

- Parr, Rolf/Wülfing, Wulf/Brunns, Karin: Historische Mythologie der Deutschen. München 1991.
- Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München 1990.
- Rothmann, Kurt: Kleine Geschichte der deutschen Literatur. Stuttgart 1990, S. 126–244.
- Schlegel, August Wilhelm/Schlegel, Friedrich (Hg.): Athenäum. Berlin 1798–1900, 3 Bde. Nachdruck. Darmstadt 1992.
- Simmel, Georg: Soziologische Ästhetik. Hg. von K. Lichtblau. Darmstadt 1998 (Die Bedeutung des Geldes für das Tempo des Lebens [1897], S. 93–110; Die Großstädte und das Geistesleben [1903], S. 119–133).
- Simonis, Annette: Literarischer Ästhetizismus: Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation der Moderne. Tübingen 2000.
- Titzmann, Michael (Hg.): Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifität in der Phase des Biedermeier. Tübingen 2002.
- van Hoddis, Jakob (Hans Davidsohn): Weltende [1911]. In: Dichtungen und Briefe. Hg. von Regina Nörtemann. Zürich 1987.
- Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus (1918). In: Werkausgabe Bd. 1, Frankfurt a.M. 1984, S. 7–85.
- Wyss, Beat: Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne. Köln 1996.

Arbeitsaufgaben

1. Welche Antworten hatte die deutschsprachige Literatur auf die Ereignisse der Französischen Revolution?
2. Benennen und erläutern Sie die Leitbegriffe, die die Romantik für die moderne Ästhetik gegeben hat!
3. Die »Kunstreligion« der Romantik gerät zunehmend in Gegensatz zu den gesellschaftlichen Wirklichkeiten (vgl. etwa: »Poesie des Herzens« vs. »Prosa der Verhältnisse«). Skizzieren Sie diese!
4. In welchen Punkten unterscheidet sich der poetische Realismus von der Fotografie?
5. In welcher Strömung wird ausdrücklich die soziale Umwelt zum Thema – und welches sind die Grundsätze, unter denen man sie darstellen will?
6. Gibt es einen Zusammenhang der Lebensbedingungen um 1900 und der teilweise radikalen Wendung der Literatur auf sich selbst (Ästhetizismus, Symbolismus)?
7. Arbeiten Sie an wichtigen Gedichten des Expressionismus (Gottfried Benn: *Kleine Aster*, Georg Heym: *Gott der Stadt*, Ernst Stadler: *Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht*) Stilmittel heraus, mit denen Autoren das moderne Leben darstellen!

Lösungshinweise zu den Arbeitsaufgaben finden Sie auf www.metzeleverlag.de/webcode. Ihren persönlichen Webcode finden Sie am Anfang des Bandes.

2.4 | Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart

Der Erste Weltkrieg hat in mancher Weise die widersprüchlichen kulturellen und ästhetischen Tendenzen, die kurz nach 1900 entwickelt wurden, radikalisiert. Spätestens hier folgen die Epochen nicht mehr in einfachen Abgrenzungen aufeinander, vielmehr ist ihre Ausprägung im Vergleich zum 19. Jahrhundert beschleunigt. Position und Gegenposition folgen unmittelbar und fast simultan aufeinander, bis sich schließlich ab 1970 Stilrichtungen ohne zwingende Bezugnahme nebeneinander entwickeln, die auch vergangene Perspektiven zitieren und neu formulieren können. Die einzelnen Strömungen haben prinzipiell zwei Orientierungen, die sich bereits ab 1770 zwischen **Selbstbezug und Umweltbezug** von Literatur erkennen lassen:

- **Autonomie**, d.h. Bezug auf das System der Dichtung, also die literarischen Qualitäten;
- **engagierte Kunst**, die sich auf die Umwelt bezieht, Stellung nimmt und überzeugen will.

Zwischen diesen systematischen Polen gibt es viele mögliche Spielarten. Die jeweiligen Entscheidungen sind wiederum im Kontext ideologischer Auseinandersetzungen zwischen politischen Extremen zu sehen, wie sie seit dem Ersten Weltkrieg mit Auswirkungen bis zur Wiedervereinigung Deutschlands zu erkennen sind.

2.4.1 | Die Avantgarden nach dem Ersten Weltkrieg

| | | |
|---------|--|---|
| 1906 | Pablo Picasso <i>Les Desmoiselles d'Avignon</i> (Ölgemälde) | Avantgarde/ Dadaismus: Literatur, Kunst, Politik |
| 1909 | Filippo Tommaso Marinetti <i>Erstes Futuristisches Manifest</i> (auch im Sturm 1912) | |
| 1913 | Armory Show (Kunstausstellung der Moderne in New York) | |
| 1914 | August Stramm <i>Kräfte</i> (Dr.) | |
| 1914–18 | Erster Weltkrieg; Kapitulation Deutschlands | |
| 1916 | Gründung des dadaistischen Cabaret Voltaire in Zürich | |
| 1916 | Zahlreiche Manifeste von Tzara, Ball, Huidobro etc. | |
| 1916 | Hugo Ball <i>Aus meiner Zeit</i> (Tagebuch) | |
| 1917 | Marcel Duchamp <i>Fountain</i> (Ready-made) | |
| 1917 | Lothar Schreyer <i>Die neue Kunst</i> (Essay) | |
| 1918 | Richard Huelsenbeck <i>Verwandlungen</i> (Nov.) | |
| 1919 | Gründung des Bauhauses (Weimar, später Dessau, Berlin) | |
| 1919 | Kurt Schwitters <i>An Anna Blume</i> (L.) | |
| 1919 | Robert Wiene <i>Das Kabinett des Dr. Caligari</i> (Film) | |
| 1920 | Hans Arp <i>Die Wolkenpumpe</i> (L.) | |
| 1920 | Hugo Ball <i>Tenderenda der Phantast</i> (R./L.) | |

| | |
|------|--|
| 1920 | Walter Serner <i>Letzte Lockerung</i> (dadaistisches Manifest) |
| 1921 | George Grosz <i>Das Gesicht der herrschenden Klasse</i> (Grafik) |
| 1921 | Richard Huelsenbeck <i>Doctor Billig am Ende</i> (R.) |
| 1922 | André Breton <i>Surrealistisches Manifest</i> |
| 1925 | Walter Serner <i>Die Tigerin</i> (Kriminalr.) |

Zum Begriff

Im Unterschied zum Expressionismus, dessen Dichter mehr eine Atelierrevolution als eine tatsächliche Veränderung der Verhältnisse anstrebten, fanden sich die → **Dadaisten** 1916 als Avantgarde-Bewegung zusammen: Um humanere politische Verhältnisse zu ermöglichen, sollte die ganze Gesellschaft durch Kunst umgestaltet werden. Die ästhetischen Prinzipien wurden zu Strategien im militärischen Sinn: Schnitt und Montage, Verselbständigung der (Wort-, Bild oder Ton-) Signifikanten, Zufall statt Berechnung, das Erklären von Alltagsfundstücken (*objets trouvés, ready-mades*) und Lebensstilen zu Kunst prägen das äußerst heterogene Erscheinungsbild, das gerade auf Ebene der Formen und der Popularisierung von Kunst Nachwirkungen bis heute hat.

Die Provokationen der Dadaisten sind gleichermaßen als Reaktion auf das Schreckensbild des Ersten Weltkrieges wie auch als Abneigung gegen ein Bürgertum zu verstehen, das man in Spießertum und Kapitalismus erstarrt sah. Hatten die Expressionisten noch den Ausbruch des Krieges gefeiert, erkannten die Dadaisten die Massenvernichtungen in anonymisierten Materialschlachten als menschenfeindlich. Die von einseitiger ökonomischer Rationalität und Entfremdung geprägten Wirtschafts- und Denkgrundlagen wollten sie grundlegend außer Kraft setzen – der Impuls ging also dahin, von der Kunst aus die politischen Verhältnisse umzustalten (zur Avantgarde vgl. Plumpe 2001; als Signatur eines Jahrhunderts vgl. Klinger/Müller-Funk 2003).

Sprachkonstruktionen: Was um 1900 noch als Sprachskepsis beklagt wurde, bekommt nun eine konstruktive Wendung: Wenn es so ist, dass Worte nicht die Welt abbilden können, sind sie nun als Assoziationsräume oder als Lautqualitäten interessant, die im **Sprachmaterial** eigene Welten bilden. Das gilt bereits für den vieldeutigen Titel ›Dada‹: Auf Französisch heißt es ›Steckenpferd, ja ja im Russischen, ferner imitiert es das Stottern und ist der erste Laut fröhkindlichen Sprechens.‹

Die **Wortkunst** August Stramms unternimmt solche Experimente, wenn in seinen Gedichten Substantiv und Verben als roh belassene Infinitive im Telegrammstil nebeneinander gestellt werden – sie bilden Wortkaskaden, die jede Grammatik unterlaufen. Wörter sollen ausgewürfelt werden (Aleatorik) und in neuen Konstellationen neue Bedeutungen bilden, wobei hier die Semantik jedoch noch eine Rolle spielt. In einen sinn-

freien Bereich hat hingegen Hugo Ball diesen Ansatz überführt, als er im 1916 neu gegründeten **Cabaret Voltaire**, der Hauptarena Dadas in Zürich, seine Gedichte intonierte. In blau glänzende, geometrische Kartonteile gehüllt, führte er seine Performance mit sinnlosen Silben und Klängen auf wie ein Priester, der seine Inspirationen als Sprachrohr Gottes empfängt. Das Publikum zelebrierte dies mit, oder es tobte und raste und wurde nicht selten auch handgreiflich, um damit einen diffusen Gesamtprotest zum Ausdruck zu bringen.

Zufall als Gestaltungsprinzip: Bei allen individuellen Unterschieden und Konkurrenzen etwa zwischen Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Marcel Janco oder Max Ernst und ohnehin im internationalen Dadaismus, der besonders in den Pariser Surrealismus überging, bleibt das Zufallsprinzip gemeinsam. Unter diesem Vorzeichen kann alles zu Kunst werden, auch der banalste Alltagsgegenstand – eine Maxime, die sich noch in der Gegenwartsästhetik der Pop-Art, der Video-Clips oder der Netzliteratur spiegelt. Allein die Deklaration als Kunstwerk macht dann den Gegenstand zum Kunstobjekt: Damit hat Marcel Duchamp operiert, indem er einen Fahrradständer oder ein Urinoir als vorgefundene Dinge (*objets trouvés*) zum Kunstwerk erklärte (*ready-mades*), und maßgeblich hat Kurt Schwitters das Prinzip aufgegriffen, der in seinen Collagen Notizzettel, Zeitungsausschnitte und Buchstabenschnipsel zu Farbformen zusammenstellte oder sie mit realen Gegenständen zum dreidimensionalen Bild (Assemblage) komponierte. Der Titel dieser Werkgruppe ist selbst aus einem solchen Ausschnittverfahren entstanden: Schwitters hat ›Merz‹ als eine Zeitungssilbe aus dem Wort ›Commerzbank‹ herausgetrennt und dann mit anderen Silben neu zusammengesetzt. Dieses **analytische Isolieren** von Einzelementen sowie ihre Synthese in neuen, künstlichen Einheiten, die aus Wortbestandteilen, Alltagsgegenständen oder Klängen hergestellt werden, ist zum durchgehenden **Montageprinzip** moderner Ästhetiken geworden, das auch in literarischen Texten zu beobachten ist (zu Grundlagen des Dadaismus vgl. Philipp 1987, S. 33–96).

Individualunternehmen gegen den Dogmatismus: Schwitters verfolgte mit ›Dada-Hannover‹ den subjektiven Ausdruckswillen der Dadaisten, die sich gegen alles Dauerhafte wehrten. Auch Walter Serner, Kriminalautor, Ober-Dandy und paradoxe Aphorismendichter, gründet Genf-Dada im Alleingang, und Zürich-Dada besteht wie die Kölner Fraktion nur kurze Zeit – das Anarchisch-Subjektive, der Zufall und der Aufstand gegen die systematisch begründete Form hatten ein knappes Verfallsdatum. Die größte Langzeitwirkung hatte der politische Flügel der Berliner Dadaisten mit Johannes Baader, Raoul Hausmann, Johannes und Wieland Herzfelde, später George Grosz und Hannah Höch, die versuchten, die dadaistischen Mittel mit einer kritischen Botschaft zu verbinden.

2.4.2 | Literarische Extreme: Weimarer Republik, Österreich, Schweiz

Literatur, Kultur,
Politik: Weimarer
Republik, Österrei-
ch, Schweiz

| | |
|-----------|--|
| 1918 | Ausrufung der Republik (teilweise Räterepublik, München) |
| 1918 | Bertolt Brecht <i>Baal</i> (Dr.) |
| 1920 | B. Brecht <i>Trommeln in der Nacht</i> (Dr.) |
| 1920 | Ernst Jünger <i>In Stahlgewittern</i> (Tageb.) |
| 1922 | Hermann Hesse <i>Siddharta</i> (R.) |
| 1922 | James Joyce <i>Ulysses</i> (R.) |
| 1923 | Fritz Lang <i>Nibelungen</i> (Film) |
| 1923 | Rainer Maria Rilke <i>Duineser Elegien; Sonette an Orpheus</i> (L.) |
| 1924 | Egon Erwin Kisch <i>Der rasende Reporter</i> (Zeitungsvorbericht) |
| 1924 | Thomas Mann <i>Der Zauberberg</i> (R.) |
| 1924–33 | Robert Walser <i>Aus dem Bleistiftgebiet</i> (Prosa) |
| 1925 | Sergej Eisenstein <i>Panzerkreuzer Potemkin</i> (Film) |
| 1926 | Marie-Luise Fleißer <i>Fegefeuer in Ingolstadt</i> (Dr.) |
| 1926 | Hans Grimm <i>Volk ohne Raum</i> (R.) |
| 1926 | Arthur Schnitzler <i>Traumnovelle</i> (P.) |
| 1927 | Martin Heidegger <i>Sein und Zeit</i> (philos. Studie) |
| 1927 | Hermann Hesse <i>Der Steppenwolf</i> (R.) |
| 1927 | Fritz Lang <i>Metropolis</i> (Film) |
| 1927 | Walter Ruttmann <i>Berlin – Sinfonie einer Großstadt</i> (Film) |
| 1927 | Kurt Tucholsky <i>Mit 5 PS</i> (Kritiken, Rezensionen) |
| 1928 | B. Brecht <i>Dreigroschenoper</i> (Dr.) |
| 1929 | B. Brecht <i>Badener Lehrstück vom Einverständnis</i> (Dr.) |
| 1929 | Alfred Döblin <i>Berlin Alexanderplatz</i> (R.) |
| 1929 | Erich Kästner <i>Emil und die Detektive</i> (Kinderr.) |
| 1929 | Erich M. Remarque <i>Im Westen nichts Neues</i> (R.) |
| 1930 | B. Brecht <i>Die Maßnahme</i> (Dr.) |
| 1930 | Robert Musil <i>Mann ohne Eigenschaften</i> (R.) |
| 1931–32 | Hermann Broch <i>Die Schlafwandler</i> (R.) |
| 1931 | Kurt Tucholsky <i>Schloß Gripsholm</i> (R.) |
| 1931 | Carl Zuckmayer <i>Der Hauptmann von Köpenick</i> (Dr.) |
| 1932 | Hans Fallada <i>Kleiner Mann, was nun?</i> (R.) |
| 1932 | B. Brecht <i>Rede über die Funktion des Hörfunks</i> (Essay) |
| 1899–1936 | <i>Die Fackel</i> (Zs., Hg. Karl Kraus) |
| 1936 | Walter Benjamin <i>Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit</i> (kunstphil. Essay) |
| 1939 | W. Benjamin <i>Passagenwerk</i> (sozialgesch. Studie) |

Politisierung: Die individuelle Nuance des expressiven Autors, für die noch die Expressionisten ausdrücklich eintraten, wurde nun zu weiten Teilen verdrängt: Seit den 1920er Jahren ist es ein kollektives Denken, das Kunst und Alltag dominiert. Die krisengeschüttelte Weimarer Republik, die sich auf keinerlei demokratische Erfahrungen im Volk stützen konnte und von ihnen durch politischen Extremismus ebenso bedroht

war wie von außen durch hohe Reparationszahlungen, wurde stärker von den Kunstrichtungen geprägt, die auf die ganze Bevölkerung einwirken wollten (allgemein vgl. Stephan 2001, S. 387–432). Die »Goldenene zwanziger Jahre« gab es allenfalls in manchen Teilen Berlins; **zunehmende Arbeitslosigkeit und soziale Probleme**, die ihren Höhepunkt nach der Weltwirtschaftskrise 1929 erreichten, waren Leitthemen, an denen die Schreibenden arbeiteten. Insgesamt veranlasste die politische Lage auch eher unparteiische Autoren dazu, Position zu beziehen.

Engagement für eine Linkspolitik: Gegen die Restsympathien für die Monarchie oder für ein soldatisches Heldenbild tendierte die Mehrzahl der anspruchsvollen Autoren zu sozialkritischen Auffassungen. Das zeigt etwa der Werdegang **Heinrich Manns**, der sich in Weimar sozialistischen Gruppen zuwandte, nachdem er im *Untertan* (1916) die Hauptfigur Diedrich Heßling als autoritären Charakter im Kaiserreich gezeigt hatte, der zur Demokratie noch nicht fähig ist. Neben dem »Proletarischen Theater« Erwin Piscators, das mit Hauptmann- oder Büchner-Inszenierungen bürgerliche und proletarische Kultur zusammenbrachte, gab es viele Agitprop-Schauspieltruppen, und aus autobiographischen Kurztexten entwickelte sich eine populäre Erzählliteratur, die durch den »Bund Proletarisch-Revolutionärer Schriftsteller« (BPRS) gefördert wurde.

Die »neue Frau:« Aus dem Gedanken des linken Engagements entstand auch das Rollenverständnis der engagierten, selbständigen »neuen Frau« – abgesehen von der selbstbewusst und freizügig zur Schau getragenen Mode vor allem in der künstlerischen Teilnahme sowie im politischen Bewusstsein (erst in der Weimarer Republik gab es ein Frauenwahlrecht!). Claire Goll, Emmy Hennings, Asja Lacis, Mascha Kaléko und Marie-Luise Fleißer mit ihrem Antiprovinzdrama *Fegefeuer in Ingolstadt* (1926), aber auch die kommunistische Erzählerin Anna Seghers bildeten ein Rollenverständnis aus, das in schärfstem Kontrast zu dem rückwärts gewandten Mutterkult stand, der sich später unter den Nationalsozialisten durchsetzte.

Individuelle Schreibintentionen: Die Tendenz zu einem Denken in Massenproportionen hat nicht verhindert, dass es in den 1920er Jahren auch zahlreiche bedeutende Autor/innen gibt, die sich unter keine Partei rubrizieren lassen, ja die geradezu aus einer gegenzeitlichen Perspektive heraus schreiben. Zu diesen Individualisten zählen etwa:

- **Hermann Hesse**, der sich mit *Siddhartha* (1922) dem Heilsbild des Buddhismus zuwendet, um damit eine rein ökonomisch-technische Moderne zu kritisieren, oder mit seinem *Steppenwolf* (1927) eine zwischen Triebesben und Intellektualität zerrissene faustische Figur zeigt.
- **Thomas Mann**, der sich vom Geistesaristokraten zum Humanisten wandelt und mit dem *Zauberberg* (1924) eine Epochendiagnose vorlegt, die den jungen Hans Castorp zwischen dem demokratisch-aufgeklärten Denker Settembrini und dem totalitären Extremisten Naphta zeigt, den Schrecken des Ersten Weltkrieges entgegentaumelnd.
- **Rainer Maria Rilke**, der längst in die Schweiz übersiedelt ist und dort seine *Duineser Elegien* (1923) und die *Sonette an Orpheus* (1923) beendet – Außenseiterorte von Rang, die bewusst unzeitgemäß die

lyrische Sprache mit hermetischen Bildern und Kunstbezügen in eine äußerst verdichtete, autonome Sprachform treiben.

- **Robert Musil**, dessen *Mann ohne Eigenschaften* (1930) ein »work in progress« bleibt. In seiner Figur des Mathematikers Ulrich zeichnet er einen Charakter, der alle umliegenden Perspektiven aufsaugt und diese ironisiert. Ohne festen eigenen Standpunkt gibt er dem Möglichkeitssinn den Vorzug vor dem Wirklichkeitssinn – eine Haltung, die auf Sprach- und Erkenntnisskepsis um 1900 basiert, zugleich aber auch als Vorgriff auf postmoderne Mentalitäten des Pluralismus gelesen werden ist.
- **Hermann Broch**, dessen Diagnose pointiert kritisch ausfällt, wenn er mit seiner *Schlafwandler-Trilogie* (1930–32) den Zerfall bürgerlicher Kultur in Egoismus und Inhumanität darstellt und mit zahlreichen essayistischen Einschüben auch den politischen Werteverfall erörtert.

Deutlicher politisch war **Alfred Döblin** orientiert, dessen List darin bestand, das Unbewusste einzubeziehen, das in den 20er Jahren die französischen Surrealisten um André Breton zelebrierten, um in automatischer Schrift (*écriture automatique*) Einblick in unbewusste Prozesse zu geben.

Interpretationskizze:
Großstadt als
Seelenlandschaft

Alfred Döblin: Berlin Alexanderplatz (1929)

Die Strafe beginnt.

Er schüttelte sich, schluckte. Er trat sich auf den Fuß. Dann nahm er einen Anlauf und saß in der Elektrischen. Mitten unter den Leuten. Los. Das war zuerst, als wenn man beim Zahnarzt sitzt, der eine Wurzel mit der Zange gepackt hat und zieht, der Schmerz wächst, der Kopf will platzen. Er drehte den Kopf zurück nach der roten Mauer, aber die Elektrische sauste mit ihm auf den Schienen weg, dann stand nur noch sein Kopf in der Richtung des Gefängnisses. Der Wagen machte eine Biegung, Bäume, Häuser traten dazwischen. Lebhafte Straßen tauchten auf, die Seestraße, Leute stiegen ein und aus. In ihm schrie es entsetzt: Achtung, Achtung, es geht los. Seine Nasenspitze vereiste, über seine Backe schwirrte es. »Zwölf Uhr Mittagszeitung«, »B.Z.«, »Die neuste Illustrirte«, »Die Funkstunde neu«, »Noch jemand zugestiegen?« Die Schupos haben jetzt blaue Uniformen. Er stieg unbeachtet wieder aus dem Wagen, war unter Menschen. Was war denn? Nichts. Haltung, ausgehungertes Schwein, reiß dich zusammen, kriegst meine Faust zu riechen. Gewimmel, Welch Gewimmel. Wie sich das bewegte. Mein Brägen hat wohl kein Schmalz mehr, der ist wohl ganz ausgetrocknet. Was war das alles. Schuhgeschäfte, Hutgeschäfte, Glühlampen, Destillen.

In Anlehnung an James Joyce' *Ulysses* (1922), der mit seinen inneren Monologen zugleich erzählaktische Experimente, Umarbeitungen von griechischen Mythen in Alltagserzählungen und bewusst durchgeführte Sprachkonstruktionen verbindet, lenkt Döblin seine Innen-

perspektive auf die Hauptfigur Franz Biberkopf, um mit dieser gestrandeten Großstadtexistenz **sozialpolitische Probleme** der Ausgrenzung darzustellen. Als Biberkopf aus dem Gefängnis entlassen wird, beginnt paradoxe Weise seine Strafe erst, nämlich mit den Mühen der Resozialisierung in einer Welt, deren Lebenstempo sich in seinen Gefängnisjahren noch einmal beschleunigt hat. Das zeigt der Romanbeginn mit seinen Wechseln von Assoziationen, Ahnungen und Körpersensationen Biberkopfs, die mit dem Außenbericht wechseln.

Der jeweilige **Perspektivwechsel** erfolgt unmittelbar, er wird auch am Tempuswechsel zwischen Erzählerbericht (Präteritum) und innerem Monolog (Präsens: »Mein Brägen hat wohl kein Schmalz mehr«) deutlich oder an den Satzlängen: Während der Erzähler knappe, aber meist vollständige Sätze produziert, lassen sich die Ellipsen und Einwortsätze der Perspektive Biberkopfs zuschreiben. Diese Perspektivmischung durchzieht auch einzelne Sätze: An den Wendungen »Was war denn?« bzw. »Was war das alles.« zeigt sich sowohl das Präteritum des Erzählers wie auch der unmittelbare Blick Biberkopfs. Versatzstücke aus der Alltagssprache werden montiert; Zeitungstitel, die die expandierende Medienlandschaft anzeigen, sowie der Zuruf des Schaffners sind ohne Moderation wiedergegeben. Döblin hat dies in Essays als »Kino-Stil« bezeichnet: Die Fülle der Wahrnehmungen soll gedrängt und präzise aufgezeichnet werden, und zwar mit der Intention, engagierte Aufklärung über die Bedingungen des Individuums in der modernen Welt zu geben.

Die formalen Möglichkeiten der avancierten **Montagetechnik** werden im Roman erweitert: Liedtexte, Parolen, Zeitungsausschnitte, Buchexzerpte, Gesetzesexte und viele andere Textsorten werden eingefügt, um das literarische Problem mit der gesellschaftlichen Ebene zu verbinden. Bemerkenswert ist insgesamt die doppelt ausgerichtete Dokumentation: Bewusstseinsprotokoll und Außenweltberichte nebst dokumentarischen Versatzstücken sind fast immer verzahnt – auf diese beiden Ebenen ist hier der Begriff der Neuen Sachlichkeit zu beziehen.

Dokumentarismus als Schreibweise ist kennzeichnend für die große Tendenz zur Reportage – eine Wendung zu den konkreten Tatsachen, auf die man in Grenzformen von Journalismus und Dokumentation Bezug nahm, und zwar mit dem Habitus des kühlen Stils (vgl. Lethen 1995). Egon Erwin Kischs *Der rasende Reporter* (1924) wurde hierfür zum Manifest. Die Romane von Erich Kästner, dessen *Emil und die Detektive* (1929) die Großstadtkindheit oder wie der *Fabian* (1931) eigenschaftslose Intellektualität thematisieren, fanden ebenso weite Verbreitung wie die von Hans Fallada, der mit *Kleiner Mann, was nun?* (1932) den Niedergang eines kleinen Angestellten erzählt und sich dabei ausdrücklich an die Filmtechnik anlehnt. Kurt Tucholsky spielte im Grenzgebiet der **Satire**, Lyrik, Erzählung

und des Journalismus eine wichtige Rolle, und Karl Kraus' langjährige Zeitschrift *Die Fackel* (1899–1936) zielte ebenfalls darauf, den alltäglichen Phrasengebrauch zu kritisieren – im kommentierten Zitat ließen sich reaktionäre Denkweisen zur Schau stellen. Weiterhin führt Carl Zuckmayers *Hauptmann von Köpenick* (1931) das schablonenhafte Kleinbürgertum, das sich auf Äußerlichkeiten wie die Autorität einer Uniform stützt, satirisch vor.

Zum Begriff

→ **Neue Sachlichkeit** ist der Begriff für eine bildkünstlerische Tendenz der 1920er Jahre, die als Gegenentwurf zu den Formauflösungen des Expressionismus eine geordnete, kühle und geometrisierende Form anstrebt, welche der zweckgebundenen Funktion folgt. Analog dazu bezeichnet der Begriff in der Literatur die dem Journalismus nahestehenden Tendenzen, die gegen die subjektiven Ausdrucksqualitäten in der expressionistischen Literatur eine an den gesellschaftlichen Zuständen direkt orientierte, dokumentaristische Schreibweise praktizierten.

Diese Schreibintentionen der **Neuen Sachlichkeit** haben ihre Parallele in den angewandten Künsten des **Bauhauses** in Dessau und Weimar. Auch dort bestimmt die Funktion eines Dinges seine gestalterische Form, die in Gebrauchsgegenständen, Möbeln oder Architektur eine konstruktive Utopie der Moderne tragen sollte: In der Geometrisierung sah man den demokratischen Vorteil der Berechenbarkeit und Planbarkeit für die ganze Gesellschaft. Probleme des Einheitsdesigns wurden noch nicht erkannt.

Die linke Avantgarde erreichte das große Publikum nicht entscheidend – dies gilt auch für **Bertolt Brecht**, der sich vom expressionistischen Bürgerschreck (*Baal*, 1918; *Trommeln in der Nacht*, 1920) zum linksdogmatischen Lehrstückautor (*Badener Lehrstück vom Einverständnis*, 1929; *Die Maßnahme*, 1930) und Verfechter eines epischen Theaters mit revolutionären Absichten wandelte (s. Kap. 3.3.4). Auch die Aktionsformen der Literatur, der satirische Vortrag oder der Bänkelsang mit Vertonungen etwa durch Hanns Eisler im politischen Kabarett mobilisierten nur die eigene Partei.

Der Literaturmarkt, der nach Erfindung der Rotationspresse wie auch von Radio und Film enorm expandierte, hatte nicht nur demokratische Seiten. Verleger griffen in Form von Popularisierungen, also Werkverfälschungen ein, was etwa Brecht erfahren musste, dessen *Dreigroschenoper* (1930) durch die Nero-Film AG derart verändert wurde, dass er im Dreigroschenprozess von der Demontage seines Werkes unter »wirtschaftlichen und polizeilichen Gesichtspunkten« sprach. Bei weniger erfolgreichen Autoren ersetzte der Markt die fortgefahrene Zensurinstanz. Wirksam war aber auch das fatale »Schund- und Schmutzgesetz« von 1926, das gerade gegen linke Autoren eingesetzt wurde. Die schriftstellerischen Interes-

senvertretungen hatten einen bescheidenen Wirkungsgrad, so etwa der 1921 international gegründete PEN-Club, der sich für den Weltfrieden engagieren wollte. Aufführungs- oder Veröffentlichungsverbote trafen z.B. den Revolutionsfilm *Panzerkreuzer Potemkin* von Sergei Eisenstein (1925) oder Bertolt Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1932), aber auch das Antikriegsbuch *Im Westen nichts Neues* (1929) von Erich Maria Remarque.

Irrationale Tendenzen: Die internationale Moderne (besonders in Deutschland, Italien oder Spanien) ist nicht nur durch den konstruktiven, berechenbaren Weltplan gekennzeichnet, sondern findet ihre komplementäre Entsprechung in einer »**zweiten Moderne**«, die sich auf die irrationale Tradition Schopenhauers und seines anonymen, energiegeladenen Weltwillens zurückführen lässt (vgl. Wyss 1996). Daran partizipierten auch diejenigen, die einen kämpferischen Heroismus ästhetisierten – so konnte etwa **Ernst Jünger** seine heldischen Kriegsschwelgereien *In Stahlgewittern* (1920) mit hohen Auflagen veröffentlichen. Der Begriff der Rasse wurde salonfähig und immer stärker mit Wertungen besetzt wie etwa bei Gottfried Benn. Entsprechend wurden die Mythen aufgewertet, die im Gegensatz zur rationalen, dekadenten Zivilisation einen Fluchtpunkt des Irrationalen markierten – so die Vorstellung des Psychoanalytikers C.G. Jung, der die Beschäftigung mit Mythen und Archetypen geradezu als Heilmittel empfahl. Die Phalanx von Blut- und Bodenliteraten gewann an Einfluss: Hans Grimm lieferte 1926 mit seinem Roman *Volk ohne Raum* den Nazis ein wichtiges Stichwort, Erwin Kolbenheyer, Will Vesper oder Hans Blunck waren andere, die Tendenzen der reaktionären Heimatkunst um 1900 aufgriffen und radikalierten.

| | |
|------|---|
| 1916 | Optomechanischer Fotosatz |
| 1923 | Der »Deutsche Rundfunk« eröffnet mit Dichterlesungen und Musikbeiträgen |
| 1923 | Elektronisches Fernsehen (Vladimir Zworykin) |
| 1925 | Erster Tonfilm der Ufa hat Premiere |
| 1928 | Erstmals sequenzielles Farbfernsehen (John Baird) |
| 1929 | Walter Ruttmann Melodie der Welt : erster Lichtton-Langfilm in dt. Kinos |
| 1935 | Farbfilm und moderne Farbfotografie |

Optische
und akustische
Medien

Die **Haltung zur Technik** war zwiespältig, Skepsis (Georg Kaiser: *Gas*, 1917/18) und Technikfeier (Max Brand: *Maschinist Hopkins*, 1929) standen sich gegenüber. Die entstehenden **Arbeitswissenschaften** untersuchten den Zusammenhang von Arbeitsrhythmen und ihrer Verinnerlichung zu jenen Automatismen bei den Arbeitenden, wie sie der Unternehmer Charles Taylor zur Ökonomisierung der Arbeitsabläufe ins Werk gesetzt hatte. Walter Benjamin versuchte, feinnervige Sensibilität mit einer aufgeschlossenen Sicht auf Technik zu verknüpfen, von der er sich ästhetische, aber auch gesellschaftlich verändernde Impulse erhoffte.



Fritz Lang:
Dr. Mabuse, Filmplakat von 1922

Konträre politische Absichten bestimmten auch die neuen Kunstmedien:

Der spätexpressionistische Film (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919; Fritz Langs *Dr. Mabuse, der Spieler*, 1922; *Nibelungenfilm*, 1923; *Metropolis*, 1927), der sich weiterhin mit Problemen des großstädtischen und industriellen Lebens auseinander setzte, versuchte sich zunächst an den längeren Erzählbögen der Literatur. Dann wird die Technik der schnellen *cuts* entdeckt, die auch den Montageroman beeinflusst. Walter Ruttmanns Film *Berlin - Sinfonie einer Großstadt* (1927) z.B. überfordert absichtlich die Leistungen des Auges, und Oskar Fischinger arbeitete diese Technik aus mit geometrischen Farbformen, denen er Musik unterlegte. Der Film sollte auch die beschleunigten Lebensprozesse zur Diskussion stellen, woran Walter Benjamin noch 1936 in seinem Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* große demokratische Hoffnungen knüpfte (s. Kap. 5.5).

Das Radio eröffnete 1923 als Deutscher Rundfunk sein Programm mit Dichterlesungen und Musikbeiträgen. Doch bald schon war das akustische Medium umkämpft: Es gab eine Arbeiter-Radio-Bewegung, an der sich auch Döblin beteiligte, und die Hoffnungen Brechts gingen dahin, aus dem Radio als bloßem Nachrichtenverteiler (»Distributionsapparat«) nun einen basisdemokratischen, interaktiven »Kommunikationsapparat« zu machen (*Rede über die Funktion des Hörfunks*, 1932). An solchen Emanzipationsgedanken war das konservative Lager wenig interessiert: Zunehmend spannte die politische Rechte den Film für ihre Zwecke ein und nutzte bei den Machtverschiebungen dieses neue Medium entscheidend. Benn etwa verbreitete seine Rassentheorien zur Überlegenheit des rationalen Nordeuropäers über den Äther und betrieb 1933 offensiv Propaganda für die Nazis (s. Kap. 5.6).

2.4.3 | Das »Dritte Reich« und die unmittelbare Nachkriegszeit

| | |
|---------|--|
| 1933 | Machtergreifung Hitlers; Gründung der Reichsschrifttumskammer |
| 1934 | Nürnberger Parteitag der NSDAP |
| 1933–43 | Thomas Mann <i>Joseph und seine Brüder</i> (R.) |
| 1930 | Carl Zuckmayer <i>Hauptmann von Köpenick</i> (Dr., als Tonfilm 1931) |
| 1935 | Arnold Zweig <i>Erziehung vor Verdun</i> (R.) |
| 1936 | Lion Feuchtwanger <i>Der falsche Nero</i> (R.) |
| 1936 | Jan Petersen <i>Unsere Straße</i> (R.) |

| | |
|---------|---|
| 1939–45 | Zweiter Weltkrieg |
| 1939 | Bertolt Brecht <i>Leben des Galilei</i> (Dr., 1. Fassg.) |
| 1940/41 | Ilja Ehrenburg <i>Der Fall von Paris</i> (R.) |
| 1941 | Walter Benjamin <i>Geschichtsphilosophische Thesen</i> (Essay) |
| 1941 | Bertolt Brecht <i>Mutter Courage und ihre Kinder</i> (Dr.) |
| 1942 | Wannsee-Konferenz (Beschluss über die Vernichtung der Juden, »Endlösung«) |
| 1942 | Anna Seghers <i>Das siebte Kreuz</i> (R.) |
| 1945 | Paul Celan <i>Todesfuge</i> (L.) |
| 1945 | Günter Eich <i>Inventur</i> (L.) |
| 1945 | Rudolf Hagelstange <i>Venezianisches Credo</i> (L.) |
| 1946 | Dietrich Bonhoeffer <i>Gedichte aus Tegel</i> (L.) |
| 1946 | Der Ruf (Zs., Hg. Hans Werner Richter/Alfred Andersch) |
| 1946 | Wilhelm Lehmann <i>Entzückter Staub</i> (L.) |
| 1946 | Carl Zuckmayer <i>Des Teufels General</i> (Dr.; 1954 Film von H. Käutner) |
| 1947 | Gründung der Gruppe 47 |
| 1947 | Werner Bergengruen <i>Dies irae</i> (L.) |
| 1947 | Wolfgang Borchert <i>Draußen vor der Tür</i> (Dr.) |
| 1947 | Hans Egon Holthusen <i>Klage um den Bruder</i> (L.) |
| 1947 | Max Horkheimer/Th. W. Adorno <i>Dialektik der Aufklärung</i> (sozialphil. Studie) |
| 1947 | Hermann Lenz <i>Das stille Haus</i> (Erz.) |
| 1947 | Thomas Mann <i>Doktor Faustus</i> (R.) |
| 1947 | Nelly Sachs <i>In den Wohnungen des Todes</i> (L.) |
| 1948 | Ilse Aichinger <i>Die größere Hoffnung</i> (R.) |
| 1948 | Gottfried Benn <i>Statische Gedichte</i> (L.) |
| 1948 | Karl Krolow <i>Gedichte</i> (L.) |
| 1948 | Hans Sedlmayr <i>Der Verlust der Mitte</i> (philos. Essay) |
| 1949 | Wolfgang Weyrauch <i>Tausend Gramm</i> (Prosa) |

Machtergreifung und literarische Prozesse: Überraschend kam nach den verschärften Wirtschaftskrisen die Machtaufnahme durch Hitler am 30. Januar 1933 nicht, frappierend war allerdings das Tempo ihrer Umsetzung, auch was die Gleichschaltung der Presse und der literarischen Vereinigungen anging. Im Schutzverband deutscher Schriftsteller gewannen Nazis schnell die Oberhand; die Preußische Akademie der Künste in Berlin zwang linke Mitglieder zum Austritt, der PEN wurde rasch mit willfährigen Mitgliedern besetzt. Die **Reichsschrifttumskammer** übte strengste Zensur aus und erließ nicht nur Veröffentlichungs-, sondern auch Schreibverbot für missliebige Autor/innen (vgl. insgesamt Kroll 2003). Alle Kunst hatte nun der Feier der Masse unter dem Führer zu dienen: So wurden die Thingsspiele mit ihren kultischen, weihevollen wabenden Texten von Tausenden von Schauspielern vor Zehntausenden von Zuschauern gespielt; die fanatischen Autoren arbeiteten dem Regime mit ihrer volkhaften, heldischen Dichtung zu, aber auch die Maler, die