Universität zu Köln
Institut für Medienkultur und Theater

Bachelorarbeit
Prof. Dr. Peter Marx
SoSe 2023
Abgabefrist: 08. September 2023

Die deutschen Theaterbühnen im politischen Spannungsfeld der Weimarer Republik am Beispiel von Arnolt Bronnens *Ostpolzug* (1926)

Emma Gebbeken
BA 2-Fach Medienkulturwissenschaft und Deutsche Sprache und Literatur
6. Fachsemester
[redacted]
Tel.: [redacted]
Matrikelnummer: [redacted]

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung 3

2. Methodik und Einführung in den Umgang mit Epochenbegriffen 4

3. Einführung in das Theater der Weimarer Republik und des Expressionismus 7

3.1 Leitmotive und Themen des Theaters des Expressionismus 11

3.2 Revolution der Jugend 12

3.3 Nationalismus und Heroismus 16

3.4 Maskulinität und Gewalt 20

4. Politische Uneindeutigkeit des Expressionismus und Arnolt Bronnens 23

5. Arnolt Bronnen: Ein Einzelfall im Expressionismus? 25

5.1 Übereinstimmungen von Arnolt Bronnens Ostpolzug mit der expressionistischen Motivik 27

5.2 Revolution der Jugend 30

5.3 Nationalismus und Heroismus 34

5.4 Maskulinität und Gewalt 38

6. Fazit 43

7. Quellenverzeichnis 45

7.1 Literaturverzeichnis: 45

7.2 Abbildungsverzeichnis 49

8. Anhang 51

9. Selbstständigkeitserklärung 56

1. Einleitung

> ‚In so einem jungen Kopf ist alles wirr, alles ungeklärt es laufen ja heute Millionen herum wie dieser Miklas. Bei denen gibt es vor allem einen Haß, und der ist gut, denn er gilt dem Bestehenden. Aber dann hat so ein Bursche Pech und fällt den Verführern in die Hände, und die verderben seinen guten Haß, Sie erzählen ihm, an allem Übel seien die Juden schuld und der Vertrag von Versailles, und er glaubt den Dreck und vergißt, wer eigentlich die Schuldigen sind, hier und überall. […]' (Mann 2000, 41).

So beschreibt die Figur Otto Ulrichs in Klaus Manns *Mephisto* (1936) den Kollegen Miklas im Theaterbetrieb zur Zeit der Weimarer Republik. Diese Aussage über die politische Ambivalenz des Kollegen kann symptomatisch für den Theaterbetrieb der Weimarer Republik und insbesondere für den Autoren Arnolt Bronnen verstanden werden.

Denn die Zeit des Expressionismus als eine literarische Strömung in der Weimarer Republik wird von Zeitgenossen als „Punkt, an dem sich der Weg gabelt" (Ilberg 1976, 168) verstanden, indem durch den gemeinsamen Nenner der Revolution eine Basis für sämtliche politische Ansichten geschaffen wird (171). Das politische Spannungsfeld der Weimarer Republik erstreckt sich sowohl über Motive und Rhetorik als auch über neue künstlerische Formen, denen sich die deutschen Bühnen annehmen.

Ziel dieser Arbeit soll es sein, das politische Spannungsfeld der Jahrhundertwende und der Weimarer Republik zu skizzieren und das Drama *Ostpolzug* (1926) des Autoren Arnolt Bronnen auf eben diese politischen und gesellschaftlichen Phänomene zu untersuchen. Arnolt Bronnen beeinflusste durch seine Provokationen sowohl das Theater der Weimarer Republik als auch das des Nationalsozialismus, in Österreich, der Bundesrepublik als auch in der DDR (Klinger 1974, XII). Diese Arbeit soll untersuchen, inwiefern das politische Spannungsfeld der Weimarer Republik Einfluss auf die Dramen des Autors hatte und ob sich hinter diesen Einflüssen ideologisches oder vielmehr gesamtgesellschaftliches Gedankengut verstecken. Nicht selten wird Arnolt Bronnen durch seine politische Ambivalenz als „opportunistisch[…]" (Kaas 1980, 136) bezeichnet. Die These, die es zu bestätigen gilt, ist, dass Arnolt Bronnen eben nicht als ein Einzelfall des Expressionismus dargestellt werden kann, sondern als symptomatisch für die politische und gesellschaftliche Entwicklung seiner Zeit verstanden werden muss. Diese Arbeit beschränkt sich in der Untersuchung auf die Strömung des Expressionismus, da Arnolt Bronnen dieser Strömung zuzuordnen ist.

In dieser Bachelorarbeit wird das Gendersternchen genutzt, um eine gendergerechte Sprache zu ermöglichen. Wenn an Stellen kein Sternchen benutzt wird, ist dies aktiv so gesetzt, da sich in diesen Fällen ausschließlich auf eine entweder männliche oder

weibliche Personengruppe bezogen wird. Da der Expressionismus eine besonders männlich dominierte Epoche darstellt, wird dies deshalb häufiger der Fall sein. Sekundärliteratur, die „vor“ der genderneutralen Sprache veröffentlicht wurde und diese deshalb nicht berücksichtig, wird in indirekten Zitaten, wenn nötig so verändert, wie es inhaltlich richtig ist. Direkte Zitate werden in der nicht-genderneutralen Sprache übernommen, um eine bessere Lesbarkeit zu ermöglichen zu können. Der Großteil der Forschungsliteratur zum Expressionismus berücksichtigt außerdem keine weiblichen Autorinnen (Vollmer 2003, 39), weshalb die Erkenntnisse dieser Forschungen auch nur auf die Autoren bezogen werden können. Dementsprechend kann an diesen Stellen kein Gendersternchen genutzt werden, da dies ansonsten faktisch falsch wäre.

Um in dieser Arbeit außerdem in Anbetracht der Nähe zum Nationalsozialismus sprachlich so sensibel wie möglich zu sein, wird im Folgenden auf belastete Begriffe verzichtet, um zu verhindern, dass das ideologische Weltbild des Nationalsozialismus weiter reproduziert wird. Begriffe, auf die nicht verzichtet werden kann, werden in einfachen Anführungsstrichen sprachlich markiert.

Zu Beginn dieser Arbeit wird sowohl das politische Spannungsfeld der Weimarer Republik als auch der deutschen Theaterbühnen näher erörtert und die wichtigsten Themen ‚jugendliche Revolution‘, ‚Nationalismus und Heroismus‘ sowie ‚Maskulinität und Gewalt‘ erläutert. Unter dem Begriff der Theaterbühnen werden hier sowohl Stücktexte als auch strukturelle Änderungen der Theaterbühne an sich gefasst, da, wie gezeigt werden wird, das eine nicht von dem anderen zu trennen ist. In einem weiteren Schritt wird *Ostpolzug* auf diese untersucht, um so festzustellen, ob in dem Drama eine politische Linie zu finden ist.

2. Methodik und Einführung in den Umgang mit Epochenbegriffen

Die Herausforderungen, die sich im Umgang mit Epochenbegriffen ergeben, wurden in der Literaturwissenschaft ausführlich diskutiert. So lassen sich Epochen in den seltensten Fällen als einheitliche, künstlerische Bewegung verstehen (Krause 2015, 20). Ein typisches Beispiel dafür stellt der Begriff der Moderne dar: Wurde dieser eigentlich 1888 von dem naturalistischen Programmatiker Eugen Wolff geprägt, um eine Zeitspanne ab dem literarischen Naturalismus zu beschreiben, steht die Moderne ca. ab 1918 für eine Zeitspanne, die mit dem Expressionismus beginnt (Sandor 1987, 341).

Eine weitere Bedeutung kommt dem Begriff der Moderne zu, wenn die Epoche der klassischen Moderne, auch als Avantgarde bezeichnet, gemeint ist. Mit der klassischen

Moderne oder Avantgarde ist ein Konglomerat um 1900 gemeint, das sämtliche literarische Richtungen wie beispielsweise den Realismus, den Naturalismus, Impressionismus oder Symbolismus beinhaltet (Leipelt-Tsai 2008, 17). Auch hier stellt sich das Problem einer klaren Begriffsabgrenzung zu anderen Epochenbegriffen. Da der Bedeutungsumfang sowohl der klassischen Moderne als auch der Avantgarde stark variiert, lassen sich diese größtenteils erstmal nur als Rahmungsbegriffe nutzen, um sich der Programmatik dieser Epoche annähern zu können (Bogner 2009, 16). Im Fokus dieser wissenschaftlichen Arbeit steht die Strömung des literarischen Expressionismus[1], die ebenfalls zu der Epoche der Avantgarde, beziehungsweise der klassischen Moderne gezählt wird (ebd.). Fruchtbar ist der Strömungsbegriff an dieser Stelle deshalb, da er „kulturelle Neuerungen, deren Auftauchen zeitlich begrenzt ist," (Krause 2015, 20) in Abgrenzung zu anderen Strömungen darzustellen ermöglicht.

Auch dem Expressionismus lässt sich nicht ein kohärenter Stil mit einer gemeinsamen Programmatik zuordnen. Zwar liegt den Texten der Autoren dieser Strömung ähnliche Gestaltungsmuster und eine „ästhetische und ideologische Vorstellung zugrunde" (Bogner 2009, 11), jedoch artikulieren die expressionistischen Autoren, teils demonstrativ, keiner bestimmten künstlerischen Gruppierung zugehörig sein zu wollen (10). Nichtsdestotrotz tendieren literarturwissenschaftliche Einführungswerke dazu den Expressionismus als „homogen[e] dichterische[…] Bewegung" zu definieren (11).

Gemeinhin wird der Expressionismus zeitlich von 1910 bis in die Mitte der 1920er Jahre datiert (Simhandl 1986a, 326). Im deutschen Sprachgebrauch taucht der Begriff des Expressionismus 1911 auf, um bildende Künstler wie Georges Braque oder Pablo Picasso von der naturalistischen oder impressionistischen Ästhetik abgrenzen zu können (Bogner 2009, 8). Abgeleitet wird er von dem lateinischen Verb „exprimare", welches sowohl „auspressen, -drücken" als auch „erpressen, erzwingen, abnötigen" bedeuten kann (Leipelt-Tsai 2008, 17). Der Wunsch sich ausdrücken zu können, im Zweifel dies auch erzwingen zu müssen, wird, wie im Folgenden noch gezeigt werden soll, zu einem der wichtigsten Motive des expressionistischen Dramas. Es spiegelt sich demnach die

[1] Im Folgenden wird zugunsten der Lesbarkeit des Textes der literarische Expressionismus nur durch den Begriff des Expressionismus beschrieben. Dieser beinhaltet nicht die bildenden Künste oder den Film, der ebenfalls Teil des Expressionismus war. Wenn es sich speziell um andere mediale Erscheinungen im Expressionismus handelt, wird dies klar spezifiziert.

expressionistische Programmatik in dem schon von Zeitgenoss*innen verwendeten Strömungsbegriff wider.

Aufgrund der zeitlichen Nähe des Expressionismus zum Nationalsozialismus, wird in der Forschungsliteratur häufig untersucht, inwieweit die expressionistischen Dramen als „künstlerische Reflektoren zeitgeschichtlicher Krisenlagen“ fungieren können (Durzak 1987, 329). Dies soll im Folgenden an den Stücken des Expressionismus im weiteren Sinne und an dem Drama *Ostpolzug* von Arnolt Bronnen von 1926 im engeren Sinne näher betrachtet werden. In der theoretischen Abhandlung *Vermittlung – Rezeption – Funktion* von 1979 stellt Peter Bürger zwei generelle Lösungsmöglichkeiten für eine Untersuchung der „Vermittlung von Kunst und Gesellschaft“ (1979, 79) fest:

> 1. Man fragt nach den *gesellschaftlichen Instanzen*, über die einmal die Gesellschaft ins Werk hineinwirkt und zum andern das Werk auf die Gesellschaft zurückwirkt. […] 2. […] [D]ie Vermittlung zwischen Kunst und Gesellschaft ist nicht in einem Dritten (einer gesellschaftlichen Instanz) zu suchen, sondern *im Kunstwerk selbst* (ebd., Herv. i. Orig.).

In Anlehnung an die *Ästhetische Theorie* (1970) Theodor W. Adornos versteht Bürger Kunstwerke als eine „*unbewusste* Geschichtsschreibung“ (Bürger 1979, 80, Herv. i. Orig.). Das „*künstlerische Material*“ (ebd., Herv. i, Orig.), ebenfalls ein Begriff, den Bürger von Adorno übernimmt, welches sowohl die Themen, Inhalte oder auch formale Gestaltungsmuster eines Kunstwerks beschreibt, sei als „Resultat eines historischen Prozesses“ (ebd.) zu verstehen, in dem die geschichtliche Erfahrung der Künstler*innen abgelagert seien (ebd.).

Diese analytischen Ansätze Bürgers berücksichtigend soll diese Arbeit die zeitgenössischen politischen und gesellschaftlichen Einflüsse, die auf diese Werke eingewirkt haben, aufdecken und gleichzeitig zumindest am Rande den möglichen Einfluss desselben Stücks auf die Gesellschaft sichtbar machen. Zu untersuchen ist, ob sich auch in Ostpolzug und anderen expressionistischen Dramen eine Wechselwirkung zwischen politischen und gesellschaftlichen Einflüssen und dem Drama zeigt. Die Frage ist, ob spezifische gesellschaftliche Diskurse auch auf den Theaterbühnen geführt werden und wie diese auf das zeitgenössische Publikum wirken. Zu beachten ist dabei, dass dies aus einer Post-Nationalsozialismus-Perspektive geschieht, die schnell dazu verleiten kann, gewisse Motive, die nur wenige Jahre später im NS-Regime propagiert wurden, auf die Zeit des Expressionismus und der Weimarer Republik zu übertragen. Den Ausführungen in den einführenden Kapiteln zur Rhetorik und Motivik liegt deshalb der Ansatz Clifford Geertz zur think description zugrunde. Dieser erklärt in *The Interpretation of Cultures* (1973), dass es sich bei Geschichtsschreibung immer um eine

Interpretation des*der Historikers*in handele und spricht sich dementsprechend für eine Analyse aus, die sich vom Kleinen auf das Große bezieht, um so die Rolle der Kultur in der Gestaltung des kollektiven Lebens verstehen zu können (Geertz 1993, 28).

Um die oben genannte Untersuchung gewährleisten zu können, wird in einem ersten Schritt die vorherrschende Rhetorik und Motivik der Jahrhundertwende als auch der frühen Weimarer Republik näher betrachtet.[2] Hierdurch wird ein erster Einblick Geertz entsprechend in die komplexen Gestaltungen der zeitgenössischen Diskurse ermöglicht. In einem weiteren Schritt wird Arnolt Bronnens *Ostpolzug* in den Blick genommen. Diese Arbeitsweise soll gemäß Bürger „der Veranschaulichung mit höherem Allgemeinheitsanspruch" (1979, 9) dienen.

3. Einführung in das Theater der Weimarer Republik und des Expressionismus

Das Theater Anfang des 20. Jahrhundert und damit auch das expressionistische Theater ist geprägt von der umfassenden Theaterreform um 1900. So ist in sämtlichen künstlerischen Strömungen Anfang des 20. Jahrhundert eine große Experimentierfreude mit dem Theater, beispielsweise im Futurismus oder auch im Dadaismus, zu konstatieren (Brauneck 1986, 206). Das Theater des Expressionismus ist an dieser Stelle jedoch besonders herauszustellen, da es sich durch seine größtenteils einheitliche inhaltliche Programmatik und Weltanschauung von diesen Strömungen unterscheidet (ebd.).

Manfred Brauneck stellt fest, dass sich, trotz der theoretischen und ideologischen Unterschiede der Theaterreformer, Elemente wiederfinden, die die Entwicklung des Theaters als eine „einheitliche Bewegung erscheinen lassen" (63). Diese Entwicklungen sind dementsprechend nicht einem politischen Feld zuzuordnen, sondern können eher als gesamtgesellschaftliche Fragestellungen verstanden werden, mit denen das Theater der Weimarer Republik konfrontiert wird. Zu diesen Elementen sei einerseits die Orientierung an dem Ästhetikbegriff Friedrich Nietzsches, als auch die Loslösung des Theaters von der Literatur, und die damit einhergehende Etablierung des Theaters als eine „autonome Kunstform" (ebd.) zu zählen (ebd.).

Die Werke Nietzsches wurden seit der Jahrhundertewende intensiv von den Zeitgenoss*innen rezipiert (Bogner 2009, 52). Nietzsche kritisierte in seinen Schriften die Rolle des Christentums als auch den nahezu fanatischen Fortschrittwahn der

[2] Da sich der Expressionismus sowohl mit der Epoche der Jahrhundertwende (ca. 1890-1915) und der Weimarer Republik (1918-1933) überschneidet und die Grenzen zwischen diesen beiden fließend sind, muss sich die Analyse auf die Rhetorik und Motivik beider Epochen beziehen.

Zeitgenoss*innen (ebd., 53) und stellte diesem die nihilistische Weltansicht, vereinfacht als die Absage an eine absolute Wahrheit, entgegen (ebd., 52). In seinem *Vorwort an Richard Wagner* in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1871 stilisiert er die Kunst als die „höchste Aufgabe und der eigentlich metaphysischen Tätigkeit" (Nietzsche 1872, IV) des Lebens in Anlehnung an die Arbeit Richard Wagners, wodurch die Musik zum neuen ästhetischen Paradigma innerhalb der Bewegung zu Beginn des 20. Jahrhundert erhoben wird und dem Theater eine mythische Dimension „als ‚Fest des Leben[s]'" (Brauneck 1986, 63) zugeschrieben wird (ebd.). Neben dieser Anerkennung der Arbeit Richard Wagners findet sich in dem *Vorwort* Nietzsches auch eine Diskussion um den Begriff der ‚Individualität' (Schuhmann 2011, 94). Dieser finde nach Maurice Schuhmann bei Nietzsche eine neutrale bis positive Konnotation und wird durch Synonyme wie „‚Persönlichkeit', ‚Charakter', ‚Eigenheit' sowie ‚Individuum'" auch an anderen Stellen in Nietzsches Werk besprochen (ebd.). Dort erörtere Nietzsche in Abgrenzung zum Begriff der Person die Rolle des Individuums innerhalb einer hierarchischen Gesellschaftsordnung (ebd.). An den Begriff des Individuums sei in Nietzsches Gesamtwerk außerdem das Konzept des Übermenschen eng gekoppelt, welches der Perspektive des aktuellen Forschungsstands als eine metaphorische Umdeutung des Begriffs der Individualität zu verstehen ist (115). Metaphorisch sei er deshalb, weil die Individualität „bildlich gesprochen <u>über</u> dem Individuum zu finden ist" (96, Herv. i. Orig.), und nur durch „einen sinnbildhaften Aufstieg und die Überwindung der Art des Individuums" (ebd.) zu erreichen sei. So erfährt die Individualität eine positive Konnotation innerhalb der Werke Nietzsches (ebd.), insbesondere in der Gegenüberstellung mit der zeitgenössischen entindividualisierten Gesellschaft (ebd., 115). [3]

In der Auseinandersetzung der Theaterschaffenden mit Nietzsches Aufwertung der Individualität kann eine Erklärung abgeleitet werden, warum im Zuge der Theaterrevolution um 1900 das Individuum zum Ideal des künstlerischen Ausdrucks der Theaterreformer wird, welche sich dadurch zugleich von dem „Objektivitätsstreben der Naturalisten" (Simhandl 1986c, 951) abwendeten. Es könnte außerdem auch eine Ursache

[3] Im Zusammenhang der entindividualisierten Gesellschaft steht auch der Begriff der ‚Masse', der beispielsweise von Gabriel Tarde in *Masse und Meinung* (1893-1899) in Anlehnung an die Überlegungen Gustave Le Bons problematisiert wurde (*Tarde 2015, 17)*. Dieser bezeichnet seine Epoche als das „Zeitalter des Publikums" (ebd.). Das homogene Publikum, was sich beispielsweise durch die geschickte Themenauswahl von Publizist*innen bilden würde, verliere an individuellem Handlungs- und Gedankenspielraum und sei so leicht zu instrumentalisieren (22).

dafür sein, dass das Stationendrama auf solch großen Anklang auf den deutschen Bühnen, und insbesondere die des Expressionismus, stößt.

Das Stationendrama findet sich schon in mittelalterlichen Passionsspielen oder auch im barocken Märtyrerdrama, gewinnt aber im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert vor allem durch die Werke des schwedischen Autors August Strindberg auf den deutschen Theaterbühnen an großer Popularität (Simhandl 1986b, 812). Dieser nutzte das Stationendrama, um die Entwicklung seiner Figuren genauer darstellen zu können (ebd.). Die Neuerungen, die das Stationendrama mit sich bringt, liegen insbesondere in der Motivation der Handlung, die dort nicht mehr durch eine psychologisch begründete und handlungslogische Kette von Szenen erfolgte, sondern sich in der Reihe von Stationen, die die Held*innen im Laufe des Stücks durchlaufen, entfaltete (Brauneck 1986, 206). Das Stationendrama wird zum schematischen Ordnungsprinzip der expressionistischen Dramatiker, die sich programmatisch auf Strindberg beziehen sollten (Simhandl 1986b, 812). Weg von einem tektonischen, in Akte gegliederten Drama, bot das Stationendrama nach Manfred Brauneck den Expressionisten einen „szenisch-rhetorischen Rahmen für die Verkündigung ihrer utopistischen Programmatik" und um das künstlerische Ideal des ‚neuen Menschen'[4] auszurufen (1986, 209). Auch thematisch findet auf den expressionistischen Bühnen eine Abkehr von der naturalistischen und auf Vernunftidealen basierenden Dramatik des Naturalismus statt, indem das Subjekt beziehungsweise das subjektive Empfinden ins Zentrum der Handlung gerückt wird (Oehm 128).

Im Mittelpunkt der Handlung steht ein Individuum und dessen Wandlung im Laufe des Stückes[5], welches sich meist in einer „Sinnkrise" (Bogner 2009, 81) befindet und vor der gesellschaftlichen Bedrohung der eigenen Individualität zu fliehen versucht (ebd.). Die Nebenfiguren in diesen Stationendramen, wenn überhaupt vorhanden, spielen kaum eine Rolle und bieten eher einen Platz für „Projektionen der inneren Wirklichkeiten des Protagonisten" (Simhandl 1986b, 812), sodass es kaum zu einer Ausarbeitung von Konflikten zwischen den Figuren auf der Bühne kommt, sondern vor allem Zustände und Innenwelten von den Protagonist*innen beschrieben werden (ebd.). Hinzu kommt der meist unkommentierte Wechsel zwischen Traum-, oder Phantasiewelt und Realität der

[4] Der Begriff des ‚neuen Menschen' wird im folgenden Kapitel näher erörtert.
[5] Zu den bekanntesten expressionistischen Stationendramen zählen unteranderem *Die Wandlung* (1919) von Ernst Toller oder Georg Kaisers *Von morgens bis mitternachts* (1912), die ebenjenen Prozess des Individuums schon programmatisch im Titel ihrer Stücke anklingen lassen (Bogner 2009, 81).

Figuren, welcher „eine äußerst komplexe, lediglich im Erlebniszentrum der Protagonisten konvergierende Spielwelt“ (Brauneck 1986, 206) zur Folge hatte (ebd.). Die programmatische Aufbruchsstimmung der Held*innen in den expressionistischen Stücken, spiegelt sich also wie oben beschrieben strukturell in der Auflösung der drei Einheiten Ort, Zeit und Handlung (Bogner 2009, 81).

Manfred Durzak hält fest, dass die Hinwendung zum Stationendrama dialektisch zu verstehen sei (1987, 328). Die Ablösung von einem handlungsgeschlossenen Drama reflektiere nämlich den gesellschaftlichen Umbruch der Jahrhundertwende von einem „überschaubare[n] Sozietätsmodell einer feudalistischen oder auch frühbürgerlichen Gesellschaft“ (ebd.) hin zu „komplexen, sich überlagernden und zum Teil gegenläufigen Gesellschaftsstrukturen“ (ebd.), die von der geschlossenen Dramenform nicht mehr abzubilden sei (ebd.).

Auch in der räumlichen Gestaltung der Bühne wird das Subjekt in den Vordergrund gerückt, indem neutrale Bühnenkulissen dominieren und so dem Individuum Platz für rhetorische Entfaltung boten (Simhandl 1986a, 328). Jedoch verliert die Bühnengestaltung nicht an Relevanz, sondern legt schlichtweg nur andere Schwerpunkte: Die detaillierte Bühnenausstattung einer Inszenierung, die so noch bei den Naturalist*innen im Vordergrund gestanden hatte (Bunzel 2011, 65), weicht der Konzentration auf die Beleuchtung, die oftmals in den Szenenanweisungen der dramatischen Stücktexte des Expressionismus detailliert beschrieben wird, und die das Stück mit Bedeutung anreichern soll (Simhandl 1986a, 328).

Noch weitere Veränderungen im Theaterbetrieb um die Jahrhundertwende, eng verbunden mit der Arbeit an der eigentlichen Inszenierung, sind festzustellen: So weicht die Bedeutung des Dramatikers der des Regisseurs, indem dieser von nun an als schöpferische Kraft des Kunstwerks betrachtet wurde (Brauneck 1986, 63). Außerdem wurde dem Bühnenarchitekten eine neue Rolle zugewiesen, die auf die Forderung nach einer neuen Bühnenkonzeption, weg von der klassischen Guckkastenbühne und hin zu einer publikumsnäheren Bühne wie beispielsweise des Arena- oder Rundtheaters, zurückzuführen ist (ebd.). Insbesondere letzterer Punkt hängt stark mit der „neuen Theaterkultur“ (ebd.) zusammen, die vor allem durch das Erstarken von Theaterfestspielen zu einer Ästhetisierung des alltäglichen Lebens führen sollte (ebd.). Diesen Theaterfestspielen war nicht selten schon ein „völkisch-nationaler Charakter“ (ebd.) eingeschrieben (ebd.). Institutionelle Konzepte eines modernen Theaters in Deutschland, das sich einem „Zugang der Unterschichten zum Theater“ (Erken 2014,

196) verschrieben hatte, zeigte sich beispielsweise in der Gründung 1980 des Vereins der *Freien Volksbühne Berlin* (195f.). Das Motto der *Freien Volksbühne* lautete demzufolge: „Die Kunst dem Volke“ (196).

Die Etablierung des Kunsttheaters auf den deutschen Bühnen, angelehnt an das 1890 in Paris gegründete *Théâtre d'Art* des Schülers Paul Fort, kann als das „institutionell auffälligste Konzept der beginnenden Theatermoderne“ (197) gesehen werden (ebd.). Die Funktion der ‚Kunst‘ wurde hinterfragt und schlussendlich als „das eigentliche Leben“ (ebd.) idolisiert (ebd.). In Theaterregisseuren wie Konstantin Stanislawski oder Max Reinhardt fanden die Neuansätze des Theaters der Jahrhundertwende ihre praktische Umsetzung, die sich nicht nur darauf verstanden die zeitgenössische Dramatik für ein breites Publikum zugänglich zu machen, sondern auch Klassiker der Literaturgeschichte zu inszenieren (201).

Wie gezeigt wurde, lässt sich eine starke Veränderung des Theaters um 1900 feststellen. Diese bezieht sich sowohl auf die veränderten Weltanschauungen der Autoren als auch auf die Dramenkonzeption und die personale Ebene des Theaterbetriebs. Der konzeptionelle, revolutionäre Charakter in Form eines sich auflehnenden Individuums, das dem expressionistischen Drama eingeschrieben ist, lässt sich also auf jene Theaterumbrüche beziehen. Gunter Martens zeigt in seiner Studie *Vitalismus und Expressionismus* außerdem, dass „Nietzsche und die Lebensenthusiasten“ (1971, 289) für eine ausschlaggebende Umgestaltung der Sprache der Dramatiker*innen sorgten (ebd.). Ob und welchen Einfluss die Theaterrevolution um 1900 also auf die Sprache der Dramatiker*innen des Expressionismus hatte und welchen Leitmotiven sich diese besonders bedienten, soll im folgenden Kapitel näher erörtert werden.

3.1 Leitmotive und Themen des Theaters des Expressionismus

Die Weiterentwicklung des Theaters durch die Theaterrevolution bis in die 1920er Jahre beziehungsweise in die „Moderne“ (Erken 2014, 206) lässt sich keineswegs als stetigen Prozess beschreiben: So sorgte insbesondere der Erste Weltkrieg zu einem Einschnitt in der Entfaltung des Theaters (ebd.). Dies führte auch dazu, dass in der Zwischenkriegszeit, also in der Weimarer Republik, „die künstlerischen Errungenschaften der Jahrhundertwende jedoch nicht nur weiterentwickelt, sondern auch insistent auf die politischen und gesellschaftlichen Verwerfungen der Zeit bezogen“ (ebd.) wurden (ebd.). So zeichnet sich das Theater der Weimarer Republik durch eine hohe Dynamik aus, indem es die aktuellen Themen der Gegenwart wie beispielsweise Krieg und Revolution

aufgriff (ebd.). Günther Erken stellt fest, dass für viele Autor*innen der Zwischenkriegszeit der Gebrauchswert wichtiger war als der Kunstwert, und sich diese deshalb an den Formen des Zeittheaters bedienten (ebd.).

Der Begriff des Zeittheaters beschreibt einen Wandel in der Haltung der Autor*innen als auch der Rezipient*innen besonders zu Beginn des 20. Jahrhunderts gegenüber der Funktion eines Theaterstücks (Wege 1986, 1066). So sollten sich die Autor*innen „ihrer gesellschaftlichen Verantwortung" (ebd.) und den Fragen der Gegenwart stellen, während die Rezipient*innen sich stellen lassen sollten (ebd.). Gesellschaftliche Missstände wie „Abtreibung, Kriegsgefahr, Probleme der Jugend und Jugenderziehung, Todesstrafe und Justizwillkür" (ebd.) wurden öffentlich auf den Bühnen zur Debatte gestellt (ebd.). Ein aktueller Anlass sollte also Ausgangspunkt des Schreibens sein und das Stück unmittelbar nach Fertigstellung gebraucht werden (1067). Das ist der Grund, weshalb im Zusammenhang mit dem Zeittheater, beziehungsweise der Zeitstücke, auch von einer Gebrauchskunst gesprochen wird (ebd.). Die Bühne beherrschten Angstvisionen, ausgelöst durch das fortschreitende Industriezeitalter und dargestellt in Form von „Maschinenhallen, Sportarenen, Schiffsbäuche[n], Gaswerke[n] [oder] Petroleumsinseln mit ihren Menschenfluten" (Erken 2014, 209).

Auch im Expressionismus bedienten sich die Autoren dieser Form des ‚Theatermachens' und paarte diese mit der Ausrufung des „neuen Menschen" (207) und metaphorischer Sprache, die das Herausbrechen aus den Zwängen der Gesellschaft aufzeigen sollten: „der Treppe des Aufstiegs und Falls, der Brücke zum Mitmenschen [oder auch] der Spirale als Signum eines Wegs in Windungen zur letzten Realitätsüberwindung" (ebd.). In diesem Zusammenhang sollen drei Leitmotive, die die Dramatik des Expressionismus dominierten, und ebenfalls ihren Ursprung in gesellschaftshistorischen Diskursen fanden, näher betrachtet werden: Revolution der Jugend, Nationalismus und Heroismus sowie Maskulinität und Gewalt.

3.2 Revolution der Jugend

In seinem Aufsatz *Zwischen revolutionärer Epoche und sozialem Prozeß* beschreibt Bernd Hüppauf den Expressionismus als Epoche des „*Durchbruch*[s] der *Moderne* im industriellen Zeitalter und die epochale Etablierung der Kunst als einer ‚absoluten' Sphäre in der technischen Gesellschaft" (1983, 60, Herv. i. Orig.). So zeichne sich diese Epoche besonders durch ihren revolutionären Charakter und der Abschottung vom Alten

aus (ebd.). Die Expressionismus-Forschung zeigt, dass die Generation der expressionistischen Autoren geprägt war von dem Wunsch nach einer tiefgreifenden Veränderung (ebd.). So wirkte beispielsweise die Russische Revolution von 1917 maßgeblich auf die deutsche Gesellschaft ein, ließ auch das expressionistische Theater nicht unberührt und wurde vielfach künstlerisch verarbeitet (Erken 2014, 210).

Darüber hinaus sorgten Werke von Denkern wie Nietzsche oder Sigmund Freud für ein ausführliches Auseinandersetzen der Dramatiker*innen mit dem Thema der Jugend: Das Postulat Freuds, der Mensch sei – unbewusst – vor allem von seinen Trieben gelenkt (Bogner 2009, 53), und Nietzsches Absage an eine allgemeingültige Wahrheit, treffen sich einerseits in der Ablehnung eines überspannten Rationalismus und andererseits in der „Verherrlichung der unterschiedlichsten kreatürlichen Kräfte" (ebd., 54). Diese philosophische Einstellung wird in der Forschungsliteratur auch mit dem Begriff des Vitalismus beschrieben (ebd.). Dieser mündete in einem Enthusiasmus gegenüber der Jugend, dem Gefühl und dem Affekt sowie einer Intensivierung von rauschhaftem Empfinden, was auch Sexualität oder Gewalt miteinschloss (ebd.).

Der Begriff der Jugend beschrieb in diesem Zusammenhang nicht mehr nur eine Generationszuweisung, sondern auch ein Lebensgefühl, welches beispielsweise in Wochenschriften wie der *Jugend* (1896-1940) schon ab Ende des 19. Jahrhunderts ausführlich beschrieben wurde (Reulecke 2014, 27). Durch solche Wochenschriften entwickelte sich in den Folgejahrzehnten ein deutscher „Jugendkult" (28), der eng geknüpft war an den Wunsch nach einem ‚neuen Menschen' (ebd.). Dieser ‚neue Mensch' „sollte den Aufbruch zu neuen geistigen Ufern in die Wege leiten und eine Verjüngung von Staat und Gesellschaft herbeiführen" (ebd., 27f.), und so die deutsche Nation zum ‚Platz an der Sonne' zu führen (ebd.). Paula Diehl konstatiert in diesem Zusammenhang, dass die Moderne wegen ihrer breiten Krisenerfahrung durch „Industrialisierung, Urbanisierung, neuen Technologien [und] neue[n] Medien" (2007, 159) nach einer Strategie der Kontingenzbewältigung suchte und im Bild des ‚neuen Menschen' fand (174). So habe besonders später der Nationalsozialismus das Bild des ‚Ariers' als einen ordnungsstiftenden, „krisenfesten Ort, der die rassistische Utopie eines kontingenzfreien Körpers visualisierte", konstruiert und konnte so als Projektionsfläche für die politische Vision der NS-Propaganda dienen (ebd.).[6]

[6] Eine Ähnliche Begründung legt Gunter Gebauer auch im Kontext der Faszination für den Sport zu Beginn des 20. Jahrhunderts dar: So habe der Sieger durch das sich um ihn herumgebaute Wettkampfsystem die Fähigkeit „die Welt zu ordnen" (2007, 205) und finde deshalb einen so hohen Anklang in der krisenhaften

Im Zuge des sich anbahnenden Jugendkults wurden Heimat- und Geschichts- oder auch Volkskulturvereine gegründet, darunter auch die Jugendbewegung der *Wandervögel* – entstanden im Jahr 1896 –, die sich nicht selten auch eines völkischen Nationalismus bedienten (Reulecke 2014, 31). Der propagierte, obligatorische Einsatz der Jugend für das ‚Vaterland' und eine allgemeine Diffamierung von marginalisierten Minderheiten in Form von Begriffsverwendungen wie der „Verweiblichung" (32), „Syphilisation" (ebd.) oder „rassische[n] Überfremdung" (ebd.) der deutschen Gesellschaft, legte hier schon die Grundbausteine für die nationalistische Propaganda des ersten Weltkriegs (ebd.).

Aus dem Kreis der *Wandervögel* stammende Studenten gründeten vor allem in den 1910er Jahren weitere Gruppierungen innerhalb der Jugendbewegung wie die *Akademischen Freischaren* oder die *Freideutsche Jugend* (Reulecke 2014, 33). So organisierte die *Freideutsche Jugend*[7] beispielsweise das „Gegenfest" zu der 1913 stattfindenden Jahrhundertfeier der Völkerschlacht bei Leipzig und dem 25. Jahrestag des Regierungsantritts Kaiser Wilhelms II. (Mogge/Reulecke 1988, 36). Auf dem Hohen Meißner, ein Bergrücken östlich von Kassel, fand das Meißnerfest statt, „fern vom Trubel der offiziellen Veranstaltungen" (Reulecke 2014, 37) und „der zu erwartenden ‚patriotischen Selbstbeweihräucherung' in Leipzig" (ebd.). Das Meißnerfest wurde von der Öffentlichkeit verschieden beurteilt und sogar vom Bayrischen Landtag besprochen, der der *Freideutschen Jugend* „unpatriotisches Verhalten, Kirchenfeindlichkeit und Unsittlichkeit" (ebd., 39) vorwarf.

Auf die Niederlage des Ersten Weltkriegs reagierten viele dieser jugendlichen Bewegungen mit einer Flucht in andere, militärischere Verbände wie etwa den Freikorps, die die „Kameradie des Männerbundes" (42), die die Jugendverbände zuvor schon propagiert hatten, weiterführten (ebd.). Der Versuch einer Schuldzuweisung der jungen Generation für den gesellschaftlichen Missstand nach Kriegsende führte zu einer Abrechnung mit der Vätergeneration (ebd.). Diese junge Revolution, die sich gegen die Alten beziehungsweise gegen das Bestehende richtete, findet sich auch im Drama des Expressionismus im Bild des Sohnes (Hüppauf 1983, 61).

Zeit um 1900 (ebd.). Thomas Koebner stellt ebenfalls fest, dass der Sport als „zweckfreier Konflikt" neue Maximen des Lebens bereitstellte und zum Vorbild des Dramas ab Mitte der 1920er Jahre würde (1974, 36).

[7] Die *Freideutsche Jugend* entstand im Zusammenhang mit dem Meißnerfest. Zuvor hatte die *Deutsche Akademische Freischar* in einem Rundschreiben an andere Jugendgemeinschaften zu einer gemeinsamen Gedenkfeier aufgerufen, woraufhin sich am 5. und 6. Juli 1913 die Delegierten der Verbände für die Erarbeitung eines Programms und zu Verteilung der Ämter trafen. Daraus ergab sich die *Arbeitsgemeinschaft Freideutsche Jugend* (Mogge/Reulecke 1988, 44).

So wurde sich nicht selten an dem Bild des „Sprößlings aus ‚gutem Hause', der gerade seine Gymnasial- und Studienjahre absolviert und sich dabei nicht so frei entfalten kann, wie er ursprünglich gehofft hatte" (Hamann/Hermand 1975, 18), bedient. Dass dieser Generationskonflikt in das Drama eingeschrieben wurde, war an sich nichts Neues: So hatten auch schon literarische Strömungen wie der Sturm und Drang oder Epochen wie der Naturalismus die Differenzen zwischen Söhnen – und Töchtern – und deren Vätern thematisiert (ebd.). Das expressionistische Drama sah jedoch die Motive für diesen Bruch mit der Vätergeneration im Spannungsfeld der zeitgenössischen philosophischen Erkenntnisse vor allem in „überindividuelle[n] Faktoren wie Kastrationsangst, ödipale Bindung an die Mutter oder Vatermordgelüste" (19) begründet (ebd.).

Autoren wie Walter Hasenclever, Fritz von Unruh, Hanns Johst oder Arnolt Bronnen gehören dieser Autorenschaft an, die sich in ihren dramatischen Werken gegen die väterliche Generation auflehnten (Aspetsberger 1997, 114). Sowohl in Hasenclevers Drama *Der Sohn* (1914) als auch in Bronnens Drama *Vatermord* (1920) drohen die Söhne ihren Vätern Gewalt an und sorgen dadurch – direkt oder indirekt – für den Tod der Väter (Thomson 1983, 203). Beide Dramen zeichnen sich durch die expressionistische Sprache im Sinne von „stürmischer Emotion und rhetorischer Selbstbehauptung der jungen Täter" (ebd.) aus und können als „Akte der Selbstbefreiung im gesellschaftlichen, psychologischen und existenziellen Sinne" (ebd.) gelesen werden. Wie Nóra Szekendi feststellt, wird die Jugend dem Alter gegenübergestellt, wobei Alter für das Eingesperrtsein, für das Starre stehe, während sich die Jugend durch Freiheit und Dynamik auszeichne (1996, 262). So findet sich beispielsweise bei Bertolt Brecht und Bronnen jeweils der „steife Hut", getragen von den Vätern, der die Steifheit und den Konservativismus der ‚alten' Generation symbolisieren sollte (Baureithel 1998, 89).

Eng an die Ablehnung des Vaters durch den Sohn ist die Liebe zur Mutter geknüpft, indem ödipale Beziehungsstrukturen zwischen Sohn und Mutter thematisiert werden (Thomson 1983, 203). In Arnolt Bronnens *Vatermord* kann die Wohnung der Eltern zu einem semiotischen Raum umgedeutet werden, der symbolisch für den Mutterleib steht, welcher von „dem in die Mutter eindringenden Penis des Vaters" (Aspetsberger 1997, 135) bedroht wird. Bronnen, aber auch andere Autoren, verbinden diese Mutter-Figur mit dem Ideal eines Deutschlands, einer ‚Nation', welches sich durch seine „Reinheit" (137) auszeichnet und einerseits zu schützen gilt (ebd.), andererseits auch allegorisch für einen Erneuerungsbedarf steht (Borchers 2001, 247). Durch die Beschreibung der weiblichen

Figuren, begehrt von den jungen Protagonisten – sei es in Form der Mutter in *Vatermord* oder der Industriellentochter Gien in Bronnens *Recht auf Jugend* – als „Kristall eines Volkes“, wird nochmal mehr der Wunsch nach einer ‚reinen‘ Nation geäußert (Aspetsberger 1997, 139). Dieser Wunsch nach der Konstitution einer neuen Nation und dem Abrechnen mit der Vätergeneration lässt sich also problemlos an die realpolitischen Begehren der zeitgenössischen Jugendbewegungen zurückkoppeln. Die jugendlichen Protagonisten der Dramen des Expressionismus werden zum Sinnbild des Ausbruchs aus der „kleinbürgerlichen Enge“, die „in eine ungewisse Zukunft“ aufbrechen, die sie zu gestalten gedenken (Borchers 2001, 247).

Inwiefern diese Konstitution einer ‚Nation‘ im expressionistischen Drama weitere Beachtung erfährt und wie diese mit der Faszination für Messianismus und Heroismus im Theater Anfang des 20. Jahrhunderts zusammenhängt, soll im folgenden Kapitel näher betrachtet werden.

3.3 Nationalismus und Heroismus

Der Begriff der ‚Nation‘ – nach Frank D. Wagner auch zu finden in den Synonymen ‚Reich‘ oder ‚Deutschland‘ – erlangt in expressionistischen Werken eine neue Bedeutungsebene: Sie wird von Autoren wie Arnolt Bronnen mythisch aufgeladen (2015, 100) und verlebendigt, indem sie als hungerndes, kämpfendes und energetisches Subjekt beschrieben wird (102). Von den Autoren wird ein Deutschland, eine Nation, herbeigesehnt, das sich durch Gesundheit und ‚Reinheit‘ auszeichnet (104). Seine Grenzen werden als nicht-abgeschlossen erträumt, die es konstant zu erweitern gilt (103). So ist eine klare Semantisierung von Raum und Grenze in der expressionistischen Dramatik zu erkennen. Hier sei nochmals auf Wagner hingewiesen, der konstatiert, dass sich sowohl die „alten Alldeutschen“ als auch die junge konservative Generation eine Zukunft in Richtung des asiatischen Kontinents erhoffte (104). Der Westen sei als verbautes Gebiet für diese Zukunftsvisionen verschlossen, sodass hoffnungsvoll „der Weg nach Osten“ (ebd.) bestritten werden sollte (ebd.). Dass diese Fantasie von neuen Siedlungsräumen im Osten auch Teil des politischen Tagesgeschäfts der Weimarer Republik war, zeigt auch die Auseinandersetzung Adolf Hitlers mit potenziellen Siedlungsräumen. So schrieb er in *Mein Kampf* 1925: „Wir stoppen den ewigen Germanenzug nach dem Süden und Westen Europas und weisen den Blick nach Land im Osten“ (zitiert nach Wagner 2015, 104).

Durch den Verlust der beiden „Ostmarken des Reiches“ (Zehnpfennig 2018, 78), also die von Preußen annektierten Gebiete Posen und Westpreußen, die auf Grund der Vereinbarungen des Versailler Vertrags 1919 wieder an Polen gingen, steht die „Ostkolonisation“ in „deutscher Tradition“ (ebd.). Als ehemaliges deutsches Gebiet, galt es diese zurückzuerobern und das ‚Reich‘ weiter auszudehnen. (ebd.).

Die ‚Nation‘ als ein erdachtes, fast utopisches Konzept, wie es von den Expressionisten und später von den Nationalsozialist*innen imaginiert wird, stellt Benedict Anderson in seinen Untersuchungen *Die Erfindung der Nation* von 1988 dar. Er definiert die ‚Nation‘ als „eine vorgestellte politische Gemeinschaft – vorgestellt als begrenzt […]“ (15). Trotz dem Bewusstsein der Mitglieder der ‚Nation‘, dass sie niemals alle anderen Mitglieder treffen oder kennen werden, entstehe ein kollektives Bild von Gemeinschaft unter den Mitgliedern dieser ‚Nation‘, weshalb Anderson von „vorgestellt“ spricht (15). Begrenzt sei sie deshalb, weil sie niemals mit der „Menschheit“ (16) gleichgesetzt werden würde, da sie sich von anderen Nationen abzusetzen versuche (ebd.). In seinen Untersuchungen grenzt Anderson außerdem den Begriff des Nationalismus von dem des Rassismus ab. Während der Nationalismus sich „historisch-schicksalhaften Begriffen“ (150) bediene, träume der Rassismus „von immerwährenden Verunreinigungen“ (ebd.). So seien die Ideologien – der Ursprung des Rassismus – als Fantasien der „*Klasse*“ (150, Herv. i. Orig.) und nicht der Nation zu verstehen (ebd.). Rassismen seien von immerwährenden, tradierten Generalisierungen geprägt: „[…] Juden, […], sind auf ewig Juden – ganz gleich, welchen Paß sie besitzen oder welche Sprache sie sprechen und schreiben“ (150). Der Nationalismus hingegen entstehe aus und gegen die „großen kulturellen Systeme[…], die ihm vorausgegangen“ (20) seien (ebd.).

Gerade der Nationalismus, der auch die expressionistische Dramatik beeinflusst, lässt sich auf diese Theorien Andersons beziehen. Sie ist geprägt von der „Konfrontierung von Alltag und ideellem Anspruch des Menschen“ (Kändler 1970, 48) und lässt sich so als einen Nationalismus im Sinne Andersons ‚gegen‘ die bestehenden kulturellen Systeme verstehen. Die Helden der Dramentexte müssen sich gegen die unterwerfende Gesellschaft stellen und proklamieren ein „eigenes Gesetz, das zum Gesetz der Gattung Mensch erklärt wird“ (51) und wenden sich dadurch ab von der eigentlichen Realität hin zu einer selbst verfassten Utopie (ebd.). Die Absage an die bestehenden Ordnungen beinhaltet gleichzeitig den Wunsch nach der „Herstellung menschenwürdiger Zustände im gesellschaftlichen Leben“ (53).

Dieser Wunsch nach einem neuen Zeitalter ist im Expressionismus eng verbunden mit dem „Glauben an die Erlösung“ (Szekendi 1996, 265) durch den Messias in der Figur eines jugendlichen Protagonisten (ebd.). Dieser erfährt in der expressionistischen Dramatik eine von der biblischen Figur des Messias abweichende Gestaltung. [8] Denn er stellt die „negative[…]“ (267) Version des biblischen Messias dar, indem er als von sich selbst auserwählter Erlöser vor allem die Ideen von Gewalt und Hass befeuert, um am Ende sich selbst befreien zu können (ebd.). Der Held des expressionistischen Dramas lebt in ungezügeltem Subjektivismus und wird von den naturalistischen Determinanten „Milieu, Vererbung [und] Triebgebundenheit“ (Kändler 1970, 51) befreit.

Ein weiterer Punkt im Zusammenhang mit dem Messianismus ist das Aufleben des Heldenmythos um die Jahrhundertwende. Antike und germanische Vorlagen wurden ab dem 19. Jahrhundert wieder vermehrt rezipiert und fanden Anklang in Politik, Kunst sowie in der Wissenschaft (Behrenbeck 1996, 45). [9] Diese Mythen sollten ordnungs- und sinnstiftend in einer Zeit fungieren, der es durch die Säkularisierung an einer „Glaubensgemeinschaft“ (ebd.) fehlte (ebd.). Sabine Behrenbeck stellt die These auf, dass mithilfe des „Rückgriffs auf eine mythische Vergangenheit […] über alle sozialen Gegensätze der modernen Massengesellschaft hinweg Gemeinsamkeit“ (46) geschaffen werden sollte (ebd.). Peter W. Marx erörtert in *Macht|Spiele* in Anlehnung an die Thesen Klaus Theweleits außerdem, dass sich beispielsweise in der Auseinandersetzung des Theaterregisseurs Saladin Schmitt mit dem Heldentum eine „klare politische Botschaft“ (2020, 59) zu finden sei, da sich in der „Sehnsucht nach ‚Größe‘ und ‚Schauer einflößende[n] Mächte[n]“ (ebd.) die Abkehr des Helden gleichzeitig auch als eine Abkehr von der Republik zu verstehen sei (ebd.). Es lassen sich dementsprechend Übereinstimmungen zwischen dem Wunsch nach einer neuen ‚Nation‘ und der Faszination für den Heroismus konstatiert werden, die sich in der Abkehr von den bestehenden Systemen zentrieren.

---

[8] Im neuen Testament wird der Messias als derjenige beschrieben, der „uns alles verkündigen“ wird und erhält somit die Verantwortung nicht nur sich selbst sondern auch andere zu befreien (Die Bibel, Joh. 4,25, EÜ).

[9] Da sich hinter dem Begriff ‚Mythos‘ eine umfassende Auseinandersetzung in den Literaturwissenschaften versteckt (siehe beispielsweise den zweiten Band *Das mythische Denken* von Ernst Cassierers *Philosophie der symbolischen Formen* von 1925) soll an dieser Stelle nur kurz eine kleine Begriffserklärung folgen: Sabine Behrenbeck nutzt in ihrem Aufsatz *Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistisch Mythen, Riten und Symbole 1923 bis 1945* von 1996 den Begriff des ‚Mythos‘, um „Bestandteile eines bestimmten kulturellen bzw. religiösen Symbolsystems, das von Veränderungen im Sozialgefüge beeinflußt ist“ zu beschreiben (1996, 40). Da sich folgender Textabschnitt auf Behrenbecks Text bezieht, wird auch ihr ‚Mythos‘-Begriff übernommen.

Die Auseinandersetzung expressionistischer Autoren mit dem Heroismus kann jedoch nicht als eine einheitliche Bewegung beschrieben werden. Auf der einen Seite wurde in Anlehnung an die futuristische Manier Filippo Tommaso Marinettis die Vergangenheit und somit die Antike bewusst ignoriert (Göhler 2012, 451). Auf der anderen Seite wurde bei den jungen beziehungsweise jugendlichen Autoren eine Antike-Begeisterung durch *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums* (1838–1840) von Gustav Schwab ausgelöst (300). Dessen Jugendliteratur sorgte für eine „Popularisierung" (ebd.) eines glatten und trivialen Bilds der Antike (ebd.). Zwischen der Ablehnung oder der Begeisterung der expressionistischen Autoren findet sich aber auch eine breite Autorenschaft, die sich durch ihre Reflexion der „unkritischen Klassik-Verehrung" (452) auszeichnet (ebd.).

In ihren Texten beriefen sich die expressionistischen Autoren sowohl auf mythische als auch reale Helden der Vergangenheit: Klabund verband beispielsweise den Stoff aus dem *Gilgamesch*-Epos mit seinem Gedicht *Tod des Adonis* (404) und auch Albert Ehrenstein ließ die Unterweltfahrt des Odysseus in sein Gedicht *Tod des Elpenor* einfließen (438). Georg Heym macht den Feldzug der Athener nach Sizilien 415-413 v. Chr. zum Thema der ersten beide Akte seines Dramas *Der Feldzug nach Sizilien* von 1908 (300). Antike Stoffe werden durch Stücke wie Walter Hasenclevers *Antigone* (1919), Hans Henny Jahnns *Medea* (1926) oder Franz Werfels *Troerinnen* (1915) auf die Theaterbühnen der 1910er und 20er Jahre gebracht (458). Auch die expressionistische Programmatik bedient sich antiken Bildern: Ernst Bloch fordert in *Geist der Utopie* (1918) einen „Alexanderzug" (81) und eine „Ausweitung nach Osten" (79).

Besonders diese Figur des Alexanders des Großen erfährt bei den expressionistischen Autoren eine breite Rezeption: Der Protagonist Dr. Bucephalus der Erzählung *Der neue Advokat* (1920) von Franz Kafka wird als das „Steitroß Alexanders von Macedonien" bezeichnet (292) und schon im Roman Klabunds *Pjotr* von 1900 soll der Erzieher dem russischen Zaren Peter I. „von Hannibal, von Cäsar, von Alexander dem Großen erzählen" (399).

Wie bereits gezeigt wurde, spielt Gewalt eine große Rolle in der Konstitution der Figur des Messias oder des Helden im Drama des Expressionismus. Auffällig ist ebenfalls, dass es sich in den meisten Fällen der literarischen Texte des Expressionismus um männliche Protagonisten handelt. Wie genau Männlichkeit und die Selbstbehauptung der Protagonisten in der expressionistischen Dramatik thematisiert werden und in

welchem Verhältnis sie mit den Sujets der jugendlichen Revolution und dem Heroismus stehen, soll im nächsten Kapitel näher erörtert werden.

3.4 Maskulinität und Gewalt

Das Drama Ende der 1910er Jahre ist geprägt von der Befürchtung eines „männlichen Bankrott[s]“ (Baureithel 1998, 93), hervorgerufen durch die Niederlage der älteren männlichen Generation im Ersten Weltkrieg (ebd.). Sie wird sowohl vom linken als auch vom rechten Flügel, von Männern wie von Frauen artikuliert (ebd.). Dies führt dazu, dass ein Generationskonflikt auf den Theaterbühnen ausgefochten wird, der, wie zuvor schon beschrieben wurde, auf der einen Seite zum Ablehnen der Vätergeneration führt, auf der anderen Seite aber auch ein neues Bild von Männlichkeit fordert, mit dessen Hilfe sich von den alten Verhältnisse losgesagt werden kann (ebd.).

Zwar kämpfen die Söhne in den Dramen des Expressionismus gegen die „patrizentrische Struktur“ (Kirner 1992, 63), jedoch wird deshalb nicht unweigerlich die Mutterfigur heroisiert (ebd.). Ganz im Gegenteil ist die Quintessenz der expressionistischen Stücke die Überhöhung der eigenen – jungen und männlichen – Protagonisten (ebd.). Michael Andreas Kirner begründet dies mit der Rezeption der Arbeiten des Basler Historikers Johann Jakob Bachofen (62). Durch den Terminus „Mutterrecht“ in seinem gleichnamigen Hauptwerk von 1861, habe dieser eine vorpatriarchale Zeit, in der das weibliche Geschlecht das Oberhaupt der Gesellschaft darstellte, beschrieben (20). Das matriarchale Zeitalter stelle er als „ursprüngliche Kultur“ (ebd.) dar und finde darin die Begründung der Unterwerfung der Frau, indem er sie als „nichtzivilisierbar[…]“ (26) erkläre (ebd.). Um die gesellschaftliche Entwicklung in ihrem Fortschritt nicht zu behindern, müssten also im Umkehrschluss die patriarchalen Strukturen weiterhin aufrechterhalten bleiben (ebd.). Die Rezeption der Arbeiten Bachofens rechtfertigte so nicht nur die Bewahrung patriarchaler Strukturen, sondern auch die gesellschaftliche Abwertung des weiblichen Geschlechts. So sei nach Kirner eine deutliche Dualität von Männlichkeit und Weiblichkeit im „ideologischen Klima des endenden neunzehnten Jahrhunderts“ zu erkennen, welches sich auch auf die expressionistische Dramatik auswirken sollte (62).

Im Fokus der Expressionismus-Forschung stehen, abgesehen von Else Lasker-Schüler, Claire Goll oder Emmy Hennings – die auch nur in der Lyrikforschung berücksichtigt werden –, nur wenige Autorinnen (Vollmer 2003, 39). Das liegt nicht nur

daran, dass die expressionistischen Autorinnen noch einen Hauptberuf ausführten, beziehungsweise ausführen mussten, um ihren Lebensunterhalt zahlen zu können, sondern auch an der schwierigen Publikationsmöglichkeit ihrer Werke zur Zeit des Expressionismus (40). Zwar seien Autorinnen in den expressionistischen Künstlergruppen vorhanden gewesen, jedoch hätten diese „die Rolle von Randfiguren" eingenommen (ebd.).[10] Hartmut Vollmer charakterisiert den kanonisierten Expressionismus folgendermaßen:

> Das Bild, das sich von der Bewegung des Expressionismus also überliefert hat, wird von wortgewaltigen jungen Männern dominiert, die sich oftmals, im brennenden Verlangen nach literarischer Originalität und Anerkennung, in spektakuläre Rivalitäten warfen (42).

Diese berufliche Lebensrealität von Autorinnen im Expressionismus als Randfiguren lässt sich auch auf die Frauenfiguren innerhalb der Dramen der expressionistischen Autoren übertragen. Frauenfiguren müssen der Faszination zu Technik weichen; Das Auto wird Projektionsfläche der Träume der Expressionisten (Wagner 2015, 62). Expressionistische Autoren wie Bertolt Brecht oder Arnolt Bronnen paaren in ihrem literarischen Œuvre Technikfaszination, und das Autofahren im engeren Sinne, mit Erotik, sodass beispielsweise die sexuelle Konnotation in der Beschreibung einer „Schwungachse" (64) unmöglich zu übersehen sei (ebd.). Im Sinne des futuristischen Autors Filippo Tommaso Marinetti wird die Maschine von Brecht und Bronnen als „die wirkliche Geliebte des Mannes" (66) gehandelt (ebd.).

Neben dieser Überhöhung der Technik findet gleichzeitig eine Dämonisierung von Technik statt, indem die Maschine nicht selten in Konnotation von Gewalt und Militär beschrieben wird (69). In Kombination mit dem Motiv der Jugend mischt sich auf diese Weise Brutalität in die Dramen des Expressionismus ein: Während 1912 Reinhard Sorges Protagonist in *Der Bettler* noch den Vater durch einen Giftmord erlösen will (Hamann/Hermand 1975, 19), ist das Gewaltpotential des Sohnes in Hasenclevers Drama *Der Sohn* 1914 merklich gesteigert worden. Der Vater wird von seinem Sohn mit einem Revolver bedroht und stirbt infolgedessen an einem Herzinfarkt (ebd. 94). Diese Kombination aus „Brutalität und der verfaulten Veranlagung der Jugend" (Szekendi 1996, 265) korreliert mit dem negativen Messias (ebd.), der im vorherigen Kapitel schon näher erörtert wurde. Nicht die Vernunft, sondern die Gewaltbereitschaft,

[10] An dieser Stelle sei festzuhalten, dass dieser Ausschluss von Autorinnen aus einer Künstlerszene nicht nur im Expressionismus vorgekommen ist, sondern genauso auch im Surrealismus in den 1920er Jahren zu beobachten ist, wo Frauen von der Gründung an als gleichberechtigte Künstlerinnen abgelehnt wurden (Lange 2005, 128).

beziehungsweise Anti-Vernunft des Protagonisten steht im Vordergrund der Dramen (ebd.).

Auch wenn sich einige expressionistische Dramatiker wie beispielsweise Ludwig Rubiner mit den *Gewaltlosen* (1920) für einen Pazifismus aussprachen (Hamann/Hermand 1975, 35), wird das Thema der Revolution, die zeitgleich gefordert wird, begleitet von aufmarschierenden Menschenmengen „mit Kruzifixen und roten Fahnen" (40) und der Figur des Verkünders, der zur Verbrüderung aufruft, um aus den gesellschaftlichen, noch vorhandenen wilhelminischen Strukturen in der Weimarer Republik auszureißen (ebd.).

Im gleichen Zuge lässt sich eine Selbstbestätigung der eigenen Männlichkeit wiederfinden. Die Verbrüderung geschieht, wie es das Wort schon erahnen lässt, nur unter den männlichen Figuren, weibliche Figuren seien der Revolution nicht gewappnet: Diese hätten nach Bogner durch ihre Fähigkeit Kinder zu gebären „eine viel größere Affinität zu ihren natürlichen Wurzeln und Kräften" (Bogner 2009, 68) in sich und werden dementsprechend als abhängig von ihrem Geschlechtstrieb dargestellt (ebd.).

Im Zusammenhang mit dem ‚weiblichen Geschlechtstrieb' ist ironischerweise festzustellen, dass die expressionistischen Autoren nicht selten mit Phallussymbolen arbeiten, die auf diese Weise die männliche Dominanz noch expliziter demonstrieren. Die Loch-grabenden „*Massendränge der Jugend*" in Bronnens *Die Geburt der Jugend* (1922) interpretiert Friedbert Aspetsberger beispielsweise „als Rückkehrwunsch in den Mutterleib und als phallische[n] Selbstbehauptungswunsch" (1997, 117). Auch hier findet sich die Verknüpfung von Erotik und Bedrohung, beziehungsweise Gewalt, die oben in Bezug auf die Technikfaszination schon beschrieben wurde.

Im Freud'schen Sinne wird die Abgrenzung der männlichen Figuren zu den weiblichen Figuren, welche ohne Phallus folgerichtig auch ohne Macht ausgestattet sein müssen (Leipelt-Tsai 2008, 101), symbolisch durch diese Phallussymbole veranschaulicht und schließt an die These Kirners eines deutlich erkennbaren Dualismus zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit auf den expressionistischen Bühnen an.

Es lässt sich also in den Dramen des Expressionismus im Sinne von Martin Lücke ein System von „hegemonialer Männlichkeit" (Lücke 2008, 38) [11] ausmachen, das sich

[11] Das Konzept der „Hegemonialen Männlichkeit" geht auf den australischen Soziologen und Erziehungswissenschaftlers Robert W. Connell zurück, der durch sein Hauptwerk *Gender and Power* (1987) zur Grundlage der Männlichkeitsgeschichte geworden ist (Lücke 2008, 38). Martin Lücke trifft seine Aussagen über Männlichkeitskonzepte in der Weimarer Republik ebenfalls auf der Basis der Forschung

durch eine Abgrenzung von Weiblichkeit oder weiblich besetzten Eigenschaften als auch durch die Unterdrückung von nicht-heteronormativen Männlichkeitsbildern auszeichnet (39f.). So wird zwar die Kameradschaft in der jugendlichen Revolution geduldet und sogar propagiert, Homosexualität aber deutlich als negatives Verhalten verstanden. Die Beziehungen zwischen zwei männlichen Figuren präsupponieren immer eine „ungehemmte[…] Destruktivität" (Borchers 2001, 260) und „eine letztliche Unmöglichkeit des Zueinanderfindens" (ebd.) auch wenn es sich ‚nur' um eine „gegenseitige erotische Spannung" (ebd.) der männlichen Figuren innerhalb eines Stückes handelt, die auf homosexuelle Liebe schließen lassen könnte (ebd.).

Zusammenfassend steht also ein junger, gewaltbereiter, männlicher Revolutionär im Fokus des expressionistischen Dramas, der sich von der Vätergeneration versucht loszusagen. Er muss in dieser Rolle seine eigene Männlichkeit bestätigen und dabei sämtliche weibliche Figuren in seinem Umfeld für nichtig erklären muss. Dieser Männlichkeits-Typus ist maßgeblich von den gesellschaftspolitischen, philosophischen als auch theaterrevolutionären Umbrüchen um die Jahrhundertwende geprägt, wie in den letzten Kapiteln gezeigt wurde. Im Folgenden soll die Rolle des expressionistischen Autors Arnolt Bronnen, der an einigen Stellen schon erwähnt wurde, innerhalb des Expressionismus näher erläutert werden und seine Übereinstimmungen mit dem ideologischen Horizont der Weimarer Republik nachgezeichnet werden.

4. Politische Uneindeutigkeit des Expressionismus und Arnolt Bronnens

Um die Werke Arnolt Bronnens auf politische oder gesellschaftliche Einflüsse untersuchen zu können, muss vorab geklärt werden, ob zur Zeit des Expressionismus überhaupt eine einheitliche politische oder ideologische Linie zu erkennen ist. In der Forschungsliteratur gilt der Expressionismus als eine Strömung, die sich nicht einheitlich darstellen lässt. Der deutsche Schriftsteller Werner Ilberg schreibt beispielsweise 1938 in *Die beiden Seiten des Expressionismus* rückblickend: „Er [Der Expressionismus] wollte etwas; was, war ihm nicht klar. Es musste etwas Neues kommen; was, war nicht vorauszusehen" (167). Er beschreibt ihn weiter als den „Punkt, an dem sich der Weg gabelt" (168) und erklärt, dass sich die Autoren von der Strömung des Expressionismus aus entweder in Richtung der faschistischen, er nennt Gottfried Benn als Beispiel, oder der sozialistisch-kommunistischen Weltanschauung gewendet hätten (ebd.). Die Gründe

---

von Connell, was hier nur am Rande hinzugefügt werden sollte, um eine eindeutige Begriffsdifferenzierung zu ermöglichen.

für diese politische Uneindeutigkeit liegen laut Ilberg an den unterschiedlichen, teils politisch entgegengesetzten, Meinungen, die sich im Expressionismus zusammenfanden (169). Der revolutionäre Charakter, als gemeinsamer Nenner dieser politischen Parteien, hätte sich ab 1923 als ein „fortschrittliche[s] Dekorum" (171) der faschistischen Propaganda erwiesen, das jedoch mit dem Machtantritt Hitlers aufgrund seines Anti-Konservativismus nicht mehr tragbar gewesen sei und deshalb ‚entartet' werden musste (ebd.). Werner Ilberg nimmt mit diesem Text an der international geführten Expressionismus-Debatte zwischen den Jahren 1937 und 1938 teil (Delabar 2010, 129). Ausgangspunkt für diese Debatte war der Aufsatz *Größe und Verfall des Expressionismus* (1934) des Philosophen und Literaturwissenschaftlers Georg Lukács, in dem dieser die ideologische Vorbereitung des Faschismus durch den Expressionismus konstatierte (Krause 2015, 48). Auf der Seite der Befürworter Lukács' wird der Expressionismus als Ideologie verstanden, also

> als ein Denksystem, das die Realität so verzerrt, dass die faktischen Widersprüche der sozialen Verhältnisse zu den Normen, die zu ihrer Rechtfertigung in Anspruch genommen werden, nicht mehr erkennbar sind (ebd., 49).

Durch die Erhöhung des ‚Individuums' und der gleichzeitigen Absage an eine objektive Darstellung der Realität, seien die Expressionisten auf diesem Wege dazu geneigt die zeitgenössischen Probleme des Kapitalismus zu verneinen (ebd., 49f.). Frank Krause konstatiert, dass zur Zeit der Lukács'schen Kritik am Expressionismus der Kapitalismus in den Faschismus zu enden gedroht habe, und deshalb die expressionistische Ideologie unweigerlich der faschistischen Denkweise zugearbeitet habe (ebd., 49). Der Philosoph Ernst Bloch oder auch Bertolt Brecht verteidigten den Expressionismus gegen die Anschuldigen Lukács', indem sie die nicht-realistische Ausdrucksweise als eine Aufforderung an die Rezipient*innen zur Reflexion der Realität interpretierten (ebd., 51f.).

Dass der Expressionismus nicht einfach als eine einheitliche Strömung zu begreifen ist, zeigte sich auch in der Forschungsliteratur, die ab 1975 basierend auf der Arbeit von Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper vorschlug, eher nach epochenspezifischen Themen und Motiven zu suchen, anstelle die Strömung mithilfe der politischen Einstellungen der Autor*innen zu definieren (ebd., 54).

Die Uneinigkeit unter den expressionistischen Autoren findet sich auch in der Aufteilung der Strömung in den Expressionismus und den „schwarzen Expressionismus" wieder (Rühle 2007, 429). Die Autoren des schwarzen Expressionismus lehnten die

Denkweise der frühen expressionistischen Autoren ab und schrieben gerade aus dieser Ablehnung heraus (Schürer 1974, 48). Sie schmückten noch mit den gleichen sprachlichen Mitteln des frühen Expressionismus ihre Dramen, legten diese aber ideologisch gegenläufig an (58). An die Stelle von Themen wie Liebe oder Kameradschaft traten Gewalt und Brutalität (ebd.). Günther Rühle spricht auch von einer „Umkehrung des idealistischen Bildes vom Menschen" (2007, 429), weg von einem vernunftbasierten Individualismus hin zu einem affektgesteuerten Radikalismus (430).

Zu diesen Autoren des schwarzen Expressionismus gehören unter anderem Bertolt Brecht und Arnolt Bronnen (Schürer 1974, 48). Arnolt Bronnen wurde lange Zeit in der Forschungsliteratur ‚vergessen', was mitunter an seiner Nähe zum Nationalsozialismus liegen könnte (Szekendi 1996, 257). Dort wo er auftaucht, wird er beispielsweise als „eine der seltsamsten, opportunistischsten und moralisch fragwürdigsten literarischen Existenzen" (Kaas 1980, 136) des 20. Jahrhunderts beschrieben. Wie Szekendi jedoch erklärt, handelt es sich bei Arnolt Bronnen um einen Spezialfall, der nicht unbedingt als Opportunismus ausgelegt werden muss: Während sich die Dramatiker des Expressionismus entweder für den Faschismus oder dem Sozialismus beziehungsweise Kommunismus zuwandten, habe Arnolt Bronnen nie die expressionistische Gedankenwelt verlassen (1996, 259f.).

Diese These soll in den folgenden Kapiteln näher erörtert werden. Zu untersuchen ist, ob und inwiefern sich Arnolt Bronnen den expressionistischen Themen annahm, und inwiefern er diese im Laufe seiner dramatischen Karriere auf das politische Spannungsfeld der 1910er- und 1920er anpasste. Als Gegenbeispiel zu der dramatischen Karriere Bronnens und seiner Nähe zum Nationalsozialismus wird in einem ersten Schritt die Freundschaft zu Bertolt Brecht in den Blick genommen, um so entscheiden zu können, ob es sich bei Bronnen um einen Einzelfall handelt und wirklich von einem Opportunisten gesprochen werden kann.

5. Arnolt Bronnen: Ein Einzelfall im Expressionismus?

Wenn in der Forschungsliteratur über Arnolt Bronnen, auch bezeichnet als das „'enfant terrible' des Expressionismus" (Hamann/Hermand 1975, 51), geschrieben wird, ist eine Untersuchung der Werke Bertolt Brechts nicht fern. Das liegt nicht zuletzt an deren Freundschaft zu Beginn der 1920er Jahre und ihrer Zusammenarbeit auf den Theaterbühnen und im Bereich des Films (Baureithel 1998, 93f.). Und genau wie bei

Bronnen liegen die Wurzeln des dramatischen Werks Bertolt Brechts im Expressionismus (Brenner 2011, 220).

Bronnen und Brecht, die beide zu diesem Zeitpunkt noch am Beginn ihrer Karriere stehen, lernen sich 1921 in Berlin kennen (Wagner 2015, 13). Sie werden 1922 – durch die Inszenierungen von Bronnens *Vatermord* und Brechts *Trommeln in der Nacht* – zum „Geheimtip [sic!] des Theaterjahrs" (Baureithel 1998, 93). Sie verbindet der Wunsch nach neuen Theaterformen (ebd.). Um sich jedoch einen Namen auf den Theaterbühnen der Weimarer Republik machen zu können, sorgen sie mithilfe von auffälliger Polemik dafür, gehört zu werden (ebd.). Beide kritisieren die alte Theatertradition: Bronnen beklagt die Arbeitssituation junger Schriftsteller, Brecht beschwert sich über die Kommerzialisierung des zeitgenössischen Theaterbetriebs (94). Zusammen arbeiten sie an der Inszenierung von *Vatermord*. Zwar scheitert diese Zusammenarbeit, sodass das Stück im Endeffekt nicht unter der Regie Brechts, sondern unter Berthold Viertel uraufgeführt wird, wenden sich aber umgehend einem neuen Projekt, einem Film-Exposé, zu (ebd.). Dieses Filmprojekt unter dem Titel *Robinsonade auf Assuncion* sollte die klassische Robinsonade in das Zeitalter der Maschinen verlagern und beschreibt in expressionistischer Manier den Überlebenskampf des Protagonisten (Wagner 2015, 17).

Sowohl Brecht als auch Bronnen versuchen durch die Helden ihrer Dramentexte „die Aporien des bürgerlichen Individualismus' hinter sich zu lassen" (Baureithel 1998, 98). Beide zeichnen das Bild des Heroen, der sich durch seinen Individualismus von der Masse abzuspalten versucht (ebd.). Nach Ulrike Baureithel ähneln sich beispielweise Bronnens *Ostpolzug* und Brechts *Mann ist Mann* (1926) in den „Erneuerungs-, Läuterungs- und Selbstopfer-Figuren", die dort gezeichnet werden, und unterscheiden sich nur in der rhetorischen Ausmalung. Bronnen biete die „heroischere" und Brecht die „lakonischere" Version an (103).

Sowohl Brechts als auch Bronnens frühe Werke zeichnen sich durch einen eingeschriebenen expressionistischen Vitalismus aus, der sich in der Idealisierung der körperlichen Kräfte des Individuums oder auch in der euphorischen Rhetorik der Protagonisten zeigt (Thomson 1983, 190). Auch in der konzeptuellen Dramengestaltung ähneln sich Brecht und Bronnen. Der Zeitgenosse und deutsche Regisseur Herbert Jhering stellte nach Koebner fest, dass sich die Sprache der beiden besonders dadurch von anderen Schriftsteller*innen der Zeit unterscheide, dass nicht die Dialoge der Figuren die Zuschauer*innen durch die Handlung führten, sondern mithilfe von Kommentartexten „Orts-, Zeit- und Handlungskoordinaten" veranschaulichten (1974, 42).

Zusammen wohnten die beiden Schriftsteller Hitler-Reden im Frühjahr 1923 in München bei und ließen diese auf unterschiedliche Weise auf sich wirken (Wagner 2015, 21). Bronnen konnte gerade dem Nationalismus der Hitler-Reden nach eigener Aussage wegen der zeitgleichen Okkupation des Ruhrgebiets durch die französischen Truppen viel abgewinnen (Bronnen 1976, 114).[12] Laut Bronnen interessierten sich beide Schriftsteller jedoch besonders für „das Spektakuläre, die Massenregie und die Massenauftritte des Hitler-Klüngels" (ebd.).

An dieser kurzen Veranschaulichung der Zusammenarbeit von Bronnen und Brecht ist schon zu erkennen, dass nicht automatisch die Hinwendung zu expressionistischer Programmatik beziehungsweise der zeitgenössischen Rhetorik in den Faschismus führen muss. Bertolt Brecht wendet sich ab 1928 dem Marxismus zu und verarbeitet diesen konsequent in seinen Dramen (Brenner 2011, 242). Es stellt sich hier also eher die Frage, ob Bronnens Hinwendung zum Faschismus nicht eher dem Umstand geschuldet ist, dass er sich nicht weiterentwickelte, sondern einfach der expressionistischen Methodik ‚treu' geblieben ist.

Die Freundschaft der beiden zerbrach nicht an einer politischen Meinungsverschiedenheit, sondern an der Beziehung zwischen Brecht und Helene Weigel (Wagner 2015, 32).[13] Friedbert Aspetsberger stellt fest, dass Bronnen nach dieser Trennung besonders „ideologisierbar und politisierbar" gewesen sei (Aspetsberger 1995, 275). Inwiefern sich also Ideologien oder nicht vielleicht eher zeitgenössische politische und gesellschaftliche Motive in Bronnens Werk wiederfinden, soll im Folgenden an dem oben schon erwähnten Drama *Ostpolzug* von 1926 näher erläutert werden.

5.1 Übereinstimmungen von Arnolt Bronnens *Ostpolzug* mit der expressionistischen Motivik

Das Einpersonenstück *Ostpolzug* von Arnolt Bronnen wurde am 29.01.1926 im Staatlichen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt in Berlin unter der Regie von Leopold Jeßner uraufgeführt (Bronnen 1989, 306). Robert Herlth und Walter Röhrig waren für die Bühnengestaltung zuständig und Fritz Kortner spielte die Doppelrolle des Alexanders

[12] Mit der Ruhr-Besetzung befasste sich Bronnen auch in dem Drama *Rheinische Rebellen*, das 1925 uraufgeführt wird und in dem er die politischen Unruhen künstlerisch verarbeitete (Aspetsberger 1995, 274).

[13] Brecht verzichtet auch nach Bronnens Hinwendung zum Nationalsozialismus darauf, negativ über diesen zu sprechen und Bronnen sucht später wieder Kontakt zu seinem alten Freund (Wagner 2015, 32). Frank Wagner hält außerdem fest, dass eine homoerotische Komponente zwischen den beiden unverkennbar gewesen sei (ebd.).

(ebd.). In neun Szenen wird abwechselnd die Reise eines antiken Alexanders – angelehnt an die Person Alexander der Große – und eines modernen Alexanders, einem „kleine[n], unbekannte[n] Forscher von heute“ (Bronnen 1954, 145) dargestellt. [14]

In der Forschungsliteratur wird diskutiert, ob *Ostpolzug* als Vorform des epischen Theaters Brechts verstanden werden kann, da es durch die Dramenstruktur eine „Distanzierung und ‚Verfremdung‘ der historischen Gestalt Alexanders“ (Münch 1985, 117) bewirken könne (ebd.). Arnolt Bronnen erklärt in seiner Autobiografie *Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll*, er habe sich über die Form des epischen Dramas unter anderem deshalb schon vor der Konzeption *Ostpolzugs* Gedanken gemacht, da Kritiker seine früheren Stücke wie die *Katalaunische Schlacht* (1924) „als episches Theater schlechthin“ (1954, 144) bezeichnet hatten. Er erläutert darüber hinaus: „Denn wahre Epik kennte [sic!] nur einen Berichter. Also müßte das wahre epische Drama nur eine dramatische Person kennen“ (ebd.). Cornelia Münch stellt in diesem Zusammenhang jedoch fest, dass von der „zeitgenössischen Kritik durchweg nur das Nietzscheanische, Anarchistische und Antikollektivistische als Botschaft“ (1985, 117f.) aus *Ostpolzug* herausgelesen wurde. Unabhängig davon, welche der beiden Positionen im Endeffekt eingenommen wird, ist dennoch zu bemerken, dass sich *Ostpolzug* entweder durch die Anlehnung an Nietzsche oder anarchistische und antikollektive Gedanken oder durch die Verwendung von einer neuen Dramenstruktur durch die Orientierung an zeitgenössisch, revolutionäre Diskurse auszeichnet.

Für Münch stellt *Ostpolzug* den „Gipfelpunkt“ (188) der dramatischen Experimentierfreudigkeit Bronnens dar, die er zuvor schon in den *Exzessen* bewiesen habe (ebd.). Sie identifiziert überdies eine inhaltliche Übereinstimmung *Ostpolzugs* mit den Stücken des jungen Bronnens, wobei *Ostpolzug* den „Schlußpunkt“ der dramatischen Karriere des Autors markiere (119). So bleiben Grundthemen trotz „veränderter ‚Aufmachung‘“ (ebd.) erhalten. Friedbert Aspetsberger stimmt ihr zu und argumentiert mithilfe einer Analyse der Biografie Bronnens im Zusammenhang mit der dramatischen Produktion Bronnens, dass dieser in *Ostpolzug* „alle dramatischen biographisch-psychologischen Konstellationen“ (1995, 344) aus seinen Jugendstücken zusammengefasst habe (ebd.). Aus diesem Grund beschränkt sich die nachfolgende

[14] Arnolt Bronnen beschreibt in seiner Autobiographie die Dramenstruktur *Ostpolzugs* mit dem Begriff der „Szene“ (145), die im Folgenden übernommen wird. Da sich die Dramenstruktur nicht mehr auf eine geschlossene Form bezieht, erscheint es deshalb außerdem in der Arbeit mit *Ostpolzug* korrekter sich auf einen anderen Begriff zu beziehen.

Analyse nur auf das Stück *Ostpolzug*, da es sich als „Gipfelpunkt“ der Produktion Bronnens für die Untersuchung auf expressionistische Motivik als auch auf zeitgenössische, ideologische Gedanken der Weimarer Republik eignet, wenn es gerade das Frühwerk Bronnens nach Aspetsberger doch resümiere (348). Zudem liegt der Analyse der Stücktext zugrunde, da zu der Inszenierung nicht genügend stichhaltige Artefakte vorhanden sind, um diese in die Analyse einfließen lassen zu können.

Schon nach der Uraufführung von Arnolt Bronnens *Vatermord* 1922, wurde er als „eine der stärksten Hoffnungen des Nachkriegstheaters“ (Schröder 1969, 585) gehandelt, sodass innerhalb von vier Jahren sieben Stücke Bronnens in Berlin herausgebracht wurden und er den Rekord hielt, vier Dramen innerhalb von acht Monaten uraufzuführen (ebd.). Alle Premieren seien stürmisch verlaufen (ebd.).

Die zeitgenössischen Kritiker beurteilten das Stück ebenfalls unterschiedlich. In der *BZ am Abend* vom 01.07.1926 wird die Aufführung von Ostpolzug im Rahmen der Münchener Kammerspiele als „Wortfieber – ohne Geschichte und Hintergrund“ (vgl., Abb. 1) bezeichnet. Dagegen beschreibt Franz Servaes, die Premiere sei von „rasende[m], immer neu einsetzende[m] Applaus“ (vgl., Abb. 2) begleitet worden. Julius Bab erklärt Arnolt Bronnen nach der *Ostpolzug*-Premiere zum „ausgesprochene[n] Theatertalent“ (vgl., Abb. 3). An anderer Stelle wird wiederum nur Fritz Kortner gelobt, der sich als Einziger an solch ein „exzentrisches Werk“ wagen könne und die „Banalität der Dichtung“ überspielen könne (vgl., Abb. 4). Es wird deutlich, dass auch unter den Kritiker*innen eine Ambivalenz in der Bewertung des Schaffens Bronnens vorherrscht.

Im Folgenden soll das Drama *Ostpolzug* auf die expressionistische Motivik und Rhetorik der Weimarer Republik untersucht werden. Erörtert wird, inwiefern sich *Ostpolzug* in Anlehnung an Bürger als Resultat des historischen Prozesses der 1910er und 1920er Jahre lesen lässt. Bronnen selbst erklärte, dass die gescheiterte britische Himalaya-Expedition von 1924 ein Anlass für das Drama *Ostpolzug* darstellte (Bronnen 1954, 145). Die nachfolgende Analyse prüft *Ostpolzug* auf die Verwendung der oben beschriebenen Leitmotive des Expressionismus: jugendliche Revolution, Nationalismus und Heroismus sowie Maskulinität und Gewalt. Ziel ist es zu ermitteln, ob sich Bronnens *Ostpolzug* in einem politischen Spannungsfeld der Weimarer Republik verorten lässt, oder ob das Drama als politisch und gesellschaftlich uneindeutiges Dokument verstanden werden muss und somit dem Opportunismus, der Bronnen vorgeworfen wird, zugestimmt werden kann. Im Sinne Geertz soll an dieser Stelle beachtet werden, dass es sich bei dieser Analyse immer um eine Interpretation handelt, die insbesondere deshalb wenig durch

Forschungsliteratur, die sich direkt auf *Ostpolzug* bezieht, gestützt werden kann, da kaum Stückanalysen von *Ostpolzug* zur Verfügung stehen. Es werden dementsprechend die Erkenntnisse über den Expressionismus aus den Kapiteln 3 bis 4 auf *Ostpolzug* übertragen.

5.2 Revolution der Jugend

Das expressionistische Motiv einer revolutionierenden Jugend, das in Kapitel 3.2 herausgearbeitet wurde, findet sich in *Ostpolzug* in mehrfacher Hinsicht. Der Protagonist setzt sich nicht nur über die alte Vätergeneration hinweg, sondern überwindet auch die Grenzen seines antiken Vorbilds.

Schon in der ersten Szene *Über den Hellespont* äußert der antike Alexander seine Frustration gegenüber seiner eigenen Zeit und beurteilt seine Mitmenschen mit Ablehnung: „Hinter uns ein Volk, wimmelnd wie Ameisen, strotzend von allen bekannten Schätzen, gierig nach allen unbekannten […]“ (Bronnen 1926, 12). Auch seine eigene Position beschreibt er als sinnlos, denn er sei „[n]utzlos geboren, um hoffnungslos zu stehen / [v]or dem Hohn des Jahrtausends […]“ (12.). Hier findet sich der Wunsch nach einem neuen Zeitalter, und insbesondere nach einem Aktivismus, der im übertragenen Sinne den Stillstand des Alten zu überwinden sucht. Dieses hoffnungslose Stehen Alexanders erinnert an das Motiv der Starrheit, das zuvor schon erläutert wurde, und weist somit eine große Ähnlichkeit zu der expressionistischen Motivik Brechts auf.

Auch das Thema des Vatermords als die Überwindung des Alten schlechthin wird schon in der ersten Szene angedeutet. Eingeleitet wird es durch die Diskussion Alexanders mit sich selbst, ob er den Vater vor einem möglichen Anschlag warnen soll (vgl. 14). Die für die expressionistische Dramatik so typische brüchige Beziehung zwischen Sohn und Vater wird deutlich, als Alexander sagt: „Wenn ich es dem Vater sage, lacht er mich aus. Ich bin ein Phantast“ (14). Diese Beschreibung der Kommunikationsbasis der beiden evoziert die Vermutung, dass es sich um eine zerrüttete Beziehung zwischen Vater und Sohn handelt. Überdies konnotiert das Wort „Phantast“ das Träumen von einer anderen Zeit oder Welt und lässt sich ebenfalls an den revolutionären Charakter der expressionistischen Dramatik koppeln. Die Beschreibung Alexanders einer intimen Situation zwischen den beiden, die als Grund, den Vater zu retten, erhoben wird, unterstreicht die These einer zerrütteten Vater-Sohn-Beziehung ebenfalls:

> […] Und schließlich, vor zwei Jahren einmal, / Kam er zu mir, versuchte, seine Hand auf meine Schulter zu legen. / Ich wurde vielleicht rot, wehrte mich, aber es war etwas Schönes dabei / An das ich manchmal denke (15).

Anstatt die körperliche Zuneigung des Vaters in dem Moment der Hinwendung zu akzeptieren, wehrt sich Alexander, auch wenn er im Nachhinein der Situation etwas „Schönes" abgewinnen kann.

Die erste Szene endet mit dem Tod des Vaters. Ob der antike Alexander der Mörder ist, wird nicht gänzlich deutlich, lässt sich aber dadurch erahnen, dass er, nachdem „ein schwerer Körper" (17) auf den Boden fällt, sein Schwert aufhebt und mit den Worten „Jetzt bin ich König" (17) die Szene beendet. Interpretiert man diese Szene also auf folgende Weise, konvergiert *Ostpolzug* mit dem Vatermord-Motiv der Expressionisten in jedem Fall. Ebenfalls deutlich wird die Kongruenz *Ostpolzugs* mit dem unkommentierten Wechsel zwischen Traum-, oder Phantasiewelt des Stationendramas. Indem keine andere Stimme zu Wort kommt, sondern nur Alexanders Beobachtung der Menschen auf der Burg als Zeugnis der Handlung dienen kann, ist nicht ersichtlich, ob es sich bei den „Schatten" (15) und Geräuschen, die er wahrnimmt, möglicherweise nur um zufällige Schatten und Geräusche, beziehungsweise Einbildungen, handelt und nicht um menschliche Gestalten.

Auch der moderne Alexander äußert schon in seiner ersten Szene *Der Gordische Knoten* sein jugendliches Streben nach Erneuerung: „[…] Mit Objektiv und Universalfüllfeder, auch als Trillerpfeife benützbar, / Drehte ich, sechzehnjährig, die Sommeschlacht, achtzehnjährig allen Methoden den Rücken […]" (22). Indem er sich von der Schlacht an der Somme, eine der größten Schlachten im Ersten Weltkrieg, abwendet, erteilt er dem Krieg der Vätergeneration eine Absage. Alexanders Abwenden des Kriegs der Väter, die in der Weigerung aller „Methoden" gipfelt, entspricht der Frustration der Mitglieder aus den Kreisen der Jugendbewegungen nach dem Ersten Weltkrieg, die zuvor schon beschrieben wurde. Es kann festgehalten werden, dass in *Ostpolzug* zeitgenössische politische Debatten der Jugendbewegungen verhandelt werden.

Der moderne Alexander kann als stereotypischer ‚neuer Mensch' des expressionistischen Dramas gelesen werden. Als Leiter der Expedition zum Mount Everest will er etwas leisten, was andere vor ihm nicht geschafft haben: „Blind und taub quer über den Schutt, wo jeder andere sich das Genick brechen wird, / Außer uns, die wir keine Lust haben, tot zu sein" (60). Das lässt sich nicht nur auf andere Mount-Everest-

Expeditionen beziehen, sondern beschreibt auch die Verbindung zwischen dem antiken und modernen Alexander. Während der antike Alexander noch in seinen Träumen und Fantasien gefangen war, will sich der moderne Alexander von diesen lossagen (24). Er erklärt vor dem Beginn der Expedition, dass er „ein Leben, Träume, Wünsche, von irgendwoher“ (ebd.) fühlen würde, zu denen er durch seinen Aufbruch „nein“ (ebd.) sagt. Anstatt weiter zu träumen, will er „wach“ (ebd.) sein, was ihm erst mit dem Beschluss an der Expedition teilzunehmen, möglich wird (ebd.) An anderer Stelle stellt er fest: „Die letzte Chance ist Bewußtsein“ (60). Auch hier stellt das Erwachen einen Gegenpol zum Starren, zum Einhalten dar, wie es von der expressionistischen Dramatik häufig problematisiert wird. Das Aufwachen kann außerdem auch mit dem Vitalismus im Sinne Freuds oder Nietzsches interpretiert werden: Der Enthusiasmus gegenüber der Jugend und das rauschhafte, fast schon schizophrene Verhalten des antiken Alexanders in der ersten Szene, während er debattiert, ob er dem Vater zur Hilfe kommen soll (16), stimmt mit den Merkmalen des Vitalismus zur Zeit Bronnens überein, die Bogner feststellt. Des Weiteren bildetet die rhetorische Selbstbehauptung Alexanders die Grundlage für *Ostpolzug*. Außer den beiden Alexander-Figuren gibt es keine weitere Sprechrolle. Auch die Sprache der beiden Figuren gleicht der Rhetorik des von Affekten kontrolliertem Vitalismus, denn wie Jürgen Schröder konstatiert, sprechen Bronnens Alexander-Figuren erst, wenn sie mit sinnlichem Druck konfrontiert werden, sodass selbst das Flüstern dieser noch „ein unterdrücktes Schreien, Keuchen und Stöhnen“ (1969, 593) seien (ebd.).

Auch eine ödipale Bindung des Sohnes wird in der ersten Szene zumindest angedeutet, wenn der antike Alexander das Verhältnis zu seinen Eltern beschreibt: „[…] Sohn eines allzu gesunden Vaters / Und einer Mutter, die ihm zuviel Herz gab“ (Bronnen 1926, 12). Die Formulierung „allzu gesund“ lässt erahnen, dass das Fortleben des Vaters eine negative Konnotation für den Sohn hat und kann so im Freud’schen Sinne interpretiert werden: Freud stellte in seinem Aufsatz *Das Ich und das Es* (1923) die These auf, dass der Vater als Hindernis für die Auslebung der sexuellen Wünsche des Sohnes nach der Mutter verstanden werden kann und deshalb mit einer Feindseligkeit des Sohnes konfrontiert werde (Freud 2020, 100). In *Ostpolzug* finden sich also auch Bezuge zu zeitgenössischen revolutionären Ansätzen der Psychologie.

Jürgen Schröder schreibt zum Verhältnis des modernen und antiken Alexanders: „Alexander I geht zugrunde, während sein Pendant, das seine Karriere als Hochstapler begann, als Bezwinger des Mount Everest triumphiert“ (1969, 592). Der jugendliche, revolutionäre Charakter des expressionistischen Dramas wird in *Ostpolzug* gedoppelt und

so auf die Spitze getrieben. Überwindet schon der junge, antike Alexander die Vätergeneration und stirbt als „mächtigste[r] König“ (Bronnen 1926, 75), von sich selbst bezeichnet als den „größten Feldherrn“ (75), übertrumpft der moderne Alexander diesen nochmals, indem er den Ostpol, „die unbesiegbare Erde“ (80), bezwingt. Der Tod des antiken Alexanders wird außerdem mit einem unzerstörbaren Leben des modernen Alexanders konfrontiert, wenn dieser in der letzten Szene *Triumph der Möglichkeit* das Stück mit den Worten schließt: „Und der Gewinn der Unsterblichkeit ist nahe“ (81).

Während der antike Alexander noch in seinen letzten Worten nach Rettung bittet und als „ein Übel, eine Krankheit, einen Aussatz, ein Nichts“ (75) endet, quält den modernen Alexander nur ein „bettelnder Gedanke“ (79). Er habe als „[e]in Nichts, ein Aussatz, eine Krankheit“ (ebd.) begonnen, sich aber immer „atemlos“ (ebd.) durchgebissen, um endlich auf dem Mount Everest angekommen zu sein (ebd.). Nach Ursula Münch schlage sich der moderne Alexander „um eines selbstgewählten Zieles willen“ (1985, 116) mit dem Bewusstsein seines Vorgängers durch, gleichzeitig aber überzeugt davon, diesem Vorgänger überlegen zu sein (ebd.).

Inszenierungsfotos einer Aufführung *Ostpolzugs* zeigen außerdem Fritz Kortner in der Doppelrolle Alexander in Fliegermontur mit Fliegermütze und Lederanzug, in dem er mit einem Holzwagen und einer Laterne die Dunkelheit zu durchbrechen versucht (vgl., Abb. 5). Diese Fliegermontur, die nicht die Antike, sondern das industrielle Zeitalter und die technische Gesellschaft zur Zeit des Expressionismus in Verbindung mit dem Drama bringt, legt nahe, dass im Fokus dieser Aufführung vor allem der moderne Alexander stand und nicht der antike Alexander. So ist besonders die Überwindung des modernen Alexanders über die bestehenden gesellschaftlichen Systeme als auch über die antike Figur Alexander zentral und unterstreicht somit erneut die Dopplung des revolutionären Charakters *Ostpolzugs*.

An dieser Stelle sei auch auf die Faszination Arnolt Bronnens für die jugendliche Revolution hingewiesen: In seinen *Protokollen* von 1954 schreibt er rückblickend, er habe als Jugendlicher alle Menschen, die älter waren als er, als „Unterdrücker“ (25) empfunden. Aus dem Antrieb „das Recht der Jugend zu erkämpfen“ (ebd.) habe er deshalb 1913 unteranderem das Drama *Das Recht auf Jugend* geschrieben (ebd.). Über dieses Drama sei er mit dem Reformpädagogen Gustav Wyneken in Kontakt gekommen, der ebenfalls die Autonomie der Jugend forderte und sich bereiterklärte, Bronnen bei der Veröffentlichung zu helfen (26f.).

Als Zwischenfazit lässt sich festhalten, dass Arnolt Bronnen in *Ostpolzug* das Motiv der jugendlichen Revolution und Aufbruchsstimmung, von der sowohl andere expressionistische Dramatiker als auch die zeitgenössische Politik beeinflusst waren, verarbeitet und sogar durch die Dopplung der revolutionären, jugendlichen Figur wortwörtlich auf die Spitze treibt.

5.3 Nationalismus und Heroismus

Ursula Münch hält in Bezug auf die schriftstellerischen Beweggründe Bronnens fest:

> Als Folge einer zunehmenden Verstrickung in die tagespolitischen Fragen einer besiegten Nation werden die Erneuerung und das Wiedererstarken dieser Nation zum Grund aller schriftstellerischen, journalistischen und schließlich politischen Bemühungen Bronnens (1985, 91).

Auch in *Ostpolzug* ist eine Auseinandersetzung mit dem politischen Geschehen der Weimarer Republik nicht zu übersehen. Das Erstarken des Nationalismus und die Hinwendung zu neuen Siedlungsgebieten als auch der Heroismus werden von Bronnen thematisiert, wie im Folgenden näher erörtert werden soll.

Dass sich Bronnen mit zu erobernden Gebieten im Osten auseinandersetzt, lässt schon der Titel *Ostpolzug* erahnen, aber auch innerhalb des Dramas wird der Osten im Sinne der tagespolitischen Visionen der Weimarer Republik stilisiert. Schon zu Beginn des Dramas stellt der moderne Alexander fest, dass er nach der Absage an die bestehenden Verhältnisse „langsam nach Osten" (Bronnen 1926, 22) schlich. In der vierten Szene *Der Sieg von Kabul* erklärt der moderne Alexander außerdem: „Ich nenne ihn [den Mount Everest], mehr scherzhaft, den Ostpol, da sich meine kleine Welt um seine Größe dreht. Nordpol, Südpol sind vergessen" (38). Diese Abwendung von möglichen Expeditionen in Richtung Süden und Norden entspricht also dem Grundgedanken der ‚Ostkolonisation' der Weimarer Republik und Adolf Hitlers. Der Süden und Norden verfügen also über keine Möglichkeit der Träumerei, während der Osten von Alexander als Mittelpunkt des eigenen Lebens imaginiert wird.

Der Nationalismus, der *Ostpolzug* eingeschrieben ist, lässt sich weniger als eine Glorifizierung der deutschen Nation verstehen, da an keiner Stelle das ‚Deutsche Reich' oder ähnliches angesprochen wird. Viel eher ist der Nationalismus Bronnens nach Kändler und Anderson als ein Gegenentwurf zu den bestehenden Systemen zu verstehen, wie er zuvor schon generell für die expressionistische Dramatik konstatiert wurde. Dieser Gegenentwurf zur bestehenden gesellschaftlichen Lage wird durch den von Bronnen verwendeten Dualismus zwischen ‚ich' und ‚ihr' unterstützt. Der antike Alexander merkt

beispielsweise in der fünften Szene an: „In eurem Herzen sitzt der Hunger nach Griechenland. In meinem rast die Sehnsucht nach der Welt“ (49). In dieser Aussage Alexanders werden zwei Seiten klar voneinander getrennt, indem die eine im Sinne des Expressionismus positiv und die andere negativ konnotiert wird: So werden die anderen mit dem sitzenden „Hunger“ ausgestattet, der erneut auf das Alte, das Starre verweist, was sich nicht bewegt und keinen Fortschritt bringt. „Hunger“ verweist außerdem auf das Stillen eines grundlegenden menschlichen Bedürfnisses. Währenddessen „rast“ in Alexander die „Sehnsucht“ und bildet somit den dynamischen Gegensatz. „Sehnsucht“ verweist auf ein euphorisches, träumerisches Begehren, das über die grundlegende Bedürfnisbefriedigung eines Menschen hinausgeht.

Bei der Hinwendung Alexanders Richtung Osten handelt es sich nicht um eine pragmatische Entscheidung, sondern um eine selbst auferlegte Bestimmung, was ebenfalls besonders in der fünften Szene *Das äußerste Alexandrien* deutlich wird: „Ihr seht nach Westen. Ich will nach Osten. Geht zurück, wenn ihr könnt. Ich gehe zurück, wenn ich will“ (49). Alexander trifft keine Entscheidung im Sinne eines Volkes, sondern im Sinne seiner eigenen Entschlossenheit, den Osten zu erobern, erneut unterstützt durch den Dualismus ‚ich‘ und ‚ihr‘.

Deckungsgleich mit Szekendis Merkmalen des negativen Messias, handeln beide Alexander-Figuren in ihrem eigenen Sinne, mit dem Ziel sich selbst befreien zu können. Auch wenn sich der antike Alexander selbst glorifiziert, indem er erklärt: „Hier steht euer König. Er kämpft für euere Leben“ (50), beschwert er sich nur wenige Zeilen später über den Unwillen des Heeres weiterzuziehen (51). Sogar vom Schicksal scheint sich der moderne Alexander befreien zu können, denn in der letzten Szene erklärt er, dass er durch seinen Aufstieg auf den Mount Everest „höher“, „stärker“ und „ewiger“ gekommen sei, als ihm das Schicksal eigentlich zugeschrieben hätte (81). Des Weiteren sorgen die schizophrenen Züge des antiken Alexanders, die zuvor schon beschrieben wurden, für einen das Drama dominierenden „ungezügelten Subjektivismus“, wie ihn Szekendi für den expressionistischen Messianismus feststellt. Der Subjektivismus Alexanders wird außerdem durch den Opportunismus des Protagonisten unterstrichen, der somit im Sinne des expressionistischen Dramas und entgegen eines biblischen Messias zum selbsternannten Helden wird, indem er keinem Übergeordneten bedingungslose Loyalität erweisen will. So erklärt er beispielsweise vor dem Aufbruch zum Mount Everest: „Ich bin nicht der erste, den Sie werben. Sie sind nicht der erste, dem ich schwimme“ (22).

Die Figur des antiken Alexanders, angelehnt an Alexander dem Großen (356–323 v. Chr.), ist nicht die erste historische Person, die Bronnen in seinen Texten verhandelt; So hatte er zuvor schon in der Novelle *Napoleons Fall* (1924) einen anderen Eroberer, wie der Name es schon erahnen lässt, Napoleon Bonaparte, thematisiert (Münch 1985, 116). Auch ist Bronnen nicht der Erste, der sich der Figur Alexander des Großen literarisch annähert. So habe nach Sabine Müller schon zu Lebzeiten Alexander des Großen eine „Entrealisierung seiner Gestalt und Politik" (2019, 7) stattgefunden, und sei als „Rollenmodell (für kriegerischen Erfolg im Osten) oder als Negativfolie (wie man sich als Feldherr im Osten nicht verhält)" (8) instrumentalisiert worden. Die Figur Alexander der Große sei in „Kunst, Literatur, politischem Diskurs, Geschichtsschreibung oder den modernen Populärmedien" (ebd.) rezipiert und infolgedessen so abgebildet worden, sodass er mit Ideologien, Politik oder dem zeitgenössischen Kunstverständnis übereingestimmt habe (ebd.).

Der Feldzug Alexander des Großen ermöglichte Makedonien den Aufstieg zum „weltweiten Reich" (7) und bot eventuell allein durch die Orientierung seiner Eroberung nach Osten die Grundlage für Bronnens *Ostpolzug*. Wie Müller ebenfalls erläutert, habe sich ein Bild von „Alexander als alleiniger persona agens mit unbeschränktem Handlungs- und Entscheidungsspielraum" (8) unabhängig von der realen Situation der historischen Person Alexanders durchgesetzt. Diese Alexander-Figur, als Individuum, das sich über alle und alles hinwegsetzt und einen unmöglichen Eroberungszug gen Osten allein anstrebt, erinnert stark an den Begriff des ‚Übermenschen' Nietzsches, der sich ebenfalls durch den „sinnbildhaften Aufstieg und die Überwindung der Art des Individuums" auszeichnet. Wie schon gezeigt wurde, fand das Bild des Übermenschen großen Anklang im expressionistischen Drama, weshalb argumentiert werden kann, dass Bronnen sich möglicherweise gerade deshalb der Figur des Alexander des Großen bediente, die ebenfalls mythisiert wurde und sinnbildlich für die Überwindung des Individuums des alten Zeitalters steht.

Jedoch nimmt Bronnen nicht nur Bezug auf die Figur Alexander des Großen, sondern auch auf dessen ‚Zug', indem er mit den Titeln der Szenen auf Stationen des Alexanderzugs verweist. So referiert beispielsweise die erste Szene *Über den Hellespont* auf den Übergang über den Hellespont der Truppen Alexander des Großen im Frühjahr 334 v. Chr. (338) oder die dritte Szene *Sprung in Babylons Mitte* auf die Einnahme der Residenzen Babylon und Susa im Jahr 331 v. Chr (334f.). Die Erfolgsgeschichte der Person Alexander des Großen wird mit der Geschichte der beiden Alexander-Figuren

Bronnens parallelgeschaltet und evoziert dementsprechend auch die Überwindung mindestens einer der Figuren über bestehende Systeme mit dem Ergebnis einer Erfolgsgeschichte. In Fall von *Ostpolzug* wird die Erfolgsgeschichte der Erklimmung des Mount Everest durch den modernen Alexander erzählt, der zum Zeitpunkt der Entstehung *Ostpolzugs* noch nicht bezwungen worden war – dies geschah erst 1953 (Aspetsberger 1995. 344). Entsprechend dem expressionistischen Heroismus bedient sich Bronnen also einer antiken Figur, Alexander dem Großen, und strukturiert durch die Angleichung der Szenen an den Alexanderzug die Handlung von *Ostpolzug*. In seinen *Protokollen* erklärt Arnolt Bronnen außerdem:

> Seit meiner Kindheit war mir die Figur des Makedoniers Alexander immer schmerzlich nahe gewesen. Diese Unruhe, diese Gehetztheit, dieses ‚Weh dem, der seiner Väter nicht gedenkt' – das ließ mich immer wieder erstarren, wenn ich aus dem Spiegel des Stromes Euphrat das fieberbleiche Gesicht des 33-jährigen auftauchen sah (1954, 145).

Es wird deutlich, dass die Idealisierung der Figur Alexanders als großer Eroberer und Individuum nicht nur bei anderen expressionistischen Autoren stattfindet, sondern auch bei Bronnen eine Möglichkeit der künstlerischen Verarbeitung der Gegenwart darstellte.

Des Weiteren bedient sich Bronnen der Struktur des Stationendramas. Als Dramenform, die besonders die Entwicklung seiner Figuren ins Zentrum stellt, bietet sie sich besonders an, um den Aufstieg der beiden Alexander-Figuren zu beschreiben. Gemäß den Merkmalen des Stationendramas finden sich keine Nebenfiguren in *Ostpolzug*, die auf der Bühne zu sehen sind, sondern ausschließlich die Alexander-Figuren, die zwar zu anderen Personen sprechen, jedoch diese nicht zu Wort kommen lassen: „Aber im wachen Bewußtsein dieses dritten Jahrtausends / Ist das nicht entscheidend, wissen Sie. […] Entscheidender wäre der Hieb durch den Gordischen Knoten. […]" (Bronnen 1926, 21). Ob tatsächlich Personen von Alexander angesprochen werden, oder ob sich diese Konversationen nur im Kopf des Protagonisten abspielen, ist nicht offensichtlich und kann ebenfalls an den unkommentierten Wechsel zwischen Traum-, oder Phantasiewelt und Realität innerhalb des Stationendramas gebunden werden.

An dieser Stelle ist jedoch hinzuzufügen, dass die Uraufführung nur von Fritz Korter in der Doppelrolle des Alexanders besetzt war (Bronnen 1989, 306). In seinen Erinnerungen *Ich liebe das Leben. Erinnerungen aus fünfzig Jahrzehnten* beschreibt der Dramaturg Eckart von Naso, dass Kortner nur mit Stühlen geredet habe, die über die ganze Aufführung hinweg unbesetzt blieben, jedoch das Gefühl evozierten, dass sie mit Alexander in Kommunikation traten (1953, 515).

Auch bricht Bronnen im Sinne des Stationendramas mit der 5-Akt Struktur des geschlossenen Dramas als auch mit den drei Einheiten. *Ostpolzug* besteht aus neun Szenen und nicht fünf Akten. Außerdem wechselt der Ort der Handlung von Szene zu Szene: So ist die erste Szene beispielsweise auf einer „Burg vor Eläus“ (Bronnen 1926, 11) verortet, während die zweite Szene in einem „Wirtshauszimmer in Eski-Schehir“ (21) stattfindet. Mit der Einheit der Zeit wird durch den Wechsel zwischen der Erzählung des antiken und des modernen Alexander gebrochen. Darüber hinaus wird nicht ersichtlich über welchen Zeitraum sich die Etappen der beiden Alexander-Figuren erstrecken, auch wenn Zeitangaben wie „Gestern starb ich bereits, nun soll ich ruhig liegen, / Drei Tage lang, während mein Fleisch immer unnatürlicher wird, […]“ (71) vorhanden sind. Auch die Einheit der Handlung wird durch den Wechsel zwischen den beiden Alexander-Figuren gebrochen. Logisch sind die Szenen nur durch das Ende einer Szene verkettet, welches vom Anfang der darauffolgenden Szene wiederholt wird: Die sechste Szene *Autokolonne durch Nepal* endet beispielsweise mit „Die letzte Chance ist Bewusstsein“ (60), woraufhin die siebte Szene *Die Shimsha-Gletscher-Katastrophe* mit „Die letzte Chance ist Bewußtsein, / Und ich verliere sie im Wirbelwind Indiens […]“ (63) beginnt. Aber auch diese Verkettung sorgt nicht für eine konsequente Logik, die durch das Drama führt, da so die Erzählungen beider Alexander-Figuren miteinander verstrickt werden. Wäre das Ziel die klare Abtrennung der Erzählstränge gewesen, hätte beispielsweise die Szene eines Alexanders mit den letzten Worten der vorangegangenen Szene desselben Alexanders beginnen können, um so sinnbildlich die Trennung verdeutlichen zu können.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Arnolt Bronnen in *Ostpolzug* auch die dramaturgischen Neuerungen im Zuge der Theaterrevolution wie die des Stationendramas bearbeitet, sich mit gesellschaftlichen Debatten im Rahmen des aufkommenden Nationalismus auseinandersetzt und expressionistische Motive und Figuren wie dem ‚Heroismus‘ und Alexander des Großen verhandelt.

5.4 Maskulinität und Gewalt

Neben den Themen der jugendlichen Revolution, des Heroismus und den Motiven der ‚Nation‘, wird auch Maskulinität und Gewalt in *Ostpolzug* thematisiert, wie im Folgenden zu zeigen ist.

Im Sinne des Systems der hegemonialen Männlichkeit, wird in *Ostpolzug* Männlichkeit in Abgrenzung zu Weiblichkeit und weiblich konnotierten Eigenschaften konstruiert. Dass Männlichkeit in dem Drama vorherrschend ist, wird besonders dadurch

deutlich, dass nur zwei Figuren, die männlichen Alexander-Figuren, zur Sprache kommen. Aber auch die Art und Weise, wie in Ostpolzug über Weiblichkeit und Frauenfiguren gesprochen wird, macht die Abgrenzung deutlich. Frauen fungieren ausschließlich als Projektionsfläche für die sexuelle Befriedigung der männlichen Figur. Zu sehen ist das Beispiel in der vierten Szene *Der Sieg von Kabul*, in dem Alexander ‚die Frauen' in Kabul beschreibt: „Die Frauen, die es hier gibt, sind an lhnen nicht spurlos vorübergegangen. Mit der Frau des russischen Konsuls flirtete auch ich" (39). [15] ‚Die Frauen' dienen einzig und allein dazu, den „trostlos[en]" (39) Alexander aufzumuntern. Außerdem werden ‚die Frauen' als widerstandslos gegenüber dem männlichen Geschlecht beschrieben, denn Alexander erklärt: „Je stärker der Mann, um so ferner die Jungfrau. Die Herren Löwen laufen quer über die Wüste Sahara. Nur ein schlechter Hengst nimmt grad die nächste." (38). ‚Die Frauen' scheinen keine vernunftbasierte Entscheidung bei der Wahl ihrer Sexualpartner zu treffen, sondern schlicht den Stärkeren zu präferieren. Diese Beschreibung kongruiert mit der These Bogners, dass weibliche Figuren im Expressionismus vor allem als abhängig von ihrem Geschlechtstrieb dargestellt wurden. So wird an anderer Stelle deutlich, dass ‚die Frauen' außerdem kein Verständnis von Treue zu haben scheinen, sondern nur ihren sexuellen Trieben folgen: „Und Roxane wird ohne mich tanzen. Die Kanaille wird mich betrügen, wenn ich noch kalt bin" (41f.). Während die Illoyalität Alexanders, die im vorangegangenen Kapitel erläutert wurde, als Entfaltungsversuch eines Individuums zu verstehen ist, wird die weibliche Illoyalität durch die Bezeichnung „Kanaille" negativ aufgeladen. So ist auch hier eine zweiseitige Bewertungsebene von Weiblichkeit und Männlichkeit zu erkennen. Den männlichen Figuren wird egoistisches Verhalten gestattet, während Frauen dafür mit ihrem Tod bezahlen müssen – denn der antike Alexander bringt seine Frau Roxane wegen des Ehebruchs um (73).

Der Dualismus im oben genannten Beispiel, der die männlichen Figuren von den weiblichen abzugrenzen versucht, verweist ebenfalls auf eine klare Differenz zwischen weiblicher und männlicher Sexualität. So ist der männliche Geschlechtstrieb, verglichen mit dem eines „Löwen", der allein umherwandert – auch hier ist das Streben nach Individualismus unverkennbar –, als ein rationales Abwägen von Optionen dargestellt.

[15] In *Ostpolzug* werden nur zwei Frauenfiguren dezidiert beschrieben, nämlich die Mutter und die Frau Roxane des antiken Alexanders. Alle anderen Frauen werden verallgemeinert durch „die Frauen" (u.a. Bronnen 1926, 39) beschrieben. Da diese Verallgemeinerung internalisierte Misogynie reproduziert, wird im Folgenden „die Frauen" in einfache Anführungszeichen gesetzt, um in dieser Analyse die eingeschriebene Problematik an diesem Frauenbild nicht unkommentiert zu lassen.

Das weibliche Geschlecht hingegen scheint immer verfügbar, indem es immer in der Nähe zu sein scheint, präsupponiert durch die Beschreibung „die nächste". Und auch der Vergleich mit einem „schlechten Hengst", der sich als einziger auf diese Frauen einlassen würde, unterstreicht die Abwertung von verfügbaren Frauen.

Selbst in den wenigen positiven Beschreibungen von ‚Frauen' in *Ostpolzug*, wird der Bezug zur Körperlichkeit hergestellt: „Nie gab es einen Ort mit schöneren Frauen" (41). Wie Friedbert Aspetsberger feststellt, handelt es sich bei *Ostpolzug* um „ein Männerstück" (1995, 345), das Männlichkeit in den Vordergrund des Dramas rückt (ebd.).

Darüber hinaus ist aber nicht nur eine Erotisierung von weiblichen Figuren zu konstatieren, sondern auch eine Erotisierung von Maschinen und Technik, wie am Beispiel des „Telephon[s]" (Bronnen 1926, 40) anschaulich wird. So „flöte[t]" (40) und „säuselt" (40) es vor dem Abschied aus dem Telefon. Im gleichen Zuge der Technikfaszination macht Alexander aber auch deutlich, dass er dieser trotz allem überlegen ist: „Wenig Ausdauer haben diese Telephone. Ich habe mehr davon" (41). Zudem erfährt das Telefon eine Dämonisierung, indem es als „schwarze Bestie" (40) beschreiben wird.

Weitere negative Zuschreibungen von Maschinen finden sich auch in Bezug auf das Auto, das „blökt" (42) oder dessen „Horn […] heult" (59). Diese Personifikationen verknüpfen Technik mit dem Animalischen und mit Enthemmtheit, wenn „heulen" als Steigerungsform von ‚weinen' verstanden wird und „blöken" als Laut eines Schafes verstanden wird. In dieser Zuweisung von negativen Eigenschaften der Technik, lassen sich also auch für *Ostpolzug* Angstvisionen, ausgelöst durch das fortschreitende Industriezeitalter, feststellen.

Ostpolzug erotisiert aber nicht nur buchstäblich Technik oder Maschinen, sondern verbindet sie auch sinnbildlich mit Phallussymbolen: So wachsen beispielsweise die Telefone „auf den braunen, fettigen Stengeln [sic!]" (40). Zudem macht sich Bronnen Phallussymbole nicht nur in Bezug auf Maschinen und Technik zunutze. Das Phallussymbol in *Ostpolzug* schlechthin stellt der Mount Everest dar, den es zu „besteigen" (56) gilt. In der vierten Szene erklärt Alexander nach seiner euphorischen Rede, in der er versucht Investoren zu überzeugen, seine Reisekosten zu bezahlen: „Leider sind meine Beine steif. Leider kommt meine Pointe noch" (40). Auch der Fall des Schwertes auf den Boden (15) in der ersten Szene wird von Friedbert Aspetsberger als „gefällte Phallus-Gestalt" (1995, 347) interpretiert, die den „Zusammenbruch der

Potenz und Selbstmordversuch in einem“ (ebd.) symbolisiert. Die Erotisierung und zeitgleiche Dämonisierung von Technik und Maschine geht ebenfalls Hand in Hand mit der expressionistischen Dramatik.

In Bezug auf die Technikfaszination Bronnens ist außerdem festzuhalten, dass Aspetsberger auch den Alexander-Figuren einen maschinellen Charakter zuweist, indem er diese als „Redeautomat“ (1995, 345) bezeichnet. Aufgrund der Verknüpfung der Szenen durch den letzten und ersten Satz, zeige sich auf diese Weise der Wunsch nach Selbstbehauptung der Protagonisten und der „Sicherung einer genitalen Position und […] ihre Abgrenzung als Isolierung von allen Menschen […]“ und somit die Technikfaszination des Autors (ebd.).

Auch auf der Ebene der Bühnengestaltung wird Bronnens Technikfaszination sichtbar. Die Regieanweisungen beschreiben ausgiebig den Lichteinfall von „links“ (Bronnen 1926, 37) oder „rechts“ (ebd.). Dadurch werden Personen, Natur oder Maschinen simuliert und ermöglichen die Darstellung eines einzigen Schauspielers, ohne an Dynamik einbüßen zu müssen. Bronnen bedient sich also in der Bühnengestaltung den technischen Neuerungen, die im Zuge der Theaterrevolution um 1900 Einzug auf die deutschen Theaterbühnen und insbesondere im Stationendrama erhalten. Auffällig ist auch, dass sich die Alexander-Figuren zu Beginn der Szenen meist in der Mitte, und damit auch in der Mitte vom Lichteinfall befinden. In Szene vier liegt er beispielsweise in einer in der Mitte befestigten Hängematte (ebd.) und auch in Szene fünf wandert Alexander in der Mitte der Bühne um das „Königszelt“ (45) herum. In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass die Gefahren meist von der linken oder rechten Seite, also immer von außen, auf die Handlung eindringen; vor allem die Schatten bewegen sich auf der linken oder rechten Seite der Bühne (vgl., u.a. 11, 45, 48). Somit könnte die Bühne auch als semantischer Raum gelesen werden, in dem bestimmte Abschnitte der Bühne entweder mit Gefahr – links und rechts - oder mit der Hoffnung auf Selbstbehauptung – Mitte, die Wichtigkeit des Individuums symbolisierend - semantisiert werden. [16] So ist die Technikfaszination nicht nur thematisch, sondern auch dramaturgisch in *Ostpolzug* von Arnolt Bronnen realisiert und bettet gleichzeitig den technischen Fortschritt zur Zeit der Weimarer Republik in die ästhetisch-formelle Konstruktion des Dramas ein.

[16] Eine ausführliche Analyse in Hinblick auf semantische Räume in *Ostpolzug* kann diese Bachelorarbeit nicht leisten, jedoch könnte man sich in einem nächsten Schritt mit den Theorien von Jurij Lotman in *Die Struktur literarischer Texte* (1989) der Bühnengestaltung *Ostpolzugs* annähern.

Die Dämonisierung von Maschinen und Technik gelingt in *Ostpolzug* jedoch nicht nur durch den Vergleich mit „Bestien“ oder negativen Eigenschaften, sondern findet zugleich im Zusammenhang mit Gewalt und Tod statt. Die Fahrt zum Mount Everest des modernen Alexanders wird beispielsweise als „Wettfahrt auf sterbenden Autos“ (Bronnen 1926, 55) beschrieben. Autos werden von Alexander nicht als sichere Transportmittel verstanden, sondern als todbringende Maschinen, die ihn im Stich lassen könnten: „Mensch, Sie könnten an meinem Tode ein himmlisches Leben verdienen. Zwei Autos sind schon zur ewigen Tränke gegangen“ (58). Diese Einschätzung Alexanders lässt sich ebenfalls in Verbindung mit dem Individualismus des Expressionismus bringen. In diesem Zusammenhang konstatiert Aspetsberger außerdem, dass die „Selbstherstellung“ (1995, 345) des Individuum Alexander auf der eingeschriebenen „Menschenverachtung“ (ebd.) der Protagonisten basiere. Entgegen der vorwiegend positiv-konnotierten „Technikversessenheit und [dem] Nützlichkeitswahn“ (Bogner, 52) Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts, bleibt Alexander im Zweifel auf sich gestellt und kann auf Maschine oder Mensch nicht vertrauen.

Wie Bronnen selbst beschreibt, handele es sich bei dem antiken Alexander um eine „skrupellos[e]“ (Bronnen 1954, 146) Figur, da er beispielsweise seinen besten Freund Kleitos umbringe. Aber nicht nur Kleitos stirbt durch die Hand des antiken Alexanders, sondern auch seine Frau Roxane, die er wegen eines Ehebruchs vergiftet (Bronnen 1926, 73). In der vierten Szene erklärt der moderne Alexander: „Ich bin gern bereit, Ihnen auch meinen Tod zu verkaufen“ (39). Diese Nähe zum Tod deckt sich an anderer Stelle auch mit der Gewaltbereitschaft, die zuvor generell für die expressionistische Dramatik konstatiert wurde. Dass Alexander gewaltbereit ist, ob gegen sich selbst oder gegen seine Nächsten, ist folglich offensichtlich. Der antike Alexander handelt darüber hinaus nicht vernunftbasiert, sondern aus dem Affekt heraus und erklärt demgemäß: „Viel schreien ist besser als sehr klug sein“ (47). Auch das Urteil über seine Frau habe er „gierig, taub, mit irren Nerven“ (73) vollstreckt.

Die Art und Weise, wie sich die Alexander-Figuren angeleitet durch die Regieanweisungen auf der Bühne verhalten, zeigen ebenfalls das skrupellose und egozentrische Verhalten der beiden. Beispielsweise trinkt der moderne Alexander in einem „Wirtshauszimmer in Eski-Schehir“ (21) aus einem Glas und wirft es daraufhin „in die Ecke“ (25), ohne dass thematisiert wird, dass er sich nicht in seinen eigenen Wänden befindet.

Die Gewaltbereitschaft der Alexander-Figuren wird zusätzlich durch die Kampfeseuphorie der beiden thematisiert. Im Sinne der, für die Mitglieder des schwarzen Expressionismus so typischen, „Fixierung auf Kampf und Kraftmeierei“ (Rühle 2007, 430), zeichnet Bronnen das Bild von einer erstrebenswerten Kampferfahrung, indem diese positiv konnotiert werden. So sei „ein letzter schreiender Kampf“ (Bronnen 1926, 12) besser als zu warten. Auch die Verwendung von Militärsprache wie „Genosse“ (55) oder „Feldherr[…]“ verortet *Ostpolzug* in einen allgegenwärtigen Kampf. Der Kampf wird dabei nicht nur von den Alexander-Figuren ausgetragen, sondern auch von der Natur, beispielsweise dem Himalaya, der „die dritte Expedition“ (23) bricht oder den Gegnern, die „hundert[…] Mörder“ (12). Den allgegenwärtigen Kampf prophezeit der moderne Alexander auch aus seinem Auto heraus und schreit: „Hier ist der Kampf!!“ (59).

Wie gezeigt wurde, lässt sich für *Ostpolzug* feststellen, dass Bronnen in dem Stück im Sinne der expressionistischen Dramatik auch die Motive der Gewalt und der Männlichkeit verhandelt.

6. Fazit

In dieser Bachelorarbeit wurde das politische und gesellschaftliche Spannungsfeld der Jahrhundertwende und der Weimarer Republik auf den deutschen Theaterbühnen untersucht. Gezeigt wurde, dass Leitmotive wie die jugendliche Revolution, Nationalismus und Heroismus, als auch Maskulinität und Gewalt in den Dramen expressionistischer Autoren Geltung fanden. Diese Leitmotive fanden ihren Ursprung in gesellschaftlichen und politischen Diskursen, sei es die Jugendbewegungen um 1900 oder der Erste Weltkrieg. Darüber hinaus wurde festgestellt, dass das deutsche Theater der Weimarer Republik mit einer künstlerischen Revolution konfrontiert wurde, die sich beispielsweise in neuen Dramenformen wie dem Stationendrama oder neuen Techniken der Bühnengestaltung zeigte.

Arnolt Bronnen als expressionistischer Autor wurde in einem weiteren Schritt unter diesen Prämissen untersucht. Deutlich wurde, dass genau diese oben beschriebenen Umbrüche Einfluss auf seine dramatische Produktion und insbesondere auf das Stück *Ostpolzug* nahmen. So findet sich die jugendliche Revolution in den Protagonisten Alexander, indem sich diese über ihre Vorgänger hinwegzusetzen versuchen. Eine der beiden Alexander-Figuren ist außerdem angelehnt an die antike Person Alexander des

Großen, und bedient somit das Genre des Heroismus. Da sich die Alexander-Figuren besonders durch ihren Willen nach Selbstbehauptung und Entfaltung auszeichnen, wird ein Dualismus konstruiert, der das Alte und Beständige kritisiert und gleichzeitig die Rolle der eigenen Figur ins Zentrum der Handlung rückt. Männlichkeit und Gewalt, werden durch die Nähe zu Technik und Maschinen für eben jene Selbstbehauptung unausweichlich und spiegeln gleichzeitig zeitgenössische Diskurse wider.

In *Ostpolzug* bespricht Arnolt Bronnen aber nicht nur indirekt die politischen und gesellschaftlichen Umbrüche durch die Verwendung von bestimmten Leitmotiven, sondern verweist direkt auf zeitgenössische, einschneidende Entwicklungen wie den Ersten Weltkrieg oder das Aufkommen des technischen Zeitalters. So referiert er sowohl thematisch als auch dramaturgisch auf die Diskurse seiner Zeit.

Abschließend lässt sich sagen, dass Arnolt Bronnen in der Form der Besprechung des politischen Spannungsfelds auf keinen Fall allein ist, da sich die Strömung des literarischen Expressionismus auf eben diese Ereignisse und Umbrüche bezieht. Zweifelsohne leistet diese Arbeit kein allgemeingültiges Abbild der literarischen Strömung des Expressionismus, nichtsdestotrotz ist die Übereinstimmung der Themen unter den Autoren sehr aussagekräftig. Somit lässt sich das dramatische Werk weniger als einen Beweis für die politische Ambivalenz Bronnens lesen, sondern eher als „künstlerisches Material“ im Sinne Bürgers, welches ein „Resultat eines historischen Prozesses“ darstellt, in dem die Erfahrungen des Autors abgelagert sind. Zusammenfassend ist demnach festzuhalten, dass sich die politische Uneindeutigkeit der Strömung des Expressionismus in den Werken Arnolt Bronnens widerspiegelt.

In einem weiteren Schritt könnte hinterfragt werden, inwiefern die verschiedenen Pole des politischen Spektrums sich diese Leitmotive zunutze machten und für deren Propagandazwecke instrumentalisierten. Interessant zu untersuchen wäre zum Beispiel, ob sich die Motive des Expressionismus, der später im Nationalsozialismus als ‚entartet‘ galt, trotzdem noch wiederfanden. An diese Bachelorarbeit anschließend könnte außerdem die Untersuchung einer Topologie in *Ostpolzug* gekoppelt werden, die hinterfragt, ob beispielsweise Lichttechnik im Sinne eines semantischen Raums verstanden werden kann.

7. Quellenverzeichnis

7.1 Literaturverzeichnis:

Anderson, Benedict Richard O'Gorman. 1988. *Die Erfindung der Nation*. Deutsche Erstausgabe. Frankfurt/Main [u.a.]: Campus-Verl.

Anonym et al. (n.d.). *Die Bibel: Revidierte Einheitsübersetzung von 2017. Gesamtausgabe.* Herausgegeben von Bischöfe Deutschlands, Bischöfe Österreichs, Bischöfe des Bistums Bozen-Brixen, and Bischöfe des Bistums Lüttich. Stuttgart: Verlag Katholisches Bibelwerk.

Aspetsberger, Friedbert. 1997. *Einritzungen auf der Pyramide des Mykerinos*. Wien: Sonderzahl.

Aspetsberger, Friedbert. 1995. *Arnolt Bronnen*. Wien [u.a.]: Böhlau.

Baureithel, Ulrike. 1998. „Schicksal nur gegen Beweis. Bertolt Brecht und Arnolt Bronnen im literarischen Feld der Weimarer Republik: ‚Mann ist Mann' und ‚Ostpolzug'". In: *Bertolt Brecht: (1898 - 1956). Memoria. Band 1*, herausgegeben von Walter Delabar, S. 89-111. Berlin: Weidler.

Behrenbeck, Sabine. 1996. *Der Kult um die toten Helden: Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole 1923 bis 1945* (=Kölner Beiträge zur Nationsforschung; 2). Vierow: SH-Verlag.

Bogner, Ralf Georg. 2009. *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. 2., Unveränderte Auflage (=Einführungen Germanistik). Darmstadt: WBG, Wiss. Buchgesellschaft.

Borchers, Wolf. 2001. *Männliche Homosexualität in der Dramatik der Weimarer Republik*. Köln: Univ. Diss.

Brauneck, Manfred. 1986. *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Aktualisierte Neuausgabe (=Rowohlts Enzyklopädie; 433). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl.

Brenner, Peter J. 2011. *Neue deutsche Literaturgeschichte: vom „Ackermann" zu Günter Grass*. 3., Überarbeitete und Erweiterte Auflage. Berlin; New York: De Gruyter.

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

Bronnen, Arnolt. 1926. *Ostpolzug*. Berlin: Rowohlt.

Bronnen, Arnolt. 1976. *Tage mit Bertolt Brecht: Geschichte einer unvollendeten Freundschaft* (=Sammlung Luchterhand; 172). Darmstadt: Luchterhand.

Bronnen, Arnolt. 1989. *Werke. Mit Zeugnissen zur Entstehung und Wirkung. Band 2*. Herausgegeben von Friedbert Aspetsberger. Klagenfurt: Ritter.

Bunzel, Wolfgang. 2011. *Einführung in die Literatur des Naturalismus*. 2., Aktualisierte Auflage (=Einführungen Germanistik). Darmstadt: WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).

Bürger, Peter. 1979. *Vermittlung, Rezeption, Funktion: ästhetische Theorie u. Methodologie d. Literaturwissenschaft*. 1. Auflage (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; 288). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Delabar, Walter. 2010. *Klassische Moderne: deutschsprachige Literatur 1918-33* (=Akademie Studienbücher). Berlin: Akademie Verl.

Diehl, Paula. 2007. „Der 'Neue Mensch' gegen die Kontingenz: Utopische Körperentwürfe als Strategie der Krisenbewältigung in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus". In: *Krisis!* Herausgegeben von Henning Grunwald, S. 158-176. Paderborn: Fink.

Durzak, Manfred. 1987. „Expressionistisches Theater". In: *Deutsche Literatur: Jahrhundertwende: vom Naturalismus zum Expressionismus*, herausgegeben von Frank Trommler (=Handbuch Rororo; 6257), S. 327-339. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Erken, Günther. 2014. *Theatergeschichte*. Stuttgart: Reclam.

Freud, Sigmund. 2020 [1923]. „Das Ich und das Es". In: *Freuds dynamisches Strukturmodell des Mentalen im 21. Jahrhundert: Einführung in Freuds Schriften „Das Ich und das Es" und „Die Zerlegung der psychischen Persönlichkeit"*, herausgegeben von Patrizia Giampieri-Deutsch. 1. Auflage, S. 83-122. Göttingen: VetR unipress, Vienna University Press.

Gebauer, Gunter. 2007. „Krise der Gesellschaft und Heroisierung des Sports". In: *Krisis!*, herausgegeben von Henning Grunwald, S. 200-212. Paderborn: Fink.

Geertz, Clifford. 1993 [1973]. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. London: Fontana Press.

Göhler, Antje. 2012. *Antikerezeption im literarischen Expressionismus* (=Literaturwissenschaft; 25). Berlin: Frank & Timme.

Hamann, Richard, und Jost Hermand. 1975. *Expressionismus*. Berlin: Akad.-Verl.

Hüppauf, Bernd. 1983. „Zwischen revolutionärer Epoche und sozialem Prozeß. Bemerkungen über den Ort des Expressionismus in der Literaturgeschichte". In: *Expressionismus und Kulturkrise*, herausgegeben von Bernd Hüppauf (=Reihe Siegen; Germanistische Abteilung; 42), S. 55-83. Heidelberg: C. Winter.

Ilberg, Werner. 1976 [1938]. „Die beiden Seiten des Expressionismus". In: *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*,

herausgegeben von Hans-Jürgen Schmitt. 2. Auflage, S. 167-171. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Kaas, Harald. 1980. „Der faschistische Piccolo: Arnolt Bronnen“. In: *Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus* (=Bücher zur Sache), herausgegeben von Karl Corino, S. 136-149. Hamburg: Hoffmann und Campe.

Kändler, Klaus. 1970. *Drama und Klassenkampf. Beziehungen zwischen Epochenproblematik und dramatischem Konflikt in der sozialistischen Dramatik der Weimarer Republik.* 1. Auflage. Berlin [u.a.]: Aufbau-Verl.

Kirner, Michael Andreas. 1992. *Rebellion für das Leben: zur Darbietung von Natur und Weiblichkeit im expressionistischen Drama* (=Theorie und Forschung, Literaturwissenschaft; Germanistik; 195,11, 1). Regensburg: S. Roderer.

Klinger, Edwin. 1974. *Arnolt Bronnen. Werk und Wirkung: Eine Personalbibliographie.* Hildesheim: Gerstenberg Verlag.

Koebner, Thomas. 1974. „Das Drama der Neuen Sachlichkeit und die Krise des Liberalismus“. In: *Die Deutsche Literatur in der Weimarer Republik.* Herausgegeben von Wolfgang Rothe, S. 19-46. Stuttgart: Reclam.

Krause, Frank. 2015. *Literarischer Expressionismus* (=V & R academic). Göttingen: V & R Unipress.

Lange, Barbara. 2005. „Entschlossene Revolutionäre: Surrealismus und die Krise hegemonialer Männlichkeit in den 1920er Jahren“. In: *Kunst, Geschlecht, Politik: Geschlechterentwürfe in der Kunst des Kaiserreichs und der Weimarer Republik*, herausgegeben von Martina Kessel, S. 123-146. Frankfurt am Main; New York: Campus.

Leipelt-Tsai, Monika. 2008. *Aggression in lyrischer Dichtung: Georg Heym, Gottfried Benn, Else Lasker-Schüler*. Bielefeld: Transcript.

Lücke, Martin. 2008. *Männlichkeit in Unordnung. Homosexualität und männliche Prostitution in Kaiserreich und Weimarer Republik*. Frankfurt [u.a.]: Campus-Verl.

Mann, Klaus und Michael Töteberg. 2000. *Mephisto: Roman einer Karriere.* Überarbeitete Neuausgabe. Hamburg bei Reinbek: Rowohlt.

Martens, Gunter. 1971. *Vitalismus und Expressionismus: ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen und Motive* (=Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur; 22). Stuttgart Berlin Köln: W. Kohlhammer.

Marx, Peter W. 2020. *Macht | Spiele: Politisches Theater seit 1919*. Originalausgabe. Berlin: Alexander Verlag.

Mogge, Winfried, und Jürgen Reulecke. 1988. *Hoher Meißner 1913: der Erste Freideutsche Jugendtag in Dokumenten, Deutungen und Bildern* (=Edition Archiv der deutschen Jugendbewegung; 5). Köln: Verl. Wissenschaft und Politik.

Müller, Sabine. 2019. *Alexander der Große: Eroberung, Politik, Rezeption*. 1. Auflage. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.

Münch, Ursula, und Arnolt Bronnen. 1985. *Weg und Werk Arnolt Bronnens: Wandlungen seines Denkens*. (=Europäische Hochschulschriften Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur = Langue et littérature allemandes = German language and literature; 788). Frankfurt am Main: Lang.

Naso, Eckart von. 1953. *Ich liebe das Leben. Erinnerungen aus fünf Jahrzehnten*. Hamburg: Krüger.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. 1872. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Oder: Griechentum und Pessimismus*. Leipzig: Verlag von E.W. Fritzsch. Abgerufen unter: http://hdl.handle.net/2027/njp.32101068982030 am 19.07.2023

Oehm, Heidemarie. 1993. *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus*. München: Fink.

Reulecke, Jürgen. 2014. „Das Pathos der Jugend. Die Entdeckung des jugendlichen ‚Selbst' und der ‚Hohe Meißner' 1913". In: *Das Jahr 1913: Aufbrüche und Krisenwahrnehmungen am Vorabend des Ersten Weltkriegs* (Histoire; 65), herausgegeben von Dieter Schott und Detlev Mares, S. 25-46. Bielefeld: Transcript.

Rühle, Günther. 2007. *Theater in Deutschland, 1887-1945: seine Ereignisse, seine Menschen*. Frankfurt am Main: S. Fischer.

Sandor, Andreas. 1987. „Epoche in der Literaturgeschichtsschreibung". In: *Deutsche Literatur: Jahrhundertwende: vom Naturalismus zum Expressionismus*, herausgegeben von Frank Trommler (=Handbuch Rororo; 6257), S. 340-352. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Schürer, Ernst. 1974. „Die nachexpressionistische Komödie". In: *Die Deutsche Literatur in der Weimarer Republik*, herausgegeben von Wolfgang Rothe, S. 47-76. Stuttgart: Reclam.

Schröder, Jürgen. 1969. „Arnolt Bronnen". In: *Expressionismus als Literatur*, herausgegeben von Wolfgang Rothe, S. 585-594. Bern [u. a.]: Francke.

Schuhmann, Maurice. 2011. *Radikale Individualität: zur Aktualität der Konzepte von Marquis de Sade, Max Stirner und Friedrich Nietzsche*. Bielefeld: Transcript.

Simhandl, Peter. 1986. „Expressionistisches Theater". In: *Theaterlexikon. 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles* (=Rororo; Rowohlts Enzyklopädie; 417), herausgegeben von Manfred Brauneck. Originalausgabe, S. 326-329). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. (Im Text markiert als Simhandl 1986a)

Simhandl, Peter. 1986. „Stationendrama". In: *Theaterlexikon. 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles* (=Rororo; Rowohlts Enzyklopädie; 417), herausgegeben

von Manfred Brauneck. Originalausgabe, S. 812. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. (Im Text markiert als Simhandl 1986b)

Simhandl, Peter. 1986. Theaterreform um 1900. In: *Theaterlexikon. 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles* (=Rororo; Rowohlts Enzyklopädie; 417), herausgegeben von Manfred Brauneck. Originalausgabe, S. 950-952. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. (Im Text markiert als Simhandl 1986c)

Szekendi, Nóra. 1996. „Arnolt Bronnens frühe Dramen – Ein Einzelfall innerhalb des Expressionismus?" In: *Lauter Einzelfälle. Bekanntes und Unbekanntes zur neueren österreichischen Literatur,* herausgegeben von Karlheinz F. Auckenthaler, S. 257-274. Bern [u.a.]: Lang.

Tarde, Gabriel. 2015 [1893-1899]. *Masse und Meinung.* Konstanz: University Press Konstanz.

Thomson, Philip. 1983. „Sachlichkeit und Pathos: Brecht und der Expressionismus". In: Hüppauf, Bernd, Hrsg. *Expressionismus und Kulturkrise* (=Reihe Siegen; Germanistische Abteilung; 42), herausgegeben von Bernd Hüppauf, S. 183-205. Heidelberg: C. Winter.

Vollmer, Hartmut. 2003. „'Rote Sehnsucht rinnt in meinen Adern': Dichterinnen des Expressionismus; Versuch einer literarischen Standortbestimmung". In: *Autorinnen der Weimarer Republik*, herausgegeben von Walter Fähnders, S. 39-58. Bielefeld: Aisthesis.

Wagner, Frank Dietrich. 2015. *Mythos der Nation: Bronnen und Brecht* (=Der Neue Brecht; 15). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

Wege, Carl. 1986. „Zeitstück". In: *Theaterlexikon. 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles* (=Rororo; Rowohlts Enzyklopädie; 417), herausgegeben von Manfred Brauneck. Originalausgabe, S. 1066-1067. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Zehnpfennig, Barbara. 2018. *Adolf Hitler: „Mein Kampf". Weltanschauung und Programm. Studienkommentar.* 2. Auflage. Stuttgart: utb GmbH.

7.2 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Nicolaus, K. N. „Ostpolzug. Schauspiel von Arnolt Bronnen. Kammerspiele.", BZ am Abend, 01.07.1926. Dem Konvolut zur Inszenierung *Ostpolzug* (1926, R: Jeßner) aus dem Kritikenarchiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln entnommene Kritik.

Abbildung 2: Servaes, Franz. „Staatstheater. ‚Ostpolzug' von Arnolt Bronnen", n.d. Dem Konvolut zur Inszenierung *Ostpolzug* (1926, R: Jeßner) aus dem Kritikenarchiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln entnommene Kritik.

Abbildung 3: Bab, Julius. „‘Ostpolzug“. Bronnen im Staatstheater“, n.d. Dem Konvolut zur Inszenierung *Ostpolzug* (1926, R: Jeßner) aus dem Kritikenarchiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln entnommene Kritik.

Abbildung 4: Anonym (markiert als M. G.). „Schauspielhaus.“, 1926. Dem Konvolut zur Inszenierung *Ostpolzug* (1926, R: Jeßner) aus dem Kritikenarchiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln entnommene Kritik.

Abbildung 5: Anonym et al. (n.d.). Fritz Kortner in der Rolle Alexander in der Inszenierung von *Ostpolzug*. Dem Konvolut zur Inszenierung *Ostpolzug* (wahrscheinlich: 1926, R: Jeßner) aus dem Bilddatenarchiv der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln entnommene Inszenierungsfotografie.

8. Anhang

Abbildung 1: Nicolaus, K. N. „Ostpolzug. Schauspiel von Arnolt Bronnen. Kammerspiele.“, BZ am Abend, 01.07.1926.

VON DEN BÜHNEN

Ostpolzug

Schauspiel von Arnold Bronnen

Kammerspiele

Ein dramatisches Kreuzworträtsel im Schlaglichthaft-Symbolischen!

Man bekommt ein paar ganz nette Aphorismen vorgeworfen und als Tips einen Haufen fiebernder Redensarten. Das andere alles, das Wesentliche, — das Erschauen, Erfühlen, Konzentrieren des Erlebnisses, — darf man selber tun.

Es ist ein Wortfieber, — ohne Gesichte und ohne Hintergrund. Weltspiegelchen auf einem unklaren verengten, aber fast überlaufenden Bronnen in einer lauen, matten Sommernacht, in der sich die Oberfläche des Wassers gekräuselt hat, wodurch die gespiegelten Weltdinge durcheinanderrutschen.

Ein ungeborenes Drama, — ein Embryo, — der im Glaskasten trüb projezierter Bühnenbilder im Spiritus einer gewaltsamen Ekstase schwache Ruderübungen ausführt.

*

9 Bilder. Man sitzt wie auf Kohlen — nicht wegen der dramatischen Vorgänge, sondern aus Angst um die dramatische Jugend, die hier in Arnold Bronnen wieder einen Repräsentanten in Front geführt hat.

4. Bild! Immer noch keine Gestaltung, — keine Sinngebung, — keine Erleuchtung.

5. Bild! Man hofft noch! Vielleicht holt er es noch auf. Nein, — er gibt sich nicht mal die Mühe, es aufzuholen. Die Schlacht ist verloren. Die Alten gehen in der satten Erinnerung an ihr verstorbenes Weltbild nach Hause: „Ja, — als wir jung waren, aber diese blödsinnige Jugend!“

Mit solchen Experimenten werden den Kommenden die Wege verbarrikadiert. Es ist eine Sünde gegen das Moderne, — weil Mißtrauen und Verachtung gegen alles Neue dadurch unheimlich hochgezüchtet werden.

Darum muß dieser „Ostpolzug“ um so härter verdammt werden.

Es ist schließlich eine ganze Generation, die damit belastet wird.

*

Was geschieht? Kein Drama, — keine Legende, — kein Film!

Der Ostpol ist der Himalaya.

Jahrtausende lang tanzen schon die Wünsche der westlichen Tatmenschen um die Bezwingung dieses Bergriesen. Es wird gezeigt, wie dieser Wunsch in Alexander dem Großen wach wird und an den Horizonten Indiens scheitert. Und wie derselbe Trieb dann über einen Kellner Alexander in unseren Tagen wieder herfällt und ihn auf abenteuerlichen, hochstaplerischen, kolportagehaften Wegen zum Führer einer Himalaya-Expedition werden läßt, die den Berg bezwingt.

Die Bilder sind ineinandergeschachtelt, — einmal Alexander der Große, — einmal Alexander der Kellner, — immer ungefähr auf denselben inneren Stationen ihrer Wunschverwirklichung.

Die Idee ist gut! Wenn sie nur gestaltet wäre. Aber das ist sie nicht.

Es hätte ein gigantisches Drama werden können. Die Geburt des Wunsches, — die Anfechtungen, der phantastische Optimismus aller Tatmenschen, die Skrupellosigkeit ihrer Mittel, all dies Wesentliche, das in den Jahrtausenden gleich blieb, dessen Mittel sich nur ändern, — all dies hätte durchgestaltet werden müssen.

Zu beweisen war: daß alle Menschwünsche — und sei es durch Jahrtausende hindurch — schließlich Wahrheit werden, daß alle wesentlichen Dialoge — vor Tausenden von Jahren begonnen — heute beendet werden können, — und umgekehrt; — endlich, daß die Stationen der Tat in ihrer inneren Struktur konstant sind und nur das Milieu sich ändert.

Zu beweisen war: die Ehrfurcht vor dieser inneren Struktur, — der Wille zur Wandlung des Milieuhaften, — die erschütternde Erkenntnis, daß auch in uns Wünsche aufstehen können, die sich erst in tausend Jahren vollenden, — daß auch wir Dialoge beginnen können, die einer in tausend Jahren wiederholt und vollbringt.

All das hätte in diesem Drama gestaltet sein können.

Bronnen hat diese Möglichkeiten verhudern lassen. Er hatte nichts als ein paar Aphorismen um diese Idee, — ein paar Aphorismen, die er durch einen unsinnigen Schwall großer Worte verdunkelte, bis sie der Wortzahl nach ein Drama waren.

Statt Gläubigkeit an die Idee und Hingabe verkroch er sich hinter einen billigen greisenhaften Zynismus.

Man werfe Steine auf ihn, — aus Achtung vor der Gestaltungsform Drama und aus Liebe zur Jugend.

Der greisenhafte Zyniker Bronnen ist hier kein Schrittmacher.

Er verbarrikadiert nur die Wege.

Schade, schade, — mit den beiden Alexanders ist eine große Schlacht verloren.

Die Kommenden werden das alles wieder erobern müssen.

*

War die Tatsache schuld, daß nur ein Darsteller das alles lebendig machen sollte? Sicher nicht! An sich war hinreichend zu erkennen, daß das Monodram nicht undramatisch zu sein braucht. Das ist immerhin Gewinn; — Abkehr von der Massenausstattung. Oekonomie der Darstellung!

Kortners Vitalität peitschte die ganze Entwicklung vorwärts. Schade, daß er so viel Banales reden muß. Aber er war in den darstellerischen Wandlungen verblüffend stark. In ihm lagen Möglichkeiten eines Erfolges!

*

Aber, — aber, — die Schlacht für die Jugend ging verloren. Kompromittiert; verlacht; — billiger Hohn stapelt sich auf. Die Repertoires greifen verstimmt zurück in die Gefilde der Urväter.

Nur Geduld, — auch die Inhalte neuen Bewußtseins werden wieder allgemein verständlich gestaltet werden.

Unverrückbar gilt das „Vae victis“, — das „Wehe den Besiegten!“

Geduld, Geduld, — es wird auch gelten, — wenn die Sieger sich wandeln.

K. N. Nicolaus

Abbildung 2: Servaes, Franz. „Staatstheater. ‚Ostpolzug' von Arnolt Bronnen", n.d.

zu gestalten weiß, gehört werden. Die Aufführung hatte einen ungemein starken Erfolg, und der Beifall des Publikums galt nicht nur den Darstellern, sondern in erster Reihe dem Autor, der bei der Premiere anwesend war.

Staatstheater.

„Ostpolzug" von Arnolt Bronnen.

Die unverfälschte Bronnenpremiere. Rasender, immer neu einsetzender Applaus, bekämpft von vier oder fünf mit schrillen Pfeifwerkzeugen ausgerüsteten, sehr wohlvorbereiteten Gegnern —, die aber nur erreichten, daß der Beifall desto mehr anschwoll und allmählich demonstrativen Charakteraufnahmen. Den neun Kampfszenen des Stückes, die ohne Pause heruntergespielt wurden, gesellte sich so eine zehnte hinzu, von nicht minder stürmischem Charakter.

Das Stück selber ist ein Experiment, ein sehr kühnes, mit dem Ziel nach äußerster Konzentration. Auf alles, was früher Bronnens Erfolge ausmachte, auf scharfen, schlagenden, vibrierenden Dialog sowie auf das Element der Erotik hat der Dichter hier völlig verzichtet — indem er das ganze Drama von einer Person spielen läßt. Doch gibt er nicht etwa eine Reihe von Monologen, sondern unsichtbare Mächte spielen mit, greifen ein, schaffen manchmal eine Spannung, wie sie selbst in einem „Reißer" nicht größer sein kann.

Der „Ostpol", nach dem der Zug der Handlung geht, ist der Mount Everest im Himalaja-Gebirge. Ihn zu besteigen, zu überwinden, ist das Ziel des verwegenenen Abenteurers und Ingenieurs Alexander. Wer ist dieser Alexander? Nicht leicht zu sagen. Auf der einen Seite ein Mensch von höchster und skrupelloser Modernität, auf der anderen der alte Mazedonierkönig Alexander, der durch seinen Perserkrieg gleichfalls Indien, als den ihm vorschwebenden Ostpol, zu erreichen suchte. Indem im Stücke diese beiden Persönlichkeiten einander ablösen und gewissermaßen ineinander verschmelzen, wird gleichsam der Begriff der Zeit aufgehoben und um über Jahrtausende reichende Symbolik geschaffen: der Typ des kühnen, vor nichts zurückschreckenden, sein und anderer Leben in die Schanze schlagenden Abenteurers und Gewaltmenschen — des Menschen, der selbst die Natur in Frevelmut herausfordert und nicht eher rastet, als bis er an die letzte Grenze der Möglichkeit gelangt ist.

Dieses Thema allein, ob seine Bewältigung nun ganz gelungen sein mag oder nicht, verrät, welch hohen Ehrgeiz unser junger deutscher Dichter — er hat noch nicht das dreißigste Lebensjahr erreicht — in seinen Zielen sich gesetzt hat; wie er über das, was er selbst und was das moderne Drama bisher errungen hat, hinauszukommen trachtet. Mit einer einzigen Person als Spieler — auch das älteste griechische Drama kannte nur den einen Spieler — ein wirkliches Drama, erfüllt von heroischer Kampfstimmung und von rasender Vorwärtsbewegung schaffen zu wollen, ist solch ungewöhnliches Unterfangen, daß es nur mit Einsetzen eines bedeutenden technischen Apparates, der auch von der Bühne die letzten äußeren Möglichkeiten verlangt, zu lösen war. Zwei Szenen sind hierfür vor allem charakteristisch: eine Autojagd durch die Gobische Wüste — die technisch prachtvoll gelang und starken impulsiven Beifall entfesselte; und der Sturz in eine Gletscherspalte mit allmählichem Sichaufraffen und Wiederemporklettern — leider technisch minder gelungen, da die Illusion des von Oben-nach-unten-stürzens nicht zwingend erzielt werden konnte. Alles in allem aber haben die beiden Architekten Robert Herlth und Walter Röhrig, denen die Schaffung der Bühnenbilder oblag, Erstaunliches geleistet — wobei ihnen, in diesem Falle, sicher zugute kam, daß sie vom Film herkommen.

Noch Erstaunlicheres freilich mag Fritz Kortner geleistet haben, der die neun atemlos einander jagenden Szenen allein durchhalten und dabei von einer Verwandlung in die andere schlüpfen mußte. Mit allerhöchster schauspielerischer Energie und außerordentlicher Anpassungskraft an die stets wechselnden Szenerien packte er seine Aufgabe an und führte sie charaktervoll durch. Ueber dem Ganzen aber waltete die Regiekunst Leopold Jeßners, die gleichfalls, doch mit bedächtigem Abwägen, die Grenzen der Bühnenmöglichkeiten zu erweitern trachtete und dem Dichter ein kräftiger Beistand ward.

Franz Servaes.

Abbildung 3: Bab, Julius. „‘Ostpolzug“. Bronnen im Staatstheater“, n.d.

„Ostpolzug"

Bronnen im Staatstheater

Das Bild des Autors Arnolt Bronnen gewinnt durch diese Arbeit bedeutend an Klarheit, schein weil hier sein Theater zum erstenmal nicht in den monotonen Nasereien der Sexualität ertrinkt und sich also feststellen läßt, was nach Abzug dieser Materie von seinem Wesen übrig bleibt. Es bleibt, wie zu vermuten, ein ausgesprochenes Theatertalent und gar kein Dichter. Aber der Erfolg dieses Theatertalents ist fraglich, gerade weil es nicht wie etwa Sudermann, das eigentlich Dichterische entlehnt und mißbraucht, sondern mit sozusagen weltanschaulicher Gründlichkeit abstößt. Das Publikum wird aber wahrscheinlich falsche Dichtung lieber aufnehmen als gar keine. (Es nimmt ja falsche sogar leider lieber als echte auf!). Gerade das, was an Bronnen echt ist, wird seinen Erfolg verhindern.

Nämlich so" Das Theater ist die sinnliche Materie, in der sich verkörpern soll eine dichterische Beseelung, ein Stück Welt, in dem sich die Geistesmächte enthüllen, die das Dasein zusammenweben. Bronnen lebt ganz und gar in der wilden, um sich selbst rasenden Körperwelt. Von dem, was die menschliche Seele ausmacht, von Güte, Liebe, Verbindungstrieb, eigentlichem Schöpferdrang fällt auch nicht ein Strahl in seine Welt. Aber er hat einen ungeheuren Sinn für alles, was auf die Nerven des Körpers wirkt, was knallt, schlägt, treibt und schießt. Es ist genau der Sinn, den im Grunde genommen auch ein Sudermann hat, nur der simulierte Seele dabei, und Bronnen ist stolz darauf, keine zu haen! Er renommiert sogar damit. Und das ergibt eine reinliche Wüste. Reinlich aber Wüste, Wüste aber interessant.

Denn sein theatralischer Körpersinn macht Bronnen erfinderisch. Von jeher ein großer Plakatmaler in Titeln, erfindet er nun das Wort „Ostpolzug" für den Menschen, der den Ehrgeiz hat, in Ostasien den höchsten Berg der Erde, den Mount Everest, zu ersteigen. Und verknüpft Richtung und Gewalt dieser Leidenschaft mit der Gestalt des mazedonischen Alexander, dessen Zug so durch Asien nach dem Osten ging. Daß die menschliche Leidenschaft wesensgleich nach 2000 Jahren in einem anderen Leib, in anderer Form fortlebt und triumphiert, wird dargestellt, indem Szenen des Mazedoniers und des Modernen abwechseln, sich ineinander verfugen, sich vielseitig entsprechen. Einmal, wenn der Bergbesteiger fiebernd in einer Gletscherspalte hängt, fließen in seinem Gehirn die beiden Gestalten sogar in Eins zusammen. Diese Komplizierung des Vorgangs balanciert Bronnen mit großem theatralischen Raffinement durch die außerordentliche Vereinfachung der Szene. Sie ist monodramatisch, wenn auch nicht monologisch. Das heißt, nur eine einzige Person spricht auf der Bühne, spricht aber vielfach mit Partnern, die nur durch den Rand der Szene verdeckt sind und zuweilen auch mit Gesten und Geräuschen Antwort geben. Sicherlich eine höchst raffinierte Mache, und auch eine sinnbildlich für die Einsamkeit aller Körper! Und wenn der Held auf rasendem Auto vor dem Hochwasser flüchtet und Kiste auf Kiste abwirft, um sich zu retten, und die tobende Energie des Sprechers sich mit dem Lärm der Requisiten verbündet, so wird eine Wirkung erzielt, die die Leute billig fortreißt.

„Billig" sowohl im Sinne von „gerechtfertigt" wie von „wohlfeil". Denn sicherlich ist eine Kraft da, aber sie wirkt ausschließlich auf die Nerven. In dieser ganzen zwiefachen Szenenfolge handelt es sich ja ausschließlich um eine Rekordleistung — der sportliche Rekord ist aber der glatte Ausdruck des Körpers, der sich selbst genießt, der reine Gegensatz zu einer schöpferischen Leistung, die etwas zustande bringen will, was seelenhafte Verbindung mit der Welt herstellt. Daher aber kommt es nun, daß die Sprache, die ja eigentlich nicht zum körperlichen Selbstgenuß, sondern als Verständigung zwischen Menschenseelen entstanden ist, in den Ergießungen des Bronnenschen Helden vielmehr verwirrend als klärend wirkt. Sie beeinträchtigt die Wirkung der theatralisch stummen Erfindung, die eine so natürliche Tendenz zu Filmeffekten zeigt. Bloße Körperkraft ist echt, wenn sie sich in Boxhieben äußert. Zum geistigen Wesen der Sprache gehört es, daß ihre verbalen Ausdrucksversuche sofort als peinliche Renommage wirken. Eine Ablehnung: „Indem ich aber faules Fleisch fresse, wie Sie riechen können, sage ich nein!" Eine Ermunterung in Lebensgefahr: „Wenn Sie je wieder Ihrer Frau einen Tritt geben wollen." — Ein Einsatz: „Licht fällt, wenn schon, auf uns." — Konsequente Rüdigkeiten sollen allen Pathos, als Verdacht außerkörperlicher überpersönlicher Spannungen beseitigen. Es ist aber im Sprechen dem Menschen nicht gegeben, konsequent darin zu sein, und Bronnens Mann wird dann doch pathetisch, und in solchen Augenblicken notwendig unecht wie Sudermann, wirr und peinlich durch falschen Anspruch. Echt dagegen, viel echter als Bronnen weiß, ist sein Ausspruch: „Viel Schreien ist besser als sehr klug sein!" — Das ist wenigstens eine Konsequenz aus dem Grundwesen dieses Autors, die man in sich anerkennen muß, auch wenn man sie an sich ablehnt. — Wir wissen wohl, daß das Rasen dieser ziel- und sinnlosen, sich nur selbst fühlenden Kräfte entsprungen ist aus der Verzweiflung über das Sinnlose unserer Welt. Aber wenn wir uns weiter von der brutalen, zerstörenden Kraft der Rekorde berauschen lassen, wird die Welt immer sinnloser werden. Es ist, wie Goethe gesagt hat, nur der Geist des Menschen, der Zerstückeltes wieder herstellt.

Ungerecht zu leugnen, daß es eine interessante und beachtenswerte Arbeit war, an die Jeßner und Kortner neben den Malern Herlth und Röhrig so außerordentliche Kräfte gesetzt haben. Zweifellos handelt es sich bei Bronnen um ein Talent — aber um eines, dessen Weg abseits führt von all dem Guten, Fruchtbaren und Heilsamen, dessen dieses Geschlecht noch mehr als jedes andere bedarf.

Julius Bab.

Abbildung 4: Anonym (markiert als M. G.). „Schauspielhaus.“, 1926.

Theater

Schauspielhaus.

Der Schlüssel zum Verständnis von **Arnolt Bronnens Monodrama „Ostpolzug“** liegt im letzten Bild, wenn der moderne Held, der Abenteurer, in dessen Seele Alexanders des Großen Sehnsucht nach dem ungeheuren Osten wieder lebendig geworden ist, auf dem Gipfel des erstürmten Mount Everest steht und feststellt, daß Sehnsüchte und Wünsche der Menschheit Jahrtausende alt werden müssen, bis sie ihre Erfüllung durch die Vervollkommnung der Technik finden können. So müsse sich auch das Heldenideal mit den Zeiten wandeln. Alexander der Große, gefesselt an die Masse Mensch, an Tausende von murrenden und meuternden Soldaten, an zahllose Kamele, die langsamen Trittes nur die ungeheuren Wüsten des Ostens durchqueren können, an die unter den primitiven Gesetzen der Natur stehende Menge, die der Hitze, dem Hunger, dem Durst, den Elementen unterliegt, muß auf halbem Weg nach Indien umkehren und seine Pläne von der Eroberung jener östlichen Riesenfabelländer zerrinnen sehen. Der Tod reißt ihn vom halben Erfolg hinweg, weil die technischen Vorbedingungen seiner Pläne in jener Zeit noch nicht erfüllt waren. Der neue Alexander aber, dem die moderne, hochentwickelte Technik, dem Motor, Dampfschiff, Auto, Sauerstoffapparat zur Verfügung stehen, dem der Hintergrund technischer Möglichkeiten den Willen, die Energie, stärkt und stachelt, er vollbringt das früheren Geschlechtern Unmögliche, bezwingt den Pol des Ostens, den unbesteigbaren Mount Everest, wie die Generationen vor ihm den Nord- und Südpol bezwungen haben. In dem modernen Abenteurer ist Alexander wiedergeboren; er fühlt sich mit dessen Schicksal in dunkler, dumpfer Erinnerung verbunden. Die Idee ist nicht gerade tief, aber künstlerisch diskutabel. Und es ist auch verständlich, warum Bronnen nur einen Schauspieler braucht, um den herum er, ohne Gegenspieler, seinen ungeheuren Monolog schreibt. Ein Drama kann auf diese Weise nicht entstehen, aber ein immerhin eigenartiges Werk. Und es gelingt Bronnen sogar in einigen Bildern, besonders den ersten, lebendige Szenen zu schaffen und das Interesse fast bis zum letzten Augenblick zu fesseln. Freilich, die geschwollene, überhebliche Art Bronnens, die unklare Phrasenhaftigkeit und sprachliche Verstiegenheit, die den dramatischen Expressionismus kennzeichnet, findet sich auch im „Ostpolzug“. Und die Banalität, die den Kreis um Bronnen stets ausgezeichnet hat, triumphiert; denn letzten Endes ist dieses Monodrama nur eine Verherrlichung der Rekordfexerei. Die entgeistete Zeit sieht im Sport das Höchste.

Nur ein Schauspieler vom Range **Fritz Kortners** darf sich an dies exzentrische Werk wagen. Seine unendlich reiche Kunst siegt über die Banalität der Dichtung. Er ist groß in seiner Angst, seiner Verzweiflung wie seiner Willenshochspannung, groß im Hohn, Haß wie Ueberhebung. Und manchmal reißt er den Glanz des Heroischen an sich. Prachtvoll ist Kortners Reichtum an schauspielerischen Ausdrucksmöglichkeiten. Kein Wunder, daß der Beifall der Zuschauer ihm begeistert dankte.

M. G.

Abbildung 5: Anonym et al. (n.d.). Fritz Kortner in der Rolle Alexander in der Inszenierung von *Ostpolzug*.

9. Selbstständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne die Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.

Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Schriften entnommen wurden, sind als solche unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht.
Diese Arbeit ist in gleicher oder ähnlicher Form im Rahmen einer anderen Prüfung noch nicht vorgelegt.

Köln, 01.09.2023 Unterschrift: [redacted]