letzte Wirkungsstätte in der Deutschen Demokratischen Republik fand und nicht irgendwo anders auf deutschem oder gar nichtdeutschem Boden suchte, erscheint gerade dem Leser seiner Lyrik zwingend und völlig einleuch-

tend. Es genügt eigentlich schon, die *Kinderhymne* zu kennen, die in unseren Lesebüchern steht, und als Gegenstück dazu die schärfste Satire zu lesen, die Brecht nach dem zweiten Weltkrieg geschrieben hat, seine frühe und leider bis heute immer aktueller gewordene Warnung vor dem Wiedererstehen des alten, imperialistischen und faschistischen Deutschland, das Gedicht *Der anachronistische Zug oder Freiheit und Democracy* aus dem Jahre 1947. Und wer sein Exilgedicht *Über die kritische Haltung* durchdacht hat, wird leicht verstehen, daß Brecht keinen unfruchtbaren Nonkonformismus, sondern produktive revolutionäre Parteilichkeit meint, wenn er auch für den Dichter der sozialistischen Gesellschaft eine kritische Haltung angemessen findet; denn in jenem Gedicht aus dem *Messingkauf* heißt es abschließend:

„Die Regulierung eines Flusses
Die Veredelung eines Obstbaumes
Die Erziehung eines Menschen
Der Umbau eines Staates
Das sind Beispiele fruchtbarer Kritik.
Und es sind auch
Beispiele von Kunst.“¹¹

Sucht man nun unter den zahlreichen Zeugnissen von Brechts lyrischer Kunst das früheste große Beispiel fruchtbarer Kritik, so stößt man auf ein Gedicht, das im Leben seines Autors Epoche gemacht hat. Als Bestandteil seines ersten Gedichtbands half es den Ruhm des Lyrikers begründen, und Hitlers Leute beriefen sich gerade auf diese Verse, um Brechts Ausbürgerung aus Deutschland zu begründen. Es ist das Gedicht eines Zwanzigjährigen, aber es weist bereits in mehr oder minder deutlicher Ausprägung eine Reihe von Eigenschaften und Eigenarten auf, die dem Gesamtwerk des genialen Lyrikers Brecht eigen sind. Dieses Gedicht ist die *Legende vom toten Soldaten* aus dem letzten Weltkriegsjahr 1918:

1

„Und als der Krieg im vierten Lenz
Keinen Ausblick auf Frieden bot
Da zog der Soldat seine Konsequenz
Und starb den Heldentod.

2

Der Krieg war aber noch nicht gar
Drum tat es dem Kaiser leid
Daß sein Soldat gestorben war:
Es schien ihm noch vor der Zeit.

3

Der Sommer zog über die Gräber her
Und der Soldat schlief schon
Da kam eines Nachts eine militär-
ische ärztliche Kommission.

4

Es zog die ärztliche Kommission
Zum Gottesacker hinaus
Und grub mit geweihtem Spaten den
Gefallnen Soldaten aus.

5

Der Doktor besah den Soldaten genau
Oder was von ihm noch da war
Und der Doktor fand, der Soldat war k. v.
Und er drückte sich vor der Gefahr.

6

Und sie nahmen sogleich den Soldaten mit
Die Nacht war blau und schön.
Man konnte, wenn man keinen Helm aufhatte
Die Sterne der Heimat sehn.

7

Sie schütteten ihm einen feurigen Schnaps
In den verwesten Leib
Und hängten zwei Schwestern in seinen Arm
Und ein halb entblößtes Weib.

8

Und weil der Soldat nach Verwesung stinkt
Drum hinkt ein Pfaffe voran
Der über ihn ein Weihrauchfaß schwingt
Daß er nicht stinken kann.

9

Voran die Musik mit Tschindrara
Spielt einen flotten Marsch
Und der Soldat, so wie er's gelernt
Schmeißt seine Beine vom Arsch.

10

Und brüderlich den Arm um ihn
Zwei Sanitäter gehn
Sonst flög er noch in den Dreck ihnen hin
Und das darf nicht geschehn.

11

Sie malten auf sein Leichenhemd
Die Farben Schwarz-Weiß-Rot
Und trugen's vor ihm her; man sah
Vor Farben nicht mehr den Kot.

12

Ein Herr im Frack schritt auch voran
Mit einer gestärkten Brust
Der war sich als ein deutscher Mann
Seiner Pflicht genau bewußt.

13

So zogen sie mit Tschindrara
Hinab die dunkle Chaussee
Und der Soldat zog taumelnd mit
Wie im Sturm die Flocke Schnee.

14

Die Katzen und die Hunde schrein
Die Ratten im Feld pfeifen wüst:
Sie wollen nicht französisch sein
Weil das eine Schande ist.

15

Und wenn sie durch die Dörfer ziehn
Waren alle Weiber da
Die Bäume verneigten sich, Vollmond schien
Und alles schrie hurra.

16

Mit Tschindrara und Wiedersehn!
Und Weib und Hund und Pfaff!
Und mitten drin der tote Soldat
Wie ein besoffner Aff.

17

Und wenn sie durch die Dörfer ziehn
Kommt's, daß ihn keiner sah
So viele waren herum um ihn
Mit Tschindra und Hurra.

18

So viele tanzten und johlten um ihn
Daß ihn keiner sah.
Man konnte ihn einzig von oben noch sehn
Und da sind nur Sterne da.

Die Sterne sind nicht immer da
 Es kommt ein Morgenrot.
 Doch der Soldat, so wie er's gelernt
 Zieht in den Heldentod.“¹²

Was also zeichnet die zitierten Strophen, was zeichnet Brechts lyrisches Werk überhaupt aus?

Die bemerkenswerteste Gehaltstendenz der *Legende vom toten Soldaten* ist die ebenso gelassene wie rabiante Invektive gegen „Altdeutschland“, gegen den wilhelminischen Imperialismus, gegen seine Repräsentanten und Funktionäre (vom Kaiser abwärts), gegen seinen Krieg und Tod produzierenden und reproduzierenden Mechanismus. Brecht verfügt 1918 zwar bei weitem noch nicht über die politischen und gesellschaftstheoretischen Voraussetzungen einer gründlichen Analyse des imperialistischen Systems. Aber als scharfsichtiger Beobachter der Kriegsfolgen und als respektloser Teilhaber der in den Volksmassen sich verbreitenden revolutionären oder zumindest kriegsfeindlichen Stimmung vermag er im balladesken Gedicht vom toten Soldaten eine entschieden antiimperialistische Haltung einzunehmen, deren Unwiderruflichkeit ganz offensichtlich ist. Hätte der deutsche November zu annähernd gleichen Ergebnissen geführt wie der Große Oktober in Rußland, so hätte Brechts radikaler Bruch mit dem alten Deutschland vermutlich sehr rasch seine revolutionäre Konsequenz gefunden, die sich nun eben erst in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre durchsetzt: Als erklärter Gegner von Imperialismus, Militarismus und Krieg, der er einmal geworden ist und der er bleibt, wird er folgerichtig zum Anhänger und Mitkämpfer der entschiedensten Gegner von Imperialismus, Militarismus und Faschismus, wird der Dichter Brecht zum literarischen Repräsentanten der marxistisch-leninistischen Arbeiterbewegung. Das erste Gedicht Brechts, das die welthistorische Bedeutung der Oktoberrevolution würdigt und zugleich sein erstes Bekenntnis zur Sache des proletarischen Befreiungskampfes überhaupt ausdrückt, ist bezeichnenderweise die *Ballade vom Stahlhelm*, ein politisches Gelegenheitsgedicht aus dem Jahre 1927; seine Verse richten sich gegen das gefährliche, symptomatische Treiben des faschistisch-militaristischen deutschen Frontsoldatenbundes, und sie sind in bewußter Übereinstimmung mit dem Kampf der Kommunistischen Partei Deutschlands zur unmittelbaren Unterstützung ihrer Offensive geschrieben.¹³ Und noch das späte Kinderlied *Vom kriegerischen Lehrer*, 1950 als Reflex auf die demokratische Schulreform im östlichen Teil Deutschlands entstanden, bekundet die seither das ganze Werk Brechts bestimmende Einheit antiimperialistischer, antifaschistischer und sozialistischer Haltung. Gegen den kriegsfreundlichen Nazilehrer und dessen Idol, den legendären Preußenkönig Friedrich II., setzt Brecht als positives Gegenbild den bewährten

Arbeiterführer und ersten Präsidenten des friedlichen deutschen Staats der
Werkstätigen:

„Da war der Lehrer Huber
Der war für den Krieg, für den Krieg.
Wenn er sprach vom Alten Fritzen
Sah man sein Auge blitzen
Aber nie bei Wilhelm Pieck.
Da kam die Waschfrau Schmitt
Die war gegen Dreck, gegen Dreck.
Sie nahm den Lehrer Huber
Und steckt' ihn in den Zuber
Und wusch ihn einfach weg.“¹⁴

Das große politische Thema der *Legende vom toten Soldaten*, das vom reifen Brecht neu ergriffen, nicht mehr losgelassen und immer weiter präzisiert wird, korrespondiert mit einem bedeutenden philosophischen Anliegen, das in dem Gedicht von 1918 zwar noch nicht ausdrücklich vorgetragen, aber doch schon deutlich erkennbar darin enthalten ist. Das nüchtern-zornige Pathos der *Legende*, das aus der Empörung des zeitweilig Betrogenen gegen seine Betrüger herauswächst, setzt in der Weltanschauung des Dichters den nachdrücklichen humanistischen Anspruch auf Lebensbedingungen voraus, die das Leben nicht mindern und verkürzen, sondern ihm vollen Raum geben. Der tote Soldat ist der mißbrauchte Bruder des Mannes Baal, er ist ein unglücklicher Bruder jener Abenteurer und Seeräuber, mit denen der Dichter der *Hauspostille* ungebändig und sprachgewaltig, wenigstens in der Phantasie aus der bürgerlichen Welt kraftvoll ausbrechend, seine Forderung nach Möglichkeiten uneingeschränkter Selbstverwirklichung des Menschen herausstellt. Als die gleichnishafte satirische Darstellung systematischer Manipulationen, die einen Toten zugunsten seiner Töter erneut zum Gang in den Tod bringen, deutet Brechts *Legende vom toten Soldaten* auf einen gesellschaftlichen Sachverhalt, den der Dichter in der Folgezeit immer gründlicher erkennen und zeigen lernt: der Kritik an den großen Männern¹⁵ und den großen Städten¹⁶ fügt sich die Kritik am Geld an¹⁷, und endlich folgt die Kritik an den Verhältnissen, von denen bei Brecht seit dem *Lesebuch für Städtebewohner* und den Songs der *Dreigroschenoper* immer wieder ausdrücklich oder der Sache nach die Rede ist.¹⁸ Der Autor des Stücks *Die Mutter* vermag dann schon in höchster Verallgemeinerung aussprechen zu lassen, was der Dichter der *Legende vom toten Soldaten* vorerst nur — aber bereits mit vollkommener Präzision — dargestellt hatte: „... das Schicksal des Menschen ist der Mensch“¹⁹. (Das sagt die Heldin jenes Stücks, Pelagea Wlassowa, als sie ihren Sohn Pawel im Klassenkampf verloren hat und die Hausbesitzerin ihr die Bibel und den lieben Gott als Trost anbietet.)

Die in Brechts Gedicht enthaltene Kritik am Pfaffen richtet sich nicht nur gegen die damalige Kirche als ein willfähiges Organ der wilhelminischen Kriegsmaschinerie, sondern auch und gerade gegen die von ihr getragenen Auffassungen, die schon Heine aus sozialen und politischen Gründen abgewiesen hatte. Hier wie in vielen Gedichten aus Bertolt Brechts *Hauspostille* und ihrem Umkreis setzt sich unerbittliche Religionskritik in Poesie um, eine Kritik, die ihrerseits politische und soziale Wurzeln hat. In einem Brechtschen Notizbuch von 1919 lesen wir: „Gott, das war das hohe C der Romantik. Der Abendhimmel über dem Schlachtfeld, die Gemeinsamkeit der Leichen, ferne Militärmärsche, der Alkohol der Geschichte, das war die Romantik der Schlachtfelder, die Zuflucht der Sterbenden und der Mörder.“²⁰ Der kausale geschichtliche Zusammenhang, in dem der junge Brecht zu seiner massiven poetischen Polemik gegen die Religion ansetzt, wird hier restlos deutlich. Allerdings wirken die Erfahrungen von Krieg und Kriegsfolgen auch mittelbar, nämlich eben durch die Verstärkung des Lebensdrangs, der sich als solcher notwendig gegen alle religiös motivierten Einengungen des Daseins auflehnt. Die poetische Destruktion der bürgerlichen Ideologie, wie sie der Dichter der *Hauspostille* betreibt, findet deshalb ihr Zentrum in der Religionskritik, in der poetischen Postulierung eines Materialismus, der dann aus einem Freibrief für das lebenshungrige, baalische Individuum bald zur Grundlage einer neuen Geschichtsauffassung und eines neuen Humanismus wird.

Die Einsicht in die Notwendigkeit völliger Selbstverantwortung des Menschen bedeutet für Brecht einen weiteren Grund zur Orientierung auf den Marxismus-Leninismus, und was als Religionskritik beginnt, entfaltet sich in seinem lyrischen Werk folgerichtig als eine Fülle poetischer Aussagen über die Erfordernisse menschlichen, menschenwürdigen Lebens. Die Reihe solcher Aussagen ist lang und bunt; sie reicht von den *Geschichten aus der Revolution* (1929) bis zur *Erziehung der Hirse* (1951), von den *Wiegenliedern* (1932) bis zur späten Replik Brechts auf sein bekanntes Hauspostillen-Gedicht *Von der Freundlichkeit der Welt*. Dieses kurz vor seinem Tode geschriebene Gegenlied läßt die einstige Kritik an religiöser Verführung²¹ ebensoweit hinter sich wie den individualistischen Lebensanspruch Baals, aber beides ist in der reifen lyrischen Äußerung Brechts aufgehoben, mit der er als Materialist und Politiker Marxscher Prägung weise aktivierend für ein gutes und schönes Leben der Menschen plädiert:

Gegenlied zu „Von der Freunlichkeit der Welt“

Soll das heißen, daß wir uns bescheiden
 Und „so ist es und so bleib es“ sagen sollen?
 Und, die Becher sehend, lieber Dürste leiden
 Nach den leeren greifen sollen, nicht den vollen?

Soll das heißen, daß wir draußen bleiben
Ungeladen in der Kälte sitzen müssen
Weil da große Herrn geruhn, uns vorzuschreiben
Was da zukommt uns an Leiden und Genüssen?

Besser scheint's uns doch, aufzubegehren
Und auf keine kleinste Freude zu verzichten
Und die Leidenstifter kräftig abzuwehren
Und die Welt uns endlich häuslich einzurichten!²²

Über diesen abgeschlossenen, mit Reimfreudigkeit klangvoll gerundeten Strophen wollen wir jedoch das freilich diffuse Fragment eines umfassenden philosophischen Gedichts nicht vergessen, das Brecht am Ende des 2. Weltkriegs nach dem Vorbild des Lukrez zu arbeiten begonnen und immerhin schon in beachtlichem Umfang ausgeführt hat. Denn dieses bereits als Projekt imposante *Lehrgedicht von der Natur der Menschen* mit seiner poetischen Umsetzung des *Manifests der Kommunistischen Partei* in moderne Hexameter hätte ein mächtiger Gipfel der Brechtschen sozialistisch-humanistischen Weltanschauungsdichtung werden können.

Neben den bisher genannten Themen und Motiven stecken in dem ersten großen Gedicht Bertolt Brechts aber noch weitere, die für seine Lyrik wesentlich werden sollten und charakteristisch sind. Die Natur, der gewaltige, der modernen bürgerlichen Gesellschaft mit elementarer poetischer Gewalt entwendete Entfaltungsraum der *Hauspostille*, ist auch der erhabene Rahmen des Legenden-Geschehens. Unter den klaren Sternen des weit entfernten Himmels tritt das Makabre des Vorgangs mit besonders schockierender Deutlichkeit in Erscheinung. Und mitbetroffen von der schauerlichen Vehemenz des Todeszugs sind in der Ballade selbst jene Naturgegenstände, die sonst in Brechts Lyrik einen bemerkenswerten Vorzugsplatz erhalten: die Bäume. Das wäre eine eigene Studie wert: Vom *Brennenden Baum* aus dem Jahr 1913 über wichtige Hauspostillengedichte²³, Die Lieder vom *Pflaumenbaum* und der *Pappel vom Karlsplatz* bis zu den *Tannen* in den *Buckower Elegien* reihen sich die bedeutsamen Verse Brechts, in denen der Baum als ein großes Stück Natur Darstellungsgegenstand, Ansatzpunkt zur Reflexion oder unmittelbarer Partner des lyrischen Ichs ist.

Tod und Verwesung, in der *Legende vom toten Soldaten* als Kennzeichen eines politisch-historischen Zustands fixiert, spielen in der gesamten frühen Lyrik Brechts eine sehr große Rolle. Eben darin offenbart sich die tiefe Krisenhaftigkeit, von der Brechts Weltanschauung in der ersten Hälfte seines dritten Jahrzehnts geprägt ist. Die Desillusionierung wird bis an den Rand des Nihilismus getrieben, und das fast krampfhafteste Bestreben des Dichters, jeglicher Verklärung der Wirklichkeit zu begegnen, führt ihn gelegentlich in die Nachbarschaft Gottfried Benns, ins unproduktive Extrem und bis zur unkri-

tischen Poetisierung des Ekelhaften. *Die Ballade vom Liebestod* kann als markantestes Exempel gelten. Mit Recht hat der Dichter die dekadenten Züge seiner Hauspostillen-Gedichte rückschauend scharf kritisiert. Mit vollem Recht deutet er aber auch auf den inneren Zusammenhang zwischen seiner damaligen Weltanschauungskrise und der Krise der ihn umgebenden Gesellschaft hin. „Der Großteil der Gedichte handelt vom Untergang“, sagt Brecht, „und die Poesie folgt der zugrunde gehenden Gesellschaft auf den Grund. Die Schönheit etabliert auf Wracks, die Fetzen werden delikat. Das Erhabenen wälzt sich im Staub, die Sinnlosigkeit wird als Befreierin begrüßt.“²⁴ Die Todes- und Verwesungsmotivik dient dem Dichter bereits sehr früh auch zur bewußten Gestaltung solcher politischen und sozialen Verhältnisse, die er anders noch nicht zu erfassen und zu bewerten vermag. Deutschland, in den ersten Kriegsgedichten des Augsburger Gymnasiasten noch hochgehalten, in der *Legende vom totem Soldaten* desto grimmiger bloßgestellt und satirisch abgekanzelt, wird in Versen aus dem Jahre 1920 als „Aasloch Europas“, als „Nimmerleinsland“, dessen Herz „vermodert“ sei, indigniert zugunsten Amerikas verabschiedet²⁵. Die Verwesung wird als Bild des Gesellschaftszustands eingesetzt die Verfassung des toten Soldaten wird als die Verfassung seines Landes aufgewiesen. Das Verwesungs- und das Deutschland-Motiv werden identisch, und diese Identifizierung wird erst aufgehoben, als Brecht politisch-weltanschaulich festes Land gewinnt.

Die *Legende vom toten Soldaten*, Brechts erstes kritisches Deutschland-Gedicht, steht am Anfang einer ganzen Reihe gewichtiger (und fast ausnahmslos bitterer) Deutschland-Gedichte: Nach der Verabschiedung der Illusionen über Amerika (sie erfolgt mit dem großen Poem *Verschollener Ruhm der Riesenstadt New York*), nach Brechts Entdeckung des Klassenkampfes und nach seiner Entscheidung für die Teilnahme an diesem Kampf auf der Seite des Proletariats findet seine Deutschland-Lyrik in den dreißiger Jahren ihre Fortsetzung auf vollkommen neuen Grundlagen. Der ins Exil gezwungene Dichter, der fünfzehn Jahre zuvor sein Vaterland wegen dessen Chauvinismus und Imperialismus kalt und böse verworfen hatte, apostrophiert dieses gleiche, noch gefährlicher gewordene Land nun schmerzlich und anklagend zugleich als seine „bleiche Mutter“; der Dichter, der die Klassenverhältnisse analysieren gelernt hat, kehrt zum Gedicht über Deutschland zurück:

Deutschland

Mögen andere von ihrer Schande sprechen,
ich spreche von der meinen.
O Deutschland, bleiche Mutter!
Wie sitztest du besudelt

Unter den Völkern.
Unter den Befleckten
Fällst du auf.

Von deinen Söhnen der ärmste
Liegt erschlagen.
Als sein Hunger groß war
Haben deine anderen Söhne
Die Hand gegen ihn erhoben.
Das ist ruchbar geworden.
Mit ihren so erhobenen Händen
Erhoben gegen ihren Bruder
Gehen sie jetzt frech vor dir herum
Und lachen in dein Gesicht.
Das weiß man.

In deinem Hause
Wird laut gebrüllt, was Lüge ist
Aber die Wahrheit
Muß schweigen.
Ist es so?

Warum preisen dich ringsum die Unterdrücker, aber
Die Untererückten beschuldigen dich?
Die Ausgebeuteten
Zeigen mit Fingern auf dich, aber
Die Ausbeuter loben das System
Das in deinem Hause eronnen wurde!
Und dabei sehen dich alle
Den Zipfel deines Rockes verbergen, der blutig ist
Vom Blut deines
Besten Sohnes.
Hörend die Reden, die aus deinem Hause dringen, lacht man.
Aber wer dich sieht, der greift nach dem Messer
Wie beim Anblick einer Räuberin.

O Deutschland, bleiche Mutter!
Wie haben deine Söhne dich zugerichtet
Daß du unter den Völkern sitztest
Ein Gespött oder eine Furcht!²⁶

Dieser einen Elegie, mit der Brecht seinen zweiten Gedichtband beschloß, folgten unmittelbar und in dichter Folge viele deutsche Satiren, kleine und große, über das Ende des zweiten Weltkriegs hinaus bis hin zum *Anachronistischen Zug* von 1947. Doch die Gründung des ersten deutschen Arbeiter- und Bauern-Staats gibt dann doch endlich, endlich die Gelegenheit für ein Deutschland-Gedicht vollkommen neuer Qualität. Noch immer ist Streitbarkeit vonnöten. Aber die Polemik gegen das schwarz-weiß-rote, gegen das braune und gegen das halb schwarz, halb braun renovierte alte Deutschland ist in der *Kinderhymne* von 1950 nur untergeordneter Bestandteil eines größeren Ganzen, das mit überlegener, ruhiger Sicherheit, mit gewinnender Schönheit und mit anhaltender Gültigkeit ausdrückt, daß ein gutes Deutschland nötig und möglich ist:

Anmut sparet nicht noch Mühe
Leidenschaft nicht noch Verstand
Daß ein gutes Deutschland blühe
Wie ein andres gutes Land.

Daß die Völker nicht erleichen
Wie vor einer Räuberin
Sondern ihre Hände reichen
Uns wie andern Völkern hin.

Und nicht über und nicht unter
Andern Völkern wolln wir sein
Von der See bis zu den Alpen
Von der Oder bis zum Rhein.

Und weil wir dies Land verbessern
Lieben und beschirmen wir's
Und das liebste mag's uns scheinen
So wie andern Völkern theirs.²⁷

Selbst der bescheidenste Versuch einer Antwort auf die unbescheidende Frage nach den Wesenszügen der Brechtschen Lyrik muß außer den nötigsten Hinweisen auf ihre politisch-weltanschaulichen Grundpositionen und auf ihren thematisch-motivischen Grundbestand vor allem anderen Auskünfte darüber geben, welche spezifisch poetische Grundhaltung ihr das Gepräge gibt. Und auch diese Haltung wird schon, sofern ein einzelnes Gedicht sie überhaupt zu veranschaulichen vermag, am Beispiel der *Legende vom toten Soldaten* mit aller wünschenswerten Deutlichkeit erkennbar. Ihr Verfasser ist ein Lyriker, der (erstaunlicherweise von den frühesten uns bekannten Gedichten an) vor-

zugsweise die Haltung eines Darstellenden, Zeigenden, Berichtenden einnimmt. Die *Legende vom toten Soldaten* ist ein exemplarischer Fall solchen Zeigens. Die mit Ironie gehandhabte Form der Moritat, mindestens im gleichen Maße von Wedekind wie von der sogenannten unliterarischen Tradition (dem Bänkelsang) angeregt, verrät gleich sehr viel über den Dichter, der sich ihrer bedient: Der Lyriker Brecht vermeidet es, sich in den großen Chor derer zu mischen, die er später boshaft und vieldeutig die Druck-Künstler²⁸ nannte; seine Verse wollen nicht Ausdruck, sondern Darstellung sein, nicht lehrhafte, aber belehrende, und sie sind nicht für den Druck, sondern für den Gebrauch bestimmt, handgreiflich merkbar, singbar. Zu einer Zeit, da ein anspruchsvoller deutscher Lyriker, wenn er nicht wie Börries von Münchhausen und andere zum Glück vergessene Leute zur reaktionären Partei der zivilisationsfeindlichen Heimatdichter gehört, kaum mehr eine Ballade zu schreiben geneigt ist²⁹, modelt Brecht den alten Bänkelsang zu einer hohen Form moderner Balladenpoesie um. Und ohne sich im entferntesten auf diese spezielle Möglichkeit festzulegen, hält er doch am Prinzip balladesker Darstellung fest, um es in jeder erdenklichen Weise zu erproben und abzuwandeln. Auch ausgesprochen moritatenhafte Gedichte folgen noch bei Gelegenheit, z. B. *Apfelböck oder die Lilie auf dem Felde*, *Die Moritat vom Reichstagsbrand*, die *Ballade vom 30. Juni* und — um einen ganz anders gearteten Fall zu nennen — das Lied *Und was bekam des Soldaten Weib* aus *Schwejk im zweiten Weltkrieg*. Aber neben derartigen Gedichten und neben den ausgemachten, eigentlichen Balladen (etwa der *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* oder dem *Kinderkreuzzug*) pflegt und entwickelt Brecht einen speziell für ihn charakteristischen Gedichttyp: die Chronik. Mit der Ballade und der Moritat hat sie gemeinsam, daß sie einen Vorgang eine mehr oder weniger dramatische Begebenheit darstellt. Aber die Chronik unterscheidet sich von der Ballade doch auf bemerkenswerte Weise, nämlich dadurch, daß sie den Vorgang mit größerer Distanz behandelt, und zwar nicht auf die der modern-ironischen Moritat eigene Weise, sondern durch entschiedenes Reflektieren. So wie der Theatermann Brecht Stücke und eine Spielweise erarbeitet, die dem Zuschauer erlauben und ihn sogar möglichst veranlassen sollen, sich mit seinem gedanklichen Urteil in die dramatisch-theatralische Darstellung einzuschalten, so lockert der Lyriker auch die traditionelle geschlossene Balladenform, um zusammen mit dem Leser klar und ausdrücklich urteilend in den jeweils dargestellten Vorgang einzudringen. Als Chronist berichtet er scheinbar sine ira et studio, buchstäblich distanziert und distanzierend von Begebenheiten, die er in Zeitungen, Büchern und im Leben selbst gefunden oder, dem Leben folgend, erfunden hat. Seine Teilnahme daran drückt sich selten auf jene enthusiastisch-aufgeregte Weise aus, die Goethe als Kennzeichen lyrischer Dichtung ansieht³⁰. Sie drückt sich vielmehr in der verallgemeinernden Reflexion aus, durch die unter seinen Dichtershän-

den die alte Ballade zur modernen Chronik umgestaltet wird. Die Zeitungsnachricht aus Turkestan, daß dort Teppichweber die für eine Lenin-Büste gesammelten Geldmittel zum Kampf gegen die Malaria verwendeten, reproduziert Brecht nicht einer überredend vorgetragenen lyrischen Geschichte, sondern er bietet eine dokumentierende Erörterung. Sein bekanntes Gedicht *Die Teppichweber von Kujan-Bulak ehren Lenin* beginnt mit Bemerkungen über die Zahl und die Art der vielen Lenin-Ehrungen, die es in aller Welt gegeben hat und gibt; so weist er ausdrücklich auf die Eigenart der im folgenden dargestellten Lenin-Ehrung hin. Und die Darstellung des von ihm dann berichteten Vorgangs wird durch urteilende Äußerungen über seinen Sinn ergänzt. In anderen Fällen sind lyrischer Bericht objektiven Geschehens und Reflexion des Berichterstatters über das Geschehen noch gleichwichtiger gefaßt und sehr viel enger verflochten. In seinem Gedicht *Inbesitznahme der großen Metro durch die Moskauer Arbeiterschaft am 27. April 1935* beschränkt sich Brecht nicht auf die einfache, handlungsbetonte Abbildung des in der Überschrift genannten Ereignisses, sondern wählt und versteht es als geeigneten anschaulichen Anlaß geschichtsphilosophischer Betrachtungen. Indem er gleich anfangs die außerordentliche Tatsache betont, daß da schwere Arbeit mit Freude geleistet wurde, stellt er immanent die Frage nach den Bedingungen, unter denen so etwas überhaupt möglich ist. Indem er die Inbesitznahme der Metro als die sachkundige, stolze und heitere Wiederbegegnung der Arbeiter mit dem Werk ihrer Hände darstellt, legt er uns die Antwort auf jene Frage schon nahe. Im Schlußteil des Gedichts aber wird sie eigens ausgesprochen und bildet die Krönung des Ganzen. Der Chronist erweist sich vollends als Philosoph, der eine veränderte Welt entdeckt und interpretiert, um die weitere Veränderung der Welt zu befördern:

„... es sah der wunderbare Bau
 Was keiner seiner Vorgänger in vielen Städten vieler Zeiten
 Jemals gesehen hatte: als Bauherren die Bauleute!
 Wo wäre dies je vorgekommen, daß die Frucht der Arbeit
 Denen zufiel, die da gearbeitet hatten? Wo jemals
 Wurden die nicht vertrieben aus dem Bau
 Die ihn errichtet hatten?
 Als wir sie fahren sahen in ihren Wagen
 Den Werken ihrer Hände, wußten wir:
 Dies ist das große Bild, das die Klassiker einstmals
 Erschüttert voraussahen.“³¹

Ein ähnliches und doch wieder ganz anderes Beispiel solcher Brechtschen Chroniken ist die als Kantatentext geschriebene Dichtung *Die Erziehung der Hirse*. Hier lag ja nun die Möglichkeit reflexionsloser Darstellung besonders nahe: das Lebenswerk des einstigen kasachischen Nomaden, der nach der Revolution seßhaft, zum beispielgebenden Hirsezüchter und zum Partner

bedeutender Akademiemitglieder, also ein neuer oder überhaupt erst Mensch wird, das Lebenswerk dieses Mannes ließ sich ganz und gar als Handlung zeigen. Aber auch in diesem Falle sucht Brecht Wege, mit dem Gedanken zwischen die Begebenheiten zu dringen, Raum für die Entfaltung des urteilenden, aktivierenden Verstands zu schaffen. Den Gang der Handlung unterbrechen sentenziöse, mitunter sogar appellierende Verallgemeinerungen wie diese:

„So wie die Erde ist
Muß die Erde nicht bleiben.
Sie anzutreiben
Forscht, bis ihr wißt!“³²

Und:

„Träume! Goldnes Wenn!
Sieh die schöne Flut der Ähren steigen!
Säer, nenn
Was du morgen schaffst, schon heut dein Eigen!“³³

Oder schließlich:

„Laßt uns so mit immer neuen Künsten
Ändern dieser Erde Wirkung und Gestalt
Fröhlich messend tausendjährige Weisheit
An der neuen Weisheit, ein Jahr alt.“³⁴

So kennzeichnend die vorgeführten Arten der lyrischen Chronik für den Dichter auch sind, Chronist ist der Lyriker Brecht noch auf ganz andere Weise und in einem erstaunlich weiten Umfang. Spontan von Anfang an, mit politischer und philosophischer Bewußtheit seit seinem Übergang auf die Position des Marxismus-Leninismus, reagiert der Lyriker Brecht auf die Vorgänge in seinem geschichtlichen Lebensraum in einer Weise, die über diese Vorgänge aufschlußreich unterrichtet. Das gilt eben schon für die *Moderne Legende* von 1914, dessen sechzehnjähriger Autor bereits die reife Geste des Zeigens zu eigen ist: Das Gedicht deutet, von der chauvinistischen Ideologie des offiziellen Deutschland überraschend unberührt, eindringlich auf die grausame Wirklichkeit des Krieges; den Siegesmeldungen folgen die Meldungen der Verluste:

„In der Nacht noch spät
Sangen die Telegrafendräh't
Von den Toten, die auf dem Schlachtfeld geblieben —
Siehe, da ward es still bei Freunden und Feinden.
Nur die Mütter weinten
Hüben und drüben.“³⁵

Wenngleich die Gestik des Lyrikers nur ausnahmsweise so offensichtlich von der Lutherschen Bibel geprägt ist wie hier, das „Siehe“ kehrt doch als immanente Geste in Brechts lyrischen Äußerungen immer wieder, und immer wieder weist es in die Richtung wichtiger geschichtlicher Tatsachen oder Vorgänge.

Das prägnanteste Anschauungsmaterial dafür liefert eine Arbeit, die man als das lyrische Hauptwerk Brechts aus den Jahren des zweiten Weltkriegs bezeichnen darf, seine (erst 1955 erschienene) *Kriegsfibel*. Zu sorgfältig ausgewählten Fotos aus der internationalen Presse schrieb der Dichter in den ersten vierziger Jahren epigrammatische Vierzeiler, in denen er auf die Fotos und durch sie hindurch auf den zweiten Weltkrieg, seine Erscheinungen und sein Wesen, seine Ursachen und seine Folgen zeigt. Wie der Moritatensänger auf dem Jahrmarkt eine grausige Bildergeschichte vorführt und erläutert, so demonstriert und erklärt Brecht als Autor seiner fotoepigrammatischen *Kriegsfibel* mit genauem Blick und genauem Wort der Mitwelt wie der Nachwelt das grausige Ereignis des zweiten Weltkriegs. Aus der Reihe der 69 Epigramme sei hier wenigstens eine Probe zitiert; der Vierzeiler gehört zu einem Bild, das Hitler bei einer Rede vor Arbeitern eines Rüstungsbetriebs zeigt:

„Seht ihn hier reden von der Zeitenwende.
Es ist Sozialismus, was er euch verspricht.
Doch hinter ihm, seht, Werke eurer Hände:
Große Kanonen, stumm auf euch gerichtet.“³⁶

Die ältere, das erste Kapitel der *Svendborger Gedichte* bildende *Deutsche Kriegsfibel* Brechts ist noch vor dem Ausbruch des Krieges entstanden und bleibt selbstverständlich ganz aufs Wort beschränkt. Aber selbst für dieses Werk gilt grundsätzlich das gleiche wie für die spätere *Kriegsfibel*; auch hier zeigt und demonstriert der Dichter. Die Warnung vor dem bevorstehenden Krieg wird ausgesprochen, indem das künftige Einzelschicksal lakonisch als bereits vollzogen hingestellt wird:

„AUF DER MAUER STAND MIT KREIDE:

Sie wollen den Krieg.
Der es geschrieben hat
Ist schon gefallen.“³⁷

Und in der scheinbar reflexionslosen, demonstrierenden Beschreibung der sozialen Verhältnisse wird die Problematik einer halben Epoche erfaßt:

„DIE ARBEITER SCHREIEN NACH BROT!“

Die Kaufleute schreien nach Märkten.
Der Arbeitslose hat gehungert. Nun
Hunger der Arbeitende.
Die Hände, die im Schoß lagen, rühren sich wieder:
Sie drehen Granaten.“³⁸

Den Charakter gestischer Demonstration und Argumentation tragen auch die geschichtsphilosophischen Gedichte und Lieder aus den dreißiger Jahren: die *Fragen eines lesenden Arbeiters* ebenso wie die Kinderlieder vom *Gottseibeiuns* und vom *Schneider von Ulm* oder schon das *Lob des Kommunismus* aus der *Mutter* und andere Lieder aus Stücken. Eine Form lyrischen Zeigens, die dem Dramatiker Brecht natürlich besonders naheliegt und bei ihm vielfältige Anwendung findet, ist das eben berührte Rollengedicht. Greifen wir gleich einen besonders klassischen Fall heraus, das erste der vier *Wiegenlieder* aus dem Jahre 1932. Es vermittelt uns in ebenso schlichten wie tiefen Versen das intensive Bild einer Arbeiterfrau, zusammen mit einer genauen Vorstellung von den historischen Bedingungen ihres Lebens und seiner notwendigen Veränderung:

„Als ich dich gebar, schrien deine Brüder
Schon um Suppe, und ich hatte sie nicht.
Als ich dich gebar, hatten wir kein Geld für den Gasmann.
So empfindest du von der Welt wenig Licht.

Als ich dich trug all die Monate
Sprach ich mit deinem Vater über dich.
Aber wir hatten das Geld nicht für den Doktor
Das brauchten wir für den Brotaufstrich.

Als ich dich empfang, hatten wir
Fast schon alle Hoffnung auf Brot und Arbeit begraben
Und nur bei Karl Marx und Lenin stand
Wie wir Arbeiter eine Zukunft haben.“³⁹

Solche gestische Rollenlyrik findet sich in Brechts Werk allenthalben und in den mannigfachsten Variationen vom Vierzeiler der zweiten *Kriegsfibel*, vom Kinderlied *Mein Bruder war ein Flieger* bis zu der weitgehend monologisch formulierten, starken und umfangreichen Adresse *An die deutschen Soldaten im Osten* und bis zum sinnlicheren erotischen Lied, das 1950 mit der unverhohlenen Freude am Liebeserlebnis zugleich die Möglichkeit glücklichen Lebens in einer neuen, menschlichen Welt ausspricht:

Als ich nachher von dir ging
An dem großen Heute
Sah ich, als ich sehn anfang
Lauter lustige Leute.

Und seit jener Abendstund
Weißt schon die ich meine
Hab ich einen schönern Mund
Und geschicktere Beine.

Grüner ist, seit ich so fühl
Baum und Strauch und Wiese
Und das Wasser schöner kühl
Wenn ichs auf mich gieße.“⁴⁰

Und das politische Kampflied? Der Sprung mag groß oder wenigstens unvermittelt erscheinen. Aber daß das Glück Liebender und alles Glück des einzelnen einen gesellschaftlichen Boden braucht, hat gerade Brecht immer wieder nachdrücklich ausgesprochen. Das Liebeslied setzt Existenz und historische Wirkung politischer Kampflieder voraus. Es ist nicht denkbar ohne das *Solidaritätslied*, ohne das *Einheitsfrontlied*, ohne das *Aufbaulied*. Und diese Gedichte sind auch als chorische Rollengedichte dem Wiegenlied wie dem Liebeslied verwandt. Sie reihen sich als historisch wirksam gewordene poetische Dokumente der Epochengeschichte den vielen Texten ein, die uns den Lyriker Brecht in der Haltung eines Zeigenden zeigen.

Zu den auffallendsten Eigenarten des Lyrikes Bertolt Brecht gehört ein weiterer Zug, der schon dem Dichter der *Legende vom toten Soldaten* eignet: die Neigung zum Parodistischen. Sie hat vor allem zwei Quellen: Das große Bedürfnis des Dichters, überliefertes, falsches oder doch für falsch gehaltenes Bewußtsein poetischer Kritik zu unterziehen, und die enorme Fähigkeit, dieser Kritik vorgeformte Gegenstände zu entdecken, mit denen die Auseinandersetzung zumindest dadurch lohnt, daß sie zu einem künstlerisch überzeugenden Ergebnis führt. Als Mittel satirischer Aggression und Entlarvung spielt die Parodie im Kampf des Lyrikers Brecht gegen Imperialismus und Faschismus naturgemäß eine große Rolle. Seine Gedichte auf *Drei Paragraphen der Weimerer Verfassung* beginnen als parodierende Exegese des verlogenen oder leeren Verfassungstexts. So wie der Autor der *Hauspostille* einen landläufigen christlichen Choral parodistisch verkehrte (*Großer Dankchoral*), so parodiert der exilierte Brecht das unsägliche faschistische Horst-Wessel-Lied, so schreibt er Hitler-Choräle als Kontrafakturen zu bekannten religiösen Gesängen wie beispielsweise *Nun danket alle Gott* oder *Befiehl du deine Wege*. Goethes berühmtes Gedicht *Wanderers Nachtlied* fordert den Parodisten Brecht mehrfach

zu poetischen Gegenaktionen heraus, denn er hält es für eine gefährliche Verklärung der gesellschaftlichen Wirklichkeit. In seiner *Liturgie vom Hauch* dient die Goethe-Parodie am Ende dazu, die Notwendigkeit der politischen und sozialen Revolution provokatorisch ins Bild zu bringen; es heißt dort grimmig:

„Da schwiegen die Vögelein nicht mehr
Über allen Wipfeln ist Unruh
In allen Gipfeln spürest du
Jetzt einen Hauch.“⁴¹

Während hier jede einzelne Aussage des parodierten Gegenstands in ihr Gegenteil gewendet wird, gerät die zweite Brechtsche Parodie des gleichen Goethe-Gedichts als eine verkehrende Modernisierung des Ganzen gründlich anders die Polemik gegen Goethe tritt hier zurück hinter der elegischen Kritik an der im Bilde der Großstadt gefaßten Welt des Kapitalismus. Das nur versteckt parodistische Gedicht gewinnt aus den vom Dichter verneinten Goethe-Versen wichtige Voraussetzungen seiner eigenen Prägnanz und Schönheit (*Über die Städte*):

„Unter ihnen sind Gossen
In ihnen ist nichts, und über ihnen ist Rauch.
Wir waren drinnen. Wir haben nichts genossen.
Wir vergingen rasch. Und langsam vergehen sie auch.“⁴²

Derartig sublimale Parodie enthält ja auch die schon zitierte *Kinderhymne*. Mit ihrer programmatischen Feststellung „Und nicht über und nicht unter/Andern Völkern wolln wir sein“⁴³ parodiert sie die vom Dichter verworfene alte Nationalhymne, übrigens durchweg deren Rhythmus folgend. Vermeidet man es, den Begriff der Parodie unangemessen eng zu fassen, dann wird man sehen, in welchem weitem Umfang Brechts Lyrik parodistische Züge trägt. Aber das ist nicht überraschend, liegt dem aufklärerischen, kritischen Dichter doch gerade daran, Vertrautes zu verfremden, Gewohntes in ungewohntem Lichte zu zeigen, seinen Hörer und Leser zum Kritiker zu erziehen. Wie sollte er da das Mittel der Parodie entbehren? Für seine Anwendung nur noch ein Beispiel aus der Fülle der Fälle: Die einer Arbeiterfrau in den Mund gelegten Wiegenlieder sind, recht verstanden, Parodien auf das Wiegenlied; sie wollen nicht einschläfern, sondern wecken. Der parodistische Bezug bereichert als mobilisierendes Element den poetischen Gehalt der Brechtschen Gedichte.

Von der Sprache des Lyrikers Brecht nun auch ausdrücklich zu reden, läßt sich nicht länger aufschieben. Indirekt ist freilich längst und viel von ihr die Rede gewesen; denn die Haltung des Lyrikers, und sie wurde doch erörtert, bestimmt auch notwendig sein Sprechen. Wer zeigen, aufmerksam und wach machen will, wird seine Sprache einfach und klar gestalten, aber Einfalt und Monotonie zugleich meiden wie der Teufel das Weihwasser. Einen Dichter

solcher Richtung machte schon die frühe *Legende vom toten Soldaten* deutlich erkennbar. Sie zeigte einen Poeten am Werke, der die Kunst der Einfachheit ebenso sicher beherrscht wie die Kunst der Nuance; der einer simplen, innerhalb der einen Ballade achtzehnmal wiederkehrenden Reimstrophe durch rhythmische Variationen eine dauernd wechselnde Gestalt zu geben weiß (in seinem späteren Aufsatz *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen* hat er dann dieses Verfahren selbst theoretisch erhellt und verallgemeinert). Jene Ballade kündigte einen Lyriker an, wie man ihn zumindest in Deutschland damals kaum noch gehört hatte. Denn Brechts Sprache ist reich an Bildern und arm an Metaphern, sie ist nicht gefühlig und nicht literarisch, und wie oft gab es das schon seit Goethe? Er hat von Luther gelernt; es gibt wohl kaum einen zweiten modernen Dichter, der so gut wie Brecht mit der deutschen Bibel vertraut war. Aber er hat von Luther vor allem auch das gelernt: dem Volk aufs Maul zu schauen. Und so ist seine reife Sprechweise drastisch und derb, aber kaum gemein, höchst bewußt und bedacht, aber nie gesucht, und sie ist nur selten maniert. Brechts Art zu reden, ist auf eine kunstvolle Weise ungekünstelt, alltagsnah und edel zugleich. Artistische Sprachbeherrschung erscheint in seinem Werk im Gewande der Lässigkeit und die scheinbare Kunstlosigkeit seiner oft verblüffend kargen und lakonischen Poesie erschließt sich dem aufmerksamen Hörer und Leser als streng ökonomische, vollkommen angemessene und eben dadurch schöne Verleiblichung eines Gedankens.

Es ist unter allen diesen Umständen leicht zu begreifen, warum Brechts Verse, von denen schon so mancher als geflügeltes Wort Gebrauch findet, sehr viele andere Dichter affiziert haben. Die Spuren Brechts sind in der deutschsprachigen Lyrik der Gegenwart allenthalben sichtbar, in der Deutschen Demokratischen Republik selbstverständlich mehr als in Westdeutschland (aber eben auch dort), bei dem Jüngsten mehr als bei den Ältesten, doch selbst der seit langem gereifte Dichter Georg Maurer ist aus der Reihe dieser Nachgeborenen nicht auszunehmen. Prüft man freilich exakt, wie es um Studium und Rezeption der Brechtschen Lyrik im Schaffen der Folger bestellt ist, dann wird man bemerken müssen, daß eigentlich noch allzu wenig geleistet ist. Volker Braun erweist sich immer mehr als würdiger Schüler. Seinen gegen die amerikanische Barbarei in Vietnam gerichteten, scharf richtenden Foto-Epigrammen *Kriegserklärung*⁴⁴ (dem Vorbild der *Kriegsfibel* nachgeschaffen) folgten jüngst beachtliche Gedichtzyklen über die gegenwärtige Entwicklung der DDR und die über die Situation der Bundesrepublik⁴⁵. Diese Zyklen sind erfreulicherweise weniger im Stil als in der weltanschaulichen und poetischen Konzeption ihrer dialektischen Geschichtsdarstellung dem großen Lehrer verpflichtet. Und auf der anderen Seite stehen bemerkenswerte Arbeiten Hans Magnus Enzensbergers, die dich durch motivische und technische Nähe zur Lyrik Brechts auszeichnen.⁴⁶ Aber auch hier bleibt — und in vielen anderen Fällen noch weit mehr — die Nähe zu Brecht allzu äußerlich und sekundär:

Die Dichter von heute haben mit allen andern Lesern von heute Brechts Lyrik noch gründlich zu erwerben, um sie als das zu besitzen, was sie wesentlich ist: mit unbestechlicher Bündigkeit geschriebenes poetisches Zeugnis vom schweren Anfang der eigentlichen Menschheitsgeschichte und fruchtbares Modell eines fortzeugenden Beitrags zum Kampf um das Einfache, das schwer zu machen ist.

Anmerkungen

- ¹ Hugo Friedrich *Die Struktur der modernen Lyrik*. Hamburg 1956.
- ² a.a.O., S.91.
- ³ a.a.O., S.114.
- ⁴ Bertolt Brecht *Über Lyrik*. Bln. u. Weimar 1964, S.150.
- ⁵ Vgl. Hans Magnus Enzensberger *Einzelheiten*. Frankfurt/M 1962. S.344 f.
- ⁶ Vgl. vor allem die Gedichte *Hans Lody*, *Deutsches Frühlingsgebet* und *Der belgische Acker* (in: Bertolt Brecht *Gedichte*. Band VIII. Frankfurt/M. 1965, S. 7, 8 f und 14 f.).
- ⁷ Brecht *Gedichte* Bd. II. Bln. 1961, S.83.
- ⁸ a.a.O.
- ⁹ Brecht *Über Lyrik*. a.a.O., S.91.
- ¹⁰ Vgl. a.a.O., S.92f.
- ¹¹ Brecht *Gedichte* Bd IV. Bln. 1961, S.207.
- ¹² Brecht *Gedichte* Bd. I. Bln. 1961, S.136–140.
- ¹³ Vgl. dazu Klaus Schuhmann *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913–1933*. Bln. 1964, S.199ff.
- ¹⁴ Bertolt Brecht *Hundert Gedichte* Bln, 1951, S.55.
- ¹⁵ Vgl. z.B. die Gedichte *Merkwürdig* (in: Brecht *Gedichte*. Bd. 2. Bln. 1961, S.72) und *Ich sage ja nichts gegen Alexander* (a.a.O., S.128).
- ¹⁶ Vgl. Brecht *Gedichte*. Bd. I. Bln. 1961, S.73 (*Über die Städte*) Bd. II. Bln. 1961, S.111ff. (*Bidis Ansicht über die großen Städte*) und Bd I. Bln. 1961, S.159ff. (*Aus einem Lesebuch für Städtebewohner*).
- ¹⁷ Vgl. Brecht *Gedichte* Bd. II. Bln. 1961, S.136f. (*Vom Geld*).
- ¹⁸ Vgl. vor allem Brecht *Gedichte*. Bd. II. Bln. 1961, S.222ff. (*Von der Unsicherheit menschlicher Verhältnisse*).
- ¹⁹ Bertolt Brecht *Stücke* Bd. V. Bln. 1957, S.95.
- ²⁰ Bertolt Brecht *Schriften zur Politik und Gesellschaft* Bd. I. Bln. und. Weimar 1968, S.11.
- ²¹ Vgl. Brecht *Gedichte* Bd. I. Bln. 1961, S. 143 f. (*Gegen Verführung*).
- ²² Brecht *Gedichte* Bd. VII. Frankfurt / M 1964, S.122.
- ²³ Vgl. vor allem Brecht *Gedichte* Bd. I. Bln. 1961, S.32 (*Morgendliche Rede an den Baum Griehn*) und S.64 (*Vom Klettern in Bäumen*).
- ²⁴ Brecht *Über Lyrik* a.a.O., S.91.
- ²⁵ Vgl. Brecht *Gedichte* Bd. II. Bln. 1961, S.62f.
- ²⁶ Brecht *Gedichte* Bd. III. Bln. 1961, S.104f.
- ²⁷ Brecht *Hundert Gedichte*. a.a.O., S.56.
- ²⁸ Vgl. Brecht *Über Lyrik*. a.a.O., S.8.
- ²⁹ Vgl. Hans Kaufmann *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Frank Wedekind bis Lion Feuchtwanger*. Bln, u. Weimar 1966, S.118ff.

- ³⁰ Vgl. Johann Wolfgang von Goethe *Werke* I. Abt. Bd VII. Weimar 1888, S.118 (*Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des west-östlichen Divans. Naturformen der Dichtung*).
- ³¹ Brecht *Gedichte*. Bd IV. Bln. 1961, S.72.
- ³² Brecht *Hundert Gedichte* a.a.O., S.158.
- ³³ a.a.O., S.164, 165, 166, 171.
- ³⁴ a.a.O., S.171.
- ³⁵ Brecht *Gedichte* Bd. II. Bln, 1961, S.8.
- ³⁶ Brecht *Gedichte* Bd. VII. Bln. u. Weimar 1964, S.119.
- ³⁷ Brecht *Gedichte* Bd. IV. Bln. 1961, S.14.
- ³⁸ a.a.O., S.11.
- ³⁹ Brecht *Gedichte* Bd. III. Bln. 1961, S.21.
- ⁴⁰ Brecht *Gedichte* Bd. VII. Frankfurt / M 1964, S.83.
- ⁴¹ Brecht *Gedichte* Bd. I. Bln. 1961, S.31.
- ⁴² a.a.O., S.73.
- ⁴³ Wie Anm. 27.
- ⁴⁴ Volker Braun *Kriegserklärung* Halle 1967.
- ⁴⁵ Volker Braun *Lagebericht* (In: Forum, 22. Jahrgang 1968 / 2. S.1-3) und *Lokaltermin* (In: Forum, 22. Jahrgang 1968 / 4.
- ⁴⁶ Vgl. z.B. die Gedichte *geburtsanzeige* (in: hans magnus enzensberger *verteidigung der wölfe* Frankfurt / M 1957, S.67), *lebenslauf* (In: hans magnus enzensberger *landessprache* Frankfurt/M 1960, S.51f.), *abendnachrichten* (In: hans magnus enzensberger *blindenschrift* Frankfurt / M 1964, S.11), *auf das grab eines friedlichen mannes* (a.a.O., S.28) und *weiterung* (a.a.O., S.50).

ERNST SCHUMACHER

Brecht und das sozialistische Theater in der Gegenwart und Zukunft

Wenn die Darstellende Kunst die angemessenste Möglichkeit bietet und darstellt, das Verhältnis Subjekt-Objekt primär als Verhältnis zwischen Menschen sinn- und sinnfällig zu machen, indem sie sich der Darstellung dieser Beziehungen durch sinnlich konkrete Menschen bedient, so sieht sie sich in der Abbildung, genauer gesagt, in der unmittelbaren Nachgestaltung der mittelbaren Gestaltung gerade auf der Basis der marxistisch-leninistischen Soziologie teilweise größeren Schwierigkeiten gegenüber, als in der vormarxistischen Periode.

In der vormarxistischen Periode Darstellender Kunst waren die zwischenmenschlichen Beziehungen darstellbar durch Subsumierung des Individuums unter außerweltliche, übermenschliche Mächte, oder durch die Betonung der Autonomie des Individuums, in letzter Instanz die Verabsolutierung des Individuums. Im Mittelpunkt der Darstellung stand jedenfalls ein Individuum, auf das sich die Aufmerksamkeit des Dramatikers wie des Publikums konzentrierte, indem es nach dem Gesetz, nach dem es angetreten, in letzter Instanz seinem „übermenschlichen“ Willen, besonderen Freuden oder Leiden unterworfen war. In größtmöglicher Bedeutung wurden die Schicksale dieser Individuen zu Symbolen menschlicher Existenz, entweder als Unterwerfung durch das Schicksal, oder Unterwerfung des Schicksals. Wieder in letztmöglicher Verallgemeinerung gesprochen, war die vormarxistische Darstellung des Menschen durch den „Kult der Persönlichkeit“ bestimmt.

Noch ehe das marxistische Bewußtsein zu einem allgemeinen Bewußtsein geworden war, verbreiteten sich durch die gesellschaftliche Praxis das Empfinden und die Erkenntnis, daß es mit der Autonomie des Menschen, konkret des Individuums, seine konkreten gesellschaftlichen Grenzen hat. Eine letztmögliche Desillusionierung führte der Imperialismus herbei, der den Begriff des Menschenmaterials prägte, wiederum in einer äußersten Form der gesellschaftlichen Widersprüche, nämlich in dem mit modernsten Vernichtungswaffen ausgetragenen Konflikt zwischen großen Kollektiven, marxistisch gesprochen im Klassenkrieg im übernationalen und Weltmatab.

Das Bewußtwerden des Verfügtwerdens und der Unterwerfung unter

massenhafte Vorgänge, Umwandlung des Menschen in Arbeits-, dann in Menschenmaterial, ließ die konventionelle Orientierung des Dramas und seine Darstellung auf das Individuum fragwürdig erscheinen. Sogar die größten Individuen erwiesen sich als abhängig von Kollektiven, während die kleinen Individuen sozusagen ganz außer Sicht gerieten, jedenfalls auf alte Weise nicht mehr angemessen darstellbar waren. Es wuchsen das Empfinden und das entsprechende Bestreben, daß eine angemessene Darstellung der zwischenmenschlichen Beziehungen eine „Diminuirung“ menschlicher Individualität notwendig machte, andererseits eine Darstellung der konstituierenden dominierenden Faktoren des gesellschaftlichen Lebens, eben von Kollektiven, in marxistischer Sicht von Klassen, unmöglich sei.

In der Reflexion dieser Entwicklung liegt die Bedeutung der Erörterungen, die Brecht zusammen mit anderen marxistisch orientierten Künstlern und Soziologen in den zwanziger und dreißiger Jahren anstellt. Für diese Umschichtung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses angemessene Formen der Gestaltung und Darstellung zu finden, liegt die bleibende Bedeutung der Experimente von Piscator auf der einen und Brechts auf der anderen Seite.

Die allgemeinste Form der neuen Mittel, die mehr spontan als bewußt entstanden, war die Episierung, die Literarisierung des Dramatischen und Theatralischen. Um die dominierenden, in letzter Instanz bestimmenden Faktoren des Geschichtlich-Gesellschaftlichen auch auf dem Theater vermitteln zu können, wurde eine höhere Form der Abstraktion nötig, als sie die alleinige unmittelbare Darstellung von Vorgängen zwischen Menschen bieten konnte. Titel, Kommentare, Songs, Makamen, Film, Fotos waren urwüchsige Formen dieser Horizontenerweiterung, die sich für das Verständnis individuell beschränkter und bestimmter Vorgänge als zweckmäßig, ja notwendig erwiesen. Die andere Form war, das Kollektive, letztlich durch Quantitäten von Menschen bestimmte Vorgänge auch durch die Darstellung von Massen und durch Massen dramatisch-szenisch zu erfassen. Das hat in Deutschland schon bei Reinhardt begonnen. Piscator und andere proletarische Regisseure, die massenhafte Vorgänge veranschaulichten, gaben diesen Darstellungen einen klassenmäßigen Akzent.

Brecht behielt hier den Theaterinstinkt, der mehr und mehr durch ein hohes Theaterbewußtsein aufgehoben wurde, daß die Bühne diese massenhaften Vorgänge nur ganz bedingt unmittelbar, nur ganz begrenzt und letztlich immer nur unzulänglich auf quantitative Weise darstellen kann. Er hielt an der „natürlichen“ Form der überkommenen Bühne fest, die ohne Zweifel als Ur-Form des Theaters angesehen werden muß, nämlich an der Konzentration auf eine begrenzte Zahl von handelnden Figuren, letztlich an den Individualitäten, an dramatischen Individuen und „Charakteren“. Um aber die bewußt gewordene Problematik des Menschlichen, die Subsumierung des Individuums unter kollektiv bestimmte Prozesse und die besondere neue Form der Bewährung des Individuums unter diesen Umständen zeigen zu können, mußte er zu

höheren Formen der dramatisch-szenischen Abstraktion greifen. Die unmittelbare Abbildung von zwischenmenschlichen Beziehungen trat zurück zu Gunsten von mittelbaren „Bildungen“, von Modellen, in denen sich das Wesen bestimmter und bestimmender gesellschaftlicher Vorgänge ebenso bildsinnlich wie sinnbildlich manifestierte. Die Vortäuschung, daß es sich um die unmittelbare Nachgestaltung von Wirklichkeit handelt, wurde aufgegeben. Stattdessen wurden paradigmatische Situationen „konstruiert“, in denen „künstliche“ Figuren so in Beziehung gesetzt wurden, daß aus ihrem Verhalten der „große Mechanismus“, das „Funktionieren“ der Gesellschaft ersichtlich wurde. Das ist die vorherrschende Richtung der Brechtschen Dramaturgie geworden. Selbst diejenigen dramatischen Werke, die als unmittelbare Nachgestaltung zwischenmenschlicher Beziehungen verstanden werden können, wie zum Beispiel die Szenen aus *Furcht und Elend des Dritten Reiches* oder *Die Gewehre der Frau Carrar*, aber auch geschichtsdramatische Werke, wie *Leben des Galilei* oder *Die Tage der Commune* stellen zurechtgemachte Ausstellungen beispielhafter Vorgänge mit Modellcharakter dar.

Nur mittels dieser gehobenen, man kann sagen: ins Sinnbildhafte erho-benen Formen der dramatischen Gestaltung konnte Brecht das Wesen der gesellschaftlichen Wirklichkeit aufdecken, um das es ihm ging, damit er den Zuschauern auf dem Wege sinnlichkonkreten Erlebens, mittels des Genusses, Kenntnis für praktisches Verhalten vermitteln konnte. Profilbestimmendes Element seiner Dramaturgie ist die Preisgabe der unmittelbaren Abbildung gesellschaftlicher Vorgänge zu Gunsten von mittelbaren dramatisch-szenischen „Bildungen“, ob in parabolischer, hyperbolischer (grotesker), oder allegorischer, ja symbolischer Form. Wenn Brecht das unbedingt anzustrebende Ziel darin sah, den Zuschauern mit Werken Darstellender Kunst das Verständnis „gesellschaftlicher Kausalkomplexe“ zu ermöglichen, so sah er es weniger durch unmittelbare als durch mittelbare Gestaltungen der Wirklichkeit, durch „verfremdete“ Techniken des Dramenbaus, der Figurenführung, der Konfliktlösung und der schauspielerisch-szenischen Veranschaulichung als erreichbar an.

Es wäre völlig verkehrt, Brechts mittelbare Dramaturgie als Ausdruck lediglich der dramatischen „Sklavensprache“ zu erklären, zu der Brecht durch die Exilierung gezwungen wurde, weil er für ein bürgerliches Theater Stücke zu schreiben hatte und die grundlegend neuen Wahrheiten über das Verhältnis des Menschen zum Menschen, über Ausbeutung und Befreiung von Ausbeutung des Menschen durch den Menschen nicht unmittelbar gestalten konnte. Bestimmend war vielmehr seine Analyse, daß sich die „Vorgänge hinter den Vorgängen“ nur selten in Abbildungen „ersten Grades“ erfassen und darstellen lassen, weiter die Überzeugung, daß die objektive Dialektik nur durch ein Maximum von Umschlägen der dramatischen Situationen annähernd erlebbar, durchschaubar und faßbar wird, schließlich die Überzeugung, daß die Darstellung des Individuellen der Mitgestaltung und Herausstellung kollektiver

Kräfte und Prozesse bedarf. Es war in summa die Überzeugung, daß das Besondere der Kunst des Theaters am besten, d. h. am schönsten in der bewußten Schaffung von überhöhten Figuren und dialektischen Konstellationen transparent gemacht werden kann.

Wichtig, weil nicht weniger bestimmend, war dabei, daß in diese Figuren und ihre Beziehungen typische, darin aufgehobene individuelle Züge der wirklichen Menschen und ihrer Beziehungen, bestimmt durch den Klassenkampf, eingingen und in ihnen so aufbewahrt wurden, daß sie als Verkörperung und als Sinnbilder in einem empfunden und bewertet zu werden vermochten, auch wenn sie, was die unmittelbare Abbildhaftigkeit betrifft, „unscharf“ sein mochten oder gar einen totalen Bruch bedeuteten (man denke an die Clownszene in *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* oder, weniger ausgeprägt, an die fiktiven *Rundköpfe und Spitzköpfe* oder an die Figuren in dem Lehrstück *Die Horatier und die Kuratier*).

Wenn nun heute mit Recht die Forderung erhoben wird, den und die Menschen auch dramatisch-szenisch zu gestalten, die dem Kapitalismus überwunden haben und sich mit Erfolg anschicken, den Sozialismus zu verwirklichen, ergeben sich Schwierigkeiten, bei deren Lösung die Brechtschen Erfahrungen nicht unwesentlich sind, obwohl Brecht vornehmlich menschliche Beziehungen gestaltet hat, die Ausdruck des Klassenkampfes, weniger des Klassensieges waren und deren Ausgang sogar offen blieb.

Zunächst scheint es gerade eine ideale Renaissance des ursprünglich Dramatischen zu ermöglichen, wenn in den Analysen des gegenwärtigen gesellschaftlichen Entwicklungsstandes entweder festgestellt wird oder aber als Optimum postuliert wird, daß die Rolle der Persönlichkeit bei der Verwirklichung des umfassenden, entfalteten Sozialismus von wachsender Bedeutung ist. Mit voller Richtigkeit heißt es in den eingangs zitierten Staatsratsbeschuß wie in dem Rechenschaftsbericht, den Professor Kurt Hager auf der 4. Tagung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands im Januar 1968 gab, daß der Sozialismus sich nur von bewußten, in allen Fähigkeiten, in allen Begabungen sich entfaltenden und vervollkommenden Individuen verwirklichen läßt.

Bei einer dramatisch-szenischen Gestaltung dieses Vorganges scheint es dabei nicht nur folgerichtig, sondern auch ebenso notwendig wie möglich, den Konstituenten des Dramatischen, den autonomen Menschen, das Individuum in seinen Wechselbeziehungen zu anderen Individuen, gleichsam nach klassischen Vorbildern zu restaurieren und wieder zur Geltung kommen zu lassen.

Aber in derselben Analyse heißt es mit nicht weniger Folgerichtigkeit, daß diese Verwirklichung des Sozialismus durch diese sich selbst verwirklichenden Individuen nur auf dem Wege der Gemeinschaftsarbeit und des kollektiven Handelns möglich ist. Mit großer gedanklicher Schärfe wird in allen Gesellschaftsanalysen auf die allseitige Verpflichtung der gesellschaftlichen Vorgänge

hingewiesen, wonach das individuelle Handeln nur als klassenmäßiges Handeln, letztlich als bewußtes Handeln von Klassen sinnvoll und überhaupt möglich ist. Mit vollem Recht wird darauf aufmerksam gemacht, daß es bis zur vollen Verwirklichung des Sozialismus sogar des weltweiten Zusammenwirkens der sich befreienden und befreiten Klassen bedarf und daß, in letzter Instanz die gesamte Menschheit zu einem gemeinsamen Handeln gegen Ausbeutung und Krieg sich zusammenfinden muß, um nicht in die Barberei, in vorzivilisatorische Verhältnisse zurückzufallen.

Das Problem für die zeitgenössische Dramatik wie für das zeitgenössische Theater besteht darin, daß die bewußte „Individualisierung“, wie sie der Sozialismus mit sich bringt und wie er sie zu seiner Vervollkommung nötig hat, nur dann befriedigt und überzeugend gestaltet werden kann, wenn gleichzeitig die Abhängigkeit des Individuellen vom Kollektiven mitgezeigt wird. Die verschärfte gesellschaftliche Problematik besteht darin, daß unter Umständen richtige Lösungen von gesellschaftlichen Widersprüchen im Sozialismus zwar ebenfalls von Individuen, vielleicht sogar von Individualisten gefunden werden, aber nur in kollektiven Prozessen gesellschaftliche Wirklichkeit werden können. Das Hauptproblem der künstlerischen Gestaltung besteht also darin, daß zur angemessenen Gestaltung der neuen menschlichen Beziehungen der Individuen die breiteste gesellschaftliche Korrespondenz notwendig ist. Verwendet man dazu primär oder sogar ausschließlich die Methode und Form der unmittelbaren Abbildung gesellschaftlicher Vorgänge, so kann diese Determination durch das Kollektive bei der Beschaffenheit der Bühne letztlich nur beredet, nicht aber gestaltet werden, da es sich in der angemessenen qualitativen und extensiven Form kaum darstellen läßt. Gleichzeitig kommt es zu Überwertungen des Individuellen, weil das Kollektiv durch die gleichwertige Darstellung des Kollektiven fehlt. Die auf die Ausstellung von Individuen abgestellte Dramaturgie neigt ohne diese Mitgestaltung der kollektiven Kräfte und kollektiv bestimmten Prozesse notwendig dazu, den individualisierten Figuren Haltungen und Verhaltensweisen zuzubilligen, die zu einer Überbewertung der Rolle der Persönlichkeit im Positiven wie im Negativen führt. Beschädigung wie Förderung der gesellschaftlichen Widersprüche wird hier primär auf den guten oder schlechten Willen, auf die Zulänglichkeit oder Unzulänglichkeit des Charakters, auf die Perspektive von einzelnen reduziert. Im positiven Fall tritt ein einzelner als Deus ex machina auf. Die tieferen Verflechtungen von Individuen und Kollektiven, die bestimmende Abhängigkeit individuellen Handelns von übergeordneten gesellschaftlichen Faktoren, die dialektische Verbundenheit von antagonistischen und nichtantagonistischen Widersprüchen werden nicht eindringlich und einsichtig genug mitgestaltet und auch nicht zu einer realen Lösung gebracht, die die Zuschauer zu realistischem Verhalten befähigt. Abbildungen solcher Art mögen zwar durchaus wesentliche Züge des neuen Menschenbildes zum Ausdruck zu bringen, aber sie lassen einen Einblick in Gesellschaftsbild und Weltbild

nur in bedingter, oftmals nicht überzeugender Perspektive und bleibender Form zu. Der Kausalnexus wird sichtbar, aber nicht als Kausalkomplex und nicht in den neuen Dimensionen der Komplexität.

Dazu kommt noch folgender Widerspruch. Die neue Besonderheit des Verhältnisses zwischen Individuum und Gesellschaft, das aktive bewußte Handeln der Menschen in Gemeinschaft zu einem gemeinsamen Zweck, offenbart sich für gewöhnlich nicht in außergewöhnlichen Situationen, sondern als Alltägliches, Normales, Selbstverständliches, sie offenbart sich im rastlosen Schaffen von Millionen sogenannter einfacher Menschen, in das sich die herausragenden Leistungen bedeutender Individuen integrieren. Das Problem für die Dramatik und die theatralische Veranschaulichung besteht darin, dieses „gewöhnliche Verhalten“, das insgesamt eine neue Qualität darstellt, als außergewöhnlich, als bemerkenswert auszustellen. Diese gesellschaftlichen Prozesse, die historisch besehen einer Umwälzung, einer Revolution des gesamten gesellschaftlichen Lebens gleichkommen, zeichnen sich im allgemeinen durch keine besondere Dramatik, durch keine affektvollen Zusammenstöße aus. Wann und wo es zu Zusammenstößen, zum Austragen von Gegensätzen kommt, handelt es sich im Prinzip um das gemeinsame Ringen von Gleichgesinnten um ein gemeinsames Ziel. Es fließt, um es auf eine bildliche Formel zu bringen, im allgemeinen nicht das Blut, sondern der Schweiß der Edlen. Konflikte entladen sich nicht im Schwerter-, sondern im Bliedstiftzücken. Selbst die öffentliche Austragung solcher Konflikte hat, noch einmal bildlich gesprochen, mehr statischen denn dynamischen Charakter.

Die Brisanz liegt nicht in äußerlicher Aktion, sondern in der geistigen Auseinandersetzung im Bewußtsein über die Größe der Entscheidungen.

Unmittelbare Abbildungen dieser neuen Form der Beziehungen der Menschen in der Produktion und Reproduktion haben daher auf dem Theater selten einen „dramatischen“ Charakter, sie vermögen nicht tief genug Bewußtsein und Empfinden zu vermitteln, daß es sich hier um Ausdrücke des dramatischen Vorgangs der Geschichte handelt, nämlich des Kampfes auf Leben und Tod zwischen Sozialismus und Kapitalismus als der letztmöglichen Form antagonistischer Klassenkonflikte. Selten vermögen solche Abbildungen einen Einblick in die tieferen gesellschaftlichen und menschheitlichen, damit menschlichen, Probleme, in die Dialektik des Ganzen zu geben. Sie befriedigen kaum im Hinblick auf philosophische Fragen, was es mit dem Menschen in unserer Epoche, mit der Situation des Menschen in unserem Jahrhundert auf sich hat. Sie weisen selten über die unmittelbare Aktualität hinaus, obwohl die gesellschaftliche Gesamtorientierung immer stärker durch prognostische Erwägungen und davon abhängige, auf sie bezogene Entscheidungen bestimmt ist und obwohl die Entwicklung der Wissenschaft, der Technik, der realgesellschaftlichen Beziehungen dem heutigen Menschenbild nur als morgiges Menschenbild, als Entwurf von vollkommenen Menschen Chancen gibt, realistisch genannt zu

werden. Die Entwicklung der Wissenschaft stellt die kühnsten Phantasien in den Schatten. Ihre Wirklichkeit wie ihre Projektionen übertreffen das Antizipatorische der Kunst. Sie selbst liefert Symbole, die die Kunst in dieser Größe und Bedeutsamkeit nicht mehr zu schaffen vermochte. Das fremde Herz, das in einem Menschen transplantiert wird, stellt das poetische Bild des „Herzens“ als Symbol des Ureigenen, Unwandelbaren, auch des Besseren im Menschen radikal infrage. Der Spruch „Per aspera ad astra“ verliert seine idealistische Pathetik im Zeitalter des Weltraumflugs und ist nur als wirkliches Pathos der Weltraumflieger ohne den Beigeschmack von Inkompetenz und Impotenz.

Es bedarf daher nicht nur der unmittelbaren Abbildungen neuer gesellschaftlicher Beziehungen der Menschen, sondern in wachsendem Maße solcher Gestaltungen, die diese tieferen Dimensionen auszudrücken und das Alltägliche als außergewöhnlich historisch aufzuheben vermögen. Es bedarf also solcher Gestaltungen und Veranschaulichungen, die das Individuelle und das Kollektive zu erfassen und auszudrücken in der Lage sind; die das aktuelle Geschehen aufzuheben vermögen in der Dialektik der Epoche, die mit dem Menschenbild auch ein Gesamtbild der neuen Gesellschaft erkennen lassen; die bei zeitlicher Begrenzung eine weitere Perspektive in die Zukunft aufweisen und daher auch noch von unseren Söhnen und Enkeln als interessant empfunden werden können. Solche Gestaltungen bedürfen einer Dramaturgie und einer „Optik“, die über bloße Abbildhaftigkeit hinausgeht und mehr Modellcharakter aufzuweisen hat.

Wenn es schon die besondere Eigenart des Dramas und des Theaters ist (so wie es uns überliefert ist) daß das, was geschieht und gezeigt wird, vornehmlich durch eine begrenzte Anzahl von Figuren transparent gemacht wird, so müssen Figuren und Figurenbezeichnungen so beschaffen sein, daß sie eine hohe ideelle Fassungskraft aufweisen und die Dialektik des Gesellschaftlichen möglichst tief nach außen, damit zur Einsehbarkeit und zum Verständnis bringen und gleichzeitig solche Kunstgebilde darstellen, die einmal die bloße Imitation des Lebens hinter sich lassen und zum anderen durch keine anderen Gattungen und Formen der Kunst zu übertreffen sind.

Für eine solche Dramatik und Theaterkunst kann Brechts Werk viele Anregungen, ja viele Muster bieten.

Aus den Stücken, die auf unmittelbare Abbildungen oder Nachgestaltung hin angelegt sind, wie etwa die Szenen in *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, im weiteren Sinn etwa *Die Gewehre der Frau Carrar* kann gelernt werden, wie Konflikte im kleinen sich als Reflexe der großen produzieren und wie Entscheidungssituationen eines Individuums oder einer kleinen Gruppe mit der Entscheidungslage der gesamten Gesellschaft korrespondieren. Die Figuren dieser unmittelbaren Abbildungen ermöglichen, sowie sie zu positiven Entscheidungen gelangen, eine Identifizierung des Zuschauers mit ihnen. Sie erlauben, die übrigen kritisch zu sehen und damit ihre Entsprechungen in der

gesellschaftlichen Wirklichkeit zu erkennen und „in den Griff“ zu bekommen. Diese Figuren und Figurenkonstellationen heben außerdem als scharfe Beobachtungen die gesellschaftliche Realität für die Nachfolgenden auf.

Was die Anregungskraft, den Vorbildcharakter mittelbarer und mittelbarer dramatischer Gestaltungen im Werk Brechts betrifft, muß gesehen werden, daß Brecht im Kern seiner Dramaturgie durchaus in der Tradition beharrte, indem er ausgeprägte, durch die Handlung gehende Figuren, auf deren Entwicklung die Aufmerksamkeit konzentriert ist, in den Mittelpunkt stellte. Was die Gestaltung der Fabel betrifft, in der sich diese Figuren zu bewähren haben, verfuhr Brecht im Prinzip durchaus aristotelisch. Entscheidend ist aber, daß er diese Figuren so vorführte, daß sie über bloße Abbilder hinausgingen, zu sinnbildlichen Figuren wurden und durch die Art, wie sie miteinander in Beziehung gesetzt sind, Einblicke in die Epoche-, nicht bloß die Tagesproblematik ermöglichen.

Es muß auffallen, daß Brecht häufig Figuren und Figurenbeziehungen in den Mittelpunkt stellte, die bereits dramatisch-literarisch oder theatralisch vorgebildet waren, die also eine Tradition aufwiesen oder aber durch Wissen und Phantasie der Zuschauer als bedeutsam erkannt waren oder erfaßt werden konnten. Brecht kam es weniger darauf an, neue Fabeln zu erfinden als alte Fabeln umzufunktionieren. Seine Hauptfiguren, ob es sich um die heilige Johanna, um Courage, um Galilei oder die Kommunarden von Paris handelt, besaßen eine geschichtliche Bedeutsamkeit, die es erlaubte, sie mit den Problemen der Gegenwart und der Zukunft, um die es Brecht ging, anzureichern. Auch die Umfunktionierung von Fabeln, wie etwa von *Maß für Maß* in *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, zeichnete sich durch eine solche „Stereometrie“ sowohl im Ästhetischen wie im Gesellschaftspolitischen aus. Es ist hier daran zu erinnern, daß Brecht gerade in der letzten Phase seines Schaffens immer wieder die Notwendigkeit des Studiums vorangegangener, besonders klassischer Muster empfahl. Natürlich ist hier weniger wichtig die Methode als die prinzipielle Zielsetzung, Figuren und Figurenbeziehungen zu entwickeln, die in der Lage sind, allein durch ihre „Existenz“ Zeitliches und Überzeitliches zu vereinen.

Von fundamentaler Bedeutung bleibt, daß Brecht den „neuen Typus Mensch“, den proletarischen Helden, in großer Form ausstellte, indem er ihn als geschichtsbestimmend erkennbar machte, auch wenn er geschichtlich geschlagen wird, und ihn so agieren ließ, daß mit ihm die ihn tragenden und von ihm geführten kollektiven Kräfte „mit von der Partie“ waren, ja in gewissem Sinne (wie in *Die Tage der Commune*) als kollektive Helden die individuellen Figuren an Bedeutung übertreffen.

Diese große Form, die erstmalig in *Die Maßnahme* und dann in *Die Mutter* eine klassische Gestaltung erfuhr, wurde möglich durch eine episch-demonstrative Bauweise der Stücke, in der die individuellen Aktionen immer

wieder mit Reflexionen hoher Abstraktionen, aber auch hoher poetischer Qualität verbunden sind und deren theatralische Veranschaulichung die Zuschauer zum eigenen Mitdenken, zum eigenen Mitbewerten auf- und herausfordert. Die ideelle Fassungskraft korrespondiert mit hoher sinnlicher Faßbarkeit. Dabei verdient vermerkt zu werden, daß Brecht die letzte geschichtliche Gestalt von epochaler Bedeutung, die er zum Mittelpunkt eines Stückes zu machen trachtete, nämlich Albert Einstein im geplanten Stück bewußt mit den geschichtstreibenden Kräften der Epoche in Bezug setzen wollte, nämlich der organisierten Arbeiterschaft. Und hierbei besteht das Bemerkenswerte darin, daß Brecht bei Gestaltung dieses geschichtlichen Partners des großen Individuums an einen hohen Grad der dramatisch-szenischen Abstraktion dachte, nämlich daran, das Arbeiterelement vornehmlich als chorisches Element agieren zu lassen; also keineswegs Aufgabe, sondern Wiederaufnahme früherer, damals spontan gewachsener Formen der Gestaltung der Klasse, die sich nur als bewußtes Kollektiv geschichtlich durchzusetzen und sich zu verwirklichen weiß. In diesem Zusammenhang sei mit Leidenschaft daran erinnert, daß vor der sozialistischen Dramatik der Gegenwart die Aufgabe steht, die großen „Heiligen“ der Arbeiterbewegung, die größten Menschen, die die Geschichte hervorgebracht hat, nicht der Gestaltung durch den Klassenfeind zu überlassen, sondern sie selbst zu gestalten. Diejenigen Dramatiker, die sich an diese Aufgabe machen, können auch hier von Brecht viele Anregungen empfangen; man denke nur an seine Reflexionen über die Möglichkeit, einen Karl Marx in seiner Eigenart und nicht als „Jupiter tonans“ zu zeigen.

Auch zur Lösung des Problems, wie die die Geschichte immer mehr bestimmenden, weil immer bewußter agierenden kollektiven Kräfte der Gesellschaft in einer dramatischen Geschichte gestaltet werden können, hat Brecht bereits in der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre wesentliche Anregungen beigesteuert. Besondere Aufmerksamkeit verdienen hier seine Reflexionen, wie der Geschichtsprozess selbst möglichst ohne Ableitung von individuell bestimmten Fabeln in seiner Dialektik dramatisch zu erfassen und theatralisch zu veranschaulichen ist. Er hat die Versuche einer solchen Gestaltung nicht so entschieden vorangetrieben und zur Lösung gebracht, wie es etwa ein Dramatiker wie Peter Weiss in seinen Stücken *Die Ermittlung*, *Der Lusitanische Popanz* und *Viet-Nam-Diskurs* getan hat. In diesen erwähnten Stücken von Weiss wird der Geschichtsprozeß selbst zur Anschauung gebracht. Dabei dominiert notwendigerweise das epische Element. Die dramatische Situation vollzieht sich auf ganz andere Weise, als bei dem auf ein oder mehrere Individuen abgestellten Stücken. Sowohl in *Popanz* wie in *Viet-Nam-Diskurs* gibt es als durchgehende Helden nur die Völker Angolas und Vietnams, als durchgehende Handlung nur die Geschichte dieser Länder. Die dramatische Aktion liegt in den ausgewählten Ausschnitten ihrer Geschichte, im Verhandelt- und Mißhandeltwerden, schließlich im Handeln dieser Völker, dem Kampf um

die Befreiung. Diese Umfunktionierung der individuell bestimmten Fabel zur Vorführung der Geschichte selbst hat zur Folge, daß die Schauspieler sich nicht darauf konzentrieren können, einzelne Figuren zu verkörpern und zu entwickeln, sondern in ständigem Wechsel geschichtstreibende Kräfte darzustellen haben, seien es „verkürzte“ Kollektivgestalten oder „skizzierte“ Einzelgestalten, die nur soweit Profil gewinnen, wie sie für die Geschichte von Bedeutung, das heißt repräsentativ sind.

Auch für diese letztmögliche Form der Erfassung und Gestaltung von kollektiven und „totalen“ gesellschaftlichen Prozessen gab Brecht entscheidende Anregungen. Weissens Formen der Veranschaulichung im *Lusitanischen Popanz* sind mitbestimmt durch Brechts Experimente eines „totalen“ Theaters, in dem alle Künste Darstellender Kunst entfaltet werden. Seine szenische Dokumentation der Geschichte Vietnams von den Anfängen bis zur amerikanischen Aggression ist deutlich beeinflusst von Brechts reduktiven Formen der Darstellung gesellschaftlicher Prozesse, wie etwa in dem Lehrstück *Die Horatier und die Kuriatier*, durch Formen also, die wiederum aufs nachhaltigste vom asiatischen Theater mit seinen darstellerischen Abkürzungen beeinflusst sind.

Man kann einen Zweifel haben, ob es sich bei dieser letztmöglichen Episierung des Theaters um Formen theatralischer Veranstaltungen handelt, die von langer Wirkung sind. Brecht selbst hat wie gesagt, diese radikale Form der Veranschaulichung geschichtlich-gesellschaftlichen Geschehens von höchster Extensität im Gegenstand und äußersten Verzicht auf Individualisierung und Charakterisierung von Figuren nicht bevorzugt, obwohl ihn die Zweckmäßigkeit, ja Notwendigkeit faszinierte, den Geschichtsprozeß selbst so „ungefiltert“ wie möglich sprechen zu lassen, um die reale Dialektik der Geschichte zu haben. Es ist ja auch so, daß die Notwendigkeit einer solchen szenischen Dokumentierung in dem Maße entfällt, wie die Zuschauer durch den Geschichtsunterricht und sonstige Informationen über die Begebenheiten nicht nur an sich Bescheid wissen, sondern sogar die Ursachen zu erkennen vermögen. Dabei wird sicher ein deutliches Gefälle zwischen der kapitalistischen und sozialistischen Gesellschaft bestehen. Für die kapitalistischen Teile der Welt, die über die Ursachen solcher Konflikte bewußt irregeführt werden, wird dieses geschichtliche Dokumentationstheater sicher von längerer Bedeutung sein. Wahrscheinlich ist es so, daß sich die Anteilnahme der Zuschauer an einer theatralischen Veranstaltung doch am stärksten entzündet an der Vorführung von Figuren mit profilierteren Zügen in zugespitzten Entscheidungssituationen. Und es ist sogar noch wahrscheinlicher, daß das Reflexive, die innere statt der äußeren Aktion eine immer stärkere Rolle spielen wird.

Wenn zum modernen Bewußtsein mehr und mehr die Fähigkeit gehört, simultan, komplex und assoziativ zu denken und zu empfinden; wenn diese Fähigkeit sich in dem Maße entwickelt, wie die dialektische Methode ein

Maximum an Informationen und Erkenntnissen zur Verfügung hat, um sie auf das wesentliche hin „durchleuchten“ zu können, so ist es wahrscheinlich, daß die Dramatiker und Theaterschaffenden mehr und mehr zu Gestaltungen gelangen müssen (schon um das Interesse der Zuschauer erhalten zu können), deren Struktur wie Figuren und Figurenbeziehungen die in der Wirklichkeit bestimmende Dialektik in komplizierter Form aufzudecken vermögen. Wahrscheinlich werden solche Gestaltungen notwendig sein und bevorzugt werden, in denen sich die reflektierten Zeitebenen verschränken und Gestaltungen, die in der Ausführung der Fabel wie in der Vorführung der einzelnen Geschehnisse und im Sichoffenbaren der handelnden Figuren so beschaffen sind, daß sich die Zuschauer nicht gelangweilt fühlen durch die Ausführlichkeit der Explikation, sondern vielmehr fortwährend geführt und verführt werden, die Implikationen selbst weiterzuführen und gefühls- und bewußtseinsmäßig zu Ende zu bringen.

Auch für die Entwicklung einer solchen Dramaturgie und Theaterkunst hat Brechts Werk Anregungen zu geben, da es ein hohes Maß von Dialektik in der Erfassung der wesentlichen Züge wie ein Höchstmaß an dialektischer Vermittlung in der dramatischen Veranschaulichung durch Schauspieler und szenische Umsetzung aufzuweisen hat. Es ist deutlich zu erkennen, daß Brecht den proselythischen Eifer, die marxistischen Grundwahrheiten unvermittelt, wenn auch poetisch aufgehoben, an den Mann zu bringen, schließlich zurückdrängte und viele Erkenntnisse und Wahrheiten dramatisch-szenisch so gestaltete, daß sie der Zuschauer selbst zu Ende denken muß (wobei nicht übersehen sein soll, daß er dazu auch durch die Verhältnisse genötigt wurde). Jedenfalls wünschte und verstand er, die Geschichten, die er dramatisch-szenisch erzählte, so zu gestalten, daß dabei ein Höchstmaß an Dialektik erkennbar wurde, aber in solchen Formen, daß sie nicht ohne aktive dialektische Mitwirkung der Zuschauer wirksam wurden und dabei einen selbständigen hohen artistischen Wert aufweisen.

Es ist wahrscheinlich, daß diese Intensivierung des Dialektischen durch die fortschreitende Steigerung des simultanen, komplexen und assoziativen Denkens und Empfindens zu einer Intensivierung der dialektischen Elemente und Züge in der Dramatik wie ihrer Veranschaulichung führt, so daß die Brechtsche Dramaturgie trotz ihrer bewußt gesetzten, „konstruierten“ Ausstellung dialektischer Züge in absehbarer Zeit gleichsam „eindimensional“, was die Fabelführung betrifft „linear“ und allen kontinuierlich erscheinen mag.

Schon heute zeichnet sich eine Richtung in der Dramatik ab, deren Dramaturgie ungleich stärker diskursive und diskontinuierliche Züge aufzuweisen hat, die diesem simultanen, komplexen, assoziativen Denken und Empfinden angemessener sind, wenn auch nicht leichter begreiflich und bisher in allen Fällen auch unklarer als bei Brecht; man denke etwa an die Dramaturgie Armand Gattis. Aber sämtliche Werke Brechts, seine sämtlichen Inszenie-

rungen sind bereits Ausdruck eines komplexen dialektischen Denkens und Empfindens im Verhältnis zur Wirklichkeit und im Verhältnis zwischen Theater und Wirklichkeit. Sie fordern zu einem Verlassen der „einschichtigen“ Zeitbezogenheit auf. Sie fordern Assoziationen im Rationalen wie im Emotionalen heraus. Brecht braucht hier nur konsequent weitergeführt zu werden. Gerade seine Eindeutigkeit in der weltanschaulichen Bestimmung, seine Schärfe in der Beurteilung der Verhältnisse wie ihre erleuchtende und einleuchtende Gestaltung mittels Darstellender Kunst garantieren eine progressive Anwendung des erweiterten Denkens und Empfindungsinstrumentariums, garantieren, daß die dramatisch-theatralischen Produktionen die Hauptbedingungen des Realismus erfüllen, Veranschaulichung und Verdenklichung der Wirklichkeit vom Standpunkt und zum Nutzen des fortgeschrittensten Teils der Gesellschaft zu sein.

Aber es kann in diesem Zusammenhang noch mehr aus dem Werk von Brecht für eine heutige und morgige Dramatik und Theatralik auf höchstem Niveau gelernt werden. Brecht hat mit einer kaum zu überbietenden Intrasignanz darauf bestanden, daß dramatische und theatralische Werke der Belehrung konkret dem Verständnis der gesellschaftlichen Widersprüche unter bestimmten historischen Umständen zum Zwecke des Eingreifens, zur Veränderung der Wirklichkeit selbst zu dienen haben. Nun ist ein Zustand, wenn auch fern, so doch denkbar, in dem diese Notwendigkeit der Belehrung in diesem Sinn entfällt, weil die Zuschauer über die gesellschaftlichen Kausalnexusse und Kausalkomplexe durchaus Bescheid wissen. Das ist, zumindest für den Sozialismus, in wenigen Jahrzehnten keine Utopie mehr, sondern wird eine Realität sein, mit der die Dramatiker und Theaterschaffenden rechnen können. Anders ausgedrückt, die Notwendigkeit, zur unmittelbaren Information und zur Erkenntnis der entscheidenden Faktoren der gesellschaftlichen Vorgänge beizutragen, entfällt für die Kunst in wachsendem Maße, nachdem es schon Jahrhunderte her ist, daß Kunst gerade durch die Vermittlung von Unbekanntem, bestenfalls vom Hörensagen bekannten Vorgängen und ihre Darstellung den entscheidenden Effekt herausschlagen konnte.

So sehr Brecht bestrebt war, Kunst als Belehrung zu betreiben, so entschieden er darauf bestand, wählte er Medien der Vermittlung und Formen der Veranschaulichung, die nicht bloße darstellerische Erläuterungen von Lehrsätzen des Marxismus-Leninismus und keine bloßen Illustrationen gesellschaftlicher Vorgänge waren. Er war vielmehr darauf bedacht, Fabeln und Formen der Veranschaulichung zu finden, die, wenn nicht eine Selbstständigkeit, so doch eine Beständigkeit des Poetischen aufweisen. Der Eindruck einer solchen Beständigkeit entsteht eher bei mittelbaren Gestaltungen als bei unmittelbaren Nachbildungen der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Wenn er von seinem Stück *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* sagte, es werde sich einmal wie ein „goldenes Märchen“ anschauen, so deshalb, weil er den Rassen- und Klassenkampf seiner Tage in eine Fabel und in eine Dramaturgie zu transpo-

nieren verstand, die einen parabolischen Charakter besitzt. Dramatik und Theatralik werden mit fortschreitendem Bewußtsein der Menschen immer stärker dazu gezwungen werden, alle Wahrheiten über den Menschen und das Menschliche, die menschlichen Beziehungen, auf besonders künstlerische Weise darzubieten, um überhaupt attraktiv zu sein. Was Authentizität, Intensität und Extensität der unmittelbaren Wiedergabe konkreter gesellschaftlicher Vorgänge betrifft, werden dem Theater andere Formen Darstellender Kunst, vor allem Film und Fernsehen in vielen überlegen sein. Gleich, ob sich Dramatik und Theatralik in wachsendem Maße darauf konzentrieren werden, Individuen oder eine „Totalität“ des Geschehens auszustellen, werden sie nicht umhinkommen, sich zu „poetisieren“, das heißt artistisch zu verfeinern, das Künstlerische in der Kunst bis zum „Künstlichen“ vorantreiben, um sich als besonderes Medium der Welterkenntnis und des Welterlebens auszuweisen, das durch kein anderes Medium ersetzt werden kann. Theater muß, um gesellschaftlich überhaupt relevant zu bleiben, politisches Theater sein. Um politisches Theater auf der Höhe der Epoche zu sein, muß es die Wahrheiten des Marxismus-Leninismus, des höchsten Standes der wissenschaftlichen Welterkenntnis, integrieren. Um eine wirksame Form der Kunst zu bleiben, muß es diese Wahrheiten auf seine, nur ihm gemäße Weise darzubieten verstehen. Und hier zeichnet sich immer stärker ab, daß es viele Wahrheiten nur mehr anzudeuten braucht, damit sie vom Zuschauer in ihrer Bedeutung erkannt werden, oder aber sie so zu explizieren, daß das Interesse am Kern der vorgestellten Sache gerade durch die dabei angewandten Mittel erregt und erhalten wird.

Wenn es so sein sollte, daß das Theater von allen Kunstarten am besten den lebendigen Menschen in seiner Individualität und Unmittelbarkeit zu erfassen und darzustellen vermag, weil das entscheidende Medium des Theaters der Schauspieler ist, so wird eine Vervollkommnung der Schauspielkunst unumgänglich sein, um die fortschreitende Differenzierung des Menschen durch die von der Wirklichkeit abverlangte Intellektualisierung und Verfeinerung des Gefühlslebens für die Zuschauer anzuregen und erlebbar zu machen. Wenn es so sein sollte, daß das fortschreitende, simultane, komplexe, assoziative Denken der Zuschauer, verbunden, zum Teil identisch mit der Beherrschung der Dialektik, starke Dialektisierungen in der Bauweise der Stücke und starke Abbrüchigkeiten in der Darstellung ermöglicht und erzwingt, dann müssen gerade die Mittel und Formen der Veranschaulichung äußerst variabel und verfeinert werden. Dies ist nur im Ensemble und als Ensemble aller Künste möglich, die im Theater beteiligt sind. Damit das Theater wirksam bleibt, muß es bewußt die Illusionierung aufgeben und sich der „Magie“ enthalten, stattdessen aber eine neue „sachliche Poesie“ anstreben, um dem Empfinden und dem Bewußtsein zu genügen und nicht hinter dem immer stärker werdenden Empfinden und Bewußtsein der objektiven Dramatik und Poesie des wirklichen Lebens zurückzubleiben. Es ist möglich, daß die jetzigen Theater-

gebäude, auch wenn sie jüngsten Datums sind, dazu nicht den optimalen Rahmen abgeben, da sie fortwährend zu einer falschen Illusionierung verführen. Ganz sicher kann das Theater seine gesellschaftspolitische Funktion, die gleichzeitig eine philosophische Funktion ist, nämlich den Menschen durch den gemeinsamen Genuß eine gemeinsame Vertiefung des Weltverständnisses zu vermitteln, nur dann ausüben, wenn es hochartistisch ist. Deshalb ist das Motto, unter das der Brecht-Dialog 1968 mit dem Zitat aus *Katzgraben* gestellt war, dahingehend zu ergänzen, daß das Theater zwar die Lust am Erkennen zu erregen hat, aber dieses Erkennen nur erregen kann durch eine hochqualifizierte „Lustbarkeit“, durch eine Raffinierung seiner Mittel. Hier befindet sich das Theater erst am Anfang von notwendig zu machenden Entdeckungen seiner selbst.

Man sollte sich hier keiner Täuschung hingeben. Die wachsende Produktivität der Gesellschaft mag die hohen Zuschüsse für das Theater leichter rechtfertigen lassen als es bisher der Fall ist, und diese Zuschüsse mögen auch deshalb leichter zu rechtfertigen sein, weil mit fortschreitenden kulturellen Bedürfnissen im entwickelten System des Sozialismus auch das Bedürfnis bei Mehr Menschen als bisher wächst, ins Theater zu gehen. Aber die Attraktivität des Theaters wird nur wachsen, wenn dort Probleme abgehandelt werden, die ebenso öffentlichen, wie privaten Charakter besitzen, das heißt, wenn dort Probleme aufgegriffen, Fragen gestellt und Antworten gegeben werden, die anderswo nicht so scharf, klar und auf gleich intensive, unmittelbar die Persönlichkeit des Menschen ansprechende Weise zu haben sind, vor allem aber nur dann, wenn die dabei angewandten Mittel der Verdeutlichung und Veranschaulichung Reize aufzuweisen haben, die die anderen Medien Darstellender Kunst, wie Film, Fernsehen, Hörspiel nicht zu bieten haben, die jedenfalls über die heutigen Mittel hinausgehen, die offensichtlich nicht ausreichen, um die Nachfrage nach theatralischen Veranstaltungen wesentlich zu steigern.

Wenn zum Realismus des Dramatischen und Theatralischen gehört, daß es für diejenigen gedacht, gestaltet, dargeboten wird, die die gesellschaftliche Entwicklung tragen und voranbringen, und zwar so, dass sie produktive Anregungen empfangen, dann muß auch das Instrumentarium der dabei angewandten Mittel maximal und optimal erweitert werden, um diesen Erbauern einer neuen Welt als gleichwertig zur Entwicklung und Vervollkommnung der Instrumente zu erscheinen, deren sie sich zur Unterwerfung der Natur und zur Vervollkommnung der zwischenmenschlichen Beziehungen bedienen. Es ist nicht das letzte Verdienst, daß Brecht besonders in seiner letzten Lebens- und Schaffensphase immer wieder auf diese Notwendigkeit der Verfeinerung der künstlerischen Mittel hingewiesen hat, daß er keine künstlerische Mittelmäßigkeit duldete, daß er die Notwendigkeit von Experimenten betonte und sie selbst vormachte, daß er selbst nicht nur eine, sondern viele Formen kreierte (bei gleichbleibend konstituierenden Elementen), daß er bis zum Tode die

produktive Umwälzung des Theatralischen in Korrespondenz mit der gesellschaftlichen Umwälzung überdachte, dabei niemals den gegenwärtigen Stand der Aufnahmefähigkeit des Publikums außer Acht ließ, aber sich auch nicht damit zufrieden gab, sondern sie durch neue Formen herausforderte. In dieser Methode liegt das Vorwärtsweisende über die Realisierungen hinaus, die Brecht gelangen, und es ist schon gesagt, daß es sich dabei um eine Dramaturgie und um theatralische Formen der Veranschaulichung handelte, die von den heutigen Dramatikern und Theaterschaffenden integriert werden sollten, ja müssen, um überhaupt über sie hinaus kommen zu können.

In Umkehrung des herkömmlichen Bildes fühlt man sich heute versucht zu sagen: Die Zukunft kommt in gewaltigen Schritten auf uns zu. Brecht ist erst zwölf Jahre tot, schon scheint es ein Menschenalter zu sein. Wie eingangs gesagt: Wir sehen ihn schon als Klassiker der Moderne. In welchem Maße sein Werk anregend, ja vorbildhaft ist, beweist der Erfolg, den es seit dem Tode Brechts auf der ganzen Welt gehabt hat, beweist vor allem die Fruchtbarkeit der Brechtschen Dramaturgie, die Fruchtbarkeit seiner Theaterarbeit, die Fruchtbarkeit seiner Philosophie, alles in allem seines politischen Denkens, der „großen Methode“. Wenn die Zukunft, wie gesagt, in gewaltigen Schritten auf uns zukommt, in einem Tempo, das wir alle noch nicht richtig zu bewerten vermögen, so ist es gut, ihr mit Brecht entgegenzugehen: Brecht hatte Erfahrung im Umgang mit der Zukunft: Sein Werk erweist sich als von langer Dauer, da es für das Hier und Heute bestimmt war, aber so, daß es für Morgen, für unser Heute und für unser Morgen produktiv bleibt.

LAJOS NÉMEDI

Über den Widerhall der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution in der deutschen Literatur

Seit dem siegreichen Oktober lebt niemand auf dieser Erde, ohne daß er diese außerordentliche Wendung der Weltgeschichte in Rechnung ziehen müßte — ob als Freund oder Feind.

Dieser Vortrag hat sich zur Aufgabe gestellt, über das Echo der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution in der deutschen Literatur kurz und zusammenfassend zu berichten. Ich möchte das Thema zeitlich abgrenzen, indem ich nur die ersten sieben Jahre der Sowjetmacht, die Zeit von 1917 bis 1924, also bis zum Tode Lenins berücksichtige.¹

Wie war die Lage der deutschen Literatur vor 1914, also im ersten Jahrzehnt des XX. Jahrhunderts? Wie weit war sie vorbereitet, die Botschaft der sozialistischen Revolution aufzunehmen?

Es ist nicht Aufgabe dieses Vortrags, ein umfassendes Bild von der komplexen Wirklichkeit des deutschen Geisteslebens vor dem Ausbruch des I. Weltkrieges zu entwerfen. Es sollen daher nur einige Züge angedeutet werden, Wesensmerkmale, die im Zusammenhang mit unserem Thema von besonderer Wichtigkeit sind?

Die deutschen Naturalisten, Arno Holz, Johannes Schlaf und vor allem Gerhart Hauptmann, hatten um 1890 herum noch Verständnis für die sozialen Probleme, für die elenden Lebensbedingungen des Proletariats. Für die Jahrhundertwende ist eher der Einfluß des George-Kreises, der Philosophie Nietzsches kennzeichnend: diese l'art pour l'art-Literatur will von weltbeglückenden Plänen nichts wissen und sehnt sich nach der Herrschaft einer geistigen Elite über die Massen. Von den großen Dichtern spricht nur Rainer Maria Rilke von den Armen in seinem *Stundenbuch*. Er beschuldigt die Großstädte, die „nur das Ihre“ wollen, in deren öden Mietskasernen die „Armen leiden“. Von den Armen aber heißt es:

„Sie werden dauern über jedes Ende
Und über Reiche, deren Sinn verrinnt
Und werden sich wie ausgeruhte Hände
erheben, wenn die Hände aller Stände
und aller Völker müde sind.“

Wenn das alles auch recht verschwommen klingt, wenn am Ende der heilige Franz von Assisi angerufen wird, als der berufene Verteidiger der Armen, so ist eins gewiß: Rilke tastet sich in eine Zukunft, die nicht auf dem Privateigentum aufgebaut ist.

Die demokratischen Traditionen der deutschen Literatur sind um die Jahrhundertwende in den Hintergrund gedrängt. Vor 1914 ist es nur Heinrich Mann von den großen Schriftstellern, der die wichtigen Lebensfragen des deutschen Volkes aufwirft: in seinem mutigen Essay *Geist und Tat* (1910). Er kritisiert die Haltung der deutschen Schriftsteller: „Sie haben der Welt eine Statistenrolle zugeteilt, ihre schöne Leidenschaft nie in die Kämpfe dort unten eingemischt, haben die Demokratie nicht gekannt und haben sie verachtet. . . Die Zeit verlangt und ihre Ehre will, daß sie endlich, endlich auch in diesem Lande dem Geist die Erfüllung seiner Forderungen sichern, daß sie Agitatoren werden, sich dem Volk verbünden gegen die Macht. . .“³

Heinrich Mann, der Verfasser der Romane *Professor Unrat* und *Der Untertan* steht in der Literatur des wilhelminischen Deutschland mit diesen Forderungen isoliert da. Auch er ist noch Bürger und sieht die wahren Bestrebungen der Volksmassen nicht richtig. So glaubt er z. B. mehr an die Schrift, an den Geist, als an den Kampf der Massen. Wahrscheinlich ist es der offensichtliche Opportunismus der deutschen Sozialdemokratie, der seine Meinung bestimmt. Der konsequente Bürger Heinrich Mann holt seine Ideale von der Französischen Revolution von 1789. Die Monarchie ist seiner Meinung nach „eine Organisation der Menschenfeindschaft und ihre Schule“. Aber auch die Arbeiter haben in diesem Staat keine realisierbaren Ziele, meint der aufrichtige Demokrat Heinrich Mann: „Die Masse der Kleinen, die hier wie überall die größere Wärme des Geschlechts erhält, wird zu entlegenen Hoffnungen verdammt und verdorben für die tätige Verbrüderung, die ein Volk groß macht.“⁴

Die Sozialdemokratische Partei Deutschlands ist die erste und größte Arbeiterpartei der Welt. Sie ist gut organisiert und verfügt über eine Reihe von Presseorganen. 1914 sitzen 111 SPD-Abgeordnete im Reichstag. Der Revisionismus untergräbt aber die Kraft und die revolutionäre Aktionsbereitschaft der Arbeiterpartei. Infolgedessen wird die sozialistische Arbeiterdichtung, die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts erstaunlich entwickelte, zur Bedeutungslosigkeit verurteilt. Der mittelbare Einfluß der trotz Schwächen und Mängel mächtigen Arbeiterbewegung auf die bürgerliche Literatur nimmt nach 1894 rasch ab, was verhängnisvolle Folgen zeitigen sollte.⁵

Die Krisenzeichen des imperialistischen Zeitalters vermehren sich nach 1900. In den Jahren 1904–1906 gibt es in Deutschland Massenstreiks. 1905–07 wird Rußland vom Fieber der Revolution heimgesucht. Dieses Vorspiel des Großen Oktober erregte in der deutschen Literatur keinen

wesentlichen Widerhall. Stefan George singt natürlich höhnisch und mit Geringschätzung:

„Strohfeuer bleibt dies schlagen und dies rasen
Bis sich inmitten ziellosen geschreis
Der Eine hebt . . . doch wahre gluten blasen
Wer kann es in ein volk aus kind und greis? ⁶

Positiv zu werten ist dagegen, daß die Verhaftung Gorkis im Januar 1905 auch in Deutschland eine wahre Solidaritätswelle entfacht, woran unter anderen Gerhart Hauptmann, Max Liebermann und Hugo von Hofmannsthal beteiligt sind.

Um 1910 herum tritt in ganz Europa eine neue Generation von Dichtern und Künstlern auf. Die neue Welle heißt in Deutschland Expressionismus. Es ist wiederum nicht die Aufgabe dieser bescheidenen Ausführungen, die Absichten und die Leistungen der neuen Stürmer und Dränger abzuwägen. Für uns ist die Seismographenrolle dieser Generation wichtig, eine Rolle, der die junge Generation eher „gewachsen“ ist, als die ältere.

Das Grunderlebnis der Expressionisten ist das Gefühl, daß die Zeit der bürgerlichen Sekurität zu Ende sei, die Welt ginge bisher nie erlebten Katastrophen entgegen. Dieses Krisengefühl schreit der Expressionist aus voller Kehle in die Welt; er will die Menschheit aufrütteln.

Die Expressionisten sind meist kleinbürgerliche Intellektuelle, die vorläufig noch keine Verbindung zur Arbeiterklasse haben. Da sie aber bereits vor dem Ausbruch des Weltkrieges vom Weltende, manche auch von einer Weltwende, von einer großen Veränderung singen, und zwar ekstatisch, prophetisch, werden sie — die Hölle des Weltkrieges erleidend — die geeignetsten Medien, die tatsächlich erfolgte Veränderung, die Revolution, zu erleben und zu besingen. Sie haben die nötigen Voraussetzungen, um sich mit den geistigen Problemen, die sich aus der neuen Weltlage ergeben, auseinanderzusetzen.

Die expressionistische Generation befiehlt heftig die Welt der Väter, die ihrer Meinung nach häßlich, unmenschlich und zum Untergang verurteilt sei.⁷ Die Welt der Väter ist aber die kapitalistisch-imperialistische Welt. Die neue Generation verneint das Alte, das Gegebene. Sie hat aber nur sehr verworrene Vorstellungen davon, was kommen soll. In einem sind sie einig: da sie ihre Umwelt in Trümmerhaufen verwandelt sehen, setzen sie ihr Vertrauen allein in die Kraft des Geistes. Mit grenzenlosem Subjektivismus wollen sie aus sich selbst eine neue Welt erschaffen, die objektiven Gegebenheiten der Welt als unwesentlich, mißachtend. Sie verkünden Kampf, aber nicht um die Macht, sondern lediglich gegen jegliche Macht. Sie verabscheuen während des Krieges und auch nach dem Kriege jede Waffe: der Mensch soll sich die neue Welt durch seine eigene sittliche Erneuerung erschaffen.

Dieser grenzenlose Idealismus und Subjektivismus wird, wie wir noch sehen

werden, die expressionistische Generation daran hindern, das wahre Wesen der Revolution zu erkennen und darzustellen. Denn die Grundfrage der Revolution ist immer die Machfrage. Wer da glaubt, die Klassenschlachten mit Moralpredigten gewinnen zu können, den fegt die Konterrevolution hinweg!

Die deutschen Volksmassen besitzen von den unmittelbaren Vorbereitungen des Krieges bis zum 24. Juli 1914, also bis zum Ultimatum der Österreichisch — Ungarischen Monarchie an Serbien, keine Kenntnis. Auf diese Nachricht hin organisieren die Arbeiter Massendemonstrationen, die Leitung der SPD versichert aber dem Reichskanzler, daß sie keine Aktion gegen den Krieg beginnt. In der Presse setzt eine chauvinistische Hetzkampagne gegen Frankreich und Rußland ein. Man kann ruhig sagen, daß die antidemokratischen und nationalistischen Tendenzen in der deutschen Literatur der Kriegsstimmung psychologisch gut vorgearbeitet haben. Die linken Sozialdemokraten sammeln ihre Kräfte zu spät und selbst Karl Liebknecht stimmt am 4. August 1914 für die Kriegskredite zum Zwecke eines „Verteidigungskrieges“ — dem Fraktionszwang seiner Partei vorläufig noch gehorchend. Erst am 2. Dezember nimmt Karl Liebknecht im Reichstag entschiedene Stellung gegen den Krieg und entlarvt dessen volksfeindlichen und imperialistischen Charakter. Sein mutiges Auftreten bleibt nicht ohne Wirkung und leuchtet in den Folgejahren den Besseren voran!

Bald nach dem Kriegsausbruch ist der „Aufruf an die Kulturwelt“ erschienen, unterzeichnet von 93 prominenten Vertretern des deutschen Geisteslebens. Der Aufruf leugnet Deutschlands Mitschuld am Ausbruch des Krieges. Seine Unterzeichner, darunter Gerhart Hauptmann, Thomas Mann, Hugo von Hofmannsthal, Richard Dehmel, Rainer Maria Rilke, Max Planck, Wilhelm Röntgen, stellten sich damit in den Dienst der imperialistischen Politik der herrschenden Klassen des zweiten Kaiserreichs.

Der größte deutsche Prosaiker des Jahrhunderts, Thomas Mann, schreibt noch im Herbst 1914 den Essay *Friedrich und die Große Koalition* und „rechtfertigt“ darin den Überfall auf Belgien. Gerhart Hauptmann antwortet auf einen Brief Romain Rollands zur belgischen Frage: „Krieg ist Krieg!“ Rainer Maria Rilke, der lyrischste Poet des Jahrhunderts, begrüßt den Kriegsausbruch in fünf Gesängen: „Endlich ein Gott... Heil mir, daß ich Ergriffene sehe. Schon lange war uns das Schauspiel nicht wahr.“

Das Tragischste ist, daß in der imperialistischen Umwelt selbst der Krieg etwas „Positives“ haben kann: er scheint ein neues, in der atomisierten Welt unbekanntes Gemeinschaftsgefühl zu schaffen, das selbst ein Rilke in den ersten Stunden freudig begrüßt:

„So auch bin ich nicht mehr; aus dem gemeinsamen Herzen schlägt das meine den Schlag, und der gemeinsame Mund bricht den meinigen auf.“

Georg Heym sang schon 1911 in einer prophetischen Vision vom Krieg und ein Jahr früher schon schreibt er in sein Tagebuch: „Es geschieht nichts,

nichts, nichts... Geschähe doch einmal etwas. Würden einmal wieder Barrikaden gebaut... Oder sei auch nur, daß man einen Krieg begänne, er kann ungerecht sein. Dieser Frieden ist so faul ölig...“⁸

Rilke fragt sich allerdings einige Tage später bange:

„Ist er ein Wissender? kann
er ein Wissender sein, dieser reißende Gott?
Da er doch alles Gewußte zerstört?“

Rilkes bange Frage wird bald von manchen heller Sehenden mit einem entschiedenen Nein beantwortet. Bald melden sich zaghafte Stimmen gegen die Kriegspropaganda. Die deutschen Friedenskämpfer sammeln sich um die Zeitschrift *Weißer Blätter* in der Schweiz. Der Elsässer René Schickele redigiert die Zeitschrift und hält Beziehungen zu den französischen Friedenskämpfern Romain Rolland, Henri Barbusse, Vaillant-Couturier aufrecht.

In den *Weißer Blättern* erscheint Heinrich Manns Schlüssel-Essay über Emile Zola. Es war schon eine Herausforderung mitten im blutigen Krieg einen wahren Preisgesang auf einen französischen Schriftsteller anzustimmen. Etwas Besonderes war es aber auch, daß Heinrich Mann den beispielhaften Mut des Schriftstellers Zola pries, der sich im Dreyfus-Prozeß für die Wahrheit gegen die Macht einsetzte. Feind und Freund verstanden gleich gut, daß H. Mann eigentlich nicht Zola und die französische Regierung meinte, sondern sagen wollte, daß der Schriftsteller die Pflicht habe, sich gegen die schlechte Macht aufzulehnen, und daß eine auf Unterdrückung aufgebaute Macht gestürzt werden müsse. H. Mann ging soweit, daß er seinen eigenen Bruder Thomas angriff und ihm Verrat am Geist vorwarf.

„Lieber als umzukehren und, es zurückbannend, hinzutreten vor ihr Volk, laufen sie neben ihm her und machen ihm Mut zu dem Unrecht, das es tut. Sie, die geistigen Mitläufer, sind schuldiger als selbst die Machthaber, die fälschen und das Recht brechen.“⁹

Thomas Mann verstand die Anspielungen des jüngeren Bruders nur zu gut und wurde auf ihn böse, der immer noch die „überlebte“ westliche Demokratie, das französische Wesen anpries, statt von der Überlegenheit der deutschen Kulturtradition und des deutschen Charakters zu sprechen. In den langen Kriegsjahren schreibt Thomas Mann am Bekenntnisbuch *Betrachtungen eines Unpolitischen* weiter, das subjektiv und objektiv reaktionär ist, da es das imperialistische deutsche Kaiserreich verteidigt.

Die sehr bedeutsame Auseinandersetzung der Brüder Mann zeigt die geistige Lage sowie die Gärung innerhalb des deutschen Bürgertums. Sie zeigt aber auch die engen Grenzen, in denen es sich vorläufig bewegt. — Wir sind darauf näher eingegangen, da das Reagieren auf die Probleme Krieg oder Frieden, Macht und Demokratie im weiteren auch das Reagieren auf die Oktoberrevolution wesentlich mitbestimmen wird.

Der I. Weltkrieg brachte für die breiten Massen Tod und Elend, Hunger, Not und Ausgeliefertsein in einem Grade, der bisher unvorstellbar war. Langsam stieg in den gequälten Menschen der Groll, das Entsetzen vor den Greueln des Krieges und die elementare Sehnsucht nach Frieden auf — sogar bei vielen Offizieren, aber natürlich nicht bei den ausgesprochenen Kriegsgewinnlern. Die expressionistischen Lyriker, wenn sie nicht schon vor dem Krieg starben oder in den ersten Kriegsmonaten den Tod auf den Schlachtfeldern fanden, sehen ihr quälendes Krisengefühl aufs grausamste bestätigt. Sie rufen noch Frieden, sie werden Pazifisten und rufen die Menschheit in ekstatischen Gesängen zu einer Weltrevolution auf:

„Komm Sintflut der Seele, Schmerz, endloser Strahl!
Zertrümmre die Pfähle, den Damm und das Tal

.....

Renne, renne, renne gegen die alte, die elende Zeit!“¹⁰

Im Februar 1917 bricht die bürgerlich-demokratische Revolution in Rußland aus. Im April kommt in Deutschland die Unabhängige Sozialdemokratische Partei (USPD) zustande. Vorläufig bleibt die revolutionäre Spartakusgruppe noch in der USPD, der sich die linksbürgerlichen Intellektuellen, Schriftsteller und Künstler anschließen. Im August ist ein Aufstand in der Flotte. Über die wahre Lage in Rußland kann man sich mitten im Kriege nicht orientieren. Die neue russische Offensive am 1. Juli bereitet den schüchternen Friedenshoffnungen ein jähes Ende.

Im Herbst 1918 schwebt in Deutschland den breiten Massen und den Intellektuellen die Sicherung des gefährdeten Lebens, der Friede als ein um jeden Preis zu erreichendes Ziel vor Augen -und viel viel weniger eine sofortige Veränderung der Gesellschaftsstruktur. Strenge Zensur und Terrormaßnahmen haben die Spartakisten gehindert, in ihrer Propaganda die großen Möglichkeiten aufzuzeigen, die der immer gewisser werdende Zusammenbruch des Kaiserreiches für das deutsche Proletariat auch über den Frieden hinaus eröffnet. Die Streiks und die Massendemonstrationen sind daher durch Hunger, Elend und Todesfurcht gekennzeichnet und nicht durch klare politische Zielsetzungen.

So ist es zu verstehen, daß die Große Sozialistische Oktoberrevolution an den Fronten und im hungernden Hinterland von den Massen und auch von den Einzelnen als eine Friedensrevolution begrüßt wird. Man hört überall die Friedensfanfare aus der Botschaft des siegreichen russischen Proletariats heraus.

Thomas Mann schließt am 15. Dezember sein Bekenntnisbuch: „Ich schließe diese Aufzeichnungen an dem Tage, an dem der Beginn der Waffenstillstandsverhandlungen zwischen Deutschland und Rußland gemeldet wird. Wenn nicht alles täuscht, soll der lange, fast seit Beginn des Krieges gehegte Wunsch meines Herzens sich erfüllen: Friede mit Rußland! Friede zuerst mit ihm.“ Das Buch, das mit diesen Sätzen endet, verteidigt noch das wilhelminische

Deutschland. Die Schlußzeilen wünschen aber den Frieden mit Rußland herbei. Rußland ist keineswegs das Land der Revolution für Thomas Mann, wohl aber die Heimat der großen russischen Literatur, die Heimat von Turgeniew, Dostojewski und Tolstoi.

Beinahe am gleichen Tag, am 17. Dezember 1917, schreibt R. M. Rilke an Katharine Kippenberg: „Ich werde nichts feiern in meinem Hotelzimmer, — wäre nicht der Gedanke an das herrliche Rußland ich hätte keinen, der mir zuversichtlich und erbaulich wäre. Wie erkenn ichs nun wieder. Dieser Aufruf der Regierung vorgestern, mit der Überschrift: „An alle, die leiden und ausgenutzt worden sind“ . . . dies ist Sprache einer Regierung —: neue Zeit, Zukunft, endlich.“¹¹

Rußland war auch für Rilke das Grunderlebnis seines Lebens. Um die Jahrhundertwende hielt er sich mehrmals in Rußland auf und besuchte Leo Tolstoi in Jasnaja-Poljana. Unmißverständlich bekennt er: „Rußland hat mich zu dem gemacht, was ich bin.“ Natürlich nicht das revolutionäre Rußland, aber auch nicht das zaristische Rußland, sondern das Land Tolstois, das Land der langmütigen, ruhigen, bärtigen Bauern — im Gegensatz zum lärmenden, hastigen, sich verzehrenden Westen.

Das Verständnis für die große russische Literatur und für die Eigenart des russischen Menschen spielt als vorbereitendes Motiv auch bei der Beurteilung der Oktoberrevolution eine nicht zu unterschätzende Rolle, besonders bei Intellektuellen. Die nationalistische Literatur in Deutschland bekämpft den Einfluß der russischen Literatur schon lange vor dem Kriege. Hermann Löns, ein Vertreter der „Heimatkunst“, schreibt bereits 1904 gehässig über Gorki und den russischen Menschen. *Fort mit Gorki!* heißt der Aufsatz, der von der Tatsache ausgeht, daß Gorki in Deutschland mehr gelesen wird, als alle deutschen Romanschriftsteller zusammen. Löns ist es nicht recht, „weil uns dieser Russe gar nichts angeht, und weil seine Sachen nicht wert sind, gelesen zu werden.“ Löns beschimpft auch den allgemein verehrten Tolstoi und spricht mit Verachtung von den „dumpfen Stimmungen, die durch die Seele dieses schwerfälligen und leichtlebigen, asketischen und sinnlichen, träumerischen und brutalen Volkes gehen.“¹²

Über die Revolution in Petersburg gelangten widersprüchliche und nur allzu oft verleumderisch entstellte Nachrichten nach Deutschland. Es war wirklich schwer, sich zu orientieren. Als nun der Klassencharakter der Revolution, ihr sozialer Charakter, der Charakter der Arbeitermacht, die Diktatur des Proletariats langsam klar wird, nimmt die eindeutige Friedensschwärmerei ein Ende, und die durch die Friedenshoffnungen auch für den Bürger annehmbare Vorstellung von der Revolution wird zerstört.

In der *Leipziger Volkszeitung* analysieren Clara Zetkin und Franz Mehring die Bedeutung der Oktoberrevolution klar und positiv. Am 18. November spricht ein USPD-Vertreter davon, daß die deutschen Arbeiter jetzt dem Bei-

spiel ihrer russischen Brüder folgen müßten. Am 15. November findet in Berlin eine Sympathiekundgebung statt unter der Losung: „Es lebe der Friede! Es lebe Liebknecht!“ Aber die SPD-Zeitung *Vorwärts* schreibt bereits am 2. Dezember: Die Deutschen hätten keinen Grund, die Regierung zu stürzen. Die Streikbewegung wird immer stärker, aber die SPD-Führer unterstützen auch in den Streikkomitees die Regierung. Die SPD-Leitung argumentiert: Die Oktoberrevolution war nur in einem Agrarland möglich, wo lauter Analphabeten wohnen. In einem entwickelten kapitalistischen Land könnte man sich etwas ähnliches gar nicht vorstellen.

Die Intellektuellen, Schriftsteller und Künstler verstehen die Machtübernahme durch die Arbeiter nicht und noch weniger die Anwendung von Machtmitteln gegen die konterrevolutionären Versuche.

Es ist in mancher Hinsicht sehr lehrreich, die deutsche Reaktion auf die Französische Revolution von 1789 und auf die Oktoberrevolution miteinander zu vergleichen. 1789 jubelt ein guter Teil deutscher Intelligenz den Ereignissen in Paris zu, in den ersten Monaten viel eindeutiger als im Winter 1917 den Ereignissen in Petersburg. Damals konnte aber der bürgerliche deutsche Dichter den Sieg der eigenen Klasse feiern, wenn auch nicht in der eigenen Heimat, so doch im Nachbarland. Dieses „Sie und nicht wir“ schlägt Klopstocks Seele „eine nie heilende Wunde“. — 1917 sind immer noch die bürgerlichen Schriftsteller die tonangebenden in Deutschland. Um die Oktoberrevolution zu feiern, im Bewußtsein ihres Klassencharakters, müssen sie ihre eigene Klasse verlassen und sich vorbehaltlos dem Proletariat anschließen. Diesen gewaltigen Schritt zu wagen, bringen nur wenig den Mut auf. Viele bürgerlichen Schriftsteller wenden sich gegen die Revolution, weil sie sich vor dem Chaos fürchten. Das Ende der Herrschaft der Bourgeoisie scheint ihnen das Ende der Welt zu sein. Die Expressionisten weisen in blindem Glauben an die Macht des Geistes jegliche Machtanwendung entrüstet ab.

Unter diesen Umständen erscheint der Eintritt Johannes R. Bechers für die Oktoberrevolution in seiner vollen Bedeutung. Als erster deutscher und europäischer Dichter begrüßt er bereits 1917 vorbehaltlos den großen Oktober in seinem Gedicht: *Gruß des deutschen Dichters an die Russische Föderative Sowjet-Republik*.

„Im Osten wächst das Licht . . .

.....
Die goldene Sichel! Und der goldene Hammer!

.....
Der Dichter ruft euch: Hart! Noch tiefen Wunden.

Und nie vergessen! Nie: Vergebung weich.

An dir, mein Volk, nur kann die Welt gesunden.

Und euer Brot kann den Millionen munden.

Durch euere Macht kommt uns das heilige Reich.

.....
O ewiger Ruhm der Unbeirrten!
Wie blitzt aus trübesten Gevierten,
Wie aus Fabrik, Asyl jetzt Früh!
Der Engel steht auf Barrikaden.
Aus dem Tumult der Kanonaden
Schwingt ewigen Friedens Melodie.“

Deutschlands wahre Antwort auf den Aufruf der Oktoberrevolution läßt nicht lange auf sich warten. Am 9. November 1918 bricht in Berlin die deutsche Revolution aus. Der Kaiser flieht und der SDP Führer Scheidemann ruft die Republik aus. An der Spitze der aufmarschierenden Massen schreitet Karl Liebknecht und verkündet die sozialistische Republik. Der Spartakusbund hat aber noch wenig Kraft und keine eigentliche Massenbasis, um die sozialistische Republik zustande zu bringen und zu verteidigen. — Einige Stunden später paktiert bereits die SPD mit General Groener, dem Befehlshaber der geschlagenen, aber immer noch mächtigen deutschen Armee gegen die „bolschewistische Gefahr“. Einige Tage später schließen die Gewerkschaften mit den Großindustriellen ein Abkommen: Die Arbeitszeit wird auf acht Stunden herabgesetzt, aber die Industriewerke bleiben Privateigentum. (Von diesen Geheimverhandlungen haben die irreführten Volksmassen natürlich keine Kenntnis besessen!)

Der Kaiser ging, aber seine Generale blieben. Die reaktionären Offiziere, die Großkapitalisten und die SPD-Führung bereiten den konterrevolutionären Gegenangriff vor. Am letzten Tag des Jahres kommt die KPD zwar zustande, ihre besten Köpfe, Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, werden aber wenige Tage später von Weißgardisten ermordet. Die deutsche Arbeiterklasse verlor damit ihre bedeutendsten Führer.

Die deutsche Novemberrevolution war ihrem Wesen nach nur eine bürgerlich-demokratische Revolution, die zum Teil bereits mit Mitteln der proletarischen Revolution durchgeführt wurde. Die Bourgeoisie behielt ihre Positionen und die gutorganisierte SPD wollte auch nur eine bürgerliche Republik. Die nationalistische Kriegshetze hinterließ ein verhängnisvolles Chaos in den Köpfen. Zwar hatten die Linken, so auch die KPD, vorläufig verhältnismäßig viel Freiheit, aber noch freier waltete die zügellose konterrevolutionäre, nationalistische Propaganda. Der Bolschewismus wird als leibhaftiger Teufel an die Wand gemalt, als wahrer Bürgerschreck.

Bereits am 10. Januar 1919 stifteten die Industriekapitäne eine große Summe für ein „Generalsekretariat zum Studium und zur Bekämpfung des Bolschewismus“. Die Militaristen retten ihre Kader für die Zukunft und machen für den harten Versailler Vertrag und für die chaotische Wirtschaftslage die Lin-

ken vor der Öffentlichkeit verantwortlich. In rascher Folge erscheinen konterrevolutionäre und antisowjetische Bücher von russischen Emigranten und von Baltendeutschen. Sie warnen vor einer deutsch-russischen Annäherung, die für das Nachkriegsdeutschland lebensnotwendig gewesen wäre. Die SPD ist auf ihre Weise antisowjetisch: sie will auch den Sozialismus, aber nicht auf russische Art, wie man sagt, sondern auf deutsche Weise, ohne Diktatur des Proletariats. Der ideologische Wirrwar wurde noch dadurch vermehrt, daß selbst die KPD unsicher und uneinheitlich war.

In dieser außerordentlich komplizierten und schweren Lage, ohne einheitliche zentrale Führung unternahm die deutsche Arbeiterklasse bis zum Herbst 1923 mehrere Versuche, um die Errungenschaften der Novemberrevolution zu retten und die Vorstöße der Konterrevolution zurückzuwerfen. Die Räterepublik in München, die Ruhrkämpfe, die mitteldeutschen Arbeiteraufstände und die Hamburger Oktobertage sind glorreiche Blätter in der Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung. Das Blut der Arbeiter verströmte, ohne daß der Sieg erkämpft wurde. Sie verloren, zwischen Feinden und Verrätern eingeklemmt, ihre isoliert begonnenen Schlachten.

Die radikalen linksbürgerlichen Schriftsteller kämpften — ideologisch unsicher, verworren — oft Seite an Seite mit den Arbeitern. Ihnen schließen sich die Emigranten aus Ungarn an, Arbeiter und Intellektuelle. Die vier wichtigsten Köpfe der Münchener Räterepublik waren alle Schriftsteller: Ernst Toller Vorsitzender der USPD, Ernst Niekisch (SPD) und die beiden Anarchisten Gustav Landauer und Erich Mühsam. Der letztere dichtet im März 1919 eine *Räte-Marseillaise*. Sein *Aufruf* am 9. April 1919 verweist auf das großartige Beispiel des russischen Volkes und ruft zum Bund mit Sowjetrußland und der Ungarischen Räterepublik auf.

Zur Zeit der Novemberrevolution spricht Heinrich Mann in München im Politischen Rat geistiger Arbeiter: „Die Gerechtigkeit verlangt schon längst eine weitgehende Verwirklichung des Sozialismus. Jetzt soll sie ihn verwirklichen.“ Er glaubt an einen friedlichen Weg des Sozialismus, den Bürgerliche und Sozialisten gemeinsam beschreiten können. Im Dezember 1918 plädiert er unter dem Titel *Sinn und Idee der Revolution* für einen Radikalismus des Geistes, der seiner Meinung nach „alle wirtschaftlichen Umwälzungen hinter sich läßt.“

Die Intellektuellen neigen in den Revolutionsjahren zu einer Auffassung, wonach das Proletariat nur eine Wirtschaftstheorie besäße, und demgemäß auch kein neues Menschenideal hervorbringen könne: der Intellektuelle soll dieses humanistische Ideal in die Arbeiterbewegung hineinragen. Ludwig Rubiner sammelt 1919 das Beste der expressionistischen Lyrik und gibt es in dem Band *Kameraden der Menschheit. Dichtungen zur Weltrevolution* heraus. Im Nachwort des Redakteurs lesen wir: „Der Proletarier befreit die Welt von der wirtschaftlichen Vergangenheit des Kapitalismus, der Dichter befreit sie von

der Gefühlsvergangenheit des Kapitalismus. Kameraden der Menschheit rufen zur Weltrevolution.“¹³

Für die Intellektuellen bedeutet vor allen Dingen die Diktatur des Proletariats einen Schock, einen Alpdruck. Sie können sich mit diesem Gedanken nicht anfreunden. Sie sehnen eine Wendung der Dinge herbei, aber nicht die Macht, nicht die Waffen, sondern der Geist soll diese Wende herbeiführen, in der Form einer Weltverbrüderung. In diesem Sinne debattiert René Schickele mit Lenin, so werfen die Probleme damals A. Zweig, L. Feuchtwanger und andere auf. Gerhart Hauptmann ruft im *Vorwärts* zwei Tage nach der Hinmordung der Spartakusführer in beschwörendem Tone dazu auf, die Einheit der Nation zu begründen, zu erkennen, zu erleben, zu erfinden und „in einem Schmelzprozess allgemeiner Begeisterung“ zu gebären.“ „Laßt euch versöhnen, versöhnt euch endlich, ihr zahllosen, feindlichen Brüder!“¹⁴

Oktober, die siegreiche russische Revolution, und November, die fehlgeschlagene deutsche Revolution: so stehen im Bewußtsein von Freund und Feind die beiden Ereignisse nebeneinander. Ohne Zweifel konnten die Volksmassen und der Einzelne das Wesen der Revolution am deutschen Beispiel unmittelbarer erleben: es war trotz alledem die größte deutsche nationale Volksbewegung seit 1525. Die Niederlagen der deutschen Arbeiterklasse in den nun folgenden Jahren erregten wiederum Enttäuschung, Kleinmut und Resignation. Aus diesem Grunde beschäftigt man sich viel mehr mit dem Oktober. Das Bild der im nationalen Rahmen ausgefochtenen Revolution taucht erst in den Jahren der entscheidenden Auseinandersetzung mit dem Faschismus wieder mit Eindringlichkeit auf.

Neben unmittelbaren Äußerungen, Reflexionen stellt dem deutschen November nur der Roman von Bernhard Kellermann ein würdiges Denkmal *Der 9. November*.¹⁵ Kellermann, der Verfasser von *Der Tunnel* und anderer Erfolgsromane, Offizier im ersten Weltkrieg, sympathisiert ganz entschieden mit den Leidenden und Hugernden und somit auch mit den Volksmassen, die den Weg der revolutionären Empörung betreten. Er verachtet und haßt das wilhelminische Kaiserreich, seine sich brüstenden Generale und die unverschämten Kriegsgewinnler. Kellermanns marxistische Bildung ist zu dieser Zeit noch sehr gering. In den revolutionären Massen sieht er nur anarchistische Sehnsüchte. Die Gestalt seines Revolutionärs Ackermann ist abstrakt. In seinen pathetischen, fieberhaften Reden mischt sich das Suchen nach sozialer Gerechtigkeit mit religiösen Vorstellungen, mit den Forderungen einer allgemeinen Menschlichkeit. Viel konkreter weiß Kellermann die Gegenfigur, den General von Hecht-Babenberg zu zeichnen, wie überhaupt das Leben der herrschenden Klassen. Vor Ackermann und vor den deutschen Revolutionären schwebt das russische Beispiel, daran läßt Kellermann keinen Zweifel aufkommen. „Wie eine Stichflamme brennt die neue Sonne am Himmel. Sie stieg empor aus dem

weiten Rußland, benetzt von Blut und Tränen. Sie hat die Weichsel überschritten. Sie wird den Rhein überschreiten. Sie wird den Kanal überschreiten — benetzt von Blut und Tränen. Jenseits des Atlantiks wird sie aus dem Meer steigen, und die Stahlkammern der Wolkenkratzer werden in der Stichflamme dahinschmelzen — auch die Pyramiden der ägyptischen Könige sind heute nichts mehr als Steinhäufen ohne jeden Sinn. . . Die Greise, die Grausamen, die Vermessenen, die die Geschicke der Völker lenken, wird sie verzehren, die neue Sonne; ehe sie es gewahr werden — ehe sie lallen können, werden sie nicht mehr sein. Die Geschichte wird ihren Namen verzeichnen, wie sie den Namen Neros verzeichnete. . . Aber vor ihren Namen wird Neros Name verblasen.“¹⁶

Kellermanns Roman endet mit dem Abend der siegreichen November-Revolution. Das Bild der Sozialistischen Oktoberrevolution weitet sich bei ihm zur Vision einer Weltrevolution, zur Vision einer revolutionären Erneuerung der ganzen Welt. — Der Roman war 1920 eine tapfere Tat. Auch künstlerisch eine würdige Darstellung der Novemberrevolution, die folgerichtig als die Weiterführung der Oktoberrevolution erscheint.

Die Geschichte hat nach dem I. Weltkrieg das Problem „Revolution“, und zwar das Problem „sozialistische Revolution“ auf die Tagesordnung gesetzt. Die zehn Oktobertage haben die Welt erschüttert und die revolutionäre Krise dauerte noch 7 Jahre an. In der deutschen Literatur erscheint die Revolution als Thema vor allem im expressionistischen Drama. Wir wollen im Folgenden einige von diesen Ideendramen kurz betrachten, die in den Jahren 1917—1920 entstanden. Aus dem abstrakten Charakter des Expressionismus folgt, daß diesen Ideendramen jegliche geschichtliche Konkretheit abgeht: Zeit und Ort des Geschehens werden nicht näher bestimmt. Die Zeit ihrer Entstehung und die Thematik läßt jedoch keinen Zweifel zu, daß wir es in diesen Dramen mit der Darstellung der sozialistischen Revolution zu tun haben.

Die Gewaltlosen von Ludwig Rubiner entsteht 1917/18 zwischen der Oktober- und der Novemberrevolution. Das Thema ist die Revolution, oder eher noch ein revolutionärer Pazifismus. Der Held heißt einfach : Der Mann. Der Grundgedanke des Dichters ist, daß der Glaube Berge versetzen könne und daß der Geist allmächtig sei. Der Mann fühlt sich im Gefängnis frei, er braucht, um frei zu sein, nur den Willen. Er wird auch tatsächlich frei, weil sich der Gefängniswärter und der Gouverneur zu seiner Auffassung bekehren. Den sittlich geläuterten Helden des Stückes gelingt es allein kraft ihrer Willensanspannung aus einem von der Polizei umzingelten Gebäude davonzuschweben. Ein Schiff nimmt die „Aufklärer“ auf. Das kollektive Wollen besiegt auch hier Meuterei und feindliche Schiffe. — Schließlich gelangen sie in eine Stadt, wo das Volk bewaffneten Widerstand gegen die Bourgeoisie leistet. Die „Aufklärer“ überreden sie aber, keinen Widerstand zu leisten: in der Gewaltlosigkeit würden die Feinde wie in Kissen versinken! Der Mensch soll sich nicht gegen

seine Feinde rüsten, sondern sich sittlich reinigen. Erst dann ist der Sieg sein.

Ernst Toller schreibt im Gefängnis sein Stück *Masse Mensch* und widmet es 1920 den Proletariern. Er will seine Haltung in den Tagen der Münchener Räterepublik rechtfertigen und bringt, ohne Daten und Orte anzugeben, die verschiedenen Phasen der Revolution auf die Bühne. — Das Volk organisiert sich gegen Krieg und Ausbeutung, für Frieden und Sozialismus. Der Agitator der Namenlose, leitet die Vorbereitungen. Die Trägerin der Ideen des Dichters ist die Frau. Sie ist bürgerlicher Abstammung und stößt aus Widerwillen gegen die Ausbeutung zur revolutionären Bewegung und wird sogleich ihre Anführerin. Als aber das Volk gegen die Regierungstruppen zieht, wendet sich die Frau gegen den bewaffneten Widerstand: kein Mensch dürfe um eines Zieles willen andere Menschen töten. Sie lehnt sogar — nach ihrer Verhaftung — die für sie geplante Befreiung ab.

In München war Ernst Toller seinerzeit gegen den Kampf der Arbeiter mit den reaktionären Regierungstruppen. In seinem Drama rechtfertigt er seinen Standpunkt. Sein Beispiel und sein Drama sind beide typische Erscheinungen der Zeit. Der linksbürgerliche Intellektuelle schließt sich der revolutionären Bewegung an, er geriet aber in Widerspruch mit den Arbeitern, weil er den Kampf ablehnt und alles vom „Geist“, von einer moralischen Erneuerung erwartet.

Der „dramatische Roman“ Lion Feuchtwangers *Thomas Wendt* hat ungefähr den gleichen Ablauf. Zuerst revolutionäre Begeisterung, dann Ablehnung der revolutionären Methoden des Klassenkampfes. Das qualitativ andere ist bei Feuchtwanger im Gegensatz zu Ernst Toller, daß sich bei ihm die Enttäuschung über die Revolution mischt mit der Enttäuschung über das Scheitern der Revolution: ein Moment, das nicht ohne Bedeutung ist für Feuchtwangers weitere Entwicklung.¹⁷

Georg Kaiser schreibt unter dem Einfluß des Erlebnisses von Krieg und Revolution seine Dramenfolge: *Die Koralle* (1917), *Gas I.*, *Gas II.* (1918). Der Milliardär, ein Emporkömmling, lehnt die sozialen Heilslehren seines Sohnes ab. Der Sohn führt nach dem Tode des Vaters in dem riesengroßen Gaswerk die Gewinnbeteiligung ein und wird selber Arbeiter. — Es erfolgt eine Explosion im Gaswerk. Die Arbeiter fordern die Entlassung des Ingenieurs. Der Sohn plant jetzt die Einstellung der Gasproduktion und will seine Arbeiter aufs Land schicken, sie sollen dort als Kleinbauern glücklich leben. Die Arbeiter stürmen aber das Werk und wollen Gas herstellen — auch für Kriegszwecke. „Sage es mir: wo ist der Mensch?“ fragt der Sohn vernichtet seine Tochter. „Wann tritt er auf und ruft sich mit Namen — Mensch?“ Die verwittwete Tochter darauf: „Ich will ihn gebären!“

So scheitert der Versuch eines Utopisten, die Masse in Menschen, das Gaswerk in ein Stück Eden zu verwandeln. — Der Sohn der Milliardärstochter

ist Arbeiter im Gaswerk. Der Feind nähert sich dem Werk. Der Sohn verkündet die Menschheitsverbrüderung und läßt dem herannahenden Feind einen pazifistischen Aufruf verkünden: „Hände sind los von Vernichtung — Hände sind ab von Fron für Vernichtung — Hände sind frei für Druck aller Hände in unsern, die rasten: Kein Gas!“ — Der Großingenieur entdeckt ein Giftgas, das den Feind vernichten kann. Diese furchtbare Waffe ist in einer kleinen Kugel zusammengeballt. Der Sohn wirft aber die Kugel mitten in die Versammlung der eigenen Arbeiter. Alles versinkt in totaler Vernichtung. Der Feind übernimmt auch die Selbstvernichtung: „...Jüngster Tag!“ — Der Sohn rechtfertigt schon im Voraus seine Tat: man soll nicht Rächer, sondern Dulder sein, „... baut das Reich, das ihr seid, in euch mit letzter Befestigung ... nicht von dieser Welt ist das Reich!“

Der bürgerliche Schriftsteller Kaiser zeigt unter dem Druck der Zeitergebnisse großangelegte soziale Experimente auf der Bühne. Da er den letzten Sinn der sozialen Revolution nicht versteht und Anwendung der revolutionären Gewalt ablehnt, muß er seine Experimente scheitern lassen. Man kann keine neue, bessere Weltordnung schaffen, meint er, da ihr die moralische Erneuerung des Menschen vorangehen müßte. Wenn das nämlich nicht erfolgt, wird die neue Ordnung auch die Herrschaft der Technik mit sich bringen. Der Sozialismus wäre demnach Industrialismus, Kapitalismus im Quadrat. Dieses Schema finden wir übrigens in jeder modernen bürgerlichen technokratischen Utopie wieder. Georg Kaiser steht in vieler Hinsicht hoch über ihnen. — Er hat noch nicht sehen können, was nach der sozialistischen Revolution kommt: der Mensch ist imstande die neue Gesellschaftsordnung, den Sozialismus aufzubauen, und während er die neue Welt baut, erfolgt auch seine moralische, menschliche Erneuerung. Was sollte sonst diese sittliche Läuterung erwirken?

Kaiser vermag gewaltige Massenszenen zu gestalten, in denen ein Widerschein der sozialistischen Revolution spürbar ist. Sonst ist er, wie viele Bürger, von der bleibenden Unmündigkeit der Masse überzeugt. Deshalb läßt er den Reformversuch vom Milliardärssohn ausgehen: „...die tiefste Wahrheit... findet immer nur ein einzelner.“

In der Periode von 1919 und 1923 wurden die linksbürgerlichen Schriftsteller durch ihren Idealismus, durch ihre religiös-mystische Weltanschauung, durch ihren Unglauben an jegliche Massenaktion in aufrichtige Verzweiflung oder in Resignation und religiöse Schwärmerei gestoßen. Sehr viel bewirkte dabei, daß die Versuche der Arbeiterklasse zur Sicherung der revolutionären Errungenschaften in Deutschland scheiterten. Die Resignation, die zeitweilige Abkehr von der Sache der Revolution ist selbst für die Besten, wie J. R. Becher, B. Lask, Fr. Wolf und E. Weinert bezeichnend.

Die Wirklichkeit der revolutionären Kämpfe erfüllt Heinrich Mann, den aufrichtigen Demokraten, mit Angstgefühl. Der Dichter Oskar Loerke der

einst die Revolution begrüßt hatte, schreibt 1922 in sein Tagebuch: „Für die Kunst, mein Gott, ist der Klassenkampf nur etwas winziges, so wie hier draußen für den ganzen äußeren Kosmos — ein Berg, ein Wurm ja ein Mensch. Und was ist da der Massenaufmarsch für das rätselhafte Leben selbst!“¹⁸

Der junge Bertolt Brecht bildet auch keine Ausnahme. In Augsburg ist er Mitglied des Soldatenrates und Mitarbeiter einer unabhängigen sozialistischen Zeitung. 1919 schreibt er sein Drama *Trommeln in der Nacht*, dessen geplanter Titel zuerst *Spartakus* war. Das Stück spricht also nicht etwa abstrakt und verschwommen von Revolution, sondern sehr konkret von der deutschen Novemberrevolution. Andreas Kragler, der als verschollen gilt, kehrt aus dem Krieg heim. Anna, seine Braut, hat ihn verlassen. Den Verzweifelten überredet man in der Schenke, an der Revolution teilzunehmen. Die Braut holt aber den Heimkehrer. Andreas Kragler läßt die Sache der Revolution im Stich und geht mit der Braut heim. Die lyrischen Einlagen zeigen, daß Brecht sich zu dieser Zeit beinahe mit Andreas Kragler identifiziert. Sehr lehrreich ist, was er viel später über sein Jugendwerk sagt: Ihn habe die Revolution damals nicht mehr interessiert, „als der Vesuv einen Mann interessiert, der darauf seinen Suppentopf stellen will. Übrigens erschien mir mein Suppentopf im Vergleich zum Vesuv sehr umfangreich.“¹⁹

Der junge Brecht ist „Nonkonformist“. Er indentifiziert sich vorläufig mit keinem Standpunkt. Die historische Konkretheit unterscheidet sein Stück sehr vorteilhaft von den übrigen expressionistischen Werken. Brecht kann vorläufig wenig über die Größe der Revolution aussagen. Umso überzeugender und wahrer ist, was er über die Gründe der Niederlage sagt: die Kraglers haben die Sache der Revolution zum Sturz gebracht. Brecht hat keine Illusionen; die Niederlage enttäuscht ihn nicht.

Johannes R. Becher ist Spartakist und Mitglied der KPD von Anfang an. Der Januar 1919 erschüttert ihn auf eine Weise, daß seine ideologische Entwicklung ins Stocken kommt, religiös-mystische Stimmungen beherrschen ihn. Er ist aber einer der ersten linksbürgerlichen Dichter, die vom ekstatischen Gottsuchertum loskommen und sich der Wirklichkeit zuwenden. 1921 kommen ihm Gorkis Essays und Lenins Werk über den Imperialismus in die Hände. So wird er 1922/23 endgültig der Dichter der Kommunistischen Partei, da er jetzt in Lenins Schriften das wahre Wesen der Revolution zu verstehen gelernt hat.

Die sozialistische Literatur in Deutschland war in den Jahren 1919—1923 noch schwach. Die kommunistische Tagespresse übernahm Artikel aus den russischen und amerikanischen Presseorganen in Übersetzungen. In diese Lage müssen wir uns zurückversetzen, um die Rolle der ungarischen Emigration in Deutschland zu verstehen. Zu Tausenden finden Arbeiter und Intellektuelle nach dem 1. August 1919 in Deutschland und Österreich eine Zufluchtsstätte. Sie kämpfen mit den deutschen Proletariern Seite an Seite und melden sich

bald auch mit ihren Schriften in der Parteipresse. Die Ungarn hatten größere revolutionäre Erfahrungen, denn sie kamen aus einem Land, wo das Proletariat die Macht nicht nur in die Hände nahm, sondern sie eine zeitlang auch behielt. In dem historischen Augenblick 1919/1920 hatten sie also mehr revolutionären Schwung und Optimismus.²⁰

Es sei hier nur ein einziges Beispiel ausführlicher behandelt, ein Bühnenwerk, das obwohl es von einem ungarischen Dichter stammt, eher in die deutsche Literaturgeschichte gehört. Es ist die dramatische Montage von Lajos Barta *Rußlands Tag*, das von Erwin Piscator im Oktober 1920, am dritten Jahrestag der Oktoberrevolution, in Berlin im Proletarischen Theater aufgeführt wurde.²¹ Drei Stücke standen auf dem Repertoire: *Der Krüppel* von Karl August Wittfogel, *Vor dem Tore* von Andor Gábor (unter dem Namen von Ladislaus Sas) und *Rußlands Tag*. Lajos Barta schrieb das Stück auf Piscators Bitte in einigen Tagen. Er konnte nur lückenhaft deutsch. Ein Kollektiv überarbeitete das Stück sprachlich. Ohne Zweifel war es nicht das beste Reper-toirestück der deutschen Arbeiterbühnen. Es wurde aber in vielen Auflagen gedruckt, da es am besten zeigte, was Piscator wollte. Es war das erste proletarisch-revolutionäre Agitpropstück, in dem wesentliche Elemente der Entwicklung bis 1932 aufzufinden sind. Piscator wollte ein Stück, das nicht mehr mit den traditionellen Mitteln arbeitet. Er wollte so aktuell sein, wie eine Zeitung und wollte auf seiner Bühne nicht Details, sondern Totalität geben.

Das Stück *Rußlands Tag* steht im Dienste der proletarischen Weltbewegung „Hände weg von Sowjetrußland!“ Es propagiert die Oktoberrevolution, die internationale Solidarität der Proletarier. Es erhebt seine Stimme gegen den weißen Terror in Ungarn, Finnland und Polen. Das Stück hat eigentlich keine Fabel. Kurze Szenen folgen aufeinander, in denen symbolische Gestalten auftreten: Weltkapital, Diplomat, Offizier, Pfaffe, Professor der Soziologie (als Kautsky maskiert), deutscher Arbeiter, ungarische Arbeiter-Flüchtlinge. Die Stimme des russischen Proletariats tönt aus der Ferne: „Proletarier der Welt, hört unsere Stimme! Vor Jahren erhoben wir unsere Stimme und riefen: Kehrt die Waffen um!“ — Unter dem Eindruck der rasch aufeinander folgenden Szenen reift der Entschluß in dem deutschen Arbeiter: „Die Zeit ist reif; wir werden handeln und die Säule des Kapitalismus zertrümmern... Wir sind der Hebel der Weltrevolution. Auf uns ruhen die Augen aller Kämpfer des Proletariats.“ Menge stürzt auf die Bühne, ein Trompeter in russischer Uniform; es erklingen die Töne der Internationale...

Es soll hier nicht der künstlerische Wert dieses Stückes untersucht werden, sondern seine Aktualität und seine neuartige dramatische Form: soziale Erscheinungen direkt und total auf die Bühne zu bringen, ohne den Weg über eine differenzierte Gestaltung. Es ist der erste konsequente Versuch, das Theater wieder in eine „moralische Anstalt“ zu verwandeln, von der Bühne aus direkte politische Propaganda zu treiben. Ein Bertolt Brecht wird noch

von den Agitpropstücken des deutschen Arbeitertheaters lernen. — Dieses Theater — und das gilt auch von *Rußlands Tag* in vollem Maße — war ein „Kampftheater, das ungeheure Aufopferung forderte, das viele Helden und Märtyrer und eine heroische Geschichte hatte, die einmal die Schulkinder lernen werden. Denn es wollte nicht Bühnenstile ändern, sondern die Welt.“²²

1919 gelangen die ersten Nachrichten und Dokumente vom kulturellen Leben des jungen Sowjetstaates nach Deutschland. Das Buch von A. Lunatscharski ist hier in erster Linie zu nennen *Über die kulturellen Aufgaben der Arbeiterklasse*. Es wird immer klarer, daß das Proletariat sich auch das kulturelle Leben erobern muß, bei kritischer Sichtung des kulturellen Erbes und in ständigem Kampf gegen reaktionär-bürgerliche Kulturerscheinungen. Die linksbürgerliche Intelligenz bekommt auf einmal eine wichtige Aufgabe. Ein wichtiges Betätigungsfeld für die Schriftsteller, Regisseure und Schauspieler ist z. B. das Arbeitertheater.

A. Lunatscharski wendet sich bereits 1919 im Namen der russischen Künstler an die deutschen Künstler und ruft sie als Nachbarn zum Meinungsaustausch auf. Der Vertrag von Rapallo erleichterte die Fühlungnahme zwischen Vertretern des deutschen und des russischen geistigen Lebens. 1922 veranstaltet man Unter den Linden die erste russische Kunstausstellung. Am Anfang der zwanziger Jahre erscheinen einige Gedichte von Majakowski und Bednij in deutscher Übersetzung. Majakowski besucht einige Male die deutsche Hauptstadt und trägt Gedichte vor.²³

1921 war die Dürrekatastrophe im Wolgagebiet der Anlaß, eine internationale Arbeiterhilfsorganisation ins Leben zu rufen und viele Menschen mit der Revolution und mit Sowjetrußland bekannt zu machen. In dem Sonderausschuß der KPD „Arbeiterhilfe Sowjet Rußland“ sitzen unter anderen Clara Zetkin, Käthe Kollwitz, Ernst Toller und Leonhard Frank. In der Kommission „Künstlerhilfe für Sowjetrußland“: Käthe Kollwitz, Albert Einstein und Johannes R. Becher.²⁴

Auch Gerhart Hauptmann erhob seine Stimme und nannte die Hilfe „die heilige Aufgabe derer, welche die Kornkammer der Welt verwalten.“ Dieser Appell fand keinen Widerhall bei den Adressaten. Deutsche Arbeiter teilten ihr kleines Stück Brot mit ihren russischen Brüdern, sammelten Geld, richteten Nähstuben ein. Die Internationale Arbeiterhilfe gab drei Jahre lang eine Zeitung heraus: *Sowjetrußland im Bild*, die in beachtlich hohen Auflageziffern erschien, der erste Jahrgang in insgesamt einer Million Exemplaren.

Die bürgerlichen Schriftsteller prophezeiten natürlich das Ende der großen russischen Literatur und charakterisierten die revolutionäre Literatur, soweit sie überhaupt bekannt wurde, als wertlos. Für sie bedeutet noch lange Zeit Mereschkowski und sein Emigrantenkreis die legitime Fortsetzung der klassischen russischen Literatur.

Am 1. Juni 1923 wurde in Deutschland die „Gesellschaft der Freunde des neuen Rußland“ gegründet. Unter den Mitgliedern finden wir wichtige Persönlichkeiten, wie Albert Einstein, und Schriftsteller, wie Thomas Mann, Alfred Döblin, Bernhard Kellermann und andere. . . Die Zeitschrift der Gesellschaft *Das neue Rußland* erwarb sich bis 1932 große Verdienste mit der Propagierung der sowjetischen Literatur und des sowjetischen Wirtschaftslebens. Durch die Person des Generalsekretärs der Gesellschaft, Erich Baron, hat diese wichtige Arbeit bereits die KPD geführt.²⁵

Der Aufruf der Gesellschaft erfolgte zu einem Zeitpunkt, als Lenin bereits verstorben war. Der Tod des großen Führers des russischen Proletariats hat sieben Jahre nach der Oktoberrevolution die Aufmerksamkeit der Welt wieder auf Moskau gelenkt. Die Geschichte hat alle, Freunde und Feinde, Begeisterte und Passive, wieder einmal zum Bekenntnis gezwungen. Jetzt entsteht J. R. Bechers Gedicht *Am Grabe Lenins*. Im Band *Die Gegenwart über Lenin. Stimmen führender Persönlichkeiten* äußerten sich viele. Wir zitieren hier zum Schluß nur die Äußerungen der beiden Brüder Mann, der bedeutendsten Vertreter des deutschen Bürgertums. Thomas Mann antwortet auf die Umfrage des Iswestija-Auslandskorrespondenten Salski: „Lenin war ohne Zweifel eine säkulare Erscheinung, als ein Mensch-Regent neuen, demokratisch-gigantischen Stils, eine kraftgeladene Verbindung von Machtwillen und Askese, ein großer Papst der Idee, voll vernichtenden Gotteseifers. Man wird seiner gedenken wie jenes Gregor, von dem das Heldengedicht sagt: „Leben und Lehre standen nicht miteinander in Mißklang.“ Trotz betonter Distanzierung spürt man in dieser Äußerung auch eine Annäherung an die geschichtliche Wirklichkeit der Umwälzung in Rußland. Der Verfasser der *Betrachtungen eines Unpolitischen* nähert sich langsam der Demokratie, vor allem, weil ihn die Vorzeichen der faschistischen Gefahr erschrecken.²⁶

Auch Heinrich Mann bleibt ein Bürger, aber er kommt bereits in der Zeit bis 1924 der Sowjetunion viel näher als sein jüngerer Bruder. Beim Tode Lenins schreibt er in seinen *Antworten nach Rußland*: „Im Leben Lenins verbindet sich Treue zu einem ungeheueren Werk notwendigerweise mit Unerbittlichkeit gegen alle, die es störem wollen. Um der Treue willen muß ich die Unerbittlichkeit gelten lassen. . . Seine Größe ward mir übrigens immer begreiflicher, wenn ich dagegen sah, was aus Deutschland wurde. . . Lenin, es sei in Rußland geschehen, was immer, hat sein Volk jedenfalls glücklicher gemacht. . .“ Heinrich Mann fühlt, daß die Oktoberrevolution für die ganze Welt eine Wende war, so auch für das Bürgertum und – was den deutschen Demokraten besonders angeht – für Deutschland: „Das Bürgertum selbst weiß sich gezeichnet von der russischen Revolution“, schreibt er 1924. „Es hat eine mehr oder weniger lange Gnadenfrist, erhält sich, wenn es sich anpaßt, ist schon nicht mehr das gleiche, wie vorher und wird es täglich weniger.“ Sein Ideal der bürgerlichen Freiheit ist längst aufgegeben. Sein Ideal von Bildung war einmal. „Der Fehler hierzu-

lande ist freilich, daß die bürgerliche Welt früher abstirbt, als ihre Nachfolgerin heranwächst. Wir bestehen nur vorläufig und ohne sehr an all das zu glauben, was wir tun und dulden. So sind wir geworden, wohl auch mit durch das große Ereignis im Osten.“²⁷

Heinrich Mann hatte leider recht. Trotz aller heldenhaften Anstrengungen der deutschen Arbeiterklasse und der KPD konnte die neue Macht in Deutschland nicht rechtzeitig aufwachsen, die die bürgerliche Welt hätte ablösen können. 1932 schien es, als ob die Hydra des Faschismus vor dem Stern des Großen Oktober zurückschrickt: Hitler verlor in einigen Monaten zwei Millionen Wählerstimmen. Die beiden Arbeiterparteien hätten eine parlamentarische Mehrheit erringen können. . . Das Finanzkapital hatte aber in seinem Schreck vor dem Kommunismus zur letzten Waffe gegriffen: es hat dem Faschismus in der Mitte Europas zur Macht verholfen.

Im November 1932, zur Jahresfeier der Oktoberrevolution, wandte sich der Klub der kommunistischen Geistesarbeiter zum letzten Mal an die deutsche Intelligenz: Die Revolution siegte 1917. „Seitdem sind 15 Jahre vergangen. Wieder sind die Augen auf die Sowjetunion gerichtet, in der der sozialistische Aufbau triumphiert. Die Werktätigen sehen hin mit Bewunderung und dem Willen, daraus für ihre Befreiung zu lernen. Die Kapitalisten und ihre Knechte sehen hin mit Haß und dem Willen, diesem Aufbau baldmöglichst ein blutiges Ende zu bereiten. Vor uns Intellektuellen steht die Frage, mit wem wir marschieren sollen. . . Wir haben uns entschieden: Wir wählen Kommunisten. Und Sie? Und Sie?“²⁸

Vorläufig schien alles vergebens: zwischen Feind und Verräter erlitt die deutsche Arbeiterklasse eine geschichtliche Niederlage. Ihre Ideen von einer wahren Demokratie haben aber inzwischen die deutsche Intelligenz, die deutschen Schriftsteller und Künstler durchdrungen. 1914 stellten sich alle deutschen Dichter, Künstler, Wissenschaftler an die Seite des imperialistischen deutschen Kaiserreiches. 1933 verließen beinahe alle Geistesschaffenden von Format Hitlerdeutschland. Die Besten arbeiteten für die Befreiung Deutschlands, Seite an Seite mit den Söhnen des Großen Oktober.

Anmerkungen

¹ Das für diesen Zweck in Betracht zu ziehende Material ist nahezu unübersehbar. Es gibt kaum einen Schriftsteller in Deutschland, der sich nicht in öffentlichen Erklärungen oder in Briefen über die Oktoberrevolution oder die deutsche Novemberrevolution geäußert hätte. Es gibt eine bisher kaum gesichtete Fülle von literarischen Werken und von Dokumenten in der Tagespresse, aber auch Zeitschriften, Jahrbücher, Flugschriften, Essay- und Briefbände. — Viele moderne Anthologien bieten seit 1945 den wichtigsten Teil des Materials. — Bis jetzt gibt es nur einzelne Versuche, das Thema kurz zu umreißen: Seifert, Waltraut *Die Wirkung der Sozialistischen Oktoberrevolution und der Novemberrevolution auf die deutschen Schriftsteller* Deutschunterricht, 1959. S.163–178. — Joho, Wolfgang *Die Literatur des Oktober und wir*, In: *Neue Deutsche Literatur* 1962. Heft 11, S. 16–22. — Klein, Alfred *Zur Entwicklung der sozialistischen Literatur in Deutschland 1918–1933*. Im Band:

Zur Geschichte der sozialistische Literatur 1918–1933 Berlin, 1963.S.7–125. — Hiebel, Irmfried *Deutsche Schriftsteller über ihr Verhältnis zur Oktoberrevolution und zur Sowjetunion*. Im Band: *Aktionen Bekenntnisse Perspektiven* Berlin, 1964.S.469–498. — Schlenstedt, Silvia *Literaturgeschichtlicher Überblick* In: *Lexikon sozialistischer deutscher Literatur von den Anfängen bis 1945* Leipzig 1964. S.9–49, insbes. S.33–39. — Engelberg, Waltraut *Die Sowjetunion im Spiegel literarischer Berichte und Reportagen in der Zeit der Weimarer Republik* Im Band: *Oktoberrevolution und Wissenschaft* Berlin, 1967. S.201–260. — *Die Oktoberrevolution im Spiegel deutschsprachiger Belletristik*. Eine bibliographische Information über die literarische Gestaltung der Oktoberrevolution, ihrer Vorgeschichte, unmittelbaren Auswirkung und theoretischen Bedeutung für die Literaturgeschichte. Bearb. von G. Rost und A. Hahn. Leipzig. 1967. 78 S.

² Wesentliche Anregungen verdanke ich dem verdienstvollen und interessanten Buch von Hans Kaufmann *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger* Berlin, 1966, und dem Aufsatz von Friedrich Albrecht *Beziehungen zwischen Schriftsteller und Politik am Beginn des 20. Jahrhunderts* Weimarer Beiträge, 1967. S. 376–402, 621–629, 829–856.

³ Heinrich Mann *Essays I*.

⁴ Dasselbst: S.

⁵ Zur Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung s.: *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* Berlin, 1966. Bd. 3.: Von 1917 bis 1923, Bd. 4.: Von 1924 bis Januar 1933.

⁶ *Östliches Wirren* In dem Band *Der siebente Ring* 1907.

⁷ Als Beispiel kann hier W. Hasenclevers *Sohn* erwähnt werden. Fr. Kafka über sein Verhältnis zu seinem Vater: *Der Brief an den Vater*.

⁸ Zitiert bei H. Kaufmann:a.a.O. S.217.

⁹ H. Mann: *Essays I*. S.493.

¹⁰ Franz Werfel *Revolutionsaufbruch* 1915. In K. Pinthus *Menscheitsdämmerung* 1920.

¹¹ Zitiert bei H. Kaufmann:a.a.O. S.551.

¹² H. Vogt *Maxim Gorkis Frühwerk in Deutschland* Zeitschrift für Slawistik, 1958. S. 614–616.

¹³ Zitiert bei A. Klein: a.a.O. S.32.

¹⁴ Zitiert bei A. Klein:a.a.O.S.16.

¹⁵ Siehe: Edgar Kirsch *Die deutsche Novemberrevolution in den Romanen Der 9. November von Bernhard Kellermann und Vaterlandslose Gesellen von Adam Scharer* Wiss.Zeitschrift der Univ. Halle, 1958/59.H.1.

¹⁶ B. Kellermann *Der 9. November* Berlin, 1958. S.526/7.

¹⁷ Vgl. Joseph Pischel *Lion Feuchtwangers Verhältnis zu Sowjetunion* Wiss. Zeitschrift der Univ. Rostock. 1967.

¹⁸ Zitiert

¹⁹ Zitiert bei H. Kaufmann:a.a.O. S. 389.

²⁰ Vgl. László Illés–Miklós Szabolcsi *Über die Wechselbeziehungen zwischen der ungarischen und der deutschen sozialistischen Literatur*. Im Band *Zur Geschichte der sozialistischen Literatur 1918–1933* Berlin, 1963. S.304–320.

²¹ Ludwig Hoffmann und Daniel Hoffmann — Oswald *Deutsches Arbeitertheater 1918–1933* Eine Dokumentation. Berlin, 1961. S.798. — Ludwig Hoffmann *Deutsches Arbeitertheater zwischen der Novemberrevolution und der Machtergreifung des Faschismus* Wiss. Zeitschrift der Humboldt Univ. 1962. H. 2. S.201–221.

²² Das Motto von der zitierten Dokumentation.

²³ Vgl. F. Mierau *Die Rezeption der sowjetischen Literatur in Deutschland in den Jahren 1920–1924* Zeitschrift für Slawistik, 1958.S.620–638.

²⁴ Vgl. den Band *Bekenntnisse Dokumente Perspektiven*

²⁵ K.Globig *Die Zeitschrift „Das neue Rußland“ als Propagandist der jungen Sowjetliteratur in Deutschland* Zeitschrift für Slawistik, 1965.S.294–314.

²⁶ Vgl. Annemarie Auer *Auswirkungen der Oktoberrevolution im Werk und Weltanschauung Th. Manns* In: *Neue Deutsche Literatur* 1952. Sonderheft zum 35. Jahrestag der Oktoberrevolution.

²⁷ Zitiert bei Alfred Kantorowicz *Der Einfluß der Oktoberrevolution auf Heinrich Mann* Eine Zusammenstellung. Berlin, 1952.S.11.

²⁸ Zitiert in *Neue Deutsche Literatur*, 1957. Novemberheft *Seit jenen unvergeßlichen Tagen. Der Große Oktober in Literatur und Publizistik* S.45.

GYŐRI JUDIT

Thomas Mann und Ungarn

In Ungarn wird im allgemeinen über einen „ungarischen Thomas Mann-Kult“, über die besondere Beliebtheit des großen deutschen Schriftstellers in unserem Lande gesprochen und den Beweis dafür glaubt man in der hohen Zahl der Übersetzungen zu finden. Tatsächlich ist Thomas Mann in der ungarischen Übersetzungsliteratur des 20. Jahrhunderts sehr stark vertreten, beinahe alle Werke von ihm erschienen bereits in ungarischer Sprache, unsere Literatur übertrifft in dieser Beziehung viele größere Literaturen und Sprachen. Das hohe künstlerische Niveau dieser Übersetzungen und das starke, kontinuierliche Interesse, das die ungarische Literatur den Werken Thomas Manns entgegengebracht hat, gehen an sich über die allgemeine Übersetzungstätigkeit der ungarischen Literatur hinaus und — da solche Erscheinungen in der Weltliteratur niemals als Zufall betrachtet werden können — verdienen sie eine ausführliche Untersuchung. Wenn aber in wissenschaftlichen Abhandlungen und in Schriften journalistischen Charakters vor allem die hohe Zahl der Übersetzungen als das Zeichen für die Beliebtheit Thomas Manns erwähnt wird, müssen wir dagegen betonen, daß wir meinen, daß sich seine ungarische Rezeption nicht allein in den Übersetzungen erschöpft.

Bereits bei oberflächlichen Untersuchungen stellt sich nämlich heraus, daß die ungarische Thomas-Mann-Rezeption neben emsiger Übersetzungstätigkeit auch andere, eigenartige Züge aufweist. Der wichtigste Faktor, auf den alle anderen Besonderheiten zurückgeführt werden können, ist, daß das ungarische Publikum die Möglichkeit hatte, Thomas Mann nicht nur zu lesen, sondern ihm auch mehrmals zuzuhören. Der große deutsche Romancier war sechsmal in Budapest und hielt hier sieben Lesungen (Dezember 1913, Januar 1922, April 1923, Januar 1935, Juni 1936 und Januar 1937). Anlässlich seiner Besuche in Ungarn lernte er Budapest und einige Kleinstädte kennen, besuchte die Museen, die Theater und die Staatsoper, fand Kontakt zu namhaften Persönlichkeiten unserer Kultur. Durch seine persönliche Anwesenheit, seine Vorlesungsabende und seine persönlichen Beziehungen zu führenden Gestalten der ungarischen Literatur wurde er sozusagen Teil des ungarischen Geisteslebens. Ungarische Schriftsteller und Journalisten suchten ihn in seiner Heimat auf, Leser seiner Werke schrieben ihm begeisterte Briefe und luden ihn nach Ungarn

zu Lesungen ein, ungarische Emigranten ersuchten ihn um Hilfe gegen die polizeiliche Gewalt, die ganze liberale Presse protestierte, als die ungarische Regierung dem Emigranten Thomas Mann das Visum verweigerte, Zeitungsartikel voller Pathos wurden über ihn verfaßt, Gedichte wurden an ihn gerichtet — und langsam bildete sich das eigenartige ungarische Thomas-Mann-Bild heraus, dessen Übertreibungen, pathetische Züge und manchmal einseitige politische Färbung ohne die Untersuchung der Budapester Lesungen Thomas Manns und der mit ihnen zusammenhängenden Pressestimmen nicht verstanden werden können.

Aus der Geschichte der Lesungen geht hervor, daß die Verbindungen zwischen Thomas Mann und dem ungarischen geistigen Leben aus einer komplizierten Wechselbeziehung entstanden und sich auf gleiche Weise weiterentwickelten. Wer aber von dieser Feststellung ausgehend auf die Entdeckung und Anerkennung der ungarischen Literatur durch Thomas Mann hofft, wer nach Wirkungen sucht, die durch ungarische Werke auf ihn ausgeübt wurden, wird wahrscheinlich enttäuscht die Geschichte dieser Vorlesungsabende studieren. Es gibt zwar zahlreiche Äußerungen Thomas Manns über die ungarische Literatur, in denen er sich sogar orientiert zeigt, aber man darf diesen Äußerungen keine besondere Bedeutung zumessen. Einerseits stammen die meisten diesbezüglichen Äußerungen aus den zwanziger Jahren, als die Nachkriegsatmosphäre und die unsichere innen- und außenpolitische Lage Ungarns solche Erklärungen begünstigten, andererseits bleiben nur wenig konkrete Kenntnisse übrig, wenn von der bekannten Höflichkeit Thomas Manns abgesehen wird. Thomas Mann kannte eher das literarische und geistige Leben in Ungarn, er lernte viele Künstler kennen, andere hörte er nennen, aber er las wenig Werke. Namen tauchen in seinen Äußerungen auf und sie verschwinden wieder, niemals verspüren wir aber in den höflichen Worten das wirkliche Erlebnis. Ein Erlebnis bedeutete ihm vielleicht trotzdem Kosztolányi, den er wegen persönlicher Verbindungen, langer Korrespondenz und des Vorwortes, das er zu Kosztolányis Nero-Roman schrieb, in seiner Erinnerung behielt. Zsigmond Móricz ist noch zu erwähnen, dessen originelle Begabung er anscheinend erkannte, und Lajos Hatvany, an den er sich immer gerne erinnerte, aber nicht so sehr an den Schriftsteller und Publizisten, sondern an den Mäzen und Gastgeber.

Die anscheinend unlösbaren Übersetzungsschwierigkeiten ermöglichten Thomas Mann nicht, die ungarischen Werke zu lesen.

László Bóka schrieb über dieses Problem in der Einleitung zu den neusten Übersetzungen der Gedichte Adys folgendes: „Früher, als begeisterte Dilettanten Ady ins Deutsche übersetzten, meinte Thomas Mann, er könne durch die ihm bekannten Übersetzungen Ady nicht nahekomen. Jedoch sagte er, ich glaube Ihrer Stimme, dem Glanz Ihrer Augen. So kann man nur von einem wahren Dichter sprechen.“ In einem Brief Thomas Manns an János Demény

stellt sich heraus, daß auch die viel internationalere Kunstgattung, die Musik ihn auch nicht durch ihr Wesen ergriff. In diesem Brief schreibt Thomas Mann, der große Musikkenner, der Schöpfer des *Doktor Faustus* über Bartók und erinnert sich gar nicht daran, was ihm Bartók vorgespielt hat, würdigt die Neuerungen Bartóks in der Musik und sein virtuoses Klavierspiel keines Wortes, es gelingt ihm nur das künstlerisch durchdrungene Wesen Bartóks in die Erinnerung zurückzurufen. Wie oberflächlich seine sogenannten „lexikalischen Kenntnisse“ über die ungarische Literatur waren, beweist eine humoristisch-traurige Episode anlässlich des großen Empfanges bei Hatvany 1935. Dicht nacheinander wurden ihm die hervorragendsten Persönlichkeiten der ungarischen Kultur vorgestellt, eilig wurden die für Thomas Mann unverständlichen ungarischen Namen genannt, als die Reihe an Frigyes Karinthy kam. Karinthy, der die deutsche Sprache ziemlich gut beherrschte, sprach seinen Namen, damit ihn Thomas Mann besser versteht, langsam und deutlich aus, indem er die zweite Silbe betonte: Ka-rinthy. Darauf wandte sich Hatvany ihm zu und sagte spöttisch: „Vergebens betonst Du Deinen Namen deutsch, er weiß sowieso nicht, wer Du bist.“ Die traurige Ironie war seinen Worten klar zu entnehmen.

Nun ja, wer die Isoliertheit unserer Literatur durchbrechen wollte, mußte ein Dichter vom Format eines Attila József sein. „Gewollt oder ungewollt, bereite ich genug Sorgen und Freuden mir selbst“ — schrieb Albert Gyergyai 1922 über Thomas Mann in seinem wunderschönen Essay, in dem er sich in die Lage Thomas Manns Lieblichshelden, Tonio Kröger versetzte und den Budapester Aufenthalt Thomas Manns 1913 in erster Person erzählte. Wer will es aber Thomas Mann übelnehmen? Er war ein Riese, Sohn einer großen Nation, die sich selbst und der Welt „genug Sorgen und Freuden“ bereitete und die ungarische Literatur war — wie gesagt — isoliert.

Wenn man aber auch vergeblich in seinen Äußerungen nach dem tieferen Verständnis für die ungarische Kunst sucht, wird trotzdem aus allen seinen diesbezüglichen Briefen, Erinnerungen und Interviews klar, daß seine persönlichen Begegnungen mit ungarischen Künstlern, die geistige Atmosphäre, die ihn in Ungarn umgab, die begeisterte Stimmung seiner Budapester Lesungen und die Liebe des ungarischen Publikums eine sehr tiefe Wirkung auf ihn ausübten. Davon zeugen die Beschreibungen der Persönlichkeit von Attila József und Béla Bartók, die Budapester Episode seiner Schrift *Sechzehn Jahre*, oder der Brief von 1924 an die Redaktion der Zeitung *Pesti Hírlap*. Die Tatsache, daß er oft und gerne nach Ungarn kam und beinahe immer aus Werken vortrug, die er für wichtig, oder für ihn charakteristisch hielt, beweist, daß Thomas Mann ein echtes Publikum in seinen ungarischen Lesern sah und seine ungarischen Leser dieser Aufgabe gewachsen waren. Von besonderer Wichtigkeit wurde diese Tatsache, als Thomas Mann durch die Emigration den Kontakt zu den deutschen Lesern verlor und das begeisterte ungarische Publikum den schmerzlichen Verlust teilweise ersetzen konnte. Auch die zunehmende

Begeisterung und die intensive Zuwendung des ungarischen Publikums zu Thomas Mann waren aber keine reinen Zufallsergebnisse. Er wurde in Ungarn desto beliebter, je allgemeingültiger seine Kunst wurde. Sein Deutschtum ist von seinem Europäertum nicht zu trennen — auch er betonte oft die feste Einheit der beiden Elemente in seinem Schaffen — trotzdem kann ruhig behauptet werden, daß er als Autor der *Buddenbrooks* in Ungarn niemals hätte so populär werden können, wie als der Verfasser des *Zauberbergs* und der *Joseph-Tetralogie*. In der Problematik der *Buddenbrooks* stieß nur noch eine enge großbürgerliche Schicht auf die eigenen Probleme, der *Zauberberg* war bereist die Bibel der ganzen aufkommenden Intelligenz und die *Josephs-Romane* waren Lieblingslektüre noch breiterer Schichten. Die ungarische Literatur eignete sich also nicht die Seite seiner vieltönigen und vielschichtigen Kunst an, die spezifisch deutsch war. Es steht unleugbar fest, daß Thomas Mann in Ungarn auch dann beliebt geworden wäre, wenn seine Entwicklung eine andere Richtung genommen hätte. Der Gewinn aber, der die Verbindungen zwischen Thomas Mann und der ungarischen Literatur charakteristisch macht, ergibt sich daraus, daß die ungarische Literatur sich die Problematik Thomas Manns zu einer Zeit aneignete, als diese die Grenzen überschritt und allgemeingültig wurde. Die Verbindungen entstanden auf „europäischer Ebene“ und die ungarischen Thomas-Mann-Anhänger übernahmen die Rolle eines Publikums, das einerseits in seiner Person den Vertreter der eigenen Ideen fand und durch seine Kunst bereichert wurde, ihn andererseits aber inspirierte. Die Verbindung auf dieser höheren Ebene, das Zueinanderfinden, indem man eine Antwort auf schwerwiegende Zeitfragen suchte, gemeinsames Bekenntnis zum kämpferischen Humanismus, moralische Haltung in dunklen Zeiten — das ist es, was die Verknüpfung des ungarischen geistigen Lebens mit Thomas Mann so wertvoll macht. Es bedeutet zugleich mehr, als das bloße Kennenlernen einer gewissen Zahl von Werken, als die Entdeckung von verschiedenen nationalen Besonderheiten durch den großen Sohn einer anderen Nation, das ist bereits das Strömen der Ideen, die lebendige und pulsierende Weltliteratur in ihrer gesellschaftlichen Wirkung.

Gerade diese gesellschaftliche Wirkung verleiht aber dem ungarischen Thomas Mann-Bild die besondere Note. Es hängt mit der Entwicklung Ungarns zusammen, daß die Lesungen Thomas Manns bei uns immer auch ein gewisses Politikum in sich trugen, auch zu der Zeit, als Thomas Mann noch für einen unpolitischen Dichter galt und seine ungarischen Kritiker in ihm den Vertreter der *l'art pour l'art* und der Dekadenz in ihm feierten. 1913 galten Dekadenz und *l'art pour l'art* natürlich noch nicht in solchem Maße als negative Begriffe, wie heute, oft wurden sie einfach mit der bürgerlichen Literatur gleichgesetzt, selbstverständlich mit der nicht-revolutionären Seite dieser Dichtung. Unter den damaligen zurückgebliebenen Verhältnissen Ungarns ein bürgerlicher Schriftsteller zu sein, war an sich eine politische Frage. Das Poli-

tikum bei dem ersten Besuch Thomas Manns in Ungarn lag also eigentlich in der Phasenverschiebung, die die ungarische gesellschaftliche Entwicklung selbst der deutschen Entwicklung gegenüber kennzeichnete.

Thomas Mann meldete sich zu einer Zeit, in der deutschen Literatur, in der er die klassischen Traditionen des deutschen Bürgertums aufzubewahren bestrebt war, als dieses Bürgertum bereits den Weg einer aggressiven Entwicklung betrat. Auf diese Weise wurde er der letzte große Schriftsteller seiner Klasse. Die ungarische bürgerliche Literatur nahm aber erst um die Jahrhundertwende einen größeren Aufschwung. Die Opposition dieser Literatur, die konservative ungarische Dichtung war so rückständig und in ihren künstlerischen Äußerungen so veraltet, daß sie manchmal auch solche Dichter, die gar keine Revolutionäre waren, dazu trieb, sich den radikaleren Richtungen zu nähern. In der unglaublichen Undifferenziertheit des ungarischen fortschrittlichen Geistes steckt die Erklärung für die interessante Erscheinung, daß der damals allgemein als konservativ geltende Thomas Mann bei uns von bürgerlichen Radikalen aufgenommen und popularisiert wurde. Es wäre verlockend jetzt, in Zusammenhang damit Parallelen zu ziehen und nachzuweisen, daß die Bewegung der ungarischen bürgerlichen Radikalen ebenso durch eine Krise hervorgerufen wurde, wie die gesamte künstlerische Tätigkeit Thomas Manns. Da aber auf das ungarische Bürgertum noch immer eine gewisse positive Rolle wartete, realisierte sich diese Krise in Ungarn politisch und nicht künstlerisch. Man könnte vielleicht feststellen, daß der Radikalismus der bürgerlichen Radikalen letzten Endes zum gleichen Punkt führt, wie der Konservatismus Thomas Manns, in Wirklichkeit können aber literarische Einflüsse mit gesellschaftlichen Tatsachen nie so mechanisch erklärt werden. Es ist eigentlich eine schwere Aufgabe, zu analysieren, wer damals im halbfeudalen Ungarn das Thomas Mannsche Lebensgefühl als das eigene nachempfinden konnte. Zu der Gruppe solcher Menschen gehörte zweifellos eine enge Schicht der Intelligenz, die ersten Vertreter der ungarischen bürgerlichen Literatur, die sogenannten „Kaffeehausdichter“, die sich aus der schwülen Atmosphäre der ungarischen Kleinstädte in die müßige Arbeit des Zeitungsschreibens flüchteten. Der Literarhistoriker Aladár Schöpflin erwähnt in seinem Buch über die ungarische Dichtung des 20. Jahrhunderts, indem er sich ans literarische Leben um die Jahrhundertwende erinnert, daß das spießbürgerliche Budapest die Tätigkeit und Lebensweise dieser Dichter, die tagsüber in Kaffeehäusern hockten und um ästhetische und philosophische Fragen stritten, mit heftiger Antipatie betrachtete. Die ersten Vertreter unserer bürgerlichen Literatur standen mit der quälenden Entfremdung und Sehnsucht eines Tonio Kröger der „normalen“ Welt gegenüber — damit kann auch erklärt werden, warum gerade diese Novelle als erste in einer ungarischen Zeitung besprochen wurde. Gewiß entstammten die ersten ungarischen Leser Thomas Manns außer den erwähnten Künstlern derselben großbürgerlichen Klasse, deren Verfall er so traurig-sehn-

süchtig in seinem ersten Roman schilderte. Diese Hypothese kann nicht nur dadurch nachgewiesen werden, daß der erste Besucher Thomas Manns dieser Klasse angehörte, sondern auch durch seinen charakteristischen Kommentator zum Roman *Buddenbrooks*: „Nur der konnte diesen Roman so schreiben, der auch selbst in der dargestellten Umgebung aufgewachsen ist, und nur der kann ihn wirklich verstehen“ — schrieb er. Das muß noch dadurch ergänzt werden, daß aus dieser großbürgerlichen Schicht sehr viele an der Bewegung der bürgerlichen Radikalen teilnahmen. Sie waren wegen ihrer Bildung und Großzügigkeit für eine solche Aufgabe sozusagen prädestiniert, infolge ihrer Lage waren sie nämlich weitsichtiger, als andere Klassen der ungarischen Gesellschaft. Ihre oft deutsche oder jüdische Abstammung verschonte sie von Nationalismus und der Gentry-Beweinung, der oft auch die Größten der ungarischen Literatur verfallen sind. Die Bewegung der ungarischen bürgerlichen Radikalen ging auf die Freimaurerei zurück und besaß einen stark intellektuellen Charakter. Die bürgerlichen Radikalen waren die Begründer zahlreicher wissenschaftlicher Vereine und Zeitschriften. Als erste haben sie für die in sich abkapselnde ungarische Gesellschaft europäische Perspektiven aufgezeigt. Sie waren der Meinung, daß das Glück der Menschheit durch internationalen kulturellen Austausch wesentlich gefördert werden kann. Dieses Prinzip erklärt ihren Anspruch auf die Verbreitung von Werten der Weltliteratur. Kein Wunder also, daß auch Thomas Mann von ihnen für die ungarische Literatur entdeckt wurde.

Wenn wir auch keine weitgehenden Schlußfolgerungen aus der Tatsache ziehen wollen, daß die erste Lesung Thomas Manns in Ungarn von den bürgerlichen Radikalen organisiert wurde, müssen wir doch feststellen, daß dieser Umstand der ungarischen Rezeption Thomas Manns eine gewisse Richtung wies. Es ist ja von der Hinsicht der weltliterarischen Rezeptionen aus nicht unwichtig, welche Schicht der Gesellschaft im kulturellen Leben einer Nation einen ausländischen Autor vertritt. Die bürgerlichen Radikalen haben Thomas Mann mit der fortschrittlichen ungarischen Literatur und mit den radikaleren Bewegungen Ungarns verbunden. Indem das Leserpublikum Thomas Manns immer mehr anwuchs und Thomas Mann selbst Fortschritte in seiner humanistischen Entwicklung machte, wurde die fortschrittliche Wirkung seiner Lesungen in Ungarn ebenfalls immer stärker und stärker.

Der Terror nach dem Sturz der Räterepublik hob die Einheit der bürgerlichen Radikalen und der fortschrittlichen ungarischen Literatur auf. Zehntausende flohen ins Ausland und für eine gewisse Zeit repräsentierten die Emigrantenzentren die ungarische Literatur. Die zu Hause Gebliebenen lebten in der Furcht vor den Verfolgungen durch die Strafkommandos. Ihre Stellungnahme zu den Zeitfragen war auch sonst durch Trianon und eine Desillusion störend beeinflußt, die nach niedergeschlagenen Revolutionen immer auftritt. Unter den wirren gesellschaftlichen Verhältnissen ist die Bestimmung des

Begriffes „fortschrittlich“ viel schwieriger, als es in den Jahren unmittelbar vor dem ersten Weltkrieg der Fall war.

Dieser Begriff hatte damals in den verschiedenen Ländern Europas voneinander abweichende Bedeutungen, er war viel differenzierter in Ländern, die über demokratische Traditionen verfügten und eindeutiger dort, wo Nationalitätenkämpfe die Probleme nicht komplizierten. Die Geschichte der Thomas-Mann-Lesungen in den zwanziger Jahren rief einen gemischten Eindruck hervor, manchmal erweckten auch die Äußerungen Thomas Manns Bedenken, trotzdem läßt sich behaupten, daß in den Verbindungen der ungarischen Literatur zu Thomas Mann die Kontinuität des Fortschrittlichen deutlich aufzuzeigen ist. Dafür garantierte einerseits die Tatsache, daß der weiße Terror selbst in den liberalen Kreisen Europas auf starke Empörung stieß, andererseits der enge Kontakt Thomas Manns zu Wien. Wien war damals eines der größten Zentren der ungarischen Emigration, wo die bedeutendsten Zeitschriften herausgegeben wurden. Die Wiener Emigranten hatten außerdem enge Beziehungen zur städtischen Intelligenz in Ungarn, infolgedessen wurden die nächsten Vorlesungsabende Thomas Mann durch ihre Vermittlung organisiert. Diese Vermittlung bestimmte aber ebenso den Charakter der Beziehungen zwischen Thomas Mann und Ungarn, wie der kulturelle Internationalismus der bürgerlichen Radikalen. Zur Kontinuität des Fortschrittlichen trug wesentlich bei, daß die Konterrevolution sich vergeblich bemühte, durch „offizielle“ Zeitschriften die Künstler auf ihre Seite zu ziehen, künstlerisch erlitt sie eine vernichtende Niederlage. Es gibt keinen unter den wirklich großen ungarischen Dichtern — auch die zeitweiligen Schwankungen inbegriffen — der ständig und endgültig der Konterrevolution zugehört hätte. Auch wenn Thomas Mann nur seinem eigenen guten Geschmack oder dem seiner Gastgeber gefolgt wäre, hätte er nur die fortschrittliche ungarische Literatur bejahen können. So ist es also selbstverständlich, daß er trotz der Anstrengungen der konterrevolutionären Regierung Zsigmond Móricz besuchte, und daß seine Sympathie gegenüber den Verfolgten der Konterrevolution seinen Vorlesungsabenden in Budapest eine politische Färbung verlieh. Daß Thomas Mann zu gleicher Zeit mit den eigenen konservativen Anschauungen abrechnen mußte, spielt bei der ungarischen Thomas-Mann-Rezeption keine Rolle. Denn in den stürmischen Tagen des ersten Weltkrieges und der Revolutionen, vor den Perspektiven einer großen historischen Umwälzung blieb sein problematisches Werk, die *Betrachtungen eines Unpolitischen* unbeachtet. Es war nicht möglich damals in Ungarn, unpolitisch zu bleiben, und dieser Essay bewegte in Ungarn niemals solche Massen der Leser, wie andere Werke. Als der persönliche Kontakt wieder aufgenommen wurde, erforschte Thomas Mann bereits „vom *Zauberberg* aus“ die Möglichkeiten zu einer demokratischen Entwicklung.

Und jetzt kamen wir zum *Zauberberg*, der sozusagen eine Schlüsselstellung in seinen Beziehungen zu Ungarn einnimmt. Kein anderes Werk von

ihm wurde so oft zitiert, wie dieses. Karl Kerényi nannte den Roman „das Grunderlebnis seiner Generation“. Es ist wirklich aufschlußreich, daß auch er, den die ersten Bände der *Joseph-Tetralogie* auf den Gedanken brachten, Thomas Mann einen Aufsatz zuzuschicken, sich in der Widmung dazu vor allem auf den *Zauberberg* berief. Auch von Hatvany ist bekannt, daß er den Roman „für den unerreichbaren Gipfel der Thomas Mannschen Kunst“ hielt. Schriftsteller und Dichter, auch der Publizist György Bálint, dessen kämpferische Logik frei vom Gefühlsüberschwang ist, finden es wichtig, ihre Begegnungen mit dem Roman zu schildern, sie verfassen beinahe lyrische Geständnisse über das große Erlebnis. In den dreißiger Jahren wuchs in Ungarn eine Schriftstellergeneration auf, die nicht mehr angestrengt nach „Bürgerlichkeit“ streben mußte, die in ihren Äußerungen und in ihrer Gefühlswelt bereits durch und durch „europäisch“ war. In den Werken dieser Generation finden wir überall den Widerhall der Gedankenwelt des *Zauberberg*. Ideengehalt des Romans wurde in der Publizistik von Sándor Márai und György Bálint neu belebt, in der Prosa von Babits in ungarische Umgebung gestellt, vom empfindlichen Intellekt eines Karinthy analysiert und in der Dichtung von Attila József besungen. In diesem Zusammenhang müssen wir unbedingt József Turóczy erwähnen, seine begeisterte, rasche Arbeit ermöglichte es der jungen Generation, den Roman bereits im Erscheinungsjahr des Originalwerkes auch ungarisch zu lesen. Zwischen den zwei Weltkriegen nahm übrigens die Zahl der Übersetzungen bedeutend zu, 19 Thomas-Mann-Übersetzungen erschienen insgesamt, ebenfalls ein Zeichen für seinen wachsenden Einfluß in Ungarn. Die öffentliche literarische Meinung begann Thomas Mann in diesen Jahren wirklich zu verstehen und das muß betont werden, denn ohne dieses Reifwerdens des ungarischen geistigen Lebens wären die Vorlesungsabende in den dreißiger Jahren nicht so bedeutend geworden.

Die Lesungen Thomas Manns erreichten nämlich in den dreißiger Jahren ihren Höhepunkt, als er bereits als Emigrant zu uns kam und selbstverständlich gelangte die politische Seite dieser Lesungen ebenfalls in diesen Jahren zur vollen Entfaltung. In der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre sah die ungarische antifaschistische und Volksfrontbewegung in ihm die Verkörperung ihrer Ideen, die höchste Autorität, auf die man sich bei den antifaschistischen Bestrebungen berufen konnte. Die wichtigsten Voraussetzungen dafür sind selbstverständlich vor allem in der Tätigkeit Thoms Manns zu suchen. Sie allein wären aber nicht genug gewesen, ihn im Kampf gegen den Faschismus zum Symbol zu erheben. In seiner Person konzentrierten sich aber solche Gegebenheiten und Umstände, die zu diesem Kampf beitragen konnten; Thomas Mann war ein deutscher Schriftsteller, gehörte nicht unmittelbar „zu der verworfenen Rasse“, er befand sich nicht in Lebensgefahr, als er sich aus freiem Willen entschied, in die Emigration zu gehen. Seine freiwillige Emigration war ein überzeugendes Argument im Munde der Vertreter der Volksfront; der als „vor-

nehm“, „aristokratisch“ bezeichnete, im vollsten Sinne des Wortes als Künstler geltende Thomas Mann lieferte dadurch einen Beweis für die Kulturfeindlichkeit des Nazismus, der sich immer als einen guten Deutschen bezeichnende Thomas Mann richtete sich dadurch konsequent gegen die schädliche Rassenpolitik seiner Heimat. Thomas Mann war auch kein Kommunist, das bedeutete ein wichtiges Argument für eine bestimmte bürgerliche Schicht, die sich gegen eine „extreme“ Stellungnahme verwahrte und in diesem Sinne die Verfolgung der Kommunisten als natürlich betrachtete. Es kam nämlich den Vertretern der ungarischen Volksfront darauf an, diese bürgerliche Schicht, die mit der deutschen Kultur immer sehr eng verbunden war und Thomas Mann nicht nur verstand, sondern darin bereits gewisse Traditionen aufweisen konnte, für die Kämpfe der antifaschistischen Bewegung zu gewinnen. Die Lesungen 1913 und in den zwanziger Jahren, erreichten keinesfalls die Bedeutung der Vorlesungsabende der dreißiger Jahre, aber die vorigen haben die letzteren vorbereitet und ermöglicht. Es gab offensichtlich ähnliche, wenn auch künstlerisch nicht so hervorragende Erscheinungen in der Weltliteratur, trotzdem wandte sich die ungarische Literatur in diesen schweren Zeiten nicht ihnen zu, sondern Thomas Mann, der vorher schon vielfältige Beziehungen zu Ungarn angeknüpft hatte. Für die Epoche ist übrigens der intensive Einfluß ausländischer Literatur charakteristisch, die ungarische Dichtung suchte in der Weltliteratur nach Verbündeten im Kampf gegen den Faschismus. In dem sich in den dreißiger Jahren entfaltenden ungarischen Thomas-Mann-Kult bilden also die Persönlichkeit und Kunst Thomas Manns, die Traditionen und Bestrebungen der ungarischen Literatur, ferner die Zielsetzungen der Volksfrontbewegung, eine untrennbare Einheit.

Kurt Sontheimer bemerkt in seinem Buch *Thomas Mann und die Deutschen*: „Die politische Kritik an Thomas Mann ist im wesentlichen eine innerdeutsche Angelegenheit.“ Es ist wirklich interessant und muß mit der früheren Wertung Thomas Mann in Ungarn zusammenhängen, daß die Vertreter der ungarischen Volksfront viel früher, als die deutschen Kommunisten, die Keime für die antifaschistische Stellungnahme in seinen Werken entdeckten.

Das größte Verdienst kommt dem marxistischen Publizisten György Bálint zu. Dieser große Meister des deutlichen rationalen Stils widmete den Werken Thomas Manns eine besondere Aufmerksamkeit. Als Übersetzer erkannte er das Wesentliche der formalen Neuerungen Thomas Manns und bildete aus den Personen des Zauberberges geradezu ein System politischer Symbole, indem er die Gestalt Settembrinis bald mit dem liberalen deutschen Bürgertum, bald mit Thomas Mann selbst identifizierte. György Bálint faßt alles zusammen, was das ungarische geistige Leben im Zusammenhang mit Thomas Mann herauskristallisierte. Er erreichte in seinen Thomas-Mann-Analysen eine Tiefe, die in der bürgerlichen Kritik der Epoche beispiellos dasteht. Zu einer Zeit, als Thomas Mann noch oft angegriffen wurde, weil er nicht offen gegen den Faschismus

auftrat, bewies Bálint — ausgehend vom Ideenkampf des Zauberberges — daß der konstitutionell nicht kämpferische Thomas Mann in der Entwicklung seiner Anschauungen gar nicht so neutral sei und daß in dieser Entwicklung ein ideologisches Bündnis zwischen der Arbeitsklasse und Thomas Mann verborgen liege. Feinfühlig und nuanciert schälte er „die Bündnismotive“ aus den Werken Thomas Manns heraus: den Kampf gegen den Irrationalismus, das Grübeln über die Fragen der Totalität und des Humanismus und den inneren Zusammenhang zwischen dem Ideengehalt des *Zauberberg* und der Novelle *Mario und der Zauberer*. Er war der Meinung, daß der tödliche Schuß, mit dem Mario der demütigenden Herrschaft des Zauberers ein Ende bereitete, eine sehr wichtige Erkenntnis Thomas Manns enthalte: gegen Gewalt kann man nur mit Gewalt vorgehen. In diesem Sinne entdeckte Bálint in der Novelle gegenüber dem humanistischen Helden des Zauberberges, der gerade wegen seiner humanistischen Gesinnung auf den Gebrauch der Waffen im Kampf gegen den dämonischen Naphta verzichtete, eine weltanschauliche Entwicklung Thomas Manns. Ferenc Fehér weist in seiner Studie über György Bálint darauf hin, daß Bálint, indem er auch von Settembrini den Gebrauch der Waffen fordert, den Roman auf Grund seiner Illusionen über die Volksfront überschätzt. In Bezug auf den *Zauberberg* hat Ferenc Fehér vollkommen recht, in dem untersuchten Zusammenhang ist es aber von keiner Bedeutung, weil Bálint nichts in den Roman hineininterpretierte, was für die weltanschauliche Gesamtentwicklung Thomas Manns im Grunde genommen nicht zutrifft.

Die Diskussion, ob sich Thomas Mann sofort am Anfang, oder erst nach der Aberkennung seiner Staatsbürgerschaft gegen den Faschismus gestellt hat, kann allein auf Grund seiner Äußerungen in Ungarn nicht entschieden werden. Die Vorlesungsabende der dreißiger Jahre zeigen jedenfalls in ihrem Zusammenhang eine gewisse innere Entwicklung. Die Teilnehmer am großen Empfang bei Hatvany im Jahre 1935 erinnern sich z. B. noch lebhaft daran, daß für Thomas Mann damals noch ein wichtiges Argument war: „Meine Bücher werden in Deutschland verkauft!“.

Bálint hat aber richtig erkannt, daß die Keime für einen intensiveren Kampf gegen den Faschismus schon damals in den Werken und in der Tätigkeit Thomas Manns verborgen waren. Seit den zwanziger Jahren veränderte sich nämlich seine Meinung über das Verhältnis zwischen Politik und Literatur. Offensichtlich stammt auch die Erkenntnis, die dann später in den Josephs-Romanen zum Ausdruck kam, aus früheren Zeiten: der Mythos kann humanisiert werden und durch Rationalisierung muß man ihn den barbarischen politischen Kräften entreißen, weil diese ihn mißbrauchen. Budapest wurde dann der Schauplatz des Augenblickes, als er unter der Wirkung der linksgerichteten Atmosphäre im Hause seines Gastgebers das Bekenntnis zum kämpferischen Humanismus formulierte. 1936 hielt er in Budapest seine berühmte Humanismus-Rede. Von hier führte sein Weg immer weiter, es kam zum offi-

ziellen Bruch mit dem Dritten Reich und seine Lesung in Budapest 1937 wurde eine der größten antifaschistischen Demonstrationen des Jahres. Die Triebkräfte dieser inneren Entwicklung bildeten die Ereignisse in Deutschland, ihre Stationen sind aber nur an den Äußerungen im Ausland zu messen.

Parallel mit der eigenen inneren Entwicklung Thomas Manns ist auch in der diesbezüglichen ungarischen Publizistik ein gewisser Klärungsprozeß zu beobachten. Dieser Prozeß ging nicht unbehindert vor sich, er war reich an Schwankungen und Umwegen, das Positive daran war aber, daß antikommunistische Meinungen im Laufe dieses Prozesses nur selten geäußert wurden. Zu solchen Äußerungen gaben natürlich auch die Interviews und Reden Thomas Manns keinen Anlaß, vor allem ist es aber darauf zurückzuführen, daß sich am Kampf um Thomas Mann in der ungarischen Presse die Besten der ungarischen bürgerlichen Literatur beteiligten. Die Auseinandersetzungen wurden unter der Lenkung des Marxisten György Bálint und anderer Linken geführt. In seiner Rezeption gelangte also Thomas Mann zu den Kommunisten — so hat sich die Theorie Bálints über das ideologische Bündnis zwischen der Arbeiterklasse und Thomas Mann bewahrheitet.

Auf dem Höhepunkt des oben erwähnten Klärungsprozesses wird Thomas Mann zu einem lebendigen Klassiker erhoben. In Zeitungsartikeln, die nach den Ursachen seiner freiwilligen Emigration fahndeten, in Aufsätzen, die seine Kunst analysierten, in geistreichen Glossen, die um seine unbehinderte Einreise kämpften, offenbarte sich gleicher Weise eine unbedingte Verehrung ihm gegenüber. Außer dem Gesagten ist es eine Folge davon, daß viele, unter anderem auch der ideologische Leiter der Auseinandersetzungen, György Bálint in der Gesinnungstreue und im Humanismus Thomas Manns auch eine ethische Frage sahen. Es muß hinzugefügt werden, daß auch Thomas Mann sein Verhalten nach ethischen Gesichtspunkten wertete, deshalb berief er sich im Kampf gegen den Faschismus immer wieder auf das dichterische Gewissen. Das ist übrigen seiner ganzen Tätigkeit zu entnehmen, in der schon früh die Erkenntnis erscheint: „Die Moral ist wieder möglich!“. Da in Ungarn die Volksfront nur eine Illusion blieb, lebte notwendigerweise etwas von dieser ethischen Anschauung weiter — daher das Pathos in den Zeitungsartikeln über Thomas Mann. Thomas Mann wurde das Vorbild der ungarischen Schriftstellergenerationen und man hätte keinen besseren, als diesen um die Herauskristallisierung seiner Ideen immer schwer ringenden Humanisten für ein Land finden können, in dem die Widersprüche der Zeit und der faschistische Terror schon einmal auch die Größten auf harte menschlich-künstlerische Probe gestellt hatten.

Ohne diesen ethischen Gesichtspunkt wäre auch der Ton der dichterischen Grußworte von Attila József nicht so von Liebe und Verehrung durchdrungen. Deutsche Leser — wenn sie dieses mit grenzenlosem Vertrauen geschriebene lasen — stellten oft fest, das Gedicht, sei ein „Ausdruck der ungarischen Seele und wäre als deutsche Dichtung schwer vorstellbar.“ Soviel ist gewiß,

daß diese Mischung von Verehrung und Vertrauen, Freude und Bedenken, Hoffnung und Furcht, die dem Gedicht József Attilas den Rhythmus und trotz seiner Einfachheit solche Feierlichkeit verleiht, die ganze ungarische Thomas-Mann-Publizistik durchzog, seit er die Emigration wählte. Wenn wir zum Beispiel in einem Artikel von 1935 folgendes finden: „...und es war ein europäischer Vormittag in diesem Europa, das kaum noch Vormittage hat. . .“ — klingen uns die Zeilen wider: „. . . Wie lange steht Dir noch ein Saal bereit?“ Bei den Worten Márais: „Wir begrüßen mit erschütterter Seele und unerschütterlichem Vertrauen den heimatlosen Dichter und bitten ihn, uns seinen magischen Glauben mitzuteilen. . .“ assoziieren wir: „. . . Erzähl, was schön ist und was Tränen bringt. . . Laß, nach der Trauer, endlich Hoffnung haben. . . Lesen wir darüber, daß sich Thomas Mann den lärmend-aktuellen Fragen widersetzte, um in einem tieferen Sinne noch zeitgemäßer zu sein, oder davon, daß seine Tätigkeit Hoffnung und Anregung für Menschen bedeutete, die „die Verdunkelung des Geistes zurückzuschrecken machte, fallen uns die Verse ein: „. . . Kein Lärm, der durch des Wortes Vorhang dringt. . .“ Es könnten noch zahlreiche Beispiele angeführt werden, wie sich die ganze Stimmung der Zuwendung unserer Literatur zu Thomas Mann in der diesbezüglichen Publizistik herausbildete, wie die Gedanken von József Attila in den verschiedenen Artikeln reifen, wie sich der Ausdruck „Ein Europäer unter den Weißen“ gestaltet. Die herausgegriffenen Zitate geben jedoch nicht immer die Stimmung des ganzen Artikels zurück und könnten als subjektiv und willkürlich gewählt erscheinen. Wenn man aber die betreffende Publizistik ausführlicher studiert, muß man unbedingt einsehen, daß die schönste Ode, mit der die ungarische Literatur einen europäischen Geist ehrt, der Kontinuität einer literarisch-publizistischen Tradition entsprungen ist.

Es hat keinen Sinn, darüber zu diskutieren, welcher Unterschied zwischen der Haltung Márais und der von József Attila besteht. Das berühmte Gedicht bekommt selbstverständlich durch die Weltanschauung und den Humanismus des Dichters seine eigenartige Prägung — nicht die Differenziertheit, sondern die Integration interessiert uns in diesem Prozeß. Die weltanschauliche Differenziertheit der Autoren antifaschistischer Artikel ändert nichts an der Tatsache, daß die Ode „Thomas Mann zum Gruß“ ein Gelegenheitsgedicht im besten Sinne des Wortes, ein wertvolles Ergebnis einer allgemeinen Stimmung und eines langen Prozesses ist. Das ganze Gedicht ist von der Erkenntnis derer, die auf die Lesung Thomas Manns im Jahre 1937 warteten, daß augenblicklich die Begegnung mit dem großen deutschen Dichter wichtiger sei, als das, was er vorträgt, es wird Menschen geben, die ihn „nur anschauen“ wollen. Das Wichtigste in der vom Faschismus bedrängten Welt ist, daß zwischen den Lesern und Thomas Mann ein Bündnis entstand und beide Seiten sind sich dieser Gemeinschaft bewußt im Kampf gegen das „Wolfsgeschmeiß“. Das ganze Gedicht zeigt, daß es nur von einem Dichter geschrieben werden

konnte, der darüber hinaus, daß er Thomas Mann und seine Werke kannte, auch in der Atmosphäre lebte, in der der deutsche Schriftsteller zum Vorbild der ungarischen Generationen erhoben wurde.

Der sogenannte ungarische Thomas- Mann-Kult kann also als ein in seiner gesellschaftlichen Wirkung immer fortschrittlichere Schichten umfassende weltanschauliche Bewegung definiert werden, die sich in den dreißiger Jahren voll entfaltete und humanistischen, antifaschistischen Zielen diente. Die Wirkung Thomas Manns auf die ungarische Literatur erstreckt sich natürlich nicht nur auf das Ideologische, die künstlerische Seite spielt eine ähnliche, bedeutende Rolle — das können wir nicht stark genug betonen. Außerdem beschränken sich die Beziehungen Thomas Manns zu Ungarn nicht allein auf die Vorlesungsabende, sie waren sowohl zeitlich und örtlich, als auch in der Thematik und im Gehalt vielseitiger. Eine Untersuchung der stilistischen und gedanklichen Wirkung des großen deutschen Schriftstellers auf die ungarische Literatur oder die Richtung und Entwicklung der ungarischen Thomas- Mann-Kritik würde viel mehr über den Gehalt und Grund für die Popularität Thomas Manns in Ungarn sagen können. Die hier enthaltenen Feststellungen bedeuten nur ein herausragendes Moment, das durch den Zusammenhang der Lesungen begründet wird. Infolgedessen beziehen sie sich nur auf die Periode, die diese Lesungen zeitlich umfassen. Die Untersuchung der Verbindungen zwischen Thomas Mann und dem befreiten, volksdemokratischen Ungarn würde zum Beispiel zu anderen Schlußfolgerungen führen. Da die Gefahr des Faschismus noch nicht überall gebannt ist, kann man auch heute noch etwas von der antifaschistischen Färbung der ungarischen Thomas-Mann-Rezeption spüren. Der Name Thomas Manns klingt zum Beispiel ganz natürlich im Munde von Zoltán Fábry, der den Antifaschismus als die für ihn eigentümliche Gattung bezeichnet. Der Antifaschismus Thomas Manns war aber nur eine durch Zeiterreignisse bedingte Form seines Humanismus. Dieser tiefe, alles umfassende Humanismus ist die Garantie dafür, daß — auch wenn diese antifaschistische Note seiner ungarischen Rezeption vollkommen in Vergessenheit geraten sollte, von denen gelesen wird, die „Des Menschen wert sind und des Menschen Freude...“

LÁSZLÓ ILLÉS

Wechselbeziehungen zwischen der ungarischen und der deutschen sozialistischen Literatur in den zwanziger und dreißiger Jahren

In den Jahren nach dem ersten Weltkrieg begann ein neues Kapitel in den ungarisch-deutschen Literaturbeziehungen. Damals war nicht mehr nur die Rede von den Problemen des Austausches der geistigen Produkte innerhalb der bürgerlichen Kultur, von der geistigen Korrespondenz großer Künstlerpersönlichkeiten; auf der Tagesordnung standen die Verbindungen einer Literatur ganz neuen Typs, die Verbindungen der ungarischen und der deutschen sozialistischen Literatur. Die historische Vorgeschichte ist noch auf die Jahre während des Krieges zurückzuführen; begannen doch damals zum ersten Mal fortschrittliche ungarische Intellektuelle jene Zeichen zu begreifen, die von den auf der linken Seite des deutschen Geisteslebens stehenden antimilitaristischen Künstlern kamen. So wie die ersten Pioniere der deutschen proletarisch-revolutionären Literatur waren auch die der ungarischen revolutionär-sozialistischen Literatur zu Beginn vielleicht noch Teilnehmer einer pazifistischen, später aber immer bewußter werdenden antimilitaristischen Bewegung.

Die ideelle Anziehungskraft der ungarischen proletarischen Revolution von 1919 erfaßte gleichsam das ganze ungarische literarische Leben, und leitete es in den großen Strom der sozialistischen Kunst. Nur die Literaten mit einer konservativ-nationalistischen Anschauung blieben außerhalb dieses Lagers. Selbstverständlich konnte man damals noch nicht von einer Einheit auf der Basis der sozialistischen Weltanschauung sprechen. Die ungarische Schriftstellergesellschaft führte vielmehr das Verantwortungsbewußtsein für den Frieden, für den Schutz der Nation und für die Hebung des Lebensniveaus der im Elend lebenden Volksmassen zusammen. Dennoch haben bereits damals die den Ideen der kommunistischen Partei verbundenen Schriftsteller eine ansehnliche Rolle gespielt, die ihre ganze Tätigkeit, indem sie die veraltete Idee der „höheren Werte“ verwarfen, sich in den Dienst der Partei stellten. Komját, Lengyel und Révai schufen bereits im Jahre 1918 den Kern für eine Organisation, indem sie eine Zeitschrift herausgaben, die 1919 zum offiziellen Organ der Partei wurde; sie bekannten sich zu dem Gedanken der Lenkung der sozialistischen Literatur durch die Partei, so daß ihre Tätigkeit als Beginn der ungarischen revolutionär-sozialistischen Literatur zu betrachten ist.¹

Durch Verrat im Innern und in erster Linie durch die Intervention von außen wurde die ungarische Räterepublik nach viereinhalbmonatigem Bestehen gestürzt. Der weiße Terror beendete mit brutaler Gewalt einen historischen Prozeß, der seit Jahrzehnten im ungarischen gesellschaftlichen Leben herangereift war und für den die bürgerliche Revolution von 1918 und die proletarische Revolution von 1919 — die ohne Blutvergießen gesiegt hatte — lediglich abschließende Akte waren. In Europa ergriff der Faschismus zum ersten Mal die Macht. Seine Folgen wirkten sich auf die weitere Entfaltung des ungarischen Geisteslebens äußerst schädlich aus. Nach jahrelanger Ohnmacht entfaltete sich erst wieder gegen Ende der zwanziger Jahre eine bedeutendere Literatur.

Zahlreiche schöpferische Persönlichkeiten der ungarischen fortschrittlichen Literatur mußten 1919, nach dem Sturz der Räterepublik, in die Emigration gehen. Damit wurde das ungarische geistige Leben gespalten und entwickelte sich — wenigstens geographisch gesehen — in zwei Erdteilen weiter. In der Heimat schenkte die ungarische Arbeiterklasse der kommunistischen Bewegung mit Attila József einen Vertreter von weltliterarischem Rang; doch welch charakteristisches Symptom: wie so viele Märtyrer vor ihm ging auch er unter dem Druck der faschistischen Ära früh zugrunde. Neben ihm und um ihn herum bildete sich trotz des entsetzlichen Druckes die sozialistische Literatur heraus; ihre Vertreter wurden jedoch durch den Krieg dezimiert und vernichtet.² Was die Emigration betrifft, so trennen sich in Wien in den ersten Jahren die bürgerlichen Radikalen und die Kommunisten. Aladár Komját verkündet mit den Künstlern, die sich um die zuerst in Wien und später in Berlin erscheinende Zeitschrift *Egység* (Einheit) gruppieren, das Programm für die dem Proletariat dienende Kunst; gemeinsam mit anderen Schriftstellern schaltet er sich aktiv in das geistige Leben Deutschlands ein. Starke Konzentrationspunkte der ungarischen kommunistischen Emigrantenliteratur treten außerhalb der Weimarer Republik in der Tschechoslowakei, in den USA und vor allem in der Sowjetunion auf, in den dreißiger Jahren aber auch in Frankreich. Wie man sich die Geschichte der deutschen Literatur nicht ohne die Tätigkeit derjenigen schöpferischen Kräfte vorstellen kann, die 1933 gezwungen waren in die Emigration zu gehen, so gehören die in der Emigration entstandenen Werke ebenfalls zur Gesamtheit der ungarischen Literatur, insbesondere aber zum Stamm der sozialistischen Literatur Ungarns. Diese Literatur ist sowohl aus der ungarischen Wirklichkeit als auch aus den revolutionären Erinnerungen und den Erfahrungen der internationalen Arbeiterbewegung hervorgegangen. Sie weist die Eigenheiten aller Phasen der internationalen proletarischen Literatur auf, von der frühen Periode des Proletkultes über die die Fakten erschließende „Realitätsliteratur“ der RAPP-Periode bis hin zu der breiten realistischen Entfaltung der Volksfront-Epoche.³

Die Besonderheit der frühesten Epoche (1919–1923) besteht für die in

der Weimarer Republik entstandene ungarische Literatur darin, daß hier eine gewisse Welleninterferenz zwischen der politischen Entwicklung der beiden Länder und damit zugleich zwischen der Entwicklung ihrer sozialistischen Literatur zu spüren ist. Die ungarischen Schriftsteller kamen aus einem Land, in dem die proletarische Revolution siegreich gewesen und später gestürzt worden war, um ein Asyl zu suchen, und fanden sich in Deutschland unter den Verhältnissen eines mit wechselnder Schärfe geführten Klassenkampfes wieder. Jede Nachricht über einen Sieg aus der ungarischen Räterepublik stärkte die deutsche Arbeiterklasse in ihren eigenen Kämpfen. Sogar die Radikalisierung innerhalb der Reihen der linken Sozialisten wurde durch die ungarischen Ereignisse vorangetrieben, die somit indirekt dazu beigetragen haben, daß sich die besten Elemente der USPD Ende 1920 mit der KPD vereinigten. Erich Mühsam, der an der Münchener Räterepublik teilnahm, schrieb ein begeistertes Gedicht über die mutigen Ungarn. Diese Sympathie brach auch nach dem Sturz der Räterepublik nicht ab. Viele Tausende ungarischer Arbeiter fanden Zuflucht in den deutschen Industriegebieten, und eine breite Skala der linken deutschen Presse öffnete den ungarischen Emigranten-Schriftstellern ihre Spalten, die so die deutschen Leser über die Macht des Proletariats im Jahre 1919 und später über die Schrecknisse des weißen Terrors in Form belletristischer oder publizistischer Beiträge unterrichteten.

In Deutschland wurde der Klassenkampf damals mit unterschiedlichem Eifer geführt. Die Arbeiterklasse kämpfte für die Beibehaltung der Errungenschaften der Novemberrevolution und für das Zurückschlagen der immer stärker werdenden Angriffe der Reaktion. An der Niederschlagung des Kapp-Putsches und später an den sogenannten „März-Kämpfen“ nahm neben Béla Kun auch der proletarische Schriftsteller Frigyes Karikás teil, der dann auch den Moabiter Kerker in Berlin von innen kennenlernte. János Lékai war damals ebenfalls als Sekretär der Kommunistischen Jugend-Internationale ständig unterwegs in Deutschland; er organisierte die Kämpfe der Jungarbeiter — und schrieb einen Roman, ein Drama, Novellen und Gedichte. Aladár Komját schrieb eines seiner machtvollen frühen Poeme über den „Hamburger Oktober“: er besingt den großen Nachhutkampf der deutschen Klassenschlachten nach dem Kriege. Das Hauptbetätigungsfeld der ungarischen Emigranten-Schriftsteller befand sich jedoch bereits früher in Thüringen und Sachsen, wo sie die Machtergreifung einer kommunistisch-sozialdemokratischen Regierung unterstützten; ihre Bücher und Schriften erschienen zumeist im Gebiet von Dresden, Halle und Leipzig.

Die frühere ungarische proletarische Emigrantenliteratur bildete sich in der Atmosphäre dieser Kämpfe heraus. Unsere Schriftsteller nahmen aktiv an der dem Krieg folgenden revolutionären Epoche teil, besaßen jedoch im Vergleich zur inneren Entwicklung der deutschen Literatur eine eigenwillige Schattierung. Die Welle der proletarischen Revolution von 1919 brachte sie ideolo-

gisch und thematisch voran, das Neue und Aktuelle ihrer Aussage sprach die Leser unter den deutschen Arbeitern an; und zugleich kam ihnen in dieser Lage auch, da sich die deutsche proletarische Literatur später zu einem aktiven Ganzen organisierte, gewissermaßen eine Missionsrolle zu. Deshalb ist kein Zufall, daß wir ihre Beiträge zu Beginn der zwanziger Jahre in der Arbeiterpresse ganz Deutschlands finden; neben russischen, französischen und amerikanischen Publikationen vertreten hauptsächlich sie die internationale proletarische Literatur in den Kulturspalten der Zeitungen.

Die bürgerliche deutsche Literatur durchlief nach dem Krieg eine ernsthafte Krise. Fast alle Forscher, die sich mit dieser Epoche befassen, stellen fest, daß die Arbeiterklasse schwere Niederlagen erlitt. Die durch den schmachvollen Verrat der Sozialdemokratie hervorgerufene kritische Lage stürzte sowohl die linken Expressionisten als auch die mit der Arbeiterklasse sympathisierenden Schriftsteller in eine gewisse Krise. „Zwischen 1920 und 1923 . . . formiert sich auch die deutsche Literatur um, wobei die Hinwendung zum Volk und zur Arbeiterklasse allgemein ins Stocken gerät. Selbst die Entwicklung von J. R. Becher, Berta Lask, Friedrich Wolf, Erich Weinert und Egon Erwin Kisch, die sich in den folgenden Jahren als erste dem Proletariat anschließen, scheint gefährdet“ — schreibt Alfred Klein. In den Werken von Erich Mühsam und Ernst Toller — und in gewissem Maße auch noch in denen von Bertolt Brecht — treten anarchistische Züge auf; Zeichen der intellektuellen Resignation über die Erfolglosigkeit der Massenbewegungen schlagen sich nieder. Auch die junge KPD kämpft — mit den sich überstürzenden Ereignissen gemeinsam wachsend — mit inneren Schwierigkeiten. Der Kampf, den sie gegen die rechten Sozialdemokraten, die unabhängigen Sozialisten, die linken Überspitzungen der sogenannten kommunistischen Arbeiterpartei und gegen die in den eigenen Reihen auftretenden rechten Abweichungen (Brandler-Thalheimer-Gruppe) führte, fesselte ihre Kräfte sehr. Erst als sich 1924 unter der Leitung von Ernst Thälmann das leninistische Gesicht der Partei herausbildete, wird sie fähig, in diese Richtung zu wirken und die sozial empfindende Literatur organisatorisch zu unterstützen. So wie in den späteren Jahren, als sich 1928 der an den großen Strom der internationalen revolutionären Literatur anschließende Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller herausgebildet hatte, in dem sich Arbeiterkorrespondenten und ein Ensemble von Schriftstellern aus der linken Intelligenz zusammengeschlossen hatten, und an dessen Arbeit übrigens auch ungarische Emigrantenschriftsteller teilnahmen, wie Andor Gábor, Aladár Komját, Béla Balázs, György Lukács, Alfréd Kemény und andere.

Zum ersten Male in deutscher Sprache erscheint 1924 das Werk „Parteiorganisation und Parteiliteratur“ von Lenin; damit beginnt dieses wichtige Dokument zu wirken und beeinflußt sichtbar die menschliche und dichterische Laufbahn solcher Schöpfer, wie z. B. Johannes R. Becher. In den vorangehenden Jahren wurde die Parteilichkeit bei den linken Schriftstellern nicht so sehr

durch geklärte Prinzipien und ästhetische Normen gesichert, sondern mehr durch das einfache menschliche Engagement und die von revolutionären Ideen durchwärmten Gefühle; ihr Wärmegrad veredelte oft auch noch die künstlerisch weniger gelungenen Schriften. Unter solchen Umständen lebten und wirkten auch noch in der links engagierten Literatur gemeinsam die verschiedenartigsten richtigen und schädlichen Auffassungen. Auch in der Parteipresse, in der *Roten Fahne*, konnten noch vereinzelt Anschauungen von Vertretern bürgerlicher Kunstanschauungen erscheinen. Zur gleichen Zeit publizierte die proletarische Presse den Artikel von Trotzki, der die Möglichkeit des Entstehens einer sozialistischen Kunst in Zweifel zog; man polemisierte über die Möglichkeit und die schädlichen Züge der sogenannten „proletarischen Kultur.“ Es ist somit verständlich, wenn wir die Literatur dieser außerordentlich komplizierten und noch ungenügenderschlossenen Epoche nicht einfach unter die Koordinaten der ästhetischen Prinzipien einordnen wollen, die sich später herauskristallisiert haben, sondern daß wir uns bemühen, ihre Triefedern zu verstehen, um einmal auch ihre Geschichte schreiben zu können.

Die linke Richtung der ungarischen Emigranteliteratur spaltete sich in diesen Jahren in zwei Flügel. Die sich mehr in Wien sammelnde „MA“-Gruppe, deren Führer Lajos Kassák, der Pionier der ungarischen Avantgarde, war und der seine konstruktivistischen Versgebilde schuf. Mit dem Abebben der revolutionären Welle verstärkte sich die allgemeine Hinwendung der Gruppe zum „Allgemein-Menschlichen“; ihr Ziel wurde der Dienst an dem den festen Gesetzen des Klassenkampfes abtrünnig gewordenen „Humanen“. Diese Richtung verzichtete auf den Anspruch der Schaffung einer proletarischen Literatur. So ist es nicht verwunderlich, wenn sich nach Aladár Komját alle jene Künstler nacheinander von Kassák lossagten, die das Engagement nicht im allgemeinen deuteten, sondern es als Dienst an der Kommunistischen Partei auffaßten. Obwohl fast alle in der Schule von Kassák aufgewachsen waren und sich auch nicht einer unter ihnen befand, der seine Laufbahn nicht mit der Formensprache des Expressionismus begonnen hätte, haben sie dennoch, von der Kommunistischen Partei angezogen, ihr Leben und ihre Kunst in den Dienst der Sache der Arbeiterklasse gestellt. Die Herausbildung der Kultur des Proletariats wurde zur Sorge aller, alle betrachteten ihre eigene Tätigkeit als Teil der großen Aufgabe. Weil sie im lebendigem Strom des Klassenkampfes der Arbeiterbewegung lebten, ergab sich für sie in der Praxis nicht die Notwendigkeit, ähnlich den russischen Proletkult-Klubs, in der Retorte irgendeine nie dagewesene Kultur für das Proletariat zu züchten.

Die scharfe Kritik ist bekannt, mit der Lenin die mit der Partei und dem Staat in Konflikt geratene und von den revolutionären Kämpfen des Proletariats abgefallene russische Proletkult-Bewegung gerügt hat, und zwar hauptsächlich deshalb, weil sich einzelne kleinbürgerliche Intellektuelle vorstellten, eine neue Kunst bei völliger Negierung der vorangegangenen zustande bringen

zu können.⁶ Lunatscharskis tiefste Intentionen entsprachen selbstverständlich nicht diesem „bilderzerstörenden“ Proletkult. Zu dem Aufruf zur Schaffung der Proletkult-Internationale, den er als Vorsitzender unterschrieben hat, sagt er, daß das Ziel der Proletkult-Bewegung darin besteht „... das Proletariat mit den neuen Kenntnissen auszurüsten“; ferner „... in seinem Ringen um die neue Kultur wird das Proletariat unumgänglicherweise von dem geistigen Erbe der Vergangenheit und Gegenwart Besitz nehmen, doch es wird alles seiner Kritik unterwerfen...“⁷ Einer der zahlreichen in der deutschen Parteipresse veröffentlichten Artikel weist noch entscheidender darauf hin, daß sich das Proletariat die Werte der alten Kultur nutzbar machen muß. Die Artikel von Lunatscharski und die Idee der Proletkult-Bewegung beeinflussten die linke Kunst ganz Mitteleuropas. Auch in Deutschland vertraten mehrere Blätter diese Richtung. In ihnen erschienen auch Werke ungarischer Autoren. Die Blätter der tschechoslowakischen Arbeiterbewegung übernahmen ebenfalls den Gedanken einer Ausrüstung mit der Kultur des Proletariats und wurden zu ihren begeisterten Propagandisten. Hier ist nicht die Rede von geschlossenen Studios, sondern von der Hebung des kulturellen Niveaus der Massen, selbstverständlich mit dem Ziel, daß die gebildeten Massen den Klassenkampf erfolgreicher um die Macht führen können. Die tschechische DDOČ wird bald kommunistisch und gehört bereits 1921 zum Proletkult.⁸ Der sich um die ungarischsprachige Tageszeitung *Kassai Munkás* in Košice herausbildende Proletkult organisierte Feiern, Vortragsreihen, Massentheateraufführungen. In Berlin brachte Erwin Piscator am 14. Oktober 1920 in dem Proletarischen Theater die typisch Proletkultcharakter tragenden Einakter von zwei ungarischen Autoren, von Ladislaus Sas und Lajos Barta, zur Aufführung. In *Bartas Russlands Tag* waren übrigens bereits alle jene Keime verborgen, aus denen später das deutsche Agitprop-Theater hervorging. Wie sich die „volksbildende“ und hauptsächlich die mit dem Theaterspiel durchgeführte Agitationsarbeit der in ganz Deutschland entstandenen Proletkult-Kartelle in dieser Zeit ausgebreitet hat, zeigt die Tatsache, daß auch die am 21. Januar 1925 in Kassel veranstalteten Liebknecht–Lenin–Feierlichkeiten noch von dem Kasseler Proletkult-Arbeiter-Theater-Ensemble organisiert wurden. Neben Arbeiten von Johannes R. Becher und Berta Lask wurde auch der Sprechchor *Lenin ist gestorben* von dem Ungarn János Lékai vorgetragen, weiter der Arbeitertrauermarsch, die Internationale von E. Pottier, und unter anderen ertönten auch Orchesterwerke von J. S. Bach, Ludwig van Beethoven und Tschai-kowski.⁹

Eines der Hauptgebiete der Proletkultbewegung war das Laien-Theater. Hier wurde jenes Bestreben am erfolgreichsten sichtbar, daß aus den Reihen der Arbeiter nicht nur Kunstgenießende, sondern auch in breitem Maße solche hervorgehen können, die die in ihnen verborgenen Fähigkeiten selbst zur Entfaltung bringen. (Das war eine solche Vorstellung, die auch in unseren Tagen

ihre erfolgreiche Fortsetzung findet, wie z. B. im „Bitterfelder Weg“.) Der russische Autor Kerschenezew, der auch in Deutschland Aufmerksamkeit erregt hat, wies darauf hin, daß die proletarischen Theater nicht nur das Ziel haben, Berufsschauspieler auszubilden, sondern daß sie auch die schöpferische Energie breiter Massen befreien, ihren künstlerischen Ambitionen freie Bahn geben wollen.¹⁰ Piscator wurde bei der Schaffung des proletarischen Theaters von den gleichen Prinzipien geleitet. Linke Kritiker stellten nach der Aufführung der Einakter der ungarischen Autoren die Forderung nach dem Niveau der bürgerlichen Kunst; sie hatten nicht verstanden, daß es hier auch um den Versuch der Befreiung der in der Arbeiterklasse schlummernden schöpferischen Kräfte geht. Auch aus den Informationsnachrichten der in der Sowjetunion lebenden Emigranten klingt übrigens die Erkenntnis heraus, daß sich über die Studio-Versuche hinausgehend richtige Rahmen für die Bildung der Arbeiter und die Entfaltung ihrer Fähigkeiten herausformten. Der 1922 von Berlin nach Nordamerika verschlagene János Lékai unterstützte — ausgehend von den deutschen Erfahrungen — die Organisationen bei der Herausbildung des kulturellen Lebens der dortigen ungarischen Arbeiter. Er schrieb selbst Szenen und Sprechchöre für die Proletkult-Gruppen und ist bemüht, als Gründer und Redakteur der ungarisch-sprachigen Parteizeitung *Új Előre*, entsprechend der leninistischen Richtlinie das Niveau der dortigen „proletarischen Institutionen“ zu heben. Lékai stand übrigens in enger Verbindung zur kommunistischen Tageszeitung der in Nordamerika lebenden deutschen Emigration, zur *New-Yorker Volkszeitung*, in der auch viele Beiträge von ihm erschienen sind. In seinem Brief, den er am 1. Februar 1923 von New-York aus an János Mácza nach Wien abgeschickt hat, drängt er auf Vertiefung der Verbindungen und unterrichtet ihn darüber, daß in Deutschland auch die Gruppe von Aladár Komját eine Proletkult-Organisation schaffen will; er schlägt vor, die Kräfte zur Verwirklichung dieses Ziels zu vereinigen.¹¹

Das Datum des Briefes weist übrigens auch darauf hin, daß diese Bestrebungen einen sich über Jahre erstreckenden Prozeß zum Ergebnis haben und daß sie sich in eine internationale Bewegung einfügen. Ein Jahr nach dem Moskauer Aufruf veröffentlicht die tschechoslowakische Presse den Aufruf des ZK der KPČ, der sich „auf die Schaffung einer zum Zwecke der einheitlichen und zentralisierten Organisierung des Proletkults ins Leben zu rufenden Proletkult-Organisation“ richtet. Eine der Nummern des Berliner Blattes der Komját-Gruppe veröffentlicht danach die Information von Géza Goldhammer über die Ereignisse des Košicer Proletkults. Komját und András Réz geben jedoch in Berlin am 10. Februar 1923 in der *Egység* ihr Manifest zur Schaffung einer internationalen Proletkult-Organisation für die auf dem Gebiet der Kultur tätigen und den ideologisch-praktischen Programmentwurf der zu bildenden Organisation bekannt. Der Entwurf stellt fest: „Die Lage des Proletariats in Rußland und der Arbeiterklasse außerhalb Rußlands ist sehr verschie-

den. Das eine kämpft seinen Klassenkampf von oben, das andere von unten. Daher sind auch die Aufgaben des Proletkults außerhalb Rußlands zum Teil verschieden von denen in Rußland und erfordern dem entsprechend ein anderes Programm.“ Der Unterschied besteht nach dem Entwurf darin, daß in einem Land, in dem die Diktatur des Proletariats gesiegt hat, der staatliche kulturelle Apparat die Arbeit der geistigen Hebung der Massen durchführen kann und daß deshalb die Proletkultstudios eine untergeordnete Rolle einnehmen; in jenen Ländern jedoch, in denen sich die Macht noch in der Hand der Bourgeoisie befindet, müssen die unter dem Einfluß der Kommunistischen Partei stehenden Proletkultorganisationen die Arbeit der Bildung der Massen übernehmen, um so zur Hebung der Kampfkraft des Proletariats beizutragen. Eine besondere Beachtung verdient, daß die Proletkult-Plattform der *Egység* von den Organisationen der KP angehörenden Künstlern ausgearbeitet wurde und daß in dem Plan ein besonderer Akzent darauf liegt, daß sich die Lenkung des Proletkults in der Hand der Partei befinden muß.

Die Rahmen und Methoden für die Entwicklung der proletarischen Kultur bildeten sich in den späteren Jahren unter veränderten Verhältnissen heraus. Eine wirksame Methode der Massenbeeinflussung kam in Deutschland mit der stürmischen Entwicklung der Agitprop-Ensembles zustande, die die Traditionen des proletarischen Theaters und der Massenchöre ausnutzten. Zum anderen war jedoch (mittlerweile) die von kommunistischem Geist getragene Literatur in ihren künstlerischen Ergebnissen und auch organisatorisch gewachsen und gestärkt. Der 5. Kongreß der Komintern im Juli 1924 befaßte sich eingehend mit der Rolle von Literatur und Kunst in der Arbeiterbewegung und faßte am 10. Juli zusammen mit den Vertretern der sowjetischen und der internationalen proletarischen Literatur ebenfalls einen Beschluß zur Schaffung einer internationalen Organisation der proletarischen Literatur. Die sich als Ergebnis dieses Beschlusses entfaltende Entwicklung leitete bereits eine neue, auf einem höheren Niveau stehende Phase ein, und obwohl auch noch einige nicht gerade richtigen Züge des frühen Proletkults weiterlebten, schuf die die revolutionäre sozialistische Literatur durchdringende Parteilichkeit damals dennoch qualitativ neue Möglichkeiten; es kristallisierten sich neue und tiefere Methoden der Betrachtung der Wirklichkeit heraus.¹²

Eine andere wesentliche Problematik der ungarischen und deutschen proletarischen Literatur der frühen zwanziger Jahre ist mit den Fragen von Methode und Stil des Schriftstellers verbunden, obwohl auch sie einen über diese Fragen hinausgehenden tiefen ideologischen Inhalt besitzt. Mit Ausnahme von einigen ungarischen Schriftstellern, die den realistischen Traditionen der Lyrik und Prosa folgten, wie z. B. Andor Gábor, Frigyes Karikás, Máté Zalka oder jene, die charakteristische impressionistisch-symbolistische Prosa pflegten, wie z. B. Béla Balázs, breitete sich der Expressionismus gleichsam auf die Betrachtungs- und Formenwelt aller anderen mit der proletarischen Literatur

verbundenen Schriftsteller aus. Er berührte selbst die Prosa von Erzählern, wie Béla Illés; treten doch in seinen frühen Novellen, aber auch in dem Roman über die Räterepublik (*Die Generalprobe*, Berlin, 1929) expressionistische Stilelemente auf. Die Lyriker der Komját-Gruppe, wie Komját, Sándor Barta, Mózes Kahána, József Lengyel, Pál Aczél, auch János Lékai, János Gyetvai, János Mácza und viele andere Dichter und Prosaschriftsteller wirkten so. Ihre Prosa ist überlastet mit lyrischen Ausdrücken, abgehackten Montageelementen und Monologen; ihrer Lyrik entströmt die prophetische Berufung des überhöhten Ich-Gefühls. Denselben charakteristischen Zügen begegnen wir in dieser Zeit in den Werken von Johannes R. Becher, Friedrich Wolf, und auch bei anderen Dramatikern, wie Toller, Mühsam usw.

So viel ist sicher, daß diese spezielle Weltsicht den breiten Strom der sozialistischen Literatur dieser Zeit beeinflußt hat. Was die persönliche Laufbahn dieser Schriftsteller betrifft, so führte bei einigen der Weg von hier zu den rechten Ideenströmungen, zugleich rangen sich aber auch viele begabte Künstler zur kommunistischen Weltanschauung durch. (Hier pflegt man als Beispiel die voneinander abweichenden Wege von Gottfried Benn und Johannes R. Becher zu erwähnen.) Weder die expressionistische Methode noch die Formensprache des Schriftstellers bestimmen seine Weltanschauung, sondern die Weltanschauung der Künstler formt und modifiziert den im großen und ganzen in identischem Formengewand erscheinenden Wirklichkeitsgehalt anders und auf andere Art. Es ist hier die Rede von der gleichen Art der Widerspiegelung der Zerrütung der Epoche und der Kompliziertheit des erschütterten Weltbildes, von der charakteristischen Zeiterscheinung, durch die auch die Laufbahn der kommunistischen Schriftsteller geführt hat. Äußerst lehrreich ist von diesem Gesichtspunkt aus auch der Weg der ungarischen expressionistischen Schriftsteller. Georg Lukács weist nach, daß die deutschen Expressionisten durch ihre Ideologie grundlegend an die USPD gebunden waren.¹⁵ Diese Feststellung ist keinesfalls für die ungarischen kommunistischen Emigranten-Schriftsteller gültig, sie alle gehörten seit Jahren zur KP, von ihnen ging auch später niemand auf die rechte Seite über; nicht einmal die Mitglieder der MA-Gruppe, über die wir in Verbindung mit Kassák bereits gesprochen haben.

Auch wenn man ihr menschliches Standhalten und ihr politisches Verhalten kennt, kann man selbstverständlich nicht behaupten, daß der expressionistische Stil und die Methode dazu geeignet gewesen wären, daß die Schriftsteller mit ihrer Hilfe die gesellschaftliche Bewegung der gegebenen kritischen Jahre und die typischen subjektiven Schicksale umfassend und intensiv hätten darstellen können. Dazu ist die Methode des Expressionismus nicht fähig (Es ist charakteristisch, daß der Roman den größten Widerstand bewies.) Nach dem Studium der Werke kann man aber unmöglich in Zweifel ziehen, daß unsere Lyriker und Prosaisten auch so fähig waren, gewisse wesentliche Elemente anzupacken und die Richtung der gesellschaftlichen Kämpfe herauszuspüren. Das

war möglich, weil alle bereits durch eine mehrjährige Schule des Klassenkampfes gegangen waren; sie trugen die lebendige Erinnerung der ungarischen Räterepublik im Herzen und fast alle interessierten sich zugleich für die wissenschaftlichen Lehren des Marxismus. Ihre Anschauungen waren selbstverständlich noch nicht frei von idealistischen Zügen (übrigens gab es unter ihnen kaum jemanden, der über 25 Jahre alt war), dennoch besaß ihre expressionistische Schreibweise einen progressiven Inhalt, in ihren Zeilen glühte das Andenken an die ruhmreiche proletarische Revolution, und der Haß auf den weißen Terror feuerte ihre Leidenschaft an. Das Bild, das ihre Tätigkeit aufweist, weicht also an einigen Punkten von dem der deutschen linken Expressionisten ab.

Auch sie erreichte selbstverständlich das O-Mensch-Pathos. Alle kämpften für den „neuen Menschen“. Das bedeutendste in der deutschen Emigration geschriebene ungarische expressionistische Drama, der *Johannes-Mensch* von János Lékai (das man in ungarischer Sprache erst seit 1963 kennt), trägt dieses Programm in seinem Titel. Der Held des lyrischen Romans *An der Spitze der Bauern* von János Gyetvai (er ist natürlich der Schriftsteller selbst) bietet die Genesis der Geburt des neuen Menschen, der sich durch die Abrechnung mit seinem von den Sünden der Vergangenheit gebeugten Vater auf das kommunistische Morgen rüstet. Aus dem die lavaartig stürzenden freien Verse zusammenfassenden Poem *Moskau — Das Evangelium der auferstehenden Stadt* von János Mácza entfaltet sich das Bild des im Entstehen begriffenen neuen sowjetischen Menschen. Und dieser neue Mensch ist weder bei Lékai noch bei Lengyel oder Komját irgendein abstraktes Wesen, er ist auch nicht so etwas wie ein mit gütiger Deklamation ersehnter Wunschtraum, wie zum Beispiel der in *Die Wandlung* von Ernst Toller, sondern ein durch das reinigende Feuer des revolutionären Klassenkampfes gegangener Mensch, auch dann noch, wenn er gerade im Glanz dichterischer Visionen vor uns erscheint. Tollers zum Vergeben geneigtes Ideal der Güte oder sogar Friedrich Wolfs damaliger, sehr allgemeiner Veränderungs-Anspruch (Siehe seine frühen Dramen) waren nicht charakteristisch für die ungarischen Expressionisten. Friedrich declamiert in *Die Wandlung*: „Nun, ihr Brüder. . . nun geht hin zu den Machthabern und kündet ihnen mit brausenden Orgelstimmen, daß ihre Macht ein Truggebilde sei. Geht hin zu den Soldaten, sie sollen ihre Schwerter zu Pflugscharen schmieden. Geht hin zu den Reichen und zeigt ihnen ihr Herz, das ein Schutthaufen ward. Doch seid gütig zu ihnen, denn auch sie sind Arme, Verirrte.“¹⁴ Lékais *Johannes-Mensch* sucht nicht die aussöhnende Umarmung im Zeichen der Erkenntnis „Wir sind alle Menschen.“ Auch sein Held ist zwar ein hinfälliger Mensch, der den Weg seiner Berufung für die Freuden dieser Welt verlassen würde, den Kampf um einen neuen Menschen, aber sein „guter Geist“, das heißt sein auch durch das idealistische Gewand erkennbares kommunistisches Selbstbewußtsein, führt ihn zu immer neuen Kämpfen. Von selbst zwingt sich hier der Vergleich mit dem Helden Kragler aus Brecht's Stück *Trommeln in der Nacht* auf, der aus

dem Krieg nach Hause torkelnd auf den weiteren Kampf verzichtet, als er seine Geliebte zurückerhält, und obwohl in der Vorstadt noch die Waffen klirren, philosophiert er zynisch-müde: „Und darum, machts bequem auf dem kleinen Stern, es ist kalt hier und etwas finster, roter Herr, und die Welt ist zu alt für die bessere Zeit, und der Himmel ist schon vermietet, meine Lieben.“¹⁵ Auch Lé kai's zum Kampf bereiter Held ist ein Apostel der Güte, aber in den Visionen taucht vor ihm die Qual des 1514 auf den glühenden Eisenthron gesetzten, revoltierenden Bauernführers György Dózsa auf, die bis zum Äußersten kämpfenden Soldaten der Pariser Kommune von 1871, die Gestalt des 1919 im Kerker halbtot geschlagenen Béla Kun, und danach muß er nach den Worten seines Doppelgängers, seines guten Geistes erkennen: „In Sünde, Sehnsucht, Blut und Dreck wird geboren der neue Mensch. Überschlagen muß sich die alte Welt, auf daß der neue Mensch werde. Ein schwerer Weg!“ Das Ideal des *neuen Menschen* war also kein Wunschtraum bei unseren Schriftstellern, sondern ein reales Wunschbild, das sich aus den mühselig ausgetragenen konkreten gesellschaftlichen Kämpfen entfalten mußte.

Und welche Bedeutung haben diese revolutionären Schriftsteller dem individuellen Sein beigemessen? Betrachteten sie als einen Gegensatz, daß sie zugleich Künstler und Revolutionär waren? Trennte sie das von den Massen? Kaum. Es hat sie eher mit ihnen verschmolzen. Das Wort „Brüder“ kommt in dieser Zeit sehr oft als Gedichtitel oder als dichterische Anrede, als ein Symbol des Zusammenschweißseins mit den Massen vor. Aladár Komját schreibt in einem Gedichte im Jahre 1919:

„Brüder,
 Zusammengeschweißt in mutiger Güte,
 Erfüllen mit unserem Sein wir des Lebens
 Neues Gesetz —
 Sind die Sehnen im furchtbaren Riß,
 Bauendes Plasma.“

(Erschienen in *Arbeiterliteratur*, 1924)

Die Sorge um den abstrakten Gegensatz zwischen Masse-Mensch und dem einzelnen Menschen ist charakteristisch für die außerhalb der gesellschaftlichen Aktionen und der Massenbewegungen gebliebene Intelligenz, ein Versuch des Zurückweichens vor den durch die revolutionären Kämpfe aufgegebenen schweren politischen Fragen in Richtung moralischer Fragen. In *Masse Mensch* von Ernst Toller verkörpert der Namenlose auf abstrakt-idealistische Weise in sich selbst die Interessen der Massen und eine dem Schriftsteller unlösbare Mühen bereitende grobe Gewalt; in der Gestalt der Frau vibriert jedoch die Absicht, die individuellen Ideale zu verteidigen, und die Geneigtheit, die Revolution zu verraten. Eine Auflösung ist nur dann möglich, wenn der Schrift-

steller einsieht, daß die Masse aus bewußten Individuen besteht, die so um ihre gemeinsamen Interessen kämpfen, daß keinerlei moralische Werte verlorengehen, die die vom sozialistischen Geist getragene Freiheit der Persönlichkeit bedeuten könnten.

Die Empfänglichkeit ethischen Fragen gegenüber ist übrigens in der ganzen Literatur dieser Zeit hinlänglich allgemein. Wenn auch der antidialektisch aufgeworfene Gegensatz von Masse und Individualität in der Problematik der Werke der ungarischen Emigranten-Schriftsteller nicht vorhanden ist, so ist dennoch in bezug auf den sogenannten „ethischen Sozialismus“ eine gewisse Ähnlichkeit darin vorhanden, daß sich die zeitgenössische ungarische und deutsche Literatur diesen Fragen nähert. Das Problem der revolutionären Gewalt taucht vor unseren Schriftstellern nicht als Theorie auf, haben doch fast alle in der ungarischen Roten Armee gedient. Die Berechtigung oder Strafwürdigkeit des auf individuellem Entschluß und mit der Verbindlichkeit eines Beschlusses durchgeführten gewaltsamen Auslöschens des Lebens hat z. B. das gesamte Lebenswerk von Lékai beeinflußt. Sowohl in seinem Drama als auch in seinem von dem Sturz der Räterepublik sprechenden und in den ersten Wochen der Emigration spielenden Roman oder z. B. auch in seiner Novelle *Der rote Henker* ringt er mit dieser Gewissenslast. Lékai versuchte noch Ende 1918 ein Attentat gegen den verhaßten ehemaligen Ministerpräsidenten Ungarns Graf István Tisza. Dieses Ereignis und die Tatsache, daß sein von ihm angebeteter Freund Ottó Corvin, einer der Führer der Räterepublik, im Gefängnis vom weißen Terror unter unsagbaren Qualen hingerichtet worden ist, verflochten sich irgendwie in seiner Seele, so verstärkten die aus dem konterrevolutionären Ungarn eintreffenden Nachrichten über die entsetzlichen Grausamkeiten in ihm den Glauben, daß die individuelle Abrechnung mit den Feinden der Volksmassen berechtigt ist, verschonen sie doch nicht die für die Interessen des Volkes kämpfend, reinen Revolutionäre. Aber weil dieser Glaube dennoch mit seinem nicht völlig überwundenen Idealismus aneinandergeriet, löst er diese Frage in seinen Werken überall so, daß der Held für seine vollführten Taten mit seinem eigenen Tode zahlen muß, er wirft sich gleichsam als Opfer hin, als Versöhnung für die notwendige, aber dennoch seiner Meinung nach verbrecherische Tat.

Schließlich müßten wir noch über eine Erscheinung sprechen. Es ist bekannt, daß mit der Überwindung der Nachkriegskrise unter der Wirkung der relativen Stabilisierung des Kapitalismus das fieberhafte Aufflackern der expressionistische Epoche in der Kunst erlischt und die Literatur immermehr von einer bestimmten herben Nüchternheit beherrscht wird, von der sogenannten Sachlichkeit oder eben der Neuen Sachlichkeit. Diese Attitüde charakterisierte hauptsächlich die bürgerliche Literatur und war gewissermaßen die Stilform der Enttäuschung, der Ernüchterung oder aber auch von Fall zu Fall ihrer zynischen Kapitulation. Auch auf die bürgerliche Literatur übte jene Erkenntnis eine tiefe Wirkung aus, daß die Weimarer Demokratie nicht die an

sie geknüpften Hoffnungen erfüllte. Zum anderen scheint es jedoch so, daß die Neue Sachlichkeit, zwar mit einem anderen ideell-ideologischen Gehalt, auch in der proletarischen Literatur auftritt. Ihr Wesen weicht hier vollkommen von dem der bürgerlichen Literatur ab; mit dem Ablauf der Revolutionen und mit der vorübergehenden Stabilisierung des Kapitalismus wurde die Abrechnung notwendig, eine nüchterne Enthüllung der Fakten, ein Affekt der Erfassung der Situation tritt hier auf, und zwar nicht nur in der deutschen beziehungsweise in der ungarischen Emigranten-Literatur, sondern auch in der sozialistischen Literatur in unserer Heimat. Diese nüchterne „Wirklichkeitsliteratur“ zu der die proletarischen Schriftsteller unzweifellos den Start gaben, erreicht sogar auf eine eigenartige Weise ihre Höhepunkte in den Soziographien der ungarischen sogenannten „Volkstümmler“ in den dreißiger Jahren. Bis sich in dem Dokumentarroman, in den Schriftstellerbiographien und in der sich ausweitenden und beliebten Kunstgattung der Reportage innerhalb der deutschen sozialistischen Literatur hauptsächlich in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre eine neue Richtung herausbildet, solange können wir sie bei einem der bedeutendsten Vertreter der früheren Jahre, bei dem mehrmals erwähnten János Lékai bereits sehr früh beobachten. Diese frühe „Sachlichkeit“ ist auch in der deutschen Literatur nicht ganz selten. Lékai's Ernüchterung wird jedoch durch eine andere spezielle Ursache motiviert, daß er nämlich im Juli 1922 auf Beschluß der Komintern Deutschland verlassen und in die USA gehen muß, um die Redaktion des Blattes der dortigen ungarischen Arbeiter zu übernehmen. Lékai mußte bei der Zeitung schwere Kämpfe mit den rechten Sozialisten führen, die sein Leben sehr erschwerten. Dann verließ er die Redaktion und arbeitete monatelang in Betrieben, fuhr durch das Land und schrieb nacheinander auf Grund seiner Erlebnisse die realistischen starken Reportagen, das Feuer seiner Erlebnisse hob sie sogar oft auf das Niveau der Erzählung. Diese Novellen, sogar sein aus ähnlichem Erlebnismaterial hervorgegangener Roman, wurden nicht nur von der amerikanischen, ungarischen deutschen und slowakischen Presse veröffentlicht, sie erschienen auch in Fortsetzungen in den Zeitungen Deutschlands, in der *Roten Fahne*, im *Hallenser Wort*, im *Klassenkampf*, in der *Dresdener Arbeiterstimme*, in der *Hamburger Volkszeitung* und anderen. Die Sammlung der amerikanischen Reportagen erschien auch als Buch in Deutschland unter dem Titel *Das andere Amerika*, das von der deutschen Kritik anerkennend gewürdigt wurde. Lékai hat mit seinen enthüllenden Reportagen und Erzählungen die deutschen Arbeiter über eine Welt informiert, über die in der alten Welt meist falsche Legenden kreisten. Lékai zeigte, daß hinter dem ungeheuren Reichtum einer kleinen Schicht auch in Amerika die mühevollen und schwere Fronarbeit der breiten Massen steht, da das Tempo und der Grad der Ausbeutung und ihre Unmenschlichkeit noch furchtbarer sind als in Europa. Die Reportagen von Lékai sind in dieser Kunstgattung gleichsam Vorläufer der Reportagekunst von E. E. Kisch und Andor Gábor.

Seine auf faktenmäßiger Genauigkeit beruhenden Schriften, sein Festhalten an der Wirklichkeit und zugleich seine die wesentlichen Zusammenhänge durchleuchtenden dichterischen Merkmale signalisieren das Herannahen einer neuen Phase in der proletarischen Literatur. Und gerade Lékai vollzog diese Wendung, der vielleicht auch einmal in dem expressionistischen Lodern mit derselben Leidenschaft brannte wie jetzt im Strom des Alltags der Arbeiterbewegung. Die realistische Kraft seiner Schreibkunst wurde mit dieser Wende noch größer.¹⁶

Ein interessanter Farbfleck ist die Märchenliteratur, die sich innerhalb der ungarischen revolutionären sozialistischen Literatur Deutschlands herausgebildet hat. Nacheinander erschienen-hauptsächlich bei den zur sächsischen Freidenker-Bewegung gehörenden Verlagen- Kindermärchen mit tiefer sozialer Aussage von Béla Illés, József Lengyel, Maria Szucsich, Maria Leitner und Béla Balázs. Einen Teil von ihnen übersetzte Stefan J. Klein, den wir besonders erwähnen müssen, hat er doch in den zwanziger Jahren, zusammen mit seiner Frau Hermynia zur Mühlen, durch die Übersetzung der ungarischen Literatur eine unermüdliche und opfervolle, große Arbeit für ihre Verbreitung geleistet.

In diesen Jahren entfaltet sich jene wissenschaftliche, politische und publizistische Tätigkeit und beginnt zugleich in der deutschen Presse eine bedeutende Rolle zu spielen, die József Révai, Adalbert Fogarasi, László Rudas, Ele Bolgár und Georg Lukács vertreten. Diese Schriftsteller nehmen, ausgerüstet mit den Lehren des Sieges und Sturzes der Ungarischen Räterepublik, an den publizistischen Kämpfen des deutschen Proletariats teil. Außer den Parteizeitungen (*Rote Fahne, Internationale, Jugend-Internationale*) öffnen ihnen zahllose andere Zeitungen und Zeitschriften ihre Spalten. Eine der wichtigsten ist die *Arbeiterliteratur*, wo die Gedichte von Komját und die Schriften der zeitgenössischen ungarischen proletarischen Literatur erscheinen, z. B. die sehr wichtige Schrift *Hauptrichtungen in der neueren ungarischen revolutionären Literatur* von András Réz, sowie der Artikel von János Matheika über den russischen Proletkult; und hier wird auch die erste große Diskussion geführt zwischen Georg Lukács und László Rudas. Vielleicht wurde die Hallenser Zeitung *Das Wort* zu einem noch bedeutenderen Brennpunkt; sie wurde in den Jahren 1923–25 zu einem wirklichen Organ der zeitgenössischen ungarischen proletarischen Literatur; sie veröffentlichte etwa hundert Novellen, Gedichte und Artikel aus der Feder ungarischer Schriftsteller und stellte eine Verbindung für die ungarische revolutionär-sozialistische Literatur her, die sich in Deutschland, der Tschechoslowakei, der Sowjetunion und in den Vereinigten Staaten von Amerika herausgebildet hatte. In der *Roten Fahne* und in *Das Wort* erschienen zum ersten Mal die Schriften von Béla Illés und Máté Zalka in deutscher Sprache, hier wurde auch ein Gedicht des größten Schöpfers der ungarischen sozialistischen Lyrik Attila József zunächst in deutscher Sprache und erst später zu Hause in ungarischer Sprache veröffentlicht. Neben den Werken von János

Lékai, János Mácza, Márisa Szucsich, József Lengyel und Aladár Komját rerschienen auch die Weke der in der Emigration lebenden linken Sozialdemokraten oder radikalen bürgerlichen Schriftsteller und einzelne Schriften der Vertreter der ungarischen demokratisch-humanistischen Geistesschaffenden. In der Hallenser Zeitung *Das Wort* können wir auch Zeugen jenes Kampfes sein, der zwischen den Vertretern der proletarischen Kultur und den trotzkistischen literarischen Anschauungen geführt wurde, und jener Bemühung, wie die Redaktion der Zeitung der fortschrittlichen Literatur der vergangenen Epochen Raum bot. *Das Wort* leistete mit seiner zusammenfassenden und aktiven Kulturpolitik eine große Hilfe bei der Stärkung der ungarischen revolutionären sozialistischen Literatur; desgleichen die Hallenser Tageszeitung der KPD *Klassenkampf*, die zahlreiche ungarische Publikationen herausgab. Es gab Epochen, in denen monatelang die Schriftenn ungarischer Autoren den Feuilletonteil des Blattes füllten. Die Tätigkeit der Zeitung *Das Wort* war eigentlich gleichbedeutend mit dem Beginn einer neuen Wegstrecke in der ungarischen revolutionär-sozialistischen Literatur. In der in dieser Zeit in der Sowjetunion, in Deutschland und in der Tschechoslowakei entstandenen sozialistischen Literatur sind ähnliche Umgestaltungen zu beobachten. Die frühe avantgardistische und Proletkult-Epoche ging zu Ende und von ungefähr 1925 bis 1932 begann ein neuer Abschnitt. Die Schriftsteller übertrugen die aktive politische Rolle der Literatur mehr in die Sprache der Wirklichkeit, als in früheren Epochen. Diese Literatur lodert nicht mehr abstrakt, sondern dient der Tagespraxis der Arbeiterbewegung und wendet sich an breitere Massen. In ihren Zielsetzungen ist sie ihrer Plattform entsprechend eine Klassenliteratur, eine proletarische Literatur, die unter den außerordentlich schweren Verhältnissen des Klassenkampfes gezwungenermaßen dürr und eingleisig ist und auch einige Elemente aus dem Waffenarsenal des Proletkults übernimmt. Es ist jedoch wichtig zu sehen, daß es dennoch diese Literatur ist, die einen der wichtigsten Zweige der sich herausbildenden internationalen sozialistischer Literatur vertritt.

In der Sowjetunion werden auf Inspiration des 4. Kongresses der KI Initiativen entwickelt, um die proletarische Literatur international zu organisieren. An der Konferenz im Jahre 1927 nehmen auch bereits deutsche Delegierte teil, unter ihnen der Ungar Andor Gábor. Nach der Gründung des Brundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller Deutschlands treten ihm auch die in Berlin lebenden ungarischen Schriftsteller als Mitglieder bei, so Andor Gábor, Aladár Komját, Béla Balázs, Georg Lukács, József Lengyel und andere; zur gleichen Zeit wirken Alfred Kemény (Durus), Jolán Szilágyi und Alex Keil in der Assoziation proletarisch-revolutionärer Künstler mit, Durus leitet viele Jahre hindurch die Abteilung Kritik für bildenden Kunst, Theater und Film. Für diese Zeit ist charakteristisch, daß -während sich die schriftstellerische Erlebniswelt der ungarischen revolutionären sozialistischen Schriftsteller im ersten in erster Linie aus der ungarischen Räterepublik nährt- ihre Aufmerk-

samkeit jetzt immer unmittelbarer durch die Kämpfe der deutschen Arbeiterklasse, die imperialistischen Kriegsvorbereitungen und den Kampf gegen den Faschismus in Anspruch genommen wird.

In dieser Atmosphäre entfaltet sich der neue Abschnitt der publizistischen und belletristischen Tätigkeit von Andor Gábor. Gábor nahm später in seiner Emigration in der Sowjetunion in den Spalten der *Internationalen Literatur* in Verbindung mit den Reportagen von Egon Erwin Kisch zu jener Diskussion Stellung, die Jahre hindurch im Bund und in den Spalten der *Linkskurve* geführt wurde, hauptsächlich im Zusammenhang mit dem Artikel von Georg Lukács: *Reportage und Gestaltung*. Gábor erkannte die Berechtigung des Kampfes für ein höheres Niveau der Literatur an, widerlegte aber zugleich durch seine eigene künstlerische Praxis den Pessimismus der reportageartigen Darstellung gegenüber. Für Andor Gábor war seine im Rahmen des Bundes ausgeübte Tätigkeit, sein Wirken als Reporter, seine für die deutsche Arbeiterbühne geschriebenen und dort aufgeführten Szenen eine Schule, mit deren Hilfe es ihm möglich wurde, auch in seinen eigenen Anschauungen die extrem linken, sektiererischen Züge zu bekämpfen (Ich denke hier an die Diskussion mit Barbusse). In der sowjetischen Emigration wird er der Redakteur des bedeutendsten ungarisch-sprachigen Blattes der Volksfront Epoche, der *Új Hang*, er hält aber bis zum Ende enge Verbindung zu der deutschen sozialistischen Literatur. Auf die Natur dieser Verbindung weisen jene Zeilen hin, die ich aus dem Band *Die Verteidigung der Poesie* von Johannes R. Becher zitieren möchte. Becher schreibt: „Zu denen, welchen ich viel zu danken habe, wenn ich in meiner Dichtung einigermaßen aller Unarten ledig wurde... darf ich wohl meinen lieben alten Freund Andor Gábor zählen. Er wurde in der Tat für mich in seiner unerbittlichen Strenge... eine Art Geißel, ein 'schrecklicher' Lehrer. Noch ganz besessen von meiner Schöpfung, die ich, wie jedesmal, wieder einmal für meine beste, endgültigste und für eine vollendete hielt, trat ich ihm unter die ingrimmig funkelnden Augen mit dem leidenschaftlichen Vorsatz, ihm sprachloses Staunen abzunötigen und ihn endlich vor meinen Werken zu einer Andacht zu zwingen. Gábor las und las, und dann begann sein Verhör. Keine Zeile blieb verschont, alles und jedes wurde untersucht, über alles mußte ich Rechenschaft ablegen... Gábor lehrte mich, jedes einzelne Wort ernst zu nehmen, tiefernst, so unendlich ernst, möchte ich beinahe sagen, nicht ein fehlerhafter Hauch zwischen den Zeilen entging ihm.“¹⁷ Eine Gábor in vielem ähnliche Laufbahn durchlief auch Durus in der deutschen proletarisch-revolutionären Literatur. Während Gábor von der bürgerlichen Literatur kam, ging Durus aus dem Kreis der Sturm-Gruppe zu Beginn der zwanziger Jahre hervor, dann kämpfte er als Kritiker der *Roten Fahne* für die Herausbildung der proletarischen Kunst. Zur Zeit der Volksfront-Epoche kam er jedoch durch die Erkenntnis der Bedeutung der fortschrittlichen Traditionen der Vergangenheit und der Interessen der breiten Volksschichten dahin, daß er in den dreißiger Jahren

in der Sowjetunion als einer der führenden Kritiker der ungarisch- und deutschsprachigen Emigrantenzeitungen für den Realismus kämpfte.

Für die Herausbildung der künstlerischen Laufbahn von Béla Balázs waren von diesem Gesichtspunkt aus ebenfalls jene Jahre entscheidend, die er innerhalb der deutschen proletarisch-revolutionären Literatur und im Kreise des Arbeitertheaters verbracht hat. Der humanistische bürgerliche Schriftsteller bekam hier Kontakt zum Leben des Proletariats und schaltete sich in die Arbeiter-Kulturbewegung ein. Auf der Grundlage seiner in Deutschland erworbenen Erfahrungen schuf er jene Werke, die auch heute noch in der ganzen Welt zu den Grundlagen der Filmtheorie gehören. Zur Entfaltung seiner späteren reiferen Kunst, zu den realistischen Farben seiner Lyrik und seiner Romane boten diese Jahre einen entscheidenden Beweggrund, er wurde auf neue Themen aufmerksam und seine auch in ihrer ideellen Entwicklung stärker gewordene Kunst verschmolz mit der sozialistischen Literatur. Balázs bemühte sich in seinen in den linken Blättern und in den Spalten der *Weltbühne* erschienenen Schriften die Schwankungen der Besten der Intelligenz zu bekämpfen und sie näher an die Ideen des Sozialismus heranzuführen. Gemeinsam mit Ernő Kállai kämpfte er gegen den bürgerlichen Formenkult der Neuen Sachlichkeit und der Bauhaus-Schule, für eine reiche Literatur und für künstlerische moderne Formen. Auf die Rolle, die Georg Lukács in der deutschen proletarisch-revolutionären Literatur gespielt hat, möchte ich hier nicht weiter eingehen, hat doch die deutsche Literaturwissenschaft diese Bewertung bereits zu einem großen Teil vorgenommen.

Die oft widersprüchliche Rolle der ungarischen Schriftsteller innerhalb des Bundes läßt sich kaum mit einigen Worten erklären, ebenso die Verbindungen zwischen den in den führenden Organen der Internationalen Vereinigung Revolutionärer Schriftsteller arbeitenden ungarischen proletarischen Schriftsteller (Béla Illés, Anatol Hidas) und dem Bund; es würde sehr weit führen, wenn wir versuchen wollten, die ganze Problematik der Charkower Konferenz (1930)¹⁸ und der Jahre, die der Auflösung der RAPP vorangegangen sind, zu beleuchten, die sozusagen zur gemeinsamen Geschichte der ungarischen, der deutschen und der sowjetischen Literatur gehören.

Die Machtergreifung des Faschismus in Deutschland vervielfachte die Kraftanstrengungen der ungarischen und deutschen Schriftsteller, die in der Sowjetunion Schutz gefunden hatten, um eine Verbreitung der Front aller antifaschistischen Schriftsteller. Sie kämpften auch weiterhin gemeinsam in den Spalten der Emigranten-Presse. (*Internationale Literatur, Das Wort, Moskauer Rundschau, Deutsche Zentralzeitung, Der Kämpfer* usw.) für den Sieg der demokratischen Ideen. Ein neuer, entwickelterer und weiterführender Abschnitt dieses Kampfes begann 1945 mit der Befreiung unserer Länder.

Aber die Wirkung der deutschen proletarisch-revolutionären Literatur und ihre Verbindungen zur ungarischen Literatur sind nicht einfach auf die

Phasen der Emigration einzuengen. Wenn auch in geringerem Maße, so sind die Spuren dieser Wirkung doch trotz des Druckes der konterrevolutionären Epoche auch in der in Ungarn entstandenen fortschrittlichen ungarischen Literatur anzutreffen. Mit Johannes R. Becher macht der ungarische Leser noch am Ende des ersten Weltkrieges Bekanntschaft, sein Name und seine Gedichte tauchen in den Spalten der Wiener und dann später in der ungarischsprachigen Presse der Tschechoslowakei auf.¹⁹ Die Kurzromane und Gedichte Bechers werden bekannt, außer ihnen vornehmlich die Schriften von Oskar Kanehl, Iwan Goll, Edwin Hoernle, Erich Mühsam, Hermynia zur Mühlen, Frida Rubiner, Adam Scharrer, Ernst Toller, Erich Weinert, F. C. Weiskopf und der späteren Renegaten Max Barthel und Bruno Schönlink. Die *Kassai Munkás*, die ungarischsprachige Tageszeitung der KPČ, verfolgte und vermittelte die deutsche Arbeiterpresse und Literatur mit lebhafter Aufmerksamkeit, sie war bis zum Ende bemüht, die Schöpfungen der ungarischen kommunistischen Emigration und der deutschen und sowjetischen proletarischen Literatur vorzustellen. Diese Arbeit setzte die in Bratislava erscheinende *Az Út* fort, die das tschechoslowakische ungarischsprachige Bruderblatt der *Linkskurve* und der in der Sowjetunion erscheinenden ungarischsprachigen *Sarló és Kalapács* (Sichel und Hammer) war. Das ganze Lebenswerk ihres Redakteurs Zoltán Fábry, eines der hervorragendsten Essayisten des antifasistischen ungarischen Geisteslebens, ist ohne die Kenntnis der deutschen proletarisch-revolutionären Literatur und Johannes R. Bechers nicht zu verstehen. Wenn wir Worte eines deutschen Dichters über den gegenseitigen Einfluß unserer Schriftsteller zitierten, lassen Sie uns jetzt aus dem Mund Fábrys hören, was die ungarische Literatur der deutschen proletarischen Literatur zu verdanken hat. Fábry schrieb 1933: „Die vier Wände meines Zimmers haben sich unglaublich ausgeweitet, ich erlebte die soziale Wirklichkeit der Welt, erblickte mit den Augen des Marxismus und gab den intellektuellen Zeitbefehl: sich ändern und verändern. Aber wenn mich nicht die soziale Kritik und Menschlichkeit der deutschen Nachkriegsliteratur erreicht hätte, dann würde ich heute nicht so und hier sprechen.“²⁰

Einer der größten Meister der ungarischen Novelle zwischen den beiden Weltkriegen, Lajos Nagy (dessen Novellen übrigens auch in den Blättern der KPD erschienen sind), näherte sich gerade in dieser Zeit der Arbeiterbewegung, er hat um die Wende der zwanziger/dreißiger Jahre den größten Anstieg innerhalb seiner künstlerischen Laufbahn zu verzeichnen. Seine Schriften und die Analyse seiner Kunst beweisen, daß Lajos Nagy damals viel von der deutschen proletarischen Kunst gelernt hat, sowohl von den Ideen her, als auch in der konkreten künstlerischen Methode. Dasselbe können wir auch von anderen sagen; wir können persönliche Bekenntnisse von nicht nur einem unserer Schriftsteller zitieren.

An der Wende der zwanziger/dreißiger Jahre erschienen in Ungarn auch

einige legale marxistische Zeitschriften, die 100%, die *Forrás*, und *Társadalmi Szemle*. Der ungarische Leser konnte sich mit ihrer Hilfe ständig über die Vorkommnisse und die Schöpfungen der deutschen proletarisch-revolutionären Literatur informieren. Diese Blätter gaben Kunde von den Schöpfungen von Becher, Weiskopf, Marchwitza, Willi Bredel, Kurt Kläber, Ludwig Turek und anderen. In diesen Jahren blühte das ungarische Arbeiter-Theater auf. Sein Repertoire und seine Spiel- und Vortragsmethoden sind ohne die Übernahme der Erfolge des deutschen Arbeitertheaters ebenfalls nicht vorstellbar. Die Schauspieler und Regisseure kannten die Versuche Piscators des ATHBD; die Sprechchöre trugen die Verse von Becher und anderen Dichtern vor, die Aufführung eines Dramas von Toller war geplant. Auf Schleichwegen gelangten die Ausgaben des Malik Verlages, des Neuen Deutschen Verlages, des Internationalen Arbeiterverlages, deutsche und sowjetische Romane und Novellensammlungen, nach Ungarn. Die sowjetische Literatur gelangte meistens in der Form deutscher Übertragungen zu uns. Der große ungarische proletarische Dichter Attila József gab den Arbeitern in dem illegalen Parteiseminar aus den nach Ungarn gelangten MASCH-Heften Unterricht im Marxismus. Solange es möglich war, bis zur Mitte der dreißiger Jahre, gab die Zeitschrift *Gondolat* Kunde von dem Schicksal der in die Emigration gezwungenen deutschen Literatur. Es ist jedoch selbstverständlich, daß die ungarischen Blätter der Moskauer Emigration ständig die Werke der deutschen proletarischen Literatur veröffentlichten. Den Weg Johannes R. Bechers hatte gerade die *Új Hang* für die Aufnahme nach dem Kriege vorbereitet.

Ich konnte lediglich flüchtig einige Fragen der Verbindung der ungarischen und der deutschen sozialistischen Literatur berühren, aber vielleicht ist auch ihnen ersichtlich, daß von fruchtbaren und reichen Wechselbeziehungen die Rede ist, von solchen Wechselbeziehungen, die wir aufdecken und deren theoretisch zu verallgemeinernden Lehren wir im Interesse unserer heutigen sozialistischen Literatur nutzbar machen müssen.

Anmerkungen

¹ Siehe hierzu: József Farkas *Rohanunk a forradalomba, A modern magyar irodalom útja 1914–1919*, 2. kiad. Bp. 1969.

² Siehe: Miklós Szabolcsi *Über Probleme der Entwicklung der ungarischen sozialistischen Literatur*. In: *Zur Geschichte der sozialistischen Literatur 1918–1933*. Berlin 1963 — und *Bevezetés*. In: *Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből* Budapest 1962.

³ Siehe hierzu eingehender: Illés László *A szocialista magyar irodalom útjának történeti és elvi kérdései* In *Józanság és szenvedély* Budapest 1966.

⁴ *Die Ungarische Räterepublik im Jahre 1919 und ihr Wiederhall in Deutschland* Berlin 1959.

- ⁵ Klein, Alfred *Zur Entwicklung der sozialistischen Literatur in Deutschland 1918–1933*. In: *Zur Geschichte der sozialistischen Literatur 1918–1933*. Berlin 1963. — Elisabeth Simons *Zur Tätigkeit des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller in Deutschland 1928–1933*. Dissertation, Berlin 1960.
- ⁶ In *Lenin, W. I. Werke* Bd. 31, Berlin 1959, S. 308.
- ⁷ Ein Aufruf des Exekutivkomitees des Provisorischen Internationalen Bureaus der proletarischen Kultur, In: *Die Rote Fahne* 23. Sept. 1920, Nr. 190. — A. Lunatscharski *Die Aufgaben der sozialistischen Kultur* In *Die Rote Fahne* 6. Aug. 1920, Nr. 149.
- ⁸ Kubr, Frantisek *Über das tschechische Arbeitertheater*. In: *Schriften zur Theaterwissenschaft* Bd. 1, Berlin 1959.
- ⁹ Das Programm-Plakat der Veranstaltung befindet sich im Archiv des Instituts für Parteigeschichte Budapest in: der Lékai-Sammlung.
- ¹⁰ Kerschenezew, P.N. *Das schöpferische Theater*. Hamburg 1922.
- ¹¹ Der Brief befindet sich im Privatbesitz.
- ¹² Resolution der Konferenz der Delegierten des V. Kongresses zur Frage der künstlerischen Literatur *An die proletarischen und revolutionären Schriftsteller aller Länder*. In: *Internationale Presse Korrespondenz* 1924, Nr. 42, S.1005–1006.
- ¹³ Lukács, Georg *Größe und Verfall des Expressionismus*. In: *Internationale Literatur* 1934, H. 1, S.153–173 — und In: *Probleme des Realismus* Berlin, 1955.
- ¹⁴ Toller, Ernst *Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen*. Potsdam 1920. (Endgültige Niederschrift: März 1918.)
- ¹⁵ Brecht, Bertolt *Trommeln in der Nacht*. In: *Stücke* Bd. 1, Berlin 1960.
- ¹⁶ Über Lékai s. Lékai János *Válogatott írásai* Budapest 1963.
- ¹⁷ In *Verteidigung der Poesie*. Berlin 1960, S. 372–374.
- ¹⁸ *Literatur der Weltrevolution* 1931. Sonderheft (Moskau)
- ¹⁹ Vajda Gy. Mihály *Johannes R. Becher a magyar irodalomban*. In: *Tanulmányok a magyar szocialista irodalom történetéből* Budapest 1962.
- ²⁰ Fábry Zoltán *Magyar köszönet*. In: *Az Út* 1933.