

DEUTSCHE LITERATUR IM ZEITALTER DES POMPÖSEN

Zum Verhältnis von Literatur und Gesellschaft in den Gründerjahren 1870 - 1890

Die politische Geschichte Deutschlands zwischen 1850 und 1900 hat man mit einigem Recht als die einer wenn auch späten, so doch siegreichen Verwirklichung des nationalen Prinzips verstanden, gipfelnd gleichsam in der Krönung des preussischen Königs zum Deutschen Kaiser in Versailles. Betrachtet man die Geistesgeschichte dieses Zeitraums, wird man zu kaum damit vergleichbaren Ergebnissen kommen. Es ist – will man eine knappe Formel für diese geistesgeschichtliche Entwicklung geben – die Zeit der grossen Ernüchterung und Desillusionierung, eine Geschichte, die ausgehend von Goethe und Hegel zu Ludwig Feuerbach führt und Büchner, zu Marx und – unter einem weiteren Aspekt – zu Renan und Taine, zu Darwin und den Sozialdarwinisten.

Das Verständnis vom Menschen und der Welt verändert sich im Verlauf dieser Entwicklung in bedeutsamen Zügen: War es zu Beginn des 19. Jahrhunderts geprägt von dem Bewusstsein des Geistcharakters des Menschen und der Welt, vom Glauben an die Idee in ihrem objektiven, ja absoluten Sinn und von der Überzeugung, dass die Dinge der Welt, so wie sie sind, Abbilder eines höheren, allgemeinen, sittlichen Weltgesetzes seien, so verbreitet sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts die Auffassung, die empirische Realität sei die einzige Realität, der Mensch sei das Produkt von Rasse, Milieu, Historie und sei als solches streng definiert und unfrei. "Entschleierung des Lebens" nannte man das damals gelegentlich und mit fragwürdigem Stolz. Die Sozialdarwinisten nahmen die Menschheitsgeschichte zurück zu einem Teil der Tiergeschichte und erklärten den "Kampf ums Dasein" zum entscheidenden, zum eigentlich wirkenden Prinzip der Geschichte. Die geistige

Atmosphäre Deutschlands – in gewissem Sinn sogar Europas – wandelt sich damit in wesentlichen Zügen; sie wird leidender, labiler auf der einen Seite, auf der anderen wird sie aber auch kälter und banaler, zeitweilig sogar brutaler.

Angesichts dessen überrascht es nicht, dass die Geschichtswissenschaft sich seit je mit den Problemen der Reichsgründung, mit der Gestalt Bismarks, ausgiebig, ja hingebungsvoll befasst hat, dass die Literaturwissenschaft aber – fasziniert noch von dem Glanz und der Bedeutung deutscher Dichtung um 1800 – vor der Literatur jener Zeit, d. h. vor allem vor der Literatur zwischen 1870 und 1890, sehr bald einigermassen verlegen und ratlos stand.

Ratlos war sie angesichts des Umstandes, dass es in diesem Zeitraum zwar einzelne Autoren unbestreitbar hohen Ranges gab: Raabe, Fontane, Nietzsche, dass aber im Hinblick auf die Gesamtheit der literarischen Produktion eine schlechthin überwältigende Fülle von Belanglosem, Trivialem und Epigonalem zutage trat. Es lag nahe, blickte man auf die damalige deutsche Literatur, ja auf die gesamte zeitgenössische deutsche Kultur, von einer Epoche des Niedergangs und der Dekadenz zu sprechen, wie man es wiederholt getan hat.

Den heutigen, distanzierten Betrachter befriedigt eine solche Erklärung wenig. Gewiss, es ist durchaus richtig, angesichts der damaligen deutschen Literatur von einem besonders eklatanten Auseinanderfallen von einer bedeutenden Literatur auf der einen und einer trivialen Literatur auf der anderen Seite zu sprechen; und es ist ebenso unbestreitbar, dass literatursoziologisch gesehen, diese zweite, die epigonale Literatur, den literarischen Markt der Zeit beherrschte. Diese epigonale Literatur ist aber nicht die Folge irgendeinen gleichsam anonymen Degenerationsprozesses, sondern das Ergebnis verhältnismässig genau beschreibbarer geistesgeschichtlicher, sozialgeschichtlicher und sozialpsychologischer Entwicklungen. Das heisst: Diese ungeheuer umfangreiche Trivialliteratur der Jahre 1870-1890 befand sich im Einklang mit bestimmten Wünschen und Bedürfnissen des damaligen sogenannten 'gebildeten' Publikums; sie war Ausdruck eines Teiles der Gesellschaft. Diese Literatur hat dann aber – gerade indem sie bestimmte Wunschbilder, bestimmte Bedürfnisse dieser Gesellschaft artikulierte – ihrerseits wieder auf diese Gesellschaft zurückgewirkt, auch auf die Politik der Gesellschaft: Sie wurde in letzter Konsequenz sogar geschichtsmächtig, freilich im Sinne einer epigonalen, trivialen, damit aber keineswegs weniger machtvollen Geschichte.

Thomas Mann hat sich angesichts der politischen Katastrophen Deutschlands im 20. Jahrhundert immer wieder gegen die verharmlosende Erklärung gestäubt, es gäbe sozusagen zweierlei Deutschland, ein 'gutes' und ein 'schlechtes', ein Deutschland der Musik, der Philosophie, des Tiefsinns und ein anderes der Politik, des Militärs, der Macht; und alles Problematische, alles Böse gleichsam, entstamme diesem zweiten, dem Machtdeutschland. Er hat im Gegensatz dazu stets auf der Notwendigkeit bestanden, Deutschlands politische und geistige Geschichte als ein Zusammenhängendes, als Einheit zu sehen. Denn das sei das ebenso Beunruhigende wie Faszinierende Deutschlands, dass alle Problematik, alles Kritische, alles 'Böse', wenn man so will, seinem 'Guten' entstammen, seinem Tiefsinn, seiner Dichtung, seiner Musik¹.

Betrachtet man die Literatur der verhältnismässig kurzen Zeitspanne von 1870 bis 1890 so wird man diese Überzeugung Thomas Manns – freilich in einem wichtigen Punkte modifiziert – bestätigt finden: Es ist die Welt des Geistigen, des Idealen, des Ehrwürdigen, die sich in weiten Bereichen der damaligen Kunst, zu einer Art Scheinwelt verwandelt, die sich zur Phrase und zum Surrogat pervertiert, um in dieser Gestalt dann aber bis in die politische Geschichte hineinzuwirken. Diese Entwicklung soll im Folgenden nachgezeichnet werden. Zunächst aber: Wie sah jene Gesellschaft zwischen 1870 und 1890 aus?

Aus dem etwas verschlafenen Deutschland der Kleinstaaten wurde mit der Reichsgründung 1871 unvermittelt ein Koloss, ein Koloss wirtschaftlicher, politischer, militärischer Macht². Bismark stabilisierte die Aussenpolitik dieses neugegründeten Reiches – zerstreute damit gewisse Befürchtungen der angrenzenden Staaten – und versuchte die innenpolitische Situation ebenfalls im konservativen Sinne zu festigen. Aus der sehr distinkten Revolutionsfurcht Bismarks resultiert diese Innenpolitik, mehr noch aus einer ihm eingewurzelten konservativen Lebenseinstellung.

Das Deutsche Reich blieb damit in beträchtlichem Gegensatz zu England und Frankreich ein konservativ-ständischer Obrigkeitsstaat. (Neuere

1. Diese Überzeugung liegt der Konzeption des Romanes "Dr. Faustus" zugrunde. Thomas Mann exemplifiziert sie ebenfalls in zahlreichen Essays, so etwa in "Deutschland und die Deutschen" und "Meine Zeit".

2. Zur Geschichte des 2. Kaiserreiches vgl.u.a.: Golo Mann, Deutsche Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, Frankfurt 1958. Hans Ulrich Wehler, "Das Deutsche Kaiserreich 1871-1918". In: Deutsche Geschichte, Band 9, herausgegeben von J. Leuschner, Göttingen 1973.

historische Forschungen haben mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass sich dies ständisch-konservative Element in Deutschland der Jahre 1878-1880 noch verstärkte, ja verhärtete³. Das heisst: Regierung und höhere Verwaltung lagen fast uneingeschränkt in den Händen des Adels und des kaiserlichen Hofes. Das Bürgertum beherrschte demgegenüber zwar die sich ungeheuer rasch entwickelnde Wirtschaft und Industrie, behielt auch einen beträchtlichen privaten Freiheitsspielraum, von echter politischer Mitverantwortung und Mitentscheidung aber blieb es ausgeschlossen. Die zahlenmässig rasch anwachsende Arbeiterschaft versuchte man sogar gänzlich apolitisch zu halten.

In dem Bürgertum jener Jahre zeichneten sich eine Reihe bemerkenswerter Entwicklungen ab. Auf der einen Seite verstärkte sich erneut die Entwicklung in Richtung auf ein Bildungsbürgertum. (Beispiele dafür bieten die bürgerlichen Verlagsgründerfamilien zu Beginn des 20. Jahrhunderts: Fischer, Kippenberg). Als beunruhigendes Element und als Gefahr zeichnet sich aber eine andere Tendenz ab: Die Entwicklung vom Bürgertum zur Bourgeoisie, die "diente und verdiente", wie man boshaft und präzise bemerkt hat. D.h. diese Bourgeoisie schränkte ihr politisches Bewusstsein ein, konzentrierte sich auf die Sicherung und Mehrung des wirtschaftlichen Besitzes und suchte in ihrer Angst vor einer potentiell revolutionären Arbeiterschaft Schutz bei der etablierten Obrigkeit. Es entstand jener Typ des "Untertanen", wie ihn Heinrich Mann viele Jahre später satirisch beschrieben hat⁴.

Selbst aber wenn man von solchen extremen Entwicklungen absieht, so ist doch für den heutigen Beobachter eines unverkennbar: Im Gefolge der ungeheuer raschen wirtschaftlichen, technischen, wissenschaftlichen Entwicklungen jener Jahre veränderte sich die Lebensatmosphäre, die Mentalität des Bürgertums. Dieses Bürgertum begann sein Interesse vorzugsweise auf die Bewältigung konkreter, technischer und wirtschaftlicher Fragen zu richten, einen Kult des Aktiven, Leistungsfähigen, Tüchtigen zu entwickeln, das Gefühl für eine differenziertere Lebensproblematik aber bis zu einem gewissen Grad zu verlieren.

Man kann sich diese Entwicklung an Folgendem verdeutlichen: Jede Gesellschaft – und jede Teilgesellschaft innerhalb einer umfassenden Gesellschaft – schafft sich gewisse Vorbild- und Modellfiguren. Es ist wenig

3. Vgl. dazu: Walter Bussmann, *Das Zeitalter Bismarcks*, Konstanz 1957.

4. Heinrich Mann, *Der Untertan*. In Buchform 1916 veröffentlicht.

zweifelhaft, dass zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland der Schriftsteller und der Philosoph solche soziale Modellfiguren waren. Schon etwas heruntergekommen – wenn man so will – erscheint diese Figur wenig später in der Gestalt des "deutschen Michel", wie man sie oft vom Ausland her maliziös beschrieben hat: schwerfällig, unbeholfen, scheu, tolpatschig und wektlos, dafür aber sensibel, spekulativ, tiefsinnig und musikalisch. Bezeichnenderweise nun scheint das Bürgertum jener aktiven und leistungstolzen Gründerjahre von 1870-1890 angefangen zu haben, sich dieser deutschen Michelhaftigkeit zu schämen. Wie man der zeitgenössischen Publizistik, Biographien, Briefsammlungen und natürlich der belletristischen Literatur entnehmen kann, entwickelte sich – vor allem natürlich als Ergebnis des deutsch-französischen Krieges – für weite Kreise der damaligen 'guten' Gesellschaft eine neue solche Modell- und Vorbildfigur, nämlich der Offizier, genauer noch: der preussische Reserveleutnant mit allen seinen Merkmalen: Gehorsam, Disziplin, Tüchtigkeit, aber auch mit jener Eingeschränktheit des intellektuellen Blickfeldes, wie sie für diesen Lebensbereich damals offenbar unvermeidlich war⁵.

Ein bestimmtes Bewusstsein verband aber fast alle Klassen und Stände dieses neuen Reiches: Das Nationalbewusstsein, das Bewusstsein der "durch Blut und Eisen" zusammengeschmiedeten Nation, wie es in der martialischen Sprache der Zeit hiess.

Denn das ist nun das Entscheidende und – so muss man wohl sagen – das Schicksalhafte jener deutschen Einigung: Sie erfolgte zu einem historischen Zeitpunkt als dieses Nationalgefühl, das Gefühl nationaler Identität und nationaler Individualität – und das nicht nur in Deutschland – sich in entscheidenden Zügen veränderte. Unter dem Einfluss zeitgenössischer rassistischer Theorien, der des Grafen Gobineau etwa und Houston Steward

5. Hinsichtlich der Stellung des Militärs in der wilhelminischen Gesellschaft vgl. Walter Bussmann (a.a.O. S. 228-229). Dort findet sich eine bezeichnende Äusserung Bismarcks vor dem Reichstag: "... das Gefühl als preussischer Offizier, wenn ich auch nur die äusserlichen Kennzeichen davon habe, trägt mich höher auf der Woge der nationalen Bestrebungen, der Vaterlandsliebe, als irgendeine parlamentarische Attribution, die ich hier ausübe." (Ansprache vor dem Reichstag am 14. Juni 1882; vgl. Bussmann, a.a.O. S. 229).

Eine bezeichnende Äusserung dazu findet sich in den Briefen Theodor Fontanes an Georg Friedländer. Fontane schreibt am 3. Oktober 1893: "Jede Gesellschaftsklasse, jeder Hausstand hat ein bestimmtes Idol. Im Ganzen aber darf man sagen, es gibt in Preussen nur sechs Idole und das Hauptidol...., des preussischen Kultes ist der Leutnant, der Reserveoffizier. Da haben Sie den Salat!" (Theodor Fontane, Briefe an Georg Friedländer, herausgegeben und erläutert von Kurt Schreinert, Heidelberg 1954, S. 263).

Chamberlains, unter noch stärkerem Einfluss imperialistischer politischer Vorstellungen, wie sie ebenfalls in vielen europäischen Ländern zutage traten, veränderte sich dieses Nationalgefühl, degenerierte – muss man wohl sagen – zu einem ebenso lärmenden, wie anmaßenden und expansiven Nationalismus. „Am deutschen Wesen soll die Welt genesen“, konnte ein damals viel gelesener Trivialautor in grenzenloser Naivität schreiben. Und unverhüllt noch: „Doch diese Welt beherrscht das Eisen, und herrschen woll'n wir in der Welt“.

Damit ist aber die *Literatur* jener Zeit genannt. Um diese Literatur, ihre Stilformen, ihre dominanten Motive zu kennzeichnen, ist ein gewisser Umweg erforderlich und hilfreich, ein Blick auf jene Kunstbereiche nämlich, die den damaligen Epochenstil entschiedener noch als die Literatur ausgebildet und geprägt haben, d.h. auf die zeitgenössische *Malerei*, auf die *Architektur* und hier vorzüglich auf die *Innenarchitektur*⁶.

Repräsentativ für die Malerei dieser Epoche waren kaum die Maler, die wir heute als ihre bedeutenden Vertreter ansehen: Böcklin etwa oder Anselm Feuerbach, Leibl oder Hans von Marées; diese Maler lebten bezeichnenderweise oft ausserhalb Deutschlands oder abseits der offiziellen Kunstzentren. Stil- und schulbildend waren vielmehr zwei andere: der Wiener Hans Makart und der Berliner Anton von Werner. Vor allem Makart spielte als Maler, als Festarrangeur und als Schöpfer eines bestimmten Stils der Innenarchitektur eine so dominierende Rolle, dass man heute noch von einer Makartzeit und einem Makartstil spricht⁷.

Was kennzeichnet diesen Stil? Makart malte grossformatige, figurenreiche Bilder – eines seiner Gemälde, und das war nicht ungewöhnlich, mass 9×5 m, es war also 45 Quadratmeter gross –; und er malte sie mit bemerkenswerter handwerklicher Könnerschaft, ja Brillanz und einem ausgesprochenen Sinn für Effekte. (Die Effekthascherei trieb ihn gelegentlich so weit, dass er seine Bilder auf Asphaltplatte malte, seinen Farben Metallstaub beigemischte,

6. Vgl. folgende Darstellungen der zeitgenössischen Kultur: Das pompöse Zeitalter. Kunst, Architektur und Kunsthandwerk in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, herausgegeben von Hans-Jürgen Hansen, Oldenburg-Hamburg 1970. Dolf Sternberger, Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Hamburg 1955.

Richard Hamann – Jost Hermand, Gründerzeit, Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart, Band 1, München 1971.

7. Eine Charakteristik der Persönlichkeit und des Wirkens Makarts findet sich bei Dolf Sternberger (a.a.O. S. 232-233).

um ihnen auf diese Weise ein bestimmtes, irrisierendes Farbenspiel zu verleihen).

Thematisch handelte es sich fast durchweg um Geschichtsbilder: "Einzug Karls V. in Antwerpen" hiess eines, der "Tod der Kleopatra" ein anderes, dessentwillen er übrigens, d.h. um Milieustudien zu treiben, extra nach Ägypten reiste. Anton v. Werner malte ähnliche, preussischere, d.h. weniger üppige Darstellungen zur zeitgenössischen preussischen Geschichte. Als Sensation galt damals sein Panorama der Schlacht von Sedan, wie auch sein Gemälde der Kaiserproklamation von Versailles.

Und im Gefolge dieser beiden Maler entstand eine kaum überschaubare Flut sogenannter Sitten- und Genrebilder, sehr oft mit Themen aus der hellenistischen oder spät-römischen Geschichte: "Ermordung Cäsars", "Tod Alexanders des Grossen" und besonders beliebt: "Thusnelda im Triumphzug des Germanicus". (Thusnelda, die Fürstin der Besiegten, in ihrer üppigen Körperlichkeit an die Germania des Niederwald-Denkmalis erinnernd, gross und ungebeugt selbst noch in der Sklaverei, beschämt durch ihre Seelengrösse die moralische Niedrigkeit der Sieger – das ist sozusagen der plakative Sinn des Bildes).

Während zur selben Zeit in Frankreich der Impressionismus entstand, eine Malerei, die das zeitgenössische Leben spiegeln, das Moderne darstellen will – "Malerei als Niederschrift des Lebens der Wirklichkeit", wie Manet es nannte –, ist dies, und das ist wohl entscheidend, Salonmalerei, exklusiv, akademisch, zurückgewandt und nur mit erheblichen Bildungskenntnissen überhaupt verständlich. Diese Bilder sind vom Augenblick ihrer Entstehung an für das Museum konzipiert; und die ostentative Absicht ihrer Schöpfer ist es, eine 'höhere', 'idealere' Welt zu gestalten, eine Welt der Schönheit und der Kunst⁸.

Für den heutigen Betrachter sind die meisten dieser Bilder freilich erfüllt von einer Atmosphäre beklemmender Süßlichkeit und Sentimentalität, von Herrschbedürfnissen, Herrschaftsphantasien, von Theater und Panoptikum. Hierin wird man letztlich auch den Charakter dieser ganzen Malerei zu

8. Entsprechend schwärmt ein zeitgenössischer Verehrer Makarts: "Die Verherrlichung der Schönheit, der Drang, alle Wirklichkeit mit ihrem Zauber zu umkleiden, die Welt in einen grossen Festschauplatz voll des blühendsten Lebens und des verführerischsten Reizes zu verwandeln, bildet das Grundprinzip von Makarts Historienmalerei". (Zitiert nach Dolf Sternberger, a.a.O. S. 139).

sehen haben: Schönheit erstarrt zu Prunk, Pathos veräusserlicht sich zu einem Arsenal pompöser Gesten, zur blossen Dekoration; und diese Sucht nach Effekten, das Kalkulieren mit Erwartungshaltungen des gebildeten Publikums, das ist es, was den meisten dieser Bilder den Charakter der Glätte, des eigentümlich Nichtssagenden, ja den der Leere gibt⁹.

Betrachtet man den Stil der Innenarchitektur, den Makart kreierte, so lässt sich Analoges zeigen. Als Vorbild diente dabei sein berühmtes Wiener Atelier: ein Saal, dessen Wände mit Gobelins, Baldachinen, mit Portieren aus Samt und Brokat drapiert waren, der vollgestellt, ja vollgestopft war mit prunkvollen Möbeln, Blumenarrangements, Waffen, Terrakotten, Gemälden, Plastiken – und das quer durch alle Jahrhunderte und Stilrichtungen. Es war kein Arbeitsraum, sondern ein "Weiheraum der Kunst", wie es hiess, ein Museum also auch hier, das für die Bewunderer absichtsvoll zu einem scheinbar 'lebendig' gewordenen Gemälde komponiert worden war. (Es hiess entsprechend: "Besuchszeit von 4-5. Adel und Hochfinanz zahlen das Doppelte").

Makart wurde damit zum Schöpfer eines düster prunkvollen Wohnstils, dessen erklärte Absicht es war, den menschlichen Wohnraum zu einer Welt schwelgerischer Schönheit umzuformen, eines Stils, der dem besessenen Voratz entsprungen zu sein scheint, keines der Phänomene der banalen Wirklichkeit in diese artifizielle Schönheitswelt hereinzulassen¹⁰.

Für den heutigen, rückschauenden Betrachter ist freilich hier ebenfalls der Eindruck unabweisbar, dass dieser Sucht nach Fülle nicht ein Gefühl

9. In der Darstellung der "Gründerjahre" von Richard Hamann und Jost Hermand heisst es in dem Kapitel "Der Olymp des Scheins": "Das Historische wird immer wieder vom Theatralischen überwuchert. Wie auf der Bühne ist alles auf effektvolle Kulissenwirkung berechnet. Nicht das Milieu bestimmt hier die Szene, sondern das Kostüm, die Draperie, der Faltenwurf". "Überall will man das Grosse, Ewige, Überzeitliche und flieht doch in die zeitbedingte Dekoration, die historische Maske". (Richard Hamann-Jost Hermand; a.a.O. S. 189, 191).

10. In dem von Hans-Jürgen Hansen herausgegebenen Sammelwerk "Das pompöse Zeitalter" (vgl. Anm. 6) heisst es über die Innenarchitektur: "Man schuf sich Räume, die gleich den Wunderhöhlen in orientalischen Märchen gefüllt waren mit den Schätzen aller Länder und Zeiten, geheimnisvoll erleuchtet durch ein gedämpftes Licht, das durch Butzenscheiben oder durch schwere Portieren nur gefiltert eindringen konnte. Höhlen, in denen man sich geborgen und sicher fühlen konnte vor einer modernen Welt der Technik und der Bürokratie, deren man sich zwar bediente, um den eigenen Wohlstand zu mehren, deren Eindringen in die private Sphäre man aber eher fürchtete und, wo unvermeidlich, zu verbergen suchte". (Das pompöse Zeitalter; a.a.O. S. 79-80).

von Lebenskraft und -intensität, dass ihr vielmehr das Gegenteil davon zugrunde lag, nämlich eine verborgene Angst vor der Leere, ein verdrängter "horror vacui"¹¹.

Erregend ist es, dass die Kunst, von der man es am wenigsten erwartet, die Architektur, von derselben Neigung zur Kostümierung und zur Dekoration ergriffen wurde. Wohnhäuser errichtete man im Stil von Ritterburgen, Banken im Stil von Barockresidenzen. Das mag vielleicht noch angehen. Dass aber auch die technischen Bauten der Zeit, Eisenbahnbrücken und Fabriken etwa, in ein historisches Kostüm gesteckt wurden, verdeutlicht, dass man hier an ein zentrales Thema der Epoche rührt. Neu - Gotik, Neu - Renaissance, Neu - Barock sind nicht drei verschiedene Stilrichtungen, sondern nur drei Varianten ein und derselben, nämlich einer dekorativen Kunstauffassung¹².

Welche tieferliegenden Bedürfnisse zur Ausbildung dieser Kunstauffassung geführt haben, veranschaulicht - freilich nun in einer extremen und pathologischen Erscheinungsweise - die Gestalt des grössten Bauherrn dieses pompösen Zeitalters, die Gestalt des Königs Ludwig II. von Bayern. Aus den Lebensdokumenten Ludwigs, aus seinen Architekturskizzen - die übrigens kaum je von Entwürfen für Theaterdekorationen zu unterscheiden sind - und schliesslich aus dem Stil seiner Schlösser selbst kann man ablesen: Architektur war für ihn das Mittel, um Kunst, um vor allem Wagners Musik, in einem fragwürdigen Sinn empirische Realität werden zu lassen. Ludwig II. errichtete sich mit diesen Schlössern Fluchtwelten, Ersatzwirklichkeiten, deren er in einem ergreifenden Sinn bedürftig war, um angesichts der Banalität des Wirklichen, angesichts der Vulgarität seines Zeitalters seinen Traum, den Traum einer reineren, höheren, königlicheren Existenz weiterträumen zu können¹³.

11. D. Sternberger spricht angesichts der Innenarchitektur von einem Geschmack, der "aus der Angst vor dem Leeren geboren" sei. (D. Sternberger; a.a.O. S. 181).

12. Eine zeitgenössische Anekdote veranschaulicht, dass der Stilbegriff selbst von dieser Tendenz zur Dekoration ergriffen wurde. Ein Berliner Bauarbeiter soll anlässlich einer Baubesichtigung den leitenden Architekten gefragt haben: "Der Bau ist nun fertig, Herr Doktor. Was für einen Stil machen wir nun dran?" - Gerade die Naivität der Formulierung verdeutlicht, was die Zeit unter dem Stilbegriff verstand. Stil meint nicht mehr, was der Begriff eigentlich besagt, nämlich Einheitlichkeit, Übereinstimmung aller Elemente eines Kunstwerkes, vor allem die Übereinstimmung seiner Form mit seinem Gehalt; Stil meint hier Dekoration, ist ein Kostüm, das dazu dient, eine ganz anders geartete Wirklichkeit zu verschleiern.

13. Es ist ganz folgerichtig, dass Ludwig II. sich bemühte, auch die empirische Realität zu einer Kunstwelt umzugestalten, aus den Alpenseen etwa eine Wagnerszenerie zu machen. Die

Gewiss, diese Fluchthaltung erscheint bei Ludwig II. ins rührend Groteske, ins beklemmend Pathologische gesteigert, prinzipiell ist sie aber, wie die Gestalt und die Ausstrahlung Makarts zeigen, auch in anderen Bereichen der zeitgenössischen Kunst nachweisbar, nachweisbar auch in der Literatur.

Wie sah diese Literatur nun aus?¹⁴ Zwei ihrer Merkmale wurden bereits genannt: Das Auseinanderfallen in eine bedeutende und in eine epigonale Literatur, sowie der Umstand, dass literatursoziologisch gesehen, diese epigonale Literatur dominierte. Es war die Literatur, die von den sogenannten 'besseren' Kreisen gelesen wurde und entsprechend hohe Auflagen erzielte. Ihre Autoren sind heute selbst gebildeten Deutschen kaum noch bekannt: Ernst von Wildenbruch, Spielhagen, Friedrich - Wilhelm Weber, Geibel und viele andere mehr. Am ehesten kennt man noch einen von ihnen: Felix Dahn.

Dass das Vaterländisch - Nationale und das Historische die dominanten Themen dieser Literatur sind, kann nicht überraschen. Beides aber, das Vaterländische und das Historische, wird trotz gelegentlicher Anspielungen auf die Tagespolitik, als die Vergegenwärtigung eines Höher-Nationalen, gewissermassen als die Darstellung der Idee von Nation und Geschichte verstanden.

In zahlreichen Dramen und Romanen begegnen diese Themen; vor allem ist uns eine nicht zu überschauende Fülle vaterländischer und historisierender Lyrik überliefert.

Nun die deutsche Harfe wieder,
Endlich wieder von der Wand
und das herrlichste der Lieder
dem geliebten Deutschen Land¹⁵

Schlosschronik von Hohenschwangau verzeichnet: "Nach dem Feuerwerk wurde die Szene der Ankunft des Schwanenritters aus Wagners Lohengrin auf dem Alpsee dargestellt. Ein grosser kunstreich nach der Natur gebildeter Schwan zog einen Kahn mit Lohengrin (Flügeladjutant Fürst Paul von Thurn und Taxis) über den Alpsee; der Schwanenritter mit Kahn und Schwan war mittels eines elektrischen Lichtes prachtvoll beleuchtet. Während dieses Vorgangs spielte die Musik die betreffenden Piècen aus Lohengrin. Am nächstfolgenden Abend wurde diese Szene auf Allerhöchsten Befehl Seiner Majestät wiederholt" (In: Michael Petzet, König Ludwig II. und die Kunst. Katalog der Ausstellung "König Ludwig II. und die Kunst"; vom 20. Juni bis 15. Oktober 1968 in der Münchener Residenz, S. 24).

14. Zur zeitgenössischen Literatur vgl. die Darstellung von Klaus-Günther Just, Von der Gründerzeit bis zur Gegenwart, Geschichte der deutschen Literatur seit 1871. In: Handbuch der deutschen Literaturgeschichte, Erste Abteilung, Darstellungen, Bd. 4, 1973.

15. "Deutschlands Jubellied". Zum 18. Januar 1871. In: Ernst von Wildenbruch, Lieder und Balladen, Berlin 1892, S. 6.

Oder:

Stosst an! Ein Hoch dem deutschen Reich,
An Kühnheit reich, dem Adler gleich!¹⁶

Das ist vordergründig der Grundtenor; und in diesem Ton werden deutsche Geschichte und Gegenwart wortreich, im Stil abstrakt und schwülstig zugleich, besungen. Die Germanengötter treten auf, vorzugsweise Thor und Odin, die Goten "in Macht und Herrlichkeit", Barbarossas "Schlachtgetümmel", und immer wieder ist von den Deutschen die Rede, ihrem Kriegsgeist, ihrem Glauben, ihrer Redlichkeit.

Mitunter taucht dabei die Tagespolitik auf, der Kulturkampf z.B. und das Verbot des Jesuitenordens. Da wird dann von "Loyolas Giftatem", von der "Welschen Tücke und Falschheit" oder den "schlangenfalschen Welschen" gesprochen, die das deutsche Reich bedrohen. Von liberalen Dichtern, die dem Geist des Revolutionsjahres von 1848 verpflichtet bleiben, laufen kritische Töne mit unter. Der "Mammonschwindel", das "Aktien- und Gründerpack" oder sogar die "Pickelhaube", das Militär also, werden angeprangert. Doch das bleiben Randerscheinungen.

Bedenklich wird die Darstellung des Vaterländischen dann, wenn das Nationale anfängt aufzutrumpfen, anmaßend und offensiv zu werden. Deutschland tritt dann auf als "Cherub der Menschheit, herrlich und her". Ein anderer Dichter ruft angesichts der Vorstellung, Deutschland könnte eines Tages nicht mehr bestehen, aus:

Die Welt, die grosse, reiche,
Ward öde, arm und leer,
Die Welt hat keine Seele,
Sie hat kein Deutschland mehr!¹⁷

Oder man lässt eine Göttin Germania auftreten und kurzweg erklären:
Mein deutsches Volk, es wird den
Erdkreis zwingen!¹⁸

16. Joseph Victor von Scheffel, Aus den Sprüchen. In: Deutsche Literatur, Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, herausgegeben von Heinz Kindermann, Reihe Politische Dichtung, Band 7, Im neuen Reich, 1871-1914, S. 26.

17. Ernst von Wildenbruch: "Deutschland und die Welt". Dem deutschen Schulverein März 1889. In: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen; a.a.O. S. 149.

18. Erich Fels: "Germania". In: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen; a.a.O. S. 126.

Zeitweilig ergeben sich verblüffende Geschichtsaspekte. So etwa wenn zur Intensivierung der deutschen Kolonialpolitik gemahnt wird:

Noch ist die Welt nicht ganz verteilt!
 Noch manche Flur auf Erden
 Harrt gleich der Braut: Die Hochzeit eilt:
 Des Starken will sie werden.
 Noch manches Eiland lockt und lauscht
 Aus Palmen und Bananen:
 Der Seewind braust, die Woge rauscht,
 Auf! freudige Germanen!¹⁹

Einzelne Gedichte verdeutlichen, welche unreflektierten, tieferen Bedürfnisse diesem angestregten und keuchenden Kult des Nationalen zugrundeliegen: In diesen Gedichten tritt das Nationale durchaus blasphemisch an die Stelle des Religiösen; es wird zur Ersatz-Religion. So heisst es an einer Stelle:

Eine feste Burg ist unser Reich,
 Ein gute Wehr und Waffen; -

 Und wenn die Welt voll Welschen wär,
 Und wollt uns gar verschlingen,
 So fürchten wir uns nicht so sehr,
 Es muss uns doch gelingen²⁰

Ein anderer Autor variiert dieses Thema:

Oh Land voll Blut und Wunden.

Das Beklemmende dieser Lyrik kann man nur verstehen, wenn man weiss, dass es sich um Umformungen protestantischer Kirchenlieder handelt: "Ein feste Burg ist unser Gott" - "Oh Haupt voll Blut und Wunden". An die Stelle Gottes, ja an die Stelle Christi, tritt Deutschland und an die Stelle des Teufels die Welschen. (Angesichts dieser gefährlichen Verschiebung hinsichtlich des Stellenwertes des Nationalen hatte Franz Grillparzer schon viele Jahre früher sein berühmtes Diktum geprägt: "Von Humanität durch Nationalität zur Bestialität".)²¹

19. Felix Dahn: "Lied der Deutschen jenseits der Meere" 1877. In: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen; a.a.O. S. 96.

20. Julius Grosse: "Reichslied". In: Deutsche Literatur in Entwicklungsreihen; a.a.O. S. 38-39.

21. Franz Grillparzer, Sämtliche Werke in 16 Bänden. Mit Einleitung von Alfred Klaar, Berlin und Leipzig, o.J. Band 2, S. 133.

Berühmtester Dichter dieser dichterischen Richtung war in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts Ernst von Wildenbruch²². Er war sozusagen offizieller preussischer Staatsdichter, wurde als solcher zweimal mit dem Schiller-Preis ausgezeichnet. Das zweite Mal übrigens durch den Einspruch Kaiser Wilhelms II. gegen die Verleihung dieses Preises an Gerhard Hauptmann.

Wildenbruchs Dramen stellen fast ausschliesslich Ereignisse und Gestalten der preussischen Geschichte dar, diese Ereignisse fast stets zum Ruhm Preussens 'stilisierend'! Formal versucht er dabei die Tradition des Schillerschen Geschichtsdramas lebendig zu halten, bringt es aber recht eigentlich nur zu theaterwirksamen Krönungs- und Massenszenen, die erfüllt sind von einer eigentümlich hohl-pathetischen Beredsamkeit. (Wenn er z.B. versucht Schillers lapidare und expressive Form der Akt- und Dramenschlüsse zu imitieren, reicht es bei ihm nur zu einem fast sprachlosen Stammeln: «Deutschland! Deutschland! Deutschland!»).

Den Wildenbruch'schen Dramen nach Themenstellung und Gehalt verwandt ist ein Roman, der als Jugendroman bis in die Gegenwart eine fragwürdige Popularität genoss: Felix Dahns "*Ein Kampf um Rom*". Er schildert den heldenhaften Kampf und Untergang der Ostgoten in Italien bis hin zu der – fast zu einem Todesfest emporstilisierten – Schlacht am Vesuv. Dass dabei Kraft, Tapferkeit und Seelengrösse der Goten gepriesen werden, ist selbstverständlich. Dass die Goten in ihrem Untergang zudem noch das Opfer ihrer Redlichkeit und Güte werden, dass man sie also gleichsam hinterrücks erschlägt, ist ein nach dem 1. Weltkrieg in der deutschen Politik geschichtsmächtig werdender Topos. Dass auch sonst durch die historische Kostümierung Gegenwartsproblematik hindurchblickt überrascht wenig: Der Kulturkampf in der Figur des "tückischfalschen Priesters", die Auseinandersetzung mit Frankreich in der Kennzeichnung von Paris als dem "Drachennest der Merowinger", das "zu einem Steinhaufen zerschlagen werden soll für alle Zukunft",²³ wie es brutal in aller Geistesschlichtheit heisst.

Bemerkenswert an diesem Roman ist vor allem sein Stil: Nicht im traditionell epischen Sinn wird eine fortlaufende Handlung erzählt; der Roman gleicht stilistisch eher einem Bildersaal, d.h. es werden eine Fülle minutiös

22. Ernst von Wildenbruch, Enkel des Prinzen Louis-Ferdinand von Preussen; geboren 1845 in Beirut, gestorben 1909 in Berlin.

23. Felix Dahn, *Ein Kampf um Rom*, Leipzig 1876, Band 1. S. 13.

beschriebener Bilder aneinandergereiht. Felix Dahn 'malt' mit der Sprache – und er tut es meisterlich –, 'malt' figurenreiche, üppige Genreszenen: Der Hof von Byzanz, das Feldlager des Narses, nächtliche Verschwörungsszene in den Katakomben Roms u.s.f. Es sind Gemälde, die erstaunliche stilistische Verwandtschaft mit den Bildern Makarts haben: Das Kompositionsprinzip ist verwandt, verwandt auch die Art der Farbgebung. Farbe ist hier nur durch Sprache ersetzt. Es sind prunkvolle, pompöse Helden- und Schlachtengemälde im bürgerlichen Geschmack der Zeit²⁴. (Felix Dahn unterscheidet sich nur in einem kleinen inhaltlichen Detail von Makart, nämlich darin, dass er eine bemerkenswerte Sympathie auch für die amoralische Gegenfigur entwickelt, für den gotenfeindlichen Präfekten von Rom).

Eigentliches "Hausbuch" aber des deutschen Bürgertums jener Jahre war ein Versroman, der in 23 Gesängen das Leben in einem Kloster zur Zeit Königs Ludwigs des Frommen schildert: Friedrich-Wilhelm Webers *"Dreizehnlinden"*:

Frommer Mönche leises Walten
 Im Konvent von Dreizehnlinden
 Sanft bemüht durch Lieb und Lehre
 Trotz und Wahn zu überwinden;

 Und darein des Waldes Rauschen
 Und dazu der Brandung Stöhnen
 Alles will zu einem Liede
 Dumpf und hell zusammentönen²⁵

Hier findet sich nun nichts mehr von Felix Dahns pompös-pathetischer Diktion, hier klingt besinnlich – plaudernder Poetenton. Und in diesem Ton schildert der Autor das Leben in einem Kloster des fränkischen Reiches, schildert es als eine harmlose Idylle, erfüllt von "Amseltönen", "Kuckucksrufen" und der "Bäche klugen Plaudern". Auch hier ist die literaturgeschichtliche Herkunft unverkennbar: es ist die deutsche Romantik. Sogar deren bekanntestes Symbol, das der "blauen Blume" taucht anspielungsreich auf: "In des Waldes fernstem Tale träumt die stille, blaue Blume"²⁶.

Während Welt und Leben in der romantischen Literatur aber, trotz aller

24. Zum Zusammenhang von Literatur und Malerei in dieser Epoche vgl. die Ausführungen von Richard Hamann und Jost Hermand; a.a.O. S. 69.

25. Friedrich - Wilhelm Weber, *Dreizehnlinden*, Paderborn und Münster, 1888, S. 4.

26. Friedrich - Wilhelm Weber; a.a.O. S. 8.

scheinbaren Phantastik und zeitweiligen Groteske, den Charakter bitterer und besessener Ernsthaftigkeit hatten, erscheint die Welt hier verspielt und süsslich, verharmlost zu kleinbürgerlicher Behaglichkeit. Und ganz freimütig wird gesagt, welcher Absicht diese poetisierende "Butzenscheibenromantik" entsprungen ist: Der Leser soll für die Dauer der Lektüre dieses Buches aus der Gegenwart, der Zeit der "dampfbeschwingten Rosse", der Zeit der "Macht und des Geldes", in diese weltlose Idylle entrückt werden.

Überblickt man diese Literatur des deutschen Bürgertums zwischen 1870 und 1890 – und man müsste Victor von Scheffels "Eckehardt" ebenso dazu zählen, wie Gustav Freitags "Bilder aus Deutscher Vergangenheit", wie auch besonders dessen Kaufmannsroman "Soll und Haben" –, so fallen zunächst eine Reihe inhaltlicher Elemente ins Auge: Das nationale Hochgefühl und die Dominanz des Historischen, die problematische Aufwertung der eigenen Nation bei gleichzeitiger Abwertung des sogenannten "Gegners", des "falschen Welschen"; ja bedrohlich tauchen an der Peripherie bereits die Stereotypen vom minderwertigen Juden, sowie die vom slawischen Untermenschen auf. Stärker noch ins Auge fallen bestimmte stilistische Eigenarten: Die Neigung zur Schwarz – Weiss Malerei: der 'edle' Germane, der 'niedrige' Slawe, die Neigung zu superlativischen Formeln: des "Herzens tiefheiligster Schlag", der Seele "tiefinnigste Glut", eine Vorliebe für die Verwendung des Adjektives "überherrlich". Eine Erscheinungsform dieser Tendenz zum Superlativischen ist die Neigung zu Extrembildungen: Entweder wird der Stil ins Pompöse aufgebläht oder ins Idyllisch – Süssliche hinabgestimmt.

Was aber eigentlich an dem Stil dieser Literatur auffällt, ist etwas anderes: Wie immer sich die Sprache in diesen Werken geben mag – angestrengt heroisierend, keuchend pompös, archaisierend oder affektiert kindlich –, selten ist die Monotonie zu überhören, der Klang des eigentümlich Hohlen, kaum je verliert die Sprache hier den Charakter des Kostümhaften, den der blossen Dekoration. Es ist so, als sei in den Werken dieser Autoren die Sprache von einem rätselhaften Aushöhlungs- und Entleerungsprozess ergriffen und entwerfe nun – in einer Art verzweiflungsvoller Künstlichkeit – nichts anderes mehr als eine Welt sprachlichen Scheins. Damit ist aber zugleich gesagt: Die ebenso vieldimensionale wie auch hochdifferenzierte sprachliche Ausdruckswelt vom Anfang des 19. Jahrhunderts – die Sprache Goethes, Schillers, Herders, Novalis und Hölderlins – verarmt hier, ja gravierender noch: sie erstarrt zu einem Arsenal von Floskeln, von Stereotypen und Klischés, d.h. zu einem System von Formeln, aus denen das eigentlich

Intendierte in einem eigenartigen Prozess verschwunden ist.

'Blinde Literatur' — so wird man diese vom damaligen Publikum so hochgeschätzten Dichtungen nennen müssen; 'blind' vor allem in zweierlei Hinsicht: Einmal entgehen den Werken dieser Autoren weite Bereiche der menschlichen Realität, die Tiefendimensionen des Psychischen etwa, wie sie eben zu dieser Zeit französische und russische Schriftsteller zu entdecken beginnen (Baudelaire, Rimbaud, Dostojewski). Aber auch die eigenen bürgerlichen, politischen und sozialen Probleme entziehen sich ihr — um ganz davon zu schweigen, dass die gravierenden sozialen und wirtschaftlichen Probleme des Proletariats überhaupt nicht auftauchen.

'Blind' ist diese Literatur insbesondere aus einem zweiten Grund: Selbst das eigentlich Angestrebte — nämlich das Höher-Nationale, das 'Geistige', das Ideale — künstlerisch überzeugend zu vergegenwärtigen, gelingt nicht. Ja, schärfer noch: Es wird in dieser Literatur der Kostümierungen und der Stereotypen eine Wirklichkeit umspielt, die sich auf Grund der Art ihrer künstlerischen Gestaltung als Surrogat, als eine Ersatz-Wirklichkeit zu erkennen gibt.

Man kann die Reflexion über dieses eigenartige Phänomen noch weiter treiben. Das macht freilich eine Einschränkung erforderlich: Klischés, Phrasen, Kostümierungen sind als sprachliche Erscheinungen weder ungewöhnlich noch gar gefährlich. Angesichts zahlreicher Situationen des privaten und des öffentlichen Lebens können solche Stereotypen, d.h. es kann ein absichtsvolles Reden, das ein absichtsvolles Schweigen ist, eine Erleichterung, es kann sogar notwendig sein.

Beunruhigend wird diese Erscheinung erst, wenn dem Sprechenden das Bewusstsein vom Scheincharakter seiner Sprache schwindet. Dann tritt das ein, was ein Autor unserer Tage, freilich in einem anderen Zusammenhang, so formuliert hat: "Die Phrase ist unser lebenslängliches Gefängnis" (Thomas Bernhard). Dies meint: Der Phrasencharakter der Sprache verstellt den Menschen den Blick für eine wie auch immer geartete Wirklichkeit, der Sprechende wird zum Gefangenen seiner eigenen sprachlichen Scheinwelt. Es bildet sich das aus, was man eine Wahn — Welt nennen muss, eine Welt, in der dem Menschen die Diskrepanz zwischen seiner Ersatz- Wirklichkeit und der eigentlichen Wirklichkeit nicht mehr ins Bewusstsein tritt. Gewiss, man wird nicht der gesamten Trivialliteratur jener Jahre einen Wahncharakter zuschreiben können, dass in ihr aber, ebenso wie in der Architektur Lud-

wigs II. wahnhafte Elemente enthalten sind, ist unverkennbar²⁷.

Es stellt sich sogar folgende Frage: War das 'Schweigen', die 'Blindheit' dieser Literatur selbst für die Lebensbereiche, die von ihr nicht dargestellt, die also verschwiegen wurden, folgenlos? Belletristische Literatur ist, blickt man auf ihre gesellschaftliche Funktion, eine der Instanzen, mit deren Hilfe eine Gesellschaft oder eine Teilgruppe innerhalb einer Gesellschaft, ihr Bewusstsein klärt hinsichtlich der in ihr relevanten, sozialen, politischen, religiösen Fragen. Realgeschichtlich war eines der gravierenden Probleme des damaligen Deutschlands das der Macht, der ungeheuer rasch wachsenden politischen, wirtschaftlichen, militärischen Macht. Man fragt sich als heutiger Betrachter, ob die Literatur, gerade indem sie über dieses Problem schweigt, d.h. die Macht nicht analysiert, deutet, sublimiert, vergeistigt, ob sie nicht damit einer gefährlichen Emanzipation dieser Macht Vorschub geleistet hat²⁸.

Überschaut man die Gesamtheit der hier beschriebenen Erscheinungen so kann man sagen: In der Tat ist in diesem Sinn damals aus Deutschlands 'Gutem' sein 'Böses' geworden. Das Faszinosum, das in der klassisch-romantischen Überzeugung vom Geistcharakter des Menschen und vom Symbolcharakter der Welt lag, erwies sich auf Grund der historischen Entwicklung in bestimmten Bereichen der damaligen deutschen Kunst als ein hemmendes, ja bedrohliches Element. Indem diese Schriftsteller, Maler, Architekten nämlich – gewiss aus einem subjektiv ehrbaren Bedürfnis, dem nach dem 'Höheren und Geistigen' – sich gegen alle 'Wirklichkeit' stellten, gegen alle Veränderungen im Wissenschaftlichen, Politischen, Sozialen, indem sie gewaltsam versuchten, diese klassisch-romantischen Überzeugungen unmodifiziert lebendig zu halten, wurden sie künstlerisch zu Epigonen, erhielten ihre Werke den Charakter ersatzhafter Klischés. Wichtiger aber ist: Es entstand jene Atmosphäre künstlicher Romantik, vorsätzlicher Rückgewandtheit des Geistes oder

27. Dolf Sternberger zitiert in seiner Darstellung der Innenarchitektur der Epoche unter der Kapitelüberschrift "Horror vacui" einen zeitgenössischen Theoretiker der Dekorationskunst, der soweit geht, ein "Lob des Wahns" zu halten: "Die Wahnfähigkeit, wenn ich so sagen darf, bildet für den zivilisierten Menschen eine ebenso notwendige Versicherung gegen die Ungunst des Schicksals, wie die Versicherung gegen die Gefahren des Feuers und der Verarmung". – Sternberger fährt fort: "Der Wahn als Versicherung gegen das Schicksal, der Friede des Wahns: darin findet die Kunst der Dekoration ihre letzte Begründung." (Dolf Sternberger, a.a.O. S. 181, 182).

28. Bezeichnenderweise war es unter den Historikern jener Epoche nur der Schweizer Jakob Burckhardt, der in seinen "Weltgeschichtlichen Betrachtungen" die Erscheinung der politischen Macht einer grundsätzlichen Analyse unterzogen hat.

das, was ein Romanautor unserer Tage im Hinblick auf die Jahre um 1880 die "Schlafwandler-" Mentalität jener Epoche genannt hat²⁹. Thomas Mann fasst dasselbe Phänomen noch schärfer, wenn er im Blick auf das ganze 2. Deutsche Kaiserreich schreibt: "Dies eben war das Charakteristische und Bedrohliche: Die Mischung von robuster Zeitgemässheit und Vergangenheits Traum, der hochtechnisierte Romantizismus"³⁰.

Eigenartig ist nun und ausserordentlich bezeichnend, dass die Schriftsteller, die wir heute als die eigentlich bedeutenden jener Epoche betrachten: Wilhelm Raabe, Theodor Fontane und Friedrich Nietzsche – Nietzsche hier übrigens deshalb, weil er ebenso der Geschichte der Literatur wie der der Philosophie angehört – dass diese Autoren zwar weniger gelesen wurden, dass ihren Werken aber ein Thema gemeinsam ist: Das Fragwürdigwerden der Ideale in ihrer Zeit, die Diskrepanz von Ideal und Wirklichkeit. Sie stellen also genau das dar, was die Epigonalautoren so angestrengt zu leugnen und zu verdrängen suchten. Ja, es ist kaum zu bezweifeln, dass diese Autoren ihren künstlerischen Rang u.a. daraus gewinnen, dass sie das eigentlich realgeschichtliche Problem der Zeit zu ihrem Thema machten. In den Werken dieser Schriftsteller verliert die Sprache nun alle Klischeehaftigkeit, Allgemeinheit und Leere; sie wird vielmehr präzise, nüchtern, nuanciert und hochdifferenziert. Sie ergreift Wirklichkeitsbereiche, von deren Existenz die Epigonalautoren sich überhaupt keine Vorstellung machen wollten oder konnten.

Man denke an die Romane Wilhelm Raabes, an die "Chronik der Sperlingsgasse" z.B. – selbst wenn deren Entstehung vor dem hier betrachteten Zeitraum liegt. In diesem Roman wird der Zwiespalt zwischen der 'alten' bürgerlichen und der 'neuen' technisierten Welt dargestellt, wird beschrieben, wie die Welt der Innerlichkeit vom Verfall bedroht ist und sich nur noch in sozialen Randexistenzen, in Verkannten, Sonderlingen und Eigenbrödlern verwirklichen kann. Oder man denke an die Novellen Raabes, in denen

29. Hans Schwerte in seinem Aufsatz "Deutsche Literatur im Wilhelminischen Zeitalter": "Pasenow oder die Romantik", nannte Hermann Broch den ersten Band seiner 1931 – 32 veröffentlichten "Schlafwandler" – Trilogie, der im Kaiserjahr 1888 spielte. "Romantik" ist wohl das bezeichnendste Kennwort für diese geistige deutsche Verspätung... Dass dieser Konservatismus keinen historischen Münzwert mehr besass, sondern tatsächlich nur ein "Schlafwandeln" war, dem der Absturz folgen musste, blindlings, machte das Verhängnis des Wilhelminischen Zeitalters aus". (Wirkendes Wort; Band 14, 1964, S. 270).

30. "Deutschland und die Deutschen", 1945. In: Thomas Mann, Gesammelte Werke, Zwölfter Band, Zeit und Werk, Tagebücher, Reden und Schriften zum Zeitgeschehen, Berlin 1955, S. 571-572).

Begriffe wie der der "Wildnis der Welt" oder der "blutigen Welt" auftauchen. Die Gesellschaft in dieser Welt verwandelt sich in erschreckender Weise zur Masse, die von dumpfen Zwangs- und Wahnvorstellungen erfüllt ist, einer Masse, die das von ihr Abweichende nicht erträgt und deshalb umbringt.

Man denke vor allem aber an den bedeutendsten deutschen Romancier dieser Epoche, an Theodor Fontane. In seinem Werk findet sich nichts mehr von der Grossmannssucht der epigonalen Autoren. Sein sprachlicher Stil allein, der Stil des Leisen, Schwebenden, der Andeutungen und der Nuancen ist wie ein indirekter Protest gegen den pompösen Geist der Zeit. Er hat "alt, sehr alt werden müssen", "um ganz er selbst zu sein", so hat man treffend von Fontane gesagt³¹. Und in der Tat: Seine grossen Romane "Frau Jenny Treibel", "Effi Briest" und "Stechlin" schrieb er zwischen seinem 70. und 80. Lebensjahr. In diesen Romanen entsteht nun endlich und zum erstenmal die zeitgenössische aristokratische und bürgerliche Gesellschaft in ihrer ganzen Vielfalt und Wirklichkeit vor unseren Augen: Adlige und Emporkömmlinge, Diener und Neureiche, Opportunisten, Intellektuelle, Kaufleute, Unternehmer, zeitweilig sogar Proleten. Fontane entwirft ein Bild der Gesellschaft seiner Zeit, zugleich aber eines der Grundformen alles Menschlichen, so möchte man sagen. Und so wie es im Roman "L' adultera" von einer seiner Frauengestalten heisst: "Es lag soviel Unschuld in ihrer Schuld"³², so kann man es von allen seinen Gestalten sagen: Alle sind zugleich frei und unfrei, hinfällig und gross, haben einen bestimmten Freiheitsspielraum und sind eingefügt in die Normen der Gesellschaft, in das "uns tyrannisierende Gesellschafts-Etwas", wie eine dieser Gestalten, der Baron Innstetten im Roman "Effi Briest"³³, präzise formuliert.

Wichtig in dem hier behandelten Zusammenhang ist, dass Fontane im Roman "Frau Jenny Treibel" das eigenartige Herunterkommen der Ideale, den Auseinanderfall von Ideal und Wirklichkeit, zum zentralen Thema macht. In der Hauptgestalt Jenny Treibel erscheint diese Welt der Ideale als korrumpiert, zur Phrase und zur blossen Dekoration reduziert, zu einer De-

31. Thomas Mann, Gesammelte Werke, Zehnter Band, Adel des Geistes. Zwanzig Versuche zur Humanität. Berlin 1955, S. 473.

32. Theodor Fontane, Sämtliche Werke, L' adultera, herausgegeben von Edgar Gross, München 1959, S. 13.

33. Theodor Fontane, Sämtliche Werke, Effi Briest, unter Mitwirkung von Kurt Schreiner, herausgegeben von Edgar Gross, München 1968, S. 374.

Vgl. dazu auch: Richard Brinkmann, Theodor Fontane, über die Verbindlichkeit des Unverbindlichen, München 1967, S. 78-79.

koration, die sich angesichts der banalen und harten Realität, nämlich der des Geldes, weder behaupten will, noch behaupten kann.

Fontane war, wie man formuliert hat, "ein strenger Zeitgenosse", aber ein "versöhnlicher Dichter". So bleibt denn alles bei ihm, auch dieser lautlose Verfall des 'Geistigen' frei von Protest und Anklage, eher von Wehmut bestimmt, lächelndem Verständnis, von Melancholie und Resignation. Wie weit die spröde, suggestive und trockene Sprache Fontanes sich von der Angestrengtheit alles Epigonalen entfernt, mag ein Gedicht zeigen, das man in seinem Nachlass fand:

Leben; wohl dem, dem es spendet
Freude, Kinder, täglich Brot,
Doch das Beste, was es sendet,
Ist das Wissen, das es sendet,
Ist der Ausgang, ist der Tod³⁴.

Der Schriftsteller und Philosoph aber, dem die Diskrepanz von Ideal und Wirklichkeit nun zum zentralen, fast zum einzigen Thema seines Denkens wurde, ist Friedrich Nietzsche. Aus dem Erlebnis dieser Diskrepanz, aus der Erfahrung, dass ein grosser Teil der zeitgenössischen deutschen Kultur einen Kulissencharakter trug, entsprang die geradezu verzweifelte Leidenschaftlichkeit seines Denkens.

Seinen Denkstil, und zwar seinen entlarvend-analytischen Denkstil, mag ein Beispiel veranschaulichen, bei welchem das Entlarven sich gegen das eigene Ich, gegen den Stand des Philosophen wendet. Dort heisst es: "Es steht uns Philosophen nicht frei, zwischen Seele und Leib zu trennen, wie das Volk trennt, es steht uns noch weniger frei, zwischen Seele und Geist zu trennen. Wir sind keine denkenden Frösche, keine Objektivier- und Registrierapparate mit kalt gestellten Eingeweiden, wir müssen beständig unsere Gedanken aus unseren Schmerzen gebären und mütterlich ihnen alles mitgeben, was wir von Blut, Herz, Lust, Leidenschaft, Qual, Gewissen, Schicksal, Verhängnis in uns haben. Leben – das heisst für uns, alles was wir sind, beständig in Licht und Flamme verwandeln, auch alles was uns trifft, wir können gar nicht anders"³⁵.

34. Theodor Fontane, *Sämtliche Werke, Balladen und Gedichte*, herausgegeben von Edgar Gross und Kurt Schreinert, München 1962, S. 407.

35. *Die Fröhliche Wissenschaft*, Vorrede zur zweiten Ausgabe. In: Friedrich Nietzsche, *Werke*, herausgegeben von Alfred Baeumler, Leipzig 1930, Band 3, S. 7-8.

Der erste Anstoss aber, der erste Impuls zur Entfaltung dieses Denkens war, wie Nietzsche sagt, "dass ich zuerst die Lüge als Lüge empfand."³⁶ Und alle Maskierungen der Lüge, alle noch so geschickten Formen des Sich-Selbst-Belügens zu entlarven, das empfand Nietzsche als seinen eigentlichen denkerischen Auftrag. Eigenartig ist freilich: Es hat schwerlich jemals in der deutschen Literatur jemand ein präziseres Deutsch geschrieben als Nietzsche. Sein Stil ist frei von allem Schwulst und allem angemassenen Tiefsinn, ist vielmehr prägnant, zupackend, elegant und von ungemeiner Nuanciertheit. Allerdings, er ist es nur solange er analytisch ist. Sobald Nietzsche sich anschickt, das Gegenbild zur Kostümwelt der Gegenwart zu entwerfen, seine 'Lehre', die der "Ewigen Wiederkunft", die von Dionysos und Zarathustra, vom tiefen Lustcharakter des Seins, bläht seine Sprache sich auf – gewiss, es spielt hier die fortschreitende Krankheit eine Rolle –, wird laut, arrogant, lärmend, fast pompös. Es scheint, als fiele er in diesen Momenten dem Geist der Grossmannssucht zum Opfer, den zu entlarven er sich so verzweifelt bemüht hat.

Aus dem Bereich seines analytisch-entlarvenden Denkens interessiert in diesem Zusammenhang nur der Aspekt, der sich mit der Kultur und Gesellschaft seiner Zeit beschäftigt. Es ist der Fassadencharakter der zeitgenössischen, offiziellen Kultur, der sein Misstrauen erweckt. (Als Repräsentant dieser 'verlogenen' Kultur, als "Genie der Lüge" schlechthin, erscheint bei ihm der anfangs so verehrte Richard Wagner³⁷). In diesem Fassadenhaften, Pompösen 'wittert' er – "mein Genie ist in meinen Nüstern"³⁸, dass es gerade das nicht ist, was zu sein es vorgibt, nämlich das Starke, Machtvolle; er spürt darin vielmehr das Gegenteil: Angst, Unsicherheit, Lüge, ja er wittert die Leere.

Konsequent heisst es: "Ich beschreibe, was kommt, was nicht mehr anders kommen kann, die Heraufkunft des Nihilismus. Diese Geschichte kann jetzt schon erzählt werden: denn die Notwendigkeit selbst ist hier am Werke. Diese Zukunft redet schon in hundert Zeichen; für diese Musik der Zukunft sind alle Ohren bereits gespitzt. Unsere ganze europäische Kultur bewegt sich seit langem schon mit einer Tortur der Spannung, die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wächst, wie auf eine Katastrophe zu: unruhig, gewalt-

36. Ecce Homo. Warum ich ein Schicksal bin. In: Friedrich Nietzsche; a.a.O. Band 5, S. 400.

37. Vgl. dazu: Robert W. Gutmann, Richard Wagner, Der Mensch, sein Werk, seine Zeit. München 1970, S. 508.

38. Vgl. Anm. 36.

sam, überstürzt..."³⁹ Und in einem anderen Zusammenhang heisst es: "Die stillsten Worte sind es, welche den Sturm bringen, Gedanken, die mit Taubenfüssen kommen, lenken die Welt"⁴⁰.

Noch eindringlicher wird seine Diktion, wenn er sich einzelnen Aspekten der deutschen Wirklichkeit zuwendet. Er zöge es vor, heisst es da, "auf Bergen zu leben, abseits, unzeitgemäss, in vergangenen oder kommenden Jahrhunderten", und das, "um nicht an jener verlogenen Rassen-Selbstbewunderung teilzunehmen, welche sich heute in Deutschland als Zeichen deutscher Gesinnung zur Schau trägt". Ja, er müsse abseits leben, "um nicht Augenzeuge einer Politik zu werden, die den deutschen Geist öde macht, indem sie ihn eitel macht"⁴¹.

Einer der in diesem Zusammenhang bemerkenswertesten Aphorismen trägt den Titel: "Von Klänge deutscher Sprache". In ihm schildert er eine eigenartige Veränderung, die er glaubt in der deutschen Sprache seiner Zeit wahrnehmen zu können: "Man gebe acht auf die Kommandorufe, von denen die deutschen Städte jetzt förmlich umbrüllt werden, jetzt wo man vor allen Toren exerziert: Welche Anmassung, welches wütende Autoritätsgefühl, welche höhnische Kälte klingt aus diesem Gebrüll heraus! Sollten die Deutschen wirklich ein musikalisches Volk sein? Sicher ist, dass sie sich jetzt im Klänge ihrer Sprache militarisieren: wahrscheinlich ist, dass sie, eingeübt militärisch zu sprechen, endlich auch militärisch schreiben werden. Denn die Gewohnheit an bestimmte Klänge greift tief in den Charakter; man hat erst die Worte und Wendungen und schliesslich auch die Gedanken, welche eben zu diesem Klänge passen"⁴².

Das und soviel zu Nietzsches Kritik an bestimmten Aspekten des damaligen Deutschland-wobei nicht übersehen werden darf, dass seine Scharfsichtigkeit sich zeitweilig, und zwar mit fortschreitender Krankheit, zur Übergesichtigkeit verändert. Und soviel zu jener Literatur, der man schwerlich absprechen kann, dass sie die geistige und soziale Lage des damaligen Deutschland angemessener wiedergibt, als die anfangs gekennzeichnete Trivalliteratur.

39. Friedrich Nietzsche; a.a.O. Band 6, S. 3-4.

40. Ecce Homo. Vorwort. In: Friedrich Nietzsche; a.a.O. Band 5, S. 295.

41. Die Fröhliche Wissenschaft. Fünftes Buch. In: Friedrich Nietzsche; a.a.O. Band 3, S. 295.

42. Die Fröhliche Wissenschaft. Zweites Buch. In: Friedrich Nietzsche; a.a.O. Bd. 3, S. 122.

Sozialgeschichtlich aber, literatursoziologisch, bleibt diese – wie uns heute scheint – ‘bedeutende’ Literatur allerdings von geringem Einfluss. In den Jahren 1870-1890 beherrscht vielmehr jene pompöse, jene ‘blinde’ Literatur die öffentliche Szene. Gegen Ende dieses Zeitraums, um 1890, beginnt diese Literatur der Stilmaskeraden und der Wunschbilder nun sogar geschichtsmächtig zu werden, nämlich in der Gestalt des Kaisers Wilhelm II.

Dies nicht so sehr deshalb, weil Wilhelm II. die um 1890 einsetzende naturalistische Literatur ablehnte, die aus dem Protest gegen den pompösen Zeitgeist entstanden war, auch nicht, weil Wilhelm II. den höchsten literarischen Preis, den Schiller – Preis, nicht, wie vorgeschlagen war, an Gerhard Hauptmann sondern an Wildenbruch verlieh, und schliesslich auch nicht so sehr deshalb, weil man Wilhelm II. selbst in seiner Vorliebe für Kostüm und Dekoration, in seiner Mischung von bramarbasierendem Säbelrasseln und innerer Ängstlichkeit geradezu als die Verkörperung dieses Geistes des Pompösen ansehen kann⁴³. – Geschichtsmächtig wird die Trivialliteratur primär aus einem anderen Grund: Untersucht man die Sprache Wilhelms II., die Sprache seiner Regierungserklärungen, Regierungsanweisungen, öffentlichen Ansprachen, z.T. sogar die seiner persönlichen Lebensdokumente, so zeigt sich, dass diese Sprache in erstaunlich hohem Masse die Sprache jener Epigonalautoren, jener Ernst von Wildenbruch, Felix Dahn und Geibel ist. Es ist aus diesem Grund auch nicht zu bezweifeln, dass diese durchaus gutgemeinte Literatur des Idealen und Pompösen mitgewirkt hat, jene Mentalität der Wunschbilder, des mangelnden Augenmasses, ja der Irrealität hervorzu- bringen, durch die die Politik Wilhelms II. gekennzeichnet war, durch die sie folgenreich wurde.

Eine historische Episode, die zeitlich zwar weit vorausgreift, mag zusammenfassen, was hier dargelegt wurde: Im Jahre 1919, in den Revolutionswirren Berlins, besucht Harry Graf Kessler, dessen Selbstbiographie übrigens und dessen Tagebücher zu den aufschlussreichsten Dokumenten jener Zeit zählen, dieser Graf Kessler besucht das von Matrosen verwüstete Ber-

43. Der englische Historiker Michael Balfour hebt in seiner Biographie “Der Kaiser Wilhelm II. und seine Zeit” (Berlin 1973) die Sucht nach Illusionen im Charakterbild des Kaisers hervor: “Der grösste Teil seines Lebens war...eine Illusion, eine nie endende Taschenspielererei, die sein ego stützen und den wahren Zustand der Dinge verbergen sollte. Er konnte sich leicht glauben machen, was immer er wollte, ohne sich der damit verbundenen Heuchelei bewusst zu sein.” (S. 89). Balfour zitiert in diesem Zusammenhang die Beobachtung eines Wilhelminischen Hofbeamten. “Es ist merkwürdig, dass der Kaiser überall einen Menschen braucht, der ihn betrügt.” (S. 162).

liner Schloss und gerät dabei auch in die Privaträume des Kaisers und der kaiserlichen Familie; und er ist geradezu überwältigt von dem falschen, pompösen Prunk dieser Räume. In seinem Tagebuch findet sich dazu folgender Eintrag: "Aus dieser Umwelt, dieser kitschigen, kleinlichen, mit lauter falschen Werten sich und andere belügenden Scheinwelt stammt der Weltkrieg oder was an Schuld am Weltkrieg den Kaiser trifft"⁴⁴.

Dem ist nichts hinzuzufügen; höchstens, dass das zwanghafte Bedürfnis nach Traum- und Scheinwelten mit dem 1. Weltkrieg ja keineswegs erledigt war.

44. Harry Graf Kessler, Tagebücher 1918-1937, herausgegeben von Wolfgang Pfeiffer - Belli, Frankfurt 1961, S. 86.