

TRAVAIL DE CANDIDATURE

**Das Ende einer Tradition – Der „neue“ Mensch und der
Generationenkonflikt auf dem Hintergrund
gesellschaftskritischer Theoriebildung in
expressionistischen Dramen**

Luxemburg, den 11. April 2011

Erklärung

Hiermit versichere ich Unterzeichnete, Elodie DECKER, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt habe, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle wörtlichen oder sinngemäßen Entlehnungen deutlich als solche kenntlich gemacht habe.

Elodie Decker

Arbeit vorgelegt von

Elodie Decker

Candidate au Lycée Michel Rodange Luxembourg

(2010-2011)

**Das Ende einer Tradition – Der „neue“ Mensch und der
Generationenkonflikt auf dem Hintergrund
gesellschaftskritischer Theoriebildung in expressionistischen
Dramen**

Luxembourg

- 2011 -

Zusammenfassung

Die Literatur des Expressionismus versteht sich als Literatur der Moderne. Hier gibt es keine Tabus mehr: Keine Vorbehalte gegen die Thematisierung der Sexualität, genauer der Homoerotik bzw. der gekauften Liebe, keine Grenzen von formalen Normen, keine Zurückhaltung, was die offene Kritik an bestehenden Traditionen und Strukturen der Gesellschaft angeht. Die Expressionisten, welche sich eine neue Welt herbeisehnen, können sich nicht mehr an alten Normen orientieren. Sie machen die Geschichte, welche zum Hindernis für neu aufkommendes Leben wird, für das gegenwärtige Übel verantwortlich. Aus diesem Grund widmen sie sich modernen Sujets und Formen. Vor allem die neue Form des Stationendramas beeinflusst ihr literarisches Schaffen. Die Dramen entsprechen nicht mehr dem klassischen drei- bzw. fünf- Akte- Schema. Vielmehr steht in den Stationendramen die Wandlung eines Protagonisten im Mittelpunkt, welcher verschiedene Stationen erleben muss, um am Ende als „neuer Mensch“ zur Erlöserfigur zu werden. Vor allem in den in vorliegender Arbeit analysierten Dramen „Der Bettler“ von Reinhard Sorge und „Der Sohn“ von Walter Hasenclever durchlaufen die jungen Protagonisten mehrere Stationen, welche zu ihrer inneren Wandlung beitragen. Am Ende lösen sich beide Protagonisten, der Sohn und der Bettler, von den sie umgebenden patriarchalen Gesetzen und stehen am Ende als Hoffnungsträger der gesamten Jugend da.

Auch inhaltlich spiegelt sich der Wille der Expressionisten, die alte Welt zu überwinden. Die jungen stehen den älteren Menschen gegenüber. Letztere stehen für die Vergangenheit, welche es hinter sich zu lassen gilt. Es gibt keine Gemeinsamkeiten mehr mit der vergangenen Zeit, weshalb man eine radikale Veränderung der Gesellschaft anstrebt. Aus diesem Grund klagen die Nachfolger ihre Eltern - vor allem ihre Väter - an, welche als Inbegriff der patriarchalen Gesellschaft fungieren. In den Dramen entwickeln sich Konflikte zwischen Vätern und Söhnen, welche häufig in dem ‚Vatermord‘ gipfeln. Dieser Tod steht demnach für den Bruch mit der Vergangenheit, den alten Normen und der Autorität des Staates.

Die Literatur des Expressionismus ist ebenfalls eine grenzenüberschreitende Literatur. Ziel ist die Erneuerung der Gesellschaft, gar der Welt. Am Ende soll der von den Expressionisten propagierte „neue Mensch“ alle Hoffnungen der vorwiegend jungen Künstler in sich tragen. Er steht für die Moderne, also eine Zeit, welche sich deutlich von der alten Welt abgrenzt. Sie neigt zur Anarchie, weil der Mensch sich nicht mehr an patriarchalen, überlebten und verkrusteten Strukturen orientieren möchte. Durch den symbolischen Tod der Väter gelingt es den Söhnen in den expressionistischen Dramen, einen Schritt in Richtung Freiheit zu machen. Am Ende der Dramen steht demnach meistens ein junger Mensch, der die ganze Hoffnungen der Jugend in sich trägt: Durch ihn soll sich die Welt zum Besseren wenden. Dieser Mensch tritt über jegliche Grenzen, um seinen Wunsch auf eine neue, bessere Welt zu unterstreichen. Gesellschaftliche Normen und Regeln sind ihm nicht wichtig, vielmehr ignoriert er sie und bricht mit ihnen. Wie diese herbeigesehnte neue Welt allerdings konkret aussehen soll, was von dem „neuen Menschen“ erwartet wird, sind Fragen, welche weitestgehend von den expressionistischen Autoren unbeantwortet bleiben. In der Tat liefert der Expressionist keine Lösungsvorschläge und ist deshalb zum Scheitern verurteilt.

Vorliegende Arbeit befasst sich somit mit den Fragen, wie und warum die Expressionisten mit Traditionen brechen, was ihr Weltbild und folglich auch ihre Literatur geprägt hat und wie sich dies in ihrer Literatur spiegelt. Hierbei spielen sowohl biographische, werkimmanente als auch gesellschaftlich-historische Analysemente eine wichtige Rolle. Dadurch kann nachgewiesen werden, wie die Expressionisten ihr Programm literarisch verwirklichen und ob es Parallelen bzw. Unterschiede in der Umsetzung dieser expressionistischen Gedanken gibt.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	9
2. Literaturhistorischer Hintergrund	15
2. 1. „Modern Times“: Die Erfahrung der Großstadt und der Industrialisierung im Deutschen Reich und der Begriff der „Moderne“	15
2. 2. Das Wilhelminische Deutschland und der machthabende Patriarch Kaiser Wilhelm II.	21
2. 3. Das Weltbild um die Jahrhundertwende: Der Stellenwert der Religion und der Philosophie im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert	25
2. 3. 1 Veränderung des religiösen Glaubens	25
2. 3. 2. Nietzsches Einflüsse	29
2. 3. 3. Veränderte Sexualmoral, Stellung der Frau und Jugendbewegung.....	33
2. 4. Zwischenbilanz: Die Bedeutung des literaturhistorischen Hintergrundes für die Expressionisten.....	37
3. Expressionismus als Epoche.....	39
3. 1. Anfänge und Definition.....	39
3. 2. Die Außenseiterrolle einer jungen Generation expressionistischer Dichter	45
4. Der Bruch mit Traditionen: Inhaltliche und stilistische Kennzeichen expressionistischer Dramatik	49
4. 1. Themen und Schlüsselbegriffe und –figuren	49
4. 1. 1. Schlüsselfiguren: Bürger-Künstler, Väter-Söhne, Außenseiter der Gesellschaft	49
4. 1. 2. Die Erlöserfigur: Die Geburt des neuen Menschen.....	51
4. 1. 3. Der Generationenkonflikt: Väter und ihre Söhne.....	57
4. 2. Neue Formen der dramatischen Literatur.....	59
4. 2. 1. Die Moderne in der Literatur: Vom naturalistischen zum expressionistischen Drama	59
4. 2. 2. Das expressionistische Drama nach dem Vorbild von Strindbergs Stationendrama	65
4. 2. 3. Die Sprache der Figuren	69
5. Die Figur des Künstlers als Erlöser der Menschheit: Reinhard Johannes Sorge <i>Der Bettler</i> (1911).....	73

5. 1. Form	73
5. 2. Sprache	75
5. 3. Handlung	77
6. Die Darstellung des Vater-Sohn-Konfliktes in Walter Hasenclevers <i>Der Sohn</i> (1913/14).....	83
6. 1. Form	83
6. 2. Sprache	85
6. 3. Handlung	87
7. Klage gegen die Mutter und Strukturen des Krieges: Fritz von Unruh <i>Ein Geschlecht</i> (1915/16).....	101
7. 1. Form	101
7. 2. Handlung	103
8. Der Mord am Vater: Arnolt Bronnen <i>Vatermord</i> (1915)	109
8. 1. Entstehungsgeschichte	109
8. 2. Form	111
8. 3. Handlung	113
9. Fazit: Vergleichende Analyse der expressionistischen Dramen.....	123
10. Das Ende des expressionistischen Jahrzehnts?.....	129
11. Schlusswort und Ausblick	131
12. Bibliographie	133
Primärtexte	133
Sekundärtexte	134
Zeitschriften und Kataloge	137

1. Einleitung¹

„Die Welt ist da. Es wäre sinnlos, sie zu wiederholen“²

Wie dieses Zitat aus Kasimir Edschmids programmatischem Essay „Über den dichterischen Expressionismus“³ zeigt, geht es den Expressionisten vor allem darum, eine neue Welt zu schaffen. Die Epoche des Expressionismus, auf die Jahre 1910 – 1920⁴ datiert, ist eine Zeit des Umschwungs. Die moderne Zeit wird von den Menschen allgemein als Bedrohung und als moralischer Untergang der Menschheit wahrgenommen. Die Fehler der vorigen Generation dürfen in den Augen der Menschen nicht wiederholt werden. Dies führt zu einem allgemeinen apokalyptischen Bewusstsein vieler expressionistischer Autoren: Überdrüssig des unfreien, lethargischen Lebens in einer als banal, langweilig und öde empfundenen Zeit, erwartet man sehnsüchtig den radikalen Umsturz der bestehenden Verhältnisse. Dies zeigt sich vor allem in dem Herbeiwünschen eines Krieges, welcher die alte, erstarrte Welt vernichten soll, damit die Gesellschaft grundlegend erneuert werden kann. Das, was viele Expressionisten in visionären Bildern antizipieren, wird dann mit dem Kriegsausbruch im Jahr 1914 zur historischen Tatsache.

Mit Ausbruch des Krieges macht sich in der Bevölkerung zunächst eine Massenbegeisterung breit, die unter dem historischen ‚Augusterlebnis‘ bekannt ist: Die meisten Expressionisten sehen in dem Krieg die Möglichkeit, das Alte, Verbraachte und Verkrustete in und an der Gesellschaft zu beseitigen und eine neue, alle integrierende Gemeinschaft zu gestalten.

¹ Vorab soll erwähnt werden, dass aus Gründen der Leserlichkeit in Zitaten darauf verzichtet wird, eine von der heutigen Rechtschreibung abweichende Schreibweise als fehlerhaft zu kennzeichnen.

² Edschmid, Kasimir: Über den dichterischen Expressionismus. In: Best, Otto F. (Hrsg.): Theorie des Expressionismus. S. 59.

³ Ebd. S. 55 – 67.

⁴ Beutin, Wolfgang; Ehlert, Klaus; u. a. (Hrsg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. S. 367. Anzumerken ist, dass die expressionistische Bewegung ihre Hochblüte in den Jahren zwischen 1910 und 1920 kannte. Teils wird das Ende allerdings auf 1925 datiert. Die 1918 einsetzende erste Phase der Weimarer Republik und eine vorläufige Stabilisierung der wirtschaftlichen und politischen Lage, legen nahe, dass sich die Motive und Ziele der Spätexpressionisten allerdings teilweise von denen der Autoren der Hauptphase unterscheiden. Aus diesen Gründen wird in vorliegender Arbeit vor allem die Periode zwischen 1910 und 1920 in den Mittelpunkt der Gedanken rücken. Vgl. Krause, Frank: Literarischer Expressionismus. S. 44.

Der Krieg „schien [...] das Ende der verhaßten Väterwelt zu bedeuten und Aufbruch Jugendlichkeit, Gemeinschaft zu verheißen.“⁵ Demnach wird der Krieg von den Menschen als Aufbruchssignal und als das Ende einer von ihnen als dekadent und überlebt erscheinenden Umwelt interpretiert.⁶

Eng mit der Kriegsbegeisterung verbunden „steht die Artikulation messianischer Hoffnungen auf einen neuen, paradiesischen Zustand und auf die Wandlung zum neuen Menschen.“⁷ Demnach wünschen sich die Menschen, dass durch den Krieg eine bessere Zukunft für sich und die darauffolgenden Generationen hervorgerufen werden könnte. Um das gegenwärtige Übel zu überwinden, sehnen sich die vorwiegend jungen Künstler nach einer Erlöserfigur. Die jungen Protagonisten expressionistischer Dramen wollen die alten Konventionen der Väter, die Künstler die der Bürger überwinden und ein völlig neues Leben beginnen. Die kollektive Euphorie zu Beginn des Krieges schlägt allerdings angesichts der grauenvollen Realität bald in Ernüchterung, Schrecken und Ekel um, folglich zeigen sich die Expressionisten bald kriegskritisch.

Die Erfahrung der Moderne wirkt sich ebenso erschütternd auf den metaphysischen Bereich aus. So wird es durch die moderne Rationalität immer schwieriger, auf metaphysische Fragen eine Antwort zu finden. Der sich einsetzende Säkularisierungsprozess bewirkt eine konsequente Auseinandersetzung mit religiösen Themen: In diesem Zusammenhang spielt der Philosoph Friedrich Nietzsche⁸ eine relevante Rolle: Die Verleugnung einer göttlichen Instanz und die Hochschätzung des Diesseits im Gegensatz zum Jenseits prägen die Intellektuellen um die Jahrhundertwende sicherlich.

Der Wunsch, in der Literatur mit Traditionen zu brechen, wird um die Jahrhundertwende dadurch immer bedeutender. Die verschiedenen Literaturreichtungen wie Impressionismus, Symbolismus, Neuromantik und Expressionismus verbindet sicherlich die Tendenz, sich gegen alte Normen zu richten. Die Literatur der Jahrhundertwende bemüht sich nicht mehr darum, die bloße Wirklichkeit abzuzeichnen, wie es die

⁵ Fährnders, Walter: Avantgarde und Moderne. 1890-1933. S. 131.

⁶ Vgl. Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 134.

⁷ Beutin, Wolfgang; Ehlert, Klaus; u. a. (Hrsg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. S. 372.

⁸ Im Mittelpunkt steht vor allem Friedrich Nietzsches Definition von "Leben". Vgl. Martens, Gunter: "Vitalismus und Expressionismus".

Naturalisten und vor allem Arno Holz in „Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze“⁹ propagierten. Dieser sich vollziehende Bruch entwickelt sich zu einem wesentlichen Merkmal der Literatur um 1900 und vor allem der expressionistischen Literatur: Dieser manifestiert sich sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene. So verdeutlicht auch Annalisa Viviani: „In den Kampf gegen die Realität der alten Welt wird der Kampf gegen die alte Form des Dramatischen einbezogen.“¹⁰ Der historische Kontext trägt dazu bei, dass eine Reihe junger Autoren sich förmlich nach einer „neuen“ Welt sehnt, was die Dichter in ihren eigenen Werken durch bestimmte Themen auch propagieren. So sorgen „mehrere Aspekte der aktuellen politischen und sozialen Verhältnisse“¹¹ für Unbehagen. Vor allem die Atmosphäre in dem Wilhelminischen Deutschland empfinden die jungen Menschen als bedrückend und stagnierend. Folge ist nicht nur der Wunsch, die „alte“ Generation zu vernichten, im Vordergrund gesetzter Ziele steht nämlich ebenso die Verherrlichung neuer Maßstäbe, wie etwa das Ausleben künstlerischen Tuns. Demnach stehen der Konflikt zwischen Vater und Sohn, aber auch zwischen Bürger und Künstler im Mittelpunkt von ausgewählten expressionistischen Literaturzeugnissen. Väter sind allgemein die Repräsentanten der „alten“ Welt, welche Konservativismus, Bedrückung und Unfreiheit bedeutet. Somit treten die Väter in den literarischen Werken symbolisch in Erscheinung und stehen allgemein für die Vertreter der bürgerlichen, erstarrten Welt, welche es zu bekämpfen, gar zu vernichten gilt.

Formal spiegelt sich dieser Wunsch ebenso im Brechen mit „alten“ Traditionen. So suchen die Expressionisten, wie bereits andere Autoren seit dem Sturm und Drang, nicht nur nach neuen Themen, sondern auch nach neuen Formen, nicht zuletzt, um sich ebenfalls von anderen literarischen Epochen, wie Naturalismus, Impressionismus und Symbolismus abzugrenzen. So pflegen sie beispielsweise keine Kunstpolitik des „art pour l’art“, sondern wollen mit ihrer Literatur etwas bewirken. Somit ist eine politische Grundtendenz der expressionistischen Literatur ein wesentliches Merkmal. Der Bruch mit überlieferten Traditionen steht daher auch symbolisch für den Bruch mit der gegenwärtigen Welt, welche als bedrückend und bedrohlich empfunden wird. Formal zeigt sich das Brechen mit alten Normen vor allem in der Überwindung des klassischen fünf-Akte-Dramas: Typisch expressionistische Dramatik bricht mit den strengen Regeln

⁹ In dem zitierten programmatischen Text stellt Arno Holz die Formel ‘Kunst = Natur-x’ auf. Demnach entspricht die Kunst der wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe der Realität.

¹⁰ Viviani, Annalisa. Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas. S. 36.

¹¹ Schulz, Georg-Michael: Nachwort. In: Hasenclever Walter: Der Sohn. S. 113.

zugunsten des Stationendramas, welches nach dem Vorbild August Strindbergs von den deutschen Autoren oftmals übernommen wird. Auch sprachlich färbt sich der allgemein einsetzende Erneuerungswunsch ab: Die Entwicklung einer eigenen, expressionistischen Sprache wird zum Zeichen der Abgrenzung einer neuen literarischen Generation.

Das Thema des Generationenkonfliktes, bereits u. a. am Ende des 20. Jahrhunderts in Frank Wedekinds „Frühlingserwachen“¹² aufgegriffen, wird zum Leitmotiv expressionistischer Dramatiker. Von der bürgerlichen Welt¹³ unverstanden, scheitern die Jugendlichen bei Wedekind in ihrem Lebensweg. Während die Jugendlichen sich bspw. in „Frühlingserwachen“ nicht aktiv gegen diese widersetzen können, geht es dem expressionistischen Protagonisten nun eher darum, sich gegen die alten Normen und demnach gegen das Bürgertum aufzulehnen und sich durch Vernichtung der verhassten Repräsentanten bürgerlicher Normen zu wehren. Ihre Aktivität ermöglicht ihnen ein neues, von konservativen Normen befreites Leben.

In vorliegender Arbeit gilt es in erster Linie, den literaturhistorischen Kontext zu durchleuchten, um auf neue formale und thematische Richtungen expressionistischer Dichtung einzugehen. Hier steht vor allem die moderne Zeit im Mittelpunkt der Gedanken: Da die Menschen die gegenwärtige Zeit aufgrund der Modernisierung in gesellschaftlichen, politischen, wissenschaftlichen und technischen Bereichen als Bedrohung, gar Verfremdung empfinden, stellt sich die Frage, ob ein Erlöser die Menschen vor diesem Elend retten soll. Diese Erlöserfigur tritt nicht zufällig immer häufiger in der Literatur des frühen 20. Jahrhundert, insbesondere in expressionistischen Dramen, auf. Die Frage nach dem Messias, welcher die Menschen erlösen soll, kann nicht ohne den Blick auf den Stellenwert der Religion im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert beantwortet werden. Aus diesem Grund soll auch knapp geklärt werden, wie die Expressionisten der Religion gegenüberstanden. An dieser Stelle wird Friedrich Nietzsche ebenfalls fokussiert, da seine Philosophie die expressionistischen Autoren sicherlich auch beeinflusst haben.

In einem weiteren Schritt soll die Epoche des Expressionismus, aber auch die Rolle und die Situation der expressionistischen Autoren näher beleuchtet werden, um konkret auf die modernen Tendenzen expressionistischer Literatur eingehen zu können.

¹² Erscheinungsjahr 1891.

¹³ Als Vertreter der bürgerlichen, konservativen Welt gelten vor allem Eltern, Professoren und Lehrer.

Die in diesem ersten Teil der Arbeit gewonnenen Erkenntnisse werden anschließend an ausgewählten Dramen, Reinhard Sorges „Der Bettler – Eine dramatische Sendung“¹⁴, Walter Hasenclevers „Der Sohn“¹⁵, Fritz von Unruhs „Ein Geschlecht“¹⁶ und Arnolt Bronnens „Vatermord“¹⁷ nachgewiesen. Die Textauswahl ermöglicht, dass das Thema des Generationenkonflikts, aber auch die Idee des neuen Menschen aus unterschiedlichen Facetten beleuchtet werden kann: Während in Sorges Drama der Sohn mit dem Mord an den Eltern noch eine Erlösungstat für diese vollbringt, erlöst Hasenclevers Sohn sich und die Jugend von starren, bürgerlichen Normen: Obwohl dieser sich zunächst anbringt, den Vater zu töten, so stirbt letzterer an einem Schlaganfall, was als selbstverschuldeter Tod der bürgerlichen Welt zu deuten ist. Demgegenüber bringt Unruh Söhne auf die Bühne, welche die gegenwärtige Welt anklagen und sich durch die Klage gegenüber der Mutter von dergleichen lösen möchten. Der tyrannisch erscheinende Vater in Bronnens „Vatermord“ wird schließlich von der Hand seines Sohnes getötet. Dieser Akt des Tötens ist der letzte Ausweg des Sohnes, um aus der erstarrt-konservativen Welt zu entkommen und ein freies Entfalten seiner Persönlichkeit zu ermöglichen.

Anzumerken bleibt, dass diese Arbeit nicht das Ziel verfolgt, ein didaktisches Modell zu erstellen. Allerdings kann die Recherche als Basis gelten, das Thema in den Unterricht einzugliedern und Unterrichtsmaterialien anzufertigen. Vor allem im Hinblick auf den literaturgeschichtlichen Unterricht der Sekunda¹⁸, kann mit den Schülern der Begriff der Moderne auf dem Hintergrund der vorliegenden Recherche zu ausgewählter expressionistischer Dramatik aufgearbeitet werden.

¹⁴ Sorge, Reinhard : Der Bettler. Eine dramatische Sendung. In: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2669&kapitel=1#gb_found

¹⁵ Hasenclever, Walter : Der Sohn. Reclam, 1994.

¹⁶ Von Unruh, Fritz : Ein Geschlecht. Kurt Wolff, 1918.

¹⁷ Bronnen, Arnolt : Vatermord. Ernst Rowohlt, 1925.

¹⁸ Vgl. Horaires et programmes de l'enseignement post-primaire. In : [http://www.myschool.lu/horaires et programmes](http://www.myschool.lu/horaires_et_programmes).

Teil I: Expressionismus als literarische Epoche: Hintergrund, Themen, formale Umbrüche

2. Literaturhistorischer Hintergrund

2. 1. „Modern Times“: Die Erfahrung der Großstadt und der Industrialisierung im Deutschen Reich und der Begriff der „Moderne“

Mit dem 1936 erschienenen „Modern Times“ schafft Charlie Chaplin einen satirischen Spielfilm über die fast untragbaren gegenwärtigen Lebensbedingungen der Menschen. Hier wird die Industrialisierung, welche zur Maschinalisierung des Menschen führt, aber auch die zeitgenössische finanzielle Situation mit Ironie und Spitzfindigkeit dargestellt. Gefangen in einer maschinellen, anonymen Welt, beginnt der Mensch aufgrund der Schnelligkeit der Maschinen bereits abzustumpfen. Kommunikation mit den Arbeitskollegen ist nicht möglich, mechanisch wird die Fließbandarbeit erledigt. Bereits am Ende des 19. Jahrhunderts beginnt die Zeit des Wandels:

In den 1890er Jahren entwickelt sich das Reich zur führenden Industrienation Europas. Die Expansion vor allem der chemischen und elektrotechnischen Industrie, aber auch des Schiffs- und Schwermaschinenbaus, leiten eine Phase der Hochkonjunktur ein, in der mächtige Konzerne wie Krupp, Siemens und die Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (AEG) eine marktbeherrschende Position erringen.¹⁹

Obwohl dieser Spielfilm erst ein Jahrzehnt nach dem eigentlichen Abklingen des expressionistischen Jahrzehnts veröffentlicht wird, verdeutlicht dieser trotzdem das Gefühl der Menschen, welches aufgrund der bereits um 1900 einsetzenden Industrialisierung und Maschinalisierung hervorgerufen wird. Für die Menschen bedeutet diese Tatsache völlig neue, bisher unbekannte Lebensbedingungen. So steht man einer veränderten Welt gegenüber, welche von Otto Mann folgendermaßen beschrieben wird. So

¹⁹ O. A.: Wege, Irrwege, Umwege. Die Entwicklung der parlamentarischen Demokratie in Deutschland. S. 132.

begegnet ihm [dem Menschen] umso mehr die praktische Macht, die sich der Mensch durch seinen Daseinswillen geschaffen hat – die Macht der modernen, zivilisatorischen, technischen Welt. Der Mensch steht im Banne der von ihm selbst geschaffenen Apparatur, einer technisierten Produktion, in der er nur noch als Roboter tätig ist, sodann umgreifender Machtgebilde, die repräsentativ sind für die Macht des entmenschten Menschen; einer kapitalistischen Wirtschaft, eines militaristischen Machtstaats.²⁰

Eng mit der Industrialisierung verbunden, ist der enorme Wachstum der Bevölkerung: Tatsächlich beginnt um die Jahrhundertwende eine starke Landflucht in die Großstädte, weil die Industrie in dieser Zeit zu florieren beginnt. So steigt die Zahl „im Zeitraum zwischen 1890 und 1910 [...] von etwa 50 Millionen auf knapp 65 Millionen“²¹. Vor allem das Großstadtleben bedeutet für den Menschen eine „Beschleunigung des Lebensrhythmus“²², welche unter anderem durch „moderne Fortbewegungsmittel wie Straßenbahn und Auto“²³ unterstützt wurden. So wird Berlin bspw. beschrieben als

*das Zentrum der Entwicklung der technisch-ökonomischen Moderne in Deutschland, es war das Zentrum der Macht in Deutschland, und es war auch der Ort eines neuen avantgardistischen Lebensgefühls, das sich bohemienhaft-gegenbürgerlich gab, den Schutz der großstädtischen Anonymität liebte, in Clubs und Cafés verkehrte und die neue akzelerierte Wahrnehmungsstruktur der Stadt aufzog.*²⁴

Georg Simmel greift in seinem Essay „Die Großstädte und das Geistesleben“²⁵ ebenfalls die Tatsache auf, dass die Entwicklung der Großstädte für den Menschen schädlich ist. Gerade die vielen unterschiedlichen Sinneseindrücke, welche die Großstadt bietet, sieht er als „Vergewaltigung“²⁶ an.

Die psychologische Grundlage, auf der der Typus großstädtischer Individualitäten sich erhebt, ist die Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht.²⁷

²⁰ Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. S. 557.

²¹ Leiß, Ingo; Stadler, Hermann: Deutsche Literaturgeschichte. Wege in die Moderne. 1890-1918. S. 16.

²² Ebd.

²³ Ebd.

²⁴ Vietta, Silvio: Das expressionistische Drama. In: Deutscherunterricht 42. S. 45.

²⁵ Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Simmel, Georg: Das Individuum und die Freiheit. Essays. S. 192 - 204.

²⁶ Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Simmel, Georg: Das Individuum und die Freiheit. Essays. S. 193.

²⁷ Ebd. S. 192.

Die Menschen der Großstadt zeichnen sich durch Eigenschaften wie „Blasiertheit, [...] Abstumpfung“²⁸ aus. Es ist nicht verwunderlich, dass „die expressionistischen Autoren [...] die Zeit als Chaos“²⁹ erleben und dieses Gefühl in ihrer Literatur verarbeiteten. Die Wahrnehmung der modernen Welt nimmt somit maßgeblich einen relevanten Einfluss auf die expressionistische Literatur. So beschreibt auch Georg Heym in dem repräsentativen Gedicht „Die Stadt“³⁰, wie furchteinflößend und zermarternd die Großstädte auf die Menschen wirken können und deutet die Leere und Ereignislosigkeit im Leben der orientierungslosen Menschen der damaligen Zeit an.

Sehr weit ist diese Nacht. Und Wolkenschein
Zerreiet vor des Mondes Untergang.
Und tausend Fenster stehn die Nacht entlang
Und blinzeln mit den Lidern, rot und klein.
Wie Aderwerk gehn Straßen durch die Stadt,
Unzählig Menschen schwemmen aus und ein.
Und ewig stumpfer Ton von stumpfem Sein
Eintnig kommt heraus in Stille matt.
Gebären, Tod, gewirktes Einerlei,
Lallen der Wehen, langer Sterbeschrei,
Im blinden Wechsel geht es dumpf vorbei.
Und Schein und Feuer, Fackeln rot und Brand,
Die drohn im Weiten mit gezckter Hand
Und scheinen hoch von dunkler Wolkenwand.³¹

Vor allem die Anonymität, die Flüchtigkeit, aber auch die Schnelligkeit, welchen das lyrische Ich nicht gewachsen ist, sind Themen des Gedichtes. Stilfiguren, wie u. a. Hyperbel, Wiederholungen und Personifikationen, unterstreichen zum einen die Unmöglichkeit, die Stadt sinnlich zu erfassen, andererseits wird die Angst der Menschen, welche der Schnelligkeit und Anonymität der Großstadt ausgesetzt sind, verdeutlicht. Demzufolge kann der lyrische Text als repräsentativ für das Gefühl der Menschen der Jahrhundertwende, welche Zeugen einer massiven Landflucht und einer rapiden Entwicklung der Großstädte sind, gelten.

Wie das Leben in den Großstädten empfunden wurde, wird auch von Kurt Pinthus beschrieben:

²⁸ Ebd. S. 196.

²⁹ Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. S. 9.

³⁰ Heym, Georg: Die Stadt. In: Reich-Ranicki: 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. S. 321.

³¹ Ebd. S. 321.

Welch ein Trommelfeuer von bisher ungeahnten Ungeheuerlichkeiten prasselt seit einem Jahrzehnt auf unsere Nerven nieder! Man male sich zum Vergleich nur aus, wie ein Zeitgenosse Goethes oder ein Mensch des Biedermeier seinen Tag in Stille verbrachte, und durch welche Mengen von Lärm, Erregung, Anregung heute jeder Durchschnittsmensch täglich sich durchzukämpfen hat. Mit der Hin- und Rückfahrt zur Arbeitsstätte, mit dem gefährlichen Tumult der von den Verkehrsmitteln wimmelnden Straßen, mit Telephon, Lichtreklame, tausendfachen Geräuschen und Aufmerksamkeitsablenkungen [...].³²

Das Leben in der Großstadt wird auch hier als bedrückend und sogar gefährlich beschrieben. Die Menschen werden Zeugen einer sich rasch veränderten Umgebung: Nicht nur Straßen, neue Verkehrsmittel, sondern auch die Menschenmassen erzeugen allgemein Gefühle der Orientierungslosigkeit, Angst, Verlorenheit und Anonymität. Georg Simmel sieht die Großstadt ebenfalls als Gefahr an. So sieht er in den Großstädten, den Hauptsitz „des Geldverkehrs“³³. Soziale Bindungen sind, seiner Meinung nach, im Grunde genommen nicht mehr möglich. Dies ist allerdings nicht nur auf die Unpersönlichkeit der Geldgeschäfte, sondern auch auf die zunehmende Vereinsamung des Menschen zurückzuführen. Der Mensch fühlt sich in der Weite, der Größe der Stadt verloren.³⁴ Dies bewirkt, dass die Unpersönlichkeit in den menschlichen Beziehungen nur verstärkt wird. In der Literatur reagieren die Dichter auf diese neuen Gefühle, indem sie diese durch deren Versprachlichung verarbeiten. So wird das Motiv „Stadt“ in unzähligen Gedichten aufgegriffen, es färbt allerdings auch auf die dramatische Literatur ab, in welcher die Protagonisten sich gegen die bestehenden Verhältnisse wehren.³⁵

Auch der Begriff ‚Moderne‘ ist ein „Phänomen der modernen Großstädte.“³⁶ Es wird als ein Konstrukt der literarischen Debatten und Programme an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert bezeichnet.³⁷ So beschreibt dieses Substantiv „nicht nur eine neue Richtung,

³² Pinthus, Kurt zitiert nach Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 101.

³³ Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Simmel, Georg: Das Individuum und die Freiheit. Essays. S. 197.

³⁴ Vgl. Ebd. S. 200.

³⁵ Mit dem Motiv der Stadt setzen sich zahlreiche expressionistische Autoren auseinander. Neben Georg Heym werden die von der Stadt ausgehenden furchteinflößenden Gefühle ebenfalls bei Blass, Döblin, Trakl u. a. aufgegriffen. Vgl. Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 100 ff. In Sorges Drama „Der Bettler“ fließt ebenso die Großstadtkritik ein: So ermöglicht der erste Aufzug einen Einblick in die Gesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts. Nicht nur die Oberflächlichkeit der Menschen, sondern auch die empfundene Langweile und Ziellosigkeit, welchen man ausgesetzt war, werden zum Thema des dramatischen Schaffens. Vgl. Sorge, Reinhard: Der Bettler. Erster Aufzug.

³⁶ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 11.

³⁷ Vgl. Ebd. S. 11.

sondern ein neues Zeitalter in der Entwicklung der Literatur und Kunst“³⁸, welche aus den neuen Erfahrungen der Menschen resultiert. Neben der Entwicklung der Naturwissenschaften spielen demnach auch die Entwicklungen in den Großstädten eine wichtige Rolle für die Moderne.

Die Modernität und Leistung der ersten, der naturalistischen Generation der Moderne bestand darin, dass sie in einer betont zeitgemäßen Kunst die Prozesse der Technisierung, Verwissenschaftlichung, Industrialisierung und Verstädterung thematisch und auch formal in sich aufzunehmen versuchte.³⁹

Obwohl der Begriff der ‚Moderne‘ bereits mit der Epoche des Naturalismus einsetzt, wird die expressionistische Literatur als weitaus moderner angesehen. So findet man in der Literatur den Begriff der „Hochmoderne“⁴⁰, welche mit der Epoche des Expressionismus in Verbindung gebracht wird. Dies ist sicherlich nicht zuletzt auf die Tatsache zurückzuführen, dass sich die expressionistische Literatur aufgrund ihres Drangs, mit Normen zu brechen, als eine völlig neue, revolutionierte erweist.

Wie bereits erwähnt, wird die moderne Zeit von den Menschen größtenteils als bedrückend empfunden. Folgen der zunehmenden „Verstädterung, Vermassung und Technisierung“⁴¹ sind somit Hilf- und Orientierungslosigkeit der Menschen. Die damit verbundene Anonymität der Menschen ist laut Georg Simmel darauf zurückzuführen, dass die Beziehungen für die Großstädter „durch die Anhäufung so vieler Menschen mit so differenzierten Interessen“⁴² immer komplizierter werden. Dass der „moderne Geist [...] mehr und mehr ein rechnender geworden“⁴³ ist, färbt natürlich auf den seelischen Zustand des Menschen ab. Der Germanist Walter Fähnders verdeutlicht in seiner Monographie „Avantgarde und Moderne“, dass

die junge Gesellschaft [...] die Wilhelminische Welt zumal das preußische Vorbild des Reserveoffiziers, als ein großes Repressionsarsenal [erfuhr], das bürgerliche Elternhaus und die Schule

³⁸ Ebd. S. 11.

³⁹ Ebd. S. 11.

⁴⁰ Vgl. Ebd. S. 12.

⁴¹ Beutin, Wolfgang; Ehlert, Klaus; u. a. (Hrsg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. S. 373.

⁴² Simmel, Georg: Die Großstädte und das Geistesleben. In: Simmel, Georg: Das Individuum und die Freiheit. Essays. S. 195.

⁴³ Ebd. S. 195.

erschieden als Institute des militarisierten Drills, die eigene Zeit als Lähmung, als jugendfeindlich.⁴⁴

Auf die aus der Zeit resultierende Bedrückung, welche sich nicht nur aus den Folgen der Industrialisierung und der rasanten Entwicklung in den Großstädten, sondern auch aus der prekären politischen Lage in Deutschland ergibt, antwortet die Jugend mit Aktivismus und Autonomieanspruch. Auch auf die Unterdrückung im Elternhaus reagieren die jungen expressionistischen Dichter, was sich literarisch vor allem im Konflikt zwischen Vater und Sohn oder Bürger und Künstler verbildlicht.

⁴⁴ Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne. 1890-1933. S. 127.

2. 2. Das Wilhelminische Deutschland und der machthabende Patriarch Kaiser Wilhelm II.

Förderer der beschriebenen Fortschritte in den Bereichen Technik und Wirtschaft ist sicherlich der deutsche Kaiser Wilhelm II. 1888 stirbt Wilhelm I., der Großvater des letzten Kaisers. Da dessen Sohn, Friedrich III. nach nur 99 Tagen im Amt krankheitsbedingt stirbt, besteigt Wilhelm II. den Thron im Juni.

Obwohl der Kaiser die Modernisierung vorantreibt und in den Bereichen Wirtschaft und Militär durchaus fortschrittlich ist, bleibt er politisch konservativ und dem Alten verhaftet: „Parlamentarismus und Demokratie waren für ihn Schimpfwörter. So sprach er denn auch vom Parlament und seinen Mitgliedern nie anders als von »*dieser Saubude*«.“⁴⁵ Er will an „das Alte anknüpfen, nach einer langen Phase der Stagnation aber auch Aufbruchsstimmung verbreiten.“⁴⁶ Knapp zwei Jahre nach Amtsübernahme entlässt er Kaiser Bismarck, welcher fast „30 Jahre lang die Geschicke Preußens und Deutschlands bestimmt hatte.“⁴⁷ Der 29-jährige, „nach Selbstregierung strebende[n]“⁴⁸ Kaiser träumt von einer deutschen Weltmachtstellung. Seine eigenen Worte charakterisieren den jungen Kaiser sehr treffend: „Einer nur ist Herr im Reich, keinen anderen dulde ich.“⁴⁹ Widerspruch billigt er also nicht. So verlautet Wilhelm II. in einer Rede:

Sogar das Wort Opposition hat man Mich vernehmen lassen. Meine Herren! eine Opposition preußischer Adliger gegen ihren König ist ein Unding, sie hat nur dann eine Berechtigung, wenn sie den König an ihrer Spitze weiß, das lehrt schon die Geschichte Unseres Hauses [...].⁵⁰

Es scheint demnach nicht verwunderlich, dass Deutschland unter dem machtliebenden, willensstarken Kaiser zur neuen Weltmacht heranrückt.

⁴⁵ O. A. Herrliche Tage? In: Geschichte: Herrliche Zeiten. Kaiser Wilhelm II. und das Reich. S. 26.

⁴⁶ Kohlrausch, Martin: Das Reich bin ich. In: Die Zeit. Geschichte. Das deutsche Kaiserreich. S. 61.

⁴⁷ Kotowski, Georg; Pöls, Werner; Ritter, Gerhard A. (Hrsg.): Das Wilhelminische Deutschland. S. 9.

⁴⁸ Ebd. S. 9.

⁴⁹ Kaiser Wilhelm II. zitiert nach: Leiß, Ingo; Stadler, Hermann: Deutsche Literaturgeschichte. Wege in die Moderne. 1890-1918. S. 15.

⁵⁰ Wilhelm II. zitiert nach: Kotowski, Georg; Pöls, Werner; Ritter, Gerhard A. (Hrsg.): Das Wilhelminische Deutschland. S. 17.

Allerdings ergeben sich für den jungen Kaiser, dem nachgesagt wird, er praktiziere eine Politik des „Überall-dabeisein-Wollens“⁵¹ neben neuen Herausforderungen auch grundlegende Probleme. Vor allem die unter Wilhelm II. ausgeprägte militaristische Aufrüstung, insbesondere der Flotte, stellt den Kaiser vor Auseinandersetzungen sowohl im eigenen Parlament als auch mit Großbritannien, welches eine neue Weltmacht zu fürchten hatte.⁵² Tatsächlich war die politische Lage in Deutschland in der Zeit um 1900 äußerst misslich. Nicht nur die „Unfähigkeit zur Reformierung und Weiterentwicklung des politischen Systems“⁵³ innerhalb Deutschlands, sondern auch internationale Konflikte wie etwa um Marokko oder auf dem Balkan⁵⁴ trugen zu dieser prekären Position Deutschlands innerhalb Europas bei. Unter Kaiser Wilhelm II. wird Deutschland stark militarisiert: Vor allem die Marine wird in dieser Zeit deutlich aufgerüstet. Um die Jahrhundertwende besitzt das Reich sogar nach England die zweitgrößte Flotte Europas. Dies passiert vor allem als Schutz vor einem möglichen Angriff der englischen Flotte und um einen möglichen Bündnispartner zu gewinnen.⁵⁵ Diese Militarisierung drängt Deutschland allerdings innerhalb Europas ebenfalls in eine Isolationsposition, da andere Welt- und Großmächte sich zunehmend von Wilhelm II. distanzieren.

Wenn er auch im politischen Leben fortschrittlich handelt, so vertritt der Kaiser, vor allem den Bereich der Kunst betreffend, eine konservative Haltung. Ihm ist es unmöglich, „zwischen objektiver Qualität und persönlichem Geschmack zu differenzieren.“⁵⁶ Als großer Verfechter der Antike lehnt er allgemein allzu innovative, zeitgenössische Kunst und Literatur ab. So verlautet er selbst: „Eine Kunst, die sich über die von Mir bezeichneten Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst mehr.“⁵⁷ Eine solche Kunst wird im Rahmen der noch bestehenden Zensur von Kaiser Wilhelm II. keineswegs toleriert.⁵⁸ Viele expressionistische Dramen können demnach in Deutschland nicht aufgeführt werden. So hat auch Walter Hasenclever durch sein Drama „Der Sohn“ mit der Zensur zu kämpfen:

⁵¹ Nipperdey, Thomas zitiert nach: Leiß, Ingo; Stadler, Hermann: Deutsche Literaturgeschichte. Wege in die Moderne. 1890-1918. S. 13.

⁵² Vgl. Ebd. S. 13f.

⁵³ Ebd. S. 309.

⁵⁴ Vgl. Ebd. S. 309.

⁵⁵ Vgl. Barth, Reinhard: Nachgefragt: Deutsche Geschichte. S. 68.

⁵⁶ O. A.: Kaiser Janus. In: Geschichte: Herrliche Zeiten. Kaiser Wilhelm II. und das Reich. S. 27.

⁵⁷ Wilhelm II. zitiert ebd. S. 29.

⁵⁸ In diesem Zusammenhang kann der Autor Frank Wedekind genannt werden, welcher immer wieder von der Zensur verfolgt wurde. Vgl. Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 133.

Die Uraufführung stand 1916 in Prag fest. Wegen eines Aufführungsverbotes in Deutschland konnte nur eine einmalige geschlossene Aufführung am 30.09.1916 in Dresden stattfinden.⁵⁹

Als Inkarnation des machthabenden Patriarchen wird Wilhelm II. somit zum Sinnbild alter Werte und Normen, sogar wenn seine Politik auch durchaus moderne Perspektiven kennt. Das Bild des Kaisers wird maßgeblich zur Parallele der expressionistischen Väter, welche mit ebensolcher Verbissenheit zu Leitbildern konservativer Normen und Werte werden. Die Vernichtung dieser Normen und die Reaktion auf die Ereignislosigkeit und Langeweile spiegeln sich in dem immer lauter werdenden Wunsch nach einem Krieg: So wird sich eine mit der als stagnierend empfundenen Gegenwart brechende, neue Welt herbeigesehnt, was vor allem als Folge der modernen Welt gedeutet werden kann.

Der Krieg, der mit der Blütezeit des expressionistischen Dramas zusammenfällt, ist für die Dramatiker einerseits Produkt und höchste Steigerung der alten, sinnlosen Welt, andererseits jedoch Anlaß zur Selbstkonfrontierung. Der Krieg bestätigt ihnen die Abneigung gegen die Wirklichkeit ihrer Zeit.⁶⁰

Der Krieg ist zunächst „eine Bestätigung des Expressionismus, eine Erweckung des Einzelnen zum Neuen [...]“.⁶¹ Vor allem die Situation und bedrückenden Verhältnisse im Wilhelminischen Deutschland erzeugen in den Menschen ein Gefühl von Orientierungslosigkeit, Lethargie und Überdruß. So spricht bspw. Georg Heym in seinen Tagebuchnotizen von 1910 den Wunsch nach dem Beginn eines Krieges aus. Der Krieg bedeutet Bruch mit den Patriarchen und Aufbruch in eine neue Welt. Auch unter den jungen Künstlern ist die Kriegsbegeisterung groß: Viele von ihnen melden sich sogar als Kriegsfreiwillige, der Krieg erscheint für Viele als ein „kulturrevolutionäres Ereignis“⁶². Der ‚gefeierte‘ Krieg bedeutet eine ‚neue Erlebnisquelle‘⁶³ und

schien jene Werte zu verwirklichen, die der Expressionismus der Welt des mittlerweile über vierzigjährigen Friedens so aggressiv entgegengestellt hatte: eine die Isolation des Künstlers überwindende Gemeinschaft, eine die Dekadenz aufhebende Vitalität und eine den sozial unverbindlichen Ästhetizismus verabschiedende politische Verantwortlichkeit.⁶⁴

⁵⁹ Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne. 1890- 1933. S. 177.

⁶⁰ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 40.

⁶¹ Ebd. S. 40.

⁶² Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 133.

⁶³ Ebd. S. 135.

⁶⁴ Ebd. S. 133.

Der Krieg wird somit zum „Symbol der Erweckung“⁶⁵ und zum „Zerstörer der bürgerlichen Welt.“⁶⁶ Der Wunsch nach Erneuerung durch Vernichtung wird also im Jahre 1914 mit dem Kriegsausbruch erfüllt: Es entwickeln sich zwei sich äußerst feindlich gegenüberstehende Mächtegruppen in Europa: Das Deutsche Reich verbündet mit Österreich-Ungarn gegen Großbritannien, Frankreich zusammen mit Russland. Nach dem Attentat, bei dem ein

serbischer Nationalist am 28. Juni den österreichischen Thronfolger und seine Gemahlin in Sarajevo ermordet und Russland die darauf eingeleiteten, auf Serbien zielenden Annexionsvorbereitungen des Wiener Kabinetts am 31. Juli mit der Generalmobilmachung beantwortet, fallen in Berlin die Würfel für eine militärische Lösung des Konflikts.⁶⁷

Dieses Attentat verursacht demnach eine internationale Krise, welche im Ausbruch des Ersten Weltkrieges gipfelt. Da Bosnien seit 1908 im Besitz Österreich-Ungarns ist, sieht sich der Verbündete Wilhelm II. betroffen und unterstützt eine bis ins 19. Jahrhundert von Österreich ausgehende antiserbische Hetzkampagne.⁶⁸ So macht der Kaiser in seinen Reden deutlich, dass „eine Großmacht [...] die Ermordung des Thronfolgers nicht hinnehmen“⁶⁹ dürfe und spricht sich somit für eine militärische Lösung aus.

Aufgrund der Grausamkeit des Krieges schlägt die von den Menschen ausgehende Kriegsbegeisterung schnell in Frustration und Verwirrung um: „Die Erfahrungen des Krieges, die Opfer in den eigenen Reihen bedeuten für die expressionistische Generation eine grundlegende Wandlung.“⁷⁰ So findet man in der Reihe der expressionistischen Künstler bereits kurz nach Beginn des Krieges viele aktive Pazifisten.⁷¹ In diesem Zusammenhang verdeutlicht Fährnders:

In seinem Verlauf wandeln sich die Expressionisten, wenn sie denn überlebten, zu Kriegsgegnern, werden zu Emigranten, die in der Schweiz Zuflucht finden und ihren künstlerischen Protest in der Dada-Bewegung radikalieren, die sich schließlich in der Revolution engagieren und

⁶⁵ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 41.

⁶⁶ Ebd. S. 41.

⁶⁷ Wege, Irrwege, Umwege. Die Entwicklung der parlamentarischen Demokratie in Deutschland. S. 144.

⁶⁸ Vgl. o. A.: In den Untergang. In: Geschichte: Herrliche Zeiten. Kaiser Wilhelm II. und das Reich. S. 48.

⁶⁹ Wilhelm II. zitiert ebd. S. 48.

⁷⁰ Fährnders, Walter: Avantgarde und Moderne. 1890- 1933. S. 133.

⁷¹ Vgl. Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 136.

dann seit den zwanziger Jahren neue Wege suchen. Schließlich findet sich das Gros der expressionistischen Generation in der Emigration.⁷²

Am Ende des Krieges im Jahre 1918 hinterlässt Wilhelm II. seiner Nation ein besiegt, innerlich zerrissenes Reich.

2. 3. Das Weltbild um die Jahrhundertwende: Der Stellenwert der Religion und der Philosophie im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert

2. 3. 1 Veränderung des religiösen Glaubens

Es mag zwei Gründe geben, warum die Kirche im 19. Jahrhundert für die Menschen an Bedeutung verliert: Auf der einen Seite ist dies sicherlich auf die Entwicklung der Naturwissenschaften⁷³, welche den Weg in die Moderne ebneten, zurückzuführen. Auf der anderen Seite spielt auch der sogenannte „Kulturkampf“⁷⁴, in dem „Staat und Kirche um den Einfluss auf maßgebliche gesellschaftliche Bereiche“⁷⁵ streiten, eine relevante Rolle. Folge: „Der alte Gott [...] war [...] überflüssig geworden.“⁷⁶

Mit dieser modernisierten, verwissenschaftlichen Welt verbindet sich in der Religion ein Säkularisierungsprozess, welcher sich mit dem Wunsch nach einem neuen Menschen einhergeht. So wird „die Frage nach der gegenwärtigen Lage der christlichen Kirchen“⁷⁷ im „Blick auf den zumeist als dramatisch und krisenhaft empfundenen schnellen ökonomischen und sozialen Wandel“⁷⁸ immer relevanter. Auch der Historiker Thomas Nipperdey unterstreicht: „Die Deutschen hören auf, in ihrer Mehrheit Christen zu sein, oder wenigstens: sich als Christen zu verstehen.“⁷⁹ Der Geltungsverlust von Kirche und Religion macht sich seit dem 19. Jahrhundert bemerkbar:

⁷² Fährders, Walter: Avantgarde und Moderne. 1890- 1933. S. 133.

⁷³ In diesem Zusammenhang mag Darwins Evaluationstheorie genannt werden, welche maßgeblich zur Entchristianisierung beitrug, da sie, wie der Historiker Nipperdey erläutert, „die theologische Interpretation der Welt, den Schluß von ihrer Zweckmäßigkeit auf einen göttlichen Schöpfer überflüssig“ machte. Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. 1886-1918. Band 1. S. 509.

⁷⁴ Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. S. 71.

⁷⁵ Ebd. S. 71.

⁷⁶ Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. 1886-1918. Band 1. S. 509.

⁷⁷ Graf, Friedrich Wilhelm: Die Wiederkehr der Götter. Religion in der modernen Kultur. S. 152.

⁷⁸ Ebd. S. 152.

⁷⁹ Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. 1886-1918. Band 1. S. 507.

Entkirchlichung, Unkirchlichkeit, Unglauben und Verfall der Religion sowie *Kirchenreformation, Religionsverbesserung* und *erneuerte Kirchlichkeit* waren in Deutschland schon seit den späten siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts zentrale Themen der neuen literarischen Öffentlichkeit.⁸⁰

Im Bereich der Naturwissenschaften macht sich Charles Darwin in der Mitte des 19. Jahrhunderts einen Namen: Vor allem seine Abstammungstheorie mag für viele eine alternative Erklärung für die Weltentstehung sein. Mit seiner Selektionstheorie überwindet Darwin „die alte Theologie [...], die stets davon ausgegangen war, dass Gott die Natur zweckmäßig eingerichtet habe.“⁸¹ Demnach schickt die Naturwissenschaft sich an, die Erscheinungen der Natur zu erklären, ohne sich auf einen Schöpfer des Ganzen zu berufen:

[...] das Vordringen der Naturwissenschaften entmächtigte die naiven Weltansichten, wie sie durchschnittlich noch mit der Religion verbunden waren und damit diese selbst.⁸²

Die Kirche stellt also nicht mehr unbedingt den Grundstein für Organisation von Welt und Leben dar: Man erkennt eine

religiöse Überhöhung des Staates, den Wissenschaftsglauben in den Naturwissenschaften des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, die versuchte Erfüllung alter Erlösungssehnsüchte und Heilshoffnungen durch neue Diesseitsreligionen [...].⁸³

Daraus ergibt sich, dass die Religion für den modernen Menschen an Gewicht verliert, vor allem im gebildeten Milieu macht sich eine „Plausibilitätskrise“⁸⁴ bemerkbar. Aus diesem Grund verlieren auch „tradierte christliche Symbole – Versöhnung, Auferstehung von den Toten, ewiges Leben“⁸⁵ an Bedeutung, eben weil sie „als schwer verständlich und nicht vereinbar mit sonstigen Deutungsmuster für elementare Lebenserfahrungen“⁸⁶ gelten. Aufgrund dieser Plausibilitätskrise versuchen Intellektuelle

⁸⁰ Graf, Friedrich Wilhelm: Die Wiederkehr der Götter. Religion in der modernen Kultur. S. 72.

⁸¹ Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. S. 74.

⁸² Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. 1886-1918. Band 1. S. 511.

⁸³ Graf, Friedrich Wilhelm: Die Wiederkehr der Götter. Religion in der modernen Kultur. S. 96.

⁸⁴ Ebd. S. 98.

⁸⁵ Ebd. S. 98.

⁸⁶ Ebd. S. 98.

die von ihnen erlittene Grundlagenkrise der modernen Kultur durch eine umfassende religiöse Erneuerung, eine Wiederbelebung des christlichen Sinnes oder die Verkündigung einer nach christlichen oder synkretistischen Religion der Zukunft zu bewältigen.⁸⁷

Mit diesem Säkularisierungsprozess verbinden sich „Diskurse über Religion, Christentum, Judentum und neureligiöse Visionen eines anderen, neuen Menschen [...]“⁸⁸ und neuen religiösen Überzeugungen. Hervorzuheben sei in diesem Zusammenhang etwa der Intellektuelle Arthur Bonus, welcher großen Einfluss ausübte: Vor allem seine von Nietzsche inspirierte „Geheimreligion der Gebildeten“⁸⁹ genoss vielfältige Resonanz „auch jenseits germanengläubiger Zirkel.“⁹⁰ Diese „Gefühlsreligion“⁹¹ wird beschrieben als

eine von der Kirchenlehre erheblich abweichende, im wesentlichen in den Bahnen der Diesseitsreligion gehende, oft pantheistisch gefärbte, in manchen auch rationalistisch urteilende religiöse Auffassung, wie sie sicher vielen modernen Gebildeten eigen ist.⁹²

Im Zusammenhang mit der Diesseitsreligion gewinnen Begriffe wie „Erfahrung, Selbsterfahrung und vor allem Erlebnis“⁹³ an Wichtigkeit. Der für die Moderne einflussreiche Philosoph Friedrich Nietzsche konstatiert ebenso einen „Sinn- und Metaphysikverlust“⁹⁴ und geht sogar so weit, die Existenz Gottes und die Jenseitsvorstellung zu negieren und sich ausschließlich auf das Diesseits zu fokussieren.⁹⁵ „Gott ist tot Gott bleibt tot“⁹⁶ lässt er Zarathustra sogar verlauten. Die Annahme einer wahren jenseitigen und ewigen Welt lehnt er ab. In Nietzsches Augen ist „das Christentum [...] lebensfeindlich“⁹⁷ und muss deshalb überwunden werden. So sieht man die Erlösung des Menschen „im Sein oder im Dasein; und nur die Erlösung im Dasein,

⁸⁷ Ebd. S. 143.

⁸⁸ Ebd. S. 135.

⁸⁹ Ebd. S. 146.

⁹⁰ Ebd. S. 146.

⁹¹ Ebd. S. 146.

⁹² Schian, Martin zitiert ebd. S. 146.

⁹³ Ebd. S. 147.

⁹⁴ Vietta, Silvio: Das expressionistische Drama. In: Der Deutschunterricht 42. S. 38.

⁹⁵ Eng damit verbunden, ist Nietzsches Theorie des Übermenschen, welche er in *Also sprach Zarathustra* proklamiert. Der Übermensch macht sich keine Hoffnung auf ein Leben im Jenseits, sondern nimmt das Leben so wie es ist und bejaht dasselbe. Der Übermensch steht mit seinem Willen zur Macht im Zentrum. Steigert sich der Wille zur Macht, überwindet sich der Mensch selbst und wird zum Übermenschen. Er stützt sich bloß auf sich und ist somit nicht auf eine Außeninstanz eines Gottes angewiesen. Vgl. Ajouri, Philip: Literatur um 1900. S. 76 ff.

⁹⁶ Nietzsche, Friedrich: Die fröhliche Wissenschaft. Abschnitt „Der tolle Mensch“. Reclam, 2009. S. 141.

⁹⁷ Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. 1886-1918. Band 1. S. 513.

das absolut gesetzte Dasein schien für den Menschen echte Wirklichkeit zu sein.“⁹⁸ Daraus resultiert, dass zunehmend ein optimistischer „Daseinspositivismus“⁹⁹ in die Literatur einfließt und somit zur „Gesellschaftskunst auf der Ebene gegenwärtiger Gesellschaft“¹⁰⁰ wird. In der Zeit des Expressionismus lehnt man die „positive Religion mit ihren festen religiösen Bezügen“¹⁰¹ somit ab. Der Hang zum Mystischen und auch zum Pantheismus hat in diesem Zusammenhang prägenden Charakter. Der Grundgedanke des neuen Menschen, welcher auch in der expressionistischen Literatur aufgegriffen wird, ist Nietzsches Lebensbegriff¹⁰² verpflichtet.

Um die Jahrhundertwende, so verdeutlicht der Theologe Graf, gilt die „Selbsterfahrung des Individuums [...] als entscheidender Ort der Explikation religiöser Gehalte und Gewißheiten.“¹⁰³ In dieser Zeit entstehen Entwürfe „einer nachchristlichen Zukunftsreligion“¹⁰⁴, welche sich mit „religiös formulierten Erlösungsvisionen und Heilserwartungen“¹⁰⁵ verknüpften. Vor allem die verzweifelte „Suche nach Lebenssinn“¹⁰⁶, die das Leben der Menschen um die Jahrhundertwende beherrschen, treibt die Menschen an, sich ein neues religiöses Bild zu schaffen, welches unter dem Begriff der „Zukunftsreligion“¹⁰⁷ zusammengefasst wird. Graf unterstreicht in diesem Zusammenhang:

Je mehr sie sich als entwurzelt erlebten und unter Entfremdungserfahrungen litten, desto mehr suchten sie nach neuen tragenden Fundamenten und einem festen Halt. [...] Je größer das Leiden an der Gegenwart, desto höher der Utopiebedarf.¹⁰⁸

⁹⁸ Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. S. 452.

⁹⁹ Ebd. S. 452.

¹⁰⁰ Ebd. S. 452.

¹⁰¹ Ebd. S. 456.

¹⁰² Das Kapitel 2. 3. 2. beschäftigt sich eingehender mit Nietzsches Theorien.

¹⁰³ Graf, Friedrich Wilhelm: Die Wiederkehr der Götter. Religion in der modernen Kultur. S. 171.

¹⁰⁴ Ebd. S. 175.

¹⁰⁵ Ebd. S. 175.

¹⁰⁶ Ebd. S. 175.

¹⁰⁷ Ebd. S. 176.

¹⁰⁸ Ebd. S. 176.

2. 3. 2. Nietzsches Einflüsse

Der Einfluss der Futuristen¹⁰⁹ auf die Expressionisten spiegelt sich vor allem im Wunsch nach Aktivität und Vitalismus. Auch Nietzsches Vitalismus-Vorstellung prägt die intellektuellen Kreise des frühen 20. Jahrhunderts. So sind „Dynamik, Tempo, Kampf, Kraft, Wille und alle starken, aggressiven Affekte [...] Kennzeichen einer wahrhaft vitalen Existenz.“¹¹⁰

Der Begriff des Lebens ist nicht klar zu definieren – selbst Nietzsche betont „die begriffliche Unfaßbarkeit des Phänomens“¹¹¹ –, allerdings ist er eng verbunden mit dem Begriff des Organischen, welches als „biologisch-kreatürliche[s] Grundprinzip der Natur“¹¹² gilt. Das Leben bezeichnet „das bejahenswerte Dynamische, Irreguläre, Ursprüngliche, Unbedingte, Ganze, Unbeschränkte.“¹¹³ Für Nietzsche bedeutet es Entwicklung, Vorwärtsdrängen und ist somit ein „positiver Wert“¹¹⁴. Es ist „Wille zur Macht“¹¹⁵ und beinhaltet Aktivität, welche stets nach vorne gerichtet ist und sich durch permanenten Tatendrang auszeichnet:

Das Leben in seiner grundsätzlich positiven Bedeutung ist niemals Verharren oder gar Rücktritt; es manifestiert sich gerade in seinem Vorwärtsdrängen, in seiner Tendenz zur Steigerung, zur Überwindung seiner selbst.¹¹⁶

Somit ist der Begriff des Lebens in Nietzsches Sinne keineswegs eine Rückkehr zur Natur, wie es etwa Rousseau mit seiner Idee des „retour à la nature“¹¹⁷ gefordert hatte, sondern beinhaltet stets die Vorstellung von Entwicklung. Deshalb gewinnen Dimensionen wie Aktivität, Schaffen und Tat an Bedeutung. Hiermit verbindet sich der Gedanke, die alte Welt zu überwinden: So spielt die „Überwindung des soeben Geschaffenen“¹¹⁸ eine wichtige Rolle in Nietzsches Philosophie. Die Dynamik des Werdens duldet keine Erstarrung, aus diesem Grund wird die Zerstörung zu einer Notwendigkeit. In diesem Zusammenhang prägt Nietzsche auch den Begriff des

¹⁰⁹ Der Einfluss der Futuristen auf die Expressionisten wird in Kapitel III aufgegriffen und näher erläutert.

¹¹⁰ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 51.

¹¹¹ Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. S. 35.

¹¹² Ebd. S. 36.

¹¹³ Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. S. 76.

¹¹⁴ Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. S. 36.

¹¹⁵ Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. S. 146.

¹¹⁶ Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. S. 36.

¹¹⁷ Vgl. Ebd. S. 36.

¹¹⁸ Ebd. S. 37.

„Dionysischen“¹¹⁹. Der dionysische Mensch berauscht sich am Leben und lebt in einem heiligen Wahnsinn und macht somit die wilde, sinnliche Seite des Lebens aus.

Mit dem Wort „dionysisch“ ist ausgedrückt: ein Drang zur Einheit, ein Hinausgreifen über Person, Alltag, Gesellschaft, Realität, als Abgrund des Vergessens, das leidenschaftlich-schmerzliche Überschwellen in dunklere, vollere, schwebendere Zustände; ein verzücktes Jasagen zum Gesamt-Charakter des Lebens, als dem in allem Wechsel Gleichen, Gleich-Mächtigen, Gleich-Seligen; die große pantheistische Mitfreudigkeit und Mitleidigkeit, welche auch die furchtbarsten und fragwürdigsten Eigenschaften des Lebens gutheißt und heiligt, aus einem ewigen Willen zur Zeugung, zur Fruchtbarkeit, zur Ewigkeit heraus: als Einheitsgefühl der Nothwendigkeit des Schaffens und Vernichtens.¹²⁰

Das Dionysische ist wie ein Zauber, das den Bund zwischen den Menschen wieder zusammenschließt, und das die Natur mit dem Menschen verbindet. Nur wenn der Mensch seinen dionysischen Trieb auszuleben weiß, kann er in der Tat auch Mensch sein. So verdeutlicht Nietzsche in seiner „Geburt der Tragödie“¹²¹:

Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen.¹²²

Der dionysische Mensch wird von Nietzsche auf eine übernatürliche Ebene erhoben: Er fühlt sich „als Gott [...], er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Träume wandeln sah.“¹²³ Hier klingt ebenso Nietzsches Theologie- und Metaphysikkritik mit. So sieht Nietzsche das Christentum, wie er im „Antichrist“¹²⁴ proklamiert, als „Todfeindschafts-Form gegen die Realität, die bisher nicht übertroffen worden ist.“¹²⁵ Der christliche Gott ist „nicht nur eine Lüge, nicht nur ein Irrtum, sondern

¹¹⁹ Vgl. Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. S. 19.

¹²⁰ Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente 14[14]. In: Colli, Giorgio; Montinari,azzino (Hrsg.): Friedrich, Nietzsche: Nachlaß 1887-1889. Kritische Studienausgabe. S. 224.

¹²¹ Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Reclam, 1993.

¹²² Ebd. S. 23.

¹²³ Ebd. S. 23.

¹²⁴ Nietzsche, Friedrich: Antichrist. In: Colli, Giorgio; Montinari,azzino (Hrsg.): Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner. S. 166-254.

¹²⁵ Ebd. S. 197.

ein Verbrechen am Leben.“¹²⁶ Damit stellt Nietzsche den Begriff des Lebens an die Stelle „des alttestamentarischen Gottes“¹²⁷ und will somit

die ein Jenseits verkündende christliche Metaphysik [...] in seiner Philosophie gänzlich eliminieren und durch eine diesseitig ausgerichtete Weltauslegung [...] ersetzen.¹²⁸

Der auf göttliche Ebene erhobene Mensch ist nun nicht mehr Künstler, wie es der Fall bei einem apollinischen Menschen¹²⁹ wäre, er ist nun vielmehr selbst ein „Kunstwerk geworden.“¹³⁰ Nietzsches Lebensbejahung und die christliche Jenseitsvorstellung sind unvereinbar. Aus diesem Grund wird eine „christliche[n] Ethik“¹³¹ seitens des Philosophen kategorisch abgelehnt:

Sein Angriff richtet sich vor allem gegen den Schutz der Lebensschwachen, den das christliche Sittengesetz garantiert, und damit gegen die Unterdrückung der ursprünglichen vitalen Kräfte des Individuums.¹³²

Als solches ist das Leben das höchste Gut des Menschen und laut Nietzsche „Wille zur Macht“¹³³, wie es Zarathustra, „der Fürsprecher des Lebens“¹³⁴ proklamiert. Das Leben, welches „Bewegung, Unruhe, Aktivität“¹³⁵ bedeutet, wird vor allem vom jungen Menschen verkörpert, welcher „Träger der vollen Lebenskraft“¹³⁶ ist. Zarathustra deutet selbst den Begriff des Lebens:

Wo ich Lebendiges fand, da fand ich Willen zur Macht; und noch im Willen des Dienenden fand ich den Willen, Herr zu sein. Dass dem Stärkeren diene das Schwächere, dazu überredet es sein Wille, der über noch Schwächeres Herr sein will: dieser Lust allein mag es nicht entrathen. Und wie das Kleinere sich dem Grösseren hingiebt, dass es Lust und Macht am Kleinsten habe: also giebt sich auch das Grösste sich hin und setzt um der Macht willen – das Leben dran.¹³⁷

¹²⁶ Vietta, Silvio: Zweideutigkeit der Moderne: Nietzsches Kulturkritik, Expressionismus und literarische Moderne. In: Anz, Thomas; Stark, Michael: Die Modernität des Expressionismus. S. 12.

¹²⁷ Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. S. 38.

¹²⁸ Ebd. S. 38.

¹²⁹ Nietzsche erläutert in „Die Geburt der Tragödie“, dass Apollo „als der Gott der bildnerischen Kräften“ auch „zugleich der wahrsagende Gott“ ist. Dieser beherrscht den „Schein der inneren Phantasie-Welt“. Apollo, Sohn des Zeus und der Leto, ist als Lichtgott der Bewahrer der Künste, vor allem aber der Musik. Vgl. Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. S. 28ff.

¹³⁰ Ebd. S. 24.

¹³¹ Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. S. 45.

¹³² Ebd. S. 45.

¹³³ Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. S. 146.

¹³⁴ Ebd. S. 271.

¹³⁵ Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. S.49.

¹³⁶ Ebd. S. 49.

¹³⁷ Nietzsche: Friedrich: Also sprach Zarathustra. S. 147f.

Der Wille zur Macht ist das Grundprinzip menschlichen Handelns und bedeutet ein Über-sich-Hinauswollen, ein Wille zur Selbstüberwindung. Es ist der Wille, „der sich gegen die Lebensverneinung richtet.“¹³⁸ Anders formuliert ist der Wille zur Macht auch der Wille zur „Selbstbejahung des Lebens.“¹³⁹ Somit steht dieser Gedanke ganz nah an der expressionistischen Vorstellung, das Gegenwärtige bzw. Alte zu überwinden, um Neues zu schaffen. Eng mit dem Willen zur Macht verbunden, ist die Idee des „Übermenschen“¹⁴⁰, welche von Nietzsche vorwiegend im Zarathustra proklamiert wird. Zarathustra lässt in seiner Vorrede verlauten: „Ich lehre Euch den Übermenschen. Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll.“¹⁴¹ Die Verwandlung des Menschen ist notwendig geworden, weil Gott tot ist. Der Mensch wird durch Selbstüberwindung zum Übermenschen, welcher das Leben in alle Ewigkeit bejaht und an die Stelle Gottes tritt. Er nimmt das Leben, wie es ist und „entwertet es nicht durch Hoffnungen auf ein Jenseits.“¹⁴² Er verkörpert den „wirklich autonome[n] Menschen.“¹⁴³

In dem Vorwort seines Werkes „Die Geburt der Tragödie“ fordert Nietzsche, „die Wissenschaft unter der Optik des Künstler zu sehn, die Kunst aber unter der des Lebens...“¹⁴⁴ Die Expressionisten verstehen Nietzsches Lebensbegriff als „erhöhte Vitalität, [...] ein gesteigertes Selbsterlebnis im Rausch.“¹⁴⁵ Vor allem Nietzsches Zarathustra ist das „große Rezeptionsereignis der Expressionisten“¹⁴⁶, wobei die Überlegungen zum Aktivismus und Vitalismus eine entscheidende Rolle spielen. Vor allem Nietzsches „Verherrlichung der Lebenskraft“¹⁴⁷ und die „vitalistische Aufbruchssituation“¹⁴⁸ wirken sich auf die Dichter des Expressionismus aus. Für sie bedeutet das Leben ebenso höchstes Gut: Das Alte muss vernichtet werden, damit neues Leben erwecken und sich entfalten kann. So

¹³⁸ Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. 1886-1918. Band 1. S. 514.

¹³⁹ Ebd. S. 514.

¹⁴⁰ Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. S. 14.

¹⁴¹ Ebd. S. 14.

¹⁴² Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. S. 77.

¹⁴³ Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. 1886-1918. Band 1. S. 514.

¹⁴⁴ Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. S. 8.

¹⁴⁵ Hillebrand, Bruno: Literatur und Dichtung (deutschsprachig). In: Ottmann, Henning (Hrsg.): Nietzsche-Handbuch. S. 456.

¹⁴⁶ Ebd. S. 457.

¹⁴⁷ Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. S. 54.

¹⁴⁸ Ebd. S. 54.

wurden freilich weniger die spezifischen Denkinhalte und die metaphysischen Spekulationen nachvollzogen als vielmehr Dynamik der Lebensbewegung, die Nietzsche im Akt des Zerschlagens der *alten Tafeln* zu befreien glaubte und in vielen seiner Schriften [...] dichterisch umschrieb.¹⁴⁹

Tatsächlich durchzieht die Kunst der Jahrhundertwende eine Art Lebenskult, welcher ebenfalls auf die Expressionisten abfärbte. Folglich stehen Motive der Verherrlichung der Jugend, tiefe Ablehnung gegenüber allem Alten, und Triumph des Lebens im Mittelpunkt expressionistischer Dichtung.

2. 3. 3. *Veränderte Sexualmoral, Stellung der Frau und Jugendbewegung*

Im bürgerlichen Bereich macht sich im 19. bzw. am Anfang des 20. Jahrhunderts eine Art „sexuelle Revolution“¹⁵⁰ bemerkbar. Dies ist nicht zuletzt auf die von Freud begründete Psychoanalyse, die Anfänge der Reformpädagogik, aber auch auf die einsetzende Frauenbewegung dieser Zeit zurückzuführen. In der Tat widmet man sich nun neben dem Unterbewusstsein, auch den menschlichen Trieben, welche laut Freud, nicht unterdrückt werden können. Die Frauen wollen „eine Verbesserung der bürgerlichen Stellung in rechtlicher, beruflicher [...] Hinsicht“¹⁵¹ und fordern „ein Stück Emanzipation, also Entlassung aus väterlicher, männlicher Obhut und Vormundschaft.“¹⁵² Mit diesen Gedanken verbindet sich „die individualistische Gleichheitsforderung der Aufklärung, die auf alle vernünftigen Wesen bezogen wurden.“¹⁵³ Eine radikale Form dieser Emanzipation ist die Prostitution, welche als Problem angesehen wird. Die Sexualität wurde bis dahin gänzlich aus dem „alltägliche[n] Normalumgang“¹⁵⁴ herausgedrängt und somit tabuisiert. Thomas Nipperdey verdeutlicht:

Die Sexualmoral spielte eine besonders wichtige Rolle. Selbstbeherrschung, Besonnenheit und Mäßigung, Anstand, Nüchternheit und Arbeitsamkeit, Ordnung und Normalität, das war bürgerliche Tugend. [...] ¹⁵⁵

¹⁴⁹ Ebd. S. 55.

¹⁵⁰ Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. 1886-1918. Band 1. S. 95.

¹⁵¹ Ebd. S. 75.

¹⁵² Ebd. S. 75.

¹⁵³ Ebd. S. 75.

¹⁵⁴ Ebd. S. 95.

¹⁵⁵ Ebd. S. 95.

Das Problem der Prostitution, welches um die Jahrhundertwende vor allem in Groß- und Hafenstädten zunimmt, wird zum öffentlichen „Diskussionsthema“¹⁵⁶ und somit wird die „Tabuisierung von Themen der Sexualität durchbrochen.“¹⁵⁷ Demnach ist es nicht verwunderlich, dass sich die expressionistischen Autoren ebenfalls mit diesem Thema auseinandersetzen. Die Prostituierten, also die Außenseiter der Gesellschaft, finden deshalb als literarische Figuren Eingang in die expressionistische Literatur.¹⁵⁸ Die Schriftsteller der postnaturalistischen Literatur betonen tabubrechend neue „Frauenmythen“¹⁵⁹. Diese sind „dekadent, dämonisch-zauberisch, elementar-naturhaft, femme fatale und femme fragile [...] durch und durch erotisch geprägt und unausgesprochen sexuell.“¹⁶⁰

Neben dem Problem der Prostitution spielt auch die Frage der Homosexualität in dieser Zeit eine wichtige Rolle. Bisher galt die Heterosexualität als Norm, „Homosexualität war nicht nur tabuisiert, sondern unnatürlich, abartig und krankhaft, und so jedes andere sexuell abweichende Verhalten.“¹⁶¹ So prägen auch Hans Blühers Schriften¹⁶², welche vor allem die Legitimität der Homosexualität hervorheben, den Anfang des 20. Jahrhunderts. Es erscheint also nicht verwunderlich, dass auch dieses Thema Eingang in die expressionistische Literatur findet, wollen die Expressionisten doch gerade mit Traditionen brechen und Tabuthemen ansprechen.

Folglich macht sich in der expressionistischen Literatur auch diese sexuelle Revolution bemerkbar. Die Autoren sehen in der Thematisierung solcher Tabuthemen, wie die der Prostitution oder der Homosexualität bspw., ein „Element der Opposition gegen eine dominante Konvention [...]“¹⁶³ Somit stellt das in die expressionistischen Dramen immer wiederkehrende Motiv der Sexualität sicherlich ebenso einen Traditions-, gar Tabubruch dar. Die homosexuellen Gefühle, welche Walter Fessel und seinen Freund Edmund verbinden, stehen für ein ‚Über-Sich-Hinausgehen‘, eine Grenzüberschreitung, wie sie für die expressionistische Literatur typisch ist. Auch Hasenclevers „Sohn“ pflegt eine

¹⁵⁶ Ebd. S. 102.

¹⁵⁷ Ebd. S. 102.

¹⁵⁸ u. a. bei Hasenclever „Der Sohn“ und Sorge „Ein Geschlecht“.

¹⁵⁹ Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. 1886-1918. Band 1. S. 108.

¹⁶⁰ Ebd. S. 108.

¹⁶¹ Ebd. S. 99.

¹⁶² z. B. zum Thema der Wandervogelbewegungen.

¹⁶³ Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. 1886-1918. Band 1. S. 109.

unkonventionelle Beziehung zu einer Prostituierten, was dem Bürger skandalös erscheinen mag und dem Sohn gerade aus diesem Grund verlockender erscheint:

Die Literatur thematisiert die Sexualität und entwickelt ihr gegenüber andere Wertvorstellungen als die im Bürgeralltag geltenden, und damit macht sie die Sexualität zu einem öffentlichen Diskussionsthema und verändert die Wertperspektive.¹⁶⁴

Die zur Zeit der Jahrhundertwende zunehmenden Jugendbewegungen mögen ebenso Einfluss auf die expressionistische Literatur nehmen. War das Leben der Jugendlichen bisher von patriarchalen Normen, sei es in schulischer, familiärer oder auch politischer Hinsicht, bestimmt, so verlangt man nun eine Welt „frei von Parteien und Verbänden.“¹⁶⁵ Die Jugendbewegung „hatte [...] einen freiheitlichen Zug, gegen Traditionalismus und Autorität, für freie Selbstentfaltung.“¹⁶⁶ Es entstehen, seit 1901, sogenannte „Wandervogelbewegungen.“¹⁶⁷ Diese Bünde waren ‚Jungengemeinschaften‘, welche ein für sich neues, freieres Leben entdeckten. Sie grenzten sich ab von den Zwängen der Gesellschaft und wollten ein

alternatives Leben, [...] Freiraum, jenseits der Alltagswelt von Schule und Elternhaus und [...] ihrer müden Normalität und Tristesse, jenseits der Institutionen, jenseits der so unendlich vermittelten bloßen Wortwelt, die in Schule und Elternhaus dominierte, jenseits der sekundären Erfahrungen und Entfremdungen; das war Spontaneität, Betroffenheit, originäre und vitale Erfahrung, das war etwas Echtes jenseits der bürgerlichen Konventionen.¹⁶⁸

Auch die Schulen und somit ebenfalls die Pädagogik kennen am Anfang des 20. Jahrhunderts wichtige punktuelle Reformmomente. Man strebt eine veränderte Pädagogik an, welche sich deutlich von der „Enge und Pedanterie [...], Beschränkungen und [...] autoritäre[r] Untertanenerziehung“¹⁶⁹ abgrenzt. Somit verfolgt man eine „Pädagogik vom Kinde aus“¹⁷⁰ und lehnt die alte Schule ab. Man verlangt um 1900 vor allem eine kind- bzw. jugendgerechte Schule, welche nicht mehr realitätsfern, wie bspw. in Wedekinds „Frühlingserwachen“ dargestellt, ist, sondern auf die Autonomie und Entfaltung des Kindes bzw. Jugendlichen abzielt. Allerdings greifen solche Reformbewegungen in

¹⁶⁴ Ebd. S. 109f.

¹⁶⁵ Ebd. S. 121.

¹⁶⁶ Ebd. S. 109f.

¹⁶⁷ Ebd. S. 119.

¹⁶⁸ Ebd. S. 119.

¹⁶⁹ Ebd. S. 563.

¹⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 565.

Deutschland erst nach dem ersten Weltkrieg, der Begriff ‚Reformpädagogik‘ wird erstmals 1918 erwähnt. Nipperdey verdeutlicht: „Von den Reformbewegungen her tritt das Wilhelminische und Konservative im Normal-Schulsystem vor 1914 noch einmal deutlich hervor [...]“¹⁷¹

Die Jugend- und Frauenbewegungen verfolgen ähnliche Ziele: Man möchte sich von bestehenden gesellschaftlichen Normen emanzipieren und auf sein Recht, ein eigenständiges Leben zu führen, bestehen. Die expressionistischen Autoren machen eben diese historischen Tatsachen für ihre Literatur nutzbar und entwickeln auf diesem Hintergrund eine Gesellschaftskritik in ihren Werken. Indem sie diese Tabuthemen in ihrer Literatur verarbeiten, halten sie der Gesellschaft einen Spiegel vor Augen. Nur dadurch, so glauben sie, kann die Gesellschaft grundlegend reformiert werden. Da die bestehende Gesellschaft allerdings mit Ablehnung und Empörung auf solche Bewegungen reagiert, besteht für die Expressionisten nur eine Möglichkeit: Die ‚alte‘ Welt muss vernichtet werden, damit eine neue, jugendliche entstehen kann.

¹⁷¹ Ebd. S. 568.

2. 4. Zwischenbilanz: Die Bedeutung des literaturhistorischen Hintergrundes für die Expressionisten

Die als krisenhaft empfundenen Modernisierungen um die Jahrhundertwende bringen mit sich, dass das Leben weitgehend als inhalts- und sinnlos gilt. Neben den Erneuerungen, welche das moderne Leben mit sich bringt, spielen aber auch die philosophischen Einflüsse eine bedeutende Rolle und erzeugen in den expressionistischen Dichtern vor allem eine das Leben bejahende, gar feiernde Einstellung. So steht die „vitalistische Thematik“¹⁷² sicherlich in manch expressionistischem Literaturzeugnis im Vordergrund. Nicht nur Nietzsches, sondern auch Bergsons¹⁷³ philosophische Ausprägungen spielen in diesem Sinne eine relevante Rolle. Neben der Verherrlichung des Lebens seitens expressionistischer Autoren prägt die Jugend ebenso deren Dichtung.

Die Sehnsucht nach dem Leben, und damit verbunden auch die Hochschätzung der Jugend, resultieren nicht zuletzt aus dem Gefühl „der Antivitalität der Umwelt“¹⁷⁴, dem „Leiden an den *lebenleeren Tagen*“¹⁷⁵, aber auch

dem Unbehagen an einer Kultur, der man aufgrund ihrer zunehmenden Tendenz zur Verwissenschaftlichung, Rationalisierung, Mechanisierung, Fragmentarisierung und Konventionalisierung vorwarf, den vitalen Kräften und Bedürfnissen des Individuums keine Entfaltung mehr zu gewährleisten oder sie vom Leben zu isolieren.¹⁷⁶

So entspricht die „Sehnsucht nach Ausfüllung des Vakuums, den die geistesgeschichtliche Entwicklung des endenden 19. Jahrhunderts hinterlassen hat“¹⁷⁷, dem Grundmotiv literarischen Schaffens um die Jahrhundertwende.

¹⁷² Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. S. 73.

¹⁷³ Die Gedanken des französischen Philosophen Henri Bergson zur Metaphysik, welche in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts rezeptiert werden, sind nicht Gegenstand vorliegender Arbeit. In diesem Zusammenhang kann allerdings verdeutlicht werden, dass Bergson seine eigene Philosophie als „Philosophie des Lebens“ bezeichnet, was wiederum den Lebenskult expressionistischer Künstler beeinflusst. Auch er schreibt dem Leben „das Fließen, das Strömen“ (Martens, S. 57) als grundlegende Qualität zu und sieht das Werden und Wachsen als Fundamente des Lebens an. In diesem Zusammenhang stehen auch die Tat und das Handeln im Mittelpunkt seiner philosophischen Gedanken. Vgl. Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. S. 55-61.

¹⁷⁴ Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. S. 74.

¹⁷⁵ Ebd. S. 74.

¹⁷⁶ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 54.

¹⁷⁷ Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. S. 75.

Wie sich also deutlich herauskristallisiert, ist die Zeit um 1900 eine Zeit des Umbruchs. Vor allem die Frauen- und Jugendbewegungen prägen das Weltbild der Menschen, genauso wie die industriellen bzw. wirtschaftlichen Erneuerungen. Der Mensch steht plötzlich einer veränderten Wirklichkeit gegenüber, welche er nicht mehr greifen und begreifen kann. Die Welt wird immer komplexer, was die Verwirrung und Orientierungslosigkeit in dem Menschen nur zu verstärken scheint.

3. Expressionismus als Epoche

3. 1. Anfänge und Definition

„Expressionismus“ als Begriff findet sich bereits im 19. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Beschreibung der Malerei.¹⁷⁸ Im Jahre 1911 überträgt Kurt Hiller diesen Begriff auf die Literatur. Er versteht unter Expressionismus ebenso ein programmatisches Ziel: „Wir sind Expressionisten. Es kommt uns wieder auf den Gehalt, das Wollen, das Ethos an.“¹⁷⁹ Demnach legen die Autoren vor allem Wert auf „Umbruch, Aufbruch und neues Erleben.“¹⁸⁰ Friedrich Markus Huebner beschreibt die Epoche als „eine Norm des Erlebens, des Handelns, umfassend also der Weltanschauung.“¹⁸¹ Thomas Anz verdeutlicht, dass sich der Expressionismus „als eine literarische Jugendbewegung“¹⁸² versteht, „die sich selbst in der Tradition des Sturm und Drang und des Jungen Deutschland sah.“¹⁸³ So verfolgen die Expressionisten genauso das Ziel, mit ihrer Literatur etwas zu bewirken, gar zu verändern.

Die Nähe zur Malerei wird auch durch die Tatsache unterstrichen, dass die Expressionisten wichtige Anregungen für ihre Kunst vom sogenannten Futurismus, einer italienischen Kunstbewegung, bezogen. Gemeinsam haben die Expressionisten und Futuristen, dass sie

das konventionelle statische Bild in Bewegung und *dinamismo* auflösen,
die Schönheit der Geschwindigkeit, die Simultaneität der
Seelenzustände ausdrücken¹⁸⁴

wollten. Der Einfluss des Futurismus wird zugleich deutlich, wenn man die Gemeinsamkeiten zwischen expressionistischer Dichtung und den Forderungen aus den Manifesten Marinettis, welcher als Begründer des italienischen Futurismus gilt, näher

¹⁷⁸ Bereits 1901 kursiert der Begriff Expressionismus in Frankreich und bezeichnet vor allem die anti-impressionistische Malerei. Vgl. Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. S. 49.

¹⁷⁹ Beutin, Wolfgang; Ehlert, Klaus; u. a. (Hrsg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. S. 367.

¹⁸⁰ Ebd. S. 367.

¹⁸¹ Huebner, Friedrich Markus: Der Expressionismus in Deutschland. In: Best, Otto (Hrsg.): Theorie des Expressionismus. S. 37.

¹⁸² Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 79.

¹⁸³ Ebd. S. 79.

¹⁸⁴ Leiß, Ingo; Stadler, Hermann: Deutsche Literaturgeschichte. Wege in die Moderne. 1890-1918. S. 313.

betrachtet. In diesen fordert er „einen völligen Bruch mit der Tradition, auch über spezifisch künstlerische Ziele hinausgehend.“¹⁸⁵

Allgemein kann die Zeit des Expressionismus¹⁸⁶ als Gegenbewegung zu Impressionismus und Naturalismus definiert werden. Im Gegensatz zur impressionistischen Kunst, welche sich vor allem auf die sprachliche Gestaltung der wahrgenommenen Empfindungen konzentriert, bricht der Expressionismus

mit dem Prinzip der Nachahmung von Wahrnehmungen und gestaltet statt dessen Formen, in denen der konstruktive Eigensinn des Bewusstseins zum Ausdruck kommt.¹⁸⁷

Als Hauptunterschied zu diesen Epochen versteht sich der Expressionismus nämlich als aktivistische Bewegung. Man beschränkt sich nicht mehr auf die passive Wahrnehmung, sondern verwirklicht sich im aktiven Bewusstsein.¹⁸⁸ So umschreibt es auch der Expressionist Kasimir Edschmid:

Es kamen die Künstler der neuen Bewegung. Sie gaben nicht mehr die leichte Erregung. Sie gaben nicht mehr die nackte Tatsache. Ihnen war der Moment, die Sekunde der impressionistischen Schöpfung nur ein taubes Korn in der mahlenden Zeit. Sie waren nicht mehr unterworfen den Ideen, Nöten und persönlichen Tragödien bürgerlichen und kapitalistischen Denkens. Ihnen entfaltete das Gefühl sich maßlos. Sie sahen nicht. Sie schauten. Sie photographierten nicht. Sie hatten Gesichte. Statt der Rakete schufen sie die dauernde Erregung. Statt dem Moment die Wirkung in die Zeit. Sie wiesen nicht die glänzende Parade eines Zirkus. Sie wollten das Erlebnis, das anhält. Vor allem gab es gegen das Atomische, Verstücker der Impressionisten nun ein großes, umspannendes Weltgefühl. In ihm stand die Erde, das Dasein als eine große Vision. Es gab Gefühle darin und Menschen. Sie sollten erfaßt werden im Kern und im Ursprünglichen.¹⁸⁹

Edschmid sieht im Nachzeichnen der Wirklichkeit eine passive Handlung, welche von den Expressionisten aufgrund der Selbsterschaffung der Realität in eine aktive Bewegung

¹⁸⁵ Ebd. S. 313.

¹⁸⁶ In der Literatur ist es umstritten, den Expressionismus als Epoche zu verstehen. Man spricht eher von der *Zeit des Expressionismus* oder vom *expressionistischen Jahrzehnt*. (Vgl. Anz, Thomas. S. 9f.) Allerdings wird in der Sekundärliteratur auch häufig darauf hingewiesen, dass der Expressionismus aufgrund besonderer Stilmerkmale deutlich als Epoche abgrenzbar ist. In dieser Arbeit, welche das Ziel verfolgt, diese Merkmale aufzuweisen, wird der Expressionismus als Epoche bezeichnet und verstanden.

¹⁸⁷ Krause, Frank: Literarischer Expressionismus. S. 41.

¹⁸⁸ Vgl. Ebd. S. 41.

¹⁸⁹ Edschmid, Kasimir: Über den dichterischen Expressionismus. In: Best, Otto (Hrsg.): Theorie des Expressionismus. S. 56f.

umschwingt.¹⁹⁰ Den Expressionisten ist es folglich wichtig, dass die Realität nicht mehr bloß abgezeichnet wird, der Dichter soll sich seine Welt nämlich konstruieren. Nur somit wird er dem Postulat der „aktiven Konstruktion der Wirklichkeit“¹⁹¹ gerecht. Im Gegensatz zum Naturalismus, welcher die Realität bloß wiedergibt, ist der Expressionismus „alogisch und intuitiv“¹⁹². Kasimir Edschmid weist der Kunst in diesem Zusammenhang eine besondere Funktion zu, „sie ist ohne gewohnte Psychologie.“¹⁹³ Außerdem richtet er sich nicht auf das bürgerliche Individuum, sondern auf den Menschen. Unter Mensch versteht er das Individuum, das nicht mehr an „Pflicht, Moral, Gesellschaft, Familie“¹⁹⁴ gebunden ist, sondern sich von jeglichen bürgerlichen Schranken emanzipiert und seine grenzenlose Freiheit genießen kann.

Auch Martini verweist auf das expressionistische Gebot nach Dynamik und Bewegung und nennt die expressionistische Literatur eine „aktiv-dynamische Strömung“¹⁹⁵, welche zur Tat drängt. Es handelt sich um eine Dichtung, die „eine umstürzende Kraft werde, eine auslösende, formende Energie.“¹⁹⁶ Demnach steht die expressionistische Dichtung in einem völlig neuartigen Licht:

Ausdruckskunst wollte die neue Bewegung: nicht mehr Versklavung des schöpferischen Künstlers an die abbildende Nachahmung der Dinge, die nur noch als eine schablonenhafte Wiederholung, als lähmende Begrenzung der souveränen Kraft des Schöpferischen Menschen erschien.¹⁹⁷

Dieses Zitat fasst das Hauptmotiv des Expressionismus prägend zusammen und grenzt ihn ganz deutlich von beobachtenden, spiegelnden Epochen wie Naturalismus oder Impressionismus ab.

¹⁹⁰ Vgl. Ebd. S. 56f.

¹⁹¹ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 7.

¹⁹² Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. S. 49.

¹⁹³ Edschmid, Kasimir: Über den dichterischen Expressionismus. In: Best, Otto (Hrsg.): Theorie des Expressionismus. S. 60.

¹⁹⁴ Ebd. S. 59.

¹⁹⁵ Martini, Fritz: Der Expressionismus als dichterische Bewegung. In: Rötzer, Hans Gerd (Hrsg.): Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus. S. 148.

¹⁹⁶ Ebd. S. 148.

¹⁹⁷ Ebd. S. 152.

Expressionistisch nannte man deshalb vorerst die „Malerei eines Cézanne, Van Gogh, Matisse“¹⁹⁸,

weil sie statt einer Kunst des realistisch Gegenständlichen oder subjektiven Impressionen eine Kunst des stärksten eigenkünstlerischen Ausdrucks ausbildeten.¹⁹⁹

Aufgrund ähnlicher Ziele und Ideen ist es nunmehr deutlich, warum der Begriff ‚Expressionismus‘ aus der Malerei entnommen wurde. In diesem Zusammenhang spielt das künstlerische Empfinden und dessen Ausdruck eine wichtige Rolle: Der expressionistische Künstler entfernt sich, wie bereits verdeutlicht, vom bloßen Abschreiben der Wahrnehmungen, für ihn ist die „Dichtung Tat [...], Führung, eine auslösende und schöpferische Aktivität.“²⁰⁰

Auch in den USA sind die ‚Expressionists‘ derweil eine Gruppe von Autoren, die sich dadaistisch gebärden und durch einen überhöhten Pathos negativ auffallen. Krause verweist zwar darauf, dass diese Gruppe wahrscheinlich wenig Einfluss auf den deutschen Expressionismus hatte, als Gemeinsamkeit allerdings die Betonung „künstlerischen Ausdruck[s] einer aktiven, nämlich ordnenden, begehrenden oder stark wertenden Innerlichkeit“²⁰¹ hervorzuheben ist.

Auch wenn das Gegensatzpaar aktiv und passiv ein wichtiges Merkmal expressionistischer Literatur ist, so wird der Bruch mit der Tradition nicht nur inhaltlich, sondern auch auf formaler Ebene eingeleitet. In diesem Zusammenhang wird eine nähere Betrachtung von Jakob van Hoddis‘ Gedicht „Weltende“²⁰² von 1910, welches häufig mit dem Beginn des Expressionismus in Verbindung gebracht wird, Aufschlüsse liefern können. So steht dieser 1911 in der Zeitschrift „Der Demokrat“ und als Eröffnungsgedicht von Kurt Pinthus „Menschheitsdämmerung“²⁰³ erschienene lyrische Text nicht zuletzt sowohl für den formalen als auch den inhaltlichen Bruch mit überlieferten Normen. Bereits der Titel des Gedichtes verweist auf die zur der Zeit herrschende apokalyptische Grundstimmung. Außerdem wird bereits im ersten Vers auf

¹⁹⁸ Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. S. 556.

¹⁹⁹ Ebd. S. 556.

²⁰⁰ Martini, Fritz: Der Expressionismus als dichterische Bewegung. In: Rötzer, Hans Gerd (Hrsg.): Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus. S. 148.

²⁰¹ Krause, Frank: Literarischer Expressionismus. S. 41.

²⁰² Hoddis, Jakob van: Weltende. In: Pinthus, Kurt: Menschheitsdämmerung. S. 39.

²⁰³ Pinthus, Kurt: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Rowolth. Reinbek bei Hamburg, 1959.

das herbeigesehnte Ende des Bürgertums und dem damit verbundenen Wunsch nach Erneuerung der Menschheit, verwiesen: „Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut.“²⁰⁴ Die Untergangsstimmung verstärkt währenddessen den Wunsch nach Erneuerung des Menschen und der gegenwärtigen Welt.

In der neuen Technik des Reihungsstils²⁰⁵ verfasst, berücksichtigt Hoddiss‘ Gedicht aber die traditionellen formalen Kriterien nicht mehr:

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei,
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.²⁰⁶

Auch wenn Metrum und Reimschema²⁰⁷ regelmäßig sind, so bricht Hoddiss insofern mit der Tradition, dass er durch Aneinanderreihung verschiedener Ideen ein Simultangedicht verfasst. Die Untergangsvision, welche sich in diesem Gedicht manifestiert, ist für die Zeit typisch, am Ende des Gedichtes liegt eine ‚Scherbenwelt‘ vor den Augen des Lesers. Hier kann nur noch der Wunsch nach Erneuerung stehen, welcher auch von den Dramatikern häufig in ihren Texten in Form der Geburt eines neuen Menschen aufgegriffen wird.

So übertragen sich die lyrischen Motive ebenso auf die Dramatik: Inhaltlich wird vor allem der Vater-Sohn und der Bürger-Künstler-Konflikt aufgegriffen, welcher repräsentativ für den Bruch mit alten Normen steht. Auf formaler Ebene bedienen sich die Dramatiker, wie auch die Lyriker, meist neuer Strukturen, wie etwa dem Gerüst des Stationendramas. Die von Kurt Pinthus 1919 veröffentlichte Lyrik-Anthologie „Menschheitsdämmerung“²⁰⁸ steht repräsentativ für die „Untergangsvisionen und die

²⁰⁴ Hoddiss, Jakob van: Weltende. In: Pinthus, Kurt: Menschheitsdämmerung. S. 39.

²⁰⁵ Dass der Reihungsstil für die expressionistische Lyrik charakteristisch ist, spiegelt nicht zuletzt die Verarbeitung komplizierter, verschiedene Eindrücke einfangende Wahrnehmung der Menschen in der Großstadt wider. Da die expressionistische Lyrik allerdings nur am Rande thematisch in die Arbeit einfließt, wird an dieser Stelle auf eine genauere, detaillierte Charakterisierung stilistischer Merkmale dieser Gattung verzichtet.

²⁰⁶ Hoddiss, Jakob van: Weltende. In: Pinthus, Kurt: Menschheitsdämmerung. S. 39.

²⁰⁷ Jambische Verse, umarmender Reim und Kreuzreim.

²⁰⁸ Pinthus, Kurt: Menschheitsdämmerung. Ernst Rowohlt Verlag. Berlin, 1961.

Aufbruchshoffnungen der Epoche.“²⁰⁹ So sind es vor allem die jungen Autoren, denen es darum geht, sowohl inhaltlich als auch formal eine Gegenbewegung zur Epoche des Naturalismus zu schaffen.

Auch Edschmid Kasimir grenzt die expressionistische Literatur von Epochen wie Naturalismus und Impressionismus in seinem Aufsatz „Über den dichterischen Expressionismus“ klar ab. Ihm geht es vor allem um ein

neues Weltbild [...], das nicht mehr teil hatte an jenem nur erfahrungsgemäß zu erfassenden der Naturalisten, nicht mehr teil hatte an jenem zerstückelten Raum, den die Impression gab, das vielmehr einfach sein mußte, eigentlich, und darum schön.²¹⁰

Aufgabe der Kunst ist laut Kasimir Edschmid, dass die Welt neu erschaffen wird. Es entsteht in dieser Zeit also unter den jungen Autoren eine Sehnsucht, alles Alte zu vernichten, um Neues zu erschaffen. Dies spiegelt sich vor allem in der „Literatur der Söhne – gegen die Väter“²¹¹ wider. Hier werden die alten Normen, so zum Beispiel die klischeehaften Geschlechterrollen, in Frage gestellt. Außerdem wird „das Mannsein als ökonomische Fähigkeit definiert“²¹² mehrmals in der Literatur relativiert, indem die Söhne sich vorzugsweise für ihre künstlerischen Neigungen aussprechen und nicht den gewohnten bürgerlichen Berufen nachgehen wollen.

Die Bewegung des Expressionismus hat aber auch ein „politisch-programmatische[s] Interesse“²¹³. Vor allem die am 1. Oktober 1917 von der Schriftstellerin Bess Brenck Kalischer gegründete „Expressionistische Arbeitsgemeinschaft Dresden“ fordert einen „Protest gegen das, was außen geschieht“²¹⁴ in der künstlerischen Arbeit seiner Mitglieder.²¹⁵ Auch dieses Postulat findet sich in der Literatur wieder, vor allem in den revolutionären Gedanken der jungen Leute, welche den epigonalen, verkrusteten Ideen der vorigen Gesellschaft gegenüberstehen.

²⁰⁹ Beutin, Wolfgang; Ehlert, Klaus; u. a. (Hrsg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. S. 368.

²¹⁰ Edschmid, Kasimir: Über den dichterischen Expressionismus. In: Best, Otto F. (Hrsg.): Theorie des Expressionismus. S. 57.

²¹¹ Beutin, Wolfgang; Ehlert, Klaus; u. a. (Hrsg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. S. 368.

²¹² Ebd. S. 369.

²¹³ Ebd. S. 367.

²¹⁴ Ebd. S. 367.

²¹⁵ Vgl. Ebd. S. 367.

3. 2. Die Außenseiterrolle einer jungen Generation expressionistischer Dichter

Es ist vor allem eine junge Generation, eine Art Jugendbewegung, die sich als „Jüngst-Berliner des Neuen Clubs für eine neue Generation“²¹⁶ hält. So werden die meisten um 1890 geboren und sind demnach 1910, mit dem Beginn des Expressionismus, zirka zwanzig Jahre alt. Außerdem entstammen viele unter ihnen einem gut bürgerlichen Stand und haben ein hohes Bildungsniveau erreicht. Die Tatsache, dass die Dichter oftmals dem bürgerlichen Milieu²¹⁷ entstammen, bewegt sie dazu, sich gegen das Bürgertum zu stellen und dieses anzuklagen, nicht zuletzt, weil sie sich hier „fremd fühlten.“²¹⁸ Auch Martini unterstreicht, dass „der Staat, der Bürger und die Mechanik des Technischen [...] die großen Gegenmächte der neuen Jugend“²¹⁹ sind. Folglich empfinden sich viele als Außenseiter, was ihre „Antibürgerlichkeit“²²⁰ weiterhin verstärkt. Enttäuscht darüber, dass die sich als avantgardistisch erklärten Naturalisten keinen erwähnenswerten künstlerischen Umbruch schafften, entsteht in den Expressionisten ein gewisser Radikalismus. Demnach haben sie Folgendes gemeinsam:

Die Hochspannung und der Radikalismus des Gefühls, der Wille zur Wandlung. Gemeinsam war auch das große Thema: Untergang und Zukunft der Zeit, die Klage um und die Sehnsucht nach dem Menschen. Und diese Generation an der Schwelle des Krieges fühlte sich als Jugend, als ein neu beginnendes, aber von dunklen Bedrohungen überschattetes, als ein früh erschüttertes und zerstörtes Geschlecht.²²¹

Damit verbunden, stellt sich vor allem die negative Darstellung des Bürgertums in den Mittelpunkt der Gesellschaftskritik, vorzugsweise in der dramatischen Dichtung.²²² Vor allem die Jugend wird zum Problem: Lebte die bürgerliche Jugend bisher „intensiv schulbezogen“²²³, will sie sich nun von äußeren Zwängen lösen und ihr eigenes Leben bestimmen. Demnach wollen die jungen Menschen auch nicht mehr so werden wie die

²¹⁶ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 31.

²¹⁷ Wie immer wieder in der Forschungsliteratur verdeutlicht wird, gehörte die expressionistische Dichtergeneration der oberen Mittelschicht an. Die Eltern waren überwiegend Beamte und genossen einige Vorzüge, welche bzw. Arbeiter nicht gegeben waren. Vgl. Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. S. 92.

²¹⁸ Müller, Ulrich: Avantgarde und Expressionismus. In: Bark, Joachim; Steinbach, Dietrich; Wittenberg, Hildegard (Hrsg.): Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreichs. S. 83.

²¹⁹ Martini, Fritz: Der Expressionismus als dichterische Bewegung. In: Rötzer, Hans Gerd (Hrsg.): Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus. S. 145.

²²⁰ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 75.

²²¹ Martini, Fritz: Der Expressionismus als dichterische Bewegung. In: Rötzer, Hans Gerd (Hrsg.): Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus. S. 140.

²²² Vgl. Ebd. S. 75.

²²³ Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. 1886-1918. Band 1. S. 116.

Erwachsenen, sondern verneinen die ihnen auferlegten Bestimmungen des Elternhauses und der Schule: Aus diesem Grund wird auch die Berufswahl, die von den Erwachsenen, und vor allem von den Vätern vorgegeben wird, nicht mehr angenommen. Dies gilt ebenfalls für die „Tabuisierung der Sexualität“²²⁴, welches die Jugendlichen „von den Eltern entfremdet.“²²⁵ In diesem Zusammenhang gilt es vor allem, die „obstinate Verbohrtheit ins Gegebene“²²⁶, aber auch „Dummheit, Aufgeblasenheit, Strebertum, Kriechertum, Ungeist und Stagnation“²²⁷ zu bekämpfen. Daher werden die unterschiedlichen Lebensauffassungen der jungen und alten Generation vor allem in Vater-Sohn-Konflikten ausgetragen. In Fritz von Unruhs „Ein Geschlecht“ klagt ein Sohn allerdings auch seine Mutter an. Es geht eigentlich darum, dass „die Familie [...] in der Literatur des Expressionismus zugleich als Vermittlungsinstanz und als Modell patriarchaler Verhältnisse“²²⁸, die es zu durchbrechen gilt, fungiert. Vorwiegend klagen die Söhne allerdings gegen ihre Väter, die Künstler gegen die Bürger, welche sie in ihrer Entwicklung und persönlichen Entfaltung hemmen. Das Leiden der jungen Künstler an der Zeit und an der wilhelminischen, konservativen Gesellschaft spiegelt sich somit in der expressionistischen Literatur wider:

Die relative Stabilität der Verhältnisse empfanden sie als Sinnleere und Beziehungslosigkeit. Ihre Entfremdung vom Zeitgeist war eine existentielle Krise, die zur Selbstreflexion, ja Selbstquälerei zwang; Vater-Sohn-Konflikte, Identitätsprobleme, Vereinsamung und Außenseitertum oder der Konflikt zwischen Enthusiasmus und Anpassung waren bevorzugte Themen dieser Generation [...].²²⁹

So versteht auch die expressionistische Jugend sich als Opfer der modernen Zeiten, welche mit althergebrachten Normen korrelieren und nicht mehr überwunden werden können. Nur, indem sich die expressionistischen Protagonisten von allem Alten loszureißen versuchen, wird die Möglichkeit, einer besseren, freieren Zukunft entgegenzublicken, eröffnet. Somit kommt es in Deutschland zu dem, „was wir Jugendbewegung nennen, zu Aufbruch und Protest der Jugend.“²³⁰ Dieser Aufbruch, gar Protest spiegelt sich eindeutig in der expressionistischen Literatur, welche sich als Ziel

²²⁴ Ebd. S. 117.

²²⁵ Ebd. S. 117.

²²⁶ Rilla zitiert nach Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 76.

²²⁷ Ebd. S. 76.

²²⁸ Ebd. S. 81.

²²⁹ Müller, Ulrich: Avantgarde und Expressionismus. In: Bark, Joachim; Steinbach, Dietrich; Wittenberg, Hildegard (Hrsg.): Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreichs. S. 83.

²³⁰ Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. 1886-1918. Band 1. S. 118.

setzt, mit althergebrachten Normen zu brechen und flüchtet in eine alternative Welt, welche Freiheit und Selbstentfaltung zulässt.

Die expressionistische Literatur erhebt also für sich, wie bereits erwähnt, den Anspruch des Traditionsbruchs, welcher bereits in der Motivik des Generationenkonfliktes anklingt. Durch die Vernichtung des Alten kann Neues geschaffen, also auch mit Traditionen gebrochen werden. Mit diesem Anspruch stehen die expressionistischen Künstler „im Gegensatz zum herrschenden Zeitgeschmack, der sie entweder nicht beachtet oder über sie empört ist.“²³¹ Gemeinsam ist den Autoren der Gedanke des Fortschritts, welcher sich als modernes, avantgardistisches Moment der Kunst ausprägt. So schaffen sie als Vertreter einer ‚Ausdruckskunst‘ eine Abgrenzung zu Naturalismus oder Realismus, wie sie bereits Kasimir Edschmid in seinem programmatischen Essay „Über den dichterischen Expressionismus“²³² propagierte.

²³¹ Müller, Ulrich: Avantgarde und Expressionismus. In: Bark, Joachim; Steinbach, Dietrich; Wittenberg, Hildegard (Hrsg.): Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreichs. S. 75.

²³² Die Ausführungen von Kasimir Edschmid sind bereits in Kapitel 3. 1. erläutert worden.

4. Der Bruch mit Traditionen: Inhaltliche und stilistische Kennzeichen expressionistischer Dramatik

4. 1. Themen und Schlüsselbegriffe und –figuren

4. 1. 1. Schlüsselfiguren: Bürger-Künstler, Väter-Söhne, Außenseiter der Gesellschaft

Neben den häufig wiederkehrenden Figuren des Bürgers und des Künstlers bzw. des Vaters und des Sohnes treten in expressionistischen Dramen auch mehrfach ‚Außenseiter der Gesellschaft‘ auf. Der sogenannte „fünfte Stand“²³³ der Irren, Kranken, Huren, Gefangenen und Landstreicher wird somit ebenfalls zum Bestandteil expressionistischer Dichtung. In Sorges „Der Bettler“ bspw. wird ein Einblick in die Gesellschaft der Jahrhundertwende ermöglicht, wobei neben Kellner, Krankenschwester und Kritiker auch ‚Kokotten‘ eine Rolle spielen. Außerdem erlebt Hasenclevers „Sohn“ mit der Dirne Adrienne seine ersten sexuellen Erfahrungen. Ajouri verdeutlicht, dass die Gemeinsamkeit von „Künstler, Irrer und Sohn“²³⁴ die Außenseiterposition in der Gesellschaft ist, was „einen Blick von außen auf die Gesellschaft“²³⁵ ermöglicht. Darüber hinaus stehen Figuren wie „Tiere, Kinder, Wilde oder Irre“²³⁶ ebenso für den Lebens- bzw. Vitalismuskult, welcher die expressionistischen Dichter maßgeblich prägt. Sie sind frei von allen „lebensfeindlichen Disziplinierungszwängen der Zivilisation“²³⁷ und verkörpern somit das Leben per se. Dass der Jüngling gerade mit einer Dirne seinen ersten Liebesakt vollzieht, symbolisiert den Wunsch des Sohnes, sich von jeglichen bürgerlich-konservativen Normen und demnach auch vom Vater zu lösen, der dem Sohn den Umgang mit Frauen gänzlich verbietet. Durch die sexuelle Erziehung, welche Adrienne ihm ermöglicht, macht der Sohn einen weiteren Schritt in Richtung Freiheit.

Wie Erika Runge verdeutlicht, sind „Väterliches und Bürgerliches [...] dem Drama des Expressionismus symbolhaft identisch.“²³⁸ Der materialistische Bürger wird ebenfalls zum „Repräsentanten des nichtsittlichen Staates.“²³⁹ Er „ist [...] nur Mittel, um die

²³³ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 76.

²³⁴ Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. S. 93.

²³⁵ Ebd. S. 93.

²³⁶ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 55.

²³⁷ Ebd. S. 55.

²³⁸ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 35.

²³⁹ Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. S. 560.

Menschen in Automaten zu verwandeln, damit sie ihre Pflicht tun.“²⁴⁰ Er wirkt lähmend auf die Interessen der Künstler und Söhne, nicht zuletzt, weil der „Mensch [...] durch die Pflicht gefesselt wird.“²⁴¹

[...] dieser Bürger hat sich ein Instrument geschaffen, das seine Macht zu behaupten hilft: den Staat. Der Staat gehört dem Bürger, verkörpert ihn und ist Mittel des Bürgers gegen den Menschen.²⁴²

Der Mensch versteht den Staat als „Verkörperung des Nichtmenschlichen.“²⁴³ Somit ist ein Konflikt zwischen beiden Parteien unausweichlich, der Aufstand gegen die Väter bedeutet in diesem Zusammenhang „Befreiung des Menschen.“²⁴⁴ Wie Otto Mann erklärt, wird der Bürger zum Auslöser für die Entartung der Familienordnung²⁴⁵: „Gatten, Eltern und Kinder, die Geschwister“²⁴⁶ bekämpfen sich. Der Bürger wird zum Vertreter nichtmenschlicher Werte, der ‚menschliche Mensch‘ findet seine Entsprechung nur im „Außerbürgerlichen oder Außerstaatlichen“²⁴⁷. Als Vertreter der bürgerlichen Normen treten machthabende, patriarchalische Väter auf, die zur Inkarnation des Spießbürgers bzw. des Philisters werden und das Leben ihrer Söhne nach tyrannischen Prinzipien diktieren. Vor allem aus Angst, den eigenen Stand nicht weiterzuführen, gar zu verbessern, werden die Väter zu Despoten innerhalb der familiären Umgebung und unterdrücken jeglichen Entwicklungsversuch der jungen Generation. Sie drängen ihre Söhne in eine Außenseiterrolle, um sie von sich abhängig zu machen. Nur durch diese Abhängigkeit können sie ihre Söhne kontrollieren, um die Weiterführung des eigenen Berufes sichern zu können.

So ist auch die Tätigkeit des Künstlers aufs Äußerste verpönt. Künstler werden von den Bürgern als Unfähige angesehen, welche nicht für ihren eigenen Lebensunterhalt sorgen und demnach den bürgerlichen Stand nicht fortführen können. Der Hang zur Antibürgerlichkeit drängt den Künstler in eine Außenseiterrolle, aus welcher er mit aller Konsequenz auszubrechen versucht.

²⁴⁰ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 37.

²⁴¹ Ebd. S. 37.

²⁴² Ebd. S. 36.

²⁴³ Ebd. S. 37.

²⁴⁴ Ebd. S. 35.

²⁴⁵ Vgl. Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. S. 560.

²⁴⁶ Ebd. S. 560.

²⁴⁷ Ebd. S. 560.

4. 1. 2. Die Erlöserfigur: Die Geburt des neuen Menschen

Die an den Rand der Gesellschaft rückenden Künstler und expressionistischen Söhne sehnen sich nach einer neuen Welt, in der andere Prinzipien als die starren bürgerlichen dominieren. Die Künstler sehen in dem neuen Menschen gar den modernen Menschen: „Er war maßgeblich Bestandteil ihrer Selbstbeschreibung wie ihrer künstlerischen Praxis. Und der Erneuerungsanspruch war umfassend.“²⁴⁸ Daraus zu schließen ist, dass die Autoren sich ebenso als neue, moderne Menschen sahen, die mit den Traditionen zu brechen versuchen. Karl Otten proklamiert 1918 in den Neuen Blättern für Kunst und Dichtung:

Der Expressionismus war nicht die neue Form, sondern auch Ausdruck einer Verzweiflung Ungläubiger, die ratlos geduckt sich den Tag des Gerichts im Toben ihrer subjektiven Empfindungen zu übertäuben suchten. Versprengt in vielen, wie Keim einer neuen Seele eines neuen Menschen, leuchtet Hoffnung auf bessere Zukunft.²⁴⁹

Demnach stellt das Konstrukt des neuen Menschen für den Expressionisten nicht nur eine ‚formale Innovation‘ dar, sondern gilt als Hoffnungsträger auf dem Weg in eine neue, bessere Welt. Aufgabe des neuen Menschen ist es, „die Begriffe, die durch den Bürger eines menschlichen Inhalts entleert sind, wieder mit neuem Leben zu füllen.“²⁵⁰ In diesem Zusammenhang sollte vorab verdeutlicht werden, dass die Erlösungssehnsucht auch immer mit dem Gedanken einer Apokalypse verbunden ist. Dies unterstreicht Klaus Vondung in seinem Aufsatz „Mystik und Moderne. Literarische Apokalyptik in der Zeit des Expressionismus“²⁵¹, wenn er behauptet: „Lust am Untergang und Wille zur Vernichtung gehören mit zur Erlösungssehnsucht der Apokalypse.“²⁵² Im Unterschied zum christlichen Glauben soll aber nicht Gott eingreifen und die Menschen erlösen, sondern der Mensch selbst. So tritt der junge Mensch in der expressionistischen Literatur häufig als diese Erlöserfigur, nach der man verlangt, auf.

²⁴⁸ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 44.

²⁴⁹ Otten, Karl zitiert ebd. S. 44.

²⁵⁰ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 38.

²⁵¹ Vondung, Klaus: Mystik und Moderne. Literarische Apokalypse in der Zeit des Expressionismus. In: Anz, Thomas; Stark, Michael: Die Modernität des Expressionismus. S. 142 – 150.

²⁵² Ebd. S. 143.

Der Stellenwert der Religion kann deshalb hier nicht außer Acht gelassen werden. Vietta und Kemper²⁵³ unterstreichen die Verbindung zwischen der Strukturkrise der Menschen und dem Wunsch nach Erlösung und apokalyptischen Zuständen.

So wird hervorgehoben, dass

die expressionistische Beschwörung eines ‚neuen Menschen‘ nicht isoliert werden kann aus dem Spannungsfeld der Epoche, insofern sie selbst nur eine Re-aktion ist auf die ebenfalls und vor allem in der frühen Phase des Expressionismus zur Darstellung kommende schwere Strukturkrise des modernen Ich. Letztlich ist die Lehre von der Erneuerung des Ich nur zu verstehen vor dem Hintergrund der Erfahrung der Ichdissoziation, die ihrerseits vielfältig motiviert ist.²⁵⁴

Aufgrund der Moderneerfahrungen in den Großstädten, der Industrialisierung, dem zunehmenden Identitätsverlust und der prägenden Kriegserfahrungen entwickeln die Expressionisten ein negatives Bild der Welt und sehnen sich deshalb eine radikale Erneuerung derselben herbei. Sie träumen von Wandlung und Wiedergeburt eines neuen, beseelten Menschen, von der Abkehr und Zerstörung alles Alten und der Auferstehung des Neuen. Im 20. Jahrhundert wird aus diesem Grund „das Konstrukt des Neuen Menschen“²⁵⁵, welches zwar schon alt ist, zu einer Art „Obsession.“²⁵⁶ Aus der gegenwärtigen Welt, welche „Ekel, Angst, Langeweile, Verzweiflung oder Hass“²⁵⁷ hervorruft, gilt es auszubrechen, um diese zu überwinden. Der Expressionismus ist auf diesem Hintergrund „erfüllt vom Ethos der Veränderung.“²⁵⁸ Man möchte die Welt überwinden, indem ein neuer Mensch, ein Erlöser geboren wird. Aus diesem Grund gilt es

den Menschen selbst zu ändern, der sich eine Welt schuf, in der die Menschen entwürdigt oder beschränkt werden, der sich in völlige Abhängigkeit von seiner Schöpfung begab – doch nicht die Welt in der er lebt. Deshalb wird das Recht der Jugend, Verkörperung des absolut Neuen, proklamiert.²⁵⁹

²⁵³ Vietta, Silvio; Kemper, Hans-Georg: Expressionismus. München, 1975.

²⁵⁴ Ebd. S. 18.

²⁵⁵ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 44.

²⁵⁶ Ebd. S. 44.

²⁵⁷ Ebd. S. 45.

²⁵⁸ Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. S. 9.

²⁵⁹ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 33.

Der Wunsch nach Befreiung von allem Alten und die apokalyptischen Visionen, welche die expressionistischen Dichter in ihrer Literatur postulieren, sind verbunden mit der Lust, alles zu vernichten. Demnach verbrüdernd sich ihre Gedanken auch mit der Dimension der Gewalt. Diese Motive finden sich nicht nur in der expressionistischen Dramatik, sondern durchaus auch in lyrischen Texten. In diesem Zusammenhang wird

Befreiung der menschlichen Seele [...] das große und eigentlich einzige Anliegen, denn um ein neues Reich in sich zu bauen, muß der Mensch die Fähigkeit haben, sich mit seinem Inneren gegen eine ganze Welt zu behaupten.²⁶⁰

An Reformen oder Verbesserungen glaubt man nicht, nur die totale Vernichtung kann Erlösung bringen.²⁶¹ So will der Expressionismus „vernichten, um die Grundlagen eines gänzlich neuen Daseins zu schaffen: ein neues Menschentum in einer völlig verwandelten Welt.“²⁶² Wie bereits verdeutlicht, ist der Wunsch nach einem neuen Menschen folglich mit dem apokalyptischen Gedanken verbunden. So umschreibt Klaus Vondung:

Für die Offenbarung des Johannes, die der Tradition apokalyptischen Denkens den wichtigsten Anstoß gab, war der Weltuntergang nur eine Durchgangsphase – allerdings eine notwendige – zu einer neuen Erde, einem neuen Jerusalem. Dasselbe gilt für apokalyptische Visionen, die in der Tradition des jüdischen Messianismus stehen, trotz mancher Unterschiede zur christlich inspirierten Apokalyptik. Beide Traditionslinien können sich auch verstärken [...]. Der Gedanke der Erlösung jedenfalls bestimmte die Apokalypse bis in unser Jahrhundert, auch wenn sie sich von ihrem religiösen Ursprung entfernt hat: Die alte, unvollkommene und verdorbene Welt muß zerstört werden, damit eine neue, vollkommene aufgerichtet werden kann. Stets kam es der Apokalypse letztlich auf diese neue Welt an; die Apokalypse war eine Erlösungsvision.²⁶³

Eine Wandlung, der Wechsel zu einer erneuerten Welt, der Wunsch nach apokalyptischen Zuständen stehen demnach im Mittelpunkt des literarischen Aufbegehrens der jungen expressionistischen Dichter- Generation. Somit sehnt man sich nicht nur ein Ende, gar Untergang der alten bürgerlichen Welt, sondern auch einen Neubeginn herbei:

²⁶⁰ Ebd. S. 26.

²⁶¹ Vgl. Vondung, Klaus: *Mystik und Moderne. Literarische Apokalypse in der Zeit des Expressionismus*. In: Anz, Thomas; Stark, Michael: *Die Modernität des Expressionismus*. S. 143.

²⁶² Martini, Fritz: *Der Expressionismus als dichterische Bewegung*. In: Rötzer, Hans Gerd (Hrsg.): *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. S. 148.

²⁶³ Vondung, Klaus: *Mystik und Moderne. Literarische Apokalypse in der Zeit des Expressionismus*. In: Anz, Thomas; Stark, Michael: *Die Modernität des Expressionismus*. S. 142.

Der Wechsel eines alten, erstarrten Zustands in einen neuen, elastischen, wie ihn die poetischen Texte, insbesondere die Wandlungsdramen exemplarisch vorführen und die Manifeste programmatisch fordern, vollzieht sich nicht in Form einer kontinuierlichen Entwicklung beziehungsweise als organischer Bildungsprozess eines Individuums, sondern als Katastrophe, als Revolution, als plötzlicher Aufbruchs- und Befreiungsakt, als psychologisch nicht motivierbarer Sprung vom uneigentlichen Dasein in eine eigentliche Existenz [...].²⁶⁴

Die Tat spielt hierbei eine wichtige Rolle. Der Mensch muss sich aktiv gegen das gegenwärtige Übel wenden und sich diesem nicht durch Einnahme einer passiven Rolle hingeben. Somit kann die Tat bereits das Ziel bedeuten, denn der Mensch kann „schon erneuert sein, indem er aufbricht“²⁶⁵, sich also für die Tat entscheidet. Aus diesem Grund wird

Revolution [...] der Begriff, der eine Zeitwende ankündigt. Danach soll die Welt aus Gewaltlosigkeit, Frieden, Gemeinschaft und Liebe bestehen, soll sie die Welt des erneuerten Menschen sein.²⁶⁶

Was man unter dem neuen Menschen versteht, ist nicht einfach zusammenzufassen. Bei Anz, welcher die Bezeichnung des neuen Menschen eine „Leerformel“²⁶⁷ nennt, findet sich der Versuch einer Definition:

Der Neue Mensch, das kann der durchschaubare, züchtbare, optimal funktionierende oder auch der beseelte, religiös erweckte Mensch sein. Es kann ein künstlicher Mensch sein, die dynamische, kraftvolle, perfekt funktionierende Maschine Mensch, von der die italienischen Futuristen phantasierten, oder der Mensch, dessen natürliches oder spirituelles Wesen aus der Hülle gesellschaftlicher Konventionen und diskursiver Ordnungen hervorgebrochen ist.²⁶⁸

Der neue Mensch ist als „Gegenmodell zur damaligen Gesellschaft zu begreifen, das mit seinem Verweis auf eine bessere Zukunft auch einen vagen utopischen Gehalt besitzt.“²⁶⁹

Anz unterstreicht des Weiteren, dass

der Aufruf zum Neuen Menschen [...] mit dem Aufruf zur Bekehrung, zum Umdenken, zur geistigen Erneuerung eng gekoppelt [ist]. Sie ist Voraussetzung für ein neues Leben, das sich nach altreligiösen Vorstellungen allerdings erst im Jenseits voll entfaltet. Die Neuzeit

²⁶⁴ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 46.

²⁶⁵ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 45.

²⁶⁶ Ebd. S. 47.

²⁶⁷ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 45.

²⁶⁸ Lämmert zitiert ebd. S. 44.

²⁶⁹ Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. S. 203.

verlegte solche Heilserwartungen bekanntlich zunehmend in das Diesseits. So auch der Expressionismus.²⁷⁰

Die Expressionisten sehnen sich also nach einem neuen Menschen, welcher nicht im Jenseits, sondern bereits im Diesseits Erlösung findet. An dieser Stelle wird die Nähe zu Nietzsches Aktivismus und der Idee des Übermenschen deutlich. Den Expressionisten ist es wichtig, dass eine neue Welt geschaffen wird, der neue Mensch soll bekehren und eine neue Welt erschaffen.²⁷¹

‘Verwandelt’ wollten sie werden, in ‘neue Menschen’; eine ‘neue Welt’ sollte beginnen und die alte, die ‘Welt stumpfer Bürgerlichkeit’, in den Orkus geschickt werden.²⁷²

Im Gegensatz zur christlichen Theologie „muss sich der Mensch im Expressionismus zumeist selbst erlösen, während er im christlichen Verständnis auf das göttlich bewirkte Heilsgeschehen angewiesen ist.“²⁷³ Vor allem „das messianische Anliegen der Wandlung, des neuen Menschen, der Herstellung von utopischer Gemeinschaft“²⁷⁴ setzt das Drama am ehesten um. Gemeinsam ist den Erneuerern das „Gefühl, das sich bis zur Ekstase steigert.“²⁷⁵ Die Idee des neuen Menschen kennt allerdings nicht nur Nietzsches Aktivismus, sondern ebenfalls den Passionsweg Christi als Vorbild. So gehen die Helden expressionistischer Dramen häufig denselben Leidensweg, um die Menschen zu erlösen. Hier findet „das Schema des Heilsgeschehens Verwendung.“²⁷⁶ Ein wesentlicher Unterschied ist allerdings, dass der expressionistische Held nicht „die Mission eines transzendenten Gottes erfüllen“²⁷⁷ soll, da man sich im Expressionismus von „christlichen Vorstellungen im engeren Sinne“²⁷⁸ distanziert.

Auch das als für die Expressionisten als Vorbild geltende Drama „Nach Damaskus“²⁷⁹ von August Strindberg räumt religiösen Motiven eine wichtige Rolle ein. Hier deutet Strindberg auf die Bekehrung des Apostels Paulus hin und bringt einen Unbekannten auf

²⁷⁰ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 45.

²⁷¹ Vgl. ebd. S. 45.

²⁷² Vondung, Klaus: Mystik und Moderne. Literarische Apokalyptik in der Zeit des Expressionismus. In: Anz, Thomas; Stark, Michael: Die Modernität des Expressionismus. S. 145.

²⁷³ Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. S. 203.

²⁷⁴ Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne. 1890-1933. S. 164.

²⁷⁵ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 52.

²⁷⁶ Ajouri, Philip: Literatur um 1900. Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus. S. 95.

²⁷⁷ Ebd. S. 95.

²⁷⁸ Ebd. S. 95.

²⁷⁹ Strindberg, August: Nach Damaskus. Reclam. Stuttgart, 2001.

die Bühne, welcher „wie ein suchender Pilger rastlos durchs Leben“²⁸⁰ wandert und „immer wieder scheitert, bis er nur die Erlösung von sich selbst in Resignation und Tod findet.“²⁸¹

Aus diesen Gedanken heraus resultiert, dass expressionistische Autoren sich oftmals christlicher Bilder bedienen, auch wenn sie sich von der traditionellen Religion und den Dogmen der Kirche distanzieren. Häufig wird der Dichter selber zum Messias, welcher die Menschen von ihrem Leiden erlöst. So bringt die bereits angesprochene Isolation, gar Außenseiterrolle der Intellektuellen „eine Auffassung vom Dichter, der einmal als Führer und Erlöser, ein andermal als das namenlose Glied der ersehnten Gemeinschaft erscheinen kann“²⁸² mit sich. Die Sehnsucht nach „Gemeinschaft und Brüderlichkeit“²⁸³ entsteht.

Das Schaffende in den Mittelpunkt stellend, fordern die expressionistischen Dichter von ihren dramatischen Helden, dass sie zur Tat übergehen, dadurch reifen und die Menschheit von dem gegenwärtigen Übel befreien. In diesem Sinne erfüllen sie die Rolle des neuen Menschen, der für eine veränderte, bessere, von jeglichem Elend und Leiden gelöster Zukunft einsteht.

²⁸⁰ Müller, Ulrich: Avantgarde und Expressionismus. In: Bark, Joachim; Steinbach, Dietrich; Wittenberg, Hildegard (Hrsg.): Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreichs. S. 113.

²⁸¹ Ebd. S. 113.

²⁸² Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne. 1890-1933. S. 155.

²⁸³ Ebd. S. 155.

4. 1. 3. Der Generationenkonflikt: Väter und ihre Söhne

Oftmals ist es der Vater, der „zur universalen Metapher sozialer Macht“²⁸⁴ und in der Literatur von der jungen Generation angeklagt, angegriffen oder sogar getötet wird. Dass die junge Generation sich gegen die Väter auflehnt, ist sicherlich auch auf die moderne Welt zurückzuführen, was mit sich bringt, dass sich eine tiefliegende Kluft zwischen den Weltbildern der jungen und alten Generation entwickelt:

Durch die rasche Entwicklung der Technik und das beschleunigte Lebenstempo hatte sich eine tiefe Kluft zwischen den Generationen aufgetan, zwischen denen es aus innerer Notwendigkeit zum Kampf kommen musste.²⁸⁵

Die Väter stehen vor allem für „religiöse, staatliche, richterliche, militärische und industrielle Autorität ebenso wie für die private.“²⁸⁶ Sie verkörpern aber ebenso das Alte, welches als „Symbol für die Unfreiheit“²⁸⁷ gilt. Die Bürgerlichkeit gilt für die junge Generation als „nicht länger akzeptabel.“²⁸⁸ Obwohl diese sich gegen alles Überkommene stellt, so gelingt es ihr nicht, konkrete Alternativen aufzuweisen.²⁸⁹ Trotzdem spiegelt sich die Unzufriedenheit der jungen Generation in der Literatur: Vor allem der Vater-Sohn-Konflikt, der Vätermord oder die Anklage der jungen Menschen gegen die elterliche Instanz zeugen von dem „Protest gegen die Wilhelminischen Autoritäten“²⁹⁰, welche dem jungen Menschen Fesseln anlegen möchten. So kann auch angenommen werden, dass „im Bild vom despotischen Vater [...] eben doch der Monarch mitgemeint war.“²⁹¹

Allgemein kann in der Tat behauptet werden, dass die Revolte gegen die Väter sicherlich, wenn auch teilweise unbewusst, immer auch eine Rebellion gegen den autoritären Staat und gegen die von der Gesellschaft vertretenen moralischen und religiösen Werte bedeutet. Somit erhebt sich der Generationenkonflikt auf eine höhere Ebene und ist folglich symbolisch zu deuten. Die Unzufriedenheit der Menschen, welche auf dem

²⁸⁴ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 81.

²⁸⁵ Dünhofen, Ingrid: Die Familie im Drama vom Beginn des Naturalismus bis zum Expressionismus um die Zeit des I. Weltkrieges. S. 105f.

²⁸⁶ Beutin, Wolfgang; Ehlert, Klaus; u. a. (Hrsg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. S. 370.

²⁸⁷ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 26.

²⁸⁸ Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne. 1890- 1933. S. 127.

²⁸⁹ Vgl. Ebd. S. 128.

²⁹⁰ Ebd. S. 129.

²⁹¹ Ebd. S. 130.

Hintergrund der modernen Entwicklungen, der politischen Verhältnisse, aber auch der sozialen Strukturen fruchtet, wird im Kampf zwischen Söhnen und Vätern ausgetragen. Dieser Kampf verbindet sich mit dem Wunsch, die starren, althergebrachten Konventionen, für welche die Väter stehen, zu durchbrechen, was durch die Erlösung im Diesseits mit der Geburt des neuen Menschen ermöglicht werden soll. Deshalb überwindet und vernichtet der Sohn den Vater und steht am Ende als Messias da, welcher die Generation von jeglichem Übel befreit hat.

4. 2. Neue Formen der dramatischen Literatur

4. 2. 1. Die Moderne in der Literatur: Vom naturalistischen zum expressionistischen Drama

Bereits in der Mitte des 19. Jahrhunderts macht sich die moderne Welt bemerkbar. Vieles spricht dafür, dass man die Moderne mit dem Naturalismus beginnen lässt. Der Mensch wird verstanden als ein Teil „kausal bestimmter Natur“²⁹² und Produkt seines Milieus und seiner Vererbung. Diese Milieu- und Vererbungstheorie, welche sich maßgeblich in der dramatischen Literatur widerspiegelt, ist sicherlich auf den Einfluss der Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert zurückzuführen. Als Vorbild des naturalistischen Dramas gilt der französische Schriftsteller Emile Zola, welcher nach dem Vorbild Balzacs, „die ganze Gesellschaft seiner Zeit“²⁹³ literarisch erfassen wollte. Das naturalistische Drama zeichnet sich durch eine präzise Abbildung der Wirklichkeit aus, darüber hinaus steht vor allem das Elend der Arbeiterfamilien im Mittelpunkt der Literatur. Damit verbunden, wird ebenfalls „die Sprache des Lebens für die des Theaters“²⁹⁴ eingesetzt. Demnach ist die naturalistische Literatur eine wirklichkeitsabzeichnende, die wie eine Fotografie realitätsgetreue Beschreibungen macht. Außerdem werden nicht nur „die tragische Grundform, sondern auch Züge klassischer Darbietungsweise“²⁹⁵ im Naturalismus größtenteils bewahrt und somit keine nennenswerten Erneuerungen in der Kunst erreicht.

Die Expressionisten lehnen sich allgemein gegen den zu stark von der Ratio bestimmten Naturalismus und betonen den eigenen Eindruck, wobei die Dynamik und Bewegung an Gewicht gewinnen. In Hasenclevers Aufsatz „Das Theater von morgen“²⁹⁶ erklärt der expressionistische Dichter selbst, wie er sich das Theater vorstellt, welches sich von jeglichen Normen und somit auch vom Naturalismus löst:

Wie die Farben grün oder gelb in der Absicht des Bildes enthalten, nur ein Vermittler des sinnlichen Eindrucks ist, das Instrument schon im Klange begriffen, nur sein Träger aus den Sphären in die Musik der

²⁹² Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. S. 455.

²⁹³ Ebd. S. 456.

²⁹⁴ Ebd. S. 460.

²⁹⁵ Mann, Otto: Das Drama des Expressionismus. In: Friedmann, Hermann; Mann, Otto: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. S. 226.

²⁹⁶ Hasenclever, Walter: Das Theater von morgen. In: Theorie des Expressionismus. S. 210ff.

Lüfte wird – so erfüllt die Darstellung der Dichtung bewegtes Empfinden, ein Fieber aus Farbe, Tanz, Melodie, das der gleiche Geist in den Körpern erzeugt. Ein Teil seiner selbst, ein Teil von aller Kraft! [...] Laßt uns der Gewohnheit entsagen, Wald müsse rauschen und Blitz müsse donnern; was wäre ein Theater, das nicht hieße: Änderung der vorhandenen Welt!²⁹⁷

Hasenclever fordert eine neue „Bühne für Kunst, Politik und Philosophie.“²⁹⁸ So verdeutlicht auch Otto Mann, dass sich das expressionistische Drama immer mehr von den Regeln, „die Aristoteles in seiner Poetik an den antiken Beständen gewonnen hat“²⁹⁹, entfernt. Es ist „nicht zuerst der Dramatiker, sondern der Expressionist“³⁰⁰, der schreibt. Die Überwindung des Naturalismus macht sich ebenso in der Entwicklung der Bühnenpraxis bemerkbar. Tatsächlich wenden sich die Expressionisten allgemein gegen die Überlastung der Bühne, die dadurch entsteht, dass „die naturalistischen Dichter die Wirklichkeit selbst in Atmosphäre und Problematik, in Bild, Darstellung oder Sprache auf die Bühne bringen wollen.“³⁰¹ Die Detailfülle naturalistischer Bühnen, etwa durch Überladung an Requisiten, übersättigt das Auge und erstickt die Phantasie des Zuschauers. Aus diesem Grund stellen die Expressionisten neue Forderungen an die Theaterpraxis. Demgemäß werden veränderte Ansprüche an die Zuschauer, den Theaterbau, die Regisseure, die Kostüme, die Beleuchtung, das Bühnenbild und die Zuschauer gestellt. In einer ersten Modernisierungsphase des Theaters ist man darum bemüht, die Bühnendekoration zu vereinfachen und somit die naturalistische Bühne zu überwinden, aber auch die Phantasie des Zuschauers anzuregen.

Sorensen unterstreicht ebenfalls, dass es für die Autoren unumgänglich war, neue Formen in der Literatur zu schaffen, um die moderne Welt, „deren Kennzeichen Komplexität, Tempo, Flüchtigkeit, Fragmentierung und Atomisierung waren“³⁰², darzustellen. Vor allem die Überwindung der „Enge und Flachheit der naturalistischen Weltansicht und

²⁹⁷ Ebd. S. 213.

²⁹⁸ Ebd. S. 214.

²⁹⁹ Mann, Otto: Das Drama des Expressionismus. In: Friedmann, Hermann; Mann, Otto: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. S. 213. In seiner Poetik definiert Aristoteles die Tragödie als „Nachahmung einer bedeutenden Handlung, die vollständig ist und eine gewisse Größe hat. In kunstgemäß geformter Sprache setzt sie die einzelnen Medien in ihren Teilen je für sich ein, lässt die Handelnden selbst auftreten und stellt nicht in Form des Berichts geschehene Handlungen dar. Durch Mitleid und Furcht bewirkt sie eine Reinigung eben dieser Gefühle.“ Weiter behauptet er: „Außerdem kann ohne Handlung eine Tragödie überhaupt nicht zustande kommen, ohne Charaktere aber sehr wohl.“ Aristoteles: Poetik. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. Akademie Verlag. Berlin 2008. S. 10f.

³⁰⁰ Ebd. S. 216.

³⁰¹ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 68.

³⁰² Sorensen, Bengt Algot: Geschichte der deutschen Literatur II. S. 182.

Kunst“³⁰³ wird nun angestrebt. Die Expressionisten richten sich allerdings im Gegensatz zu den Naturalisten nicht „betont auf das Drama“³⁰⁴, wollen nicht unbedingt eine „neue Technik des Dramas verwirklichen, eine Reform des Dramas durchsetzen“³⁰⁵, sondern lediglich auf die Bühne bringen, dass das Menschliche über das Nicht-Menschliche, in diesem Sinne also das Leben gegen das stagnierende Moment, siegt.³⁰⁶ Der Staat, alte und erstarrte Normen und Werte sowie Vertreter der bürgerlichen Welt werden zu den Repräsentanten der Dimension des ‚Nicht-Menschlichen‘, der expressionistische Held soll diese bekämpfen und am Ende vernichten.

Obwohl die meisten Menschen auf die moderne Zeit mit Orientierungs- und Ratlosigkeit reagieren, „zeigten sich die jungen Dichter und Protagonisten der expressionistischen Moderne durchaus verpflichtet – doch nicht dem zivilisatorischen, sondern einem literarischen“³⁰⁷ Anspruch. Das für die Menschen neue Großstadtleben steht für „Simultaneität der Wahrnehmung und ihre Flüchtigkeit zugleich.“³⁰⁸ Die Industrialisierung, die Entstehung neuer Verkehrswege und die Medienentwicklung erzeugen eine Beschleunigung in allen Lebensbereichen. Dies spiegelt sich ebenfalls in der Kunst und der Literatur: „Strukturelemente der Gleichzeitigkeit, des Simultanen, finden sich [...] im expressionistischen Prinzip der Parataxe, im lyrischen Reihungsstil und im Stationendrama.“³⁰⁹ Das Drama nimmt neben der Lyrik eine beherrschende Rolle im Expressionismus ein.³¹⁰ Man bricht allgemein mit der geschlossenen Form des Dramas und legt Wert darauf, dass die Wandlung des Menschen auf die Bühne gebracht wird.

³⁰³ Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. S. 556.

³⁰⁴ Ebd. S. 559.

³⁰⁵ Ebd. S. 559.

³⁰⁶ Vgl. Ebd. S. 559.

³⁰⁷ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 101.

³⁰⁸ Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne. 1890-1933. S. 149.

³⁰⁹ Ebd. S. 149.

³¹⁰ Vgl. Best, Otto; Schmitt, Hans-Jürgen (Hrsg.): Die deutsche Literatur in Text und Darstellung: Expressionismus und Dadaismus. S. 174.

Die Modernität des expressionistischen Dramas erkennt man ebenso an der Modernisierung der Bühnentechnik. Während die Naturalisten noch auf die realistische Illusionsbühne bestanden, entfernten sich die Expressionisten von dieser. So greift man nicht mehr auf traditionelle dramatische Mittel zurück und schließt die alte Bühnentechnik aus: Ein komplexes Zusammenspiel von Licht, Bewegung, Farbe und Klang, der Verzicht auf realistischen Geschehensablauf, die Darstellung des intensiven Ausdrucks der Figuren, die Auflösung der Sprache ins Lyrische, Pathetische und die Ablehnung der Bühne als Spiegel der Welt werden zu maßgebenden Elementen des expressionistischen Theaters. Die Betonung des Menschen kann somit auf der Bühne durch das Licht verwirklicht werden: Nicht selten wird die Hauptfigur „vom Licht eines starken Scheinwerfers“³¹¹ in den Mittelpunkt gerückt. Dadurch verschwindet seine Umgebung und wirkt nur noch verschwommen auf den Zuschauer. Das Konkret-realistische Umfeld verschwindet größtenteils von der Bühne, „der Bühnenraum wird vom Realistischen entleert.“³¹² Das sogenannte Fortuny-System ist demnach für das expressionistische Drama grundlegend: Es handelt sich hierbei um eine besondere Belichtungstechnik, bei der nur die agierenden Personen auf der Bühne beleuchtet, die anderen nur schemenhaft erkennbar sind. Dieses System trägt dazu bei, die Trennung zwischen Zuschauer und Bühne aufzuheben, indem der ganze Saal durch das Licht in eine Einheit gebracht wird. Farbiges Licht kann hier außerdem symbolische Bedeutung haben.³¹³ Hasenclever postuliert eben dies in seinem programmatischen Essay:

Stellt keine Bäume mehr auf: schafft Lichter und Schatten; straffiert kein Gespenst mehr: ergreift Musik! Konzentriert euch in kleinste Räume auf wenigste Menschen; wo Perspektiven euch mangeln, erlernet den Tanz.³¹⁴

Dadurch entsteht eine gewisse Dynamik, welche die Trennung zwischen Publikum und Bühne überwinden soll. Deshalb fordern die Expressionisten auch ein Theater ohne Vorhang und Rampe. Dies soll dazu führen, dass eine neue Beziehung zwischen Drama und Zuschauer entstehen kann.

³¹¹ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 56.

³¹² Mann, Otto: Das Drama des Expressionismus. In: Friedmann, Hermann; Mann, Otto: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. S. 232.

³¹³ Vgl. Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 84f.

³¹⁴ Hasenclever, Walter: Das Theater von morgen. In: Theorie des Expressionismus. S. 213.

Oftmals kommt es im expressionistischen Drama außerdem nicht mehr zum Dialog, weil der Protagonist keinem eigentlichen Gegenpaar entgegentritt, sondern der Welt. Insofern verschwindet der klassische Gegenspieler von der Bühne: „Die Menschen, die er [der Dramatiker] darstellt, stehen beziehungslos nebeneinander. Sie reden aneinander vorbei oder halten lange, abstruse Monologe.“³¹⁵ Auch diese Tatsache entfernt das expressionistische vom naturalistischen Drama, denn den Naturalisten ist der Monolog unwahrscheinlich verpönt.³¹⁶ So ist die Tatsache, dass der expressionistische Held in den Mittelpunkt des Dramas rückt, von großer Bedeutung. Meist erfährt er eine Wandlung, nachdem er mehrere Stationen durchlebt hat. So versteht sich, dass ein Dialog nicht mehr entstehen kann. Der Held ist auf sich selbst gestellt, die Nebenfiguren erscheinen nur noch in der Funktion seiner Wandlung.

Im Mittelpunkt expressionistischer Literatur steht der Begriff des „Dualismus“³¹⁷. Den Kern des literarischen Schaffens bilden nämlich vor allem

Väter gegen Söhne, Bürger gegen Bruder (oder Mensch), Bürgerlichkeit gegen Revolution, Statik gegen Dynamik, Erstarrung gegen Leben, Gesellschaft (oder Masse) gegen Gemeinschaft, alter gegen neuer Mensch, alte gegen neue Welt und Utopie, Stagnation bzw. Untergang gegen Empörung.³¹⁸

Die Dramatiker orientieren sich an dem Stationendrama nach dem Vorbild Strindbergs, in dem die Protagonisten mehrere Stationen durchleben, um ihre innere Wandlung anzutreiben. Insbesondere Georg Kaisers „Von morgens bis mitternachts“³¹⁹ ist beispielhaft für das expressionistische Stationendrama, aber auch Reinhard Sorges „Der Bettler. Eine dramatische Sendung.“ Als Prinzip expressionistischer Literatur gilt, dass der Mensch nicht mehr Individuum ist, sondern auf eine allgemeine Ebene erhoben wird und demnach für eine ganze Generation steht. Expressionistische Dramenfiguren sind meistens stark typisiert und bleiben namenlos. Sie stehen vorwiegend für eine Idee, die auf die Bühne gebracht wird:

³¹⁵ Franzen, Erich: Formen des modernen Dramas. S. 21.

³¹⁶ Vgl. Ritchie, James M: Georg Kaiser und das Drama des Expressionismus. In: Hinck, Walter (Hrsg.): Handbuch des deutschen Dramas. S. 388.

³¹⁷ Krause, Frank: Literarischer Expressionismus. S. 75.

³¹⁸ Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne. 1890-1933. S. 154.

³¹⁹ Kaiser, Georg: Von morgens bis mitternachts. Reclam. Stuttgart, 1994.

Nicht individuelle Charaktere, sondern der Mensch oder das Menschliche schlechthin sollten dargestellt werden. Die Abstraktionstendenz, die in dieser Forderung zum Ausdruck kommt, [...] äußert sich z. B. darin, dass die Personen vieler expressionistischer Texte keinen Namen haben, sondern nach ihrer familiären oder gesellschaftlichen Funktion bezeichnet werden.³²⁰

Erika Runge unterstreicht, dass es als charakteristisch für die expressionistische Literatur gedeutet werden kann, dass die Figuren schemenhaft bleiben: Der Typ ist der „Vertreter einer Idee“³²¹. Es gilt in diesem Zusammenhang, „Symbole auf die Bühne zu stellen.“³²² Aus diesem Grund wird der Mensch „auf das Wesentliche reduziert“³²³:

Es geht nur noch um seinen inneren Ausdruck, jegliche Besonderheit ist dabei überflüssig, denn der Mensch an sich soll hervortreten. Entsprechend tritt die charakterformende Umwelt zurück, sie wird zum Spiegel des menschlichen Innern.³²⁴

Der Dichter bringt ganz im Sinne des im Expressionismus vorherrschenden Gemeinschaftsgefühls Menschen auf die Bühne, die man zu den Außenseitern zählen mag. So treten in den Dramen, neben den stark typisierten Protagonisten, auch oftmals „Kranke, Irre, Gefangene, Verbrecher, Dirnen, Juden oder Künstler“³²⁵ auf. Auch diese Tatsache scheint ein Bruch mit alten Traditionen zu sein, auch wenn bereits die Naturalisten die Welt der Randgesellschaft wiedergeben wollten:

Die Hochwertung von Außenseitern der Gesellschaft stellte einerseits einen Tabubruch dar, der provozieren und schockieren sollte, andererseits aber war sie auch eine Parteinahme für das Vitalitätsprinzip und Ausdruck der Suche nach dem neuen Menschen.³²⁶

Dieser Tabubruch steht ganz im Sinne des „O Mensch-Pathos“³²⁷: Hier steht der „expressive Mensch“³²⁸ im Mittelpunkt der Literatur. In anderen Worten bricht er „gegen die ihn umfangenden entmenschlichenden Mächte“³²⁹ auf.

³²⁰ Sorensen, Bengt Algot: Geschichte der deutschen Literatur II. S. 178f.

³²¹ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 31.

³²² Ebd. S. 31.

³²³ Ebd. S. 31.

³²⁴ Ebd. S. 31.

³²⁵ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 67.

³²⁶ Beutin, Wolfgang; Ehlert, Klaus; u. a. (Hrsg.): Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. S. 376.

³²⁷ Ebd. S. 376.

³²⁸ Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. S. 556.

³²⁹ Ebd. S. 557.

4. 2. 2. Das expressionistische Drama nach dem Vorbild von Strindbergs Stationendrama

Als August Strindbergs „Nach Damaskus“ 1912 mit der Emil Scherings Übersetzung dem deutschen Publikum zugänglich gemacht wird, stößt das Drama bei expressionistischen Dichtern auf großes Interesse.³³⁰ Wie Volz³³¹ verdeutlicht, übte das Drama einen „derart prägenden Einfluß aus, daß der Literaturkritiker Bernhard Diebold in seinem Werk *Anarchie im Drama* den Damaskus-Zyklus als die »Mutterzelle des expressionistischen Dramas« nennen konnte.“³³² Vor allem die Ich-Dramatik und die Suche nach einem neuen Menschen stellen wesentliche Gemeinsamkeiten zwischen der strindbergschen und der expressionistischen Dramatik dar³³³: Hier steht

das vereinzelte Ich [...] einer entfremdet-gegenständlichen Welt gegenüber. Zwischenmenschliches ist durch Innermenschliches verdrängt. Es wird der Widerspruch zwischen Subjekt und Wirklichkeit, das Leiden des Menschen an der Welt, gestaltet.³³⁴

Diese „dramentechnische Neuerungen“³³⁵ werden für die expressionistische Dichtergeneration zum Träger, mit Theaterkonventionen zu brechen: Das Modell Strindbergs überwindet stilistische Konventionen des Dramas und bricht mit ihnen.³³⁶ Die klassische fünf-Akte-Einteilung tritt zugunsten der Gliederung in einzelne Stationen zurück. Der „Unbekannte“³³⁷ durchläuft somit verschiedene Stationen, damit diese Figur am Ende, innerlich gewandelt, sein altes Ich abtötet:

Der Versucher: [...] Du wirst in diesem Sarg liegen und scheinbar sterben; der alte Mensch wird drei Schaufeln Erde bekommen, und man wird „De Profundis“ singen. Danach erstehst du auf von den Toten, hast deinen alten Namen abgelegt und wirst abermals getauft wie ein kleines neugeborenes Kind! Wie willst du heißen? (Der Unbekannte antwortet nicht.) Dort steht es: Johannes! [...] ³³⁸

³³⁰ Vgl. Volz, Ruprecht: Nachwort. In: Strindberg, August: Nach Damaskus. S. 258.

³³¹ Ebd. 251ff.

³³² Ebd. S. 258.

³³³ Vgl. Ebd. S. 258.

³³⁴ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 56.

³³⁵ Volz, Ruprecht: Nachwort. In: Strindberg, August: Nach Damaskus. S. 258.

³³⁶ Es soll an dieser Stelle darauf hingewiesen werden, dass viele Autoren sich wohl an Strindbergs Stationendrama orientieren, allerdings in der Epoche des Expressionismus durchaus auf die Einteilung in Akte zurückgegriffen wird.

³³⁷ Strindberg, August: Nach Damaskus. S. 4.

³³⁸ Ebd. S. 248.

Auch den Expressionisten geht es vor allem um eine „Weiterentwicklung der Dramenform“³³⁹, was das „eigentlich Innovative“³⁴⁰ darstellt. Den Autoren kommt es nicht mehr auf „psychologische Begründung, Folgerichtigkeit oder Analyse“³⁴¹ an, sondern mehr um „Gefühlsausbrüche, in exemplarischen Stationen verdichtet.“³⁴² Somit neigt der expressionistische Dramatiker, wie bereits erwähnt, zur Auflösung der klassischen Form und entfernt sich somit auch vom naturalistischen oder realistischen Drama, obwohl zum Teil doch noch in überlieferten Dramenformen gedichtet wird.³⁴³

Unter dem Einfluß von Strindbergs *Nach Damaskus* und *Traumspiel* wird der logisch und psychologisch motivierte Aufbau des Dramas aufgelöst. An seine Stelle tritt die Bilderfolge des Stationendramas, in dem die einzelnen Szenen assoziativ miteinander verbunden und stets auf eine zentrale Gestalt bezogen sind. Die Befreiung vom Zwang der dramatischen Einheiten ist die logische Folge davon, daß das nach Erkenntnis ringende Subjekt immer mehr in den Vordergrund tritt, während das Objektive an Eigenbestand verliert. Im Verlauf dieser Entwicklung verlieren die drei [...] strukturbildenden Elemente des Dramas [...] ihre Funktion.³⁴⁴

In der strindbergischen Literatur vermischen sich Traum und Wirklichkeit³⁴⁵ und somit wird der gesamte Raum auch zur Vision, wie es schon Kasimir Edschmid in „Über den dichterischen Expressionismus“ für das expressionistische Drama gefordert hatte. Unter dem strindbergischen Einfluss kommt es also dazu, dass „die Umwelt des expressionistischen Helden nur als dessen Vorstellungswelt zu betrachten“³⁴⁶ ist. Somit setzen die Autoren „in ihren Werken dem engen Schema des herrschenden rationalistischen Denkens ein Reich der dichterischen Imagination“³⁴⁷ entgegen. Demnach ist ebenfalls der Ablauf alogisch aufgebaut: Der Handlungsablauf ist in locker durch den Protagonisten verbundenen Stationen, einzelnen Szenen miteinander verbunden. Das „Weghafte“³⁴⁸ des expressionistischen Dramas findet in dem strindbergischen Dramenaufbau seine Entsprechung: Auf die geschlossene Dramenform wird weitgehend verzichtet, damit verbunden also auch auf die Einteilung in Akte.

³³⁹ Leiß, Ingo; Stadler, Hermann: Deutsche Literaturgeschichte. Wege in die Moderne. 1890-1918. S. 360.

³⁴⁰ Ebd. S. 360.

³⁴¹ Ebd. S. 360.

³⁴² Ebd. S. 360.

³⁴³ Vgl. Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. S. 565.

³⁴⁴ Viviani, Annalisa. Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas. S. 31.

³⁴⁵ Vgl. Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. S. 565.

³⁴⁶ Ebd. S. 565.

³⁴⁶ Ebd. S. 565.

³⁴⁷ Franzen, Erich: Formen des modernen Dramas. S. 67.

³⁴⁸ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 59.

Die Handlungseinheit zerfällt zunächst zugunsten einer ideellen Einheit, die Akte werden zu Großszenen, die sich infolge ihrer Handlungsvielheit mehrfach teilen und dann entweder Stationen einer Entwicklung darstellen oder zuständige Stimmungsbilder zur Untermalung eines Höhepunktes des [...] Dramas sind.³⁴⁹

Wie bereits angedeutet, stehen der Protagonist und vor allem dessen Wandlung im Mittelpunkt des Geschehens. Die drei Einheiten³⁵⁰ Handlung, Ort und Zeit werden aufgebrochen, „die psychologische Einheit der Figuren ist aufgelöst.“³⁵¹ In diesem Zusammenhang haben „Schauplätze nur die Funktion [...], die jeweilige innere Situation des Helden zu fundieren“³⁵², die Zeit verliert jegliche Bedeutung, die Handlung wird in den Hintergrund der Entwicklung der Hauptfigur gestellt und wirkt gar „hemmend in der Darstellung der seelischen Entwicklung des Helden.“³⁵³ Für den, der „aufgebrochen ist, kann alles nur Durchgang sein zu dem Ziel: die Erneuerung des Menschen.“³⁵⁴ Im expressionistischen Drama folgt somit nichts mehr einem logischen Ablauf: Ebenen der Realität und des Traumes werden durchmischt.³⁵⁵ Die typisch konstituierende Funktion des Dialogs wird in expressionistischen Dramen überwiegend gebrochen. So ist

der Dialog kein eigentliches Gespräch mehr. Er dient dazu, auf die unsichtbare, über allem schwebende Frage nach dem Sinn des Menschen Antwort zu geben. Die Antwort auf diese Grundfrage wird nur in Form von Gleichnissen gegeben, nicht in klar formulierten Sätzen. Der Dialog selbst ist aber monologisiert [...]. Infolge der Ichbezogenheit der Gestalten wird die Notwendigkeit des Dialogs immer geringer, und der Monolog verliert den sonst üblichen Ausnahmecharakter.³⁵⁶

Der Dialog wird eher zu einem „Aneinandervorbeisprechen bzw. zu zusammenhanglosen Wechselreden.“³⁵⁷ Wichtig ist, dass dem Menschen die Möglichkeit „zum Sich-aussprechen“³⁵⁸ geboten wird. Dies wiederum ist nur im Monolog möglich:

³⁴⁹ Viviani, Annalisa. Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas. S. 32.

³⁵⁰ Die drei Einheiten sind für eine extreme Form des geschlossenen Dramas prägend und gehen auf Aristoteles und die Prämissen der griechischen Orchestrabühne und des griechischen Theaters zurück.

³⁵¹ Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne. 1890-1933. S. 173.

³⁵² Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 58.

³⁵³ Ebd. S. 62.

³⁵⁴ Ebd. S. 58.

³⁵⁵ Vgl. Fähnders, Walter: Avantgarde und Moderne. 1890-1933. S. 172f.

³⁵⁶ Viviani, Annalisa. Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas. S. 44f.

³⁵⁷ Ebd. S. 45.

³⁵⁸ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 56.

Damit gerät der Protagonist, eine monologische Ich-Figur, ins Zentrum des Geschehens, wodurch die seit dem 19. Jahrhundert gestörte Kommunikationssituation auf dem Theater eine neue Dimension erhält. Hatte das naturalistische Theater des dramatischen Sekundenstils auf milieugerecht und wortgetreue Abbildung von Realität insistiert, so löst sich das Stationendrama von dieser Abbildungsversessenheit – die Realität löst sich auf in Realitäten, die Deskription weicht der Botschaft, der Verkündigung durch den Protagonisten, dessen Wandlung in Richtung auf den expressionistischen *Neuen Menschen* vorgeführt bzw. eingefordert wird.³⁵⁹

Die im Mittelpunkt des Geschehens stehenden Figuren werden meist als Helden dargestellt. Sie sind stark typisiert und stehen somit stellvertretend für eine ganze Generation. In dem expressionistischen Drama steht der Protagonist meist alleine

im Mittelpunkt eines unbegrenzten Raumes und erhebt die Arme entweder zu einem Erlösungsversuch oder, um die nach der gleichen Befreiung strebenden Menschen aufzurufen und um sich herum zu sammeln.³⁶⁰

Wichtig erscheint auch die Tatsache, dass alle Figuren im expressionistischen Drama auf „den Wandlungshelden hingeordnet“³⁶¹ sind. Wie Viviani verdeutlicht, wird in August Strindbergs „Nach Damaskus“ zum ersten Mal in der europäischen Literatur das „Kompositionsprinzip“³⁶² angewandt. Auf das expressionistische Drama übertragen, bedeutet dies, dass in vielen Fällen alle „dramatischen Gestalten [...] bloße Ich-Projektionen des expressionistischen Helden sind.“³⁶³ So treten die Nebenfiguren „als in den Raum projizierte Sichtbarmachung des gequälten Ich des Unbekannten“³⁶⁴ auf. Sie sind demnach abhängig vom Protagonisten und haben eine „auf den Wandlungsprozeß des Helden zugeordnete Existenz.“³⁶⁵ Betrachtet man die Liste der handelnden Personen näher, so stellt man sowohl in der Damaskus-Trilogie als auch in expressionistischen Dramen eine Art ‚Entpersönlichung‘ der Figuren fest. Strindbergs Figuren entsprechen diesen Prämissen ebenfalls: Hier trifft beispielsweise der „Unbekannte“ auf die „Dame“, die ihren Mann, den „Arzt“ verlässt, um mit dem Unbekannten aufzubrechen. Oftmals werden die Figuren somit nur in ihrer Funktion oder gesellschaftlichen Rolle benannt, haben nur wenige Charaktereigenschaften und erscheinen demnach als Typen.

³⁵⁹ Fährnders, Walter: Avantgarde und Moderne. 1890-1933. S. 173.

³⁶⁰ Viviani, Annalisa. Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas. S. 40.

³⁶¹ Ebd. S. 41.

³⁶² Ebd. S. 41.

³⁶³ Ebd. S. 41.

³⁶⁴ Ebd. S. 41.

³⁶⁵ Ebd. S. 43.

Auch die namenlosen Typen expressionistischer Dramen werden häufig bereits in dem Personenverzeichnis aufgelistet. Bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass die Figuren meist hierarchisch verzeichnet sind, was die Betonung einer Hauptfigur in den Mittelpunkt rückt. Die Figuren sind Repräsentanten einer Idee oder Mentalität, aus diesem Grund bleiben sie auch überwiegend namenlos. Der dramatische Held steht diesen Figuren auf der Bühne gegenüber und versucht, diese zu bekämpfen. Der Grund, warum die Figuren namenlos bleiben, sieht Otto Mann auch darin, dass „von allem Besonderen, auch dem des Typus, möglichst abgesehen werden“³⁶⁶ soll. „Es soll eigentlich stets nur *der Mensch* erscheinen.“³⁶⁷

4. 2. 3. Die Sprache der Figuren

Otto Mann unterscheidet vier verschiedene Sprachtendenzen³⁶⁸, welche die expressionistische Sprache beeinflusst haben:

- Der Ausdruck ist lyrisch-rhetorisch und nicht mehr an den Charakter einer der Personen oder an die Regeln realistischer oder poetischer Wahrscheinlichkeit gebunden. Wenn die Figur in der Durchschnittlichkeit des Lebens spricht, so spricht sie Prosa, wenn sie sich zur Expression erhebt, im Vers. Dieser Vers ist ein „nicht dramatischer, sondern lyrischer, hymnischer, rhetorischer Vers. Er ist die Deklamation des Menschen an die Menschen.“³⁶⁹ Viele expressionistische Dramen sind sowohl in Vers als auch in Prosa verfasst, was „von dem Expressionsgrad des Sprechenden abhängig ist.“³⁷⁰ Vor allem „sturm- und dranghaftes Aufbegehren“³⁷¹ wird in poetischer Sprache ausgedrückt.
- Das „erhabene Gesteigerte“³⁷² ist Ausdruck von „erhöhtem Ton, großen Bildern, feierlichen Wörtern, in ihrer Eindringlichkeit durch parallelisierende Wiederholungen“³⁷³, welche bereits in der Bibel in den Psalmen zu finden sind.

³⁶⁶ Mann, Otto: Das Drama des Expressionismus. In: Friedmann, Hermann; Mann, Otto: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. S. 228.

³⁶⁷ Ebd. S. 228.

³⁶⁸ Vgl. Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. S. 567.

³⁶⁹ Mann, Otto: Das Drama des Expressionismus. In: Friedmann, Hermann; Mann, Otto: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. S. 230.

³⁷⁰ Ebd. S. 566.

³⁷¹ Ebd. S. 566.

³⁷² Ebd. S. 566.

- Die dritte expressive Sprache ist, laut Mann, „die des schwingenden, sich ausschwingenden, des strömenden Gefühls“³⁷⁴, die man besonders von Klopstock kennt. Im Expressionismus findet demnach eine „Sprache des hymnischen Schwungs“³⁷⁵ Eingang in die Literatur.
- Die vierte Sprache steht unter dem Einfluss Kleists und wird von Mann als „übersteigernd“³⁷⁶ beschrieben.

Die expressionistische Sprache ist in der Tat stellenweise eine überhöhte, fast hymnische, was wohl auch auf die Betonung der Lyrik im Expressionismus zurückzuführen ist. Vor allem in den zum Teil rauschenhaften Monologen der dramatischen Protagonisten löst sich die Sprache ins Poetische, Hymnische auf: „Der Held ist ein Monologist, der der Welt entgegensteht und zur Änderung aufruft.“³⁷⁷ Vor allem konzentriert sich das „Sichäußern“³⁷⁸ im expressionistischen Drama auf den Helden. Die Bühne wird zum „Raum für ekstatische Lyrik“³⁷⁹, weil „der Mensch schlechthin [...] aus der expressiven Dramenfigur sprechen“³⁸⁰ soll. Mit Vorliebe fokussiert man sich auf das Wesentliche, was einen ganz eigenen Sprachstil expressionistischer Literatur hervorruft: So werden häufig agrammatische Sätze gebildet, viele Neologismen gebraucht, Wiederholungen als Stilfigur eingesetzt. Wie Anz bemerkt, so sind das „Weglassen von Artikeln und Attributen, [...], permanente[n] Inversionen, die elliptischen Sätze, die Aneinanderreihung von Substantiven [...] die aphoristische Pointierung von Reflexionen“³⁸¹ keine Seltenheit in der expressionistischen Literatur und werden somit zu einem wichtigen Merkmal der Dichtung, welche als Merkmal „unterschiedliche Erscheinungsformen sprachlicher Verknappung“³⁸² trägt.

Die starre Ratio ablehnend, ist es typisch, dass das intuitive Verfahren ebenso auf die expressionistische Literatur abfährt. Die Tatsache, dass die Regeln der Syntax aufgebrochen werden, kann auch als Bruch mit althergebrachten Mustern gedeutet werden. Man wendet sich von starren Regeln und grenzt sich dadurch von anderen

³⁷³ Ebd. S. 566.

³⁷⁴ Ebd. S. 566.

³⁷⁵ Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. S. 566.

³⁷⁶ Ebd. S. 566.

³⁷⁷ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 59.

³⁷⁸ Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. S. 566.

³⁷⁹ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 59.

³⁸⁰ Ebd. S. 59.

³⁸¹ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 155.

³⁸² Ebd. S. 155.

Epochen, wie dem Naturalismus, ab. Zudem spielt das expressive Moment eine wichtige Rolle: In diesem Sinne wird auch der „Gebrauch von Prosa und Vers vom Expressionsgrad des Sprechenden abhängig.“³⁸³

Der Sprechweise und der Gebärde auf der Bühne kommt im expressionistischen Theater eine besondere Bedeutung zu. Die Sprache des Schauspielers soll sich aus dem Rhythmus des Körpers ergeben und umgekehrt. Der Körperausdruck des Darstellers soll allerdings nicht logisch-unterstreichende, sinnlich-ausmalende oder psychologisch erklärende³⁸⁴ natürliche Gebärde sein, sondern eine ekstatische Körperbewegung, die in Zusammenhang mit dem ebenso ekstatisch gesprochenen Worte stehen soll. Die Sprechweise erweist sich als gedrängt, knapp, zugespitzt, aggressiv, gar fanatisch. Häufig erhöht sich die Figurenrede sogar in die Ekstase, oftmals kommt diese durch den Schrei zum Ausdruck.

³⁸³ Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. S. 566.

³⁸⁴ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 134.

Teil II: Der neue Mensch und der Generationenkonflikt in ausgewählten expressionistischen Dramentexten

5. Die Figur des Künstlers als Erlöser der Menschheit: Reinhard Johannes Sorge *Der Bettler* (1911)

5. 1. Form

Reinhard Sorges „Der Bettler“³⁸⁵ von 1912 gilt als frühestes expressionistische Drama. Obwohl es sich den Konventionen nach noch in fünf Aufzüge segmentiert, so verpflichtet sich „Der Bettler“ Strindbergs Stationendrama. Dies wird bereits deutlich, wenn man das Personenverzeichnis genauer betrachtet. Sorge bringt hier, genau, wie es Strindberg in „Nach Damaskus“ vormacht, stark typisierte Figuren auf die Bühne. Zunächst sind die Menschen in bezeichnende Personengruppen eingeteilt: Die Menschen, Gruppenpersonen, Nebenpersonen, stumme Personen, Gestalten des Dichters. Keine Figur trägt einen Namen. Die Figuren werden lediglich mit ihrer gesellschaftlichen Funktion benannt: Der Dichter, die Mutter, der Vater, die Schwester, das Mädchen usw. Auf den ersten Blick erscheint dieses Stück demnach nicht mehr die Form eines klassischen Dramas zu haben. So durchläuft die Hauptfigur auch einzelne Stationen, die Zäsuren bleiben „ziemlich willkürliche Einschnitte in einen Geschehnisablauf, dessen Höhepunkte eher auf die rauschenhaften Monologe und Visionen des Dichters“³⁸⁶ fokussiert sind als auf „die dramatisch zugespitzten Situationen.“³⁸⁷. Wie Viviani verdeutlicht, zeigt sich dieses Drama „als eine Kette von lyrisch-hymnischen Bildern.“³⁸⁸ Die verschiedenen Szenen reihen sich locker aneinander und scheinen in keiner Verbindung zueinander zu stehen. Typisch ist, dass der Hauptfigur keine „gleichberechtigte Mit- oder Gegenspieler“³⁸⁹ gegenüberstehen. Der Bettler, welcher

³⁸⁵ Sorge, Reinhard: Der Bettler. In: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2669&kapitel=1#gb_found

³⁸⁶ Viviani, Annalisa. Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas. S. 41.

³⁸⁷ Ebd. S. 41.

³⁸⁸ Ebd. S. 34f.

³⁸⁹ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 189.

sowohl Dichter, Sohn als auch Jüngling ist, steht im Mittelpunkt der einzelnen Aufzüge, die weiteren, namenlosen Figuren³⁹⁰ reagieren höchstens auf die Hauptfigur.

Dem Titel nach müsste der Bettler die Hauptfigur des Dramas sein. Wie bereits erwähnt, erscheint der Bettler sowohl als Dichter, Jüngling und Sohn. Demnach vollzieht Reinhard Sorge „eine Gleichsetzung von Bettler- und Dichterexistenz.“³⁹¹ Neben dem Generationenkonflikt ist der Konflikt zwischen Bürger und Künstler, wie es auch immer wieder bei Thomas Mann Eingang in seine Werke findet, epochentypisch. Doch in der bürgerlich-asketischen Gesellschaft der Jahrhundertwende räumt man der bürgerlichen Existenz eine Präferenz zu. Expressionistische Dichter allerdings durchbrechen diese Vorstellung und sehen in der Figur des Künstlers eine Art Erlöser. Da der Konflikt zwischen Bürger und Künstler mit dem Vater-Sohn-Konflikt Hand in Hand geht, scheint es nicht verwunderlich, dass Sorge die Künstler-Thematik in sein expressionistisches Drama einfließen lässt. Der Dichter liefert sich einem Konflikt mit dem Mäzen und dem Freund. Die Rebellion gegen den Mäzen steht symbolisch für den Wunsch nach Vernichtung der alten Welt, ähnlich wie der Vatermord in Hasenclevers „Der Sohn“. Der Vater-Sohn-Konflikt wird in „Der Bettler“ zwar ausgetragen, rückt allerdings an den Rand des Geschehens. Vielmehr liegt der Akzent auf dem Künstlerdilemma, welchem der Dichter ausgesetzt ist. Dieser will das Theater und die Bühne revoltieren, was aufgrund konservativ-stagnierender Normen von der alten Generation nicht akzeptiert werden kann.

Die Einheiten von Ort und Zeit werden in diesem Stück völlig durchbrochen. Nichts folgt einem logischen Aufbau mehr, was ein deutlicher Traditionsbruch mit überlieferten literarischen Formen darstellt: Vielmehr wird der Raum zur Projektionsfläche für das Ich der einzelnen Figuren. Der Raum an sich ist demnach bedeutungslos, vielmehr spielt die Psychologie der einzelnen Figuren eine wichtige Rolle. Das Drama neigt somit, was wiederum für den Expressionismus typisch ist, zur Abstraktion, was die Modernität des Stückes ausmacht.

Während der Arbeit am „Bettler“ steht Sorge nicht nur unter dem Einfluss Strindbergs, sondern, so verdeutlicht es Mennemeier, auch unter dem Einfluss Nietzsches, „dessen Gedanken er in einer für ihn bezeichnenden Weise ins Gottsucherisch-Empfindsame

³⁹⁰ Die Namen Hedi und Susanne werden lediglich in der Figurenrede erwähnt.

³⁹¹ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 79.

umdeutete.“³⁹² So ist es vor allem das „Zarathustra-Element der visionären Ekstase, was Sorge von Nietzsche übernahm.“³⁹³ Nach der Vollendung seines Dramas wendet er sich von diesem philosophischen Vorbild ab.

5. 2. Sprache

Die Künstlichkeit der Sprache in expressionistischen Dramen wird in Sorges „Der Bettler“ besonders deutlich. So löst sich die Sprache des Dichters bzw. bereits in dem Gespräch mit dem Mäzen im ersten Akt ins Lyrische auf, da mehrere Passagen in Versen gesprochen werden. Die expressionistischen Autoren verzichten allgemein darauf, in der Nähe der Wirklichkeit zu bleiben und lösen die Figuren durch diese hymnisch-pathetische Sprache aus der Realität heraus. Zahlreiche Ausrufe, Neologismen, gar zerrissene Sätze und Ellipsen zeichnen Sorges Sprache in „Der Bettler“ aus. Am Ende des ersten Aufzuges, nach dem Gespräch über die Legitimation seiner Kunst, erläutert der Dichter fast beschwörend:

Du warfst mir einen himmelhohen Fels
In meine Straße –
Mit Felsen auch beschlugest du mein Hirn und,
kaum kann ich denken.
Doch deine Widermacht stählt meine Pulse,
Schicksal!
Einst trotze ich mich himmelauf in blaue Sonne...,
Adler
Spreite ich Schwingen aus
Feuern der Sonne.
Kralle und Adler! und dein Bock wird Staubkorn.³⁹⁴

Die Künstlichkeit der Sprache spiegelt die unrealistische Situation wider. Somit schafft Sorge keine realistische Situation, sondern desillusioniert die Realität und konstruiert eine Art Traumwelt. Dies zeigt auch die Nähe zu Strindbergs Stationendrama. Auch er schafft in seinen Dramen traumähnliche Situationen, indem er eine künstliche Sprache verwendet und die Figuren somit aus einer realitätsnahen Situation herauslöst.

Da es für das Stationendrama ebenfalls typisch ist, dass eine Person in den Mittelpunkt gerückt wird, kommt es sehr selten zum „Dialog zwischen zwei gleichberechtigten

³⁹² Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. S. 9.

³⁹³ Ebd. S. 9f.

³⁹⁴ Sorge, Reinhard: Der Bettler. 1. Aufzug, S. 17.

Sprechpartnern.“³⁹⁵ Eine Hauptfigur in den Mittelpunkt rückend, setzt das expressionistische Drama typischerweise den Monolog an die Stelle des Dialoges, so auch Reinhard Sorge in „Der Bettler“. An mehreren Stellen wird ein Aneinandervorbeireden der Figuren deutlich. Es kommt vielmehr zu Scheindialogen, immer wieder verfällt der Bettler in lange monologische Ausprägungen. Weder vom Mäzen, noch von seinem Freund wird der Dichter verstanden, er scheint für sich zu sprechen und keine Entsprechung in der Widerrede der Figuren zu finden.

³⁹⁵ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 189.

5. 3. Handlung

Die Hauptfigur tritt als ‚Symbol‘ auf: Deutlich wird die epochentypische Ich-Dissoziation, also der Ich-Zerfall, wenn sie sich in verschiedene Figuren auflöst, abhängig davon, ob ihr gerade der Vater, der Mäzen oder das Mädchen gegenüberstehen. Demnach hat die Figur des Bettlers, bzw. des Sohnes, wie es für die Epoche des Expressionismus typisch ist, nur wenige persönliche Charaktermerkmale. Folglich steht „Der Bettler“ eindeutig in der Tradition des Stationendramas, wo „alles möglich und wahrscheinlich“³⁹⁶ ist:

Zeit und Raum existieren nicht; auf einem unbedeutenden wirklichen Grunde spinnt die Einbildung weiter und webt neue Muster: eine Mischung von Erinnerungen, Erlebnissen, freien Einfällen, Ungereimtheiten und Improvisationen. Die Personen teilen sich, verdoppeln sich, dublieren sich, verdunsten, verdichten sich, zerfließen, sammeln sich.³⁹⁷

Der Bettler, welcher zunächst einer entmenschlichten Welt ausgesetzt ist, durchläuft mehrere Stationen: In dem ersten Aufzug steht der Dichter dem Mäzen und dem Freund gegenüber. Er leidet an der gegenwärtigen Welt, weil er sich in dieser nicht verwirklichen und entfalten kann. Immer wieder wird „ein eigenes Theater“³⁹⁸ zur Aufführung seiner Dramen mit der Begründung, sie seien zu „fremd und zu neuartig“³⁹⁹ abgelehnt. Sein zwanzig Jahre älterer Freund, der für die alten Werte und Traditionen steht, rät dem Dichter „vernünftig“⁴⁰⁰ zu sein. In dem Gespräch mit dem Freund wird außerdem deutlich, dass der Dichter im Konflikt mit dem familiären Umfeld steht, wo es sich „mit jedem Tag umdüstert“⁴⁰¹, was vor allem auf eine furchtbare Krankheit des Vaters zurückzuführen ist. In dieser Atmosphäre kann der Dichter „nicht gedeihen“⁴⁰², wie es der Freund ausdrückt. In den Augen des Dichters allerdings, kann die Menschheit durch die Kunst befreit werden:

³⁹⁶ Zitiert nach Brauneck. Ebd. S. 188.

³⁹⁷ Ebd. S. 188.

³⁹⁸ Sorge, Reinhard: Der Bettler. Erster Aufzug. S. 1.

³⁹⁹ Ebd. S. 1.

⁴⁰⁰ Ebd. S. 1.

⁴⁰¹ Ebd. S. 2.

⁴⁰² Ebd. S. 2.

Zur Hochgeburt soll eine hochgeborne
Vielfach verderbte Zeit hin vor mich treten,
Ja diese Zeit soll wahrhaft sich im Spiegel
Der Allmacht schauen und verstummen, wenn
Aus tiefen Himmeln wächst
Das gnädige Bild des Ankers, der uns alle
Unerbittlich erzgeschwungen
Hält an dem Grund der Gottheit.⁴⁰³

Der Dichter sieht sich dazu verpflichtet, die Menschen zu erlösen, die von der Moderne zerstört werden. Er glaubt, „aus der Tiefe des erleuchteten Dichter-Ichs lasse sich eine neue, zugleich befreiende und einende Kraft für die zerrissene Gemeinschaft entbinden.“⁴⁰⁴

Im ersten Akt steht eine für den expressionistischen Autor typische Gesellschaftskritik im Mittelpunkt: Die Kaffeehaus-Szene wird zur Satire der bürgerlichen Gesellschaft der Jahrhundertwende. Nicht nur die unendliche Langeweile der Menschen, sondern auch ihre daraus resultierende Stumpfsinnigkeit und Borniertheit werden zur Schau gestellt.

Der erste Vorlesende: ... und es ist sehr wohl möglich, daß der italienische Geschäftsträger in Konstantinopel den Auftrag erhalten hat, umgehend an die Pforte....

Erster Zuhörer: Bitte Schluß! Das wurde schon einmal gelesen! Soll man vor Langerweile krepieren?

Zweiter Zuhörer: Wir sind zu Ende.

Dritter Zuhörer: Kann man die neuen Zeitungen denn noch nicht bekommen?

Vierter Zuhörer: Also meine Herren, fangen wir ruhig noch einmal von vorne an. [...]

Fünfter Zuhörer: Von hinten, meine Herren! das ist wie neu...

Erster Zuhörer (gähnt): Ach...langweilig!...⁴⁰⁵

Die Bürger interessieren sich nur am Rande für die Neuigkeiten in den Zeitungen. Sie lamentieren nur noch und scheinen am Leben keine Freude mehr zu finden, was auf die Lethargie des Lebens zurückzuführen ist. Jedoch bejubeln sie die „Geburt eines kräftigen Jungen“⁴⁰⁶, welcher symbolisch für eine neue, starke Jugend, also eine neue Welt steht. Hier verdeutlicht Sorge, inwiefern alles Neue, Junge verherrlicht und sich von der

⁴⁰³ Ebd. S. 5.

⁴⁰⁴ Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. S. 9.

⁴⁰⁵ Sorge, Reinhard: Der Bettler: Erster Aufzug. S. 2f.

⁴⁰⁶ Ebd. S. 6.

Gesellschaft herbeigesehnt wird. Sorge ergreift hier auch die Gelegenheit, die Dramentheorie hervorzuheben und sich gegen das Modell des naturalistischen Dramas zu wenden. Im Kritikergespräch, welches nach einer Theateraufführung stattfindet, heißt es:

Dritter Kritiker: [...] Ich finde nämlich das Stück im allgemeinen recht annehmbar. Es hat Geschmack, ist taktvoll, es verstößt nicht; überhaupt: es ist die Arbeit eines Gentleman. Aber gerade dieses – meine ich – wird ihm zum Verhängnis: da fehlt irgendwie ein Mutwille, der sich eigen Land zu erobern sucht; da sitzt irgendwo eine Schwäche, die er durch alles Blut und Schwert und Herbheit nicht verhüllen kann – im Gegenteil, er deckt sie dadurch erst recht auf; - dieser Dichter hat einen Mangel tief in der Tiefe, der ihn richtet.

Erster Kritiker: Bravo! Ich will Ihnen auch sagen, was da im Grunde fehlt: das große Herz fehlt [...] es fehlt der Seher - - !⁴⁰⁷

Alles, was dem von den Kritikern besprochenen Drama fehlt, will der Dichter in seinen Stücken auf die Bühne bringen. Aus diesem Grund verweigert er auch jeden Kompromiss mit dem Freund und dem Mäzen. Die Gestalten der Kokotten, die ebenfalls im ersten Akt auftreten, stehen für das kapitalistische System des Selbstverkaufens, was Sorge stark kritisiert. So erscheinen sie als dumm, oberflächlich und geldgierig:

Die Erste: Schnell nur! Sie kommen gleich! Wer fehlt denn noch?

Eine der Angekommenen: Die Rote und die Lange putzen sich noch unten.

Eine zweite der Angekommenen. Oder warten auf die Kerle, weil sie die ersten Küsse schmatzen möchten!

Die Zweite (zu einer Nachbarin): Wieviele waren sie?

Die Nachbarin: Ein Dutzend etwa!

Die Zweite: Ha, guter Fang! [...] ⁴⁰⁸

Die Menschen sehen aber nicht nur in der Geburt eines kräftigen Jungen etwas „Positives“⁴⁰⁹, im Gespräch der Kritiker wird ebenfalls deutlich gemacht, dass die Figur eines Dichters als Erlöser fungieren könnte:

Dritter Kritiker (der mit dem ersten unterdessen im Gespräch nach vorn gekommen ist, im Abgehen): [...] Wir warten auf einen, der uns unser Schicksal neu deutet, den nenne ich dann Dramatiker und stark. Unser Haupt-Mann, sehen Sie, ist groß als Künstler, aber als Deuter befangen.

⁴⁰⁷ Ebd. S. 7.

⁴⁰⁸ Ebd. S. 9.

⁴⁰⁹ Ebd. S. 6.

Es ist sehr an der Zeit: einer muß einmal wieder für uns alle nachsinnen.⁴¹⁰

Der dritte Kritiker zeigt, dass es an der Zeit eines Wandels ist. Man sehnt sich den Umschwung sehnlichst herbei. So sieht auch der Dichter seine Arbeit als „Notwendigkeit und erst Erfüllung der Schöpfung und Pflicht der Schöpfung gegenüber.“⁴¹¹ Er sieht sich selbst auch als eine Art Erneuerer und Heiler der Menschheit durch seine Kunst. Dies wird vor allem in seinem Monolog deutlich, welcher er im ersten Akt an den Mäzen richtet:

Der Dichter: [...] Das Werk! Das Werk! und nur das Werk war Herr! Wie soll ich reden... ich will Ihnen Bilder der Zukünfte erzählen, die in mir mit Pracht sich aufgerichtet haben, die Mich führen, wo ich bin, und keine Liebe und keine Wollust hat bisher sie stürzen Können Oder nur einen Augenblick verhallen. Sie werden sehen, welch ein Reichtum auf Sie wartet, welche Summen, wirklich dies wird eine Goldgrube für Sie! Und gar kein Wagnis! Hören Sie doch: es wird das Herz der Kunst: aus allen Ländern strömen Die Menschen alle an die heilende Stätte Zur Heilung, nicht nur ein kleines Häuflein Erlesener [...] Zur Hochgeburt soll eine hochgeborne Vielfach verderbte Zeit hin vor mich treten, Ja, diese Zeit soll wahrhaft sich im Spiegel der Allmacht schauen und verstummen [...].⁴¹²

Die Aufgabe der Kunst ist es, laut Dichter, ‚Licht‘ ins Dunkle zu bringen. Die Kunst übernimmt somit „die Aufgabe, die einst die Religion hatte; die Bühne soll wird als Kultstätte dienen“⁴¹³. Die alte Welt ruft in den Menschen nur noch negative Gefühle hervor, deshalb misst sich der Dichter eine besonders wichtige Rolle bei. Durch ihn soll diese alte Zeit endgültig der Vergangenheit angehören. In seinem langen Schlussmonolog im vierten Akt verdeutlicht er die Position des Dichters, und damit seine einige, als Erlöser und Messias der Menschheit durch seine Kunst:

Der Dichter: [...] Ich bin so sehr allein und trage Licht und finde nicht die Nacht für dieses Licht und breche an mir selber...(Er spricht das Folgende in die Zuschauer.) Ihr! ihr! bereitet mir die Pfade! Seht doch, ich stürme unter euch, die Fackel Rot in geschwungener Hand. Empfangt mich doch! Umdrängt mich doch! Ich bin des Segens voll! [...] Ich will die Welt auf meine Schultern nehmen und sie mit Lobgesang zur Sonne tragen.⁴¹⁴

⁴¹⁰ Ebd. S. 8.

⁴¹¹ Ebd. S. 14.

⁴¹² Ebd. S. 15f.

⁴¹³ Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. S. 13.

⁴¹⁴ Sorge, Reinhard: Der Bettler: Erster Aufzug. S. 50.

Die Regieanweisung „Er bricht nieder“⁴¹⁵ zeigt allerdings, dass er der selbst auferlegten Last nicht gewachsen ist und seine Verkündungen wahrscheinlich nicht realisieren kann, sondern eher scheitern wird.

Im zweiten Aufzug steht der Konflikt zwischen dem Sohn und seinem Vater im Mittelpunkt. Hier begegnet der Sohn der Mutter, in der Figurenrede wird die Krankheit des Vaters angedeutet. Als der Sohn auf den Vater trifft, bittet letzterer seinen Sohn, ihn von seinem Leben zu befreien: „Liebe mich recht und hilf mir sterben. Weißt du... Gib Gift! Gib deinem armen Vater Gift! Ich dank dir's so! Ich weine schon, du siehst doch!“⁴¹⁶ Der Vaternord, welcher im dritten Aufzug vollzogen wird, ist in diesem Drama also noch als eine Art Befreiung des Vaters vor dem „Irrsinn“⁴¹⁷ aufzufassen. Hier finden sich daher bereits Anzeichen dafür, dass eine junge Generation versucht, alles Alte zu vernichten, um einen Neubeginn zu ermöglichen. So verdeutlicht der Vater: „Die andern werden froh sein, wenn ich fort bin -“⁴¹⁸ Der Vater in Sorges „Der Bettler“ trägt auch die Züge des typisch expressionistischen Vaters, auch wenn er in allen Bereichen weniger radikal ist wie beispielsweise die Väter in Hasenclevers „Der Sohn“ oder Bronnens „Vaternord“. Allerdings fordert der Vater auch in diesem Drama von seinem Sohn, dass er sein „Werk“⁴¹⁹ weiterschaffen soll:

Der Vater: [...] Sehne ich mich...das Werk ist ja getan! Schön war das Schaffen! Schaff es weiter, du mein Sohn! Du tust es! Danke dir! So deine Hand!⁴²⁰

In typischer Manier will der Vater also, dass sein Sohn das von ihm Geschaffene weiterführt. So sollen auch die bürgerlichen Normen, für die die expressionistischen Väter allgemein stehen, weiterbestehen. Der Sohn verweigert nicht determiniert, dieses Werk weiterzuführen. Vielmehr ist er sich nicht sicher, ob das Werk des Vaters so „fruchtbar“⁴²¹ ist, dass er es selbst am Leben erhalten sollte, falls er noch „schöpferisch geschickt“⁴²² ist. Der Sohn in Sorges „Der Bettler“ ist dementsprechend nicht so entschlossen wie Hasenclevers Sohn. Ihn plagen nämlich noch Gewissensbisse. In der Figur des Jünglings steht er vor der Frage, ob es recht ist, den Vater zu töten:

⁴¹⁵ Ebd. S. 50.

⁴¹⁶ Ebd. Zweiter Aufzug, S. 11.

⁴¹⁷ Vgl. Denkler, Horst: Drama des Expressionismus. S. 186.

⁴¹⁸ Sorge, Reinhard: Der Bettler. Zweiter Aufzug, S. 12.

⁴¹⁹ Ebd. Erster Aufzug. S. 32.

⁴²⁰ Ebd. S. 32.

⁴²¹ Ebd. Zweiter Aufzug, S. 14.

⁴²² Ebd. Erster Aufzug. S. 35.

Der Jüngling (steht auf): Der Vater bat von mir den Tod. Ich fühle Mit seine Bitte. [...] In seinem Wahnsinn Zeugte vielleicht sein Hirn tiefsinnige Wunder? – Dies soll ein Sachverständiger entscheiden.⁴²³

Obwohl der Sohn zunächst nicht völlig festgelegt ist, den Vater zu töten, so entscheidet er sich doch rasch für die Vernichtung des Familienoberhauptes. Das Gespräch, welches Vater und Sohn im dritten Aufzug führen, deutet einen Vater-Sohn-Konflikt an, welcher aufgrund des Wahnsinns des Vaters ausgelöst wird. Da er keine rote Farbe hat, um sein Bild zu vollenden, nimmt der Vater das Blut eines kleinen Vogels. Der Sohn reagiert mit Entsetzen und versucht sich ihm zu widersetzen und befiehlt ihm: „Laß das doch, Vater.“⁴²⁴ In dem Moment zeigt der Vater die Züge eines machthabenden Patriarchen, also des typisch expressionistischen Vaters auf, welcher der jungen expressionistischen Generation so verhasst ist:

Der Vater: Was?! Was?! Was willst du denn?! Nimm dich ja in acht, sage ich dir! Soll ich keine rote Tusche haben, was? Nimm dich in acht! Nimm dir nicht zu viel heraus, Junge! Das wollt ich mir doch ausbitten!!

Der Sohn (begütigend): Ich bitte dich...

Der Vater (fast aufschreiend): Ich brauche die rote Tusche, hörst du! Ich muß sie haben! Was ist denn solch ein Tier? wie... Ich muß die rote Tusche haben. Ich würde auch Menschen anstechen, sage ich dir, denn ich muß sie haben!⁴²⁵

Der Sohn entscheidet sich, den Wahnsinn des Vaters erkennend, für den Vatermord und verabreicht Gift in einem Weinglas. Aus einem Zufall heraus trinkt auch die Mutter von dem vergifteten Wein und stirbt kurze Zeit später. Symbolisch steht der Tod der Eltern für das Überwinden einer alten, vergangenen Zeit. Vor seinem Tod gerät der Vater „mehr und mehr steigernd in einen Rauschzustand“⁴²⁶ und macht seine Position als Familienoberhaupt abermals deutlich:

Der Vater: Wehe, wenn du nicht schaffst...Schaffe! Schaffe! Ich bin dein Vater und behalte dich im Auge...denke nicht, daß du tun kannst, was du willst!...ich befehle dir...du sollst mein Werk noch weiter schaffen...ich mache es dir zur Pflicht...Ich bin dein Vater und kann dir befehlen... Du mußt mir gehorchen...Da hast du auch Küsse [...] Ich

⁴²³ Ebd. Zweiter Aufzug, S. 14.

⁴²⁴ Ebd. Dritter Aufzug, S. 5.

⁴²⁵ Ebd. S. 5.

⁴²⁶ Ebd. S. 8.

liebe dich...Du bist ja mein Sohn... und mußt tun, was ich will...Ich
liebe dich [...].⁴²⁷

Nach dem Tod des Vaters steht am Ende dieses Aktes der Sohn, der seine Tat mit „sanft ekstatischen Liebesvisionen rechtfertigt.“⁴²⁸ In der Figur des Jünglings beschließt der Protagonist das Drama. Am Ende steht also, wie für die Epoche typisch, der jugendliche Mensch, welcher die Hoffnung einer gesamten Generation bedeutet. Wie er die Menschen letztendlich von jeglichem Übel befreien wird, bleibt allerdings offen.

Der Jüngling: Du weißt nun viel. Und über jedem Wissen, das wir litten,
hebt sich die Sonne strahlender nur auf, und wir, mit ihr, mit Augen und
mit Herzen!⁴²⁹

6. Die Darstellung des Vater-Sohn-Konfliktes in Walter Hasenclevers *Der Sohn* (1913/14)

6. 1. Form

Walter Hasenclever verfasst das Drama „Der Sohn“, in dem es in „kämpferisch-optimistischer Tönung um Befreiung und Aufbruch geht“⁴³⁰, „in den Jahren 1913 und 1914 in Leipzig und Heyst sur Mer [...]“.⁴³¹ Formal hält sich Hasenclever an das klassische fünf-Akte-Schema. Demnach revolutioniert er das Drama an sich nicht, trotzdem erlangt sein Drama eine „gewisse historische Bedeutung.“⁴³² Er richtet sich nämlich nach „dem Vorbild der Dramen Schillers, Wedekinds und Hofmannsthals [...], bei denen das Geschehen um eine Hauptgestalt aufgebaut ist.“⁴³³ Somit wird es dem einpoligen Wandlungs-drama zugeordnet.⁴³⁴ Da die äußere Handlung eher in den Hintergrund rückt und der Fokus vor allem auf der inneren Entwicklung des Sohnes liegt, spricht man von einem „Ich-Drama oder Protagonistendrama oder einpoligen Wandlungs-drama.“⁴³⁵ Es ist typisch für das expressionistische Drama, dass auf die äußere Handlung weitgehend verzichtet wird und sich die Handlung ausschließlich auf die

⁴²⁷ Ebd. S. 8f.

⁴²⁸ Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. S. 14.

⁴²⁹ Sorge, Reinhard: Der Bettler: Erster Aufzug. S. 52.

⁴³⁰ Schulz, Georg-Michael: Nachwort. In: Hasenclever Walter: Der Sohn. S. 115.

⁴³¹ Ebd. S. 115.

⁴³² Viviani, Annalisa. Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas. S. 36.

⁴³³ Ebd. S. 36.

⁴³⁴ Denkler, Horst: Drama des Expressionismus. S. 173.

⁴³⁵ Schulz, Georg-Michael: Nachwort. In: Hasenclever Walter: Der Sohn. S. 116.

Wandlung einer Figur konzentriert. Außerdem determiniert der Sohn die Gesamtstruktur, da sie die Phasen des Wandlungsgeschehens umgreifen und das Drama somit in der Tradition des Stationendramas steht. So durchlebt der Sohn einzelne Stationen seiner Wandlung, vom „ausgesperrten, sich selbst aussperrenden Jünglings zum verantwortungsbewußten, tatkräftig und frei handelnden Manne.“⁴³⁶

Dem Autor ist es wichtig, den Menschen in den Mittelpunkt zu rücken: „Im Mittelpunkt des Geschehens steht der Mensch, alles ihn Umgebende ist Funktion seiner selbst.“⁴³⁷ So steht auch Hasenclevers Sohn im Zentrum, die äußere Handlung ist knapp gehalten. Denkler verdeutlicht bzw., dass in den Akten I und II alle Figuren auf den Sohn zukommen, während sie sich in den Akten IV und V von ihm wegbewegen.⁴³⁸ Dies zeigt, dass der Sohn im Zentrum des Geschehens steht, und dass sämtliche Figuren als „Emanationen des sich erlebenden, sich wandelnden Sohnes“⁴³⁹ zu verstehen sind.

Kern der Handlung ist der Reifeprozess eines stark typisierten Jünglings, des Sohnes, der für eine gesamte Generation steht. Wenn sich der Konflikt zu Beginn noch zwischen Vater und Sohn austrägt, so wird dieser im Verlaufe des Dramas auf eine höhere Ebene erhoben und weitet sich auf einen allgemeinen Generationenkonflikt zwischen junger und alter Generation aus. Alleine die Tatsache, dass der Sohn stark typisiert ist, deutet darauf hin, dass dieser für eine ganze Generation steht, welche sich gegen die „verhassten [...] Lehrer, Professoren, Pfarrer, Richter und vor allem Väter“⁴⁴⁰, also gegen die alten Werte und Normen, auflehnt. Typisch ist, dass der Protagonist als „Vereinzelter herausgestellte, außerhalb der Gesellschaft stehende, zum Typus reduzierte und darum den Menschen schlechthin repräsentierende“⁴⁴¹ eine Sonderstellung einnimmt. Es wird vor allem Wert auf seine innere Entwicklung, seine Reifung gelegt, die letztendlich zu seiner Befreiung führt.

⁴³⁶ Denkler, Horst: Drama des Expressionismus. S. 182.

⁴³⁷ Viviani, Annalisa. Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas. S. 29.

⁴³⁸ Vgl. Denkler, Horst: Drama des Expressionismus. S. 207.

⁴³⁹ Ebd. S. 184.

⁴⁴⁰ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 80.

⁴⁴¹ Viviani, Annalisa: Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas. S. 40.

6. 2. Sprache

In Hasenclevers Drama herrscht typischerweise der Monolog vor. Auch wenn es stellenweise zu ausgiebigen Vater-Sohn-Gesprächen kommt, so entpuppen sich diese, als „Scheindialog“⁴⁴². Demzufolge sind die Nebenfiguren, wie Freund oder Fräulein nur „Anlaß für den Sohn, sich zu äußern.“⁴⁴³ Es ist der Sohn, der im Mittelpunkt des Geschehens steht, folglich auch seine Figurenrede. Einerseits reden die Figuren mehrmals aneinander vorbei, andererseits sind die übrigen Figuren dem Sohn untergeordnet, was auch der Sprechanteil anderer Figuren im Vergleich zum Sohn belegt. Wichtige Entscheidungen werden außerdem in monologischen Reden getroffen.⁴⁴⁴ In der dritten Szene des ersten Aktes unterstreicht der unmittelbar auftretende Freund die monologische Gesprächssituation des Sohnes:

Der Freund: Du redest mit dir selber. Wie mutig du bist!

Der Sohn: Ich sehe dich heute zum erstenmal...

Der Freund: Wir haben uns lange nicht gesehen. Ich komme von der Bahn. Das wundert dich?

Der Sohn: Daß ich noch hier bin - das wundert mich mehr.⁴⁴⁵

Oftmals verfällt die Figurenrede in einen expressiven, pathetischen, sich auflösenden Ton, ähnlich wie es in Sorges „Der Bettler“ der Fall ist. So löst sich bereits der erste Monolog des Sohnes im ersten Akt in eine lyrische Sprache auf. Die Emotionalität wird vor allem von den sich häufenden Apostrophen unterstrichen: „O komm, im Schweben eines Nachbarhauses [...] o Erde, nimm mit mir das Abendmahl [...] o Abendsonne! Herz bin ich so froh. [...]“⁴⁴⁶ Vor allem die Mitternachtsversammlung birgt etliche religiöse Andeutungen, die Sprache ist emotionsgeladen, expressiv, gar sturm- und dranghaft. In seinem revolutionären Aufbegehren gegen den Vater im fünften Akt bspw. wird dies besonders deutlich.

Der Sohn: Ich bin nicht hier, um in Tönen des gestrigen Tages dich um etwas zu flehn, für das ich zu klein und niedrig dich erkannte. Ich bin hier, Rechenschaft von dir zu fordern - und Sühne: Auge um Auge.
[...]⁴⁴⁷

⁴⁴² Denkler, Horst: Drama des Expressionismus. S. 207.

⁴⁴³ Runge, Erika: Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne. S. 60.

⁴⁴⁴ Vgl. Denkler, Horst: Drama des Expressionismus. S. 207.

⁴⁴⁵ Hasenclever, Walter: Der Sohn. S. 17f.

⁴⁴⁶ Ebd. S. 14ff.

⁴⁴⁷ Ebd. S. 104.

Zum letzten, blutigsten Male frag ich dich hier: läßt du mich in Frieden aus diesem Hause? Du hast mich lange genug gequält. Doch die Gewalt am wehrlosen Kinde ist nun vorbei. Vor dir steht einer zum Äußersten entschlossenen. Wähle!⁴⁴⁸

⁴⁴⁸ Ebd. S. 105.

6. 3. Handlung

Dieses Stück wurde im Herbst 1913 geschrieben und hat den Zweck, die Welt zu ändern. Es ist die Darstellung des Kampfes durch die Geburt des Lebens, der Aufruhr des Geistes gegen die Wirklichkeit.⁴⁴⁹

Solchermaßen beschreibt Walter Hasenclever sein Drama „Der Sohn“ in einem Manifest. Hauptmotiv seines Werkes ist sicherlich der Vater-Sohn-Konflikt: In der Tat bringt dieser expressionistische Autor einen Jüngling auf die Bühne, der durch die Befreiung vom Vater zu neuem Leben erweckt. Nur durch die Vernichtung des Vaters kann er am Ende seinen eigenen Weg gehen. Typisch für das expressionistische Drama konzentriert sich die Handlung auch in diesem Wandlungs-drama hauptsächlich auf den Wandlungsprozess einer Figur, nämlich den des Sohnes.

Der zunächst naiv erscheinende, noch nicht in die bürgerliche Gesellschaft integrierte Sohn durchlebt im Drama einen Reifeprozess, indem er sich schrittweise von seinem autoritären Vater zu lösen versucht. Die endgültige Befreiung des Sohnes steht symbolisch für die Befreiung des jungen Menschen von alten Konventionen und Werten. Dass Hasenclever die Söhne aller Zeiten darstellt, zeigt sich dadurch, dass er stark typisierte Figuren auftreten lässt: Die Figuren bleiben größtenteils namenlos und werden nur durch ihre Rolle, wie etwa Freund, Vater, Fräulein, Hauslehrer und Kommissar, bezeichnet. Somit wird das Sonderschicksal irgendeines Sohnes stellvertretend für das Schicksal der gesamten Generation.

Bereits die Regieanweisung der ersten Szene versetzt den Sohn, zusammen mit seinem Hauslehrer, in ein kleinbürgerliches Milieu, ein „angesehene[s] Bürgerhaus“⁴⁵⁰, welches dem Jüngling verhasst ist. „Möbel in Eichenholz: die Ausstattung eines Studierzimmers; Bücherschränke, Arbeitstisch, Stühle, Landkarte.“⁴⁵¹ All dies verweist auf die vom Vater auferlegten Zwänge, von denen sich der Sohn langsam zu lösen versucht. Im ersten Akt wird der Wandlungsprozess des Protagonisten bereits ausgelöst. Der zwanzigjährige Sohn beichtet dem Hauslehrer, dass er sein Examen nicht bestanden hat. Diese Tatsache kann bereits als Auflehnung gegen alte Normen, aber auch gegen den Vater gedeutet werden,

⁴⁴⁹ Hasenclever, Walter zitiert nach Kluge, Manfred; Radler, Rudolf: Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. S. 476.

⁴⁵⁰ Hasenclever, Walter: Der Sohn. S. 7.

⁴⁵¹ Ebd. S. 7.

welcher das akademische Scheitern des Sohnes als „Ungehorsam“⁴⁵² definiert. Mitverantwortlich für sein Scheitern ist seine Vorliebe für die Kunst. So sehnt sich der Sohn danach, sein künstlerisches Ich ausleben zu dürfen:

Der Sohn: Ich bin 20 Jahre alt und könnte am Theater sein oder in Johannesburg Viadukte bauen. Weshalb muß es an der Formel für den abgestumpften Kegel scheitern.⁴⁵³

Dem Hauslehrer gegenüber äußert er zudem den Wunsch, eine Reise zu unternehmen, nachdem er sein Erbe erhalten hat. Die Reise steht symbolisch für den Wunsch, Grenzen zu überschreiten, um frei zu sein.

Der Sohn: [...] Eines Tages, wenn ich geerbt habe, will ich Sie einladen auf eine Reise nach Paris oder Hindostan. Dann werden wir in den Louvre gehn und mit arabischen Mädchen soupieren.⁴⁵⁴

Die Sehnsucht nach der Ferne kann nur gestillt werden, wenn der Vater verstorben ist, demnach, wenn die alte Welt vernichtet wurde. Das Bestehen der Matura hätte für den Sohn bedeutet, dass er die ‚alten‘, väterlichen Ordnungen akzeptieren und sich seinem Vater somit unterwerfen würde. Folglich besteht der Protagonist die Matura mit Absicht nicht: „Die Auflösung einer einzigen Klammer hätte mich gerettet. Ich habe es vorgezogen, mich in ihr zu verachten.“⁴⁵⁵ Als Grund gibt er seine „Sehnsucht, frei zu sein“⁴⁵⁶ an. Das Bestehen der Examen hätte für ihn nur bedeutet, dass er „an irgend etwas zugrunde gegangen“⁴⁵⁷ wäre. Hier versteht sich implizit, dass der Sohn am bürgerlichen Dasein leidet und diesem zu entfliehen versucht. Damit verbunden, wird das absichtliche Nichtbestehen des Examens zum ersten Schritt in Richtung Freiheit für den Sohn.

Bereits in der ersten Szene wird der Konflikt zwischen Vater und Sohn unterstrichen. Der Sohn leidet nicht nur „an jedem Menschen und an jeder Straße“⁴⁵⁸, sondern ebenfalls an den von seinem Vater erhobenen Zwänge: „Der Vater - ist das Schicksal für den Sohn.“⁴⁵⁹ Es ist selbstverständlich für den Vater, dass der Sohn seinen Stand erhält, indem er einen bürgerlichen Beruf erlernt und die Familienehre bewahrt. Dieses Vorhaben des Vaters wirkt lähmend auf den Sohn, nicht zuletzt entsteht dadurch der

⁴⁵² Ebd. S. 43.

⁴⁵³ Ebd. S. 7.

⁴⁵⁴ Ebd. S. 8.

⁴⁵⁵ Ebd. S. 8.

⁴⁵⁶ Ebd. S. 8.

⁴⁵⁷ Ebd. S. 8.

⁴⁵⁸ Ebd. S. 9.

⁴⁵⁹ Ebd. S. 11.

Konflikt zwischen Vater und Sohn. So verdeutlicht der Sohn: „Im Elternhaus beginnt die erste Liebe und der erste Haß.“⁴⁶⁰ Bereits hier wird die Kluft zwischen junger und alter Generation ersichtlich: Die Sehnsucht des Jünglings nach künstlerischem Tun wird von seinem Vater im Keim erstickt.

Der Freund: [...] Darfst du noch immer nicht Goethe lesen! Läßt dein Vater dich wenigstens ins Theater gehen?

Der Sohn: Nein.⁴⁶¹

In den Augen des Vaters muss der Sohn einen bürgerlichen Beruf ausüben, alles Andere erscheint ihm als verwerflich. Er geht sogar so weit, seinen Sohn einen Irren zu nennen, nachdem dieser ihn um seine persönliche Freiheit gebeten hat.⁴⁶² Der Hauslehrer appelliert allerdings an den Sohn, indem er die Jugend als Chance propagiert:

Der Hauslehrer: Leben Sie wohl. Sie sind jung. Sie sollen wissen, daß Sie leben. Alles was Sie tun, wird deshalb gut sein: wie könnte es anders geschehn! Jetzt lachen Sie über mich, weil ich von Liebe spreche. Einmal wird es auch über Sie kommen und Sie werden weinen. [...]⁴⁶³

Der zweite Akt stellt eine weitere Station in dem Reifeprozess des Sohnes dar. Der Freund macht ihn auf die Schönheit des Fräuleins aufmerksam. Eine Verbindung mit einer Frau bedeutet für den Sohn, einen Schritt in Richtung Leben zu machen, nicht zuletzt, weil der Vater dem Sohn einen romantischen Kontakt zu einer Frau verbieten würde:

Der Freund: [...] Bist du ein Mensch und fühlst nicht das Ewige ihres Schrittes in der Dämmerung! Du solltest deinen Vater segnen, daß er dich jeden Abend mit ihr leben läßt – jeden Abend, o Mensch! Weißt du denn wie lange du lebst? Bist du nicht glücklich, daß so viel dir geschieht? [...]⁴⁶⁴

Das Fräulein könnte, laut Freund, den Sohn ‚erwecken‘:

Der Freund: Sie wird deine Augen sehend machen – du Narr am verschlossenen Tor. Durch sie sind die Riegel gesprengt, und du wirst etwas erkennen von dem Schauspiel der Welt. [...]⁴⁶⁵

⁴⁶⁰ Ebd. S. 11.

⁴⁶¹ Ebd. S. 17.

⁴⁶² Vgl. Ebd. S. 106.

⁴⁶³ Ebd. S. 13.

⁴⁶⁴ Ebd. S. 21.

⁴⁶⁵ Ebd. S. 21.

Daraufhin erlebt der Sohn sein erstes Liebeserlebnis mit dem Fräulein: „Er küßt sie mit schneller, ängstlicher Gewalt.“⁴⁶⁶ Dadurch überschreitet dieser von dem Vater gesetzte Grenzen, was die Auflehnung des Sohnes gegenüber tradierten Normen konkretisiert.

Der Sohn: Welche Wollust, ihn zu betrügen! Als ich Sie gestern in seinem Zimmer küßte, wie genoß ich dieses Glück. Und das Sofa, auf dem wir uns umarmten, hat meine Rache gespürt. Und die toten, höhnischen Möbel, vor denen mein Vater mich prügelt, haben alle, alle das Wunder gesehn. Ich bin nicht mehr der Verachtete. Ich werde Mensch!⁴⁶⁷

Hasenclevers Vater ist im Gegensatz zu Sorges Vater ein Tyrann. Er verkörpert die wilhelminischen Ordnungen und steht somit als machtliebender Patriarch als Oberhaupt seiner Familie da. Seinen Sohn hat er seit jeher unter Druck gesetzt und ihn mit despotischen und brutalen Methoden zu Höchstleistungen gezwungen:

Der Sohn: Eh du mich prügelst, bitte, hör mich zu Ende. Ich erinnere mich gut der Zeit, als du mich mit der Peitsche die griechische Grammatik gelehrt hast. Vor dem Schlaf im Nachthemd, da war mein Körper den Striemen näher! Ich weiß noch, wie du mich morgens überhörtest, kurz vor der Schule; in Angst und Verzweiflung muß ich zu Hause lernen, wenn sie längst schon begonnen hatte. Wie oft hab ich mein Frühstück erbrochen, wenn ich blutig den langen Weg gerannt bin! Selbst die Lehrer hatten Mitleid und bestrafen mich nicht mehr.⁴⁶⁸

Diese Tyrannei muss der Sohn über sich ergehen lassen, um den bürgerlichen Stand des Vaters weiterführen zu können. Die Autorität des Vaters beherrscht seinen Sohn in allen Bereichen des Lebens. So wird die Tatsache, dass sein Sohn sich für Literatur interessiert, sofort im Keim zu ersticken versucht: „Anstatt diesen Unsinn zu lesen, solltest du lieber deine Vokabeln lernen.“⁴⁶⁹ Tatsächlich wurden die „literarischen Protagonisten vor allem in der Rolle des Schriftstellers bzw. des Künstlers“⁴⁷⁰ zu „Antipoden des Bürgers.“⁴⁷¹ Somit erhebt sich der Vater-Sohn-Konflikt an dieser Stelle zu einem Bürger-Künstler-Konflikt. Die Tätigkeit des Künstlers wird dem Familienethos nicht gerecht und demnach kann dieser in den Augen des Bürgers kein eigenständiges Leben führen. In diesem Kontext nennt der Vater seinen Sohn einen „Tagedieb in meinem Haus“⁴⁷², nachdem er

⁴⁶⁶ Ebd. S. 26.

⁴⁶⁷ Ebd. S. 29.

⁴⁶⁸ Ebd. S. 37.

⁴⁶⁹ Ebd. S. 35.

⁴⁷⁰ Anz, Thomas: Literatur des Expressionismus. S. 77.

⁴⁷¹ Ebd. S. 77.

⁴⁷² Hasenclever, Walter: Der Sohn. S. 35.

erfahren hat, dass sein Sohn die Matura nicht bestanden hat. Ohne Matura ist er nicht in der Lage, einem bürgerlichen Beruf nachzugehen, wie es sich der Vater von ihm wünscht. „Heute habe ich zu sorgen, daß ein Mensch aus dir wird, der sein Brot verdient, der etwas leistet.“⁴⁷³ Ziel des Vaters ist es, seinen Sohn zu seinem Ebenbild zu schmieden. Es wird außerdem deutlich, dass der Vater den Begriff „Mensch“⁴⁷⁴ völlig anders interpretiert als der Sohn, wonach es zu Kommunikationsproblemen zwischen Vater und Sohn kommt, was letztendlich in einem Generationenkonflikt gipfelt.

Vater und Sohn haben völlig verschiedene Weltbilder: Sie erkennen nicht nur in den Bereichen der Kunst, der Schule und des Lebens an sich unterschiedliche Funktionen, sondern haben ebenso verschiedenartige Interpretationen des Begriffes ‚Mensch‘: Der Vater versteht unter einem Menschen einen guten Bürger, welcher einem angemessenen Beruf nachgeht und seine eigenen konservativ-bürgerlichen Werte vertritt. Der Sohn aber begreift unter diesem Begriff das Leben, was das Vitalismusprinzip des Expressionismus widerspiegelt. Während der Sohn dem Vater verdeutlicht, dass er ein ‚Mensch‘ hätte werden können, wenn er ihn aus dem Haus gejagt hätte, unterstreicht der Vater, dass der Sohn nur zum Menschen werden kann, wenn er sich den bürgerlichen Normen unterwirft. Somit wird die Kluft zwischen Wunschwelt des Vaters und des Sohnes immer bedeutender, was den Konflikt zwischen den beiden antreibt:

Der Vater: Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen. Sei froh, daß ich dich nicht längst aus dem Hause gejagt.

Der Sohn: Hättest du es getan, ich wäre ein Stück mehr Mensch, als ich bin.

Der Vater: Du bist noch mein Sohn, und ich muß die Verantwortung tragen. Was du später mit deinem Leben tust, geht mich nichts an. Heute habe ich zu sorgen, daß ein Mensch aus dir wird, der sein Brot verdient, der etwas leistet.⁴⁷⁵

Wie Mennemeier es ausdrückt, „wendet sich [der Sohn] entschlossen, aktivistisch dem Leben zu.“⁴⁷⁶ Ihm ist es wichtig, seine Interessen und Persönlichkeit zu entfalten und frei zu sein. So fühlt sich der Sohn von seinem Vater nicht als Mensch behandelt und beruft sich deswegen immer wieder auf das Recht, Mensch sein zu dürfen: „Ich bin ein Mensch,

⁴⁷³ Ebd. S. 37.

⁴⁷⁴ Ebd. S. 37.

⁴⁷⁵ Ebd. S. 37.

⁴⁷⁶ Mennemeier, Franz Norbert: *Modernes deutsches Drama*. S. 49.

Papa, ein Geschöpf, ich bin nicht eisern, bin kein ewig glatter Kieselstein.“⁴⁷⁷ Nur im Ausleben der eigenen Interessen sieht der Sohn die Möglichkeit zu leben. So versucht er sich zu wehren, als der Vater jegliches Ausleben eigener Interessen des Sohnes zerschlagen möchte:

Der Sohn: Und jetzt nimmst du mir meine Bücher und meine Freunde, und in kein Theater darf ich gehen, zu keinem Menschen und in keine Stadt. Jetzt nimmst du mir von meinem Leben das Letzte und Ärmste, was ich noch habe.⁴⁷⁸

Der Sohn versucht ein letztes Mal auf seinen Vater zuzugehen und schlägt ihm vor „die Fesseln zwischen Vater und zu Sohn“⁴⁷⁹ zu lösen und bietet ihm die Freundschaft an. Nur durch das Loslösen von seinem Vater sieht der Sohn die Möglichkeit, sein eigenes Leben so führen zu können, wie er es sich vorstellt. Bereits in dem Gespräch mit dem Fräulein⁴⁸⁰ erkennt der Jüngling, dass er seine eigene Freiheit nur erlangen kann, wenn er den Vater überwindet.⁴⁸¹ Aber dieses Freundschaftsangebot muss aufgrund der Sturheit des Vaters scheitern. Wiederum lässt der Vater den Sohn die „Tyrannenhand“⁴⁸² spüren und ohrfeigt ihn. Dem Sohn wird nun endgültig deutlich, dass der Vater für ihn ein Fremder geworden ist, mit dem er keine Gemeinsamkeiten mehr hat.⁴⁸³ Der Sohn wünscht sich sehnlichst, von seinem Vater befreit zu werden und aus dem bürgerlichen Gefängnis ausbrechen zu dürfen: „Gib mir die Freiheit, um die ich dich grenzenlos bitte.“⁴⁸⁴ Der Vater kann allerdings nicht darauf eingehen, weil er die Worte seines Sohnes nicht versteht. Er missversteht dessen Bitten, interpretiert sie als Rebellion, weshalb er ihn auch ohrfeigen ‚muss‘. Er erklärt seinem Sohn: „Du kamst nicht in Not, du kamst in Ungehorsam. Deshalb schlug ich dich. Du kennst mich und weißt, was ich von meinem Sohn verlange.“⁴⁸⁵ Er rechtfertigt sein Handeln und unterstreicht, er habe seine „Pflicht getan.“⁴⁸⁶ Der Sohn distanziert sich immer mehr von seinem Vater und äußert den Wunsch, diesen zu überwinden:

⁴⁷⁷ Hasenclever, Walter: Der Sohn. S. 38.

⁴⁷⁸ Ebd. S. 37.

⁴⁷⁹ Ebd. S. 41.

⁴⁸⁰ Zweiter Akt, Erste Szene.

⁴⁸¹ Vgl. Ebd. S. 30.

⁴⁸² Ebd. S. 46.

⁴⁸³ Vgl. Ebd. S. 44.

⁴⁸⁴ Ebd. S. 39.

⁴⁸⁵ Ebd. S. 43.

⁴⁸⁶ Ebd. S. 43.

Der Sohn: Ich fürchte dich nicht! Du bist alt. Du wirst mich nicht mehr zertreten in eifernder Selbstigkeit. Wehe dir, wenn du deinen Fluch rufst in die Gefilde des Glücks – er fällt auf dich und dein Haus! Und wenn du mich mit Stockhieben von dir treibst – wie hab ich einst gebebt vor dir in armer und heimatloser Angst - ich werde dich nicht mehr sehn, nicht deine Tyrannenhand und nicht dein graumeliertes Haar: nur die mächtige, die stürzende Helle über mir. Lerne begreifen, daß ich in eines andern Geistes Höhe entschwebt bin. [...] ⁴⁸⁷

Das erste Gespräch zwischen dem Vater und dem Sohn unterstreicht die Tatsache, dass beide Generationen sich aufgrund gegensätzlicher Weltbilder völlig missverstehen. Das Thema des Generationenkonfliktes spielt sich hier allerdings noch im privaten Bereich ab, im weiteren Verlauf des Dramas weitet sich dieser auf die Öffentlichkeit aus, wenn der Sohn den Vätern der Zeit den Kampf ansagt.

Immer wieder beruft sich der Sohn nämlich auf sein Recht auf Freiheit. Er appelliert an den Vater, ihm die Möglichkeit zu geben, sein eigenes Leben führen zu dürfen. Die geistlose Schule empfindet er als Marter. Da der Vater die Reden des Sohnes allerdings bloß als Revolte, gar als Krankheit deutet, schließt er ihn ein:

Der Vater: Du wirst das Zimmer nicht verlassen. Du bist krank.

Der Sohn: Papa!

Der Vater: Nicht umsonst hast du den Arzt in mir gerufen. Dein Fall gehört in die Krankenjournale, du redest im Fieber. Ich muß dich so lange einschließen, bis ich dich mit gutem Gewissen meinem Hause zurückgeben kann. [...] ⁴⁸⁸

Hier kündigt sich bereits die Erlöserthematik an, wenn der Sohn dem Vater entgegnet: „Das Leben hat mich eingesetzt zum Überwinder über dich! Ich muß es erfüllen. Ein Himmel, den du nicht kennst, steht bei dir.“ ⁴⁸⁹ Der Kampf zwischen Vater und Sohn, der Generationenkonflikt steigert sich, als der Sohn klagt:

Der Sohn: Ja, Vater, du bist mir gestorben. Dein Name zerrann. Ich kenne dich nicht mehr; du lebst nur noch im Gebot, du hast mich verloren in den Schneefeldern der Brust. Ich wollte dich suchen im Wind, in der Wolke, ich fiel vor die Knie, ich liebte dich. Du hast mein flammendes Antlitz geschlagen – da bist du in den Abgrund gestürzt. Ich halte dich nicht. Jetzt wirst du bald mein einziger, mein fürchterlicher

⁴⁸⁷ Ebd. S. 46.

⁴⁸⁸ Ebd. S. 47.

⁴⁸⁹ Ebd. S. 45.

Feind. Ich muß mich rüsten zu diesem Kampf: jetzt haben wir beide nur den Willen noch zur Macht.⁴⁹⁰

Der Sohn deutet an, dass er mit der alten Welt abschließen will, indem er sich gänzlich von seinem Vater löst. Als Helfer steht ihm der Freund zur Seite, welcher, wie Mennemeier bemerkt, „eine zwielichtige Gestalt“⁴⁹¹ ist. So ist er eine „Art Wiederholung der Figur des Sohns, als sich in ihr der Konflikt von Lebensüberdruß und Lebenswillen konkretisiert.“⁴⁹² Auf Anraten des Freundes flieht der Sohn nach dem gescheiterten Vater-Sohn-Gespräch aus dem als Gefängnis empfundenen Elternhaus und bewegt sich dem Leben entgegen.⁴⁹³ Die Erhöhung des Vater-Sohn-Konflikts auf eine allgemeine Ebene wird in dem Ausruf des Sohnes „Tod den Vätern, die uns verachten“⁴⁹⁴ deutlich. Er will sich nicht nur von seinem Vater lösen, sondern sieht nur im Akt des Tötens die Gelegenheit, seine Freiheit zu erlangen. Musikalisch untermalt wird der Aufbruch von Beethovens IX. Symphonie:

Froh wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen.⁴⁹⁵

Ziel ist der Klub „Zur Erhaltung der Freude“⁴⁹⁶, welcher revolutionsartig zu Studenten und jungen Menschen sprechen will. Wie aus Cherubims Aussagen herauszuhören ist, handelt es sich um politisch motivierte Treffen, welche sich zur Revolte gegen „alle Kerker der Erde“⁴⁹⁷ aufrüsten, indem man sich anarchistische Zustände⁴⁹⁸ herbeisehnt. Nur in der „Umgestaltung des Lebens“⁴⁹⁹ sieht auch Cherubim die Möglichkeit, frei zu sein. Das Gespräch zwischen von Tuchmeyer und Cherubim zeigt, dass das Schicksal des Sohnes kein Einzelfall ist. Auch Tuchmeyer unterstreicht den grenzenlosen Hass, den er seinem verstorbenen Vater entgegenbringt. Auch er deutet den zeittypischen Vatermord an, zu dem er bereit gewesen wäre, wenn sein Vater nicht vorher gestorben wäre:

⁴⁹⁰ Ebd. S. 45.

⁴⁹¹ Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. S. 49.

⁴⁹² Ebd. S. 49.

⁴⁹³ Vgl. Hasenclever, Walter: Der Sohn. S. 49f.

⁴⁹⁴ Ebd. S. 52.

⁴⁹⁵ Vgl. Ebd. S. 50.

⁴⁹⁶ Ebd. S. 55.

⁴⁹⁷ Ebd. S. 52.

⁴⁹⁸ Vgl. Ebd. S. 55.

⁴⁹⁹ Ebd. S. 55.

Von Tuchmeyer: Lieber Cherubim! Solange mein Vater lebte, saß ich jeden Tag in seinem Bureau als armer Kommiss, und der Tod war für mich eine heitre Sache. Erst, seitdem ich dich kenne, weiß ich, daß man trotz seines Geldes leben kann: Deshalb ist mein Glaube an dich ungeheuer. Mein Vater hat mich für seine Rechnung arbeiten lassen und mich ebenso betrogen, wie jeden Koofmich in Russisch-Polen. Wäre er nicht zur rechten Zeit gestorben, als ich die hundsfüttische Sklaverei erkannte, ich glaube ich hätte ihn [...].⁵⁰⁰

Sogar der junge Fürst nimmt an den Veranstaltungen des Klubs teil und spricht sich für eine Republik und demnach gegen die Alleinherrschaft des Kaisers aus. Ihm ist es aufgrund seiner Herkunft nicht möglich, einen offenen Kampf gegen seinen Vater auszutragen:

Der Fürst: [...] Gott erhalte meinen Vater am Leben, daß ich noch lange Ihr Freund sein kann. Wenn er tot ist, muß ich mich auf den Thron setzen, schon der Presse wegen. Ich kann es nicht ändern. Und ich werde mich prinzipiell an keinem Umsturz beteiligen, denn ich habe aufs Gehirn meiner Nachkommen Rücksicht zu nehmen. [...] Sie, meine Herren, dürfen allzeit die Welt verändern. Ich muß sie, aus größerer Klugheit, beim Alten lassen.⁵⁰¹

Der Fürst teilt zwar die gleichen Ansichten wie Cherubim und von Tuchmeyer, ihm ist es allerdings unmöglich, die Welt zu erneuern und somit überlässt er seinen Freunden den Kampf gegen die Welt der Väter. Hier zeigt sich, dass es die gesamte junge Generation ist, die sich gegen Väter, Institutionen, Werte und Herrscher richtet.

Auch der Sohn entscheidet sich in diesem Akt für die Tat und macht das bisher private Geschehen öffentlich. Hier gibt er, unter Einfluss des Freundes, eine Rede über die Unfreiheit und das verrottete Alte und wird von den Mitgliedern des Klubs zum Vorkämpfer der Revolution gegen die Väter gefeiert. „Er [der Sohn] ruft zum Kampf gegen die Väter – er predigt die Freiheit -!“⁵⁰² Gegenstand seiner Rede ist die Schilderung der durch den Vater erlittenen Qualen:

Von Tuchmeyer: Er ist irre! Er sagt -: er nimmt die Marter unsrer aller Kinderzeit auf sich! [...]

Von Tuchmeyer: Jetzt ist er vom Podium gesprungen. Er steht mitten unter den Leuten. Er sagt -: daß wir alle gelitten haben unter unsern

⁵⁰⁰ Ebd. S. 57.

⁵⁰¹ Ebd. S. 61f.

⁵⁰² Ebd. S. 75.

Vätern – in den Kellern und in Speichern – vom Selbstmord und von der Verzweiflung - ⁵⁰³

In dieser Szene werden die religiösen Motive eines neuen Menschen ersichtlich: Der Freund sieht in dem Sohn, den von Gott gesandten⁵⁰⁴, während der Sohn in der Rede als Märtyrer⁵⁰⁵ erscheint, weil er sich für die Jugend zu opfern scheint. Das Bild des entblößten Jünglings, welcher „die Striemen, die ihm sein Vater schlug“⁵⁰⁶, zeigt, erinnert an den geschändeten Christus. Der Sohn scheint somit, die letzte Hoffnung für die Befreiung der gesamten Jugend zu sein. Er wird zum Märtyrer, zum Erlöser der Jugend: Genau wie Jesus opfert er sich für die Menschen. Aus den Worten des Freundes wird diese Parallele abermals verdeutlicht: „Jetzt hat er gesiegt! Jetzt hat er's vollbracht.“⁵⁰⁷ Durch die Überwindung seiner Selbst und durch die Lebensbejahung, die von dem Sohn ausgeht, wird dieser zu einer Art Übermensch im Sinne Nietzsches.

Der Wandlungsprozess wird im vierten und im fünften Akt zu Ende geführt. Zunächst wird der Sohn vom Jüngling zum Mann. Der Sohn, welcher sich als „Anfänger in der Liebe“⁵⁰⁸ bezeichnet, wird durch das sexuelle Erlebnis mit der Dirne Adrienne zum Manne, was wiederum symbolisch für die Reifung seiner Person steht. Er verlangt von der Dirne, sie solle ihn unterrichten, damit er reifen kann. Am Ende des Gesprächs scheint der Jüngling sich gewandelt zu haben. Durch die Begegnung mit Adrienne „seh ich manches klarer in mir. Die Freude an eurem Geschlecht regt zum Denken an. Man findet immer wieder einen Weg zu sich.“⁵⁰⁹ Er glaubt in der Liebe zu Adrienne, die Überwindung des Vaters gefunden zu haben. Allerdings leitet ihn der Freund an, seine begonnene Revolution gegen die Väter im Vätermord gipfeln zu lassen. Er berichtet ihm, er habe ihn manipuliert, um die Jugend von den Vätern zu befreien:

⁵⁰³ Ebd. S. 74.

⁵⁰⁴ Vgl. Ebd. S. 75.

⁵⁰⁵ Bereits in der zweiten Szene des ersten Aktes wird die Märtyrerrolle des Sohnes angedeutet, wenn er in seinem Monolog verdeutlicht: „Ihr Bücherschränke und ihr Schülerhefte, erhebt euch, süße, zauberische Kräfte und du, mein erster Weg nach Golgotha.“ (S. 14) Hier spricht der Sohn den Berg an, an dem Jesus gekreuzigt wurde, was einen deutlichen Bezug auf die Wandlung des Sohnes zum Erlöser der Menschen darstellt.

⁵⁰⁶ Hasenclever, Walter: Der Sohn. S. 75.

⁵⁰⁷ Ebd. S. 75.

⁵⁰⁸ Ebd. S. 79.

⁵⁰⁹ Ebd. S. 82.

Der Freund: Ich gebe zu, daß mein Wille über dir geherrscht hat. Ich mißbrauchte dich von Anfang an. Sogar während der Rede habe ich dir, ohne daß du es wußtest, Worte und Gesten diktiert. Dein Haß gegen mich ist also vollkommen begreiflich.⁵¹⁰

Für den Sohn wird der Entschluss zum Vätermord zum Höhepunkt seines Reifeprozesses. Obwohl er sich zunächst noch von einer solchen Tat distanziert, ist er am Ende fest entschlossen, seinen Vater zu töten.

Unter der Anleitung des Freundes, welcher den Sohn an den Vater verraten hat und somit zur Judasfigur⁵¹¹ wird, soll der Jüngling zur „Tat“⁵¹² überschreiten und die „Tyrannei der Familie zerstören, dies mittelalterliche Blutgeschwür; diesen Hexensabbath und die Folterkammer mit Schwefel“⁵¹³ beenden. Nur dadurch kann die Freiheit, „der Menschen höchstes Gut“⁵¹⁴, wieder hergestellt werden.⁵¹⁵ Die Macht des Vaters wird verglichen mit „der des früheren feudalen Systems.“⁵¹⁶ So gibt der Freund zu bedenken, dass

der Kampf gegen den Vater das gleiche ist, was vor hundert Jahren die Rache an den Fürsten war. Heute sind wir im Recht! Damals haben gekrönte Häupter ihre Untertanen geschunden und geknechtet, ihr Geld gestohlen, ihren Geist in Kerker gesperrt. Heute singen wir die Marseillaise! Noch kann jeder Vater ungestraft seinen Sohn hungern und schuften lassen und ihn hindern, große Werke zu vollenden. Es ist nur das alte Lied gegen Unrecht und Grausamkeit.⁵¹⁷

Der Freund ruft dazu auf, gegen das vierte Gebot⁵¹⁸ zu verstoßen, denn nur wenn „alle tot sind, macht man ein neues Gesetz.“⁵¹⁹ Er richtet sich gegen die christliche Religion und verdeutlicht, dass sie „eine Verfassung, einen Schutz gegen Prügel, die uns zur Ehrfurcht unter unsere eigene Peiniger bringt“⁵²⁰, brauchen. Eine Browning aus der Tasche ziehend, stiftet der Freund den Sohn zum Vätermord an:

⁵¹⁰ Ebd. S. 85f.

⁵¹¹ Der Selbstmord des Freundes nach dem Verrat am Sohn stellt einerseits die Parallele zwischen dem Freund und Judas und andererseits zwischen dem Sohn und der Figur Jesu dar.

⁵¹² Hasenclever, Walter: Der Sohn. S. 85.

⁵¹³ Ebd. S. 86.

⁵¹⁴ Ebd. S. 86.

⁵¹⁵ Vgl. Ebd. S. 86.

⁵¹⁶ Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. S. 55.

⁵¹⁷ Hasenclever, Walter: Der Sohn. S. 87.

⁵¹⁸ Das vierte Gebot der Katholiken betrifft das Ehren von Vater und Mutter.

⁵¹⁹ Hasenclever, Walter: Der Sohn. S. 87.

⁵²⁰ Ebd. S. 87.

Der Freund: Das Schicksal von Millionen ist in deiner Hand. Was du gestern sahst, ist nur ein kleiner Teil des mächtigen Volkes von Söhnen, die auf deine Taten bereit sind. Der Funke ist entzündet – schleudre ihn ins Pulverfaß. Jetzt muß ein Fall kommen, ein ungeheurer, noch nicht dagewesener, der die ganze Welt in Aufruhr setzt. Auf diesem Boden an einer Stätte muß der Umsturz beginnen. Gestern klang deine Rede hinaus – heute mußst du es tun.⁵²¹

Obwohl der Sohn zunächst vor dem Freund zurückweicht, entschließt er sich schlussendlich doch für den „Vatermord“⁵²²:

Der Sohn: Es gibt edle Väter!

Der Freund: Wir kämpfen nicht für die Ausnahme – wir kämpfen für die Tat!

Der Sohn: Weshalb muß ich sie schauernd vollbringen?

Der Freund: Weil dir und keinem andern die Macht gegeben ist.

Der Sohn *stolz empor*: Was ich auch tue: nicht um deretwillen werd ich es tun. Was gehen mich diese an! Für mein eigenes, armes Geschlecht will ich zu Ende leiden. [...] Ich werde es tun! [...] ⁵²³

Der Freund nimmt sich schließlich das Leben, nämlich zu einem Zeitpunkt, wo der Sohn ihn nicht mehr als Führer braucht, weil er sich seinerseits auf dem Weg des Erlösers der Menschheit befindet. Die Tatsache, dass der Vater seinem Sohn von der Polizei die Hände fesseln lässt, ist für den jungen Mann die Bestätigung, das Richtige zu tun, indem er sich für die Tat entscheidet und dadurch die Fesseln endgültig abwirft. So ruft er kämpferisch aus: „Du hast, unter dem Deckmantel der Erziehung, ein Verbrechen an mir begangen. Dafür wirst du Vergeltung finden.“⁵²⁴

In der ersten Szene des fünften Aktes ist der machthabende Patriarch immer noch davon überzeugt, dass der Sohn kein Recht auf Freiheit hat und dieser sich ihm zu unterwerfen habe. Ganz im Gegensatz zum Kommissar, welcher das Ideal des Vaters darstellt, erkennt der Vater nur noch eine verdorbene, teuflische Jugend, welche es zu erziehen und einzuschließen gilt.

⁵²¹ Ebd. S. 88.

⁵²² Ebd. S. 90.

⁵²³ Ebd. S. 91.

⁵²⁴ Ebd. S. 104.

Der Vater: Unsre jungen Leute werden schlimmer und verderbter von Tag zu Tag. Das ist notorisch! Und dieser Fäulnis im kaum erwachsenen Menschen soll man nicht steuern!? Ich halte es für meine heilige Pflicht, gegen die Verirrung zu kämpfen, und ich werde es tun, solange ich atme.⁵²⁵

In der Figur des Kommissars entwirft Hasenclever, wie bereits erwähnt, eine Art ‚Idealvater‘. Dieser geht davon aus, dass das ‚Alte‘ sich dem ‚Neuen‘ zu unterwerfen hat. In der Unterhaltung mit dem Vater erläutert der Kommissar, was er unter einem jungen Menschen versteht: „Ich verstehe darunter ein Wesen, das mir geschenkt ist, dem ich dienen muß.“⁵²⁶ Seine Ansichten stoßen bei Hasenclevers typisch expressionistischen Vater allerdings auf taube Ohren.

In dem letzten Gespräch zwischen Vater und Sohn scheinen sich die Machtverhältnisse allerdings verschoben zu haben: Der im ersten Akt noch naiv erscheinende Jüngling steht seinem Vater im fünften Akt selbstbewusst und als Mann gegenüber. Er sieht sich nun neben seinem Vater als gleichberechtigt und keineswegs untergeordnet an. So gibt er seinem Vater zu verstehen: „Wir sind unter Männern: wenigstens halte ich mich dafür.“⁵²⁷ Obwohl der Vater mehrmals verlangt, der Sohn solle das Zimmer verlassen, bleibt dieser „ohne sich zu rühren“⁵²⁸ und „zum Äußeren entschlossen“⁵²⁹ im gleichen Raum, um seinem Vater vor Augen zu führen, dass „die Gewalt am wehrlosen Kinde [...] nun vorbei“⁵³⁰ sei. Entschlossen richtet der Sohn die Waffe auf den Vater, dazu bereit, diesen zu töten.

Der Schlaganfalltod des Vaters, mit dem das Stück schließt, symbolisiert den selbst verschuldeten Untergang der bürgerlichen Gesellschaft, welcher auf ihre Borniertheit und Lebensfeindlichkeit zurückzuführen ist. Der Sohn kann sich mit der Vernichtung des Vaters und somit einer gesamten veralteten Gesellschaft in einer von Tyrannei befreiten Welt entfalten und seinen eigenen Weg gehen:

⁵²⁵ Ebd. S. 101.

⁵²⁶ Ebd. S. 102.

⁵²⁷ Ebd. S. 106.

⁵²⁸ Ebd. S. 105.

⁵²⁹ Ebd. S. 105.

⁵³⁰ Ebd. S. 105.

Denn dem Lebendigen mich zu verbünden
hab ich die Macht des Todes nicht gescheut.
Jetzt höchste Kraft in Menschen zu verkünden,
zur höchsten Freiheit, ist mein Herz erneut.⁵³¹

Der Sohn steht am Ende als eine Art Messias da, da die Erlösungshoffnungen, dass die Welt der Alten zugunsten der Wiedergeburt und Gestaltung einer neuen Welt verschwindet, sich durch den Tod des Vaters erfüllen. Nach dem Ableben des Vaters sollen Welt und Mensch neu auferstehen. Der Sohn ist es, der sich zum „tatkräftig und frei handelnden Manne wandelt und den aufbrechenden Streit zwischen der *alten Zeit* und dem Neuen im Sinne der zukunfts gewissen Jugend löst [...]“⁵³²

⁵³¹ Ebd. S. 111.

⁵³² Denkler, Horst: Das Drama des Expressionismus. S. 143.

7. Klage gegen die Mutter und Strukturen des Krieges: Fritz von Unruh *Ein Geschlecht* (1915/16)

7.1. Form

Aus dem preußischen Adel stammend, ist Fritz von Unruh schon als Kind an vorbestimmt, dass er Soldat werden soll. Tatsächlich entwickelt er eine Kriegsbegeisterung, was einige seiner Werke widerspiegeln. Doch zieht es ihn immer mehr in ein bürgerlich-liberales Künstlermilieu, was ihn dazu veranlasst, das Militär zu verlassen. Diese Entscheidung löst einen zeittypischen Vater-Sohn-Konflikt in seinem Elternhaus aus. Nachdem er sich 1914 wieder beim Militär zurückmeldet, ändert sich Unruhs Einstellung dem Militär und dem Krieg gegenüber. In den ersten Kriegswochen zeigt er eine regelrechte Kriegseuphorie, welche sich sehr bald in Ernüchterung wandelt. Das 1915/16 entstandene Drama „Ein Geschlecht“ spiegelt diese Wandlung des Autors.

So entsteht dieses Drama vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges und bildet den ersten Teil einer „tragischen Trilogie.“⁵³³ Manfred Durzak zitiert Fritz von Unruh, der über die Entstehung seiner Tragödie berichtet:

Und die Tragödie ‚Ein Geschlecht‘ habe ich in Merle, einem Vorort von Verdun, im Trommelfeuer geschrieben. Auf jeder Seite, wenn ich am Ende war, habe ich ein kurzes Gebet geschrieben, weil ich nicht wußte, wenn ich blättere, ob ich noch lebe [...] ‚Ein Geschlecht‘ ist spontan entstanden [...] es war nicht als Theater gedacht.⁵³⁴

„Ein Geschlecht“ ist ein Wandlungs-drama, in dem sich das Wandlungsgeschehen an einzelnen Figuren vollzieht. Den Vorbemerkungen des Autors ist zu entnehmen, dass das Stück „an kein Zeitkostüm“⁵³⁵ gebunden ist, was dem Drama einen didaktischen, gar zeitlosen Charakter verleiht. Die Handlung spielt „vor und in einem Kirchhof auf Bergesgipfel“⁵³⁶, was stark an den Zarathustra-Ort erinnert: „Als Zarathustra dreissig Jahr alt war, verliess er seine Heimat und den See seiner Heimat und gieng in das Gebirge.“⁵³⁷

So erkennt auch Manfred Durzak, dass Fritz von Unruh das Geschehen in einer

⁵³³ Mann, Otto: Das Drama des Expressionismus. In: Friedmann, Hermann; Mann, Otto: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. S. 217.

⁵³⁴ Unruh, Fritz von zitiert nach Durzak, Manfred: Das expressionistische Drama. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh. S. 160.

⁵³⁵ Unruh, Fritz von: Ein Geschlecht. S. 7.

⁵³⁶ Ebd. S. 7.

⁵³⁷ Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. S. 11.

„Symbolkulisse“⁵³⁸ spielen lässt. Somit kann auf einen Ort „der inneren Erleuchtung und Einsicht“⁵³⁹ angespielt werden. Es geht dem Autor also nicht um ein „nochmaliges Aufzeigen der realen Verwüstungen des Krieges“⁵⁴⁰, vielmehr will er auf die Auswirkungen einer Ideologie, die den kriegerischen Massenmord angezettelt hat [...]“⁵⁴¹, hindeuten.

Fritz von Unruh widmet sein Werk dem Bruder Erich, der 1915 im Krieg fällt. Wie es für das expressionistische Drama charakteristisch ist, sind die „dramatis personae [...] auf wenige beschränkt und aufs Abstrakt-Typische eingegrenzt: Mutter, Ältester Sohn, Feiger Sohn, Jüngster Sohn, Tochter, Ein Soldatenführer, Der andere Soldatenführer.“⁵⁴² Die Figuren stehen allesamt für eine Idee, welche sie symbolisch darstellen. Diese Idee wird nicht durch die Handlung, sondern vielmehr durch die Figurenrede vermittelt.

Im Gegensatz zu Hasenclevers, Bronnens und Sorges dramatische Sprache ist Fritz von Unruhs viel expressiver, gar hymnischer. Somit erweist sich das Drama sprachlich als typisch expressionistisch, da die Figuren sich regelrecht expressionistisch gebärden. „Das Expressive sollte in einer äußersten Steigerung dieser Dynamik bis zur Raserei und in deren äußerst gesteigertem Ausdruck verwirklicht werden.“⁵⁴³ Das Stück ist in Blankversen⁵⁴⁴ verfasst, was dem Stück eine gewisse klassische Note verleiht. So führen verschiedene Literaturkritiker die Vergessenheit, in die der Autor Fritz von Unruh, welcher „am Anfang dieses Jahrhunderts zu einem der meistgespielten Dramatiker des deutschen Theaters“⁵⁴⁵ gehörte, geraten ist, auf die stark künstliche Sprache zurück:

[...] der Versuch, den neuen Menschen und die neue Welt in symbolischer Erhöhung darzustellen, ist an Unruhs Sprache gescheitert... So hat Unruhs Drama nichts von jenem Atem der Ewigkeit, den sein Vorbild Heinrich von Kleist besaß.⁵⁴⁶

⁵³⁸ Durzak, Manfred: Das expressionistische Drama. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh. S. 175.

⁵³⁹ Ebd. S. 175.

⁵⁴⁰ Ebd. S. 173.

⁵⁴¹ Ebd. S. 173.

⁵⁴² Mennemeier, Franz Norbert: Modernes Deutsches Drama. S. 43.

⁵⁴³ Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. S. 570.

⁵⁴⁴ Fünfhebiger jambischer, zäsur- und reimloser Vers.

⁵⁴⁵ Durzak, Manfred: Fritz von Unruh. In: Rothe, Wolfgang (Hrsg.): Expressionismus als Literatur. S. 490.

⁵⁴⁶ Ebd. S. 490.

Eine Handlung bleibt, wie bereits erwähnt, in Fritz von Unruhs Drama „Ein Geschlecht“ größtenteils aus. Vielmehr wird Wert auf die Aussagen der Figuren, vor allem auf die des älteren Sohnes, gelegt. Seine Figurenrede, welche vor allem die alte Welt verurteilt, dominiert das Stück:

Es ist *abstraktes Theater*, das auf psychologische Motivierung und logische Entwicklung verzichtet, statt dessen in dramaturgischer und sprachlicher Ballung zu einer einaktigen Konfrontation verschiedener menschlicher Positionen dient.⁵⁴⁷

7.2. Handlung

In Fritz von Unruhs Verstragödie wird die „entmenschlichende Wirkung des Krieges und die Vision einer neuen, besseren Welt an einem Geschlecht von mythischer Zeit- und Namenlosigkeit zu demonstrieren versucht.“⁵⁴⁸ Vor allem der Staat als militaristische Macht des Krieges wird vor Augen geführt und von dem Autor stark kritisiert. Völlig entmenschlicht treten die Figuren in diesem Drama auf, wobei auf die Grausamkeit des Krieges verwiesen wird. In dem ältesten Sohn schlummert ein tief sitzender Mutterhass: Er macht seine Mutter für das zu ertragende Leid verantwortlich, weil sie ihre Söhne in den Krieg geschickt hat: „Euch klag ich an, die Ihr uns morden heißt.“⁵⁴⁹ Das Motiv des Generationenkonfliktes unterscheidet sich bei Unruh demnach von bereits analysierten Werken. Hier steht nicht der Sohn dem Vater, sondern der Mutter gegenüber, welche er verurteilt. Die Mutter ist es, die den Kindern das Leben geschenkt hat, welches der Sohn und die Tochter in diesem Drama verfluchen. In „Ein Geschlecht“ wird drastisch geschildert, warum die Jugend an der Welt leidet. Der Sohn rebelliert und revoltiert gegen die bestehende Ordnung, weil er einerseits unmoralische Begierden hat und sich andererseits den Tod der Mutter herbeisehnt. „Ekel und Verzweiflung“⁵⁵⁰ sind die Gefühle, die das Stück beherrschen: Diese Gefühle entgegnet die Kinder ihrer Mutter, die Bürger dem Staat, die Soldaten dem Krieg.

⁵⁴⁷ Ebd. S. 498.

⁵⁴⁸ Kluge, Manfred; Radler, Rudolf: Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. S. 598.

⁵⁴⁹ Unruh, Fritz von: Ein Geschlecht. S. 53.

⁵⁵⁰ Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. S. 45.

Die inzestuöse Liebe zwischen dem ältesten Sohn und seiner Schwester steht wiederum eng in Verbindung mit dem Vitalismuskult des Expressionismus. Innere Triebe werden nicht mehr unterdrückt, sondern ohne Hemmungen offen ausgesprochen. Auch in der Gefühlswelt herrscht eine völlige Anarchie. Dadurch wird hier nicht nur ein Tabu gebrochen, sondern gar „kleinbürgerlich-moralischen Sexualverhältnisse[n]“⁵⁵¹ ein Ende gesetzt. Das Überschreiten der Grenzen wird zum Leitmotiv der expressionistischen Jugend, da sie sich dadurch von der alten Welt und deren Normen loslösen kann. So setzt sich die Haltung des ältesten Sohnes fort, indem die Schwester sich „in einer inzestuösen Bindung zu ihm bekennt.“⁵⁵² Der Sohn wünscht sich aus den bestehenden Schranken auszubrechen. So entgegnet er der Mutter: „Ich will aus der Kneblung ganz heraus und rei den Vorhang auf!“⁵⁵³

Zu Beginn begegnet die Mutter, begleitet von ihrer Tochter, ein letztes Mal ihren beiden Söhnen, welche von den Soldatenführern des eigenen Landes verurteilt wurden, weil sie das Gesetz des Krieges übertreten haben. Der älteste Sohn wird wegen einer Vergewaltigung an einer Frau, der feige Sohn aufgrund der Flucht vor dem Feind „vom Vaterland, dem sie getrotzt, verstoßen.“⁵⁵⁴ Vor allem die Feigheit ist eine schlimme Sünde, da die Ehre im deutschen Kaiserreich eine sehr wichtige Rolle spielt: „Denn wer sich den *Gesetzen der Ehre* nicht fügte, der starb im Kaiserreich einen sozialen Tod.“⁵⁵⁵ So wird der feige Sohn von der Gesellschaft ausgestoßen, gar verflucht, weil er sich dem Feind nicht stellen wollte.

Der älteste Sohn gibt sich mit seiner Mutter einem Generationskonflikt hin. Bei ihrem Anblick weichen er und seine Schwester zurück, sie können ihren Anblick nicht mehr ertragen. Der Sohn verurteilt seine Mutter, weil sie Kinder in die gegenwärtige verkrümmte Welt gesetzt und ihre Kinder für das „Vaterland“⁵⁵⁶ geopfert hat. Er macht sie für die ausweglose Lage, in der sie sich befinden, verantwortlich und wendet sich somit gegen seine Mutter.

⁵⁵¹ Anz, Thomas: Die Literatur des Expressionismus. S. 57.

⁵⁵² Durzak, Manfred: Das expressionistische Drama. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh. S. 174.

⁵⁵³ Unruh, Fritz von: Ein Geschlecht. S. 38.

⁵⁵⁴ Ebd. S. 10.

⁵⁵⁵ Frevert, Ute: Satisfaktion! In: Die Zeit. Geschichte. S. 52.

⁵⁵⁶ Unruh, Fritz von: Ein Geschlecht. S. 22.

Ältester Sohn: Ihr Mütter wollt uns Kinder, wie Natur die hohen Stämme ihrer Wälder meistert, bis sie, von ihrem Saft geschwellt, vertrocknet, das Spiel der Jahreszeiten spielen müssen, von Eurem Blut bewegt und wachsen sehen, um einen Wiegentraum zu feiern!⁵⁵⁷

Das Leiden an der Welt verursacht den tiefen Hass seiner Mutter gegenüber. So empfindet er auch Ekel beim Gedanken an das Gebären der Mütter. Seiner Ansicht nach sind die Mütter schuld an dem Elend, welches ihre Kinder durchleben müssen.

Ältester Sohn: [...] Da frißt die Ratte, die Du treffen willst! Solang Ihr Mütter Muskelkraft gebärt, macht Ihr sie fett mit Eurer Kinder Blut! Ihr habt die Erde zu verschwenderisch mit Köpfen bevölkert! Wo ist Platz? Den Raum zum Himmel hat die Lust durchfüllt, sie schlägt den Geist mit heißem Fieberfrost und rast durch die Gedanken wie die Pest.⁵⁵⁸

In diesem Kontext greift der Sohn auch den Staat an, indem er auf die Grauen des Krieges verweist:

Ältester Sohn: Es kam der Krieg! Die Zeit verlor den Puder in Strömen Bluts, die ins Erdreich flossen, daß sich die Schollen wieder feucht wie Ton in meiner Hand zu neuen Werken ballten. Der Jahre Wucht quoll mir aus Stunden über, und Ohnmacht krachte weit im Land zusammen. Die Welt ward so zertreten und zerstampft, daß sie zu Leichen brach und meine Knie im Schreck von schnell verstummen Mäulern – froren!⁵⁵⁹

Der Generationskonflikt wird vor allem dadurch unterstrichen, dass die Mutter zur Zielscheibe für jegliche Kritik wird. Der Ursprung für das unentwirrbare Chaos von geschwisterlichen Inzestgefühlen und der Vernichtungsraserei ist ein abgründiger Vaterhass. Demnach erhebt sich der älteste Sohn ebenfalls gegen die väterliche Instanz und will diese überwinden. So klagt der Sohn gegen die Mutter:

Ältester Sohn: [...] hobt Ihr uns die Väter auf den Sockel, und jedes Wort der Kinderstube wies, den Urtrotz in mir weckend, streng auf ihn, bis ich genährt am Zweifel, kraftentschlossen dies Vaterbild, das Gott geglichen, stürzte. Da liegt es wie ein Steinklotz überm Weg! Ich steige drüber weg und blas den Schutt von allen Wurzeln meiner Seele ab.⁵⁶⁰

[...] O Mütter, Weiber: Ihr tragt das Grab in Eurem feuchten Schoß, was Ihr gebärt, ist Tod und nichts als Tod!⁵⁶¹

⁵⁵⁷ Ebd. S. 29.

⁵⁵⁸ Ebd. S. 31f.

⁵⁵⁹ Ebd. S. 20.

⁵⁶⁰ Ebd. S. 33.

⁵⁶¹ Ebd. S. 48.

Der älteste Sohn verurteilt die Väter der Zeit für ihre Heuchelei:

Ältester Sohn: Wohin ich sehe, streicheln Vaterhände die Schöpfung ihrer Lust in Stolzgefühl. Sie schleichen stumpf in ausgedehnter Bahn an alle Fragen, die um Antwort schreien, mit blinden Blicken ängstlich, scheu vorüber und hoffen von der Kinder frischem Mut, daß die Lösung findet, die sie meiden. Doch schiebt hier Trägheit durch Jahrtausende von Kind zu Kindeskindern Urkraft weiter, am Heu der Hoffnung wie ein Ochse kauend, so mach ich solch Versteckspiel nicht mit.⁵⁶²

Er überwindet somit nicht nur die väterliche, sondern auch die göttliche Instanz. Sein pessimistisches Weltbild lässt kein Leben mehr zu. Vielmehr sehnt er sich nach Vernichtung und Zerstörung, was sich in der Verwüstung des Kirchhofs, welcher Vergangenheit, Geschichte und Regression bedeutet, spiegelt. Er ekelt sich vor dem Anblick des Kirchhofes:

Ältester Sohn: Grippe, die Jahrtausende getragen, rolln schon von meiner Kraft zernebelt, wild an mir vorüber, daß ich ihren Moder wie flüchtige Kühlung atme - ? [...] Nun rieche hin, wie's aus dem Kirchhof stinkt! Verwest ist alles, der kalten Erde Raub und Deine Glut erwärmt nichts mehr.⁵⁶³

Der älteste Sohn bringt dadurch zum Ausdruck, dass er alles Alte ablehnt und den neuen Menschen als Erlöser sieht. Auch er sehnt sich, wie bereits Walter Fessel und Hasenclevers Sohn, nach Freiheit und Erlösung aus der untergehenden Welt. Deshalb betont er:

Ältester Sohn: Ich muß dorthin, wo wirklich Wahrheit herrscht und Lug nicht mehr wie eine Regenschnecke das Reinste meiner Triebe überschleimt. Und sind die Götter noch so riesenhaft und weihrauchüberschüttet nicht imstande den Narrn und sein Geklingel abzuschütteln, so stehn sie steinerner als Pharaonen wie Götzen da, nur wert, daß sie ein Sturm aus ihren Fundamenten wirft. Schützt sich die Welt mit Zaun und Grenzen auch vor dieser Kraft, sie blutige Lungen schafft, ich muß zu ihr und reiße alles ein, was wider mich. Und käm dabei ans Licht, was Unrecht hinter kalten Mauern schon beim Sternenblaß und Hahnenschrei verübt -, mich schreckt es nicht, würd es so hilflos, nackt wie feuchtes Grabgewürm, das Deckung sucht, wenn man den glatten Marmor abgerückt.⁵⁶⁴

⁵⁶² Ebd. S. 33f.

⁵⁶³ Ebd. S. 48.

⁵⁶⁴ Ebd. S. 39.

Ähnlich wie Hasenclevers und Bronnens Söhne befreit sich der älteste Sohn von der elterlichen Instanz, was ihm, in seinen Augen, die Freiheit ermöglicht:

Ältester Sohn: Vielköpfige Macht aus einer Mutter Leib, mich beugst du nicht! Mich rührst Du nicht mehr an! Schon dampft mir Schweiß von Sklavenschultern her, die, unter Deinem Thron geduckt mich suchen? Schau her, wie frei ich stehe! Frei von Dir, indessen fernster Sonnen milchger Schimmer sich schon wie neuer Busen zu mir wölbt, an dem ich bess're Nahrung finden werde, als mir die Mutter gab, um Knecht zu sein!⁵⁶⁵

Nach dem Tod des ältesten Sohnes durchlebt die Mutter eine innere Wandlung. Vor den Soldaten verteidigt sie die Leiche des toten Sohnes, wobei ihr das ewige Erneuerungsgesetz des Lebens bewusst wird. Sie hat die Vision einer neuen veränderten Wirklichkeit, stellt sich gegen die Soldatenführer und will ihnen den „Führerstab“⁵⁶⁶ entreißen. Nun ist sie mit dem Treiben der Soldaten und somit auch nicht mehr mit dem Prinzip des Krieges einverstanden und wehrt sich aktiv dagegen. Sie entgegnet dem Soldaten: „Eh Du das Volk mit Deinem Stabe zwingst Unmenschliches zu tun, reiß ich ihn fort!“⁵⁶⁷ Durch diesen Akt emanzipiert sie sich selbst auch als Frau in einer von Männern bestimmter Welt.

Durch die entindividualisierten Gestalten und die relativ freie Bühnenpraxis steht das Drama in einer höheren zeitlichen Ebene und wird somit zur allgemeinen Anklage gegenüber einer verkrümmten Welt, die sich durch Krieg, Materialisierung, Masse, Industrialisierung und Entindividualisierung auszeichnet. Die Kritik gilt wiederum der ‚alten‘ Generation, die es erlaubt hat, dass sich die Welt in dem gegenwärtigen, untergehenden Zustand befindet, dass der Mensch sein eigenes Ich verliert und der Krieg jegliches Gefühl in den Menschen lähmt. Vor allem der älteste Sohn klagt die Mutter an, weil sie es zugelassen hat, dass ihre Kinder in den Krieg gezogen sind. Demnach klingt hier vor allem eine Kritik an den politischen Verhältnissen im deutschen Kaiserreich mit. So verdeutlicht auch Manfred Durzak:

Der Bankrott des Militarismus [...] bedeutet zugleich den Bankrott der männlichen Herrschaft, die nicht nur in allen gesellschaftlichen Bereichen tonangebend war, sondern auch die Familie [...] bestimmte.⁵⁶⁸

⁵⁶⁵ Ebd. S. 54f.

⁵⁶⁶ Ebd. S. 61.

⁵⁶⁷ Ebd. S. 60.

⁵⁶⁸ Durzak, Manfred: Das expressionistische Drama. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh. S. 177.

Allerdings sieht Fritz von Unruh die Geburt des neuen Menschen nicht so radikal wie andere expressionistische Dramatiker: So sieht er die Möglichkeit der Geburt des neuen Menschen durch die Veränderung – vor allem die moralische Erneuerung des Menschen⁵⁶⁹ - und nicht durch die Vernichtung der bestehenden Wirklichkeit. Anders wie bei anderen expressionistischen Dramen steht am Ende nicht ein Jüngling da, der die Hoffnung auf eine veränderte, gar neue Welt symbolisiert. Vielmehr ist es die Mutter, die die Hoffnung in sich trägt, welche auf den jüngsten Sohn übertragen wird. Dieser ist es auch, in dem die „Wandlung der Mutter [...] als Gedanke“⁵⁷⁰ weiterlebt:

Die Mutter (über aller Häupter wachsend): O weites Land. O selge Flächenlust! Dich möchte ich streicheln wie ein Wiegenbett, darunter heiliges Leben schläft! Es naht der Tag. Voll Lachen steigt er auf, da wir von der Erinnerung harter Last, die uns in unsres Ursprungs Dämmer zwingt, befreit sind, und wie Adler hoch im Flug der Qualgebirge Gipfel selig streifen!⁵⁷¹

⁵⁶⁹ Ebd. S. 181.

⁵⁷⁰ Durzak, Manfred: Fritz von Unruh. In: Rothe, Manfred: Expressionismus als Literatur. S. 498.

⁵⁷¹ Unruh, Fritz von: Ein Geschlecht. S. 64.

8. Der Mord am Vater: Arnolt Bronnen *Vatermord* (1915)

8.1. Entstehungsgeschichte

Bei Bronnens „Vatermord“ lohnt sich ein kleiner biographischer Exkurs, nicht zuletzt, weil der Autor eigene Erlebnisse in sein Werk mit einfließen lässt und somit in der strindbergischen Tradition steht, da auch hier persönliche Erfahrungen des Autors in der Dichtung aufgegriffen werden. In den im Jahr 1915 entstandenen Einakter fließt nämlich das gespannte Verhältnis zwischen Bronnen und seinem Vater ein, den er in seinem Erinnerungsbuch „Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll“⁵⁷² „verächtlich nur Professor nennt.“⁵⁷³ Er sieht in seinem Vater, genauso wie der Protagonist des Dramas Walter Fessel, die Nähe seines Vaters als bedrückend an. Der „Professor“⁵⁷⁴ ist in den Augen seines Sohnes ein Mann, „der nicht nur schlagen, sondern auch Unrecht tun durfte.“⁵⁷⁵ So kontrastiert er die Vater- und Mutterfigur: „Zum Unterschied vom Professor hatte sie Humor und Witz und eine ruhige, sichere Klugheit.“⁵⁷⁶ Vielleicht ändert der geborene Arnold Bronner auch deswegen seinen Namen in Arnolt Bronnen. Er selbst sagt: „Diese Namens-Künste ließen mich über meinen eigenen Namen nachdenken. Er gefiel mir nicht, so wenig wie mein Gesicht.“⁵⁷⁷ In diesem Sinne distanziert sich Arnolt Bronnen immer mehr von seinem Vater und stürzt sich „in die Welt der Bücher, um alles zu betäuben, Sehnsucht, Leichtsin, Schuld-Bewußtsein und Angst, in meinem Treiben entdeckt zu werden.“⁵⁷⁸ Allerdings liest er nie, was sein Vater, der Professor und Autor, verfasst:

Ich las nie das, was der Professor schrieb; ich sah nur einen kräftigen, untersetzten Mann, der furchend vor seinem Schreib-Pult stand, endlose Manuskript-Seiten beklebte und mit dreien seiner Stücke sogar aufgeführt worden war.⁵⁷⁹

Die abwertenden Aussagen über seinen Vater vermögen den Konflikt zwischen Vater und Sohn besonders deutlich zu machen. Das gespannte Verhältnis zu seinem Vater veranlasst

⁵⁷² Bronnen, Arnolt: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll. Beiträge zur Geschichte des modernen Schriftstellers. Ernst Rowohlt Verlag. Hamburg, 1954.

⁵⁷³ Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. S. 56.

⁵⁷⁴ Bronnen, Arnolt: Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll. S. 9.

⁵⁷⁵ Ebd. S. 9.

⁵⁷⁶ Ebd. S. 22.

⁵⁷⁷ Ebd. S. 18.

⁵⁷⁸ Ebd. S. 18.

⁵⁷⁹ Ebd. S. 24.

Arnolt Bronnen deshalb auch dazu, über den Sinn des Lebens und seine Generation nachzudenken. Er kommt - typisch expressionistisch - zu dem Schluss, dass die „Jugend zu ändern“⁵⁸⁰ ist, was in seinen Augen „das Grund-Problem der Welt“⁵⁸¹ darstellt. So entsteht bereits 1913 „ein siebenaktiges Drama: Das Recht auf Jugend.“⁵⁸² Über sein Werk sagt er selbst: „Es war *Vatermord* und *Geburt der Jugend* in einem.“⁵⁸³ Er sehnt sich nach einer anarchistischen Macht für die Jugend, welche aus dem „gesamten menschlichen Lebens-Prozeß“⁵⁸⁴ herausgenommen und zur autonomen, unstaatlichen Macht⁵⁸⁵ werden soll. Genau wie viele andere Expressionisten sehnt sich Bronnen ebenso nach einem Krieg, nicht zuletzt, um der elterlichen Umgebung entkommen zu können:

Ich aber spürte in meinem Herzen, daß der Krieg kommen mußte . Er mußte kommen, weil ich ihn wollte. Er mußte kommen, weil ich keinen anderen Ausweg sah. Ich fühlte dies an jenem 31. Juli so deutlich, wie ich es heute noch fühle: nie ist ein Krieg so herbeigesehnt worden von unzähligen jungen Menschen, von Bürgers-Söhnen, die sich verwirrt hatten in ihrer Welt. Sie alle wollten, was auch ich wollte: ein Ende. Ein Ende dieser Zeit. Ein Ende ihrer Leben in dieser Zeit. Eine Lebens-Form hatte sich aufgebraucht.⁵⁸⁶

Arnolt Bronnen meldet sich als Kriegsfreiwilligen, wird allerdings zurückgewiesen, worauf er mit tiefer Enttäuschung reagiert: „[...] schlafen mußte ich freilich noch daheim, zu einer völligen Trennung reichten die kargen Stunden-Gelder noch nicht. Wie nun doch weg von daheim?“⁵⁸⁷ „Der Staat, der Professor, die Familie“⁵⁸⁸ bedeuten für den jungen Arnolt Bronnen nur noch „eine brutale Gewalt“⁵⁸⁹, die er zu zerschmettern versucht, um „ins Freie aus dieser Enge“⁵⁹⁰ zu gelangen. Auf diesem Hintergrund macht sich Bronnen Gedanken zu einem nächsten Werk: *Vatermord*.

Ich war ich, der Feind hieß Vater, und hier war mein Zimmer, zwischen dessen Wänden und Möbeln sich der Kampf meines Lebens entspann. Da ist die Kleinbürger-Familie, porträtgenau gezeichnet. Da ist der Vater Ignaz Fessel, ein kleiner Büro-Angestellter, Sozialdemokrat

⁵⁸⁰ Ebd. S. 25.

⁵⁸¹ Ebd. S. 25.

⁵⁸² Ebd. S. 25.

⁵⁸³ Ebd. S. 25.

⁵⁸⁴ Ebd. S. 28.

⁵⁸⁵ Vgl. Ebd. S. 28.

⁵⁸⁶ Ebd. S. 34.

⁵⁸⁷ Ebd. S. 36.

⁵⁸⁸ Ebd. S. 36.

⁵⁸⁹ Ebd. S. 36.

⁵⁹⁰ Ebd. S. 36.

Wiener Prägung, der sich zwar hie und da erinnert, daß er ein Proletarier ist, der aber die kleinbürgerliche Subalternität längst zur Maxime seines Daseins gemacht hat. Für ihn ist der Sohn zertretbares Eigentum und verklärter Wunsch-Traum zugleich. Er trinkt, er prügelt, er politisiert. Er hat den Sohn studieren lassen, das ist so wie ein Einkauf in eine Lebens-Versicherung, - mit einem Schuß Ehrgeiz dazu. Und gegen ihn steht der Sohn, in dem noch echtes proletarisches Gefühl, das revolutionäre Gefühl der Unterdrückten lodert [...].⁵⁹¹

Deutlich wird, dass Bronnen sein Drama auf dem Hintergrund eigener Erlebnisse und negativer Gefühle seinem Vater gegenüber verfasst. Somit stehen viele seiner Werke in der expressionistischen Tradition: „Geburt der Jugend“, „Vatermord“ oder auch noch „Recht auf Jugend“ sind nur einige Titel, die den expressionistischen Grundthemen des Generationenkonfliktes, der Überwindung der alten Welt bzw. der Propagierung der Jugend gerecht werden.

8. 2. Form

Auf „Aktion im Sinn eines aus Ursachen und Gründen sich entwickelnden Handlungsverlaufs“⁵⁹² wird in dem einpoligen Wandlungsdrama „Vatermord“ verzichtet. In der Tat scheint diese Handlung überflüssig geworden zu sein: Es bedarf keiner näherer Erläuterungen für die Gründe des familiären Konfliktes, weil die Familie an sich die Gründe liefert. Hier spielt das stagnierende, fesselnde Moment, welches die Familie allgemein ausübt, eine wichtige Rolle. Die Fesseln, die Walter angelegt werden, sind durch die zeitliche und lokale Enge verdeutlicht. Bronnen wählt „die Atmosphäre totaler Abgeschlossenheit“⁵⁹³, um den Konflikt zwischen den Generationen zu verstärken. Wie die Regieanweisung zu Beginn des Stückes zeigt, umfasst dieses eine geschätzte Zeitspanne von dreieinhalb Stunden, das Geschehen spielt auf engstem Raum:

⁵⁹¹ Ebd. S. 36.

⁵⁹² Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. S. 57.

⁵⁹³ Ebd. S. 57.

Ort: Zimmer der Familie Fessel; dürftige Einrichtung; drei Betten drei Tische sechs Stühle. Die Wohnung enthält überdies ein zum Gang führendes Kämmerchen, worin zwei Betten und Nähmaschine, kleine dunkle Küche, kleines Kabinett.

Zeit: Von ½ 6 bis nach der 9. Stunde abends Ende März.⁵⁹⁴

Die Bedrückung wird durch die Wiederholung des Adjektivs ‚klein‘, durch Verkleinerungsformen wie ‚Kämmerchen‘ und aufgrund der Beschreibung der notdürftigen Einrichtung verstärkt. Die Einheiten der Zeit und des Ortes werden zwar nicht aufgelöst, allerdings stehen diese im Dienste der Handlung und verdeutlichen die Enge, aus der der Sohn kompromisslos ausbrechen möchte. Komprimierend werden die Zustände, welchen eine gesamte Gesellschaft ausgesetzt ist, in einem winzigen Raum dargestellt. Bronnen führt demnach der Gesellschaft mit diesem „Familienstück“⁵⁹⁵ einen Spiegel vor Augen.

Im Mittelpunkt steht die Wandlung des Jünglings, wie es für das expressionistische Drama typisch ist. Der zunächst naive, sich unterwerfende Walter löst sich schrittweise von seinem Vater, um ihn am Ende durch den Akt des Vaternordes zu überwinden und als Märtyrer die Hoffnung auf eine neue Welt zu symbolisieren. Im Unterschied zu den bereits analysierten Dramen zeigt sich Bronnens Sprache außerdem weniger künstlich und künstlerisch, sondern wirkt an einigen Stellen sogar „volksnah.“⁵⁹⁶ So betont Mennemeier ebenfalls die Einfachheit der Sprache in dem Drama „Vaternord“:

Bronnens Sprache, von drastischer, harter Einfachheit bis zum zarten Lyrismus reichend, erweist sich durchweg als diszipliniertes Medium zur Darstellung der exzessiven Vorgänge.⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ Bronnen, Arnolt: Vaternord. S. 5.

⁵⁹⁵ Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. S. 60.

⁵⁹⁶ Ebd. S. 57.

⁵⁹⁷ Ebd. S. 57.

8. 3. Handlung

Der tyrannischste, gar animalischste Vater spielt ohne Zweifel in Bronnens „Vatermord“ die Hauptrolle. Schon sein sprechender Name ‚Fessel‘ steht symbolisch für den Vater als Despot, machthabendes Familienoberhaupt und „Barbar.“⁵⁹⁸ Der Sohn beschreibt ihn als zwiespältige Persönlichkeit: „Der alte Teufel, der mich morden will, und mein Vater der mich knechten will.“⁵⁹⁹ Herr Fessel lässt die persönliche Entwicklung des Sohnes durch seine Fesseln nicht zu, sondern wirkt lähmend auf diese. Widerspruch duldet Ignaz Fessel nicht, er ist das Familienoberhaupt, welchem jedes Familienmitglied zu gehorchen hat. So verdeutlicht er seiner Familie, dass „Überhaupt keine Kritik“⁶⁰⁰ an ihm erlaubt sei. Er unterdrückt nicht nur seine Kinder, sondern drängt auch seine Ehefrau in eine klischeehafte Frauenrolle. Spöttisch und höhnisch entgegnet er Frau Fessel, nachdem sie das Essen für den Sohn Rolf vergessen hat: „Na ja, hätt ich nicht dran gedacht! Nächstens werd ich auch noch kochen müssen.“⁶⁰¹ So begegnet er ihr mit einer bestimmenden Art, duldet weder Widerspruch noch Kritik von seiner Frau und seinen Kindern. Er verdeutlicht abermals: „Ich dulde keine Auflehnung, keine Emanzipation, nie und nimmer, [...]“⁶⁰² An dieser Stelle wird eine Parallele zu Kaiser Wilhelm II deutlich, welcher sich in fast gleicher Manier von jeglicher Kritik an seiner Person distanzieren wollte. Walter Fessel sieht überdies ein, dass er nur leben kann, wenn es ihm gelingt, sich von seinem Vater zu lösen. Diese Erlösung sieht er in der Möglichkeit des Vatermordes: „Nie läßt er mich heraus, Bis ich ihn erschlag.“⁶⁰³

Der Vater, Ignaz Fessel, hat es selbst beruflich als „Diurnist“⁶⁰⁴ nicht weit gebracht, und verlangt gerade auch deshalb von seinem Sohn, dass er die Familie ‚rettet‘, indem er „Rechtsanwalt werden soll, und Abgeordneter.“⁶⁰⁵ Ähnlich wie es schon dem Sohn in Hasenclevers Drama ergeht, wird auch Walter Fessel die ersehnte Versetzung auf eine Schule auf dem Land verweigert.

⁵⁹⁸ Bronnen, Arnolt: Vatermord. S. 50.

⁵⁹⁹ Ebd. S. 66.

⁶⁰⁰ Ebd. S. 58.

⁶⁰¹ Ebd. S. 74.

⁶⁰² Ebd. S. 81.

⁶⁰³ Ebd. S. 52.

⁶⁰⁴ Ebd. S. 29.

⁶⁰⁵ Ebd. S. 28.

Walter: Weil ich doch aufs Land will, In die Schule, eine landwirtschaftliche, da kann ich eine Freistelle kriegen, Nur vor übermorgen muß ich angemeldet sein, Das ist heut grad der letzte Tag, Er muß mir unterschreiben. [...] Er will nicht, aber ich will, Ich muß hin, ich muß aufs Land, Weißt du, Ins Freie, -⁶⁰⁶

Walter verdeutlicht hier bereits den Wunsch nach Freiheit, welche er im Elternhaus niemals genossen hat. Der Vater seinerseits beruft sich immer wieder auf seine Position als „Herr im Haus.“⁶⁰⁷ Fessel versucht, seinen Sohn seiner strikten Autorität zu unterwerfen und möchte ihn, gegen seinen Willen, dazu verpflichten, das Gymnasium zu besuchen:

Fessel: Dann verdienst du für deine Dummheit noch obendrein deine Ohrfeigen. Ja, glaubst du, daß du nächstes Jahr auch nur einen Heller kriegst von mir! [...] Aber unser Großvater, den haben sie noch gepeitscht, wenn der Himmel ihm sein Korn verhagelt hat! Und mein Vater ist Hungers gestorben, wie ich hab aus der Schule heraus müssen! Das sind deine Ahnen, das ist dein Blut. Und wenn du einen Funken in dir hättest, so tätest du ganz anders lernen, Daß du Rechtsanwalt wirst, Und für die Arbeiter eintrittst, Und dein Blut rächst; Hab ich mich nicht getraut für den Gemeinderat zu kandidieren! Hab ich mich nicht getraut so wie ich bin [...]. Aber durch dich werd ichs zwingen, Durch dich, Und du wirst da parieren, so wahr ich da noch was zu sagen hab in meiner Familie, So wahr ich der Herr im Haus bin.⁶⁰⁸

Herr Fessel stützt sich auf alte Normen, die es kompromisslos von seinem Sohn weiterzuführen gilt. Ihm ist es wichtig, dass sein Sohn „Regeln und Gesetze“⁶⁰⁹ lernt, damit er einen bürgerlichen Beruf ergreifen kann. Auf das Schicksal des Großvaters rückblickend, kann Herr Fessel nicht anders, als seinem Sohn eine ‚ehrbare‘ Ausbildung zu befehlen. Die Vergangenheit und die damals vertretenen Werte und Normen sind Ignaz Fessel besonders wichtig. Aus diesem Grund soll Walter nach diesem Vorbild seine Zukunft schmieden. Nur dadurch kann er, in den Augen des Vaters, ein ehrbares Leben aufbauen. Er erkennt dabei nicht, dass er seinem Sohn aufgrund seiner unterdrückenden Haltung, keine Entfaltungsmöglichkeiten mehr bietet. Seine Erziehung bedeutet bloß Stagnation, gar Regression. Dadurch entfernt sich Walter immer mehr von seinem Vater und versucht sich von dessen Fesseln zu lösen, um sich weiterentwickeln zu können. Ein erstes ‚Übersichhinausgehen‘ beweist der Sohn durch seine homoerotischen Neigungen,

⁶⁰⁶ Ebd. S. 22.

⁶⁰⁷ Ebd. S. 12.

⁶⁰⁸ Ebd. S. 28.

⁶⁰⁹ Ebd. S. 44.

welche in der Begegnung mit seinem Schulfreund Edmund deutlich werden. Durch die häusliche Enge sucht Walter neue Wege, um Grenzen zu überschreiten und entwickelt romantische Gefühle für seinen Freund, kämpft zunächst aber noch gegen diese an:

Edmund: Du, du, ich muß dich immer anfassen.
Walter: Nicht.
Edmund: Und dein Bauch, und solche Lippen, und solche Hände, -
Walter: Nicht.
Edmund: Du bist so schön. [...] ⁶¹⁰

Durch die ebenfalls romantischen Gefühle, die er sogar für seine Mutter verspürt, tritt Walter endgültig über die Grenzen.

Durch die Berufswahl des Sohnes, der, wie bereits verdeutlicht, „Landmann“⁶¹¹ werden will, und somit außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft stehen möchte, wird der Konflikt zwischen Vater und Sohn vorangetrieben, nicht zuletzt, weil der Vater diesen Wunsch seines Sohnes als „Verrat, Sabotage“⁶¹² auffasst. Er missversteht Walters Wunsch und leidet an der Tatsache, dass sein Sohn den vom ihm vorgesehenen Lebensplan nicht einhalten möchte: „Was tust du mir an, mir, deinem Vater an.“⁶¹³ Herr Fessel lehnt demnach die Bewilligungsunterschrift ab, woraufhin der Sohn beschließt, „nichts für die Matura“⁶¹⁴ zu lernen. Genau wie Hasenclevers Sohn wehrt sich der Jüngling gegen die tyrannisch-repressive Manier des Familienoberhauptes, indem er sich gegen diesen zur Wehr setzt. Walter unterstreicht sogar, dass er lieber in den Krieg ziehen würde, als weiterhin Knecht des Vaters zu sein: „Dulce et decorum est pro patria mori.“⁶¹⁵

Interessant erscheint, dass der Einakter mit dem Sonnenuntergang, den Walter bedauert, beginnt. Er spürt die Bedrohung, die durch die Nacht heranrückt:

Walter: [...] Sonne, Sonne, ich kann nicht verstehn, daß du untergehst,
Daß der Himmel schwarz werden soll und dunkel und groß, Sonne, ich
beschwöre dich, Laß die Nacht nicht herauf, Die Knospen erfrieren. ⁶¹⁶

Die Bedrohung der Nacht, welche sich als Mord am eigenen Vater entpuppt, bedeutet nicht nur den Untergang der alten Welt, sondern ebenso die Chance auf einen Neuanfang,

⁶¹⁰ Ebd. S. 21.

⁶¹¹ Ebd. S. 32.

⁶¹² Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. S. 59.

⁶¹³ Bronnen, Arnolt: Vatermord. S. 63.

⁶¹⁴ Ebd. S. 39.

⁶¹⁵ Ebd. S. 79.

⁶¹⁶ Ebd. S. 7.

welcher durch den neu beginnenden Tag symbolisiert wird. Der Wunsch, das Fenster zu öffnen, ist Walters Antwort auf die Enge, die sein Heim ausstrahlt. Der Vater unterbindet diesen Akt der Freiheitssuche, indem er befiehlt, das Fenster wieder zu schließen: „Habt ihr schon wieder das Fenster auf, was, vor lauter Hitze! Zumachen sofort!“⁶¹⁷ Jeder Versuch, die eigenen Ziele zu erreichen bzw. die persönliche Freiheit zu genießen, wird immer wieder sofort von dem eigenen Vater im Keim erstickt. Die Beziehung zu seinem Sohn wird somit von zwei Dimensionen bestimmt, welche den jungen Walter zu zerstören drohen: Brutalität und Unverständnis.

Nicht nur die körperliche, sondern ebenso die verbale Gewalt des Vaters wirken vernichtend auf den Sohn:

Fessel: [...] Da plagt man sich und rackert sich für solche Fresser und spart sich Essen vom Maul! Und der ist jetzt so! Hundskerl, verfluchter, glaubst, ich werd da lang zuschaun! Fällt mir nicht ein!⁶¹⁸

In dem Verhältnis zu seinem Sohn gibt es kein Moment der Geborgenheit. Im Gegenteil: Mehrmals wird der Vater verbal ausfallend und dem Sohn gegenüber äußerst kränkend. Respekt gegenüber seiner Familie hat er nicht. Aber auch körperliche Gewalt muss Walter, ähnlich wie Hasenclevers „Sohn“, auch ohne jeglichen Grund über sich ergehen lassen:

Walter: Ich bin nie frech und ich kann ja nichts dafür, daß du, daß du am Sonntag so viel trinkst, daß du mich dann schlägst, Immer ohne Grund, wenn ich gar nichts getan hab, Und früher hast du mich auch aus'm Bett gezogen und geprügelt, Du.⁶¹⁹

Ein gutes Wort hat Ignaz Fessel nicht für seinen Sohn übrig, was das destruktiv-aggressive Gefühl in dem jungen Fessel weckt. Aufgrund seiner Erlebnisse stellt sich Walter die Frage nach Gott. Er kann nicht mehr an eine göttliche Instanz glauben, die alles toleriert, was er erleiden muss: „Und Gott sieht das nicht, wenn du mich, wenn du mich erschlägst [...]“⁶²⁰ Walter, der demnach nur „vom Vater Prügel kriegen kann“⁶²¹, ist der typisch expressionistische Sohn: Er möchte aus den gesellschaftlichen Schranken ausbrechen und lebt für die Wunschvorstellung, Dichter zu sein. Demnach steht der

⁶¹⁷ Ebd. S. 11.

⁶¹⁸ Ebd. S. 27.

⁶¹⁹ Ebd. S. 30.

⁶²⁰ Ebd. S. 31.

⁶²¹ Ebd. S. 9.

Water-Sohn-Konflikt zwischen Walter und Ignaz wiederum an der Schwelle zu dem für die Zeit typischen Künstler-Bürger-Konflikt.

Walter: Wie ich gelebt hab, früher, Da war ich der berühmteste Dichter, an alles kann ich mich noch genau erinnern, Viel mehr war ich als alle zusammen, der allerhöchste, - ⁶²²

Walter will der bürgerlichen Welt unter keinen Umständen angehören und so verdeutlicht er: „Aber lieber will ich erschlagen sein und tot sein als Anwalt werden.“⁶²³ Walter wird deutlich, dass er zum Spielball des Vaters geworden ist und er Gehorsam beweisen muss, um seinen Vater zufriedenzustellen. Die Kluft zwischen den Wünschen des Vaters und denen des Sohnes wird unüberbrückbar:

Walter Rücken gegen Fessel, hält sich ans Fenster: Wie kann ich Rechtsanwalt werden. Gradsogut, gradsgut könnt ich ja General werden, wenn du's willst, Da könnt ich ja Mistbauer werden auch, wenn du willst.

Fessel: Was! Wirst du frech! Wirst du!

Walter sich ans Fenster drückend: Nein, nein, nein, ich sag ja nichts, ich tu ja nichts, ich will nicht geschlagen werden, Vater, - ⁶²⁴

Der zunächst noch unterwürfige Sohn kann nun seinem Vater nicht mehr in die Augen sehen. Sein Blick schweift nach draußen, in die Ferne, was wiederum seinen Wunsch nach Freiheit spiegelt. Nur durch die Überwindung des Vaters kann Walter die von ihm herbeigesehnte neue Welt erreichen. So langsam scheint sich Walter von seinem Vater zu emanzipieren:

Walter: [...] Du willst mich demütigen, au, au, Du glaubst, du kannst mit mir machen, was du willst, Es ist aber nicht wahr! Es ist aber nicht wahr! Du sollst mich nicht mehr demütigen, Ich geh weg, Hinaus!⁶²⁵

Walter will etwas erschaffen, Neues formen und gestalten, worin sich die Erlösermotivik bereits andeutet: „Das, was nach den Dichtern kommt, wenn die Dichter und Maler und Komponisten und Bildhauer zu Ende sind, Das werd ich; [...]“ ⁶²⁶ Er steht für das Schöpferisch-Jugendliche, welches die alte Welt bezwingen und als Erlöserfigur fungieren soll. Wenn der tyrannische Vater überwunden ist, kann der Sohn sich entfalten,

⁶²² Ebd. S. 10.

⁶²³ Ebd. S. 31.

⁶²⁴ Ebd. S. 30.

⁶²⁵ Ebd. S. 31.

⁶²⁶ Ebd. S. 10.

verwirklichen, blühen⁶²⁷, wie er es selbst ausdrückt, und sich gegen den väterlichen Konservatismus auflehnen:

Walter: [...] Unterschreib das mit oder laß mich frei. Ich will weglaufen und alles ertragen. Sonst wehr ich mich, du! Du beugst mich nicht. Du brichst mich nicht. Du schlägst mich nicht. Ich kann nicht, nicht mehr reden, seh nichts mehr, hör nichts mehr, blind, taub, du, du, Laß mich frei!⁶²⁸

Der sich zu Beginn des Einakters noch teilweise unterwerfende, unsicher erscheinende Walter unternimmt nun einen Schritt in Richtung Freiheit und Autonomie, indem er seinen Vater verneint:

Fessel: Du eingesperrter Kretin sagst nein, mir, deinem Vater nein, der um deine Liebe bettelt nein, Nein!
Walter: Wo soll mein Vater in dem Zimmer sein!⁶²⁹

Der Vater erbettelt nun eine geheuchelte Liebe. Ihm geht es nur darum, dass Frieden ins Haus einkehrt. Hierbei verliert er seinen Sohn bzw. das, was er ihm angetan hat, aus den Augen. Das ‚Friedensangebot‘ muss demnach scheitern: „Wofür soll ich dich lieben! Für deine Schläge, für dein Schimpfen, für deine Roheit! Dafür, daß du mich knechten willst, lieb ich dich nicht.“⁶³⁰ In Walters Augen hat der Vater nämlich jegliche menschliche Dimension verloren. Er sieht ihn nur noch als seinen Peiniger an:

Walter: Er ist mein Vater. Er ist kein Mensch. Was er mir antut. Die ganze Welt wollt das nicht tun. Mutter, er haßt mich, Voll Neid und Haß schaut er auf mich, Und kennt mein Herz und sieht mein Hirn, und ich weiß nicht, wo ich mich verkriechen soll, Er schaut, und ich bin ihm preisgegeben. Er denkt, und ich bin ihm geopfert. Er spricht, und ich bin vergiftet. Mutter, Was er will, macht er mit mir, Das heiße Herz reißt er mir heraus.⁶³¹

Langsam beginnt Walter seine Persönlichkeit auszuleben, sein Wandlungsprozess neigt sich dem Höhepunkt zu. Nachdem er Ignaz Fessel gegenüber eine mehr oder weniger unterwürfige Rolle einnahm, widersetzt er sich nun aktiv seinem Vater und fordert von

⁶²⁷ Vgl. Ebd. S. 96.

⁶²⁸ Ebd. S. 63.

⁶²⁹ Ebd. S. 58.

⁶³⁰ Ebd. S. 59.

⁶³¹ Ebd. S. 52.

ihm die Freiheit. So erkennt er auch selbst seinen Entwicklungsprozess: „Bis jetzt war ich feig, Geschlagen hab ich wollen sein. Aber heut nicht [...]“.⁶³²

In den Augen des Vaters ist und bleibt Walter allerdings nur ein „Lausbub [...], Tagedieb“⁶³³, wobei wiederum eine Gemeinsamkeit zwischen Bronnens „Vatermord“ und Hasenclevers „Der Sohn“ erkennbar wird: Die Söhne, welche sich ein Leben außerhalb der bürgerlichen Gesellschaft wünschen, gelten in den Augen der Väter als kriminell. Genau wie Hasenclevers Sohn lehnt auch Walter Fessel alles Alte, Verkrustete kategorisch ab und überwindet es somit.

Die fesselnde, unterdrückende Atmosphäre erweckt in Walter des Weiteren einen sexuellen Trieb, welcher zur Perversion neigt, nämlich zur Inzestliebe zu seiner Mutter.⁶³⁴

Walter: Hilfst du mir nicht, Sie reißen mich fort, Wenn du nicht gleich,
gleich, gleich kommst, findest du mich tot, Es hält mich, Nur du, nur du.
Springt zur Mutter, umarmt, küßt sie heftig.⁶³⁵

Das Thematisieren einer Inzestliebe stellt nicht nur einen Tabubruch seitens des Autors dar, sondern ebenso den Bruch mit dem Vater für Walter. Durch die Inzestliebe glaubt Walter klarer zu sehen. Die Mutter eröffnet Walter Fessel die Möglichkeit zu ‚erwachen‘: „Du regst mich so auf, Du machst mich so wach, Du, du, wirst du so weich und heiß sein, dann, -“.⁶³⁶ Walter löst sich dadurch von den Fesseln, die der Vater ihm angelegt hat und erhebt sich nun in eine gottesgleiche Rolle. Niemand steht über oder neben ihm, er übernimmt die Rolle des Messias‘, der die Väter und die Vergangenheit aller Söhne vernichtet hat. Die Inzestliebe scheint demnach nicht nur die Überwindung des Vaters, sondern ebenso einen Racheakt darzustellen. Da der Vater zu überhaupt keinem menschlichen Gefühl imstande ist, muss der Sohn seine übertriebenen Gefühle ausleben, was in der extremen Handlung der Inzestliebe mündet. Walter sieht ein, dass nur noch der Mord am teuflischen Vater Erlösung bringen kann:

⁶³² Ebd. S. 66.

⁶³³ Ebd. S. 48.

⁶³⁴ Die emotionale Zuneigung seiner Mutter gegenüber in Verbindung mit den Mordgedanken am Vater unterstreicht den Einfluss Freuds auf die Expressionisten. Walter Fessel entspricht dem von Freud entworfenen Modell des Ödipuskomplexes, nach dem der Junge, ähnlich wie der mythologische Ödipus, in die Mutter verliebt ist und den Vater umbringen möchte. In der Mythologie wird der Königssohn von seinem Vater Laios ausgesetzt, weil man diesem prophezeit hatte, dass der Sohn seinen Vater töten und seine Mutter Iokaste heiraten wird.

⁶³⁵ Ebd. S. 37f.

⁶³⁶ Ebd. S. 67.

Frau Fessel: Und den Teufel?
Walter: Erstech ich.
Frau Fessel: Den Vater?
Walter: Begrab ich.⁶³⁷

Nicht nur die Inzestliebe ist eine wichtige Etappe in dem Entwicklungs- bzw. Wandlungsprozesses des Sohnes: Er versteht sich auch langsam als gleichberechtigte Person neben seinem Vater und lässt sich nicht mehr von diesem unterdrücken. Vielmehr ergreift nun er selbst das Wort und lässt es somit nicht mehr zu, dass sein Vater ihn verstummen lässt:

Fessel: Schweigst du.

Walter: Nein, ich rede, Hinder mich nicht,
Geh mir aus dem Weg lieber, weich mir aus, lauf davon
vor mir, flieh, renn, versteck dich,
Laß dich nur nicht sehn vor mir,
Aufwachsen will ich vor dir wie dein Tod,
Ich, der Geschlagene, Geprügelte, Geschändete,
Ich, dein gedemütigter Sohn,
Du, geh mir nicht nach,
Laß mich frei,
Leben, werden, oben sein, mein eigen sein,
Auffliegen, wie ich muß, - aufstehend, die Arme zum Himmel ausbreitend,
dann blitzschnell in die Küche. [...] ⁶³⁸

Langsam scheint Walter die Überhand über den Vater zu gewinnen. Er tritt seinem Vater plötzlich selbstbewusster und sicherer gegenüber. Die Rollen des Vaters und des Sohnes scheinen sogar vertauscht worden zu sein. Ignaz Fessel ist nicht mehr der Vater, der seinem Sohn Befehle erteilt. Walter übernimmt seinerseits eine aktivistischere Rolle, indem er seinem Vater nun selbstbewusst gegenübertritt und von ihm die Freiheit fordert. Der Vater allerdings, die Inzestliebe zwischen Mutter und Sohn ahnend, scheint völlig verwirrt zu sein:

Walter: Geh schlafen. Aber gib den Wohnungsschlüssel her.

Fessel: Du, du, du, steh, steh, steh nicht vor meinen Augen,!! Ich, ich tu dir, tu dir was an!!

Walter: Was willst du mir denn antun.

⁶³⁷ Ebd. S. 67.

⁶³⁸ Ebd. S. 83f.

Fessel: Schlag, schlag dich, prügel dich, bis auf die Haut nackt, peitsch dich, Fußtritte, Sperr dich ein, bis du verhungerst, zerzwäng dich, zerquetsch dich, Du Sklave, du mein Diener, mein Knecht, -

Walter: Dein Knecht, dein Knecht, mein Herr, Sitzt im Dunkeln Bei seiner Mutter.

Fessel: Was stöhnt er hh? Schweig!! Was stöhnt er hh?

Walter: Er stöhnt, weil Mutter, du, Weil sie ihre Brüste an mich drückt.⁶³⁹

Walter gebärdet sich expressionistisch und spricht in einer für die Zeit des Expressionismus typische Manier zu seinem Vater. Er möchte jegliche Grenze sprengen, um zu sich selbst zu finden:

Walter: [...] Du, ich muß weg von dir, Alles muß mein sein, erobern werd ich, groß werden, aufwachsen über alle, Mich zersprengen, Vater, weg, ich halt's nicht aus, ich halt mein Herz nicht aus, laß es los, mein Herz, Es reißt sich heraus aus mir, Du laß mich!⁶⁴⁰

Nachdem Walter seinen Vater hasserfüllt tötet, erkennt er die grenzenlose Freiheit, die vor ihm liegt. Er braucht weder seine Mutter noch seinen Vater. Durch den Vaternord löst Walter sich völlig von den alten, konservativen Normen und steuert somit einer neuen Welt entgegen. Folglich ist der Vaternord nicht nur eine Konsequenz des väterlichen Drills, sondern auch, wie Mennemeier verdeutlicht, „eine logische Konsequenz der Unmöglichkeit, miteinander zu leben; die Familie ist die Spitze eines Systems, das Tote fordert.“⁶⁴¹ Am Ende steht Walter als reifer Mann auf der Bühne, welcher seine Freiheit genießt und eine gottesähnliche Position einnimmt:

Walter: Ich hab genug von dir. Ich hab genug von allem. Geh deinen Mann begraben, du bist alt, Ich bin jung aber, Ich kenne dich nicht, Ich bin frei. Niemand vor mir, niemand neben mir, niemand über mir, der Vater tot, Himmel, ich spring dir auf, ich flieg, Es drängt, zittert, stöhnt, klagt, muß auf, schwillt, quillt, sprengt, fliegt, muß auf, Ich, Ich blühe -
⁶⁴²

⁶³⁹ Ebd. S. 85.

⁶⁴⁰ Ebd. S. 88.

⁶⁴¹ Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. S. 60.

⁶⁴² Bronnen, Arnolt: Vaternord. S. 96.

9. Fazit: Vergleichende Analyse der expressionistischen Dramen

Seit dem 19. Jahrhundert beginnt man sich in der Literatur verstärkt für die Jugend zu interessieren. Dies ist sicherlich auf die Entwicklung der Wissenschaften, insbesondere auf die Vererbungstheorie, zurückzuführen, was dazu führt, dass nun in der Literatur „jede Entwicklungsphase, jede Lebens- und Altersstufe“⁶⁴³ berücksichtigt wird. Man interessiert sich demnach vermehrt für „das Kind [...], da es doch den sichtbaren Beweis für die Tatsache der Vererbung liefert.“⁶⁴⁴ In der expressionistischen Literatur scheint die Beziehung zwischen Eltern und Kindern allerdings in den Mittelpunkt der Gedanken zu rücken. Auch wenn sich bereits vor 1910 Konflikte zwischen den Generationen in der Literatur austragen, so ist es doch neuartig, dass die jungen Menschen sich nun aktiv gegen das wehren, was sie verweigern, nämlich Konservatismus und bürgerliche Normen. Vor allem die Jugendbewegungen bringen mit sich, dass man sich nunmehr gegen elterliche Maßstäbe auflehnen möchte. Die vom Elternhaus, aber auch von der Schule auferlegten Zwänge wollen überwunden werden. Demnach scheint es nicht zu überraschen, dass die expressionistischen Autoren, welche, wie in der Arbeit erwähnt wurde, überwiegend aus dem bürgerlichen Milieu stammen, sich von den Zwängen des elterlichen und schulischen Umfeldes distanzieren möchten.

Die analysierten expressionistischen Dramen greifen somit alle das für den Expressionismus typische Motiv des Generationenkonfliktes auf. Die Werke zeigen allerdings, inwiefern sich diese Thematik unterschiedlich auslegen lassen kann: Erscheint in Sorges „Bettler“ das Thema des Konfliktes zwischen Vater und Sohn nur am Rande, wird es in Hasenclevers und Bronnens Dramen sicherlich zum Hauptmotiv. Dies ist wahrscheinlich auf den literaturhistorischen Kontext zurückzuführen: Waren die Menschen zwar seit der Jahrhundertwende unzufrieden und durch den gegenwärtigen politischen und wirtschaftlichen Kontext verunsichert, so mag sich dieses Bild in der Mitte des expressionistischen Jahrzehnts drastisch geändert zu haben. Zwar revidieren die meisten Menschen ihre positive Einstellung dem Krieg gegenüber bereits in den ersten Kriegswochen, trotzdem bleibt die Unzufriedenheit in den Gedanken bestehen. Aus diesem Grund erscheinen vielleicht Werke, welche im Krieg verfasst werden, etwas

⁶⁴³ Dünhofen, Ingrid: Die Familie im Drama vom Beginn des Naturalismus bis zum Expressionismus um die Zeit des I. Weltkrieges. S. 87.

⁶⁴⁴ Ebd. S. 90.

radikaler. Allerdings zeigt die Arbeit, dass auch Gegensätzliches der Fall sein kann. So scheint Fritz von Unruh das Postulat der Vernichtung der alten Welt nicht mehr so radikal zu sehen wie viele seiner expressionistischen Kollegen. Seine Biographie berücksichtigend, lässt sich dies durchaus aus der Tatsache heraus erklären, dass dieser Autor keine Vernichtung mehr anzustreben versucht, sondern vielmehr eine Veränderung möchte. Trotzdem wird auch in diesem Drama der Generationenkonflikt zum Motiv, nämlich macht auch der ältere Sohn seine Mutter und seinen Vater für das Übel, das er erleiden muss, verantwortlich.

Daraus kann man schließen, dass der Generationenkonflikt, wie bereits angedeutet, vor allem auf dem Hintergrund sozialer und wirtschaftlicher Probleme entsteht. Dieser kann sich in der Literatur allerdings verschiedenartig auswirken. So entwickelt sich der Konflikt aus unterschiedlichen Gründen heraus: Als Hauptgründe können die Berufswahl bzw. persönliche Interessen des Sohnes und die falsche Erziehung zum Auslöser des Konfliktes zwischen Kind und elterlicher Instanz werden. Wenn man bedenkt, dass die Familie „nicht nur Innenraum, sondern auch Raum von gesellschaftlichem Erfolg“⁶⁴⁵ bedeutete, so versteht sich, dass den Eltern, und insbesondere den Vätern, die Berufswahl ihrer Söhne besonders wichtig erscheint. Dies spiegelt sich ebenso in den expressionistischen Dramen: Seit jeher werden die Söhne in Hasenclevers „Der Sohn“ und in Bronnens „Vatermord“ bspw. von ihren Vätern unter Zwang und Druck erzogen. Sie haben nur wenig Entfaltungsspielraum, was auch durch den Zustand des Eingesperrtseins verstärkt dargestellt wird. Aufklärungsgespräche zwischen Vater und Sohn bleiben völlig aus. Die Väter sehen ihre Söhne nur als Erbe ihres Standes oder wollen sogar, dass der Sohn gesellschaftlich aufsteigt, indem ein bürgerlicher Beruf, wie etwa Anwalt oder Arzt, ergriffen wird. So betonen die Väter in Sorges „Bettler“, Hasenclevers „Sohn“ und Bronnens „Vatermord“ immer wieder, dass ihre Söhne ihre künstlerischen Interessen nicht ausleben dürfen, sondern in einem ehrbaren Beruf Karriere machen müssen. Vor allem Hasenclevers und Bronnens „Väter“ verweigern jegliche Entfaltungsmöglichkeit ihrer Nachkommen. Hasenclevers Vater sieht seinen Sohn sogar als Nachfolger der eigenen Person und möchte ihn zu seinem Ebenbild formen. Es ist dem expressionistischen Vater allgemein sehr wichtig, dass sein Sohn in eine bürgerliche Schablone passt. Auch Walter Fessel steht unter dem Zwang seines Vaters Ignaz. Er wird zum Lernen gezwungen, was die tiefe Ablehnung dem Vater gegenüber in dem jungen

⁶⁴⁵ Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. 1866-1918. S. 73.

Mann weckt. Er kann und will sich den bürgerlichen Normen, welche der Vater ihm vorschreibt, nicht fügen, weshalb es zu einem tiefliegenden Konflikt zwischen Vater und Sohn kommt, welcher nur durch den Vaternord gelöst werden kann.

Die verschiedenen Lebensanschauungen der alten und neuen Generationen werden zu einem wichtigen Auslöser der Konflikte zwischen den Generationen. In der Tat wird dies bereits in Wedekinds „Frühlingserwachen“ betont. In diesem Zusammenhang spielt auch die Sexualität eine wichtige Rolle. Es wurde angedeutet, dass in den Familien eine gewisse „Gefühlsaskese“⁶⁴⁶ herrschte: Aufklärung seitens der Eltern gab es in der Regel nicht. Die Thematisierung des Tabuthemas Sexualität in den expressionistischen Dramen wird somit ebenfalls zum Ausdruck des Traditionsbruchs. Man möchte vielleicht auch provozieren: Der sexuelle Verkehr zwischen Hasenclevers „Sohn“ und Adrienne, Bronnens Thematisierung der homoerotischen Gefühle zwischen Walter und seinem Freund Edmund oder aber die Inzestgedanken des Bruders für seine Schwester in „Ein Geschlecht“ sind nur einige Beispiele, die zeigen, dass auch hier deutlich Grenzen überschritten werden. Dadurch, dass die Jugendlichen ihr Leben nicht so gestalten können, wie sie es möchten, und bei der älteren Generation nur noch auf Stumpsinn, Konservatismus und Unverständnis stoßen, müssen sie auf ihrem Weg scheitern. Die jugendlichen Menschen lehnen sich allerdings nun aktiv gegen die verhasste alte Welt auf, was bzw. bei Wedekind noch nicht der Fall ist.

Die verschiedenen Lebensanschauungen zwischen Vater und Sohn verursachen, dass sich beide immer mehr voneinander entfernen. Doch wollen die Väter die eigene Lebenssicht den Nachkommen aufzwingen, was zwangsläufig zu Konflikten zwischen den beiden Parteien führen muss. Die Väter verstehen allgemein unter einem ehrbaren Leben, dass der Sohn sich den bürgerlichen Normen anzupassen hat, durch Leistung zu einem bürgerlichen Beruf kommen und das eigene kleinbürgerliche Leben weiterführen muss. Die Söhne distanzieren sich allerdings von diesem vom Vater vorgesehenen Lebensplan und suchen sich lieber ‚unkonventionellere‘ Wege.⁶⁴⁷ Stoßen beide Lebensanschauungen aufeinander, entsteht ein Konflikt zwischen den Eltern und den Kindern. In Fritz von Unruhs Drama „Ein Geschlecht“ wird deutlich, inwiefern sich die Anschauungen zwischen Eltern und Kindern unterscheiden können: Der Sohn bekämpft in der Mutter die alte Ordnung. Die Mutter steht für die alten Werte, welche den jungen Menschen verhasst

⁶⁴⁶ Ebd. S. 117.

⁶⁴⁷ Etwa das Leben als Dichter oder Landmann. Vgl. „Der Bettler“; „Vaternord“.

sind. Sie verlangt von ihren Kindern, sich für das Vaterland zu opfern, was scharf von dem ältesten Sohn kritisiert wird.

Die Auflehnung gegen den Vater versteht sich bei den jungen Söhnen als eine Art Naturgesetz: „Der Sohn fühlt ganz anders, in seinem Jungsein ist es begründet, dass er es ablehnt, ablehnen muss, die Nachfolge anzutreten.“⁶⁴⁸ Der Freiheitsdrang der Jugend lässt die Bestimmung der Väter somit nicht mehr zu und so kommt es, dass die jungen Menschen den Kampf gegen ‚die Alten‘ aufnehmen, um sich von allen traditionellen Bindungen zu lösen. Auch lässt sich aus den analysierten Dramen herauskristallisieren, dass die Väter zur Tyrannei neigen, dem Sohn Unverständnis entgegenbringen und dieses durch Gewalt und Brutalität zu zerstören drohen. Die Söhne finden allgemein in der Welt, welche ihre Eltern geschaffen haben, keine Entfaltungsmöglichkeiten mehr, stoßen immer wieder auf Unverständnis und machen auch deshalb die elterliche Instanz für jedes Übel verantwortlich. Aus diesem Grund gilt es, aus der von der Familie konstruierten Enge auszubrechen, wobei die Söhne nur die Möglichkeit der Vernichtung der Eltern, und somit der alten Welt sehen. Nur dadurch können sie sich befreien und einer neuen, besseren Welt entgegentreten. Aus diesem Grund steht am Ende des Dramas meist ein junger Mensch, welcher die Hoffnung auf die erwähnte neue Welt darstellen soll. Er soll als ‚neuer Mensch‘ zum Erlöser der Jugend werden.

Man ist sich allgemein der Tatsache bewusst, dass sich etwas ändern muss. Doch macht die junge Generation die ältere nicht nur in der Zeit vor dem Krieg, sondern vor allem während des Krieges für jegliche Missstände verantwortlich. Dies erklärt, warum das Drama „Der Bettler“, welches bereits vor dem Ersten Weltkrieg erschien, das Thema des Generationenkonfliktes noch weniger drastisch darstellt. Der zum Wahnsinn neigende Vater wird hier lediglich durch den Tod erlöst. Auch Fritz von Unruh versteht die Veränderung der Welt nicht mehr als eine radikale Tat. Er erstrebt, wie auch Durzak betont, „die Geburt des neuen Menschen durch die Veränderung der bestehenden Wirklichkeit.“⁶⁴⁹ Vielleicht ist es bei Fritz von Unruh auch die Kriegsernüchterung, die mit sich bringt, dass der Autor sich keine Vernichtung der bestehenden Welt wünscht, da dies die Probleme nicht löst, sondern bloß verschlimmert. Vielmehr soll sich die Welt tatsächlich verändern, Unruh distanziert sich somit von dem Radikalismus vieler

⁶⁴⁸ Dünhofen, Ingrid: Die Familie im Drama vom Beginn des Naturalismus bis zum Expressionismus um die Zeit des I. Weltkrieges. S. 101.

⁶⁴⁹ In: Durzak, Manfred: Fritz von Unruh. In: Rothe, Manfred: Expressionismus als Literatur. S. 496.

expressionistischer Kollegen, welche eben die Zerstörung der Welt als Lösung sehen. Auch hier steht wiederum das eigene Erleben sicherlich in Verbindung mit den durch die Literatur propagierten Ideen. Fritz von Unruh ist genau wie die Figuren in „Ein Geschlecht“ vom Krieg gezeichnet. Seine Erlebnisse im Krieg und seine persönliche innere Wandlung beschreibt er wie folgt:

Erst im Morgendämmern kam ich wieder zu mir. Und als ich herumsah, entdeckte ich, daß ich auf dem toten Körper eines französischen Chasseurs gelegen hatte...Mit einmal packte mich etwas an der Kehle – wie Angst, wie der Griff des Todes... In diesem Augenblick ging aus dem Ozean der Nebel die Sonne auf...Ich breitete meine Arme danach aus. Und in diesem göttlichen Moment wußte ich plötzlich wie hellichtig,...daß die uralte, sogenannte Feigheit im Kriege...der Anfang des neuen Mutes zum Leben war. Und daß der uralte Mut zu sterben im Krieg...in Wirklichkeit nur Feigheit war.⁶⁵⁰

Wie die Arbeit zeigt, brechen die expressionistischen Autoren nicht nur inhaltlich, sondern allgemein auch formal mit den Normen, demnach auch mit überlieferten literarischen Formen. Allerdings kann man keine einheitlichen Richtlinien festmachen, da die expressionistischen Dramen wiederum teilweise starke Unterschiede aufweisen. Sorges Drama „Der Bettler“ stellt eines der frühesten Werke dar, welches sich an dem strindbergischen Muster des Stationendramas orientiert. Auch Hasenclever inspiriert sich an dieser neuartigen Dramenform und lässt die Hauptfigur verschiedene Stationen durchlaufen, welche ihren Wandlungsprozess antreiben. Auch wenn sich beide Dramen eigentlich nach den Konventionen des klassischen Dramas in fünf Akte gliedern, so erweisen sich diese letztendlich als willkürlich aneinandergereihte Szenen, welche immer wieder den Wandlungsprozess des Protagonisten zu unterstützen haben. In den beiden Einaktern „Ein Geschlecht“ und „Vatermord“ wird völlig auf Handlung verzichtet. Allerdings wandeln sich die Protagonisten und stehen somit in der Tradition des epochentypischen Motivs der Wandlung zum neuen Menschen.

Wenn auch viele inhaltliche Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Damentexten „Vatermord“ und „Der Sohn“ auszumachen sind, so unterscheiden sie sich auf sprachlicher Ebene. Bronnens Sprache ist zwar gewalt- und emotionsgeladen, allerdings ist sie auch simpler ausgelegt. Selten kommt es zu hymnisch anmutenden Monologen, wie es bei Hasenclever, wenn auch vorwiegend nur in monologischen Szenen, der Fall ist. Aus diesem Grund wird Bronnens Sprache häufig als auch weniger ‚expressionistisch‘

⁶⁵⁰ Ebd. S. 496.

charakterisiert. Sprachlich ist eine Verwandtschaft zwischen den Dramen „Der Sohn“ und „Ein Geschlecht“ zu unterstreichen, wobei ein „rhetorisches Überziehen des Stils und symbolisierende Anstrengung“⁶⁵¹ hervorzuheben sind. Völlig unrealistisch gestaltet Fritz von Unruh die Figurenrede in „Ein Geschlecht“. Die Sprache ist überhöht und hymnisch durchsetzt.

Insgesamt sind die Dramen sprachlich sehr künstlich, was ein wichtiges Merkmal expressionistischer Literatur darstellt. Allerdings führt diese Tatsache so weit, dass die Autoren, wie beispielsweise Fritz von Unruh, gerade wegen dieser zu hohen sprachlichen Auslegung, nach dem expressionistischen Jahrzehnt nur noch wenig Zuspruch bei den Lesern finden.

⁶⁵¹ Mennemeier, Franz Norbert: Modernes Deutsches Drama. S. 56.

10. Das Ende des expressionistischen Jahrzehnts?

Der Wunsch nach der Erneuerung der Gesellschaft, nach einer besseren Zukunft, welche das Aufbegehren der jungen expressionistischen Dichter darstellte, konnte am Ende nur eine utopische Wunschvorstellung bleiben. So hatte der „Expressionismus [...] mehr eine Lage des Menschen seiner Kultur und seiner Kunst sichtbar gemacht, als daß er die ihm gestellten Probleme positiv hätte lösen können.“⁶⁵²

Doch auch der im Sinne des Aktivismus und Vitalismus herbeigesehnte Krieg, der dem langweiligen, apathisch und abgestumpft empfundenen Leben ein Ende setzen und eine bessere Zukunft heraufbeschwören sollte, brachte nicht die erwünschten Ergebnisse. Schnell erkannte man, dass der Krieg nur noch für mehr Übel verantwortlich war und keineswegs die erwünschte Erlösung durch die Geburt eines neuen Menschen und die Entstehung einer veränderten Welt brachte.

Die Epoche des Expressionismus ragt allerdings weit über die obere Grenze des Jahres 1925 hinaus. Die angesprochenen Themen sind zeitlos: So werden Menschen immer wieder von politischen Programmen enttäuscht werden und stehen dem Staat häufig gelähmt gegenüber. Außerdem liegt es in der Natur des Menschen, dass er sich gegen Autoritäten aufzulehnen versucht. Die jüngsten Ausschreitungen in der arabischen Welt haben dies gezeigt. Aus diesem Grund ist es schwierig, eine obere Grenze zu setzen, da auch noch viele Jahre später Autoren expressionistische Themen behandeln werden, um den Enttäuschungen ihrer Zeit ein Denkmal zu setzen. Moderne Gefahren und Ängste, welche die Menschen bestimmen, werden immer wieder in der Literatur aufgegriffen, autoritäre Strukturen ständig zur Zielscheibe der Kritik etlicher Autoren.

Auch in der heutigen Welt fühlen die Menschen die Entfremdung der modernen Zeiten immer deutlicher. Der Mensch wird zunehmend von der Maschine ersetzt, kann fast mit der Entwicklung der Technik nicht mehr mithalten. Die Welt wirkt demnach immer noch befremdend auf den Menschen. Vor allem die Globalisierung weckt Verwirrung und Angst. Das rapide Leben, der Druck der Leistungsgesellschaft, aber auch die zunehmende Anonymität sind Probleme, denen die Menschen nicht nur um die Jahrhundertwende, sondern durchaus auch heutzutage noch ausgesetzt sind. Dies macht die Aktualität

⁶⁵² Mann, Otto: Geschichte des deutschen Dramas. S. 588.

expressionistischer Texte aus und solche Texte für den heutigen, modernen Leser interessant.

11. Schlusswort und Ausblick

Die Gemeinsamkeit zahlreicher expressionistischer Werke ist sicherlich das Leiden an dem Autoritarismus der elterlichen Instanz, der Schule und des Staates. Die Unzufriedenheit mit der patriarchalen Struktur der Gesellschaft führt zu einem tiefliegenden Generationenkonflikt zwischen Vätern und Söhnen. Somit wird dies gewiss zu einem Schlüsselmotiv expressionistischer Literatur.

Sicherlich konnten in der vorliegenden Arbeit nur ausgewählte Stücke auf dieses Motiv hin analysiert werden. Um den Rahmen der Arbeit zu berücksichtigen, begrenzt sich die Analyse nämlich auf stellvertretende dramatische Dichtung. Denkbar wäre es - würde man auch Prosatexte in die Analyse einbinden - auch bspw. Franz Werfels Novelle „Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig“, Heinrich Manns Roman „Der Untertan“ oder gar einzelne Werke Franz Kafkas in Bezug auf dieses typische Motiv des Generationenkonfliktes hin zu analysieren. Dies zeigt, dass die junge Generation in der Tat in tiefer Verbindung zueinander stand. Den zahllosen lyrischen, epischen und dramatischen Werken nach zu urteilen, verbindet die Jugend vor allem die Ablehnung des Alten, des Konservativen, des Autoritären. Bei vielen Autoren ist sogar ein epochentypischer Vater-Sohn-Konflikt biographisch belegt.⁶⁵³ Die Wünsche der neuen Generation konnten mit den althergebrachten Normen nicht mehr einhergehen. Um ihren Unmut in Bezug auf die moderne Zeit, die politischen Verhältnisse, die Ablehnung des Krieges und jeglicher Macht zu unterstreichen, suchten sich die jungen Autoren vor allem eine patriarchalische Struktur, die es in ihren Werken zu vernichten und dadurch zu überwinden gilt. Denn nur durch die Befreiung aus den ihnen angelegten Ketten, sehen sie die Möglichkeit, sich zu entfalten und dadurch zu neuem Leben zu erwecken.

Dass das expressionistische Programm allerdings scheitern musste, mag diverse Gründe haben. So versteht Mennemeier den Vatermord bloß als „Ersatzhandlung.“⁶⁵⁴ Seiner Meinung nach greifen die Söhne die falschen Objekte an, welche eigentlich nur die Repräsentanten

tieferliegende[r] Ursachen der Malaise sind. Letztendlich revoltieren sie nur auf der Oberfläche und treten schlussendlich doch in die Fußstapfen der Väter. Die so revoltierten Söhne konnten [...] nur die Rollen der

⁶⁵³ Vgl. Kafka, Bronnen.

⁶⁵⁴ Mennemeier, Franz Norbert: Modernes deutsches Drama. S. 55.

gestürzten Väter wieder übernehmen. [...] Die Revolution der idealistischen Söhne fand im bürgerlichen Wohnzimmer statt. Dessen Inhaber wechselte; sonst blieb alles beim alten.⁶⁵⁵

Also revolutionieren die Expressionisten eigentlich wenig und stehen am Ende meistens als Nachfolger ihrer verhassten Väter in eben der gleichen Welt. Den Expressionisten kann ebenfalls vorgeworfen werden, dass sie nur eine Illusion schaffen, ohne wahre Lösungsvorschläge zu bieten. Man möchte mit der alten Welt brechen, denkt aber an dieser Stelle nicht weiter und kann somit keine Lösung finden. Aus diesem Grund muss es bei der Illusion einer neuen Menschheit bleiben. Auch führen die in der Arbeit zitierten Autoren ihre Gedanken nicht weit genug. Am Ende steht zwar immer ein Jüngling auf der Bühne, der als Erlöser der Menschheit fungieren soll, allerdings wird nicht angedeutet, wie dieser seine messianischen Taten umsetzen soll und wird.

Trotzdem bleiben die expressionistischen Themen zeitlos. Dies verdeutlicht auch Mennemeier: Er sieht den Anfang der Tendenzen, die in unserer heutigen Gesellschaft zu beobachten sind, im frühen Expressionismus: „Die Kindeskreuzzugsstimmung, die permanente Euphorie des Jungseins [...]: etwas davon tritt damals im Drama auf die Bühne in die Öffentlichkeit.“⁶⁵⁶

⁶⁵⁵ Ebd. S. 51.

⁶⁵⁶ Ebd. S. 51.

12. Bibliographie

Primärtexte

- **ARISTOTELES**: *Poetik*. Übersetzt und erläutert von Schmitt, Arbogast. In: Flashar, Hellmut: Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung. Band 5. Akademie Verlag. Berlin 2008.
- **BEST**, Otto F. (Hrsg.): *Theorie des Expressionismus*. Reclam. Stuttgart, 2004.
- **BEST**, Otto F.; Schmitt, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Expressionismus und Dadaismus*. Band 14. Reclam. Stuttgart, 2006.
- **BRONNEN**, Arnolt: *Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll*. Beiträge zur Geschichte des modernen Schriftstellers. Ernst Rowohlt Verlag. Hamburg, 1954.
- **BRONNEN**, Arnolt: *Vatermord*. Ernst Rowohlt Verlag. Berlin, 1925.
- **EDSCHMID**, Kasimir: Über den dichterischen Expressionismus. In: Best, Otto F. (Hrsg.): *Theorie des Expressionismus*. Reclam. Stuttgart, 2004. S. 55 – 67.
- **HASENCLEVER**, Walter: *Der Sohn*. Reclam. Stuttgart, 1994.
- **HASENCLEVER**, Walter: Das Theater von morgen. In: Best, Otto F. (Hrsg.): *Theorie des Expressionismus*. Reclam. Stuttgart, 2004. S. 210 – 215.
- **HEYM**, Georg: *Die Stadt*. In: Reich-Ranicki, Marcel (Hrsg.): 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Von Georg Takl bis Gottfried Benn. Sechster Band. Insel Verlag. Frankfurt am Main, Leipzig, 1994. S. 321.
- **HODDIS**, Jakob van: *Weltende*. In: Pinthus, Kurt: *Menschheitsdämmerung*. Ein Dokument des Expressionismus. Rowohlt. Reinbek bei Hamburg, 1959.
- **HUEBNER**, Friedrich Markus: Der Expressionismus in Deutschland. In: Best, Otto F. (Hrsg.): *Theorie des Expressionismus*. Reclam. Stuttgart, 2004. S. 37 – 51.
- **NIETZSCHE**, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. I-IV. Kritische Studienausgabe. Colli, Giorgio; Montinari,azzino (Hrsg.). Deutscher Taschenbuch Verlag De Gruyter. München, 1999.
- **NIETZSCHE**, Friedrich: *Antichrist*. In: Colli, Giorgio; Montinari,azzino (Hrsg.): Friedrich Nietzsche: Der Fall Wagner, Götzen-Dämmerung, Der Antichrist, Ecce homo, Dionysos-Dithyramben, Nietzsche contra Wagner.

- Kritische Studienausgabe. Deutscher Taschenbuch Verlag De Gruyter. München, 1988.
- **NIETZSCHE**, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*. Reclam. Stuttgart, 2009.
 - **NIETZSCHE**, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*. Reclam. Stuttgart, 1993.
 - **NIETZSCHE**, Friedrich: Nachgelassene Fragmente. Kritische Studienausgabe. Colli, Giorgio; Montinari,azzino (Hrsg.): Nachlaß 1887-1889. Band 13. Deutscher Taschenbuch Verlag De Gruyter. München, 1999.
 - **PINTHUS**, Kurt: *Menschheitsdämmerung*. Ernst Rowohlt Verlag. Berlin, 1961.
 - **SIMMEL**, Georg: *Die Großstädte und das Geistesleben*. In: Simmel, Georg: *Das Individuum und die Freiheit. Essays*. Klaus Wagenbach Verlag. Berlin, 1984. S. 192 – 204.
 - **SORGE**, Reinhard: *Der Bettler*. In:
http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=2669&kapitel=1#gb_found
Abgerufen am Donnerstag, den 22. Juli 2010.
 - **STRINDBERG**, August: *Nach Damaskus*. Reclam. Stuttgart, 2001.
 - **UNRUH**, Fritz von: *Ein Geschlecht*. Kurt Wolff Verlag, 1918.

Sekundärtexte

- **AJOURI**, Philip: *Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de siècle – Expressionismus*. Akademie Verlag. Berlin, 2009.
- **ANZ**, Thomas: *Literatur des Expressionismus*. Metzler. Stuttgart, Weimar, 2002.
- **ANZ**, Thomas; Stark, Michael (Hrsg.): *Die Modernität des Expressionismus*. Metzler Studienausgabe. Stuttgart, 1994.
- **BARTH**, Reinhard: *Nachgefragt: Deutsche Geschichte*. Loewe. Bindlach, 2005.
- **BEUTIN**, Wolfgang; Ehlert, Klaus; u. a. (Hrsg.): *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. 6. verb. und erw. Auflage. Metzler Verlag. Stuttgart, Weimar, 2001.
- **DENKLER**, Horst: *Das Drama des Expressionismus. Programm, Spieltext, Theater*. 2. verb. u. erw. Aufl. München, 1979.
- **DÜNHOFEN**, Ingrid: *Die Familie im Drama vom Beginn des Naturalismus bis zum Expressionismus um die Zeit des I. Weltkrieges*. Wien, 1958.

- **DURZAK**, Manfred: Fritz von Unruh. In: Rothe, Manfred (Hrsg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Francke Verlag. Bern, München, 1969. S. 490 – 505.
- **DURZAK**, Manfred: *Das expressionistische Drama. Ernst Barlach, Ernst Toller, Fritz von Unruh*. Band 2. Nymphenburger Verlagshandlung. München, 1979.
- **FÄHNDEERS**, Walter: *Avantgarde und Moderne. 1890-1933*. Metzler. Stuttgart, Weimar, 1998.
- **FRANZEN**, Erich. *Formen des modernen Dramas. Von der Illusionsbühne zum Antitheater*. 2. Auflage. Beck. München, 1970.
- **GRAF**, Friedrich Wilhelm: *Die Wiederkehr der Götter. Religion in der modernen Kultur*. C. H. Beck. München, 2004.
- **HILLEBRAND**, Bruno: *Literatur und Dichtung (deutschsprachig)*. In: Ottmann, Henning (Hrsg.): Nietzsche-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Metzler Verlag. Stuttgart, Weimar, 2000. S. 444 – 466.
- **KLUGE**, Manfred; Radler, Rudolf: *Hauptwerke der deutschen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*. Kindler. München, 1974.
- **KOTOWSKI**, Georg; Pöls, Werner; Ritter, Gerhard A. (Hrsg.): *Das Wilhelminische Deutschland. Stimmen der Zeitgenossen*. Fischer. Frankfurt am Main und Hamburg, 1965.
- **KRAUSE**, Frank: *Literarischer Expressionismus*. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn, 2008.
- **LEISS**, Ingo; Stadler, Hermann: *Deutsche Literaturgeschichte. Wege in die Moderne 1890-1918*. Deutscher Taschenbuch Verlag. 3. Auflage. München, 2004.
- **MANN**, Otto: *Geschichte des deutschen Dramas*. Alfred Kröner Verlag. Stuttgart, 1969.
- **MANN**, Otto: *Das Drama des Expressionismus*. In: Friedmann, Hermann; Mann, Otto: Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung. Wolfgang Rothe Verlag. Heidelberg, 1956. S. 213-240.
- **MARTENS**, Gunter: *Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive*. Verlag W. Kohlhammer. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1971.

- **MARTINI**, Fritz: *Der Expressionismus als dichterische Bewegung*. In: Rötzer, Hans Gerd (Hrsg.): *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt, 1976. S. 137 – 179.
- **MENNEMEIER**, Franz Norbert: *Modernes deutsches Drama. Kritik und Interpretation*. Band 1 1910 bis 1933. Weidler Buchverlag. Berlin, 2005.
- **MÜLLER**, Ulrich: *Avantgarde und Expressionismus*. In: Bark, Joachim; Steinbach, Dietrich; Wittenberg, Hildegard (Hrsg.): *Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreichs*. Ernst Klett Verlag. Stuttgart, 1984.
- **NIPPERDEY**, Thomas: *Deutsche Geschichte. 1866-1918*. Band 1. Arbeitswelt und Bürgergeist. C. H. Beck Verlag. München, 1994.
- **RITCHIE**, James M: *Georg Kaiser und das Drama des Expressionismus*. In: Hinck, Walter (Hrsg.): *Handbuch des deutschen Dramas*. Bagel. Düsseldorf, 1980. S. 386- 400.
- **RUNGE**, Erika: *Vom Wesen des Expressionismus im Drama und auf der Bühne*. München. Frankfurt, 1962.
- **SCHULZ**, Georg-Michael: *Nachwort*. In: Hasenclever, Walter: *Der Sohn*. Reclam. Stuttgart, 1994. S. 113- 134.
- **SORENSEN**, Bengt Algot: *Geschichte der deutschen Literatur II. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Beck. München 2002.
- **VIETTA**, Silvio; Kemper, Hans-Georg: *Expressionismus*. Wilhelm Fink Verlag. München, 1975.
- **VIETTA**, Silvio: *Zweideutigkeit der Moderne: Nietzsches Kulturkritik, Expressionismus und literarische Moderne*. In: Anz, Thomas; Stark, Michael (Hrsg.): *Die Modernität des Expressionismus*. Metzler. Stuttgart, Weimar, 1994. S. 9 – 20.
- **VIVIANI**, Annalisa: *Dramaturgische Elemente des expressionistischen Dramas*. H. Bouvier u. Co. Verlag. Bonn, 1970.
- **VOLZ**, Ruprecht: *Nachwort*. In: Strindberg, August: *Nach Damaskus*. Reclam. Stuttgart, 2001.
- **VONDUNG**, Klaus: *Mystik und Moderne. Literarische Apokalypse in der Zeit des Expressionismus*. In: Anz, Thomas; Stark, Michael (Hrsg.): *Die Modernität des Expressionismus*. Metzler. Stuttgart, Weimar, 1994. S. 142 – 150.

Zeitschriften und Kataloge

- ❖ Wege, Irrwege, Umwege. Die Entwicklung der parlamentarischen Demokratie in Deutschland.
- ❖ Die Zeit Geschichte. Epochen, Menschen, Ideen. Das Deutsche Kaiserreich. Ausgabe 4, 2010.
 - **FREVERT**, Ute: *Satisfaktion!* In: Die Zeit Geschichte. Epochen, Menschen, Ideen. Das Deutsche Kaiserreich. Ausgabe 4, 2010. S. 50-55.
 - **KOHLRAUSCH**, Martin: *Das Reich bin ich*. In: Die Zeit Geschichte. Epochen, Menschen, Ideen. Das Deutsche Kaiserreich. Ausgabe 4, 2010. S. 60-64.
- ❖ Deutschunterricht
 - **Vietta**, Silvio: *Das expressionistische Drama*. In: Der Deutschunterricht. 1990. S. 38 – 54.
- ❖ Geschichte: Herrliche Zeiten. Kaiser Wilhelm II und das Reich. Ausgabe 1, 2004.
 - O. A.: *Herrliche Tage?* In: Geschichte: Herrliche Zeiten. Kaiser Wilhelm II. und das Reich. S. 24 – 26.
 - O. A.: *In den Untergang*. In: Geschichte: Herrliche Zeiten. Kaiser Wilhelm II. und das Reich. S. 48 – 49.
 - O. A.: *Kaiser Janus*. In: Geschichte: Herrliche Zeiten. Kaiser Wilhelm II. und das Reich. S. 27 – 29.