

Das Drama *Der Wanderer* von Joseph Goebbels
Frühformen nationalsozialistischer Literatur

Zur Erlangung des akademischen Grades eines

DOKTORS DER PHILOSOPHIE
(Dr. phil.)

von der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften
der
Universität Karlsruhe
angenommene

DISSERTATION

von

Jürgen Oppermann

aus

Karlsruhe

Dekan: Prof. Dr. Uwe Japp

1. Gutachter: Prof. Dr. Jan Knopf

2. Gutachter: Prof. Dr. Hansgeorg Schmidt-Bergmann

Tag der mündlichen Prüfung: 8. März 2005

Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Dr. Jan Knopf von der Universität Karlsruhe, der als mein Doktorvater großes Interesse für das Thema meiner Arbeit zeigte und mich intensiv unterstützte. Er war stets zu hilfreichen Gesprächen bereit und gab mir viele wichtige Hinweise, die zum Fortgang der Untersuchung und der Fertigstellung der Arbeit beitrugen.

Herrn Professor Dr. Hansgeorg Schmidt-Bergmann danke ich herzlich für seine anhaltende Unterstützung.

Mein Dank gilt auch Herrn Bernd Roscher, der mir das Typoskript „Der Wanderer“ für die Bearbeitung zur Verfügung gestellt hat.

Meiner Familie danke ich für ihre große Geduld.

1.0. Einleitung	S.4
1.1. Untersuchungen zur Nationalsozialistischen Literatur. Eine Übersicht des Forschungsstandes	S.14
1.2. Entwicklung zum Nationalsozialisten. Historische, psychologische und religiöse Deutungen zur Person Joseph Goebbels	S.31
1.3. Die literarischen Texte von Joseph Goebbels 1912-1929	S.41
<i>Die die Sonne lieben</i>	S.42
<i>Judas Iscariot</i>	S.48
<i>Heinrich Kämpfert</i>	S.56
Weitere Dramen und Romanversuche	S.68
<i>Die Saat</i>	S.72
<i>Michael. Ein deutsches Schicksal</i>	S.84
1.4. Exkurs zu den Gedichten	S.96
2.0. Das Drama <i>Der Wanderer</i>	S.105
2.1. Entstehung und zeitgeschichtlicher Hintergrund	S.105
2.2. Textausgabe – Inhalt des Dramas	S.109
2.3. Formale Analyse	S.112
2.4. Epische Elemente	S. 130
2.5. Dokumente zur Aufführung des <i>Wanderers</i>	S.139
3.0. Inhaltliche Fragestellungen	S.143
3.1. Der Glaube an die Macht der Sprache	S.143
3.2. Rätsel Welt. Auf der Suche nach einem neuen Sinn	S.145
3.3. Der antikapitalistische Affekt oder das Blut als Maß aller Dinge	S.153
3.4. Tanz auf dem Vulkan – Schreckensbild Dekadenz	S.164
3.5. Gott Mamon	S.172
3.6. Die Maschine – Fluch oder Segen	S.175
3.7. Die Meinungsmacher	S.180
3.8. Exkurs: Goebbels als politischer Journalist	S.183
3.9. Der Manuskripttext des <i>Wanderers</i>	S.187
3.10 Agitationstheater der eigenen Art	S.195
3.11 Exkurs: Nationalsozialistische Kampf Bühnen.	S.198
4.0. Die Problematik der Einordnung	S.204
4.1. Einfluß kultureller Strömungen	S.204
4.2. Ernst Tollers <i>Die Wandlung</i> im Vergleich mit dem <i>Wanderer</i>	S.216
4.3. Expressionistisches Stationendrama als Modellfall für den <i>Wanderer</i>	S.221
4.4. Bezüge zu Georg Kaiser	S.224
4.5. Zarathustra, Faust und Dante als mögliche literarische Zitate	S.228
4.6. Kulturaristokratentum oder neuer Künstlertyp	S.232
5.0. Elemente und Intentionen nationalsozialistischer Sprache	S.237
5.1. Sprache und Vorstellungswelt bei Goebbels	S.249
5.2. Entwicklung und Elemente des nationalsozialistischen Dramas der 20er und frühen 30er Jahre	S.256
Ergebnisse	S.269
Quellen	S.274
Literaturverzeichnis	S.276

Einleitung

Den Auslöser und Schwerpunkt der Untersuchung bildet der Textfund des seinerzeit mehrfach aufgeführten Dramas *Der Wanderer* von Joseph Goebbels in einem Karlsruher Antiquariat. Bei dem Typoskript handelt es sich bislang um die einzige Textgrundlage für die Aufführungen. Der literarische Nachlaß Goebbels' enthält unter mehreren Dramen, Erzählungen und Gedichten auch das Manuskript einer früheren Fassung des Textes.¹ *Der Wanderer* ist das einzige Dramen von Goebbels, das aufgeführt wurde.

Schon in den frühen 60er Jahren findet sich in einer Biographie zu Joseph Goebbels von Helmut Heiber ein Hinweis auf den *Wanderer*:

Das Licht einer freilich recht schmalen Öffentlichkeit erblickt hat ein Stück mit dem Titel „Der Wanderer“, mit dessen Lesung der junge Privatier damals häufig seine Freunde erfreute. Der Berliner Gauleiter ließ es einige Jahre danach, am 6. November 1927, in den Räumen des Wallnertheaters durch eine „Nationalsozialistische Versuchsbühne“ als Matinee im Rahmen einer Totengedenkfeier aufführen. In elf Bildern zuzüglich Prolog und Epilog und anknüpfend an die alten Festtagsspiele in den Klöstern hatte sich der Autor an Dantes Göttliche Komödie angelehnt: wie dort Vergil durch die Hölle, so führt hier der „Wanderer“ den des öfteren verzweifelnden „Dichter“ durch die Stationen eines kaum weniger gruseligen Gegenwartslebens, „über die Höhen und durch die Niederungen des deutschen Volkes“. Unter den Personen mögen retrospektiv ein verhin- derter Diktator und ein Ministerialrat mit dem Gebaren eines wohldressierten Schäferhundes Interesse gewinnen. Am 11. Dezember wurde dem „Wanderer“ noch eine Zweitaufführung zuteil: von der Parteipresse und einigen wenigen rechtsbürgerlichen Blättern abgesehen, nahm indessen niemand von Goebbels' Anti-Brecht Notiz. Daß hierbei freilich nicht die „Judenpresse“ ein großes völkisches Kunstwerk hämisch totgeschwiegen hat, beweist die Tatsache, daß der „Wanderer“ auch nach 1933 nicht wieder auf Wanderschaft gegangen ist.²

Der Text ist hier wie in den wenigen übrigen Erwähnungen des Dramas nicht vorhanden. Zu vermuten sind als Quelle die Vorbesprechung und Rezensionen des Stückes in den teilweise nachgewiesenen Quellen.

Die Arbeit untersucht zentral diesen bisher unbekanntem Text des nationalsozialistischen „Propagandaministers“. An diesem Text und an weiteren literarischen Werken von Joseph Goebbels³ wird gezeigt werden, inwieweit daraus allgemeingültige Kriterien für nationalsozialistische Literatur zu gewinnen sind.

Da die Texte immer wieder Parallelen zur Biographie ihres Verfassers aufweisen, werden zu Beginn die wichtigsten Grundeinschätzungen zur Person Goebbels referiert. Zudem aufschlußreich für die historische Forschung ist das Material, da über den Zeitraum der Überarbeitung und Uraufführung des Dramas keine Tagebuchaufzeichnungen von Goebbels vorhanden sind:

Leider müssen wir für die folgenden siebzehn Monate auf die Tagebuchaufzeichnungen Goebbels' verzichten, da diese vom Abschluß des Elberfelder Tagebuchs (30.10.1926) bis zum Wiedereinsetzen (14.4.1928) quellenmäßig bislang nicht vorliegen. Hier klafft sicherlich noch eine zu schließende Lücke, die vor allem im Hinblick auf die wachsenden Querelen zwischen Goebbels und den Gebrüdern Strasser von zentraler Aussagekraft sein könnte. Es ist wohl nicht zu viel ge-

¹ Die Mikrofilmkopien dieser Handschriften befinden sich im Bundesarchiv in Koblenz. Der Manuskripttext des *Wanderers* ist bis auf wenige spätere Umarbeitungen mit dem aufgefundenen Typoskript identisch.

² Helmut Heiber: Joseph Goebbels. München 1974, S.33f. [1. Aufl. Berlin 1962]

³ Da es sich bei den ausgewählten Texten zum überwiegenden Teil um unveröffentlichte Arbeiten handelt, wird ausführlich zitiert und kommentiert.

sagt, wenn man vermutet, daß Goebbels wohlweislich Hitler für sich und seine Umgebung als „Führer“ aufbaute.⁴

Nachweislich befaßt sich Goebbels im Sommer und Herbst 1927 mit der Überarbeitung des *Wanderers*, der für eine Inszenierung vorgesehen ist. Bei der Gleichsetzung der Wanderergestalt mit Adolf Hitler könnte die Absicht des Dramas durchaus innerhalb der Formierung des „Führer-Mythos“ interpretiert werden, wie das Erwin Barth in seiner Arbeit zum frühen Joseph Goebbels herausgearbeitet. Der Gedanken eines erlösenden Führers läßt sich allerdings bei Goebbels bis in die Anfänge seiner literarischen Schreibversuche zurückverfolgen:

Es geht ein Mann, der dem geschmähten Volke, / Das Gott dem größten unserer Propheten / Im Flammenschein auf Sinai vertrauet, / Heil und Erlösung aus der Knechtschaft bringt.⁵

Ein großes Volk sah ich in Scharen wallen, / Dem Einen folgen, der sie schützt und führt, / Hell ist sein Auge, leuchtend wie die Sonne, / Und seine Stirne weiß wie Elfenbein. / Vom Haupte fließen ihm die weichen Locken, / Und in der Hand blitzt ihm das scharfe Schwert. [...] Ein neues Reich steht auf, schier unermesslich, / Und seine Grenzen kennt die Welt nicht mehr.⁶

Auch wenn Goebbels nicht als der „Erfinder“ des „Führerkults“⁷ bezeichnet werden kann so lassen sich insbesondere in den hier untersuchten frühen literarischen Arbeiten immer wieder die zentrale Intention nach der Formulierung einer „Führer“-Idee ausmachen.

Im Zentrum der Arbeit wird jedoch nicht, wie es bislang in den wenigen Arbeiten über literarische Texte von Goebbels überwiegend der Fall war, der Autor stehen. Vielmehr werden die Muster und literarischen Bezüge aufgezeigt, mit denen die Texte ausgestattet sind.

Die Texte

Die literarischen Texte von Joseph Goebbels bildet in mehrfacher Hinsicht einen Sonderfall im Rahmen einer Untersuchung zu nationalsozialistischer Literatur. Da die Texte zum überwiegenden Teil Anfang der 20er Jahre entstehen - vor Goebbels' Beitritt zur NSDAP - sind sie noch nicht explizit von der nationalsozialistischen Lehre beeinflusst. Dennoch lassen sich an ihnen ganz grundlegende Elemente nachweisen, die in gleicher Weise für nationalsozialistische Literatur gelten.

Zunächst auffällig sind die relativ schwach ausgeprägten rassistisch-völkischen oder eindeutig nationalsozialistischen Bestandteile und die vielmehr eher expressionistische Ori-

⁴ Erwin Barth: Joseph Goebbels und die Formierung des Führer-Mythos 1917 bis 1934. Erlangen und Jena 1999, S.56.

⁵ Judas Iscariot. Eine biblische Tragödie in fünf Akten von P. Joseph Goebbels. Anka Stahlherm in tiefer Verehrung. (August 1918, handschriftlich) (BA Koblenz, NL 118/117), S.10.

⁶ Ebda., S.24.

⁷ Vgl. Erwin Barth: Joseph Goebbels und die Formierung des Führer-Mythos 1917 bis 1934. Erlangen und Jena 1999, S.56f: „Natürlich war Goebbels nicht der Erfinder des „Führerkults“: Die Sehnsucht nach einem starken Mann ganz außergewöhnlicher Art entstand schon vor dem Ersten Weltkrieg. In der Weimarer Republik war der „Führerkult“ nicht nur ein Phänomen der politischen Rechten. Überdies wird der Begriff „Führer“, nicht zuletzt an Max Webers „charismatischer“ Herrschaft orientiert, äußerst verallgemeinernd definiert. Goebbels, der Hitler für sich erwählt hatte und eine ganz spezifische Erwartungshaltung in ihn hineinprojizierte, definiert den Terminus „Führer“ nach seiner Fassung. Das Entscheidende dabei ist: Goebbels' „Führerkonzeption“ wurde geglaubt nicht nur von ihm selbst, sondern von einem ganz beachtlichen Teil des deutschen Volkes.“

entierung Goebbels.⁸ Schon in den frühen literarischen Schriften entwickelt Goebbels seine Vorstellungen von einer Art nationalsozialistischen Dichtung und Darstellungsästhetik, wie sie in der sogenannten „Kampfzeit“ in vielen Punkten den Auffassungen der Partei entspricht.

Die literarischen Entwürfe Goebbels' ermöglichen einen überraschend unverfälschten und direkten Zugang zur ästhetischen Vorstellungswelt eines maßgeblichen Repräsentanten der nationalsozialistischen Diktatur. Zugleich beleuchten sie neu die sowohl schillernde wie schwankende Person Goebbels.

Goebbels erweist sich in diesen frühen Texten weitgehend als Vertreter der kleinbürgerlicher Gesellschaftsschicht, der in einer Krisenzeit der modernen Industriegesellschaft, angsterfüllt und aggressiv trotzig zugleich, gegen den drohenden sozialen Abstieg anzuschreiben versucht. Mit dem Propagieren einer Utopie „wahrer“ völkischer gemeinschaftlicher Arbeit zielt er überwiegend auf eine subjektive Befreiung aus persönlicher Krise und Herkunft.

In dieser Haltung zeigt sich der junge Goebbels scheinbar unbürgerlich, kämpferisch. Die Ursache dafür liegt nicht zuletzt in der fehlenden Akzeptanz seitens der bürgerlichen Gesellschaft, die dem bildungsmäßig arrivierten Goebbels nicht den Platz einräumt, den er sich von ihr erhofft. So zurückgestoßen wird die politisch aktive Opposition für ihn zur Notwendigkeit und das Sprungbrett für seinen Aufstieg und Erfolg.

Sein literarisches Bild vom feisten Bürger und Kapitalisten bleibt lange, nachdem ihm der Sprung zum wohlhabenden Bürger mit Hilfe der NSDAP gelungen ist, bestehen. Seine vermeintliche Antibürgerlichkeit entpuppt sich dabei allerdings überwiegend als Requisit.

Goebbels' Einfluß auf die Kulturpolitik

Goebbels' Einfluß auf Kulturpolitik und die öffentliche Meinung insgesamt war durch das eigens für ihn eingerichtete Ministerium enorm:

In der Propagandastruktur des NS-Staates – die Kultur war hier ein wesentlicher Faktor – spielte die größte Rolle das am 13. März 1933 errichtete Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, das erste dieser Art in Deutschland. Reichsminister wurde laut Ernennungsurkunde, der Schriftsteller Dr. Paul Joseph Goebbels, der bereits seit 1929 die Stelle des Reichspropagandaleiters der NSDAP bekleidete und auch weiterhin behalten sollte.⁹

Die Intention, politischen Einfluß mittels Sprache und Literatur und damit mit ästhetischen Mitteln auszuüben, ist ein entscheidendes Kennzeichen der frühen nationalsozialistischen kulturellen Aktivitäten.¹⁰ Bei Goebbels' werden Einflüsse traditioneller Ästhetik offensichtlich, die im Sinne des Nationalsozialismus uminterpretiert werden.¹¹

⁸ Zugleich übt aber auch die populäre nationalistische Stimmung an deutschen Universitäten der 20er Jahre – das Deutschstudium beinhaltet eben wortwörtlich „Deutschkunde“ – entscheidenden Einfluß auf den Studenten Goebbels aus. Auch ein Großteil der akademischen Schicht orientiert sich gerade aufgrund oder trotz des verlorenen Krieges vermehrt an nationalen Begriffen und Werten.

⁹ Bogusław Drewniak: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945. Düsseldorf 1933, S.13.

¹⁰ Die Tagebücher Goebbels' zeigen wie intensiv – Dichterstolz ist es nicht allein – er die Wirkung seiner aufgeführten Dramen auswertet.

¹¹ Das Heroische wird mit romantisierenden Elementen gespickt, in der prinzipiellen Absicht, zum Mitleiden zu provozieren. Gerade das Drama „Der Wanderer“ scheint absichtsvoll an klassisches Theater anzuknüpfen.

Auch wenn ein deutlicher Wille besteht, das nationalsozialistische Weltbild mit einer eigenständigen Ästhetik anzureichern, zeigt das Beispiel Goebbels', wie wenig losgelöst von tradierten Mustern dies real eingelöst wird. Symptomatisch und in gewisser Weise auch neu ist an den übernommenen Mustern die Radikalität des Ausdrucks und der ästhetischen Haltung. Wenn dabei beispielsweise Form- und Gattungsfragen innerhalb dieser Entwürfe wenig Raum einnehmen, so bestehen immerhin bei Vertretern wie Goebbels oder Alfred Rosenberg vergleichsweise deutliche Vorstellungen für die zu schaffenden Kunstwerke, was auch die jeweiligen Versuche, gegensätzliche Auffassungen durchzusetzen, belegen. Es ist eine Auseinandersetzung, die sich insbesondere im Kompetenzstreit polikratischer Ressorts widerspiegelt, wie es sie auch in anderen administrativen Bereichen des Regimes gab:

Die mit der Gründung des Reichspropagandaministeriums und der Reichskulturkammer institutionalisierte Rivalität zwischen Goebbels und Rosenberg sollte bis zum Ende des Dritten Reiches andauern. Im Prinzip wurde sie nicht in der Öffentlichkeit ausgetragen. Alfred Rosenberg war davon überzeugt, Kunst und Kultur tiefer als Goebbels verstanden zu haben. Der Reichspropagandaminister dagegen sah in Rosenberg einen reinen Theoretiker, der „nicht in der Lage ist zu organisieren“. Dennoch besaß Rosenberg auch im Bereich der Theaterangelegenheiten gewisse Erfahrungen. Er verfügte auch über einen Stab von Mitarbeitern, der bereits vor der Machtübernahme mit dem Problem des NS-Theaters befaßt war. [...] Um eine „planmäßige und einheitliche Erziehung aller regelmäßig am Kulturleben teilnehmenden Volksgenossen im Geiste der nationalsozialistischen Weltanschauung“ durchführen zu können, verfügte Rosenberg am 6. Juni 1934 den Zusammenschluß des „Kampfbundes für deutsche Kultur“ mit dem Reichsverband „Deutsche Bühne“ zur „Nationalsozialistischen Kulturgemeinde“. ¹²

Während Rosenberg dafür plädiert, „Kulturschaffendes“ ausschließlich auf rassisierten Boden zu stellen und Künstler aus den eigenen „arischen“ Reihen rekrutieren will, zieht es Goebbels im Sinne einer besseren Qualität vor, literarische und künstlerische Profis für die nationalsozialistische Ideologie zu gewinnen. ¹³ Das hat auch Konsequenzen im Bereich der Kulturvermittlung. Dabei ist Goebbels durchaus selbstkritisch was ureigene nationalsozialistische Werke betrifft und aufgeschlossen für sozialistische Kulturproduktionen.

In seiner Ansprache an die Intendanten und Direktoren der Rundfunkgesellschaften gibt Goebbels deutlich die Direktiven vor, wie in den Bereichen Film und Funk, ganz entsprechend wie beim Theater, vorzugehen ist:

Und ich möchte vor Ihnen dasselbe sagen, was ich in den nächsten Tagen vor den Leuten des Filmes sagen werde: Wenn Sie sich im Rundfunk nationalistisch betätigen, dann [der Redner klopft wiederholt auf das Pult] haben Sie nicht die Aufgabe, Menschen, die an sich national sind, nun zu *erwärmen*, sondern Menschen, die noch nicht national sind, für den Nationalsozialismus zu *gewinnen*. Das ist der große Unterschied. Wenn ich heute einen Film sehe wie „Der Choral von Leuthen“, dann muß ich sagen: Sieht ein Kommunist diesen Film, dann wird er nur angewidert und abgestoßen aus diesem Film herausgehen. Das Gegenbeispiel: Sieht heute ein Nationalsozialist den Film „Panzerkreuzer Potemkin“, dann ist er in Gefahr, Kommunist zu werden, weil der Film so gut gedreht ist. ¹⁴

Vorwiegend in seiner Konstituierungsphase versucht der Nationalsozialismus seine Anhängerenschaft auch „argumentativ“ und vielfach über Literatur zu gewinnen. Die nati o-

¹² Bogusław Drewniak: Das Theater im NS-Staat. Szenarium deutscher Zeitgeschichte 1933-1945. Düsseldorf 1933, S.24.

¹³ Auch sein eigener Rückzug aus der künstlerischen Produktion hängt möglicherweise mit der Absicht zusammen, eine gewisse Professionalität - bei aller inhaltlichen Reduktion aufgrund der ideologischen Vorgaben - zu garantieren.

¹⁴ Joseph Goebbels: Ansprache an die Intendanten und Direktoren der Rundfunkgesellschaften vom 25.3.1933. In: Goebbels Reden 1932-1939 Hrsg. v. Helmut Heiber. Düsseldorf 1971.

nalsozialistische Literatur will in diesem Stadium zunächst Überzeugungsarbeit leisten. Charakteristisch ist dabei die Vagheit und Radikalität der angebotenen Scheinlösungen. Obwohl die politische Handlungsbereitschaft erklärtes Ziel der NSDAP ist, können die entscheidenden politischen Ideologeme, Muster und Denkhaltungen – das trifft hier insbesondere auf Goebbels zu – ihren Ursprung aus den literarischen Vorstellungswelten nicht verheimlichen.

Einig sind sich Rosenberg und Goebbels in der Notwendigkeit einer ästhetischen Präsentation ihrer Ideologie, für deren Konstituierung eine Originalität in Anspruch genommen wird, die sich zugleich in einer historischen Tradition des „wahrhaften“ Deutschtums wähnt, dessen Wurzeln aber auf der propagierten Blut- und Bodenmystik basieren soll.

Die „Utopie“ des ersehnten chiliastischen Reiches wie sie die nationalsozialistische Ideologie entwirft, entspricht bei Goebbels der fixen Idee einer permanenten Erlösung, wie sie sich in seinen literarischen Versuchen unverkennbar niederschlägt. Dabei wird der anfänglich noch stark romantisch geprägte Goebbels zum Verfechter einer „stählernen Romantik“, die dem martialischen Wesenszug der nationalsozialistischen Ideologie gerecht werden will.¹⁵

Ebenso wie Hitler sieht sich Goebbels anfänglich als „Künstler“, und beide betätigen sich erst nach der gescheiterten Künstlerkarriere politisch.¹⁶ Insbesondere der Umstand, daß Goebbels als einer der maßgebenden Vertreter der Nationalsozialisten ganz bewußt den Dichterberuf anstrebt, weist schon auf eine Affinität seiner ideologischen Vorstellungen zu künstlerischem Ausdruckswillen hin. Dieser Umstand soll keinesfalls dazu verleiten, die gewaltsamen Handlungsweisen der nationalsozialistischen Diktatur als das Ergebnis eines „ästhetischen“ Problems oder gar eines mißlungenen künstlerischen Selbstfindungsprozesses der zentralen Akteure wie Hitler und Goebbels zu interpretieren oder gar als ein Produkt gescheiterter „Künstler“ anzusehen. Vielmehr geht es darum, die Bedeutung des Ästhetischen, im vorliegenden Falle der Literatur, für die nationalsozialistische Politik zu unterstreichen. Die vorliegende Untersuchung wird zeigen, wie stark die ästhetischen Vorstellungen die politische Ideologie Goebbels' prägen und wie weit er sich damit vom Typus des pragmatischen Politikers entfernt. Es ist hinreichend bekannt, wie wichtig die Kultur für die Stabilisierung der nationalsozialistischen Herrschaft war:

Gewiß war es nicht „die Kultur“ und nicht „die Kunst“, die das Geschehen mitverursacht haben, sondern eine bestimmte Art von gewollter, geförderter Kultur, während wesentliche Denkbereiche und Formen von Kultur und Kunst aufs härteste unterdrückt wurden. Entscheidend ist, daß die Wirkungsmöglichkeiten des Kulturellen bis zum äußersten genützt worden war und dieses Vorgehen solch entsetzlichen Erfolg hatte. Hitler, der sich als früherer Zeichner, Maler und Schriftsteller stets »eigentlich als Künstler« sah und sich von seiner Umgebung gern so bezeichnen ließ, kannte genau die Bedeutung von Kultur und Kunst für die tiefsten Motivationen des Menschen. Er wußte,

¹⁵ „Es ist eine Art von stählerner Romantik, die das deutsche Leben wieder lebenswert gemacht hat: eine Romantik, die sich nicht vor der Härte des Daseins versteckt oder ihr in blauen Fernen zu entrinnen trachtet, - eine Romantik vielmehr, die den Mut hat, den Problemen gegenüberzutreten und ihnen fest und ohne Zucken in die mitleidlosen Augen hineinzuschauen.“ In: Goebbels Reden 1932-1939. Band 1. Herausgegeben von Helmut Heiber. Düsseldorf 1971, S. 137. [Rede vom 15.11.33 anlässlich der Eröffnung der Reichskulturkammer: „Die deutsche Kultur vor neuen Aufgaben“] Sein eigenes Schwelgen in der Idylle wie es seine Novelle „Die die Sonne lieben“ und einige seiner Gedichte spiegeln, scheint Goebbels offensichtlich verdrängt zu haben.

¹⁶ „Hitler selbst bewegte sich während seiner Anfangsphase fast stets in einer stark künstlerisch geformten Umwelt, er wollte Maler und Architekt werden, bestand in der Wiener ‚Akademie der bildenden Künste‘ die Aufnahmeprüfung nicht, blieb aber dem Kunstmilieu weiterhin verbunden. Er zeichnete, malte, macht Entwürfe für monumentale Bauten und trug sich noch in München auf dem Meldeformular als ‚Schriftsteller‘ ein.“ Vgl.: Wolfgang Kraus: Kultur und Macht. Die Verwandlung der Wünsche. München 1975, S.50.

daß damit die entscheidende innere Instanz des einzelnen, das Gewissen, erreicht wurde. Außerdem war ihm die Eigenschaft der Kunst, das Individuum zu überindividueller Emotion zu führen, vertraut.¹⁷

Goebbels versteht auch Politik als eine Art Bühne und sich selbst als Künstler. Seine ästhetischen Vorstellungen beinhalten die Neigung zu einer Symbolik, die ausgiebig religiöse Muster benützt. Vorwiegend die literarischen Quellen legen den Schluß nahe, daß Goebbels sich auch im tagespolitischen Geschäft als „Reichsminister für Propaganda“ dieser primär ästhetisch geprägten Vorstellungswelt nicht nur nicht entzieht, sondern ihr auch seine Entscheidungen unterordnet. Noch in seiner berüchtigten Sportpalastrede, in der er zum „totalen Krieg“ aufruft, zitiert er Literarisches („Nun Volk steh' auf und Sturm brich los“)¹⁸, um seinen Worten ein Höchstmaß an Pathos und theatralischer Wirkung zu verleihen und zeigt den immensen Abstand zu pragmatischer Politik.

Insbesondere in seiner frühen Literatur - Hitlers „Mein Kampf“ ist hier vor allem zu nennen - läßt der Nationalsozialismus Ziele und Beweggründe unverhohlen zum Ausdruck kommen. Hier findet explizit die Selbstdefinition des Nationalsozialismus statt. Bei der Suche nach den Kernstücken seiner Ideologie läßt sich vor allem die frühe nationalsozialistische Literatur als vergleichsweise authentische Quelle benutzen, wohingegen viele späteren offiziellen Äußerungen des Regimes weitgehend unter dem Aspekt der Propaganda zu betrachten sind. Damit sind den hier untersuchten literarischen Quellen entscheidende authentische „Qualitäten“ zuzuordnen.

Nach allgemeiner Auffassung dient nationalsozialistische Kunst und Kultur überwiegend der Etablierung und Stabilisierung der Diktatur, bestimmt somit auch die gesellschaftliche Position faschistischer Literatur grundsätzlich und legt damit die Verbindung zwischen Ästhetik und Politik fest.¹⁹ Auch wenn Literatur und Kunst nicht die Massenwirksamkeit der politischen und ökonomischen Maßnahmen erreicht, so verstärkt sie deren Effizienz nachhaltig. Über die direkte ideologische Indoktrination hinaus entwirft die nationalsozialistische Kunst und Kunstpolitik auch bewußtseinsbildende Muster, die Verhaltensweisen verdeutlichen können.

Überwiegend führt der Nationalsozialismus seine „Werte“ und Begriffe vom Schönen und seine vorgeblichen Ideale auf biologische Kategorien zurück. Nach Alfred Rosenberg, der sich als maßgeblicher Theoretiker dieser Weltanschauung versteht, gründet die nationalsozialistische Ideologie auf der Überzeugung, daß in erster Linie Blut und Boden das „Wesen“ der deutschen Volksgemeinschaft bestimmen und die Ästhetik und Politik

¹⁷ Wolfgang Kraus: Kultur und Macht. Die Verwandlung der Wünsche. München 1978, S.37.

¹⁸ „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los“ ist aus dem Gedicht „Männer und Buben“ (1813) des „Dichters der Befreiungskriege“ Theodor Körner.

¹⁹ Früh beschreibt Walter Benjamin den veränderten Charakter faschistischer Kunst: „Die faschistische Kunst ist eine Propagandakunst. Sie wird also für die Massen exekutiert. Die faschistische Propaganda muß, weiterhin, das ganze gesellschaftliche durchdringen. Die faschistische Kunst wird demnach nicht nur für Massen, sondern auch von Massen exekutiert. Danach läge die Annahme nahe, die Masse habe es in dieser Kunst mit sich selbst zu tun, sie verständige sich mit sich selbst, sie sei Herr im Hause: Herr in ihren Theatern und ihren Stadien, Herr in ihren Filmateliers und in ihren Verlagsanstalten. Jeder weiß, daß das nicht der Fall ist. An dieser Stelle herrscht vielmehr ‚die Elite‘. Und sie wünscht in der Kunst keine Selbstverständigung mit der Masse. Denn dann müßte diese Kunst eine proletarische Klassenkunst sein, durch die die Wirklichkeit der Lohnarbeit und der Ausbeutung zu ihrem Recht, das heißt auf den Weg ihrer Abschaffung käme. Dabei käme aber die Elite zu Schaden.“ Vgl.: Walter Benjamin: Angelus Novus, Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt a. M. 1966, S.509.

sich ausschließlich aus diesen beiden Elementen entwickeln müsse.²⁰ Doch nicht nur die rassistischen Merkmale sollen den nationalsozialistischen Künstler und damit den Produzenten seiner Ästhetik ausmachen. Entscheidend sei, daß dieser Künstlertyp sich die Vergangenheit seines Volkes angeeignet habe und mit der deutschen Erde „verwachsen“ sei. Wer nicht der arischen Rasse angehöre, sei damit nicht fähig, ein Sprecher der Volksgemeinschaft zu sein, und gilt als „Zersetzer“ der Kunst.

In der Frage des Rassismus bei Goebbels ist die Geschichtsforschung allerdings in jüngster Zeit vermehrt zu der Überzeugung gelangt, daß er nicht die zentrale Stellung einnimmt, wie es die nationalsozialistische Ideologie überwiegend zu vertreten scheint:

Es ist der historischen Forschung seit langem in großen Umrissen bekannt, jedoch erst vor wenigen Jahren in einer umfassenden Untersuchung auf überzeugende Weise nachgewiesen worden, mit welcher erheblicher innerer Distanz Joseph Goebbels den verschiedenen Ausprägungen der am Rassegedanken orientierten Hauptströmung nationalsozialistischer Weltanschauung gegenüberstand.²¹

Die Untersuchung der literarischen Texte wird im Folgenden zeigen, daß sich in diesen frühen Jahre ein eindeutiger Rassismus nur in abgeschwächter Form nachweisen läßt. Allerdings ist die typische biologistische „Blut-und Boden-Metaphorik“ zumindest in Ansätzen ebenso vorhanden wie der überwiegend mit kulturellen und antikapitalistischen „Begründungen“ versehene Antisemitismus.

Doch so neu, so eigenständig wie beansprucht sind Inhalt und Form der nationalsozialistischen Kunst und Kultur nicht:

Oberflächlich betrachtet könnte es den Anschein haben, als stelle die Zeit von 1933 bis 1945 einen Bruch mit der deutschen Kulturtradition dar, und als könne man den Faschismus als destruktive Zerstörung im Hinblick auf diese kulturelle Tradition sehen, nämlich als die Barbarei, die an die Macht gekommen ist. Der Faschismus ist jedoch ein ambivalentes Phänomen. Er ist destruktiv revolutionär und zutiefst traditionalistisch, eine Weiterführung derselben kulturellen Tradition, die der Faschismus selbst zu zerstören versuchte.²²

Die nationalsozialistische Ideologie vereinnahmt Gedanken und Ideen, die bis weit in das 19. Jahrhundert zurückgehen. Auch das, was als typisch deutsche Kunst hochgehalten wird, zeigt sich überwiegend als eine Art heroisierender und zugleich sentimentaler Pseudorealismus, der formal an pompöse Kunst des 19. Jahrhunderts anzuknüpfen sucht und deren Muster er nach einem akademischen Kodex streng nachzuahmen sucht. Am Beispiel Goebbels' wird überprüft werden müssen, inwieweit seine dichterischen Versuche diesen ästhetischen Vorstellungen des Nationalsozialismus entsprechen.

Fragestellungen

Die literarischen Produkte Goebbels' zeigen auf den ersten Blick vielfach ein sentimentales Pathos und geben die persönliche Vorstellungswelt ihres Verfassers wieder. Dennoch lassen sich an ihnen mustergültig die folgenden Fragen nach den Ursprüngen nationalsozialistischer Literatur stellen und beantworten:

²⁰ Vgl.: Lionel Richard: Deutscher Faschismus und Kultur. Aus der Sicht eines Franzosen. München 1982, S.74.

²¹ Frank-Lothar Kroll: Utopie als Ideologie. Geschichtsdenken und politisches Handeln im Dritten Reich. Paderborn 1998, S.259.

²² Elin Fredsted: Bürgerliche Antibürgerlichkeit. Zur autoritären Revolte des deutschen Bildungsbürgertums. In: Jörg Thunecke: Leid der Worte. Bonn 1987, S.3.

Produziert ein entscheidender Repräsentant des Nationalsozialismus typisch nationalsozialistische Literatur? Immerhin wird Goebbels in Nazi-Deutschland der Oberzensor und Inszenator faschistischer Ästhetik schlechthin, der es sich unter anderem zur Aufgabe macht, die deutsche Kultur von „Schmutz und Schund“ zu reinigen.²³

Damit würde Goebbels entscheidende Voraussetzungen für diese Literatur schaffen und wäre als ein früher nationalsozialistischer Schriftsteller ernst zu nehmen.

Welche Absichten verfolgt er damit?

Inwieweit bestätigen oder widersprechen seine literarischen Produkte diejenigen Elemente, die nationalsozialistische Literatur ausmachen?

Welche literarischen Mittel werden dafür verwendet?

Es wird der Versuch unternommen, über die literarischen Muster in den Texten eine Methodik zu entwickeln, genuine Elemente nationalsozialistische Literatur herauszuarbeiten. Dabei verspricht die Textnähe ein nicht zu schnelles Gleichsetzen der Texte mit den Kernbegriffen der nationalsozialistischen Ideologie.

Goebbels' künstlerische Positionen und seine literarischen Produkte sollen hier als ein Grundmuster nationalsozialistischer Literatur- und Kunstproduktion dienen.

Die Untersuchungsergebnisse sollen dann auch dazu dienen, die Frage innerhalb des Forschungsrahmens, was nationalsozialistische Literatur ausmacht, klären helfen. Dies scheint nur möglich in der Definition einer spezifisch „Haltung“ nationalsozialistischer Literaten zu sein, die einerseits ideologisch-politisches einschließt andererseits auch das Verhältnis zu Literatur und Kunst charakterisiert.

Im Wesentlichen wird es darum gehen, die Anfänge nationalsozialistischer Literatur kenntlich zu machen, aber mit dem erarbeiteten Material soll auch aus dieser Perspektive heraus die Möglichkeit entwickelt werden, einen Blick auf die Literatur zwischen 1933 und 1945 zu werfen.

Die spezifische Verarbeitung literarischer Muster stellt eine Möglichkeit dar, die Spreu vom Weizen zu trennen. Damit stellt sich die Frage nach dem Umgang mit Tradition und der Art und Weise wie literarische Klassiker gelesen, was aus ihnen „herausgeholt“ wird, wie das geschieht, welche Topoi aufgegriffen werden welche Mythen einfließen und warum gerade diese aufgenommen werden, um damit das spezifische dieser Literatur herauszuarbeiten.

Dazu müssen die Texte zunächst einmal als Literatur „ernst“ genommen werden. Und der Vergleich mit qualitativ und intentional anderer Literatur darf kein Tabubruch sein.

Entscheidend ist auch die Frage, welche Bedeutung den ästhetischen Vorstellungen für eine Selbstdefinition des Nationalsozialismus beigemessen wird. Die hier vertretene Position, daß damit ganz entscheidendes über den Nationalsozialismus zu sagen ist, wird schon vordergründig dadurch gestützt, daß sich zwei der maßgeblichsten Vertreter des Nationalsozialismus zumindest zu Beginn ihrer politischen Biographie noch als „Künst-

²³ Ebda., S.195ff. Am 30. Juni 1933 tritt die Verordnung des Reichskanzler über die Aufgaben des Reichsministers für „Volksaufklärung und Propaganda“ in Kraft: „Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda ist zuständig für alle Aufgaben der geistigen Entwicklung auf die Nation, der Werbung für Staat, Kultur und Wirtschaft, der Unterrichtung der in- und ausländischen Öffentlichkeit über sie und der Verwaltung aller diesen Zwecken dienenden Einrichtungen. 1. Aus dem Geschäftsbereich des Auswärtigen Amtes: Nachrichtenwesen und Aufklärung im Auslande, Kunst, Kunstausstellungen, Film- und Sportwesen im Auslande. 2. Aus dem Geschäftsbereich des Reichsministeriums des Innern: Allgemeine innenpolitische Aufklärung, Hochschule für Politik, Einführung und Begegnung von nationalen Feiertagen und Staatsfeiern unter Beteiligung des Reichsministers des Innern, Presse (mit dem Institut für Zeitungswissenschaft), Rundfunk, Nationalhymne, Deutsche Bücherei in Leipzig, Kunst, Musikpflege, einschließlich des Philharmonischen Orchesters, Theaterangelegenheiten, Lichtspielwesen, Bekämpfung von Schund und Schmutz.“ (RGBl. 1933, Teil I S.449) Nach: Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung. Frankfurt a. M. 1979, S.33ff.

ler“ oder „Dichter“ verstehen. Auch finden sie ihren Zugang zur Politik über ästhetische Welt- und Wirklichkeitsinterpretation.

Klarerweise findet die Politik der Gewalt eben in der Realität statt und folgt den politischen Prämissen, aber bei der Frage nach der relativ breiten Zustimmung zur nationalsozialistischen Ideologie muß unterstellt werden, daß aufgegriffene Mythen funktionierten, weil sie auch literarisch entsprechend vorbereitet und für die Stabilisierung des NS-Regimes von eminenter Bedeutung sind.

Bei der Frage, ob es sich hier um typische nationalsozialistische Literatur handelt ist zu beachten, daß die bloße Parteizugehörigkeit die literarischen Werke von Goebbels nicht automatisch dazu machen zumal die Texte überwiegend vor seiner Tätigkeit für die NSDAP entstehen. Hier gilt das zu bedenken, was Klaus Vondung prinzipiell zur Einordnungsproblematik von vermeintlichen nationalsozialistischen Autoren schreibt:

Zur vorläufigen Eingrenzung des Begriffs „nationalsozialistische Literatur“ bieten sich im wesentlichen zwei formale Kriterien an, als erstes das Bekenntnis von Schriftstellern zum Nationalsozialismus durch Eintritt in die NSDAP oder durch öffentliche Stellungnahme. Die Parteimitgliedschaft von Autoren, für sich allein genommen ist allerdings ein höchst unzuverlässiges Kriterium, selbst öffentliche Bekenntnisse zum Nationalsozialismus erlauben nicht immer eindeutige Schlußfolgerungen. Hans Grimm zum Beispiel, der Autor von *Volk ohne Raum*, war nie Parteimitglied; Adolf Bartels, der rabiateste Antisemit unter den Schriftstellern und Literaturkritikern seiner Zeit, wäre es nie geworden, hätte ihn nicht Hitler persönlich anlässlich seines achtzigsten Geburtstags zum Ehrenmitglied ernannt. Andererseits kann Gottfried Benns Bekenntnis zum Nationalsozialismus aus dem Jahr 1933, obwohl sicherlich nicht als bloßes Mißverständnis und Ausdruck politischer Naivität zu entschuldigen, kaum den Schluß zulassen, Benns Werke seien der nationalsozialistischen Literatur zuzuordnen.²⁴

Auch müssen zu den Kriterien des „offiziellen Selbstverständnisses“ und des „individuellen Bekenntnisses“ noch inhaltliche Merkmale kommen, um substantielle Charakteristika der nationalsozialistischen Literatur herauszuarbeiten. Aber gerade die inhaltliche Seite ist nur schwer von der ideologischen Seite zu trennen, so daß sich bezüglich einer primär literarischen Einordnung prinzipielle Schwierigkeiten ergeben:

Das ausschlaggebende inhaltliche Kriterium, das der ideologischen Observanz literarischer Werke, steht in notwendiger Korrespondenz zur Frage nach den Zusammenhängen mit der nationalsozialistischen Ideologie. Soll jedoch die letztere Maßstab sein, so begegnet man der eingangs erwähnten Schwierigkeit, daß die nationalsozialistische Ideologie kein fest umrissenes System, sondern ein Konglomerat disparater Elemente war, die bis ins Dritte Reich hinein interne Kontroversen, wenn nicht Machtkämpfe verursachten: Neben völkisch-antisemitischen Strömungen traten konservativ-nationalistische, sozialrevolutionäre und antikapitalistische Kräfte sammelten sich hauptsächlich in der SA und bildeten bis 1934 eine gewichtige Fraktion innerhalb der NSDAP. Dementsprechend darf auch von der Literatur nicht erwartet werden, daß sie einer systematischen Ideologie folgt; Gegenstände der Analyse können zunächst nur einzelne Ideologeme sein, die in der Literatur von zentraler Bedeutung sind und mit ideologische Programmen der nationalsozialistischen Bewegung korrespondieren.²⁵

Damit wird eine weitere grundlegende Problematik deutlich, die mit vorliegenden Thematik verbunden ist. Die bisherige Forschung zur Literatur des Nationalsozialismus hat bis auf wenige Ausnahmen versucht, überwiegend die nationalsozialistischen Ideologeme aufzuspüren und ihr originäre Eigenschaften abgesprochen. Weitgehend besteht Konsens

²⁴ Klaus Vondung: Der literarische Nationalsozialismus. Ideologische, politische und sprachhistorische Zusammenhänge. In: Bracher, Karl Dietrich u.a. (Hgg.): Nationalsozialistische Diktatur 1933-1945. Eine Bilanz. Bern 1983, S. 245-269, S.255.

²⁵ Ebda., S.46.

darüber, daß eine selbständige nationalsozialistische Literatur nicht existiert. Vieles, was von den Nationalsozialisten in den Kanon ihrer Literatur aufgenommen wird, ist lange vor 1933 geschrieben worden. Einiges, was während ihrer Herrschaft entsteht, ist zwar indirekt durch sie bedingt, aber nicht als typische „Blubo“-Literatur einzu stufen. So werden weithin die literarischen Äußerungen des Nationalsozialismus als propagandistisches Material aufgefaßt, dessen einziger Sinn darin bestehe, den politischen Zielen Vorschub zu leisten. Ob aber wie im vorliegenden Falle die Werke Goebbels' darüber hinaus noch andere „Qualitäten“ aufzuweisen haben, will diese Arbeit zeigen.

Die Aufgabenstellung nötigt zu Verweisen auf innerliterarische Bezüge, ohne daß aber die ideologische Füllung, womit diese Literatur in verstärktem Maße ausgestattet ist, übergangen werden kann.

Der Einblick in die literarischen Werke von Goebbels soll dazu dienen, sie in ihrer Zeit literarisch zu verorten. Verbunden ist damit der Versuch über einen veränderten Blick, einen Beitrag zur Erforschung von NS-Literatur zu leisten.

Nur am Rande wird auch die völkische Vorgängerschaft für die literarischen Texte mit einbezogen werden, da sie sich hier überwiegend als nur bedingt fruchtbar erweist und ausreichend durch die Forschungsliteratur bekannt ist. Das Interesse auf diese Vorläuferschaft konzentriert sich hier auf diejenigen Namen, die die Texte entweder selbst kenntlich machen, an sie anspielen, zitieren oder in direktem formalen bzw. inhaltlichen Zusammenhang stehen.

1.1. Untersuchungen zur Nationalsozialistischen Literatur. Eine Übersicht des Forschungsstandes

Die unterschiedlichen Ansätze der Forschungsliteratur zu dem Themenkreis nationalsozialistischer Literatur sollen die zentralen Fragestellungen hervorheben. Obgleich es sich hier noch um einen relativ überschaubaren wissenschaftlichen Bereich handelt²⁶, werden im folgenden überwiegend Positionen referiert, die im Hinblick auf die untersuchten Texte förderlich sind.

Direkt nach 1945 und noch in den 50er Jahren findet so gut wie keine Auseinandersetzung mit dieser Thematik statt. Ebenso löst beispielsweise die 1954 erscheinende umfangreiche Studie *Die Zerstörung der Vernunft* von Georg Lukács vorerst keine weitere Debatte aus. Woran sicherlich nicht allein die holzschnittartige Darstellung der Untersuchung schuld sein dürfte:

[...] bei allen anstoßenden Einsichten (vor allem in die Weltanschauungsliteratur der Jahrhundertwende) entsprang Lukács' Interpretation doch in ihrer brachialen Schematik zu sehr dem Geist der Konfrontation des Kalten Kriegs, als daß sie diese Konfrontationshaltung hätte aufweichen können und der westdeutschen Germanistik in dieser Sache hätte Anstöße geben können.²⁷

Das Stimmungsbild, das Ketelesen in diesem Zusammenhang entwirft, zeigt die Schwierigkeiten und die mangelnde Bereitschaft sich in der Germanistik mit dieser Thematik auseinanderzusetzen. Dagegen stößt die politologische und soziologische Forschung zum Nationalsozialismus viel früher auf breites Interesse. Die nun „politikmüde“ Germanistik der Nachkriegszeit scheute auch die Auseinandersetzung mit der eigenen unrühmlichen Vergangenheit. Die meisten Germanisten rückten vom Politisch-Kollektiven ab und wendeten sich dem Unpolitisch-Subjektiven, den Werten des Religiösen und einer Autonomie des Ästhetischen zu.²⁸

Sieht man einmal von gelegentlichen, insgesamt aber unbemerkt gebliebenen Ausnahmen wie dem gleich nach dem Krieg in London erschienenen Hinweis von William Wolfgang Schütz oder von der publizistischen Dissertation von Ilse Pitsch, von ideologisch leicht zu neutralisierenden sprachwissenschaftlichen Arbeiten oder von Walter Muschgs zwar wahrgenommener, aber mit der Bezeichnung „umstritten“ zur Folgelosigkeit verurteilten Aufsatzsammlung „Die Zerstörung der deutschen Literatur“ ab, so waren das Dritte Reich und sein Umfeld bis zum Beginn der 60er Jahre kein literaturwissenschaftliches Thema. Wo man in Gefahr kam, in ihre Nähe zu geraten, wurden dicke Abwehrmauern aufgeschichtet, wie das etwa Armin Mohler in seiner viel diskutierten Dissertation über die Konservative Revolution tat, oder die Autoren hüllten sich in einen dicken Mantel ahnungsvoller Unschuld, wie - als Exempel genommen - E. Krieger in seiner Studie zu Agnes Miegel. Man möchte glauben, die Autoren der 30er und 40er Jahre hätten auf irgendwelchen seligen Inseln gelebt; allenfalls in der Metapher von den „Fluten des braunen Ungeistes“ kam der Zeitzusammenhang wabernd zu Wort.²⁹

²⁶ Uwe-K. Ketelsen sieht hier einen deutlichen Nachholbedarf: „Gemessen an der Menge von Sekundärliteratur, die in der Germanistik geschrieben wird, zieht das Thema ‚Literatur des Dritten Reichs‘ keine nennenswerten fachwissenschaftliche Neugier auf sich. Wenn sie auch kein weißes Feld darstellt, so doch zumindest ein graues. Allein in den Jahren zwischen 1975 und 1985 waren die ihr gewidmeten Bemühungen etwas reger, ansonsten ist es ziemlich still.“ Vgl.: Uwe-K. Ketelsen: *Literatur und Drittes Reich*. Schernfeld 1992, S.28.

²⁷ Uwe-K. Ketelsen: *Literatur und Drittes Reich*. Schernfeld 1992, S.29.

²⁸ Jost Hermand: *Geschichte der Germanistik*. Reinbek bei Hamburg 1994, S. 115: „Vor allem in den drei westlichen Besetzungszonen legten die meisten Germanistikprofessoren nach 1945 keine persönlichen Schuldbekennnisse ab, sondern priesen weiterhin die Größe der deutschen Kultur und Literatur, wenn auch nicht mehr unter nationalem, sondern abendländisch-humanistischem oder christlichem Vorzeichen.“

²⁹ Uwe-K. Ketelsen: *Literatur und Drittes Reich*. Schernfeld 1992, S.29f.

Eine erste selbständige wissenschaftliche Untersuchung über völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur liefert die Studie von Franz Schonauer aus dem Jahre 1961.³⁰ Zu dieser Arbeit merkt Walter Böhlich kritisch an, daß Polemik im Zusammenhang mit einer Literatur, die vergangen ist, sinnlos sei. Vielmehr müsse es darum gehen, die Sachverhalte objektiv zu schildern. Schonauers Arbeit ist aus einer Reihe von Rundfunksendungen entstanden und gilt in der Forschung als nicht besonders sorgfältig. Der Autor vertritt die nicht unumstrittene These, daß der Begriff „Innere Emigration“ einen Mythos darstelle. Aus der Parteidichtung wählt er ausschließlich jüngere nationalsozialistische Autoren aus, denen er Provinzialismus und Dilettantismus nachweist. Richtungsweisender ist die Feststellung, daß die nationalsozialistische Literaturpolitik 1933 ein breites Reservoir völkischer und nationalkonservativer Literatur vorfindet auf das sie zurückgreifen kann:

Die Literatur, die im Dritten Reich, von 1933 an, als „wahrhaft deutsch“ propagiert wurde, brauchte nicht erst durch Führerbefehl und Ministererlaß in einer Art kulturellem „Vierjahresplan“ geschrieben zu werden: es gab sie bereits.³¹

Die sogenannte Blut- und Bodendichtung bringt er auf den Nenner „Literatur des sozialen Ressentiments“, die größtenteils auf Autoren aus kleinbürgerlicher Herkunft, ursprünglich aus bäuerlicher Herkunft stammend, zurückgeht. Diese Literatur ist bestimmt von Wirklichkeitsflucht und einem „so Tun als ob“, das die bäuerliche Arbeit zum Gotte s dienste stilisiert, frei von ökonomischen Zwecken. Für Schonauer ist die nationalsozialistische Literatur als ein politisches, soziologisches, historisches und weniger als literarisches Problem zu behandeln. Insgesamt bleibt die Arbeit in der schon im Titel anvisierten polemisch-didaktischen Absicht stecken, und der Autor versäumt es, die zitierten Texte eingehend zu interpretieren.

Die materialreiche Studie von Dietrich Strothmann zur staatlichen und „parteiamtlichen“ Literaturpolitik bietet einen umfangreichen Einblick in die totalitäre Steuerung literarischer Erzeugnisse im weitesten Sinne.³²

Der Publizist Joseph Wulf veröffentlicht 1963 mehrere Dokumentationsbände, die sich mit dem Kulturbetrieb der NS-Zeit beschäftigen.³³ Durch seine Auswahl zentraler Dokumente wird ein vielfältiger Zugang zum ideologischen Material ermöglicht, den sich ein Großteil der frühen Forschungsliteratur zu nutze macht.

Mit der Kunst- und Kulturpolitik der ersten Jahre des Nationalsozialismus beschäftigt sich die Arbeit der Politologin Hildegard Brenner, die im selben Jahr veröffentlicht wird.³⁴ Deutlich werden darin die frühen massiven Eingriffe und die zentrale Steuerung sämtlicher Bereiche der Kultur und der maßgebliche Einfluß, den das von Goebbels geführte Propagandaministerium daran trägt. Ausgewählte Einzelanalysen veranschaulichen das Bild einer ästhetischen Inszenierung.

Im Jahr 1964 erscheint Rolf Geißlers Studie „Dekadenz und Heroismus“, die diejenigen Zeitromane der 20er Jahre untersucht, die zugleich Geschichtsproblematik behandeln.³⁵

³⁰ Franz Schonauer: Deutsche Literatur im Dritten Reich. Versuch einer Darstellung in polemisch-didaktischer Absicht. Olten, Freiburg i. B. 1961.

³¹ Franz Schonauer: Deutsche Literatur im Dritten Reich. Versuch einer Darstellung in polemisch-didaktischer Absicht. Olten, Freiburg i. B. 1961, S.61.

³² Dietrich Strothmann: Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich. Bonn 1960.

³³ Joseph Wulf (Hrsg.): Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Gütersloh 1963.

³⁴ Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Reinbek 1963.

³⁵ Rolf Geißler: Dekadenz und Heroismus. Zeitroman und völkisch-nationalsozialistische Literaturkritik. Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte. Stuttgart 1964.

Sein Ergebnis ist, daß bis auf die Romane, die den 1. Weltkrieg thematisieren, diese Literatur von Zeitflucht und Idylle beherrscht ist. Er untersucht dafür die Kriegsromane Schauweckers, Zöberleins, Börneblocks, Jüngers und Grimms „Volk ohne Raum“. Geißler geht es um eine exemplarische Problementfaltung und das Problemverständnis dieser Epoche. Er knüpft beim Selbstverständnis und Bewertungssystem völkisch-nationalsozialistischer Schriftsteller und Literaturkritiker an und kommt dabei zu dem Schluß, daß die ideologische und literarische Auseinandersetzung auf das Gegensatzpaar Dekadenz und Heroismus zu bringen ist:

Im Begriff der Dekadenz liegen all die Geschichtlichkeit und Zeitverhaftetheit, ja Zeitverfallenheit, die demokratisch bürgerliche Entwicklung, das ästhetisch-formkünstlerische Element und die scheinbare Lebensfremdheit, die die Nationalsozialisten der großen Literatur der zwanziger Jahre vorzuwerfen hatten. Dagegen werden im Begriff des Heroismus heldisches Leben und vitale Selbstsicherheit in der nationalen Kampf- und Schicksalsgemeinschaft verherrlicht und zum mythisch überzeitlichen Charakter überhöht.³⁶

Damit zeichne sich der völkisch-nationalsozialistische Zeitroman primär durch seinen Widerstand gegen die Analyse der Gründe von Verfallserscheinungen, gegen die Anerkennung einer persönlichen Schuld, gegen die Wahrnehmung von Gegebenheiten der Realität und gegen ein Handeln aus, das diesen Gegebenheiten entsprochen hätte. Sinnfragen, die in den Kriegsromanen gestellt werden, würden mit visionären Imaginationen beantwortet. Dabei werde der Sinn des Krieges - und das wird in ideologischer wie realer Hinsicht folgenreich - in einer angeblichen Herstellung einer nationalen Gemeinschaft gesehen. Die Gefallenen des Weltkrieges werden zu Opfern einer visionären Zukunft (v)erklärt.

Albrecht Schöne weist in seiner Studie, in deren Anhang sich eine Reihe aufschlußreicher Gedichte von jüngeren Parteilyrkern befindet, vor allem die Mediokrität und die Epigonalität nationalsozialistischer Dichtung nach und zeigt dabei, wie durch ihre Unklarheit, Primitivität, rauschhafte Metaphorik, mystische Identifikation und ihr religiöses Vokabular sehr starke manipulative Wirkungen erreicht werden. Der religiöse Sprachgebrauch der nationalsozialistischen Dichtung dränge gleichsam zu irrationalistischer Aktivität:

Im Schein des Grals, den sie in ihrer Seele trägt, wird die Mordtat zum sakralen Akt stilisiert.³⁷

Einen repräsentativen Querschnitt bringt die Dokumentation „Literatur unter dem Hakenkreuz“ von Ernst Loewy aus dem Jahre 1966. Insgesamt 57 Autoren, die im Umkreis der nationalsozialistischen Weltanschauung zu sehen sind, werden, nach den spezifischen ideologischen Kernthemen geordnet, vorgeführt. Loewy nimmt auch ältere konservative und völkische Schriftsteller mit auf, deren Hauptwerke vor 1933 erschienen sind. Die Problematik dieser „Grenzfälle“ beschreibt er wie folgt:

Man wird deshalb die „Vorgänger“ des Nazi-Schrifttums nicht zu „Schuldigen“ zu stempeln haben, aber doch immerhin als Glieder einer Kausalkette begreifen müssen, die zu ihm hinführte.³⁸

Somit konstatiert Loewy einen Zusammenhang und eine Kontinuität literarischer Muster, die konsequent zur nationalsozialistischen Literatur führen. Die unterste Schicht stellt

³⁶ Geißler 1964, S.48.

³⁷ Albrecht Schöne: Über politische Lyrik im 20. Jahrhundert. Mit einem Textanhang. Göttingen 1965, S.27.

³⁸ Ernst Loewy: Literatur unter dem Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation. Frankfurt a. M. 1983, S.23.

dabei das Romantische dar, indem es das abstrakte metaphysische Fundament bildet. Irrationalismus, Pseudohistorismus und Autoritätsgläubigkeit sind in dieser Schicht verankert. Überlagert wird sie vom Provinzialismus, worin das Romantische seinen „volkhaften“ Akzent erhält. In dessen Niederungen befindet sich die Blut-und-Bodenideologie. Die zweite Schicht hat nach Loewy ihren Ursprung maßgeblich in der Heimatdichtung. Die dritte Schicht wird von einem militanten Nationalismus gekennzeichnet, in welchem sich der Bezugspunkt zur konservativ-revolutionären Bewegung zeigt. Die oberste Schicht nennt er die eigentlich nationalsozialistische. Hier gipfelt der allen Schichten innewohnende Irrationalismus in einer pseudorevolutionären Kampf Stimmung und in einer kultischen Führerverehrung. Die den Kapiteln vorangestellten Einleitungen ergänzen die vermeintlich „reine“ Dokumentation zu einer Art Vorstudie für eine Literaturgeschichte der völkisch-nationalsozialistischen Literatur. Insbesondere die Einteilung in Motivkomplexe zeigt anschaulich die entscheidenden Themenbereiche, die von typisch nationalsozialistischer Literatur besetzt werden.

Eine Untersuchung zur deutschen faschistischen Literatur aus marxistischem Blickwinkel liefert 1968 Günter Hartung in den „Weimarer Beiträgen“.³⁹ Er stellt diese Literatur in den Wirkungszusammenhang mit sozialen und wirtschaftlichen Realitäten und zeigt die historische Entwicklung der zugrunde liegenden Ideologeme. Dabei bezieht er sich auf die Vorläufer vor dem 1. Weltkrieg. Eine Massenbasis in politischer wie literarischer Hinsicht sei da ebenso benötigt worden wie die für den Faschismus wichtige Klassenkampf situation, deren Ursprung Hartung in dem langen und zähen Todeskampf des altdeutschen Kleinbürgertums sieht. Als Repräsentanten dieser präfaschistischen Literatur werden u. a. Langbehn, Lienhard, Bartels, Frensen, Löns genannt sowie Autoren, die schwerpunktmäßig der völkischen Heimatdichtung zuzurechnen sind. Die Ursprünge sieht auch er in einem naiven Antikapitalismus des von Verlustangst geplagten Kleinbürgertums. Dieser antikapitalistische Affekt bildet allerdings kein sozialistisches Bewußtsein aus. Er fliehe vielmehr in mythische und naturhafte Vorstellungen zurück und leiste dadurch faschistischen Ideologien Vorschub. Diese Rückwendung besteht nach Hartung vor allem in einem Bezug zur ewigen Natur sowie einer Hochstilisierung unhistorisch verstandenen Bauerntums und der Idealisierung eines frühgeschichtlichen Germanentums. Schicksalsgläubigkeit und volksliedhafte Idylle bestimmen diese literarische Gedankenwelt.⁴⁰ Als entscheidend wirksam beurteilt Hartung die Politisierung der Heimatdichtung und die schrittweise Annäherung der völkisch-nationalistischen Literatur an den Nationalsozialismus. Getragen werde diese Literatur von dem radikalisierten Kleinbürgertum, in dem der Nationalsozialismus seine Massenbasis suche. Der Nationalsozialismus zeige sich so als ideologisch heterogene, groß angelegte Sammlungsbewegung, die sich zugleich gegen Sozialismus und Liberalismus richtet. Sie besitze einen gemeinsamen Feind, aber kein einheitliches Ziel. Die literarische Produktion verflache nach 1933 deshalb, weil der innere Gegner fehle, und übernehme dann die Aufgabe einer Integration in die Volksgemeinschaft durch Propaganda.

Ein vollkommener Widerspruch wie die „Volksgemeinschaft“, die für jede Schicht gleichermaßen Erlösung verhieß, war überhaupt nur in religiösen Kategorien anzuerkennen. Der Nationalsozialismus forderte ein modernes *credo quia absurdum*, dessen Inhalt das Selbstopfer für den Staat bedeutete.⁴¹

³⁹ Günter Hartung: Über die faschistische Literatur. In: Weimarer Beiträge, 14.Jg., 1968, S.683-699.

⁴⁰ Im Wechsel von einer Form ästhetischer Gegenwartsflucht zu einem „Gefäß für mythische Wirklichkeit“ sieht Hartung die Entwicklung zum literarischen Faschismus.

⁴¹ Hartung 1968, S.697.

Mit Beginn des 2. Weltkrieges trete diese Literatur wieder gewohnt aggressiv nach außen auf und sei in den letzten Jahren der Naziherrschaft den militärischen Belangen untergeordnet. Hartung sieht in der nationalsozialistischen Literatur vorrangig ihre instrumentelle Funktion, auf ein politisches und ökonomisches Ziel hin ausgerichtet.

Mit der Gattung des Dramas des Nationalsozialismus befaßt sich die Arbeit Uwe-K. Ketelsens aus dem Jahre 1968.⁴² Seiner Ansicht nach stellt sich die Dramaturgie des Nationalsozialismus als der Versuch dar, die hohe Tragödie zu retten, indem sie mit neuen Inhalten gefüllt wird. Diese Versuche seien nicht ausschließlich ästhetisch verstanden worden, somit müßten sie auch zunächst rein geistesgeschichtlich und erst in zweiter Linie literaturhistorisch ästhetisch betrachtet werden. Es seien verstärkt außerästhetische Maßstäbe zugrunde gelegt worden, und nicht zuletzt die Abhängigkeit von der Ideologie habe eine Abwertung der Form zugunsten des Inhalts zur Folge gehabt. Ketelsen teilt die nationalsozialistische Dramentheorie wie die Dramatik in zwei Hauptströmungen ein. Kolbenheier, Johst, Betke und Hymmen sollen dabei eine symbolhafte Realität vertreten, während Bockmeister und Langenbeck für eine überhöhte Typik stehen.⁴³ Ästhetische Probleme traten bei diesen Verfassern in den Hintergrund, und das Tragische wurde zur Lebensqualität und sollte bestimmend für die nordische Rasse sein. In ihrer Essenz vermittelten die nationalsozialistischen Dramen die Botschaft: Dem Schicksal, das vom Zufall bestimmt ist, kann nur durch eine heroische Haltung entgegengetreten werden. In solch verselbständigtem Heroismus sieht Ketelsen zurecht den Verlust des Humanismus bereits als vollzogen. Ketelsen kommt so zu dem Urteil, daß hier ein Erlebnistheater geschaffen wird, dessen Ziel es ist, die Trennung von Bühne und Zuschauer aufzuheben und beide in einer erlebnishaften Unmittelbarkeit zu vereinen.⁴⁴ Wo im Dramatischen rituelle Schlachtopfer für die Kampf- und Schicksalsgemeinschaft dargebracht werden, wird Drama zum Kulttheater.

Angeregt durch Hannah Arendt kommt 1964 im Zuge des Jerusalemer Eichmann-Prozesses eine Diskussion in Gang, in deren Entwicklung eine Reihe von Artikeln zu dieser Thematik im Feuilleton der „Zeit“ erscheinen. Damit beginnt zugleich eine erste konzentrierte universitäre Auseinandersetzung mit Literaten und germanistischen Fachkollegen der 30er und 40er Jahre. In den 60er Jahren finden daneben eine Reihe von Ringvorlesungen statt, die sich mit der Geschichte einzelner Disziplinen und damit auch mit der Germanistik des „Dritten Reiches“ beschäftigen. Die noch äußerst vorsichtigen Argumentationen Mitte der 60er Jahre erklären sich aus dem Umstand, daß einigen Kritikern ihre Nähe zum gemeinsamen „Wertehorizont“ durchaus bewußt ist. Veranschaulicht wird diese durch eine Einleitung des Literaturwissenschaftlers Karl Otto Conrady zu seiner Auseinandersetzung mit den späteren Bartels-Verehrern:

Die Liebe zur Heimat und zum eigenen Volk kann niemand für verächtlich halten. Sie sinnvoll zu pflegen ist eine ebenso lobenswerte wie wichtige Aufgabe. Aber dazu ist nach den Katastrophen unserer jüngsten Geschichte [...] hohe Sorgfalt und behutsame Differenzierung vonnöten.⁴⁵

Die Schwächen der Auseinandersetzung mit nationalsozialistischer Literatur legt der Politologe Wolfgang Fritz Haug offen, indem er darauf hinweist, daß Kategorien der Macht nicht mit moralischen Argumenten zu fassen seien, und prägt den Begriff des „hilflosen

⁴² Uwe-K. Ketelsen: Heroisches Theater. Untersuchungen zur Dramentheorie des Dritten Reiches. Bonn 1968.

⁴³ Uwe-K. Ketelsen: Von heroischem Sein und völkischen Tod. Zur Dramatik des Dritten Reiches. Bonn 1970, S.55.

⁴⁴ Ebda., S.185.

⁴⁵ Karl Otto Conrady: Literatur und Germanistik als Herausforderung. Skizzen und Stellungnahmen. Frankfurt a. M. 1974, S.227.

Antifaschismus“.⁴⁶ Damit verdeutlicht er auch, daß nationalsozialistische Literatur allgemein unter fachunspezifischen Kriterien betrachtet wird.

In der folgenden Polarisierung werden die germanistischen Debatten hierzu bis in die 80er Jahre hinein eher politisch oder historisch denn literaturwissenschaftlich geführt. So unterstellt die bürgerlich-liberale Totalitarismustheorie, Faschismus und Marxismus/Bolschewismus seien im Grunde ihres „Wesens“ identisch, während die marxistische Identitätsthese den Faschismus als äußerste Verschärfung des Kapitalismus sieht. Dadurch steht die Auseinandersetzung mit der Literatur des Nationalsozialismus der 70er Jahre in engem Kontakt mit der Aktualität der jeweiligen Faschismustheorie. Doch schon in der Mitte der 60er Jahre entwickelt sich die Beschäftigung mit nationalsozialistischer Literatur in diese beiden gegensätzlichen Richtungen, obgleich sie beide die literarischen Erscheinungen in einen zeitgeschichtlichen Zusammenhang stellen und primär deren historische Vorläufer suchen. Als Ausdruck bürgerlicher Kapitalinteressen und als Instrument zu deren Durchsetzung sieht die marxistische Faschismustheorie diese Literatur, der sie damit einen untergeordneten Rang zuweist.

Die Vertreter eines militanten Nationalismus (Langbehn, Flex) als ideologische Vorläufer untersucht Ernst Keller in seiner Arbeit „Nationalismus und Literatur“.⁴⁷ Ihn interessiert Literatur als spezifische Antwort auf die Zeitsituation, das heißt, er untersucht ihre politischen, historischen und sozialen Ursachen. Dabei stellt er fest, daß sich die wilhelminische Jugend verstärkt auf diejenigen nationalen Vordenker wie Johann Gottlieb Fichte und Julius Langbehn bezieht, die die These von der deutschen Auserwähltheit und dem besonderen Sendungsauftrag des deutschen Volkes betonen. Ein Aufkommen von Rassismus und Weltherrschaftsideologien lasse sich daran ablesen, das letztlich für die Kriegseuphorie von 1914 maßgeblich verantwortlich sei. Der tief verwurzelte Widerstand gegen Weimar und die Unsicherheit gegenüber den Entwicklungen in der modernen Welt begünstigten eine Art Weltangst, die die Ursache von Welt- und Gegenwartsflucht sei, die aber genauso gut einen Aktivismus hervorrufen könne, der weg von der Idylle und hin zur Gewalt führe. Das Spektrum an Lösungsvorschlägen der Gegner der Moderne reiche von der Errichtung eines feudalistischen Staates, der gegebenenfalls mit Gewalt erreicht wird, über Kolonialträume bis hin zur totalen Mobilisierung eines Arbeiterstaates. Idyllische Vorstellungen würden dabei zu einer Verherrlichung des Krieges umgemünzt.

In seiner Arbeit „Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik“ nimmt Kurt Sontheimer die politischen Ideen des deutschen Nationalismus von 1918 bis 1933 unter die Lupe.⁴⁸ Er zeigt, inwieweit antidemokratisches Denken ein maßgeblicher Faktor im Zerstörungsprozeß der Weimarer Republik ist. Zugleich sieht er darin auch weitergehende Aktualität:

Die antidemokratischen Denkmodelle und Begriffsklischees jener Tage wirken weiter fort bis in unsere Gegenwart. Die Ideologien der Rechtsradikalen in der Bundesrepublik Deutschland sind nichts als der Abklatsch antidemokratischer Ideen der Weimarer Zeit und der nationalsozialistischen Ära. Es spricht alles dafür, daß antidemokratisches Denken im industriellen Massenzeitalter, sofern es nicht kommunistisch orientiert ist, den ausgetretenen Gedankenspurens folgt, die wir in der folgenden Darstellung der antidemokratischen Ideenwelt der Weimarer Zeit kennenlernen werden.⁴⁹

⁴⁶ Wolfgang Fritz Haug: Der hilflose Antifaschismus. Zur Kritik der Vorlesungsreihe über Wissenschaft und NS an deutschen Universitäten. Frankfurt a. M. 1967.

⁴⁷ Ernst Keller: Nationalismus und Literatur. Langemark Weimar Stalingrad. Bern.

⁴⁸ Kurt Sontheimer: Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. München 1964. [1. Auflage 1962.]

⁴⁹ Ebda., S.11f.

Sonthheimer sieht die Ursache der Politisierung des Irrationalismus hauptsächlich im Anti-Intellektualismus und in einer vulgären Lebensphilosophie:

Der vielfach ästhetisch formulierte Protest gegen mechanische Lebensformen, gegen die Verkümmern der Seele im modernen Dasein wird seiner Politikferne entkleidet und kritisch auf die politischen Lebensformen der liberalen Demokratie gerichtet. Es hat wenig Sinn, darüber zu streiten, ob etwa Ludwig Klages ein Antidemokrat war oder nicht - die zivilisationskritische Haltung mußte im übrigen keinesfalls zu einer antidemokratischen Einstellung führen, wie das Beispiel Theodor Lessings zeigt, den Nazi-Schergen ermordeten, wie er ihr erklärter Gegner war - es geht hier vielmehr darum, deutlich zu machen, daß die antidemokratische Ideenbewegung der zwanziger Jahre ohne den allgemeinen Trend zum Irrationalismus gar nicht denkbar ist. [...] Nur wo ein allgemeiner Irrationalismus im Denken bereits vorgebildet ist, kann der politische Irrationalismus als Denktypus Kraft und Gestalt gewinnen.⁵⁰

Entscheidend sei zudem, wie es dazu kommt, daß der demokratischen Republik von vielen Seiten die geistige Unterstützung versagt wird. Damit werde ein Freiraum für nationalsozialistische Ideologie sowie für ähnliche Gruppierungen geschaffen, die gemeinsam gegen Weimar antreten und sich entsprechend literarisch zu Wort melden. Autoritarismus, Volk und Organismus gelten dabei als positive Wertvorstellungen, die gegen die demokratischen Prinzipien gesetzt werden.

Hans-Jochen Gamm faßt in „Der braune Kult“ die ideologischen Erscheinungen unter der Bezeichnung „Ersatzreligionen“ zusammen und verleiht ihnen damit den Status von Glaubensinhalten.⁵¹ Er untersucht vor allem die Art und Weise, wie der Kult des Nationalsozialismus diese spezielle Religiosität realisiert. Deutlich wird dadurch die Manipulation durch kultische Feiern. In Form von Liedern und Gedichten und als Ausstattungsteile werden literarische Werke bei den rituellen Feiern benützt. Abschließend zählt Gamm drei wesentliche Funktionen dieser Literatur auf:

1. Die Schriftsteller sowie die politischen Agitatoren stiften Wirklichkeit und erhellen das dumpfe, unsagbare Wollen vieler Zeitgenossen. 2. Das von Hunderttausenden immer wieder gesungene einverlebte Lied interpretiert Wirklichkeit im Sinne der nationalsozialistischen Idee. 3. Das nationalsozialistische Lied ist letztlich der Nationalsozialismus selbst.⁵²

Klaus Vondung verweist in seiner Arbeit aus dem Jahre 1973 auf das Fehlen einer umfassenden Gesamtdarstellung der völkisch-nationalen und nationalsozialistischen Literatur.⁵³ Die Gründe für das offensichtliche Desinteresse sieht er insbesondere in deren mangelhaftem Niveau und deren direkter Verknüpfung mit den Machtinteressen des Gewaltregimes:

Es stellt sich die Frage nach den Gründen für das Desinteresse der Literaturwissenschaft an der völkisch-nationalen und nationalsozialistischen Literatur. Offenkundiger und ausschlaggebender Grund scheint ihr meist kümmerliches künstlerisches Niveau zu sein. Eine Disziplin, deren Gegenstand traditionsgemäß das sprachliche *Kunstwerk* ist und die zu bestimmen trachtet, was eben diesen Gegenstand zum Kunstwerk macht, kann offenbar in der Untersuchung so augenscheinlich trivialer sprachlicher Erzeugnisse keinen Sinn finden. [...] Die Literatur, von der hier die Rede ist, hat in erheblichem Maße dazu beigetragen, Inhalte der nationalsozialistischen Ideologie mundgerecht zu artikulieren und zu verbreiten, und sie hat dadurch mitgeholfen, den Nationalsozialismus an die Macht zu bringen und nach 1933 seine Herrschaft zu stabilisieren. Eine solch unmittelbare Verknüpfung von Literatur und Politik - und zudem fataler Politik - scheint die Abneigung der Literaturwissenschaft gegen diesen Gegenstand noch zu verstärken. Überdies feierten während des

⁵⁰ Ebda., S.61.

⁵¹ Hans-Jochen Gamm: Der braune Kult. Hamburg 1962.

⁵² Ebda., S.14ff.

⁵³ Klaus Vondung: Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literaturtheorie. München 1973.

Dritten Reichs verschiedene Literaturwissenschaftler von Rang - nicht nur unter Aufgabe der politischen Vernunft, sondern auch ihres Geschmacks und Sachverstands - die nationalsozialistische Literatur als eigentliche und wahre deutsche Dichtung der Gegenwart; sie besicherten damit dem akademischen Fach ein Erbe, an das sich manche seiner Angehörigen nur ungerne erinnern und das den Widerwillen gegen die Beschäftigung mit diesem Komplex noch steigert.⁵⁴

Eine sinnvolle Untersuchung sei aber erst mit einem theoretischen Instrumentarium möglich, das auf der Basis eines intakten philosophischen Wissens beruhe. Die sprachwissenschaftlichen Untersuchungen beschäftigten sich vorwiegend mit dem offiziellen nationalsozialistischen Sprachgebrauch in den Schriften und Reden der Politiker, deren sprachliche und stilistische Eigenheiten zum Teil auch charakteristisch für die literarischen Arbeiten seien. Um die für die nationalsozialistische Literatur prägenden Elemente herauszuarbeiten, seien aber vor allem die grundlegenden Untersuchungen von Geißler, Hartung, Ketelsen, Keller und Glaser weiterzuentwickeln. Ebenso fordert er eine genaue Analyse des Phänomens der politischen Religion in seiner Transformierung und in seinem Übergang zur Gewalt. Sozialpsychologische Studien zu den Erfahrungen der Wirklichkeit müßten mit der Erforschung der ideologischen, politischen und ökonomischen Faktoren einhergehen. Dies mache auch eine Bearbeitung historisch-politischer, ideengeschichtlicher, sozialer und ökonomischer Sachverhalte nötig, um die Rückwirkung der Literatur auf die Gesellschaft und Politik zu erkennen. Vondung fordert, bei diesen Untersuchungen auch konservativ-revolutionäre, völkische und nationalistische Vorläufer mit einzubeziehen und erkennt in der kritischen Auseinandersetzung mit der deutschen Literatur die Möglichkeit, fatale ideologische Traditionen abzurechnen. In einer rein formalen Zuordnung zur Kategorie „nationalsozialistische Literatur“ sieht Vondung dann auch 1976 keine Möglichkeit einer Begriffsklärung zur vorläufigen Eingrenzung des Begriffs „nationalsozialistische Literatur“:

Die Verwendung eines psychoanalytischen Instrumentariums für die Untersuchung rechtsradikaler Literatur in Klaus Theweleits „Männerphantasien“ zeigt einen neuen Ansatz.⁵⁵ Bei der Analyse der „Bilderwelten“, die in den 20er Jahren Freikorpsoffiziere in ihren Autobiographien fast exzessiv entwerfen, werden die den Autoren größtenteils unbewußten Triebstrukturen kenntlich gemacht. Nach Theweleit ist ein Gestus der Abwehr, das Errichten von „Körperpanzern“, der faschistischen Literatur zuzuschreiben, der sich aggressiv gegen Juden, Kommunisten, Intellektuelle, Sexualität und Intellektualität richtet. In der Rückversicherung im Historischen und Pseudometaphysischen sowie in einem umfassenden Uniformierungszwang manifestiere sich die Angst vor der universalen apokalyptischen Katastrophe. Der Ursprung dieser seelischen Prozesse, die durch die Texte lesbar gemacht werden sollen, wird auf den Konflikt der menschlichen Triebnatur mit den Ordnungsprinzipien der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft zurückgeführt.⁵⁶ In den errichteten „Körperpanzer“, die sich als Abwehr bedrohlicher weiblicher Sexualität deutlich zu erkennen geben, sieht Theweleit letztlich das Resultat einer seelischen Unterdrückung, die aus dem Zwang des Produktions- und Herrschaftssystems entsteht. Problematisch ist allerdings die Verabsolutierung der psychoanalytischen Deutung, da die „Bilderwelten“, die als Kernelemente und Charaktermerkmale aufgefaßt werden, nicht ausschließlich auf völkische oder nationalsozialistische Literatur zu beschränken sind.⁵⁷

⁵⁴ Vondung, 1973, S.7f.

⁵⁵ Klaus Theweleit: Männerphantasien. Hamburg 1980.

⁵⁶ Theweleits Arbeit will u.a. zeigen, daß es „Faschistisches“ gibt lange bevor es zu dem Faschismus kommt.

⁵⁷ Insbesondere Klaus Vondung führt hier Einwände an. Vgl. Klaus Vondung: Die Apokalypse in Deutschland. München 1988, S.284: „Diese Einschränkung der überwiegend interessanten und quellenreichen Arbeit macht auch Klaus Vondung: Theweleits Buch, so anregend es im einzelnen ist, führt gerade in den Kapiteln über ›Schmutz‹, ›Schlamm‹ und ›Flut‹ vor Augen, daß die Verabsolutierung psychoanalytischer Betrachtung Verzerrungen und Beschränkungen zur Folge hat; die einschlägigen Bilder lassen sich

Die Arbeit von Lionel Richard enthält eine anschauliche Dokumentensammlung, die einen guten Einblick in die kulturpolitische Propagandaliteratur und in die ästhetische Aufbereitung nationalsozialistischer Literatur und Kultur vermittelt.⁵⁸ Klar belegt werden die Aufgabenbereiche in Goebbels' Ministerium für Propaganda, das das kulturelle Schaffen totalitär überwacht. Die Quellen zeigen im Falle des Kompetenzstreites zwischen Goebbels und Rosenberg deren divergierende Kunstauffassungen. Richards Interpretationen zur Literatur des „Dritten Reiches“ orientieren sich ausschließlich an den bekannten ideologischen Kernbegriffen und können so nur wenig an neuen Erkenntnissen über nationalsozialistische Literatur liefern. Die nationalsozialistische Literatur sieht er primär charakterisiert durch einen Irrationalismus mit den typischen nationalsozialistischen Themen wie Lebensraum, Antikommunismus, Verteidigung der westlichen Zivilisation und Antisemitismus, der sich formal des Idealismus und einer Neuromantik bedient. Wichtig ist sein Hinweis auf die verstärkte Förderung von Trivialliteratur und Kitschroman als Möglichkeit, Massen über Literatur zu erreichen.⁵⁹

Unter dezidiert ästhetischen Aspekten weist Günter Hartung 1984 auf das Vorläufertum von Stilrichtungen der Jahrhundertwende und zu Beginn des 20. Jahrhunderts hin. Die Aneignung von Elementen der völkisch-konservativen Schriften beschreibt er als auffälligstes Charakteristikum für die Literatur des deutschen Faschismus.⁶⁰ Die regressiven Ideologien erhielten ihre Aktualität zwar durch die sozio-ökonomischen Krisen, seien aber zunächst durch die Sinngebungsversuche ihrer Autoren motiviert. Damit trete zu der fraglos instrumentellen Funktion der Texte eine psychische hinzu, in der es um die Vermittlung politischer wie geistiger Ordnungsmodelle gehe, die sowohl individuellen wie kollektiven Ursprungs seien. Sein prinzipiell gesellschaftskritischer Ansatz legt den Schwerpunkt auf die kulturpolitische Auseinandersetzung:

Wenn auch Literatur und Kunst nicht entfernt die Massenwirksamkeit politischer oder ökonomischer Maßnahmen erreichten, so wirkte das durch sie verbreitete Gift doch tiefer und nachhaltiger, zumal die Nazikunst über ideologische Indoktrinationen hinaus alle Verhaltensweisen aufgriff und verfestigte, die dem modernen Kapitalismus dienlich sind. [...] Dies zur Begründung des vielleicht ungewohnten Verfahrens, auch miserabelste Kunstzeugnisse ernst zu nehmen und auf sie Methoden anzuwenden, die herkömmlicherweise nur bei anerkannter Kunstleistung angebracht sind. Bedenken können allenfalls daraus erwachsen, daß bei der Ideologiekritik die angegriffene Ideologie erst einmal nach ihrem inneren Zusammenhang vergegenwärtigt werden muß, bevor sie zerstört werden kann.⁶¹

Hartung liefert zudem eine aufschlußreiche Abhandlung der ästhetischen Definition, wie sie aus dem deutschen Idealismus entwickelt wird. Bertolt Brechts Autonomieverständnis

eben nicht nur bei völkischen, nationalistischen und nationalsozialistischen Autoren der zwanziger und dreißiger Jahre beobachten, wie ich gezeigt habe, sondern auch bei ›linken‹ Schriftstellern und in Texten ganz anderer Zeiten und Zivilisationen. Sie können daher offensichtlich nicht einseitig als Beleg für faschistische oder faschistoide Charaktermerkmale reklamiert werden.“

⁵⁸ Lionel Richard: Deutscher Faschismus und Kultur. Aus der Sicht eines Franzosen. München 1982.

⁵⁹ „Wenn Walter Benjamin in einer seiner Studien [Benjamin, Walter: Der Strategie im Literaturkampf. Zur Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1974, S.92.] Gottfried Benn, Arnolt Bronnen und einige andere als Vorläufer des deutschen Faschismus ansieht und der progressiven deutschen Kritik vor 1930 vorwirft, ihren Büchern nicht genügen Aufmerksamkeit geschenkt zu haben, tendiert er dazu, die gesellschaftliche Wirkung dieser Autoren zu überschätzen. Er widerspricht sich übrigens auch teilweise selbst, da er darauf verweist, daß der Faschismus nur subalterne Geister brauchte, deshalb habe er Benn und Bronnen den Abschied gegeben. In Wirklichkeit bediente sich der Faschismus, wo immer er auftritt, stets der Kitschliteratur und der Kitschkunst und ihrer Methoden, denn sie sind sehr gut geeignet, seine Propaganda zu verbreiten.“ Vgl.: Richard, Lionel: Deutscher Faschismus und Kultur. Aus der Sicht eines Franzosen. München 1982, S.148f.

⁶⁰ Günter Hartung: Literatur und Ästhetik des deutschen Faschismus. Drei Studien. Köln 1984.

⁶¹ Ebda., S.8. Dieser Auffassung folgend, ist die Untersuchung der literarischen Texte von Goebbels auch für Fragen zur Funktion nationalsozialistischer Literatur aufschlußreich.

der Kunst jenseits der Moralisierung formuliere laut Hartung das Gegenmodell für Praxis und Theorie, das die Möglichkeit bildet, die scharfe Spannung zwischen gesellschaftlichem Engagement und künstlerischer Freiheit auszuhalten, selbst da, wo die Kunst ein Mittel für andere Zwecke bildet. In diesem Kunstbegriff sieht er die theoretische Abgrenzung zur nationalsozialistischen Ästhetik, die allein den politischen Zwecken untergeordnet werde. Im deutschen Faschismus komme der Ästhetik, als allgemeine Kunstlehre verstanden, lediglich die Aufgabe zu, die Richtlinien für die entsprechende Propaganda aufzustellen.

Aufschlußreiche Einzeluntersuchungen wie beispielsweise zum Theater, zur Jugendliteratur des Dritten Reiches oder zu dem strittigen Thema der „Inneren Emigration“ bietet ein Sammelband, der 1987 von Jörg Thunecke herausgegeben wird.⁶² Er verdeutlicht zugleich, daß mit Vorliebe nur dasjenige untersucht wird, das ganz offensichtlich zu einer nationalsozialistischen Literatur hinführt oder zumindest durch sie nachträglich abgesegnet wird. Allerdings forscht ein Text kritisch nach dem Weiterwirken literarischer Apologeten des Nationalsozialismus nach 1945, wie es durch teilweise unveränderte Wiederveröffentlichungen ermöglicht wird.⁶³ Damit gelangt die Literatur des „Dritten Reiches“ schließlich stärker als Literatur in den Blick der germanistischen Forschung. Erst zu Beginn der 80er Jahre verändern sich die Urteile hierzu insoweit, daß nach dem Verhältnis der nationalsozialistischen Literatur zur Modernität gefragt wird, nachdem die Ansätze Ralf Dahrendorfs und David Schoenbaums, die schon in den 60er Jahren dem Nationalsozialismus einen, allerdings ungewollten Modernisierungseffekt zuschreiben, unbeachtet bleiben. Die Funktion der Antimoderne in Zeiten der nationalsozialistischen „Modernisierung“ sieht Gert Kerschbaumer in einem Zusammenhang zur allgemeinen systemlegitimierenden und systemstabilisierenden Rolle der nationalsozialistischen Literatur gleichsam als innere Kolonisierung von Kopf und Herz:

Die Propagierung vorindustrieller und heimatlicher Inhalte und Formen [auch im Medium der Literatur] wirkte dahin, die Mangelerscheinungen zu verbergen, den vom fortschrittlichen Bürgertum in Gang gebrachten und von der Arbeiterbewegung beschleunigten politisch-ideologischen Emanzipationsprozeß auszubremsen, das Bewußtsein vom sozio-ökonomischen Wandel, der vor allem der Industrie, der Mode und der Avantgarde-Kunst anhaftete, durch das Bewußtsein von der unveränderlichen, dem Kapitalismus entgegengesetzten Ordnung der Welt, von der Wirtschaftsform des „ganzen Hauses“; von der Geborgenheit und Sicherheit zu ersetzen. Proletariat und Industrie bleiben aus der Kunstpalette ausgespart, das Moment der Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigem, der „Heimatkunst“ und der sozio-ökonomischen Verhältnisse, ist evident. Hinter der Fassade der Volkskunst, des Handwerks und des Erwerbs versteckten sich Gewalt und Ausbeutung, Kriegstechnologie und deren Zerstörungskapazität, Auflösung von Traditionen und sozialen Bindungen.⁶⁴

Der 1986 beginnende „Historikerstreit“, in dem es zentral um die Grundfragen des politischen Bewußtseins und das Selbstverständnis der Bundesrepublik geht, läßt nach Auffassung von Uwe-K. Ketelsen diese Ansätze innerhalb der Germanistik wieder einschlafen.

Der unselige Historikerstreit und die Emotionen, die er auslöste, ließen die schüchternen Ansätze innerhalb der Germanistik wieder verkümmern, und im Klima des sich wendenden Zeitgeistes schloß das Interesse an der politischen Dimension von Literatur ohnehin ziemlich ein. Es wäre zu hoffen, daß die neuerlichen Diskussionen, die unter den Historikern die „Revisionisten“ neue r-

⁶²Jörg Thunecke [Hrsg.]: *Leid der Worte. Panorama des literarischen Nationalsozialismus*. Bonn 1987.

⁶³Ebda. S.435-459; Hans Sarkowicz: *Die literarischen Apologeten des Dritten Reiches. Zur Rezeption der vom Nationalsozialismus geförderten Autoren nach 1945*.

⁶⁴Gert Kerschbaumer: *Der deutsche Frühling ist angebrochenGlücksversprechen, Kriegsalltag und Modernität des Dritten Reiches - am Beispiel Salzburg*. In: Emmerich Tálos, Ernst Hanisch, Wolfgang Neugebauer (Hrsg.): *NS-Herrschaft in Österreich 1938-1945, Salzburg 1988, S.381-395. S.393f.*

dings ausgelöst haben, in der Literaturwissenschaft aufmerksamer verfolgt würden, was allerdings nur dann erfolversprechend wäre, wenn Literaturhistoriker über den Tellerrand der „Interpretation“ hinaussähen.⁶⁵

Neben den Untersuchungen in diesem „Panorama des literarischen Nationalsozialismus“ zu den Rahmenbedingungen, die für Literatur gelten, wie beispielsweise Glenn R. Cuomos Aufsatz über die „Reichsschrifttumskammer“ und deren Einfluß auf die Situation des Schriftstellers im „Dritten Reich“, werden Fragen zu den innerliterarischen Ursprüngen faschistischer Literatur zum Forschungsgegenstand. Die angeführten spezifischen literarischen Deutungsmuster werden nicht als Grundlage benutzt, ein ästhetisches Begriffsinstrumentarium zu entwickeln, mit dem sich klären ließe, wodurch sich nationalsozialistische Literatur als Literatur auszeichnet, sondern es werden überwiegend die bekannten Charakteristika der nationalsozialistischen Ideologie wie Irrationalismus, Rassismus, Antisemitismus und aggressiver Expansionismus in den literarischen Texten nachgewiesen. Damit lassen sich zwar eindeutige und überzeugende geistesgeschichtliche Kontinuitäten aufzeigen, die Effizienz des Konglomerates der verwendeten Muster wird dadurch aber nur wenig erklärt. So deutet schon der Untertitel „War Nietzsche ein Präfaschist?“ des Aufsatzes von Elin Fredsted den zumindest für die literaturwissenschaftliche Fragestellungen problematischen Ansatz an.⁶⁶ Die aphoristische „Wildnis“ Nietzsches ist prädestiniert, für verschiedenste Zwecke vereinnahmt zu werden, so daß merkwürdigerweise gerade Nietzsches ironische Provokationen des Bürgertums - Stichwort „Sklavenmoral“ - bei der bürgerlichen Intelligenz den Boden für die faschistische Ideologie bereiten. Die Eigenheiten einer zu definierenden genuin nationalsozialistischen Literatur können durch derartige Kurzschlüsse nicht kenntlich gemacht werden.

In seiner 1988 erschienenen Abhandlung, die das Hauptaugenmerk auf Frühformen völkischer und nationalsozialistischer Literatur richtet, belegt Jost Hermand in den Texten der Jahre 1923 bis 1929 das Fehlen einer wirklichen Sozialutopie, obgleich die nationalen oder profaschistischen Literaten vorgeben, eine Umwälzung der Gesamtgesellschaft ins Auge zu fassen.⁶⁷ Wenn überhaupt, dann seien nur fluchtutopische Kolonialgründungen mit den Themen der bäuerlichen Neuansiedlung und rassistischen Neuzüchtung im Sinne der nationalsozialistischen Blut- und Bodenideologie sowie das Thema Volkstod in den großen Städten konkretisiert.⁶⁸ Da sich Jost Hermand der Thematik mit Hilfe ideologisch verwandter Quellen nähert, um die inhaltlichen Kontinuitäten aufzuzeigen, entgehen ihm die sich davon absetzenden ästhetischen Selbstdefinitionen, wie sie sich am Beispiel von Goebbels erkennen lassen. Die plausiblen weltanschaulichen Vorgängerschaften pseudoreligiöser Gemeinschaften der „Artamanen“ und Arierkultgruppen, die für die nationalsozialistische Ideenwelt zu reklamieren sind, dürfen nicht den Umstand überdecken, daß sich in gleicher Weise Formen, Motive und Inhalte in traditioneller und sogenannter hochstehender Literatur nachweisen lassen. Problematisch bei der Überbewertung der genannten Sektierergruppen ist die wenig überzeugende Vorstellung, daß überwiegend ein esoterischer Zirkel verworrener Fanatiker die ästhetischen Vorstellungswelten für den Nationalsozialismus entwerfen. Dabei liefert Hermand selbst den entscheidenden Hinweis auf die Massenwirksamkeit der nazistischen Ideologeme:

⁶⁵ Ketelsen 1992, S.241f.

⁶⁶ Elin Fredsted: Bürgerliche Antibürgerlichkeit. Zur autoritären Revolte des deutschen Bildungsbürgertums. In: Jörg Thunecke: Leid der Worte. Bonn 1987, S.3-27.

⁶⁷ Jost Hermand: Der alte Traum vom neuen Reich. Völkische Utopien und Nationalsozialismus. Frankfurt a. M. 1988.

⁶⁸ Dagegen veranschaulicht aber Goebbels' Drama „Der Wanderer“, daß hier auf Ausnahmen zu verweisen ist.

Alle diese nationalen Utopien können doch nicht nur propagandistische Tricks, nicht nur Verschleierungstaktiken, nicht nur ideologische Machwerke gewesen sein. [...] Dafür spricht, daß diese Gedanken auch dann noch, als sie die wilhelminischen und nationalsozialistischen Führungsschichten aufs schamloseste zu ihren Zwecken mißbrauchten, von breiten Teilen der Bevölkerung, die noch immer dem Traum einer wahren Volksgemeinschaft anhängen, weiterhin für bare Münze genommen wurden und damit tragischerweise zu jener chauvinistischen Begeisterungswelle beitrugen, die das schmutzigste, wenn nicht mörderische Tun der Herrschenden überhaupt erst ermöglichte.⁶⁹

Hermand konzentriert sich bei der Analyse nicht nur auf Literarisches, sondern zieht auch politische Texte oder allgemein als „Weltanschauungssessayistik“ einzuordnende Zeugnisse heran. Dabei sieht er eine Aktualität in der Formulierung eines sinnvollen Begriffs von Gemeinsinn und Gemeinwohl, der nicht ausschließlich über ökonomische Expansion und nationale Definition einseitig aufgeladen werden darf, um die Sehnsucht nach einer nationalen Identität nicht jenen zu überlassen, die diese allzu gern zur Verschleierung der tatsächlichen gesellschaftlichen Mißstände ausbeuten. Einen wertvollen Hinweis für die Analyse der einschlägigen Literatur bietet das herausgearbeitete Muster einer literarischen Vision, die die Welt im Endkampf befindlich beschreibt. In diesen quasi-utopischen Wunschbildern eines wiedererstarkten Deutschlands artikulieren sich unverhohlenen imperialistische Träume zur Erschließung neuer Märkte, die aufgrund der sich verschlechternden ökonomischen Lage der unteren Schichten auf fruchtbaren Boden fallen.

Der 1991 erscheinende Sammelband „Fascism and European Literature“ zeigt, wie die einzelnen vom Faschismus betroffenen Staaten literarisch auf dieses „Phänomen“ reagieren.⁷⁰ Festgelegte Forschungsabsicht ist es, mit dieser komparativen literarischen Erkenntnis die historischen Faschismusbilder zu ergänzen oder zu verändern. Die untersuchte Literatur dient vor allem dazu, sozialwissenschaftliche Grundlagen zu durchleuchten. Zwar verwendet sich die Herausgeberin in der Einleitung dafür, dem Erkenntniswert der Literaturwissenschaft entschieden Bedeutung beizumessen. Doch die Literaturfachleute werden in der Hoffnung beauftragt, daß sie ein Erkenntnispotential freisetzen, das sich die Sozial- und Geschichtswissenschaften zunutze machen können. Damit geht es überwiegend um das Verständnis geschichtlicher Ereignisse und die bessere Interpretation der Historie. Aber entgegen der üblichen Auffassung bietet die Komplexität der Kunst durchaus ein eigenständiges Mittel, über die Kategorisierungen der Historiker und Sozialwissenschaftler hinaus die eigentümlichen Zusammenhänge bei der Entstehung des Faschismus aus sich heraus zu beleuchten. Allerdings befinden sich in der Sammlung auch zwei Aufsätze von Uwe-K. Ketelsen und Klaus Vondung, die aus primär literaturwissenschaftlichem Interesse argumentieren und nach der Anziehungskraft faschistischer Literatur für große Bevölkerungsschichten fragen.

Grundsätzlich aber bleibt die Frage nach der spezifischen ästhetischen Wirkungsweise von nationalsozialistischer Literatur auch in den 90er Jahren von geringem wissenschaftlichem Interesse. Die Germanistik ist an diesem defizitären Zustand keineswegs unschuldig, da sie es bis heute versäumt hat, ihr fachliches Interesse zu der Thematik entschieden kundzutun. Was freilich nicht leicht ist, da es attraktivere Gebiete der Literatur zu durchforschen gibt. Gleichfalls scheint es gelegentlich so, als müßten sich die Bearbeiter jenseits ihrer „political correctness“ für die Auswahl ihres Forschungsobjektes rechtfertigen. Ein Dilemma ergibt sich zusätzlich aus dem Umstand, daß sich zu dieser Thematik kei-

⁶⁹ Jost Hermand 1988, S.11f.

⁷⁰ Stein Ugelvik Larsen/Beatrice Sandberg [Hrsg.]: Fascism and European Literature/Faschismus und Europäische Literatur. Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wien 1991.

nesfalls völlige Unbefangenheit einstellen sollte. Vergleichbare Probleme sieht auch Ketelsen bei der Auseinandersetzung mit der Literatur des „Dritten Reiches“:

Auch wer sich nicht auf die Staigersche Formel einengen läßt, der reflektierende Interpret solle begreifen, was ihn als Leser zuvor ergriffen habe, wird Schwierigkeiten haben, die Absichten der analysierten Autoren aus ihren Texten zu „rekonstruieren“, ohne vom Gefühl beschlichen zu werden, er schreibe sie heimlich fort, er weise insgeheim ihre Plausibilität nach oder mache gar nachträglich Reklame für sie - zumal sich die Hoffnung sehr schnell als irrig erweist, es löse sich das Schweigen, wenn die Stimmen jener zum Reden gebracht würden, die auf Seiten der Täter standen.⁷¹

Doch diese Zurückhaltung ist unangebracht. Die Gegenwärtigkeit des historischen Zusammenhanges legitimiert nicht nur die Beschäftigung mit der Literatur des Nationalsozialismus, sie macht sie zweifellos notwendig.

Die vorhandenen Arbeiten können nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Thema für die Literaturwissenschaft überwiegend als wenig attraktiv erscheint. So klagt Ketelsen in der 1992 publizierte Arbeit erneut über den grundlegenden Defizit in der germanistischen Forschungsliteratur.

Den Einzelstudien, die sich meist atomisierten Details widmen, fehlt neben einer aufbereiteten Materialbasis ein Diskussionsrahmen, auf den sie sich beziehen könnten, so daß sie immer wieder beim Nullpunkt, und d. h. nur zu oft bei gängigen Klischees, starten müssen.⁷²

Obleich es sich dabei um ein von der Literaturgeschichte nicht vollständig übergebenes Kapitel handle, finde eine Beschränkung auf Detailprobleme statt. So ergebe sich beispielsweise der unbefriedigende Zustand, daß die gegenwärtige Forschung auf die Literaturgeschichten angewiesen ist, die unter dem Nationalsozialismus entstanden sind, und die Eigendeutungen unkritisch wiedergeben und somit die kulturpolitische Dimension oder Fraktionierungen aus ideologischen Gründen verschweigen. Das führe dazu, daß auch zu Beginn der 90er Jahre noch immer keine literarhistorische „Dritte Reich-Forschung“ existiere, die diesen Namen wirklich verdiene.

Lediglich verlegerischen Überlegungen, in der Kontinuität literarischer Entwicklungen die Jahre 1933 bis 1945 nicht auszuklammern, verdankten viele Publikationen ihre Existenz, und nur wenige Autoren veröffentlichten zu diesem Thema mehr als zwei, drei Titel. Zu recht verweist Ketelsen auch darauf, daß die Literatur des „Dritten Reiches“ von der Forschung überwiegend vorschnell als lediglich rückwärtsgerichtet und epigonal bewertet wird und sich damit möglichen Erkenntnissen verschließt:

Unter literaturhistorischen Gesichtspunkten wird die Literatur des Dritten Reichs meist unter das Vorzeichen der Epigonalität gestellt. Damit ist ein Blick auf (mögliche) Zusammenhänge mit ‚Modernität‘ sogleich verbaut. Es wird als ein, vielleicht als das wesentliche Kennzeichen der Literatur des Dritten Reichs angenommen, sie sei ihrem innersten Wesen nach rückwärts gerichtet; in der Literatur des Dritten Reichs schlage noch einmal das 19. Jahrhundert die Augen auf. Eine Beziehung zu zeitgenössischen Tendenzen habe sich allenfalls, insofern sie über ihre bloße Epigonalität hinaus eine bewußte Negation der ‚Moderne‘, der ‚Avantgarde‘, des ‚Zeitgemäßen‘ darstelle. Konsequenterweise endet die Reichweite des Terminus ‚Literatur des Dritten Reiches‘ dort, wo sich solche Epigonalität nicht mehr durchgehend feststellen läßt. Die Auseinandersetzungen etwa über Gottfried Benn oder auch über Weinheber könnten dafür anschauliche Beispiele liefern.⁷³

Ketelsen warnt allerdings davor nun einfach den Spieß umzudrehen und eine grundsätzliche Affinität der Literatur des Dritten Reichs zu kulturellen Tendenzen der Epoche zu

⁷¹ Uwe-K. Ketelsen: Literatur und Drittes Reich. Schernfeld 1992, S.13.

⁷² ebd., S.45.

⁷³ ebd., S.244f.

behaupten. Statt dessen müßten stärker die Widersprüche und Gegenläufigkeiten in der Literatur des Dritten Reichs herausgearbeitet werden, Widersprüche, die sogar durch einzelne Autoren (genannt wird hier Gottfried Benn) hindurchgingen. Auch werde aus literaturtheoretischen Gründen NS-Literatur vorschnell als reine Propagandaliteratur beurteilt.

Der dritte Argumentationsmechanismus, mit dem aufgrund eines fast automatischen Reflexes verhindert wird, einen Zusammenhang zwischen der Literatur des Dritten Reichs und den kulturellen Tendenzen unserer Epoche herzustellen, ist ein literaturtheoretischer. Trotz aller Diskussionen über ‚littérature engagée‘, über politische Dichtung besitzt zumindest in den akademischen Auseinandersetzungen das Erbe der idealistischen Dichtungstradition noch immer ein erhebliches Gewicht. Da aufgrund des engen Politik-Begriffs die Politisierung der Literatur im Dritten Reich ausschließlich als (erzwungene oder zumindest manipulierte) propagandistische Indienstnahme für die Ziele des organisierten Nationalsozialismus begriffen wird, bleibt von vornherein die Möglichkeit einer Verbindung zur ‚Moderne‘ außerhalb des Blickfelds, denn ‚Modernität‘ und Propaganda-funktion schließen sich ja nachgerade aus.⁷⁴

Der Verdienst von Ketelsens Arbeit ist die vergleichsweise unvoreingenommene und überwiegend literaturwissenschaftliche Herangehensweise an die Texte. Mit mehreren ausführlichen Einzelanalysen stellt er einen Querschnitt der unterschiedlichen Gattungen vor. Mit dem Unternehmen, eine komplette ‚Literatur des Dritten Reiches‘ zu schreiben, sprengt er allerdings den Rahmen seines Ansatzes, so daß die zentralen Elemente einer typisch nationalsozialistischen Literatur, auch bedingt durch den teilweise unsystematischen Aufbau der Arbeit, etwas auf der Strecke bleiben. Dennoch bietet seine Publikation den bislang besten Gesamtüberblick über die literarische Produktion der NS-Zeit und zeigt die Möglichkeiten einer stärker literaturwissenschaftlichen und kulturpolitischen Bearbeitung des Materials als bislang üblich.

Eine Spezialuntersuchung mit veränderter Methodik stellt die Arbeit Leah Hadomis über ‚Dramatische Metaphern des Faschismus und Antifaschismus‘ dar, in der sie u.a. Stücke von Max Frisch, Rainer Werner Fassbinder, Heiner Müller und George Tabori als Modellfälle der Abgrenzung zu nationalsozialistischen Dramen heranzieht.⁷⁵ Im Vergleich der unterschiedlichen Verarbeitung von ideologischen, mythologischen und biblischen Motiven arbeitet sie mit der These vom Theater als Träger politischer und religiöser Botschaften, als tertium comparationis. Dabei ist es vor allem die biblische Geschichte vom verlorenen Sohn, die sie als Paradigma für die dramatischen Helden sowohl faschistischer als auch antifaschistischer Stücke zugrunde legt.⁷⁶ Sie gelangt zu der Schlußfolgerung, daß die unterschiedlichen dramatischen Strategien antifaschistischer Dramen ihre offene pluralistische Werteorientierung in einem Bewußtsein des problematischen Charakters jeglicher Umsetzung von Ideologie in geschichtliche Realität besitzt. Die Anwendung von Macht zu spezifischen Zwecken und deren Rechtfertigungsmechanismen im faschistischen Drama erkläre sich über den Mythos. Seine Gefährlichkeit zeige sich, wenn er auf Staatssysteme angewendet werde. Als Kombination der rassistischen Naturzwecke mit den Forderungen eines neuen germanischen Mythos erhebe der Nationalsozialismus den Machtgebrauch zu einem unwiderlegbaren Wert.

⁷⁴ Uwe-K. Ketelsen: Literatur und Drittes Reich. Schernfeld 1992, S.246f.

⁷⁵ Leah Hadomi, *Dramatic Methaphors of Fascism and Antifascism*, Tübingen 1996.

⁷⁶ Zum Beispiel: Franz Theodor Csokor ‚Der verlorene Sohn‘ (1934) An der Parabel des verlorenen Sohnes und der Geschichte der Kreuzigung Jesu‘ diskutiert die Autorin die diskursive Strategie zwischen ‚Neuem Mythos‘ und Ideologie. Sie belegt am Beispiel Otto Eplers ‚Thors Gast‘ (1937) wie christliche und germanische mythologische Vorläufer miteinander konkurrieren und wie schließlich in den faschistischen Dramen der Mythos Thor über dem christlichen rangiert. Ihr zentraler Aspekt ist dabei die Suche nach antisemitischen Wurzeln.

So gelangt Hadomi zu dem Schlußurteil, daß in faschistischen und antifaschistischen Dramen mythologische Begriffe und Ideologeme mit unterschiedlichen Strategien gezielt zur spezifisch kommunikativen politischen Wirkung eingesetzt werden. Im Gegensatz zum faschistischen werde im antifaschistischen Drama die Transformation des Mythos zurück in die humanistische Dimension erreicht. Dies geschehe mittels der Darstellung der Komplexität und Dialektik historischer Ereignisse sowie der individuellen beziehungsweise menschlichen Natur. Insgesamt stellt Hadomi damit die Problematik zur faschistischen Literatur in einen Zusammenhang mit kulturellen Vorbildern, die, grundsätzlich neutral, zu gänzlich konträren ideologischen Standpunkten führen. Damit weist sie auf ein ganz entscheidendes Element hin, das das eigentlich Kennzeichnende faschistischer Literatur markieren hilft. Das ist der spezifische Umgang mit literarischen Vorbildern, Mythen und Mustern und ihre Ausdeutung, in der für ihn charakteristisch engen Verbindung von Politik und Ästhetik. Die Rückführung antifaschistischer Dramaturgie linkssozialistischer oder allgemein humanistischer Provenienz auf bloße christliche Muster ist dabei allerdings nur bedingt nachvollziehbar.

Damit wird zugleich ein Manko dieser Arbeit kenntlich, das Ralf Schnell in seiner aktuellen Publikation heraushebt.⁷⁷ Zurecht bemerkt er, daß die bisherigen Arbeiten zur nationalsozialistischen Literatur überwiegend aus ideologiekritischer Perspektive heraus verfaßt sind. Selbst in Klaus Theweleits „Männerphantasien“ diene Literatur inhaltlich als historisches Material des Psychoanalytikers und damit strenggenommen als erkenntnistheoretisches Hilfsmittel. Die Frage, in welchem Vermittlungsverhältnis Nationalsozialismus und Dichtung zueinander stehen, was diese damit als Dichtung kennzeichnet, würde nur unter thematisch eingegrenztem Aspekt betrachtet. Zwei signifikante Gründe dafür stellten sich als besonders einleuchtend dar: Das ästhetische Mittelmaß der nationalsozialistischen Dichtung, wenn nicht gar ihre Minderwertigkeit, bewirke, daß sich viele Philologen die Hände nicht schmutzig machen wollten. Man gebe sich zufrieden mit der Feststellung des Schmutzes, ohne diesen in seiner Zusammensetzung zu untersuchen. Der zweite Gesichtspunkt sei der, daß die Generation von Literaturhistorikern, die nach dem 2. Weltkrieg geboren sind, eine Beschäftigung mit nationalsozialistischer Literatur überwiegend als eine politische Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte verstünden. Damit würden auch Faschismustheorien bedeutsamer als Fragen der Literaturästhetik. So stehe auch überwiegend das Urteil über die Literatur des Nationalsozialismus schon fest, bevor sie überhaupt als Dichtung in Frage komme. Sie werde in erster Linie als Schrifttum der Partei betrachtet, und das Poetische, so es denn vorhanden ist, gelte als bloße Zugabe. Erst die jüngere nachwachsende Germanistengeneration zeige sich unbefangener in der Auseinandersetzung. Doch fehle auch hier noch eine grundlegende Bestimmung der spezifisch nationalsozialistischen Literaturästhetik.

Diesen Vorbehalt macht er auch gegenüber dem 1996 erscheinenden Band „Dichtung im Dritten Reich“ geltend.⁷⁸ So verdienstvoll die Ausbreitung unbekannter Materials, die Berücksichtigung verdrängter Autoren, die Entwicklung neuer Fragestellungen jenseits der Kriterien wie „Innerer Emigration“ oder „Dichtung im Dritten Reich“ zugunsten einer Betrachtung des kulturellen und literarischen Mainstreams, für den es weder 1933 noch 1945 einen Epochenbruch gebe, auch erscheine. Die Autoren des Bandes würden nur in Ausnahmefällen ihrem selbst gestellten Anspruch gerecht, nämlich Fragen zu diskutieren, die sich im Wesentlichen „auf die Strukturen der Texte selbst, die in ihnen verwandten Motive und Figurationen zielen, um sich auf diesem Weg in der literarischen

⁷⁷ Ralf Schnell: Dichtung in finsternen Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus, Hamburg 1998, S.100-104.

⁷⁸ Christiane Caemmerer/Walter Delabar [Hrsg.]: Dichtung im Dritten Reich? Zur Literatur in Deutschland 1933-1945, Opladen 1996.

Landschaft ihrer Zeit verorten zu können“.⁷⁹ Eben diese Fragen seien es, die noch immer den literarhistorischen Blick auf die nationalsozialistische Literatur zu schärfen vermögen, wenn es darum gehen soll, deren Identität zu bestimmen.

Schnell sieht eine Möglichkeit in der Herausarbeitung der *differentia specifica* nationalsozialistischer Dichtung als Dichtung, indem er dafür plädiert, zu definieren, was mit dem Begriff der „Haltung“ gemeint ist, wie sie schon der NS-Lyriker Gerhard Schumann 1937 in seinem Aufsatz „Politische Kunst“ vorträgt:

Es ist ein Unding, den nationalsozialistischen Künstler auf ein ödes Abwandeln des nationalsozialistischen Parteiprogramms beschränken zu wollen, ihn zum gefälligen Hausdichter, -maler oder -musiker der Partei und ihrer sich gegenseitig übertreffen wollenden Gliederungen zu machen. - Nicht die Tatsache wehender Hakenkreuzfahnen oder polternder Marschstiefel auf der Bühne, nicht die mystisch zusammengewürfelten Begriffe Blut, Ehre, Freiheit, Volk, Scholle, Führer usw., nicht die ölfarbene, blutige Darstellung sterbender Kämpfer, mit einem Wort, nicht der Stoff, sondern die Haltung entscheidet für uns.⁸⁰

Schnell formuliert zusammenfassend aus diesem ernst genommenen Begriff der „Haltung“ heraus 15 Thesen, die auf eine nationalsozialistische Literatur anzuwenden seien:

Faßt man die genannten Bestimmungen zusammen – also die Elemente des Aufbruchs, des Dualismus, der Heimkehr und der Sakralität, die literarische Organisierung von Massensymbolen und unsichtbaren Massen, von Monumentalität und Suggestivität, die Genreindifferenz und die epigonalen wie die traditionalistischen Züge - , so ergibt sich: Nicht ihre Programmatik, nicht ihre Stofflichkeit, nicht ihr Inhalt gibt Auskunft über das, was „nationalsozialistisch“ an dieser Dichtung ist (und was nicht), sondern die spezifische Ästhetik ihrer „Haltung“. Diese Ästhetik will Kampf, Unterwerfung, Ausgrenzung, und Herrschaft. Sie dient nicht lediglich einem politischen Ziel, das Bewegung, Partei oder Staat ihr gesetzt hätten, sondern sie verfolgt selber ihre Zwecke: allen die identische Rede aufzuzwingen, allen ein identisches Reden abzurufen. Hierdurch definiert sie ihre Besonderheit.⁸¹

Ob mit diesem Begriff der „Haltung“ nationalsozialistischer Literatur und ihrer Spezifika zu operieren ist, soll u. a. in folgender Arbeit überprüft werden. Möglicherweise verbirgt sich dahinter eine Art Leerbegriff, der lediglich dazu dient, mit den politischen Zielen gefüllt zu werden. Zunächst scheinen es ja augenfällig die Themen zu sein, die das Charakteristische dieser Werke ausmachen.

Exodus aus der industriellen Gesellschaft der Gegenwart mit ihren sozialen und politischen Konflikten, Regression zu den stabilen, überschaubaren Ordnungen vorindustrieller Zeit und bäuerlicher Existenz - dies sind Charakteristika jener Literatur, die mit dem Nationalsozialismus in Zusammenhang gebracht werden; sie äußern sich in den bevorzugten literarischen Stoffen aus deutscher Vergangenheit oder germanischer Vorzeit und den ebenso beliebten - eher zeitlosen - Heimat- und Bauernromanen. Ein dritter Bestand literarischer Werke läßt weitere Charakteristika erkennen: Die Weltkriegsromane thematisieren den heldischen Menschen und die im Schützengraben konstituiert soldatische Gemeinschaft.⁸²

Falls sich mit Hilfe der inhaltlichen Definitionen eine typische literarische Haltung exemplarisch an den literarischen Schriften von Goebbels festmachen ließe, könnte tatsächlich ein entscheidendes Kriterium für genuin nationalsozialistische Literatur dingfest gemacht werden.

⁷⁹ Caemmerer/Delabar 1996, S.13.

⁸⁰ Gerhard Schumann: Politische Kunst?, in: Gerhard Schumann, Ruf und Berufung, München 1943, S.13.

⁸¹ Ralf Schnell: Dichtung in finsternen Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus, Hamburg 1998, S.118.

⁸² Klaus Vondung: Der literarische Nationalsozialismus. Ideologische, politische und sozialhistorische Wirkungszusammenhänge. In: Denkler, Horst/Prümm, Karl (Hrsg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen - Traditionen - Wirkungen. Stuttgart 1976, S.44.

Interessante und neue Aspekte verspricht auch ein neueres biographisches Lexikon, das durch die ungewöhnliche Zusammenstellung von Autorennamen, die damit einen veränderten Blick auf die schriftstellerischen Produkte zwischen 1933 und 1945 wirft. Der Titel „Literatur in Nazi-Deutschland“ suggeriert schon, daß hier keine ideologische Kategorisierung stattfindet, sondern daß allein der Zeitraum und der Ort sowie die Publikationsmöglichkeit, also die Tatsache, daß die Texte in Nazi-Deutschland rezipierbar waren über die Einordnung entscheidet:

Wer wissen will, was zwischen 1933 und 1945 in deutschen Verlagen erschien, der muß alle Autorengruppen betrachten: vom Nazi-Barden bis zum jüdischen Schriftsteller, der seine bescheidenen Publikationsmöglichkeiten bis 1938 nutzte. Das ist noch nicht geschehen. Das vorliegende Lexikon wagt einen ersten Versuch und stellt über 100 Autoren nebeneinander ohne Rücksicht auf ihre heutige literarische Bedeutung. Nur so kann deutlich werden, wie vielschichtig die Strömungen in einem an sich streng reglementierten Literaturbetrieb waren. [...] Dabei werden - mitunter an ein und derselben Person - die möglichen Verhaltensnormen in einem totalitären System sichtbar: Strategien der Anbiederung und Anpassung, der Kooperation, des Rückzugs und des Widerstands.⁸³

Weiterführende Fragen über die Wirkungsgeschichte und den konkreten Einfluß, den die Schriften auf das lesende Publikum oder auch auf andere Schriftsteller und nachfolgende Generationen hatten, also beispielsweise die Frage, ob die Gedichte von Eich, Lehmann oder Loerke imaginäre Fluchtwege aus einem bedrückenden politischen Alltag eröffneten, muß das Lexikon, obgleich damit eine Reihe interessanter Fragestellungen aufgeworfen werden, zwangsläufig außer acht lassen.

Was lösten beispielsweise Dwingers *Tod in Polen*, Ettinghofers *Verdun*, oder Zöberleins *Glaube an Deutschland* an Emotionen aus? Millionenfach wurden sie gekauft, in Tornistern mitgeschleppt und „verschlungen“. Dienten Bücher wie etwa Dwingers übles antipolnisches Machwerk Soldaten und NS-Funktionären dazu, ihre Politik, in diesem Fall das brutale Vorgehen in Polen, zu rechtfertigen? Wären ohne die kriegsverherrlichenden Gedichte von Anacker, Menzel, Baumann, Schumann oder Eggers weniger Soldaten in den Tod gegangen? Trugen antisemitische Bücher, Drehbücher und Schriften von Dinter, Frensen, Möller und anderen wesentlich dazu bei, daß die Verfolgung und Ermordung der jüdischen Bevölkerung auf keinen organisierten Widerstand stieß? Welchen Beitrag leisteten die Produzenten von idyllischer und, prima vista, unpolitischer Literatur zur Akzeptanz und zur Stabilisierung der nationalsozialistischen Herrschaft?⁸⁴

Interessant, wenngleich auch schwer zu beantworten, sind solche Fragen an die Effizienz einer Literatur, die in der Auseinandersetzung mit ihr überwiegend als eine Machtstabilisierende verstanden wird, allemal. Dennoch ist zu vermuten, daß eine entsprechend hergerichtete literarisch-geistige Atmosphäre ihren Anteil an dem Bewußtsein einer kommunizierenden Öffentlichkeit trägt.

Im zu untersuchenden Fall des Dramas von Goebbels bleibt der Kreis der Öffentlichkeit vermutlich relativ bescheiden, da es sich hier allerdings überwiegend um treue NSDAP Mitglieder der ersten Stunde gehandelt haben dürfte, ist deren Wirkung als Multiplikatoren nicht zu unterschätzen.

⁸³ Hans Sarkowicz / Alf Mentzer: Literatur in Nazi-Deutschland. Ein biographisches Lexikon. Hamburg Wien 2000, S.6.

⁸⁴ Hans Sarkowicz / Alf Mentzer 2000, S.7f.

1.2 Entwicklung zum Nationalsozialisten. Historische, psychologische und religiöse Deutungen zur Person Joseph Goebbels

Biographien

Die wissenschaftlichen Beiträge über Joseph Goebbels gehen überwiegend historischen Fragestellungen nach. Als konträre Eckpunkte der biographischen Literatur liegen die beiden Essays von Rolf Hochhuth⁸⁵ und Joachim C. Fest vor⁸⁶. Hochhuth sieht in Goebbels den mitreißenden, da selbst mitgerissenen Gläubigen. Fest dagegen zeigt ihn als reinen Machiavellisten und begabten „Macher“:

Man hat Joseph Goebbels, der das Gehirn dieser Manipulation der Seelen war, der neben Hitler »einzigen, wirklich interessanten Mann des Dritten Reiches« genannt, und zweifellos überragte er, als eine der erstaunlichsten propagandistischen Begabungen der neueren Zeit, die sachlich zumeist abenteuerliche Durchschnittlichkeit der übrigen Spitzenfunktionäre des Regimes in hohem Maße. Er war einer der wenigen echten Potenzen im Führungsapparat der Bewegung, nicht bloß Figur und ans Licht der Geschichte »im Sog der siegreichen Sache« gelangt. Beide, Hitler und Goebbels, ergänzten sich auf eine nahezu einmalige Weise: Für die dumpfen, komplexbedingten Visionen Hitlers, seine eher intuitive, rauschhafte Massenbeziehung, fand Goebbels die werbewirksamen Techniken, die Rationalisierungen, die Schlagworte, Mythen und Bilder. »Der Führer«, jener Begriff bereits, unter dem Hitler als Erlöser, Demiurg und begnadeter Heilsträger erschien, empfing von ihm seinen divinatorischen Inhalt. Niemand anderes als Goebbels hat mit berechnendem Geschick aus dem zunächst durchaus unschlüssigen Adolf Hitler den »Führer« gemacht und ihn auf den Blocksberg kultischer Verehrung emporgehoben.⁸⁷

Werner Stephan nennt Goebbels schon im Untertitel seiner Arbeit einen „Dämon der Diktatur“⁸⁸ und Heinrich Fraenkel und Roger Manvell⁸⁹ sehen in Goebbels' politischen und propagandistischen Aktivitäten überwiegend das Resultat seiner körperlichen Mängel, die er mit fanatischem Arbeitseifer zu kompensieren suchte.

Die Erscheinung des Menschen und Propagandisten Goebbels ist auch vom psychologischen Standpunkt interessant. Im öffentlichen wie im Privatleben sah sich Goebbels oft den absonderlichsten Schwierigkeiten gegenüber, die vor allem durch seine geradezu pathologische Eitelkeit und Ichsucht verursacht wurden. Neben den Muskelmännern der Führerschicht macht Goebbels keine gute Figur, und doch hat er wie kein anderer - Hitler ausgenommen - eine rücksichtslose Machtpolitik zu betreiben verstanden. Ohne ihn hätte sich die Bewegung in den entscheidenden Machtkämpfen von 1932-33 kaum durchgesetzt. Wahrscheinlich besaß außer Hitler nur Goebbels den entscheidenden Spürsinn für den richtigen Moment der Machtergreifung und die Fähigkeit, die errungene Position zu festigen. [...] Die Geschichte des Joseph Goebbels ist in gewissem Sinne auch die Geschichte der Werkzeuge moderner Machtpropaganda. Presse, Rundfunk, Film ermöglichten erst den Aufstieg des Dr. Goebbels. Rundfunk und Tonfilm steckten noch in den Kinderschuhen, als er sie für seine politischen Zwecke zu nutzen begann, und in seiner Hand wurden sie zur Apparatur der politischen Massenbeeinflussung. Mit ihrer Hilfe schaffte er die psychologischen Voraussetzungen für die ungeheure und verhängnisvolle Machtstellung Hitlers im deutschen Staatsgefüge.⁹⁰

⁸⁵ Joseph Goebbels: Tagebücher 1945. Die letzten Aufzeichnungen. Mit einer Einführung von Rolf Hochhuth, Stuttgart o. J.

⁸⁶ Joachim C. Fest: Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile einer totalitären Herrschaft. München 1963, S.119ff.

⁸⁷ Ebd., S.120.

⁸⁸ Werner Stephan: Joseph Goebbels. Dämon einer Diktatur. Stuttgart 1949.

⁸⁹ Heinrich Fraenkel/Roger Manvell, Goebbels. Eine Biographie. Köln/Berlin 1960.

⁹⁰ Ebd., S.16f.

Damit räumen die Autoren der Person Goebbels einen stabilisierenden Faktor für die nationalsozialistische Diktatur ein, die den direkten politischen Machteinfluß des „Propagandaministers“ weit übertreffen. Ihrem präzisen Studium der bis dato verfügbaren Quellen aus Goebbels Frühzeit ist es zu verdanken, daß mit einigen bis dato tradierten Mythen aufgeräumt werden kann.

Viktor Reimann⁹¹ stellt ihn als rational denkenden Propagandamann dar, wogegen Helmut Heiber⁹², der neben der Goebbelsbiographie sehr früh eine Edition von dessen Tagebüchern und Reden besorgt hat, die historische Bedeutung des „Dämons“ Goebbels relativiert. Er akzentuiert stärker den wildgewordenen Kleinbürger, der sein pubertäres Pathos auch bei seinen agitatorischen Tätigkeiten nicht ablegt.

Der echte Joseph Goebbels blieb für Joseph Goebbels zeitlebens terra incognita. Und deshalb war er bei allem intellektuellen Firmis und Flitter letztlich doch nur ein Primitivling. Diese Primitivität indessen bildete die Voraussetzung für seinen Aufstieg. Er hatte Erfolg, weil er ein *kleiner Mann geblieben*, als er ein *kluger Mann geworden* war. [...] Er war klug, charmant, gebildet, er war einfühlsam, wendig, skrupellos und gerissen. Er war andererseits auch selbstgefällig, überheblich, dabei unausgereift und haltlos labil. Er war eitel, ehrgeizig und von Komplexen gejagt. [...] Nur eines war er bestimmt nicht: dämonisch. Man darf sich von dem schauerlichen Ende nicht verblüffen lassen - ihre Familie ausgerottet haben schließlich schon ganz anderer Leute. Auch eine Posse wird nicht allein dadurch zur Tragödie, daß in ihr möglichst viel Blut vergossen wird.⁹³

Die Frage, inwieweit Goebbels von den von ihm vertretenen Auffassungen überzeugt war, sieht Erwin Barth als weitestgehend geklärt an:

Der Propagandist Goebbels glaubte an die „Wunderwaffe“ Adolf Hitler, und je mehr er sich dem Bann des Führers ergab, desto überzeugter warb er für sein geliebtes „Produkt“. Daß darüber hinaus noch weitere Motive, vor allem das Streben nach Macht und Prestige, Geltungssucht, ja eine unbeschreibliche Gier nach Bestätigung seiner erbrachten Arbeit, eine Rolle spielten und in die ökonomischen, sozialen und politischen Rahmenbedingungen der Weimarer Republik integriert waren, wird als selbstverständlich vorausgesetzt.⁹⁴

Als eine Art Schlüsselquelle für die Arbeiten zur Person Goebbels' werden in der Hauptsache die umfangreichen Tagebücher herangezogen. Wohingegen die literarischen Arbeiten bislang wenig beziehungsweise keine Beachtung finden. Entweder werden sie als ein kuriose Dokument betrachtet oder dienen ausschließlich dazu, die Person Goebbels zu illustrieren. Eine gründliche Bearbeitung des vermehrt zugänglichen Quellenmaterials bildet die Biographie von Ralf Georg Reuth.⁹⁵ Es ist die erste Arbeit, die mit Kurzzitaten und knappen Inhaltsangaben auf die Dramen und Erzählungen der Studienzeit hinweist.

⁹¹ Viktor Reimann: Dr. Joseph Goebbels. Wien/München/Zürich 1971.

⁹² Helmut Heiber: Joseph Goebbels. München 1974.

⁹³ Ebd., S.375.

⁹⁴ Erwin Barth: Joseph Goebbels und die Formierung des Führer-Mythos 1917 bis 1934. Erlangen und Jena 1999, S.58.

⁹⁵ Ralf Georg Reuth: Goebbels. München 1990. Eine wesentliche Säule für die früheren Jahre bildet das umfassende Material des Koblenzer Bundesarchivs, das bisher wenig bearbeitet, auch die literarischen Arbeiten beinhaltet. Reuth berichtet allerdings auch von den bis dato bestehenden Schwierigkeiten: „Der im Koblenzer Bundesarchiv befindliche Nachlaß, daß heißt die teilweise dort archivierten Fotokopien der in einem Lausanner Tresor lagernden Goebbels-Papiere aus der Zeit vor 1924, waren gesperrt. Der Schweizer Rechtsanwalt François Genoud, der keinen Hehl aus seiner Sympathie für Joseph Goebbels macht, verfügte nicht nur über die Verwertungsrechte an diesen Schriften und Aufzeichnungen von Goebbels, sondern war auch im Besitz dieser frühen Papiere. Es bedurfte vieler Mühe und Geduld, ehe sich im Besprechungszimmer des Münchner Piper Verlages erstmals für einen Biographen der alte Stoffkoffer öffnete und mehrere hundert Briefe, zahlreiche literarische Versuche, sonstige Dokumente und ein paar in Seidenpapier einge-

Psychologische Deutung unter dem Aspekt des christlichen Erlösungsgedanken

Die psychologisierende Studie von Claus-Ekkehard Bärsch⁹⁶ zeigt anhand der publizierten literarischen Quellen, daß der christliche Erlösungsgedanke bei Goebbels durchgehend nachzuweisen ist. Ausgangspunkt ist dabei unter anderem die Annahme einer „Ähnlichkeit“ von Nationalsozialismus und Christentum⁹⁷:

Bärsch spricht sich anhand der literarischen Quellen für das enge Verhältnis von Psyche und Ideologie bei Goebbels aus. Er legt - im wesentlichen anhand der Tagebücher - dar, wie Goebbels in den Jahren seiner „inneren Verzweiflung“ (1925/26) nach einer Erlösung sucht, die er dann im Nationalsozialismus zu finden hofft. Eine zwangsläufige Entwicklung zum Nationalsozialisten lasse sich weder aus den psychischen noch weltanschaulichen Konstituierungen rekonstruieren.

Falsch wäre es aber, anzunehmen, er sei dazu determiniert gewesen Nationalsozialist zu werden. Er ist für sein Handeln verantwortlich, aber der Zeitpunkt für den Beginn seiner Verantwortung ist viel früher anzusetzen als 1927, 1933, 1938 oder 1941. Daß er sich nicht von seinen individuellen Sehnsüchten nach Omnipotenz und Symbiose, seiner Sehnsucht nach Genie und Größe, seiner Fixierung auf Mutter und Vater sowie den Dogmata seiner Erziehung in Elternhaus und Schule rational distanzierte, darin liegt der Beginn einer Kette fortwährender und sich steigernder Schuld. [...] Von der Familie übernahm er das Moment des Heils und von der Gesamtgesellschaft das Moment des Sieges. Vom Kleinbürgertum übernahm er den Willen zum sozialen Aufstieg und vom Großbürgertum den Grundsatz: Erst kommt die Expansion, dann kommt die Moral. Vom Kleinadel übernahm er die Vorliebe zu Boden und Natur und von der eigentlichen Feudalaristokratie die Berechtigung, etwas Besonderes zu sein und auf Kosten anderer zu leben. Von den Priestern übernahm er die Gewißheit, einen direkten Draht zu Gott zu haben. So gehörte er zu jenen Durchschnittsstudenten seiner Zeit, die sich etwas darauf einbildeten, gebildet zu sein und doch nie den Ethos geistiger Freiheit sowie die Disziplin wissenschaftlichen Denkens anerkannt hatten.⁹⁸

Einige seiner Tagebucheintragungen sind von deutlichem Pessimismus gezeichnet. So zum Beispiel, wenn er schreibt, daß das Leben, das er führe „zum Kotzen“ sei:

Das Leben ist Dreck! Grauensvolles Erkennen!⁹⁹

Spätestens nach dem Treffen mit Hitler hebt sich allerdings seine Stimmungslage wieder, und schon vermeldet er auch Erfreuliches:

So ist das Leben: Viel Blüten, viel Dornen und - ein dunkles Grab. Mir ist ganz wohl und wehmütig ums Herz.¹⁰⁰

Häufig mischen sich in dieser Zeit bei ihm Liebes- und allgemeiner Weltschmerz. Seine Verzweiflung wird zu einem großen Teil aber auch von ganz realen Dingen verursacht.

schlagene frühe Fotos von Goebbels und seinen Freundinnen aus der Studentenzeit zu Tage traten.“Ebda., S.8.

⁹⁶ Claus-Ekkehard Bärsch: Erlösung und Vernichtung. Dr. phil. Joseph Goebbels. Zur Psyche und Ideologie eines jungen Nationalsozialisten 1923-1927. München 1987.

⁹⁷ Die Auffassung beim Nationalsozialismus handle es sich um eine Art Ersatzreligion wird schon früh in der ideologisch-historischen Forschung vertreten. Siehe u.a. Hans-Jochen Gamm: Der braune Kult. Das Dritte Reich und seine Ersatzreligion. Ein Beitrag zur politischen Bildung. Hamburg 1962.

⁹⁸ Bärsch 1987, S.296f.

⁹⁹ Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente, hrsg. v. Elke Fröhlich im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und in Verbindung mit dem Bundesarchiv, München/New York 1987, Bd.1, S.148. (weiterhin zitiert als: Tgb IfZ)

¹⁰⁰ Tgb IfZ, S.194.

Seiner psychischen Verfassung entsprach es dabei, daß den Phasen tiefer Depression immer wieder Ausbrüche fanatischen Willens folgten. Dann schrieb er an Else Janke, daß nicht die Wirtschaftsmänner und nicht die Bankdirektoren das neue Zeitalter heraufführten, sondern diejenigen, die »rein« geblieben seien und ihre Hände nicht mit »den Schätzen einer entgötterten Welt besudelt« hätten. Und komme diese neue Zeit zu spät für ihn, gut denn, es sei auch groß und schön, Wegbereiter einer großen Zeit zu sein. Er sei nicht der einzige, der so denke. Er fühle sich eins mit den Besten, mit der Jugend.¹⁰¹

Das Bewußtsein, seine zukünftigen Aussichten durch den erhofften sozialen Aufstieg der Promotion kaum verbessert zu haben, radikalisiert den enttäuschten Ehrgeizling. Auf der Suche nach einem Lebenssinn ist er bereit, die erste sich bietende Gelegenheit zu nutzen. Der rettenden Strohalm bietet sich in Form einer politischen Karriere an. Zunächst hält sich Goebbels noch an die Fraktion der Völkischen, dann aber wendet er sich der noch relativ jungen NSDAP zu, die seinem Verständnis von Dynamik, Erneuerung und Pathos mehr entspricht. Seine Verbundenheit mit der Partei wird endgültig durch die persönliche Bindung an Hitler besiegelt.

Goebbels' innere Verzweiflung korrespondiert erkennbar mit seinem ideologischen Krisenbewußtsein. Das Gefühl der Krankheit und des innerlich Aufgefressenwerdens von einem „Dämon“ läßt ihn zeitweise das Leben hassen. Nach eigener Aussage versucht er sich mit Arbeit zu betäuben, da das Nachdenken über sich selbst nur in Verzweiflung mündet. Daraus folgert Bärsch, daß Goebbels die Selbsterkenntnis als Prozeß des Denkens grundsätzlich ablehnt.¹⁰² Goebbels halte lange an seinen spezifischen Vorstellungen von einem christlichen Sozialismus fest, mit denen er bei den konservativen Parteifreunden auf wenig Verständnis stoße. Bärsch insistiert darauf, daß das Einflechten religiöser Termini in Goebbels' Schriften durchaus ernst zu nehmen sei und damit den Versuch darstelle, die soziale Frage mit Hilfe seiner Vorstellung von Gottesmystik zu lösen. Wenn Goebbels von seinem „Prometheusproblem“ schreibe, sei darin eine Selbstdivinisierung zu sehen, die als Begehren auf ein allmächtiges Objekt ziele.¹⁰³ Auch wenn Goebbels gelegentlich Nietzsche zitiere, bedeute das nicht zwangsläufig, daß er sich generell als Nietzscheaner zeige. Denn damit sei folgende Tagebucheintragung unvereinbar:

Mein Gebet: Komm heiliger Geist, der alles schafft.¹⁰⁴

Bärsch konstatiert bei Goebbels eine eindeutig symbiotische Grundsituation, da dieser sich weit über das Ende seiner Studienzeit in einem der Pubertät ähnlichen Zustand befinde.¹⁰⁵ Das Gefühl von Schwäche und Hilflosigkeit rufe die Sehnsucht nach der beschützenden Mutterliebe hervor. Konträr und negativ sei die Einstellung zum Vater.¹⁰⁶ Bärsch stützt sich hier auf Freuds These vom Ödipuskomplex. Er sieht in Goebbels den Typus eines parasitären Narzißten, letztlich ein verhätscheltes Muttersöhnchen.¹⁰⁷ Und in einer Tagebuchnotiz vergleicht Goebbels das Ausnützen seiner Geliebten mit dem Aus-

¹⁰¹ Reuth 1990, S.63. Diese Überlegungen läßt er sowohl im *Wanderer* wie auch in dem früheren Drama *Die Saat* einfließen. Der Figur des Vaters in der *Saat* ist es genug „Schrittmacher“ der neuen Zeit zu sein: „Reicht es nicht aus, die Hoffnung auf diese Zeit mit ins Grab zu nehmen?“

¹⁰² Tgb IfZ, S.148. Allerdings könnte es sich hier auch um ein Kokettieren mit dem Antiintellektualismus handeln.

¹⁰³ Tgb IfZ., S.160.

¹⁰⁴ Tgb IfZ, Bd.1, S.62.

¹⁰⁵ Bärsch 1987, S.239.

¹⁰⁶ Die Verarbeitung des Vater-Sohn-Konfliktes im Drama *Heinrich Kämpfert*, in dem der Held nach dem Tod der Mutter den Kontakt zum Vater abbricht, scheint dieser These entgegenzukommen.

¹⁰⁷ Bärsch 1987, S.239.

pressen von Zitronen.¹⁰⁸ Den Schlüssel der Goebbelschen Psyche sieht Bärsch in dessen Fußleiden, das ihn als traumatisches Erlebnis belastet habe. Das ist nun allerdings eine inzwischen altbekannte Interpretation, die sich bereits in den frühen Biographien zu Goebbels findet. Wichtiger erscheint ein anderer Aspekt in Bärschs Untersuchung, der allerdings auch nicht neu ist. In Goebbels' Vorstellungswelt läßt sich eine Verquickung von „Sieg und Heil“ in der Form einer zu künftigen Erlösung nachweisen. Damit geht die Vernichtung der Feinde einher. Zu diesem Komplex „Sieg und Heil“ gehören auch die Schlüsselbegriffe „Glaube“, „Kampf“, „Opfer“ und „Arbeit“. Seine Interpretation der gesellschaftlichen Existenz spiegelt die nationalsozialistische Trinität „Ein Volk, ein Reich, ein Führer“ wider, und sein „Heil“ liegt im „Führer befehl, wir folgen Dir“, wodurch sich in der Führerfigur zugleich die gesellschaftliche Einheit herstellt.

Indes wird in der hier vorzunehmenden Klärung des Verhältnisses von Nationalsozialismus und Christentum die These zur Diskussion gestellt, daß der Nationalsozialismus keine x-beliebige Ideologie ist, sondern primär eine Religion und daß diese Religion bestimmte Ähnlichkeiten zum Christentum aufweist.¹⁰⁹

Bärschs Behauptung die nationalsozialistische Ideologie sei ausschließlich eine Religion ist nicht unumstritten, wenngleich die von ihm aufgezählten Merkmale Übereinstimmungen zur christlichen Religion aufweisen:

1. Der Glaube als vorherrschende Form der Erkenntnis.
2. Der Glaube an eine übernatürliche Macht, von der alles irdische Geschehen und vor allem die Ordnung des menschlichen Zusammenlebens abhängig ist.
3. Die Inhalte (Sätze, Dogma) des Glaubens betreffen alle Bereiche der Existenz und bilden eine umfassende Realitätserklärung sowie eine dementsprechende Regelung menschlicher und zwischenmenschlicher Probleme. Das, was für wahr gehalten wird, hat den Status unbedingter Gewißheit.¹¹⁰

Goebbels' Aufgreifen von christlich-religiösen Mustern in den literarischen Texten könnten zu einer ähnlichen Kurzschlußfolgerung führen, wie sie Bärsch im Falle Hitlers und der maßgebenden Nationalsozialisten zieht:

Die nationalsozialistische Ideologie ist eine Religion, weil die führenden Vertreter der nationalsozialistischen Bewegung, vor allem Adolf Hitler als unumstrittener Chefideologe, an eine übernatürliche Macht eines allmächtigen Gottes glaubten und alle Bereiche des Lebens gemäß der Inhalte und Formen ihres Glaubens verändern wollten.¹¹¹

Zieht man Textstellen aus Goebbels' Roman *Michael* von 1929 zu rate und setzt die Äußerungen des Protagonisten einmal eins zu eins mit dem Autor, was bei dieser Art „Bekenntnisroman“ legitim erscheint, dann muß die von Bärsch entwickelte These korrigiert oder zumindest differenziert werden:

Wieder komme ich zu Christus. Die deutsche Gottfrage ist nicht von Christus zu trennen. Wir haben unseren eigentlichen Zusammenhalt mit Gott verloren. Wir sind weder kalt noch warm. Halb Christ, halb Heide. [...] Die Konfessionen haben versagt. Total versagt. Sie stehen nicht mehr an der Front, sondern sind längst schon in die Nachhut abgedrängt. Von da aus terrorisieren sie mit ihrem Ressentiment jede Bildung eines neuen religiösen Willens. Millionen warten darauf, und ihre Sehnsucht bleibt unerfüllt. Ob unsere Zeit noch nicht reif ist? Man möchte es fast glauben. Wir werden auch im Religiösen einmal herrlich erwachen. Bis dahin suche jeder seinen Gott auf seine

¹⁰⁸ Tgb IfZ, S.48. Seine erotischen Erlebnisse stilisiert er dort zur „unio mystica“. Vgl.: Bärsch 1987, S.241.

¹⁰⁹ Bärsch 1987, S.283.

¹¹⁰ Bärsch 1987, S.283.

¹¹¹ Bärsch 1987, S.284.

Art. Aber man soll den breiten Massen selbst ihre Götzen lassen, bis man ihnen einen neuen Gott geben kann.¹¹²

Daß sich die Textstelle mit ihrer sprachlich militaristischen Aufladung („Front“, „Nachhut“) sicherlich nicht für eine klassische christliche Religiosität ausspricht, liegt auf der Hand. Vielmehr geht es um Glauben um jeden Preis. Die zentralisierte Position des „einen neuen Gott geben“ verweist hier nicht primär auf die religiöse Ersatzfunktion der Ideologie. Dahinter steckt vielmehr der Versuch, die „Haltung“ des Glaubens für das Politische zu etablieren.

Die in der nationalsozialistischen Sprache tatsächlich sehr häufig verwendeten Begriffe des „Glaubens“ deuten - den religiösen Aspekt zwar bewußt mit einbeziehend - vielmehr auf die irrationale „Letztbegründungen“ hin, die Hitler, Goebbels und viele Nationalsozialisten nicht oft genug versichern können. Auch wenn unbestreitbar religiöse oder pseudoreligiöse Elemente Sprache und Ideologie prägen, zeigt sich der Nationalsozialismus im Kern zunächst als aggressive rassistische Negativutopie mit Aspirationen zur Weltmacht. Das schon in der Ideologie vorhandene Gewaltpotential - Hitlers „Mein Kampf“ muß als ein Programm verstanden werden, das umgesetzt werden sollte und wurde - läßt sich mit klassischen Vorstellungen von Religion nur schwer vereinbaren. Wenn Ersatzreligion, dann auf einer rein tiefenpsychologisch relevanten Analyse, nach der vielen politischen Bewegungen religiöse Ursprünge und Ersatzfunktionen unterstellt werden können. Dem Christentum und der Kirche jedenfalls standen Goebbels wie Hitler aufgrund des Totalitätsanspruchs der nationalsozialistischen Ideologie mißbilligend gegenüber:

Jüdischen Einfluß machten Goebbels und Hitler auch für die in ihren Augen negative Wirkung des christlichen Glaubens auf das Volk verantwortlich. Goebbels vertrat die Auffassung, das Christentum habe Moral und Haltung des deutschen Volkes „versaut“, und auch für Hitler war das Bild der Kirchen zunehmend mit dem Inbegriff seines Feindbildes, dem Judentum, verschmolzen.¹¹³

Während Bärsch im weiteren die Ursachen in der narzißtisch gestörten Persönlichkeit des Autors gefunden glaubt, demonstriert vorliegende Untersuchung, daß es sich hier um Muster und Tendenzen handelt, die ihren Ursprung ebenso in der literarischen Bildung Goebbels' besitzen.¹¹⁴ Apokalyptische Erlösungsvorstellungen sind vor und nach dem 1. Weltkrieg in intellektuellen Kreisen gehäuft anzutreffen und scheinen nicht selten durch die unsichere soziale Situation und Orientierungslosigkeit vieler Akademiker verursacht:

Der promovierte Germanist Goebbels war einer der wenigen nationalsozialistischen Führer, die aufgrund ihres Ausbildungsgangs und ihrer Mentalität einige Gemeinsamkeiten mit dem traditionellen Bildungsbürgertum aufwiesen. Zu den Gemeinsamkeiten gehörte auch die unsichere soziale Lage der Gebildeten während der zwanziger Jahre. Das Mißverhältnis zwischen gesellschaftlichem Status und intellektuellem Geltungsanspruch empfand Goebbels besonders stark, wie sein Tagebuch von 1925/26 verrät; es veranlaßte auch ihn zu apokalyptischen Erlösungshoffnungen. 1933 war allerdings dieses Mißverhältnis beendet: Sein Machtanspruch wurde befriedigt, er gehörte nun selbst zu den Erlösern und konnte den deutschen Geist und seine Vertreter kommandieren.¹¹⁵

¹¹² Joseph Goebbels: Michael. München 1929, S.145.

¹¹³ Ralf Georg Reuth: Goebbels. München 1990, S.357.

¹¹⁴ Auch ist diese Erlösungssehnsucht kein individuelles Phänomen. Vielmehr ist sie unter der ersten nationalsozialistischen Anhängerschaft weit verbreitet, so daß eine Untersuchung der wichtigsten Elemente ihrer Literatur entscheidende Erkenntnisse verspricht.

¹¹⁵ Klaus Vondung: Die Apokalypse in Deutschland. München 1988, S.218.

Entwicklung zum Nationalsozialisten

Eindeutige pränationalsozialistische Strukturen sehen sowohl Bärsch als auch Hans-Dieter Müller¹¹⁶ im Denken des jungen Goebbels. Und beide belegen dies mit Textstellen aus den frühen literarischen Arbeiten.¹¹⁷ Dabei ist es aufschlußreich, daß Bärsch „keinen Bruch zwischen öffentlicher Rede und wirklicher Überzeugung“ feststellen kann.¹¹⁸ Infolgedessen lehnt er es ab, Goebbels' gesamtes Denken dem Zweck der bloßen Propaganda zuzuschreiben.¹¹⁹ Vielmehr sei dessen Bewußtsein von Gesellschaft, Herrschaft und Geschichte nur mit dem vorgegebenen Existenzmuster seiner religiösen Erziehung zu erklären.¹²⁰ Prinzipiell sei Goebbels dabei auf eine „neue Zeit“ fixiert, für die er kämpfen, arbeiten und Opfer bringen will:

Das alles geschieht ihm unter der eindeutigen Bejahung christlicher Topoi und unter der ausdrücklichen Bejahung der Liebe.¹²¹

Dem hält Ulrich Höver entgegen, daß es Bärsch nicht um wirkliche Erkenntnis gehe, sondern lediglich darum, Belege dafür zu suchen, daß die Wurzel des verbrecherischen Nationalsozialismus im Christentum liege.¹²² In seiner Arbeit stellt Höver die Forderung, alle einschlägigen und verfügbaren Quellen heranzuziehen, um Goebbels' politische und ideologische Gedankenbildung zu ergründen. Daher scheint es unverständlich, warum er die dichterischen Versuche des jungen Goebbels' ausspart, an denen dessen ideologischer Werdegang verfolgt werden kann. Höver vertritt auch die nicht unumstrittene These, Goebbels habe erst 1933 seine ideologische Freiheit zugunsten der nationalsozialistischen Variante aufgegeben und sei demnach nicht von Anfang an nur das Sprachrohr Hitlers gewesen. Noch nach dem November 1926 habe er sich gegen die Einbindung in die Münchner Parteizentrale der NSDAP gestäubt. Doch es spricht einiges dafür, daß Goebbels Entscheidung für Hitler im Sommer 1926 feststeht. So sieht auch Elke Fröhlich Goebbels zwar ursprünglich als einen Sprecher der sozialistischen Linken der NSDAP, der aber nach seinem „Damaskus-Erlebnis“ (1926) ohne viel Federlesens auf die Seite Hitlers wechselt.¹²³

Mit „Damaskus-Erlebnis“ gemeint ist die Bibelstelle der Bekehrung des Christenverfolgers Saulus zum Apostel Paulus aufgrund einer Erscheinung in der Apostelgeschichte 9,3-9:

Und als er auf dem Wege war und nahe an Damaskus kam, umleuchtete ihn plötzlich ein Licht vom Himmel; und er fiel auf die Erde und hörte eine Stimme, die sprach zu ihm. Saul, Saul, was verfolgst du mich? Er aber sprach: Herr, wer bist du? Er aber sprach: Ich bin Jesus, den du verfolgst. Stehe auf und gehe in die Stadt; da wird man dir sagen, was du tun sollst.

Es werden überwiegend bestimmte religiöse Muster übernommen und mit eigenwilligen religiösen Vorstellungen verknüpft. So erscheint beispielsweise im Epilog von Goebbels' Drama *Der Wanderer* in der Version von 1927 auf der Stirn des Wanderers das Hakenkreuz als Zeichen des sogenannten „Artgottes“:

¹¹⁶ Müller 1974.

¹¹⁷ Bärsch 1987, S.139.

¹¹⁸ Ebda., S.8.

¹¹⁹ Ebda., S.69f.

¹²⁰ Ebda., S.303; S.208.

¹²¹ Ebda., S.161.

¹²² Ulrich Höver: Joseph Goebbels - ein nationaler Sozialist, Bonn 1992.

¹²³ Elke Fröhlich: Joseph Goebbels - Der Propagandist, in: Ronald Zmelser/Rainer Zitelmann(Hg.), Die braune Elite, 22 biographische Skizzen, Darmstadt 1989, S.56.

Antisemitismus

In der Frage des Antisemitismus unterstreicht Höver, daß Goebbels sich sehr früh antisemitisch äußert. Forscht man allerdings in der deutschen Kulturgeschichte nach, läßt sich einigen Vertretern Entsprechendes attestieren.¹²⁴ Goebbels übernimmt hier noch die Vorurteile und Ängste der Völkischen. In der Folge des Verlustes der Bindung an die Nation und die Vorstellung, feindlichen überstaatlichen Mächten ausgeliefert zu sein, liegen bei diesen überwiegend die Motive eines nationalistischen Antisemitismus begründet. So schreibt auch Goebbels schon in seiner *Michael Voormann*-Erzählung:

Schmeißt das landfremde Pack aus der Kunst heraus.¹²⁵

Und wirft den Juden hauptsächlich fehlende Vaterlandsliebe vor. In dieser Zeit spricht er auch von „krankar arischer Rasse“ und sieht die Ursache dafür im „Fluch des Gelde“. Inzwischen hat sich der Großteil der neueren Forschung darauf verständigt, daß ein übermäßig ausgeprägter Rassismus, der als zentrales Handlungsmotiv aufzufassen wäre, bei Goebbels nicht auszumachen sei:

Es ist der historischen Forschung seit langem in großen Umrissen bekannt, jedoch erst vor wenigen Jahren in einer umfassenden Untersuchung auf überzeugende Weise nachgewiesen worden, mit welcher erheblicher Distanz Joseph Goebbels den verschiedenen Ausprägungen der am Rassgedanken orientierten Hautströmung nationalsozialistischer Weltanschauung gegenüberstand.¹²⁶

In den frühen 20er Jahren spricht die Wahl seines Doktorvaters - ein jüdischer Wissenschaftler - dafür, daß Goebbels zumindest zu diesem Zeitpunkt noch kein radikaler Antisemit ist. Noch begründet er den großen gesellschaftlichen Konflikt mit dem Gegensatz von Geld und Arbeit. Ein nachweisbarer Wandel dieser Einstellung kündigt sich erst an, als ihm seine Geliebte Else ihre jüdische Mutter „gesteht“, wie dies Goebbels formuliert. Für ihn ist damit „der erste Zauber“ vorbei.¹²⁷

Überraschend ist die relative Vorbehaltlosigkeit - möglicherweise ist es auch nur eine unabsichtliche Zusammenstellung -, mit der Goebbels seinen Lektürestoff auswählt. Unter anderem beschäftigt er sich mit Rosa Luxemburg und den Ideen des revolutionären Radikalismus. Allerdings nicht ohne zu dem Ergebnis zu kommen, daß es sich bei Rosa Luxemburg mehr oder weniger um sentimentalischen Schmus handle.¹²⁸ Zunehmend zeichnet sich in dieser Zeit seine Haltung eher durch Fanatismus denn durch Opportunismus aus, und die Vorstellung, daß die Juden das Deutschland feindliche Kapital repräsentieren, wird in kurzem zur fixen Idee.¹²⁹

Als begabter Propagandist und öffentlicher Repräsentant des Nationalsozialismus prägt Goebbels das Erscheinungsbild dieser Diktatur von der Kampfphase bis zum aggressiven Eroberungskrieg. Er trägt dazu bei, die Akzeptanz zu schaffen, die den Einsatz der Vernichtungsmaschinerie ermöglicht. Mehrheitlich vertritt man in der Literatur die These, daß rassistischer Antisemitismus beim jungen Goebbels nicht zu erkennen ist. Dennoch lassen sich in den frühen literarischen Zeugnissen antisemitische Äußerungen finden,

¹²⁴ Richard Wagner ist da ein berühmtes Beispiel.

¹²⁵ Joseph Goebbels: *Michael Voormann*, BA Koblenz NL 118/127.

¹²⁶ Kroll, Frank-Lothar: *Geschichtsdenken und politisches Handeln im Dritten Reich. Utopie als Ideologie. Hitler - Rosenberg - Darre - Himmler - Goebbels*. Paderborn 1997, S.259. Kroll bezieht sich hier auf die Arbeit von Ulrich Höver: *Joseph Goebbels - ein nationaler Sozialist*. Bonn/ Berlin 1992.

¹²⁷ Tgb., Ifz, Bd1., S.25.

¹²⁸ Tgb., Ifz, Bd1., S.33.

¹²⁹ Höver 1992, S.148ff.

auch wenn sie sich da noch „kulturell“ verstehen. Goebbels' eigenwillige Auffassung ist eine wesentliche Quelle seines anwachsenden Antisemitismus. Denn hinter dem von ihm verabscheuten „internationalen Kapital“ glaubt er immer deutlicher das jüdische Großkapital zu erkennen.

Goebbels auf dem Weg zur Macht

Die Widersprüchlichkeit seiner Person charakterisiert die Herausgeberin seiner Tagebücher - Elke Fröhlich - als ein radikales Pendeln zwischen den Extremen:

Minderwertigkeitskomplexe und missionarisches Sendungsbewußtsein, Erlösungssehnsucht und Vernichtungswille, sentimentale Larmoyanz und berechnender Zynismus, weinerliches Selbstmitleid und brutale Härte gegenüber anderen lagen dicht beieinander.¹³⁰

Neben Hitler gilt Goebbels als der interessanteste Charakter unter der nationalsozialistischen Prominenz. Sein sarkastischer Intellekt und seine geschliffene Rhetorik lassen ihn aus der eher mittelmäßig begabten NS-Führungsschicht herausragen. Wenn auch nicht aus wohlhabendem Elternhaus, so leidet Goebbels in seiner Kindheit und Jugend kein soziales Elend. Laut Fröhlich stellt sich bei ihm erst spät ein Interesse an der Politik ein:

Die Zeit des Ersten Weltkriegs, der Revolution und der Nachkriegswirren hinterließ kaum Spuren in seinem Tagebuch.¹³¹

Allerdings schlugen sich diese Ereignisse, wenn auch teilweise verschlüsselt - in seinen Dramen nieder. Sie sind neben seinem Liebesleid das Motiv seines Schreibens. Nach einer abgeschlossenen akademischen Ausbildung folgt für ihn zunächst eine lange Zeit der Arbeitslosigkeit. Eine Zeit in der Goebbels entgegen verschiedener Versuche weder eine Anstellung bei einem Verlag noch einen Verleger für seine literarischen Arbeiten findet.

Sein politisches Erweckungserlebnis hat Goebbels allerdings erst im Sommer 1924 bei dem gemeinsam von den Völkischen und der verbotenen NSDAP in Weimar veranstalteten Parteitag. Sofort nach seiner Rückkehr gründet er Zuhause eine Ortsgruppe der Nationalsozialisten. Goebbels und der Führer der norddeutschen NSDAP, Gregor Strasser, bilden bald das Sprachrohr der sogenannten „sozialistischen Linken“ der Partei.

Im September 1924 übernimmt er die Redaktion der Samstagszeitung „Völkische Freiheit“, was allerdings nicht zu einer Verbesserung seiner finanziellen Lage beiträgt.

Im März 1925 kommt er in den Vorstand des „Gaus Rheinland Nord“ der NSDAP in Elberfeld und wird im September dort Geschäftsführer. Aufgrund der guten Beziehungen zu Gregor Strasser, dem damaligen zweiten Mann der NSDAP, wird ihm der Posten des Schriftleiters der ab Oktober erscheinenden Halbmonatsschrift „Nationalsozialistische Briefe“ übertragen. Seine enge ideologische Verbindung zu Karl Kaufmann und Gregor Strasser bringt ihn in dieser Zeit in einen Gegensatz zu den süddeutschen Kreisen der Partei.

Anfang des Jahres 1926 führt das Thema der Fürstenenteignung zum Eklat zwischen der norddeutschen und der süddeutschen Gruppierung der NSDAP. Auf der „Führertagung“ in Bamberg zu der Hitler einlädt hofft Goebbels den von ihm verehrten Hitler endlich für den Sozialismus, so wie er ihn sich vorstellte, zu gewinnen:

¹³⁰ Fröhlich 1989, S.52.

¹³¹ Fröhlich 1989, S.54

Wir werden in Bamberg die spröde Schöne sein und Hitler auf unser Terrain locken. In allen Städten bemerke ich mit heller Freude, daß unser, d. h. der sozialistische Geist marschiert. Kein Mensch glaubt mehr an München. Elberfeld soll das Mekka des deutschen Sozialismus werden.¹³²

Doch schon im Februar erweist sich die Position der Süddeutschen unter der Führung Hitlers als die maßgebliche Richtung. In diesem Monat erlebt Goebbels sein „Damas-kus“, als er Hitler zum ersten Mal trifft. Goebbels ist von Hitlers rhetorischer Überzeu-gungskraft fasziniert und schwenkt auf dessen Seite, obwohl Hitler in diesem Zusam-menhang den sozialistischen Kurs der Partei scharf rügt. Die Aufmerksamkeit, die Goeb-bels durch seine Fähigkeiten als Redner bei Hitler erregt, ist der Grund für Hitlers per-sönliches Bemühen um den zuerst skeptischen Parteigenossen. Goebbels' Neuorientie-rung führt bei seinen alten Parteifreunden der norddeutschen Fraktion zu Spannungen. So kommt es ihm gerade recht, daß ihn Hitler für seine Treue belohnt und ihm im November den Posten des „Gauleiters“ von Berlin überträgt. Die schlechte Situation der dortigen NSDAP verursacht bei Goebbels zunächst Bedenken. Doch dank seiner geschickten Pro-pagandaarbeit nimmt die Zahl der Anhänger rasch zu. Er radikalisiert den Kampf gegen Kommunisten, organisiert mit der SA - dem „Rückgrat der Bewegung“ - den Terror in den Versammlungslokalen und auf der Straße. Im Mai 1927 ergeht ein von der Berliner demokratischen Presse seit langem gefordertes Parteiverbot der NSDAP, das bis März 1928 andauert und die frisch erprobte Agitationsfähigkeit des neuen „Gauleiters“ en t-schieden einschränkt. Als Herausgeber des nationalsozialistischen „Angriffs“ setzt G oebbels den offensiven Kampf fort. Hinzu kommen gezielte Beleidigungen und Verleum-dungen.¹³³ Die über ihn verhängten Geldstrafen werden durch seine stetig anwachsende Popularität mehr als ausgeglichen. Im Jahre 1929 tritt er ein letztes Mal als Dichter an die Öffentlichkeit. Sein Roman *Michael* wird im Nazi-Verlag Eher herausgegeben. Danach verfaßt, er neben dem regelmäßig geführten Tagebuch, ausschließlich politisch-propagandistische Texte.

¹³² Tgb Ifz, Bd.1, 15.2.1926, S.162.

¹³³ Der Vizepräsident der Berliner Polizei, Bernhard Weiß, wird u.a. zur Zielscheibe von Goebbels' aggre-siven und zynischen Spottes. Vgl.: Reuth 1990, S.128ff

1.3. Die literarischen Texte von Joseph Goebbels 1912-1929

Es ist das tiefste Glück, Herzblut in Form zu gießen. Ich schreibe mir Unrast und Qual von der Seele.¹³⁴

Der erste nachgewiesene literarische Versuch Goebbels' ist ein Gedicht, das er anlässlich des frühen Todes eines Mitschülers im Jahre 1912 schreibt und etwas später in einem Anflug von Selbstkritik als „typische Pennälerklage“ bezeichnet. In diesen Zeilen baut er die Idee auf, in dem toten Mitschüler einen „wahren“ Freund verloren zu haben.¹³⁵ In entsprechender Weise verfährt er in späteren Jahren, wenn er der toten „Helden“ der nationalsozialistischen „Bewegung“ gedenkt.¹³⁶ Das Pathos dürfte bei gleichaltrigen Gymnasiasten mit klassischer humanistischer Ausbildung seinerzeit keine Seltenheit gewesen sein:

Hier steh' ich an der Totenbahre, /Schau deine kalten Glieder an, /Du warst der Freund mir, ja der wahre, /Den ich im Leben lieb gewann. /Du mußtest jetzt schon von mir scheiden, /Liebest das Leben, das dir winkt, /Liebest die Welt mit ihren Freuden, /Liebest die Hoffnung, die hier blinkt.¹³⁷

Goebbels' Interesse für Literatur wird von seinem Deutschlehrer Voss geweckt und gefördert. In diesem Zusammenhang entstehen einige dem Zeitgeist entsprechende „Frühlingsgedichte“.¹³⁸

Zur Enttäuschung seiner Eltern verwirft Goebbels den ursprünglichen Plan nach bestandener Reifeprüfung, das Studium der Theologie aufzugreifen. Statt dessen entscheidet er sich auf Anraten seines Deutschlehrers für ein Studium der Altphilologie, Germanistik und Geschichte, das er an der Bonner Universität im April 1917 beginnt. Er schließt sich schon kurz nach Semesterbeginn dem katholischen Studentenverein Unitas Sigfridia an bei dem seine kleinbürgerliche Herkunft weniger ausschlaggebend ist als in einer vergleichsweise elitären Burschenschaft. Er führt den Burschenschaftsnamen „Ulex“; nach eigener Aussage aufgrund seiner Verehrung von Wilhelm Raabes Roman *Die Leute aus dem Walde*.¹³⁹ In den Semesterferien zu Hause verfaßt Goebbels eine Novelle mit dem Titel *Die die Sonne lieben*.¹⁴⁰

Es gibt Sommertage im Leben, deren Leuchten nie vergeht. Wer je einen solchen Sommertag erlebte, trägt einen Schimmer davon in seinen Augen sein Leben hindurch. Wie eine stille, ferne Sehnsucht liegt es in seinen Träumberblicken, und manchmal geht sein Auge in die Weite, als suchte es fern im Meere die einsame Insel des Glücks. Wer immer einen solchen Tag sein Eigen nennt, ist ein Kind der Sonne. Und diese Kinder der Sonne haben in sich das Glück, einen solchen Tag reinen Herzens auskosten zu können, fühlen in ihrem Herzen die geheimnisvolle Macht, in der Erinnerung an jene Sommerstunden reinen Herzens weiterzuleben, und wenn sie dann nach einem Leben voll Sonne und Zufriedenheit, voll Glück und Liebe die müden Augenlider zum letzten

¹³⁴ Joseph Goebbels: Michael S.58.

¹³⁵ Vgl.: Reuth 1990, S.20.

¹³⁶ So wie das 1930 im Falle Horst Wessels geschieht. Vgl.: Heiber 1965, S.77ff; Das Horst-Wessel-Lied erscheint als erstes der nationalsozialistischen Kampflieder auf Schallplatte (am 15.10.1930), siehe dazu: „Der Angriff“ vom 9.10.1930.

¹³⁷ Joseph Goebbels, „Der tote Freund“; April 1912, Bestand Genoud, Lausanne; In den Erinnerungsblättern datiert Goebbels sein erstes Gedicht auf das Jahr 1909 (Tgb IfZ, Bd.1, Erinnerungsblätter, S.3).

¹³⁸ Vgl.: Kapitel: Exkurs zu den Gedichte S.98 d. A.

¹³⁹ Kurz nach seinem Eintritt hält er auf einem Vereinsfest einen Vortrag über Wilhelm Raabe.

¹⁴⁰ Ein zweiter Text „Bin ein fahrender Schüler, ein wüster Gesell...“ ist seinem „Leibburschen“ Karl Heinz Kölsch gewidmet. Der Text beschwört rheinische Studentenherrlichkeit und verhandelt pathetisch die Themen Leben und Tod. Die Texte werden wenig später von Goebbels in einem Anfall von Selbstkritik – und nachdem sie von der *Kölnischen Zeitung* abgewiesen werden – als „schwülstig sentimental“ und „kaum noch genießbar“ verworfen.

Schlummer schließen, so gilt ihr weher Scheideblick dem Leuchten der Sonne, die sie im Leben so geliebt.¹⁴¹

Die Novelle „Die die Sonne lieben“

Diese Erzählung wurde unter den vier vorhandenen ausgewählt, da sich an ihr die vorherrschenden romantischen Bezüge sowie traditionelle Vorstellungen der Erotik deutlich darstellen lassen. Zum Inhalt seiner 1917 geschriebenen Erzählung macht Goebbels einmal mehr eine unglückliche Liebesbeziehung, deren Scheitern allerdings - anders als in seinem Drama *Heinrich Kämpfert* der Fall - nicht durch den sozialen Klassenunterschied verursacht wird.¹⁴²

Inhalt und Verlauf

Die beiden Liebenden, die sich von klein auf kennen, werden als richtige „Sonnenkinder“ bezeichnet. Aus dieser Charakterisierung baut der Autor einen regelrechten Sonnenkult auf:

Es gibt Sommertage im Leben, deren Leuchten nie vergeht. Wer je einen solchen Sommertag erlebte, trägt einen Schimmer davon in seinen Augen sein Leben hindurch. Wie eine stille, ferne Sehnsucht liegt es in seinen Träumberblicken, und manchmal geht sein Auge in die Weite, als suchte es fern im Meere die einsame Insel des Glücks. Wer immer einen solchen Tag sein Eigen nennt, ist ein Kind der Sonne. Und diese Kinder der Sonne haben in sich das Glück, einen solchen Tag reinen Herzens auskosten zu können, fühlen in ihrem Herzen die geheimnisvolle Macht, in der Erinnerung an jene Sommerstunden reinen Herzens weiterzuleben, und wenn sie dann nach einem Leben voll Sonne und Zufriedenheit, voll Glück und Liebe die müden Augenlider zum letzten Schlummer schließen, so gilt ihr weher Scheideblick dem Leuchten der Sonne, die sie im Leben so geliebt.¹⁴³

Mit diesen Sätzen beginnt die romantische Erzählung der unerfüllten Jugendliebe zwischen der ältesten Deichgraftochter Klein-Marga und dem großen blonden Jürg. Als sich die beiden eines Tages ihre gemeinsame Sonnenliebe gestehen, wird ihnen klar, daß sie füreinander bestimmt sind, und es scheint so, als stünde ihrer Zukunft nichts mehr im Wege.

Und die beiden schauen in den lachenden Himmel hinein, in alles Glück und alle Seligkeit dieser schönen, schönen Erde.¹⁴⁴

Am anderen Tag allerdings verläßt Jürg den reichen Hof, um in der fernen Universitätsstadt ein „flotter Studio“ zu werden. Damit ist die Idylle vorerst vorbei.

Bald schon hatte er im Rausch des neuen, froh und ungebundenen Lebens die kleine Marga mit all ihren Sorgen vergessen, und draußen in der Heide weint ein verlassenes Mädchenherz dem Traum der Jugend nach.¹⁴⁵

¹⁴¹ Joseph Goebbels, Die die Sonne lieben (Sommer 1917, Manuskript) BA Koblenz, NL 118/117. S.1.

¹⁴² Joseph Goebbels, Die die Sonne lieben (Sommer 1917, Manuskript) BA Koblenz, NL 118/117.

¹⁴³ Ebda. S.1.

¹⁴⁴ Ebda. S.4.

¹⁴⁵ Ebda. S.5.

Als der Sommer vorüber ist, kommt ein stürmischer Herbsttag, der Unglück über Marga und ihre Familie bringt. Während sich ihre jüngeren Geschwister aus Angst vor dem wilden Sturm an die Mutter schmiegen, lauscht Marga am Fenster dem „Toben der Elemente“, das in ihren Ohren wie Musik klingt. Unterdessen erzählt die Mutter von der alten Zeit, als die Menschen jedes Stück, das sie der See entrissen, mit ihrem Leben bezahlen mußten. Sie ahnt noch nicht, wie schnell die ungezähmte Natur erneut ihren Tribut fordern wird. Plötzlich ist ein unheimliches Bersten zu vernehmen. Der Damm bricht, und die See ist frei. Alle fürchten um das Leben des Familienoberhauptes. Von draußen sind einsame Hilferufe zu hören. Als sich die See wieder beruhigt, warten sie besorgt, ob der Vater noch kommt. Schließlich tragen vier Männer den Sterbenden herein. In der Gesindeküche erzählt unterdessen der Lotse, wie es zu dem Unglück gekommen ist.

Der Deichgraf war in wehendem Mantel auf den Damm gestiegen, und seine hohe Reckengestalt hatte sich gebieterisch gegen die See gestemmt.

Und in die heulende See ruft er dann mit erhobener Hand hinaus:

Tobe und stürme nur, du zwingst mich nimmer, ich bin der Deichgraf Hans Eicksen!

Diesen Frevel kann das Meer aber nicht zulassen:

Als hätte die See blutige Rache nehmen wollen, an ihm, ihrem Tyrannen.¹⁴⁶

Der Deichgraf bleibt mit zerschmettertem Haupt am Strand liegen. Bevor er stirbt, reißt er noch einmal die geballte Faust hoch:

Hört ihr die See, sie kommt, sie kommt? Helft mir, die See kommt! Aber der Damm wird halten, es ist mein Lebenswerk, der Damm muß halten.

Auf dem Totenbett nimmt der Deichgraf seiner Tochter Marga das Versprechen ab, die Sonne immer lieb zu halten. Der nur noch Phantasierende warnt seine Tochter:

Marga, das Meer, das große, schreckliche Meer, es kommt in die Städte der Menschen, weil der Deichgraf Hans Eicksen ein Träumer war. Ich muß es beschwören, laßt mich hinaus, hinaus ans Meer!¹⁴⁷

Nach den Worten „Marga, --- mein --- Sonnen ...kind“ stirbt der Deichgraf. In der Erzählung folgt ein Sprung über mehrere Jahre. Und es wird angedeutet, daß nun der Tag, welcher Margas glücklichster werden sollte, tatsächlich ihr unglücklichster werde. Ein ehemaliger Studienfreund ihres Vaters und jetziger reicher Bankier umwirbt sie. Aufgrund seiner Aufmerksamkeiten und weltmännischen Art glaubt Marga fälschlicherweise, sie empfände Liebe für ihn. Als er ein halbes Jahr später um ihre Hand anhält, gibt sie ihm ihr Jawort und folgt ihm, im Herzen ihre Sonne und Liebe, die sie ihrem Gatten und ihren Kindern schenken will, in die Hauptstadt. Aber sie wird von ihrem Ehemann nicht verstanden. Er ist der Typ des nüchternen, praktischen Geschäfts- und Börsenmannes, kühl, klar-berechnend und einsilbig. Die Pflicht geht ihm über alles, und

¹⁴⁶ Ebda. S.8.

¹⁴⁷ Ebda. S.9.

darüber vergißt er Familienglück und Häuslichkeit. Hinzu kommt, daß Marga den Tod des Vaters, von dem sie ihre große Liebe geerbt hat, nur schwer verwinden kann. An dieser Stelle ist es angebracht, eine Kostprobe der schwülstigen Prosa zu zeigen, die den vorherrschenden Sprachstil der Erzählung beispielhaft illustriert.

Oft, wenn der Abend sich auf die Erde niedersenkte, wenn graue Nebel aus den Gassen und Gäßchen aufklingen und in schweren, wogenden Wellen über die Häuser und Türme der nimmerruhenden Stadt zogen, wenn der Regen gegen die Scheiben klatschte und der Novembersturm den alten Kastanien des großen Parks sein wildes Lied sang, dann stand sie wohl einsam und sinnend am Fenster ihres Gemaches und ließ den träumerischen Blick wegschweifen, fort, weit fort über die Lichter und Laternen, über die wimmelnde, wogende Menschenmenge da draußen, hinaus in die ferne, ferne Welt, wo draußen die Heide lag, wo das Meer rauschte. Und dann preßte sie ihr glühendes Gesicht gegen die kalten Scheiben, und ihr Auge war starr und weit. Auch dachte sie wohl ihres Vaters, der nun schon so lange im Dünensand ruhte, wie er sie immer vor allen anderen geliebt und umtreut.¹⁴⁸

Zuweilen kommt ihr auch Jürg in den Sinn, und mit Tränen in den Augen träumt sie davon, an seinem Arm durch die Heide zu gehen. An dem besonderen Tage, an dem sie ihren alten Jugendfreund noch einmal wiedersehen soll, findet eine große Gesellschaft im Hause der Bankiersfamilie statt.

In kostbarer Toilette schaute Marga mit fremdem Blick in das bunte Gewühl hinein.¹⁴⁹

Sie ist jetzt nicht mehr das „Sonnenkind“ aus der Heide. Der Kummer und die schlaflosen Nächte sind ihr anzusehen. Zu diesem Fest erwartet man auch einen Privatdozenten für orientalische Sprachen und Kultur, der kürzlich mit seiner Antrittsvorlesung beträchtliches Aufsehen erregt hat. Es läßt sich erahnen, daß es sich dabei um Jürg handeln muß. Als Margas Ehemann ihn ihr vorstellt, wird sie sichtbar blässer. Auch Jürg sieht ihr ganz entgeistert in die Augen. Denn stillschweigend hatte er auf ein glückliches Wiederfinden seiner Jugendfreundin gehofft.

Ihre Blicke treffen sich, und in jedem dieser Blicke liegt eine Welt von Tränen und Schmerz.¹⁵⁰

Nachdem sich Jürg wieder gefaßt hat, begrüßt er sein „Sonnenkind“ mit einem Handkuß und schaut ihr in die tiefen blauen Augen. Mit ihr grüßt er auch die alte Heimat, die weite Heide. Marga sagt zu ihm nur wenige Worte. Sie kann nur noch auf die gemeinsame Sonne hoffen. Als der Ehemann hinzukommt, verlassen beide bald darauf getrennt die Feier. Marga ist den ganzen nächsten Tag von großem Sehnsuchtschmerz geplagt, abends wird ihr der Besuch von Jürg angekündigt. Nach anfänglichem Schweigen, in dem sich beide den Träumen an ihr Meer und die Heide überlassen, fordert sie ihn auf, von seiner Sonne zu erzählen. In andachtvollen, leisen Worten berichtet er, wie er schweren Herzens zum Studium in die Hauptstadt gegangen sei und nur ihre gemeinsame Sonne mitgenommen habe. Aber im Rausche des Studentenlebens hat er schnell die Heide und ihr schönstes Kind vergessen. Nach seiner Promotion, reiste er in den Orient, um Stoff für seine Habilitation zu sammeln. Dort im Osten leuchtet ihm noch einmal die Sonne, die ihm Marga mitgegeben hat. Eines Abends beschließen die Kollegen, ein Lokal zweifelhaften Rufes aufzusuchen. Als man vor dem Etablissement steht, dringt Jürg

¹⁴⁸ Ebda. S.11f.

¹⁴⁹ Ebda., S.13.

¹⁵⁰ Ebda., S.13.

eine dumpfe Schwüle entgegen, die ihn daran hindert, einzutreten. Vor seinem inneren Auge erscheint die blühende Heide, und in der Ferne braust das Meer. Er träumt davon, mit Marga im Heidegras zu sitzen und voll Glück über all diese Pracht zu staunen. In diesem Augenblick überkommt ihn das Gefühl des Ekels. Vor ihm steht die Vision der Geliebten mit ihrer Anmut, Reinheit und Güte und scheint zu ihm zu sprechen: „Jürg, halte die Sonne lieb“. Fluchtartig verläßt der ehemals „flotte Studio“ diesen Ort:

Die Kühle der Nacht wehte um meine heiße Stirne, ich zog den Hut vom Kopfe, und schritt schweigend durch die dunklen Straßen. Ein ungeahntes Glücksgefühl zog durch meine Seele. Ich weiß nicht mehr, mir war, als stündest Du neben mir, Du Heidekind am Strande der See.¹⁵¹

So hat ihn Marga über die weite Entfernung davor bewahrt, einen „Sündenfall“ zu begehen, und der Held der Erzählung ist rein geblieben für seine Marga. Dieser Gedanke geht Jürg tagelang durch den Kopf, und es zieht ihn in die Heimat und zu Marga. Bald steht er wieder auf deutschem Boden, und das wichtigste ist, daß er seine Sonne in seinem Herzen bewahrt hat. Als er aber dann am Meer eintrifft, ist seine Sonne verschwunden. Stattdessen braust nur der rauhe Oktobersturm durch die Heide. Jürg läßt sich in Berlin als Privatdozent nieder, doch von nun an scheint ihm seine Sonne nicht mehr. Marga schweigt zu seinem Bericht. Denn durch ihre Heirat können die beiden Sonnenkinder nicht mehr zueinander kommen. An Margas bleichem Antlitz erkennt Jürg, daß auch sie ihre Sonne verloren hat und unglücklich ist. Er wirft sich vor ihr auf die Knie und spricht mit Leidenschaft:

Marga, ich habe Dich geliebt bis heute. Deine Sonne hat mein Leben erwärmt, gib mir die Sonne, deren meine Seele bedarf. Marga, mein Kind, mein Heidekind, laß mich nicht so gehen. Ich weiß ja, daß ich ohne Dich nicht mehr leben kann. Gib mir die Sonne wieder, die Sonne. Oh, wie war damals die Heide so schön, wie brauste das Meer, wie sang der weiche West. Hörst Du, wie's lockt und singt, es ruft uns, seine Kinder, die Kinder der Sonne. Komm, mit in die Heimat, zu neuem Glück und neuem Leben, gib mir, was mein ist, Deine Sonne.¹⁵²

Sein glühendes Gesicht hat er bei dieser Rede in ihren Schoß gelegt. Durch seinen Körper geht ein unheimliches Zucken, und all die Qualen seines freudlosen Leben verleihen ihm Beredsamkeit. In Marga tobt nun ein wilder Kampf. Vor ihren Füßen liegt das Glück, das sie so viele Jahre vermißt hat, und jetzt, da es ihr gehören könnte, kann sie nicht zugreifen. Sie spürt in sich das Verlangen, ihn an sich zu ziehen und sich mit glühenden Küssen zu bedanken und ihm zu gestehen, daß sie ebenso fühlt. Doch die mahnende Stimme ruft sie in die Pflicht, jene Pflicht, die sie ihrem Mann schuldet. So kann sie ihm nur mit zitternder Stimme antworten:

Jürg, ist das die Sonne, die die Heide uns gab? Wisse, die Sonne ist rein und lauter, wie Gold, und all ihr Strahlen und Leuchten gilt nur dem reinen Glück. Was gut und recht ist, das ist die Sonne des Lebens. Das ist keine Sonne, die Du willst, denn es ist die Sünde, und Sünde ist schwarz wie die Nacht. Denke nicht, daß ich Dir zürne, denn ich weiß, daß Du gut bist, daß Du die wahre Sonne liebst. Suche Dir ein neues Glück in der weiten, schönen Welt, und nimm aus meinem Herzen mit ein Teil jener Sonne, die über der Heide liegt. Und nun Jürg mußt Du mich verlassen. Suche meiner zu vergessen und behalte die Sonne lieb, die warme Sonne. Jürg fahre wohl!¹⁵³

¹⁵¹ Ebda., S.17.

¹⁵² Ebda., S.18.

¹⁵³ Ebda., S.19f.

Die beiden verabschieden sich stumm. Als Marga allein ist, weint sie und flüstert vor sich hin, daß nun all ihr Glück von ihr gegangen sei. Einige Wochen später erhält sie einen letzten Gruß von Jürg. Sie erfährt, daß er wieder in den Orient gefahren ist, um seine wissenschaftlichen Forschungen fortzusetzen.

Analyse

An einer Eintragung in Goebbels' Tagebuch läßt sich zeigen, daß er gelegentlich auch ein gewisses Maß an Selbstkritik gegenüber seinen literarischen Versuchen entwickelt.

Novellen. „Ein fahrender Schüler“: „Die die Sonne lie ben“. Schwülstig sentimental. Kaum noch zu genießen. Von der K. Z. zurückgeschickt. [...] Novellen „Märchenballade“: Alles im selben Stil.¹⁵⁴

Goebbels läßt sich aber nicht weiter darüber aus, warum er nach einem Abstand von nur wenigen Jahren diese Erzählungen für so mißlungen hält. Doch die Gründe liegen auf der Hand. Die Erzählung *Die die Sonne lieben* ist äußerst traditionell und geradlinig aufgebaut. Ihr fehlen gerade jene Elemente, die sogenannte anspruchsvolle Literatur ausmachen, wie Vielschichtigkeit, Brüche, Ironie und Distanz, aber auch neue, adäquate Darstellungsformen, formale und stilistische Qualitäten. Die Geschichte ist aus romantischen Klischees zusammengebaut und kommt über die Ebene des Banalen nicht hinaus. Besonders störend wirkt die Häufung von „Edelattributen“, die dem Inhalt Tiefe, Anspruch und eine hohe Dramatik verleihen sollen. Sie unterstreichen die Trivialität des Textes zusätzlich. Auffällig ist aber auch ein weiteres Element, das ein generelles Kriterium für nationalsozialistische Literatur zu sein scheint. Denn in dieser Erzählung zeigt sich ein naiver Realitätsbezug, der als vermeintlich direkter Erkenntniszugang mit reichlich Mystik gespickt wird. Diese kommt zum einen in dem Sonnenkult zum Ausdruck, der als metaphysisches Band über den beiden Liebenden schwebt, gegenüber den „kalten“ Realitäten aber versagt. Zum andern besteht sie in der Personifizierung wilder Naturgewalt, gegen die sich der heroische Einzelne stemmt. Dabei wird beispielsweise nicht deutlich, warum dieser Deichgraf der „Tyran“ der See ist. Diese Kämpfe zwischen Urgewalten sind typisch für nationalsozialistische Literatur, die das Leben grundsätzlich als Kampf versteht. Aber damit ist noch keine hinreichende Bedingung für die eindeutige Identifizierung mit nationalsozialistischer Literatur gegeben. Die Erzählung will archaische Muster als ewige Wahrheiten erkennen: Das Land muß dem Meer abgetrotzt werden; auserwählte Helden leisten dafür ihre Selbstopfer. Die Überflüssigkeit und Sinnlosigkeit der Handlung des Deichgrafen entlarvt ungewollt falsche Heldenhaftigkeit als realitätsferne und geistlose Interpretation des Lebens. Denn schließlich versucht dieser im Zustand von Wahnvorstellungen die Naturkräfte mystisch zu beschwören.

In seiner hohen Reckengestalt klingen elitäre Vorstellungen von Führergestalten an, und das Vorhandensein einer Gesindestube deutet patriarchalische Strukturen an.

Das heroische Verhalten des Deichgrafen korrespondiert mit dem selbstlosen Verzicht des Orientalisten Jürg auf seine große Jugendliebe. Doch sein kavaliergerechtes Verhalten erscheint aufgesetzt und unglaubwürdig. Unterschwellig spiegelt sich in der Erzählung eine verkrampfte Sexualmoral, denn nur mit Hilfe seines Glaubens an die Sonne seiner Heimat als gleichsam zeitlose Verbindung zu seiner Jugendfreundin, kann Jürg den Versuchungen der orientalischen Lasterhöhle widerstehen und damit rein bleiben für die große unerfüllte Liebe.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Tb IfZ, Bd.1, S.5f.

¹⁵⁵ Das Frauenbild des „3. Reiches“ spiegelt sich auch in entlarfender Weise in dem überraschend hohen Anteil an Aktdarstellungen in der Malerei. „Von den Inhalten der nationalsozialistischen Aktdarstellung läßt

Im Hochhalten der Idylle, die aus einer Mischung des Unendlichkeit symbolisierenden Meeres, der für die Liebe stehenden Sonne und der mit dem Element der tröstenden Heimatlichkeit versehenen Heide besteht, kommt die zentrale Kritik an der kalten Geld- und Geschäftswelt zum Ausdruck, wie sie Margas Ehemann und Nebenbuhler des Helden repräsentiert. Hier zeigen sich ganz offensichtlich Anlehnung an den vom Autor verehrten Raabe.

Verständlicher wird die Erzählung, wenn man Goebbels' Vorliebe für den Dichter Wilhelm Raabe genauer betrachtet, für den er bei seiner Studentenverbindung Unitas Sigfridia in Bonn, bei der er sehr beliebt und aktiv tätig war, eine Festrede hält. In seinem Artikel „Goebbels als Raabe Redner“ vermutet Hans-Jörg Schrader, daß ebenso wie bei Goethe, Kleist oder Hölderlin versucht wurde, Raabe als Wegbereiter der NS-Ideologie zu vereinnahmen.¹⁵⁶ Raabe gilt als typischer Vertreter des „bürgerlichen Realismus. Obgleich er den Liberalismus seiner frühen Jahre nie verleugnet und die patriotische Gesinnung bis in sein Spätwerk nachweisbar ist, ist er den nationalliberalen Kreisen eher verdächtig gewesen.

Raabe ist ein Dichter, den Goebbels kritiklos verehrt¹⁵⁷. Bei Raabe flüchten sich die literarischen Helden, mit Vorliebe sind es Narren und Sonderlinge, in die tote Welt alter Chroniken und befinden sich so außerhalb der geschichtlichen Wirklichkeit oder entschwinden in den malerischen Sünden.

Wenn Raabes Helden nach einem leeren Leben den Ort ihrer Jugend wiederfinden, wiedersehen, finden sie im unverwüstlichen Einerlei das Bild der geschichtslosen Permanenz.¹⁵⁸

Raabe stellt für Goebbels ein leuchtendes Vorbild dar, weil, wie Ralf Georg Reuth schreibt, der Dichter in dem Roman *Die Leute aus dem Walde* in dem alten Ulex das Urbild des Deutschen Idealisten und Träumers beschrieben habe.¹⁵⁹ Raabes Spruch „Hab acht auf die Gassen“ legt Goebbels für sich als eine emotionale Hinwendung zum „niederen“ Volk aus und macht es gleichzeitig mit einem weiteren berühmten Raabeschen Wort „Sieh auf zu den Sternen“, das er als Streben nach Höherem deutet, zu seinem Motto.

sich sagen: die abgebildeten Frauen sind jung und sie sind sozusagen im Stadium der ‚Erwartung‘ - wie ein typischer Bildtitel lautet. Das Ziel ihrer Erwartung - der Mann, seine Umarmung - wird in den häufigen mythologischen Szenen wie ‚Raub der Europa‘ oder ‚Leda und der Schwan‘ ebenso verschlüsselt wieder monstrativ herausgestellt. Dieses Verhältnis tritt am schärfsten hervor in den zahlreichen Darstellungen des Parisurteils, in denen es selbst in Bild genommen wird. Die Frau erscheint als Summe körperlicher Reize und steht als Angebot sexueller Erfüllung dem Mann zur Verfügung - und dies in scharfer Konkurrenz untereinander. Der Mann wählt unter den Schönheiten wie unter Waren aus. Die Frau selbst nicht Subjekt, sondern Objekt, braucht die Beziehung zum Mann zur Erfüllung ihrer Rolle.“Vgl.: Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung. Frankfurt a. M. 1979, S.394f.

¹⁵⁶ Das Problem liegt allerdings darin, daß Schrader die Rede nicht auswerten kann, weil sie ihm nicht vorliegt und deshalb nur spekuliert und die historischen und biographischen Umstände von Goebbels referiert und nur vermuten kann, daß der Festredner Goebbels mit Raabes Werk ähnlich umgesprungen sein wird, wie er in seinem eng an Goethes „Werther“ angelehnten Tagebuchroman „Michael“ mit der gesamten vorergründig ergriffenen Tradition des europäischen Geisteserbes verfährt: „Reduziert auf inflatorisch gehäufte Schlagworten, die als Versatzstücke zu Verbrämung und Weihe der dünnen Substanz völkischer Pseudoreligiosität lieferten.“ Hans-Jürgen Schrader: Joseph Goebbels als Raabe-Redner. In: Joseph Daum/Werner Schulz (Hrsg.): Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 1974. (S.112-115) S.113.

¹⁵⁷ Streng genommen muß Raabe im Zusammenhang mit dem Realismus gesehen werden. Doch wenn man wie Erich Auerbach in „Mimesis“ Realismus als die ernste Darstellung der zeitgenössischen alltäglichen gesellschaftlichen Wirklichkeit auf dem Grunde der ständigen geschichtlichen Bewegung versteht, so ist diese Gattung im 19. Jahrhundert kaum vertreten. Vgl.: Claude David, Geschichte der deutschen Literatur. Zwischen Romantik und Symbolismus 1820-1885. Gütersloh 1966, S.49.

¹⁵⁸ Claude David, Geschichte der deutschen Literatur. Zwischen Romantik und Symbolismus 1820-1885, Gütersloh 1966, S.49.

¹⁵⁹ Vgl. Reuth 1990, S.24, S.29f.

Sowohl im Helden dieses Romans, als auch im Dichter selbst will sich Goebbels wiedererkennen und damit zugleich die Vision einer wahren deutschen Volksgemeinschaft.¹⁶⁰ Claude David nennt den Roman *Die Leute aus dem Walde* (1863) einen mißlungenen Erziehungsroman, in dem ein Dorfknabe in Berlin von einer mißlungenen „Turmgesellschaft“ unter der Doppeldevise „Sieh nach den Sternen, gib acht auf die Gassen!“ erzogen wird.¹⁶¹ Es zeigen sich in diesem Roman die typischen Raabeschen Motive: ein alter Gelehrter, ein altes Fräulein von Adel und ein Polizeischreiber treffen sich im Giebelstübchen eines alten Klosters. Ihre Freundschaft zueinander kann alle gesellschaftlichen Gegensätze aufheben. Ihre idyllische Eintracht kann damit auch gegen die verdorbenen Machenschaften eines Barons und einer frömmelnden Jungfer antreten. Ein versuchtes Glück in Amerika erweist sich jedoch als unnützlich, wenn doch dem Weisen und Demütigen solch Glück in der Heimat ganz automatisch zukommt.

Die Idyllen sind bei Raabe das Pfarrhaus und die Schusterwerkstatt, die Sehnsucht nach einer deutschen Innerlichkeit und Frömmigkeit. Das Personal setzt sich zusammen aus hellseherischen Jungfern und schwindsüchtigen Volkslehrern. Böser Adel und gesundes Volk werden gegenübergestellt. Dies bildet ein Reservoir, aus dem noch spätere volkstümliche Romane kräftig schöpfen werden. Seine Hauptthemen sind im wesentlichen das nichtige Leben einer Residenzstadt, die Verkommenheit der adligen Kreise, die muffige Welt der bürgerlichen Honoratioren. Doch die durchaus angelegte Sozialkritik greift nicht weit, die politische Lehre verliert sich in Phrasen, und am Ende wartet auf die Guten die Idylle. Raabe gilt als bewußter Fortsetzer des Empfindsamen und Humoristischen. Doch unterscheidet ihn von Jean Paul das Fehlen von Selbstironie und das dauernde Infragestellen des Erreichten. Seine Gestalten sind ohne sentimentale Tradition nicht denkbar. Am Ende des Romans erscheinen sie als ganz gewöhnliche Menschen. Die „Frische des Herzens“ und den „Reichtum des Gemüts“ be wahrt zu haben, machen sie zu Rand- und Ausnahmerecheinungen. Diese Menschen, die in Dachstuben und mittelalterlichen Türmen wohnen sind nicht schlecht, und wenn sie sich ducken vor der permanenten Bedrohung, können sie eine stille Glückseligkeit erwerben. Dieses Menschenbild und insbesondere die in Hoffnung gestellte Idylle beeinflussen maßgeblich Goebbels' literarische Motive. Diese Literatur stellt für ihn eine gewisse Fluchtmöglichkeit dar. In die Literaturtraumwelt wird der idealistische deutsche Träumer hineinprojiziert, der bei Goebbels im Ansatz schon völkische Züge trägt.

Das Drama Judas Iscariot

Neben dieser poetischen Träumerei versieht Goebbels seinen Dienst als „Bürosoldat“ beim Vaterländischen Hilfswerk.¹⁶² Doch schon bald wechselt er den Studienort.¹⁶³

Das Sommersemester 1918 verbringt Goebbels zusammen mit seiner Freundin Anka in Freiburg. Diese Monate sind für ihn durch selbstquälerische Auseinandersetzungen gekennzeichnet. Anka gibt ihm die nötige Kraft, die Krise zu überwinden. Er schreibt in

¹⁶⁰ Im Kreis der Burschenschaft Unitas Sigfridia gibt er sich den Namen „Ulex“, weil er diese Raabe sche Figur nach eigener Aussage so sehr liebt, „ein alter deutscher Idealist, tief träumerisch, wie wir Deutschen alle sind, trotz aller Industrie und materialistischen Zeitströmungen.“ Vgl. Reuth 1990, S.30.

¹⁶¹ David 1966, S.176.

¹⁶² Seine Vorgesetzten schicken den wenig soldatisch wirkenden und schwächlichen Menschen bald wieder nach Hause.

¹⁶³ Vgl.: Helmut Heiber: Joseph Goebbels. München 1974, S.21 „Es spricht nun gewiß für den Eifer, mit dem Joseph Goebbels sein Studium betrieb, daß er selbst für deutsche Verhältnisse ungewöhnlich oft die Universität gewechselt hat, obwohl doch in seiner wirtschaftlichen Lage eigentlich ein zweckgerichtetes „Brotstudium“ an einer Hochschule nahegelegen hätte. Doch schafft Joseph Goebbels es auch so, in der beinahe kürzestmöglichen Zeit abzuschließen.“

dieser Zeit romantisch-schwärmerische Gedichte. Zu Beginn des Studiums im August 1918 verfaßt er sein erstes Drama *Judas Iscariot*, das sich im Untertitel als eine „biblische Tragödie“ ausgibt.¹⁶⁴ Goebbels macht darin den Verräter Judas zum sympathischen scheiternden Helden und politischen Widersacher Jesu:

Des stillen Hauses ruhiger Frieden kann mich,
Den Feuergeist, am Herde nicht mehr halten.
Es treibt hinaus mich, weg von Mutterherzen,
Dort in der weiten Welt dem raschen Glück,
Was mir gebührt, im Kampfe abzutrotzen.
Hin zu den einzigen Mann zieht es mich,
Der Israel macht groß vor aller Welt.
Ich sah´ im Geist vor mir erstehn ein neues
Und unermeßlich Reich, wie nie die Erde
Es sah, seit Gott der Herr die Welt erschuf. [...]
Du kannst das Blut, das in den Adern schneller
Dir pocht und pulst, mit einem einzigen kühnen, [S.11/12]
Erhabenen Schlag zufrieden stellen dir.
Ein neues, großes Reich wird auferstehen,
Und Judas will darin ein Kämpfer sein!¹⁶⁵

Jesus ist dabei derjenige, der die berechtigten Rufe seines Volkes nach Freiheit ignoriert und dessen Hoffnungen auf ein für Judas enttäuschendes Jenseits vertröstet. Offensichtlich ist es für Goebbels ein erster Vorstoß, den prägenden Kindheitsglauben anzuzweifeln. Kaplan Mollen, zu dem auch in dieser Zeit noch Kontakt besteht und der auf Umwegen Kenntnis von den provokanten Thesen des Dramas erhalten haben muß, nimmt den Häretiker ins Gebet. Vor dem vermutlich von der Familie erzwungenen Treffen, tönt Goebbels noch bei Freundin Anka, er wolle Mollen „den Marsch blasen“. In dem Gespräch weist der kirchliche Vertreter den abtrünnigen Studenten auf das Verderbliche in seiner Schriftstellerei hin.

Seine durch den Zuspruch des früheren Deuschlehrers Voss genährte Hoffnung, es fände sich ein Verleger für seinen *Judas Iscariot*, war damit begraben, denn er wollte, „unter keinen Umständen mit meiner Kindheit Glauben und Religion brechen“.¹⁶⁶

Langfristig verliert der christliche Glaube bei Goebbels immer mehr an Bedeutung und wird durch die politischen Ambitionen gänzlich verdrängt.

Mit dem frühen Drama *Judas Iscariot*, das die religiösen Motive in einen revolutionären Gestus zu verwandeln sucht, glaubt Goebbels einen entscheidenden Schritt in Richtung Dichterberuf gemacht zu haben.¹⁶⁷ Wie schon oben über die dichterischen Versuche erwähnt, gerät er damit in Konflikt mit der von ihm bis dato respektierten Kirche.¹⁶⁸ Das Stück ist aus der Sicht des Verräters Judas geschrieben, für den der Verfasser, gemessen an der traditionellen christlichen Auslegung, eine grundlegende Umdeutung vornimmt. Bei Goebbels wird Judas zum entscheidenden Gegenspieler Jesu, da er schon auf Erden das Himmelreich errichten will. Als weltlich motivierter Revolutionär scheitert dieser Ju-

¹⁶⁴ Joseph Goebbels, *Judas Iscariot. Eine biblische Tragödie in fünf Akten*, Juli/August 1918, BA Koblenz, NL 118/127; vgl. dazu auch den Briefwechsel zwischen Joseph Goebbels und Anka Stalherm aus dieser Zeit (BA Koblenz, NL 118/109 sowie NL 118/127).

¹⁶⁵ Ebenda, S. Seite 11

¹⁶⁶ Reuth 1990, S.35.

¹⁶⁷ *Judas Iscariot. Eine biblische Tragödie in fünf Akten* von P. J. Goebbels. Anka Stalherm in tiefer Verehrung (August 1918, Manuskript) NL 118/117.

¹⁶⁸ Vgl. Goebbels an Anka Stalherm am 26.8.1918, BA Koblenz, NL 118/109.

das an seiner wahren diesseitigen Menschenliebe. Das Drama erstreckt sich in klassischer Tradition über fünf Akte; Exposition, Klimax und Katharsis bestimmen seinen Aufbau. Als Versmaß dient der fünffüßige Jambus. Während der Entstehungszeit notiert Goebbels in seinem Tagebuch:

Eine Idee ist mir aufgegangen. Krampfhaftes Arbeiten. „Judas Iscariot“ in 5 Akten. Versmaß. Ich fühle zum ersten Mal wieder Schöpferfreude. Akt für Akt nach Recklinghausen. Anka ist begeistert. Ein Nachmittag mit ihr in Düsseldorf. In drei Wochen die ganze Arbeit zu Ende. Anka schreibt eine Kritik auf beigelegten Zetteln.¹⁶⁹

Inhalt und Verlauf

Der erste Akt beginnt mit einem Gespräch zwischen Judas, der Mutter und der Schwester, das im wesentlichen dazu dient, die Bestimmung des schwärmerischen Geistes Judas' offenzulegen. So hat auch die Charakterisierung seines früh verstorbenen Vaters, der von der Mutter als gleichfalls fanatischer Schwärmer beschrieben wird, den Zweck, den unbedingten Freiheitsdrang des Helden zu verdeutlichen. Sein edler Charakter wie seine besondere Sensibilität werden hervorgehoben. Eine unkontrollierbare Leidenschaft sowie die Nachricht, daß ein „Wundermann“¹⁷⁰, ein Prophet, von Erlösung aus der Knechtschaft für das auserwählte Volk predigt, treibt den nicht zu bremsenden Revolutionär Judas aus dem Haus und weg von dem Mutterherz. Ihn zieht es mit aller Macht zu dem einzigen Mann, „der Israel macht groß vor aller Welt“. Der erste Akt schließt mit dem Monolog des Titelhelden und soll verdeutlichen, daß dieser selbst durch die familiären Bande nicht von seinem revolutionären Auftrag zurückgehalten werden kann.

Der Tempel in Jerusalem bildet die Kulisse für den 2. Akt. Die Regieanweisung sieht Wechsel- und Verkaufsbuden sowie ein „reiches orientalisches Leben“ vor. Unter den großen Volksmassen befindet sich auch Judas. Ein Vater erklärt seiner kleinen Tochter das folgende Geschehen: Ein großer König, so mächtig wie Gott selbst, werde gleich Einzug halten. Der daraufhin auftretende Jesus predigt von einem neuen Reich, das aus aller Knechtschaft führe. Er wirft den Menschen vor, den alten Gott vergessen und fremden Götzen angehangen zu haben. Erlösung soll das Reich der Liebe bringen. Der Anfang seiner Rede ist stark politisch ausgerichtet. Die Resonanz im Volk drückt sich als Chor aus. Im Überschwange der Begeisterung wirft sich Judas Jesus vor die Füße. Der ihn segnende Jesus nimmt ihn als Jünger auf. Im intimen Zwiegespräch schildert Judas seine Kindheit. Dabei vermittelt er, daß er Jesus als seinen Wunschführer sehen möchte. Dieser enttäuscht ihn aber sogleich mit dem Hinweis, daß sein Reich nicht von dieser Welt sei. Erleichtert reagiert Jesus, als Judas dennoch bei ihm bleiben will, und referiert im langen Monolog am Ende des 2. Aktes noch einmal die kämpferischen Qualitäten seines neuen Jüngers. Jesus fürchtet diesen radikalen Schwärmer und möchte ihn für seine Zwecke benutzen, indem er dessen Gefühlsüberschwang kanalisiert.

¹⁶⁹ Tb IfZ, Bd.1, S.9.

¹⁷⁰ Diese Deutung der Gestalt Jesu scheint sich durchaus mit der Hauptquelle (die Evangelien Markus, Matthäus und Lukas) zu decken: „Wenn man die drei Evangelien unbefangen liest, wird man gewahr, daß sie im ganzen nicht so sehr einen Erlöser der Menschheit schildern, sondern einen jüdischen Wundertäter und Prediger. [...] Für das Judentum war, auch in den späteren Jahrhunderten, als es von der Großkirche als häretisch angesehen wurde, der Wundertäter, Lehrer und Prophet und der Messias Jesus wichtiger als die Predigt vom Auferstandenen.“ Nach: Jesus in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von David Flusser. Reinbek bei Hamburg 1968, S.8ff.

Das Bühnenbild des 3. Aktes stellt eine Marktszene mit römischen Soldaten, Juden, Pharisäern vor. Judas befindet sich im Gespräch mit seinem alten Freund Joakim, dem er mitteilt, daß er wieder einmal unter Menschen müsse. Aber Joakim durchschaut ihn. Judas bereue wohl schon, daß er ein Jünger geworden sei. Dieser wirft tatsächlich auch seinem Meister vor, nicht zugegriffen zu haben, als das Volk ihm nach seiner Rede so erwartungsvoll zujubelte, „sei unser König“; damit er sie durch Kampf und Not leite. In diesem Augenblick glaubte Judas, daß die große Stunde gekommen sei. Doch Jesus vertröstet nur mit frommen Sprüchen. In Judas' Appell, endlich zur Tat zu schreiten, platzt ein Pharisäer, der erste Kontakte mit dem zukünftigen Verräter knüpfen will. Judas kommt zu Ohren, daß der große Meister schon wieder eine Königskrone ausgeschlagen hat. So erhält sein Zweifeln von neuem Nahrung: Jesus kann nicht der Retter sein, da er das Volk doch immer wieder in seinen Jammer zurückstoße. Aus unterschiedlichen Motiven heraus kommen beide überein, gemeinsam den unliebsamen Jesus aus dem Wege zu räumen. Doch Judas wird sogleich von seinem schlechten Gewissen geplagt und beschließt, an diesem Tag seinem Meister nicht mehr unter die Augen zu treten. Denn sogar mit der Möglichkeit, daß man Jesus ans Kreuz schlägt, rechnet der darüber zugleich entsetzte Verräter. Erneut tritt der Pharisäer auf, und intuitiv entschließt sich Judas, nun alles zu tun, was dieser von ihm verlangt. Sein Motiv muß er verschleiern, sonst würde der Pharisäer die Gefahr für die eigenen Ziele erkennen. Deshalb gibt Judas vor, das Verrätergeld dringend zu benötigen, um leichtsinnig gemachte Schulden zu tilgen. Judas ist froh, den Pharisäer getäuscht und in den Glauben versetzt zu haben, Jesus werde allein aus Geldgier verraten. Damit ist der Höhepunkt des Dramas erreicht. Judas will sich durch den Verrat an seinem Meister selbst an die Führungsspitze der Unzufriedenen bringen und seine umstürzlerischen Ziele, die den Interessen der Pharisäer zuwiderlaufen, durchsetzen.

Der 4. Akt spielt im Haus des Hohepriesters Kajaphas, der sich im Gespräch mit seinem Schwiegervater Hamas befindet. Beide warten auf den Pharisäer, der Judas als Verräter unter der Anhängerschaft Jesu ausgemacht hat. Der alte Priester Hamas ist skeptisch, ob auf Judas Verlaß sei. Kajaphas wie der Pharisäer versuchen, seine Bedenken zu zerstreuen. Nur dürfe Judas nicht erfahren, daß sie seinen Meister ans Kreuz schlagen wollten. Der Mammon mache diesen leichten Vogel, das Kind vom Lande, gefügig für ihre Interessen. Dennoch bleibt der Hohepriester mißtrauisch. Als berichtet wird, daß womöglich Volkes Zorn den „falschen Gaukler“ Jesus ohnehin in kurzem ans Kreuz schlagen wird, glaubt die Priesterschaft, schnell handeln zu müssen, da es Pilatus niemals dulden würde, wenn man den Prediger ohne Urteil kreuzigte. Der eintreffende Judas verspricht bei dem ihn verwirrenden Kreuzverhör, daß Jesus noch in dieser Nacht mit seiner Hilfe gefangen genommen werden könne. Judas kommt unmittelbar vom „Abendmahl“, das ihm in böser Vorahnung eher wie ein „Henkersmahl“ erschienen war. Trotz des beschlossenen Verrates bangt er um das Leben seines Meisters. Aber man beschwichtigt ihn. Die Versammelten gehörten zu den edelsten Männern Jerusalems, so daß Judas bereitwillig von ihrem Passahfest berichtet. Beim Verlassen des „Abendmahles“ konnte Judas noch erfahren, daß sich Jesus in der Nacht mit seinen Jüngern im Garten Gethsemane verabredet hat. Dort könne man Jesus ohne Schwierigkeiten festnehmen. Strategisch geschickt entwickelt er für die Pharisäer einen Schlachtplan, wie die Schergen sich lautlos anschleichen können. Als Judas das Verrätergeld erhält, ist der alte Hamas noch immer nicht von der Ungefährlichkeit Judas' überzeugt. Er fürchtet, daß dieser von den anderen unterschätzt wird und seinen Meister nicht wie vorgegeben um des schnöden Mammons verrät. Ein Bote berichtet vom wachsenden, da geschürten Unmut gegen den ehemals so beliebten Erlöser.

Im 5. Akt hat sich ein Teil der Jünger im Garten Gethsemane niedergelassen. In dieser stürmischen Nacht besprechen sie die bedrohliche Vorahnung, die auf ihnen lastet. Nur der traditionelle Zweifler Thomas teilt das Mißtrauen der übrigen Apostel nicht. Inzwischen schleicht Judas mit den Pharisäern zu den schlafenden Jüngern. Die Schergen sind vor das Problem gestellt, unter den Männern den „Meister“ herauszufinden. Judas verspricht unter der Bedingung, Jesus zu schonen, diesen mit dem Verräterkuß zu bezeichnen. Von Reue geplagt, bietet er das Silbergeld seines Verrates einem bedürftigen Schergen an. Der jedoch schreckt davor zurück und verdeutlicht mit dieser Reaktion die schändliche Tat Judas'. Dennoch gibt er, als Jesus kommt ihm den Erkennungskuß. Der mutig sich einmischende Petrus wird - getreu dem Bibeltext - von Jesus zurückgehalten. Nachdem Jesus abgeführt ist, wird sich Judas seiner Niederlage bewußt. Er empfindet Ekel vor sich und seiner Tat, da er sich jetzt als eitlen, geistlosen „Fant“ sieht. Für das ungestüme Drängen in die große Welt muß er nun büßen. Nachdem er eine weitschweifige Lobeshymne auf die Mutter gesungen hat, will er mit Selbstmord seine Untat sühnen, durch die ihm die Welt zur Hölle geworden ist. Zum Schluß wird er noch einmal als dennoch große Seele gezeigt.

Der Stoff

Ein kurzer Überblick über die literarische Verarbeitung der biblischen Figur Judas Iscariot soll Übereinstimmungen und Unterschiede in der Interpretation dieses Stoffes, wie sie Goebbels vornimmt, aufzeigen.

Judas Iscariot ist der zwölfte Jünger, der seinen Meister Jesus für dreißig Silberlinge an die Hohepriester verrät und sich nach der Tat aus Reue erhängt. Nach der traditionellen kirchlichen Interpretation beruht sein Tatmotiv auf Geldgier. Seit dem Haller Passionspiel wird gerade der treulose Jünger Judas von Maria ihrem Sohn anempfohlen und zugleich als ein Werkzeug des Teufels gesehen. In der stofflichen Bearbeitung steht prinzipiell die Verzweiflung des Reuigen im Mittelpunkt, die von dem mangelnden Glauben an die Verzeihung Gottes hervorgerufen wird.

Schon im 2. Jahrhundert taucht die Gestalt des Judas im Kommentar des Papias auf. Nach dieser Textstelle mißglückt Judas der Selbstmord durch Erhängen und statt dessen wird er von Elephantitis befallen, so daß in seinem aufschwellenden Körper die Augen verschwinden, die Schamteile hervorquellen und Würmer seinen Körper zerfressen.¹⁷¹

Nach einer anglonormanischen Brandon-Versifikation, die in der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts von einem Benedikt verfaßt wird, spürt Judas in der Hölle die Barmherzigkeit der Religion in der Liebe.¹⁷² Nach einer weiteren Legende ist Judas dazu verdammt, für alle Ewigkeit in einem Strudel im Meer herumgeworfen zu werden.¹⁷³

Bei Dante haust Judas in die unterste Höllenzonen, der *Judecca*. In Eis eingefroren sitzt dort der dreiköpfige Lucifer und in jedem Maul steckt ein Sünder: Cassius, Brutus und Judas.

[...] „Die Schwerste Pein dort oben leidet dieser.
Judas Iscariot ist es“, sprach mein Meister.
„Sein Kopf steckt drin, die Beine zappeln außen.“¹⁷⁴

Eine erste Erklärung für Judas' Verworfenheit liefert die „Legenda aurea“, die eine Verbindung zum Ödipusstoff herstellt. Auch im Protestantismus bleibt die Judas-Gestalt in

¹⁷¹ Vgl.: Dieter Dinzelsbacher: Judastraditionen. Wien 1977, S.46.

¹⁷² Vgl.: Dinzelsbacher 1977, S.56f.

¹⁷³ Vgl.: Wilhelm Creiznach: Judas Iscariot in Legende und Sage des Mittelalters. [Diss. Phil. Leipzig 1875] Halle 1875, S.29.

¹⁷⁴ Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Deutsch von Karl Vossler. München 1962, S.151.

ähnlicher Weise festgelegt, indem sie für das allmähliche Erliegen vor der Macht des Geldes und Satans steht.

Eine Wende in der Interpretation des Themas wird erstmalig in Klopstocks *Messias* vollzogen. Dort glaubt Judas an die irdische Herrschaft Jesu, durch die er hofft, selbst zu Macht und Reichtum zu gelangen. Mit dem Mittel des Verrats will er Jesus zwingen, seine Herrlichkeit zu offenbaren oder seine Ohnmacht einzugestehen. An dieser neuen Judasinterpretation, die ihn teilweise entlastet, orientieren sich nahezu sämtliche späteren Bearbeitungen. Goethe zeigt in seinem „Ewigen Juden“ den Patrioten Judas, der weder abtrünnig wird, noch aus Gewinnsucht verrät, sondern ein Enttäuschter ist. Es konnte nicht nachgewiesen werden, ob Goebbels diese Bearbeitung Goethes, von der ein Knittelversfragment (1774) erhalten ist, das in der Intention seinem Text sehr ähnlich ist, kannte.¹⁷⁵ Das Motiv des Scheinverrates, mit dem Judas seine eigenen Zweifel beseitigen und zugleich die Macht Jesu provozieren möchte, findet sich auch in Richard Wagners *Jesus von Nazareth*, einem Dramenentwurf von 1848. Ebenso bei G. von Gabelentz *Judas-Drama* von 1911.¹⁷⁶

Unter dem Einfluß Nietzsches steigt Judas gar zum anmaßenden Übermenschen auf.¹⁷⁷ Zunehmend wird die Figur dadurch neben Christus zum Miterlöser. Auch das seit Klopstock beliebte Motiv des Scheinverrats taucht in moderner Bearbeitung des Stoffes immer wieder auf. Am Selbstmord des Judas ändert in der Regel die Uminterpretation seiner Tat in eine von tiefstem Glauben getriebene Handlung nichts. Eine Ausnahme bildet die Erzählung von Tor Hedber *Judas* (1886). In ihr führt Judas' Reue nicht zur Verzweiflung, sondern zu Nächstenliebe und Selbstopferung.¹⁷⁸

Im Volksglauben überlebt lange das Ritual des österlichen sogenannten „Judas(ver)brennen“ in dem eine Holzfigur ins Feuer geworfen wird, die als Judas teilweise auch als Ewiger oder Roter Jude bezeichnet wird.¹⁷⁹

Judas als scheiternder „Revolutionär“ bei Goebbels

Die ausführliche Darstellung der Kindheit und Jugend und die Charakterisierung des früh verstorbenen Vaters der Judasfigur bei Goebbels dient außer der atmosphärischen Schilderung des familiären Umfeldes der Legitimierung seiner biologischen Prädestinierung zum Freiheitskämpfer. Die bedrückende Lage, unter der speziell diese Familie zu leiden scheint, drückt sich in den Gefühlen der Mutter aus.

Judit, mir ist so bang, des Abends denke / Ich oft, sie [die Sonne] möchte nimmer wiederkommen,
/ O, käme sie nicht mehr, wie wär' die Erde / So öd' und leer und einsam, ... und so kalt.¹⁸⁰

Noch sei auch das Wort des Allmächtigen nicht in Erfüllung gegangen, „daß er Erlösung sendet seinem Volk“:(S.3) Doch Judas' Mutter schwant schon die große Zukunft ihres Sohnes:

Er war ein zartes Knäbelein, fein und zierlich, / Mit Händen wie Damast, mit weichen Gliedern /
Und Augen wie die See, so tief und blau. / Und doch in diesen stillen Träumeraugen / Da sah ich

¹⁷⁵ Als enttäuschten Patrioten zeigen den Judas u. a. O. F. Gensichen, „Der Messias“; Dramen trilogie 1869; E. Geibel, Gedicht 1883; P. Ador, „Jeschua von Nazara“; Roman 1888; C. Sternheim, Drama 1901; W. German, „Jesus von Nazareth“; Roman 1904; D. Greiner, „Jesus“; Drama 1907; G. von Bassewitz, „Judas“; Drama 1911; W. Nithack-Stahn, „Christusdrama“; 1912; Th. Kahle, „Judas Simon Ischariot“; Roman 1916.

¹⁷⁶ Vgl. Elisabeth Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, Stuttgart 1976, S.375-378.

¹⁷⁷ Vgl. L. Ernault, L'horreur du baiser, Drama 1899.

¹⁷⁸ Vgl. Daemrich, Horst S. / Ingrid, Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch, Tübingen 1987.

¹⁷⁹ Vgl. Stichwort: „Judas“; in: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, S.804.

¹⁸⁰ Joseph Goebbels: Judas Ischariot, S.3.

ein heimliches Feuer leise glühn' / Und wenn die kleinen, zarten, weichen Hände / Zur Faust sich ballten, wenn er schrie, / Dann muß ich töricht Weib so oftmals denken, / Wie er so einst durchs Leben würde gehen.¹⁸¹

Damit projiziert die stolze Mutter schon von Beginn an Talente für eine besondere Erwähltheit in den kleinen Judas hinein. Ganz traditionell ist das Frauenbild - „töricht Weib“ - das nebenbei vermittelt wird. Entscheidend für den weiteren dramatischen Verlauf ist das leise glühende Feuer in den kleinen Augen, das dem erwachsenen Judas den Untergang bringen wird. Das Drama will den geborenen Revolutionär vorführen, der schon von Beginn an im Charakter des Judas angelegt ist. Hierin unterscheidet sich die Intention wesentlich von linkem Revolutionsverständnis. Nach Goebbels wird der Freiheitskämpfer, als der die Judasfigur hier zu sehen ist, mit dem entsprechenden Glühen in den Augen geboren. Das weist auf das Revolutionsverständnis der frühen Nationalsozialisten hin: Nicht die gesellschaftlichen Widersprüche oder Notwendigkeiten zwingen zur revolutionären Tat, sondern der individuelle Charakter muß, vom Widerspruchsgeist angetrieben, für Veränderung kämpfen. Seine biologischen Anlagen drängen ihn dazu. Hier kämpft der „große“ Einzelne für die Freiheit und gegen Ungerechtigkeit. Als er vom „Meister“, der dem auserwählten Volk Erlösung aus der Knechtschaft bringen soll, hört, treibt es ihn zu diesem und weg von Herd und Mutterherz. Die revolutionäre Sehnsucht erhält nun ihr mutmaßlich konkretes Ziel. Mit einer Erwartungshaltung aus weltlichen Vorstellungen zieht es ihn unwiderruflich zu dem ersehnten Erlöser. Judas will entschieden die Befreiung von den römischen Unterdrückern und ein großes diesseitiges Reich.

Es geht ein Mann, der dem geschmähten Volke, / Das Gott dem größten unserer Propheten / Im Flammenschein auf Sinai vertrauet, / Heil und Erlösung aus der Knechtschaft bringt.¹⁸²

Ich sah' im Geist vor mir erstehn ein neues / Und unermeßlich Reich, wie nie die Erde / Es sah, seit Gott der Herr die Welt erschuf.¹⁸³

Ein neues, großes Reich wird auferstehen, / Und Judas will darin ein Kämpfer sein!¹⁸⁴

Die Muster der Befreiung bleiben trotz der weltlich-politischen Dimension religiös-christlich gefärbt:

Und die das finstere Todeslos ereilet, / Erlöst er von der Höllen Qual und Pein.¹⁸⁵

In umständlicher Schilderung der Qualen des Ablösungsprozesses will der so Berufene den Seinen die Ausweglosigkeit seiner Lage verdeutlichen. Man versucht ihn zu warnen. In der weiten Welt sei er nur ein Sprößling, dem jeder rauhe Sturm den Tod bringen kann. Doch die Mutter versteht ihn und seine aufgewühlte Seele besser als er glaubt, weil er seinem Vater so ähnlich ist. Schon einmal sah sie nämlich diesen „Frühlingssturm“ durch eine Mannesseele brausen. Sein Vater war derselbe Feuergeist und Stürmer. Dabei kommt allerdings wirklich zur Sprache, was den Vater hinaus getrieben hat und wohl auch für Judas gilt:

Es war derselbe Pulsschlag, der auch heute / Dich will hinaustreiben in die weite Welt, / Es war derselbe Überdruß, der täglich / Ihn hassen ließ des kleinen, stillen Hauses / Zufrieden traute Dämmereinsamkeit.¹⁸⁶

¹⁸¹ Joseph Goebbels: Judas Iscariot, S.5.

¹⁸² Joseph Goebbels: Judas Iscariot, S.10.

¹⁸³ Joseph Goebbels: Judas Iscariot, S.11.

¹⁸⁴ Joseph Goebbels: Judas Iscariot, S.12.

¹⁸⁵ Joseph Goebbels: Judas Iscariot, S.10.

¹⁸⁶ Joseph Goebbels: Judas Iscariot, S.21.

Dagegen spricht sich Goebbels in seinen Gedichten häufig für ein häusliches Glück aus.¹⁸⁷

Doch ganz in Kampftruppensprache schreibt Goebbels hier von der kriegerischen Bereitschaft seines Judas:

Da kann kein Judas leben, dessen Seele / In hellen Flammen lodert, wenn es gilt / Im Kampf ums Leben rüstig dreinzuschlagen.¹⁸⁸

Judas projiziert seine revolutionären Vorstellungen in eine Art Racheengel, der an einen apokalyptischen Reiter oder germanisch-völkischen Retter denken läßt:

Ein großes Volk sah ich in Scharen wallen, / Dem Einen folgen, der sie schützt und führt, / Hell ist sein Auge, leuchtend wie die Sonne, / Und seine Stirne weiß wie Elfenbein. / Vom Haupte fließen ihm die weichen Locken, / Und in der Hand blitzt ihm das scharfe Schwert. [...] Ein neues Reich steht auf, schier unermeßlich, / Und seine Grenzen kennt die Welt nicht mehr.¹⁸⁹

Schon in der Diktion wird hier auf das häufige „Und ich sah ...“ aus der Offenbarung des Johannes angespielt. Übereinstimmungen in mehreren Einzelheiten zeigen sich bei der Schilderung „Christus der Sieger“ aus der biblischen Apokalypse:

Und ich sah den Himmel aufgetan; und siehe, ein weißes Pferd, und der darauf saß, hieß: Treu und wahrhaftig, und richtet und streitet mit Gerechtigkeit. Seine Augen sind eine Feuerflamme und auf seinem Haupt viele Kronen; [...] Und ihm folgte nach das Heer im Himmel auf weißen Pferden, angetan mit weißer, reiner Leinwand. Und aus seinem Munde ging ein scharfes Schwert, daß er damit die Völker schlug; und er wird sie regieren mit eisernem Stabe; [...].¹⁹⁰

Diese Bibelstelle zeugt von einem äußerst kämpferischen Christus, ganz ähnlich wie ihn sich der Goebbelssche Judas vorstellt. Im Drama übernimmt Judas die Rolle des Streiters, der sich damit zu einer ernstzunehmenden Konkurrenz für den verunsicherten Jesus entwickelt. Jesus gesteht, daß er diesen Jünger, der mit ein paar Worten seine Seele derart aufgerüttelt hat, fürchtet:

Denn Unheil droht von solchem Feuergeist / Dem großen Werk, er könnt' es mir vereiteln. / Nicht daß ich seinen großen Geist nur fürchte, / Damit würd' ich den Kampf in Freuden wagen; / Doch droht Gefahr dem Werk, das ich geplant, / Und nimmer darf ich lassen, daß der Schwärmer / Mir durch leichtes Spiel den Plan vereitle. / [...] Nein Jesus, Du betrügst Dich selbst, Du fürchtest / Allein den Menschen und nicht sein Werk.¹⁹¹

Der „prometheische“ Judas erscheint als ernst zu nehmende Konkurrenz für den an dieser Stelle verunsicherten Jesus. Der Mensch Judas soll dem Sohn Gottes an Leidenschaft überlegen sein. Die Welt soll verteilt, um sie kann gestritten werden:

Die Frage heißt, wer ist der Größte, / Und wem von beiden soll die Welt gehören.¹⁹²

Damit wird der Konflikt zwischen zwei Grundprinzipien des erleidenden, vermeintlich untätigen Christus einerseits und des aktiven, handlungsbereiten Judas andererseits thematisiert. Übertragen auf politische Terminologie, wird dem Reformwillen revolutionäre

¹⁸⁷ Vg. Kapitel „Die Gedichte“ dieser Arbeit.

¹⁸⁸ Joseph Goebbels: Judas Iscariot, S.24.

¹⁸⁹ Joseph Goebbels: Judas Iscariot, S.24.

¹⁹⁰ Neues Testament, Die Offenbarung des Johannes 19, 11-15.

¹⁹¹ Joseph Goebbels: Judas Iscariot, S.46.

¹⁹² Joseph Goebbels: Judas Iscariot, S.46.

Tatkraft entgegengestellt. Der Jesus dieses Dramas will den Kämpfer nach langem Hin und Her für seine Sache einsetzen. Sein wildes Drängen muß dafür nur abgemildert werden. Zugleich entfacht Judas aber auch das kämpferische Element bei Jesus:

Ich fühle eine Welt mir in der Brust! / Auf Judas, auf, es gilt um unser Leben; / Noch ahnst Du in dem Sturme des jungen Herzens / Von all dem nichts, was meine Seele wägt. / [...] Ich hab' den Wurf gewagt, sei's um mein Leben, / Die große Seele kennt nicht Furcht noch Not, / Sie liebt nur Kämpfen, Harren, Dulden, Sterben / Und singend-untergehen, den schönsten Tod.¹⁹³

Singend in den Tod gingen die ersten Christen, als sie im antiken Rom den Löwen vorgeworfen wurden. Blinder Heroismus um jeden Preis, der bereit ist, bis zum bitteren Ende zu gehen, ist die Kernaussage des Dramas. Dem revolutionsbewegten Judas geht es dabei zunächst noch um die Freiheit, die im Kampf gegen die Besatzer errungen werden soll, konkrete Inhalte stehen nicht zur Diskussion.

Und doch, ich bin nicht mit der Welt zufrieden, / Bin nicht zufrieden mehr mit unsrem Meister, / [...] Es müßte heut doch der Tag der Freiheit, / Der Tag, an dem sich alles wenden muß, / Für mich und für die Welt gekommen sein. / Den Tag hofft' ich durch ihn erscheinen sehen, / Der mir die goldne Morgenröte war, / Die eine große, einzigschöne Zeit / Glückbringend wie ein ferner, heller Stern, / Der uns heilkündend durch das Dunkel leuchtet, / Mit warmem, schönem Licht herangeführt.¹⁹⁴

Die Doppelung mit „Edeladjektiven“, edel, weil sie bewußt da für aufgeladen werden, „große, einzigschöne“, „ferner, heller“, warmem, schönen“ markiert den Versuch, der Sprache eine besondere Würde zu verleihen, die ehrfurchgebietende Tiefe vorgaukelt. Die beschwörende Sprache stilisiert den revolutionären Enthusiasmus zur sakralen Handlung. Damit erweist sich die Judas-Figur mehr als religiöser Fanatiker und weniger „von dieser Welt“, als er laut Autor sein soll. Judas' vermeintlich revolutionäre Haltung entpuppt sich so als Übernahme religiösen Brauchtums, abgelöst von religiösem Inhalt.

Das Drama Heinrich Kämpfert

Im Februar 1919, nach dem gemeinsam mit Anka verbrachten Wintersemester in Würzburg, entsteht zuhause in Rheydt das dreiaktige Drama *Stille Helden*, das später in *Heinrich Kämpfert* umbenannt wird.¹⁹⁵ In diesem Stück verarbeitet Goebbels unter anderem seine problematische Beziehung zur Freundin Anka, deren Mutter beständig gegen die nicht standesgemäße Verbindung zu intrigieren sucht. Ralf Georg Reuth sieht darin ein zentrales Motiv für Goebbels Feindseligkeit gegen die Weimarer Republik:

Bezeichnenderweise lastete Joseph Goebbels dieser Republik auch die sozialen Gegensätze an. Um so gewichtiger erschien ihm dieser Aspekt zu sein, wenn er, der „arme Teufel“ mit dem stets leeren Portemonnaie, die gesellschaftliche Barriere sah, die zwischen ihm und Anka Stahlherm stand. Nur schwer war es für ihn zu ertragen, daß die junge Frau, in deren unmittelbarer Nähe er in Würzburg zur Untermiete gewohnt hatte, ihn häufig aushalten mußte; daß sie ihm, dem an Körper und Seele Erkrankten, anbot, eine dringend erforderliche Kur zu finanzieren, was sein Stolz freilich nicht zuließ. Besonders schmerzlich war ihm, daß Anka Stahlherm von ihrer Familie ständig ermahnt wurde, sich nicht zu sehr mit dem behinderten Habenichts einzulassen. Nach Recklinghausen heimgekehrt, wurde sie von ihrer Mutter zum Beichten geschickt, damit sie sich ihrer mit ihm gegangenen Sünden entledigte. Sie betete aber für ihn, „damit der liebe Gott Dich sehr bald wieder gesund werden läßt und alles so schön wird, wie Du es Dir erträumst“. Obwohl Anka ihm

¹⁹³ Joseph Goebbels: Judas Iscariot, S.46.

¹⁹⁴ Joseph Goebbels: Judas Iscariot, S.51.

¹⁹⁵ Joseph Goebbels, Heinrich Kämpfert. Ein Drama in drei Aufzügen von P. Joseph Goebbels. (Februar 1919, handschriftlich) (BA Koblenz, NL 118/115).

beistand, war es der sozialen Unterschiede wegen im Februar zu einem schweren Zerwürfnis zwischen den beiden gekommen, woraufhin er ihr schrieb, sie solle ihrer Mutter sagen, daß dies sein letzter Brief gewesen sei, „vielleicht wird sie Dir doch verzeihen“.¹⁹⁶

Die Übertragungen in sein Drama *Heinrich Kämpfert* sind deutlich zu erkennen. Ebenso die Veränderungen des realen Vorbildes, die wohl dem verständlichen Wunschdenken entspringen. Die beiden Briefe aus denen Reuth hier zitiert stammen vom 20. und vom 26. Februar 1919. In diesem Monat beendet Goebbels auch sein Drama *Heinrich Kämpfert*. Der Umstand, daß Goebbels hier versucht literarisch seine realen Probleme zu verarbeiten oder sie zumindest zum Anlaß nimmt ist zunächst nicht ungewöhnlich und sagt auch nichts prinzipielles zu deren Qualität aus. Denn jenseits von Stilisierungen der eigenen Person im Helden des Dramas bleibt der Anspruch literarisch Bedeutsames zu produzieren. Interessant sind dabei die Muster und die Traditionen an die angeknüpft wird.

Inhalt und Verlauf

Beim Titelhelden handelt es sich um einen Studenten ärmlicher Herkunft, der während seiner Arbeit als Nachhilfelehrer heimlich ein aussichtsloses Liebesverhältnis mit einer Tochter aus wohlhabendem bürgerlichen Haus eingeht. Als er erfährt, daß er an einer lebensbedrohlichen Lungenkrankheit leidet, lehnt er das Geld für eine Therapie ab und begeht Selbstmord.

Im 1. Akt befindet sich Heinrich Kämpfert¹⁹⁷ bei seinem Nachhilfeschüler Richard im Hause einer verwitweten Regierungsrätin. Als Else, eine Tochter des Hauses, das Zimmer betritt, kommt es zwischen ihr und Kämpfert zuerst nur zu einer sehr förmlichen Begrüßung. Erst als Richard unter einem Vorwand weggeschickt wird, offenbaren die beiden ihre heimliche Liebesbeziehung. Else wirft ihrem Heinrich vor, daß er sich schon seit vielen Tagen nicht mehr bei ihr gemeldet habe. Sie will von ihm wissen, was ihn so sehr bedrückt. Nach anfänglichem Zögern weicht er sie in sein „Geheimnis“ ein. Seine Eltern waren arme Tagelöhner. Er hatte als Kind keine Freunde und lebte in einer Art Phantasiewelt, in der er die enge Häuslichkeit und das karge Mahl zu vergessen suchte. So träumt er davon, eines Tages ein berühmter Dichter zu werden und seine Märchenprinzessin in ein großes Haus heimzuführen. Mit dem schweigsamen Vater versteht er sich nicht; nur die Fürsprache eines Pfarrers ermöglicht ihm den Besuch des Gymnasiums. Kämpfert unterstellt die Absicht, jener hätte aus ihm nur einen „feisten, fetten“ Theologen machen wollen. Dennoch fühlt er sich auf dem Gymnasium wohl, denn dort wird ihm ein „junger, geistiger Schatz“ eröffnet. Er erleidet unerklärliche Todesängste, kann sich aber niemandem anvertrauen. Genausowenig kann ihn ein Gespräch mit dem Pfarrer von seinen religiösen Zweifeln befreien. Er erfährt nur, daß bereits der Zweifel an der Religion eine Sünde sei. Das Resultat dieser religiösen Aussprache führt zur Streichung seiner Studienbeihilfe. So bleibt ihm nur der „Kampf um das tägliche Brot“. Zudem wird er vom Pfarrer bei den Eltern als Atheist denunziert, der Vater weist den verlorenen Sohn aus dem Haus. Für Kämpfert kommen Jahre der Not und Entbehrung. Dabei schwört er sich: „Lieber verhungern als noch einmal etwas von anderen nehmen.“ Obwohl er hungern und frieren muß, läßt er seinen Mut nicht sinken und träumt weiter davon, ein großer Dichter zu werden. Mit Stundengeben und nächtlichen Büroarbeiten hält er sich notdürftig über Wasser. Sein Arbeitseifer und sein Fleiß bei den Studien halten ihn am Le-

¹⁹⁶ Ralf Georg Reuth: Goebbels. München 1990, S.39.

¹⁹⁷ Der Name ist ganz offensichtlich als ein Sprechender aufzufassen: Heinrich Kämpfert ist ein Kämpfer gegen sein schweres Schicksal. Zu vermuten ist eine Anlehnung an die Romanfigur Heinrich Ulex in dem von Goebbels so bewunderten Roman Wilhelm Raabes *Die Leute aus dem Walde*. Denkbar ist auch ein Hinweis auf Goethes Heinrich Faust und damit auf seinen faustischen Charakter.

ben. Als seine Mutter stirbt, wird er vom Vater nicht benachrichtigt. Zäh kämpft er mit seiner beinahe unerschöpflichen Energie weiter. Doch nun scheint er endgültig vor dem Schicksal kapitulieren zu müssen. Wenige Tage zuvor hat er nämlich von einem Arzt erfahren, daß er Lungentuberkulose hat. Nur eine Kur, die er sich aber nicht leisten kann, würde ihn jetzt noch retten. Else will ihre Mutter um das nötige Geld bitten, was allerdings diesem „stillen Helden“ überhaupt nicht behagt.¹⁹⁸

Im 2. Akt betritt der 25jährige Sohn des Hauses, ein Regierungsassessor, das prächtig ausgestattete Wohnzimmer der Geheimratsfamilie. Er stellt den Typ des eleganten Weltmannes dar, seine Sprache soll nachlässig und affektiert sein. In einem Monolog referiert Regierungsassessor Wilhelm die Ereignisse des gestrigen Abends. Als notorischer Spieler hat er im Spielsalon an einen Junker 25.000 Mark verloren. Nun muß er seiner Mama sein „verfluchtes Pech“ beichten. Er plant, seine Schwester Mechthild vorzuschieben, da die bei der alten Dame ein Stein im Brett habe. Seine andere Schwester Else soll möglichst nichts davon erfahren. Sein Freund Hans, der als ähnlicher Lebemann beschrieben wird, aber noch verschlagener sein soll, betritt das Zimmer. Wilhelm berichtet ihm von seinen Sorgen und dem Plan der Geldbeschaffung. Unter der Drohung, sich das Geld bei dem alten Moses Silberstein zu borgen, würde er die nötigen „Lappen“ schon bekommen. Überhaupt sei es Zeit für eine neue Herrlichkeit, nachdem sich für Wilhelm durch den gestrigen Empfang eine gute Partie mit der schwerreichen Tochter von einer Exzellenz angebahnt hat. Doch zuerst wollen sich die jungen Herren noch austoben. Hans plant, Wilhelms Schwester Else zu heiraten und erkundigt sich deshalb über den Studenten, den er vor kurzem bei ihr gesehen hat. Von dieser „Betschwester“ will ihm aber Wilhelm abraten. Der Kämpfert sei nur ein Nachhilfelehrer, der zeitweilig unter Größenwahn leide und überhaupt keine Konkurrenz für Hans sei. Zunächst stehen für den kommenden Abend erst einmal Operette, Souper und Damen auf dem Programm. In ihr fröhliches Singen platzt die stattliche und elegante Dame des Hauses, Geheimratswitwe von Hermstädt. Es findet ein oberflächliches Gespräch mit ironischen Einlagen statt. Die Frau Mama ist der Überzeugung, daß sich der Herr Sohn ganz ernsthaft für das Vaterland aufopfere wie einst sein Vater. Nachdem die beiden jungen Männer die Bühne verlassen haben, erkundigt sich Frau von Hermstädt nach den Sorgen ihrer Tochter Else, die ihr in letzter Zeit so bedrückt erscheint. Doch bevor sie Else ein Geheimnis entlocken kann, kommt die andere Tochter hinzu. Mechthild, selbstbewußt und schön, ist als „blondes Gift“ das genaue Gegenteil ihrer braven Schwester Else. Sie kommt direkt von einem Kaffeekränzchen, bei dem die neuesten Skandal- und Verlobungsgeschichten beträchtet wurden. Als Mechthild die sorgenvolle Else sieht, meint sie ironisch: „Mein Gott, wie träumerisch Du aussiehst, armes Küken, ging der Roman so traurig aus?“ Else will ihr aber verdeutlichen, daß sie diejenige ist, die die Realität kennt. Als sie den Fall Kämpferts schildert und sich anschließend als dessen Braut zu erkennen gibt, verbietet ihr die Mutter, nachdem sie eine dramatische Pause einlegt, jeglichen weiteren Kontakt mit ihm. Dennoch schlägt auch ihre menschliche Ader, und sie stellt das Geld für Kämpferts Heilung in Aussicht. Doch damit verstärkt sich nur Elses Verzweiflung, da sie weiß, daß

¹⁹⁸ Der Bezug zu dem in dieser Zeit so verehrten Wilhelm Raabe ist unschwer zu erkennen: „Unter den strengen Augen der Geheimen Rätin unterrichtete der Hauslehrer nach wie vor den Sohn des Hauses und duldete schrecklich. Er fing allmählich an, auch körperlich sich unwohl zu fühlen, litt an Schwindel und Kopfweg und wurde von Tag zu Tag mehr zum Hypochonder. Er litt am Herzen und wußte es, aber mehr und mehr bildete er sich auch ein, an der Lunge zu leiden, fragte jedoch wenig danach. Er hatte keinen Hunger mehr nach irgendeinem Dinge; nur dem Fränzchen hätte er sein ganzes Herz klar darlegen mögen, und dann - dann? Einerlei! Der Tod war ja Ruhe, und Ruhe, Ruhe wünschte sich Johannes Unwirrsch, den Moses Freudenstein den ‘Hungerpastor’ genannt hatte.“ Wilhelm Raabe: Der Hungerpastor, in: Raabe-AW Bd. 3, S. 269-270.

Kämpfert das Geld unter solchen Bedingungen nie annehmen wird. In ihrem Monolog redet die leidende Else zunehmend abwesender. Sie klagt um ihren Geliebten, für den sie alle gesellschaftlichen Schranken brechen würde. Sein schlimmes Ende vorausahnend, ist ihr letzter Ausspruch: „Armer Kämpfert“.

Im 3. Akt befindet sich Kämpfert in seiner kleinen, kalten Dachstube, die in der Regieanweisung sehr ausführlich als typische Studentenbude beschrieben wird. Im Mantel sitzend sinniert er über sein tragisches Schicksal. Die notgedrungene Kälte tut seiner kranken Lunge gut. Er vergleicht sein Leben mit der abbrennenden Zigarette, die er raucht. Er zürnt dieser Welt, die ihm nun alles genommen hat: Mutter, Heimat, Brot und Lebensmittel. Sein Letztes, seinen Stolz, will er jetzt auf keinen Fall auch noch verlieren. In sein ekstatisches Ringen mit dem bevorstehenden Tode tritt überraschend Kämpferts Wirtin in das Zimmer. Sie bringt ihm Kaffee und will sein Zimmer einheizen. Er gibt ihr zu verstehen, daß die Jugend viel aushalten kann und sich niemand um ihn zu kümmern braucht. Er bittet nur, den erwarteten Freund Bagel gleich zu ihm hochzuschicken, und allein nimmt Kämpfert sein kärgliches Mahl ein. Nach einer weiteren, das Schicksal der Armut anklagenden Rede kommt Kämpferts sympathischer Freund Bagel zu Besuch. Er ist das lebensbejahende Gegenstück zu dem verzweifelden Protagonisten. Bagel macht dem Kranken Vorwürfe, weil er in der kalten Bude sitzt. Er solle mehr essen und schlafen. Wenn er weiter so arbeite, würde er noch ganz auf den Hund kommen. Die beiden diskutieren über Dostojewskijs Romanfigur Raskolnikow. Kämpfert ist der Auffassung, daß das Milieu Raskolnikow daran hindere, seinen Willen in die Tat umzusetzen. Diesen Zwiespalt in der Seele tragen zu müssen, sei die schlimmste Qual für den Menschen. Er kann nachvollziehen, daß Raskolnikow zum Doppelmörder wird, und bis zu seiner unglückseligen Erkenntnis, nur ein „Halber“ zu sein, sei der Roman geradezu genial. Aber danach beginne das klägliche Fiasko, Raskolnikow werde zu einem unglücklichen Menschen. An dieser Stelle, meint Kämpfert, sollte der Roman zu Ende sein. Denn anschließend führe Dostojewskij eine vollkommen unmögliche psychologische Entwicklung durch. Kämpferts Meinung nach hat Raskolnikow überhaupt kein Verbrechen begangen, das er sühnen müsse, sondern nur die eigene Seele falsch gedeutet. Schlimm sei nur die grauenvolle Erkenntnis seiner Durchschnittlichkeit. Die einzige konsequente Lösung wäre Raskolnikows Selbstmord gewesen. Freund Bagel dagegen hält Selbstmord grundsätzlich für Feigheit. Kämpfert schwingt sich darauf zum Verteidiger des begründeten Selbstmordes auf. Denn es gäbe Situationen, in denen dieser zur heroischen Tat werde. Dennoch entschuldigt sich der leidenschaftlich argumentierende Kämpfert plötzlich zerstreut bei dem Freunde und stimmt, um seine Absichten nicht preiszugeben, diesem zu, daß Selbstmord nur feige Desertion ist. Bagel verabschiedet sich mit wohlmeinenden Ermahnungen von dem zunehmend verwirrten Kämpfert. Als der Kranke seinen Schlußmonolog beginnt, holt er sich aus dem Schrank ein kleines Fläschchen Gift. Seine letzten Gedanken gelten der Geliebten Else. Er leert das Giftglas und stirbt. Als ihm die Hauswirtin einen Brief bringt, glaubt sie, daß er nur schlafe und will ihn nicht aufwecken. Durch sie erfährt man, daß sich die Frau Geheimrätin von Hermstädt für den nächsten Tag bei ihm angekündigt hat.

Analyse des Dramas *Heinrich Kämpfert*

Die Entstehungszeit des *Heinrich Kämpfert* läßt sich recht genau festlegen. Nach eigenen Angaben beendet Goebbels das Stück am 12.2.1919, und gibt ihm zunächst den Titel *Stille Helden*. In seiner Biographie zu Goebbels schreibt Ralf Reuth zu diesem Text:

Heinrich Kämpfert“leidet daran, daß Gerechtigkeit ihm versagt geblieben ist, ist jedoch nicht imstande, sie sich durch Unrecht zu erkämpfen. Diese „klaffende Wunde zwischen Wollen und Können“vermag er nicht zu schließen. Er bleibt, wie Dostojewskijs Raskolnikoff in „Schuld und Sühne“, mit dem sich Heinrich Kämpfert im dritten und letzten Akt auseinandersetzt, ein Gefangener seines christlichen Seins in einer „verderbten Welt.“¹⁹⁹

Seit seinem Austritt aus dem katholischen Unitas-Verein entfernt sich Goebbels schrittweise von seinem Kindheitsglauben.²⁰⁰ Dieser Prozeß der Loslösung ist ein wesentliches Motiv für Goebbels, dieses Drama zu verfassen. Ein ganz entscheidender Grund ist aber zweifellos das Scheitern der Beziehung zu seiner damaligen Freundin Anka, dessen Prozeß an den Briefen, die sich die beiden schreiben nachvollziehbar ist.

Zu Beginn des *Heinrich Kämpfert* scheint sich ein aus der Literatur nicht unbekanntes „Hauslehrerschicksal“ anzubahnen, in dem der Typus des armen Studenten durch seine Hauslehrertätigkeit in Kontakt mit der wohlhabenden großbürgerlichen Gesellschaft gerät. Die Liebesbeziehung zur Tochter des Hauses scheitert am Standesunterschied und bildet das Grundmotiv für den tragischen Konflikt. Doch dieses Motiv reicht dem Verfasser Goebbels für die Dramaturgie des Scheiterns nicht aus. Denn das tödliche Ende seines Helden ist im wesentlichen das Resultat des unbeugsamen Stolzes. Nur der Widerstand Kämpferts gegen die Bitte um finanzielle Hilfe verhindert seine Lebensrettung:

Das verdammte Geld!!! --- Aber, Kämpfert, man will es Dir ja geben, Du brauchst ja nur zu bitten, brauchst ja nur einen einzigen Gang zu tun, einen einzigen nur! [...] Wenn ich nur nicht auf dem Wege den Kämpfert verlieren wollte, um ihn niemals wieder zu finden, --- nein, den fänd ich niemals wieder, niemals, der Kämpfert wäre dann tot, der stolze Kämpfert, für ihn lebte dann ein anderer, ein Zwitterding, eine Karikatur an Geist wie an Körper, das wäre der stolze Kämpfert nicht mehr, der wäre dann tot, - aber ein neuer Mensch lebte, er lebte doch, er lebte! --- (bitter lachend) Ja, ja ja, - ja, ein neuer, aber neue Menschen, die kann jeder in die Welt setzen, das können selbst die Dummen, die Erzdummen!²⁰¹

Kämpfert ist lieber bereit, sein Leben aufzugeben als seine Identität, um deren Definition es an dieser Stelle geht. Damit ist zwangsläufig die Frage verbunden, was die Figur denn grundsätzlich kennzeichnet. Der sprechende Name weist auf die wesentlichste Charaktereigenschaft hin. Er ist zeit seines Lebens ein Kämpfer gegen die widrigen Lebensbedingungen. Sein Lebensprogramm ist kompromißloses Kämpfen, ohne das einmal konstruierte Ich aufzugeben, dem damit eine Geschlossenheit eingeräumt wird, die schon prinzipiell Aufschluß über dieses Charakterbild gibt. Wenn der Held nicht in der Lage ist, sich aus eigener Kraft zu retten, will er zumindest seinem Leben selbst einen Schußstrich setzen. Damit macht er aus seinem Scheitern eine eigene Philosophie, mit deren Hilfe er die Lust am Niedergang zu begründen und zu kultivieren sucht:

Ha, ha, ha, ich lache Deiner, Du niederträchtige Welt, wie so ein schmieriger, hinterhältiger Manichäer kommst Du mir vor, so ein dreckiger Jude, mir jetzt auch noch das Aller-allerletzte abhandeln zu wollen, um schnöden Mammon, das Letzte, was Du mir nicht rauben kannst. [...] Eher heute noch ins Grab hinabsteigen, als Dir Wucherzinsen zahlen, Du niederträchtige, schnöde Schacherwelt! Wollen doch mal sehen, ob Du mir mein Letztes nimmst - Herrgott, sakrament-nochmal lieber wollte ich tausendmal den kalten Tod an die Gurgel packend mit ihm in wildem Siegestaumel zu Satans herrlichen Festen hinuntertanzen!²⁰²

¹⁹⁹ Reuth 1990, S.40.

²⁰⁰ Ein äußeres Zeichen ist, daß er Heiligabend 1918 zum ersten Mal nicht am Weihnachtsgottesdienst teilnimmt und statt dessen mit Freundin Anka in seiner Studentenbude bleibt.

²⁰¹ Joseph Goebbels, *Heinrich Kämpfert*, S.47.

²⁰² Joseph Goebbels, *Heinrich Kämpfert*, S.48; Hier wird bei Goebbels das frühe antisemitische Vorurteil deutlich, das Juden mit „Schacherern“ gleichsetzt und die Basis für seinen „kulturellen“ Antisemitismus bildet.

Kämpfert wird zum Repräsentanten einer verlorenen Jugend stilisiert, dem eine zutiefst materialistische, dekadente Welt gegenübersteht. Dem Idealisten werden die Söhne aus gutbürgerlichem Hause entgegengestellt. Diese beiden werden als blasierte und arrogante Opportunisten gezeichnet, die nur an ihr billiges Vergnügen denken. Bei dem einen handelt es sich um einen hoffnungslosen Spieler. Leichtsinnig verschleudert er das Vermögen der Familie.²⁰³ Von einem Bruchteil des Geldes könnte der kranke Kämpfert überleben. Die soziale Ungerechtigkeit ist das nachvollziehbare Motiv der Verachtung, die der Goebbelssche Held dieser Welt entgegenbringt. Zusätzlich zu dieser Problematik tritt im Freund des Spielers ein potentieller Konkurrent für Kämpfert bei Else auf. Zwar kommt dieser Konflikt durch den Selbstmord Kämpferts nicht zum Tragen, bildet aber dennoch wiederum ein Element für seine Haßtiraden, die er, das Giftglas in der Hand, gegen die verachtete Welt ausstößt und in die sich Sexuallängste mischen:

Das wirkt in drei Minuten! [...] Was Else sagen wird! --- Ob sie den Kämpfert verstehen wird? --- Ich glaube nicht! Na, gegeben hätte das doch nie etwas, --- niemals! --- Die wird einen von den feinen Kavalieren finden, --- (bitter) ha, ha, ha, ja, ja, von den feinen Kavalieren. --- verdammt, noch jetzt kann mich ein Schauer packen, wenn ich bedenke, daß er ihren reinen, heiligen Körper mit seinen schmierigen Klauen besudelt! --- Ist doch gut, daß Du es nicht zu sehen brauchst Kämpfert, Du könntest noch zum Mörder werden. [...] Prost Tod, Du bist mein Freund, --- Prost, alter Kumpan [...].²⁰⁴

Damit wird die so aufopferungsvolle Geliebte für Kämpfert wieder zur unerreichbaren bürgerlichen Frau, die schließlich den Verführungskünsten der verdorbenen Männer ihrer Klasse erliegt. So einer Treulosen weint ein idealistischer Romantiker wie Kämpfert keine Träne nach. Wenn bei der Konstellation von unglücklicher Liebe, Nebenbuhler, Selbstmord zunächst an den von Goebbels verehrten Goethe mit seinem Briefroman *Die Leiden des jungen Werther*, der für Goebbels' *Michael*-Roman Vorbildfunktion erfüllt, gedacht werden kann, zeigt sich nun am Schluß dieses Dramas, daß der verbissene Stolz des Helden das Motiv für den Suizid bildet. Dieser Stolz klammert sich an einen starren Begriff von Identität, die den edlen Charakter festgelegt wissen will. Wird das Sammelsurium der heroischen Ehrvorstellungen verletzt, glaubt der Held, seine Identität zu verlieren. Kann er also das von ihm aufgestellte Bild des nicht zu korrumpierenden edlen Kämpfers nicht mehr erfüllen, dann bescheinigt er sich selbst die Überflüssigkeit seiner Existenz. Bedeutsam wird diese Überlegung im Hinblick der spezifischen Vorstellung, die der Autor Goebbels in dieser Hinsicht auch an sich selbst stellt. Das Element der Kompromißlosigkeit seines Helden ist zugleich der Motor für den ehrgeizigen Karrieristen Goebbels. Die Pläne, die der Dramenheld hier hegt, sind so weit gespannt, daß er sich scheiternd zu solch vernichtendem Zornesausbruch hinreißen läßt. Denn nicht nur in seinen Zielen, auch im Pathos des Niederreißen sollen hier neue Maßstäbe gesetzt werden:

Herrgott (schlägt auf den Tisch.) der Teufel hol diese beschissene Erde, verdammt, ich müßte es können, ich wollt' eine neue bauen, groß, schön und prächtig, und die Flammen, die leckenden Flammen müßten hineinschlagen in Euren elenden Pfaffenhimmel und eine einzige große Musterrung halten unter dem lichtscheuen Gesindel Eurer hundsföttischen Heiligen!²⁰⁵

Geht es bei diesem Drama zwar im wesentlichen darum, einen wenn auch scheiternden männlichen Helden ins Rampenlicht zu stellen, so verbindet sich damit zugleich ein spezifisches Frauenbild. Die Geliebte ist in einem negativ traditionellen Verständnis aus-

²⁰³ Um die Jahrhundertwende ist das Spielen um Geld eine weitverbreitete Sucht der höheren Stände.

²⁰⁴ Joseph Goebbels, Heinrich Kämpfert, S.63.

²⁰⁵ Joseph Goebbels, Heinrich Kämpfert, S.45f.

schließlich passive Dulderin, deren entscheidende Aufgabe darin besteht, dem Geliebten Trost und Verständnis entgegenzubringen. Sie ist diejenige, die vor ihrer Mutter auf die Knie fällt in der Hoffnung, dadurch das Leben ihres Geliebten zu retten. Doch eine Zustimmung ihrer Mutter zu der unstandesgemäßen Liaison ist dadurch nicht zu erwirken. Da nützt es auch nichts, daß sie in ihrem Monolog, den sie schon beinahe geistig umnachtet führt, dem Geliebten versprechen will, alle gesellschaftlichen Schranken zu brechen. Das aktive Eingreifen in Kämpferts Schicksal bleibt ihr versagt; sie kann halt lieben nur. Aber damit ist ein Goebbelscher Kämpfert nicht von seinem schweren Schicksalsweg abzuhalten.²⁰⁶ Der Selbstmord des Helden erscheint als überraschende Kurzschlußhandlung.²⁰⁷ Wenngleich auch zu Beginn des Dramas sozialkritische Töne angeschlagen werden, die eine Ausweglosigkeit erzeugen, die als nachvollziehbares Motiv erscheint, sind auch diese für die Krise des Helden nicht wirklich entscheidend. Da ist zwar das Liebespaar gezeigt, das nicht zueinander kommen kann, weil die gesellschaftlichen Schranken es nicht zulassen, da wird zwar die Armut der sozial Deklassierten gezeigt, deren Geldnot den zwangsläufigen Tod bedeutet, aber dennoch kreist das Drama am Schluß nur um das psychische Krisenbewußtsein des Helden.

Die Sprache, teilweise geschraubt, soll in ihrer Steifheit tiefsinnig wirken. Als offensichtlich expressionistisches Element ist der Drang zur großen befreienden Tat auszumachen. Die Vorstellung einer Menschheitserlösung, wie sie im *Wanderer* und im *Judas Iscariot* auftaucht, bleibt hier auf den intimeren Rahmen der Selbsterlösung beschränkt. Insgesamt zeigt sich das Drama als beinahe typisches Problemstück aus studentischem Milieu wie es seinerzeit vermutlich in einigen Schubladen schlummert. Das in Kämpferts Schlußmonolog formulierte „pro domo“ gilt für das gesamte, literarisch wenig gehaltvolle Werk. Historisch Nachvollziehbares bildet zunächst den Bodensatz, wird dann aber ins Psychologische, Sentimentale übersteigert. Die vordergründig materielle Konfliktsituation wird mit reichlich metaphysischer Theorie aufgeladen. Kämpfert wird so zu der nach Ausdruck verlangenden jungen Seele, die dem (pseudo-)tragischen Kampfe unterliegt.

Während Goebbels seine eigenen Erfahrungen mit erhöhendem Beiwerk dramatisch umsetzt, zeigt er im Scheitern der unstandesgemäßen Liebesbeziehung den Konflikt mit der besseren bürgerlichen Gesellschaft nur ansatzweise. Die Kritik an dieser dekadenten Gesellschaft funktioniert über die Bloßstellung des Bruders der Geliebten, der als haltloser Spieler das Ansehen des obersten Beamtenstandes in Verruf bringt. Die eigentlich tragische Anklage liegt im kärglichen Dahinsiechen des armen proletarischen Studenten, der trotz Begabung und Fleiß scheitert. Wie in der großen Literatur, die mit Napoleon zugleich die Dimension des Historischen ins Spiel bringt, soll Kämpfert eine Heldentat vollbringen und im Selbstmord seinen Stolz bewahren.

In die Entstehungszeit dieses Dramas fällt Goebbels' Versuch, sich bewußt vom christlichen Glauben loszulösen und sich dem daraus entstehenden Druck des Elternhauses zu widersetzen. Bezeichnenderweise sind Kämpferts Eltern tot und für ihn bedeutungslos; er kann der einsame „Stille Held“ ohne familiäre Bindung sein. Nur zu Bagel besteht eine freundschaftliche Bindung. Aber der kann Kämpfert intellektuell nicht das Wasser reichen. Goebbels macht sich in diesem Dramenversuch nicht die Mühe, den solipsistischen Einzelkämpfer für eine völkische oder nationalistische Idee eintreten zu lassen. Die vielen anderen Toten in seiner übrigen Dichtung stellen meist Opfer für die große nationale

²⁰⁶ Die Biographen verzeichnen, daß es dem körperlich eher weniger attraktiven Goebbels enorm schmeichelte, wenn seine Geliebten um ihn litten.

²⁰⁷ Goebbels' Überlegungen zum eigenen Selbstmord- auch die Anfertigung seines Testaments in dieser Zeit - haben hierbei eine entscheidende Rolle gespielt. Möglicherweise muß Kämpfert sterben, damit sein Autor unbeschadet aus seiner Lebenskrise hervorgehen kann.

Sache dar, wenn auch tatsächlich nur der heroische Tod um seiner selbst willen propagiert wird.

Dieser Umstand und die ausführliche Thematisierung von Dostojewskijs *Schuld und Sühne* wirft die Frage nach den Bezügen zu den Texten des russischen Dichters auf.

Schuld und Sühne. Literarische Anspielungen an Dostojewskij

An mehreren Stellen äußert sich Goebbels zu seiner Beschäftigung mit den Texten Dostojewskijs. Entscheidende Anregung findet er dabei in dem Roman *Schuld und Sühne*, den er um 1920 liest.²⁰⁸ Seine eigenwillige Interpretation der Hauptfigur dieses Romans findet ihren Niederschlag in seinem Drama *Heinrich Kämpfert*. Goebbels' Lektüre der Werke von Dostojewskij wie auch von Tolstoi ist möglicherweise dadurch motiviert, daß die beiden russischen Autoren, die schon den Naturalismus wie seine Gegenstimmungen beeinflussten, nun auch von expressionistischen Dichtern wegen ihrer mystischen und sozialanklägerischen Töne intensiv rezipiert werden. Noch größeren Einfluß auf formale wie inhaltliche Elemente expressionistischer Dramaturgie übt der schwedische Dichter August Strindberg aus. Auch von diesem Autor verzeichnet Goebbels in seinem Tagebuch eine intensive Beschäftigung. Erwähnt wird die Aufführung des Strindbergschen *Totentanz* und unter anderem die Lektüre von *Das rote Zimmer*.

Strindberg ‚Entzweit‘, ‚Einsam‘. Ibsen, Tolstoi, Georg Kaiser und Meyrink. Chaos in mir. Gärung. Unbewußte Klärung. [...] Im Schauspielhaus Georg Kaiser ‚Gas‘. Regiekunst. [...] Sozialismus. Fragment eines soz. Dramas ‚die Arbeit‘. [...] Paul Claudel ‚die Verkündigung‘. Mystik. Sehnsucht nach Gott. Ich bin im Verzweifeln.²⁰⁹

Die Darstellung seelischer Abgründe, der Kampf der Geschlechter, aber auch die romantische Sehnsucht nach Verklärung auf dem Wege zur Läuterung sind Strindbergs zentrale Themen. Abgründe der Seele und das Gefühl für psychische Grenzstationen sind es auch bei Dostojewskij, die Goebbels bei der Lektüre problematisiert und in seiner Dichtung verwirklicht sehen will. Ganz besonders ist es das Element einer Versuchung durch das Dämonische, dem die Figuren Dostojewskijs ausgesetzt werden. Allein um der Erlösung willen erscheint die Welt bei diesem Dichter erschaffen, der nicht allein die Gesamtheit einer Epoche und das Symbol des Volkstums schildern will, sondern ganz wesentlich ein visionär angedeutetes Reich der Versöhnung zwischen Gott und Menschheit, das nur unter der furchtbaren Apokalypse ermöglicht wird. Hier läßt sich das Grundkonzept des Goebbelsschen *Wanderers* erkennen, das sich durch sämtliche Dramen zieht. Die oppositionelle Haltung Dostojewskijs dem Liberalismus, Sozialismus und dem Katholizismus gegenüber sind gleichfalls Elemente, die Goebbels in seine dichterischen Pläne und Entwürfe aufnimmt. Vornehmlich geschieht das in seinem Drama der *Wanderer* in den Kapiteln ‚Kirche‘, ‚Börse‘ und ‚Partei‘. Der junge Kaplan im *Wanderer* ist ein fanatischer Kämpfer für revolutionäres Christentum:

Meine Worte richten sich gegen den Geist der feigen Lauheit, der weite Kreise nicht nur der Gläubigen, sondern des Klerus ergriffen hat. Ich spreche für den Geist der Tat. Das ist der Geist Christi. [...] Ich hasse die Feigheit und die Lauheit. Auch Christus forderte ganze Menschen. Christentum ist Rausch und Begeisterung. [...] Unsere Kirche muss, wie die ganze moderne Gesellschaft, diesen Reinigungsprozess, diese geistige Revolution mit durchmachen, wenn sie sich in die kommenden Stürme hinüberretten oder sie gar überdauern will. Sie herrscht nicht mehr über den Geist, sondern

²⁰⁸ Vgl.: Tgb IfZ, Bd.1, S.17, S.19, S.26.

²⁰⁹ Vgl.: Tgb IfZ, Bd.1, S.16f.

der Geist eines verkommenen, verfallenden, mammonistischen Zeitalters beherrscht sie. Nur Fanatismus kann sie retten.²¹⁰

Und ganz wie bei Dostojewskij erwächst auch in Goebbels' Vorstellung die Erlösung aus den zeitlichen Wirrsalen intensiver Religiösität des einfachen Volkes und nicht aus Vergesellschaftung oder Verstaatlichung. Wenn dabei die unerschütterliche Überzeugung vertreten wird, daß die Erneuerung und Auferstehung der ganzen Menschheit einzig durch den „russischen Gedanken“ und den „russischen Christus“ erfolgt, läßt sich ein deutlicher Zusammenhang zum *Wanderer* feststellen, in dem auch die Welterlösung von einem Volke, - hier handelt es sich allerdings um das deutsche - ausgehen soll. Diese Prophetie steigert sich bei Dostojewskij in seinem Roman „Dämonen“ in eine Anschauung vom russischen „Gott-Träger-Volk“:

Ohne eine detaillierte Analyse Dostojewskijs vorzunehmen, sollen hier die literarischen Anspielungen, die Goebbels insbesondere für sein Drama *Heinrich Kämpfert* übernimmt, helfen, die Muster und damit die Kernaussagen seiner Texte zu verdeutlichen.

Seine literarischen Helden gestaltet Goebbels ganz ähnlich wie Dostojewskij. Bei dem russischen Dichter handelt es sich fast durchgehend um Jünglinge, die sich in ihren Grundzügen gleichen. Sie sind erfüllt von hohem Mut und Sinn, in ihnen wirkt ein starker Wille, der nach großen Taten drängt, allerdings oft die erstrebten Ziele nicht erreichen kann. Insbesondere die Figur des Raskolnikof in *Schuld und Sühne* zeigt sich äußerst unfähig diese im Geiste entwickelten großen Vorsätze umzusetzen. Zugleich erkennt er, daß in der Welt lediglich die Umsetzung der Idee, die Tat, zählt.

Ich hätte für mein Studium etwas tun müssen, habe aber alle meine Bücher verkauft; und auf meinem Tisch, meinen Skripten und Kollegheften, liegt heute noch fingerdick der Staub. Ich zog es vor dazuliegen und zu denken. Und immerzu dachte ich ... Und immerzu kamen Träume, eigenartige, ganz verschiedene Träume, ich will sie gar nicht erst schildern! [...] Und dann habe ich begriffen, daß es überhaupt niemals dahin kommen wird, daß der Mensch sich nicht ändert und daß es niemand gibt, der ihn ändern kann, und daß es verlorene Mühe ist, einen solchen Versuch zu unternehmen! Ja, so ist es! Ja, das ist ein Gesetz, Sonja. So ist es! ... Und jetzt weiß ich, Sonja, daß jeder, der an Geist und Verstand stark und mächtig ist, die Herrschaft über die Menschen hat! Wer wagt, der hat in ihren Augen auch das Recht. Wer sich über die höchste Schranke hinwegsetzt, der ist für sie der Gesetzgeber, und wer das meiste wagt, der hat das größte Recht! So war es, und so bleibt es!²¹¹

Entsprechend ergeht es den Dramenhelden bei Goebbels. Das gilt für Heinrich Kämpfert ebenso wie für Judas Iscariot oder den Vater in der *Saat*. Doch während sich der „Wille zur Macht“ bei den Romanfiguren Dostojewskijs oberflächlich äußert und sie lediglich danach streben, Erlösung von ihrem gekränkten Selbstgefühl zu finden und dabei gelegentlich in Nihilismus enden, will Goebbels mit seinen Helden Retter des Volkes und der Welt präsentieren. Genau dieses Versagen des Raskolnikow in *Schuld und Sühne*, auch das „literarische“, bemängelt der Titelheld in *Heinrich Kämpfert*. Die Lebensverhältnisse hinderten Raskolnikow daran, seinen Willen in die Tat umzusetzen. Diesen Zwiespalt in der Seele tragen zu müssen, sei laut Kämpfert die schlimmste Qual für einen Menschen. Kämpfert kann verstehen, daß Raskolnikow zum Doppelmörder wird, und bis zu seiner unglückseligen Erkenntnis, nur ein „Halber“ zu sein, sei der Roman geradezu genial. An dieser Stelle meint Kämpfert, sollte der Roman zu Ende sein. Denn anschließend führe Dostojewskij eine vollkommen „unmögliche psychologische Entwicklung“ durch:

²¹⁰ Joseph Goebbels: *Der Wanderer*, S.23f.

²¹¹ Fjodor Dostojewskij: *Verbrechen und Strafe*. Frankfurt am Main 1996, S.564f.

Denn das wirst Du doch wohl zugeben müssen, daß die schließliche Erlösung dieses partiellen Genies, wenn wir Raskolnikof so nennen dürfen, durch eine Hure ein ziemlich schwaches Ende eines so breit und großartig angelegten Seelengmäldes ist!²¹²

Sein Freund Bagel, mit dem er sich hier im Widerstreit befindet, sieht darin allerdings das Verbüßen einer gerechten Strafe:

[...] und findet sich wieder zurück in die bestehende soziale gesetzliche Ordnung der großen menschlichen Gesellschaft, um durch Fleiß, Treue, Bescheidenheit, Güte und Humanität das wieder an der Menschheit gut zu machen, was er einst an ihr verbrochen hat.²¹³

Darauf kann Kämpfert nur zynisch lachen. Womöglich fange er dann noch einen Handel mit Gebetbüchern an. Wie in der großen Literatur, die mit Napoleon zugleich die Dimension des Historischen ins Spiel bringt, soll Kämpfert eine Heldentat vollbringen und im Selbstmord seinem Stolz bewahren.

Ein solcher Mensch drückt sich nicht wochenlang um die Aufklärung seines Verbrechens und geht dann schließlich als Zwangsarbeiter nach Sibirien, um für seine Tat Sühne zu leisten. [...] Dem drückt das Leben, das rauhe, unarmherzige Leben, die Pistole in die Hand, (auf die Stirn zeigend) hier herein und da heraus, ein Knall, und die Tragödie ist aus.[...] Raskolnikof steht vor der Alternative, entweder Du büßt Deine Schuld ab, und zeigst damit, daß Du sie überhaupt anerkennt, oder aber, Du selbst sprichst das letzte Wort, ein Machtwort, und Du bleibst Raskolnikof. Mir gefällt die zweite Lösung des Problems besser.²¹⁴

Die soziale und christliche Lösung, wie sie Dostojewskij ausführt, verwirft Goebbels' Held zynisch. Das ausweglose Schicksal treibt Heinrich Kämpfert in den Selbstmord. Was bleibt, ist die hoffnungslose Begeisterung für die wahren Helden der Weltgeschichte:

Er (Raskolnikof) hat in sich den Willen und den Drang, ein Napoleon zu werden, ein Tyrann, ein Herrscher. Das ist ganz gut. Es gibt eine Unmasse solcher Menschen. Aber mit dem Willen und dem Drang allein ist es hier nicht getan, [...]. Man kann kein Napoleon werden wollen. Und was bei Napoleon erst recht das Genie ausmacht, das ist die Rücksichtslosigkeit, die eiserne, harte, durch nichts zu dämmende Rücksichtslosigkeit. Ich möchte Napoleon das Genie der Rücksichtslosigkeit nennen.²¹⁵

Übernommen von Dostojewskijs Roman wird dabei die Theorie der „starken Persönlichkeit“, wie sie an der Figur des Raskolnikow entwickelt wird. Der Vergleich mit Napoleon wird schon in Dostojewskijs Roman aufgeworfen. In der Terminologie Raskolnikows lautet die Fragestellung: Bin ich ein „Napoleon“ oder eine „zitternde Kreatur“?

[...] Wenn ich mich schon tagelang mit der Frage herumschlage, ob Napoleon hingegangen wäre oder nicht, so muß ich wohl deutlich fühlen, daß ich kein Napoleon bin ... Diese ganze, ganze Folter, dieses Hinundher habe ich durchgestanden, Sonja, und wollte dem endlich ein Ende setzen: Ich wollte, Sonja, ohne alle Kasuistik morden, um meiner selbst willen morden, nur um meiner selbst willen!²¹⁶

Dieses ideologische Konzept übernimmt Goebbels' Kämpfert, um seine spezifische Entweder-Oder-Haltung zu manifestieren, die ihm den Selbstmord logisch begründbar macht. Als ernsthaft und gefährlich erweist sich diese Borniertheit, für die sich Goebbels' literarische Dramenfigur entschieden einsetzt, wenn sie ihre Ausschließlichkeit für den

²¹² Joseph Goebbels: Heinrich Kämpfert, S.57.

²¹³ Joseph Goebbels: Heinrich Kämpfert, S.57.

²¹⁴ Joseph Goebbels: Heinrich Kämpfert, S.58f.

²¹⁵ Joseph Goebbels: Heinrich Kämpfert, S.55.

²¹⁶ Fjodor Dostojewskij: Verbrechen und Strafe. Frankfurt am Main 1996, S.566.

Politiker Goebbels beibehält und dessen politische Radikalität für ihn ebenso konsequent macht wie der Freibrief für die massive Opferung von Menschen für die „große Sache“. Goebbels führt hier seine eigene frühe Verfestigung vor, die ihn in eine Haltung führt, die außer Vernichtung oder Erlösung nichts zulassen will. Mit diesem literarischen „Rüstzeug“ hofft er nicht nur sich, sondern auch die verloren geglaubte Jugend intellektuell soweit zu stabilisieren, daß sie, immun gegen die Anfechtungen vermeintlich fauler Kompromisse und für Radikallösungen bereit ist. Der Mörder Raskolnikow kann dabei schlecht als zu imitierendes Vorbild dienen, dessen wichtigste Triebfeder sein „satanischer Stolz“ ist. Aber es ist die Haltung dieses Begriffes von Stolz, die auf Kämpfert übertragen wird und entscheidend seine Person definieren soll. Sein Stolz ist es, der es ihm verbietet, das überlebenswichtige Geld zu erbitten.

Im Gegensatz zu der nationalsozialistischen Ideologie betont hier Goebbels' Figur noch den Wert des individuellen Charakters, den er für unverzichtbar hält. Scheinbar ironisch wird der expressionistische Zentralbegriff des „Neuen Menschen“ verworfen. Der Widerspruch wird deutlich, wenn diese Figur mit dem Dichter im *Wanderer* verglichen wird. In diesem frühen Drama sind die literarischen Figuren Goebbels' noch von Hoffnungslosigkeit gezeichnet. Ihr Suchen nach einer Befreiung aus materieller wie geistiger Lähmung führt noch nicht zu der ersehnten Erlösung. Nachdem im nächsten Drama nach *Heinrich Kämpfert*, in der *Saat*, die politische wie menschliche Rettung zumindest in Aussicht gestellt wird, der Protagonist dafür allerdings immer noch mit dem Leben bezahlen muß, nimmt der *Wanderer* für sich in Anspruch, die heilende Erlösung bereitzuhalten. Damit wird der Held auch zur positiv verklärten Repräsentationsfigur einer neuen Menschheit, die in messianischem Sendungsbewußtsein erlösen will. Die Herausstellung einer psychologisch gestalteten Figur, den literarischen Figuren Dostojewskijs nachgezeichnet, wird damit bedeutungslos. Nun versucht Goebbels, auch die zunächst von Dostojewskij übernommenen literarischen Muster in seinem „Erlösungsprogramm“ zu überwinden und jenseits der christlichen Vorstellungen, aber deren Begrifflichkeiten übernehmend, einer völkischen Befreiung Gehör zu verschaffen. Bei Dostojewskij soll die Figur des Raskolnikow weit mehr sein als ein durch die Lebensverhältnisse verwirrter und fehlgeleiteter Mensch. Er wird gleichsam zur „Idee Raskolnikow“, die sich im Kopf eines jungen Menschen festgesetzt hat. Entsprechend gestaltet auch Goebbels seinen Heinrich Kämpfert. Wenn der Kommissar in Dostojewskijs Roman Raskolnikow seines Verbrechens überführen kann, so wird dieser zwar „technisch“ besiegt, die „menschgewordene Idee“ allerdings kann nicht zerstört werden. Ebenso Kämpfert: Als Individuum schafft er sich zwar aus der Welt, aber als Repräsentant einer verzweifelten Jugend beanspruchen seine Ideen und seine Haltungen dauerhafte Gültigkeit für seine Generation. Dostojewskij will in seinem Roman zeigen, welche Gefahren gewisse Zeitströmungen für bestimmte Individuen beinhalten können. Dabei beschreibt er weniger ein Abbild der gegenwärtigen Welt als eine drohende Zukunftsvision. So glaubt der Romanheld Raskolnikow an das große elitäre Genie, das legitim das Opfer der Massen einfordert:

Menschen mit neuen Gedanken, sogar solche Menschen, die auch nur die geringsten Fähigkeiten besitzen, etwas Neues zu sagen, werden selten geboren, sogar auffallend selten. Nur das ist klar, daß die Ordnung, nach der die Menschen geboren werden, all diese Kategorien und Zwischenstufen, mit großer Genauigkeit und Sicherheit durch ein Naturgesetz bestimmt sein muß. Dieses Gesetz ist, selbstverständlich, noch nicht entdeckt, aber ich glaube, daß es existiert und in der Zukunft entdeckt werden wird. Die große Masse, das Material ist nur dazu auf der Welt, um mit einer gewaltigen Anstrengung in einem bis heute geheimnisvollen Prozeß durch Kreuzung von Sippen und Rassen unter ungeheurem Kraftaufwand endlich einen einigermaßen selbständigen Menschen hervorzubringen, und wenn auch nur einen unter Tausend. [...] Die genialen einmal unter Millionen

und die großen Genies, die Vollender der Menschheit, vielleicht nur einmal unter vielen tausend Millionen Menschen auf Erden.²¹⁷

Dagegen gestaltet Goebbels Kämpfert als Repräsentanten eines akademischen Proletariats, der innerhalb der starren gesellschaftlichen Zwänge zum Scheitern verurteilt ist. Doch auch er erweist sich als Ausnahmeerscheinung in der Radikalität und Konsequenz seines Handelns.

Die sozial-ethische Utopie Dostojewskijs

Zunächst läßt sich bei Dostojewskij eine prinzipielle Ablehnung aller theoretischen Utopien, die er als menschliche Verwirrung auffaßt, erkennen. Dennoch thematisiert der Dichter immer wieder das Nachdenken über eine ideale Gesellschaftsordnung nach einer Umerziehung des Menschen und nach der Befreiung von jeglicher Unterdrückung. So kann als Kernstück eines literarischen Werkes die Frage über die Vergangenheit und die Zukunft der Menschheit gelten, die die utopische Vorstellung einer strahlenden Epoche, einer zukünftigen Weltharmonie, aufwirft. Dabei begibt sich der Dichter auf das Gebiet der Vorahnungen und Vorgefühle, die nicht das unmittelbare, sondern das in die Zukunft weisende Suchen der Menschheit zum Ziel haben.

Im „Idioten“ versucht er einen Menschen darzustellen, der eine vollkommene moralische und soziale Harmonie erreicht hat. In Übereinstimmung mit den sozialistischen Kräften Rußlands im Glauben an eine kommende Epoche sozialer Harmonie mit wahrer Humanität und vollkommenem Glück, sieht auch Dostojewskij die reale politische Kraft in Europa durch den vierten Stand, die Arbeiterklasse, vertreten, die nach der bürgerlichen Revolution in Frankreich von 1789 von der Bourgeoisie betrogen wurde. In dieser Richtung ist Goebbels Tagebucheintragung zu verstehen, wenn er nach der Dostojewskij-Lektüre von der ihn nun quälenden sozialen Frage spricht.

Entsprechend warnt die Geliebte Else im *Heinrich Kämpfert*:

In dem Reichtum liegt auch eine ungeheure Verantwortung, eine Verantwortung gegen die Klassen, die darben und hungern. Und wenn man diese Verantwortung ignoriert, so beschwört man Geister herauf, die nie mehr zu bannen sein werden: die soziale Gefahr.²¹⁸

Nach Dostojewskijs Auffassung sind die Revolution und der Sozialismus in Westeuropa nicht mehr aufzuhalten. Mit der Gründung der Internationalen hätten die Arbeiter eine Organisation als Beginn der praktischen Verwirklichung des Sozialismus geschaffen. Unter politischem Sozialismus versteht Dostojewskij einen durch politischen Umschwung geprägten Sozialismus als Revolution der werktätigen Massen mit blutigen Gewalttaten und Aktionen der Ungerechtigkeit verbunden. Die Unverzichtbarkeit eines Kampfes westeuropäischer Arbeiter gegen die bürgerliche Welt voraussetzend und im praktischen Sozialismus einen Ausdruck darin erkennend, lehnt Dostojewskij den revolutionären Sozialismus ab. Er sieht in diesem politischen Sozialismus eine gewaltsame Vereinigung der Menschheit ohne Christus. Held Myschkin in seinem Roman *Der Idiot* (1868) will darin eine Ausgeburt des Katholizismus und des katholischen Wesens erkennen:

Der Sozialismus ist ja auch eine Ausgeburt des Katholizismus und der katholischen Wesenheit! Er ist gleich seinem Bruder, dem Atheismus, aus der Verzweiflung hervorgegangen, im Gegensatz zum Katholizismus im sittlichen Sinne, um die verlorene sittliche Gewalt der Religion zu ersetzen, um den geistigen Hunger der Menschheit zu stillen und sie nicht durch Christus, sondern ebenfalls

²¹⁷ Fjodor Dostojewskij: Verbrechen und Strafe. Frankfurt am Main 1996, S.354f.

²¹⁸ Joseph Goebbels: Tgb IfZ, S.39.

durch Gewalt zu erlösen! Das ist auch Freiheit durch Gewalt, das ist auch Einigung durch Schwert und Blut!²¹⁹

Dostojewskij ist Überzeugt, daß zwei Kräfte die Menschheit vorantreiben: Christentum und Sozialismus. Aber seiner Auffassung nach habe das katholische Christentum die wahre Lehre des Erlösers verfälscht. Dagegen gebe es ein Urbedürfnis aller Menschen zu ökumenischer Vereinigung im Namen eines gemeinsamen Glücks.

Dostojewskij glaubt in seiner Zeit eine verbreitete Gleichgültigkeit gegenüber moralischen Grundsätzen zu erkennen. Die Ursache hierfür sieht er in der atheistischen Bewegung bei der studentischen Jugend. Sie fordert Gedankenfreiheit und sympathisiert mit anarchistischen und nihilistischen Kreisen. Taten, die üblicherweise nach bürgerlichen Rechtsvorstellungen als Verbrechen gelten, werden bei ihr zu notwendigen Befreiungsschlägen aus einer erdrückenden, verlogenen und überholten Ordnungswelt, die als konsequente Handlung im Rahmen des sozialen Milieus verstanden werden. Zunächst ist das eine Vorstellung, die in allen Zeiten vorhanden ist, die ihre Ursache im Generationswechsel besitzt und damit im Wechsel der Rechtsvorstellungen. In *Schuld und Sühne* wird die moralische Haltung der Jugend als Folge aus dem Zwang sozialer Verhältnisse gezeigt, die vordergründig die Ursachen von Raskolnikows Denkverwirrung sind. Raskolnikof handelt nach einem intelligiblen Modell, das seine Tat von geschichtlichen Vergleichen her (Napoleon) rechtfertigen soll.²²⁰

Raskolnikow ein grübelnder Student, Angehöriger des geistigen Proletariats jener Jugend, deren verständlicher Haß noch fähig ist, aus ihrer unwürdigen Lage eine revolutionäre Praxis zu entwickeln, bleibt dennoch in sinnlosen, verrückten und individuellen Ausbrüchen stecken. Dies gilt auch für Goebbels' scheiternde Helden in seinen ersten Dramen. Auch sie leiden primär an der Armut und verlegen sich auf falsche Lösungen. Da sie das Leben prinzipiell als Kreuzweg verstehen, liegt die Nähe zum Kreuzestod Christi auf der Hand. Das formale Bild des Abmarschierens der Stationen zum Kreuz hin taucht als entscheidendes Motiv für die Entwicklung des expressionistischen Ständendramas auf.

Goebbels übernimmt von Dostojewskij die Vorstellung, daß Wunder, Geheimnis und Autorität maßgeblich die physische und seelisch leidgeprüfte Menschheit beeinflussen. Nur wenn man auf diese so wichtigen Elemente eingehe, das will Goebbels literarisch zeigen, kann man die Menschen vereinigen, regieren und eine „neue Welt“ aufbauen.

Weitere Dramen- und Romanversuche

Goebbels, Anka und schließlich auch der Freund Richard Fliesges immatrikulieren sich im Sommer 1919 in Freiburg. Eine kleine Bestätigung erfährt Goebbels' dichterisches Schaffen, als der Leipziger Xenien Verlag ihm vertraglich anbietet, einiges in dem Sammelband „Nemt Fruwe, disen Kranz“²²¹ aufzunehmen. Einen Haken hat dieser Vertrag allerdings. Goebbels müßte Kosten in der Höhe von 860 Mark für die Verlagsübernahme entrichten. Er lehnt das Angebot notgedrungen ab.

Im August hält er sich ferienhalber in Münster auf, wo er in einem schäbigen Zimmer neben einigen Gedichten seine „eigene Geschichte“ aus dem „Herzblut“ schreibt. Nach Reuths Urteil handelt es sich bei diesem Romanfragment *Michael Voormanns Jugend-*

²¹⁹ Dostojewskij: Der Idiot. München 1976, S.711.

²²⁰ Dostojewskij: Verbrechen und Strafe. Frankfurt am Main 1996, S.566.

²²¹ „Nemt, frouwe, disen kranz!“ erste Zeile von Walther von der Vogelweides Gedicht „Traumliebe“ in dem im Traum um eine „wol getänen maget“ gefreit wird, und erwacht zu sehnsuchtsvollem Suchen führt. Der Titel des Sammelbandes spricht für ein Konzept, dem Goebbels Liebesgedichte durchaus entsprochen haben dürften.

jahre²²² um Goebbels' „einzige kritische und ehrliche Selbstbespiegelung“²²³. Da er sein ganzes Leiden ohne Schminke, seinen Haß auf die Menschen und seinen krankhaften Ehrgeiz damit von der Seele schreiben will, vermeldet er auch über den Romanhelden wenig erfreuliches:

So war er auf dem Wege, an Stelle eines ganz gefestigten Charakters ein tyrannischer Sonderling zu werden.²²⁴

Heft für Heft schickt er an Anka, die ganz in der Nähe ihre Verwandten besucht. Im folgenden Wintersemester gehen beide nach München. Diese Stadt befindet sich so kurz nach dem Kriege in revolutionär gärender Stimmung. Offiziell regiert bis Mai 1919 zwar eine Räterepublik, aber das Erscheinungsbild ist aber auch von Kampfverbänden, Freikorps und völkisch-antisemitischen, stückweise okkulten Zirkeln gekennzeichnet. Goebbels hält sich im Winter 1919 „illegal“ in München auf, da der Stadtrat aufgrund des Eisner-Attentates ein Zuzugsverbot für nicht-bayerische Studenten verhängt hat. Doch schon nach wenigen Tagen geht ihm das Geld aus. Um seiner Freundin nicht auf der Tasche zu liegen, muß er seine Anzüge versteigern, wie er das 1922 in seinem Artikel der „Westdeutschen Landeszeitung“ schildert.²²⁵ Bereits im November beklagt er sich in einem Brief an Anka:

Zugleich aber sehe ich auch, in welch ein merkwürdiges Abhängigkeitsverhältnis, geistig sowohl als materiell, ich mit den Tagen zu Dir geraten bin.²²⁶

Goebbels versinkt in Grübeleien über seine vermeintliche Außenseiterrolle und fragt sich, ob es einen gerechten Gott gebe. Er liest Ibsen und will vermeint die Brüchigkeit der bürgerlichen Weltordnung zu erkennen. Nach der Lektüre der expressionistischen Dramen Georg Kaisers interpretiert er das Leben als ein von Geld und Maschine beherrschtes. Bei Gustav Meyrink lernt er eine romantisch-okkultistische Weltsicht kennen. Tief beeindruckt zeigt er sich in dieser Zeit von Tolstois *Und das Licht leuchtet in der Finsternis*. Der Held des Romans entsagt der offiziellen Kirche, weil sie zum einen die Unantastbarkeit von zu Unrecht erworbenem Besitz schütze und zum anderen den Krieg sanktioniere. Dennoch bleibt er ein Gefangener der „verderbten Welt“; von der er sich nicht loszusagen vermag. Goebbels befindet sich in dieser Zeit in einem starken Stimmungstief. Auch ein Brief seines Vaters kann ihn nicht dauerhaft vor schweren Depressionen bewahren:

„Wenn ich meinen Glauben verliere ...“; so darf ich wohl annehmen, daß Du ihn noch nicht verloren hast, und daß es nur Zweifel sind, die Dich quälen. Dann kann ich Dir zur Beruhigung sagen, daß kein Mensch, besonders in den jungen Jahren, von diesen Zweifeln verschont bleibt, und daß die, die am meisten unter diesen Zweifeln leiden, bei weitem nicht die schlechtesten Christen sind. Auch hier kommt man nur durch Kampf zum Sieg. Dich dieserhalb von den Sakramenten fernzuhalten, ist ein großer Fehler, denn welcher Erwachsene könnte behaupten, stets mit dem kindlich-reinen Herzen zum Tisch des Herrn zu treten, wie er es bei der Ersten Heiligen Kommunion tat?²²⁷

Um die Jahreswende 19/20 entsteht das Fragment eines neuen Dramas, *Kampf der Arbeiterklasse*, das er später in *Die Arbeit* umbenennt. Das Stück spielt im Fabrikarbeiter-

²²² Joseph Goebbels: Michaels Voormanns Jugendjahre. (1. Teil, 1919, handschriftlich) (BA Koblenz, NL 118/115).

²²³ Reuth 1990, S.42.

²²⁴ Michael (1919), Teil 1.

²²⁵ Westdeutsche Landeszeitung vom 6.2.1922.

²²⁶ Joseph Goebbels an Anka Stalherm am 6.9.1919, BA Koblenz, NL 118/126.

²²⁷ Fritz Goebbels an Joseph Goebbels am 9.11.1919, BA Koblenz, NL 118/112.

milieu und enthält eine deutliche Anklage sozialer Ungerechtigkeiten, die sich bis zum Haß steigert. Goebbels läßt eine Figur provozierend fragen:

Warum hassen sie nicht alle, die ihre Jugend vernichtet haben, die jetzt wieder die Jugend der neuen Generation vernichten, die schon ihre Hände ausstrecken [...], weil sie Euch die Fähigkeit geraubt haben zu hassen, zu hassen mit der ganzen Glut des starken Herzens, zu hassen alles, was böse und schlecht. Denn sie haben Euch den Verstand geraubt, haben Euch zum Tier gemacht, das weder hassen noch lieben kann. [...] Ich aber will hassen können, [...] und ich hasse alle, die mir das rauben wollen, was mir gehört, weil Gott es mir schenkte. [...] Oh, ich kann hassen und will es nicht verlernen. Oh, wie schön ist es, hassen zu können.²²⁸

Goebbels liest in dieser Zeit unter anderem Nietzsches *Zarathustra*, dessen Begriff vom „Übermenschen“ vom rechten „Zeitgeist“ dankbar aufgegriffen wird:

Der Übermensch ist der Sinn der Erde. Euer Wille sage: der Übermensch sei der Sinn der Erde! Ich beschwöre euch, meine Brüder, bleibt der Erde treu und glaubt denen nicht, welche euch von überirdischen Hoffnungen reden! Giftmischer sind es, ob sie es wissen oder nicht. Verächter des Lebens sind es, Absterbende und selber Vergiftete, deren die Erde müde ist: so mögen sie dahinfahren! [...] Was ist das größte, das ihr erleben könnt? Das ist die Stunde der großen Verachtung. Die Stunde, in der euch auch euer Glück zum Ekel wird und ebenso eure Vernunft und Tugend.²²⁹

Die hier beschworene Haltung der Welt gegenüber fällt in der krisenreichen Nachkriegszeit auf viele offene Ohren und wird auf in der Folgezeit von entsprechender Seite „kultiviert“. Nietzsches literarische Prophetie vom Aufstieg des Raubtiers Mensch zum gottgleichen „Übermenschen“ dient wenig später den Nationalsozialisten als philosophische Legitimation ihres radikalen Rassismus. Nietzsches durchaus widersprüchliches und vieldeutiges Werk, das vielmehr als Provokation der kulturell und politisch starren Verhältnisse des noch jungen Deutschen Reiches verstanden werden muß, läßt die umgedeutete Messiasanspielung *Zarathustra* seine Weisheiten und Lehren „jenseits von Gut und Böse“, vielfach in ironischer Brechung der neutestamentlichen Sprache, verkünden. Spätestens seit dem 1. Weltkrieg erfreut sich das Werk bei jungen Erwachsenen, ähnlich wie Walter Flex' *Der Wanderer zwischen den Welten* besonderer Beliebtheit.

Nach einem Streit mit Anka im Januar 1920 fährt Goebbels wieder nach Hause. Sein Bruder ist gerade aus der Kriegsgefangenschaft zurückgekehrt und beeindruckt ihn nachhaltig mit seinen Berichten. Hinzu kommen ganz konkrete materielle Probleme. Goebbels versucht, seine schwachen Finanzen mit Nachhilfestunden aufzubessern. Er schickt eine Bewerbung um eine Anstellung als Erzieher nach Ostpreußen, eine weitere nach Holland. In seinem Tagebuch hält er seine Begeisterung für die „Rote Revolution“ im Ruhrgebiet fest.²³⁰ Deutlich vom revolutionären Zeitgeist inspiriert entsteht im März 1920 sein Drama *Die Saat*.

Eifrige Lektüre. Tolstoi, Dostojewski, Revolution in mir, Richard kommt von Freiburg. Rußland. In einigen Tagen „die Saat“ konzipiert und hingehauen. Richard ist begeistert. Mein erster Wurf. Briefe von und nach Recklinghausen.[...] Die Ideen der „Saat“: Anka will nach Rheydt kommen. Kapp-Putsch. Rote Revolution im Ruhrgebiet. Sie lernt dort den Terror kennen. Ich bin aus der Ferne begeistert. Anka versteht mich nicht.²³¹

²²⁸ Reuth 1990, S.45.

²²⁹ Friedrich Nietzsche: Also sprach Zarathustra. München 1967, S.14f.

²³⁰ Reuth 1990, S.47.

²³¹ Tgb. IfZ, Bd.1, S. 17f. (Erinnerungsblätter, Osterferien 1920 in Rheydt)

In pathetisch überzogener Sprache klagt es die „angefaulte, morsche Welt“ an, deren materieller Ordnung ein jubelnder, heller Frühlingssturm gegenübergestellt wird.²³²

Die mystisch gefärbten Deutungen der Hauptfigur des „Arbeiters“ der sozialen Not sieht die Ursachen in einer Art diabolischen Macht des „Goldes“; das zu Herzlosigkeit unter den Menschen führt. Die naiv formulierte „Utopie“ lautet: Es müssen nur alle erkennen, daß sie liebende Menschen, Brüder seien und schon sind alle Konflikte aus der Welt geschafft. Lohnkürzungen bei den Fabrikarbeitern sind die Ausgangssituation zu Beginn des Dramas.

Der Arbeiter: Es ist zum Wahnsinnig werden, wie gleichgültig sie alle sind. O, das macht die jahrhundertelange Knechtschaft, deren Joch sich von dem Vater auf den Sohn und Enkel vererbt; sie meinen ja, das müßte so sein, wir müßten hungern, daß die anderen prassen können.

Der Sohn: Wie meinst du das Vater?

Der Arbeiter: Ich meine nur, daß heute ein neuer Schritt getan wurde, um uns ganz in das Joch der Knechtschaft zu drücken. O, sie werden sich verrechnen, die da oben. Ein Gespenst geht durch uns durch und weckt uns auf aus letztem Schlafe. Und wehe, wenn wir erwachen; und erwachen werden wir, so sicher, wie sie glauben, daß es niemals käme.

Der Sohn: Ich verstehe nicht wie du das meinst?

Der Arbeiter: Du brauchst es noch nicht zu verstehen. Aber der Tag kommt, an dem Du alles verstehen wirst. Was dachtest du heute morgen als du die Bekanntmachung lasest?

Der Sohn: Was sollte ich denken! Erst dachte ich das eine, das Essen wird wieder mal etwas kärglicher werden müssen, dann dachte ich, daß die Herren jetzt auch schwere Tage durchzumachen haben, und dann kam so ein kleiner Gifttropfen, für einen Augenblick nur, und da dachte ich es wäre alles nur Lüge und Trug, und man stieße uns nur weiter ins Elend.

Der Arbeiter: Du Kind in deinem Herzen. Hast du einmal etwas von dem Metall gehört, auf dem ein Fluch liegt.

Der Sohn: Du meinst das Gold?

Der Arbeiter: Ich meine das Gold und der Fluch, der darauf liegt, wird größer und immer größer, weil er mit Blut genährt wird. Und Blut ist eine kräftige Speise.

Der Sohn: Und dieses Blut?

Der Arbeiter: Das zapft man uns ab, uns Arbeitern, langsam, Tropfen für Tropfen, und unmerklich, o, diese Herren, sie sind so schlau da oben und sie wissen so schöne Worte zu sagen.

Der Sohn: Und meinst du denn, sie wüßten es, wie schlecht es uns geht?

Der Arbeiter: Sie wollen es nicht wissen! O, die und wissen. Wahrlich, man sollte glauben, daß sie alles Maß für diese Dinge verloren hätten, den verstehen, wie ein Mensch leben kann, das vermögen sie nur, wenn er so leben kann wie sie. Auch einen Schritt weiter ist für sie schon unverständlich. Aber sie sollten´s wissen, sie sollten´s fühlen, ihr Herz sollte´s ihnen sagen, wenn sie unsere Kinder an ihren Türen um Brot betteln sehen, diese armen Kinder, denen die Schwindsucht aus den Augen sieht, mit ihren alten, verhärmten Gesichtern, sie sollten´s sehen, wenn sie die Alten in den Fabriken sehen mit den tief liegenden Augen und den schmalen, zusammengepreßten Lippen. O, die könnten sehen, wenn sie wollten, aber sie wollen nicht.

Der Sohn: Und warum wollen sie nicht?

Der Arbeiter: Ja, warum wollen sie nicht? Es machte ihnen nichts aus, wenn sie uns soviel gäben, daß wir leben könnten, sie könnten gerade so weiter prassen, wie bisher. Aber sie fürchten den Menschen in uns, jenen Menschen, der da erwacht und sagt, ich bin Fleisch von deinem Fleisch und in mir pocht das Herz so warm wie in dir, wer gibt dir das Recht über mir zu sein?

Der Sohn: Vater, in dir ist er erwacht.

Der Vater: Ja, in mir ist er aufgestanden, der Mensch, den ich von Jugend auf nicht gekannt hatte.

Der Sohn: Und wird nie wieder einschlafen in dir.

Der Vater: Nie wieder, bis ich mit ihm sterbe.

Der Sohn: Vater, ich wünschte die kännstest ihn nicht.

Der Vater: O, es ist so herrlich den Menschen in sich zu kennen, die Auferstehung vom Tiere zu fühlen und sich selbst zu fühlen, zu denken und abzutasten.²³³

²³² Die Saat. Ein Geschehen in drei Akten von P. Joseph Goebbels. (März 1920, handschriftlich) (BA Koblenz NL 118/117).

²³³ Die Saat. Ein Geschehen in drei Akten von P. Joseph Goebbels. (März 1920, handschriftlich) (BA Koblenz NL 118/117). (Erster Akt)

Damit läuft alles auf den Widerspruch von „Blut“ und „Gold“ hinaus analog zu dem Widerspruch von „Arbeit“ und „Kapital“. Die formale Konstruktion dieses Frage und Antwort Spiels deutet schon auf die dialogische Rahmenstruktur des *Wanderers* hin.

Das Drama Die Saat

Goebbels schreibt dieses Stück in drei Akten im März 1920, als er die Osterferien zu Hause in Rheydt verbringt. Die Kopie des Manuskriptes befindet sich im Bundesarchiv in Koblenz.²³⁴ In seinem Tagebuch notiert Goebbels zur selben Zeit:

Eifrige Lektüre. Tolstoi, Dostojewskij, Revolution in mir. [...] In einigen Tagen „Die Saat“ konzipiert und hingehauen. Richard ist begeistert. [...] Die Ideen der „Saat“: Anka will nach Rheydt kommen. Kapp-Putsch. Rote Revolution im Ruhrgebiet. Sie lernt dort den Terror kennen. Ich bin aus der Ferne begeistert.²³⁵

Inhalt und Verlauf

Der 1. Akt schildert einen Feierabend im Arbeitermilieu. Die auftretenden Figuren sind der Arbeiter, die Frau und der Sohn. Das Bühnenbild soll eine ärmliche Behausung zeigen. Der fünfzehnjährige Sohn kommt von der Arbeit nach Hause, sein Vater spricht noch mit zwei seiner Vorarbeiter. Der Sohn berichtet, daß in seinem Betrieb auch nach den neuerlichen Lohnkürzungen - mit Ausnahme einiger vorlauter Schreihälse - keine revolutionären Bewegungen zu erkennen seien. Niedergeschlagen verrichten alle weiterhin ihre Arbeit. Der Vater ist bestürzt. Er macht die jahrhundertelange Knechtschaft, unter deren Joch sie litten, verantwortlich. Noch versteht der Sohn die Zusammenhänge nicht. Der Vater erklärt ihm, daß allein das Gold, dieses Metall, auf dem ein Fluch liege, schuld an allem Übel sei. Dieser Fluch werde, vom Blut der Arbeiter als einer kräftigen Speise genährt, immer größer. „Die da oben“ wüßten wohl, wie schlecht es den Arbeitern gehe, denn die Kinder der Armen, denen die Schwindsucht aus den Augen sehe, bettelten an ihren Türen um Brot. Der Vater entwickelt seine Visionen von einer gerechten Gesellschaft, in der die Liebe unter den Menschen das Fundament eines friedlichen Miteinander bilden soll. Der Sohn sieht in seinem Vater den neuen Menschen erwacht, der eine „neue Erde“, die als „Gotteshaus“ aufgefaßt wird, in produktiver Tätigkeit und Eignigkeit der Handarbeiter und Kopfarbeiter errichten will. In einer Art revolutionärem Frühlingsturm, für den er zumindest „Schrittmacher“ sein will, soll die verderbte Welt hinweggefegt werden. Immer wieder aber betont die Figur des Arbeiters, daß Gewalt zur Veränderung nur im äußersten Notfall als letztes Mittel angewendet werden darf. Denn trotz allem seien sie Menschen, die nur der Fluch des Goldes voneinander getrennt habe.

Der 2. Akt beginnt mit dem Monolog des Arbeiters. Der Streik hat inzwischen seine Wirkung gezeigt. Die Maschinen stehen still, und somit ruht für ihn auch die Welt wie am ersten Tag der Schöpfung. Doch er hält sie nicht für tot, sondern sieht sie ihre Krankheit ausschlafen. „Die da oben“ hätten nicht gedacht, daß es so weit kommen würde. Den Bitten der Arbeiter hätten sie nur gespottet. Und damit gab Verzweiflung und Hunger den letzten Anstoß. Die Frau des Arbeiters tritt hinzu. Für sie ist der Weltuntergang nahe, und ihr Mann kann sie nicht überzeugen, daß sie bald zu neuem Leben erwachen wird.

²³⁴ Die Saat. Ein Geschehen in drei Akten von P. Joseph Goebbels (März 1920, handschriftlich) BA Koblenz NL 118/117.

²³⁵ Tb IfZ, Bd.1, S.17.

Eine unheimliche Stille lastet aber auch auf dem Arbeiter. Der Sohn wünscht sich sogar seinen Arbeitsplatz zurück, denn er glaubt nicht mehr an ein erfolgreiches Ende der Aktion. Doch der Arbeiter ist überzeugt, daß nun in allen Arbeitern die Sehnsucht nach einer großen Gemeinschaft von Brüdern geweckt ist. Aber die Motive seiner Kollegen sind nicht ganz so edel wie die seinen. Ihnen geht es letztlich nur ums materielle Überleben. Obwohl die Lage inzwischen äußerst angespannt ist, sind die Versammlungen bisher ohne Zwischenfälle verlaufen. Plötzlich stürmt der 1. Arbeiter mit der Hiobsbotschaft herein, daß das Militär in die wehrlose Masse der Versammelten hineingeschossen habe. Als von Toten berichtet wird, wächst die Empörung unter den Streikenden ins Grenzenlose. Dennoch meint der „Arbeiter“, vorläufig müsse friedlich gehandelt werden. Zunächst will man erst abwarten, ob ihre Bedingungen, sofortiger Abzug des Militärs und die Bestrafung der Verantwortlichen der „Bluttat“, erfüllt werden.²³⁶ In einer Massenversammlung sollen die endgültigen Entscheidungen fallen. In diese Kampfbereitschaft stürmt der Sohn mit der Nachricht herein, daß das Militär in ihr Haus eindringe. Alle erwachsenen Männer werden aufgrund des Verdachts der Aufwiegelung von einem Leutnant verhaftet. Die Frau bricht weinend zusammen. Entsetzt muß der Sohn zusehen, wie man seinen Vater wie einen Verbrecher abführt.

Im 3. Akt spitzt sich die dramatische Handlung noch weiter zu. Allerdings sind die großen weltbewegenden Umstürze ausgeblieben. Das Schicksal des brüderlichen Arbeiters hat nicht die fanalhafte Auswirkung gezeigt, die er und vor allem sein enthusiastischer Sohn erwartet haben. In der Anklage des Sohnes wird der Vater zur Christusgestalt stilisiert, da auch er aus Liebe zu den Menschen sein Leben aufs Spiel setzt. Von schlimmen Ahnungen geplagt, beschuldigt die Frau ihren Mann, bei all dem vergessen zu haben, was er seiner Familie schuldig sei. Da ihm die anderen Menschen wichtiger seien, werde er seine eigene Familie ins Verderben stürzen. Hirngespinnst nennt die einfältige Frau das soziale Engagement ihres Mannes. Sie hält sogar den Sohn, der aus dem Haus will, um etwas über seinen Vater in Erfahrung zu bringen, zurück, da sie nicht mit ihrer grauenvollen Angst allein sein will.

Nach der Festnahme der angeblichen Rädelsführer werden sämtliche Versammlungen verboten. Als der Sohn einem Kollegen seines Vaters von der Verhaftung berichtet, wird diesem klar, daß nur noch mit Waffengewalt auf das Versammlungsverbot und die Ausgangssperre reagiert werden könne. Die Arbeiter sollen gezwungen werden, am nächsten Tag zu den alten Bedingungen zur Arbeit zurückzukehren. Wer sich weigere, werde rigoros entlassen. Die Arbeiter sind überzeugt, alles getan zu haben, um eine Eskalation der Gewalt zu verhindern. Nun sehen alle die kommende Apokalypse vor sich. Der 1. Arbeiter stürmt davon, um seinen Brüdern zu Hilfe zu eilen. Der Sohn, genauso kampfbereit, wird von der Mutter zurückgehalten. Die beiden hören aus der Ferne die Schüsse des Aufstands.

Erschöpft taumelt der verwundete 2. Arbeiter herein und bringt die vorerst optimistische Nachricht, daß die Gefangenen befreit seien, man sich der Waffen bemächtigt habe und das Militär überall auf dem Rückzug sei. Als er erfährt, daß sein Vater in vorderster Reihe mitkämpft, ist der Sohn nicht mehr zurückzuhalten. Er ergreift eine Axt und eilt davon. Der Arbeiter berichtet nun noch die Einzelheiten. Die Truppen hätten die Fabriken besetzt. Maßlose Empörung herrsche unter der Arbeitermasse. Als die ersten vom Militär ohne Vorwarnung erschossen worden seien, hätten die Arbeiter begonnen, wie die Löwen zu kämpfen. Jetzt sähe es so aus, als gewännen sie die Übermacht. Nun steht die Frau alleine da. In ihrem Monolog fleht sie Gott um Hilfe an, obwohl der Glaube ihr im

²³⁶ Möglicherweise ist hier an die „Blutweihnacht“ Eberts von 1918 zu denken.

Kampf um das tägliche Brot selbst schon fremd geworden ist. Aber sie zweifelt an der Wirkung ihres Gebetes. Als ihr Mann auf einer Bahre hereingetragen wird, bricht sie ohnmächtig zusammen. Die Arbeiter beklagen den Sterbenden. Nur noch schwach atmend erkundigt sich der Schwerverletzte, wie ihre Sache stehe. Man kann ihn beruhigen, noch verlaufe alles zu ihrem Vorteil. Deshalb glaubt der Sterbende fest daran, daß dieser Tag Früchte tragen werde. Aber gleich darauf bringt der hereinstürzende Sohn die Nachricht von dem sich wandelnden Verhältnissen. Die Truppen hätten Verstärkung bekommen und ihre Geschosse wüteten furchtbar in den Reihen der Arbeiter. Dem sterbenden Helden des Stückes erscheint sein eigenes Schicksal unwichtig. Er ist überzeugt, daß andere an seine Stelle treten. Als das Schießen lauter wird, ahnen die Arbeiter das tiefe Elend, in das man sie jetzt stürzen wird. Noch einmal erhebt sich der sterbende Vater mühsam von der Bahre und verkündet in prophetischen Ton:

Um mich ist es nicht schade. Füllt die Lücke aus! Wir haben Leute genug! Arbeiterblut wird nie alle! Wir haben mit Fleiß gesät! Ob der heutige Tag auch schlecht Wetter brachte, der Wind steht gut, und es treibt zur Ernte hin! Sie wollen die Saat zerstören, und darum müßt ihr ihrer wachen. Es wird eine schwere Wendezeit geben! Mit Blut werdet ihr düngen! Doch nichts ist zu kostbar für den Menschen!²³⁷

Nach diesen Worten scheidet er unter den betroffenen Blicken der Trauernden dahin.

Analyse des Dramas

Der schwierig zu transkribierende Text der *Saat* ist in ein Schulheft geschrieben. Seine Intention konzentriert sich darauf, den „Neuen Menschen“ in einer Art Freiheitssturm aus der Taufe zu heben. Auf den ersten Blick präsentiert sich hier ein expressionistisches Arbeitertheater, dessen Entstehung ganz offensichtlich auf Goebbels' kommunistischen Freund Fliesges zurückgeht. Aus diesem Umstand leitet sich auch ein Großteil des sozialen Engagements ab. Die Themen Armut und soziale Ungerechtigkeit liegen nach dem 1. Weltkrieg auf der Hand. Das Stück schöpft aus pubertärem Revolutionspathos, verbunden mit den realen Nachkriegsereignissen, die Goebbels als Zeichen einer „gärenden“ Zeit empfindet. Das für ihn unerwartete Kriegsende verändert seine Lebenseinstellung völlig.²³⁸ Seine Sympathie für linke Ideologien beschränkt sich im wesentlichen darauf, daß er zu diesem Zeitpunkt die Arbeiterklasse als treibende Kraft für eine revolutionäre Veränderung sieht. Nicht die klassenlose Gesellschaft schwebt ihm vor, sondern, äußerst vage formuliert, die Besserung der Menschen. Dabei läßt dieses Drama, das erheblich mit christlichen Motiven vermischt ist, auch deutlich den Einfluß von expressionistischem Menschheitserlösungstheater erkennen.

Christliche Motive

Die Verbindung von Menschwerdung und dem Glauben an die heilende Kraft der Liebe weist den Protagonisten des Dramas als christusähnliche Figur aus:

Mensch sein heißt die Liebe nicht vergessen! Ich bin Mensch geworden, und meine Liebe geht an alles, was auf Erden lebt. Auch ihr werdet Menschen werden, eine große Gemeinschaft von Brüdern dieser Erde. O, wie schön wird diese Welt und dieses neue Geschlecht!²³⁹

²³⁷ Die Saat. BA Koblenz NL 118/117.

²³⁸ Vgl.: Reuth 1990, S.46ff.

²³⁹ Joseph Goebbels: Die Saat. Blatt 6.

Nahezu wörtlich wird aus der Bibel zitiert, wenn es darum geht, die Entschlossenheit der streikenden Arbeiter zu demonstrieren:

Wir wollen den Streik in Frieden ausfechten. Man kann uns nicht zwingen, ein Leben fortzusetzen, das eben dem Tode gleicht. Laßt die Waffen für jeden Fall mittragen. Wenn man uns angreift, wir werden uns zu wehren wissen. Das Blut komme über uns und unsere Kinder, die Ihr nur die Selbstsucht kennt und Millionen zum Letzten treibt.²⁴⁰

Aufgenommen werden die Worte, die das Volk bei der Verurteilung Jesu spricht, nachdem sich Pilatus die Hände in Unschuld gewaschen hat:

Da antwortete das ganze Volk und sprach: Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!²⁴¹

Während das Volk in der Bibel die Schuld am Blutvergießen von Jesus auf sich nimmt, soll in der *Saat* ein Art generelles Bekenntnis zum Blutvergießen für die gerechte Sache ausgesprochen werden. Der Einbau des christlichen Zitates will die messianische Dimension des Arbeiterkampfes zum Ausdruck bringen.

Auch aus der biblischen Schöpfungsgeschichte wird zitiert, wobei dieser „neue Mensch“ sich grundsätzlich als ein neu geschaffenes Wesen versteht:

Ich bin Fleisch von Deinem Fleisch. Und in mir pocht das Herz so warm wie in Dir. Wer gibt Dir das Recht über mir zu sein?²⁴²

Angespielt wird dabei an die Erschaffung Evas:

Und Gott der Herr baute ein Weib aus der Rippe, die er von dem Menschen nahm, und brachte sie zu ihm. Da sprach der Mensch: Das ist doch Bein von meinem Bein und Fleisch von meinem Fleisch; man wird sie Männin nennen, weil sie vom Manne genommen ist.²⁴³

Und noch an einer weiteren Textstelle in der *Saat* wird auf diese Bibelstelle rekurriert, wenn die Frau ihre Bitten an den vergessenen Gott richtet:

Du kannst sie mir wiedergeben. Beschütze Du sie, die Dich nicht kennen wollen und über Dein Dasein lachten. Es ist ja Fleisch von seinem Fleisch, wie sollte ich nicht für sie bitten.²⁴⁴

Die Figur des Vaters in der *Saat* klärt in diesem Zusammenhang über die Geheimnisse des Weltgeschehens und über die Ausbeutung von Arm durch Reich auf. Obwohl die Reichen abgeben und dennoch in gleicher Weise weiterprassen könnten, um die Armen vor dem Verhungern zu retten, tun sie das nicht. Denn sie fürchteten den Menschen, der im Arbeiter erwachen und sagen könnte:

Ich bin Fleisch von Deinem Fleisch. Und in mir pocht das Herz so warm wie in Dir. Wer gibt Dir das Recht über mir zu sein?²⁴⁵

Mit dem Rückzug auf den paradiesischen Zustand der Gleichheit soll den gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten zu Leibe gerückt werden. Im Mythos eines unschuldigen Naturzustandes findet diese Dramenfigur den Weg zur Erlösung. Doch dazu muß zunächst eine apokalyptische Zerstörung mit den herrschenden Zuständen aufräumen. Eine „herrliche

²⁴⁰ Joseph Goebbels: Die Saat . Blatt 10.

²⁴¹ Matthäus 27,25.

²⁴² Joseph Goebbels: Die Saat. Blatt 8.

²⁴³ Die Bibel. Altes Testament: 1. Mose, 2,22; ;2,23.

²⁴⁴ Joseph Goebbels: Die Saat. Blatt 9.

²⁴⁵ Joseph Goebbels: Die Saat. Blatt 11.

Flamme wird in die Wolken hineinschlagen“ und alles vernichten, was diese Erde Faules und Morsches aufweise. Anschließend soll eine „neue Erde“, die ein „Gotteshaus“ ist, aufgebaut werden. In den kommenden Werkstätten arbeiten und beten dann alle zusammen, und ihre Arbeit heißt „Pflichterfüllung“. Dieses mönchische „ora et labora“ läßt damit eher auf gottesstaatliche Vorstellungen, als auf weltliche oder gar sozialistische Gesellschaftszustände schließen. Das ist insoweit beachtenswert, da Goebbels in diese Texte immer wieder sozialrevolutionäre Terminologie mischt. Immerhin ist es ein Gott des Schwertes, der die Veränderung bewerkstelligen soll. Doch der Protagonist des Dramas will den radikalen Weg erst einschlagen und zu den Waffen greifen, wenn kein anderes Mittel mehr hilft. Er glaubt fest an die christliche Nächstenliebe, die man allerdings noch bewußt machen muß, wenn sie diesseitig Wirkung haben soll:

Denn wir alle sind Menschen, ob im rußigen Arbeitskleid oder in Samt und Seide. In uns allen schlägt ein [...], pochendes Menschenherz. Wir sind gekettet an dieses Leben mit tausend Banden, und können nicht loskommen von dem Tage und seinen Stunden. Sie aber versprechen uns einen Tag in einem anderen Leben, da sind wir Menschen wie sie, und es gibt keinen Unterschied mehr. Dort haben wir alles, was sie uns hier vorenthalten, aus eigenstem Egoismus. Daß wir nicht lernen wollen, ihre Schliche zu verstehen. O, sie würden uns zum wirklichen Tier degradieren, wenn sie es könnten.²⁴⁶

Denn die Besitzenden verachteten in dieser Welt die schmutzige Masse unter ihnen. Aber der Arbeiter mahnt, trotz allem die Liebe nicht zu vergessen. Alle seien sie Brüder. Das nehmen allerdings seine Kollegen nicht so ohne weiteres hin. Sie sind überzeugt, in den Augen der Reichen nur Tiere zu sein, die man einzig zum Arbeiten fressen lasse.

Expressionistische Motive

Die Fragestellung wie es der Nationalsozialismus in seinen ästhetischen Vorstellungen mit dem Expressionismus hielt ist sehr früh von Lukács aufgeworfen worden. Brisant wird sie durch eine erweiterte Gegenüberstellung von Marxismus und Faschismus. Die Versuche des Nationalsozialismus an erfolgreiche Inszenierungskonzepte der Kommunisten anzuknüpfen sind unschwer zu erkennen und weithin bekannt.

Die andere Erkenntnis, zu der man gelangt, betrifft jenes schon mehrfach erwähnte Nebeneinander von Revolution und Gegenrevolution. Marxismus und Faschismus - es versteht sich, daß ich die beide Begriffe im weitesten Sinne gebrauche - treten nicht nur ständig gegenüber, sondern berühren einander sogar. Auch darin äußert sich das Janusgesichtige der Zwanziger Jahre. Und es ist wiederum einfach nicht wahr, daß der Expressionismus, wie Georg Lukács verfügt hat, „notwendig zum Faschismus“ führe. Diese Behauptung wird leider meist bloß zur Hälfte zitiert; denn Lukács bestimmt im selben Aufsatz ebenso kategorisch, daß auch die Neue Sachlichkeit „offenkundig“ ins „faschistische Erbe“ habe eingehen müssen. Für den Doktrinär sind eben alle Kühe schwarz. Ich leugne natürlich keinesfalls, daß die Nazis, insbesondere Goebbels, am Anfang schwankten und gelegentlich sowohl den Expressionismus als auch die Neue Sachlichkeit für sich in Anspruch nahmen. Aber andererseits lud Goebbels ausgerechnet den militanten Piscator ein, ihm „ein NS-Propaganda-Theater“ aufzubauen. [...] Doch der Beweis läßt sich auch umgekehrt führen. Es ist ja wahrhaftig kein Geheimnis, daß im expressionistischen Anarchismus rechter und linker Extremismus durcheinanderbrodelten. Und wenn ferner gilt, daß die Neue Sachlichkeit, die das Aufbruchspathos des Expressionismus zynisch oder müde belächelte, im bloßen Zeigen des Bestehenden zu versacken drohte, dann konnte, ja mußte diese selbe Zeigen andere, durch die Unerträglichkeit des Gezeigten, notwendig zu neuerlichem Änderungswillen provozieren. In der Tat finden wir nach 1930 nicht nur die ausgefeilte Brechtsche Verfremdung, die die Zustände anprangert, sondern auch die grobe Lehre und eindeutige Perspektive des sozialistischen Realismus.²⁴⁷

²⁴⁶ Joseph Goebbels: Die Saat. Blatt 9.

²⁴⁷ Reinhold Grimm: Zwischen Expressionismus und Faschismus. In: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hrsg.): Die sogenannten Zwanziger Jahre. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970, S.42ff.

Als deutlichen Bezug vieler nationalsozialistischer und völkischer Dramen auf expressionistische Kernthemen erweist sich die Vision des „neuen Menschen“:

Angesichts der Zerstörungen des Krieges wuchs der Glaube an die Verwirklichung aller Utopien ethischer und metaphysischer Art. [...] Im Kunstwerk analysieren die Dichter mit ästhetischen Mitteln die Menschheitskrise und zeigen die Gemeinschaftsidee als Möglichkeit zur Aufhebung der Isolation des Ich vom Du auf. Der expressionistische Künstler möchte bewirken, daß die von den Menschen gestörte harmonische Weltordnung mit der Wandlung des Einzelnen zum „neuen Menschen“ um mit einer alle Grenzen aufhebende Menschheitsverbrüderung wiederhergestellt und eine neue, spezifisch menschliche Wirklichkeit konstituiert wird.²⁴⁸

Der Sohn will diesen „neuen Menschen“ gar schon in seinem Vater erkennen, der nun nie wieder einschlafen wird, denn dieser wurde erst jüngst geweckt:

Ein Gespenst geht durch uns durch und weckt uns aus letztem Schlafe. Und wehe, wenn wir erwachen, und erwachen werden wir so sicher wie sie glauben, daß es niemals käme.²⁴⁹

Mit diesem Erweckungserlebnis verbinden sich in expressionistischer Tradition zugleich Kritik an der Gegenwartskultur und Erneuerungshoffnungen, die mit einem vitalistischen Grundzug versehen werden. Auch diese stehen im Gefolge Nietzsches vor allem von „Also sprach Zarathustra“.²⁵⁰ Die expressionistischen Dramen, die sich in der Nachfolge Strindbergs verstehen, fordern den neuen Menschen, dessen Passionsweg sie in den zu ihm hinführenden Wandlungs- und Erlösungs Dramen zeigen. Dabei gilt die Verwandlung als existentielle Möglichkeit des Menschen, sich aus seiner Situation zu erlösen. Diese Form der Befreiung beschreibt Goebbels in der *Saat* als Erwachen des Menschen.

Der Mensch schläft ja nur in ihnen, der heimliche, schöne Mensch, er ist ja nur scheinot. Wir wollen ihn zum Leben erwecken. [...] O, sie erfahren es doch. Wußten es doch von Anbeginn der Welt, daß wir alle, alle Menschen sind, daß man uns das nicht nehmen kann und nicht nehmen darf. Und wenn sie es nicht mehr wissen, wir wollen es ihnen sagen. Wir wollen ihnen zurufen Tag für Tag und Stunde um Stunde, daß sie mehr sind als das. Der Mensch schläft ja nur in ihnen, der heimliche, schöne Mensch, er ist ja nur scheinot. Wir wollen ihn zum Leben erwecken.²⁵¹

Die *Saat* veranschaulicht, welche Muster des literarischen Expressionismus für eine nationalsozialistische Literatur ausgebeutet werden.

Die zwiespältige Einstellung Goebbels' zu Expressionismus und den literarischen Bewegungen zeigen die publizistischen Versuche des noch relativ unpolitischen Germanisten. Im Rahmen mehrerer populärwissenschaftlichen Aufsätze²⁵² in der „Westdeutschen Landeszeitung“ Anfang 1922 schreibt Goebbels im allgemeinen abfällig über die gängigen künstlerischen „Ismen“ und äußert sich ausnehmend eigenwillig zu Stilfragen, die er dem künstlerischen Zeitgeist unterstellt. Damit entwickelt er schon früh eine wenn auch sehr oberflächliche aber dennoch stark geistesgeschichtlich orientierte Kunstauffassung, die sich an funktionalen Begriffen orientiert. Im Zentrum der Ausführungen steht die Sehnsucht nach dem dichterischen Genie, das dem deutschen Volk den verlorenen Glauben zurückgeben soll.

Man redet heute allenthalben von einer Krisis im Expressionismus, so wie man früher etwa von einer Krisis im politischen oder wirtschaftlichen Leben sprach. Ja, schon blähen die sattsam be-

²⁴⁸ Annalisa Viviani: Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche. München 1970, S.14.

²⁴⁹ Joseph Goebbels: Die Saat. Blatt 3.

²⁵⁰ Noch deutlicher sind die Anlehnungen an „Zarathustra“ in Goebbels' Roman *Michael* zu erkennen.

²⁵¹ Joseph Goebbels. Die Saat. Blatt 3f.

²⁵² Hauptsächlich über den angeblichen Zeitgeist, Literatur und Philosophie sowie die von ihm zum Teil nur behaupteten Stildebatten.

kannten Literaturspürhunde ihre Nüstern, vielleicht wittert man die neue Richtung, einen Monat früher als die anderen, und das kann unter Umständen berühmt machen. Lernen wir doch endlich einmal einsehen, welche Charakterlosigkeit in dem Gebaren dieser Leute liegt, die heute in Literatur machen. Sie wechseln ihre künstlerischen Überzeugungen wie andere Leute im Frühjahr oder Herbst ihre Garderobe wechseln. Der Expressionismus ist tot, es lebe der neue Ismus! Nur eines vergessen sie in ihrem unsauberem Handwerk: daß es eine deutsche Kunst gibt, und daß auch darin unvergängliche Werte liegen. Warum setzen wir dem undeutschen Gebaren dieser gewissenlosen Gesellen nicht einmal unsere wackere heimatliche Grobheit entgegen? Warum lassen wir es uns jahrelang gefallen, daß unsere tapferen deutschen Meister in der Einsamkeit ein kümmerliches Dasein fristen müssen, während internationale Macher, die überall anderswo - nur nicht in Deutschland ihre Heimat haben, auf den Thron erhoben werden? Lassen wir es uns doch nicht aufreden, daß die deutsche Seele tot sei. Sie ist nur krank, gewiß, schwerkrank, denn man hat sie mißhandelt, geknechtet und getreten. Der Arzt soll kommen und ihr die Medizin verschreiben; und sie heißt: Ehrt eure deutschen Meister!²⁵³

Hier läßt sich erkennen, daß es weniger die Zielsetzungen des Expressionismus sind, die der nationalsozialistischen Chefideologie Goebbels favorisiert, sondern regressive Wunschbilder einer unhistorisch verstandenen nationalistischen Klassik, die sich mehr für „wackere heimatliche Grobheiten“ ausspricht, als das sie sich tatsächlich mit modernen literarischen Programmen auseinandersetzt. Nichtsdestotrotz ist auf eine personelle wie literarische Verbindungen von Expressionismus und nationalsozialistischer Dichtung zu verweisen.

Vitalistisch-völkisch wird die abstrakte Utopie in der *Saat* zum Ausdruck gebracht.

Mußte denn das grausige Blutbad angerichtet werden, eines blinden Traumes wegen. [...] Wenn wir unser Blut säen, künftige Geschlechter werden dann in Frieden ernten.²⁵⁴

Dabei ist das Weinen der Frauen um ihre toten Männer, die für die große Sache ihr Leben lassen, notwendig, wenn um das Höchste gekämpft wird, auch wenn den Betroffenen der Sinn des Aufstands zweifelhaft vorkommt. Ganz im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie ist der Sohn in der *Saat* bereit, das große, letzte Opfer zu bringen:

Jeder Schuß bringt uns dem Tag der Vollendung um einen Schritt näher. Dieser Tag ist furchtbar und groß zugleich. [...] Mutter, Blut und Tränen sind ein heiliges Wasser. Wir können, dürfen nicht weinen. Uns geziemt es, für die Sache unser Herzblut zu opfern. Deine Tränen machen das Opfer voll.²⁵⁵

Das appellative Pathos der Dramenfiguren, die die Notwendigkeit einer reinigenden Apokalypse erkennen, zeigt die Nähe des Stückes zum Expressionismus, dessen Sprachstil Goebbels hier gleichfalls übernimmt. Wenn der Optimismus der Dramenfiguren versagt, muß zumindest Entschlossenheit aus ihnen sprechen.

Das Tier steht auf gegen den Menschen und zeigt seine wilden Raubzähne. Ein schwerer Abend steht vor uns. Der Himmel wird blutrot werden von dem Blut der Erschlagenen, das an ihm emporschreit. Mag' s zu Ende gehen oder in den neuen Tag hinein. Wir haben alles gewagt. Da kann man alles verlieren.²⁵⁶

Das Feindbild wird hier nicht mit der Macht der Unterdrückenden in Verbindung gebracht, sondern als ein Tier beschrieben, das sich gegen die Befreiung der Menschen stellt. Hier entlarvt sich ganz deutlich das Befreiungspathos als Pseudosozialismus, der in

²⁵³ Joseph Goebbels: Vom Sinn unserer Zeit. In: Westdeutsche Landeszeitung vom 6.2.1922.

²⁵⁴ Joseph Goebbels. Die Saat. Blatt 5.

²⁵⁵ Joseph Goebbels: Die Saat. Blatt 5.

²⁵⁶ Joseph Goebbels: Die Saat. Blatt 5.

seiner ästhetischen Metaphorik die wahren Verhältnisse mehr verdeckt als wirklich zur Sprache bringt.

Das Drama Die Saat auf der Bühne

Wie Goebbels seine frühen dramatischen Arbeiten Bühnentauglich zu machen versucht, um sie nun propagandistisch für den Nationalsozialismus einzusetzen, zeigen im Falle der *Saat* eine Reihe von Tagebucheintragungen aus dem Jahre 1929.²⁵⁷ Entsprechend der Überarbeitung des *Wanderers* für die Aufführung der NS-Versuchsbühne verändert er 1928/29 auch dieses Drama. Der Text für die Aufführungen ist nicht überliefert. In seinem Tagebuch hält er den Entstehungs- bzw. Umarbeitungsprozeß fest:

Ich schreibe für die n.s. Bühne einen Einakter. „Die Saat“ in einem Akt konzentrierte Handlung. In 14 Tagen muß ich fertig sein. Also an die Arbeit.²⁵⁸

Mehrfach berichtet er im weiteren von seinem fleißigen Arbeiten an dem Text. Am 9.2.1929 tauft er die *Saat* in *Blutsaat* um und notiert am Tag darauf:

Schreckensbotschaft: in Schleswig-Holstein 2 S.A. Leute von Kommunisten erstochen. Tot! Die ersten Sturmzeichen! Blutsaat, aus dem das neue Reich aufstehen wird.²⁵⁹

Nun hält Goebbels sein Stück für brandaktuell. Allerdings ist er nach dem Besuch der Generalprobe am selben Tag nicht recht zufrieden:

Manches war noch sehr mager, und manche Pointe wurde so verkitscht, daß es mir ins Herz schnitt. Aber ich denke, es wird schon so halbwegs gehen. Man möchte jede Rolle selbst spielen. Die „Blutsaat“ kann eigentlich nur von Nationalsozialisten agiert werden.²⁶⁰

Goebbels' pragmatische Einstellung, die aus dieser Eintragung spricht, markiert auch seinen Abschied von rein ästhetischen Kunstvorstellungen. Die Aufbereitung des Jugendstückes zum typischen Parteilehrstück nach seiner Fassung soll nun sogar die ideologische Unbedenklichkeit der Darsteller erfordern. Mit dieser geforderten Totalidentifikation von Inhalt und Ausdruck formulieren sich die ersten Ansätze wirksamer Werbung für die Partei, die wenig später ganz offiziell unter dem verräterischen Begriff „Propaganda“ firmiert.

Als Goebbels der Premiere seines Dramas beiwohnt, verspürt er selbst vor der Aufführung Lampenfieber. Danach ist er trotz des sichtbaren Erfolges, offensichtlich wird nur vor Parteifreunden gespielt, etwas enttäuscht von der Aufführung.

Zum Teil sehr unzureichend gespielt. Vor allem die Hauptperson, der Sohn. Ein Schwächling sollte einen Helden geben. Das geht nun einmal nicht. Aber trotzdem ein Bombenerfolg. Die Menschen rasen. Vor allem: am Tag vorher ist in der Heide der dritte Kamerad seinen Verletzungen erlegen. Nun wirkt alles so zeitgemäß.²⁶¹

Da in der *Saat* von 1920 bereits die Figur des Sohnes auftritt, handelt es sich hier aller Wahrscheinlichkeit nach in weiten Strecken um eine Aktualisierung des Urtextes. Immerhin wird der Sohn für diese Bearbeitung zur entscheidenden Figur. In der vorange-

²⁵⁷ Tgb. IfZ, Bd.2, S.328ff.

²⁵⁸ Tgb. IfZ, Bd.2, S.328.

²⁵⁹ Tgb. IfZ, Bd.2., (9.3.1929).

²⁶⁰ Tgb. IfZ, Bd.2, (10.3.1929).

²⁶¹ Tgb. IfZ, Bd.2, (10.3.1929).

gangenen Fassung kommt der Rolle des Vaters die größere Bedeutung zu. Damit wird der in die Zukunft weisende Optimismus stärker betont.

Da Goebbels am Text des *Wanderers* nur wenig für die Bühne verändert, dürfte auch die zweite Fassung der *Saat* nur geringfügig von der ersten abweichen.

Die entlarvende Emotionslosigkeit, mit der Goebbels hier die praktische Wirksamkeit des Todes des Parteigenossen für die Realistik seines Stückes konstatiert, der noch in Pseudoanteilnahme „Kamerad“ tituliert wird, zeigt die „nüchterne“ Be reitwilligkeit, mit der das Opfer für die „große Sache“ gefordert wird. Entscheidend ist für ihn, daß die Auffü h rung „trotzdem ein Bombenerfolg“ war. Des öfteren schlachtet Goeb b els die „Blutzeu gen“ der „Bewegung“ propagandistisch aus.²⁶² Im vorliegendem Falle kommen sie ihm also zugute, indem sie, wie er meint, die Wirksamkeit seines Stückes verbessern helfen.

Mit der Kritik der Presse ist der Autor mehr als unzufrieden, obwohl er, wie er schreibt, auch nichts anderes erwartet hat:

Die Kritik an der „Blutsaat“ in der bürgerlichen Presse geht ganz am Problem vorbei. (...) „Te n denz“ schreiben die Philister. Aber nur wenn ein Deutscher für das Deutschtum tendenziös ist, niemals, wenn ein Jude dagegen dasselbe ist. Die lernen' s nie!²⁶³

Danach sehen also nicht nur NS-Anhänger die *Saat*, obgleich die Aufführung an der NS-Volksbühne stattfindet. Im Sommer 1929 wird der Text, wie auch der Text des *Wande rers*, von Goebbels noch einmal umgearbeitet und anschließend für neue Aufführungen im Oktober des Jahres zur Verfügung gestellt. Zur selben Zeit kann Goebbels im Rahmen eines Leseabends als Dichter reüssieren:

Abends Schwechtensaal. Kunstabend. Ein sehr gelungenes Experiment. Alles wirklich jeder Kritik standhaltend. Matschuk las glänzend aus „Michael“ und „Blutsaat“: Da sah man erst, was daraus zu machen ist.²⁶⁴

Sogar der private Kreis der NS-Oberen kommt in den Genuß Goebbelsscher Dichtung:

Abends waren wir bei Görings. Ich habe die „Blutsaat“ vorgelesen.²⁶⁵

Offenbar wird das Drama im Hause Görings mit Wohlwollen aufgenommen, was die Vermutung nahe legt, daß es in der Intention den Erwartungen im nationalsozialistischen Freundeskreis entspricht.

Freund Fliesges, er ist derjenige, der in Goebbels' Bildungsjahren wohl den größten Ei nfluß auf den jungen Studenten ausübt, ist von diesem „Revolutionsdrama“ vollauf beg ei stert. Kriegsheimkehrer Fliesges zeichnet sich durch eine Mischung aus pazifistischen, anarchistischen und vor allem marxistischen Neigungen aus. Sein verbissenes, weitge hend autodidaktisches Studium (über dessen Qualität nur spekuliert werden kann) der Werke von Marx und Engels, Walther Rathenau, Lenin und Dostojewskij hat ent scheidenden Einfluß auf Goebbels.

Der große russische Dichter versah dann wohl eine richtungsweisende Patenschaft bei den religiö sen Zweifeln und Aufbrüchen im Innern des jungen Goebbels. In verschiedener Form setzte er sich

²⁶² Ähnlich verfährt er mit Schlageter oder Horst Wessel. Bei letzterem wird ein Begräbnis mit publikums wirksamen Massendemonstrationen, mit Aufmärschen und Reden inszeniert, das nicht zuletzt durch die Gegendemonstration der K.P.D. für großes Aufsehen sorgt.

²⁶³ Tgb. IfZ, Bd.2, (13.3.1929).

²⁶⁴ Tgb. IfZ, Bd.2, (25.10.1929).

²⁶⁵ Tgb. IfZ, Bd.2, (13.3.1929).

jedenfalls in diesem und den folgenden Jahren mit Dostojewskij und seinem Christusbegriff auseinander.²⁶⁶

Die aus gutbürgerlichem Hause stammende Anka dagegen reagiert entsetzt auf diesen neuen dramatischen Entwurf ihres Geliebten. Goebbels' literarisches Engagement für sozialistische Ideen wird zum Auslöser erneuter Krisen ihrer Beziehung, denen eine Trennung folgt. Während Anka ihr Studium in Freiburg fortsetzt, geht Goebbels mit neuem Optimismus versehen nach Heidelberg. Beinahe täglich schreibt er an Anka und berichtet wichtig-tuerisch von seiner Studienlektüre. Laut den Briefen beschäftigt er sich mit den Arbeiten Gundolfs über Goethe und Shakespeare und den „Deutschen Geist“, ebenso wie mit Tolstoj's *Anna Karenina*, Wölfflins *Kunst Albrecht Dürers* und mit Goethes *Wilhelm Meister*. Hier und da schreibe er auch einen Vers, vermeldet er.²⁶⁷ Zu Pfingsten kündigt Anka den endgültigen Abbruch der Beziehung an, da sie inzwischen in Freiburg zwei neue Verehrer gefunden hat. Goebbels versucht die Flucht nach vorne und bietet ihr die Verlobung an. Anka zieht sich daraufhin ganz von ihm zurück. Im Herbst ist er vollkommen am Boden zerstört, so daß er im Oktober als „tragischer“ Verlierer sein Testament aufsetzt. Darin wird sein Freund Fliesges zum literarischen Nachlaßverwalter ernannt. Goebbels erleidet einen Nervenzusammenbruch, von dem er sich erst einmal zuhause erholt. Moralisch und finanziell gestärkt will er anschließend wieder seine Studien aufnehmen. Dennoch bleibt er misanthropisch gestimmt und spricht von der „Canaille Mensch“:

Im Winter 1920 war Goebbels jedoch weder Gauleiter von Berlin noch Reichspropagandaminister, sondern ein armseliger Heidelberger Student, der unter dem Eindruck des ihm Widerfahrenen im Menschen die „Canaille“ schlechthin zu erblicken wähnte. Goebbels versuchte seiner Verzweiflung Herr zu werden, indem er sich, wie er später festhielt, „dem Suff“ hingab oder sich hinter Bücher verkroch. Seine persönliche Verfassung bestätigte auf allgemeiner Ebene die Lektüre von Spenglers „Untergang des Abendlandes“.²⁶⁸

In Spenglers *Untergang des Abendlandes* begeistert er sich an dessen „ewigen Dasein-gesetzen“ vom Werden und Vergehen und stimmt in die Klage über das seelenlose und materialistische Zeitalter der Industrialisierung ein. Die geschmähte „Zivilisation“ gilt bei Spengler als Ende aller Kulturen. Nach dieser Lektüre, notiert er, glaube er an nichts mehr und fühle nur noch Pessimismus und Verzweiflung.²⁶⁹

Spengler verstand sich als Prophet kurz vor dem Ende des Abendlandes. Nach diesem Untergang erwartete er im Gegensatz zu den bisherigen apokalyptischen nicht den immerwährenden Zustand der Vollkommenheit, sondern den Aufstieg einer neuen Kultur in der Reihe der vielen. Die Breitenwirkung seiner Schrift und ihre Einfluß auf viele Intellektuelle ist nach Klaus Vondung nicht zu unterschätzen:

Der Untergang des Abendlandes erschütterte den apokalyptischen Optimismus der Deutschen nicht weniger als der verlorene Krieg. Die „apokalyptische Stimmungen“ in den zwanziger Jahren, von denen Klaus Mann sprach, waren nicht zuletzt - vor allem unter den Gebildeten - durch Spengler beeinflusst. Die pessimistische, auf den Untergang fixierte Zukunftsvision gewann die Oberhand, auch als Bedeutung des Begriffs „Apokalypse“: Spengler ließ nur eine Möglichkeit offen, dem Kommenden gegenüber eine positive Haltung einzunehmen: das Notwendige selbst zu wollen und so vom „Fatum“ nicht gezogen, sondern geführt zu werden.²⁷⁰

²⁶⁶ Heiber 1965, S.29.

²⁶⁷ Joseph Goebbels an Anka Stalherm am 15.5./13.6./18.6./4.7.1920, BA Koblenz, NL 118/110.

²⁶⁸ Reuth 1990, S.51.

²⁶⁹ Tgb. IfZ, Bd.1, Erinnerungsblätter, S.21.

²⁷⁰ Klaus Vondung: *Die Apokalypse in Deutschland*. München 1988, S.149.

Diese Möglichkeiten konnten auch als Perspektive für einen apokalyptischen Aktivismus verstanden werden wie ihn dann Goebbels im *Wanderer* literarisch ausbreitet. Zugleich scheinen hier die Quellen für eine Art nationalen „Sozialismus“ zu liegen, zumindest sieht Frank-Lothar Kroll bei Spengler diese Tendenz:

Die Quintessenz der Spenglerschen Ausführungen lag in der vermeintlich erwiesenen Identität von preußischem Stil und sozialistischer Haltung, gemäß der Überzeugung, daß „Friedrich Wilhelm I. und nicht Marx ... der erste bewußte Sozialist“ gewesen sei. In doppelter Frontstellung gegen die Staats- und Gesellschaftskonzeption des westlichen Liberalismus und des marxistischen Sozialismus bemühte sich Spengler darum, „den deutschen Sozialismus von Marx zu befreien“; und der Devise vom proletarischen Klassenkampf das Bild einer durch gemeinsamen Dienst am Staat geeinten, den Kapitalismus überwindenden Schicksalsgemeinschaft entgegenzusetzen: „eine Einheit, in der jeder nach seinem sozialistischen Range, seinem Talent zur freiwilligen Disziplin aus innerer Überlegenheit, seinem organisatorischen Können, seiner Arbeitskraft, Gewissenhaftigkeit und Energie, seinem intelligenten Gemeingefühl den ihm zukommenden Platz erhält“ und „unter sorgfältiger Schonung des Eigentums- und Erbrechtes die gesamte Produktivität ... der Gesetzgebung“ unterstellt.²⁷¹

Goebbels besucht das Kolleg „Die Begründung der romantischen Schule“ bei Friedrich Gundolf und fragt um ein Dissertationsthema nach. Gundolf lehnt ab, da er einen Ruf nach Berlin angenommen hat.²⁷² Er verweist den Studenten an Geheimrat Professor Dr. Freiherr von Waldenberg, ein Schüler von Scherer. Von diesem bekommt Goebbels sein Dissertationsthema über Wilhelm von Schütz gestellt. Er schreibt im Sommer 1921 innerhalb von vier Monaten seine Dissertation. Goebbels' Bild von der Romantik stellt sich ganz von der zeittypischen Geringschätzung der Aufklärung geprägt dar. Schon die Einleitung deutete den eigenartigen Charakter der Arbeit an:

Es gibt wohl kaum ein Zeitalter in der Geschichte des deutschen Geistes, das eine solche Ähnlichkeit hatte mit den wissenschaftlichen und künstlerischen Strömungen, die das Decenium, das wir heute durchleben, ausfüllen, wie gerade das Zeitalter der Romantik. Es ist nicht meine Aufgabe, die Ursachen zu untersuchen, die so gleichbedeutende Folgen in den beiden Zeitaltern ausgelöst haben. Aber dass diese Ähnlichkeit tatsächlich besteht, wird niemand leugnen wollen und können. Hier wie dort eine fast bis in Krankhafte gesteigerte Geistigkeit, eine fast bis zur Siedehitze hinauf gesteigerte Glut und Sehnsucht nach etwas Höherem und Besserem, als das, was wir leben und erstreben. Ein Ueberschwang der Gefühle, nicht immer frei von einer gewissen Sentimentalität, ein Durcheinanderwogen von neuen Gedanken und Ideen, die vielfach gegeneinander ankämpfen, und doch denselben Elementen entsprungen zu sein scheinen; aber nirgendwo zeigt sich eine Erfüllung, Ausgleich, Harmonie, Ruhe. In beiden Fällen ernste, schwere Zeiten im Völkerleben, man kann beinahe von europäischen Krisen sprechen. Jeder fühlt das Drückende in der Luft, atmet mühsam in dieser Atmosphäre, sie alle wollen schreien, ihr Leid und ihre Qual hinaus-schreien in die arme trostlose Welt, aber der Schrei bleibt in der Kehle stecken, er wird zu einem unverständlichen Lallen und Stammeln. Opposition gegen alles Hergebrachte und von den Vätern Uebernommene ist Ehrenpflicht eines jeden, der Künstler ist oder den Künstler verstehen will. Und wer versteht den Künstler? Zuletzt doch nur derjenige, der selbst Künstler ist. Auch die Ro-

²⁷¹ Frank-Lothar Kroll: Utopie als Ideologie. Geschichtsdenken und politisches Handeln im Dritten Reich. Paderborn 1998, S.287.

²⁷² Die fälschliche Behauptung Goebbels habe bei Gundolf promoviert ist seit längerem durch die Akten des Universitätsarchivs widerlegt worden. Hans-Dieter Müller bezweifelt plausibel, daß wie Bramsted berichtet, Goebbels vom Glanz dieses „Literaturpapstes“ angezogen, versuchte über diesen, Zutritt zu dem Kreis des Dichters Stefan George zu erlangen und daß Gundolf selbst Goebbels den Zutritt verwehrt habe: „Wie weit dies zutrifft, sei dahingestellt, - aller Wahrscheinlichkeit nach kannte Gundolf den jungen Goebbels überhaupt nicht – hier ist lediglich festzustellen, daß Goebbels seine Dissertation nicht etwa bei Gundolf anfertigte und vorlegte, sondern bei einem Hochschullehrer, der ebenfalls jüdischer Abstammung war, bei: Freiherr Max von Waldenber.“ Hans-Dieter Müller: Der junge Goebbels. Zur ideologischen Entwicklung eines politischen Propagandisten. Freiburg 1974, S.36.

mantik kannte ein l' art pour l' art. Eine Vermischung von Künstler und Kritiker ist gang und gäbe. Nur wer intuitiv das Wesen der Dichtung erfaßt, vermag uns ihre Idee näher zu bringen. Ja diese besondere Art von Künstler und Kritiker, - ich denke an Friedrich Schlegel als das Prototyp dieser Vermischung, - überragt bald den reinen Künstler an Bedeutung und Einfluß. Auf beiden Seiten ein Ueberhandnehmen von Talenten, aber nirgendwo ein starkes [8/9] Genie, das aus [dem] Chaos der Zeit auf neuen Wegen zu neuen Zielen führt. Und diese Talente schmarotzen von den reichen Schätzen vergangener Jahrhunderte, nicht am wenigsten derer, die sie am heftigsten bekämpfen. Hier wie dort macht sich eine seichte Aufklärung breit, die in plattem, geistlosem Atheismus ihr Endziel und ihren Zweck findet. Aber dagegen kämpft die junge Generation der Gottsucher, der Mystiker, der Romantiker an. [...] Alle diese Kleinen und Kleinsten schreien nach Führern, aber kein Großer will sich finden, der sie alle in seinen Arme nehme. Und im innersten Winkel seines Herzens denkt ein jeder, dass er der Grosse, der Berufene sei, und er merkt es nicht und will es nicht merken, wie er bis über die Ohren in dem beschränkten Zirkel der Zeit und des Parteigetriebes steckt.²⁷³

Es ist bei diesem Zitat nur schwer der Eindruck zu erwehren, daß es sich wohl mehr um eine Darstellung der eigenen Befindlichkeiten handelt, denn um „geistesgeschichtliche“ Zeitanalysen im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Arbeit.

Aufschlußreich ist die Parallele, die Goebbels hier zu seiner Zeit zieht. Der emotionale Tonfall wirkt inzwischen befremdlich. Schon die Formulierung „das Wesen der Dichtung“ stellt den wissenschaftlichen Standpunkt in Frage. Der Schritt zur Bildungselite und zu den „happy few“ ist nicht weit und läßt Goebbels' Phrase von wahrer Volksgemeinschaft äußerst fragwürdig werden.

Aber auch nach der bestandenen Promotion tritt keine Verbesserung der materiellen Situation ein. Er beabsichtigt, Schriftsteller oder Journalist zu werden. Gelegentlich träumt er mit Fliesges zusammen vom Auswandern nach Indien. Die Hoffnung auf eine feste Anstellung bleibt auch in den folgenden Jahren unerfüllt.

Im Frühjahr 1922 erscheinen von Goebbels in der „Westdeutschen Landeszeitung“ sechs Aufsätze, die sich populärwissenschaftlich und essayistisch mit politischen und ästhetischen Problemen auseinandersetzen.²⁷⁴ Dabei entwickelt er schon früh eine kennzeichnend reduzierte Kunstvorstellung, die sich aber auch sehr praxisorientiert und volksnah gibt:

Unser Publikum muß versuchen, eine neue Einstellung zur Kunst zu gewinnen. Wie schmerzt es heute den Kunstfreund, wenn er immer und immer wieder hören und lesen muß, daß die Kunst in der Not der Zeit dem Volke „vergnügte Stunden“ bringen solle, wieviel mehr muß ihn empören, wenn er beobachtet, wie die Mehrzahl unserer heutigen „Gebildeten“ in der Kunst fast nur noch ästhetischen und erotischen Kitzel sucht. Vieles Gute aber auch vieles Böse hat unsere heutige Kunstbetrachtung mit der Frühromantik gemeinsam. Zu dem Bösen gehört vor allem das genießerische Kunsterlebnis, das die Romantik bis zur Höchstkultur gepflegt hat. Ist denn die Kunst um des Genusses willen da? Denken wir an des ruhmlose künstlerische Ende der beiden Schlegels, und lernen wir da, wie genießerische Kunstbetrachtung zu Verschwammung und Verwässerung. Unsere Zeit ist doch wirklich nicht darum so schwer, daß sie uns zu Ästhetizisten und Snobisten erziehen soll. Warum gibt denn die Kunst dem modernen Menschen nur noch so wenig in den „grauen Stunden“ des Lebens? Weil er es vergessen hat, die Zeit, die er ihr weihet, gleich wie Feiertagsstunden zu verleben.

In diesen „Zeitgeistanalysen“ schimpft er vor allem gegen Materialismus und gegen die deutsche Saturiertheit. Die Texte stehen großteils unter dem Einfluß der Spenglerlektüre. Als Lösung der in seinen Artikeln aufgeworfenen Probleme empfiehlt er eine Besinnung

²⁷³ Joseph Goebbels: Wilhelm von Schütz. Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas in der romantischen Schule. Masch.geschr. Dissertation. Heidelberg 1922, S.8f.

²⁷⁴ Westdeutsche Landeszeitung vom 11.1./24.1./6.2./8.2./ 21.2./27.2. und 7.3.1922.

auf die deutsche Seele und schlägt vor, alles „Wesensfremde“ abzustößeln. Seinen Wunsch, bei dieser Zeitung eine Festanstellung zu bekommen, lehnt der leitende Redakteur ab. Für Goebbels kommen unerträgliche Tage des Müßigganges. Ende Oktober wird er kurzfristig aus seiner Lethargie herausgerissen. In der Rheydter Handels- und Gewerbeschule hält er einen Vortrag mit dem Titel „Ausschnitte aus der deutschen Literatur der Gegenwart“.²⁷⁵ Ansonsten ändert sich wenig für Goebbels, der gehofft hatte, nach bestandener Promotion erfolgreich ins Berufsleben einzusteigen. Zwischendurch gibt er immer noch Nachhilfestunden, um sein schmales Budget aufzubessern. Ab dem 2.1.1923 arbeitet er notgedrungen in Köln bei einer Filiale der Dresdner Bank. Er schreibt nach eigener Aussage „verzweifelte Gedichte“.²⁷⁶ Im Juli läßt er sich krank schreiben und macht im Spätsommer mit Else an der Nordseeinsel Baltrum - in ihrem „Eldorado“-Urlaub.

In diese Idylle bricht eine schlimme Nachricht für Goebbels herein. Sein Freund Richard verunglückt während der Arbeit in einem Bergwerk tödlich. Goebbels schreibt einen Aufsatz über den verstorbenen Freund, der am 22.12.1923 in der „Rheydter Zeitung“ erscheint und in dem er dessen Tod als symbolisches Opfer für die herbeigesehnte bessere Welt zelebriert.²⁷⁷ Goebbels beschließt, im Andenken an den Jugendfreund einen Roman zu schreiben. Michael, der Titelheld, wird zur Synthese aus Goebbels und Freund Fliesges. Der magere Handlungsstrang dient dabei im wesentlichen als Folie für die Thesen und Weltanschauungen des Verfassers. Durch die Form des Tagebuchromans umgeht Goebbels die Notwendigkeit, eine logische Stringenz durchzuhalten. Zustandsbeschreibungen und vitalistische Lebensweisheiten dominieren den Roman. Dabei müssen die Bibel, Goethes *Faust* und *Wilhelm Meister*, Nietzsches *Zarathustra* und Dostojewskij als Quellenmaterial herhalten.

Der Roman Michael. Ein deutsches Schicksal

Der Roman *Michael* ist das einzige literarische Werk Goebbels das publiziert wird. Im Jahre 1929 erscheint es im nationalsozialistischen Eher-Verlag in München.²⁷⁸ Es darf davon ausgegangen werden, daß das Werk aufgrund des wachsenden Bekanntheitsgrades seines Verfassers eine relativ große Zahl von Lesern erreicht.

Keinesfalls als Meisterwerk zu bezeichnen, steht der Text dennoch in einer bewußten literarischen Tradition. So sind beispielsweise Goethe und Nietzsche die anvisierten Vor-

²⁷⁵ Joseph Goebbels: Ausschnitte aus der deutschen Literatur der Gegenwart, (Vortrag gehalten am 30.10.1922), Bestand Genoud, Lausanne.

²⁷⁶ Else Janke an Joseph Goebbels am 11.2.1923, BA Koblenz, NL 118/110

²⁷⁷ Joseph Goebbels: Schöpferische Kräfte. Richard Fliesges, dem toten Freunde! Rheydter Zeitung vom 22.12.1923; BA Koblenz, NL 118/113

²⁷⁸ Vgl. Dietrich Strothmann: Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich. Bonn ²1963, S.362f: „Das Eher-Unternehmen, das von 1923 bis 1949 Bücher und Broschüren in einer Auflage von insgesamt 132 Millionen Stück herausgab, begann bereits 1921 mit der Buchproduktion und unterstand, nachdem die Zeitung des Redakteurs Franz Xaver Josef Eher, der ‚Münchner Beobachter und Sportblatt‘, unter Mitwirkung von Dietrich Eckart im Dezember 1920 in den Parteibesitz überging, dem späteren Reichsleiter Max Amann. [...] Der Anteil der schöngeistigen Literatur wurde vor allem [...] von den folgenden Autoren bestimmt: Anacker, Bauer, Baumann, Best, Beumelburg, Böhme, v. Bremen, Bürkle, Eckmann, Eggers, Gerstner, Höfler, Jelusich, Johst, Klähn, Kluge, Kremer, Krieger, Laar, Luserke, Menzel, Karl v. Möller, Mungenast, Otto Paust, Wilhelm Pleyer, Stoffregen, Tremel-Eggert, Trenker, Weller, Wittek, Wittstock, Zöberlein.“

bilder, deren Qualitäten bei weitem nicht erreicht werden. Die Romanhandlung ist einfach angelegt und dient im wesentlichen dazu, die schlagwortartig formulierten Erkenntnisse des Protagonisten zu umrahmen.

Inhalt und Verlauf

Der junge Held Michael ist ein heimgekehrter Weltkriegsteilnehmer, der in Tagebuchaufzeichnungen über sein Schicksal in der noch neuen Weimarer Republik reflektiert. Formal lehnt sich der Roman gezielt an Goethes *Die Leiden des jungen Werther* an. Der Tagebuchschreiber Michael ist Student der Geisteswissenschaften in Heidelberg und München, in zwei Städten, die für ihn eine ganz bestimmte Bildungstradition repräsentieren.²⁷⁹ In Heidelberg beginnt er seinen „Opfergang“: Zunächst für die romantische, betuliche Atmosphäre des träumerischen Heidelberg schwärmend, haßt der revoltierende Michael schließlich dieses „sanfte Heidelberg“. In München, wo auf der Straße Politik gemacht wird²⁸⁰, will er die Notwendigkeit der großen nationalen Revolution erkennen.

Man hat unser Volk ins Joch gezwängt. Das Herrenvolk der Welt muß Sklavendienste tun. [...] Dagegen muß das ganze Volk Front machen: von oben bis unten und von unten bis oben. [...] Aber das erreichen wir nicht durch Reden und Resolutionen. Da muß ein heiliger Gewittersturm hineinfegen. [...] Einige werden die Fahnen ergreifen, das Schwert des Hasses und der Liebe in der Faust und dann den Weg frei machen.²⁸¹

Vom Studium der reinen „Fachwissenschaften“ ist Michael enttäuscht. Er ist der Typus des tiefgründigen Wahrheitssuchers. Die Bekanntschaft mit einer Kommilitonin führt nicht zu der erwünschten Liebesbeziehung. Die Kluft zwischen der bürgerlichen Herta Holk und dem sich proletarisch-revolutionär gebärdenden Sinnsucher Michael bleibt unüberbrückbar. Zu Beginn der Geschichte befindet sich der Held in einem fruchtbaren Konkurrenzkampf mit einem russischen Studenten. Ein Traum des Helden gegen Ende des Romans stilisiert die Konfrontation zum Schlagabtausch zweier feindlicher Weltanschauungen hoch. Vergeblich ist der Versuch, die Freundschaft zu dem inzwischen konventionell denkenden und angepaßten Jugendfreund Richard aufrecht zu erhalten. Auch hier kommt es unweigerlich zum Bruch. Die Wende in Michaels Leben bringt der Besuch einer politischen Veranstaltung, in der ein Redner den glaubensbereiten Helden fasziniert und berauscht und ihm dadurch einen neuen Weg eröffnet. Obwohl nicht namentlich bezeichnet, ist der Redner des 1929 erscheinenden Romans mit Hitler identifiziert worden. Michael faßt darauf einen folgenreichen Entschluß. Er verläßt die Universität und wird Bergmann. Es gelingt ihm, das Vertrauen der anfangs mißtrauischen Kumpels zu gewinnen. Wenig später kommt er bei einem Bergwerksunglück ums Leben.

Forschungsbericht und Analyse

In der wissenschaftlichen Literatur findet dieser Roman wenig Beachtung. Dieter Saalmann untersucht das Werk in seinem Aufsatz *Faschismus und Ästhetik* und zeigt die enge Verbindung zwischen faschistischem Denken und dessen ästhetischen Theorien.²⁸² Er spricht dem Roman jegliche ästhetische Qualitäten ab; allein das faschistische Credo lasse sich gut erkennen. Nach faschistischer Überzeugung wird politisches Engagement als kreativer Akt verstanden. Der ideale faschistische Politiker entspricht dem Bildhauer, der den Massen, seinem Material, die Form verleiht. „Ästhetisierung der Politik“ (Benjamin) und „Ästhetische Fassade“ (Muschg) sind Formulierungen, die diesen Umstand be-

²⁷⁹ Goebbels studiert in dieser Zeit in diesen Städten.

²⁸⁰ Joseph Goebbels: Michael, S.87.

²⁸¹ Joseph Goebbels: Michael, S.91

²⁸² Dieter Saalmann: Fascism and Aesthetics. Joseph Goebbels' Novel Michael: A German Fate through the Pages of a diary (1929), in: Orbis Litterarum 41, 1986, S.213-228.

schreiben. Den Versuch der Schaffung eines neuen soziopolitischen Seins im Begriff des Gesamtkunstwerkes glaubt Saalman in Goebbels' Roman zu erkennen. Die Ästhetisierung, auf die Ideologie des „Dritten Reiches“ bezogen, muß als Dekadenprozess betrachtet werden und damit als Auflösung traditioneller ästhetischer Konzepte. Wird der Roman als literarisches Werk des Nationalsozialismus ernst genommen und eben nicht nur als literarische Kuriosität betrachtet, dient er der Charakterisierung nationalsozialistischer Literatur. In dem Versuch, politische Macht mit ästhetischen Symbolen zu legitimieren, sieht auch Anson G. Rabinach den entscheidenden Unterschied zu anderen autoritären Regimen des 20. Jahrhunderts.²⁸³

Nachdem die erste Fassung des Romans vom Ullstein-Verlag abgelehnt worden ist, erscheint er unter verändertem Titel 1929 im nationalsozialistischen Eher-Verlag. Im Titel wird nun das allgemein menschheitliche Schicksal zum dezidiert deutschen Schicksal. Ullstein bemerkt im Rückblick gegenüber dem Goebbelsbiographen Heinrich Fränkel, es sei Pech gewesen, daß der Ullstein-Verlag den *Michael*-Roman nicht akzeptiert habe. Goebbels' Energien hätten in die Literatur statt in die Politik fließen können. Allerdings ist es naiv, zu glauben, die mögliche Ironie dieses Bonmots ignorierend, der spätere Propagandaminister oder gar der Nationalsozialismus wäre durch die Anerkennung seiner verhinderten Künstler aufzuhalten gewesen.

Literarische Bezüge

Der Aufbau des Romans erinnert ganz bewußt an Goethes *Die Leiden des jungen Werther*. Die gewählte Ich-Form ermöglicht es dem Autor Goebbels, intime, persönliche Bekenntnisse des Helden zu schildern. Mit dem Anknüpfen an expressionistische Technik wird Psychologisches auf äußere Kräfte und Menschen projiziert.²⁸⁴

In einem ausführlichen Vergleich mit Goethes *Werther* stellt Marianne Bonwitt deutliche Parallelen in innerer und äußerer Struktur fest.²⁸⁵ Läßt sich beispielsweise bei Goethes Roman eine Wendung des Helden von Homer zu Ossian ausmachen, so entspricht dem in Goebbels' Roman der Entwicklungsprozess des Michael von Goethe zu Nietzsche einerseits und von Herta und Paul Richter andererseits. Bonwitt setzt, was naheliegend erscheint, die Position des literarischen Helden Michael mit der Goebbels' gleich:

Nietzsche mißverstanden und schlagwortartig zitiert, berauscht Michael und Goebbels. Während die Gegenspieler sich nicht wandeln, ändert sich das Verhältnis des immer frenetischer werdenden Titelhelden zu ihnen.²⁸⁶

So behält zwar der russische Student seinen Standpunkt bei, aber Michaels Verhältnis zu ihm wandelt sich von anfänglicher Sympathie zur totalen Ablehnung. Bewundert Michael den Russen zunächst als Vertreter einer verehrungswürdigen Kultur, so sieht er ihn am Schluß des Romans als Widersacher, als Teil einer ihm fremden Weltanschauung, gegen die Michael nun antritt. „Mann gegen Mann“ kämpft er im Traum gegen den fremd gewordenen Kommilitonen.

Wie Goethes Werther hat auch Michael große Schwierigkeiten, sich in dem gesellschaftlichen Milieu, in dem er sich bewegt, zurecht zu finden. Entgegen dem über seinen gesellschaftlichen Stand hinausdrängenden Werther kann sich Michael nur kurzfristig in die Universitäts- und Arbeitswelt einfügen. Seine Entscheidung für den Unter-Tage-Bergbau

²⁸³ Anson G. Rabinach: The Aesthetics of Production in the Third Reich. *Journal of Contemporary History*, 11,4 (1976), S.43.

²⁸⁴ Dabei wird zu einem gewissen Grade die fiebrige Unrast des Helden - ähnlich wie das für die Figur des Raskolnikof in Dostojewskijs „Schuld und Sühne“ zutrifft - zum Ausdruck gebracht.

²⁸⁵ Marianne Bonwit: Michael, ein Roman von Joseph Goebbels im Licht der deutschen literarischen Tradition. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur, Bd.49, 1957, S.193-200.

²⁸⁶ Ebd., S.194f.

gleich dem Abtauchen ins Dunkle und Lebensfeindliche, vergleichbar dem Hinabsteigen des Wanderers in die Niederungen menschlichen Daseins in Goebbels' Drama. Von fern deuten sich in beiden Werken Beziehungen zu Dantes *Göttlicher Komödie* an.

Entsprechend Goethes Werther, der letztlich im Grafen einen Gönner findet, wird auch Michael kurz vor seinem Tode Verständnis von seinem vorgesetzten Steiger zuteil. In beiden Epilogen berichtet ein unbeteiligter Dritter nüchtern vom Tod des Romanhelden. Und in beiden Texten werden beziehungsreiche literarische Werke im Zimmer des Toten gefunden. Bei Werther handelt es sich um die *Emilia Galotti* von Lessing und bei Michael um Goethes *Faust*, Nietzsches *Zarathustra* und die Bibel. Zwischen diesen drei Komponenten soll der geistige Hintergrund des faustischen Helden Michael vermutet werden. Bemerkenswerte Ähnlichkeiten treten in den Beschreibungen der Toten und ihrer Beerdigungen auf. Bei Goethe heißt es:

Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet.

Und Goebbels Roman endet mit:

Bergleute trugen ihn. Als Arbeiter, Student und Soldat wurde er begraben.

Gemeinsam ist den beiden Helden außerdem ihr positives Verhältnis zu Kindern. Aber während es bei Goethe dabei um die reine menschliche Natur geht, wird Kindheit bei Goebbels zum Ideal gegen alles vermeintlich Intellektuelle erhoben. Intellekt bedeutet für Michael eine Gefahr für die Bildung des Charakters. Nach seiner Überzeugung ist der Mensch nicht auf der Welt, um Wissen aufzuhäufen, sondern um sein Schicksal zu erfüllen. Der sonst so fleißige „Kopfarbeiter“ Goebbels führt hier ein ganz anderes Ideal vor als in seinem *Heinrich Kämpfert*-Drama. Im *Michael*-Roman richtet sich seine Bildungskritik gegen die angebliche Dominanz von Leitartikel, Parteidrede und Parlamentsphrase. Mit rascher Hand wird Goethe nachträglich zum Impressionisten erklärt und dem gegenwärtigen Expressionismus gegenübergestellt. Geht es dabei um ästhetische Belange, wird eine eigenwillige Lebensphilosophie entworfen und der Held verkündet:

Goethes Arbeitsweise: er hat ein Erlebnis, es berührt eine Saite in seiner Brust, sie klingt tage-, jahrelang im Unterbewußtsein, es kommt eine Zeit, da tönt sie heller, das Erlebnis verdichtet sich, wird klarer, reiner, neue Erlebniswerte kommen hinzu; und der Dichter schreibt nun wieder, was in seiner Seele vorgeschrieben steht. Goethe ist ein wesenhafter Impressionist. [...] Impressionismus ist Eindrucks-, Expressionismus Ausdruckskunst. Das ist das ganze Geheimnis. Unser Jahrzehnt ist in seiner inneren Struktur durchaus expressionistisch. Das hat mit dem Modeschlagwort nichts zu tun. Wir heutigen sind alle Expressionisten. Menschen, die von innen heraus die Welt draußen gestalten wollen. Der Expressionist baut in sich eine neue Welt. Sein Geheimnis und seine Macht ist die Inbrunst. Seine Gedankenwelt zerbricht meist an der Wirklichkeit. Die Seele des Impressionisten: mikroskopisches Bild des Makrokosmos. Die Seele des Expressionisten: neuer Makrokosmos. Eine Welt für sich. Expressionistisches Weltgefühl ist explosiv. Es ist ein autokrates Gefühl des Selbstseins.²⁸⁷

Auf Merkmale zeitgenössischer Formen des Romans weist schon Bonwitt hin:

Bei Goebbels zeigt sich hier der Einfluß expressionistischer Technik. Das innere Geschehen spiegelt sich äußerlich in Kräften und Menschen, auf die sich der Ich-Erzähler seinerseits projiziert.²⁸⁸

Doch die zitierte Textstelle zeigt, daß der Roman versucht, diese Formen zu reflektieren. In Absetzung zu dem Klassiker Goethe, der gleichsam die Natur in ruhiger Gelassenheit

²⁸⁷ Joseph Goebbels: *Michael*, S.77

²⁸⁸ Bonwit 1957, S.194.

auf sich wirken lassen kann und sie allenfalls ästhetisch interpretiert, vertritt Romanheld Michael die Auffassung, daß sich der zeitgenössische Künstler aufgrund seiner explosiven Ausdrucksbegierde eine neue Welt baut.

In diesem Zusammenhang wirft Michael die Frage nach der Aufgabe der Hochschule und der Bedeutung der kulturellen Tradition in einer politisch und gesellschaftlich veränderten Gegenwart auf. Die Großen der Vergangenheit tauchten in willkürlich aus dem Zusammenhang gerissenen Zitaten auf und sollen für ein allzeit verfügbares Bildungsgut eintreten, so die Klagen der Romanfigur. Daß Goebbels selbst dieser beklagenswerten Unart kräftig Beihilfe leistet, zeigt die lange Liste der Namen, die die Bildung seines Michael schmückt. An erster Stelle steht der junge Goethe. Denn für Michael gilt: Sturm und Drang: ja; aber Klassik und Selbsterziehung: nein.

Michael und die Frauen

In der Figur der Herta Holk kommt eine Gegenposition zu Wort, die allerdings mehr dazu dient, die Stichworte zu liefern als eigenständig zu argumentieren. Michael braucht sie hauptsächlich als Gegenspielerin für die Entwicklung seines nationalen Weltbildes. Denn ihre Position wird regelmäßig bei diesen Diskussionen mit Hilfe seiner merkwürdigen Argumentation widerlegt.

Mit Herta unternimmt Michael Ausflüge, bei denen die beiden immer auf der Suche nach der großen deutschen Kultur sind. In Meersburg wandeln sie auf den Spuren von Droste Hülshoff, in Frankfurt fahnden sie nach Goethes Geist und in Singen am Hohentwiel wird mit Ekkehard das Erbe des Mittelalters beschworen. Nach einer Fronleichnamsprozession scheint sich eine Liebesgeschichte anzubahnen, die aber alsbald von der Sinnuche des Helden abgelöst wird. Michael ist auch in seinem Verhältnis zu Frauen ein „Idealist“, dem Herta zudem seherische Fähigkeiten attestiert:

Sie sind einer der wenigen Menschen, die über die Erscheinungen das Wesen erschauen. Sie denken in Zusammenhängen, ich möchte fast sagen organisch.²⁸⁹

Zugleich bestätigt sie ihm aber auch Weltfremdheit. Ihr scheint, als wirke in ihm ein Dämon.²⁹⁰ Mit der Studienkollegin führt Michael Diskussionen über den politischen Zeitgeist sowie die Aufgaben der Frau in der Gesellschaft. Entgegen der „weiblichen“ Auffassung ist in diesem Zusammenhang der Krieg für Michael die große Manifestation des Lebenswillens. Und er weiß auch, hellseherisch wie er sich gibt, daß diese Aufgabe wieder in ihrer ganzen Schicksalhaftigkeit vor dem Volk liegt. Hinter solch vagen Formulierungen artikuliert sich eine Kriegsbereitschaft, die zu den zentralen Elementen nationalsozialistischer Ideologie gehört. Der Kampf um die nationale Größe schließt die Frauen allerdings aus, denn ihre Aufgabe bestünde darin, schön zu sein und Kinder zur Welt zu bringen.²⁹¹ Nationalsozialistische Theoretiker drücken sich in dieser Hinsicht

²⁸⁹ Joseph Goebbels: Michael, S.39

²⁹⁰ Joseph Goebbels: Michael, S.40.

²⁹¹ In der nationalsozialistischen Vorstellung wird die Frau schließlich zur Gebärmachinereduziert: „Vom Schoß der Mütter ist oft die Rede. Der angestrebten Einheit von Blut und Boden entsprechend, wird die Mutter mit der Erde gleichgesetzt: die Fruchtbarkeit dieser wird zum Sinnbild der Gebärfreudigkeit jener. Freilich ist dies ein Motiv, das so alt ist wie die Literatur selbst; neu indessen ist die Art und Weise, mit der hier auch die Entmenschlichung der Frau vollzogen und diese wieder zum bloßen Weibe gemacht wird. Allerdings findet sich neben all dem auch das Ideal der aus der deutschen Literatur nun einmal nicht fortzudenkenden gretchenhaften Unschuld. Der Gegensatz des ethischen Bildes der züchtigen Jungfrau zu dem erdhaften der Gebärerin ist indessen nur ein scheinbarer. Beiden liegt die gleiche Haltung zugrunde: es ist die Haltung einer Männerwelt, die die Frau nur als dienendes Wesen kennt.“ Vgl.: Loewy, Ernst: Literatur unter dem Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation. Frankfurt a. M. 1983, S.113.

eindeutig aus²⁹² und führen als Argumente simple Beispiele aus der Biologie an: Das Vogelweibchen putzt sich und brütet die Eier aus, der Vogel-Mann besorgt derweil die Nahrung (was so nicht einmal in der Natur stimmt), hält Wache und wehrt den Feind ab.²⁹³ Abgesehen von der mangelnden Korrektheit, was das Biologische betrifft, ist die Übertragung auf gesellschaftliche Prozesse reichlich absurd, wird aber offensichtlich zu seiner Zeit von der ideologischen Anhängerschaft als plausibel erachtet. Auch Michael hält sich mit diesen Theorien für einen Sprecher des herrschenden Zeitgeistes und wehrt Hertas Vorwurf, reaktionär zu sein, entschieden ab:

Was heißt reaktionär? Das ist nur ein Schlagwort. Ich hasse die lauten Weiber, die sich in alles und jedes hineinmischen, ohne etwas davon zu verstehen. Sie verlernen dann meistens dabei ihre eigentliche Aufgabe: Kinder zu erziehen. Wenn modern gleichbedeutend ist mit Unnatur, Entsittlichung, angefauter Moral und planmäßiger Zersetzung, dann bin ich mit Bewußtsein reaktionär. Modern sein, heißt nichts anderes als ewige Inhalte in wechselnde Formen füllen.²⁹⁴

Das literarische und das sozialistische Rußland

Auch Goebbels' Lektüreliebling Dostojewskij für die intellektuelle Ausstattung des Romanhelden herangezogen.²⁹⁵ Dabei geht es Goebbels in erster Linie um die russische Seele, die mit den Romanfiguren Dostojewskijs gleichgesetzt wird:

Aufbrausend, jäh, unvermittelt, endlos brütend, wartend, hoffend, unendlich böse und unendlich gut, voll der tiefsten Leidenschaften, gütig und zart, fanatisch in der Lüge wie in der Wahrheit, jung und unangetastet, dabei reich an Tiefe, Freude, Humor, Schmerz und Sehnsucht: das ist die Seele des Slawen; die Seele Rußlands. Dostojewskij rast von Leidenschaft zu Leidenschaft, von Problem zu Problem, von Tiefe zu Tiefe. Aufbrausender Schmerz und aufbrausende Lust; Menschen in verzerrten Formen, Unnatur und Rasse, Verdorbenheit, Abgrund und Genie, Wahnsinn und Idiotie; gedankenklar und rein wie die Sonne und verzerrt bis zur krankhaften Lächerlichkeit. Das ist sein Opus.²⁹⁶

Und obwohl Dostojewskij Naturalismus, Expressionismus, Idealismus, Skeptizismus und viele weitere Ismen in seinem Werk vereine, die er zwar nur dem Namen nach kenne, treibe ihn eigentlich eine andere Kraft, die ihm die große Bewunderung des Romanhelden einträgt:

Er schreibt, was er schaut, was ihm sein Dämon, sein Teufel ins Gehirn und in die Seele brennt. Er schreibt, weil das nun einmal eine der wenigen Möglichkeiten ist, im 19. Jahrhundert etwas zu sein. Das Politische war da noch im Keim. Er schreibt, weil ihm die Liebe zu Rußland, der Haß gegen das Fremde, gegen den Westen, die Seele abbrennt. [...] Seine Romane sind grandiose Balladen. Was in den Seiten steht, ist lächerlich, klein, unbedeutend, manchmal nichtssagend. Zwischen den Zeilen ist alles zu finden. Das Letzte muß man bei ihm erahnen und ertasten. Flitter, Kram und Putzwerk, Form und Symbol, darunter eine Volksseele, die nach vorne stößt.²⁹⁷

²⁹² „Für die politische Frau ist in der Ideenwelt des Nationalsozialismus kein Platz. [...] Die geistige Einstellung der Bewegung zu diesem Thema geht gegen die politische Frau. Sie weist die Frau in ihren naturgegebenen Kreis der Familie und in ihre Aufgaben als Gattin und Mutter zurück. Die politisierende Frau, diese Nachkriegserscheinung, die in parlamentarischen Wortgefechten nur selten „gute Figur“ machte, bedeutet eine Entwürdigung der Frau. Die deutsche Erhebung ist ein männliches Ereignis.“ Englebert Huber: Das ist Nationalsozialismus. Stuttgart 1933, S.121-122. [Nach: George L. Mosse: Der nationalsozialistische Alltag. So lebte man unter Hitler. Königstein/Ts. 1979, S.121-122]

²⁹³ Joseph Goebbels: Michael, S.41.

²⁹⁴ Joseph Goebbels: Michael, S.42.

²⁹⁵ Dostojewskijs Romanfigur Raskolnikof taucht schon in Goebbels' zweitem Drama „Heinrich Kämpfert“ als literarisches Zitat auf.

²⁹⁶ Joseph Goebbels: Michael, S.33.

²⁹⁷ Joseph Goebbels: Michael, S.34.

Nicht aufgrund von nachvollziehbaren Textanalysen kommt der Romanheld Michael zu dem Urteil von Dostojewskijs Größe, in der Werk und Dichter immer als eine Einheit aufgefaßt werden, es ist vielmehr der vermeintlich kongeniale Leser Michael, der in den Texten, die ihm als eher „unbedeutend“ gelten, mehr sieht als andere. Seine Bewunderung gilt in erster Linie der „Volksseele“; deren „Nach-Vorne-Stoßen“ er sich für „sein“ Volk erhofft.

Und Michaels Gesprächspartner, der Russe Iwan, gibt diesen eigenwilligen Analysen recht:

„Wir glauben an Dostojewskij, wie unsere Väter an Christus geglaubt haben“, sagt er.²⁹⁸

In der konstruierten Auseinandersetzung mit Dostojewskij steckt die Reduktion der Politik auf die Konfrontation von sogenannten Grundprinzipien. Ein Ringen der Mächte, wie es Held Michael im Traum mit seinem russischen Widersacher vollführt, ist der Grund dafür, daß der verhaßte Versucher Iwan den noch suchenden Kämpfer Michael zu sich selbst und damit von der Kultur zur Politik bringt:

Jetzt packe ich ihn bei der Gurgel. Ich schleudere ihn zu Boden. Da liegt er! Verrecke Du Aas! Jetzt schlage ich ihm den Schädel ein. Und nun bin ich frei! Der letzte Versucher zu Boden geschlagen. Das Gift ist heraus. Ich bin frei. Ich bleibe! Ich bleibe!! Ich will mich erlösen. Selbst erlösen, aus eigener Kraft. Ich will einen Weg zeigen, eine Bresche schlagen, Beispiel sein. Ich werfe mich auf den Boden und küsse Erde. Harte braune Erde. Deutsche Erde!²⁹⁹

Da sich Michael selbst als Titane und sogar „gottgleich“ versteht, ist die Übertragung der Situation der Versuchung auf die Versuchung Christi durch den Teufel naheliegend. Die Diabolisierung des Gegners und eine Sprache, die von offener Gewaltbereitschaft überquillt, weisen dem Helden den Weg zu Radikallösungen.

Derart national-kulturell aufgeladen gerät der „Deutsche Michel“ in unvermeidbarem Konflikt mit dem Russen Iwan; allerdings nur im Traum. Der Sieg im Traum verschafft Michael die endgültige Befreiung. Iwan bringt Michael zu der Lektüre von Dostojewskijs *Idiot* und dadurch zu einem Gesamturteil über den russischen Charakter. Der Romanheld Fürst Myschkin wird für Michael ein haltloser, unberechenbarer, lächerlicher Mensch:

Aber so ist der Russe, und das ist seine eigentliche tragische Größe.³⁰⁰

Was er aber im weiteren Schwärmerisches über die „Seele der Slaven“ zu sagen hat, dürfte im Nationalsozialismus nicht auf ungeteilte Zustimmung getroffen sein. Michaels Begeisterung für Rußland resultiert vornehmlich aus seiner Dostojewskij-Lektüre. Doch auch das zeitgenössische sozialistische Rußland wird kommentiert.

Denn die russische Gegenwart ist bloß Seifenschaum, darunter die schwere Lauge liegt. In der russischen Erde brütet die Lösung seines großen Rätsels. Der Geist Dostojewskis schwebt zukunfts-schwanger über dem stillen, träumenden Land. Wenn Rußland erwacht, dann wird die Welt ein nationales Wunder erleben.³⁰¹

Doch dieser Begeisterung für Rußlands Rätsel folgt die nun schon nationalsozialistisch ausgerichtete Kritik am Bolschewismus:

Das, was man in Rußland international nennt, ist ein Gemengsel aus jüdischer Rabulistik, feigem Blutterror, grenzenloser Duldungsbereitschaft der breiten Massen, in die weltpolitische Ära hin-

²⁹⁸ Joseph Goebbels: Michael, S.34.

²⁹⁹ Joseph Goebbels: Michael, S.129.

³⁰⁰ Joseph Goebbels: Michael, S.33.

³⁰¹ Joseph Goebbels: Michael, S.34.

eingehoben durch den überragenden Willen eines einzigen Mannes: Lenin. Ohne Lenin keinen Bolschewismus. Wieder einmal: Männer machen Geschichte. Auch die schlechte. Man hat in Rußland die Bauern befreit. Hat man? Ja, soweit man hat, weil man nicht anders konnte. Und das ist ja denn auch gar kein Marxismus mehr. „Eigentum ist Diebstahl!“ sagt der auf rechte Klassenkämpfer. Lenin gab jedem russischen Bauern Land zum Besitz. Seitdem leben in Rußland hundert Millionen Diebe.³⁰²

In diese merkwürdigen Reflexionen drängt sich gelegentlich auch Zeitgeschichtliches, das sich politisch-polemisch gibt. Mit solchen Feststellungen soll nun der Stab über Marxismus und Sozialismus gebrochen werden. Zugleich wird Biologisch-Rassistisches deutlich zur Sprache gebracht, wobei Goebbels auf die sonst üblichen Begründungen des „Blutrechtes“ verzichtet. Die Internationale wird als ein „Gemengsel jüdischer Rabulistik“ usw. bezeichnet, die allein durch den überragenden Willen Lenins in die weltpolitische Ära hineingehoben werde. Bei der Frage der Landverteilung zeigt sich Goebbels' traditioneller Eigentumsbegriff. Mit diesem scheinbaren Paradoxon soll der „falsche“ Sozialismus lächerlich gemacht werden. Wenn sich Goebbels an einigen Stellen als Deutschen Sozialisten“ bezeichnet, wird nun deutlich, was darunter zu verstehen ist: Land denjenigen zu geben, die es bearbeiten, ist Diebstahl. Dem wild revolutionierenden Helden Michael geht hier die Befreiung zu weit. Deutlich wird das halbherzige Revolutionsgebaren und das Festhalten an kapitalistische Besitzverhältnisse dieses sogenannten sozialistischen Pathos.

Der martialische Hintergrund

Von dem Helden Michael wird der Krieg zum unabdingbaren Grundprinzip des Lebens erklärt, gemäß der Formel Heraklits: „Der Krieg ist der Vater aller Dinge“. Da aber der Autor Goebbels nicht am Krieg teilnehmen kann, bleiben detaillierte Schilderungen in der Art eines Ernst Jüngers aus.³⁰³ Da wird die Perspektive des Biertischstrategen entwickelt, der daheim über den Krieg sinniert, ihn aber nicht erleben muß. Die ersten Zeilen des Romans fassen kurz das vergangene Kriegsgeschehen zusammen:

Unter meinen Schenkeln schnaubt nicht mehr der Vollbluthengst, ich sitze nicht mehr auf Kanonenbänken, noch stapfe ich durch lehmigen Schlick verwahrloster Schützengräben. Wie lang ist's her, da ging ich noch in weiter russischer Erde oder durch trostlos zerschossenes französisches Land. - Vorbei! Langsam löse ich mich. Ich steige auf wie ein Phönix aus der Asche von Krieg und Zerstörung. Friede! Dieses Wort legt sich wie Balsam auf eine Wunde, die noch zitternd blutet. Mir ist es, als könnte ich dieses Wortes Segen mit den Händen fassen.³⁰⁴

Eine Fülle von Nachkriegsromanen beschäftigt sich besonders mit dem Erlebnis junger Menschen in und nach dem Krieg und dem Schicksal, der durch den Krieg und die Revolution belasteten, innerlich verwahrlosten jungen Generation.³⁰⁵ (z. B.: Ernst Glaser

³⁰² Joseph Goebbels: Michael, S.35.

³⁰³ Vgl. Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. München 1991, S.71: „Ernst Jünger ist in diesem Zusammenhang deshalb von so großer Bedeutung, weil er die Erfahrung der bürgerlichen Kulturkrise mit der persönlichen Identitätskrise zur 'exemplarischen Existenz' verdichtet und vor diesem Hintergrund die erlebte Sinnlosigkeit der Materialschlacht ästhetisch in eine 'heroische Wunschlandschaft' verwandelt hat.“

³⁰⁴ Joseph Goebbels: Michael, S.9.

³⁰⁵ Vgl. Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. München 1991, S.70: „Aber das Kriegserlebnis mobilisierte nicht nur, es polarisierte auch. An ihm arbeiteten sich alle ab. Die expressionistischen Pathetiker nicht weniger als die völkischen Propheten. Die Idealisten ebenso wie die Realisten. Remarques realistischer Anti-Kriegsroman *Im Westen nichts Neues* wurde zum Bestseller. Mehr und mehr schoben sich jedoch die kriegsverherrlichend Romane des ‚soldatischen Nationalismus‘ in den Vordergrund. Vor allem Ernst Jünger erreichte ein Massenpublikum. In Feuer und Blut, im Sturm und in den Stahlgewittern fand sich eine orientierungslos gewordene Frontgeneration wieder.“

Jahrgang 1902, Joseph Roth Zipper und sein Vater) Eine große Rolle spielt dabei der Verlust der „Einheit“; worunter im 1. Weltkrieg das Verschwinden der christlich-abendländischen Völkergemeinschaft und deren Zivilisation verstanden wird. Chaos und Anonymität der „Materialschlacht“ zerstören die personale Integrität und die Hoffnung, der Krieg würde eine neue Einheit bringen. Da die kollektiven Sinnbezüge nicht ausreichen für eine Rechtfertigung des Krieges, werden archaische Muster von Kampf, Duell, Blutopfer und heldischer Bewährung herangezogen. Der Krieg wird nun als Versinken der alten Welt und Aufgang der „neuen Welt“ gedeutet. Die Nachkriegssituation führt vor dem Hintergrund materieller Not auch zu Verunsicherungen und neuer Sinnsuche im Denken vieler Menschen.

Kriegsniederlage und Kaiserabdankung hatten wie ein Kulturschock gewirkt. Und entsprechend schwankte das Lebensgefühl großer Bevölkerungsteile zwischen kulturpessimistisch-düsterer Untergangsstimmung und heroischem Existenzialismus. Erlöserutopien und Erneuerungsvisionen waren gefragt.³⁰⁶

Entsprechende Gedanken macht sich Goebbels' Michael über das kommende Deutschland, wobei das gegenwärtige, sprich die Weimarer Republik, unter scharfen Beschuß gerät. Seine allerdings noch recht unsicheren Hoffnungen beschränken sich auf die Jugend, die er gemäß seinem individualistischen Revolutionsbegriff für motivierbar hält.

Nach dem Krieg waren wir eine zeitlang stumpf und starr. Aber heute schon wieder alles im Fluß. [...] Die breiten Massen? Ach, die sind nie in Gärung. Revolutionen - und das, was wir heute erleben, ist eine groß angelegte kulturelle Revolution - werden immer von Einzelnen gemacht. Die Massen werden mitgerissen. Revolution ist ein schöpferischer Akt. [...] Der Krieg war der Anfang unserer Revolution; aber sie wurde durch ihn nicht zu Ende geführt. Man hat sie bei seinem Schluß verfälscht, umgebogen, degradiert, und deshalb hat die Jugend fürs Erste verloren. Worum es sich handelt: Die Arbeit empört sich gegen das Geld. Träger der Arbeit ist das Blut, Träger des Geldes ist das Gold. Der Krieg war der erste Akt jener Revolution des zwanzigsten Jahrhunderts, in der sich die Arbeit gegen das Geld in Marsch setzt. [...] Revolutionen schaffen erst neue Menschen, und dann neue Zeiten. Der revolutionäre Menschentyp steht am Anfang einer Umwälzung, nicht irgendeine soziale Notlage. [...] Man kann nicht die Arbeit befreien und das Geld dabei schonen.³⁰⁷

Zu vermerken ist hier, daß der Verlust des Krieges weniger beklagt wird als der Umstand, daß man sich um die Revolution habe prellen lassen. Der Krieg wird dabei als Teil einer revolutionären Bewegung aufgefaßt, die soziale Umwälzungen bringen soll. Die utopischen und romantischen Ideen werden von einer antikapitalistischen Mentalität genährt, die stark durch eine profunde antimodernistische Überzeugung und einen ausgeprägten Sinn für den Verlust nationaler Selbstachtung bestimmt ist. Der Romanfigur Michael geht es deshalb darum, die alte Glaubenswelt zu zertrümmern und einen neuen deutschen Typ herauszubilden, der dann das kommende Jahrtausend gestalten wird. Als er erkennt, daß die deutsche Seele „faustisch“ ist, interpretiert er den vergangenen Krieg so:

Deutschland focht für die Arbeit, Frankreich focht für das Geld. Die Arbeit hat verloren, das Geld hat gewonnen. [...] Wenn Deutschland untergeht, dann geht das Licht der Welt aus.³⁰⁸

Ganz ähnlich versucht auch die völkische Literatur während des 1. Weltkrieges eine Sinnggebung zu formulieren, die über Deutschlands nationale Mission hinausweist. Das dabei verwendete Vokabular beschwört eine sakrale Atmosphäre. Sprachliche Verbindungen wie „heilige Sache“, „heiliger, deutscher Krieg“ und „heiligstes Blut“ sind weit

³⁰⁶ Reichel 1991, S.70f.

³⁰⁷ Joseph Goebbels: Michael, S.36f.

³⁰⁸ Joseph Goebbels: Michael, S.37.

verbreitet. Es besteht die Überzeugung, Gott sei mit Deutschland ein besonderes Bündnis eingegangen. Ein Vergleich mit der christlichen Apokalypse, der Offenbarung des Johannes zeigt, daß wichtigste Elemente der spätjüdischen Apokalyptik übernommen werden. Aufgrund der ganz anderen politisch-historischen Sachverhalte treten zusätzliche inhaltliche Elemente und Symbole auf. Wenn in der jüdisch-christlichen Apokalyptik als endzeitliches Ereignis das Gottesgericht steht, wird nun Deutschland in die Rolle des „Werkzeug Gottes“ und damit zum Vollstrecker des Weltgerichtes erhoben. Walter Flex läßt Gott dem deutschen Kaiser das Richtschwert in die Hand drücken.³⁰⁹ Da Deutschland im Auftrag Gottes kämpft, gilt sein Sieg als ausgemacht. Als endzeitliches Ereignis von globaler Bedeutung soll Deutschlands Sieg die Welt verändern. Einige Autoren prophezeien, der Sieg werde die Deutschen ins „gelobte Land“³¹⁰ führen und ihnen das „neue Reich“³¹¹ bescheren. Die Dichter dieser von W. E. Windegg herausgegebenen Sammlung sehen „einer neuen Menschheit Morgenrot“ anbrechen³¹², sie glauben, daß ein „Friedensreich der Zukunft“ entsteht, in dem Deutschland „allen Völkern Sonnenschafter“³¹³. In diesem Zusammenhang können der Wunsch Goebbels nach einer erlösenden Tat gesehen werden. Sie referieren auf literarische Muster wie sie in der Kriegsliteratur zwischen 1914 bis 1918 entstehen.³¹⁴

Die apokalyptische Symbolik der Kriegsdeutung interpretiert den Krieg als Kampf zwischen Licht und Finsternis und Deutschland als „Hüter und Kämpfer des Lichtes“³¹⁵. Diese Vorstellungen gehen auf den persisch-zoroastrischen Dualismus von Licht und Finsternis zurück. Der Vogel Phönix, als den viele den deutschen Geist „aus dieses Weltbrands Flammen“³¹⁶ steigen sehen, entstammt ursprünglich aus einem ägyptisch kosmogonischen Mythos.

Religiöse Termini

Die Verbindung von religiösen Versatzstücken und philosophischen Anspielungen, die in Goebbels Roman *Michael* auftauchen, bringt Bonwit auf die Formel:

Das Perverse liegt hier in der teuflischen Mischung von Toleranzideen aus dem 18. Jahrhundert mit dem Bestreben und Anspruch, den Massen einen Gott zu „geben“; wobei noch Anklänge an das Nazi-Schlagwort „Deutschland erwa che“ auftauchen.³¹⁷

In Goebbels' Heidelberger Studium und der damit verbundenen Beschäftigung mit Stefan George sieht dagegen Saalman in diesem Roman den entscheidenden Anknüpfungspunkt an eine tradierte literarische Form. Im ersten Manuskript von Georges *Stufen* zeigt sich ein feierlicher, deutlich religiöser Stil. Auch im *Michael*-Roman ist auffällig oft von Gott die Rede, eingebunden in ein neues pantheistisches Gottesverständnis, da der Held sich ja vornimmt, seine alte Glaubenswelt zu zertrümmern und dem Erdboden gleichzumachen.³¹⁸

³⁰⁹ Das zweite Jahr, Kriegsgedichte der Täglichen Rundschau, Berlin 1915, S.63.

³¹⁰ W.E. Windegg(Hrsg.), Der Deutsche Krieg in Dichtungen, München 1915, S.11.

³¹¹ Das Volk in Eisen, Kriegsgedichte der Täglichen Rundschau, Berlin 1914, S.105.

³¹² Windegg (Hrsg.) München 1915, S.87.

³¹³ Das zweite Jahr, Berlin 1915, S.22.

³¹⁴ Die psychoanalytischen Deutungen, wie sie Claus-Ekkehard Bärsch für den jungen Goebbels vornimmt, erweisen sich für die literarische Einordnung der Goebbelschen Texte als wenig förderlich.

³¹⁵ Das Volk in Eisen, Berlin 1914, S.5.

³¹⁶ Windegg(Hrsg.) München 1915, S.36.

³¹⁷ Bonwit 1957, S.199.

³¹⁸ Joseph Goebbels: Michael, S.31.

Vor Gott ist die Art gut. Gott ist Wille, und der Wille ist Gott. Mein Gott ist ein Gott der Stärke. Er mag nicht den Weihrauchdampf und das entehrende Kriechen der Menge. Ich stehe vor ihm stolz erhobenen Hauptes, wie er mich erschaffen hat, und bekenne mich freudig und frei vor ihm. Der wahre Deutsche bleibt Zeit seines Lebens ein Gottsucher.³¹⁹

Bezeichnenderweise lernt Michael nach dieser Erkenntnis den russischen Philosophiestudenten Iwan kennen, dessen ausgeprägtes Nationalgefühl er ausnahmslos bewundert. Die bei Goebbels übliche christliche Topik wird nun aufs Nationalpolitische projiziert. Gelegentliche antisemitische Äußerungen, die sich kulturell und religiös motiviert geben, sind wie selbstverständlich in den Text integriert. Lassen aber an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig:

Der Jude ist uns im Wesen entgegengesetzt. Ich kann ihn gar nicht hassen, nur verachten. Er hat unser Volk geschändet, unsere Ideale besudelt, die Kraft der Nation gelähmt, die Sitten angefault und die Moral verdorben.

Er ist das Eitergeschwür am Körper unseres kranken Volkstums. [...]

Der Jude ist nicht schöpferisch. Er ist im Wesen händlerisch veranlagt. Er handelt mit allem: mit Lumpen, mit Geld, mit Aktien, mit Kuxen, mit Bildern, mit Büchern, mit Parteien und Völkern.

Genau so schlau werden wie er? Er ist gar nicht schlau. Er ist nur raffiniert, gerieben, durchtrieben, gerissen und skrupellos. Da tun wir es ihm doch nie gleich. [...]

Das Volk will, sagt der Jude. In Wirklichkeit will er. Er versteckt sich hinter dem Volk unter der Maske der Massenfreundlichkeit, um seine Ziele um so rücksichtsloser verfechten zu können. Das Volk will gar nichts. Nur anständig regiert werden.

Der Jude schreit so lange, bis der Deutsche ihm seinen Willen tut, bloß damit das Schreien aufhört.³²⁰

Wer den Teufel nicht hassen kann, der kann auch Gott nicht lieben. Wer sein Volk liebt, der muß die Vernichter seines Volkes hassen, aus tiefste Seele hassen.

Vom Juden gelobt zu werden: das ist die furchtbarste Strafe, die einen Deutschen treffen kann.

Wenn der Jude einen Finger haben will, dann schreit er aus voller Kehle, die Hand muß ich haben.

Und Michel kommt ihm dann auf halbem Wege entgegen und gibt ihm zwei Finger.[...]

Christus kann gar kein Jude gewesen sein. Das brauche ich erst gar nicht wissenschaftlicher zu beweisen. Das ist so!³²¹

Christus ist das Genie der Liebe, als solches der diametralste Gegenpol zum Judentum, das die Inkarnation des Hasses darstellt. Der Jude bildet eine Unrasse unter den Rassen der Erde. Er hat dieselbe Aufgabe, die im menschlichen Organismus der Giftbazillus hat: den Widerstand der gesunden Kräfte mobil zu machen oder ein zum Tode bestimmtes Lebewesen schneller und geräuschloser sterben zu lassen. [...]

Christus ist der erste Judengegner von Format. „Du sollst alle Völker fressen!“ Dem hat er dann den Krieg angesagt. Deshalb mußte das Judentum ihn beseitigen. Denn er rüttelte an den Fundamenten seiner zukünftigen Weltmacht.[...]

Der Jude ist die menschengewordene Lüge. In Christus hat er zum erstenmal vor der Geschichte die ewige Wahrheit ans Kreuz geschlagen. Das hat sich an die Dutzende Male in den darauf folgenden zwanzig Jahrhunderten wiederholt und wiederholt sich heute aufs Neue.³²²

Das landfremde Pack muß aus der deutschen Kunst heraus. Das Schicksal der deutschen Kunst ist unsere gute deutsche Sache. Noch liegen im deutschen Geist Zukunftsmöglichkeiten.³²³

Michael verfaßt ein „Christusdrama“. Er träumt davon, Geistlicher zu werden und einfach Menschen die Bergpredigt zu erklären. Dabei ringt er stellvertretend für ganz Deutschland um den richtigen Gott und kommt im Verlauf des Romans zu der Erkenntnis, daß er selbst eine Art Gott ist. Er plant für sein Drama zunächst die Szene einer Aus-

³¹⁹ Joseph Goebbels: Michael, S.32.

³²⁰ Joseph Goebbels: Michael, S.57.

³²¹ Joseph Goebbels: Michael, S.58.

³²² Joseph Goebbels: Michael, S.82.

³²³ Joseph Goebbels: Michael, S.83.

einandersetzung zwischen Christus und Zeus im Olymp. Später erkennt er, daß der eigentliche Gegenspieler Christi Karl Marx ist. Obwohl er den Philosophen ablehnt, kann aber auch die Bibel ihm keine Lösung für die brennenden Probleme der Zeit liefern. Und die Umsetzung der Forderungen der Bergpredigt sei nicht zu realisieren, da den revolutionären Christus keiner haben wolle. Goebbels spricht diese Thematik gleichfalls im *Wanderer* und im *Judas Iscariot* an. Überraschenderweise lautet die Empfehlung Michaels, man solle den breiten Massen zunächst ihre Götzen lassen, bis man in der Lage sei, ihnen einen neuen Gott zu geben.³²⁴ Stellenweise wird in diesem Roman das Christentum zu einer aristokratischen Angelegenheit gemacht, wobei die Nachahmung des Sprachstils und Tonfalls von Nietzsches *Also sprach Zarathustra* auffällt. Deutlich im Nietzsche-Zitat „Flamme bin ich sicherlich“, das als solches nicht gekennzeichnet ist.

Damit kommen Michaels große Vorbilder so zahlreich zu Wort, daß sie sich in ihren Aussagen gelegentlich neutralisieren. Durch die Art der Präsentation der Zitate entsteht ungewollt der Eindruck von Parodistischem. Die Zitate aus Goethes *Faust*, Nietzsches *Zarathustra* und der Bibel stehen in dichter Folge beieinander und wirbeln wild durcheinander. Mehr Unsinn als Sinn vermittelt diese Mischung. Bonwit kann in dem Chaos nur noch den Hang zum Absurden erkennen; besonders in der Textstelle „Credo, ergo sum“ offenbare sich die gesamte Tendenz des Romans:

Beim „Credo“ klingt in diesem Satzrhythmus das „quia ab surdum“ nach; „ergo sum“ fordert das ergänzende „cogito“. Die beiden verstümmelten Zitate stehen für ehrwürdigste europäische Traditionen. Dadurch daß Goebbels sie verstümmelt, entsteht Sinnlosigkeit, Un-Sinn in der wahren Bedeutung des Wortes. Stellt man aber die nicht angeführten Teile der Zitate zusammen, so ergibt sich ein Zugang zu der Trümmersammlung, der allgemeinen und der literarischen, aus der Zeit des Dritten Reiches: Cogito, quia absurdum.³²⁵

Doch damit reflektiert der Roman trotz aller Widersprüchlichkeit überraschend deutlich eine Affinität zwischen Faschismus und Avantgarde. Es werden darin die irrationalistischen Tendenzen des fin-de-siècle ebenso angerissen wie vitalistische Stimmungen oder Nietzsches Forderung nach Lebenspathos.

Ganz typisch für Goebbels' Roman, zugleich charakteristisch für nationalsozialistische Dichtung, ist die Mischung aus konkret Politischem und überzeitlich Metaphysischem. Mit pseudophilosophischen Welteinsichten und im Aufgreifen der Metapher des Welttheaters will sich der Romanheld von unernsten Positionen, wie sie vom Freunde ironisch vorgetragen werden absetzen:

Die Welt ist nur ein großes Theater. Der liebe Gott ist der Intendant. Die Könige, Fürsten, Staatsmänner seine Regisseure, die Dichter, Künstler seine Heldendarsteller und wir die Statisten Besoldungsgruppe fünf.³²⁶

Dagegen konzentriert Michael seine Gedanken auf das kommende Deutschland, wobei das gegenwärtige, die Weimarer Republik, aufs Schärfste verurteilt wird. Seine allerdings noch recht unbestimmten Hoffnungen beschränken sich auf die Jugend, die er gemäß seinem individualistischen Revolutionsbegriff für begeisterungsfähig hält.

Anfang September 1923 kehrt Goebbels zurück aus den Ferien und nimmt zu Hause das Kündigungsschreiben der Bank entgegen. Dennoch fährt er, um seinen Eltern nicht die Wahrheit sagen zu müssen, weiterhin nach Köln. Er arbeitet an einem „Zeitdrama“, dem er den Titel *Der Wanderer* gibt. Dieses Werk ist sein aufschlußreichstes und gelungenstes.

³²⁴ Joseph Goebbels: Michael, S.145.

³²⁵ Bonwit 1957, S.200.

³²⁶ Joseph Goebbels: Michael, S.35.

In späteren Jahren begnügt sich Goebbels mit journalistischen Arbeiten und darauf, die vorhandenen literarischen Texte für Theateraufführungen oder, wie im Falle des *Michael*-Romans, für Publikationen zu überarbeiten.

Das Chaos, das sich der Autor literarisch herbeisehnt, scheint in dieser Zeit realiter greifbar. Inflation, die Aufstände von links und rechts und der Zusammenbruch des Ruhrkampfes verstärken sein Gefühl der nahenden Apokalypse und Erlösung. Im Januar schickt Goebbels ein Bewerbungsschreiben ans „Berliner Tageblatt“, das ebenfalls wirkungslos bleibt. Über seine Nöte schreibt er im Sommer in den *Erinnerungsblättern*, in denen sich nun deutlich die Lektüre von Chamberlain und Gobineau niederschlägt. Und im Juni sieht er die politische Lage als so verfahren an, daß er sich nun endgültig nach einem „Florian Geyer unserer Zeit“ sehnt. In seinem Tagebuch finden sich nun auch dezidiert antisemitische Bemerkungen. Im September wird Goebbels Sekretär von Friedrich Wiegershausen, einem Reichstagsabgeordneten der Völkischen Freiheitspartei und Verfasser völkischer Dramen und Gedichte. Er zieht nach Elberfeld, wo er zahlreiche Artikel für die „Völkische Freiheit“ verfaßt. Als ihn Hitler im Oktober 1926 zum „Gauleiter“ von Berlin macht, widmet sich Goebbels nur noch selten seinen dichterischen Plänen. Im Mai 1927 - Goebbels hat öffentliches Rede- und Versverbot - überarbeitet er den Damentext des *Wanderers* für eine Aufführung im Wallner-Theater. Zwei Jahre später wird sein Drama *Die Blutsaat*³²⁷ inszeniert. Dieser Text entsteht aus einer Überarbeitung des Dramas *Die Saat* aus dem Jahre 1920. Im gleichen Jahr bereitet Goebbels auch noch den *Michael*-Roman für eine Publikation im nationalsozialistischen Eher-Verlag auf. Danach beschränkt sich der Schriftsteller Goebbels auf politische Aufsätze und Reden.

1.4. Exkurs zu den Gedichten

Unter dem Nachlaß der literarischen Arbeiten von Joseph Goebbels befindet sich auch eine kleine Sammlung an Gedichten, die Goebbels um 1920 zusammenstellt und seiner damaligen Freundin Anka Stahlherm widmet.³²⁸

In ihrer überwiegenden Zahl können die lyrischen Versuche Goebbels' als von pubertärem Pathos geprägt bezeichnet werden und thematisieren die Gefühlsschwankungen des lyrischen Ichs. Unter ihnen finden sich einige gelungene Stilübungen, mit denen sich Goebbels deutlich an romantischen Gedichten anlehnt. Sein großes Vorbild ist dabei Heinrich Heine. Gelegentlich macht er einen Lyrikband dieses Dichters seinen Freundinnen zum Geschenk.

Die Antiquiertheit und Minderqualität dieser Arbeit steht für Kai Michels außer Zweifel:

Aber nicht nur die Inhalte der Goebbelschen Dichtung waren antiquiert, sondern auch – wie bereits angedeutet – die Form. Er verwendete das Volkslied so unbedarft affirmativ, wie es schon Heine rund achtzig Jahre zuvor nicht mehr möglich gewesen war. Obwohl dieser sich des Volkslieds in einer kritisch-ironischen Weise bedient hatte, war sein *Buch der Lieder* auf Grund einer gewissen oberflächlichen „Gemütssinnigkeit“ und häufig kitschanfälligen Sentimentalität“ den „kleinbürgerlichen Herzen“ anheimgefallen, die, da ihnen nichts ferner liegt als der Sinn für Ironie, angesichts des scheinbar Romantischen wonnevoll höher schlugen. Daß eine solche Art reduzierter Poesie in der modernen Welt untragbar geworden war und in Lüge umschlagen mußte, konnten

³²⁷ Der Text dieser Theaterfassung liegt nicht vor. In seinem Tagebuch hält Goebbels die Inszenierungsgeschichte fest.

³²⁸ Gedichte. Anka Stahlherm zugeeignet. München. (Weihnachten 1919, Manuskript) BA Koblenz, NL 118/117; die folgenden Zitate entstammen alle diesem nachträglich paginierten Dokument.

und wollten sie nicht sehen. Goebbels, der in seinem ersten Studiensemester 1917 ein Heine-Seminar besucht hatte und seiner Freundin das Buch der Lieder geschenkt haben soll, verstand nichts davon, wie Heine seine Gedichte von innen her dekonstruierte, indem er sich nur des Romantischen bediente, um es ins Satirische abgleiten zu lassen und so „die Echtheit des inzwischen automatisierten, zu Gemeinplätzen gewordenen Gefühlstones durch die Stimmungsberechnung am Ende eines Gedichts in Frage“ zu stellen. Vermutlich zur Begeisterung seiner Verehrer, der Mutter und der Freundin, dichtete Goebbels dagegen in jener unglaublichen Tradition der „Literaturlieferanten für den Weihnachtstisch“.³²⁹

In Goebbels' Gedichten ist viel von Herzscherz, Liebesleid und der heilenden Wirkung linder Frühlingstage die Rede. Das lyrische Ich leidet unter trüben Herbststimmungen und sehnt sich nach der erlösenden Sommersonne. Weder formal, stilistisch, noch thematisch betritt Goebbels dabei Neuland. Ganz persönliche Erlebnisse werden zum Anlaß genommen, den Beweis vermeintlich hoher Dichterqualität anzutreten.

Goebbels faßt einen Großteil seiner handschriftlich verfaßten Gedichte zu einer säuberlich abgeschriebenen Sammlung zusammen und widmet sie seiner großen Jugendliebe Anka Stahlherm. Den inhaltlichen und stilistischen Einfluß von Heines Lyrik zeigt konkret ein Gedicht, das Goebbels mit „Ballade“ überschreibt. Darin problematisiert er die Liebesbeziehung zu seiner Freundin Anka.

Es war einmal ein Königssohn,- / Kennst Du die Mär? / Der liebte ein Bürgermädchen / Ohn' Geld und Ehr!
Das Mädchen mußte sterben, / Es starb in Lust und Freud;- / Wie klingt das Lied von Lieb und Leid.³³⁰

Ganz offensichtlich hat sich Goebbels dabei von Heines Gedicht Nr. 29 aus der Sammlung *Neuer Frühling* anregen lassen, das er auf die eigene Problematik hin zuschneidert:

Es war ein alter König, / Sein Herz war schwer, sein Haupt war grau; / Der arme alte König, / Er nahm eine junge Frau.
Es war ein schöner Page, / Blond war sein Haupt, leicht war sein Sinn; / Er trug die seidne Schleppe / Der jungen Königin.
Kennst du das alte Liedchen? / Es klingt so süß, es klingt so trüb! / Sie mußten beide sterben, / Sie hatten sich viel zu lieb.³³¹

Zwar schreibt Goebbels nicht bei seinem Lieblingsdichter ab, was bei verliebten Jünglingen gelegentlich vorkommen mag, doch läßt er sich durch die Heine-Lektüre zur romanisierenden Einbettung der sozial problematischen Liebesbeziehung anregen. Wie in seinen Dramen bevorzugt Goebbels auch in einigen Gedichten das tragische Ende mit der Betonung auf der engen Beziehung von Lust und Leid. Als Dichter kann er die realen Verhältnisse umkehren, denn tatsächlich ist er der nicht Standesgemäße, der nun in seiner Poesie gar zum unerreichbaren Königssohn wird. Die schwer erreichbare Geliebte würdigt er zu einem Frauenzimmer „ohn' Geld und Ehr“ herab, das in dieser wundersamen Mischung aus Liebeslust und Herzeleid ihr Leben hingeben muß.

Allein die Titel der Gedichte lassen erkennen um was es dem jugendlichen Goebbels hier zu tun ist: *Durch mein Fenster lacht die Sonne, Sommerabend, Ein Ständchen, Warum liebe ich die Nacht, Juninacht, Erster Frühlingmorgen, Frühlingsgruß, Frühlingzauber, Neuer Frühling, Morgen ist Mai, Der Mai ist da, Maiabend, Vor Morgen, Sommerabend in Freiburg, Sommerabend im Schwarzwald, Spätsommernachmittag, Spätsommer-*

³²⁹ Kai Michel: Vom Poeten zum Demagogen. Die schriftstellerischen Versuche Joseph Goebbels'. Köln 1999, S.41f.

³³⁰ Gedichte. Anka Stahlherm zugeeignet. München. (Weihnachten 1919, Manuskript) BA Koblenz, NL 118/117.

³³¹ Heinrich Heine: Werke 1. Herausgegeben von Paul Stapf. Dreieich o.Jg. S.187.

merabend, Augustabend in Freiburg, Oktobernachmittag, Spätherbstabend, Herbststimmung, Weihnachtsabend, Sehnsucht, Abschied.

Ausgesprochen häufig ist von Blumen und von ewigem Mai die Rede. Vom Garten, in dem die Rosen duften und die Nachtigall dazu singt, wird geträumt. Die Wunschvorstellung malt ein kleines Haus mit einer lieben Frau darin aus. Damit überwiegt in den frühen Gedichten die Sehnsucht nach dem stillen Glück, in dem sich die ganz privaten Träume des verliebten, jungen Goebbels spiegeln. Die harte Realität bleibt außen vor, während die Liebe sich in traditionellen Vergleichen äußert. Sexuelles wird, wenn überhaupt thematisiert, nur angedeutet. Schließlich liegt ihm wohl daran, sich mit dieser Sammlung der Liebe des Bürgermädchens Anka zu vergewissern.

In einem Gedicht stellt Goebbels den Bezug zu seinem großen Vorbild Goethe her, indem er es mit dem Titel *Ein Gleiches* überschreibt.³³² Während darin die „schönste Frau aus Gottes Schöpferhand“ gerühmt wird, erhebt sich das lyrische Ich zum „glücklichsten aller Träumer im ganzen Land“. Inhaltlich läßt sich keine direkter Bezug zu Goethe feststellen. In anderen Gedichten Goebbels' scheint in das „Kämmerlein“ des Poeten abwechselnd stiller Monden- und heller Sonnenschein, was dem künstlerischen Empfinden der Romantik, mehr noch des Biedermeier, entspricht. Außerdem versucht sich der junge Dichter auch im Stile der Vagantenpoesie:

Im Herzen die Liebe, in Sonne die Welt, / Und einen ganzen Beutel voll Geld, / Und täglich der Liebe, der Liebe nur leben, / Was könnt' es wohl Schöneres auf Erden geben?

Das Gedicht *Mahnung* fällt dabei etwas aus dem bekannten Schema heraus, da es weder gereimt ist, noch eine regelmäßige Metrik besitzt. Im Gegensatz zu den sonstigen lyrischen Versuchen experimentiert der junge Goebbels hier überraschend modern. Die *Mahnung* geht dahin, daß eine zarte Seele von der Geliebten nicht zerdrückt werden dürfte; im Flüsterton endet dieses Gedicht:

Sie [die Seele] ist so zart und fein, / Wie linder Südwind, / Der leise singend / Am Sommermittag / An Deine heiße Stirne säuselt.

Um seine Qualen erträglicher zu machen, „lacht die Sonne durchs Fensterlein“ und bringt den „frohen Gruß herein“. Bei der Sehnsucht nach glücklicheren Verhältnissen steht das intime Liebesglück im Vordergrund, was insoweit beachtenswert ist, als sich Goebbels wenige Jahre später durch rege politische Ambitionen auszeichnet. Doch der Motor seines Dichtens ist hier ausschließlich das Auf und Ab seiner wechselnden Liebschaften. Die Träume vom häuslichen Glück mögen ja durchaus legitim sein, aber sie passen so schlecht zu dem zukünftigen „Möchtegern-Bürgerschreck“ Goebbels. Zunächst belasten ihn die Sorgen, was aus Deutschland werden wird, noch nicht:

Frühlingsduft und Glanz / Zieht durch Wald und Feld, / Es ist, als wollt' vor Lust / Vergehn die Welt.

Im Folgenden werden vier Exemplare ausführlicher besprochen, da sie ein gewisses gelungenes Epigontum belegen.

Analyse der ausgewählten Gedichte

Ein Teil der Gedichte hebt sich deutlich von den Mai- und Sommer-Sonne-Gedichten ab und schlägt andere Töne an. Es gibt auch Melancholisches - es werden Herbst- und Winterstimmungen thematisiert -, und die Position der Welt gegenüber wird kritischer.

³³² Titel von Goethes bekanntem Gedicht „Über allen Gipfeln / ist Ruh,...“.

Diese Gedichte erweisen sich als Versuche einer moralischen, beziehungsweise unmoralischen Aufrüstung des dichterischen Selbst.

1. „Ein Nachtgebet“

Ich fluche Dir, dreieinger Gott, / Daß Du mich liebest werden, / Und hasse nichts, wie Dich,
Phantom, / Auf dieser ganzen Erden.

Gib mir ein Beil, und ich zerschlag / Dir Deine Paradeisen, / Und will der Menschheit einen Weg /
Zu neuem Glücke weisen.

Und willst Du, daß sich Sonn' und Mond / Um Deinen Himmel drehen, / Ich trotze Dein, und will
allein / Den Weg zur Hölle gehen.

Ich lache Deiner Gnadenhuld, / Spar' die für Deine Frommen, / Und laß mich lächerlicher Gott, /
In Deine Hölle kommen.

Denn ich will trotzen ohne End' / Dem Himmel und der Erden / Und fluchen Dir in Ewigkeit, /
Daß Du mich liebest werden.³³³

Kai Michels, der die Gedichte von Goebbels überwiegend keiner genaueren Untersuchung für angemessen zu halten scheint, zitiert gleichfalls dieses Gedicht und kommt zu der hier vollständig wiedergegebenen Analyse:

Während das Gedicht aus heutiger Perspektive etwas geradezu Beängstigendes hat, so zeugt es für die damalige Zeit neben der trotzig-pathetischen Selbststilisierung vor allem von einem: Goebbels glaubt an seine geradezu heilsgeschichtliche Mission: „Und will der Menschheit einen Weg / Zu neuem Glücke weisen.“ In seinem gotteslästerlichen Gestus mutet das *Nachtgebet* fast als ein Versuch an, Gott herauszufordern, endlich Stellung zu beziehen.³³⁴

In dem Gedicht *Ein Nachtgebet* (90) herrscht ein aggressiver antireligiöser Ton. Formal besteht es aus fünf Vierzeilern, bei denen die zweite und die vierte Zeile gereimt sind. Es beginnt kämpferisch, Gott fluchend. Hier zeigt sich, was Goebbels an anderer Stelle sein „Prometheus-Problem“ nennt. Es ist der Versuch, sich von dem vermeintlich allmächtigen Schöpfergott loszusagen. Damit knüpft er zunächst an Goethes Gedicht *Prometheus* an. Doch wenn bei Goethe der griechische Gottvater Zeus angesprochen wird, handelt es sich hier um den „dreieinigen“ also christlichen Gott, dessen Existenz durch die Titulierung als Phantom angezweifelt wird. Wenn also dieser Gott ein Hirngespinnst ist, kann folglich auch die Religion nur eine Art Täuschung sein, die nicht geglaubt werden muß. Dennoch argumentiert das Gedicht weiterhin so, als müsse dieser Gott mit Gewalt aus dem Bewußtsein des Ichs vertrieben werden.

Immerhin ist das lyrische Ich sogar bereit, den Weg in die Hölle anzutreten, um dem Gott zu trotzen, den es leugnet. Schon der Titel *Ein Nachtgebet* ist Programm. Der programmatische Titel ist ironisch gebrochen und gibt es den aggressiven Tonfall vor. Alles andere soll es sein, eben nur kein Gebet. Eine Provokation und Herausforderung der abgelehnten göttlichen Macht ganz im Stile des prometheischen Mythos, wie ihn Goethe in seinem Gedicht *Prometheus* verarbeitet. In der Haltung dieses Herausforderers der Götter versucht auch das Gedicht von Goebbels, die prinzipielle Überflüssigkeit religiösen

³³³ Joseph Goebbels: „Anka Stahlherm zugeeignet“, München Weihnachten 1919(BA Koblenz 118/120) (90 40/91 41).

³³⁴ Kai Michel: Vom Poeten zum Demagogen. Die schriftstellerischen Versuche Joseph Goebbels'. Köln 1999, S.47.

Glaubens zu demonstrieren. Sein Gedicht versteht sich als radikale Fortsetzung des Prometheus-Vorbildes. Doch während bei Goethe die Allmacht der Götter noch in der Form rhetorischer Fragen angezweifelt und erst zum Schluß seine Position durch den Imperativ markiert wird, verflucht *Ein Nachtgebet* den Kontrahenten Gott gleich zu Beginn. Das Selbstvertrauen auf die eigenen, irdischen Tugenden und Fähigkeiten formuliert das Goethedicht wie folgt:

Hast Du nicht alles selbst vollendet, / Heilig glühend Herz? / Und glühtest jung und gut, / Betrogen, Rettungsdank / Dem Schlafenden da droben? / [...] Hat nicht mich zum Manne geschmiedet / Die allmächtige Zeit / Und das ewige Schicksal, / Meine Herrn und deine?³³⁵

Auch das lyrische Ich bei Goebbels sieht es nicht ein, dem Schöpfergeiste für seine Taten zu danken. Allein und frei will es seinen eigenen Weg gehen, und sei es der Weg in die Hölle. Doch damit nicht genug. Die ureigenen Gefilde Gottes, die „Paradiesen“ will es auf diesem Wege zerstören, da es sich der göttlichen Belohnung entziehen will. Damit spricht sich das Gedicht indirekt auf eine Orientierung an dem Diesseits aus, und wirft Gott vor, sich nicht um das Erdengeschehen zu kümmern. Denn der ist nur daran interessiert, daß sich Sonn' und Mond um seinen Himmel drehen. Doch dies führt nicht etwa zu einer konsequenten Auseinandersetzung mit menschlicher Not. Indem die alte falsche Vorstellung der um die Erde drehenden Sonne dem Willen Gottes zugewiesen wird, kann seine Macht auch als gleichsam überholt gelten. Denn der Mensch ist dank seiner Erkenntniskraft über die Wirklichkeit kosmischer Zusammenhänge nun besser informiert. Falls der Gott nun aber diese Dinge gegen die Natur wieder umkehren will, ist dieser Menschentypus bereit, diesmal dafür in die Hölle zu gehen und nicht etwa wie ein Galilei wider besseren Wissens der Wahrheit abzuschwören. Diesen aufgeklärten Menschen kann die Hölle nicht mehr schrecken. Deshalb kann er auch auf die „Gnadenhuld“ verzichten.

Das Selbstbewußtsein und der Wille, der Menschheit einen neuen Weg zu weisen, sind ohne Zweifel vorhanden. Wie das Vorhaben allerdings praktisch ausgeführt werden soll, darüber läßt das Gedicht Unklarheit walten. Festzuhalten ist aber, daß die gesamte Menschheit angesprochen wird und hier das Nationale noch nicht im Vordergrund steht. Obgleich Gott ausdrücklich als Phantom bezeichnet wird, macht ihn das Ich im Gedicht zum Verantwortlichen seiner Existenz. In diesem merkwürdigen Zwiespalt soll der konfliktreiche Ablösungsprozeß von tradiertem christlicher Vorstellung hin zu einem selbstbewußten und heldenhaften Individuum dargestellt werden. Doch der ausdrückliche Haß, der dem Gottphantom entgegengebracht wird, ist letztlich ein Selbsthaß. Denn bezeichnenderweise wird zweimal das formuliert, was den unbändigen Zorn auf diesen Schöpfer auslöst. Das zweitemal als abschließende Zentralessage der letzten Zeile: „Daß Du mich liebest werden.“ Darin klingt der altgriechische Weisheitsspruch an, daß es das Beste für den Menschen sei, nicht geboren zu werden. Entsprechend ist der Vorwurf in der letzten Strophe formuliert und damit wird vergessen, daß ja zunächst der Menschheit „einen Weg zu neuem Glück“ gezeigt werden sollte.³³⁶

Schließlich ist noch an Nietzsches Bild des „Übermenschen“ zu erinnern, der, selbst gottgleich, ebenfalls auf den christlichen Gott verzichten kann. Auch in Goebbels' Gedicht wird Gott nicht nur getrotzt, sondern er wird als lächerlicher Gott bloßgestellt. Der sich dem Dichter-Ich darstellende Menschentypus erscheint als kämpferisch aggressiv, als gottgleicher Held, der zum einen für die Sache der Menschheit, die von Gott nicht an-

³³⁵ Johann Wolfgang von Goethe, „Prometheus“:

³³⁶ Der eifrige Heine-Leser Goebbels mag an die Intention der Anfangsverse aus „Deutschland ein Wintermärchen“ gedacht haben: „Wir wollen hier auf Erden schon / Das Himmelreich errichten.“

gemessen geordnet wird, kämpfen will; zum andern aber flucht er auch diesem Gott, der ihn geschaffen hat. Er erhebt die Hand gegen seinen Schöpfer, dessen trügerische Existenz er haßt und dessen falsche Paradeise er zerschlagen möchte. Positiv ausgedrückt würde das bedeuten, dieser Mensch beabsichtigt, selbst für sein Schicksal zu streiten und einen gerechten irdischen Weg für die Menschheit zu suchen. Es scheint eine Fürsprache für den Typus des modernen technokratischen Menschen zu sein, der unbeweisbare „Phantomgebilde“ aus seiner Welt verbannt. Damit stellt das Gedicht aufgrund seiner deutlichen Diesseitsorientierung und seines blasphemischen Tonfalls unter den Gedichten eine Ausnahme dar. In diesem ganz unchristlichen Gedicht problematisiert Goebbels sein schwieriges Verhältnis zur religiösen Prägung seiner Kindheit. Das Gedicht demonstriert den Versuch, sich von der Tradition zu lösen. In seiner Arbeit *Erlösung und Vernichtung* belegt Claus-Ekkehard Bärsch die intensive Abhängigkeit Goebbels' von christlichen Mustern anhand dessen literarischen Zeugnissen. Vorliegendes Gedicht verdeutlicht aber auch, daß Goebbels Religion aus einem Gefühl der Wut oder Enttäuschung heraus verwirft oder zumindest den Versuch dazu unternimmt. Beschworen wird dabei vor allem eine heroische Haltung, die buchstäblich bis in die Hölle geht.

2. „Herbststimmung“ (85 35)

Wie im Herbst von den Bäumen / Blatt auf Blatt / Herunterwirbelt, / So fällt von meiner Seele / Ein Stück nach dem anderen, / Weil es welk ward und tot. / Mein Herz will sterben, / Denn Du hast es gepeinigt, / Gekreuzigt und gequält, / Nur daß Du / Könntest Dich über meinen Schmerz / Freuen, wie man sich freut, / Wenn das, was uns lieb, / Allmählich verdorrt und verdirbt. / So ergreift uns ein Schauer der Freude am Sterben, / Wenn wir im Herbst / Schreiten durch den abendlich-dunklen Wald, / Und von den Bäumen Blatt auf Blatt / Herunterwirbelt.

Das Gedicht *Herbststimmung* weist keine Verseinteilung auf. Es ist weder gereimt, noch weist es ein regelmäßiges Versmaß auf. Damit stellt es eine Ausnahme zu der Mehrzahl der Gedichte dieser Sammlung dar.

Die Stimmung, die zum Ausdruck kommen soll - der Titel gibt es schon vor - ist traurig, melancholisch und nachdenklich. Eine unglückliche Liebe ist die Ausgangssituation. Das Bild der herabfallenden Blätter im Herbst wird zu einem Vergleich mit dem Abfallen von Stücken der Seele herangezogen. Der Eindruck entsteht, es handle sich um eine Art Häutungsprozeß, bei dem überschüssiges Material abgeworfen wird. Das Ablegen toter „Stücke“ wird notwendig, weil das lyrische Ich von einem angesprochenen Du gepeinigt wurde. Dabei wird sogar das Wort gekreuzigt verwendet, um das Ich zur leidenden Christusfigur zu stilisieren.

Diesem Du wird der Vorwurf gemacht, Geliebtes verdorren und verderben zu lassen, um sich daran zu erfreuen. Diese Lust des Zerstörenwollens wird in Beziehung mit einem noch stärkeren Gefühl gesetzt. Das Kokettieren mit dem eigenen Tod ist die Vorstellung, die sich im Bild des Herbstes, der inklusive des Titels drei mal genannt wird, aufdrängt und ein Gefühl, schwankend zwischen Schauer und Freude am Sterben, hervorruft.

In den letzten vier Zeilen - die beinahe identisch mit dem Beginn des Gedichtes sind - wird das Motiv der fallenden Blätter wieder aufgegriffen. So schlägt das Gedicht einen Bogen, der auf den Kreislauf der Natur hinweist, die als Spiegel seelischer Zustände verstanden werden will. Damit sind ästhetische Elemente verwendet, die das Gedicht etwas interessanter gestalten als die restlichen Gedichte der Sammlung. Merkwürdigerweise wird keine Lösung für das von der Liebe gequälte Ich angeboten. Es bleibt vielmehr der traurig sinnierenden Stimmung verhaftet. Und der erste Schauer über das Sterben wird zu

einer Freude über das erzwungene Abstoßen von dem, was welk und tot ist. Schon der Titel relativiert den dauerhaften Ernst der Lage. Denn es wird ja nur eine vorübergehende Herbststimmung gestaltet. Angesprochen ist aber auch die Freude am Untergang, die sich als ein „Schauder der Freude am Sterben“ ausdrückt. Romantische Todesahnung vermischt mit Liebesschmerz wird mit einem Hauch distanzierter Dekadenz verwoben.

3. „Volkers Sterbesang“ (66 17)

Nun ist's zu End', fahr wohl, / Du blühende, weite Welt. / Fahr' wohl, Du blauender Himmel, / Ihr Vöglein im Wald und Feld. / Die Saiten sind zersprungen, / Das Lied ist ausgesungen, / Du, blühende Welt, fahr' wohl.

Ich sang mein Lied voll Freuden / Vor manchen schönen Fraun, / Ich hab' mit meinem Schwerte noch öfter dreingehaun. / Mein Rüstzeug ist zerspalten, / Kann nicht mein Schwert mehr halten, / Du, blühende Welt, fahr' wohl.

Hab' in seligen Maientagen / So manches Lieb geküßt, / Ihr Frauen all, Ihr schönen, / Seid mir nochmals begrüßt. / Die Liebe ist vergangen, / Der Tod hat angefangen, / Du, blühende Welt, fahr' wohl.

Nun wieder ist's leer und öde, / Es weht ein kalter Wind, / Komm Tod, ich will Dich herzen / Und küssen, komm geschwind. / Ein Lied will ich noch singen, / Dann magst Du, Herz, zerspringen. / Du blühende Welt, fahr' wohl.

Dieses Gedicht folgt im Aufbau einem strengen Schema. Es besteht aus vier Versen mit jeweils sieben Zeilen, wobei die Anzahl der Jamben von Strophe zu Strophe wechselt. Die erste und die dritte Zeile sind gereimt, ebenso die fünfte und die sechste, die als variiender Refrain zu verstehen sind. Optisch verdeutlicht das die Einrückung dieser zwei Zeilen in Reimform. Die letzten Verszeilen sind alle identisch; in ihnen wiederholt sich die zentrale Botschaft des Liedgedichtes.

Gleich zu Beginn steht das Lebensende des Helden bevor. In der Rückschau läßt er sein Dasein Revue passieren und nimmt Abschied von der idyllisch beschriebenen Natur. Schon in der ersten Strophe kündigt sich das unwiderrufliche Ende an. Die Saiten sind zersprungen. Das Ende der Musik ist gleichbedeutend mit dem Ende des Lebens. Die letzte, sich in allen Versen wiederholende Zeile, verkündet den unaufschiebbaren Abschied von der Welt. Die zweite Strophe greift das Thema des Singens noch einmal auf. Der aus dem Leben Scheidende erweist sich als ein mittelalterlicher Ritter und Minnesänger, der gealtert und in die Jahre gekommen ist („Kann nicht mein Schwert mehr halten“). Er erinnert sich im dritten Vers, wie er „in seligen Maientagen / so manches Lieb geküßt“. Nun, im Rückblick, gedenkt er seiner erfolgreichen Zeit bei der Damenwelt leicht wehmütig. In der vierten Strophe wird das Ende beinahe freudig begrüßt, fast schon herbeigesehnt. Der Tod soll wie ein lieber Freund begrüßt werden, dem Euphemismus „Freund Hain“ nachempfunden. Somit thematisiert Goebbels ein mal mehr Todessehnsucht im Gedicht. An dieser Stelle handelt es sich allerdings um einen alten Ritter, der sein Leben erfüllt gelebt hat und den Tod so zufrieden erwartet, daß er ihm sein „Komm geschwind“ zuruft. Die Zeile greift als Variation auf das Bild der zersprungenen Saiten zu Beginn des Gedichtes zurück. Das Leben wird noch einmal vergegenwärtigt und kann danach freudig verabschiedet werden. Das Ende wird Volker dadurch erleichtert, daß ihm die Welt, in der er jetzt den kalten Wind spürt, im Alter leer und öde erscheint. Gesang, Kampf und die Liebe zu den Frauen erfüllten das Leben des umherziehenden Helden. Nun ist er zu seinem Ziel gekommen. Er zieht nicht mehr in die Ferne, vielmehr entfernt sich, da er stehen bleibt, nun die Welt von ihm.

Sprachlich eigenwillige Formulierungen sollen die Wesenszüge der Figur untermalen. Ein „blauender Himmel“ etwa beschreibt keinen Zustand, sondern eine aktive Wandlung,

wie sie der einstmals umherziehende Volker durchgemacht hat. Blauer Himmel, die Vögel, die seligen Maientage stehen auf der blühenden Seite der Welt. Der gealterte Ritter, der auch die Kehrseite dieser Welt kennt, muß sie nun verlassen.

Das bereits im Titel als Lied bezeichnete Gedicht entspricht auch inhaltlich der Kategorie der Vaganten- und Studentenlieder. Dem Sichschlagen wird, ganz im Sinne studentischer Burschenschaften, Vorrang vor dem Minnegesang gegeben. Der insgesamt locker optimistische Ton spricht eher für ein fröhliches Trinklied, wie es in Burschenschaftlerkreisen gesungen wird. Ob es von Goebbels im Kreise seiner Verbindungskameraden vorgetragen wurde, konnte nicht nachgewiesen werden. Das Singen selbst wird jedenfalls in dem Gedicht direkt angesprochen, das als elegisch-heiteres Trinklied aufzufassen ist.

4. „Sehnsucht“ (100 50)

Auf des Parkes / Wegen / Irrt das Mondlicht, / Klettert an den / Mauern / Scheu empor, / Neigt sich still / Und lauscht.

In den Lüften / Balsam / Rauscht ein Brunnen / Müd hinein; / Plaudert noch im Traume / Von Italiens / Weitem Himmel / Und von / Mondscheinserenaden.

Und ich schreite / Durch die Nacht. / Und mir ist, als / Wölbte sich des / Südens Himmel / Über mir / Zum ewigen Dom.

Das Gedicht *Sehnsucht* baut sich im Gegensatz zu dem zuvor besprochenen aus freien Rhythmen auf, die in drei Strophen unterteilt sind. Der erste Vers liefert eine Situationsbeschreibung, in der die nächtliche Stimmung in einem ummauerten Park geschildert ist. Etwas Unheimliches will die Verwendung des Adverbs „scheu“ dabei vermitteln.

Die zweite Strophe fährt in der Beschreibung von Atmosphärischem fort. Die nächtliche Umgebung wird „erlauscht“. Die vom „scheuen“ Mondlicht angeleuchtete Szenerie erscheint nun traumhaft. Zum Ziel der im Titel anvisierten Sehnsucht wird das ferne Italien.

Erst in der dritten Strophe tritt das lyrische Ich auf, dessen Sprecher durch die Nacht schreitet, deren Stimmungen er ausgesetzt ist. Der nächtliche Mondschein löst die Assoziation von Italien und südlichem Himmel aus, die in strengem Kontrast zu der nördlichen Park-Mondlicht-Szene steht. In das Nachdenklich-Melancholische dringt nun die Sehnsucht nach dem weiten Himmel Italiens. Dieser südliche Himmel findet in der dritten Strophe seinen Weg zum Ich, indem er sich über ihm zu einem „ewigen Dom“ wölbt. Die Sehnsucht vermag es, den erträumten Himmel und den nächtlichen Himmel des Parks zu verbinden. Doch das scheint nur so: „Und mir ist es...“. Zu der Italienromantik, die spätestens seit Eichendorff in den romantischen Gedichten herumspukt gesellt sich damit eine Spur romantischer Ironie hinzu. Das ist hier dann eben die Sehnsucht, wenn es nur so erscheint als ob. Der Himmel wird dabei religiös besetzt und formt sich nun in der Vorstellung zum Dome, der sogar noch durch das Attribut „ewig“ zusätzlich metaphysisch aufgeladen wird. Damit will das Gedicht auf das Göttliche hinweisen, das

über dieser stimmungsgeladenen Nacht im Park thront. Die ursprüngliche Sehnsucht nach dem südlichen Himmel entpuppt sich damit eindeutig als ein religiöses Gefühl. Am Ende findet sich das Ich in einer Art behütetem Zustand. Nach der „scheuen“ Haltung in der ersten Strophe hat es die Gewißheit eines schützenden „Über-Ichs“ gewonnen.

Zusammenfassung

Mit dem Urteil der Minderqualität glaubt Kai Michels, über das bei den zweifellos grundsätzlich epigonalen Gedichte kein Zweifel bestehen dürfte, offensichtlich alles Entscheidende festzuhalten und scheint die Elaborate einer genaueren Analyse nicht für würdig zu erachten:

Form wie Inhalt der Goebbelsschen Dichtung sind vormodern. Kein noch so ferner Widerhall der seit Ende des 19. Jahrhunderts statthabenden Revolution der Lyrik (Arno Holz) ist aus seinen Ergüssen herauszuhören. Wie kein originäres Gefühl in den Gedichten zu finden ist, weist in ihnen nichts darauf hin, daß in der großen Welt jenseits von Haus und Garten ein menschenvernichtender Weltkrieg tobt, in dessen revolutionärer Konsequenz die alte Ordnung zusammenbricht.³³⁷

Auch wenn sich unter diesen Gedichten kein Meisterwerk befindet, lassen sich doch zumindest für die Person des Verfassers einige prinzipielle Aussagen machen.

An den vorgestellten Gedichten, die einen repräsentativen Querschnitt zeigen, ist Goebbels' Vorliebe für romantische Ich-Lyrik deutlichst zu erkennen. Das Politische, für das er wenige Jahre später aktives Interesse entwickelt, spielt dagegen überhaupt keine Rolle. Wenn sich Protest zu Wort melden will, dann ist es, wie im ersten Gedicht vorgeführt, ein am Sturm-und-Drang orientiertes jugendliches Aufbrausen, ein fiktives *va banque* Spiel eines religiös verunsicherten Studenten. Weltschmerz und Liebesleid werden zum Ausgangspunkt literarischer Überhöhung der Realität, in der sich der junge Lyriker Goebbels als empfindsamer Ästhet präsentiert. Das Arsenal völkischer Blubo-Metaphern wird dafür nicht bemüht. An der romantischen Ritter- und Bilderwelt orientiert, lassen sich hier keine nationalsozialistische Elemente ausmachen.

Bemerkenswert sind die Gedichte nur durch das, was sie nicht sind: Sie sind keine Identifikationen für den soldatischen Rassemenschen. Das lyrische Ich zeigt sich nicht als todesmutiger Haudegen, nicht als blonde Bestie. Eher als melancholischer, romantischer Sinnierer über die Vergänglichkeit allen Seins.

³³⁷ Kai Michel: Vom Poeten zum Demagogen. Die schriftstellerischen Versuche Joseph Goebbels'. Köln 1999, S.42.

2.0. Das Drama *Der Wanderer*

2.1. Entstehung und zeitgeschichtlicher Hintergrund

In seinem Tagebuch, in dem Goebbels neben seiner Lektüre und Theaterbesuchen auch seine literarischen Arbeiten und Projekte vermerkt, erwähnt er im Herbst 1923 den Beginn der Beschäftigung mit seinem Drama *Der Wanderer*:

Prometheus brennt mir auf der Seele. Dann ein Zeitdrama. Erste Anfänge des Wanderers.³³⁸

Goebbels faßt in dem Zeitraum von September bis Oktober 1923 rückwirkend seine Befindlichkeiten zusammen. Bis August des Jahres hatte er bei der Dresdner Bank gearbeitet. Enttäuscht ist er vor allem, daß es ihm nicht gelungen ist, nach der erfolgreichen Promotion in Germanistik eine entsprechende Anstellung zu finden.³³⁹ Denn es bleibt bei einem kurzen „Gastspiel“ als Publizist bei der „Westdeutschen Landeszeitung“, bei der lediglich sechs „Zeitgeist“-Glossen veröffentlichen kann und wo er im Herbst 1922 allerdings nur für wenige Wochen stundenweise beim Feuilleton angestellt wird.³⁴⁰ Goebbels' Lebensgefühl ist in dieser Zeit nach diesen Tagebuchaufzeichnungen stark von Verzweiflung und Pessimismus gezeichnet. Schuld daran scheinen vor allem die äußeren Umstände und politischen Bedingungen, die von Rheinlandbesetzung, Inflation, sozialer Unsicherheit, Streiks, Umsturzversuche, Hitler-Putsch und der Krise in der Krise gezeichnet sind. Das Jahr 1923 stellt den Höhepunkt der Nachkriegskrise der Weimarer Republik dar. Am 11. Januar 1923 besetzen französische und belgische Truppen das Rheinland. Als Vorwand dient ein geringfügiger Rückstand bei den Reparationszahlungen und den Holz- und Kohlelieferungen. Die Reichsregierung ruft die Bevölkerung zu passivem Widerstand auf und verpflichtet alle Beamten, den Anweisungen der Besatzungsmacht nicht zu gehorchen. Alle Reparationszahlungen werden in der Hoffnung, Frankreich zum Rückzug und zu neuen Verhandlungen zu veranlassen, eingestellt. Der Rheinländer Goebbels, der sich in dieser Zeit wieder in seiner Heimatstadt Rheydt aufhält, fühlt sich von diesen Zuständen besonders betroffen.

Die notwendige Unterstützung für das Ruhrgebiet übersteigt allerdings die finanziellen Möglichkeiten der Weimarer Regierung. In der Folge nimmt der Geldverfall rapide zu, steigt ab Juni in astronomische Höhe und führt noch im selben Jahr zu einer Währungsumstellung und großen finanziellen Verlusten in der Bevölkerung. Die anhaltende Flucht in den Dollar, in Sachwerte und Immobilien beschleunigt sich. Den sprunghaften Preissteigerungen hinken die Löhne hinterher und schließlich verliert das Geld seine Funktion als Tausch- und Wertaufbewahrungsmittel. Statt Bargeld werden überall Naturalien (Lebensmittel, Zigaretten, Kohle) verlangt. Als der Einzelhandel dazu übergeht, seine Waren zu horten, kommt es zu Hungerdemonstrationen und Plünderungen.

Hier lassen sich zeitgeschichtliche Bezüge zum *Wanderer* feststellen. Der Mann im „Bild“, „Armut“ berichtet seiner Frau:

³³⁸ Tgb IfZ, Bd.1 Erinnerungsblätter, S.28.

³³⁹ Vgl. dazu Helmut Heiber: Joseph Goebbels. München 1974, S.23: „Später, als er ein großer Politiker geworden war, hat Goebbels sich bemüht, den Schwerpunkt seines Studiums nachträglich etwas mehr in Richtung auf das Fach Geschichte hin zu verschieben, da dies einem Staatsmann eher anstehen mochte als die Beschäftigung mit dem Schaffen politisch oft herzlich unbedarfter Poeten.“

³⁴⁰ Vgl.: Tgb IfZ, Bd.1 Erinnerungsblätter, S.24: „Mein Gastspiel bei der Landeszeitung. Redakteur Müller. Schund und Kunst. Die rauhe Wirklichkeit. Ich als Kunstkritiker.“

Weisst Du, - man hat sie mit Gummiknüppel auseinandergetrieben, als sie um Brot anstanden.
(Pause; flüsternd) Man hat auf sie geschossen.³⁴¹

Gewinner der Inflation sind die Schuldner, die ihre Verpflichtungen schlagartig mit wertlosem Geld zurückzahlen können vor allem der Staat, der seine Kriegsanleihen bei den Bürger ablöst, Mieter, Pächter, Exportunternehmer oder devisenstarke Großunternehmer. Dem DVP-Reichstagsabgeordneten Hugo Stinnes gelingt es in den Jahren 1920 bis 1922 mit Krediten Eigentumsanteile an mehr als 1600 Betrieben zusammenzukaufen und sein Geschäftspartner Friedrich Flick, ebenfalls DVP-Mitglied, erwirbt durch geschickte Börsenspekulationen Industrieanteile im Werte von 100 Millionen Goldmark. Die intrigante Börsenspekulation des Börsenkönigs im *Wanderer* könnte hier das zeitgeschichtliche Vorbild haben. Die Verlierer der Währungsreform sind die Gläubiger und die Besitzer von Sparguthaben, die jetzt für ihr gutes geliehenes Geld wertloses zurück erhalten mit dem man immer weniger kaufen kann, wie auch die Bezieher von festen Geldeinkommen wie Arbeitnehmer, Rentner, Vermieter und Pächter.

Der Dichter im *Wanderer* kommentiert über das in großer Armut lebende Renterpaar:

Man hat ihnen ihre kleinen Ersparnisse genommen; - - gestohlen würde man sagen, wenn es nicht von Staats wegen genommen worden wäre.³⁴²

Ende Januar 1923 veranstaltet die NSDAP in München ihren ersten Parteitag mit Fahnen- und Standartweihen. Adolf Hitler fordert, den Versailler Vertrag für ungültig zu erklären. Gustav Stresemann wird Reichskanzler und leitet eine große Koalition aus DVP, DDP, SPD und Zentrum, die das Ziel hat, den Ruhrkampf zu beenden, da die Republik den passiven Widerstand auf längere Zeit nicht durchzuhalten vermag. Als die Reichsregierung das Ende des passiven Widerstandes an der Ruhr im September verkündet, liefert das der rechtskonservative bayrische Regierung einen Vorwand zu einem Schlag gegen die Weimarer Republik. Aus Protest darüber verkündet die Landesregierung in Bayern den Ausnahmezustand, ernennt den Regierungspräsident von Oberbayern Gustav Ritter von Kahr zum „besonderen Generalstaatskommissar“, überträgt ihm die vollziehende Gewalt und macht ihn damit de facto zu einem Diktator.

Zumindest ein gewisser thematischer Bezug läßt sich auch hier zum *Wanderer* herstellen: Der Minister im „Bild“ „Regierung“ äußert entsetzt nach Ausbruch des Bürgerkrieges und allgemeinen Chaos:

Ich wollte Diktator sein. Das ist doch nicht so einfach, wie man sich das vorstellt.³⁴³

Die Folgen im Drama sind Bürgerkrieg und apokalytische Zustände.

Auch in der richtigen Welt geht es wenig poetisch weiter, denn daraufhin verhängt die Berliner Reichsregierung den Ausnahmezustand über die gesamte Republik. Als der Reichswehrkommandeur in Bayern Otto von Lossow, nachdem er von Reichswehrminister Gessler demissioniert worden war, wieder von Kahr in sein Amt eingesetzt wird, erwägt er zusammen mit den bayrischen Wehrkreiskommandeuren einen „Marsch nach Berlin“ und die Ausrufung einer nationalen Diktatur. Ihr Vorbild ist der erfolgreiche „Marsch auf Rom“ der italienischen Faschisten vom 28. Oktober 1922, der in deutschen

³⁴¹ Der Wanderer. Ein Spiel in einem Prolog, zehn Bildern und einem Epilog. Von Joseph Goebbels. Dem anderen Deutschland. Geschrieben im Mai 1927, S.13.

³⁴² Joseph Goebbels. Der Wanderer. 1927, S.20.

³⁴³ Joseph Goebbels. Der Wanderer. 1927, S.62.

Rechtskreisen als wegweisend gilt. Die übrigen Länderregierungen stellen sich hinter die Reichsregierung. General von Seeckt weigert sich, den Einmarsch der Reichswehr in Bayern zu befehlen, und erklärt offiziell, „Reichswehr schießt nicht auf Reichswehr“. I n-offiziell sympathisiert er mit dem Münchner Triumvirat.

Der Ausspruch von General von Seeckt könnte für eine ähnlich gelagerte Problematik im *Wanderer* leicht verändert adaptiert worden sein. Der Minister in Goebbels Drama verkündet als die Truppen gegen plündernde Menschenmassen vorgehen sollen:

Deutsche dürfen nicht auf Deutsche schießen. – Gut! – Gehen wir! Mögen dann die anderen ihre Kunst am Vaterland versuchen. – Jawoll, ich kapituliere! – Es ist alles Unsinn. – Wenn jetzt Gott nicht hilft, dann ist alles verloren!³⁴⁴

Im Sommer 1923 setzt sich auch in der Führung der KPdSU die Überzeugung durch, daß die krisenhafte Entwicklung in Deutschland bald zu einer revolutionären Situation führen werde. Ende August beschließt das Politbüro, einen „deutschen Oktober“, das heißt eine Revolution nach dem russischen Vorbild vom Oktober 1917 mit allen Mitteln zu unterstützen. Ab September trifft auch die KPD konkrete Vorbereitungen. Von Sachsen und Thüringen soll der „deutsche Oktober“ seinen Ausgang nehmen. Die zum linken Flügel der SPD zählenden sächsischen und thüringischen Sozialdemokraten koalieren mit den Kommunisten, weil sie darin eine Möglichkeit sehen, den aus Bayern erwarteten rechtsradikalen „Marsch auf Berlin“ zu stoppen. Anders als in Bayern handelt es sich in Sachsen und Thüringen um legitime parlamentarische Mehrheitsbildungen. Die dabei gebildeten „Proletarischen Hunderschaften“ der KPD verstoßen jedoch eindeutig gegen die Entwaffnungsvorschriften des Versailler Vertrages. Auch richtet sich die KPD insgesamt gegen die parlamentarische Demokratie. Reichspräsident Ebert ordnet am 29. Oktober 1923 gegen Sachsen und am 6. November gegen Thüringen die Reichsexekution an. Reichswehrtruppen marschieren nach Dresden und Weimar. Bei Zusammenstößen zwischen Soldaten und Demonstranten gibt es mehrere Dutzend Tote und Verletzte. Die „Proletarischen Hunderschaften“ werden aufgelöst, die kommunistischen Minister entlassen oder treten zurück. Obwohl der „deutsche Oktober“ schon vor den Reichsexekutionen von der KPD Zentrale abgeblasen wird, überfallen am 23. Oktober bewaffnete Truppen der falsch informierten Hamburger KPD – 450 Arbeiterdelegierte hatten in Chemnitz zwei Tage zuvor die revolutionäre Linie mehrheitlich abgelehnt – 17 Polizeistationen und besetzen öffentliche Gebäude. In wenigen Tagen wird der aussichtslose Aufstand niedergeschlagen. Bei den Kämpfen kommen 24 Kommunisten und 17 Polizisten ums Leben.

Auch hier könnten die politischen Ereignisse als Folge einer subjektiver Interpretation Vorlage für Goebbels‘ Drama gewesen sein. Im achten Bild „Partei“ verrät der Arbeiterführer Levinsky die Arbeiter für seine Machtinteressen. Für die betrogenen und enttäuschten Arbeiter prophezeit der Dichter:

O, diese Ärmsten! Sie taumeln von Enttäuschung zu Enttäuschung, von Verrat zu Verrat. Sie verlieren allmählich den letzten Glauben. Selbst der Wohlmeinende kommt ihnen nun verdächtig vor. Es wird der Tag kommen, da werden sie über die Köpfe der verräterischen Führer hinaus Politik nach eigenem Empfinden machen. Die Politik der Faust und der Strasse.³⁴⁵

Zur Zeit der Niederschrift des Dramas wird tatsächlich auf den Straßen vor Goebbels‘ Fenster Politik gemacht. Im September verstärken sich die von der französischen und

³⁴⁴ Joseph Goebbels. *Der Wanderer*. 1927, S.62.

³⁴⁵ Joseph Goebbels. *Der Wanderer*. 1927, S.56.

belgischen Besatzungsmacht unterstützen separatistischen Bewegungen im preußischen Rheinland, in der bayrischen Pfalz und in Rheinhessen. Die Separatisten, die sich davon wirtschaftliche und politische Vorteile versprechen rufen am 21. Oktober eine „Rheinische Republik“ aus und am 12. November eine „Autonome Pfalz“. In Aachen, Koblenz, Bonn, Wiesbaden, Trier und Mainz stürmen sie die Rathäuser. Die Reichsregierung ist machtlos, da sie keine Truppen in die entmilitarisierte Zone schicken darf. Die separatistischen Bewegungen, denen sich auch sogenannte „kriminelle Elemente“ anschließen scheitern innerhalb weniger Monate. Durch ihr selbstherrliches Auftreten, Plünderungen und Mißhandlungen verstärken sie den ohnehin hartnäckigen Widerstand großer Teile der Bevölkerung.

Die Zeitbezüge des *Wanderers* werden deutlich, wenn der Minister im „Bild“ „Regierung“ Maßnahmen gegen die au fständischen Zechenarbeiter mit den Worten einleitet:

Schicken Sie sofort Telegramme ins Industriegebiet. Die dort vorhandenen Machtmittel sind rücksichtslos einzusetzen. Jeder Auführer und Plünderer ist standrechtlich zu erschießen³⁴⁶.

Im Laufe des Jahres 1923 kann die NSDAP von den krisenhaften Entwicklungen profitieren und ihre Mitgliederzahl steigt sprunghaft auf 55 000. In Bayern wird sie zur aktivsten rechtsradikalen Kraft. Ihr Parteichef Hitler verkehrt in den besten Münchner Kreisen und gilt in Bayern bereits als „deutscher Mussolini“ dem ein „Marsch auf Berlin“ zug e traut wird. Hitler beschließt am 9. November – für die Rechtsradikalen ein symbolischer Tag der „nationalen Schmach“ – den gegenrevolutionären Umsturz zu wagen. Während einer Versammlung im Münchner Bürgerbräukeller der Kahr-Gruppe dringt Hitler mit einer Schar seiner Anhänger in den Saal und erklärt die bayrische Regierung für abgesetzt. Hitlers Ziel ist es, das versammelte „Triumvirat“ aus Kahr, dem bayrischen Reichswehrkommandanten Lossow und dem Chef der bayrischen Landespolizei Hans von Seißer zum Putsch gegen Berlin zu überreden, für den sich General Ludendorff bereitwillig zur Verfügung stellt. Das erpreßte Triumvirat stimmt dem Putsch zum Schein zu. Noch in der Nacht treffen Kahr, Lossow und Seißer Maßnahmen zur Unterdrückung des Putsches. Am Morgen des 9. November muß Hitler erkennen, daß sein Umsturzversuch isoliert bleiben würde. Daran kann auch der eilig improvisierte Demonstrationmarsch des „Deutschen Kampfbundes“ um die Mittagszeit nichts mehr ändern. An der Feldherrenhalle stößt der von Hitler und Ludendorff angeführte Zug von mehreren Tausend Anhängern auf eine Absperrung der bayrischen Landespolizei. Es kommt zu einem Handgemenge und zu Schießereien bei dem 14 Demonstranten und drei Polizisten sterben. Hitler kann fliehen wird jedoch einige Tage später verhaftet. Damit sind auch alle Pläne für einen „Marsch auf Berlin“ zunichte gemacht. Der anschließende Hochverrat sprozeß gegen Hitler, Ludendorff und andere gerät zur Farce. Die Angeklagten nutzen den Gerichtssaal für ihre Propagandareden gegen die Republik. Ludendorff wird freigesprochen und Hitler wird zu einer fünfjährigen Festungshaft mit der Aussicht auf Begnadigung nach sechs Monaten verurteilt.

In der Sozialdemokratischen Reichstagsfraktion herrscht Empörung darüber, daß die Regierung Stresemann gegen die Rechtsdiktatur des Triumvirates in Bayern praktisch nichts unternahm, statt dessen aber die Reichswehr gegen die kommunistische Regierungsbeitragungen in Sachsen und Thüringen einsetzte. Am 2. November zieht die SPD ihre Minister aus dem Kabinett zurück. Als der Reichskanzler am 23. November bei der Abstimmung über die Vertrauensfrage eine Niederlage erleidet, tritt er zurück.

³⁴⁶ Joseph Goebbels. *Der Wanderer*. 1927, S.61.

Am 14. Februar 1925 wird in Bayern der Ausnahmezustand aufgehoben. Die NSDAP wird wieder als Partei zugelassen. Hitler gründet im Februar in München die NSDAP neu und verkündet, auf „verfassungsmäßigem“ Wege die Macht erkämpfen zu wollen.

Das Jahr 1923 markiert den Höhepunkt der Nachkriegskrise in Deutschland. Hauptkrisen sind Ruhrbesetzung und der durch den passiven Widerstand verstärkte Währungsverfall. Diese Doppelkrise wird sowohl von außen als auch von innen gelöst: Frankreich muß schließlich bei seiner übertrieben harten Handhabung der Reparationszahlungen einlenken und die durchgeführte Währungsreform wird, trotz anfänglicher sozialer Probleme, rasch ein Erfolg. Auch die Begleitkrisen, die von den Hauptkrisen profitieren, scheitern. Der „deutsche Oktober“ muß vorzeitig abgebrochen werden, der „Marsch auf Berlin“ gelangt nicht einmal über München hinaus und der rheinische Separatismus bricht zusammen. Damit erreicht die schwerste Nachkriegskrise mit ihrem Höhepunkt auch zugleich ihr Ende.

Die zeitgeschichtlichen Ereignisse werden in dem vom Autor mit gewisser Berechtigung als „Zeitdrama“ titulierten Stück ebenso thematisiert wie beispielsweise Goebbels' eigene Erlebnisse und Erfahrungen bei der Bank. Das Drama vermengt dies zu einer Art Erlösungskonzept, das einen Weg aus individueller und gesellschaftlicher Krise beschwört.

2.2. Textausgabe – Inhalt des Dramas

Bei dem bereits 1923 konzipierten Drama *Der Wanderer* von Goebbels handelt es sich erkennbar um den Text des vorliegenden Typoskripts, den Goebbels im Mai 1927 für eine Aufführung des Stückes im November desselben Jahres umgearbeitet hat. Durch geringfügige Veränderungen wird aus dem ursprünglich allgemein menschheitlich orientierten Drama ein ausgesprochen nationalistisches und nationalsozialistisches Theaterstück, das als Entwurf einer eigenständigen nationalsozialistische Ästhetik aufgefaßt werden soll.

Formal ist das Stück als Stationendrama, bestehend aus Prolog, zehn Bildern und Epilog, aufgebaut. Im Prolog und im Epilog treten die beiden Hauptfiguren, der Dichter und der Wanderer, alleine auf und rahmen kommentierend die teilweise zusammenhängende Handlung der zehn Bilder ein, die dem Äußeren nach durch das Fallen des Vorhangs voneinander getrennt werden. Im Anschluß an die Szene kommentieren Dichter und Wanderer - laut Regieanweisung in Präsenz der Darsteller des Bildes - jedes der gespielten Bilder, das sie zunächst stumm am Bühnenrande sitzend verfolgen.

Durch die Rahmenhandlung ergeben sich mehrere Ebenen des Dramas. Die Rahmenhandlung selbst zeigt den Weg des Dichters zu seiner eigenen Erlösung und Befreiung mit Hilfe des Wanderers einer Art messianischem Erlöser und Titelfigur des Dramas. Ausgang ist der Tod der Poesie des Dichters:

Will denn kein Lied mehr aus den Saiten
Mir klingen?
Soll denn nicht, wie ich die Freude sang,
So auch das Leid zu Tönen
Mir werden?³⁴⁷

Damit ist nicht die „nationale Befreiung“ zunächst die Ausgangssituation des Dramas, sondern die „Erlösung“ eines Dichters von seiner „Schreibhemmung“:

³⁴⁷ Joseph Goebbels. *Der Wanderer*. 1927, S.5.

Eine weitere sozusagen utopische Dimension wird durch das vorgestellte Motto: „Dem anderen Deutschland“ eröffnet. Diese Widmung gibt eine eindeutige Autorenintention vor. Das Stück soll damit verstanden werden als Ablehnung des bestehenden Deutschland und als Reflex auf eine politische Sehnsucht. Sein Zweck versteht sich ganz konkret als ultimative Rettungsaktion.

Bei dieser entscheidenden Akzentverschiebung des 1923er Manuskripttextes durch eine Umarbeitung während der Zwangspause von Goebbels im Sommer 1927³⁴⁸ wird die ursprüngliche intention operis für eine politisch aktuelle Anwendungen verändert.

Die neue Intention ist die propagandistische und deutlich nationalsozialistische Aufrüstung des zunächst allgemein gehaltenen, vielfach expressionistisch orientierten, Menschheitsdramas.

Inhalt

Die Ausgangssituation im Prolog zeigt eine ärmliche Dachkammer, in der ein verzweifelter Dichter mit seiner Sprachlosigkeit ringt. Zu ihm tritt ein Wanderer, eine Art guter Weltgeist, der ihn aus seiner Einsamkeit in der Dachstube herausreißt, um sich von ihm durch die Niederungen der deutschen Gegenwart führen zu lassen.

Zeitgeschichtlicher Hintergrund bilden die krisengeschüttelten frühen Zwanziger Jahre der Weimarer Republik. Der Dichter führt dem Wanderer die Gründe seiner Verzweiflung vor. Im Gegenzug wird er am Schluß des Dramas dafür vom Wanderer gesegnet, der ihm damit die baldige Erlösung in Aussicht stellt. Die Rettung soll das „andere“ Deutschland bringen, dem auch das „Spiel“ gewidmet ist.

Die Dramatik der dargestellten Zustände soll laut den Regieanweisungen noch durch entsprechende Musik - im Prolog ist es Beethovens „Trauermarsch“ - und am Ende durch den Einsatz von Trommeln unterstützt werden. Die Umrahmung des Stationendramas durch Prolog und Epilog, sowie die Einbindung eines Chores im 10. Bild, markieren den Versuch, an Formen des klassischen Dramas anzuknüpfen.

Im 1. Bild „Armut“ (Musik: „Coriolan-Ouvertüre“) tritt ein junges Ehepaar auf, das arbeitslos ist und deshalb sein kleines, schon halb verhungertes Kind nicht ernähren kann. Der Dichter erklärt, daß die tiefe Kluft zwischen Arm und Reich an diesen inhumanen Zuständen schuld ist. Der Wanderer aber will diese Zustände nicht hinnehmen und beendet jede Szene mit seinem „Nein! Das darf nicht sein.“

Das nächste Bild „Alter“ (Musik: Fortsetzung: „Coriolan-Ouvertüre“) zeigt ein Ehepaar, das den kommenden Winter frierend und hungern verbringen muß. Alle Träume und Hoffnungen auf einen sorgenfreien Lebensabend sind durch den Krieg, in dem seine beiden Söhne gestorben sind, zunichte gemacht worden. Der Dichter erklärt, daß das Geld dieser Armen durch Betrug in die Taschen der Reichen gewandert sei.

Im 3. Bild „Kirche“ (Musik: „Ein fest Burg“) befindet sich ein junger Kaplan in einer Unterredung mit seinem vorgesetzten Dechanten. Dem Kaplan wird erfolgreich der Kopf gewaschen, weil er durch seinen fanatischen Glauben angeblich zu Aufruhr und Revolution in der Kirche aufgerufen habe. In einer abgelegenen Gemeinde soll er wieder zur Einsicht kommen. Der Wanderer kann nicht akzeptieren, daß mit solchen Maßnahmen das „Feuer der Liebe in der Jugend“ ausgelöscht wird.

³⁴⁸ Die NSDAP und deren Redner sind mit einem Auftritts und Redeverbot belegt.

Mit dem 4. Bild geht es unter dem Titel „Geschlecht“ (Musik: Jazzmelodien) in die Lasterhöhlen der Großstadt. Vermeintliche Dekadenz wird gezeigt, und Jazzmelodien lösen nun die klassische Untermalung ab. Die Kokotte berichtet von der rauschhaften Orgie der letzten Nacht und ihr Freund, der verdorbene Gent, prahlt mit der enormen Spielschuld, die er nicht bezahlen kann. In beiden werden Negativfiguren der ungeliebten Republik vorgeführt. Der Wanderer kann nicht glauben, daß für solches Volk wertvolle Männer in den „großen Schlachten verbluteten“.

Der Dichter äußert gar, sein ganzes Volk bestünde nur noch aus Schiebern und Betrügern. Daraufhin will der Wanderer sich unwiderruflich aufmachen, sein Volk zu suchen und dem „Lichtgeist“ zum Sieg verhelfen.

Ein zusammenhängende Handlung über die Stationengrenze hinweg, beginnt nun mit dem 5. Bild „Industrie“ (Musik: Die Internationale). Dieses Handlungsgerüst endet mit dem apokalyptischen Zusammenbruch des gesamten Landes. Bei einem Streik der Zechenarbeiter um angemessenen Lohn kommt es durch das brutale Vorgehen der Truppen zu Toten. Die Negativfigur ist hier ein Industriekapitän, der dieses Blutbad billigend in Kauf nimmt. Erschrocken stellt der Wanderer fest, daß hier die Menschen zu Maschinen werden.

Im folgenden Bild „Börse“ (Musik: Die Internationale) versucht ein Börsenkönig sich diese Streikunruhen zunutze zu machen, um in den Besitz sämtlicher Kohlenaktien zu gelangen. Er besticht den Arbeiterführer Levinsky, damit der Streik weitergeführt wird. Als es zu der provozierten Baisse an der Börse kommt, kauft der Börsenkönig sämtliche Kohlenaktien auf und ist anschließend der „Herr der Kohle“. Der Wanderer kommentiert das mit der Mutmaßung, Kräfte der Zerstörung seien hier am Werk.

Als im 7. Bild „Presse“ (Musik: „Heil Dir im Siegerkranz vermischt mit der Internationalen) der junge, redliche und naive Journalist wahrheitsgetreu über den Bergarbeiterstreik berichten will, daß nämlich die Versprechungen für verbesserte Arbeitsbedingungen wieder zurückgenommen wurden, wird er von seinem Chefredakteur daran gehindert. Der verändert die Fakten zu Gunsten des Börsenkönigs. Dieser besitzt seit neuem auch den größten Teil des Zeitungsunternehmens. Solche „verkrachten Existenzen“ wie der Chefredakteur, erkennt der Wanderer im Anschluß der Szene schlagartig, machten die „Lüge zum Geschäft“. Diese Lüge stünde zwischen den Ständen und Klassen und unterhöhle das Glück und den Frieden des Landes.

Im 8. Bild „Partei“ (Musik: „Brüder in Zechen und Gruben“) befindet sich nun der betrügerische Parteisekretär - unverkennbar kommunistischer Provenienz - im Gespräch mit einem Vertreter der streikenden Bergarbeiter. Ziel seiner Karriere ist der Ministerposten. Das Leben und Schicksal der Arbeiter ist ihm gleichgültig. Er geht über Leichen. Als sicherer Weg für seinen Aufstieg erscheint ihm durch die veränderten politischen Verhältnisse die parlamentarische Aktion, die er dem kämpferisch gestimmten Arbeiter nun aufgrund einer veränderten Taktik schmackhaft zu machen sucht. Die Verlogenheit des „falschen“ Arbeiterführers erklärt der Dichter dem Wanderer damit, daß dieser nicht vom Blute der Arbeiter sei, er sei ein Fremder, ein Abgesandter, der sich das Vertrauen der Arbeiter erschlichen habe.

Im 9. Bild „Regierung“ (Musik: „Deutschland erwache“) beginnt der unaufhaltsame Untergang des Landes. Der Minister erfährt vom hereinstürmenden Ministerialrat vom Sturz des Kabinetts. Der Aufruhr weitet sich aus, ungeheure Menschenmassen demonstrieren,

und eine kurzlebige Diktatur wir errichtet. Das Ende der Welt scheint nahe. Der Dichter glaubt, daß nun die alten Prophezeiungen vom Untergang der Menschheit wahr werden.

Im 10. Bild triumphiert der personifizierte „Tod“ (Musik: Bachscher Choral: „Komm o Tod“). Sein Reich erhält jetzt reichlich Zugang. Er ist derjenige, der von Hungertod, Bürgerkrieg, Revolution und Chaos profitiert. Das „Volk der Phantasten“, wie die Deutschen hier titulierte werden, steht von dem Untergang. Lüge, Macht, Reichtum und die falschen Propheten hätten es so weit gebracht. Der Chor - Dialogpartner des Todes - begrüßt die Toten mit dem Bachschen Choral: Komm, o Tod, des Schlafes Bruder/ Komm und führe mich fort.³⁴⁹ Wanderer und Dichter erkennen: „Dort trägt man ein Volk zu Grab“³⁵⁰. Doch der Wanderer sieht aus den Gräbern des Todes neues Leben keimen. Und diese zentrale Botschaft vermittelt er dem Dichter, der damit endgültig zu seinem Jünger wird.

Der Dichter faßt im Epilog (Musik: Der Choral geht über in den Anfang der Meistersingerouvertüre) das Gesehene noch einmal in Versen zusammen. Anschließend gibt der Wanderer seinem Kämpfer und Kündler auf Erden seinen Segen. Dabei erscheint das Zeichen des „deutschen Artgottes“³⁵¹, womit das Hakenkreuz als sogenanntes Thorszeichen gemeint ist. Hierbei handelt es sich um einen Zusatz aus dem Jahre 1927. Mit dem Dichter will der Wanderer den Erlöser für sein Volk bringen, eine Art Stellvertreter auf Erden. Diesem fällt nun die Aufgabe zu, das kommende „Neue Reich“ anzukündigen, dessen schrittweise Entstehung er in seinem visionären Schlußmonolog erkennt.

Die Handlung

Die Handlung des Dramas entwickelt sich im *Wanderer* in Anlehnung an die Aristotelische Dramatik von der Exposition, die mit Ort, Zeit, Personen und Anfangsumständen bekannt macht (Prolog bis zum 4. Bild) über das „erregende Moment“ (Arbeiterstreik, Börsenbetrug, landesweiter Aufruhr) hin zur „Katastrophe“ (Bürgerkrieg, Revolution und Chaos), um dann im Epilog eine Art „Peripetie“ in der Vision der Rettung des Volkes anzudeuten.

2.3. Formale Analyse

Die Rahmenhandlung: Äußere Handlung – Innere Handlung

Das Drama zerfällt in eine äußere und innere Handlung. Die äußere Handlung des *Wanderers* ist die in Dialogen kommentierte Wanderung von Dichter und Wanderer von Bild zu Bild. Dieser Ablauf zeigt das Stück rein formal als Stationenstück.

Die Rahmenhandlung wird realisiert durch die Dialoge zwischen Wanderer und Dichter. Die innere Handlung bezieht sich auf die psychische Verfassung der dramatis personae auf ihre Gedanken, Gefühle und Befindlichkeiten. Im *Wanderer* wird der Zuschauer zum direkten Zeugen eines entscheidenden inneren Wandels der Bühnenfigur, die mit einer

³⁴⁹ Joseph Goebbels. *Der Wanderer*. 1927, S.65.

³⁵⁰ Joseph Goebbels. *Der Wanderer*. 1927, S.66.

³⁵¹ Joseph Goebbels. *Der Wanderer*. 1927, S.70.

Aufgabe kombiniert wird: Nach seiner eigenen Erlösung wird der Dichter selbst zum Retter seines Volkes.

Wobei die beiden Figuren annäherungsweise auch als in eine Figur zusammenfallend zu denken ist, als zwei Seelen, die in einer Dichterbrust wohnen. Damit ist das Drama auf einer weiteren (Lese-)Ebene als Gedankenspiel einer reflektierenden Dichterfigur aufzufassen. Das zeigt die Gestaltung der Dialoge zwischen Wanderer und Dichter. Wenn die beiden sich in diesem Frage und Antwortspiel die vermeintlichen Erkenntnisse zureichen, läßt sich der Dramentext als innerer Monolog auffassen.

Damit könnte das Drama als reines Ideendrama aufgefaßt werden, wären da nicht die affektiven Bilder, Szenen, die gesellschaftliche Problem aufgreifen. Dabei werden sowohl zentrale Lenkungsapparate des Staates behandelt, wenn auch in sehr plakativer Form, als auch das Thema Armut und Hunger in den gesellschaftlich „unteren“ Ebenen.

Die Fabel

Ein einsamer, an Schreibblockade leidender Dichter führt einen ihn aufsuchenden Wanderer durch die Niederungen seiner Zeit. Durch zwei Kriterien ist er für diese Aufgabe prädestiniert: Er ist ein erlösungswürdiger wenn auch verzweifelter und an nichts mehr glaubender Vertreter der noch nicht gänzlich verdorbenen Jugend und er ist ein um Ausdruck ringender „klassischer“ Dichter, dem offensichtlich selbst gewisse seherische Qualitäten zugeschrieben werden.

Die an jedes Bild anschließenden Gespräche zwischen Dichter und Wanderer verbinden die Bilder, die die beiden überwiegend am Bühnenrand stehend betrachten. Die Kommentare haben unterschiedliche Funktionen. Neben der formalen Funktion als Bindeglied der „Bilder“ spiegeln sie die gewünschte Haltung des idealen Zuschauers. Ihr Entwicklungs- und Reifeprozess soll beispielhaft sein. Als Spiel im Spiel verweisen sie auf den „lehrhaften“ Charakter des Stückes, in dem sie eine Distanz zu den gespielten Szenen schaffen. Die Dramenfabel setzt die Unzulänglichkeit der Wahrheit, innerhalb der die Figur Tod eine entscheidende Rolle spielt, voraus, die im Verlaufe der Handlung Wanderer und Dichter wandernd „erarbeiten“ so llen.

Epische Mittel

Unmittelbarkeit ist ein primäres Gattungsmerkmal eines Dramas. Wenn die spezifische Unmittelbarkeit zwischen dramatischem Geschehen und Rezipienten aufgehoben werden soll, werden „epische“ Mittel verwendet. Das Drama ist dann vielfach durch eine offene Form gekennzeichnet. Es verzichtet auf eine Einteilung in Akte mit den Merkmalen Exposition, erregendes Mittel usw. und damit auf einen „organischen“ Zusammenhang. Statt dessen besteht es aus einzelnen Szenen, oft als „Bilder“ bezeichnet, zwischen denen häufig große Zeitsprünge liegen. Zum epischen Theater gehören eine Unterbrechung der einzelnen Bilder durch Songs, pantomische Einlagen, Ansagen an das Publikum etc. Die grundsätzliche Absicht des epischen Theaters wie es Brecht³⁵² vertritt, ist es, daß sich der Zuschauer nicht mit den Handlungen und Personen des Stückes identifizieren, sondern zu ihm in einer kritischen Distanz stehen beziehungsweise durch das epische Arrangement in diese Distanz versetzt und zu ihr befähigt werden soll. Zweck dieser distanzierten Haltung ist die Auffassung echte Einsichten in die gesellschaftlichen Zusammenhänge zu

³⁵² In erster Linie ist es die Zeitgleichheit literarischer Produktion die zu den möglicherweise überraschenden Vergleiche und Bezüge verpflichtet. Im weiteren könnten die formalen Parallelen durchaus aufschlußreich sein.

vermitteln. Entlarvungen funktionieren über Formen der Ironie und der Darstellung lächerlicher Figuren, die diese Figuren in ihrer Verbohrtheit und Lächerlichkeit vorführen. Damit werden sie als Vertreter eines falschen, überholten Weltbildes gezeigt. Das kann in der Absicht geschehen, Theater als Mittel zur Gesellschaftsveränderung einzusetzen. Ein Ziel das beispielsweise nach der Auffassung Brechts mit dem herkömmlichen Illusionstheater nicht zu erreichen ist. Brecht dachte hier insbesondere an den Verfremdungseffekt, um dieses Ziel zu erreichen. Wenn der Inhalt eines Bildes von vornherein auf einer großen Tafel zu lesen ist, handelt es sich um einen derartigen Verfremdungseffekt oder wenn sich ein Schauspieler unvermutet ans Publikum wendet und damit aus seiner Rolle schlüpft, wenn musikalische Untermalungen das Bühnengeschehen unterbrechen oder wenn ähnlich dem antiken Chor, ein Stück der Vorgeschichte nicht als Figurenerzählung, sondern in einer wie auch im Film verwendeten Rückblende in Form einer inszenierten Erzählung realisiert wird.

Ein auftretender Erzähler, der auf der Bühne das Gespielte kommentiert, ist ein solches verfremdendes episches Mittel. Diese Funktion kommt dem Dichter und Wanderer zu. Ihre Kommentare vermitteln zwischen Bühnenhandlung und Zuschauer. [Vgl.: dazu das Kapitel *Episierung im Wanderer* d. A.]

Vorgriffe

Der Dichter tritt als Erzähler auf, der Wanderer ist zugleich der ideale Rezipient, Hoffnungsträger und Erlöser.

Der Dichter/Erzähler als eine Art epischer Dichter, schildert auch Zurückliegendes nicht auf der Bühne gezeigtes und soll so die Figur des Wanderers wie auch den Zuschauer auf die Bilder vorbereiten. Er berichtet beispielsweise wie die Lage bei der Jugend aussieht, wie die Begriffe Freiheit, Jugend und Kunst korrumpiert werden, wie der Sinn für die Gemeinschaft schwindet, wie die Idee von einer Gesellschaft, in der die Lüge alles beherrscht, entwertet wurden und wie „Gott Mammon“ inzwischen sämtliche Lebensbereiche bestimmt. Sein Pessimismus und seine Zweifel verweisen auf die Apokalypse am Ende des Dramas. Damit wird anders als bei bloßen Andeutungen dem Zuschauer eine deutliche Perspektive auf das noch ausstehende Bühnengeschehen eröffnet. Die Zuschauer werden grundsätzlich mit diesen Ankündigungen und Andeutungen nicht im augenblicklichen Geschehen belassen, sondern durch die Öffnung des Horizontes auf Zukünftiges hin in eine bestimmte Erwartungshaltung versetzt. Im *Wanderer* häufen sich die Ankündigungen des drohenden Untergangs:

Der Dichter:
Die Flammen sind erloschen;
Verzweifelnd an sich selbst, gehen die Völker
Dem sicheren Untergang entgegen.
Die Kräfte der Zerstörung sind am Werke,
Sie reißen nieder ohne aufzubauen.
Chaos ist Ende
Und Ziel.³⁵³

Weitere Hinweis auf den drohenden Untergang:

Der Dichter:
Du suchst umsonst. Aus Niedrigkeit und Sünde
Wächst nicht der Held der reinen Schau empor.
Die kleinen Gegensätze dieser Erde

³⁵³ Joseph Goebbels. *Der Wanderer*. 1927, S.8.

Zerfleischen sich.
Weh dem, der es versuchen wollte,
Zu einer Einheit sie zusammen
Zu schmelzen. – Man wird ans Kreuz ihn schlagen.³⁵⁴

Hier ist noch von den „kleinen Gegensätzen dieser Erde“ die Sprache. Offensichtlich ist an dieser Stelle vergessen worden die ursprünglich menschheitserlösende Richtung des Textes zu nationalisieren.

Im Urteil über die so titulierten „Drohnen“ im Anschluß an das Bild „Börse“:

Der Wanderer: Wollen sie denn Volk und Land zugrunde richten?
Der Dichter: Ja, das wollen und werden sie. Ihr Ziel ist Chaos und Anarchie.³⁵⁵

Rückgriffe

Rückgriffe öffnen den Horizont des augenblicklichen Bühengeschehens dadurch, daß sie Aspekte der Vergangenheit aufgreifen. Sie thematisieren Ereignisse, die zeitlich vor der eigentlichen Dramenhandlung liegen. In einfachster Form werden Rückgriffe durch Erzählungen der dramatis personae realisiert. Im *Wanderer* geschieht das überwiegend durch die Ausführung, die der Dichter dem Wanderer zukommen läßt.

Doch auch in den „Bildern“ werden erläuternden Rückgriffe vorgenommen. So werden auf engstem Raume die nur wenige Seiten umfassenden Bilder plastischer und inhaltsreicher. Beispiele:

Erstes Bild: Armut:

Die Frau: [...] Du solltest morgen noch einmal um Arbeit gehen.
Der Mann: Ich ging heute den ganzen Tag darum. Es ist nichts zu machen. Man lachte mich aus.
Es gibt heute so viele, die um Arbeit anstehen.³⁵⁶

Zweites Bild: Alter:

Die Alte: [...] Wie schön hatten wir uns ein sorgenfreies Alter nach getaner Arbeit gedacht. Wir wollten uns von unseren Ersparnissen ein kleines Häuslein kaufen, draussen vor der Stadt, mit hellen, luftigen Zimmern und einem großen Garten dahinter. Da hätten wir getrost auf unser letztes Stündlein warten können. Du wolltest in unserem Garten ziehen, was wir für den Winter nötig hatten.

Der Alte: Ja, das wollte ich. Es waren schöne Zeiten, da man sich noch die Zukunft ausmalen konnte.

Die Alte: Die beiden Jungens sollten tüchtige Hausfrauen heimführen, und die Enkel, ach, die pausbackigen Jungens und Mädels kamen jeden Herbst zu uns, wenn das Obst reif war. [...] Konnte uns der Himmel nicht einen Jungen lassen? Mussten sie beide im fremden Lande vor dem Feindes ihr junges Leben hingeben? [...] Nun liegen sie beide in fremder Erde. Verschollen, vergraben, verscharrt mit all' den vielen tausend Brüdern.³⁵⁷

Der Chor

Der Chor auf der Bühne des 20. Jahrhunderts

³⁵⁴ Joseph Goebbels. *Der Wanderer*. 1927, S.8.

³⁵⁵ Joseph Goebbels. *Der Wanderer*. 1927, S.45.

³⁵⁶ Joseph Goebbels. *Der Wanderer*. 1927, S.12.

³⁵⁷ Joseph Goebbels. *Der Wanderer*. 1927, S.17f.

Seit Anfang des 20. Jahrhunderts wenden sich Theatermacher dem Chor im Sprechtheater, diesem „fremdartigsten“ Teil von antiker Tragödie und Komödie, wieder intensive Aufmerksamkeit zu. Der Chor im Sprechtheater kann mehrere dramaturgische Aufgaben übernehmen:

1. Unter dem Aspekt der Verfremdung (B. Brecht) übernimmt er als eine Art Erzählerfigur die epische Rahmung des Geschehens.
2. In den früheren Stücken Brechts hat die Verwendung des Parteichores die Funktion eine Art Sprachrohr des Autors zu sein.
3. Der Chor stellt die Verbindung zu mehreren historischen Ebenen her. Als eine Art Vergegenwärtigung schlägt er die Brücke zum Zuschauer. Beispielsweise Überbrückung der antiken Ebene und gleichzeitiger Erhalt von ihr.
4. Der moderne Chor schafft komische Effekte.³⁵⁸

Chorisches Sprechen

Wenn auf der Bühne eine Gruppe von Menschen möglicherweise sogar einen rhythmisch verfaßten Text spricht, ist die Wirkung auf den Zuhörer/ Zuschauer entschieden eindringlicher und nachdrücklicher als wenn derselbe Text nur von einem gesprochen wird. Das gleichmäßige chorische Sprechen wirkt als eine kraftvolle Schar, die den sinnlichen Eindruck deutlich verstärkt.

Die Funktion des Chors im *Wanderer*

Nicht der Chor, der im zehnten und letzten Bild kurz zur Sprache kommt, deutet auf das zukünftige Geschehen hin, wie das im klassischen Drama geschieht, sondern die Figur des Dichters weist schon im Prolog auf die tragische Katastrophe voraus. Der Chor agiert erst im zehnten und letzten Bild laut Regieanweisung „Hinter der Szene“ und singt den Bachschen Choral „Komm, O Tod“:

(Pause. Man hört hinter der Szene den Bach'schen Choral „Komm, O Tod“; von Männern, Frauen und Kinder singen)

Chor: (Hinter der Szene)
Komm, O Tod, des Schlafes Bruder,
Komm, und führe mich nur fort.
Löse meines Schiffleins Ruder,
Bringe mich an sicher'n Port.
Es mag, wer da will, Dich scheuen,
Du kannst mich viel mehr erfreuen,
Denn durch Dich komm ich hinein
Zu dem schönsten Jesulein.³⁵⁹

Und zwischen jedem Verse schreibt die Regieanweisung die Erwiderungen des Todes vor:

Der Tod:
Sie rufen nach mir.
Ich bin der Freund der Armen,

³⁵⁸ Vgl. hierzu: Detlev Baur: Der Chor auf der Bühne des 20. Jahrhunderts. Ein typologischer Überblick. In: Peter Riemer/ Bernhard Zimmermann (Hrsg.) Der Chor im antiken und modernen Drama. Stuttgart 1998, S. 227-246.

³⁵⁹ Joseph Goebbels. Der Wanderer. 1927, S.65.

Der Trost der Bedrückten,
Die Hoffnung der Alten,
Die Sehnsucht der Hungernden.
Ich will Euch erlösen,
Ich komme, ich komme!
(Der Gesang verstummt. Der Tod steht noch lauschend.)³⁶⁰

Hier spricht der Chor für all die leidenden Guten, die zuvor in den Bildern gezeigt wurden. Sie haben alle Hoffnungen aufgegeben wie der Dichter immer wieder dem Wanderer beweisen will. Sie haben den Kampf gegen die Ungerechtigkeiten der Welt aufgegeben und suchen ihre Erlösung von ihrer sozialen Not im Tod.

Regieanweisungen

Die Regieanweisungen zu Beginn der Bilder geben für jedes Bild eine genau bestimmte Musik (aus Klassik, Volksgut oder Jazz) vor und dienen unmißverständlich dazu, eine Stimmung oder Atmosphäre zu erzeugen. Sie beschreiben knapp die Örtlichkeit und die Position der Figuren. Im Prolog wird als eine Art Stimmungsbild „Einsamkeit“ genannt und im Bild „Alter“ ist es die ärmliche Küche in der die beiden Alten am erkalteten Herd sitzen, die die Szene atmosphärisch aufladen sollen. Prolog und Bilder werden durch das Fallen des Vorhangs von einander abgetrennt.

Die Musik

Beethovens Trauermarsch leitet den Prolog ein. Darauf folgt ein „langer Trommelwirbel“. Damit wird von musikalischer Seite her zunächst einmal dem Ernst der Lage Rechnung getragen. Das erste Bild „Armut“ wird dann mit einem „Bruchstück Coriolan-Ouvertüre“ eingeführt.

Die Musik wird bewußt der Szene angepaßt wie im Bild „Geschlecht“ wo Jazzmelodien die verruchte Baratmosphäre vermitteln sollen oder auch konterkarierend eingesetzt wie im Bild „Industrie“ in dem die „Internationale“ die zusammenhängende Handlung einleitet und auch noch für das folgende Bild „Börse“ vorgegeben ist. Unschwer ist die Tendenz zu erkennen, über das Lied, die sozialistische Internationale zu diskreditieren. Insbesondere dadurch, daß auch das Bild „Börse“ musikalisch mit der „Internationalen“ ausgestattet wird, soll es den Bezug zu einer ganz anderen „Internationalen“ herstellen. Nämlich den zur der von den Nationalsozialisten immer wieder beklagten und diffamierten Internationale des „jüdischen Börsenkapitals“:

Bühnenposition der Figuren

Die Position der Figuren und vor allem die von Dichter und Wanderer wird vor den Bildern ausdrücklich angegeben. Auffällig darin ist, daß alle Figuren bis auf die beiseite stehenden Wanderer und Dichter immer an einem Tisch – schreibend, lesend, telefonierend – sitzen. Für eine Inszenierung bieten sich also wenig Möglichkeiten für Aktionen und Handlungen auf der Bühne. Eine der Vorlage getreue Aufführung dürfte daher nur schwer die ermüdende Wirkung eines Lesestückes durchbrochen haben. Deutlich wird aber dabei der wohl bewußt beabsichtigte Effekt des Verkündungstheaters. Denn letztlich

³⁶⁰ Joseph Goebbels. Der Wanderer. 1927, S.66.

zielt die Intention des Stückes weniger auf spannende Unterhaltung als auf „Aufklärung“ im nationalsozialistischen Sinne. Hier wird zumindest dem Anspruch nach der Schwerpunkt ganz eindeutig auf den Lehrcharakter gelegt.

Zu Beginn des Dramas beim 1. und 2. Bild sitzen Wanderer und Dichter laut Regieanweisung ganz nahe am Tisch. Als ab dem Dritten Bild „Kirche“ eine Identifikation mit den dargestellten Figuren nicht mehr angebracht ist, distanzieren sich die beiden auch rein räumlich von der Spielszene und befinden sich nun nicht mehr mit am Tisch, sondern am linken Bühnenrand an dem sie bis zum 9. Bild „Regierung“ verbleiben. Im 10. Bild „Tod“ stehen sie nun in der Tür des „Arbeitszimmers des Todes“ und im Epilog sind sie wieder wie im Prolog nun für Verkündung und quasi-religiöse Handlung alleine auf der Bühne.

Regieanweisungen im Text

Die Regieanweisungen im Text markieren überwiegend Pausen, geben Hinweise zu sprachlichem („lachend“) oder mimischem („kopfschüttelnd“) Ausdruck oder zu der Befindlichkeit („erschüttert“) der Figuren. Gelegentlich beschreiben sie auch Handlungsanweisungen („Mit der Faust auf den Tisch schlagend, dass die Gläser klirren“).

Stofftradition Ahasver

Die Figur des Ahasver geht auf eine frühe Legende zurück, nach der aus dem heiligen Lande zurückkehrende Pilger von einem Juden in Armenien erzählen, der einstmals den kreuztragenden Christus mit einem Schlag zur Eile angetrieben habe. Seit dieser Zeit ziehe er durch die Welt. Entsprechend einer Prophezeiung durch Jesus verjüngt sich Ahasver alle hundert Jahre und kann als ewig Dreißigjähriger so lange nicht sterben, bis Christus zurückkommt. Er erwartet die Ankunft Christi und erfüllt dadurch missionarische Funktion. Zum Christentum bekehrt, lebt er als Büsser. Bei manchen Versionen der Legende, die das Wiederkehr- und Erlösungsmotiv weniger betonen, dominiert das Element der Ruhelosigkeit. Ein Knittelversfragment Goethes thematisiert das Problem des wiederkehrenden Christus, und die Gestalt des Juden erhält dabei heitere Züge. Ab dem 19. Jahrhundert löst sich der Ahasver-Stoff von seiner dogmatischen Gebundenheit und damit auch von der ursprünglichen Fabel. Der ruhelose Wanderer rückt in den Mittelpunkt und erhält die unterschiedlichsten, sich teilweise widersprechenden symbolischen Ausdeutungen.

Bis 1930 erscheinen zu dieser Thematik in der deutschen Literatur über 50 Titel. In den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts wird Ahasver zum Symbol des Welt Schmerzes und der Skepsis gegenüber der Weltgeschichte. Aber er wird auch zur Figur des prometheischen Atheisten, da es in einigen Bearbeitungen des Stoffes zur Begegnung mit Prometheus kommt. Dann steht Ahasver indirekt für das prometheische Ringen der Menschheit und geht zeitlich der Erlösungstat Christi voraus. In Hamerlings Epos *Ahasverus in Rom* (1865) wird er gar mit Kain gleichgestellt. Ahasver verkörpert den religiösen Menschen, der durch Sühne zur Erlösung kommt. Oft wird ihm der Denker Faust oder der Künstler Don Juan gegenübergestellt. Renners *Epos* (1902) macht aus dem Stoff ein sozialkritisches Geschichtspanorama: Ahasver will die Massen erlösen, und er selbst findet Erlösung durch das Erlebnis von Bethlehem.

Bei Paulsens *Christus und der Wanderer* (1918) werden die Rollen gänzlich vertauscht. Ahasver hängt am Kreuz, und Christus wandert durch die Welt. Auch Buchanan *The wandering jew* (1893) identifiziert Ahasver mit Christus: Als Strafe für sein Unglück, das Ahasver über die Menschheit gebracht hat, muß er das Kreuz jahrtausendelanger Wan-

derschaft tragen. Er ist dazu verdammt, bis zur Wiederkehr Christi ruhelos herumzuwandern. Zugleich wird er aber immer auch als Zeuge für den christlichen Glauben angeführt.³⁶¹ Die in den literarischen Gestaltungen überwiegend, von dem historischen Judentum unabhängige religiös-weltanschauliche Problematik des Ahasver-Stoffes begegnete am Ende des 19. Jahrhunderts, besonders unter dem Einfluß Nietzsches, neuem Interesse. Die Frage konzentrierte sich auf die Erlösbarkeit der Figur.

Goebbels' *Wanderer* knüpft an die Identifikation des Ahasver als Erlösergestalt an und kommt dabei der Christusfigur sehr nahe.

Motiv und Typus des Wanderers

In der Literatur finden sich zahlreiche Vorläufer und Abwandlungen dieser Gestalt. Es gibt den Wanderer, der entweder haltlos auf der Suche nach etwas oder auch mit konkretem Ziel durch die Welt zieht. Er kann auf einer Bildungsreise, auf Abenteuersuche oder auf dem Weg der eigenen Selbstverwirklichung sein. Ahasver, Kain als der erste „Ewige Jude“, Odysseus und Zarathustra sind die berühmtesten Wanderer. Dabei wird das endlose Wandern zum Fluch, wenn ein Vergehen gegen das Göttliche vorliegt. Dieser Wanderer ist dann kein Erlöser, sondern muß selbst erlöst werden. Dies gilt so für die Figur des Dichters in Goebbels' *Wanderer*, dem noch nicht erlösten Wanderer und alter ego des Titelhelden. Dessen „Vergehen“ ist gleichsam der mangelnde Glaube an sein Volk und dessen Rettbarkeit.

Gemeinsam ist den Wanderern die Bereitschaft, das Leben auf eine veränderte Art zu ergreifen. Im ständigen Weitergehen findet ihr Wille zur Wandlung seinen Ausdruck. Der Wanderer glaubt an die Möglichkeit, sich letzte Klarheit verschaffen zu können.

Entsprechend taucht im 20. Jahrhundert das Wandermotiv als Suche nach Seinsorientierung auf, als eine Metapher für die Abenteuerfahrt „Leben“. Sämtliche Darstellungen verbindet, trotz intentionaler Unterschiede, die Suche nach einer höheren, möglicherweise göttlichen Ordnung.³⁶²

Bei Goebbels' Drama *Der Wanderer* geht dieser Gang durch die zivilisierte Welt und nicht etwa durch die inspirierende Natur. Die vermeintlichen Krankheitssymptome werden studiert und sollen einen Schlüssel zum Weltverständnis bieten.

Implizite und explizite Selbstdarstellung

In der impliziten unwillkürlichen Selbstdarstellung wird dem Rezipienten unmittelbar die charakterliche und ideologische Disponiertheit der Figuren vorgeführt. Im *Wanderer* gilt das für sämtliche Spielfiguren der „Bilder“, die sich entscheidend durch das, was sie sagen, charakterisieren. Der zurechtgewiesene idealistische Kaplan im Bild „Kirche“ offenbart sich als ein fanatischer, wenn auch letztlich noch zu schwacher Kämpfer für praktizierendes soziales Christentum und Oppositioneller der offiziellen Kirchenmeinung:

[...] ich trete ein für den Geist der Liebe und der Versöhnung, wie ihn unser Herr Jesus Christus gepredigt hat. (S.22)

[...] Meine Worte richten sich gegen den Geist der feigen Lauheit, der weite Kreise nicht nur der Gläubigen, sondern auch des Klerus ergriffen hat. Ich spreche für den Geist der Tat. Das ist der Geist Christi. (S.23)

[...] Der Geist, der uns treibt, ist da. Der lässt sich nicht lernen. Er lebt in uns, er führt uns, er verbrennt in uns alles, was klein und irdisch ist. Der Geist ist eine Flamme! (S.23)

³⁶¹ Vgl.: Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1976, S.15-21.

³⁶² Vgl. Horst Daemmrich/Ingrid Daemrich, *Themen und Motive in der Literatur*, Tübingen 1987.

Ich will gar nicht Mass halten. Das Mass ist Trägheit und Übersättigung. Auch Christus forderte Massloses von uns. Er will nicht einen Teil. Er will das Ganze. Er will Fanatiker der Liebe. (S.24)

Damit charakterisiert er sich implizit und eine vermeintliche solidarische Gemeinschaft, die als kleiner Hoffnungsschimmer einer besseren Zukunft aufleuchtet, auch wenn er am Ende, „erschüttert“ wie es in der Regieanweisung heißt, „mundtot“ gemacht wird. Ergänzt werden diese überwiegenden Selbstcharakterisierungen durch eine relative geringe Anzahl an Regieanweisungen zu Stimme, Gesten oder Bewegung der Figuren. Die Negativfiguren des *Wanderers* charakterisieren sich vorwiegend durch ihren Text, so daß dem Rezipienten schon hier entscheidende Hinweise zur Bewertung der Figur übermittelt werden. Im Anschluß werden sie durch die Kommentare von Dichter und Wanderer noch genau definiert. Mit der plumpen Dreistigkeit ihrer Selbstdarstellung sind die Figuren dabei sehr Nahe an der Karikatur. Besonders deutlich wird das bei dem dekadenten Lebemann im Bild „Geschlecht“:

Der Gent:

Ich habe die Nacht mit Arbeit um das tägliche Brot zugebracht. Beim Präsidenten haben wir gepokert. Ich war vom Teufel des Pechs verfolgt. 60.000 Mark habe ich in einer Stunde verloren. Dann packte mich die Wut, ich setzte Schlag auf Schlag und verlor Schlag auf Schlag. Am Morgen war ich ein verlorener Mann.

Die Kokotte:

Wieviel hast Du verspielt?

Der Gent:

480.000 Mark. Davon sind 120.000 Mark bezahlt. Die übrigbleibenden 360.000 Mark auf Ehrenwechsel. Kein Ahnung, woher nehmen und nicht stehlen.

Die Kokotte:

Was sagt Deine Tante dazu?

Der Gent:

Sie hält Herz und Geldbeutel verschlossen. Es ist zum Verzweifeln. Wegen dieser Lumperei einen Skandal zu machen. Aber das ist so! Mit dem Alter vertrocknet man. Tanten sind grausam und geizig. Ich hätte der tauben Schraube beinahe Ohrfeigen angeboten.

Die Kokotte:

Prosit, mein Junge! Du bist ein charmanter Bengel! Ich kann mir nicht helfen, aber ich habe dich gern. Gott erhalte Dir Deinen Leichtsin. (S.29f)

Dem von solchen Typen entsetzte Wanderer wird vom Dichter im Anschluß an die Szene der Grund für das Vorhandensein zweier solcher „Auswüchse“ der Gesellschaft mit dem Hinweis auf konkrete historische Bedingungen erklärt:

Der Wanderer:

Sind das die Männer, die in den grossen Schlachten geblutet haben und von denen zwei Millionen in den Gräbern verbleichen?

Der Dichter:

Nein, das sind die anderen. Die Männer haben auch jetzt wieder die Lasten zu tragen. Arbeit und Sorge, wie ehemals, Gefahr und Tod. Und die Feiglinge und Jämmerlinge reden das grosse Wort. Und tanzen auf dem Vulkan, in dem die Leidenschaften eines Heldenvolkes brennen. Wie ehemals!

Der Wanderer:

Sind das die Frauen, die mit den Männern die Sorgen geteilt haben, zu Haus Hunger und Not litten, Kinder zur Welt brachten und ein ganzes Leben damit verschleissen, die hungrigen Mäuler zu stopfen?

Der Dichter:

Nein, das sind die anderen. Die Mütter bringen Kinder zur Welt, wie ehemals, sorgen sich darum, hungern selbst, damit die Buben und Mädels gross und gesund werden. Und die Weiber, die Dirnen der Strasse und des Salons machen aus dem Heiligsten einen Spott, sind Verkäuferinnen der Sünde und entgotteten Jugend und Volk. Wie ehemals! (S.33)

Ergänzend dazu werden die Figuren durch den Dichter beschrieben und wenig durch ihre Aktionen auf der Bühne. Gelegentlich charakterisieren sich die Figuren auch gegenseitig. So äußert der Parteiführer, selbst ein hinterhältiger Betrüger, der die Arbeiter für seine eigenen Machtziele mißbraucht und selbst keinerlei Solidarität mit ihnen übt, über den Börsenkönig:

Dieser Börsenkönig ist zäh und gerissen und schlau wie ein Fuchs. Die Arbeiter haben sich von ihm ködern lassen. Er wird sie schon zu behandeln wissen. Man müsste mir Zeit lassen. Ich müsste mit ihm Freund werden können. Die Arbeiter sind mir in den Rücken gefallen; ja, die Solidarität schwindet. (S.53)

Hier arbeitet des Stück, das sonst ja eher wie es in einer Besprechung heißt als „ernstes Zeittheater“ verstanden werden will, immerhin mit Ironie, um einen „Kommunistenführer“ als besonders verlogen zu zeigen. Sein korrupter Charakter wird durch den Börsenkönig, der sich damit selbst als Betrüger entlarvt, schon zwei Bilder vor seinem Auftritt im Gespräch mit seinem Privatsekretär beschrieben:

Der Börsenkönig: [...] Haben Sie das Geld an Levinsky abgeschickt?

Der Privatsekretär: Jawohl, sofort.

Der Börsenkönig: Schade, es war eigentlich nicht mehr nötig. Wir kommen so zum Ziel. Das Glück hat uns etwas nachgeholfen. (S.43)

Die Form des narrativen Berichtens findet sich gehäuft in den Dialogen des Dichters und des Wanderer. Auch wenn sich der Dichter hier nicht explizit an des Publikum richtet, zeigt sich hier die Tendenz zu epischer Kommunikation und der Rezipient ist angesichts der referentiellen Funktionslosigkeit seines Berichtens und Erklärens für das inneren Kommunikationssystem und für den weiteren den Verlauf des Dramas, als der primäre Adressat zu verstehen. Das geschieht im Anschluß an jedes Bild. Im Epilog ist die Ansprache an das Publikum noch einmal ganz eklatant:

Der Dichter:

[...] Du sahst die Armen in den Kammern
Voll Hunger und Verzweiflung,
Du sahst die Alten, wie sie frieren
Und nach dem Tode rufen.
Kein Strahl der Liebe fällt
In dieses Elend.
Du sahst die Jugend,
Wie sie an Gott und an der Welt
Verzweifeld keine Hilfe mehr erwartet.
Du sahst, wie man der Macht,
Dem Geld und dem Gedanken
Des Bösen Hekatomben
Von Menschenopfern bringt.
Lüge steht auf.
Ströme von Blut
Fließen um sie. (S.69)

Damit zeigt sich im *Wanderer* eine eher moderne Episierungstendenz, die sowohl in der klassischen als auch in der naturalistischen Dramaturgie nicht vorkommt.

Gattung

Im Titel nennt Goebbels das Theaterstück ein „Spiel“. Innerhalb der Gattungsdefinition gibt es eine die Dramenfabel betreffende Unterscheidung zwischen Tragödie und Trauerspiel. Der klassische griechische Tragödie - als Beispiel der Konflikt des Ödipus - wird sogenannte „echte“ Tragik zugeordnet. Ausgehend von tiefstem Wahrheitswillen muß der Held feststellen, daß er letztlich selbst die Ursache eines Geflechtes aus zurückliegenden schuldhaften Handlungen ist dem er nicht entgehen kann. Der von dem Barockdichter Philipp von Zesen eingeführten Begriff des „Trauerspiels“ mit dem Schwerpunkt des barocken Trauerspiels zeigt einen ganz anderen Konfliktfall als die griechische Tragödie. Der Märtyrer der Bühne des 17. Jahrhunderts stirbt in jenseitiger Heilsgewissheit in religiöser Sicherheit aufgehoben. Seine irdischen Leiden sind angesichts der Herrlichkeit des ewigen Lebens als vergleichsweise gering zu erachten. Auch wenn üblicherweise die beiden Begriffe nicht in diesem Sinne differenziert benützt werden so wird an der Unterscheidung deutlich, daß der *Wanderer* eher als eine Art Trauerspiel aufzufassen ist. Ein Trauerspiel, das mit seinem Schluß den Bogen zum so schon etikettierten „Spiel“ schlägt, in dem der Figur des „Dichters“ die Heilsgewissheit für sich und sein Volk nicht erst im Tode, sondern im Diesseits schon als Lebendem erteilt wird.

Geschlossenes Drama oder Offenes Drama

Das *Wanderer* Spiel zeigt sich als eine Mischform aus Geschlossenem und Offenen Drama. Für die offene Form sprechen neben der Zahl der Spielfiguren insbesondere die vielfältigen Handlungen und der häufige Wechsel der Orte. Auch liegt zunächst eine mehrsträngige Handlung vor, die erst in der zweiten Hälfte in eine fortlaufende in sich abgeschlossene Handlung - Zeichen einer geschlossenen Form - führt. Einige der „Bilder“ sind als selbständige Einheiten aufzufassen. Ebenso die vielfach emotionale oft unstrukturierte Sprache spricht für die offene Form. Da die Szenen bzw. Bilder als funktionale Teile einer Gesamthandlung betrachtet werden können spricht dieses wiederum für die Form des geschlossenen Dramas.

Dramatische Form des Theaters oder epische Form des Theaters

Der *Wanderer* stellt gleichfalls eine Mischform aus traditioneller und epischer Form des Theaters dar. Zum einen „verkörpert“ die Bühne die dramatischen Vorgänge in den gespielten „Bildern“ zum anderen sind es die erzählerischen Elemente der Kommentare von Dichter und Wanderer, die die Bühnenhandlung vermitteln. Die Einteilung in „Bilder“, die musikalisch eingeleitet oder untermalt werden und zwischen denen keine zeitliche oder lokale Verbindung und zum Teil keine direkte handlungsrelevante Beziehung besteht, unterstreicht den epischen Charakter. Zum einen stehen diese „Bilder“ für sich (episch) zum anderen als Elemente der nachfolgenden zusammenhängenden Handlung (traditionell). Zwar appelliert das Drama ganz deutlich an die Gefühle des Zuschauers (ganz deutlich in den „Bildern“ „Alter“ und „Armut“) und will Erlebnisse vermitteln ganz wie im traditionellen Drama will aber zugleich auch ganz in der Absicht des epischen Theaters „Erkenntnisse“ vermitteln und Entscheidungen provozieren. Ebenso arbeitet der Text mit suggestiven Elementen und versucht zugleich zu „argumentieren“, was vor allem in den an die „Bilder“ anschließenden Kommentaren von Wanderer und Dichter geschieht. Wie im epischen Theater ist im *Wanderer* der veränderliche und verändernde Mensch in Gestalt des Dichters Gegenstand des Stücks.

In der dramatischen Form richtet sich die Spannung auf den Ausgang des Stückes im epischen Theater liegt die Spannung auf der Entwicklung. In dieser Hinsicht liegt beim *Wanderer* das epische Modell zu Grunde.

Im linearen Verlauf der dramatischen Geschehnisse hin zur Katastrophe bis zum rettenden *deus ex machina* zeigt sich das Stück wieder ganz „klassisch“:

Doch in der „Weltsicht“ finden sich beide Formen: zum einen wird die Welt gezeigt wie sie ist (aus entsprechender Sicht heraus) zum anderen so wie sie wird oder werden soll. Doch wenn im epischen Theater Brechts das gesellschaftliche Sein das Denken bestimmt so wird im *Wanderer* ganz wie im traditionellen Drama das Denken oder besser gesagt der „Glaube“ zum Exekutor des Seins.

Sprachliche Kommunikation

Polyfunktionalität dramatischer Sprache

Die referentielle Funktion herrscht in der dramatischen Redeform des Berichtens wie beispielsweise in der Expositionserzählung, im Botenbericht und der Teichoskopie. Ziel sind lebendige und genaue Darstellung des Berichts sowie Weckung und Aufrechterhaltung der Aufmerksamkeit des Rezipienten im Kontakt zwischen Sprecher und Hörer sowohl im inneren als auch im äußeren Kommunikationssystem. In narrativen Vermittlungen werden Handlungs- und Geschehensabläufe rein sprachlich dargestellt, da aus ökonomischen oder bühnentechnischen Gründen eine szenische Darstellung nicht zu realisieren ist. Dies ist eine häufige Sprachform im *Wanderer*. Das gesamte Stück zeichnet sich durch ein Minimum an Handlung aus. Aktionen wie das Auseinandertreiben von Hungernden im Bild „Armut“ oder der Streik der Zechenarbeiter, werden lediglich von Dialogfiguren berichtet und nicht einmal ansatzweise auf der Bühne dargestellt. Im Falle des landesweiten Streikes geschieht das im Bild „Börse“ durch ein vom Privatsekretär referierten Telefonat und telegraphischen Kontakt mit dem Kommunistenführer Levinsky und im Bild „Presse“ liest der Chefredakteur einen Zeitungsartikel und Telegramme vor, um dem Zuschauer nicht gespielte Teile der Fabel zu vermitteln.

Dramatische Sprache und Nebensprache

Bei der dramatischen Rede kommt im Vergleich mit der normalsprachlichen Ebene in einem alltäglichen Dialog als erweitert Faktor das Publikum hinzu. Damit tritt ein weiterer schweigender Dialogpartner hinzu, denn alles was im Theaterdialog gesprochen wird zielt auf ihn.

Der dramatischen Aussage kommen zwei Adressaten, Bühnenfigur und Rezipient und zwei Aussageobjekte dramatische Figur und Autor des Stückes zu. Vor einer naiven Gleichsetzung der Repliken einer oder mehrerer Bühnenfiguren mit der Intention des Autors, deren ultimativer Aussagewert schon an anderer Stelle bezweifelt wurde, ist allerdings zu warnen, wenngleich das bei einem „Thesendrama“ wie dem *Wanderer* nahe liegt. Sicher ist zunächst nur, daß von Autorensseite mit dem Drama bestimmte Absichten verbunden sind. Im *Wanderers* sind die grundsätzlichen politischen Absichten eklatant.

Entscheidende Abweichungen der ästhetisch funktionalisierten Sprache in der dramatischen von der normalsprachlichen Rede treten im *Wanderer* u. a. in der Verwendung von innovativen Wortverbindungen, der Verwendung von Archaismen, rhetorischen Stilisierungen oder metrischer Bindung auf.

Sprachkomik Situationskomik

Sprachkomik wird durch die Rede einer dramatis personae zum Beispiel durch Wortwitz, Wortspiele oder unpassende Gegenüberstellungen selbst erzeugt. Das geschieht im *Wanderer* im Bild „Geschlecht“ durch die Kokotte. Hier hat es allerdings die Funktion, die beiden Figuren und den Typus den sie vertreten sollen, besonders dekadent und verdorben wirken zu lassen. Die Kokotte malt ihrem Gent eine skrupellose Bilderbuchkarriere mit reicher Heirat einer „züchtigen“ Ehefrau, Kindern, geschäftlichem Erfolg, gesellschaftlichem Einfluß und öffentlicher Anerkennung bei gleichzeitiger Beibehaltung seines verdorbenen Lebenswandels aus:

Du wirst ein geriebener Geschäftsmann, kaufst Dir eine Zeitung, machst in öffentlicher Meinung, lässt Dich in den Reichstag wählen, und wenn Du Geld und Charakterlosigkeit genug hast, dann bringst Du es noch zum Minister. Vater des Vaterlandes. Krank könnte ich mich lachen, wenn ich daran denke. Und für die Seitensprünge, da stehen wir gerade.

Auf die zweideutige erotische Anspielung eingehend kommentiert der Gent:

Herrlich gesagt. Stehen wir gerade. Ein treffliches Wort. (Sie lachen beide.).³⁶³

Ansonsten weist das Drama entsprechen seiner Intention und seiner Gattung keine „komischen“ Elemente auf.

Sprachliche Besonderheiten

Die Häufigkeit in der Zitate, Redewendungen und damit auch Intertexte in die Sprache des *Wanderer*-Textes einfließen, läßt einige interessante Schlußfolgerung zu. Das Schlagwortartige wird eindeutig favorisiert. Die zeitgemäßen Formulieren lassen einen durchaus aktuellen Goebbels erkennen. Einige zeigen die Tendenz zum Extremen zum mehr oder weniger versteckt Gewalttätigen. Andere poetisieren den Text und nützen den volkstümlichen und (scheinbar) bestätigenden Charakter sprichwörtlicher Formulierungen.

Zitate/Teilzitate

Bibel: Bergpredikt.: Liebet eure Feinde.... S.18f

Selig sind, die Hunger und Durst haben nach der Gerechtigkeit, denn sie werden gesättigt werden. S.19

Das fehlte noch „und wiegte gar bald ein Büblein“. S.30

Redewendungen mit Zeitbezug

Und tanzen auf dem Vulkan, in dem die Leidenschaften.... S.33

Wir sind ein Volk von kleinen Schiebern und Betrügern geworden. S.33

Die Menschen werden ja zu Maschinen. S.39

Und die Anderen, die mit den Fäusten und Stirnen, die Schaffen? S.44

Wir dienen dem grossen Gedanken der modernen europäischen Gesellschaft. S.48

Sie müssen eben für die Sache des Proletariates Opfer bringen. S.54

Die Politik der Faust und der Straße. S.56

³⁶³ Joseph Goebbels. *Der Wanderer*. 1927, S.31.

Unser Ruf geht nach einem Mann. S.59
Deutsche dürfen nicht auf Deutsche schießen. S.62
Wir haben letzte Einsicht in die letzten Dinge. S.62

Sprichwörtliches zum Teil in abgeänderter Form

Kommt Zeit, kommt Rat. S.11
[...] die falschen Propheten, die Dir den Himmel auf Erden versprechen [...] S.12
Nun, wir wollen nicht wie die Katze um den heißen Brei gehen. S.22
Jugend will sich austoben S.30
Vater des Vaterlandes. S.31
Mach Dir kein X für ein U vor. S.31
Es wird ein Ende mit Schrecken sein. S.39
Jetzt kommt der Stein ins Rollen. S.41
Die Puppen tanzen nach meiner Flöte. S.42
Ein schwarzer Tag! Panik an der Börsen! S.42
Ein Glaube wird neu auferstehen, der Berge versetzt! S.57
Der letzte Akt der Tragödie. S.62
Es gibt eine Schrecken ohne Ende oder ein Ende mit Schrecken. S.62

Bildliches

So eine Goldfisch macht den schmutzigen Wassertümpel wieder schön. S.30
Sie haben wie die Vandalen gehaust. S.36.
Sie wollen ja nur das nackte Leben. S.39
Nur die letzten Karten nicht zu früh ausgeben. S.36
Ich ziehe am Draht, das Spiel der Puppen geht wie von selbst. S.42
Ich kaufe die Welt. S.44
Warum setzen sie sich nicht gegen diese Drohnen zur Wehr? S.45
Das Parlament ist keine Hühnerstall. S.55
Das letzte Sprungbrett steht bereit. S.56
Ich werden einen Keil in die allmächtigen Parteien der Mitte treiben. S.56
Der Block wird gesprengt, das Kabinett fällt. S.56

Pseudosprichwörtliches das den Tonfall des Sprichwortes aufgreift:

Ein Kavalier heiratet nach dem ersten Schlaganfall. S.30
Ja, die Wahrheit tut weh. Das ist eine alte Wahrheit. S.30
Blut wird gesät und Hass wird geerntet. S.39
Schweigen ist Sünde, wenn es um die Wahrheit geht. S.49

Wortspielartiges:

Und für die Seitensprünge, da stehen wir gerade. Herrlich gesagt. Stehen wir gerade. Ein treffliches Wort. (S.31)
Ich bin der Herr der Kohle. S.44
Du hast Dich vom Geiste des Untergänglichen anstecken lassen. Aber Du sollst an das Unvergängliche glauben lernen. S.62

Literaturzitate, Literaturanspielungen

Vielleicht sind sie ein Teil von jener Kraft. S.45 (Faust)
Das Gute kommt nur noch in Gedichten und Romanen vor. S.45
Spiegelberg, ich kenne dich! (Schiller: Die Räuber, 2,3 „Ich kenne dich, Spiegelberg“) S.47

Es geht um Sein oder Nichtsein eines starken selbstbewußten Proletariates. S.55
Es handelt sich um Sein oder Nichtsein der Nation. S.61 (Shakespeare, Beginn des Hamletmonologs)

Apodiktische Voraussagen

Nicht Untergang ist das, sondern Anbruch!

Sprichwortartiges, Aphoristisches

Im Kampf um die Zukunft gibt's keine Lüge. S.48
Die Wahrheit ist das größte neben Gott. S.48

Antithetische Formulierungen

Die grösste Qual erst gibt Mut zu neuen Dingen. S.63

Die Häufung des Begriffs „Geist“

An auffällig vielen Stellen des *Wanderers* ist von „Geist“ die Sprache. Dieser Begriff nimmt eine zentrale Stellung ein und „geistert“ in ganz unterschiedlichen Verbindungen durch das Stück. Grundsätzlich zerfallen die verschiedenen Geister in gute und schlechte. Zahlenmäßig überwiegen die Guten. Schlecht ist der alte Geist und der „Geist der feigen Lauheit“:

Ist denn der Geist der Alten / So mächtig bei den Völkern? (S.8)

Meine Worte richten sich gegen den Geist der feigen Lauheit [...]. (S.23)

Der Geist such Geist und findet ihn / Im Zentrum aller Dinge. (S.5)

Sie predigen den Geist der Auflehnung und der Zerstörung. (S.22)

Oh nein, ich trete ein für den Geist der Liebe und der Versöhnung, wie ihn unser Herr Jesus Christus gepredigt hat. (S.22)

Sie haben gesagt, dass es eines fanatischen Geistes bedürfe, um sie wieder zu einer Institution zu machen, die auch dem modernen Menschen etwas gebe, dass die Kirche, wenn sie in ihrem alten Schlendrian fortfahre – ich zitiere Ihre eigenen Worte – in ganz kurzer Zeit dem völligen geistigen Bankrott anheimfallen würde. (S.23)

Ich spreche für den Geist der Tat. Das ist der Geist Christi. (S.23)

Der Geist, der uns treibt, ist da. Der läßt sich nicht lernen. Er lebt in uns, er führt uns, er verbrennt uns alles, was klein und irdisch ist. Der Geist ist eine Flamme! (S.23)

Sie [die Kirche] herrscht nicht mehr über den Geist, sondern der Geist eines verkommenen, verfallenen, mammonistischen Zeitalters beherrscht sie. (24)

Will die Jugend den Geist der Gemeinschaft? (S.26)

Stärker ist das Böse und der Geist der Erde in uns. (S.34)

Der Lichtgeist wird zuletzt doch noch siegen. (S.34)

Die Szene

In der Spielszene dominiert die äußere Handlung. Bei den Kommentaren von Dichter und Wanderer handelt es sich um Redeszenen, die mit einem Minimum an Handlung auskommen. Einzig im Epilog ist es die „Segnung“ des Dichters, die die vielfachen Verkündungen mit einer Bühnenhandlung anreichert.

In der Redeszene steht das Gespräch der beteiligten Bühnenfiguren im Vordergrund. Die geringe Handlung richtet die Aufmerksamkeit der Zuschauer automatisch auf das gesprochene Wort.³⁶⁴

Das Geschehen auf der Bühne wird entweder durch äußere Aktion oder durch ein Gespräch vorangetrieben. Am Ende einer Szene herrscht eine andere Situation als zu Beginn. Jeder Szene kommt innerhalb der Gesamthandlung eine bestimmte Funktion zu. Im *Wanderer* werden die Elemente der Spielszene den „Bildern“ in der direkt anschließenden Redeszene zwischen Dichter und Wanderer aufgegriffen und kommentiert.

Festzustellen ist also um welche Handlungsstränge oder –elemente es sich dabei jeweils handelt. Also die Frage nach der (vorbereitenden) Funktion und Einordnung der Szene für das Drama. Im *Wanderer* dienen die ersten vier „Bilder“ dazu, die bemitleidenswerten Vertreter des unterdrückten deutschen Volk zu zeigen, mit denen sich der Zuschauer solidarisieren soll.

Informationsvergabe und Spannungspotential

Das Spannungspotential in einer schrittweise ablaufenden Ablaufstruktur ergibt sich überwiegend durch partielle Informationsvergabe an Dramenfiguren oder Rezipienten in bezug auf folgende Handlungssequenzen. Spannung entsteht aus einer Mischung aus Nichtwissen und antizipierender Hypothese aufgrund gegebener Informationen. Dabei ist zu unterscheiden zwischen einer „Was-Spannung“, die sich auf den Ausgang und einer „Wie-Spannung“, die sich auf den Gang des Dramas richtet.

Ist der Rezipient in einem Drama mit Was-Spannung gezwungen, aufgrund mangelnder Vorinformation Hypothesen selbst über die Makrostruktur der anschließenden Handlungssequenzen bis zum Dénouement zu bilden, so kann sich in Dramen, in denen der Rückbezug auf kollektives Vorwissen (Mythos, Geschichte usw.) oder durch epische Informationsvergabe (etwa durch einen die ganze Geschichte enthüllenden prologus argumentativus) dem Rezipienten die groben Handlungsumrisse vorgegeben sind, ein gewisses Spannungspotential aus der Notwendigkeit antizipierender Hypothesenbildung über die Textur, die konkrete, individuelle Realisierung der vorgegebenen Handlungsstruktur in Hinblick auf Charakter und Motivation der Figuren, Auswahl der dramatisch präsentierten Situationen oder die ideologische Auffüllung entwickeln.³⁶⁵

Die Spannung, die im *Wanderer* auf den Ausgang gerichtet ist, wird durch die epische Informationsvergabe durch Prolog und die an die einzelnen Bilder anschließenden Kommentare von Wanderer und Dichter in denen dem Rezipienten recht deutliche Hinweise zum Handlungsverlauf gegeben werden, entscheidend eingeschränkt.

Zunächst wird eine Spannung aufgebaut, die sich auf den Ausgang des Dramas richtet. Es ist die Frage, ob es dem Wanderer gelingt die drohende Katastrophe für das Volk des Dichters zu verhindern.

Daneben entsteht ein Spannungspotential durch die Frage nach dem Wie und der konkreten Umsetzung der weitestgehend vorgegebenen Handlungsstruktur. Da die Guten von den Bösen in Goebbels Drama recht schnell zu unterscheiden sind, wird das Interesse des Rezipienten automatisch mehr auf Charakter und Motivation der Figuren gelenkt. Spannung entsteht durch antizipierende Hypothesenbildung und auf der Basis partiellen Informiertheit wobei im Falle des *Wanderers* von einem Neben- und Ineinander mehrerer Spannungsbögen zu sprechen ist.

³⁶⁴ Im Extremfall kann ein (Lese-)Drama fast ausschließlich aus Redeszenen bestehen. Im kleinen Kreis liest Goebbels 1929 sein Drama *Die Saat* vor. Vgl. Kapitel über *Die Saat*.

³⁶⁵ Manfred Pfister: *Das Drama*. München 1988, S.143.

Von partieller Informiertheit ist auch bei der Figur des Wanderers zu sprechen. Hier präsentiert die Figur gewissermaßen den kritischen Rezipienten, der neugierig und mit einer hypothetischen Erwartungshaltung den vermeintlich notwendigen Handlungsverlauf verfolgt. Der Wanderer drückt seine Vermutungen und Erwartungshaltung in Form rhetorischer Fragen aus:

Ist dieser Gott [Gott Mamon] so mächtig? (S.6)

Ist denn der Geist gestorben in den Völkern,
Das Blut erstarrt? (S.7)

Die Jugend lebt doch noch. (S.7)

Ist denn der Geist der Alten
So mächtig bei den Völkern? (S.8)

Warum denn baut die Jugend für ihr Teil
Nicht mit am Volk? (S.8)

Die Kunst und die Idee? (S.8)

Diese Fragen werden vom Dichter vorläufig beantwortet in dem er den Ist-Stand der Dinge referiert, die im Sinne der Erwartungshaltung des Wanderers verändert werden sollen.

Der Grad der Identifikation des Rezipienten mit der Figur des Wanderers und der des Dichters beeinflusst unmittelbar die Intensität, mit der er auf die Pläne und Alternativen der Handlungssequenzen gespannt ist.

Geschlossenes Dramenende

In der idealtypischen Form findet hier die Einlösung aller noch offenen Fragen statt, die Aufhebung aller Informationsdiskrepanzen und die Entscheidung aller Konflikte. Es wird ein deutliches Schlußsignal gesetzt. Verstärkt wird das beispielsweise durch den Auftritt des gesamten Ensembles, resümierende Reden und den Hinweis auf eine gesicherte Zukunft, durch Tanz, festliches Spiel oder eine Wendung ans Publikum.

Mit der Auflösung und Aufhebung aller faktischen Informationsdefizite und Diskrepanzen der Informiertheit korrespondiert auf der thematischen Ebene die Klärung oder Entscheidung aller Wertambivalenzen und –konflikte und damit die endgültige Fixierung der intendierten Rezeptionsperspektive. [...] Nach dieser Konvention [...] müssen alle ethischen Konflikte im Dramenausgang durch die Belohnung der normenkonformen und die Bestrafung der normenverletzenden Figuren entschieden werden, wovon man sich eine zum Guten ermutigende bzw. vom Bösen abschreckende Wirkung auf den Zuschauer versprach. Innerhalb dieser Konvention stellt also die Situation einer Figur am Dramenausgang ein eindeutiges Bewertungssignal in bezug auf ihre Verhaltensnormen dar.³⁶⁶

Das deutliche Schlußsignal im *Wanderer* besteht in der Segnung und „Erweckung“ des Dichters durch den Wanderer im Epilog und der Verheißung mit seinem Volk das neue Reich zu gestalten, das eine sichere Zukunft verspricht. Das „Wir sind vereint im Guten“ stellt die Hinwendung und Einbeziehung des Publikums dar.

Es werden im *Wanderer* im Epilog tatsächlich alle Informationsdefizite beseitigt vor allem dadurch, daß sich der Wanderer nun endgültig als der deus ex machina zu erkennen gibt, der die Initialzündung für den Weg aus der Misere auslöst. Nachdem auf seiner Stirn „das Zeichen des deutschen Artgottes“ erscheint sinkt der Dichter vor ihm in die

³⁶⁶ Manfred Pfister: Das Drama. München 1988, S.138f.

Knie. Die eindeutige Verkündigung der Autorenintention ohne den Hauch einer ironischen Brechung insbesondere die Verwendung der deus ex machina-Lösung, die schon von der Dramentheorie des 16. Und 17. Jahrhunderts abgelehnt wurde und in zeitgenössischen Aufnahmen überwiegend in säkularisierter Form oder ironisierend wieder auftaucht, lassen den ernst gemeinten Schluß sicherlich unfreiwillig komisch und unzeitgemäß wirken. In der Aufnahme des expressionistischen Pathos erweist sich der Schluß als durchaus konsequent. Auch die Suche nach dem alles heilenden Wort, dessen Mangel der Dichter im Prolog beklagt, findet nun ihr Ende:

So gebe ich Dir das Wort
Ball es zusammen
Zu einer Flamme
Der schöpferischen Liebe
Am Volk.
Ich gebe Dir das Wort:
Wecke das Feuer in der Jugend,
Noch ist die Zeit; es glimmt noch schwach.
Ich gebe Dir das Wort:
Sie Fackel der Bedrückten,
Sei Trost der Armen der Alten.
So gebe ich Dir das Wort:
Dein Wort sei Glauben
Und Kraft und Willen.³⁶⁷

Damit schließt sich gewissermaßen der Kreis zu Klage des Dichters im Prolog „Das Wort ist tot“ zu der der Wanderer gleich zu Beginn die vorausdeutende Antithese gibt „Das Wort lebt wie am ersten Tag“: So wird auch neben der Erlösung eines ganzen Volkes die ursprüngliche Ausgangsproblematik am Dramenende aufgegriffen und als gelöst erklärt. Die individuelle Problematik geht in gesellschaftlicher oder besser gesagt in völkischer Sinnfindung auf.

Im Gegensatz zu diesem geschlossenen Dramenende im *Wanderer* realisiert beispielsweise das Brechtsche politisch engagierte Theater wie im Falle des „Guten Menschen von Sezuan“ in ironischer Verkehrung des deus ex machina-Schlusses das offene Dramenende. Dort entschwinden die selbst ratlosen Götter – sie finden keine Lösung wie die von ihnen selbst aufgestellten ethischen Forderungen mit dem Überleben in dieser Welt vereinbart werden können – auf einer „rosa Wolke“ in den Himmel und demonstrieren damit szenisch-anschaulich die Verweigerung einer Problemlösung. Auch der Epilogsprecher provoziert durch seine berühmt gewordenen Schlußworte mit dem Hinweis auf ein nicht aufzulösendes offenes Ende, das tatsächlich so offen jedoch nicht ist:

Verehrtes Publikum, jetzt kein Verdruß: / Wir wissen wohl, das ist kein rechter Schluß. / [...] Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen / Den Vorhang zu und alle Fragen offen.³⁶⁸

Denn wenn auch eine explizite Belehrung fehlt, so wird doch die Lösung des Dilemmas an den Zuschauer delegiert. Dieses Ende stellt eher als der *Wanderer* die zeitgemäße Form eines „belehrenden“ Dramas dar, da es mit der kritischen Urteilskraft des Publikums arbeitet.

³⁶⁷ Joseph Goebbels. *Der Wanderer*. 1927, S.70f.

³⁶⁸ Bertolt Brecht: *Geammelte Werke Band IV*. Frankfurt am Main 1967, S.1607.

2.4. Epische Elemente

Funktion des epischen Dramas

Das epische Theater stellt eine von Bertolt Brecht aufgegriffene Alternative zum klassischen aristotelischen Drama dar. Ein entscheidender Vorläufer des epischen Dramas ist das mittelalterliche Mysterienspiel, das die Szenen ohne dramatischen Aufbau, oft mit belehrender Absicht, erzählend im sogenannten Stationenstück aneinanderreihet. Der Dichter August Strindberg und Autoren des Expressionismus greifen diese Form in der Moderne wieder auf.

Brecht bezweckt mit der Technik des epischen Theaters, den Zuschauer aus seiner gewohnten passiven Haltung, die durch die Suggestion des Dargestellten entsteht, herauszuholen und ihn zu einer kritischen Stellungnahme zum Dargestellten zu provozieren. Der „Verfremdungseffekt“ zielt darauf ab, die Illusion des Theaters immer wieder aufzuheben und macht den Spiel- und Parabelcharakter bewußt. Inhalt des epischen Spieles ist der veränderbare und auf der Bühne veränderte Mensch. (Vgl.: Dichter zu Beginn und am Ende des *Wanderers*) Das Geschehen läuft nicht dramatisch auf Höhepunkt, Katastrophe und Lösung zu, sondern wird in seinen Möglichkeiten und Veränderungen dargestellt und dabei durch sogenannte „verfremdende“ Elemente wie beispielsweise von direkten Ansprachen ans Publikum, Spruchbändern oder Songs unterbrochen.

Die absolute Unvermitteltheit von innerem und äußerem Kommunikationssystem stellt eine idealisierte Norm im Drama dar, die historisch schon früh immer wieder durchbrochen wird.³⁶⁹

Im Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller von 1797 findet sich eine Formulierung, die das Epische eines Werkes in der „Selbstständigkeit seiner Teile“ dagegen das Dramatische in der Finalität der vorwärtsdrängenden Endbezogenheit der Teile sieht.³⁷⁰ Aus dieser Perspektive folgen daraus für das epische Drama verhältnismäßig unabhängige Einzelszenen. Ähnliches gilt auch für Brechts Auffassung, - sich auf Schillers Bestimmung des Epischen beziehend - lieber zugunsten einer „Folge verhältnismäßig selbständiger Begebnisse“ auf eine schlüssige Intrige zu verzichten. Damit liegt auch die Betonung der Spannung eher auf dem „Gang“ als auf den „Ausgang“ des Dramas. Pfister betont in diesem Zusammenhang formale Strukturen die den epischen Charakter des Dramas betonen:

Ein episches Theater dieser Bestimmung ist durch Stationen- oder Episodenstruktur gekennzeichnet, in der sich im pointierten Kontrast der Einzelszenen ihre wechselseitige Relativierung und Verfremdung vollzieht. Rezeptionsästhetisch kommt ihm primär die Funktion einer Ent-Spannung des Zuschauers zu, die ihn zu kritischer Distanz befähigt und seine Aufmerksamkeit für ein reflektiertes Vergleichen und Werten freisetzt; gleichzeitig impliziert bei Brecht die Aufhebung der Finalität ein Modell der Wirklichkeit, das diese als variabel und veränderbar darstellt.³⁷¹

Somit schaffen die von der Dramenhandlung losgelösten Einzelszenen diejenigen distanzschaffenden episierenden Elemente, die eine illusionsdurchbrechende Betrachtung des Publikums ermöglichen. Indirekt führt auch das verminderte Interesse am Ausgang

³⁶⁹ Vgl.: Manfred Pfister: Das Drama, S.103. Die theoretische Diskussion über Geltung dieser Norm und die Abweichung davon wird insbesondere durch Bertolt Brechts Entwurf eines antiaristotelischen, „epischen Theaters“ ausgelöst und führt zu genaueren Beachtung episierender Tendenzen in dramatischen Texten.

³⁷⁰ Vgl.: Johann Wolfgang v. Goethe und Friedrich Schiller: Briefwechsel. Hrsg. v. P. Stapf. Berlin 1970. S.284ff,403ff, 969f.

³⁷¹ Manfred Pfister: Das Drama, S.104.

des Dramas tatsächlich zur Vorstellungen von Veränderbarkeit und Flexibilität. Der *Wanderer* kombiniert Elemente des Stationendramas mit einer zusammenhängenden Handlung vom 5. Bis zum 10. Bild. Somit weist die 1. Hälfte des Stückes zunächst epische Elemente auf, um im 2. Teil illusionsschaffende Theaterauffassung zu bedienen. Die Kombination erscheint sowohl die Absichten des Stückes effektiv zu unterstützen als auch auf das anvisierte Publikum zugeschnitten. Da die transportierten Inhalte eher im „Idealistischen“ angesiedelt werden, aber zugleich eine notwendige Veränderung von Welt und Mensch zu erfordern scheinen.

Gegensatz Dramatik und Epik

Im Gegensatz zur inhaltlichen Breite klassischer Dramatik, versucht das epische Theater ein genaues Abbild der Realität in repräsentativen Ausschnitten und mittels intensiver Totalität zu vermitteln. Hinter dieser Detailfülle steht die Absicht, psychologische, soziale über das Persönliche hinausgehende Kausalzusammenhänge durchschaubar zu machen und die Welt in ihrem Ist-Zustand zu kritisieren.³⁷²

Epische Elemente zur Etablierung eines vermittelnden Kommunikationssystems

Anwesenheit eines vermittelnden Kommunikationssystems in narrativen Texten als wichtiges episches Element und dessen Abwesenheit als Kennzeichen „reiner“ dramatischer Texte. Diese Tendenz läßt sich schon lange vor Brecht an Dramen beobachten. Brechts Verdienst ist es, sie entgegen einem normativen Gattungsppluralismus konsequent zu realisieren. Durch systematische Verwendung dramaturgischer Techniken wie Prolog und Epilog, Chor und Song, Montage, Spruchbänder und Projektionen, Spielleiterfiguren, Aus-der-Rolle-Fallen und Bloßlegen des theatralischen Apparates. Diese Elemente dienen der Einrichtung eines vermittelnden Kommunikationssystems, so daß die Überlagerung der inneren Spielebene durch eine epische Ebene der Reflexion und des Kommentars strukturbestimmend wird.

Rezeptionsästhetisch gesehen hat diese Form der Episierung eine anti-illusionistische Funktion, die einer identifizierenden Einfühlung des Zuschauers in die Figuren und Situationen der inneren Spielebene entgegenwirkt und somit eine Haltung kritischer Distanz begünstigt. Zudem erlaubt das vermittelnde Kommunikationssystem eine direkte Steuerung des Rezipienten, die der kritisch-didaktischen Intention entgegenkommt.

Episierende Elemente im Wanderer

Es lassen sich episierende Elemente im *Wanderer* nachweisen. Allerdings ist dabei die Funktion der Figuren Wanderer und Dichter, die das wichtiges epische Element darstellen, nicht eindeutig zu klassifizieren.

Das Repertoire der Episierungstechniken wird im *Wanderer* nur stückweise angewendet. So wird beispielsweise auf der sprachlichen figurenbezogenen Ebene kein kommentierender Nebentext, keine Projektionen, Spruchbänder, Titel oder Montagetechniken benutzt. Auch bei intensivster Lesart ist keine „Bloßlegung des theatralischen Apparates“

³⁷² Vgl.: Manfred Pfister: Das Drama. S.105.

zu finden genauso wenig wie eine Rollendistanz und nur in Ansätzen der Gestus des Zeigens.

Es werden allerdings auf der sprachlichen figurenbezogenen Kommunikationsstruktur einige epische Elemente realisiert. In wie weit das bewußt und mit konkreten Absichten geschieht, werden im Folgenden die Ausführungen zeigen. Der Rahmen und der Kontext in dem das Drama auf die Bühne gelangt läßt vermuten, daß episierende Elemente absichtsvoll aufgenommen werden. Die folgenden Typisierungsmodelle zeigen ein überraschend vielschichtiges Dramenkonzept.

1. Spielinterne Figuren

Bei der Episierung des Dramas durch spielinterne Figuren wird das vermittelnde Kommunikationssystem von Kommentaren der Figuren der inneren Spielebene getragen. Im *Wanderer* geschieht das durch eine etwas veränderte Art. Prolog und Epilog werden mit zwei spielinternen Figuren realisiert. Jedoch greifen sie im übrigen Dramenverlauf nicht handelnd oder sprachlich in die Spielszenen ein. Sie sind laut mehrfacher Regieanweisung ausschließlich Beobachter der Szenen. Dadurch entsteht eine Spiel im Spiel Situation, die sie strenggenommen zu spielexternen Figuren der „Bilder“ macht und zu mehr oder weniger direkten Vermittlern des Bühnengeschehens. Zugleich sind sie jedoch auch Teil der Bühnenhandlung. Ihre entschiedene Sonderstellung erhalten sie schließlich als alleinige Figuren von Prolog und Epilog und Kommentatoren der Spielszenen.

2. Auktorialer Erzähler

Außerhalb der dramatischen Situation überschreiten *Wanderer* und *Dichter* den Informationsstand des inneren Kommunikationssystem und berichten entsprechend wie der antike Chor im Drama über Vergangenes und Zukünftiges, über ferne Zeiten und Völker. Schon im Anschluß an das 1. Bild „weissagen“ sie das Ende des „Menschheitsdramas“ voraus:

Der *Wanderer*: Was soll denn das Ende dieser Dinge sein?

Der *Dichter*: Das Ende ist Hass und Bürgerkrieg!

Der *Wanderer*: Nein, das darf nicht das Ende sein!

Mein, Volk, ich suche Dich!³⁷³

Mit derlei Ankündigungen erfüllen sie Funktionen des auktorialen Erzählers, der in narrativen Texten als Vermittlungsinstanz fungiert.

3. Regiefigur

Die Regiefigur zeichnet sich formal durch ihre kontinuierliche Bühnenpräsenz aus. Dies ist bei *Wanderer* und *Dichter* gegeben. Sie vermittelt zwischen der inneren Spielebene und dem Publikum. Ähnlich fungieren der *Wanderer* und der *Dichter*, aber die greifen im Gegensatz zu einer Regiefigur nicht unterbrechend in die Spielszene ein, wie das Regiefiguren häufig tun. Es fehlt ebenso die direkte Ansprache an das Publikum wie sie bei Regiefiguren häufig vorkommt. Allerdings entsprechen wiederum *Dichter* und *Wanderer* zusammengenommen in ihrer „Allwissenheit“ der „totalen“ Informiertheit einer Regiefigur.

³⁷³ Joseph Goebbels: *Der Wanderer*, S.15.

gur. Daher kann der zunächst scheinbar über alles informierte Dichter auch zum Führer des Wanderers werden, um schließlich eines besseren belehrt, zum Schüler und Geführten des Wanderers „gesegnet“ und so zum „Erweckten“ und zum „Sehenden“ zu werden:

Der Dichter:[...] Ich wache auf:
Ich seh´ ein neues Volk,
Ich sehe Gott!
Den Gott der Stärke!³⁷⁴

4. Prolog und Epilog

Den Prolog durch eine Spielfigur kennt schon das antike Drama. Optisch signalisiert Kostüm und Maske die Identität von Epilogsprecher und Spielfigur. Hier gibt es im *Wanderer* keine gegenteilige Regieanweisung. Die veränderte Sprechsituation wird metrisch signalisiert. Prolog und Epilog im *Wanderer* sind in Versen während die Bilder in Prosa verfaßt sind.

Nicht mehr die Figuren der inneren Spielebene sind die Adressaten von Prolog und Epilog, sondern das Publikum. Denn Wanderer oder Dichter treten nicht in Kontakt bzw. in den Dialog mit den übrigen Bühnenfiguren sie sind quasi Unsichtbare Beobachter für diese. Adressat von Prolog und Epilog ist ganz eindeutig das Publikum:

Der Dichter: [...] Die Reihen füllen sich, ein Heer steht auf, / Ein Volk, / Gedanke bindet uns, / Wir sind vereint im Guten, / Im starken Willen / Nach junger Form und Fülle der Verheissung / Und werden so das neue Reich gestalten.³⁷⁵

5. Chor

Der Chor im 10. Bild fungiert als spielinterne Bühnenfigur. Er wird bedingt illusionszerstörend innerhalb der inneren Spielebene eingesetzt und macht das Publikum zum direkten Adressaten. Die radikale Art eines episch vermittelnden Chores findet sich in der antiken griechischen Komödie und verweist auf die Affinität zwischen Komik und Episierung in der Form der Parabase, in der der Chor, den Handlungszusammenhang und die dramatische Illusion sprengt, wenn sich beispielsweise der Chor in einer satirischen Einlage unmittelbar an das Publikum wendet. Das trifft auf den *Wanderer* so nicht zu. Hier ist der Chor in erster Linie Dialogpartner des Todes und spricht für die Unterdrückten und todessehnsüchtigen Opfer des Volkes, das zur Erlösung geführt werden soll. Da der Chor ganz im Gegensatz zu den restlichen Bildern eine „abstrakte“ Figur als Dialogpartner hat, wird auch seine epische Funktion verstärkt. Merkwürdigerweise wird er bei einem Inszenierungsblatt nicht angeführt. Hier erscheinen als die Personen des Bildes nur „Der Tod“, „Der Dichter“ und „Der Wanderer“.

6. Musik

Das moderne Äquivalent zum Chor ist der Song, wie Brecht ihn in seinen Theaterstücken einsetzt und theoretisch begründet. Im Unterschied zum traditionellen Lied ist der so im Theater verwendete Song nicht primär Teil der inneren Spielebene, sondern überspringt das innere Kommunikationssystem um direkt *ad spectatores* zu sprechen. Auch hier sind die Musikvorgaben in der Regieanweisung im *Wanderer* eher als Stimmungsverstärker zu sehen denn als epische Elemente, die Distanz schaffend, den Zuschauer in einer be-

³⁷⁴ Goebbels: Der Wanderer, S.72.

³⁷⁵ Goebbels: Der Wanderer, S.72.

stimmten Absicht ansprechen. Wobei aus den Regieanweisungen nicht eindeutig hervorgeht, ob die Musik die Szenen nur zu Beginn einleitet oder über die gesamte Spielszene im Hintergrund läuft. Die Musik ertönt ganz offensichtlich aus dem „Off“ hinter der Bühne. Die Musik legt ein „Bild“ schon im Vorfeld fest, versieht es entweder mit einem ideologischen Markenzeichen „Internationale“ oder „Heil Dir im Siegerkranz“ oder dient wie beispielsweise die „Jazzmelodien“ im Bild „Geschlecht“ der Verstärkung einer „realistischen“ Bühnenwirksamkeit. Ohne eine bewußte epische Distanz zur inneren Spielszene zu erzeugen und das Publikum für eine bestimmte Sichtweise zu schärfen, soll es die Atmosphäre des Bildes verstärken. Dennoch ist auch diese Form der „Hintergrundmusik“ in einer Theateraufführung, zu den epischen Mitteln zu rechnen.

7. Spiel im Spiel und Einteilung in Stationen

Verfremdende epische Elemente, wie sie Brecht für das Theater wirkungssteigernd in dieser Zeit entwickelt und einführt, sind in Goebbels' *Wanderer*, der sich zur Zeit der Aufführung als genuin Nationalsozialistisches Theater versteht, in Ansätzen zu erkennen. So wird beispielsweise durch die Bauweise des Spiel im Spiel die Form der „Guckkastenbühne“ durchbrochen. Auch schon die formale Konstruktion als Stationendrama, eine Übernahme aus dem expressionistischen Theater, „schwächt“ die Bühnenillusion. Das Abschreiten der Stationen durch Wanderer und Dichter verstärkt den Spielcharakter der „Bilder“ und fungiert so als episches Element. Nicht zuletzt die Epilog-Szene, in der der Dichter pathetisch vom Wanderer gesegnet wird, muß befremdlich oder zumindest symbolgeladen wirken. Doch als grundlegend Distanz schaffend zu der inneren Bühnenhandlung der Bilder, fungieren die direkt an die Szene anschließenden Kommentardialoge von Dichter und Wanderer. Hier findet eine deutliche Illusionsdurchbrechung statt. Allerdings werden diese Kommentare nicht als ein *ad spectatores* realisiert, sondern wiederum in einer illusionsschaffenden Spielszene, in der der Wanderer sowohl als Fragender und Beobachtender gezeigt wird, der belehrt und unterrichtet werden soll, als auch den *deus ex machina*, der die Rezepte der Rettung schon von Anfang an mit sich führt („Ein Volk ist ewig, / Wenn es sich selbst nicht läßt.“ (Prolog) S.9.) Während die Figur des lehrenden und führenden Dichters („Du sollst mich führen. / Ich will mein Volk so sehen wie es ist.“ S.9.), am Schluß eines Besseren belehrt, damit den belehrten idealen Zuschauer verkörpert, der als Repräsentationsfigur des ganzen Volkes stehen soll.

8. Beiseitesprechen oder *ad spectatores*

Die Dialoge zwischen Wanderer und Dichter sind verkappte Formen des Beiseitesprechens oder offensichtlich indirekte Formen eines „*ad spectatores*“- Dialoges, dem eine deutliche epische Vermittlungsfunktion zukommt. Allerdings erfüllen sie hier nicht die Funktion wie beispielsweise in den Komödien Shakespeares, die in der Direktansprache an das Publikum dem Bühnengeschehen eine zusätzliche Komik verleihen, in dem sie die Zuschauer scheinbar zum heimlichen Mitverschwörer und Mehrinformierten machen. Zum vermeintlichen Mitwisser werden sie allerdings im *Wanderer* gemacht, da die Dialoge sie in einen Wissenszustand versetzen sollen, der einerseits das Bühnengeschehen vermittelt andererseits die Distanz schaffen soll, den Schritt zur Erlösung mitzuvollziehen. Suggestiert wird dabei eine Haltung der überlegenen Erkenntnis; sehr zweckgerichtet und jenseits von anspruchsvoller oder gebildeter Unterhaltung. Die „klassische“ Funktion des Beiseitesprechens, in der es eine wesentliche Voraussetzung für das Verständnis der folgenden Szene darstellt, ist im *Wanderer* nicht gegeben. Schon weil die anschließenden

Kommentare von Wanderer und Dichter sich auf die gespielte Szene beziehen und nur ganz allgemein das vielfach präjudizierte apokalyptische Ende ankündigen. Doch es gibt eine Ausnahme bei der der Kommentar das sehr allgemein gehaltene Bühnengeschehen in einen direkten Bezug stellt, um dadurch den Bogen von der Fiktion zum konkreten Erfahrungshorizont zu schlagen.

Der Tod: [...] (schreiend) Ihr Deutschen! Zerfleischt Euch, zerreisst Euch, Hasst Euch, tötet Euch!
[...] Du Volk der Phantasten machst mir die Arbeit leicht!³⁷⁶

9. Dialogisches Beiseite

Das dialogische Beiseitesprechen stellt eine Sonderform des Dialogs dar. Es beruht wie das monologische Beiseite und dem Beiseite ad spectatores auf der Konvention, daß eine Rede auf der Bühne zwar vom Publikum, nicht aber von bestimmten Figuren auf der Bühne gehört wird. Diese Form wird für die Dialoge zwischen Wanderer und Dichter im Anschluß an die Spielszenen verwendet. Die akustisch-physikalische Implausibilität dieser Konvention kann durch die Figurengruppierung gemildert oder gar beseitigt werden, indem die beiseitesprechenden Figuren eng an der publikumsnahen Rampe gruppiert werden in räumlicher Distanz zu den übrigen Figuren. Im *Wanderer* stehen Wanderer und Dichter laut Regieanweisung am Rand also auch räumlich „beiseite“ und nehmen so schon optisch eine Vermittlerfunktion zwischen Bühne und Publikum ein, obgleich sie natürlich tatsächlich Teil des Dramas sind. Das Beiseitesprechen der beiden Figuren über alle „Bilder“ hinweg findet seine Einleitung im Prolog, in dem auf die Situation des Zeigens und Sehens ausdrücklich hingewiesen wird.

Der Wanderer: Du sollst mich führen.
Ich will mein Volk so sehen wie es ist.³⁷⁷

Die Thematisierung des Sehens wird im Epilog wieder aufgegriffen. Der Dichter weist hier noch einmal den Wanderer auf das Gesehene hin, seine Worte sind dabei zugleich in epischer Absicht als direkte Ansprache an des Publikum zu lesen.

10. Dramatischer Text - Inszenierung - Publikum

Neben den denkbaren Nachteilen aufgeführter Bühnenstücke gegenüber dem gedruckten Text, also etwa zeitliche Beschränkung, das Tempo des Rezeptionsprozesses kann nicht individuell bestimmt werden und die Eingebundenheit in den kollektiven Rezeptionsprozeß bedingt auch die Länge dramatischer Texte, sind die deutlichen Stärken der dramatischen Inszenierung hervorzuheben. Die Kollektivität der Rezeption, wie sie das Theater realisiert, verstärkt sie nachhaltig. So wie eine komische Szene durch das kollektive Erlebnis viel stärker zum Lachen reizt als die individuelle Lektüre emotionalisieren auch die tragischen apokalyptischen Szenen im *Wanderer* viel nachhaltiger als der reine Text. Unter sozialpsychologischem Aspekt ist die Verwendung der literarischen Form des Dramas für die Zwecke, denen der *Wanderer* offensichtlich dienen soll, leicht nachvollziehbar. Die bei kollektiver Rezeption ablaufenden sozialpsychologischen und gruppendynamischen Prozesse sind hier nicht zu unterschätzen.

³⁷⁶ Goebbels: Der Wanderer, S.66

³⁷⁷ Goebbels: Der Wanderer, S.9.

Der Programmzettel als Bindeglied zwischen Inszenierung und Publikum

In Manfred Pfisters grundlegender und sehr ausführlichen Arbeit zum Drama taucht das Element des Programmzettels nicht auf.³⁷⁸ Es wäre z. B. im Kapitel „Dramatischer Text und Publikum“ unter dem Aspekt der „Kollektiven Rezeption und Informationsvergabe“ zu diskutieren. Ein „Feedback“ zwischen Publikum und Inszenierung findet auch außerhalb der Bühne statt. Bei diesem von der Forschungsliteratur kaum bzw. unbeachteten Objekt handelt es sich im weiteren Sinne um ein episches Element des Theaters. Die Informationsvorgaben, die hier in der Regel gemacht werden, können als Teile eines vermittelnden Kommunikationssystems und somit als episches Element, aufgefaßt werden. Der Zuschauer könnte sich beispielsweise bei der Lektüre entschieden bewußt machen, daß er gerade im Begriff ist, ein Theaterstück anzusehen, was er gelegentlich im Banne einer die illusionistische Wirkung provozierenden Inszenierung vergessen mag. Die bewußte Lektüre eines in den Inszenierungsprozeß mit integrierten Programmzettels, das ist natürlich die *conditio sine qua non*, kann also die Haltung des Zuschauers und damit die Wirkung des aufgeführten Stückes auf ihn beeinflussen.

Auch wenn das Theater in der Regel den Programmzettel nicht bewußt als episches Element für die Inszenierung einsetzt, so kann diese Art der Informationsvorgabe doch auch zur gezielten Kommunikation zwischen Publikum und Bühne eingesetzt werden.

In diesem Zusammenhang ist auch der Programmzettel zu einer Aufführung des „Wanderers“ zu sehen. Goebbels oder zumindest den Verfassern des Programmzettels der „Nationalsozialistischen Gastspielbühne“ ist durchaus bewußt, wie entscheidend die Art der kollektiven Rezeption des Stückes zu seiner Wirkung beiträgt. Aufschlußreich ist hier der Zusatz unter der dort abgedruckten Szenengliederung und der Besetzungsliste „Es wird gebeten, vor Schluß der Vorstellung von Beifallsäußerungen abzusehen“.³⁷⁹ Diese Bitte auf einem Programmzettel ist offensichtlich darauf ausgerichtet, die Wirkung des Stückes kalkuliert zu verstärken. Beachtenswert ist dabei vor allem, daß der Programmzettel dafür benützt wird, auf die gewünschte Haltung und Wirkung beim Publikum einzuwirken. Schließlich handelt es sich um eine sehr deutliche, wenn auch als Bitte vorgetragene, Handlungsanweisung für das Publikum.

Der Programmzettel zu diesen Aufführungen der „Nationalsozialistischen Gastspielbühne“ verzeichnet neben den Schauspielern den Inhalt und die Gliederung des Stückes. Abgesehen von Prolog und Epilog werden die 8 Bilder Armut, Kirche, Industrie, Börse, Geschlecht, Partei, Regierung und Tod mit den jeweiligen Schauspielern genannt. Für die Inszenierung wird folglich das Bild Alter und Presse gestrichen.

Was verrät die kommentierende Inhaltsangabe des Programmzettels über das Stück und die Inszenierung?

Zu den Aufführungen des Wanderers durch die „Nationalsozialistische Gastspielbühne“ unter der Leitung von „Pg.“ Robert Rohde gab es ein Programmzettel zu Inhalt, Gliederung und Besetzung des Stückes, der auch Schlußfolgerungen zur Inszenierung ermöglicht:

³⁷⁸ Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München 1982, S.62ff.

³⁷⁹ Nach: Katalog „Weimarer Republik“, S.906. Dieser Programmzettel vermerkt auch eine „Stimme aus dem Dunkel“ zwischen den Bildern. Worum es sich dabei handelt und welcher Text ihr zugeordnet war konnte leider nicht eruiert werden.

„Der Wanderer“

Das Zeitstück „Der Wanderer“ von Dr. J. Goebbels gestaltet die Lebensauffassung der heutigen dekadenten Gesellschaft und bringt sie in Gegensatz zur Weltanschauung des Nationalsozialismus. Es rollt einen großen Fragenkomplex auf. Ein junger „Dichter“, der hinausstrebt aus dieser Welt, in der er verzweifelt, in der er alles Edle, Große Schöne untergegangen glaubt, in einem Wust von Verderbtheit und Morallosigkeit, begegnet dem „Wanderer“. Dieser ist als symbolische Gestalt gedacht, als der flammende Knder der Wahrheit, voll unbeirrbarer Hoffnung auf ein neues Dasein. Er lässt den „Dichter“ in das Leben der heutigen Zeit hineinsehen. Bilder der Not, der Fehler und Gefahren der heutigen Gesellschaftsordnung mit ihrer Jagd nach dem Gelde und mit der persönlichen Interessenwirtschaft verantwortlicher Persönlichkeiten rollen vorbei. Die Probleme des dogmatischen Christentums werden in Gegensatz zu dem Christentum der „Tat“ berührt. Grinsend steht der „Tod“ ber dem Chaos – „Gott Mammon“ regiert die Welt! Durch eine „Stimme aus dem Dunkel“, die mitfühlend, betrachtend, erklärend, verurteilend und hoffnungsfreudig erklingt, werden die einzelnen Bilder rhetorisch verbunden. Dem unter den Eindrücken des grauen Reigens müde gewordenen „Dichter“ gibt nun im „Epilog“ der „Wanderer“ den Glauben an Ehre, Sitte, heldischen Sinn und heldische Tat wieder und sendet ihn mit einer Mission zur Weckung seines Volkes zu zu diesem zurück.

Das Stück ist ernstes, starkes Zeittheater, scharf schwingt der Autor seine Geißel, nichts wird beschönigt: aus dem Geist der Idee ist die Handlung geboren, wird das Stück von den Schauspielern gespielt: „Sei stark und glaube“! Dieses Wort gilt Allen, die es hören. Neue Hoffnung wird wach und die Gewißheit auf ein neues Deutschland der Ehre und Reinheit, der politischen und moralischen Größe bewegt die Herzen!³⁸⁰

Wenn in diesem Programmzettel die Rede von „Weltanschauung des Nationalsozialismus“ ist, dann sind damit zunächst die augenfälligen Übereinstimmungen mit den zentralen Parolen seiner Ideologie gemeint. Zunächst betrifft das die Auffassung, in einer moralisch verderbten Welt zu leben, die nur mit Hilfe einer messianischen Fhrgestalt gerettet werden kann. Insbesondere der anfänglich antikapitalistische Affekt des frühen Nationalsozialismus und der Glaube an die völkische Verbrüderung, wirken als integrierende Momente. Überraschend unwichtig bleibt hier der Rassismus, der zentrales Element der nationalsozialistischen Ideologie ist. Auf deutliche Übereinstimmung stößt wiederum die Einschätzung der Funktion des Wanderers, der als „flammender Knder der Wahrheit“, sich problemlos auf die „Fhrgestalt“ des Nationalsozialismus übertragen lässt.

Auffällig ist die klare Hervorhebung, daß es sich um eine Ideendrama handle und damit die Spielweise der Autoren: „aus dem Geist der Idee“ begründe. Es wird relativ wenig über den Inhalt und den Verlauf des Stückes gesagt dafür wird aber um so mehr eine Ausdeutung der Figuren Dichter und Wanderer vorgenommen, die zunächst als Antipoden die Identifikationsfiguren des Stückes sind.

Aber ein ganz entscheidender Hinweis auf die Inszenierung ist die Funktion der „Stimme aus dem Dunkel“. Diese zusätzliche Figur lässt zunächst eine Art Kommentator aus dem „off“ vermuten, der im Text von Goebbels nicht angelegt ist. Offensichtlich ist sie ein Produkt der Theaterproben unter dem Spielleiter Robert Rohde, wenn nicht in direkter Zusammenarbeit mit Goebbels, dann jedenfalls ein mit seiner Billigung veränderndes Element. Hier handelt es sich um ein episches Element, das ganz explizit eine direkte Vermittlung zwischen Stück und Publikum herstellen soll. Denn die Stimme erhält ausdrücklich „erklärende“ Funktion. ber die detaillierte Umsetzung dieser ergänzenden „Stimme“ können allerdings nur Vermutungen angestellt werden. Die „Stimme aus dem Dunkel“ scheint wohl ihren Text aus den an die Bilder anschließenden Dialogen zwischen Wanderer und Dichter zu beziehen und die beiden in der Funktion einer Vermitt-

³⁸⁰ Programmzettel „Der Wanderer“ NS-Gastspielbühne. Nach: Katalog „Weimarer Republik“, S.906.

lung zwischen Bühnengeschehen und Publikum zu ersetzen. Die „Stimme“ wäre somit als eine noch höhere Instanz als der Wanderer zu verstehen.

Der Leiter der „Nationalsozialistischen Gastspielbühne“, Robert Rohde, der auch die Spielleitung des *Wanderers* übernimmt, spielt laut Rückseite des Programmzettels bei der Inszenierung nicht nur den Wanderer, sondern auch den „Industriekapitän“ im 3. „Bild“. Da er dann schlecht als Wanderer am Rande stehen die Szene beobachten kann sind vermutlich einige Szenenkommentare zwischen Dichter und Wanderer, nicht aber Prolog und Epilog, in der „Stimme aus dem Dunkel“ aufgegangen. Damit weicht diese Inszenierung des Stückes nicht unerheblich von der Textvorlage ab und führt zu einer stärker epischen Ausrichtung.

2.5. Dokumente zur Aufführung des *Wanderers*

Das Drama *Der Wanderer* ist Goebbels' einziges Werk, an dem sich anhand einiger Zeitungsartikel eine kleine „Rezeptionsgeschichte“ entwickeln läßt. Fast ausschließlich handelt es sich dabei um Aufführungsbesprechungen, die aus den Reihen der nationalsozialistischen Anhängerschaft kommen.

Die Uraufführung vom 6.11.1927 wird kurz in der NS-Zeitschrift „Illustrierter Beobachter“ unter der Überschrift „Deutsche Revolution auf der Bühne“ erwähnt:

Mit der Aufführung des Stückes „Der Wanderer“ von Josef[!] Goebbels im Wallner-Theater zu Berlin ist die „Nationalsozialistische Versuchsbühne“ zum erstenmal an die Öffentlichkeit getreten. Dieser begrüßenswerte Versuch zeitigte einen Erfolg, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigt und ein Ansporn sein soll, auf dem eingeschlagenen Wege rüstig weiterzuschreiten. Unser Bild zeigt eine Szene aus dem Stücke von Josef Goebbels, das in 12 Bildern die Wanderung des Dichters und des Wanderers über die Höhen und durch die Niederungen des deutschen Volkes behandelt.³⁸¹

Das Stück wurde als Matinee-Veranstaltung anlässlich einer Totengedenkfeier gespielt. Im „Illustrierten Beobachter“ ist auch ein Photo wiedergegeben, das den Leiter der NS-Versuchsbühne, Robert Rohde, in der Rolle des Wanderers zeigt.³⁸² Das abgedruckte Szenen-Bild stellt den Dichter und den Wanderer dar, wie einer den anderen mit starrem „Scherblick“ an der Hand führt.

Eine Vorbesprechung des Stückes liefert der „Angriff“ vom 10.10.1927, dessen Herausgeber Goebbels ist.³⁸³ Bei diesem Text, der sich auf der mit „Aus der Asphaltwüste“ überschriebenen Seite befindet, handelt es sich um eine Vorbesprechung des Dramas. Hinter dem Kürzel „Dr. L.“ mit dem der Artikel gezeichnet ist, steht Dr. Julius Lippert, der auch häufig die Leitartikel in der Donnerstagsausgabe schreibt.³⁸⁴ Hauptschriftleiter Julius Lippert erhält den Theatertext höchstwahrscheinlich von Goebbels selbst zur Verfügung gestellt. Er wirbt tatkräftig für die Premiere, nennt dabei aber sonderbarerweise nicht den Namen des Verfassers. Dennoch liefert er entsprechend eindeutige Hinweise, daß die Leser des „Angriffs“ verstehen, wer der Autor des Stückes ist:

Als erste Aufführung dieser jungen Kunstgemeinde wird am 6. November „Der Wanderer“ über die Bühne gehen. Man kann auf den Erfolg des Abends gespannt sein. Es wird sich an ihm nämlich zeigen, ob der große Wurf gelungen ist, der aufstrebenden Ideenwelt des Nationalsozialismus auch auf künstlerischem Gebiet der Menschendarstellung Neuland zu erobern. - „Der Wanderer“ - einer der bekanntesten Berliner Nationalsozialisten, dessen Schriften in Zehntausenden von Exemplaren verbreitet sind, ist der ungenannte Verfasser - stellt kein Drama in bisher üblichem Sinne dar. Es handelt sich um eine Szenenfolge, die anfänglich nur lose zusammenhängende Augenblicksbilder aus den Tiefen und von den treibenden Mächten unserer heutigen Not bietet. Später ballt sich die Handlung zu straffer Gliederung. In atemberaubendem Tempo folgen Szenen, in denen die morsche Umwelt voll überlebtem Formalismus zusammenbricht. Am Schluß ringt sich

³⁸¹ „Illustrierter Beobachter“, 2. Jg., Nr.22, vom 30.11.1927.

³⁸² Diese Bühne wird von Goebbels ins Leben gerufen.

³⁸³ „Der Angriff“, vom 10.10.1927. Dieses Blatt war eine fast ausschließlich auf Goebbels zurückgehende NS-Zeitschrift, mit der er sich ein ideologisches Presseorgan für seine Zwecke verschaffte. Hauptschriftleiter ist Dr. Julius Lippert, der zuvor beim „Deutschen Tagblatt“ gearbeitet hatte. Der „Angriff“ versteht sich als ein Konkurrenzblatt zu dem von den Strasser-Brüdern 1925 gegründeten „Kampfverlag“. Das seit dem 5. Mai 1927 über Goebbels verhängte Redeverbot, mit dem Verbot der Berliner NSDAP verbunden, ist ein zusätzlicher Grund für die Gründung des „Angriffs“ in einer Zeit, in der die Partei einen aggressiveren Propagandastil entwickelt.

³⁸⁴ Kessemeier, Carin: Der Leitartikler Goebbels in den NS-Organen „Der Angriff“ und „Das Reich“, Münster 1967, S.54. Julius Lippert wird 1937 OB von Berlin und ab 1940 Kommandeur der „Propagandaabteilung Südost“ in Belgrad.

das uralte, ewig neue Erlösermotiv sieghaft empor. - Die Szenenfolge wird innerlich zusammengehalten durch den Dialog zweier Männer, des Wanderers und des Dichters, die damit in ihren Gesprächen die Rolle des Chors im antiken Drama übernehmen. Das Stück fesselt bei der Lektüre ungemein durch die Kultur seiner Sprachbehandlung; der geschickte Szenenaufbau läßt auf eine durchschlagende Bühnenwirksamkeit hoffen.³⁸⁵

Die mehrfachen Aufführungen scheinen für einen gewissen Bekanntheitsgrad des Stückes in den Kreisen der NSDAP gesorgt haben. Zusätzlich gelingt es Goebbels, das Stück auf einigen regulären Bühnen unterzubringen. Das alleinige Aufführungsrecht besitzt dabei die „Berliner Nationalsozialistische Gastspielbühne“, mit der wiederum Robert Rohde, später Intendant in Hanau am Main, durch die Lande zieht. Den Angaben mehrerer Besprechungen zufolge, spielt Rohde die Figur des Wanderers selbst.³⁸⁶ Dies deckt sich auch mit dem Schauspielerverzeichnis eines Programmzettels der „NS-Gastspielbühne“:³⁸⁷ Dort werden allerdings nur acht Bilder erwähnt. Bei den beiden fehlenden Bildern handelt es sich um das Bild „Alter“ und das Bild „Presse“. Mehrere Gründe für deren Fehlen lassen sich vermuten. Es könnte sich einfach um eine Verkürzung des Stückes handeln, um die Gefahr der Ermüdung, die bei wiederholter Darstellung ähnlich gelagerter Problematik entsteht, zu vermeiden. Oder diese beiden Bilder werden nicht mehr als genügend zeitgemäß empfunden. Möglicherweise sollte, nachdem Goebbels inzwischen publizistisch arriviert ist das Bild der Presse nun weniger negativ ausfallen.

Anfang 1932 findet eine Aufführung des Stückes in Chemnitz statt, von der das „Chemnitzer Tageblatt“ unter der Überschrift „Goebbels als Dramatiker“ lobend berichtet:

Unter Robert Rohdes Regie kam eine Aufführung zustande, die man bei der Enge der szenischen und technischen Möglichkeiten im Marmorpalast als erstaunlich gut bezeichnen muß. Vor allem: sie war sicher in der Haltung und Stil (wie das ganze Stück), war in keinem Zuge dilettantenhaft oder unecht in Wort und Geste, war moderne Schauspielkunst im Geiste eines neuen Wollens und Fühlens.³⁸⁸

Der Verfasser des Artikels versäumt es nicht, an eine sechs Jahre zuvor an diesem Ort von Goebbels gehaltene Rede zu erinnern, in deren Anschluß eine blutige Saalschlacht zwischen SA und Kommunisten ausgebrochen war.

Im gleichen Saal führte nun die Nationalsozialistische Gastspielbühne Dr. Goebbels' dramatisches Spiel „Der Wanderer“ auf; ein Stück, das in jedem Wort nur von Goebbels geschrieben sein kann; eine weltanschaulich politische Predigt in acht lose aneinandergefügt Bildern, die durch Kommentare in Form edel gestalteter Zwiesprache zwischen Wanderer und Dichter verbunden sind. Kein einziges Wort darin vom Nationalsozialismus, von Adolf Hitler oder der SA, - und doch das ganze Stück von Anfang bis zu Ende von der nationalsozialistischen Lehre erfüllt, vom Hitlergeist durchglüht, von der Flamme einer großen Weltanschauung und eines leidenschaftlichen Willens erhellt, die Bilder stark sozial gehalten, so daß man einzelne davon auch vor Marxisten hätte spielen können, - und doch wie anders, ganz anders ward das Thema in Anklang und Aufruhr hier behandelt! Durch Deutschlands tiefe Nacht schreitet der Wanderer, den man Walvater und Meister des Volkes, als guten Geist der Nation, als Sendboten der nationalsozialistischen Bewegung bezeichnen könnte - und er trifft auf den Dichter, der in der vom Gold beherrschten Welt, in einem System, wo es nur Gebieter und Knechte, aber keine Männer mehr gibt, wo die Freiheit verfälscht und das Volk verraten wird, sich nicht mehr zurechtfindet und müde verzagen will.[...] Wer triumphiert am Ende, während das Volk müde ist und verzagt? Der Tod im Chaos, die Vernichtung. Das heißt er würde triumphieren, wenn die Jugend des Volkes nicht da wäre und den Sendboten eines

³⁸⁵ „Der Angriff“ vom 10.10.1927.

³⁸⁶ „Leipziger Neueste Nachrichten“ vom 16.1.1933 und „Chemnitzer Tageblatt“ vom 15.1.1932.

³⁸⁷ Katalog „Weimarer Republik“; S.906 Nach dieser Quelle spielt Rohde auch den „Industriekapitän“.

³⁸⁸ „Chemnitzer Tageblatt“, vom 15.1.1932.

neuen Glaubens und Willens begeistert aufnahm, den Prediger einer Lehre, die da Kampf und Freiheit und Gerechtigkeit heißt, heldischer Wille, todbereite Liebe und unerschütterlicher Glaube an Volk und Vaterland und Muttererde.³⁸⁹

Zunächst verwundert in der Darstellung die Behauptung des mitgerissenen Rezensenten, daß einzelne Bilder des Stückes auch vor Marxisten gespielt werden könnten. Das kann so verstanden werden, daß der Leitgedanke für die Aufführung des Stückes offensichtlich Goebbels Hoffnung gewesen sein könnte, auf Seiten der kommunistischen Arbeiterschaft Anhänger für den Nationalsozialismus zu gewinnen.

Überraschend kommt der Rezensent trotz der von ihm eingestandenen Allgemeinheit des Stückes im weiteren zu sehr klaren Deutungen: der Parteiführer wird konkret zum „marxistischen Gewerkschaftsbonzen“, der Minister erhält liberal-patriotisches Gepräge, und das Chaos wird als „bolschewistischer Aufruhr“ interpretiert. Der zunächst vage beschworene Glaube an den Geist („Geist der Liebe“, Geist der Jugend“ usw.), den der Wanderer auf den Dichter überträgt, wird zum Glaube an „Volk und Vaterland und Muttererde“.³⁹⁰ Entgegen der geäußerten Behauptung nimmt im Stück zunächst nicht die ganze Jugend den neuen Glauben dieses „Sendboten“ auf, sondern stellt vertretend der Dichter. Bei allem seien die Zuschauer, schreibt der Rezensent abschließend, ganz im Banne der Aufführung gestanden, und als am Schluß das „Horst-Wessel“-Lied intoniert wurde, sei die Begeisterung vollkommen gewesen. Die Besprechung erweckt den Eindruck, daß die nationalsozialistische Anhängerschaft das Theaterstück wohlwollend aufgenommen hat und den Parteidichter Goebbels gebührend zu würdigen wußte.

Von einer weiteren Inszenierung aus dem Jahre 1933 berichten die „Leipziger Neuesten Nachrichten“ unter dem Titel: „Das Stück des Reichsministers Joseph Goebbels: *Der Wanderer*“:

Aus den in erster Linie politischen und propagandistischen Absichten dieses Spieles erklärt sich seine besondere, zweckbetonte Form, in der sich die Anschauungen seines Schöpfers über politische Kunst bekenntnishaft verdichtet haben. Der Wanderer, ein helllichtiger Deuter alles Geschehens, ein weitblickender Seher in Zukünftiges und unbestechlicher Kündler der Wahrheit, gibt dem Dichter als dem berufenen Führer seines Volkes zu Einkehr und Selbsterkenntnis Geist von seinem Geiste: er macht ihn auf seiner irdischen Wanderung sehend für die Irrtümer und Entartungen des mit ihm lebenden Geschlechts [...], und er macht ihn helllichtig dafür, wie in der Wirtschaft seines Volkes krasser Eigennutz vor Gemeinnutz stehen, wie in Industrie und Börse hemmungs- und skrupellos Erwerbsgeist jeden Gemeinschaftsgedanken überwuchert haben. [...] Das Publikum, von Anfang an lebhaft interessiert, war zum Schluß sichtlich stark beeindruckt und befreite sich durch stürmischen Beifall.³⁹¹

Die Quelle belegt, daß der *Wanderer* auch nach der von den Nationalsozialisten so benannten „Machtübernahme“ noch aufgeführt wird. Durch den engen zeitlichen Zusammenhang mit der „Bücherverbrennung“ vom 10. Mai 1933 unter der persönlichen Leitung von Goebbels erhält das Drama als literarischer nationalsozialistischer Gegenentwurf erneut Bedeutung. Die eindeutigen Bezüge zur nationalsozialistischen Ideologie spiegeln die Auffassung einer primär politisch und propagandistisch verstandenen Literatur.

Da die zeitgenössischen Dokumente alle aus der Feder von NSDAP-nahen Rezensenten stammen – nicht-nationalsozialistischer Besprechungen der Aufführung konnten nicht gefunden werden – findet bei allen Erwähnungen des Dramas in Unkenntnis des Textes

³⁸⁹ Katalog „Weimarer Republik“; S.907.

³⁹⁰ Eine Variation der propagierten Trias „Ein Volk, ein Reich, ein Führer“:

³⁹¹ „Leipziger Neueste Nachrichten“, vom 16.5.1933.

eine Übertragung der Figuren des Dichters und des Wanderers auf das Verhältnis Goebbels zu Hitler statt.

So schreibt auch Bruno Fischli offensichtlich aufgrund der Kenntnis des schon im vorherigen Kapitel zitierten Theaterzettels:

In seinem „Spiel“ DER WANDERER, mit dem die „Nationalsozialistische Gastspielbühne“ unter Robert ROHDE seit Herbst 1930 auf Tournée ging, zeichnete er im Verhältnis des „Dichters“ zum „Wanderer“ sein eigenes zu HITLER; wie im „Spiel“ der „Dichter“ zum Sprachrohr des „Wanderers“ wird, der sich der großen deutschen Not als „Sendbote eines neuen Glaubens und Willens“ entgegengestellt, so wurde der spätere Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda zur gläubigsten Stimme seines Herrn. Deshalb kann auch das, was GOEBBELS in seinem WANDERER verkündete, als dramatisiertes Parteiprogramm aus erster Hand angesehen werden.³⁹²

Goebbels schreibt das Drama, eben nicht speziell als eine Art literarische Verarbeitung seines Verhältnisses zu Hitler, sondern verwendete bis auf wenige Änderungen weitestgehend das Manuskript von 1923, also einige Jahre vor der Bekanntschaft mit Hitler und der NSDAP. Die wenigen Veränderungen des ursprünglichen Textes sprechen eher dafür, daß Goebbels in Hitler seinen schon länger gesuchten Wanderer findet und nicht wie das Fischli glaubt die Figur des Wanderers aus der Person Hitlers entwickelt. Aufschlußreicher ist Fischlis Hinweis, daß Goebbels mit diesem programmatischen Stück zum Zwecke der Selbststilisierung auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens abzielt.³⁹³

Von bürgerlichen oder gar linksgerichteten Rezensenten findet keine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Drama statt. Dennoch ist aber zumindest in einem Falle Goebbels als Dramatiker auch von linker Seite wahrgenommen worden. Die Frankfurter „Volksstimme“ vom 12.5.1932 vermerkt eine weitere Aufführung des *Wanderers*. Vorab zitiert sie das Mecklenburger Naziblatt:

Friedland, 7. Mai. Deutscher Abend! Ein Ereignis von außergewöhnlicher Bedeutung steht Friedland bevor. Die hiesige Ortsgruppe der NSDAP wird im Rahmen eines Deutschen Abends das bekannte Bühnenwerk von Pg. Dr. Goebbels: „Der Wanderer“ zur Aufführung bringen. Da Pg. Griessenhofer, der als Leiter der früheren Volksbühne „Vredland“ hohes Ansehen genießt, die Regie übernommen hat, erscheint eine tadellose Aufführung des gehaltvollen Stückes gewährleistet.

Der ironische Kommentar der Volksstimme dazu lautet:

Wie wir hören, hat sich die Theaterleitung in Friedland die gesamte Nazifraktion des Reichstages als Mitwirkende gesichert. Die Vorproben finden zur Zeit in den Reichstagssitzungen statt. Goebbels selbst spielt die Rolle des Souffleurs, da einige Nazis und Statisten bei den Proben aus der Rolle gefallen sind.³⁹⁴

Damit soll umgekehrt der Reichstag als Bühne und die dortigen „Auftritte“ als Theaterinszenierungen entlarvt werden. Das Drama wird als bloße Wiederholung der Parteipolitik verstanden.

Nach 1933 läßt Goebbels das Drama in Landes- und Staatstheatern wie Gotha, Würzburg, Göttingen und Jena aufführen, allerdings nicht mehr nach 1934.

³⁹² Fischli, Bruno: Die Deutschen-Dämmerung. Zur Genealogie des völkisch-faschistischen Dramas und Theaters. Bonn 1976, S.231.

³⁹³ „Der Hang zur Theatralik, der dem faschistischen Bedürfnis nach Ästhetisierung des politischen Lebens entspricht, kam nicht nur bei Massenmärschen und Kundgebungen, sondern auch darin zum Ausdruck, daß sich faschistische Führer in eigenen theatralischen Produktionen ein Denkmal zu errichten suchten. Portraitierte sich der Duce als Napoleon, so sah sich der Berliner Gauleiter der NSDAP, Joseph Goebbels, als Dichter.“ Fischli 1976, S.231.

³⁹⁴ Katalog „Weimarer Republik“, S.908.

3.0. Inhaltliche Fragestellungen

3.1. Der Glaube an die Macht der Sprache

Einige werden die Fahne ergreifen, das Schwert des Hasses und der Liebe in der Faust und dann den Weg frei machen.

Mit dem Wort, in dem die Tat sich schon aufbäumt.³⁹⁵

Die vergleichsweise realistischen Dialoge in den Bildern des *Wanderers* kontrastieren auffällig mit den stilisierten, pathetisch lyrischen Kommentaren von Dichter und Wanderer. In diesen Kommentaren herrscht die vage verklarte Sprache, die sich zum größten Teil mit der Metaphorik der nationalsozialistischen Sprache deckt. über die Maßen wird der Begriff „Geist“ beschworen. Doch wohingegen in den quasi-pädagogischen Dialogen zwischen Dichter und Wanderer mächtig geraunt wird, überraschen die Bilder durch ihren deutlichen Realitätsbezug. Das Drama bleibt dabei klassisch im Sinne des „Illusionstheaters“. Doch wenn es um die Proklamation von Ideen geht, wird die mehr alltagsorientierte Sprachebene verlassen, um zum feierlichen, pathetisch-lyrischen Sprachniveau anzuheben. Am deutlichsten notwendigerweise im Epilog zur Verkündung der zentralen Botschaft. Das Gebot der Expressionisten von der totalen Erneuerung des Menschen findet seine ästhetische Entsprechung in der Segnung des Dichters zum Prototypen des neuen Menschen, der Führer sein soll für die junge Generation. An dieser Stelle steigert sich die Sprache entsprechend zum Höhepunkt des pathetischen Ausdrucks und will nun einlösen, was sie zu Beginn des Dramas nicht mehr zu leisten schien: Erlösung zu bringen vom Leiden. Verknüpft ist damit der scheinbar unerschütterliche Glaube an die Omnipotenz der Sprache, der sich auch im Expressionismus findet und in den frühen Dramen Tollers suggeriert wird. So ist es im *Wanderer* gleichfalls das Wort, das die Heilung bringen soll:

Ich gebe Dir das Wort: / Dein Wort sei Glauben / Und Kraft und Willen. / Der Glaube / Ist alles! / Wecke den Glauben / In Deinem Volk. / Gib es dem Kampf, dem Leben wieder!³⁹⁶

Vom Wort wird hier der große Sprung zum alles erreichenden Glauben gemacht. Und die politischen Erfolge der Nazis mögen Goebbels wirklich wie Prophetie erschienen sein und seine propagandistischen Erfolge wie eine Bestätigung des unerschütterlichen Glaubens an die Macht des Wortes. Doch diese sprachliche Macht, die der kleine Dichter in sich trägt, muß nun endlich verkündet werden und sagen, womit diese Macht gefüllt werden soll:

In Dir lebt felsenfest ein starker Wille: / Das neue Reich / Wird kommen, weil es kommen muss. / Geh' hin, ~~gestalte~~gestalte es, / Sei Rufer in der Wüste! / Du lebst! / Deutschland stirbt nicht! (er verschwindet in einer Wolke.)³⁹⁷

In diesen kürzesten Ausrufungs- und Befehlssätzen kulminiert die ganze nationalsozialistische Utopie. Noch werden die Sätze nicht mit konkreten Inhalten gefüllt, noch ist der für den Nationalsozialismus unerläßliche Rassismus nicht auszumachen. Hier wird zunächst die Basis für den so wichtigen, unerschütterlichen Glauben an den Willen und die Macht gefaßt, der dann mit Inhalten zu füllen ist. Nicht beliebig, da die Klientel der Angesprochenen sich schon unter dem Vorzeichen eines extremen Nationalismus, eines

³⁹⁵ Joseph Goebbels: Michael, S.91.

³⁹⁶ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.71.

³⁹⁷ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.71f.

Rassismus, eines kleinbürgerlichen Antikapitalismus und Antiparlamentarismus versammelt.

Die Sprache selbst soll dabei explizit neu gestaltet werden als Rezept für die erfolgreiche Veränderung der Welt. Hier löst die nationalsozialistische Ästhetik ein, wovon der literarische Expressionismus nur zu träumen wagt: das Versprechen oder besser die Drohung, die Welt durch Sprache zu verändern. Im *Wanderer* verrät Goebbels, wie dies geschehen soll:

Ich lebe, weil ich glaube! / (begeistert) Machtvolles Wort, Beginn des Handelns, / Du Löser meiner Qual! / Mit meinen Händen fass' ich Dich / Und forme Dich / Zum leuchtenden Fanal der Zeit. / Ich bin geweckt, ich habe Kraft, / Tote zu wecken. / Sie wachen auf aus tiefem Schlaf, / Nur wenig erst, doch mehr und mehr, / Die Reihen füllen sich, ein Heer steht auf, / Ein Volk, / Gedanke verbindet uns, / Wir sind vereint im Guten, / Im starken Willen / Nach junger Form und Fülle der Verheissung / Und werden so das neue Reich gestalten.³⁹⁸

Nachdem nun der Dichter gleichsam zum Christus geworden ist, denn er kann jetzt Tote wieder zum Leben erwecken, scheint der Militarisierung des Volkes nichts mehr im Wege zu stehen. Immer noch bleibt das Drama mit Begriffen wie Verheißung oder Reich religiöser Terminologie verhaftet. Daß mit dieser inhaltsleeren Sprache nichts zur Sache gesagt ist, darf die gläubige Gemeinde nicht stören. Die schließt die Reihen fest im unerschütterlichen Glauben an die gute Sache, die zunächst in der Ablehnung überzeichneter Mißstände besteht, deren Ursache archaisch personifiziert, also mißverstanden werden. Nichts ist gewonnen aber die „Scheintoten“ sind zum schlag kräftigen Volk erweckt. Nun wird deutlich, daß die parteiischen Rezensenten das Drama als Essenz der nationalsozialistischen „Glaubenswelt“ betrachten.

An diese machtvolle Funktion der ästhetischen wie der rhetorischen Sprache glaubt Goebbels, als er tatkräftig seine Aufgabe als Propagandaminister erfüllt. Dies hat er früh genug ohne die Hilfe Hitlers herausgefunden und in seinem Drama formuliert, in dem der sprachlose Dichter zu Beginn schließlich zu seiner Sprache findet. Genauer gesagt, er hat den Glauben an die Macht der Sprache zurückgewonnen, aber er sehnt sich nicht mehr wie am Anfang danach, sein individuelles Leiden oder seine Freuden zu besingen. Jetzt will er Sprache als Kampfmittel einsetzen, um die Welt nach seiner Fassung zu retten, wofür sie erst einmal in die Katastrophe gestürzt werden muß.

³⁹⁸ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.72.

3.2. Rätsel Welt. Auf der Suche nach einem neuen Sinn

In die Berge! Zu den Göttern!
Ich muß mich finden.
Alles zurücklassen. Stadt und Mensch und Welt.
Nichts mehr sehen, nichts mehr hören!
Allein sein in meiner Einsamkeit!³⁹⁹

Im Prolog sitzt der Dichter einsam in seiner Dachstube und sinniert darüber, warum er verstummt ist und nicht mehr wie früher die Freude besingen mag.

Will denn kein Lied mehr aus den Saiten
Mir klingen?
Soll denn nicht, wie ich die Freude sang,
So auch das Leid zu Tönen
Mir werden?
Sinnlos Begehren:
Ich stehe
Im wirbelnden Gedankenkreis.
Das Wort ist tot.⁴⁰⁰

Ganz ähnlich klagt das lyrische Ich im ersten Teil der „Fibel“ von Stefan George:

Warum schweigst du meine leier
Ist verstummt dein helles klingen
Willst auf deiner freuden feier
Junges herz du nicht mehr singen? ...

Nicht kann ich von freuden singen
Meine freude sah ich fliehen
Meinen plan sah ich misslingen
All mein Glück von dannen ziehen...

Warum nun von deinen klagen
Lässt du nicht die laute hallen? ...
Ich versuche sie zu schlagen
Doch sie lässt der klage lieder
Mir dem jüdling nicht gedeihen.⁴⁰¹

Die Analyse des Georgischen Gedichtes fällt bei Manfred Durzak sehr kritisch aus. Neben formalen Ungereimtheiten in der Übereinstimmung von Metrik und Sinn, wie es die ästhetischen Ansprüche eines Gedichtes von George erwarten lassen, bemängelt er von allem die unfreiwillige Komik der „falschen“ Metaphorik:

Das Gedicht gibt sich gleichsam als eine Montage von Worthülsen zu erkennen, deren Anordnung von einem konventionellen Motivschema bestimmt wird. Aber nicht nur die offenkundige Abge-

³⁹⁹ Joseph Goebbels: Michael, S.94.

⁴⁰⁰ Der Manuskripttext ist etwas ausführlicher: „[...] Mir werden? / Fleh´ ich umsonst dich an, / Du Geist der Welt, / Für meinen Schmerz mir Wort / Zu geben, wie du Tränen gibst / Den anderen? / Ich weine nicht, ich achte / Den Balsam milder Tränen / Für nichts in meiner Not. / Nun gib mir Wort, Töne, / Du Geist der Welt. / Fruchtloses Flehen: / Das Wort ist leer und tot. / Ich steh´ im wirbelnden / Gedankenkreis; [...]“

⁴⁰¹ Die Anklänge an anakreontische Lyrik sind offensichtlich. Vergleichbares findet sich bei Christian Felix Weisses Gedicht „An die Muse“ „Hier nimm die sanfte Leier wieder, / O Muse, die du mir geliehn; / Nun sing ich weiter keine Lieder, / Die von der Jugend Freuden glühn [...]“ Zitiert nach „Lyrik des 18. Jahrhunderts“; hrsg. V. K. O. Conrady, Reinbek 1968, S. 115.

griffenheit des Wortmaterials läßt dieses Gedicht zu einer künstlerisch wenig belangvollen Sprachübung werden, es ist darüber hinaus auffällig, daß George selbst die handwerklichen Seiten der hier verwendeten, relativ einfachen Form nicht ganz bewältigt. [...] Die Darstellung des mit seiner Laute ringenden Dichters, dessen Unfähigkeit zum Gesang dadurch verdeutlicht wird, daß ihm die Laute einfällt, trägt hier die Züge einer unfreiwilligen Parodie. Das tritt deutlich hervor, wenn man diese Metapher als Bild konkretisiert, und das zeigt sich ebenfalls auf dem Hintergrund der im Gedicht entfalteten Bedeutung. Denn die Unfähigkeit zum Lautenspiel ist ja eine Folge der wechselnden Gunst der Muse, die ihr Geschenk, nämlich die Inspiration, entzieht. Der Hinweis auf das Gewicht der den Händen zu schwer werdenden Laute stellt also eine bildliche Verselbständigung dar, die auf diese Bedeutung nicht mehr abgestimmt ist. Das sind Momente einer bemerkenswerten ästhetischen Brüchigkeit des Gedichtes. So, wie die Verse formal konventionell zusammengestückelt sind und ihre Einheit widersprüchlich bleibt, bewegt sich auch die Aussage auf konventionellem Terrain. Das Inspirationsgeschenk der Muse wird auf die von Freude gekennzeichnete Dichtung eingegrenzt. Die Dichtung der Klage entzieht sich ihrer Gunst.⁴⁰²

Die Thematik „Anrufung der Muse“, „Gestaltung des Augenblicks der dichterischen Inspiration“ ist literarisch häufig thematisiert. In dem zitierten Gedicht scheint sie zum emblematischen Muster erstarrt:

Die Muse schaut von oben herab auf den die Laute schlagenden Dichter, der über seinen seelischen Zustand und seine Unfähigkeit, sich poetisch auszudrücken, räsoniert.⁴⁰³

Es drängt sich hier der Verdacht auf, Goebbels habe zu Beginn des *Wanderers* die entscheidenden Gedankengänge des Gedichtes von Stefan George „kongenial“, wenn auch etwas kunstloser zusammengefaßt.

In seinem knapperen Lamento an die abwesende Muse entgeht Goebbels zwar dem parodistischen Effekt, doch seine Dichtergestalt wird in dieser Reduktion noch stärker zum Klischee.

Er steht in „wirbelndem Gedankenkreise“ und hält das Wort für tot. Der auf dieses Stichwort auftretende Wanderer widerspricht ihm. Er kommt aus den tiefen Wüsten der Einsamkeit in die Welt des Dichters. Der Dichter dahingegen möchte gerade vor den Menschen in die Wüste fliehen. Der Wanderer spricht Rätselhaftes:

Wir gehen im Kreise / Und treffen uns an einem Punkte / Der Ewigkeit. / Der Geist sucht Geist und findet ihn / Im Zentrum aller Dinge.⁴⁰⁴

Der Wanderer kommt, um sein Volk zu suchen, und der Dichter soll dabei sein Führer sein. Die Grundsituation erinnert an Dantes „Inferno“: Allerdings läßt Goebbels das Drama auf der Welt und mit konkreten zeitgeschichtlichen Bezügen in Deutschland spielen. Der Dichter versucht, den Wanderer gleich zu Beginn des Dramas zu entmutigen und die Sinnlosigkeit seiner Aufgabe zu verdeutlichen. So lautet das resignative Urteil des Dichters:

Dort liegt die Welt im Schwaden / Der Niedrigkeit, / Du suchst in ihr Dein Volk? / Geh' mit der Leuchte / Land auf Land ab. / Du wirst es niemals finden. / Die Völker sind tot.⁴⁰⁵

Das klingt, als müßten die beiden sich ebenfalls wie Dante und Vergil durch eine Art Unterwelt bewegen. Für den Dichter ist die Welt schon das eigentliche Totenreich, doch

⁴⁰² Manfred Durzak: Zwischen Symbolismus und Expressionismus: Stefan George. Stuttgart, Berlin. Köln, Mainz 1974, S.21f.

⁴⁰³ Manfred Durzak: Zwischen Symbolismus und Expressionismus: Stefan George. Stuttgart, Berlin. Köln, Mainz 1974, S.23.

⁴⁰⁴ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.5.

⁴⁰⁵ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.5f. Mit der Leuchte „auf der Suche nach Menschen“ ging auch am helllichten Tage der griechische Philosoph Diogenes umher.

der Wanderer glaubt noch an die Vitalität der Völker, „die zur Ewigkeit bestimmt“ seien. Der Dichter, der den Typus des von Natur aus rein idealistischen Menschen verkörpert, erkennt als zentrales Problem die Verderbtheit der materialistischen Welt:

Gott Mammon ist der Herr der Welt! / Er herrscht mit Willkür und Vermessenheit, / Mit Tyrannei und Lüge. [...] Ein Reich aus Üppigkeit und Armut, / Aus Macht und Knechtschaft hat er / Mit List und Hohn sich aufgebaut, / An vollbesetzten Tischen schwelgt der Reichtum. / In kalten Stuben hungert / Und friert die Armut. / Unter dem harten Joch der Herren / Schreien zum Himmel die Knechte.⁴⁰⁶

In dieser Zweiklassengesellschaft gibt es Arme und Reiche, Unterdrückte und Unterdrückter. Anhand archetypischer Bilder beschreibt der Dichter die kapitalistischen Ausbeutungsverhältnisse der modernen Industriegesellschaft, die er ganz offensichtlich vor Augen hat. Es werden Begriffe benutzt, wie sie auf eine feudalistische – alttestamentarisches schwingt mit – Gesellschaftsform anzuwenden sind. Zugleich sind die Formulierungen sowohl von pseudosozialistischen wie auch expressionistischen Vorstellungen beeinflusst. Und noch eine weitere Ursache für die Krankheitssymptome will der Dichter erkennen:

Freiheit ist nur ein leeres Wort. / Ein jeder steht gebunden / Im Kreise der Gemeinschaft, der Interessen. / Der freie Sohn des Volkes ist ausgestossen / Aus diesem Kreis. / Die Knechte verachten dieses Wort. / Darum nur führen sie' s so oft im Mund.⁴⁰⁷

Seine einzige Hoffnung richtet sich auf die Jugend, die zwar still im Verborgenen ihr kümmerliches Dasein fristen muß, aber nun die letzte Chance für eine Veränderung dieser maroden Zustände verspricht:

Geschmäht, geschändet von den Alten, / Zurückgestossen in die Tiefen / Vergangener Ideen hat sie sich / Zu leuchtend hellen Taten oft erhoben. / Sie hat ihr heiliges Blut verspritzt für alte, / Verstaubte Ideale / Und steht nun ratlos vor dem Tor der neuen Welt / Und pocht um Einlaß.⁴⁰⁸

Damit ist ganz offensichtlich die Jugend gemeint, die im 1. Weltkrieg in den Schützengräben gekämpft hat, aber für die falschen Ideale. Es scheint so, als würde an dieser Stelle das untergegangene Kaiserreich kritisch hinterfragt. Denn es soll ein deutlicher Unterschied zwischen „vergangenen Ideen“, die entschieden positiv besetzt werden, und den „verstaubten Idealen“ geben, die wohl nur dem Wilhelminismus, der den ureigenen Idealismus der Jugend mißbraucht habe, zuzuordnen sind. Jetzt ist die Jugend enttäuscht und hat all ihren Optimismus verloren. Ihre Flammen seien erloschen, und an Selbstzweifel gingen die Völker zugrunde. Der Dichter will den tieferen Grund dafür kennen:

Die Kräfte der Zerstörung sind am Werke, / Sie reißen nieder ohne aufzubauen, / Chaos ist Ende / Und Ziel.⁴⁰⁹

Der Staat werde dabei untergehen, da er nur dem einzelnen und nicht dem Ganzen diene. Goebbels zeichnet ein vollständiges Untergangsszenario, wie es für das Jahr der Aufführung des Dramas nicht mehr zutrifft. Die schweren Krisenjahre der Weimarer Republik liegen 1927 schon etwas zurück, und Wirtschaft und Regierung zeichnen sich durch eine relative Stabilisierung aus.

⁴⁰⁶ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.6.

⁴⁰⁷ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.7.

⁴⁰⁸ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.7.

⁴⁰⁹ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.8.

Dennoch läßt sich gerade mit der Thematisierung des bedrohlichen Kapitalismus bei der kleinbürgerlichen Klientel der NSDAP Stimmung machen. Doch es wird auch eine kulturelle und geistige Bedrohung unterstellt, die den „falschen“ Überbau betrifft:

Die Kunst und die Idee sind Diener / Dieser Gesellschaft, die der Lüge lebt.⁴¹⁰

Demnach verschulden einerseits geheime Kräfte den Niedergang, andererseits ist es die Gesellschaft selbst, die sich nicht wehrt und damit mitschuldig wird an der allumfassenden Misere. Trotz alledem bleibt der Optimismus des Wanderers ungebrochen. Sein Auftrag ist es, Hoffnung in dieser schweren Zeit und ganz speziell dem „Volk der Phantasten“ die Erlösung zu bringen. Doch so leicht läßt sich der Dichter nicht überzeugen:

Du suchst umsonst. Aus Niedrigkeit und Sünde / Wächst nicht der Held der reinen Schau empor.⁴¹¹

Auch drohe einem, der diese Gegensätze zu versöhnen suche, der Kreuzestod. Das aber kann den Wanderer nicht von seinem Vorhaben abhalten. Der Wanderer wird damit deutlichst zur messianischen Figur stilisiert:

Das Kreuz ist süßer Tod, / Wenn der Gedanke lebt. / Nicht Untergang ist diese Zeit, / Nur Übergang in eine bessere.⁴¹²

Vorerst muß der Wanderer in die Niederungen der Armut und Knechtschaft hinuntersteigen, um schließlich zu den Höhen zu gelangen, wo die „Fäden dieser Welt“ zusammenlaufen. Er verkündigt dem Dichter und damit dem Publikum seine frohe Botschaft der Erlösung:

Ein Volk ist ewig, / Wenn es sich selbst nicht läßt.⁴¹³

Das unzeitgemäße und pathetische Vokabular verrät eine Haltung, die keine stimmige Interpretation der durchaus realen gesellschaftlichen Misere bereithält. Ernst Blochs Begriff der „Ungleichzeitigkeit“ bietet einen überzeugenden Erklärungsversuch für diesen Zusammenhang. Nicht alle befänden sich im selben Jetzt und trügen zuviel Früheres mit sich herum. Träger dieser „Ungleichzeitigkeit“ seien insbesondere das Bauerntum, die städtische verelendete Mittelschicht und die Jugend. Diese Schichten fühlten sich von der Proletarisierung Angst bedroht, entwickelten aber kein proletarisches Klassenbewußtsein, sondern würden von den faschistischen Massenbewegungen angezogen, die sie mit ihren falschen antikapitalistischen Parolen lockten, die aber in Wahrheit für die Erhaltung kapitalistischer Produktionsverhältnisse einträten. Die Proletarisierung wird dabei nicht nur subjektiv-ideologisch verdeckt, sondern auch durch reale Ungleichzeitigkeit. Wirksam sind dann Antriebe und Reserven aus vorkapitalistischen Zeiten und Überbauten echter Ungleichzeitigkeit, die eine sinkende Klasse in ihrem Bewußtsein diese Elemente aufleben läßt. Damit wird eine grundsätzliche faschistische Denkhaltung charakterisiert. Viele sind nur noch äußerlich im selben Jetzt. Sie hängen vielmehr längst Vergangenen nach, träumen sich romantisierend in vorherige, vermeintlich bessere heroische Zeiten zurück:

⁴¹⁰ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.8

⁴¹¹ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.8.

⁴¹² Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.9.

⁴¹³ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.9

Die Kraft dieses ungleichzeitigen Kurses hat sich gezeigt, sie versprach gerade, so sehr sie nur Altes aufholt, neues Leben. Auch die Massen strömten ihr zu, weil das unerträgliche Jetzt mit Hitler mindestens anders scheint, weil er für jeden gute alte Dinge malt.⁴¹⁴

Junge Menschen ohne Arbeit sind leicht von rechts zu verführen. Wobei die Jugend mit bürgerlicher Herkunft, aber ohne die Aussichten und Möglichkeiten den angestammten Status zu bewahren, von vornherein nach rechts orientiert ist. Diese Jugend ist besonders empfänglich für die Werte Stärke, Offenheit, Anständigkeit, Reinheit, die der Nationalsozialismus als ideologische Lockmittel einsetzt. Gleichzeitiges Bewußtsein ist gegen die Versuchung, sich archaisch verwildern und romantisieren zu lassen, stärker immunisiert. Der Widerspruch der rückwärtsgewandten Haltung entstehe dadurch, daß dem Gegenwärtigen in der Form eines dumpfen, fremden Restes aus früheren Zeiten ein Ungleichzeitiges entgegentrete. Dies werde durch den objektiv gleichzeitigen Widerspruch mit dem gegenwärtigen Kapitalismus verschärft. Erst die reale Krise setze die anachronistische Verwilderung wie Erinnerung frei und reagiere mit objektiv reaktionärem Widerspruch und damit ungleichzeitig. Das Ungleichzeitige in Goebbels' Drama, die falsche Terminologie und die Verklärung heroischer Vergangenheiten werden dem Kapitalismus nicht gefährlich.⁴¹⁵ Im Gegenteil: Es wird von ihm benutzt, um von den gegenwärtigen Widersprüchen abzulenken und dient als Trennungs- und Kampfmittel gegen die kapitalistischen Antagonismen. So erweist sich auch der Ruf nach dem starken Staat, oder der nach dem „Neuen Reich“ im *Wanderer*, als die Absicht, die Proletarisierungstendenz zu stoppen und der Wunsch nach Schutz der Privilegien der „Kleineigentümer“ vor dem Zugriff des Kapitals in einem korporativen Ständestaat. Das sind bei Goebbels eben die „Herren und Knechte“, die aus den vermeintlich guten alten Zeiten wie der auftauchen. Die Rückwärtsgewandtheit und Technikfeindlichkeit des Kleinbürgertums wird uminterpretiert, so daß sie ihre vermeintliche antikapitalistische Tendenz verliert. Im *Wanderer* wächst sich die Rückwärtsgewandtheit zu einer kollektiven Sinnsuche aus. Der Sinn für die Gemeinschaft sei geschwunden, lautet die zentrale Klage. Ja selbst der kulturelle Überbau funktioniert ausschließlich dazu, die Verhältnisse zu zementieren. Ketelsen sieht in der Literatur des „Dritten Reiches“ neben einem instrumentellen Verhältnis zur Macht, das den Leser dieser Werke nur zum passiven Objekt von Indoktrinationen macht, auch den Versuch, die gesellschaftliche Situation in Frage zu stellen:

In dieser Literatur artikuliert sich auch die Suche nach einem „Sinn“, einer Rechtfertigung, die der Alltag in den industrialisierten Gesellschaften nicht mehr bietet.⁴¹⁶

Die nationalsozialistische Literatur versucht außerdem, überschaubare Welten zu fiktionalisieren, in der Menschen verantworten, was sie tun. Damit ist das Defizit einer Realität mitzulesen, die durch vermeintliche Fremdsteuerung bestimmt und durch Techniken des „social engineering“ entleert ist. Aus diesem Umstand erklärt sich ein gewisser Erfolg nationalsozialistischer Literatur.

Mit dem Segen, den der *Wanderer* seinem Schüler erteilt, als der sich der Dichter letztlich zeigt, ist das zentrale Versprechen verbunden, dem Volk in einer nun überschaubar gemachten Welt, die als überwundene zu gelten hat, neuen Lebenssinn zu bringen. Die religiöse Sinnsuche wird im 3. Bild „Kirche“ als entsprechend korrumpiert gezeigt. Der ehrliche Fanatismus der Jugend wird von den streng dogmatischen Strukturen einer systemerhaltenden Kirche unterbunden. In der Figur des Dechanten zeigt sich die traditio-

⁴¹⁴ Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt a. M. 1962, S.104.

⁴¹⁵ Der Nationalsozialismus propagiert auch nach 1933 die irrationalistische technikfeindliche Blut- und Bodenideologie, betreibt aber zugleich die technische Rationalisierung der Wirtschaft und Mobilisierung aller Ressourcen mit Hilfe des Kapitals.

⁴¹⁶ Ketelsen 1992, S.69.

nell konservative Kirche, die blind für die Nöte der Armen ist, als deren Vertreter sie aber eigentlich fungieren müßte. Der Dechant nimmt einen Kaplan ins Kreuzverhör, der sich gegen die offizielle Kirchenmeinung stellt, und wirft ihm vor, Angriffe gegen die alte, geheiligte Einrichtung zu führen:

Sie haben den Ruf unserer hochheiligen Kirche diskreditiert. Sie haben Zwietracht gesät in die Gemüter der Gläubigen. Sie haben sich über die ehrwürdigen Vorschriften Ihrer vorgesetzten Behörden hinweggesetzt und Politik nach eigenem Ermessen getrieben. [...] Sie predigen den Geist der Auflehnung und Zerstörung.⁴¹⁷

Der Kaplan soll für den kämpferischen Urchristen stehen und spricht vom Geist der Tat, der für ihn der wahre Geist Christi sei. Der Dechant belächelt den jugendlichen Fanatismus des Kaplans:

Sie verstehen nicht, Realpolitik zu treiben.⁴¹⁸

Um dem abzuweichen, soll der Kaplan in die tiefste Provinz versetzt werden. Denn er bleibt weiterhin stur in seinem Kampf „gegen den Geist der feigen Lauheit, der weite Kreise nicht nur der Gläubigen, sondern auch des Klerus ergriffen hat“. Der Dechant hält dem Kaplan seinen jugendlichen Hitzkopf zugute.⁴¹⁹

Ich hasse die Feigheit und die Lauheit. Auch Christus forderte ganze Menschen. Christentum ist Rausch und Begeisterung.⁴²⁰

Der Kaplan begreift das Christentum als Fanatismus der Nächstenliebe und betreibt sein radikales soziales Engagement unter christlicher Flagge. Auch Christus habe „Fanatiker der Liebe“ gefordert. Aber unter den sogenannten Christen kann er keinen wahren Christen mehr finden. Der Dechant wirft ihm vor, daß er mit seinen Thesen zum Klassenkampf aufreize, indem er Christus zu einem Gott der Armen und Bedrückten mache. Damit predige er Aufruhr und Revolution. Um die Autorität der Kirche nicht zu gefährden, soll der kämpferische Kaplan mundtot gemacht werden. Nachdem die beiden die Bühne verlassen haben, meldet sich wieder der Wanderer zu Wort:

Warum erstickt man so das Feuer der Liebe in der Jugend?⁴²¹

Darauf antwortet ihm der Dichter bestimmt:

Weil die Jugend die alte Welt umstürzen und eine neue an ihre Stelle setzen würde. [...] Ja, sie warten, diese Jungen in Schmerz und Qual und Verzweiflung. Doch die Zeit wird vielen zu lang. Zeit tötet Heldentum.⁴²²

Damit kommentiert der Dichter den vorhersagbaren Untergang der kämpferischen Jugend, die grundsätzlich die Absicht habe, eine neue, bessere Welt zu schaffen. Indem die religiöse Erlösung und Befreiung in diesem Bild als wenig aussichtsreich dargestellt wird, macht der Autor den Weg frei für die Sinnsuche und Lösung, die sein Wanderer im Epilog bereithält. Nachdem dieser und der Dichter den schrittweisen Untergang ihres

⁴¹⁷ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.22.

⁴¹⁸ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.23.

⁴¹⁹ Hier läßt Goebbels offensichtlich Biographisches einfließen, denn ursprünglich ist er von seinen Eltern für den Priesterberuf vorgesehen.

⁴²⁰ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.24.

⁴²¹ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.25.

⁴²² Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.25f.

Volkes verfolgen konnten, heißt es für die beiden, Abschied nehmen. Der Dichter faßt das Gesehene in Versen zusammen:

Du sahst die Armen in den Kammern / Voll Hunger und Verzweiflung. / Du sahst die Alten, wie sie frieren / Und nach dem Tode rufen. / Kein Strahl der Liebe fällt / In dieses Elend. / Du sahst die Jugend, / Wie sie an Gott und an der Welt / Verzweifelnd keine Hilfe mehr erwartet. / Du sahst, wie man der Macht, / Dem Geld und dem Gedanken / Des Bösen Hekatomben / Von Menschenopfern bringt. / Lüge steht auf. Ströme von Blut / Fliessen um sie.⁴²³

Diesen Blutströmen will der Wanderer einen neuen, einen rettenden Sinn unterlegen. Auch er spricht nun wieder in Versen:

Aus Schutt und Asche / Des sinkenden Europas steht / In Schmerzen und Erschütterung / Ein neues Volk hellflammend auf. [...] Die zarte Knospe harrt / Der lauen Frühlingsnacht, / Die sie erschliesst. / [...] Der junge Fahnenträger schläft noch / Im Schosse der Unendlichkeit / Und harrt des Weckers, / Der ihn zum Leben ruft.⁴²⁴

Somit kristallisiert sich nun überdeutlich die Funktion des Wanderers heraus. Seine Aufgabe ist es, den neuen „Fahnenträger“ zu segnen. Jetzt erhält die Vision auch für den Dichter eine Gestalt. Laut Regieanweisung soll der Wanderer das Visionäre in Blick und Sprache zum Ausdruck bringen und seine Botschaft verkünden. Sehr allgemein predigt er:

Aus Deinem Volk will ich Dir / den Rufer in der Wüste senden! / Wach' auf, / Aus tiefem Traum, / Öffne die Augen vor dem Licht der Welt: / Du lebst, und mit Dir lebt / Dein Volk. / Du schliefst, und mit Dir schief / Dein Volk. / Du wirst erwachen, / Und mit Dir / Erwacht Dein Volk. / Aus Deinem Volk will ich Dir / Den Rufer in der Wüste senden: / Wach' auf! / Du sollst das neue Reich verkünden.⁴²⁵

Der Dichter sinkt auf die Knie und wird von seinem Begleiter gesegnet. Auf der Stirn des Wanderers erscheint das „Zeichen des deutschen Artgottes“. Die Anlehnung an eine religiöse Handlung ist offenkundig. Hinter dem Zeichen des „deutschen Artgottes“ verbirgt sich der germanische Gott Thor. In Skandinavien wurde das Hakenkreuz mit dem Hammer Thors in Zusammenhang gebracht. Damit soll auf der Stirn des Wanderers das Hakenkreuz sichtbar werden, das dem Dichter den Weg ebnen soll. Eine aufschlußreiche Parallele läßt sich mit dieser Textstelle zum Autor Goebbels herstellen. Goebbels schreibt in seinem Tagebuch unter dem 24. Juli 1926 von einer Art Erscheinung, die er bei einem Besuch Hitlers auf dem Obersalzberg habe:

Nach dem Abendessen sitzen wir noch lange im Garten des Marienheims und er (Hitler) predigt den neuen Staat, und wie wir ihn erkämpfen. Wie Prophetie klingt das. Droben am Himmel formt sich eine weiße Wolke zum Hakenkreuz. Ein flimmerndes Licht steht am Himmel, das kein Stern sein kann. Ein Zeichen des Schicksals? Spät gehen wir heim! Weit in der Ferne flimmert Salzburg. Ich bin etwas wie glücklich. Dieses Leben ist schon wert, gelebt zu werden. „Mein Kopf wird nicht in den Sand rollen, bis meine Mission erfüllt ist“. Das war sein letztes Wort.⁴²⁶

Wie Goebbels „seinen“ Hitler, so nennt auch der Dichter den Wanderer nun „seinen Meister“. Die Schlußszene im *Wanderer* wird vom Autor nachträglich auf Hitler zugeschnitten. Was Goebbels 1923 im Manuskript des Dramas noch äußerst vage zu Wort bringt, nimmt nur drei Jahre später in der Person Hitlers konkrete Gestalt an. Die Formulierung

⁴²³ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.69.

⁴²⁴ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.69.

⁴²⁵ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.69

⁴²⁶ Tb IfZ, Bd.1, S.196f.

„Zeichen des germanischen Artgottes“ findet sich in dem Manuskripttext noch nicht. Dort erscheint auf der Stirn des Wanderers noch ganz allgemeingültig das „Zeichen der Gottheit“. Erst durch die Überarbeitung des Textes für die Uraufführung im November 1927 - Goebbels ist nun Gauleiter der NSDAP in Berlin - trägt die messianische Figur als „Erkennungsmarke“ das Hakenkreuz auf der Stirn. Die Textstelle zeigt beispielhaft, wie der Verfasser sein ursprünglich allgemein angelegtes und unter expressionistischen Einflüssen stehendes Drama den nationalsozialistischen Anforderungen anpaßt und damit versucht, seinen Beitrag für eine nationalsozialistische Literatur zu liefern. In einer Tagebucheintragung vom Oktober 1925, nach der Lektüre von Hitlers „Mein Kampf“, fragt sich Goebbels noch etwas skeptisch:

Wer ist dieser Mann? Halb Plebejer, halb Gott! Tatsächlich der Christus oder nur der Johannes?⁴²⁷

Noch ist er sich zu dem Zeitpunkt unsicher, ob er in Hitler den Propheten des erhofften Erlösers oder gar den Erlöser selbst zu sehen hat. Die religiösen Kategorien sind aus der Gedankenwelt Goebbels' nicht wegzudenken. Als Goebbels von Hitler zum Gauleiter gemacht wird, hat er, wie er es selbst nennt, sein „Damaskus-Erlebnis“: Der Text des *Wanderers* von 1927 belegt, daß Goebbels von da an fest entschlossen ist, für seinen neuen Glauben, der sich im Nationalsozialismus manifestiert hat, und für dessen Inkarnation Hitler zu kämpfen. Da für ihn damit die Sinnsuche zu ihrem Ergebnis gekommen ist, versucht er, als kultureller Propagandist für seinen neuen Glauben weitere Anhänger zu finden.

⁴²⁷ Tb IfZ, Bd.1, S.134f.

3.3. Der antikapitalistische Affekt oder Das Blut als Maß aller Dinge

Das Geld ist wurzellos. Es steht über den Rassen. Langsam frißt es sich in den gesunden Organismus der Völker hinein und vergiftet allmählich ihre schöpferische Kraft.⁴²⁸

In krasser Gegenüberstellung entwirft der *Wanderer* eine Art Zweiklassengesellschaft, in der sich Arm und Reich, Macht und Ohnmacht unversöhnlich gegenüberstehen. Die Anteilnahme befinden sich auf der Seite der Unterdrückten, denen das Allernötigste, die Nahrung, fehlt. Dabei geht es zunächst einmal nicht um eine menschenwürdige Existenz, sondern um das nackte Überleben. Die Ursachen der Mißstände liegen in der mangelnden Solidarität. Vordergründiges Ziel scheint es, die Krankheitssymptome dieser Volksgemeinschaft aufzuzeigen, die nach der Überzeugung des Dichters dem Untergang geweiht ist. Merkwürdigerweise behält ja dieser zutiefst pessimistische Dichter zunächst recht, im Gegensatz zum *Wanderer*, der sein Volk in Not nicht aufgeben mag. Denn für die Erlöserfigur weist die sich in ihren Qualen aufreibende Welt noch Elemente der Hoffnung auf, an die der *Wanderer* bedingungslos glaubt und die von beiden geprüft werden. Schuld am Niedergang soll das böse Geld sein, das mystifiziert und personifiziert wird:

Gott Mammon ist der Herr der Welt! / Er herrscht mit Willkür und Vermessenheit, / Mit Tyrannei und Lüge. / [...] Ein Reich aus Üppigkeit und Armut, / Aus Macht und Knechtschaft hat er / Mit List und Hohn sich aufgebaut, / An vollbesetzten Tischen schwelgt der Reichtum. / In kalten Stuben hungert / und friert die Armut. / Unter dem harten Joch der Herren / Schreien zum Himmel die Knechte.⁴²⁹

Auf welche Art und Weise das Geld zerstörerisch wirkt, soll mit der Wirtschaftsintrige des Börsenkönigs demonstriert werden. Er ist vordergründig der Urheber einer Verschwörung, die zum unausweichlichen Weg in den Bürgerkrieg und in die vollständige Auflösung des Landes führt. Sein Ziel ist es, durch Erlangen des Monopols über die Kohlenzechen zu finanzieller Macht zu kommen. Zunächst gelingt ihm dies für eine kurze Zeit. Dabei bereitet ihm das Börsenspiel augenfällig einen gesteigerten Lustgewinn. Das Spiel mit Macht und Menschen zeigt sich als sein eigentliches Lebenselixier:

Jetzt kommt der wunderbare Augenblick des Wartens. Hausse! Baisse! Die Puppen tanzen nach meiner Flöte. Prickeln, Spannung, Angst, Verzweiflung, Freude, Bestürzung, das ist Leben. Ich ziehe am Draht, das Spiel der Puppen geht wie von selbst. Ich stehe an der Spitze des Landes und lenke es nach meinem Willen. [...] Baisse! Baisse! Tausende von Existenzen krachen zusammen. Taumel, Aufruhr an der Börse! Baisse! Baisse! Ein schwarzer Tag! Panik an der Börse!⁴³⁰

Doch auch dieser „Puppenspieler“ ist noch nicht der Intrige letztes Glied. So wie die Politik als Marionette der Wirtschaft, die sich in Händen von Spekulanten befindet, dargestellt wird, so ist der heimliche Drahtzieher erst in der Figur des „Parteisekretärs“ Levisky auszumachen. Er ist der Verführer der streikenden Arbeiter, die er als Druckmittel benutzen will, um an die Macht zu kommen. Mit Hilfe seiner rhetorischen Künste hat er sich das Vertrauen der Arbeiter erschlichen, um politisch Karriere zu machen. Mit seinem vorgetäuschten Engagement versucht er erfolgreich, von seinen selbstsüchtigen Interessen abzulenken. So gelingt es ihm sogar, den Arbeitervertreter zunächst von der Effektivität einer parlamentarischen Aktion zu überzeugen.

⁴²⁸ Joseph Goebbels. Michael, S.138.

⁴²⁹ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.6.

⁴³⁰ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.42.

Das Parlament ist kein Hühnerstall. [...] Aus der Ferne bekommt man ein falsches Bild davon. Glauben Sie mir, Mann, dort wird gearbeitet - gearbeitet!!! [...] Ein wilder Streik wird in einigen Stunden zusammenbrechen. Dann ist die Arbeiterschaft bedingungslos der Willkür der Unternehmerklasse preisgegeben. [...] Es geht um Sein oder Nichtsein eines starken selbstbewußten Proletariats. [...] Ich hoffe, Sie werden im Industriegebiet nichts ohne Fühlungnahme mit der Zentrale der Partei unternehmen.⁴³¹

Wenn aber die Arbeiter dann erkennen, daß sie betrogen wurden, würden sie eine Politik der „Faust und der Straße“ betreiben, die unvermeidbar das Ende bedeute. Die Not der streikenden Arbeiter stellt das revolutionäre Potential dar, das vom Arbeiterführer mißbraucht wird. Er ist der eigentliche Bösewicht. Ihm haftet der für das nationalsozialistische Weltbild schlimmste aller Makel an. Der Dichter erklärt, warum dem Arbeiterführer nichts an diesem Volk liegt, das er lediglich als Material für sein skrupelloses Machtstreben mißbraucht und dessen Untergang er bewußt in Kauf nimmt:

Jawohl! Er ist nicht aus ihrem Blut. Er ist ein Fremder, ein Abgesandter, ein Betrüger. [...] Langsam kam er hoch. Unaufhaltsam. Er verstand zu reden. Das Vertrauen derer, die er betrog, trug ihn von Sieg zu Sieg, ins Parlament. [...] Sie verraten alle ihre Gläubigen, wenn sie an der Krippe sitzen. Dann nähren und mästen sie sich auf Kosten des Volkes. Gelegentlich rafften sie sich wohl noch zu grossen klingenden Worten auf. Aber das ist alles nur mehr Politik bei ihnen.⁴³²

In dieser Szene wird zum einen die geringschätzigste Bewertung des Parlaments der Weimarer Republik gezeigt, zum andern kommt die doppelzüngige Politik der NSDAP zum Ausdruck, die sowohl mit sogenannten legalen Mitteln als auch durch den Druck der Straße zur Macht kommen will. Dabei wird durchaus die Illusion genährt, eine revolutionäre Sache, die sich im wesentlichen aus einem vagen antikapitalistischen Affekt speist, zu vertreten. In dem nationalistischen Antikapitalismus sieht der Historiker Ulrich Höver zudem die entscheidende ideologische Bindung Goebbels' zum Nationalsozialismus:

Der selbstgewählte ideologische Hauptfeind von Joseph Goebbels war und blieb der Kapitalismus. Was für Hitler der Rassismus war - Dreh- und Angelpunkt seiner Weltanschauung -, war für Goebbels der Antikapitalismus. Den gemeinsamen Eckstein der beiden Gedankengebäude von Hitler und Goebbels bildete indessen der Antisemitismus.⁴³³

Zudem soll erkannt werden, daß die Arbeiterführer nicht die Interessen der Arbeiter vertreten, weil sie nicht zu ihrem Volk gehörten. Mit den Abgesandten einer „fremden Rasse“ sind hier eindeutig die Juden angesprochen, was auch durch den Namen Levinsky verdeutlicht wird.⁴³⁴ Sie wollten das genaue Gegenteil von dem, was sie versprechen, nämlich den Untergang des deutschen Volkes. So ist der Parteiführer nicht nur als Ergänzung zum Börsenkönig zu verstehen, sondern als eigentlicher Schuldiger gebrandmarkt. Auf diese Weise glaubt Goebbels, mit den Kommunisten abzurechnen und sie als die falschen Sozialisten zu entlarven. Ihre Führer seien gekauft, von „fremdem Blut“ und hätten keinen wirklichen Bezug zu ihrem Volk. Die Nationalsozialisten seien die „wahren“; was heißen soll, die „arteigenen“ Sozialisten.

⁴³¹ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.55.

⁴³² Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.56.

⁴³³ Ulrich Höver: Joseph Goebbels - ein nationaler Sozialist. Bonn 1992, S.403.

⁴³⁴ Ende 1927 führt Goebbels mit Hilfe zahlreicher Artikel in seinem „Kampfblatt“ *Der Angriff* einen erbitterten Propagandakrieg gegen den Vizepräsidenten des Berliner Polizeipräsidiums Bernhard Weiss, den er in seinen haßerfüllten Schmähartikeln „Isidor“ nennt. Sein Haß gegen Weiß ist vor allem deshalb so groß, weil dieser die Einhaltung des im Mai 1927 erlassenen NSDAP Verbotes für den „Gau Berlin-Brandenburg“ strikt einhalten läßt. Vgl.: Dietz Bering: Kampf um Namen. Bernhard Weiß gegen Joseph Goebbels. Stuttgart 1992.

Das Jahr 1923 stellt im Leben Goebbel's einen gewissen Wendepunkt dar. Wenn auch noch in diffuser Positionsbestimmung findet eine deutliche Politisierung statt. Die schwere finanzielle Krise der Weimarer Republik wird als Krise und Chaos im Sinne des Topos vom Dritten Reich interpretiert als notwendige Voraussetzung zur Besserung; als Aussicht zur Wende zum Guten mit einer positiven Zukunftserwartung verbunden:

Die Inflation. Tolle Zeiten. Der Dollar klettert wie ein Jongleur. Bei mir heimliche Freude. Ja, das Chaos muß kommen, wenn es besser werden soll. Der Kommunismus. Judentum. Ich bin deutscher Kommunist.⁴³⁵

Doch was unter seinem Begriff des „Deutschen Kommunisten“ zu verstehen ist führt er nicht aus. Primär soll ihm Politik einen Ausweg aus seiner Sinnkrise liefern. Deshalb ist auch Einfachheit das oberste Ziel:

Man muß vor allen Dingen wieder einfach denken, sonst kommt man auf Irrwege. Es gibt ewige Gesetze. Ewige Wahrheiten gibt's nicht. Aber ewige Gesetze. Das sind Gesetze der Natur.⁴³⁶

Dieser hastige Stichwortstil, ist allerdings nicht klar zu interpretieren. Offensichtlich als ein Ausdruck seiner Verzweiflung aufzufassen, versteht Goebbel's diese Zeit als eine Art Wendepunkt in seinem Leben. Davon ist die erste Abfassung des *Wanderers* nicht verschont geblieben. Das Stichwort Judentum ist offensichtlich als ökonomische Überlegungen bei Goebbel's noch der Spengler-Lektüre ein entschiedenes Thema bei dem jungen Autor. Die persönlichen Erlebnisse in der Arbeitswelt kommen in dieser Zeit hinzu:

Bank- und Börsenwesen. Industrie- und Börsenkapital. Mein Blick klärt sich durch die Not. Widerwille gegen die Bank und meine Tätigkeit. Verzweifelte Gedichte. Das Judentum. Ich denke über das Geldproblem nach. [...] Die Judenfrage in der Kunst. Gundolf. Geistige Klärung. Bayern. Hitler. [...] Lektüre. Thomas Mann. Heinrich Mann „der Untertan“. Dostojewskij „Idiot“. (Von größtem Eindruck.) [...] In der Oper: „Palestrina“. Deutsche Musik. Wagner. Abkehr vom Internationalismus.⁴³⁷

Die Anlehnung an Ideen des seinerzeit populären Sozialdarwinismus sind offensichtlich. Goebbel's kommt auf merkwürdigen Umwegen auf sie zu sprechen:

Ein Kind ist doch ein Wunder Gottes, das uns für ein paar Stunden alles Leid und alle Qual der Erde vergessen läßt. Welch tiefe Weisheit: „wenn ihr nicht werdet wie die Kinder.“ Lernen wir wieder weinen und lachen wie die Kinder! Aber Kinder können manchmal furchtbar grausam sein. Besonders körperliche Schwächen und Unebenheiten der anderen Kinder gegenüber. Ich weiß ein Liedchen davon zu singen. Aber das sind die Kinder aus Naturtrieb. Ist die Natur nicht auch furchtbar grausam? Ist der Kampf ums Dasein, - zwischen Mensch und Mensch, Staat und Staat, Rasse und Rasse, Erdteil und Erdteil, - nicht der grausamste Prozeß, den die Welt kennt? Das Recht des Stärkeren – wir müssen dieses Naturgesetz wieder einmal klarer sehen, dann verfliegen alle Phantasien von Pazifismus und ewigem Frieden. Was redet ihr heute von Pazifismus! Wollt ihr die Ruhe des Friedhofes? Der heutige Weltfriede ist auf Kosten Deutschlands geschlossen. Könnt ihr von Weltfrieden reden, wenn 60 Millionen in der Knechtschaft leben. Werden diese 60 Millionen nicht ihr Joch brechen, sobald sie sich stark genug dazu fühlen? Was redet ihr dann von Pazifismus! Wollen wir nicht zur Natur zurück? Ist sie nicht immer noch unsere große Weiserin und Lehrmeisterin? Geht und redet von Pazifismus unter Löwen und Tigern! Pazifismus ist immer das Öl der Sanftmut des Siegers über den Besiegten. Wenn ich von ewigem Frieden spreche und plündere dich aus bis aufs Hemd, - Gott es gibt immer noch welche, die meinen Worten glauben. Unser Verstand geht manchmal fremde Bahnen. Aber das Herz bleibt doch immer zutiefst der ewigen Mutter Natur verbunden.⁴³⁸

⁴³⁵ Tgb IfZ, Bd.1 Erinnerungsblätter, S.27.

⁴³⁶ Tgb IfZ, Bd.1 Erinnerungsblätter, S.40.

⁴³⁷ Tgb IfZ, Bd.1 Erinnerungsblätter, S.26.

⁴³⁸ Tgb IfZ, Bd.1 Erinnerungsblätter, S.40.

Hier mischen sich offensichtlich nachvollziehbare Kränkungen aus der Kindheit mit pseudosozialwissenschaftlichen Reflexionen. Die Übertragung sogenannter natürlicher Auslesemechanismen der Biologie auf sozialpolitische Zusammenhänge so offensichtlich unwissenschaftlich und fragwürdig sie sind, sind Anfang des 20sten Jahrhunderts ebenso populär wie der Glaube an die Erlösungskraft politischer Utopien. Die nationalistische Komponente ist unverkennbar.

Antikapitalismus in der völkischen Dramenliteratur

Daß dieser von Goebbels propagierte Sozialismus seine Ursprünge nicht in einer materialistischen Geschichtsauffassung besitzt, zeigt der Vergleich mit völkischer Dramenliteratur.

Das signifikante Merkmal völkischer Dramen ist ihre antisozialistische Tendenz. Ihr Ideal wird die vorkapitalistische kleine Warenwirtschaft. Der Krieg wird als Möglichkeit gesehen, die herrschenden Klassengegensätze aufzuheben, um dann in ständestaatliche und autoritäre Ordnungsmodelle zu führen.⁴³⁹ In Paul Ernsts 1905 geschriebenem Trauerspiel *Das Gold* wird das Edelmetall selbst zur Ursache der Auseinandersetzung erklärt und nicht etwa die soziale und ökonomische Ungleichheit. Ganz ähnlich argumentiert auch der Arbeiter in Goebbels' Drama *Die Saat*. Er spricht vom „Fluch des Goldes“ und weist damit auf seine gedanklichen Vorläufer in der völkischen Literatur.⁴⁴⁰ Dem angeblich alle Klassen beherrschenden Goldrausch steht das Ideal Armut gegenüber. Auch bei Goebbels sind die positiv besetzten Figuren die Armen. Das Leiden wird zur Bestimmung des Menschen. Seine Arbeitsmoral fordert die demütige Unterwerfung im Namen Gottes.

Die völkisch-konservative Literatur zwischen 1918 und 1923 erweist sich noch als relativ uneinheitlich und ist in der Vorkriegszeit entweder noch der Heimatkunst oder dem Neoklassizismus verbunden. Während des 1. Weltkrieges liefert diese Literatur hurrapatriotisches Material und germanophile Heldenstücke. Zum einen verwendet sie dabei das expressionistische Formenrepertoire, das in der Aussage radikalisiert erscheint wie z. B. bei Hanns Johst und Arnolt Bronnen, zum andern entwickelt sie eine Art völkisches Mysterienspiel, das der Selbstdarstellung des „blonden Lichtgottes“ wie bei Ellegard Ellerbek und Thomas Westerich dient. Diese unterschiedlichen Richtungen ideologische Gewichungen werden durch äußerlich zunehmende faschistische Aktionen (beispielsweise den Kapp-Putsch von 1920) zusammengehalten. Das so entstehende Feindbild des Sozialismus schließt die Sozialdemokratie und die parlamentarische Demokratie mit ein. Klassenkonflikte, die durchaus als Ursache sozialer Ungerechtigkeit thematisiert werden, werden im völkischen Drama personalisiert. Die „Sozialhygiene“, die empfohlen wird, bedeutet real die physische Vernichtung derjenigen Feinde, die der angestrebten Volksgemeinschaft im Wege stehen. Der Grundwiderspruch zwischen Arbeit und Kapital soll durch eine „biologisch-organische“ Auffassung aufgehoben werden. Der Biologismus liefert Argumente der scheinbaren Rechtfertigung einer „natürlichen“ gesellschaftlichen Ordnung. Dabei soll die Natur den rechten Weg weisen. Sie wird zum Mythos selbst, der die gesellschaftlichen Konflikte zu verdrängen hilft.

⁴³⁹ Adolf Bartels gilt als einer der wichtigsten frühen Vertreter des „völkischen Gedankens“. Zusammen mit Friedrich Lienhard kann er als Wortführer der antisozialistischen literarischen Fraktion gegen den Naturalismus betrachtet werden.

⁴⁴⁰ Vgl.: *Die Saat*. Ein Geschehen in drei Akten von P. Joseph Goebbels (März 1920, handschriftlich) BA Koblenz NL 118/117

Der nur im Bewußtsein stattfindenden Überwindung der Klassegegensätze entspricht die nur im irrational-intuitiven Erleben wahrnehmbare „Volksgemeinschaft“.⁴⁴¹

Die gerade im Bürgertum tiefe Identifizierung mit dem Volksgedanken erklärt sich aus seiner Funktion als eine Klasse unter anderen. Mit Hilfe des Volkstumgedankens hofft das Bürgertum, seine verlorene Vormachtstellung zurückzugewinnen. Im kleinbürgerlichen Milieu schlägt sich dies gelegentlich im Wunsch nach einer Art klassenlosen Gesellschaft nieder. Das Vorbild dieser Volkstumsideologie der 20er Jahre ist die stilisierte „Frontgemeinschaft“ des 1. Weltkrieges.⁴⁴² In seinen Grundelementen definiert sich dieser Volkstumsgedanke als Verbindung von Antirepublikanismus, romantischem Antikapitalismus und Antisemitismus.⁴⁴³ Blut-und-Boden-Ideologie, Agrarromantik und Großstadtfeindlichkeit besitzen ihren Ursprung und vor allem ihre starke Verbreitung auch in der Literatur der Heimatbewegung. Das Bauerntum soll ein Garant für ursprüngliches, unverdorbenes und noch gesundes Leben sein. Monopolisierungsprozesse und Verschärfung der Klassegegensätze treffen besonders das ländliche Kleinbürgertum. Gerade aus dieser Schicht entwickeln sich die völkisch-nationalistischen Stilisierungen, die das Bauerntum für ein „lebendes Archiv“ von unschätzbarem Wert halten, wo Religion, Nationalgeist, Gesellschafts- und Familienleben sowie noch naiver Instinkt und Sitte vorhanden seien.⁴⁴⁴ Dem Kleinbürgertum erscheint das Bäuerliche als ein letztes positiv besetztes Reservat innerhalb einer verdächtig gewordenen Gegenwart, die dem Kleinbürgertum mit dem Verlust des sozialen Status droht. Das Rezept, mit dem die völkisch-nationalistische Literatur dem deklassierten Kleinbürger seine Rückkehr zu vorkapitalistischer Warenwirtschaft erleichtern möchte, bringt Fischli auf folgenden Nenner:

Die Reduktion des Menschen als eines sozialen und gesellschaftlichen Wesens auf seine biologischen Eigenschaften entspricht in nuce der Tendenz völkisch-faschistischer Ideologie, der antagonistischen Klassengesellschaft zu suggerieren, sie sei organische Volksgemeinschaft.⁴⁴⁵

Im *Wanderer* werden entsprechende Vorstellungen aufgegriffen, die sich unter dem Begriff „romantischer Sozialismus“ subsumieren lassen. In diesem Sinne stellt im Bild „Armut“ der entsetzte Wanderer die Frage:

Trägt das Land nicht genug Frucht, dass es auch diese Drei noch hätte ernähren können?⁴⁴⁶

Die verarmten Kleinbürger werden im Bild der „Alten“ gezeigt. Ihre Ersparnisse, für die sie hart gearbeitet haben, sind - offensichtlich durch die Inflation bedingt, was der Text nur andeutet - wertlos geworden. Die beiden Alten werden als besonders opferwillig für die Volksgemeinschaft charakterisiert. Stolz waren sie auf ihre kämpfenden Söhne, die

⁴⁴¹ Bruno Fischli, *Die Deutschen-Dämmerung. Zur Genealogie des völkisch-faschistischen Dramas und Theaters*, Bonn 1976, S.69.

⁴⁴² Ganz massiv werden derartige ideologische Grundpositionen in den Dramen Kolbenheyers „Jagt ihn - Ein Mensch“ und Johsts „Schlageter“ ausgeführt.

⁴⁴³ Moeller van den Bruck, Verfasser des Werkes „Das Dritte Reich“ (1923) in dem revolutionärer Konservatismus zum Mythos einer deutsch-germanischen Geschichtsutopie weiterentwickelt wird, gilt als einer der profiliertesten Gegner der Weimarer Republik im konservativ-völkischen Lager und geistiger Führer der „Jungkonservativen“, die vehement gegen Liberalismus und Demokratie kämpfen und die Idee eines völkisch-nationalistischen Ständestaates antikapitalistischer Prägung propagieren. Sein Freitod im Jahre 1925 wurde von seinen Anhängern als „Tat der Verzweiflung am politischen Schicksal Deutschlands“ stilisiert.

⁴⁴⁴ Fischli 1976 S.79.

⁴⁴⁵ Ebda., S.97.

⁴⁴⁶ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.14.

die Heimat im fernen Rußland verteidigten. Dieser Widerspruch wird allerdings nicht in Frage gestellt.

Nun liegen sie beide in fremder Erde. Verschollen, vergraben, verscharrt mit all' den tausend Helden. [...] Ja, die Feindeserde ist getränkt mit jungem Heldenblut. [...] Im fernen Rußland ist das eine Grab. Wie wird ein Toter frieren müssen in der kalten Erde! [...] Wir wollen unsere Toten nicht beklagen. Sie haben den besseren Teil gewählt.⁴⁴⁷

Sie hatten an das größere Ziel gedacht und den Eigennutz zurückgestellt. Zunächst suchen sie sogar die Schuld an der Misere bei sich selbst und erhoffen sich Trost durch die Bibellektüre. Doch auch diese so Leidgeprüften sind durch die ungerechten Verhältnisse Betrogene und dem Hungertod preisgegeben.

Man hat ihnen ihre kleinen Ersparnisse genommen; -- gestohlen würde man sagen, wenn es nicht von Staats wegen genommen worden wäre.⁴⁴⁸

Den Staat als Ausbeuter, der solche Ungerechtigkeiten verursacht, gilt es zu verwerfen. Folglich soll ein anderer, gerechter Staat geschaffen werden, der die Verhältnisse ändert. Was den schlechten Staat hier auszeichnet, ist sein Werteverlust. Daher fragt entsetzt der Wanderer:

Ist das der Sinn des Gesetzes der Liebe, das den Volksgenossen zum Schicksalsgenossen macht?⁴⁴⁹

Und der diesem zustimmende Dichter sieht um sich herum nichts als Verlogenheit und den Mangel an echten Werten.

Die Liebe ist nur ein prahlendes Kleid, das die moderne Gesellschaft zur Schau trägt. Der Geist der Liebe ist tot. Das ist der Sinn dieses Gesetzes.⁴⁵⁰

Bemängelt wird folglich die zunehmend anonymer und egoistischer werdende Gesellschaft, in welcher der aufopfernde Gemeinsinn überholt sei. Damit wird eine heimelige Vergangenheit beschworen, die sich in der Realität in dieser Form niemals nachweisen läßt. Der Begriff „Genosse“ ist dabei zunächst von der politischen Linken übernommen und wird zum Schicksals- und Volksgenossen umgewandelt. Insbesondere die beiden ersten Bilder des Dramas sollen ein Spiegel des Zeitgeistes sein. Soziale Not ist in der frühen Nachkriegszeit weit verbreitet und durchaus nachvollziehbar; ebenso ist der Hunger für viele Menschen alltäglich erfahrbare Realität. Die scheinbare Sozialkritik beschränkt sich darauf, die Spaltung der Volksgenossen zu konstatieren. Die behäbigen, gut gekleideten „Lumpen“ überließen die wahren Vertreter des Volkes dem harten Schicksal. An späterer Stelle des Dramas werden die ersteren als „artfremd“ denunziert und damit klar von den wahren Volksgenossen getrennt. Eindeutig geschieht das im Urteil über den scheinheiligen Arbeiterführer Levinsky.

Das Programm der NSDAP von 1920 formuliert mit dem Punkt „Gemeinnutz geht vor Eigennutz“ eine antikapitalistische Sehnsucht, die schon ganz klar antisemitisch und antimaterialistisch festgelegt wird⁴⁵¹ aber deren reale Umsetzung im Sinne einer Vergesell-

⁴⁴⁷ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.18.

⁴⁴⁸ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.20.

⁴⁴⁹ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.20.

⁴⁵⁰ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.20.

⁴⁵¹ Punkt 24: „[...] Die Partei als solche vertritt den Standpunkt eines positiven Christentums, ohne sich konfessionel an ein bestimmtes Bekenntnis zu binden. Sie bekämpft den jüdisch-materialistischen Geist *in* und *außer* uns und ist überzeugt, daß eine dauernde Genesung unseres Volkes nur erfolgen kann von *innen* heraus auf der Grundlage: *Gemeinnutz vor Eigennutz.*“ Die 25 Punkte des Programms der NSDAP. Nach:

schaftung des Produktionskapitals von Hitler und der Parteiführung nie ernsthaft ins Auge gefaßt wurde:

Das industrielle Kapital, dem das Proletariat gegenüberstand, blieb (soweit es sich nicht um „anonyme“ Kapitalgesellschaften handelte) dadurch nicht nur unangefochten, sondern erhielt - als „schaffendes“, „persönliches“, immobiles“ Kapital, im Gegensatz zum „raffenden“, anonymen“, „mobilen“, „Leih- und Wucherkapital“ - gar eine Pauschalgarantie. Der im Programm avisierte „Sozialismus“ schließlich definierte sich selbst durch die Formel „Gemeinnutz vor Eigennutz“ (Punkt 24), wobei das Prinzip des „Gemeinnutzes“ - darin bestand zwischen Hitler, Feder und Drexler bei der Abfassung des Programms Einigkeit - das Finanzwesen zu regeln habe, während Güterproduktion, -verteilung und -transport in Privathand bleiben sollten. Die Definition des „Sozialismus“ war insofern mit der Forderung nach „Brechung der Zinsknechtschaft“ aufs engste verbunden; er trug dem „Antikapitalismus“ des Mittelstandes Rechnung, der sich gegen die Großbanken richtete, von einer Vergesellschaftung der Produktionsmittel jedoch nichts wissen wollte.⁴⁵²

Ideologisch rechtfertigt die nationalsozialistische Ideologie diesen Widerspruch mit Hilfe der Unterscheidung von „raffenden“ und „schaffendem“ Kapital. Der Börsenkönig ist im *Wanderer* die Figur, die als Folie für einen hassenswerten unproduktiven Kapitalismus dient.

Der Dichter: Es handelt sich darum, Geld zu verdienen und Macht zu gewinnen, ohne produktive Arbeit zu leisten. Man spielt mit dem Schicksal anderer. Es ist ein unblutiger Kampf. Aber er kostet mehr noch als der blutige an kostbaren menschlichen Gütern.⁴⁵³

Dieser Antikapitalismus braucht zugleich das Bild eines positiv bewerteten Industriekapitals wie es anfänglich in der NS-Ideologie entwickelt wird:

Daß der Kapitalismus eine hassenswerte Macht darstelle, ist 1920 noch so unbestritten, daß Hitler die revolutionären Konsequenzen nur durch Unterscheidung eines produktiven Industriekapitals vom spekulativen internationalen (jüdischen) Leihkapitals umgehen kann. Ebenso wenig vermag er den Klassenkampf für inexistent zu erklären, sondern er weist ihm lediglich ein neues Objekt an: hinfort sollen nicht mehr Deutsche gegen Deutsche, sondern Deutsche gegen Nichtdeutsche (Juden) stehen, denn die nicht zu leugnende soziale Unzufriedenheit hat für ihn ihre Ursache in den prassenden Juden.⁴⁵⁴

Konsequent antisemitisch zeigt sich Goebbels allerdings in seinem *Wanderer* nicht denn, wenn es darum geht, die soziale Ungerechtigkeit poetisch anzuklagen, entlehnt er sogar Teile aus einem Gedicht Heinrich Heines.⁴⁵⁵

Es ist nur aus den Taschen der Armen in die der Reichen gewandert. Wer viel hatte, dem ist noch viel dazu gegeben worden. Wer aber wenig hatte, dem ist auch das Wenige, was er hatte, noch genommen worden.⁴⁵⁶

Das Heine-Gedicht *Weltlauf*, an das angespielt wird, demonstriert zugleich den Unterschied in der Intention:

Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945. Herausgegeben von Walter Hofer. Frankfurt a. M. 1957, S.30f.

⁴⁵² Leppert-Vögen: Kleinbürgertum und Faschismus, S.290.

⁴⁵³ Joseph Goebbels, *Der Wanderer*, S.44.

⁴⁵⁴ Ernst Nolte: *Die faschistischen Bewegungen. Die Krise des liberalen Systems und die Entwicklung der Faschismen*. München 1966, S.57.

⁴⁵⁵ Die Lektüre des geschätzten Dichters schlägt sich auch in Goebbels' eigenen Gedichten nieder. Anka Stahlherm hat er kein geeigneteres Werk zu widmen gewußt als Heinrich Heines „Buch der Lieder“. Vgl. Heiber 1965, S.30.

⁴⁵⁶ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.20.

Hat man viel, so wird man bald / Noch viel mehr dazu bekommen. / Wer nur wenig hat, dem wird
/ Auch das Wenige genommen.
Wenn du aber gar nichts hast, / Ach, so lasse dich begraben - / Denn ein Recht zum Leben, Lump,
/ Haben nur die etwas haben.⁴⁵⁷

Das literarische Zitat im *Wanderer* unterschlägt den augenscheinlich pessimistischen und zynischen Abschluß, der ja gerade das Kämpferische provozieren soll. Der „entschärfte“ Heine wird benutzt, die sozialen Ungerechtigkeiten zu beklagen ohne weiter nach den realen Ursachen zu forschen. So bleibt es im *Wanderer* bei der hilflosen Frage: „Hilf ihnen denn niemand im Namen der Gerechtigkeit?“ Der Dichter Heinrich Heine wurde, abgesehen von sozialkritischen Elementen seiner Schriften, schon allein aus antisemitischen Gründen aus dem literarischen Kanon verbannt.⁴⁵⁸ Eine Ausnahme bildete allerdings sein Gedicht über die „Loreley“.⁴⁵⁹

Der Ursprung des antikapitalistischen Affektes läßt sich noch weiter zurückverfolgen, wie auch die Literatur der Jahrhundertwende Tendenzen des gesamten 19. Jahrhunderts beerbt. Vor allem greift sie auf den Nationalepigonismus und die Literatur der Gründerjahre zurück und erscheint als ein Spiegel der Herrschaftsstruktur. Um 1900 funktioniert der Roman als eine Art Massenbeeinflussung des kleinbürgerlichen Lesers im Dienste des imperialistisch und expressionistisch denkenden Bürgertums. Daraus erklärt sich jedoch nicht, warum breite Schichten diese Literatur, die ihren Interessen eigentlich nicht gerecht wurde, als die ihre betrachteten. Verständlicher erscheint der Sachverhalt, wenn man davon ausgeht, daß die Leserschaft selbst die Romanliteratur als Lebens- und Realitätsspiegel annehmen. Eine Untersuchung der ökonomischen und gesellschaftlichen Situation legt einige Ursachen dar. Die in Deutschland nach 1850 schnell nachholende Industrialisierung bringt große Bevölkerungsteile um ihre kleinhandwerkliche Existenzgrundlage. Absteigende Schichten bedroht eine ständige Proletarisierungsangst. Aus ihr erwachsen Neidkomplexe gegenüber der sich entwickelnden Arbeiterschaft, die offensichtlich als Modell für eine funktionierende Volksgemeinschaft aufgefaßt wird. Hinzu tritt ab 1873 eine wirtschaftliche Dauerkrise. Das Bürgertum wird immer stärker zur Bezugsgruppe der Enttäuschten. Die Folge davon ist, daß das Ordnungskonzept weiter Kreise der wilhelminischen Bourgeoisie als normenbildend akzeptiert wird. Während die liberalen Ideale nach 1848 immer mehr an Bedeutung verlieren, wird das bürgerliche Kulturbewußtsein als relativ intakt verstanden, und der Dichtung kommt auch in den unteren Schichten eine entscheidend politische Funktion zu. Dominierend sind die Richtungen einer volkstümlichen Romantik, eines vulgären Realismus und eines ritualisierten Klassizismus. Damit ist die kleinbürgerliche Literatur im wesentlichen als antimodern einzustufen und zeichnet sich durch Antiindustrialismus, Antimodernismus, Antiintellektualismus, Traditionalismus und Provinzialismus aus. Sie entwickelt weniger ein eigenes Konzept, sondern definiert sich vielmehr erst durch die Absetzung gegen andere

⁴⁵⁷ Heinrich Heine: Werke. Herausgegeben von Paul Stapf. Berlin und Darmstadt o.J. Bd.2, S.368

⁴⁵⁸ Die „Vertrauliche Mitteilung für die Fachschaft Verlage“ schreibt noch am 27. Mai 1937: „Es häufen sich neuerdings wieder die Fälle, in denen Verlage und Sortimente in ihren Prospekten und Anzeigen auf Ausgaben der Werke von Heinrich Heine hinweisen. Ich ersuche daher alle Verlage und Sortimente, Werke von Heinrich Heine zukünftig aus allen Werbeschriften, vor allem aber aus Anzeigen von Klassiker-sammlungen u. dgl. herauszulassen.“ Nach: Wulf, Joseph: Kultur im Dritten Reich. Bd. 2. Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt/M.; Berlin. 1989, S.204.

⁴⁵⁹ „Nicht erst von den Nationalsozialisten ist Heine diffamiert worden. Ja diese haben ihn beinahe zu Ehren gebracht, als sie unter die Loreley jenes berühmte gewordene »Dichter unbekannt« setzten, das die insgeheim schillernden Verse, die an Figurinen der Pariserischen Rheinnixen einer verschollenen Offenbacher mahnen, als Volkslied unerwartet sanktionierte.“ Vgl.: Adorno, Theodor W.: „Ob nach A u-schwitz noch sich leben lasse“: Ein philosophisches Lesebuch. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1997, S.251.

Richtungen. Aber gerade auch im Bildungsbürgertum läßt sich eine deutliche Vorläuferschaft für nationalsozialistische Vorstellungen ausmachen. So urteilt u.a. Elin Fredsted über die Rolle des deutschen Bildungsbürgertums hierzu:

Es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß das Bildungsbürgertum als Träger der romantisch-konservativen Ideologietradition eine unabdingbare ideologische Vorarbeit für den Nationalsozialismus geleistet hat – vermittelt durch Ausbildungsstätten und einflußreiche Organisationen. Und dieses Bildungsbürgertum hat – besonders um 1933 – dem Nationalsozialismus eine direkte ideologische Stütze geboten, die in hohem Maße dazu beigetragen hat, daß es möglich wurde, Deutschland fast über Nacht von einer Demokratie in eine Diktatur zu verwandeln.⁴⁶⁰

Dem Arbeiter mißt Goebbels in seinen Dramen wohlwollende Bedeutung bei. Er schildert ihn in deklassierter Situation, kurz vor dem existentiellen Aus stehend. Im Bild „Armut“ des *Wanderers* zeigt sich die Notlage des Arbeiters derart verschärft, daß sein Kind verhungert. Goebbels' Vorstellungen von den Ursachen sozialer Ungerechtigkeit sind diffus, stark von mystischen Bildern geprägt und erklären sich meist aus einer Art manichäischem Weltbild. Der Autor drückt sich oft in biologisch orientierten Vergleichen aus, die auf gesellschaftliche Zusammenhänge übertragen werden.

Wie nun dieser Antikapitalismus nach Goebbels aussehen soll, verdeutlicht sein früheres Drama *Die Saat*. Dort erklärt der Arbeiter seinem Sohn, der „Fluch des Goldes“ sei die Ursache allen Übels:

Ich meine das Gold, und der Fluch, der darauf liegt, wird größer, weil er mit Blut genährt wird. Unser Blut ist eine kräftige Speise. [...] Das zapft man uns ab, uns Arbeitern, langsam Tropfen für Tropfen, und unmerklich, o, diese Herren, sie sind so schlau da oben, und sie wissen so schöne Worte zu sagen.⁴⁶¹

Angeprangert werden die skrupellosen Reichen, die auf Kosten der Armen prassen, alles sichtbare Elend ignorieren und sich damit eigenmächtig über die Arbeiter stellen. Doch anstatt nun historisch oder materialistisch zu argumentieren und auf die materiellen Ursachen der sozialen Ungerechtigkeiten abzuheben, wird eine verlorene „Gleichheit der Brüder“ beklagt.

Aber sie fürchten den Menschen unter uns, jenen Menschen, der da erwacht und sagt, ich bin Fleisch von Deinem Fleisch und in mir pocht das Herz so warm wie in Dir, wer gibt Dir das Recht, über mir zu sein?⁴⁶²

An dieser Stelle scheint Goebbels alle rassistisch begründete Bevormundung auszuschließen. Doch schon die Figur des Levinsky im *Wanderer* verdeutlicht, daß es sich bei dieser Sozialkritik lediglich um einen romantischen Sozialismus handelt, der aus jugendlichem Erlösungspathos entsteht. Dieses Ziel macht für ihn auch einen „Neuen Menschen“ notwendig, wie ihn in der *Saat* der „erwachte“ Arbeiter verkörpern soll. Er vertritt das Recht auf Gleichheit unter den Menschen, die nichts mehr trennen darf und die durch die Kraft der Liebe zusammengehalten werden:

Mensch sein heißt, die Liebe nicht vergessen! Ich bin Mensch geworden, und meine Liebe geht an alles, was auf Erden lebt. Auch ihr werdet Menschen werden, eine große Gemeinschaft von Brüdern dieser Erde. O, wie schön wird diese Welt und dieses neue Geschlecht!⁴⁶³

⁴⁶⁰ Elin Fredsted: Bürgerliche Antibürgerlichkeit. Zur autoritären Revolte des deutschen Bildungsbürgertums. In: Jörg Thunecke (Hrsg.): Leid der Worte - Panorama des literarischen Nationalsozialismus. Bonn 1987, S.23.

⁴⁶¹ Die Saat. Ein Geschehen in drei Akten von P. Joseph Goebbels (März 1920, handschriftlich) BA Koblenz NL 118/117

⁴⁶² Die Saat. Ein Geschehen in drei Akten von P. Joseph Goebbels.

Mit dem aufgegriffenen expressionistischen Topos vom „Neuen Menschen“ verbindet sich die Vorstellung eines revolutionären Anführers, der, in Goebbels' Sinne, die Saat ausstreut und mit seinem Blutopfer zu ihrem Gedeihen beiträgt. Die Bereitschaft zur Selbstaufgabe geht so weit, daß er sterbend am Schluß des Dramas pathetisch verkündet:

Um mich ist es nicht schade, [...] Arbeiterblut wird nie alle! Ob der heutige Tag auch schlecht Wetter brachte, der Wind steht gut, und es treibt zur Ernte hin! Sie wollen die Saat zerstören, es wird eine schwere Wendezeit geben! Mit Blut werdet ihr düngen! Doch nichts ist zu kostbar für den Menschen!⁴⁶⁴

Ihm genügt es, der „Schrittmacher“ einer neuen Zeit zu sein. So wird die Saat für die Zukunft gelegt, was auch der Vater erkennen läßt, der im Verlauf des Dramas seinen Traum Stück für Stück an seinen Sohn weitergibt. Dabei soll eine drängende Ungeduld zum Ausdruck gebracht werden, die sich nicht mehr vertrösten lassen will. Denn jetzt soll die hochgeschätzte Jugend, vom Gedanken der Rache angetrieben, die wahrhaft brüderliche Staatsgemeinschaft errichten, in der alle die Früchte ihrer Arbeit genießen können. Ausgeschlossen werden zunächst einmal nur diejenigen, die nicht arbeiten wollen. Noch ist von der Gleichheit aller die Rede, wenn es dort heißt:

Fließt denn nicht in allen das gleiche Blut?⁴⁶⁵

Der Feind, gegen den sich der Freiheitskampf richtet, wird nur sehr vage benannt. Es sollen diejenigen sein, die die Arbeiter zu Tieren gemacht haben, sie nicht als ihre Brüder ansehen und brüderliche Liebe nicht kennen. Anstelle revolutionärer Weltveränderung wird kitschige Menschheitserlösung versprochen. So wandelt sich auch das zuerst durch den marxistischen Freund Fliesges inspirierte Drama zum metaphysischen Erlöserdrama, an dessen Ende nur noch Abstrakta wie Kampf, Blut und Arbeit verklärt werden.⁴⁶⁶ Mit Hilfe dieser Begriffe kann Goebbels dann nahtlos an die nationalsozialistische Ideologie anknüpfen. Bereits hier tritt die Neigung des jungen Goebbels für die Gedankenwelt des Nationalsozialismus zutage, wengleich er sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht konkret damit auseinandersetzt. Goebbels findet seinen eigenen Weg zu nationalsozialistischen Ideologie. Und mit dieser Terminologie im Tornister eröffnen sich ihm wenig später in der NSDAP entscheidende Aufstiegsmöglichkeiten.

Solidargemeinschaft Blut

Das Leben ist ein Opfer für den Nächsten:
Und mein nächster ist der gleichen Blutes.
Das Blut ist noch immer der beste und haltbarste Kitt.⁴⁶⁷

Auch im *Wanderer* wird ganz deutlich gesagt was die Volksgemeinschaft im Innersten zusammenhalten soll und wer aus ihr ausgesondert werden soll. Es ist das Blut, das zum

⁴⁶³ Die Saat. Ein Geschehen in drei Akten von P. Joseph Goebbels.

⁴⁶⁴ Die Saat. Ein Geschehen in drei Akten von P. Joseph Goebbels.

⁴⁶⁵ Die Saat. Ein Geschehen in drei Akten von P. Joseph Goebbels.

⁴⁶⁶ Eindeutig ist in der „Saat“ die Anspielung an den Beginn des „Kommunistischen Manifestes“, wenn auch stark poetisch gefärbt: „Das Gespenst geht um und weckt den Menschen in uns. Und das Gespenst heißt Aufklärung. Ich sehe es kommen, der Tag ist nicht mehr fern, und ein Morgenrot färbt schon den Himmel.“

⁴⁶⁷ Joseph Goebbels: Michael, S.81.

Maß aller Dinge wird und der Umstand, daß die Solidarität des Blutes vergessen wurde, wird zur zentralen Ursache der neuerlichen Leiden des Volkes erklärt:

Der Wanderer: Sind sie nicht Kinder desselben Volkes und desselben Blutes?

Der Dichter: Ja, das sind sie. Ob sie im Arbeitskittel oder in Samt und Seide stecken. In allen schlägt doch dasselbe Herz und geht dasselbe Blut.

Der Wanderer: Führt das Herz sie den nicht zueinander?

Der Dichter: Nein. Die einen wandern in den Höhen, die anderen schmachten in den Tiefen. Zwischen ihnen gähnt eine tiefe, tiefe Kluft. Sie kennen sich nicht mehr. Es führt kein Weg von oben nach unten und kein Weg von unten nach oben.

Der Wanderer: Was soll denn das Ende dieser Dinge sein?

Der Dichter: Das Ende ist Hass und Bürgerkrieg!

Der Wanderer: Nein, das darf nicht das Ende sein!

Mein Volk, ich suche Dich!⁴⁶⁸

Genauer wird nicht erläutert worin diese „Blutgemeinschaft“ bestehen soll. Also kein Wort über „Ariernachweis“ oder ähnlich obskure Belege für die Volkszugehörigkeit. Deutlich wird nur gezeigt von wem es sich abzusetzen gilt. Das Arsenal aus verabschauungswürdigen Gestalten besteht aus obrigkeitshörigen Dechanten, spielsüchtigen, feigen und arbeitsscheuen Lebemännern, verdorbenen Kokotten, kaltherzigen, skrupellosen Industriekapitänen, geldgeilen Börsenkönigen, bestochenen Chefredakteuren, machtbesessenen Ministern und betrügerischen Arbeiterführern, die es nicht ehrlich mit den Armen und Bedrückten im Volk meinen. In der Figur des Arbeiterführer Levinsky wird ein Vertreter derjenigen gezeigt, die aus der Blutsgemeinschaft ausgesondert werden:

Der Dichter: Jawohl! Er ist nicht aus ihrem Blut. Er ist ein Fremder, ein Abgesandter, ein Betrüger.

Der Wanderer: Wie wurde er zu dem, was er ist?

Der Dichter: Langsam kam er hoch. Unaufhaltsam. Er verstand zu reden. Das Vertrauen derer, die er betrog, trug ihn von Sieg zu Sieg, ins Parlament.

Der Wanderer: Und dann?

Der Dichter: Sie verraten alle ihre Gläubigen, wenn sie an der Krippe sitzen. Dann nähren und mästen sie sich auf Kosten des Volkes. Gelegentlich raffen sie sich wohl noch zu grossen klingenden Worten auf. Aber das ist alles nur mehr Politik bei ihnen.

Der Wanderer: Und die Betrogenen?

Der Dichter: O, diese Ärmsten! Sie taumeln von Enttäuschung zu Enttäuschung, von Verrat zu Verrat. Sie verlieren allmählich den letzten Glauben. Selbst der Wohlmeinende kommt ihnen nun verdächtig vor. Es wird der Tag kommen, da werden sie über die Köpfe ihrer Führer hinaus Politik nach eigenem Empfinden machen. Die Politik der Faust und der Strasse.⁴⁶⁹

Damit wird in erster Linie deutlich zum Ausdruck gebracht, wer nicht in zum Volk gehört, weil er es mißbraucht und weil er nicht von seinem Blute ist.

⁴⁶⁸ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.14f.

⁴⁶⁹ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.56.

3.4. Tanz auf dem Vulkan – Schreckensbild Dekadenz

Mittel der kulturellen Abgrenzung: Der Jazz

Im vierten Bild des *Wanderers* sehen Wanderer und Dichter erstmals zwei Negativfiguren der vorgeführten Gesellschaft. Es treten der Gent als Lebemann und seine Kokotte auf. Die beiden befinden sich zu später Stunde in einer Bar bei Sekt und Jazzmelodien. Mit der Jazzmusik soll die Dekadenz und besondere Verworfenheit der Szene zum Ausdruck gebracht werden. Die Kokotte berichtet von der letzten rauschenden Nacht, in der eine Orgie gefeiert wurde:

Ich erinnere mich nur noch schwach, dass ich ein letztes Glas herunterspülte, und dann fiel ich um und schlief. Schließ den Schlaf des Ungerechten. Wie aus weiter Ferne krächte der Grammophon den letzten Jazz. Ja, trinken und lieben! Was wäre das Leben ohne Sekt?⁴⁷⁰

Da der Jazz von den Nationalsozialisten ausdrücklich als „entartete Negermusik“ gebrandmarkt wird, sind die beiden Figuren schon durch die akustische Beigabe als Widerpart zu den „anständigen“ Volksgenossen charakterisiert. Auch schon in den 20er Jahren regt sich Widerspruch zu den regelmäßig im Deutschen Rundfunk ausgestrahlten Jazzsendungen. Offensichtlich fühlen sich einige von der Herkunft der Musik bedroht. Die Stimmen sind aber noch durchaus gemischt:

Dieser afrikanische Modellcharakter von Musik und Tanz ist – selbstverständlich unwissenschaftlich – sofort vom deutschen Publikum empfunden worden und hat zu scharfer Kritik gereizt – auffälligerweise in Deutschland zu schärferer als in anderen europäischen Ländern. Beispiele finden sich schon 1924 in der Zeitschrift „Funk“: „Warum diese amerikanische Musik – Foxtrott, Jimmy usw.? Ich finde unsere deutsche Musik und Lieder viel schöner.“ Aber dann gleich darunter im gleichen Zusammenhang: „Warum aber auch dieses nationalistische Deutschlandlied und nicht zum Beispiel die große Internationale?“ Oder in derselben Zeitschrift zwei Jahre später: „Die seelenlose Seele der Gegenwart, der Gleichklang zum Tempostampfen der Maschine, das ist Jazz, das tönende Lachkabinett des Heute.“ Oder eine Hörerzuschrift aus dem Banat, 1925: „Wenn die ganze Welt schon an der Jimmy-Tollheit leidet, so sehen wir Auslandsdeutschen dennoch nicht ein, warum Deutschland an dieser Tollheit teilhaben muß. Das ist im Verseiller Friedensvertrag denn sicher doch nicht enthalten. Mit treudeutschem Gruß.“⁴⁷¹

Die Zitate verdeutlichen die frühe Auseinandersetzung mit dem Jazz die aufgrund der doch noch sehr geringen Möglichkeiten weiter Verbreitung überraschen mag. Interessant ist der wohl nicht ganz ernst gemeinte Zusammenhang, der zwischen Jazz-Musik, dessen Verbreitung hier als eine Art Schikane dargelegt wird, und den Bedingungen des Verseiller Friedensvertrages von 1919 hergestellt wird. Dieser Vertrag wird in den 20er Jahren immer wieder von Nationalsozialisten und national-konservativen Kritikern als sogenannter „Schandvertrag“ in den polemischen Kampagnen gegen die Weimarer Republik instrumentalisiert und steht in engem Zusammenhang mit der historisch falschen Behauptung der „Dolchstoß-Legende“: Aufgrund der schon in den 20er Jahren verbreiteten negativen Stimmungen gegen den Jazz glaubt der Jazzforscher Joachim Ernst Behrendt, daß die Veränderung ab 1933 nicht so radikal neu gewesen sind.

Es ist deshalb falsch, was oft gesagt wird, daß die Machtergreifung Hitlers 1933, was den Jazz betrifft, einen plötzlichen Einschnitt gebracht hat. Die Kampagne gegen den Jazz war keine Erfin-

⁴⁷⁰ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.29.

⁴⁷¹ Joachim Ernst Behrendt: *Ein Fenster aus Jazz. Essays Portraits Reflexionen*. Frankfurt am Main 1980, S. 288.

dung der Nazis. Goebbels, Hitler und Konsorten bedienten sich, wie ja auch in anderen Bereichen – etwa Juden und Negern gegenüber –, unerschrocken einer Stimmung, die sich im Laufe der zwanziger Jahre mit bemerkenswerter Stetigkeit aufgeschaukelt hatte: jener Stimmung der Überlegenheit der eigenen Art und des eigenen deutschen Blutes, des deutschen Wesens, an dem die Welt genesen soll, und der deutschen Kultur, die ja bekanntlich allen anderen Kulturen überlegen sei. All das also, was ab 1933 folgte, wurde, gerade auch kulturell, vorbereitet in den Jahren der Demokratie, vor allem – in diesen, wie in anderen Bereichen – von den Deutsch-Nationalen. Der sogenannte „Kulturkampf“ tobte mit einer Heftigkeit, von der man sich heute kaum eine Vorstellung machen kann. [...] Und kein Zweifel, der Kulturkampf spielte sich nicht im Wolkenkuckucksheim versponnener Ideologen ab. Seine Notwendigkeit, seine Fundiertheit bestätigte sich schon wenige Jahre später, als die Diktatoren der dreißiger und vierziger Jahre von Hitler bis Stalin ihre Völker durch die Kultur, die Kunst, die Musik, die sie ihnen verordneten, politisch konditionierten. Ja, gewisse Kreise begannen schon in den zwanziger Jahren mit der „Vor-Konditionierung“.⁴⁷²

Auch wenn hier in den 20er Jahren durchaus Vorbereitendes zu erkennen ist, besteht allerdings ein ganz entschiedener Unterschied zwischen unqualifizierten Diffamierungen und gewaltsamen Verboten, wie sie unter der Herrschaft der Nationalsozialisten bestehen. Der Begriff des sogenannten „Kulturkampfes“ wird allerdings von den Historikern üblicherweise auf Bismarcks Auseinandersetzung mit der katholischen Kirche und den sie unterstützenden Kräften angewendet. Die hier vorgenommene Übertragung des Begriffes „Kulturkampf“ sensibilisiert hier zu Recht für die Funktionsweise und Bedeutung der Auseinandersetzungen auf kultureller Ebene wie sie insbesondere von der extremen Rechten von Beginn an geführt werden. Auch hier scheinen sich die Nazis bewußt an eine populäre Stimmung angehängt zu haben.

Während der ganzen zwölf Jahre des Nationalsozialismus polemisieren deutsche Zeitungen, Zeitschriften Bücher und sonstige Veröffentlichungen gegen den Jazz, und 1935 wird ein Sendeverbot des „Niggerjazz“ für den gesamten deutschen Rundfunk erlassen.⁴⁷³ Dieser „Feind“ läßt sich nicht so leicht niederringen oder tötlich schlagen. Die Ablehnung der vergleichsweise jungen Musik ist einerseits rassistisch motiviert, da sie ihren Ursprung in der schwarzen Bevölkerung Amerikas hat, andererseits liegt sie im grundsätzlichen Antiamerikanismus der nationalsozialistischen Ideologie begründet, die damit sogar den Bogen zum „Internationalen Judentum“ schlägt.⁴⁷⁴

Dennoch überrascht es, wie früh, die Textstelle steht schon so im Manuskript von 1923, hier Goebbels die Jazzmusik als vermeintliches Element bedrohlicher Dekadenz in sein Drama einbaut. Ganz offensichtlich werden, wie die frühen Quellen zur Jazzmusik im Radio zeigen, populäre Negativstimmungen gegen diesen Musikstil aufgegriffen. Zunächst wird das Schreckbild Jazz „jediglich“ als Attribut für Zügellosigkeit und Laster

⁴⁷² Joachim Ernst Berendt: Ein Fenster aus Jazz. Essays Portraits Reflexionen. Frankfurt am Main 1980, S. 289f. Die Abneigung gegenüber dem Jazz ist aber nicht immer ideologisch motiviert. Als die Berliner „Funkstunde“ 1933 den „Negerjazz“ verbietet, wird dies ausgerechnet von Theodor W. Adorno, wenn auch musiktheoretisch begründet so doch mit problematischer Wortwahl, in der „Europäischen Revue“ unter dem Titel „Abschied vom Jazz“ begrüßt. Er fand, mit dem Jazz sein „ein Stück schlechtes Kunstgewerbe ausgemerzt[!]“ worden. Vgl. Berendt 1980, S.291.

⁴⁷³ Die erste Sendung des deutschen Rundfunks mit der Jazz oder zumindest jazzähnliche Musik ausstrahlte gab es am 24. Mai 1924. Rundfunk und Jazz entwickeln sich parallel zueinander.

⁴⁷⁴ Noch 1938 klagten nationalsozialistische Musikkritiker über den Einfluß der Jazzmusik auf die deutsche Unterhaltungsmusik: „Unsere moderne Tanzmusik wird beherrscht vom Jazz. [...] Wo sich aber Elemente fremder, niederer Rassen, wo Niggerei und jüdische Frivolität sich in den Vordergrund drängen, da müssen wir eine entschieden trennende Schranke aufrichten. An derlei mag eine internationale Dekadenz ihre abgebrühten und pervertierten Sinne aufpeitschen, ein gesundes und auf seine Gesundheit bedachtes Volk kann damit nichts zu tun haben.“ Ludwig K. Mayer: Unterhaltungsmusik, in: Die Musik, Dezember 1938, S.163. Nach: Joseph Wulf, Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Frankfurt/M.; Berlin 1989, S.388.

benutzt. Dann bedient es zugleich einen Antiamerikanismus gegen die Amerikamode wie sie mit der wirtschaftlichen Stabilität der Weimarer Republik aufkam:

Amerika – des war in den Zwanzigerjahren nicht nur das Land der Technik und des Kapitalismus, ein Orientierungspunkt für neusachliches Fortschrittsbewußtsein und Garant der Stabilisierung, es war vor allem auch Kennwort und Inbegriff eines Lebensgefühls und Stils: das Land der Wolkenkratzer und Automobile, der Blitzkarrieren und Rekorde, der pittoresken Gangster, Jazzmusiker und Multimilionäre, ein Land, das Mode machte und eine Mode war, ein Land der dankbaren Theatermotive. Als solches konnte es geradezu exotisch erscheinen, denkt man an BRECHTS Amerika-Koloristik vom *Dickicht der Städte* bis zu *Mahagonny*, obwohl doch der Exotismus als ebenfalls typisches Theaterphänomen der Zwanzigerjahre wieder Gegenreaktionen auf die Amerikanisierung war.⁴⁷⁵

Der junge Bertolt Brecht schildert um die Mitte der Zwanziger Jahre seine so ganz anderen Eindrücke, bei ihm sind es im Gegensatz zu den völkisch-nationalistischen Äußerungen positive Gefühle, die er mit der Jazzmusik verbindet:

Meine ganze Jugend war mir jede Musik eine Qual, und jetzt, wo die Jazzbands endlich da sind, fühle ich mich wohl dabei. Kann es mit dem Theater nicht so sein? Ob es große Dinge sind, die wir sagen, das könnt ihr nicht herausbringen, aber was ihr könnt, ist zu sorgen, daß die Theater, auf denen die großen und kleinen Dinge gesagt werden, angenehm sind!⁴⁷⁶

Für ihn ist diese Musik mehr eine augenscheinlich lang ersehnte Befreiung [„endlich“] von den Zwängen klassischer Musik. Aufschlußreich ist vor allem auch der Zusammenhang mit dem Theater, den Brecht hier mit ironisch provozierendem Unterton herstellt. Ja, es sind wohlgermerkt sogar die „Jazzbands“ – noch entschieden mit dem Flair der unbürgerlichen Subkultur verbunden – , die als Vorbild für das Theater fungieren sollen. Wovon die Theater wohl lernen könnten ist offensichtlich vor allem die Freude am Spielen, wie sie von den vergleichsweise „unernsten“ frühen Jazzbands ausgegangen sein müssen.

Ganz anders äußert sich die nationalsozialistische Auffassung zu dieser Art von Musik, die keinesfalls von irgendeinem ihrer Repräsentanten als legitime Ausdrucksform innerhalb der Musik anerkannt wird, geschweige denn daß ihr ein Vorbildfunktion zugeschrieben wird.

Nach 1933 wird der Jazz gar von den nationalsozialistischen Kulturtheoretikern zur Gefahr für die Volksgesundheit stilisiert und dient ganz entschieden der ideologischen Abgrenzung.

Möglich ist durchaus, daß der selbst klavierspielende Goebbels in der Jazzmusik nicht allein das laszive Beiwerk einer Bar sieht, sondern auch den prinzipiell offenen „internationalen“ und damit nicht nationalistisch oder nationalsozialistisch zu begrenzenden Charakter dieser Musikform ahnt.

Das „Geschlecht“ als Ort des Lasters

Die Figur des Gents berichtet von den Ausschweifungen der letzten Nacht. „Vom Teufel des Pechs“ verfolgt habe er einen sehr hohen Geldbetrag verspielt, den er nun von seiner

⁴⁷⁵ Reinhard Ermen: Amerikanismus und Exotismus – Flucht aus der Realität. In: Weimarer Republik. Herausgegeben vom Kunstamt Kreuzberg und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln. [3. verbesserte Auflage] Berlin 1977, S.825.

⁴⁷⁶ Bertolt Brecht: Gesammelte Werke 15. Schriften zum Theater I. Frankfurt a. M. 1967, S.69.

„hartherzigen“ Tante nicht bekommen kann.⁴⁷⁷ Die Kokotte ist über diesen „Leichtsinn“ amüsiert. Die beiden machen sich über traditionelles Familienleben lustig. In einem Alptraum hat die Kokotte vom Klapperstorch geträumt:

Das fehlte noch: „und wiegte gar bald ein Büblein“: Zum Kranklachen! Mitglied des Vereins der Kinderreichen. Eine Company wie Orgelpfeifen nebeneinander. Stillgestanden! Das Vaterland braucht Soldaten.⁴⁷⁸

Die beiden werden im weiteren als untauglich zu echter Liebe und Familienleben gezeigt. Sie gelten damit als Ausgeburt eines dekadenten Zeitgeistes. Die Kokotte macht dem Gent einen Vorschlag zur Lösung seiner Finanzprobleme:

Übrigens. Die kleine Bankiersgöhre hat ein Auge auf Dich geworfen. Wie wäre es mit einer fetten Geldheirat. So ein Goldfisch macht den schmutzigsten Wassertümpel wieder schön.⁴⁷⁹

Aber der Gent reagiert äußerst ungehalten, denn er möchte sich erst noch richtig austoben:

Ein Kavalier heiratet erst nach dem ersten Schlaganfall.⁴⁸⁰

Die Kokotte malt ihm eine Zukunft aus, wie sie in seinen Kreisen gang und gäbe sei. Durch die reiche Heirat einer braven Hausfrau bestehe für ihn die Möglichkeit, ein gerissener Geschäftsmann zu werden. Er könne einen Zeitungsverlag kaufen, regiere damit die öffentliche Meinung, lasse sich in den Reichstag wählen, und wenn er dann noch genügend Geld und Charakterlosigkeit besitze, bestehe gar die Möglichkeit, Minister und „Vater des Vaterlandes“ werden. Nebenher könne er ja immer noch seinen Spaß haben:

Und für die Seitensprünge, da stehen wir gerade.⁴⁸¹ [...] Du bist ein sauberer Junge, keiner von den dicken Frackbäuchen, die nach Börse und Geschäft stinken. Wie gesagt, auch die Dicken müssen sein. [...] Wovon sollten wir armen Hascherln sonst leben. Aber Du bist anders. [...] Bei Dir macht das Lieben Spass.⁴⁸²

Ihre Arbeit sieht die Kokotte als eine Art Handel, wie ihn auch ihre reichen Kunden an der Börse abwickeln. Herumalbernd spielt sie zum Ärger des Gents diesen Einfall durch:

Genau so wie sie mit Kohlenkuxen handeln, so handeln wir mit Küssen und so weiter. [...] Hier wird mit Liebe gehandelt. Genau so schmutzig und listig wie ihr mit Kohlenkuxen handelt. Wer bietet mehr? Hausse! Baisse! Man sollte in den Zeitungen unter Handel und Gewerbe auch die Aktien der Liebe feilbieten. Warum nicht? Tauentzienpapiere um 20% gestiegen. Panik unter den Käufern. Kurfürstendammaktien um 30% gefallen. Panik unter den Händlern.⁴⁸³

⁴⁷⁷ Eine fast identische Situation gibt es auch in Goebbels' Drama „Heinrich Kämpfert“: Bei dem Sohn der Geheimrätin handelt es sich ebenfalls um einen notorischen Spieler.

⁴⁷⁸ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.30.

⁴⁷⁹ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.30.

⁴⁸⁰ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.30.

⁴⁸¹ Immerhin ein ganz witziges Wortspiel, das man bei der übrigen Ernsthaftigkeit des Dramas nicht erwartet und das der Gent belustigt aufnimmt: „Herrlich gesagt. Stehen wir gerade. Ein treffliches Wort.“ Und über das beide lachen. Zwar bezieht sich des „Geradestehen“ zunächst auf die Bereitschaft der Kokotten spielt aber deutlich darauf an, daß beim Seitensprung gelegentlich auch noch etwas anderes „steht“:

⁴⁸² Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.31.

⁴⁸³ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.32. Dieser spielerische Vergleich gibt durch die Nennung von Straßennamen einen Hinweis auf die Lokalität des Bildes. Der Ort ist Berlin und damit die Stadt, in der Goebbels seit 1926 „Gauleiter“ für die NSDAP ist. Im Text ist das eine der wenigen Stellen, an der der Charakter der Allgemeingültigkeit, den das Stück erhebt, durchbrochen wird. Aufgrund dieses Hinweises kann das Drama zugleich als Zeitstück aufgefaßt werden.

Indem die Liebe als käufliche zur Ware verkommt, wird sie auf dem Markt zum „normalen“ Handelsobjekt, und die Übertragung auf den „Börsenverkehr“ zur nachvollziehbaren Konsequenz. Als tertium comperationis drängt sich die sprachliche Verbindung von „Börsenverkehr“ und „Geschlechtsverkehr“ auf. Ganz abgesehen davon wird ja dem Geld und dem Geldverkehr gelegentlich eine erotische Dimension unterstellt.

Allerdings versteht der Gent in diesen Dingen nur wenig Spaß. Insbesondere macht es ihn zunehmend nervös, daß er ständig an sein Alter erinnert wird:

Der Teufel hole Dein lästerliches Mundwerk. [...] Wenn man keine grauen Haare hat, Du redest sie einem an. [...] Hör' auf mit dem Unsinn! Noch bin ich jung! Prosit! Es lebe das Leben!⁴⁸⁴

Darauf läßt die Kokotte von ihren Albernheiten ab und besinnt sich ihrer eigentlichen Aufgaben. Die dicken Geschäftemacher werden auf den nächsten Tag vertröstet.

Na, für heute soll' s genug sein. Prosit! Du bist ein sauberer Junge. Dich hab ich lieb. Es lebe die züchtige Hausfrau! Stoss an, Du Vater des Vaterlandes!⁴⁸⁵

Die beiden trinken hastig aus und erheben sich so schnell, daß die Gläser vom Tisch fallen. In freudiger Erwartung des Kommenden stimmt der Gent das Lied „Noch in dieser Nacht sollst Du mir...“:

Der Wanderer kann es nun nicht fassen, daß diese Gestalt einer der Männer gewesen sein soll, die in den großen Schlachten geblutet haben und in den „Gräbern verbleichen“. Auch darüber klärt ihn der Dichter auf:

Nein, das sind die anderen. [...] Und die Feiglinge und Jämmerlinge reden das grosse Wort. Und tanzen auf dem Vulkan, in dem die Leidenschaften eines Heldenvolkes brennen. Wie ehemals!⁴⁸⁶

Der Gent steht für Männer, die ihren Dienst am Vaterland nicht erfüllen, die nicht im „großen Kriege“ verbluteten. Er wird zu den „Drohnen“ gezählt, wie es an anderer Stelle im Drama heißt, denen Arbeit, Sorge und Sinn für die Gemeinschaft fremd sind. Auch die Kokotte ist keine Vertreterin der „braven“ Mütter, die die Kinder zur Welt bringen und sich unter Not und Entbehrung um deren Erziehung sorgen müssen:

Und die Weiber, die Dirnen der Strasse und des Salons machen aus dem Heiligsten einen Spott, sind Verkäuferinnen der Sünde und entgotten Jugend und Volk.⁴⁸⁷

Mit dem „Heiligsten“ kann hier nur die körperliche Liebe gemeint, die die „Dirnen“ zum Verkaufe anbieten. Diesen Umstand mag man für Sünde halten, doch wie können sie zu „Verkäuferinnen der Sünde“ werden, wenn sie doch gleichfalls das „Heiligste“ praktizieren. Daß sie damit Jugend und Volk „entgotten“ ist, ganz zu schweigen von der sinistren Vokabel, zu viel der „Ehre“. Zu keiner Zeit war irgendeine Gesellschaft – abgesehen vom biblischen Sodom - ernsthaft existentiell von der Prostitution bedroht. Und tatsächlich deuten es schon die religiösen Begriffe „Sünde“ und „entgotten“ an, hier geht es darum, das Schreckgespenst Prostitution zur pseudoreligiösen Legitimation der Ehe zu instrumentalisieren. Um ihr und ihrer „Vollstreckung“ den Nimbus der Heiligkeit zu verleihen muß der Verkauf der Sexualität und die Reduktion auf ihren Warencharakter zur Sünde schlechthin erklärt werden. Jenseits von moralischen Wertvorstellungen, über die

⁴⁸⁴ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.32.

⁴⁸⁵ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.32.

⁴⁸⁶ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.33.

⁴⁸⁷ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.33.

tatsächlich diskutiert werden kann, werden in diesem Bild kleinbürgerliche Projektionen und diese merkwürdige Mischung aus angezogen sein und abgestoßen werden von sexuellen „Lastern“ aufgegriffen. Interessant wird der Text allerdings dann wieder, wenn das Gedankenspiel der Kokotte mit den „Aktien der Liebe“ entwickelt wird. Hier findet der durchaus nachvollziehbare Vergleich mit den Mechanismen des „zur-Ware-werdens“ in der von kapitalinteressen bestimmten Welt statt. Brecht hat diese Zusammenhänge einer weder idyllischen noch „sündhaften“ Arbeitswelt in einem seiner deutlichsten Gedichte treffend beschrieben verpackt als „Ratschläge“ einer älteren Dirne an ihre jüngere Kollegin:

Mit Faulheit ist´s bei jedem gleich verhunzt
 Riskier nur, daß er dich zusammenstaucht
 Und er, wenn du ihn fickst, daß dir die Fotze raucht
 Stinkfaul am Arsch liegt und: „Mehr Demboh!“
 Grunzt.
 Und nennt der Herr die beste Arbeit schlecht
 Halt deinen Rand: der Herr hat immer recht.⁴⁸⁸

Die Entfremdung der Liebe in der bürgerlichen Ehe scheint erst durch die verschärfte Form der konventionellen Prostitution diejenige innerhalb der bürgerlichen Ehe zu verdeutlichen:

Die als „Arbeit“ versachlichte sexuelle Beziehung in der Prostitution findet ihr Pendant in der bürgerlichen Ehe. Formell handelt es sich um einen Ehevertrag zwischen gleichberechtigten Partnern, die verschiedene Aufgaben übernehmen. Die ursprüngliche „persönliche“ Beziehung in der feudalen Gesellschaft, in der die Frau dem Mann aufgrund seiner ökonomischen Macht unterworfen war (quasi als Eigentum), sie ihm aber die Unterwerfung als persönliche Treue „zurückgab“ ist aber nicht völlig verschwunden. Sowohl ideologisch erkennt das Bürgertum die Ehe nicht als ein Sachverhältnis zwischen autonomen Partnern an, indem sie persönliche Gefühle wie Liebe, Treue (vor allem von der Frau) fordert, als auch sachlich ist die Gleichberechtigung für die Frauen oft nicht gegeben, dann nämlich, wenn sie nicht berufstätig sind und der Mann aufgrund „seines“ Geldes die Herrschaft fordert.⁴⁸⁹

Nun zeigt das „Bild“ „Geschlecht“ des *Wanderers* eben eine im doppelten Sinne Professionelle, die nur noch indirekt von den Männern abhängig, worüber sie sich eindeutig bewußt ist, sich aber von ihrem Gelde nämlich sonst „ungehörige“ unbürgerliche Freiheiten leisten kann.

Die Kokotte: (hält ihm den Mund zu) Du mußt jetzt still sein und zuhören. Wie gesagt, auch die Dicken müssen sein. Die bringen das Geld unter die Leute. Wovon sollten wir armen Hascherln sonst leben. Aber Du bist anders. Du verstehst das Geld mit Anstand zu verjuxen. Bei Dir macht das Lieben Spass. Bei den anderen ist das nur ein Geschäft. Genau so wie sie mit Kohlenkuxen handeln, so handeln wir mit Küssen und so weiter.⁴⁹⁰

Damit ist sie nicht allein Symbol von Unmoral, sondern auch Provokation für den bürgerlichen Ehe- und Ehrbegriff. Denn sie ist es, die sich mit der „Ware“ Liebe die „wahre“ Liebe erkaufte und zugleich auf die verlogenen Verhältnisse der Ehe verweist.

⁴⁸⁸ Bertolt Brecht: Werke III, S. 187. Brecht entwickelt in der „bewußten“ Hure eine Figur, die in ihrem eigenem Ausgebeutetsein die Widersprüche der bürgerlichen Fassade zeigt.

⁴⁸⁹ Jan Knopf: Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart 1984, S. 62f.

⁴⁹⁰ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.32.

Übrigens. Die kleine Bankiersgöhre hat ein Auge auf Dich geworfen. Wie wäre es mit einer fetten Geldheirat. So ein Goldfisch macht den schmutzigsten Wassertümpel wieder schön.⁴⁹¹

Was meinst Du: So ein kleines, goldenes Vögelchen, bieder, brav und treu, mit einem Herzen und einem Beutel voll Gold, züchtige Hausfrau, Mutter der Kinder und So? Der Mann hat die Jahre hinter sich und schiebt den Kinderwagen, wie es sich für einen treuen Staatsbürger geziemt. Du wirst ein geriebener Geschäftsmann, kaufst Dir eine Zeitung, machst in öffentlicher Meinung, läßt Dich in den Reichstag wählen, und wenn Du Geld und Charakterlosigkeit genug hast, dann bringst Du es noch zum Minister. Vater des Vaterlandes. Krank könnte ich mich lachen, wenn ich daran denke.⁴⁹²

Das tatsächlich aussagekräftigste und wirklich überraschende hier ist der Umstand, daß die Kokotte, die gar nicht so unvoreteilhaft und ganz und gar nicht naiv gezeigt ist, die Doppelmoral der bürgerlichen Gesellschaft durchschaut hat und letztlich das Beste aus ihrer Situation und ihren Möglichkeiten macht. Zudem besitzt sie das nötige Maß an Selbstironie um die eigenen Abhängigkeiten zu durchschauen.

Die Kokotte: Warum ziehst Du die Stirn in Falten? Komm her, sei friedlich. Spass muss sein. (Sie setzt sich auf seinen Schoß und küsst ihn.) Und nun hör' zu: Es ist vernünftig, sich in das Leben zu fügen. Du hast kein Geld. Das ist nicht so schlimm. Aber Du weißt auch keins mehr aufzutreiben. Das ist schon schlimmer. Und den Rest, den Du hattest, verspielst und vertrinkst Du, bringst ihn durch mit schlechten Weibern, wie z. B. mit mir. Das ist das Schlimmste.⁴⁹³

Das alberne Spiel einer Übertragung der Bordellverhältnisse auf die Börse zeigt, daß sie erkannt hat, welchen Mechanismen sie selbst unterworfen ist. In wie weit Goebbels die Zusammenhänge selbst so verstanden haben will oder ob die Szene tatsächlich nur als eine Art Karikatur gesehen werden soll, die den vermeintlich weitverbreiteten Sittenverfall als Schreckgespenst einsetzen will und über die befremdliche Analyse nationalsozialistisches (Selbst-)Bewußtsein erzeugen soll ist zu nächst gar nicht so entscheidend. Die Zitate zeigen nämlich, daß die Szene zunächst auch ganz kritisch gelesen werden kann und entsprechend realistische Elemente und Erkenntnisse gewonnen werden können. Zumindest bleibt es dem Leser und Zuschauer der Inszenierung unbenommen diese Schlußfolgerungen zu ziehen. Und zunächst sind ja beispielsweise auch die antikapitalistischen Ressentiments als Identifikationsmuster und für die Schaffung eines gemeinsamen Aggressionspotentials durchaus erwünscht. Die Uminterpretation in der gemeinsamen Ursachenerforschung von Dichter und Wanderer, die in der Schlechtigkeit der Menschen die Korruptheit des „Volkes“ zu erkennen glaubt, ist der gesellschaftspolitischen Analyse diametral entgegengesetzt. Doch eingebettet ist diese unerwartet kluge Demaskierung kapitalistischer Ausbeutungsverhältnisse nun einmal in ein originär völkisch-nationalistisches Weltbild, das Wanderer und Dichter anschließend dazu entwickeln. Goebbels liefert nun ein für nationalsozialistische Vorstellungen typisches Beispiel der Übertragung ins Biologische. Der menschliche Organismus wird mit dem Zustand eines ganzen Volkes verglichen. Schließlich geht es in diesem Bild ja auch um Körperliches:

Wenn ein kranker Mensch zum Sterben kommt, dann bilden sich an seinem Körper Beulen und Geschwüre. Das vergiftete Blut sucht seine Weg nach aussen. Dagegen kann man nichts machen. Das ist so. Auch beim Volk.⁴⁹⁴

Mit der Auffassung des Volkes als eines durch Blutbande geeinten Organismus verbindet sich im Nationalsozialismus die Vorstellung vom schicksalhaften Kampf ums Dasein,

⁴⁹¹ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.30.

⁴⁹² Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.31.

⁴⁹³ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.31.

⁴⁹⁴ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.33.

der angeblich auch zwischen den Völkern herrscht und ein friedliches Nebeneinander ausschließt. Der Grundgedanke ist der eines deutschen Volkskörpers, der von allen fremden Beimischungen frei ist. Der deutsche Mensch sei ein Wert an sich, der allein durch die Reinheit seines Blutes bestimmt werde. Nicht nur der vermeintlich Dekadente, auch Intellektuelle und Liberale, Juden und Freimaurer, Marxisten und Jesuiten, westliche Demokraten und östliche Bolschewisten werden gleichermaßen zu Feinden gestempelt. In einem System, in dem Gesundheit von Staats wegen dekretiert wird, muß selbst dieser harmlose Begriff einen zweideutigen Charakter annehmen. Die Gesundheitspolitik wird mit der „Erb- und Rassenpflege“ in engstem Zusammenhang gesehen und auch institutionell unter einem Dach vereinigt. Gesundheit an Körper und Geist bedeutet, dem maßgeblichen Rasseideal zu entsprechen und eine positive Einstellung zu den völkischen Werten zu demonstrieren. Dies dient in der Praxis dazu, jede außenpolitische Aggression, wie jeden innenpolitischen Terror zu rechtfertigen. Die Ermordung der Juden und der slawischen „Untermenschen“, die Vernichtung „lebensunwerten Lebens“ werden unter dem Nationalsozialismus die in die Tat umgesetzten Programmpunkte völkischer Lehren. Die im *Wanderer* exemplarisch gezeigten Menschen seien schlimmer als die Tiere, denn den beiden fehle zur echten Grausamkeit die Größe wie der Dichter meint:

Wir sind ein Volk von kleinen Schiebern und Betrügern geworden. Nicht einmal einen grossen Verbrecher haben wir mehr hervorgebracht.⁴⁹⁵

Es scheint beinahe so, als würde hier weniger der Umstand des Verbrechens beklagt als vielmehr die mangelnde Größe. In dieser Hinsicht verstehen es die Nationalsozialisten, Abhilfe zu leisten.

In dem Bild „Geschlecht“ vereint Goebbels die Negativfiguren der ungeliebten Republik. Er kritisiert die Sexualität, die der reinen Lustbefriedigung dient und die dann in dem halbseidenen Milieu anzusiedeln ist, wenn sie nicht dem Zwecke der Fortpflanzung dient. Hier zeigt sich der vermeintlich revolutionäre Goebbels ganz seiner christlich-bürgerlichen Herkunft verhaftet. Daher auch das ironische Spiel einer analogen Übersetzung der Prostitution zum Börsenverkehr.

Angeprangert werden in diesem Zusammenhang auch die sogenannten Raffkes, die Schieber und Schwarzhändler um 1923. Die apokalyptische Zeitstimmung wird mit dem Bild vom „Tanz auf dem Vulkan“ und in der „Nach-uns-die-Sintflut“-Haltung zeit typisch zum Ausdruck gebracht. Die Bar als Ort des Lasters und der Sünde steht als pars pro toto für Sittenverfall in den modernen Großstädten.

Nach diesem Bild beginnt die zusammenhängende Handlung des Dramas, die sich bis zum Epilog durchzieht. Die Kokotte stellt das Verbindungsglied zu den „Frackbäuchen“ aus Politik und Börsenwelt dar. Von nun an begeben sich Wanderer und Dichter bis in die obersten Gesellschaftsschichten und gelangen damit allerdings in die Zentren der moralischen Niederungen.

Schon am Ende des Bildes „Geschlecht“ verspricht der Wanderer Rettung mit Hilfe des „Lichtgeistes“, den er seinem germanischen „Lichtvolk“ bringen will. Dieser könne den „Geist der Erde“ - gleichzusetzen mit Satan - überwinden. Obwohl der Wanderer den sicheren Sieg des Lichtgottes in Aussicht stellt, bleibt der Dichter skeptisch. In solchen Mythen gedacht, wird die rational nachvollziehbare Ursachensuche der gesellschaftlichen und politischen Mängel für überflüssig und bedeutungslos erklärt. Diese Denkungsart kümmert sich nicht weiter um Tatsachen. Ihre Vorstellungswelt ist besetzt mit archetypischen Mustern einer Gut-Böse-Wahrheit.

⁴⁹⁵ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.33.

3.5. Gott Mammon

Das Geld ist der Fluch der Menschheit. Es erstickt das Große und Gute im Keim. An jedem Pfennig klebt Schweiß und Blut.

Ich hasse den Mammon.

Er erzieht zur Tätigkeit und zu sattem Ausruhen. Er vergiftet den Wert in uns, macht uns niederen, gemeinen Instinkten dienstbar.⁴⁹⁶

Die Aktienspekulation, die der Börsenkönig im *Wanderer* durchführt, weist einige Parallelen zu einer Corner-Spekulation auf.⁴⁹⁷

Ein Corner besteht aus einer kombinierten und ausgeklügelten Baisse- und Hausse-Spekulation. Die Baisse-Spekulation rechnet, nachdem die Preise - im Falle des *Wanderers* die Aktienkurse - eine zeitlang stabil gewesen sind, mit stetig fallenden Werten, die in diesem Falle künstlich erzeugt werden. Im klassischen Corner muß es sich um eine lebensnotwendige Ware handeln, da sonst die Nachfrage nicht gewährleistet ist. Daher betreffen diese Spekulationen vor allem Weizen oder Kohle. Nicht ohne Grund handelt es sich bei dem Spekulationsobjekt des Börsenkönigs im *Wanderer* um Zechenaktien. Bei der Baisse-Spekulation wird bei fallenden Preisen verkauft. Dabei erzielt der Spekulant noch einen relativ hohen Preis, sorgt aber selbst durch den massiven Verkauf seiner Werte für eine Vergrößerung des Angebots und unterstützt damit zugleich das, was er beabsichtigt: daß die Preise fallen. Der Börsenkönig provoziert die günstige Kauf- bzw. Verkaufssituation durch die Bestechung des Arbeiterführers Levinsky. So nützen beide die Not der Arbeiter für ihre Interessen aus. Die Arbeiter, die für ihr nacktes Überleben streiken, erweisen sich als manipulierte Objekte in der Hand ihres Führers, der sich an dem Bestechungsgeld bereichern und mit seinem Intrigenspiel an die Macht kommen will. Der Corner-Spekulant sorgt mit Hilfe seiner Insiderinformationen an der Börse und der bewußten Streuung der ihm nützlichen Gerüchte für die gewünschten Kursbewegungen. Der Börsenspekulant im *Wanderer* sorgt dafür, daß mit seinem Einfluß, den er auf den bestochenen Arbeiterführer hat, das Vertrauen in die Werte der Kohlezechen abnimmt und sich die Zahl der Panikverkäufe drastisch erhöht. Da es sein Ziel ist, in den Besitz sämtlicher Kohleaktien zu kommen, muß es ihm zunächst gelingen, daß die Kurse auf ein Minimum fallen. Daher läßt er seinen Privatsekretär Geld an den Kommunistenführer Levinsky überweisen, damit der Streik, der sonst nicht mehr aufrecht zu erhalten wäre, weiterhin finanziert werden kann.

Famos! (Händereibend) Ausgezeichnet! Jetzt kommt der Stein ins Rollen. Ich werde das Spiel gewinnen. Nur die letzten Karten nicht zu früh ausgeben. (Am Telefon:) Hallo! - Börsenbüro bitte -- Ist am Apparat. Wie liegen die Kohlepapiere heute morgen? - Schwächer? - Ausgedehnt? - Weiß ich schon. - 47? - Verdammt, so schnell schon? - Verkaufen sie alles. - Bitte keine Widerrede. Sie haben in kürzester Frist meine sämtlichen Kohlepapiere an den Mann zu bringen. - Wie? - Ja, alle. Verstanden? Sie rufen dann sofort an. Schluß! (Einhängend) [...] Jetzt kommt der wunderbare Augenblick des Wartens. Hausse! Baisse! Die Puppen tanzen nach meiner Flöte. Prickeln, Spannung, Angst, Verzweiflung, Freude, Bestürzung, das ist Leben. Ich ziehe am Draht, das Spiel der Puppen geht wie von selbst. Ich stehe an der Spitze des Landes und lenke es nach meinem Willen. (Pause.)

⁴⁹⁶ Joseph Goebbels: Michael, S.137.

⁴⁹⁷ Bei diesem Vorfall (9.2.1925) bedrohte ein Preissturz an der US-Weizenbörse die Existenz vieler Händler. In den Wochen davor war der Preis für Getreide zunächst angestiegen, da die USA aufgrund der Mißernte auf große Einfuhrmengen angewiesen war. Durch die gestiegene Nachfrage schnellte der internationale Getreidepreis in die Höhe. Der „Getreidefeldherr“ Alfred Cutter nutzte diese Situation für umfangreiche Spekulationen aus. Er kaufte in großen Mengen auf und stieß ein riesiges Aktienpaket wieder plötzlich ab. Auf den dadurch hervorgerufenen abrupten Preisverfall konnten die meisten Händler nicht rechtzeitig reagieren. Viele standen vor dem Ruin.

Jetzt wirft er meine Papiere auf den Markt. Bestürzung, Entsetzten bei den Händlern. Hui, wie sie fallen, wie sie taumeln, wie sie stürzen! Diese Angstverkäufe! Verkaufen, verkaufen, verkaufen! Alle verkaufen, wenn ich verkaufe. Baisse! Baisse! Tausende von Existenzen krachen zusammen. Taumel, Aufruhr an der Börse! Baisse! Baisse! Ein schwarzer Tag! Panik an der Börse!⁴⁹⁸

Für die erfolgreiche Durchführung seiner Baisse-Hausse-Spekulation ist der Einfluß auf den Arbeiterführer nötig, der anschließend dafür sorgen soll, daß der Streik der Arbeiter beendet wird. Dem scheint nichts entgegen zu stehen, da der Arbeiterführer auf die „parlamentarische Aktion“ setzt und vor unüberlegten Aktionen der verzweifelten wie abgestumpften Arbeiterschaft warnt:

Die Partei und mit ihr die ganze Arbeiterschaft verliert im Lande den Kredit, wenn sie das ruhig auf sich nehmen. An einen neuen Streik ist unter den jetztigen Verhältnissen nicht zu denken. Bleibt also nur noch die parlamentarische Aktion.⁴⁹⁹

Als dem Börsenkönig die Nachricht überbracht wird, daß der Industriekapitän in seinem Büro von den Aufrührern erschlagen wurde und daß harte Kämpfe um die Zechen und Direktionsgebäude stattfinden, fürchtet er, noch nicht alle seine Aktien seien zu einem relativ guten Kurs verkauft worden. Doch zu seiner Freude ist der gesamte Verkauf bereits abgewickelt. Er bedauert, daß sein Privatsekretär bereits das Bestechungsgeld an Levinsky unnötigerweise abgeschickt hat. Als die Kurse auf einem absoluten Tiefpunkt angelangt sind, läßt der Börsenkönig sämtliche Kohleaktien wieder aufkaufen und an der Börse ein neues Gerücht verbreiten. Verhandlungen mit den Arbeitern seien im Gange, und der Streik beginne abzuflauen. Am Ende der intriganten Spekulation befinden sich 62 Zechen in der Hand des Börsenkönigs. Er läßt sofort an das Zechendirektorium und an Levinsky telegraphieren, daß man in der Lohnfrage den Arbeitern ein wenig entgegenkommen solle, wobei er allerdings zugleich seine hinterhältigen Interessen verrät:

Verbreiten Sie an der Börse das Gerücht, es seien Verhandlungen im Gange, der Streik beginne abzuflauen. [...] Telegraphieren Sie sofort an das Zechendirektorium und an Levinsky. In der Lohnfrage soll man den streikenden Arbeitern etwas Entgegenkommen zeigen. Wir werden das bei geordneten Verhältnissen bald wieder zurücknehmen können. Ich will, dass morgen die Arbeit wieder aufgenommen wird. Mein Papier muss ein Konjunkturpapier werden.⁵⁰⁰

Denn nachdem der Börsenkönig bei absolutem Tiefstwert alle Kohleaktien wieder aufgekauft hat, ist er nun daran interessiert, daß seine Aktien wieder ihren vormaligen Kurswert erzielen. Um seinen wirtschaftlichen Coup erfolgreich zu beenden, wünscht er nun eine Normalisierung der Verhältnisse. Mit der gezielten Streuung des Gerüchts will er die „Hausse“-Spekulation einleiten. Nach diesem gelungenen „Corner“ hat sich der Börsenkönig in den Besitz der gesamten Waren gebracht und muß dringend für ein Ende des Streiks in den Zechen sorgen, was er mit Hilfe des Arbeiterführers zu erreichen sucht. Nachdem ihm gelungen ist „Herr der Kohle“ zu werden, befindet er sich in einer Art Rauschzustand und will gar die ganze Welt kaufen. Sein scheinbar unaufhaltsamer Aufstieg ist nur noch durch die Eskalation des Aufstandes zu verhindern. Als die Arbeiterführer die Kontrolle über die Arbeiter verlieren, wächst sich der Zechenstreik zu einer landesweiten Revolution aus, die das Ende von politischer und wirtschaftlicher Macht zur Folge hat. Damit ist die wirtschaftliche Intrige des Börsenkönigs der zentrale Auslöser für die Weiterentwicklung zur Katastrophe hin. Zugleich wird die Ursache menschlichen Leidens im Egoismus einzelner festgemacht, wodurch die Illusion genährt wird, daß mit der Beseitigung dieser „volksfremden“ Elemente die neue, die bessere Welt zu haben

⁴⁹⁸ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.42.

⁴⁹⁹ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.54.

⁵⁰⁰ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.44.

sei. Der Glaube an das Unvergängliche soll helfen, den „Geist des Untergänglichen“ zu überwinden.

Da direkte literarische Vorbilder für die Wirtschaftshandlung im *Wanderer* nicht zu eruieren sind, ist zu vermuten, daß Goebbels sich durch zeitgeschichtliche Begebenheiten anregen läßt, wie beispielsweise durch den passiven Widerstand gegen die Besetzung des Rheinlandes 1923 durch französische Truppen bei der es unter anderem um rückständige Kohlelieferungen im Rahmen der Reparationszahlungen ging.

In der Thematisierung ureigener nationalsozialistischer „Argumentation“ zeigt sich dieses Bild als der eigentliche Dreh- und Angelpunkt. Der Chefideologe Hitler hatte den wirtschaftspolitischen Kurs in *Mein Kampf* vorgegeben, den er auf den ursprünglichen Parteigründer Gottfried Feder zurückführt:

Als ich den ersten Vortrag Gottfried Feders über die „Brechung der Zinsknechtschaft“ anhörte, wußte ich sofort, daß es sich hier um eine theoretische Wahrheit handelt, die von immenser Bedeutung für die Zukunft des deutschen Volkes werden müßte. Die scharfe Scheidung des Börsenkapitals von der nationalen Wirtschaft bot die Möglichkeit, der Verinternationalisierung der deutschen Wirtschaft entgegenzutreten, ohne zugleich mit dem Kampf gegen das Kapital überhaupt die Grundlage einer unabhängigen völkischen Selbsterhaltung zu bedrohen.⁵⁰¹

Hier wird klar ausgesprochen, daß die Nationalsozialisten nicht im Traum daran dachten, das Kapital zu bedrohen, sondern daß Hitler im Gegenteil gerade die Enteignung des Großkapitals als Bedrohung der „völkischen“ Sicherheit betrachtet. Doch die pseudosozialistischen Parolen verlangen einen Feind, der tatsächlich attackiert werden kann. Die nationalsozialistische Trennung von angeblich „schaffendem“ und „raffendem“ Kapital erklärt die rassistischen Feinden, wie sie der Antisemitismus von Beginn an ausmacht, nun zu Wirtschaftsfeinden, die damit für die vorgebliche Einlösung des antikapitalistischen Kampfes propagandistisch mißbraucht werden.

⁵⁰¹ Adolf Hitler: *Mein Kampf*. München 1940, S.232f.

3.6. Die Maschine: Fluch oder Segen?

Der Expressionismus geht an seinen falschen Priestern zugrunde.⁵⁰²

Am Schluß des fünften Bildes „Industrie“ diskutieren Wanderer und Dichter entsetzt die vermeintlichen Ursachen des Blutbades, das der Industriekapitän mit Hilfe von bewaffneten Truppen unter den streikenden Arbeitern anrichten läßt, das den völligen Zusammenbruch des Landes auslöst und zum Bürgerkrieg führt.

Der Wanderer: Es hat 10 Tote und 12 Schwerverletzte gekostet.

Der Dichter: Ja! Ströme von Blut fließen um die Macht.

Der Wanderer: Forderten sie zuviel?

Der Dichter: Was heisst zuviel? Sie wollen ja nur das nackte Leben. Sie wollen ja nur arbeiten und essen. Sie denken gewiss nicht an Üppigkeit und Schwelgerei. Sie arbeiten ein Leben lang fast um das trockene Brot. Aber es handelt sich in der Hauptsache nicht um das. Es geht um die Macht.

Der Wanderer: Die Menschen werden ja zu Maschinen.

Der Dichter: Das will man auch.⁵⁰³

In diesem „Zur-Maschine-Werden“ wird ein Topos der expressionistischen Literatur aufgegriffen, der ganz zentral als eine Art gesamtgesellschaftlich virulenter Entfremdungsprozeß thematisiert wird und zu dem der Expressionismus keine einheitliche Position einnimmt:

Freilich ist bei dieser Bestandsaufnahme expressionistischer Merkmale nicht zu vergessen, daß der genannte Sinnverlust historisch bestimmt und historisch beschreibbar ist: als Ausdruck der zu Ende gehenden Wilhelminischen Epoche. [...] Ökonomisch hatte sich die rationelle Mechanisierung des Arbeitsvorgangs in der Industrie durchgesetzt, und der damit verbundenen Arbeitsteilung entsprach die Zuordnung der Arbeitenden funktional zu den Maschinen, als deren Funktionsteile sie nun erschienen. Der ideologisch noch immer hochgehaltene, propagierte Begriff des Individuums, des Un-Teilbaren verlor damit nicht nur seinen Sinn, indem im industriellen Arbeitsprozeß handgreiflich vorgeführt wurde, wie teilbar, zerstückelt der „ganze Mensch“ ist, sondern es entzog sich auch die Möglichkeit des Überblicks und damit der rationalen Beherrschung dessen, was man tat.⁵⁰⁴

In der expressionistischen Literatur zeigen sich bei einigen Vertretern Vorbehalte gegenüber der Maschine. Der Dichter René Schickele schreibt gar, die unsterbliche Seele habe sich der Maschine angepaßt und sich nach dieser geformt, indem sie ihre Bewegungen mitmache.⁵⁰⁵ Hier wird die Vorstellung entwickelt, daß sich mit dem Sieg der wissenschaftlich-technischen Zivilisation Zweckdenken, Egoismus, Materialismus und Geldherrschaft in den Vordergrund gedrängt hätten. Dabei gelten die Führer der Maschinen als diejenigen, die ihre Seele für Macht und Geld verkauft haben. Die Technik wird allgemein zum Ausdruck des Inhumanen und geschichtlich Negativen. In diesem Sinne wird ein grundlegender Unterschied zwischen Kultur und Zivilisation konstatiert. Krieg und Zivilisation werden gleichgesetzt, da die angeblich zum Götzen erhobene Maschine notwendig zu Gewalt und Krieg führe. Für den Menschen, der gleichzeitig Verursacher wie Opfer seines Unheils ist, wird die Technik, beziehungsweise die Maschine als Sündenfall verstanden. Verbreitet ist auch die Auffassung einer triadischen Geschichtstheorie, die auf der ersten Stufe die unentfremdete Ursprünglichkeit, die Welt des Instinktes, sieht. Die zweite Stufe sei die Maschinisierung, die Uniformierung des Menschen, die als

⁵⁰² Joseph Goebbels: Michael, S.77.

⁵⁰³ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.39.

⁵⁰⁴ Jan Knopf und Viktor Zmegac: Expressionismus als Dominant, In: Viktor Zmegac (Hrsg.) Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band II. Königstein/Ts. 1980, S.416.

⁵⁰⁵ René Schickele: Rede vor Mitternacht. In: Weisse Blätter V/6 1918, S.144.

Welt der Ratio in Erscheinung trete. Auf der dritten, der angestrebten Stufe, soll wieder ein Reich des Geistes dieses Maschinenzeitalter ablösen.

Die einseitig negative Beurteilung der Maschine resultiert zum großen Teil aus dem vermehrten Einsatz der Technik im 1. Weltkrieg und dem Verkommen der Menschen zu „Menschenmaterial“. Viele der Expressionisten werden so zu Gegnern ihrer anfänglichen Kriegseuphorie. Ihre Beschreibungen und Frontberichte zeigen das Kriegsgeschehen ohne Heroisierung und ohne die Tendenz, ihm einen falschen Sinn geben zu wollen. Ausnahmen bestehen im italienischen Futurismus, bei dem eine analytische Untersuchung der historischen Determinanten des Krieges und der Zivilisation ausbleibt.

Die expressionistische Erklärung von Krieg und Zivilisation spiegelt sich im Bild der Maschine. Die furchtbaren Ereignisse stehen ausschließlich für sich selbst und verweisen lediglich auf ein unhistorisches Jenseits. Die Kriegserfahrung wird metaphysisch aufgeladen, wobei irrationale Begründungen entwickelt werden. Das Ende des Krieges wird als Apokalypse, Endzeit oder Weltuntergang benannt. Danach winkt dann schon die Hoffnung - gleichsam positiv gewendet - in der „Menschheitsdämmerung“:

Goebbels vertritt in seinen Dramen ein zwiespältiges Verhältnis zur Maschine. Das mit der Arbeiterklasse sympathisierende Stück *Die Saat* schildert das Stillstehen der Maschinen nach einem Streik als entsetzlich und grauenvoll. Dieser Stillstand wird mit dem Schlaf der Welt gleichgesetzt, die allerdings nach ihrer Genesung wieder aufwachen soll. „Wenn doch die Arbeit wieder da wäre“; klagt deshalb auch der Sohn, und sein Vater beruhigt ihn damit, daß bald wieder eine andere, eine neue Arbeit kommen werde, die Freude mit frohem Leben bringe. Keinesfalls wird an dieser Stelle zur Maschinenstürmerei aufgerufen.

Den Konflikt mit der Maschine thematisiert Ernst Toller in dem Drama *Die Maschinenstürmer*, das 1922 erscheint und das englische Nottingham um 1820 zum Schauplatz exemplarischer Ereignisse macht.⁵⁰⁶ Die Arbeiter wollen die Maschinen, die sie aufgrund des technischen Fortschritts arbeits- und brotlos machen, zerstören. Die Figur des Jimmy will im Gegensatz zu dem Intriganten Wible, der zum Maschinensturm aufhetzt, die entwürdigten Arbeiter über die wahren Zusammenhänge aufklären. Die Botschaft lautet, daß es auf den richtigen Gebrauch der Maschinen ankomme und nicht auf deren Vernichtung. Die vermittelnde Haltung Jimmys wird jedoch mißverstanden. Man verdächtigt ihn, gegen die eigene Sache zu arbeiten und erschlägt ihn.

Erschreckt vom schauerlichen Antlitz der Maschine hat euch Verzweiflung überrannt. Ein Gott dünkt euch die Maschine, ein Dämon, [...] Ein Dämon, der euch einspannt in seine Fron ... euch knebelt, stückerlt ... euren Dienst entwürdigt ... euch zerkrümmt [...] Die Erde wird euch wieder Schoß der Kraft sein! Und der Tyrann Maschine, besiegt vom Geist schaffender Menschen ... wird euer Werkzeug, wird euer Dienst! [...] Denkt, wenn ihr statt sechzehn Stunden acht nur schafftet ... Und die Maschine wär' euch Helfer, nicht Feind!⁵⁰⁷

Bei Goebbels wird der Streik zwar als unausweichlich gesehen, aber gleichzeitig von den Arbeitern als drückende Qual empfunden:

Wir ließen den Hebel sinken, den unsere Hand hält, und die Maschinen standen still. Halten wir noch den Hebel der Welt in den Händen?⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ In der „Saat“ sollen die revolutionären Aufstände auch als beispielhaft für die gesamte Menschheit gelten.

⁵⁰⁷ Ernst Toller, Prosa Briefe Dramen Gedichte, mit einem Vorwort von Kurt Hiller, Hamburg 1961, S.353f.

⁵⁰⁸ Joseph Goebbels: Die Saat. [2.Akt].

Dieser Hinweis auf die Macht, die Maschinen still stehen zu lassen, erinnert an die 10. Strophe des „Bundesliedes für den Allgemeinen Deutschen Arbeiterverein“ von Georg Herwegh:

Mann der Arbeit aufgewacht!
Und erkenne Deine Macht!
Alle Räder stehen still,
Wenn Dein starker Arm es will.⁵⁰⁹

Auch aus der in der *Saat* formulierten Arbeiterposition spricht ein nicht geringes Selbstbewußtsein. Denn immerhin äußert sich hier ein Selbstbewußtsein, das sich bewußt durch die Arbeit definiert. Dahinter steckt umgekehrt die indirekte Forderung, daß diejenigen, die die Hebel an den Maschinen bedienen, auch den Lauf der Welt bestimmen sollten. Doch die kritische Auseinandersetzungen und Überprüfungen der Realität fehlen, und letztlich handelt es sich den Gesamttext berücksichtigend wieder nur um einen vagen Verbrüderungssozialismus. Und der noch wirksame expressionistische Einfluß überdeckt bei Goebbels in dieser Zeit noch die ausdrücklich nationalistische Position.

Deutlich hatte Spengler im letzten Kapitel von „Der Untergang des Abendlandes“ versucht die verändernde Wirkung der modernen Maschine – hier ein Synonym für technischen Fortschritt schlechthin – in den Gesamtzusammenhang seiner Untergangsvision herauszustellen.

Dann aber folgte zugleich mit dem Rationalismus die Erfindung der *Dampfmaschine*, die alles umstürzt und das Wirtschaftsbild von Grund aus verwandelt. Bis dahin hatte die Natur Dienste geleistet, jetzt wird sie als *SklaVin* ins Joch gespannt und ihre Arbeit wie zum Hohn nach Pferdestärke bemessen. [...] Mit den Millionen und Milliarden Pferdekraften steigt die Bevölkerungszahl in einem Grade, wie keine andere Kultur es je für möglich gehalten hätte. Dieses Wachstum ist ein *Produkt der Maschine*, die bedient und gelenkt sein will und dafür die Kräfte jedes Einzelnen ver Hundertfacht. Um der Maschine willen wird das Menschenleben kostbar. *Arbeit* wird das große Wort des ethischen Nachdenkens. [...] Die Maschine arbeitet und zwingt den Menschen zur Mitarbeit. Die ganze Kultur ist in einen Grad von Tätigkeit geraten, unter dem die Erde bebt.⁵¹⁰

Goebbels, der Spenglers Hauptwerk im Winter 1920/21 liest, ist beeindruckt von dem Werk⁵¹¹:

Spenglers Nachwirkungen. Pessimismus. Verzweiflung. Ich glaube an nichts mehr.⁵¹² [...] Spengler „Untergang des Abendlandes“ II. Band. Erschütternde Wirkung. Bis heute fortduernd.⁵¹³

In dem Bild „Wissenschaft“ des *Wanderer*-Manuskripts, das nicht in das Theaterexemplar aufgenommen ist, wird das Zur-Maschine-Werden eindeutig negativ besetzt. Goebbels bezeichnet an dieser Stelle die gesamte Wirtschaft als Maschine.

⁵⁰⁹ Georg Herwegh: Bundeslied für den Allgemeinen Deutschen Arbeiterverein. Zitiert nach: Katalog „Weimarer Republik“, S.191.

⁵¹⁰ Oswald Spengler: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. München 1979, S.1188.

⁵¹¹ Reuth 1990, S.51: „In der Geschichtsmorphologie des Nietzsche-Epigonens [Spengler] las Goebbels, daß alle Kulturen ewigen Daseinsgesetzen vom Werden und Vergehen unterworfen seien; er las vom seelenlosen, materialistischen Zeitalter der Industrie, der ‚Zivilisation‘, die der Anfang vom Ende aller ‚Kultur‘ sei. Und er sah – wie ein Großteil seiner Generation – das schon vor dem Weltkrieg Geschriebene durch die deutsche Gegenwart bestätigt. Spengler durchkreuzte mit diesem Buch genau jene Vision von der ‚gerechten‘ Welt, der Goebbels‘ s Hoffnung noch immer gegolten hatte; [...]“

⁵¹² Tgb. IfZ, Bd.1, Erinnerungsblätter, S.21.

⁵¹³ Tgb. IfZ, Bd.1, Erinnerungsblätter, S.23.

Im Gespräch zwischen dem Professor, einem „Kathedersozialisten“, und dem Geheimrat erweist sich letzterer als Vertreter eines rein mechanistischen, antiidealistischen Wirtschafts- und Weltbildes. Er ist ein Verfechter absolut rationalistischer Ausbeutung der Natur, die keinen Platz für die idealistischen Phantastereien des Professors läßt. Dieser sieht seine Aufgabe in Volksaufklärung und Solidarisierung mit den einfachen Leuten, den Arbeitern, und legt das in seinem neuen Buch dar. Der Geheimrat, für den das Entscheidende die rein pragmatische Organisation ist, nimmt das Buch unter schweren Beschuß:

Die ganze Wirtschaft ist eine große Maschine. Sie muß funktionieren wie ein aufgezo- genes Uhrwerk. [...] Der Mensch ist lediglich die Dampfkraft, die die große Wirtschafts- maschine treibt. Al- les andere ist Illusion.⁵¹⁴

Er plädiert dafür, den harten und unerbittlichen Tatsachen fest ins Auge zu sehen. Das Geldverdienen sei bei diesen Aktionen die Hauptsache, und dieses Ziel werde durch „rationelles Wirtschaften, Werte schaffen, produzieren, produzieren“ erreicht. Der Geheimrat versteht sich als einen Mann der Praxis, der die humanitären Schwärmereien des Professors für blanken Unsinn und für äußerst kontraproduktiv hält.⁵¹⁵ Damit werde im Volk nur Unfrieden gestiftet, es werde aufsässig und arbeitsunwillig gemacht. Als Angehöriger einer geistigen Elite fühlt sich der Geheimrat dazu berufen, die „unsterblichen Werte“ zu schaffen, welche die Menschheit weiterbringen. Sein Prinzip lautet: Produzieren um jeden Preis:

Ganz Europa muß sozusagen eine einzige Maschine werden. Die muß wie am Schnürchen gehen, Arbeit bringt Reichtum, Reichtum bringt Bildung, Kultur und Freiheit. Das beweist die Geschichte.⁵¹⁶

Goebbels macht einen internationalen Wirtschaftsliberalismus für die negativen Entwicklungen verantwortlich. Diesem kapitalistischen Wirtschaftsliberalismus läuft der „Volkstumsge danke“ des Professors zuwider. Der will, ganz in völkischer Tradition, „aus den geheimnisvollen Triebkräften, die unser Jahrhundert gestaltet haben“, lernen und mit ihrer Hilfe weiterhin gestalterisch tätig sein. Dazu müsse die Kluft zwischen Gebildeten und Arbeitern überbrückt werden. Seine Liebe zu dem einfachen Volk ist das Resultat seines Praktikums in einem Bergwerk, bei dem er sein Volk in seiner „Einfachheit, seiner Güte, seiner Treue und Gerechtigkeit“ kennengelernt haben will. Deshalb empfiehlt er auch den handfesten Griff in die Praxis, weg von den „verstaubten Folianten“:

Während so einerseits das „Zur-Maschine-Werden“ in Goebbels' Dramen ausdrücklich verurteilt wird, stellt er andererseits die werktätige Arbeit der geistigen Leistung der Elite als durchaus ebenbürtig gegenüber. Die grundsätzlich mit stark idyllisierenden Elementen verbundene Arbeitswelt ist zwar nicht blind für soziale Not, hat aber nur „träumerische“ Lösungsvorschläge anzubieten. Diese beschränken sich auf die Herstellung einer „echten“ Volksgemeinschaft, das heißt, es müsse erkannt werden, daß alle „Fleisch von einem Fleisch“ seien.⁵¹⁷

⁵¹⁴ Joseph Goebbels, Der Wanderer (Manuskript 1923).

⁵¹⁵ „Humanitätsduselei“ ist ein beliebtes Schlagwort der NS-Terminologie, wenn es darum geht, „Radikallösungen“ polemisch durchzusetzen. Zu diesem Zeitpunkt wirbt Goebbels allerdings noch mit humanitären Idealen.

⁵¹⁶ Joseph Goebbels: Der Wanderer (Manuskript 1923).

⁵¹⁷ Vgl. Joseph Goebbels „Die Saat“, BA Koblenz NL 118/117.

Eine weitaus differenziertere Position zum Thema Maschine zeigt Ernst Toller in seinem Drama *Hinkemann*, das 1921/22 in Festungshaft entsteht und gleichfalls expressionistische Positionen zum Thema Maschine reflektiert. Die Figur des Hinkemann nimmt eine maschinenstürmerische Haltung ein:

Um die Menschen kämpfen, das mag wohl gehen. Aber um die Maschinen ... Die zerbrechen uns unsere Knochen.⁵¹⁸

Dagegen versucht sein Gegenspieler Großhahn, die Maschine untertan zu machen und sie sinnvoll für seine Zwecke einzusetzen.

Spätestens im *Wanderer*-Manuskript (1923) kommt Goebbels zu der Ansicht, daß die Auffassung der Gesellschaft als produzierende Maschine seinen Vorstellungen eines gesunden Volkskörpers zuwider läuft und bringt damit seine deutlich antimodernistische Haltung gezielt zum Ausdruck. In der Stabilisierungsphase der Weimarer Republik in der die Uraufführung des *Wanderers* (1927) fällt, orientieren sich die Intellektuellen vielmehr an den Utopien der „Neuen Sachlichkeit“ und deren oszillieren zwischen Fortschrittseuphorie und Schreckensvision.

Technik-Kult und „Amerikanismus“ gehörten zu den auffälligsten Erscheinungen jener „Neuen Sachlichkeit“; in der die Stabilisierungsphase der Weimarer Republik ihren spezifischen Ausdruck fand. Es erhebt sich nun die Frage, ob die unter diesem Begriff zusammengefaßten Überbauphänomene als eine im Blochschen Sinne „gleichzeitige“ Ideologie des Kapitalismus verstanden werden können. [...] Das traditionelle „Kultur“-Verständnis fühlte sich jedenfalls von ihnen bedroht. Die „feudalen Freiräume“; in denen Kultur und Bildung ihre Wertvorstellungen aufrechterhielten, waren besonders im Amerikanismus angegriffen. Die aus den U.S.A. herüberkommende „Massenkultur“ oder „Kulturindustrie“ schien jedes „ungleichzeitige“ Reservat, in dem der Intellektuelle noch Selbstbewußtsein glaubte bewahren zu können, in totaler Reglementierung, Normierung und Verwaltung zu beseitigen. „Kultur“ ging dabei in „Zivilisation“ auf.⁵¹⁹

Solche positiv besetzten „feudalen Freiräume“ und „ungleichzeitigen“ Reservate sind in dem Bild „Wissenschaft“ des *Wanderer*-Manuskripts für den Geheimrat der Geist der Vergangenheit und die „geheimnisvollen Triebkräfte, die unser Jahrhundert gestaltet haben“. Er zweifelt daran, daß sich die Massen mit einer Welt, die lediglich eine technisch wohlorganisierte sachliche Wirtschaftsmaschine darstellt, zufrieden geben werden. Der hat die Hoffnung, daß sich auch bei den Massen, die jetzt noch „dumpf gärend dem Tag der Erleuchtung entgegenharren“ der „große, herrliche Menschheitsgedanke“ durchsetzen werde.

⁵¹⁸ Ernst Toller: *Hinkemann*. Eine Tragödie. Stuttgart 1971, S.9.

⁵¹⁹ Michaela Giesing/Theo Girshausen/Horst Walther: Fetisch „Technik“ – Die Gesellschaft auf dem Theater der „Neusachlichkeit“. In: Weimarer Republik. Herausgegeben vom Kunstamt Kreuzberg und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln. [3. verbesserte Auflage] Berlin 1977, S.789.

3.7. Die Meinungsmacher

Im siebten Bild „Presse“ plant der junge Volontär, wahrheits getreu von den Machenschaften des Börsenkönigs zu berichten, wird aber vom Chefredakteur daran gehindert. Wiederum handelt es sich, entsprechend wie im Bild „Kirche“, um einen Vertreter der jüngeren Generation, der mit Ehrlichkeit und Liebe zur Wahrheit ausgestattet gegen die Intrigen der älteren und korrumpierten Generation angehen will. Der Chefredakteur liest in der Zeitung von den Folgen des Bergarbeiterstreiks. Die Führer des Streiks sind nicht wieder eingestellt worden, und die Arbeitszeit wurde sogar um eine Stunde verlängert. Der Artikel schließt mit den Worten „Proletarier, denkt daran beim nächsten Mal“. Der Chefredakteur glaubt, die Zusammenhänge erfaßt zu haben:

Spiegelberg, ich kenne Dich! Der nächste Reichstagskandidat präsentiert sich. Dieser Levinsky macht Ernst mit seinem Ehrgeiz.⁵²⁰

Spiegelberg, der Intrigant aus Schillers Drama „Die Räuber“, der die Anhänger Karl Moors dazu verführt, Räuber und Verbrecher zu werden, ist der eigentliche Bösewicht im Gegensatz zu dem sozial motivierten Helden. Mit diesem literarischen Zitat soll der Arbeiterführer Levinsky charakterisiert werden. Auch bei Spiegelberg handelt es sich um einen Juden. Damit will Goebbels Levinsky als typischen Intriganten kennzeichnen. Durch ein Telegramm erfährt der Chefredakteur von den tatsächlichen Geschehnissen:

„Schaden von 10.000.000 Goldmark bei den Zerstörungen der streikenden Arbeiter“, „Im ganzen 56 Tote und 40 Schwerverletzte auf Seiten der Arbeiter“, „Streikführer und vier Unteroffiziere der meuterischen Truppen verhaftet“. Endlich also einmal ernst gemacht mit dem Pack. Stenographieren Sie den Leitartikel.⁵²¹

In dem Artikel, den der Chefredakteur dem Volontär diktiert, verdreht er die Tatsachen. Die Toten und Schwerverletzten haben nun die „braven Truppen“ zu beklagen:

Die Arbeiter haben von jeder Scham entblösst, wie die Vandalen gehaust. Man hat die tapferen Soldaten, die ihr Leben für Ruhe und Ordnung und Freiheit einsetzten, förmlich hingeschlachtet.⁵²²

Der Volontär versucht zunächst, sich zu weigern, derartige Lügen zu verbreiten. Da weist ihn der Chefredakteur zurecht:

Sie sind ein blutiger Laie. Was heisst überhaupt Lüge. Im Kampf um die Zukunft gibt' s keine Lüge. Alles soll sich dem Einen unterordnen.⁵²³

Angeblich arbeite er für eine höhere Idee als die Wahrheit. Denn er diene dem großen Gedanken der modernen europäischen Gesellschaft. Dabei macht er sich über den Fanatismus des noch idealistisch denkenden Volontärs lustig. Man werde ihn dafür eines Tages in die Besserungsanstalt stecken. Der Zeitungsmann sei kein Apostel der Wahrheit. Und der tüchtige Presseemann müsse die Kunst verstehen, am rechten Ort zu reden und mehr noch am rechten Ort zu schweigen:

Im übrigen werden ja auch die Artikel teurer bezahlt, die man nicht schreibt, als die man schreibt.⁵²⁴

⁵²⁰ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.47.

⁵²¹ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.47.

⁵²² Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.48.

⁵²³ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.47.

⁵²⁴ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.49.

Thematisiert wird die Weimarer Presse, der vorgeworfen wird zu international zu denken und das nationale Interesse dabei zu vergessen. Die moderne europäische Gesellschaft wird gleichgesetzt mit Liberalismus und internationalem Kapital. Dabei macht der Chefredakteur ein merkwürdiges Zugeständnis:

Alle verkrachten Existenzen haben Idealismus, und wir Männer der Presse sind ja mehr oder weniger verkrachte Existenzen.⁵²⁵

Doch der Volontär hat die Absicht, nicht seine Gesinnung wie schmutzige Wäsche zu wechseln, um für das Geschäft brauchbar zu werden. Seinen Eifer für die Wahrheit bremst der Chefredakteur aber schnell, indem er ihm klar macht, daß der Börsenkönig inzwischen den größten Teil ihrer Aktien besitze und ihre Zeitung nun mithelfen müsse, für den „Herrn der Kohle“ das Kohlengebiet wieder in Ordnung zu bringen. Dafür würden sie schließlich bezahlt. Der Volontär ist entsetzt. Der Chefredakteur läßt ihn einfach ausschimpfen, denn ansonsten hält er ihn für einen anständigen Menschen, der auch einen guten Stil schreibe. Im Klartext heißt das, für jemanden, der leicht zu korrumpieren ist. Der innerlich schwer erschütterte Volontär beugt sich schließlich den Zwängen, die die Presse grundsätzlich als manipuliert und vom Kapital gekauft zeigen sollen. Die Existenz einer freien Presse wird bestritten. Und der Wanderer erkennt nun, daß die Lüge zum Geschäft gemacht wird. Der Dichter verdeutlicht:

Die Lüge steht zwischen den Ständen und Klassen. Sie unterhöhlt das Glück und den Frieden des Landes. Sie hat ein Reich gebaut aus Schein und Heuchelei. Die Lüge ist zu mächtig. Sie wird nie besiegt werden.⁵²⁶

Zunächst zeigt dieses Bild, daß Goebbels früh erkennt, wie wichtig die Beherrschung der öffentlichen Meinung für die Durchsetzung politischer und wirtschaftlicher Ziele ist. Es wird der Anspruch erhoben, der Zeitungsmann sei ein „Apostel der Wahrheit“ im Kampf gegen die verdorbene öffentlichen Moral, die in enger Verbindung mit der Publizistik gesehen wird. Daß es mit dieser ehrlichen Meinungsäußerung des Zeitungsmannes unter dem Nationalsozialismus nicht weit her ist, dafür sorgt Goebbels dann selbst als Propagandaminister. In dieser Funktion kontrolliert er als oberste Instanz sämtliche Erzeugnisse aus Presse und Rundfunk. Als durchaus zynischer und abgebrühter Journalist erweist er sich als der eigentliche Meister und Manager der Lenkung und Gleichschaltung. Ob Presse oder Funk, Plakat, Flugblatt oder Rede, ob Fackelzug oder Parteitag, stets liegen die Prinzipien einer Manipulation des öffentlichen Lebens und der öffentlichen Meinung zugrunde.

Nach 1933 fungieren Journalisten grundsätzlich nur noch als Empfänger, Ausführer, Überbringer der ihnen auf den sogenannten Pressekonferenzen oder durch Tages- und Wochenparolen fertig servierten Gedanken. Dennoch wird weiterhin der Mythos des kämpferischen Journalisten, im *Wanderer* ist er ein scheiternder, aber im Ansatz der Wahrheit verpflichteter Mann, auch in der längst schon gleichgeschalteten Diktatur aufrecht erhalten:

Das Kämpferische im Journalismus darf nicht mit der Kampfzeit abgeschlossen sein, es muß auch heute die befruchtende Kraft unserer Pressearbeit sein. [...] Und genau so wie nach dem Friedensschluß Millionen von Soldaten ihre Knarre weglegen und ihre Maschinengewehre verlassen mußten, so mußten wir in der Parteipresse unser vielgebrauchtes Handwerkszeug des Kampfes gegen das System, gegen die Roten, gegen die Bürger, gegen all die tausend verschiedenartiger Erschei-

⁵²⁵ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.49.

⁵²⁶ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.51.

nungen von Anno 32 weglegen und ein ganz anderes zur Hand nehmen. [...] Daran wollen wird denken, wenn wir fragen: was ist ein kämpferischer Journalist. Die Antwort ist die gleiche: nicht der, der stets auf der Suche nach Schußgelegenheiten sich befindet, sondern der, der ein ganzer Kerl ist.⁵²⁷

Mit dieser „heldischen“ Haltung verabschiedet sich der Artikelschreiber spätestens hier vom freien Journalismus, nicht ohne die Fiktion davon aufrechterhalten zu wollen. Konkreter wird die neue Aufgabe des einstmaligen kämpferischen Journalistenideals à la Goebbels in einer 1937 erschienenen Dissertation zum Thema „Zeitungssprache“ formuliert:

Wie der Dichter mit dem König zu gehen hat, so muß der Journalist mit dem Führer marschieren. Beide müssen zutiefst das Volk erkennen, um aus dieser letzten Verbundenheit seine Geschicke formen zu können. Der Führer erfährt das Wesen der Volksseele aus einer intuitiven Schau, der Journalist erlauscht es in der Sprache.⁵²⁸

Goebbels' erfolglose Versuche, eine Anstellung bei einer bürgerlichen Zeitung zu bekommen, haben offensichtlich zu diesem negativen Bild der Presse beigetragen. Seinen mangelnden Erfolg führt er hauptsächlich auf eine Verschwörung der jüdischen Presse gegen aufrichtig national denkende Deutsche zurück. Die gleichzeitige Ablehnung seitens deutscher Verlage belastet ihn nicht in gleicher Weise.

⁵²⁷ „Was ist ein kämpferischer Journalist?“, in: NS-Pressebrief, Nr.4, 1937; nach: Joseph Wulf, *Presse und Funk im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt/M.; Berlin 1989, S.204.

⁵²⁸ Ebd., S.206.

3.8. Exkurs: Goebbels als politischer Journalist

Die politischen Aufsätze Goebbels' im „Angriff“ untersucht Carin Kessemeier im ersten Teil ihrer Arbeit.⁵²⁹ Diese nationalsozialistische Zeitschrift wird nach dem Parteiverbot vom Mai 1927 gegründet und ist im wesentlichen eine Folge des Versammlungs- und Demonstrationsverbotes. Insbesondere das Rede- und Redeverbot für Goebbels stellt einen entscheidenden Auslöser für die Gründung dieses „Kampfblattes“ dar. Von 1927 bis 1930 schreibt Goebbels die meisten Leitartikel selbst, womit er vor allem vermehrten Einfluß auf die Berliner Bevölkerung zu gewinnen hofft.

Seine Aufsätze gehen nur selten auf die weltpolitischen Ereignisse ein. Vorrangige Themen sind der Kampf gegen jüdische Kaufhäuser, gegen Dawes- und Young-Plan oder die Ehrung der gefallenen Helden der „Bewegung“. Goebbels spricht sich wie derholt für die „offene Diktatur“ aus, in der das Volk einem Mann vertrauensvoll die Macht überträgt, der für sein Handeln allein die Verantwortung übernimmt.⁵³⁰ Den Marxisten wirft er vor, die Arbeiter zu hintergehen und Deutschland zu verraten, da es sich beim Marxismus um eine jüdische Lehre handle. Mit dieser Polemik versucht er auf Seiten der linken Berliner Arbeiterschicht Anhänger für seine Partei zu gewinnen. Bei seiner Kritik nimmt er vor allem den Typus des nationalen Spießers aufs Korn, den „Urtyp deutscher Spießigkeit! Ewiger Michel und Gralshüter nationaler Geldsäcke auf schwarz-weiß-rot“.⁵³¹ Dieser Figur des „Gottlieb Müller“ stellt er die Gestalt des „Isidor Goldstein“ an die Seite:

Der weiße und der schwarze Jude! Im innersten Kern ein und derselbe Typus. Nur Du, Gottlieb Müller, bist noch um einen Abgrund schlechter, weil Du gegen Dein Volk handelst.⁵³²

Daneben stellt er den politischen Bürger, den „Konjunkturritter“, den „Pazifisten“, den „Kritikaster“. Unter letzterem versteht er den Typ des „ewigen Besserwissers“. Die Demokratie betrachtet Goebbels als ein raffiniert ausgeklügeltes System der Verantwortungslosigkeit.⁵³³ Seine Angriffe richten sich gegen die Vertreter dieses „Systems“. Außenminister Stresemann, Reichskanzler Müller, aber auch Hindenburg geraten unter seinen Beschuß.⁵³⁴ En bloc wird das Ausland mitsamt aller internationalen Gruppen abgeurteilt. „Welthochfinanz“⁵³⁵ und „internationales Börsenkapital“⁵³⁶ machten das deutsche Volk zum „Sklavenvolk“⁵³⁷, Deutschland zur „Ausbeutungskolonie des internationalen jüdischen Finanzkapitals“⁵³⁸.

Wie zu erwarten, steht die Polemik gegen Juden und den internationalen Marxismus im Vordergrund. Neben der Rechtfertigung der eigenen Kampfmethoden wird die nationalsozialistische Lehre entwickelt. Führer und Bewegung, Märtyrer und Helden der „Kampfzeit“ nehmen thematisch die vorrangigen Plätze ein. Ein merkwürdiger Widerspruch ergibt sich daraus, daß Goebbels' Geschichtsbild zwar auf die einfache Formel

⁵²⁹ Carin Kessemeier: Der Leitartikler Goebbels in den NS-Organen „Der Angriff“ und „Das Reich“, Münster 1967.

⁵³⁰ „Der Angriff“, Nr. 16, 16. April 1928 „Verantwortlichkeit“:

⁵³¹ Ebda.; Nr. 17, 1927.

⁵³² Ebda.; Nr. 17, 1927.

⁵³³ Ebda.; Nr. 16, „Verantwortlichkeit!“:

⁵³⁴ Nr. 23, 20. März 1930 „Der Retter“:

⁵³⁵ Nr. 22, 28. Mai 1928 „I. d. I.“:

⁵³⁶ Nr. 2, 14. Januar 1929 „Die Reparationsfrage“:

⁵³⁷ Nr. 4, 25. Juli 1927 „Wir fordern“:

⁵³⁸ Nr. 1, 4. Juli 1927 „Warum Angriff?“:

„große Männer machen Geschichte“ bringen läßt, er aber andererseits den Zerfall der wilhelminischen Monarchie auf veraltete, überlebte Ideale zurückführt.⁵³⁹

Bewußt benutzt Goebbels für die Gestaltungsform des „Angriff“ eine, wie er sich ausdrückt, „zu Papier gebrachte Straßensprache“:

Wir schreiben bewußt so, wie das Volk empfindet, nicht um dem Volk zu schmeicheln oder ihm nach dem Munde zu reden, sondern um es unter Gebrauch seines eigenen Jargons allmählich auf unsere Seite zu ziehen und dann systematisch von der Richtigkeit unserer Politik und Schädlichkeit der unserer Gegner zu überzeugen.⁵⁴⁰

Grundsätzlich mißt er dem Geschriebenen nicht die zentrale Funktion für die politische Propaganda bei. Denn der Nationalsozialismus bringe große Redner und nicht große Schriftsteller hervor.⁵⁴¹

Mit dem Mittel der Personen-, der Zeit-, und der Institutionssatire sollen die politischen Gegner lächerlich gemacht werden.⁵⁴² Da einige Passagen seiner Texte lineare, andere dualistische oder auch kontrapunktische Strukturen aufweisen, scheint auch der Wechsel der literarischen Formen wohl durchdacht zu sein.

Gelegentlich präsentiert sich Goebbels als einfallsreicher Wortschöpfer. Dabei verwendet er oft Fremdwörter und konstruiert aus ihnen neue Wortzusammenhänge. Beispiele hierfür sind Reizworte wie „Börsen- oder Tributkapital“, „Versklavungsmaschinerie“, „internationale, jüdische Geistigkeit“, „Schmarotzertum und Youngpatrioten“, „Sklavenkolonie“, „Federhalunken“, „Asphaltpresse“ denen leitwortartig „positive“ Werte wie Mut, Klarheit, Opferbereitschaft, Kampfgeist gegenübergestellt werden.

Mit Vorliebe bedient er sich in seinen satirischen Beiträgen des Wortspiels. So zum Beispiel in einem Fall in dem er schreibt, daß er für seine Person die Abkürzung MdR. für Reichstagsabgeordneter in IdI. und IdF.: „Ein Inhaber der Immunität, in Inhaber der Freikarte“, umgewandelt sehen wolle. Andere Leitartikel knüpfen an ein originelles Wort an, beispielsweise an den Berliner Ausdruck „Knorke“:

Was ist knorke? „Knorke ist zweimal so dufte wie schnafte“, wird der Berliner zur Antwort geben. Aber was ist dufte und was ist schnafte, fragt der Mann aus der Provinz. Da wird der Berliner sagen, daß man das mit Worten nicht erklären kann, das läßt sich nur durch Beispiele und Situationen illustrieren. Diese kleinen herzigen Adjektiva sind auf Berliner Boden gewachsen und können von dort nirgendwohin verpflanzt werden. Jedes Kind wendet sie hierzulande an, richtig, kernig, ulkig und schlagfertig. Aber was das übersetzt heißt, das vermag niemand zu sagen. Das muß man fühlen. Und wer das nicht fühlt, der ist eben doofer als doof.⁵⁴³

Als ein Beispiel für die Neigung zu Wortschöpfungen erweist sich das von Goebbels selbst entworfene Wort „Schadre“, das Goebbels aus den Anfangsbuchstaben von

⁵³⁹ Nr. 26, 25. Juli 1928 „Werdende Geschichte“, Auch im Drama „Der Wanderer“ wird das als „Blut verspritzt für verstaubte Ideale“ formuliert.

⁵⁴⁰ Joseph Goebbels, Kampf um Berlin, München 1934, S.200.

⁵⁴¹ Ebda. S.192.

⁵⁴² Vor allem der Berliner Polizeivizepräsident Bernhard Weiss, den Goebbels nur „Isidor“ nennt, um auf dessen ostjüdisches Aussehen anzuspieren, wird zum Objekt seiner scharfen Angriffe. Obwohl dieser nur der zweite Mann der Berliner Polizei ist, wird er von Goebbels als die eigentlich bedeutende Person attackiert.

⁵⁴³ Joseph Goebbels, Knorke. Ein neues Buch Isidor für Zeitgenossen, München 1929, S.19.

„SCHützt Alle Die REpublic“ zusammensetzt. Dadurch kommt ein fremd, hebräisch oder jiddisch klingendes Wort zustande, das es jedoch nicht gibt.⁵⁴⁴

Kennzeichnend für seinen Stil sind kurze, einfache Sätze, die sich besonders durch eine Häufung von Substantiven auszeichnen, die der Ergänzung und Verstärkung dienen. Ironie wird dort verwendet, wo absolute Eindeutigkeit jedes Mißverständnis ausschließt. Vergleiche aus dem Bereich des Sports und des Krieges verleihen den Aufsätzen eine kämpferische Atmosphäre. Häufig dienen Bilder der Krankheit, die blutende Wunde, die Schwindsucht oder das Fiber der Übersteigerung. Goebbels nimmt volkstümliche Redewendungen auf und probt mit einer Art konstruierter Gassensprache die Anbiederung des Dr. phil. an das „einfache“ Volk. Vereinfachung und Wiederholung gehören zu seiner Taktik. Komplexe Probleme werden unter Verwendung gefühlsgeladener Schlagworte auf knappe Faustregeln mit vagem Sinngehalt reduziert. Sprachliche Varianten verschleiern das einhämmernde Repetieren der ewig gleichen Inhalte. Die Vereinfachung oder die Überbetonung verschweigen Aspekte, die seiner Zielvorstellung schaden könnten, werden heruntergespielt, und alles Befürwortende wird im Gegenzug überbetont. Ausdrückliches Ziel ist die Eroberung der Straße. Vor allem sollen Leser außerhalb der Partei angesprochen werden. Ein Entgegenkommen auf vorhandene Antipathien soll dabei helfen. Zugleich sollen die Aufsätze den Glauben der vorhandenen Anhängerschaft für die Kampfbereitschaft gegen die Weimarer Republik festigen als Kampfansage gegen den politischen Gegner: gegen Regierungsmitglieder, Juden, Kommunisten. Als Mittel dient die Beschimpfung, Lächerlichmachung und die offene Drohung.

Man kann den Juden nicht positiv bekämpfen. Er ist ein Negativum, und dieses Negativum muß ausradiert werden aus der deutschen Rechnung, oder es wird ewig die Rechnung verderben. Man kann sich mit dem Juden nicht über die Judenfrage auseinandersetzen. Man kann ja doch niemanden nachweisen, daß man das Recht und die Pflicht habe, ihn aufzuhängen. [...] Daß er dagegen lärmt und aufbegehrt, ist nur ein Beweis dafür, daß sie [die judengegnerische Bewegung] richtig ist. Er mag „Terror!“ schreien. Wir antworten darauf mit dem bekannten Wort Mussolinis: „Terror? Niemals! Es ist Sozialhygiene. Wir nehmen diese Individuen aus dem Umlauf, wie ein Mediziner einen Bazillus aus dem Umlauf nimmt.“⁵⁴⁵

Das Charakteristikum der nationalsozialistischen Sprache, Bilder aus der Biologie und Medizin auf politische und soziale Auffassungen zu übertragen, zeigt sich gleichfalls:

Versailles war eine blutende Wunde. Dawes-Young ist eine zehrende Schwindsucht. Und es ändert gar nichts an unserer trostlosen Lage, daß diese Versklavungspakte im Guten zu beginnen scheinen; um so sicherer und folgerichtiger werden sie im Bösen enden. Blutende Wunden bindet man ab. Niemand täuscht sich über ihre Gefährlichkeit hinweg. Zehrende Krankheiten kommen meist harmlos und unerkennbar. [...] Der von der Schwindsucht Befallene wird um so eher geneigt sein, sich über die Furchtbarkeit seiner Krankheit hinwegzutäuschen, als die Natur in einer grotesken Laune ihn manchmal in diesem Bestreben zu unterstützen scheint. Sie zaubert ihm eine verführerische Röte falscher Gesundheit auf die schon müden Wangen, läßt das kranke Auge in einem lächelnden Glanz strahlender Lebenslust leuchten, aber schon der Volksmund hat dafür den treffendsten Ausdruck gefunden: Kirchhofsroslein. Dieser Kranke ist gezeichnet, nicht vom Leben, sondern zum Tode. Deutschland unter dem Dawes-Young-Packt: das ist ein Volk, das an der Auszehrung leidet. Kredite und Anleihen sind für dieses Volk nur Morphiumspritzen, die zwar auf eine Zeitlang die Schmerzen mildern und einen Zustand trügerischer Gesundheit hervorzaubern können - aber die Giftstoff frißt sich unentwegt weiter in die lebenswichtigen Organe hinein, bis der Organismus ausgehöhlt und durchpestet, eines Tages erschöpft und todwund zusammenbricht, um nie wieder aufzustehen.⁵⁴⁶

⁵⁴⁴ „Schadre“, Nr.23, 10. Juni 1929, in: „Der Angriff“, Berlin, 1927-1930.

⁵⁴⁵ Joseph Goebbels, Knorke, S.17f.

⁵⁴⁶ Joseph Goebbels, Knorke, S.12.

Grundsätzlich ist Carin Kessemeiers Urteil über die von Goebbels in den Aufsätzen verwendete Sprache zuzustimmen:

Trotz einer großen stilistischen Variationsfähigkeit ist der von Goebbels gebrauchte Wortschatz nicht überdurchschnittlich groß. Im allgemeinen wird das Fremdwort vermieden, doch manchmal als stilistisches Mittel vor allem in abwertendem und diffamierendem Sinne eingesetzt. Der Sprachstil paßt sich der alltäglichen Umgangssprache an.⁵⁴⁷

Das Bild „Presse“, das ein äußerst negatives Bild der Presse zeichnet, wird für die späteren Inszenierungen des *Wanderers* nach der Uraufführung, wie der erwähnte Programmzettel zeigt, gestrichen. Offensichtlich wollte Goebbels einen zu kritischen Blick auf seine eigene erst einige Jahre nach der Niederschrift des *Wanderers* einsetzende journalistische Praxis, die es mit der Wahrheit auch nicht so genau nahm und dem idealistischen Journalisten im *Wanderer* nicht sehr nahe kommt, nicht auch noch befördern.

⁵⁴⁷ Kessemeier 1967, S.96.

3.9. Der Manuskripttext des *Wanderers*

Im Bundesarchiv Koblenz liegen die Mikrofilmkopien des *Wanderer*-Manuskriptes⁵⁴⁸, mit dem Goebbels nach seinem Tagebuch im September/Oktobre beginnt.⁵⁴⁹ In der Vorlage sind noch 12 Bilder plus Prolog und Epilog angelegt.⁵⁵⁰ Die Bilder „Wissenschaft“ und „Jugend“ werden für die Textvorlage der Uraufführung am 6.11.1927 nicht mehr aufgenommen. Bei späteren Aufführungen werden auch noch die Bilder „Alter“ und „Presse“ weggelassen.

Änderungen

Zwischen der Vorlage des *Wanderers* von 1923 und der überarbeiteten Fassung für die Aufführung von 1927 besteht eine deutliche Akzentverschiebung. Das noch relativ allgemein gehaltene Menschheitsdrama wird zum unmißverständlich nationalen Drama des deutschen Volkes bei dem nun unter anderem der Aspekt des gemeinschaftlich in allen schlagenden Blutes betont wird. So werden insbesondere in den Kommentaren von Dichter und Wanderer die völkisch-nationalen Momente zur Sprache gebracht. Für diese deutliche Akzentverschiebung ist es aber nicht nötig, daß Goebbels Inhalt und Aufbau des ursprünglich vom Expressionismus beeinflussten Dramas grundlegend verändern muß. Wenn der Wanderer den pessimistischen Untergangsvisionen des Dichters nun sein kämpferisches „Nein“ entgegenhält, wird in den Szenenkommentaren des 1927er Textes ausdrücklich das eigene Volk gesucht.

Der Prolog im Manuskripttext ist noch ausführlicher und gibt einen deutlichen Hinweis auf ein mögliches Vorbild der Dichterfigur. Hier fleht der Dichter noch den Geist der Welt an. Ein Vergleich der beiden Fassungen verdeutlicht die neue Akzentsetzung. Die Veränderung sind in eckiger Klammer angegeben.

Prolog.

Einsamkeit; der Dichter. [*Ergänzung S.5.*: Musik: Beethoven'scher Tauermarsch. Dann langer Trommelwirbel]

Dichter: Will denn kein Lied mehr aus den Saiten

Mir klingen?

Soll denn nicht, wie ich der Freude sang,

So auch die Qual zu Tönen

Mir werden? [(Der Wanderer kommt)]

Fleh' ich umsonst Dich an,*(gestrichen bis Zeile 15: Du Geist der Welt.)*

Du Geist der Welt,

Für meinen Schmerz mit Worte zu geben,

Wie Du Tränen gibst

Den anderen?

Ich weine nicht, ich achte

Den Balsam milder Tränen

Für nichts in meiner Not.

⁵⁴⁸ Der Wanderer. Ein Spiel in einem Prolog, elf Bildern und einem Epilog von Joseph Goebbels. Dem anderen Deutschland geschrieben. (1923 begonnen, fragmentarisches Manuskript) (BA Koblenz, NL 118/98).

⁵⁴⁹ Tgb., Ifz, Bd1., S.28: „Prometheus brennt mir auf der Seele. Dann ein Zeitdrama. Erste Anfänge des Wanderers.“ Der Text enthält einige Streichungen und Veränderungen, die Goebbels für die Aufführung im November 1927 vorgenommen hat. Die ungeordnete Abfolge der Manuskriptseiten und die teilweise schlechte Qualität des Filmmaterials erschweren etwas den Zugang. Mit Hilfe des Typoskripts läßt sich der Text rekonstruieren.

⁵⁵⁰ Ursprünglich sind die Titel der Bilder mit dem bestimmten Artikel versehen also „Die Armut“ statt später nur „Armut“.

Nun gib mir Worte, Töne,
 Du Geist der Welt. (Der Wanderer kommt.)
 Fruchtloses Flehen: [Sinnlos Begehren]
 Das Wort ist leer und tot. [Das Wort ist tot.]
 Ich steh´ im wirbelnden
 Gedankenkreis;
 Ich ringe mich [*Gestrichen bis*: Das Wort ist leer und tot.]
 Durch Qual und Not und Untergang;
 Der Schrei bleibt in der Kehle stecken:
 Das Wort ist leer und tot.
 Wanderer: Das ewige Wort [Das Wort]
 Lebt wie am ersten Tag.
 Dichter: Ich kenne Dich nicht, fremder Mann; [Dich kenn´ ich nicht!]
 Du bist vom Rand der Welt da draußen. [*Gestrichen*]
 Wanderer: Ich komme aus den tiefen
 Wüsten der Einsamkeit.
 Mein Weg geht in die Welt. [Mein Weg führt in die Welt.]
 Dichter: Ich komme von den Menschen
 Und fliehe in die Wüste.
 Wanderer: Wir gehen im Kreise
 Und treffen uns an einem Punkte
 Der Ewigkeit.
 Der Geist sucht Geist und findet [Der Geist sucht Geist und findet ihn]
 Den Geist im Zentrum aller Dinge. [Im Zentrum aller Dinge.]
 Dichter: Dort liegt die Welt im Schwaden
 Der Niedrigkeit.
 Du willst in ihr den Menschen suchen? [Du suchst in ihr Dein Volk]
 Wandere mit der Leuchte [Geh´ mit der Leuchte]
 Landauf, Landab, [Land auf Land ab.]
 Du wirst ihn niemals finden. [Du wirst es niemals finden.]
 Der Mensch ist tot. [Die Völker sind tot!]
 Wanderer: Der Mensch kann niemals sterben; [Völker, zur Ewigkeit bestimmt,
 Er ist nur scheinot: Können nicht sterben.
 Der heilende Prophet wird ihnen [*Gestrichen*] Sie schlafen nur.]
 Die Hand auflegen, und sie sind gesund. [*Gestrichen*]
 Dichter: Such den Propheten nicht [*Gestrichen*]
 In dieser Welt. [*Gestrichen*]
 In bitterem Grame hat er [*Gestrichen*]
 Das Land der Tränen längst verlassen. [*Gestrichen*]
 Wanderer: Wer regiert die Welt? [*Gestrichen*]
 Dichter: Gott Mammon ist der Herr der Welt!
 Er herrscht mit Willkür und Vermessenheit
 Mit Tyrannei und Lüge.
 Vor ihm liegt Jung und Alt,
 Die Armen und die Reichen,
 Die Dummen und die Klugen,
 Die Schlechten und die Guten,
 Vor ihm liegt eine Welt [Vor ihm liegen sie alle]
 Betend auf Knien.⁵⁵¹

Damit sind die entscheidenden Veränderung gekennzeichnet, die in den „Bildern“ wen i-
 ger und marginaler werden und den Text in der vorgeführten Weise verändern.
 Die Textstelle scheint bewußt an Goethes *Faust* anzuknüpfen als Faust ganz zu Beginn
 des Dramas den Erdgeist ruft. Die Figur des Dichters wird als faustischer Typus des um
 Erkenntnis ringenden Menschen vorgestellt. In der ursprünglichen Fassung ist dieses
 Ringen einiges breiter ausgeführt im Gegensatz zur Theaterfassung bis dann der Wande-
 rer als eine Art Weltgeist Kraft des Flehens erscheint. [Vgl. auch Kapitel ‚Zarathustra,
 Faust und Dante‘]

⁵⁵¹ Joseph Goebbels: Der Wanderer. Manuskript. Prolog. BA Koblenz, NL 118/98

An mehreren Stellen nimmt Goebbels eine Änderung des Begriffs „Menschheit“ in „Volk“ vor. Dahinter steckt ganz eindeutig die Absicht, das ursprünglich wohl unter e x-pressionistischem Einfluß menschheitlich angelegte Drama in ein nationalsozialistisches Lehrstück umzuformen. Ist im Manuskript ursprünglich noch zu lesen:

Wanderer: Ich will das Leben! Das Leben stirbt nicht! (Gesang leise in der Ferne, dazwischen die Schlußworte.)
Dichter: Die Menschheit sinkt zu Grabe!
Wanderer: Aus Gräbern des Todes keimt neues Leben!
Dichter: Die Saat ist reif, der Schnitter kommt!
Wanderer: Neue Saat wird gesät auf den Äckern der Sehnsucht!
Dichter: Der Mensch ist tot!
Wanderer: Der neue Mensch steht auf! / Ich habe ihn gesucht! / Er ist nicht tot, - er schläft nur!

so wird im Text von 1927 daraus:

Der Wanderer: Ich will das Leben! Das Leben ist Kampf. Niemand hat das Recht zu verzweifeln.
(Gesang leise in der Ferne. Dazwischen die Schlussworte.)
Der Dichter: Deutschland sinkt zu Grabe.
Der Wanderer: Aus Gräbern des Todes keimt neues Leben!
Der Dichter: Die Saat ist reif. Der Schnitter kommt!
Der Wanderer: Neue Saat wird gesät auf Äckern der Sehnsucht!
Der Dichter: Der Fahnenträger ist tot!
Der Wanderer: Ein neuer Fahnenträger steht auf. Ich habe ihn gesucht. Er ist nicht tot. - Er schläft nur!

Gleich ist zunächst das biologistische Bild. Aber es erhält eine neue Ausrichtung. Während das „Neue Saat wird gesät auf den Äckern der Sehnsucht“ noch poetische Qualitäten besitzt, ein expressionistisches Bild, wird es in der zweiten Fassung durch den „Fahnen-träger“ militaristisch angereichert. Grundlegend verändert wird damit die kämpferische Aufrüstung, die den neuen Text den nationalsozialistischen Anforderungen anpaßt. „Niemand hat das Recht zu verzweifeln“ stellt dem aufmunternden Appell, den aggressive Aufruf zur neuen Losung: „Das Leben ist Kampf!“ an die Seite. Kampfbereit und martialisch soll die Erlösung erkämpft werden.

Bis auf diese Veränderungen und einige Streichungen sind die beiden Texte inhaltlich und sprachlich nahezu identisch. Ein entscheidender Unterschied in der Intention zeigt noch die Veränderung im Epilog.

Wanderer:(visionär) Aus deinem Volk will ich Dir
Den Rufer in der Wüste senden!
Wach´ auf, du Menschensohn [Wach´ auf,]
Aus tiefem Traum,
Öffne die Augen vor dem Licht der Welt:
Du lebst, und mit dir Lebt
Der Mensch. [Dein Volk.]
Du schließt, um mit dir schließ
Der Mensch. [Dein Volk]
Du wirst erwachen,
Und mit dir erwacht der Mensch. [Und mit Dir / Erwacht Dein Volk.]
Aus deinem Volke will ich dir
Den Rufer in der Wüste senden:
Wach´ auf!
Du sollst die neue Welt verkünden! [Du sollst das neue Reich verkünden!]
(Pause; auf der Stirn des Wanderers
erscheint das Zeichen der Gottheit. [(Pause; auf der Stirn des Wanderers
erscheint das Zeichen des deutschen

Der Dichter sinkt in die Kniee.) Artgottes. Der Dichter sinkt in die Kniee.))
 Dichter: Mein Herr und Meister! [Mein Meister, segne mich!]
 Wanderer: Stehe auf! [(legt ihm die Hand auf Haupt) Du bist gesegnet,
 Dichter: Mein Herr und Meister!
 Wanderer: Stehe auf!
 Dichter: Mein Herr und Meister, segne mich“
 Wanderer: Steh´ auf!
 Dichter: Ich lasse dich nicht mehr,
 Es sei, du segnest mich!

Erscheint auf der Stirn des Wanderers zum Abschluß des Stückes das ‚Zeichen des deutschen Artgottes‘⁵⁵² so heißt es noch im Manuskripttext ‚auf der Stirn des Wanderers erscheint das Zeichen der Gottheit‘; die damit noch nicht konkret bestimmt wird.

Die zusätzlichen Bilder des Manuskriptes

„Die Wissenschaft“

Das ist der Jammer: zwischen oben und unten steht eine Wand von Dünkel, Besitz und Bildung. Wir verstehen uns nicht mehr. Wir sind kein Volk, sondern zwei Parteilager, die sich auf das Erbitterteste befehlen. Darum wurden wir auch zum Spielball in den Händen der Mächte, die die Welt beherrschen.⁵⁵³

Die vielgepriesene objektive Wissenschaft an den deutschen Universitäten: ‚Der Herren eigener Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln.‘ Warum hat man nicht den Mut zum freien Subjektivismus?⁵⁵⁴

Das vierte Bild des Manuskripttextes zeigt einen Geheimrat und einen Professor. Der Geheimrat wirft dem Professor dessen humanistische und zu idealistische Weltauffassung vor. Dessen ‚Gedanke der Menschheit‘ sei nur eine der ‚modernen Phrasen, die ins Volk hineingetragen werden, ohne Sinn, ohne Inhalt, ohne Bedeutung‘:

Sie hetzen das Volk damit auf, machen es aufsässig und unwillig zur Arbeit.

Die große Masse wolle nur arbeiten und essen. Er will ganz Europa zu einer Maschine umformen. In der Organisation sieht er die Lösung aller Menschheitsprobleme:

Arbeit bringt Reichtum, Reichtum bringt Bildung, Kultur und Freiheit. Das beweist die Geschichte; lernen wir also aus der Geschichte.

Doch der Professor hat nicht diesen rationalistischen Zugang zur Welt:

⁵⁵² Gemeint ist das Hakenkreuz. Mit ‚deutschem Artgott‘ ist Thor gemeint, der als Häuptling der germanischen Götter verehrt wurde. Der ihm zugeordnete Hammer als Zeichen der Fruchtbarkeit, wurde schon früh in Skandinavien mit dem Hakenkreuz in Verbindung gebracht.

⁵⁵³ Joseph Goebbels: Michael, S.91.

⁵⁵⁴ Joseph Goebbels: Michael, S.78.

Wir sollen lernen aus dem Geist der Zeit, aus den geheimnisvollen Triebkräften, die unser Jahrhundert gestaltet haben und es weiter gestalten.

Der Geheimrat hält dies für eine Laune des Professors, der nur der jüngsten Mode anhängt. Mit der erreichten Freizeit könne das Volk nichts rechtes anfangen:

Dann forderten Sie Volksbildung, das Volk drückt sich an den Volksbildungsstunden vorbei und läuft in den Zirkus und Tingeltangel.

Der Professor glaubt, daß die Gebildeten Schuld an diesen Mißständen hätten. Sie seien zu hochmütig und nähmen das Volk nicht ernst:

Die Kluft zwischen den sogenannten Gebildeten und Arbeitern ist deshalb unüberbrückbar, weil sie dem Volk die Hand nicht entgegenreichen. Wie unklug ist das! Wir müssen doch einmal einen annehmbaren modus vivendi finden.

Der Geheimrat befürchtet, daß sie, die „geistigen Führer“, selbst in ihrer Freizeit in die Werkstätten arbeiten gehen sollen. Worauf der Professor in schwärmerisches Träumen an sein halbjähriges Arbeiten in einem Bergwerk⁵⁵⁵ fällt:

Da habe ich das Volk erlebt, da habe ich es kennen gelernt in seiner Einfachheit, seiner Güte, seiner Treue und Gerechtigkeit, seiner wahren Bescheidenheit.

Dieser Vorschlag gleichsam ins wirkliche Leben hinauszugehen, kann den Geheimrat nicht überzeugen. Der Wanderer spricht im anschließenden Kommentar sein Entsetzen über diesen „geistigen Führer“ aus und denkt besorgt an die Jugend, die solchen Einflüssen ausgesetzt ist. Der Dichter verkündet die vermeintlichen Ursachen:

Bedauernswertes Objekt einer faulen Moral, sie, die berufen ist, immer gestaltendes, schöpferisches Subjekt zu sein.

Vom „herrlichen Geist“, der sonst die Menschheit zu neuen Taten bewege, spreche man nur noch nach einem satten Abendessen, im Salon, im Theater oder im Klub.

Während die Figur des Professors für eine Art romantische Auffassung von Volk und Arbeit steht, wird die wirtschaftsliberalistische Position des Geheimrats als Ursache allen Übels dargestellt. Er ist der Repräsentant einer kalt planenden Technokratie, die den Menschen nur als die „Dampfkraft“ betrachtet, welche die große „Wirtschaftsmaschine“ antreibt. Erklärtes Ziel des Professors ist die Überbrückung der Kluft zwischen Gebildeten und Arbeitern. Sein Schwärmen für die Einfachheit, Treue und Gerechtigkeit des Volkes meint der Text durchaus unironisch und zeigt damit eine naive Utopie einer „Volksgemeinschaft“, die Goebbels 1923 auch ohne nationalsozialistischen Einfluß malt. Entsprechungen zur nationalsozialistischen Ideologie deuten sich da an wo diese den Begriff „Masse“ durch den der „Rasse“ ersetzt und Klassenkämpfe zu Rassenkämpfen uminterpretiert. Die technokratische menschenverachtende Position des Geheimrats korrespondiert mit den Handlungen im Bild „Börse“ des Börsenkönigs. Die antiliberalen Kräfte

⁵⁵⁵ In seinem Roman „Michael“ läßt Goebbels den Titelhelden durch die Arbeit im Bergwerk zu seinem Glauben an das „einfache“ Volk kommen, daß trotz seiner „Verdorbenheit“ noch zu retten sei. In der stilisierten „Frontgemeinschaft“ will er den Hoffnungsträger für große Veränderungen erkennen: „Ich lebe als Kamerad unter diesen einfachen, schlichten, starken Menschen. Sie sind alle grenzenlos verhetzt und verdorben. Aber das Gift ist noch zu beseitigen. Man muß nur Mühe und Arbeit anwenden. [...] Alle sagen Du zu mir, und ich sage zu allen Du. Wie draußen im Felde, im Schützengraben. Ich fühle mich in der Grube wie zu Hause. So muß das Vaterland einmal werden. Nicht alle gleich, aber alle Brüder.“ Goebbels: „Michael“, 1927, S.146.

tik verbunden mit einer idyllisierenden Harmoniebedürfnis bedient sich hier romantischer Positionen und führt die Kritik der Romantik an der bürgerlichen Gesellschaft fort:

Die Abneigung der Romantiker gegen ihre Zeit trägt antirationalistische Züge. Für den Romantiker bedeutet Aufklärung Aufsplitterung, Atomisierung von Individuum und Staat, eine ‚mechanische Gesellschaft‘ anstelle einer ‚organischen‘, Tyrannei des Geldes und Konkurrenzegoismus. Der rationalistischen ‚Neuerungssucht‘ setzten die Romantiker das ‚Historische‘ und das ‚organisch gewachsene‘ als positive Entsprechung entgegen. Die Zersplitterung in der modernen Kultur wird als negativ empfunden, und folglich konzentriert sich die Sehnsucht der Romantiker darauf, die verloren gegangene Einheit wiederherzustellen.⁵⁵⁶

Genau diese Elemente eines romantischen Gesellschaftsmodells werden in dem Bild ‚Wissenschaft‘ aufgegriffen und dem liberalen rationalistischen Fortschrittsposition als besseres ‚organisches‘ und vor allem menschlicheres gegenübergestellt. Den ‚geheimnisvollen Triebkräfte(n)‘ wird gegenüber der großen Wirtschaftsmaschine, die den Menschen lediglich als ‚Dampfkraft‘ sieht, der Vorzug gegeben und damit einem bewußtem Irrationalismus, der mit einem romantischen Antikapitalismus verbunden wird. Auch das vermeintlich legitimierende Element des Historischen wird in der Manuskriptvorlage aufgegriffen.

„Die Jugend“

Du siehst doch selbst, wie arm und kümmerlich es an unseren Universitäten aussieht. Wie werden hier all die jungen Talente leergemacht.⁵⁵⁷

Verschiedentlich werden bei Goebbels vordergründig ästhetische Positionen zur Diskussion gestellt. Ein Beispiel hierzu liefert das Bild ‚Jugend‘ des Manuskripttextes. Es werden anhand zweier Freunde grundsätzliche ästhetische wie lebensphilosophische Positionen gegenüberstellen. Die Standpunkte werden schablonenhaft angerissen. Die sich künstlerisch avantgardistisch versuchende Jugend begegnet unüberwindlichen Schwierigkeiten. Das Gespräch beginnt mit der Kritik des ‚Werkstudenten‘ an der modernen Kunst und damit an seinem Malerfreund.

Die moderne Kunst ist tot. [...] Die neuen Maler können nichts mehr. Eure Explosionen, Expressionen und Extasen(!) sollen mir gestohlen bleiben. Ihr müßt zuerst mal was lernen. Ihr macht Experimente und Kunststückchen und ergeht euch in langatmigen Diskussionen. Nur malen könnt ihr nicht.⁵⁵⁸

Der Expressionismus sieht in der pathetischen Aussage sein eigentliches Ziel. Dieses meist anklägerische spannungsreiche Pathos geht bis zur Ekstase, bis zu dem vielzitierten expressionistischen ‚Schrei‘:

Das notwendige, ergänzende Gegenmotiv zu dem Gefühl der Beklemmung, der Angst, des Grauens ist die expressionistische Ekstase, die ek-stasis, der Ausbruch, die rauschhafte Entgrenzung – eine zentrale, wenn nicht die zentrale Kategorie der Bewegung. Es gibt kaum ein Autor des expressionistischen Jahrzehnts, der dieses Motiv nicht aufgreift.⁵⁵⁹

⁵⁵⁶ Elin Fredsted: Bürgerliche Antibürgerlichkeit. Zur autoritären Revolte des deutschen Bildungsbürgertums. In: Jörg Thunecke (Hrsg.): Leid der Worte. Panorama des literarischen Nationalsozialismus. Bonn 1987, S.10.

⁵⁵⁷ Joseph Goebbels: Michael, S.106.

⁵⁵⁸ Joseph Goebbels: Der Wanderer (Manuskript 1923) BA Koblenz NL 118/98.

⁵⁵⁹ Jan Knopf und Viktor Zmegac: Expressionismus als Dominant, In: Viktor Zmegac (Hrsg.) Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band II. Königstein/Ts. 1980, S.439.

In dem Bild „Jugend“ wird ein wesentliches Element des expressionistischen Pathos aufgegriffen und kritisiert, das den „Werkstudenten“ und mit ihm eine neue Jugend nicht mehr überzeugen kann. An vielen Textstellen, vor allem in seinem Roman *Michael* demonstriert der Autor Goebbels allerdings, daß er von diesem expressionistischen Pathos durchaus ausgiebigen Gebrauch macht.

Gegen den Vorwurf, nichtssagenden Kunst zu produzieren, wehrt sich der junge Maler etwas hilflos und halbherzig. Er glaubt die jungen Künstler seien im Werden, aber man gebe ihnen keine Zeit, ihr Werk zu vollenden. Damit kann er allerdings den Werkstudenten, der fest im Leben steht, nicht überzeugen. Dessen Hauptkritikpunkt besteht nämlich darin, daß die moderne Kunst keinen Trost in den grauen Stunden des Tages gebe, und für die große Zahl der Menschen eine fremde Sprache spreche. In dieser zweckgerichteten Sichtweise wird die Kunst lediglich als Mittel aufgefaßt.⁵⁶⁰ In der Position des jungen, erfolglosen Malers wird die apathische, realitätsfremde Jugend gezeigt, der von der traditionellen Kunst der Weg verstellt wird und die nicht weiß, wie das Leben anzupacken ist. Der Künstler versinkt in Pessimismus und hegt Selbstmordgedanken:

Ich bin zu müde und zu satt. Wir alle sind das, wir sogenannten Künstler. Wir schauen zu tief, wir grübeln zu viel. [...] wir fühlen, daß wir in dieser Welt überflüssig sind. Man braucht uns nicht. Man kann aus uns kein Geld machen.⁵⁶¹

Die eigentlich schöpferische Jugend fühlt sich demnach ausgeschlossen aus dem gesellschaftlichen Prozeß. Der Werkstudent hält entgegen, daß sich die Jugend immer wieder selbst helfen muß und nicht in Passivität verharren dürfe. So hält er sich lieber an die alten Künstler. Die hätten wenigstens noch etwas gelernt. Hilfe und Rettung könne man von den Alten jedoch nicht erwarten:

Sie haben sich zu ihrer Zeit selbst geholfen. Jede Jugend muß sich selbst helfen. Auch wir. Wir müssen selbst Hand anlegen, müssen unser Schicksal selbst formen.⁵⁶²

Er sieht die Werkstudenten als ein Symbol einer neuen Zeit. Der Maler bewundert ihn als einen glücklichen Menschen, der das Leben richtig anzupacken weiß. Sein eigenes Tun und das aller gegenwärtigen Künstler, die so tief grübeln, verurteilt er als gesellschaftlich nutzlos. Damit bricht er eine Lanze für ein „vita activa“, das sich primär in der Arbeitswelt zu verwirklichen habe. Positiv bewertet wird an ihm allein die Selbsterkenntnis seiner Dekadenz und das Bewußtsein einer verfehlten Existenz. Folglich wird diesem Vertreter der Kunst geraten, den Beruf zu wechseln. Er aber glaubt zu nichts zu gebrauchen zu sein.

Sehr schnell kommen die Figuren Goebbels' dazu, Kunst nach ihrer Nützlichkeit, nach ihrem Gebrauchswert zu befragen. Überraschend modern ist die Position, Kunstproduktion unter dem Aspekt „normaler“ Arbeitsprozesse zu betrachten, wo mit zugleich nach ihrem Verwendungszweck gefragt wird. Der Goebbelssche Text verwirft die Künstlerjugend nicht generell. Ihr Problem sei, daß sie zu „wissend geworden“ sei. Ihr Pech sei eben nur, daß niemand sich für ihre Erkenntnisse interessiere. So schlugen sich nur noch die Tapferen durch, aber die Schwachen, die Geistigen, gingen unter. Sie glaubten nicht mehr an den Sieg, und ihre Angriffslust sei erlahmt:

⁵⁶⁰ Unter diesem Aspekt wird Kunst, oder dann konkret der Film, in den Krisenzeiten des faschistischen Regimes gezielt als Realitätsflucht eingesetzt.

⁵⁶¹ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* (Manuskript 1923) BA Koblenz NL 118/98.

⁵⁶² Joseph Goebbels: *Der Wanderer* (Manuskript 1923) BA Koblenz NL 118/98.

Man hat sie lächerlich gemacht und dann tot geschwiegen. Man läßt sie darben und verkümmern. Man hat ihre Ideale zerschlagen, ohne ihnen neue zu geben. Man hat Mißbrauch mit ihnen getrieben.⁵⁶³

Der Werkstudent zieht seinen Mut und sein Selbstvertrauen aus seiner Arbeit, wogegen sich der Maler nur in seine Einsamkeit verkriecht. In ersterem meldet sich eine neue selbstbewußte Jugend, deren Qualitäten nun sogar der verlorene Künstler erkennt:

Du hast recht, ihr seid das Symbol der neuen Zeit. Viele von euch werden sterben müssen, aber der Sieg wird doch von euch entschieden werden. Die neue Welt wird euern Stempel tragen. Ihr seid gesund und stark. Wir tragen zu schwer. Wir schauen zu tief. Für uns gibt es keine Rettung mehr. Wir sind verloren. Aber ihr werdet leben. Ihr werdet die Welt gestalten! Ihr seid das Salz der Erde!⁵⁶⁴

Obgleich dieses Bild zunächst eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst erwarten läßt, gleitet der Text schnell davon ab, nachdem einige Platitüden und Vorurteile gegen moderne Kunst abgehandelt werden, und konzentriert sich das Thema Jugend und deren Funktion in Arbeitswelt und Gesellschaft. Dabei wird zentral die Veränderbarkeit von Gesellschaft durch die werktätige Jugend in Aussicht gestellt. Fleiß und unbedingter Arbeitseifer bis zum Umfallen seien die Grundvoraussetzung für einen Erfolg dieser neuen Generation. Tagsüber die Arbeit in der Fabrik und abends das Studium in den Kollegs und Seminaren, das sei die Jugend, die der „Samen“ sein soll, den die Zeit einmal zum Gären bringt. Diese Jugend glaube auch, daß dafür die Kunst und die tätige Arbeit Hand in Hand gehen müssen, wenn es zu einer Art Auferstehung kommen soll.

Wurde zunächst im Prolog des Dramas vom Dichter eine resignative Sicht der Kunst formuliert,

Die Kunst und die Idee sind Diener/ Dieser Gesellschaft, die der Lüge lebt.⁵⁶⁵

so wird in diesem Bild eine neue, für das alltägliche Leben wichtige Kunst in Aussicht gestellt.

⁵⁶³ Joseph Goebbels: Der Wanderer (Manuskript 1923) BA Koblenz NL 118/98.

⁵⁶⁴ Joseph Goebbels: Der Wanderer (Manuskript 1923) BA Koblenz NL 118/98. Mit „Ihr seid das Salz der Erde“ wird aus der Bergpredigt zitiert. (Neues Testament, 7. Matthäus 5,13).

⁵⁶⁵ Joseph Goebbels: Der Wanderer (1927), S.8.

3.10. Agitationstheater der eigenen Art

Obgleich keine Quellen vorliegen, in denen Goebbels die Gründe darlegt, warum er das Stück ab 1927 aufführen läßt, lassen sich hier einige plausible Vermutungen darüber anstellen. Zum einen geht es um eine Art theatralischer Darstellung der nationalsozialistischen Welt- und Gesellschaftssicht. Zum anderen scheint es die Absicht zu sein, im noch „roten“ Berlin dieser Tage neue Parteigenossen aus der Arbeiterklasse für die NSDAP zu gewinnen.

Als der Berliner Polizeipräsident am 5. Mai 1927 die Berliner NSDAP und deren sämtliche Unterorganisationen für aufgelöst erklärt, ist dieses Parteiverbot auch mit einem Re-derverbot für den „Gauleiter“ Goebbels verbunden. Goebbels nützt die Zeit, um sein Drama, das er schon 1923 konzipiert hat, auf die nationalsozialistische Weltanschauung zuzuschneiden. Nun plant er mit Hilfe des Theaters seine propagandistische Tätigkeit fortzusetzen.

Die positiv besetzten Figuren des Stückes entstammen allesamt der unteren Schicht, sind Arbeiter, fühlen sich ihnen verbunden, oder wollen wie der Journalist wahrheitsgetreu von ihrem Elend berichten. Die Zielgruppe, an die sich das Drama richtet, ist der Kleinbürger und der Arbeiter, insbesondere der durch die Krisensituation Notleidende, der einen erbarmungslosen Existenzkampf führt. Diese sollen sich in dem Stück erkennen, und für sie ist die Erlösung bestimmt, die der Wanderer seinem Volk bringen soll. Da ist die verhungerte Kleinfamilie, da sind die streikenden Arbeiter, die um ein wenig Gerechtigkeit, Menschlichkeit das wenige verbleibende Leben einsetzen. An ihnen soll verdeutlicht werden, daß diejenigen, die sich bislang vorgeblich für ihre Interessen einsetzen, die falschen, betrügerischen Führer sind.

Da zudem im Zentrum des Dramas der Streik der Industriearbeiter steht, wird der Eindruck erweckt, es handle sich hier um Arbeiterdichtung. Vorausgesetzt, daß darunter jene Dichtung verstanden wird, die vom Arbeiter und seiner Welt handelt, ohne Rücksicht auf die Herkunft des Dichters und nicht nach soziologischer Definition als die vom (Fabrik)-Arbeiter selbst geschaffene Dichtung.

Das zentrale Thema der Inszenierung des *Wanderers* ist Goebbels' Absicht, die Arbeiter über die wahren Schuldigen an ihrer Misere aufzuklären: Sie seien die Opfer einer Börsenspekulation des „raffenden“ Kapitals, dem das Wohl der Volksge nossen egal sei.

Appellative Elemente

Das „Nein, das darf nicht sein“ des Wanderers spricht aus, was das Publikum insgeheim bestätigen soll. Seine Haltung des unerschütterlichen Glaubens an sein Volk führt modellhaft vor, was sowohl Dichter als auch Zuschauer zu lernen haben.

Damit entwickelt Goebbels hier den Prototyp des nationalsozialistischen Lehrtheaters. Die ideologischen Kernbegriffe, über die man sich dabei verständigt, entsprechen denjenigen Elementen, die in der Sammlungsphase die Parteiideologie stützen sollen. Die zentralen Elemente, auf die sich der Inhalt der nationalsozialistischen Ideologie beschränkt, wie sie von Hitler vorgegeben wird, die Gewinnung von Lebensraum im Osten und die Vernichtung des Judentums, scheinen in diesem Zusammenhang völlig bedeutungslos. Das liegt zum einen daran, daß der Urtext schon 1923 entsteht und Goebbels in beiden Fragen noch nicht vollständig auf Hitlers Linie liegt, zum anderen daran, daß es hier nicht darum geht, konkrete politische Inhalte darzustellen. Vermittelt werden soll der unerschütterliche Glaube an die Selbstheilungskräfte des als krank erklärten Volkskörpers. Jeder pessimistischen Erkenntnis des Dichters setzt der Wanderer seine heilbringende Botschaft entgegen.

Der Dichter: Dort trägt man ein Volk zu Grabe.
 Der Wanderer: Ein neues steht auf aus Trümmern.
 Der Dichter: Die Armen sterben den schweren Tod.
 Der Wanderer: Ihr Opfergang ist um das neue Reich.
 Der Dichter: Deutschland stirbt!
 Der Wanderer: Ein neues Reich steht auf!
 Der Dichter: Das Land ist Tot!
 Der Wanderer: O nein, es lebt, es lebt!⁵⁶⁶

Die Verbesserung der gesellschaftlichen Situation wird zum gemeinsamen Problem erhoben. Die Utopie drückt sich in einem durch starken Willen geeinten Volk aus. Präziser wird das Drama selbst nicht. Allein durch den Rahmen seiner Aufführung wird die Verbindung zum nationalsozialistischen Weltbild hergestellt.⁵⁶⁷

Dich hab' ich auserwählt, / Das Reich aufs neue / Zu verkünden. / So geb ich Dir das Wort. / Balle es zusammen / Zu einer Flamme / Der schöpferischen Liebe / Am Volk. / Ich gebe Dir das Wort: / Wecke das Feuer in der Jugend, / Noch ist es Zeit, es glimmt noch schwach. / Ich gebe Dir das Wort: / Sei Fackel der Bedrückten, / Sei Trost der Armen und Alten. / So gebe ich Dir das Wort: / Dein Wort sei Glauben / Und Kraft und Willen. / Der Glaube / Ist alles! / Wecke den Glauben / In deinem Volk. / Gib es dem Kampf, dem Leben wieder!

Beim *Wanderer* handelt es sich nicht um Lehrtheater im Sinne der politischen Linken. Zwar werden in vergleichbarer Art die Symptome benannt, es wird aber wenig von den realen gesellschaftlichen Verhältnisse gesprochen. Beispielsweise weist der Text in seiner Zustandsbeschreibung zunächst in eine ähnliche, in die kapitalistische Richtung. Doch weder der von religiöser Metaphorik durchdrungenen Sprache noch den Schuldzuweisungen an „Jandfremden“ Betrügnern des Volkes ist es darum zu tun, konkrete Aufklärung den Unterdrückten, die man im Publikum erreichen will, zu bringen. Die Phraseologie, die im wesentlichen einen unerschütterlichen Glauben an obskure Urkräfte des Volkstums beschwört, stößt nur dann nicht auf taube Ohren, wenn der Boden für die faschistische Terminologie schon bereitet ist.

Die häufige Verwendung des Begriffs „Geist“ ist symptomatisch für die allgemein gehaltene Botschaft des Dramas.⁵⁶⁸ Daß es ausgerechnet Figuren wie der Wanderer und der Dichter als vermeintliche Seher-Gestalten sind, die ihrem geknechteten Volk die Erlösung bringen sollen, verweist auf die Tradition des völkischen und des expressionistischen Dramas. Auch da gehen Seher und Künstler Hand in Hand und sind dazu berufen, nichts geringeres als die Befreiung der Menschheit zu bringen.

Doch wenn nun gar der Dichter am Schluß des Dramas verkündet, erhalten diese Elemente eine neue Qualität:

Ich bin erweckt, ich habe die Kraft, / Tote zu wecken. / Sie wachen auf aus tiefem Schlaf, / Nur wenige erst, doch mehr und mehr, / Die Reihen füllen sich, ein Heer steht auf, / Ein Volk, / Ge-

⁵⁶⁶ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.66.

⁵⁶⁷ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.71.

⁵⁶⁸ Hier läßt sich ein Einfluß der Verwendung des Begriffes wie er im Expressionismus stattfindet vermuten: „Der Begriff „Geist“, der in der Programmatik des Expressionismus eine entscheidende Rolle spielt, ist im expressionistischen Gebrauch ein undefinierter, dynamischer Begriff, eine ganzheitliche Erlebnismöglichkeit im Gegensatz zum kausal-logischen Denken. Seele, Gefühl, Geist sind weitgehend identisch. Neben „Trieb“ und „Seele“ stellt der Geist die Möglichkeit einer Anti-Vernunft-Lehre dar, wie sie die Expressionisten propagieren. Am nächsten kommt man dem Begriff wahrscheinlich, wenn man ihn als menschliches Vermögen zur absoluten Freiheit definiert.“ Vgl.: Annalisa Viviani: *Das Drama des Expressionismus. Kommentar zu einer Epoche.* München 1970, S.6.

danke verbindet uns, / Wir sind vereint im Guten, / Im starken Willen / Nach junger Form und Fülle der Verheissung / Und werden so das neue Reich gestalten.⁵⁶⁹

Hier klingt schon unterschwellig der Schlachtruf der SS- und SA-Bataillone mit, das unsägliche „Deutschland erwache“; mit dem das noch furchtbarere „Juda verrecke“ verbunden war. Aber auch das viel später von Goebbels in seiner berühmten Rede im Sportpalast verwendete Bild, das er für seinen Aufruf zum „Totalen Krieg“ beschwört, „Nun Volk steh auf und Sturm brich los“ findet in diesem Appell seine Entsprechung.

Durch seinen ausgesprochenen Appellcharakter erweist sich der *Wanderer* wenn nicht als typisches Lehrtheater, so doch als nationalsozialistisches Agitationstheater ersten Ranges.

Bild für Bild werden die Illusionen des Wanderers demontiert, so daß der Zuschauer schließlich erkennt: Hier muß etwas geschehen. In der Provokation sentimentaler Romantizismen und einer aggressiven Stimmung gegen die vermeintlichen Feinde des Volkes wird ein hochexplosives Gemisch erstellt, für das die sich verschärfende soziale Situation schließlich das Material liefert.

⁵⁶⁹ Ebda., S.72.

3.11. Exkurs: Nationalsozialistische Kampfbühnen.

Entwicklungsversuche und Intentionen des nationalsozialistischen Theaters vor 1933

In der Zeit des Nationalsozialismus spielt das Theater eine sehr wichtige Rolle und in seiner Funktion bildet es einen entscheidenden Bestandteil der nationalsozialistischen Ideologie.⁵⁷⁰ Den sogenannten „Thingtheatern“ kommt dabei für kurze Zeit eine besondere Bedeutung als einer Art liturgischer „Weihebühne“ zu. Der nationalsozialistische Mythos soll vor allem in leicht faßbarer Form, im Rahmen einer „Weihehandlung“ gezeigt werden, mit der Absicht, eine lebendige Gemeinschaft von Gläubigen zu schaffen.

Der faschistische Triumph läßt sich aber nicht nur inhaltlich-stofflich an den Spielplänen der traditionellen Theater ablesen. Die Prägung eines besonderen Begriffs „Thingspiel“ läßt die Ambitionen erkennen, welche die Nazis damit verbanden. Der Präsident der „Reichstheaterkammer“, Otto Laubinger, plante 1933 auf „historisch geweihtem“ Boden quer durch Deutschland den Bau von 400 riesigen Thingplätzen (Fassungsvermögen: bis zu 60.000); [...] Den Thingplatz dachte sich der „Reichsdramaturg“ Schlösser „als Mittelpunkt des gesamten festlichen, nationalpolitischen und künstlerischen Lebens der einzelnen Städte.“ [...] Vorbild für das Thingtheater war der jährliche „Reichsparteitag“ der NSDAP. Hier traten Abordnungen der Naziorganisationen mit Sprechchören auf, bildeten Massenornamente auf freiem Feld; rhythmisierte Treuegelöbnisse auf Hitler wurden gesprochen, Lieder gesungen, und die Hauptrolle in diesem Spektakel spielte Hitler selbst.⁵⁷¹

Das Thingspiel wird vom Großteil der Forschungsliteratur als einziger eigenständige Beitrag der Nazis zum Theater gesehen. Doch schon 1937 verschwindet das Thingtheater fast so schnell von der Bühne wie es 1933 aufgetaucht war.⁵⁷² Doch schon vor 1933 versucht der Nationalsozialismus das Theater ideologisch für seine Zwecke zu benützen. George L. Mosse sieht hier in den „Kampfbühnen“ einen Drang zum Nationaltheater, der sich ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen lasse und bis in die Weimarer Republik reiche.⁵⁷³ Diese „Kampfbühnen“ bestehen von 1926 bis 1945.

⁵⁷⁰ Vgl.: Günter Rühle: *Zeit und Theater*. Berlin o.J., III, S.27f. 1936 wurden rund 330 reguläre Bühnen voll bespielt. In der überwiegenden Zahl ging es primär um Unterhaltung. Das zeigt beispielhaft der Erfolg des Theaterdichters August Hinrichs (1879-1956), dessen Bauernkomödien von niederdeutschen Theatern von Ende der 70er Jahre noch gern gespielt werden. *Krach um Jolanthe* und *Petermann fährt nach Madeira* sind besonders beliebt. Vgl.: Rainer Stollmann: *Theater im Dritten Reich*. In: Jörg Thunecke (Hrsg.): *Leid der Worte. Panorama des literarischen Nationalsozialismus*. Bonn 1987, S.84f.: „In Stücken wie diesem [*Petermann...*] erscheinen die wesentlichen Elemente der NS-Weltanschauung (Rassismus, Antisemitismus, Führerprinzip, Opferkultur, Militarismus, Heroismus) überhaupt nicht. Die Botschaft ist: ‚Herrgott, ist die Welt schön – und das will so ein Petermann nicht glauben.‘ Daß die netten Leute im Stück Nazis sind, eine Volksgemeinschaft bilden, daß die ‚schöne Welt‘ die faschistische ist, wird bloß in *Apercus* gedeutet: [...] Die gleiche Tendenz wie das Theater zeigte im übrigen der Film des Dritten Reiches: Von rund 1.300 insgesamt produzierten Filmen waren 1.200 Unterhaltungsfilme. [...] ‚Auch gute Laune ist kriegswichtig‘ (Goebbels). Die Traumwelt ließ sich natürlich mit den technischen Mitteln des Films besser realisieren als auf dem Theater, das vor allem den Mythos eines heilen Privatalltags pflegte.“

⁵⁷¹ Rainer Stollmann: *Theater im Dritten Reich*. In: Jörg Thunecke (Hrsg.): *Leid der Worte. Panorama des literarischen Nationalsozialismus*. Bonn 1987, S.74f.

⁵⁷² Ganz so neu wie nationalsozialistische Kulturpolitiker (und auch antifaschistische Germanisten) es darstellten war die Thingspielidee allerdings nicht. Tendenzen zu Freilichtbühne, rhythmischem Massentheater und Laienspiel entwickelt sich schon vor dem 1. Weltkrieg aus der Jugend- und Lebensreformbewegung. Bereist ab 1903 versucht Ernst Wachler seine volkstümlichen Spiele aus völkisch-neuheidnischer Sicht in der von ihm gegründeten Harzer Freilichtbühne in Thale zu verwirklichen.

⁵⁷³ George L. Mosse: *Die NS-Kampfbühne*. In: *Geschichte im Gegenwartsdrama*. Hrsg. v. Reinhold Grimm und Jost Hermand. Stuttgart 1976.

Die Laienspielbewegung übt einen entscheidenden Einfluß auf die frühe nationalsozialistische Anhängerschaft aus. Große Bedeutung kommt den Laienspielgruppen bei den „Heimatspielen“ auf dem Lande zu. Doch Goebbels' Bestrebung nach professioneller Kunst kann sich langfristig durchsetzen.

Bei den Nazis erwachte rasch aber die Befürchtung, dieses Lientheater könne entweder in Dilettantismus ausarten oder sich vielleicht gar - durch die Begeisterung, die es bei der Jugend hervorrief - ihrer Kontrolle entziehen.⁵⁷⁴

Als die Nazis erkennen, daß fast jeder Verein, selbst der Kleintierhalterverband, ein eigenes Theater betreibt, werden sogenannte „Laienschullager“ zur besseren Schulung und Kontrolle eingerichtet. Vor diesem Hintergrund wird die spezielle nationalsozialistische Bühne geschaffen. Mosse sieht diese Entwicklung als Ergebnis mehrerer Ursachen:

Die Debatte um ein Nationaltheater, die Laienspielbewegung, das „Vereinstheater“ und den Bühnenvolksbund“ schufen so die Grundlage für die „NS-Kampfbühne“.⁵⁷⁵

Generell nehmen die Nazis dem Kulturbetrieb gegenüber die Haltung des Sittenwächters ein. Schon in *Mein Kampf* (1924) betitelt Hitler Theater und Kino als „Treibhaus sexueller Vorstellungen“, das für die Verbreitung der „Syphilis“ verantwortlich sei und kündigt das „Reinemachen unserer Kultur“ an. Früh engagieren sich die Nationalsozialisten für ein eigenes Theater, wenn auch der große Erfolg ausbleibt.

Entwicklungen

Trotz der vielseitigen Versuche, auf dem Gebiet des Theaters neue Wege zu gehen, ist festzustellen, daß sich die großen Wahlerfolge der NSDAP in den frühen 30er Jahren nicht in entsprechender Weise auf das Theater niederschlugen.⁵⁷⁶ Daran können auch die verschiedenen Organisationsversuche zunächst nichts ändern.

Die überregionale „NS-Versuchsbühne“ wird bereits 1925 von Pg. Robert Rohde in Berlin gegründet und wird vier Jahre später zur festen Einrichtung. 1927 wird das Unternehmen in „NS-Volksbühne“ umbenannt.

In diese Zeit fällt die Uraufführung von Goebbels' *Wanderer* im Wallner-Theater. Doch Mitte Oktober 1930 wird „NS-Volksbühnenchef“ Robert Rohde vor die Tür gesetzt, da die „Großdeutsche Theatergemeinschaft“ nicht mehr ihren Verpflichtungen nachkommt. Anschließend wird das Wallner-Theater an Erwin Piscator verpachtet. Die „NS-Volksbühne“ zieht daraufhin in das weniger gut ausgestattete „Theater in der Klosterstraße“. Aufgeführt werden dort unter anderem „Soldatenrat“ von Erich von Kunhardt, Walter Buschs „Giftgas 506“, Walter Flex' „Klaus von Bismark“, Lothar Bodners „Der Sklave“ (erstmalig tagespolitische Zeitstücke, Kampf und Protest gegen den „Terror“ des Young-Plans) und Ernst von Wolzogens „Unbeschriebenes Blatt“.

Eine geplante Aufführung von Johsts Drama „Der König“ kommt nicht mehr zustande. „Berlin am Morgen“ meldet am 3.7.1931 unter dem Titel „Pleite der Nazi-Volksbühne“ von ihrem Zusammenbruch. Auch der Versuch, Ende Juli die „NS-Volksbühne“ mit Hilfe von Goebbels' *Wanderer* wieder auferstehen zu lassen, mit dem die „NS-Gastspielbühne“ in dieser Zeit unterwegs ist, schlägt fehl. Wie wichtig den Nationalso-

⁵⁷⁴ George L. Mosse: Die NS-Kampfbühne. 1976, S.33.

⁵⁷⁵ George L. Mosse: Die NS-Kampfbühne. 1976, S.36.

⁵⁷⁶ Bruno Fischli: Zur Herausbildung von Formen faschistischer Öffentlichkeit in der Weimarer Republik. In: Weimarer Republik. Katalog zur Ausstellung hrsg. v. Kunstamt Kreuzberg, Berlin und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Berlin und Hamburg 1977, S.891-922. S.912.

zialisten allerdings die Einrichtung eines eigenständigen Theaters ist, zeigt unter anderem der *Wanderer*. Dessen positive Aufnahme in den eigenen Reihen dient, als Teil der ideologischen Stärkung, zweifellos dem politischen Erfolg. Die Bedeutung der ideologischen Aufrüstung, die mit dem Theater der sogenannten „Kampfphase“ verbunden wird, ist daher nicht zu unterschätzen.

Seit 1931 gibt es auch noch das „Gautheater“, bei dem es sich um eine Wanderbühne handelt, die das Gesamtgebiet eines „Gaus“⁵⁷⁷ bespielt. Diese „Kampfbühnen“ haben die Aufgabe, jedes Stück als polemischen Auseinandersetzung mit dem politischen Gegner in der Form von „Streitgespräch“ zu inszenieren. Auf unterhalt same Art und Weise soll somit auch die weltanschauliche Beeinflussung durch die nationalsozialistische Ideologie gleichsam „spielerisch“ stattfinden. Dieses anfängliche Konzept eigenständigen nationalsozialistischen Theaters läßt sich deutlich in Goebbels' *Wanderer* erkennen.

Bei der „NS-Versuchsbühne“ handelt es sich nicht um ein Wandertheater. Diese bestehen häufig aus Laiengruppen. Die „NS-Versuchsbühne“ dagegen spielt in Berlin in verschiedenen festen Theatern mit Berufsschauspielern. Die Eröffnung findet am 20.4.1927 anlässlich der Feier von Hitlers Geburtstag mit dem Stück von Wolf Geyser „Revolution“ vor 3000 Zuschauern statt. Allerdings ist ihr kein allzu großer Erfolg vergönnt, denn in den folgenden vier Jahren ihres Bestehens kommt es nur zu gelegentlichen Aufführungen.⁵⁷⁸

Die Gründung der „NS-Volksbühne“ 1930 in Berlin ist der Versuch einer Nachahmung der linksorientierten „Volksbühne“ und des christlichen „Bühnenbundes“. Dennoch bringt sie es 1930 nur auf vier Spielabende pro Monat und erst ab 1931 auf eine volle Spielzeit. Auch hier besteht grundsätzlich das Ziel, die Stücke als polemische „Streitgespräche“ aufzuführen. Dabei werden auch klassische Werke entsprechend umgedeutet oder Teilaspekte darin einseitig betont.⁵⁷⁹ Die Mehrzahl der Aufführungen bringt jedoch Gegenwarts- oder Zeitstücke ohne historische Bezüge.⁵⁸⁰

Goebbels' Überlegungen zu den Aufgaben des Theaters

Das Problem einer Adaption der Klassiker unter nationalsozialistischem Vorzeichen spricht Goebbels 1935 in einer Rede anlässlich der Eröffnung der 2. „Reichs-Theaterfestwoche“ an, bei der es ihm im wesentlichen darum geht, die eingeführten Kontrollmechanismen über das Theater zu rechtfertigen:

Es genügt nicht, ein ausdrucksloses Repertoire aufzustellen, das aus der Vergangenheit jene alten Schwarten hervorsucht, die zwar nicht direkt gegen den Nationalsozialismus geschrieben wurden,

⁵⁷⁷ Nationalsozialistische Gebieteinteilung, die überwiegend der üblichen Ländereinteilung entspricht.

⁵⁷⁸ George L. Mosse: Die NS-Kampfbühne. 1976, S.27.

⁵⁷⁹ So z.B. in Schillers "Räuber", in dem Spiegelberg als aufputschender, großmäuliger Jude gezeigt wird, der andere zum Meuchelmord am "Führer" aufhetzt, oder in Ibsens "Volksfeind", in dem die "Überlegenheit nordischen Adelsgeistes" und die Bedeutung der Einzelpersonlichkeit den Schwerpunkt bildet.

⁵⁸⁰ Ein Beispiel für diese Didaktik bildet Dietrich Eckarts "Familienvater". Dort werden ein korrupter Zeitungsboß und ein kriegerischer jüdischer Journalist gezeigt, die den Untergang eines jungen Dichters verursachen, der eine Korruption aufgedeckt hat. Das Stück illustriert, wie die ideologischen Vorgaben mit aktuellen Zeitthemen verbunden werden sollen. Eine Ausnahme zu dieser Form des „Lehrtheaters“ bildet Eberhard Wolfgang Möller, der vor allem durch die häufige Verwendung von Chören dem Thingtheater näher steht. Allerdings ist er einer der wenigen nationalsozialistischen Dichter, von denen die Mehrzahl Entdeckungen der NS-Volksbühne sind, die auch auf regulären Bühnen gespielt werden. Günter Rühle vermutet in diesem "Kreuzzug" Möllers gegen Korruptheit, Spekulantentum und parlamentarische "Schwatzbuden" den Versuch, Rechtsradikalismus auf ein linksradikales Theater zu verpflanzen.

die aber auf der anderen Seite auch nichts von dem Geiste unserer Zeit in sich tragen. Es reicht auch nicht aus, wenn man diesen alten Schwarten von Anno dazumal ein paar nationalsozialistische Injektionen eingibt. Nur Klassiker und auf der anderen Seite nur naive Harmlosigkeiten, das ist für unsere Zeit zu wenig.⁵⁸¹

Doch wie diese neue Theaterkunst nun genau aussehen soll, erläutert Goebbels nicht. Statt dessen wird er erst wieder deutlich, als er auf das Verhältnis von nationalsozialistischem Staat und Kunst überhaupt zu sprechen kommt. Der Nationalsozialismus sei nicht nur eine politische Lehre, sondern eine totale und umfassende „Gesamtschau“. Wenn dabei zwar über das Wie der Ausführung ein künstlerischer Spielraum bestehen könne, so nehme dieser Staat sich heraus, allein über das Was zu bestimmen. Er umschreibt das an einem Beispiel:

Es wird nie ein Minister versuchen, der Wirtschaft vorzuschreiben, wie sie den Betrieb einzurichten habe. Aber was sie produziert und wie sie produziert und welche Methoden sie dabei anwendet und welche Löhne sie zahlt und wieviel Freizeit sie gibt und welchen Geist sie im Betrieb hochzuchtet,- darüber zu bestimmen, das ist das Vorrecht der politischen Führung eines Landes.⁵⁸²

Die wirkungsvolle Durchdringung der öffentlichen Kultur wird schon allein durch diesen angedrohten Überwachungsmechanismus garantiert und läßt sie zur totalitären verkommen. Schon zwölf Jahre zuvor erkennt Goebbels die wichtige Funktion des Theaters. Das illustriert sein Artikel „Was will der Bühnenvolksbund“, der drei Jahre vor seiner NSDAP-Zeit in der „Westdeutschen Landeszeitung“ erscheint. Sein Engagement für den kleinen Verein, der für das Schauspielhaus von Goebbels' Heimatstadt Rheydt auch eine Verbesserung dessen wirtschaftlicher Lage erreichen will, erklärt er aus der Absicht, einen erzieherischen Einfluß auf das Publikum auszuüben. Zugleich verspricht er sich dadurch die Förderung einer volkstümlich orientierten Nationalkultur, die sich gegen „fremdländische“ Literatur zu behaupten habe. Goebbels stilisiert seine Überlegungen zur großen gesellschaftlichen Angelegenheit:

Vor allem die durch Krieg und seine Folgeerscheinungen bis zum Letzten gesteigerte geistige Not Deutschlands hat dem Gedanken des Gemeinschaftstheaters neue frische Kräfte zugeführt. Wir müssen es erleben, daß große Volksteile, und wahrlich nicht die schlechtesten, materiell vom Genuß des Theaters und seiner ethisch- und ästhetisch-bildenden Kräfte ausgeschlossen wird. So ist der ethische Hintergrund der modernen Theatergemeinde vor allem ein Resultat der geistigen Not unserer Tage.⁵⁸³

Zielgerichtete theoretische Überlegungen finden sich beim jungen Goebbels zu Beginn der 20er Jahre noch nicht. Ihm geht es zunächst noch um pädagogische Aufgaben des Theaters und weniger um dessen unterstellte revolutionäre Wirkung. Das ändert sich eben erst in Jahre 1927 als er sein Drama genau für die erstrebten Veränderungen nutzbar machen will und lediglich aus diesem Grunde auf die Bühne bringt. Das belegt auch der relativ schnelle Rückzug des Stückes und des Dichters Joseph Goebbels nach 1933.

Die Theatergemeinde des B.V.B. will die Pflege volkstümlich deutscher Kunst fördern. Das Theater, für das meist große Mittel der Allgemeinheit aufgewendet werden, ist weder für das Luxusbedürfnis einer kleinen Schicht noch für die Experimente volksfremder Literatur da. Es muß im Volkstum, in der Volksüberlieferung wurzeln und der Volkskultur dienen. Eine Theaterabteilung, die sich dieser hohen Kulturaufgabe bewußt ist, findet in einer grundsätzlich eingestellten Besucherorganisation die beste Stütze.

Die Theatergemeinde des B.V.B. will dem Theater einen Stamm kunstfreudiger und kunstliebender Besucher verschaffen. Sie rechnet nicht auf Leute, die ins Theater gehen, um die Zeit totzu-

⁵⁸¹ Goebbels Reden 1932-1939. Herausgegeben von Helmut Heiber. München 1971. Bd.1, S.225.

⁵⁸² Goebbels Reden 1932-1939, S.227f.

⁵⁸³ Joseph Goebbels: Was will der Bühnenvolksbund. In: Westdeutsche Landeszeitung vom 28.11.1923.

schlagen oder weil es zum guten Ton gehört, sie will das Theater als Kultstätte und braucht dazu unverbildete, empfängliche Besucher, die im Theater Erlebnis des Schönen und Guten, Freude und Erschütterung suchen.

Diese Ziele will der B.V.B. auf materiellem wie auf ideellem Wege erreichen, auf materiellem, indem er seinen Mitgliedern außergewöhnlich niedere Eintrittspreise vermittelt, auf ideellem, indem er durch literarische Vorträge, Morgenfeiern usw. durch Einführungen an den Theaterabenden in den Geist des aufzuführenden Dramas kunsterzieherisch auf sein Publikum einwirkt. Die Theater-Gemeinde sichert ihren Mitgliedern die niedrigsten Eintrittspreise, zu denen überhaupt Theatervorstellungen veranstaltet werden können.⁵⁸⁴

Goebbels' Bewußtsein, eine problematische Krisenzeit zu erleben, erklärt sich im Wesentlichen vor dem Hintergrund der zeitgeschichtlichen Ereignisse. Die schwere ökonomische und politische Krise des Jahres 1923, die die Weimarer Republik an den Rand des Zusammenbruchs führt und vor allem in Bayern den Ausnahmezustand und Gedanken eines nationalen Umsturzes entstehen läßt, schaffen den Boden, auf dem die junge NSDAP zu ihrem ersten, eher dilettantischen Griff nach der Macht ausholt.⁵⁸⁵

Seine zeitgleichen Überlegungen zur Funktion des Theaters weisen schon auf spätere Positionen voraus. Entscheidend sind für Goebbels die Erkenntnisse, die er aus den Erfolgen des Bühnenvolksbundes und der sozialistischen Bühnen gewinnt:

[...] nur der Bühnenvolksbund und die sozialistischen freien Volksbühnen haben es vermocht, Massen um sich zu sammeln, um aktive Kulturpolitik zu treiben. Die Theatergemeinden des Bühnenvolksbundes, deren zur Zeit schon weit über 100 in Deutschland bestehen, bilden das wichtigste Glied in der gesamten Theaterorganisationsbewegung. In ihnen tritt ein einheitlicher nationaler und weltanschaulicher Kulturwille in die Erscheinung. Sie sind das sicherste Mittel, Massen in die Rahmen der Bestrebungen zu stellen, die an Stelle des Geschäftstheaters die Kulturbühne bauen wollen. [...] Der B.V.B. hat sich die Hebung und Erneuerung des Theaters im christlich-deutschen Volksgeiste zur Aufgabe gemacht.⁵⁸⁶

Nicht allein in organisatorischen Fragen des Theaters und dessen Funktion werden damit von rechtsnationalistischer Seite sozialistische Modelle aufgegriffen auch einige formale und intentionale Aspekte lassen sich unter veränderten Vorzeichen für die nationalistische Theaterliteratur adaptieren:

Das Zeitstück, das die „Rechte“ ausbildet, erscheint wie eine Spiegelverkehrung des linken. Wilhelm Herzogs „Panamaskandal“ und Eberhard Wolfgang Möllers „Panamaskandal“ (1931) sind das deutlichste Beispiel, Chlumbergs „Wunder vor Verdun“ und Möllers „Douaumont“ ein anderes. Auch das rechte Zeitstück ist appellativ, verlangt Gemeinsinn, aber seine Wert- und Zielvorstellungen sind andere: Vaterlandsgesinnung, Aufmerksamkeit auf den Volkstumskampf im Grenzland; es wütet gegen den Parlamentarismus und das Vielparteiensystem, es beschreibt auch gesellschaftliche Gruppierungen in der Republik („Douaumont“) und zeigt auf diese Weise Parteilichkeit. Lebte das „linke“ Zeitstück noch immer von einem aufklärerischen Impuls, hier war der der Gegenauflärung am Werk.⁵⁸⁷

⁵⁸⁴ Joseph Goebbels: Was will der Bühnenvolksbund“ Rheydt, 28. November 1923[?] In: Westdeutsche Landeszeitung, Gladbacher Volkszeitung und Handelsblatt.

⁵⁸⁵ Vorbild und Ermutigung ist dabei der erfolgreiche „Marsch auf Rom“ von Mussolini im Oktober 1922. Als die deutsche Wirtschaft 1923 von einer Hyperinflation erschüttert wird und die Reichswehr auf die Vorbereitungen eines kommunistischen Aufstandes in Sachsen und Thüringen mit dem sofortigen Einmarsch in Sachsen reagiert, hoffen rechtsextreme, nationalistische Kreise von Bayern aus mit dem von Hitler organisierten „Marsch auf die Feldherrnhalle“ vom 9.11.1923 zum Sturm auf das „rote“ Berlin blasen zu können. Nach der Niederschlagung des Putschversuches schreibt Hitler in seiner Haftzeit auf der Festung Landsberg sein ideologisches Manifest „Mein Kampf“ in dem er offen seine Ziele darstellt.

⁵⁸⁶ Joseph Goebbels: Was will der Bühnenvolksbund. In: Westdeutsche Landeszeitung vom 28.11.1923.

⁵⁸⁷ Günter Rühle: Theater in unserer Zeit. Frankfurt am Main 1976, S.111.

In den „Nationalsozialistischen Monatsheften“ wird 1931 gar Piscators Theater lobend erwähnt, da er den Mut hätte, polemische Stücke auf die Bühne zu bringen. Aber von der Übernahme bühnentechnischer Anregungen waren die NS-Bühnen weit entfernt.⁵⁸⁸

Dramatische Dichtung auf der Bühne ist als Mittler zwischen Poesie und dem Publikum einzustufen. So ist die dramatische Dichtung mehr als anderer literarische Formen von ihrer besonderen Kommunikationssituation, der des Bühnenspiels geprägt. Das macht sie auch abhängig von einer spezifischen Vermittlungsinstanz. Die konkreten Vorstellungen eines Erwin Piscators der mit seiner proletarisch-revolutionäre Bühne den Klassenkampf propagierte, bestätigen den vermuteten Vorbildcharakter für nationalsozialistische Versuche. In einem Manifest definiert Piscator seine Ziele:

[...] klare eindeutige Wirkung auf das Empfinden des Arbeiterpublikums, Unterordnung jeder künstlerischen Absicht dem revolutionären Ziel: bewußte Betonung und Propagierung des Klassenkampfgedankens. Das Proletarische Theater will der revolutionären Bewegung dienstbar sein und ist daher den revolutionären Arbeitern verpflichtet. Ein aus ihrer Mitte gewählter Ausschuß soll die Verwirklichung der kulturellen und propagandistischen Aufgaben verbürgen.[...] ⁵⁸⁹

Diese Textstelle zeigt die klaren Vorgaben eines Theaters, das seine Hauptfunktion in der politischen Verwendbarkeit besitzt und dessen künstlerischen Ausdrucksmittel sich dem revolutionären Ziel unterordnen müssen. Die Nationalsozialisten versuchten, sowohl in der Wirkung als auch in der Organisation eines politischen Theaters an sozialistischen Formen anzuknüpfen.⁵⁹⁰

⁵⁸⁸ Vgl.: George L. Mosse, Die NS-Volksbühne, in: Geschichte im Gegenwartsdrama, hrsg. v. Reinhold Grimm und Jost Hermand, Stuttgart 1976, S.29: „Die Nazis hielten, trotz ihrer polemischen Orientierung, an der herkömmlichen konservativen Theaterform fest.“

⁵⁸⁹ Zitiert bei: Soergel/Hohoff: Dichtung und Dichter der Zeit. Düsseldorf 1936, Bd. 2, S.355f.

⁵⁹⁰ Vgl.: Günter Rühle: Theater in unserer Zeit. Frankfurt am Main 1976, S.41: „Der Kampf der bürgerlichen, sozialistischen und nationalen Gruppen um das Theater, der die letzten Jahre der Republik kennzeichnet, ist nicht nur am Kriegsstück abzulesen. Er ist ablesbar auch an der Geschichte der Publikumsorganisationen. Die Berliner Volksbühne ist von Spaltung bedroht, denn in ihr wird der Kampf zwischen dem Kunsttheater und dem progressiven politischen Theater fast exemplarisch für die ganze Gesellschaft ausgefochten. Die progressiven, sich an Piscator anhängenden Sondergruppen drängen auf ein eigenes Theater und nach einem eigenen engagierten Spielplan. Aber neben der Volksbühne entsteht der bürgerlich-christliche Bühnenvolksbund, und die Nationalsozialisten antworten auf die starke Bedeutung dieser Theaterorganisationen und der links orientierten Zeitstücke mit der Gründung der ‚Großdeutschen Theatergemeinschaft‘ in Berlin; aber sie bringen nichts zustande als einige trivial-sentimentale Volksstücke und geht bald ein. Ihr fehlen die Dichter, die Schriftsteller und Regisseure; es fehlt ihnen der künstlerische Impuls.“

4.0. Die Problematik der Einordnung.

Ohne auf einer vollständigen oder gar ausschließlichen Vorläuferschaft oder Vorbildfunktion des Expressionismus bzw. der expressionistischen Dramen für Goebbels' literarische Produktion zu bestehen, ist es offensichtlich, daß Goebbels sowohl formale als auch thematische Anregungen des literarischen Expressionismus aufgreift und zu eigenen Intentionen gebraucht. Dabei werden zentrale Motive des expressionistischen Dramas benützt, um ihnen wie im Falle des *Wanderers* eine konkrete ideologische Funktion zu geben. Auch der Einfluß kulturpolitischer Strömungen insbesondere die Debatten um einen unpolitischen Ästhetizismus wie er beispielsweise durch Stefan George repräsentiert wird, gegenüber einer politische Literatur, die auf gesellschaftlichen Veränderungen zielt, hinterläßt hier ebenso seine Spuren, wie die apokalytische Erlösungsdramen nationalistischer, antidemokratischer und nationalsozialistischer Provenienz.

4.1. Der Einfluß kulturpolitischer Strömungen

Der Erste Weltkrieg ist das europäische Ereignis, das durch seine Massenvernichtungswaffen, durch den Schock des „Fronterlebnisses“, Entindividualisierung und die daraus folgenden durchgreifenden politischen Veränderungen dem Krisenbewußtsein der Jahrhundertwende im Nachhinein einen realen Hintergrund und Rechtfertigung verleiht. Die radikalen Veränderungen politisieren auch die Literatur zunehmend. Ausgehend von den Kriegsanfängen 1914 erscheint auf der Welle der nationalen Begeisterung schwimmend eine Fülle patriotischer Lyrik und essayistischer Prosa von Autoren wie Gerhard Hauptmann, Frank Wedekind, Rainer Maria Rilke, Ludwig Thoma, Hermann Hesse, Rudolf Alexander Schröder.

Zum vielberufenen „Geist von 1914“ trugen die meisten Künstler, Schriftsteller und Philosophen ihren Teil bei. Dem Zwang zur Nationalisierung der Gefühle konnte sich selbst Rainer Maria Rilke nicht entziehen. Wie der Philosoph Rudolf Eucken feierte auch Thomas Mann den Krieg als Verteidigung deutscher Kultur und als Gelegenheit, sittliche Kräfte zu mobilisieren. Paul Natorp lobte den Krieg als eine Renaissance deutscher sittlicher Gemütsstiefe.⁵⁹¹

Das 1917 erscheinende Buch *Wanderer zwischen beiden Welten* des im selben Jahre umgekommenen Kriegsfreiwilligen Walter Flex begeistert durch seine idealistische und ästhetische Beschreibung von Kriegserlebnisse ein millionenfaches Publikum. Konservative und antidemokratische Tendenzen in der Literatur finden wachsende Beliebtheit. Nach dem 1. Weltkriege dauert es einige Jahre bis Schriftsteller die Thematik des vergangenen Krieges mit entsprechender kritischer Distanz bearbeiten. 1922 wird Bertolt Brechts *Trommeln in der Nacht* aufgeführt. Das Stück erzählt vor dem Hintergrund des Spartakusaufstandes die Geschichte eines Kriegsheimkehrers, der sich gegen die Revolution entscheidet und sich in sein privates Glück zurückzieht. Ernst Tollers *Deutscher Hinkemann* (uraufgeführt 1923) zeigt ebenfalls einen Kriegsheimkehrer, für den allerdings in der Gesellschaft kein Platz mehr ist und dessen private Tragödie im gemeinsamen Tod mit der Ehefrau endet. Beide Stücke verwenden dramaturgische Techniken des Expressionismus, bei Brecht schon in ironisch distanzierender Absicht und sind von jenem antibürgerlichem Affekt gezeichnet, der schon vor dem Krieg expressionistische Literatur auszeichnet.

⁵⁹¹ Weyergraf, Bernhard (Hrsg.): Literatur der Weimarer Republik 1918-1933. München Wien 1995. Einleitung (B.W.)S.9.

Die Positionsbestimmung eines ästhetischen Konservatismus wie sie Thomas Mann in seinen kulturpolitischen Essays der Jahre 1914 bis 1918 formuliert und zu einer öffentlichen Auseinandersetzung mit seinem Bruder Heinrich Mann führen, spiegeln eine gesamtgesellschaftliche Debatte, die weit in die Weimarer Republik hineinwirkt:

Der antirationalistische, antizivilisatorische, antidemokratische und antiwestliche Affekt dieser Literatur findet seinen beredetesten Ausdruck in den Essays Thomas Manns. 1914 schreibt er seine *Gedanken im Kriege* und *Friedrich und die große Koalition*. Sie sind das Vorspiel zu seinen vielhunderseitigen *Betrachtungen eines Unpolitischen*, die während des Krieges geschrieben wurden und 1918 erschienen. Thomas Mann stellt sich in die Tradition eines Konservatismus, der im späteren 19. Jahrhundert von Julius Langbehn und Paul de Lagarde begründet worden war. Er folgt seinen Vorläufern darin, daß er eine extrem irrationalistische Argumentationsweise entfaltet, die sich oft auf bloße Assoziationen stützt. Inhaltlich propagiert er den Dualismus von „Kultur“ und „Zivilisation“, dem der Gegensatz von Deutschland auf der einen und den westlichen Demokratien auf der anderen Seite entspricht.⁵⁹²

Diesem eher „unpolitischen“ Konservatismus steht eine republikanisches Intellektuellentum gegenüber. Frühester Repräsentant ist Thomas Manns älterer Bruder Heinrich Mann. Sein Essay *Zola* von 1915 ist eine Absage an den wirklichkeitsfremden Ästhetizismus und eine Aufforderung an den Schriftsteller sich zu politischen Fragen Stellung zu nehmen. Thomas Mann empfindet den Essay als persönlichen Angriff. Der sich daraus entwickelnde Bruderkwitz nimmt die geistige Konstellation der Weimarer Republik vorweg.

Goebbels greift in seinen „Zeitgeist“-Artikeln von solchen Diskussionen und Stimmungen beeinflusst, in seinen Überlegungen für ein Volkstheater und seinen literarischen Texten die Thematik elitärer Ästhetizismus versus Literatur für das „einfache“ Volk auf. In seinem Artikel „Zur Erziehung eines neuen Publikums“ wendet sich Goebbels gegen die Arroganz der Gebildeten und spricht sich für einen an „bodenständiger Kunst orientierten“ Volksbildungsgedanken aus, in dem er die Chance für eine Rettung aus der „heutigen geistigen Not“ sieht:

Die meisten, die in der Bewegung der Volksbildung tätig waren, wußten nicht, daß diese Frage eine ethische Bedeutung hat, daß erst dann die ganze Sache Erfolg verspricht, wenn der Gebildete es versteht, die Kluft, die ihn vom Volk trennt, zu überbrücken. Das erst wäre wirkliches soziales Empfinden, wenn der Gebildete bereit wäre, Hand in Hand mit dem Volk zu gehen, das Volk auch geistig ernst zu nehmen. Erst dann kann die Volksbildungsbewegung segenspendend wirken, wenn sie zu einer Sache des verantwortlichen Einzelnen unter den Gebildeten gemacht wird, mit einem Wort, wenn man individualisiert anstatt zu generalisieren.

Nichts trennt uns so sehr vom Volke wie geistiger Hochmut. Wenn wir den überwinden, dann gehen wir dem Ideal entgegen, auch geistig einmal ein einzig Volk von Brüdern zu sein. Wenn man bedenkt, daß eine bodenständige Kunst nur möglich ist, wenn ein breites Publikum danach verlangt, daß erst die vox populi neues Leben aus dem Chaos hervorheben kann, so wird man zugeben, daß diese Frage gerade in unserer heutigen geistigen Not eine erhöhte Bedeutung hat. Eine Reform des Geistes ist nötig an Haupt und Gliedern, aber fangen wir ruhig einmal bei uns, die wir uns stolz die Intelligenz nennen, mit dem Reformieren an; denn ist erst der Kopf gesund, dann wird auch bald der ganze Körper gesund sein.⁵⁹³

Als zentrales Problem erscheint Goebbels ein Stilpluralismus, den er kontraproduktiv für eine staatsrelevante kunstorientierte Volksbildung hält:

⁵⁹² Peter J. Brenner: Neue deutsche Literaturgeschichte. Vom „Ackermann“ zu Günter Grass. Tübingen 1996, S.223.

⁵⁹³ Joseph Goebbels: Zur Erziehung eines neuen Publikums. In: Westdeutsche Landeszeitung vom 21.2.1922.

Es wird einem angst und bange, wenn man beobachtet wie stil- und charakterlos unsere „Gebildeten“ heute in ihrer Kunstzufuhr – ich habe tatsächlich kein besseres Wort, – verfahren. Heute sieht man Strindberg, morgen feiert man Dante, übermorgen kommt Georg Kaiser an die Reihe, dann geht man einen Abend foxtrotten, dann fischt man sich zur Abwechslung man den Faust (von Goethe, schade, daß nicht die Oper gegeben wurde), an und so weiter, bis ins Unendliche. Ich kann nicht verstehen, wie man das eine Woche lang mitmachen kann, ohne geistiges Erbrechen zu bekommen. Diese sauberen Kunstfreunde haben doch in mancher Beziehung eine verteuflte Ähnlichkeit mit unserem Schieber- und Kriegsgewinnlagersindel.⁵⁹⁴

Nach diesem harschen Urteil über falschen Kunstgenuß und deren Repräsentanten sieht Goebbels einen Ausweg, den er ja auch selbst in seinen literarischen Produktionen zu beschreiten glaubt, in einer Art ästhetischem Dialog mit dem noch ungebildeten aber für das Schöne empfängliche Volk.

Vergleiche hierzu auch die Ausführungen zu den Bildern „Wissenschaft“ und „Jugend“ im Kapitel über den Manuskripttext des *Wanderers*.

Diese Ausführung illustriert, wie Goebbels in den frühen Zwanziger Jahren kulturpolitische Diskussionen wie ästhetische Stilfragen, wenn auch sehr plakativ und naiv, thematisiert und zur entscheidenden sozialen Frage macht. Merkwürdig sind hier seine Schlußfolgerungen, die gerade in der Individualisierung die Lösung für breite Volksbildung und ästhetische Erziehung erkennen will. Offensichtlich deutet sich hier so eine Art ästhetisches Führerprinzip oder zumindest Patronatentum an. Der Verbrüderungsgedanke hat seine Entsprechung in vielen expressionistischen Texten. Wird aber in den literarischen Texten der 20er Jahre zunehmend bedeutungsloser beziehungsweise von seinem expressionistischen Pathos abgelöst.

In seinem Aufsatz „Vom Sinn unserer Zeit“ führt Goebbels seine Überlegungen zu einer „neuen deutschen Kultur“ zunächst folgendermaßen aus:

Man redet heute allenthalben von einer Krisis im Expressionismus, so wie man früher etwa von einer Krisis im politischen oder wirtschaftlichen Leben sprach. Ja, schon blähen sich die sattsam bekannten Literaturspürhunde ihre Nüstern, vielleicht wittert man die neue Richtung, einen Monat früher als die anderen, und das kann unter Umständen berühmt machen. Lernen wir doch endlich einmal einsehen, welche Charakterlosigkeit in dem Gebaren dieser Leute liegt, die heute in Literatur machen. Sie wechseln ihre künstlerischen Überzeugungen, wie andere Leute im Frühjahr oder Herbst die Garderobe wechseln. Der Expressionismus ist tot, es lebe der neue Ismus!⁵⁹⁵

Goebbels stellt dem, was er als modische Trends auszumachen glaubt, eine vermeintlich deutsche Kunst mit unvergänglichen Werten entgegen. „Wackere heimatische Grobheit“ will er diesen „gewissenlosen Gesellen“ entgegensetzen, die sich an geblich in der Vielzahl der Stilrichtungen verzetteln und richtungslos umhertreiben. Ihm widerstrebt, daß „internationale Macher“ auf den literarischen Thron gehoben werden. Doch gleichzeitig wehrt er sich gegen den möglichen Vorwurf, er rede einem engen Nationalismus das Wort. Auch er liebe ja den russischen Geist und erst recht die indische Seele. Dennoch soll sein heilender Slogan lauten: Deutsche Kunst für die deutsche Seele. Zur Zeit Klopstocks habe man sich ja schon einmal auf die deutsche Seele besonnen:

Ein neuer Frühling brach an. Aus all dem Wust der Modesucht und elenden Fremdländerei erhob sich die deutsche Kunst urschön in strahlender Reinheit.⁵⁹⁶

⁵⁹⁴ Joseph Goebbels: Zur Erziehung eines neuen Publikums. In: Westdeutsche Landeszeitung vom 21.2.1922.

⁵⁹⁵ Westdeutsche Landeszeitung vom 6.2.1922.

⁵⁹⁶ Westdeutsche Landeszeitung vom 6.2.1922.

Diese Rückbesinnung wünscht sich Goebbels nun auch für seine Zeit. Wenn der Vorwurf der „elenden Fremdländerei“ nicht nationalistisch zu verstehen ist, wie dann? Hier zeigt sich schon früh die nationalsozialistische Begründungspraxis, nach der Goebbels vorgeht, um nationales kulturelles Erbe sehr eigenwillig für seine Ziele nutzbar zu machen.

Unsere deutsche Seele ist nicht beim Letzten angekommen. Das ist der Sinn unserer Zeit, daß wir sie unter Schmerzen dem neuen Leben wiedergeben. Gehen wir bewußt den Weg der Nationalen und kümmern wir uns nicht um den Groll und den Hohn einer bissigen Literaturmeute, die unser deutsches Wesen nicht versteht und nicht verstehen will.⁵⁹⁷

Noch spricht Goebbels hier von „neuer Kultur“ und nicht etwa von „neuem Reich“. Die nationalistische Tendenz ist aber, entgegen seinen eigenen Verlautbarungen schon deutlich vorhanden und radikalisiert sich dann sehr schnell. Geistesgeschichtlich ist Goebbels - und das bringt er in einem zeitgleichen Artikel zur Geltung - in seinem Universitätsstudium entsprechend aufgerüstet worden. Jost Hermand zeigt in seiner „Geschichte der Germanistik“, wie diese Stimmung der akademischen Jugend großteils nationalistisch, beziehungsweise völkisch ausgerichtet ist.⁵⁹⁸ Goebbels trägt die Hoffnung in dem Sinne, daß auch seiner Zeit ein kultureller Retter geschickt wird:

Dann wird aus dem Wirrwarr der Zeit und dem Wust des geistigen Elends der deutsche Genius seine Schwingen der leuchtenden Morgensonne entgegentragen.⁵⁹⁹

Wieder einmal sieht er die Lösung der kulturellen Misere im Mythos. Dem Phönix gleich aus der Asche steigend, wird die „Wendezeit“ erwartet und ersehnt. Das Ziel ist so erstrebenswert wie befriedigend für Goebbels:

Dann wird es wieder schön sein, auf deutscher Erde zu leben. Denn über uns hängt dann wieder ein lichtblauer Himmel, unser ewig-neuer, unendlich reicher deutscher Geist. Und von Millionen und Abermillionen Lippen steigt täglich und stündlich das Bitt- und Dankgebet empor zum ewigen Himmel: „Ich habe nur ein Vaterland; das heißt Deutschland!“⁶⁰⁰

Hier findet Goebbels früh seinen Weg zur geschwollen-pathetischen Sprache des Nationalismus. Der jungen, gerade an die Öffentlichkeit drängenden NSDAP, steht er noch ablehnend-abwartend gegenüber, spricht aber bereits deren Sprache. So problemlos sich Goebbels sprachlich anpaßt, so mitbestimmend wirkt sich andererseits seine Sprache auf die weitere Selbstdefinierung des Nationalsozialismus aus. Zügig geht Goebbels seinen Weg vom relativ harmlosen Chauvinisten hin zum überzeugten Nationalsozialisten. Immer, wenn vorgeblich Ästhetisches, Literarisches bei ihm diskutiert wird, steht bei Goebbels die eine Frage dahinter: Wie findet das durch den verlorenen Krieg gedemütigte Deutschland zu seiner nationalen Größe zurück? Sein Vorschlag geht dahin, sich wieder auf die guten alten kulturellen Werte zurückzubedenken.

Spätestens ab 1923 entwickelt sich zumindest die avantgardistische Literatur der Weimarer Republik insgesamt konsequent weg vom Expressionismus.

⁵⁹⁷ Westdeutsche Landeszeitung vom 6.2.1922.

⁵⁹⁸ Jost Hermand, Geschichte der Germanistik, Hamburg 1994, S.83-97.

⁵⁹⁹ Westdeutsche Landeszeitung vom 6.2.1922.

⁶⁰⁰ Westdeutsche Landeszeitung vom 6.2.1922.

Die expressionistische Bewegung war eine Jugendbewegung, und die Ekstasen konnten nur so lange dauern, wie diese Autoren jung waren. [...] Daneben scheiterte der Expressionismus vor allem an der politischen und gesellschaftlichen Realität.⁶⁰¹

So sieht denn beispielsweise Paul Raabe den Hauptgrund für das frühe Ende der expressionistischen Bewegung in der banalen Tatsache, daß die Autoren, die den Aufbruch einleiteten und überlebten ab 1920 nach Krieg und gescheiterter Revolution entschieden nüchterner dachten.⁶⁰² Allerdings löste insbesondere der Krieg auch bei vielen Autoren den Ruf nach Frieden und Menschheitsverbrüderung aus:

Diese Autoren sahen im Krieg den logischen Schlußpunkt des europäischen Niedergangs, ein Erbe des neunzehnten Jahrhunderts, zugleich aber eine Zeitenwende, ein Purgatorium, aus dem die Menschheit einer besseren Zukunft entgegenschreiten würde.⁶⁰³

Von dieser bei vielen Autoren verbreiteten Vorstellung, daß eine Art Fegefeuer eine grundlegende gesellschaftliche Veränderung herbeiführen werde, ist auch noch Goebbels' Drama *Der Wanderer* deutlich geprägt, was sich auch in einer zeitgenössischen Aufnahme des Stückes zeigt, in der ein formaler Zusammenhang mit Dantes *Göttlicher Komödie* gesehen wird.

Die Aufnahmen formaler und inhaltlicher Elemente des Expressionismus im Wanderer

Goebbels ist in seiner literarischen Produktion vor allem vom expressionistischen Pathos beeinflusst und nur bedingt von dessen sprachlichen und formalen Experimenten und Neuerungen. Wie auch eine prinzipielle Übertragung der literarischen Muster des Expressionismus auf frühe faschistische Literatur wohl eher in formalen Elementen denn in seinen ästhetischen Vorstellungen zu sehen ist. Parallelen gibt es auch in der Auffassung der Funktion des Theaters seiner programmatischen Ausrichtung, die den *Wanderer* in die Nähe von expressionistischen Dramen bringt. In der Art und Weise wie der Expressionismus mit Hilfe der Theaterbühne versucht gesellschaftliche Veränderung zu provozieren sieht Georg Lukács eine „Ablenkungsideologie“, die nicht zu den Ursachen gesellschaftlicher Problematik vordringe und damit ihren bürgerlichen pseudorevolutionären Charakter entlarve. Aufgrund dieser Verurteilung des Expressionismus sieht Lukács eine Vorläuferfunktion dieser literarischen Bewegung unter vielen anderen für den Faschismus.⁶⁰⁴ (Vgl. Kapitelende)

Die konkrete politische Vereinnahmung wie sie Autoren wie Hanns Johst oder Arnolt Bronnen, beides zunächst maßgeblich vom Expressionismus beeinflusste Autoren vertreten, ist gleichfalls im Drama von Goebbels vorhanden. Damit lassen sich Nachbildungen expressionistischer Formen und Intentionen im *Wanderer* deutlich ausmachen. So

⁶⁰¹ Hans-Jörg Knobloch: Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie. Frankfurt am Main 1975, S.8.

⁶⁰² Paul Raabe: Das literarische Leben im Expressionismus. In: Paul Raabe: Die Zeitschriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus. Repertorium der Zeitschriften, Jahrbücher, Anthologien, Sammelwerke, Schriftenreihe und Almanache 1910-1921. Stuttgart 1964, S.22.

⁶⁰³ Hans-Jörg Knobloch: Das Ende des Expressionismus. Von der Tragödie zur Komödie. Frankfurt am Main 1975, S.9.

⁶⁰⁴ Vgl.: Georg Lukács: Größe und Verfall des Expressionismus, in: Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. Hrsg. von Paul Raabe. Zürich 1987, S.260: „[...] denn der Expressionismus ist zweifellos nur eine von den vielen bürgerlich-ideologischen Strömungen, die später im Faschismus münden, und seine ideologische Vorbereitungsrolle ist nicht größer – aber auch nicht kleiner – als die mancher anderen gleichzeitigen Strömungen.“

läßt insbesondere die Konstruktion der Hauptfigur Parallelen zu Dramen dieser literarischen Bewegung erkennen.

Zum Wandlungs- Erlösungsakt, den das expressionistische Drama regelhaft zur Erscheinung bringen will, führt der Leidensweg des Helden, die Passion, auf deren Stationen er mit der alten, unreinen Welt kollidiert und zugleich seinen Erlösungswillen härtet. Gleichviel ob der Held bereits ein Erleuchteter ist wie der jüngste Sohn in Unruhs „Ein Geschlecht“, der Spazierer in Kaisers „Hölle Weg Erde“, die Frau in Tollers „Masse Mensch“ oder ob er erst durch die Passion zu seinem Heil findet wie die Söhne in Hasenclevers „Sohn“ und in Bronnens „Vatermord“, Thamal in Werfels „Spiegelmensch“ - stets ist es sein Weg zum Opferwerk, der das Leitprinzip der Szene aufreihung abgibt. Die Stationsreihe bietet Gelegenheit, Gegenmächte beliebiger Zahl und beliebigen Charakters auf den Plan zu rufen, um seine Suche nach Erkenntnis zu panischer Heftigkeit zu steigern oder sein Erdulden auf die äußerste Probe zu stellen. Schnittpunkt aller dieser Kollisionen bleibt das Ich des Helden.⁶⁰⁵

Auch die entscheidende Grundstruktur vieler expressionistischer Dramen hinterläßt im *Wanderer* deutliche Spuren. Bei der Gestaltung seiner dramatischen Figuren greift Goebels im *Wanderer* gleichfalls expressionistische Muster auf:

Der expressionistische Dramatiker gestaltet seine Figuren als Menschheitstypen: „Der Sohn“ (Walter Hasenclever), „Der Bettler“ (Reinhard Johannes Sorge, „Kain“ (Friedrich Koffka), „Hiob“ (Oskar Kokoschka), „Die Menschen“ (Walter Hasenclever), „Die Gewaltlosen“ (Ludwig Rubiner), „Die Retter“ (Reinhard Goering) - Chiffren, arrangiert in Planspielen abstrakter Moralität und scheinrevolutionärem Aktivismus; es sind Verkünder einer „neuen Zeit“ der Menschheitsverbrüderung und der Geistesaristokratie; „Gewaltlosigkeit“ (Ludwig Rubiner), „Opfer“ (Georg Kaiser), „Wandlung“ (Ernst Toller), „Aufbruch“ (Walter Hasenclever) und „Vatermord“ (Arnolt Bronnen) werden als Stereotypen einer antibürgerlichen Revolte gegen den Zeitgeist ausgespielt. Der Spielraum wird zum Innenraum der Figuren, die szenischen Bilderfolgen zum Durchgang durch ein Weltmodell, das sich im höchsten Grade als subjektivistisch erweist. Am Prinzip der Abstraktion wird die erkenntnistheoretische Komponente der expressionistischen Ästhetik am deutlichsten kenntlich, ihr idealistischer Ansatz; mit den Grenzen des schöpferischen Verfahrens dieser sich als zeitkritisch und revolutionär begreifenden Literatur erhellt sich zugleich ihr ideologischer Standort.⁶⁰⁶

Der Dichter im *Wanderer* erweist sich ganz als eine an den Expressionismus angelehnt Figur. In der Absetzung zu der Wissenschaftsprogammatik des Naturalismus entwickelt der Expressionismus eine spezifische Dramatik der Verkündigung, die das veränderte Weltbild wiedergibt. Der Expressionist löst die Wirklichkeit in die Spiegelungen des erlebenden Subjekts auf und stellt die Realität allein unter dessen Optik. An die Stelle eines von äußeren Strukturen bestimmtes Sozalmilieus tritt nun ein „von innen“ her organisiertes psychisches Milieu. Dramatische Elemente sind der fiktive Dialog, die rhetorisch Auffächerung auf verschiedene Rollensprecher und im semantischen Kontext und in der syntaktischen Struktur entpuppen sich diese Dialoge häufig als Monologrede. Ein weiteres Element ist die realitätsaufhebende Funktion der Regieanweisungen, die den Spielraum zum Erlebnisraum der Hauptfigur verändert.

Ein weit verbreitetes Element des expressionistischen Dramas ist der „Verkündigungsdialog“. Der massive Einsatz des aufklärenden nahezu sophistischen Dialoges, der als Prototyp der „Überredenskunst“ gilt, legt die Vermutung nahe, das bekannte klassische Vorbild habe dabei Pate gestanden, auch wenn dabei entscheidende Bedingungen des

⁶⁰⁵ Eberhard Lämmert: Das expressionistische Verkündigungsdrama. In: Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Interpretationen herausgegeben von Manfred Brauneck. Bamberg 1977. S.26.

⁶⁰⁶ Manfred Brauneck: Bemerkungen zu einer Typologie des modernen Dramas. In: Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Interpretationen herausgegeben von Manfred Brauneck. Bamberg 1977, S.9.

platonischen Dialoges mißachtet werden. Zu diesem Punkt vermerkt Eberhard Lämmert zum Typus des expressionistischen Verkündigungsdrama:

Man berief sich auf Platon. Dramatischer Dialog bringt den Erkenntnisakt zu leibhafter Erscheinung: „An Figuren schießt der Gedanke zu größter Möglichkeit auf“; so begründet Georg Kaiser den Schaffensakt des Dramatiker. Schon diese Formulierung und erst recht Kasimir Edschmids Proklamation, daß die Realität vom Dichter erst geschaffen werden müsse, zeigen indessen die tatsächliche Entfernung vom platonischen Denken an. Man übersah, daß bei Platon die Ideen nie ohne Verlust in Erscheinung treten, mißachtete überhaupt den Abbild-Charakter der Erscheinung und maß dem Zeichen selbst die Kraft zu, die Idee zu verwirklichen.⁶⁰⁷

Im *Wanderer* wird die Vision im Epilog zum volksverbindenden Gedanke, der das „machtvolle Wort“ zum „Beginn des Handelns“ auszulösen glaubt.

Im Kapitel „Der Glaube an die Macht der Sprache“ in dieser Arbeit wird auf diesen Zusammenhang verwiesen.

Die Verkündigungsdramatik verbindet sich häufig mit einer apokalyptischen Vision, die zur Erlösung führt:

Es gibt nur eine historische Phase, in der apokalyptische Bühnenstücke gehäuft auftraten: die Zeit des Expressionismus. Auch diese Stücke präsentieren sich in einer allegorischen und wehevollen Form, für die sich die Bezeichnung „Verkündigungsdrama“ eingebürgert hat. Tollers *Wandlung* und *Masse Mensch*, Bechers *Arbeiter Bauern Soldaten*, Reinhard Johannes Sorges *Guntwar*, Georg Kaisers *Hölle. Weg. Erde* und *Gas II*, Julius Maria Beckers *Das letzte Gericht*, um nur einige zu nennen, entfalten alle die universale Perspektive der apokalyptischen Vision. Sie wollen die Krise der Menschheit vergegenwärtigen und den Weg zur Erlösung weisen, ihre Personen sind Repräsentanten der Geschlechter, Altersgruppen, gesellschaftlichen Klassen, sie verkörpern moralische Qualitäten, menschliche Grunderfahrungen und Grundbedürfnisse. Es ist der universelle Geltungsanspruch der apokalyptischen Vision, der die expressionistischen Verkündigungsdramen zu allegorischen Abstraktionen neigen läßt. Dies macht sie den mittelalterlichen Mysterienspielen ähnlich oder auch den Passionsspielen, wenn der expressionistische Held als messianische Gestalt erscheint, die stellvertretend leidet und Erlösung verspricht, wie Friedrich in Tollers *Wandlung*. In der Nachfolge solch apokalyptischer „Passionsspiele“ stehen auch noch - unter anderen ideologischen Vorzeichen - einige chorische Dichtungen und Weihespiele des Nationalsozialismus, z.B. Kurt Eggers' *Job der Deutsche*, das den Untertitel „Ein Mysterium“ trägt, oder Richard Euringers *Deutsche Passion 1933*. Die apokalyptische Dramatik entfaltet sich hier nicht im Ringen um die Erlösung der Menschheit, sondern im Kampf um die Erlösung der deutschen Nation, aber dieser Kampf wird wieder ausgetragen zwischen den „Mächten“ des Bösen und des Guten, verkörpert in allegorischen Figuren.⁶⁰⁸

Der *Wanderer* zeigt exakt diesen Prozeß wie aus einem Verkündigungsdrama, das zunächst die Erlösung der Menschheit fokussiert mit wenigen Veränderungen ein rein nationalistisches oder beziehungsweise ein nationalsozialistisches wird.

Im expressionistischen Verkündigungsdrama können wir jene Merkmale wiederfinden, obwohl es sich in mancher Hinsicht vom klassischen Dramentyp entfernt hat: Der expressionistische Held, der auf dem Weg zum neuen Menschen ist, steht nicht im Konflikt zwischenmenschlicher Beziehungen, sondern als isoliertes Ich gegen die alte, zu überwindende Welt. Die Abstraktheit seiner Rolle reduziert die Dramatik einzelner Szenen, die oft als repräsentative „Stationen“ des Kampfs um Erlösung vorgestellt werden. Diese „Stationentechnik“, die schon das mittelalterliche Mysterienspiel, z. B. auch der *Ludus de Antichristo*, gebraucht einen eher „epischen“ Charakterzug in das expressionistische Drama. Dennoch bewahrt der apokalyptische Entwurf die Dramatik des Ganzen: Die Erlösungsvision richtet das Geschehen auf das Ende hin, auf das alles ankommt; der apokalyptische Dualismus verstärkt eher noch das Pathos der Ansprache und unterstreicht den urteilenden Charakter der Stücke.⁶⁰⁹

⁶⁰⁷ Eberhard Lämmert: Das expressionistische Verkündigungsdrama. In: Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Interpretationen herausgegeben von Manfred Brauneck. Bamberg 1977, S.23

⁶⁰⁸ Klaus Vondung: Die Apokalypse in Deutschland. München 1988, S.306f.

⁶⁰⁹ Klaus Vondung 1988, S. 307f.

Diese Elemente, die Vondung übereinstimmend für das expressionistische Verkündigungs-drama ermittelt lassen sich in einigen Ansätzen deutlich am *Wanderer* erkennen. Ganz eindeutig wird dieses Weltbild des isolierten Helden gegenüber einer rückständigen zu überwindenden Welt im *Wanderer* aufgegriffen:

Ein jeder steht gebunden / Im Kreise der Gemeinschaft, der Interessen. / Der freie Sohn des Volks
ist ausgestossen / Aus diesem Kreise. S.7

Nicht Untergang ist diese Zeit, / Nur Übergang in eine bessere. / Die alte Welt zuckt in den letzten
Krämpfen, / Die neue Welt ist schon im Auferstehn. / Noch fehlt Dir / Der Blick über die Dinge
weit hinaus. / Du stehst in diesen Dingen, / Zerreibst, verblutest Dich an ihnen. S.9

Expressionistisches Lehrtheater

Schon der frühe Expressionismus sprach sich in Programmen für ein deutliches Zeigetheater aus, das auch durch befremdliche Darbietungsformen die Tatsache des „Vorspielens“ demonstrativ und agitatorisch zur Geltung bringen will.

[...] man kann verfolgen, wie Piscator, aber auch Bert Brecht in den frühen zwanziger Jahren in teilweiser Übernahme und teilweiser Umkehrung dieses suggestive Zeigestils ihren politischen Agitationsstil entwickelten. [...] Die Suggestivkraft der übersteigerten Sprache und Gebärde soll die Disposition des Zuschauers zu passiver Schaulust aufheben und ihn zum Mitagierenden machen. Der Begriff der „Mitahmung“ erscheint in dramaturgischen Programmen; der Schauspieler soll sich zum Exponenten eines Verwandlungsaktes aufwerfen, der alle Beteiligten, ihn und die Zuschauer, umgreift. Aus dem abgegrenzten Spielraum wird eine Tribüne der Verkündigung, und wenn Worte und Gesten der Protagonisten über die Rampe hinweg zünden, dann wird - so formuliert es Rudolf Leonhard - „in den riesigen und massenhaften Dramen der Zukunft das Volk spielen“. Wir werden uns dieser im Jahre 1920 noch theoretischen Konsequenzen bei der historischen Bewertung des expressionistischen Verkündigungs-dramas zu erinnern haben.⁶¹⁰

Kleinlich sind die Vorstellungen nicht, die sich expressionistische Dramatiker von der Wirkung ihrer Bühnenstücke erwarten. Konkret sind das z. B. Walter Hasenclevers Forderung, mit Hilfe der Bühne eine Gemeinschaft entstehen zu lassen, die imstande ist das Jahrhundert zu erneuern.

Von der Vermittlung „heiliger Ekstasen“ ist da ahnungsvoll die Rede und vom Traum des Dichters, der „großen, noch fernen, schon politischen Tragödie“ als Protagonist voranzuschreiten. Schon vor dem ersten Weltkrieg aber läßt Reinhard Sorge in seiner „Dramatischen Sendung“, *Der Bettler* den Dichter selbst um eine neue Bühne kämpfen, die den Massen der Arbeiter, hungernden Mädchen, Armen und Krüppeln eine heilende Stätte sein soll. Im vierten Akt ruft der Dichter von der Rampe den Zuschauern entgegen: „Seht doch, ich stürme unter euch, die Fackel / Rot in geschwungener Hand. Empfängt mich doch! / Umdrängt mich doch! / Ich bin des Segens voll!“ Diesen hymnischen Aufruf spricht der Dichter vor dem bloßen Vorhang; er bedarf der Illusion einer zweiten „Welt der Bretter“ überhaupt nicht mehr, wichtig ist allein, daß sein Ruf die Zuhörer erreicht und überwältigt.⁶¹¹

Ein Zusammenhang ist hier mit dem gesegneten Dichter im *Wanderer* zu erkennen, der anschließend die Rettung der Menschheit verkündet. Geradezu als Produkt des Expres-

⁶¹⁰ Eberhard Lämmert: Das expressionistische Verkündigungs-drama. In: Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Interpretationen herausgegeben von Manfred Brauneck. Bamberg 1977, S.25.

⁶¹¹ Eberhard Lämmert 1977, S.25.

sionismus zeigt sich das Manuskript des *Wanderers* von 1923, dem noch die nationalsozialistischen Zutaten fehlen. (Vgl. Kapitel zum Manuskript des *Wanderers*)

Betrachtet man weiterhin die Elemente, die Lämmert für die Stücke Hasenclevers *Der Sohn*, Unruhs *Ein Geschlecht*, Alfred Brusts *Die Schlacht der Heilande* oder Kaisers *Bürger von Calais* wie Befreiung von der Klassengesellschaft, Herbeiführung allgemeiner Menschenliebe, Opfertod und Auferstehungspantomime und Aufgipfelung eines panischen Weihegefühls so wird der Zusammenhang verständlich unter dem das Drama von Goebbels' zu sehen ist.

Nimmt man diese simultane Häufung der Heilsformen und -zeichen mit der Zuspitzung und den jähem Umbrüchen der szenischen Aktionen zusammen, so wird deutlich, daß diese Dramatik konkrete Lösungen weder bieten kann noch will. Wie an die Stelle der kausalen eine rein energetische Verknüpfung der Aktionen tritt, so tritt an die Stelle eines sachgebotenen Opfers die Intensivierung der Opferbereitschaft, an die Stelle eines stellvertretenden Leidens die Leidensekstase, eine sublimale Form der Selbstbefriedigung, an die Stelle sozialer Mitverantwortung das Gemeinschaftsgefühl, das im bloßen „Wir“-Schrei gipfelt, an die Stelle der Religion das Erlebnis der Religiosität.⁶¹²

Geradezu als einen inneren Glaubenskampf der Figur des Dichters kann das Goebbel'sche Drama verstanden werden, in dem der junge Dichter um einen neuen Glauben kämpft. Goebbels nennt diesen Moment für sich an anderer Stelle sein „Damaskus“ in Anlehnung an die Bekehrung des biblischen Paulus. Damit werden Zeitströmungen erkennbar die über die biographischen Bezüge hinausreichen. Vorstellungen dieser Art sind auch im Theoretischen verbreitet wie das Lämmert in Bezug auf die expressionistischen Verkündigungs-dramen am Beispiel von Arthur Drews „Die Christusmythe“ erkennt.⁶¹³

Arthur Drews gesellte sich mit seinem weitwirkenden Buch „Die Christusmythe“ zu den zahlreichen dramatischen Heilsuchern auf dem Weg „Nach Damaskus“, wenn er den Beginn des Christentums in den spirituellen Erkenntnisakt des Paulus verlegte. Drews gelangt schließlich dahin, die Wahrheit der christlichen Erlösungslehre allein von der Wiedergeburt des göttlichen Ringes und Leidens im religiösen Bewußtsein des einzelnen Menschen abhängig zu machen, der so das gesamte Weltleiden vorwegnehmend tilgen könne. Nicht in einseitiger Abhängigkeit, wohl aber gleichsinnig vollziehen die Heilbringer der Verkündigungs-dramen solche Leidübernahme durchweg bis zum Selbstopfer oder bis zur Übertragung ihrer Welterlösungsekstasen auf ihre gesamte Gefolgschaft.⁶¹⁴

Schicksalstragödien wie der *Wanderer* sind in dieser Zeit durchaus kein Einzelfall. Bedenklich ist ebenfalls die Intentionen, die sie teilweise unverblümt verkünden, wie das Reinhold Grimm im Falle von Reinhard Goerings *Südpolarexpedition des Kapitän Scott* veranschaulicht.

Obwohl die *Südexpedition des Kapitän Scott* mit kommentierenden Chören, mit Rückblenden und epischen Berichten arbeitet, kann bei ihr von einer Kritik oder Aufklärung keine Rede sein. Das Stück ist in jeder Zeile eine heroisierende Schicksalstragödie, ein Mythos vom gefährlichen Leben. Kein Wunder, daß Goering zu allem Überfluß mit dem ominösen Anruf an ein „erwachendes Deutschland“ beginnt.⁶¹⁵

⁶¹²Eberhard Lämmert 1977, S.29.

⁶¹³ Arthur Drews: *Die Christusmythe*. O. Ort 1909. Vgl. S.140ff.

⁶¹⁴ Eberhard Lämmert 1977, S.29.

⁶¹⁵ Reinhold Grimm: *Zwischen Expressionismus und Faschismus*. In: *Die sogenannten Zwanziger Jahre*. Herausgegeben von Reinhold Grimm und Jost Hermand. Bad Homburg v.d.H., Berlin, Zürich 1970. S.33f. Vgl. Reinhard Goering: *Prosa, Dramen, Verse*. München 1961. S.507.

Auch der *Wanderer* „droht“ ja im Epilog mit dem erwachten Deutschland nachdem das Drama eben diesem „anderen Deutschland“, das sich offensichtlich in einer Art Dornröschenschlaf befindet, gewidmet wurde.

Kritische Beurteilung des Expressionismus durch Georg Lukács

Der Nationalsozialismus verurteilt den Expressionismus offiziell als „Kulturbolschewismus“ und als „Entartete Kunst“. Bekannt ist allerdings auch, daß Goebbels am Anfang der nationalsozialistischen Herrschaft versucht, sowohl Expressionismus als auch Neue Sachlichkeit für sich in Anspruch zu nehmen:

Die andere Erkenntnis, zu der man gelangt, betrifft jenes schon mehrfach erwähnte Nebeneinander von Revolution und Gegenrevolution. Marxismus und Faschismus - es versteht sich, daß ich die beide Begriffe im weitesten Sinne gebrauche - treten nicht nur ständig gegenüber, sondern berühren einander sogar. Auch darin äußert sich das Janusgesichtige der Zwanziger Jahre. Und es ist wiederum einfach nicht wahr, daß der Expressionismus, wie Georg Lukacs verfügt hat, „notwendig zum Faschismus“ führe. Diese Behauptung wird leider meist bloß zur Hälfte zitiert; denn Lukacs bestimmt im selben Aufsatz ebenso kategorisch, daß auch die Neue Sachlichkeit „offenkundig“ ins „faschistische Erbe“ habe eingehen müssen. Für den Doktrinär sind eben alle Kühe schwarz. Ich leugne natürlich keinesfalls, daß die Nazis, insbesondere Goebbels, am Anfang schwankten und gelegentlich sowohl den Expressionismus als auch die Neue Sachlichkeit für sich in Anspruch nahmen. Aber andererseits lud Goebbels ausgerechnet den militanten Piscator ein, ihm „ein NS-Propaganda-Theater“ aufzubauen. [...] Doch der Beweis läßt sich auch umgekehrt führen. Es ist ja wahrhaftig kein Geheimnis, daß im expressionistischen Anarchismus rechter und linker Extremismus durcheinanderbrodelten. Und wenn ferner gilt, daß die Neue Sachlichkeit, die das Aufbruchspathos des Expressionismus zynisch oder müde belächelte, im bloßen Zeigen des Bestehenden zu versacken drohte, dann konnte, ja mußte dieses selbe Zeigen andere, durch die Unerträglichkeit des Gezeigten, notwendig zu neuerlichem Änderungswillen provozieren. In der Tat finden wir nach 1930 nicht nur die ausgefeilte Brechtsche Verfremdung, die die Zustände anprangert, sondern auch die grobe Lehre und eindeutige Perspektive des sozialistischen Realismus.⁶¹⁶

Auch von einigen kommunistischen Theoretikern wird der Expressionismus als kleinbürgerliche Dekadenz und als präfaschistische Kulturform abgelehnt. Die Empörung über Börries von Münchhausens Schmähartikel über den Expressionismus⁶¹⁷ veranlaßte Gottfried Benn 1933 zu seinem leidenschaftlichen „Bekanntnis zum Expressionismus“. Trotz dieser offiziellen Ablehnung des Expressionismus seitens des Nationalsozialismus, wird schon früh die Frage der Beziehungen von literarischem Expressionismus als inhaltliches wie formales Reservoir für faschistische Literatur aufgeworfen. Lukács bemerkt 1934, daß die Faschisten mit einem gewissen Recht im Expressionismus ein für sie brauchbares Erbe sehen. Die Vermutung einer Einflußnahme oder Benutzung der expressionistischen Schriften zielt auf eine Intention der Werke ab. Wird der Expressionismus überwiegend durch eine aktionistische, programmatische Antihaltung definiert, die gegen die „Welt der Väter“ opponiert und teilweise für politisch diffuse Konzepte einsteht, erweist er sich geradezu als ein Reservoir, aus dem sich Widersprüchliches entwickeln kann.

⁶¹⁶ Reinhold Grimm: Zwischen Expressionismus und Faschismus. In: Reinhold Grimm/Jost Hermand (Hrsg.): Die sogenannten Zwanziger Jahre. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1970, S.42ff.

⁶¹⁷ Börries von Münchhausen: Die Garbe. Ausgewählte Aufsätze. Stuttgart 1933, S.91-99. Dieser Angriff des bekannten Balladendichters auf den Expressionismus, in dem die Literatur der Zwanziger Jahre einbezogen wird ist symptomatisch für die Auffassung der konservativen Schriftsteller, die mit dem Nationalsozialismus ihre große Zeit gekommen sehen.

Inwieweit direkte und zwingende Einflüsse des Expressionismus zu erkennen sind, soll im folgenden diskutiert werden. Lukács erhebt hier die stärksten Vorwürfe:

[...] der Expressionismus als schriftstellerische Ausdrucksform des entwickelten Imperialismus beruht auf einer irrationalistisch-mythologischen Grundlage; seine schöpferische Methode geht in die Richtung des pathetisch-leeren, deklamatorischen Manifestes, der Proklamierung eines Scheinaktivismus. [...] Die Expressionisten wollten zweifellos alles eher als einen Rückschritt. Da sie sich aber weltanschaulich nicht vom Boden des imperialistischen Parasitismus lösen konnten, da sie den ideologischen Verfall der imperialistischen Bourgeoisie kritiklos und widerstandslos mitmachten, ja zeitweilig seine Pioniere waren, braucht ihre schöpferische Methode nicht entstellt zu werden, wenn sie in den Dienst der faschistischen Demagogie, der Einheit von Verfall und Rückschritt gepreßt wird.⁶¹⁸

Konkret wirft Lukács dem Expressionismus vor, "Abstrakt pazifismus" zu sein und betont dessen "Fluchtcharakter" sowie seine nur subjektive Revolte und abstrakte Mystifizierung des "Wesens". Zunächst begeht er jedoch bei seinen Überlegungen einen grundlegenden Fehler, denn er gelangt zu diesem Urteil anhand von Vorworten zu expressionistischen Anthologien (Pinthus, Edschmid). Sein Material ist also schon ein indirektes, ist Literatur über den Expressionismus. Indirekt gibt er damit dennoch einen richtigen Hinweis. Wie stark sich der junge Goebbels thematisch und stilistisch an expressionistischer Dichtung orientiert, zeigen die Vergleiche mit Motiven, Sprache und Stil des Expressionismus.⁶¹⁹ Die Gemeinsamkeiten reichen von Themen des sozialen Engagements bis hin zu einem durchgehenden Erlösungsgedanken. Sogar das eher für die völkisch-nationalsozialistische Richtung reklamierte Element der Großstadtfeindlichkeit besitzt seine Entsprechung, mehr noch, seinen Ursprung, in der expressionistischen Dichtung.⁶²⁰ Wenngleich Zielsetzung und auch die Qualität sich wesentlich vom Original abheben. Einen differenzierteren Blickpunkt auf das Verhältnis von Expressionismus und Nazismus entwickelt Ernst Bloch aufgrund der provozierenden These Lukács 1937 in seinem Essay *Der Expressionismus, Jetzt erblickt*:

Auch Marxisten (damit das nicht verschwiegen werde) wie Lukács haben dem Expressionismus in Bausch und Bogen ein wenig kenntnisreiches Etikett aufgeklebt. Sie denunzieren ihn als „Ausdruck kleinbürgerlicher Opposition“; ja sogar, völlig schematisch, als „imperialistischen Überbau“. Aber Marc, Klee, Chagall, Kandinsky kommen in dem Klischee „Kleinbürgertum“ kaum unter, und am wenigsten, wo dieses Klischee Spießertum, bestenfalls raunzendes, bezeichnen soll. [...] Daß aber der Nazi sich nachher, gelegentlich, in der Anfangszeit, expressionistische Literaturreste beibog (Benn) oder Thingspiel-Industrie daraus machte (Euringer), daran ist nicht Marcs „Imperialismus“ schuld, sondern des Goebbels Sinn für wirkungsvolle Falsifikate (fast gleich, woran sie geschehen). Und eben Hitlers letzter Attacke beweist, daß selbst die sogenannte „kleinbürgerliche Opposition“ nicht immer so verächtlich sein mag. Sie beweist erst recht, daß die expressionistische Kunst - zuerst von Hausenstein, nun viel großartiger von Hitler erledigt - keine Rechtfertigung des Feinds enthalten hat, keine Ideologie seines Imperialismus und seiner Ordnung.⁶²¹

Blochs Einwände gegen die Pauschalkritik Lukács am Expressionismus sind insgesamt überzeugender. Bloch wirft vor allem die ästhetischen Qualitäten des Expressionismus in die Waagschale. Auch sprechen insbesondere in der Malerei die historischen Umstände für seine These. Denn eine Vielzahl der Bilder, die die Nazis in diffamierender Absicht in der Ausstellung „Entartete Kunst“ als vermeintlich dekadente „Un-Kunst“ präsent e-

⁶¹⁸ Georg Lukács: Größe und Verfall des Expressionismus. In: Internationale Literatur, Jg.1 (1934), S.153-173, nach: Paul Raabe (Hrsg.): Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. Zürich 1987, S.272f.

⁶¹⁹ Vgl.: Kapitel über Toller, Kaiser, und Stationendrama dieser Arbeit.

⁶²⁰ Die Gedichte von Georg Heym in "Der ewige Tag" aus dem Jahre 1911 bringen in erster Linie Dämonie und Fluch der Großstadt Berlin zum Ausdruck und bevorzugen das Morbide und Grausige.

⁶²¹ Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt a. M. 1973, S.256f.

ren, sind der expressionistischen Malerei zuzurechnen. Hier findet von offizieller nationalsozialistischer Seite eine klare Abgrenzung und Abrechnung statt. (Ein expressionistischer Maler wie Ernst Nolde erhält trotz früher Parteizugehörigkeit zur NSDAP Malverbot.)

Dennoch lassen sich die Einwände von Lukács nicht gänzlich von der Hand weisen. Wenn Bloch in der Verwendung expressionistischer Elemente wie im Falle von Goebbels lediglich dessen Gespür für wirkungsvolle „Fälschate“ sieht, so ist das noch nicht die ganze Wahrheit. Der *Wanderer* von Goebbels zeigt durch seine gewollte oder ungewollte aber unbestreitbare Nähe zum Expressionismus, daß die mit dem Expressionismus zu identifizierenden Ideenentwürfe und Topoi schon genuine Muster und Parallelen für die nationalsozialistische ideologische Vereinnahmung aufweisen. Daß sie hier aber ihren zwingenden Ursprung haben, ist nicht zu bestätigen. Aber wie leicht ein expressionistischer „Abstraktapazifismus“ in nationalsozialistische Erlösungs Dramen einzubauen und umzuinterpretieren ist, hat Goebbels in seinem *Wanderer* vorgeführt. Mit wenigen Änderungen wird das ursprüngliche noch allgemein gehaltene Menschheitsdrama zum nationalsozialistischen Erlöserdrama umgewandelt. Das kann aber auch vor allem nur deshalb funktionieren, weil es schon in der ursprünglichen Fassung nationalistisch und ansatzweise antisemitisch aufgeladen ist. Denn die Figuren einer vermeintlichen Weltverschwörung, wie sie insbesondere im „Börsenkönig“ und dem „Arbeiterführer“ gestaltet werden, weisen schon in der 1923er Fassung des Stückes typische Elemente der von der nationalsozialistischen „Lehre“ stigmatisierten Bösewichte und ausgemachten Schuldigen an Deutschlands Misere auf.

Der Umstand, daß Autoren wie Hanns Johst oder Arnolt Bronnen die Wandlung vom expressionistischen zum nationalsozialistischen Autor machen, stellt nicht automatisch die ganze Kunstbewegung unter Faschismusverdacht, sondern unterstreicht zunächst einmal den „Schwammcharakter“ nationalsozialistischer Literatur und Ideologie. Aber dennoch sind es sicherlich die Elemente der Vagheit des revolutionären Dranges, der Verbrüderungssozialismus und die einfach gestalteten archetypischen Erlösungsmodelle, denen beliebige Utopien zugeordnet werden können; die wie gerade der *Wanderer* zeigt, problemlos und effektiv für die nationalsozialistische ideologische und ästhetische Selbstdefinition benützt werden können. Doch ohne die in nuce trotz vermeintlich menschheits-erlösender Tendenz angelegte nationale Ausrichtung des *Wanderers* – und das trifft auch für den Autor, wie dessen „Zeitgeist“-Essays zeigen, zu – wäre das expressionistische Motivarsenal im *Wanderer* nicht in ein nationalsozialistisches umzuinterpretieren. Denn die konkreten Zeitbezüge auf die junge Weimarer Republik und die nationale Ausrichtung, wie bei der inhaltlichen Analyse des Stückes gezeigt, lassen den menschheitlichen Verbrüderungsgedanken als ein auf des deutsche Volk bezogener erscheinen. Schon von Anfang an bezieht sich der Verbrüderungssozialismus auf Deutschland und legt die nationale Ausrichtung des Dramas fest. Damit setzt es sich zumindest von der Hauptrichtung expressionistischer Literatur ab, die sich nicht national, sondern allgemein menschheitlich orientiert.

Die nationalistische Ebene des *Wanderers* weist auf weitere literarische Bezüge und Vorläufer, die im Falle von Goebbels schon per se die erwartbaren sein müßten. Es sind die völkisch-nationalistischen und rechtskonservativen Dramen der 20er und frühen 30er Jahre.

Generell ist dabei festzuhalten, daß die Lektüre, die Goebbels in seinem Tagebuch verzeichnet überwiegend „hochstehende“ Kanonliteratur aus Klassik, Romantik, Naturalismus und Expressionismus darstellt, wie sie den Lektürestoff eines Germanistikstudiums dieser Zeit durchaus entspricht. Wenig von dem was als politisch nationalistisch oder präfaschistisch einzustufen ist, wird erwähnt. Dennoch lassen sich einige Parallelen zu nationalsozialistischen Dramen in dem Kapitel am Schluß d. A. erkennen.

Denn eine entsprechende ideologische (Um-)orientierung findet nach der Lektüre von Oswald Spenglers *Untergang des Abendlandes* und Houston Stewart Chamberlains *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* statt und beeinflusst von da an seine literarischen Texte. Angeregt durch Houston Stewart Chamberlains *Grundlagen des 19. Jahrhunderts* – Chamberlain hatte die Rassenlehre, die Gobineau in seinem Traktat über *Die Ungleichheit der Menschenrassen* aufgestellt hatte, weiterentwickelt und war zu dem Ergebnis gekommen, daß der Arier „die Seele der Kultur“ sei – beginnt Goebbels spätestens ab Sommer 1923 in den Juden die Verkörperung des Materialismus, des Bösen schlechthin und des „Anti-Christen“ zu sehen. Im Mai 1926 pilgert Goebbels gar zu dem bettlägerigen Chamberlain nach Bayreuth und nennt ihn anschließend in seinem Tagebuch „Bahnbrecher“; „Wegbereiter“ und „Vater unseres Geistes.“⁶²²

4.2. Ernst Tollers Drama *Die Wandlung* im Vergleich mit Goebbels' *Der Wanderer*

1918 veröffentlicht Ernst Toller in der von Franz Pfemferts herausgegebenen expressionistischen Literaturzeitschrift „Aktion“ das Gedicht „Marschlied“ das sich an die „Wand'rer zum Tode“ wendet:

Wir Wand'rer zum Tode,
Der Erdnot geweiht,
Wir kranzlose Opfer,
Zu Letztem bereit.

Wir fern aller Freude
Und fremd aller Qual.
Wir Blütenverwehte
Im nächtlichen Tal.

Wir Preis einer Mutter,
Die nie sich erfüllt,
Wir wunschlose Kinder,
Von Schmerzen gestillt.

Wir Tränen der Frauen,
Wir lichtlose Nacht,
Wir Waisen der Erde
Ziehn stumm in die Schlacht.⁶²³

Toller entwirft in diesem Gedicht Wanderergestalten, die mit dem *Wanderer* von Goebbels nur wenig gemeinsam haben. Sie sind diesseitige „Waisen der Erde“ und „zum Tode“ geweiht. Interessant ist dennoch, daß hier bei einem Autor, mit gänzlich anderen politischen Zielsetzungen gleichfalls dieses Bild des Wanderers auftaucht. Tollers Drama „Die Wandlung“ weist einige thematische Parallelen aus und könnte als Anregung für den 1923 konzipierten *Wanderer* gedient haben. Das Stück, das 1919 in Berlin uraufge-

⁶²² Tgb IfZ, Bd.1, 8.5.1926, S.178.

⁶²³ Ernst Toller: Marschlied. In: „Die Aktion“ 1918. Nach: Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts „Aktion“ 1911-1918. Herausgegeben von Paul Raabe. München 1964, S. 317.

führt wurde, deutet mit seinem Untertitel „Das Ringen eines Menschen“ und dem Motto „Ihr seid der Weg“ schon prinzipielle Zielsetzungen des Stückes an. Am Beispiel eines Menschen soll ein Weg für Veränderung der gesamten Menschheit dargestellt werden. Tollers Erstlingsdrama, eine bekenntnishafter ekstatischer Großmonolog, wird vielfach als Muster expressionistischer Dramatik gewertet. Programm, Form und Gestus des Stückes können als ein Paradebeispiel im Sinne des expressionistische Programms einer Wandlung gelten.

Wege der Befreiung und der Erlösung

Die Isolation des Ichs vom Wir und sein Kampf für eine Bindung an das kollektive Wir ist das zentrale Thema in Ernst Tollers Dramen. Seinen Ausdruck findet dies im tiefen, schlechterdings romantischen Leiden an der Vereinzelung des Ichs. So erscheint dem Dichter Toller zunächst ja auch der Tag der Kriegserklärung im Jahre 1914 als der Moment einer religiösen Weihe, in welchem vermeintlicherweise die Chance besteht, daß nun aus millionenfacher Vereinzelungen die heilige und heilende Gemeinschaft die „unio mystica“ entsteht.⁶²⁴ Doch diese Vorstellungen der Erreichung einer Gemeinschaft über romantisierende Religions- und Heilsbegriffe zerschlägt sich unter dem Eindruck des furchtbaren Krieges und verändert sich in eine sozialistische internationale Utopie. Sein frühes Drama *Die Wandlung* (1917-19) zeigt die radikale Wende, die ein Kriegsfreiwilliger in seiner Einstellung zum Nationalismus macht. In einer Art dialektischer Triade von Gemeinschaft, Krieg und Revolution wird in diesem Drama die Hoffnung auf eine sozialistische Utopie entwickelt. Im Anblick der Verstümmelung Unzähliger zerschlägt sich die Hoffnung des heimatlosen jungen Juden Friedrich, durch den Krieg einen Anschluß an die überkonfessionelle Volksgemeinschaft zu gewinnen. Damit wird der Tollersche Held von dem Wahn des Nationalismus geheilt und kommt zu der Erkenntnis, daß wahre Gemeinschaft die gesamte Menschheit umfassen muß. Der Soldat Friedrich in der „Wandlung“ erkennt, daß Revolution gegen den Krieg gemacht werden muß. Der isolierte Held kann nur durch die Erlösung der ganzen Welt seine eigene erreichen. Die Verwandlung der Menschheit zur utopischen Gemeinschaft, die das gesamte System menschlicher Ordnung revolutioniert, vollzieht sich im Drama als automatische Folge der Rhetorik des Helden. Dieser Prozeß ist in einer komplexen Stationenfolge aus sechs Stationen, die wiederum in 13 Bilder unterteilt werden, dargestellt. Dem „realen“ Handlungsstrang der Entwicklung des Protagonisten werden ergänzende „Traumbilder“ hinzugefügt, die laut Regieanweisung als „schattenhaft wirklich, in innerlicher Traumferne gespielt zu denken“ sind. Die Inszenierungshinweise für Licht, Farbe und Bühnenarchitektur und symbolischen Requisiten sollen in der Verbindung von Beispielhandlung und Traumbildern den inneren Läuterungsweg des Protagonisten und den Wandlungsfortschritt der Massen sichtbar machen. Wobei die Dominanz der Bühnensprache, deren weltverändernde Macht der Expressionist fest vertraut, durch die mimisch-szenischen Bühnenmittel, nicht in der Hintergrund gerät.

Doch was auf der Bühne vorgespielt wird, hat keinen oder nur wenig Einfluß auf die „richtigen“ Welt und enttäuscht zieht Ernst Toller am Ende der Weimarer Republik sein pessimistisches Resümee:

Nein, in fünfzehn Jahren haben sie nichts gelernt, alles vergessen und nichts gelernt. Wieder haben sie versagt, wieder sind sie gestrandet, wurden gestäubt und geschunden. Sie haben das Volk vertröstet von Tag zu Tag, von Monat zu Monat, von Jahr zu Jahr, bis es, müde der Vertröstungen,

⁶²⁴ Daß Goebbels erotische Erlebnisse allgemein symbiotisch auflädt und sich gar in eine unio mystica hineinsteigert im Zusammenhang mit Stufen und Aufstiegsphantasien zum Throne Gottes, zeigt Bärsch in "Erlösung und Vernichtung. Dr. Phil. Goebbels", S.171-194 und S.241f

Trost in der Trostlosigkeit suchte. Die Barbarei triumphiert, Nationalismus und Rassenhass und Staatsvergottung blenden die Augen, die Sinne, die Herzen. [...] Von falschen Heilanden erwartet das Volk Rettung, nicht von eigener Erkenntnis, eigener Arbeit, eigener Verantwortung. Es jubelt über die Fesseln, die es auf Geheiß der Diktatoren sich schmiedet, für ein Linsengericht von leerem Gepräge verkauft es seine Freiheit und opfert die Vernunft. Denn das Volk ist müde der Vernunft, müde des Denkens und Nachdenkens, was hat denn, fragt es, die Vernunft geschaffen in den letzten Jahren, was halfen uns Einsichten und Erkenntnisse? Und es glaubt den Verächtern des Geistes, die lehren, daß die Vernunft den Willen lähme, die seelischen Wurzeln zersetze, das gesellschaftliche Fundament zerstöre, daß alle Not, soziale und private, ihr Werk sei. [...] Überall der gleiche wahnwitzige Glaube, ein Mann, der Führer, der Cäsar, der Messias werde kommen und Wunder tun, er werde die Verantwortung, das Elend tilgen, das neue Volk, das Reich voller Herrlichkeit schaffen, ja, kraft überirdischer Sendung, den alten schwachen Adam wandeln. Überall der gleiche wahnwitzige Wunsch, den Schuldigen zu finden, der die Verantwortung trage für vergangene Zeiten, dem man das eigene Versagen, die eigenen Fehler, die eignen Verbrechen aufbürden darf. Ach, es ist das alte Opferlamm aus Urzeiten, nur daß heute statt Tieren Menschen zur Opferung bestimmt werden.⁶²⁵

In Tollers Drama *Die Wandlung* fehlt der klassische Konflikt, der die Grundvoraussetzung für das tragische Drama darstellt. Nicht der Kampf ist das Motiv des Dramas, sondern der Weg, und damit ist nicht das griechische Drama, sondern vielmehr das christliche Spiel von Mysterium, Passion und Erlösung die Quelle für dieses Stationendrama, das sich über Goethes *Faust* und Strindbergs *Nach Damaskus* herausbildet. Die Bilder sind notwendig, ähnlich wie im *Wanderer*, für den zur Menschheitserlösung hinführenden Weg des Helden. Anstelle des Konflikts tritt das Suchen und vorherbestimmte Finden. Ähnlich wie bei der Christusfigur werden auch den expressionistischen Gestalten keine eigentlichen Antagonisten an die Seite gestellt, da es für die demonstrierte „Wandlung“ außer dem Protagonisten keine unabhängigen autonom motivierten Charaktere gibt, sondern nur Figuren, die von dem Helden ihre Funktion und Bedeutung beziehen. Figuren sind nicht als Handelnde konzipiert, sondern stellen Wunschbilder, Hindernisse, Lehren und Wegweiser des Helden dar. Sie sind Allegorien oder wie im *Wanderer* reine Funktionsträger, die als Stationen auf dem Erlösungsweg erscheinen und ihren Text aufsagen. Damit haben sie ihre Funktion für den Helden und den Zuschauer erfüllt. Sie handeln nicht, sie reden nur, und der Held ist derjenige, der reflektiert. Am Ende verkündet er seine Ideale im Stile einer Predigt.

Nun, ihr Brüder, rufe ich euch zu: Marschier! Marschier am lichten Tag! Nun geht hin zu den Machthabern und kündet ihnen mit brausenden Orgelstimmen, daß ihre Macht ein Trugbild sei. Geht hin zu den Soldaten, sie sollen ihre Schwerter zu Pflugscharen schmieden. Geht hin zu den Reichen und zeigt ihnen ihr Herz, daß ein Schutthaufen ward. Doch seid gütig zu ihnen, denn auch sie sind Arme Verirrte. Aber zertrümmert die Burgen, zertrümmert lachend die falschen Burgen, gebaut aus Schlacke, aus gedörrter Schlacke. Marschier - marschier am lichten Tag. Brüder, recket zermarterte Hand / flammender freudiger Ton! / Schreitet durch unser freies Land / Revolution! Revolution!⁶²⁶

Worauf sich laut Regieanweisung alle die Hände reichen und davonschreiten. Doch wenn Tollers Dramenheld eine humanistische pazifistische Revolution entwirft, verharren völkisch-nationale Autoren wie Goebbels nicht nur auf der Position des ultimativen Kampfes zwischen den „volksfremden“ Mächtigen und dem brüderlichen Volke,

⁶²⁵ Ernst Toller: Eine Jugend in Deutschland. In: Ernst Toller: Prosa Briefe Dramen Gedichte. Reinbek bei Hamburg 1961, S. 27f. [Die Originalausgabe erschien 1933 im Querido Verlag, Amsterdam.]

⁶²⁶ Ernst Toller: Die Wandlung. Das Ringen eines Menschen. Zitiert nach Ernst Toller, Prosa, Briefe, Dramen, Gedichte, Hamburg 1961, S.285.

sondern lassen ihre Dramenfiguren die Losung „Ewiger Krieg ums Brot“⁶²⁷ verkünden. Das große Blutbad apokalyptischen Ausmaßes am Ende des *Wanderers* wird zur entscheidenden Voraussetzung für die Erlösung des Deutschen Volkes. Nicht humanistische Ideale sondern nationale Interessen stehen hier im Vordergrund.

Formal sind beide Protagonisten primär passive Objekte der didaktisch bekenne-nden Absicht ihres Autors. Im Falle der *Wandlung* ist es das Bekenntnis zum pazifistischen Sozialismus, im *Wanderer* zu Volk und „Drittem Reich“. In beiden Stücken findet die Bekehrung der ganzen Menschheit stellvertretend statt. Sie kommt entweder durch monologische Reflexion oder durch propagandistische Ansprache zustande. Die Rhetorik auf der Bühne ersetzt die Handlung.

Der naive Optimismus von Tollers Erstlingsdrama scheint sich auch in Goebbels' *Wanderer* niederzuschlagen. Zu formalen Übereinstimmungen, etwa die Einteilung des Dramas in „Bilder“, wie sie Toller gleichfalls in dem Stück *Masse Mensch* (1919) vornimmt, tritt die spezifisch gleiche Funktion des Dramenhelden hinzu. Der Held bei Toller darf durchaus als das ewig wandelbare Ich des Autors aufgefaßt werden, das zugleich Repräsentant der Menschheit sein will. Auch der Dichter im *Wanderer* von Goebbels soll als Typus eines neuen Menschen gesehen werden, der in diesem Falle durch die messianische Figur des Wanderers seine Wandlung und Erlösung stellvertretend für die gesamte Menschheit erfährt. Auch bei Toller gibt es das Motiv des Wanderers. Doch sein Held will nicht sein Vaterland neu entdecken, sondern lieber ruhelos als Ahasver durch Wüsten wandern, nachdem er die selbst geschaffene Statue eines ganz aus Muskeln bestehende Menschen, der die Fäuste ballt, zerstört hat. Im Gespräch mit der Schwester wird Friedrich verdeutlicht, wohin sein Weg gehen soll:

Zu Gott, der Geist und Liebe und Kraft ist, / Zu Gott, der in der Menschheit lebt. / Dein Weg führt dich zu den Menschen. [...] Wer zu den Menschen gehen will, / Muß erst in sich den Menschen finden. / Der Weg, den ich dich gehen heiße, / Führt dich durch alle Tiefen, alle Höhen; [...].⁶²⁸

Der Wanderer bei Goebbels will gleichfalls einen schweren Weg auf sich nehmen und, nach der ursprünglichen Fassung von 1923, den Menschen finden. Es ist ebenfalls von den „Tiefen“ und den „Höhen“ die Rede. In dem Theatertext von 1927 sucht der Wanderer nun allerdings sein Volk:

Ich will sie [Die Menschheit] kennen lernen. / Ich will hinuntersteigen in die Niederungen / Der Armut und der Knechtschaft. / Hinauf will ich bis zu den Höhen, / Wo alle Fäden dieser Welt / Zusammenlaufen. / Ich such' und finde / Mein Volk.⁶²⁹

Ganz im Gegensatz zu Tollers Drama wird damit Goebbels' Held von der völkischen Erlösung beseelt, nachdem allerdings in der ursprünglichen Fassung des *Wanderers* von 1923 noch eine Erlösung der gesamten Menschheit herbeigesehnt worden war.

Die „Sprachmacht“ der dramatischen Figuren

Nicht vom Schicksal oder vom Charakter her wird die Sprache der dramatischen Figuren bei Toller bestimmt, sondern durch den didaktische Wunsch des Autors, eine Ideologie

⁶²⁷ Joseph Goebbels: *Der Wanderer*. 1927, S.69.

⁶²⁸ Ernst Toller, *Die Wandlung*, S.266.

⁶²⁹ Joseph Goebbels: *Der Wanderer*. 1927, S.9.

zu illustrieren und rhetorisch zu verkünden. Das dem Vorspiel vorangestellte Gedicht bringt es abschließend zur Sprache: „Du Dichter weise.“⁶³⁰

Die Vorstellung, die sich bei Toller damit verbindet, daß jemand die Wahrheit erkannt hat und den Menschen nur sagen muß, wie sie glücklich werden können, ist allerdings ebenso naiv wie der absolute Glaube an die Macht der Phrase. Dahinter steht die simple Überzeugung, daß intellektuelles Verstehen von Gut und Böse das moralische Handeln zur Gänze bestimmt. In der *Wandlung* will die Figur des bolschewistischen Agitators zur Ermordung der Reichen aufhetzen, doch die Macht des Wortes besiegt den bösen Willen: Friedrich hält eine Rede, und das Volk wird von der Überlegenheit des gewaltlosen Weges überzeugt. Formal verhindert dadurch der überstrapazierte Glaube an die sokratische Überredungskunst des Wortes das Aufkommen eines tragischen Konfliktes.

Im Wesentlichen in ihrer didaktischen Funktion sind gleichfalls die Figuren im *Wanderer* von Goebbels aufzufassen. Dabei erscheinen die beiden Hauptfiguren Wanderer und Dichter als wechselseitig Lehrender und Belehrter. Wo der Wanderer über das verschüttete überzeitlich Ewige informiert, erläutert ihm der Dichter seine durch und durch irdische verderbte Welt, von der der andere wiederum nichts weiß. Wobei das Drama letztlich zeigen will, daß die idealistische Sicht des Wanderers die wahre ist.

Die alte Welt zuckt in den letzten Krämpfen, / Die neue Welt ist schon im Auferstehen. / Noch fehlt Dir / Der Blick über die Dinge weit hinaus. / Du stehst in diesen Dingen, / Zerreibst, verblutest Dich an ihnen.⁶³¹

Da auch hier das „machtvolle Wort“ am Beginn des Handelns steht, ist, wie im Urteil über Toller, die feste Überzeugung bezüglich rhetorischer Überredungskunst festzuhalten. Am Ende ist der Dichter auserwählt „Das Reich aufs neue / Zu verkünden“⁶³².

Auf dem gemeinsamen „Wanderlehrpfad“ wird die Figur des Dichters immer mehr zum Schüler und damit zum eigentlich Belehrten. Die Sicht des Wanderers wird durch das Gesehene nicht verändert, da die gewaltsame Veränderung zugunsten dessen Weltinterpretation am Ende steht. Die Offenbarung einer eindeutigen (Autoren-)Botschaft ersetzt den gewohnten dramatischen Konflikt und bestätigt formal die Nähe zum expressionistischen Verkündungs-drama.

Ein anderer kehrt Du jetzt / Dorthin zurück: / Du bist geläutert und geklärt, / Du glaubst an Deine Kraft, / In Dir lebt felsenfest ein starker Wille: / Das neue Reich / Wird kommen, weil es kommen muss. / Geh' hin, gestalte es, / Sei Rufer in der Wüste! / Du lebst! / Deutschland stirbt nicht!⁶³³

Der tragische Konflikt entsteht bei Toller dadurch, daß das Böse den Schein der guten Sache annimmt und gegen dieselben Feinde kämpft wie auch die „gute“ Revolution: Krieg dem Imperialismus, der Ausbeutung von Menschen, gegen Armut und Not. Beide verfolgen denselben Zweck mit gegensätzlichen Mitteln. Die Konstruktion des Konfliktes in *Masse Mensch* unterscheidet sich grundlegend von der Situation in der *Wandlung*. Obgleich *Masse Mensch* noch dem „Hochexpressionismus“ zuzu rechnen ist, gleicht es sich in diesem formalen Punkt der Konfliktsituation des klassischen Dramas an. Ähnlichkeiten in der Schuldthematik in *Masse Mensch* beispielsweise zu Schillers *Maria Stuart* sind hier zu erkennen. Die Grundstruktur in *Masse Mensch* zeigt sich nicht wie in der *Wandlung* als Weg des Suchens, der sich gleichfalls im *Wanderer* darstellt, sondern

⁶³⁰ Ernst Toller, *Die Wandlung*, S.240.

⁶³¹ Joseph Goebbels: *Der Wanderer*. 1927, S.9

⁶³² Joseph Goebbels: *Der Wanderer*. 1927, S.70.

⁶³³ Joseph Goebbels: *Der Wanderer*. 1927, S.71f

nunmehr als Handlung. Im dialektischen Dialog in *Masse Mensch*, der systematische Aufbau alterniert mit Traumbildern, vereinigt Toller die Grundzüge des expressionistischen Dramas: das Kaisersche Denkspiel mit dem Strindbergschen Traumspiel. Dialektisch auffassen läßt sich ebenso der *Wanderer*, bei dem der Stationenaufbau der Bilder durch die Zwischenkommentare von Dichter und Wanderer unterbrochen wird. Den tragischen Konflikt des Spiels im Spiel gibt die Figur des Dichters gleich zu Beginn bekannt:

Will denn kein Lied mehr aus den Saiten / Mir klingen? / Soll denn nicht, wie ich die Freude sang,
/ So auch das Leid zu Tönen / Mir werden?⁶³⁴

Und weist damit indirekt auf den eigentlichen Konflikt, der dramatisch dargestellt ist, hin: Der Verlust des Glaubens an das Volk, die verloren geglaubte unio mystica, die am Schluß wieder als Lohn in Aussicht gestellt wird.

Der Appell des Protagonisten am Schluß der *Wandlung* an den Menschen entwirft ein neues, ein besseres Bild vom Menschen. Die Menschen sind bislang nur „verzerrte Bilder des wirklichen Menschen“⁶³⁵.

In diesem Schlußmonolog des Helden lassen sich ganz ähnlich Topoi erkennen wie schon für den *Wanderer* ausgeführt:

Ich weiß um euch junge Menschen, um eurer Suchen nach Gott. Um dich, du Reicher, der du Geld anhäufst, und alle verachtest, die anderen und dich selbst. [...] Ihr Eingemauerte, ihr Verschüttete, ihr Gekoppelte und Atemkeuchende, ihr Lustlose und Verbitterte. Denn ihr habt den Geist vergraben... [...] Ihr seid alle keine Menschen mehr, seid Zerrbilder eurer selbst. Und ihr könntet doch Menschen sein, wenn ihr den Glauben an euch und den Menschen hättet, wenn ihr Erfüllte wäret im Geist. [...] Oh, wenn ihr Menschen wäret – unbedingte, freie Menschen.⁶³⁶

Im *Wanderer* wird die verzweifelte Jugend erwähnt, die in den Dachkammern ihr kümmerliches Dasein fristet. Den Menschen ist der Sinn für die Gemeinschaft abhanden gekommen und zwischen Reich und Arm klafft eine tiefe Kluft. In dieser Hinsicht knüpft der *Wanderer* deutlich an expressionistisches Drama an.

4.3. Expressionistisches Stationendrama als Modellfall für den *Wanderer*

Als eine entscheidende strukturbildende Funktion des expressionistischen Stationendramas ist die monologisch-reflektierende Hauptfigur anzusehen. Ihre ständige Gegenwart in den Bildern und die Darstellung ihres Werdeganges verleiht dem Drama seine charakteristische Einheit. In einer Wanderung auf der Bühne führt sie den Wechsel der Schauplätze herbei und setzen damit den dramatischen Prozeß in Gang. Ihre Wanderung ist wichtigstes Formprinzip und fungiert als Verkettung der Stationen. Die Nebengestalten des Dramas erweisen sich weitgehend als Reflexfiguren der Hauptfigur, die nach Einsicht, Erfüllung oder radikal-revolutionärer Veränderung strebt. Die dargestellte dialogische Auseinandersetzung ist als eine dialektische innere der zentralen Figur zu lesen, in der sie sich auf die Nebenfiguren projiziert.

⁶³⁴ Joseph Goebbels: *Der Wanderer*. 1927, S.5.

⁶³⁵ Ernst Toller, *Die Wandlung*, S.284.

⁶³⁶ Ernst Toller, *Die Wandlung*, S.284f.

Die von Strindbergs Form des „Stationendramas“ angeregten Werke (das zeigt schon Sorges *Bettler*) beruhen in erster Linie auf Spannungen zwischen Phantastisch-Visionärem, Irrealem, und empirisch Glaubhaftem, wobei der Protagonist sich nicht mehr seinem klassischen Antagonisten gegenübergestellt sieht, sondern der „Welt“, die als Chaos und als Bedrohung des einzelnen empfunden wird. Der Spielraum weitet sich nicht selten zu einem Resonanzraum großangelegter Monologe aus, zu einem abstrakten „Schallraum“ tönender Ideen, gehoben ins Zeitlose und Eschatologische.⁶³⁷

Aufschlußreiches Sinnbild des Stationendramas ist die Metapher des Weges, ein motivisches Leitbild, das die einzelnen Stationen miteinander verknüpft. Dabei lassen sich zwei Formkategorien dieses Typus ausmachen: Die Kreisstruktur und die lineare Struktur. Bei beiden Formen zeigt sich eine Zentralstellung der Ich-Figur, eine Vielfalt der Symbole und allegorischen Bilder. Eine wiederholte Metaphorik stellt die enge Verbindung der Stationen her.

Bei der linearen Struktur ist der Weg der Hauptgestalt auf ein bestimmtes Ziel ausgerichtet, dessen Erreichbarkeit während des dramatischen Verlaufs suggeriert wird. Beispiele hierfür sind Kaisers *Hölle-Weg-Erde*, Tollers *Masse Mensch* oder Johsts *Der Einsame*.

In Stationendramen, die eine Kreisstruktur als Grundprinzip aufweisen, gehen Anfang und Ende ineinander über. Da sich keine eindeutige Finalität ausmachen läßt und die Handlung ziellos um die Mittelpunktfigur kreist, erstarrt das Geschehen zur statischen Situation. In der Wiederholung und der Variation von Einzelpersonen entsteht anstelle einer Entwicklung das Nebeneinander von Gleichwertigem, das auf kein zwingendes Ende hinausläuft. Das ewige Schicksal des Menschen, der nie zur Lösung oder Erlösung gelangt ist hier das häufigste Motiv. Leben erweist sich damit als sinnloses Spiel ohne Anfang und Ende. Beispiel hierfür ist Strindbergs *Nach Damaskus I* oder Grelles *Ahasver, der ewige Kampf*. Bei letzterem ist der Protagonist dazu verdammt den Kreis immer wieder zu runden. In ihm schlägt sich das Sinnbild für das ewige Streben des Menschen zur Versöhnung mit Gott nieder. Eingefangensein und ewiger Streit wird als Bild vom Leben vermittelt. In der klassischen Darstellung bildet die Gestalt des Ahasver den archetypischen Sünder. An ihm soll gezeigt werden, daß sich der Mensch nur im ringenden Prozeß zu echter Größe entfaltet.⁶³⁸ In Ernst Tollers Erstlingsdrama *Wandlung* wird keine Aussicht auf das Ende der Grausamkeiten des Krieges gezeigt. Schon die erste Regieanweisung weist darauf hin: „Ein Vorspiel, das auch als Nachspiel gedacht werden kann.“ Hierin formuliert sich die Idee des immer wiederkehrenden Elends.

Die Metapher des Weges und der Wanderung

Wenn das Stationendrama bevorzugt die Metapher des zu beschreitenden Weges thematisiert, bringt es damit den Topos des Suchens und der geistigen Pilgerschaft als äußere Rahmenhandlung auf die Bühne. Der als Wanderer ausgewiesene Protagonist wird als Suchender zum Urbild des Handelnden, dessen Ausrichtung auf ein Ziel hin die innere Logik des Dramas bestimmt. Die Stationen, die im einzelnen als statische Bilder aufzufassen sind, erweisen sich als eine Art seelische Tableaus des Wanderers, der diese ortsfesten Stationen im Sinnbild des Weges miteinander verknüpft und damit für eine Dynamisierung des Stationengefüges sorgt.

⁶³⁷ Viktor Zmegac/Jan Knopf: Expressionismus als Dominante. In: Viktor Zmegac, (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band II. Königstein/Ts. 1980, S.467. In den Vorbemerkungen zu seinem Dramas *Traumspiel* (1902) schreibt Strindberg, daß er versucht habe, die unzusammenhängende, aber scheinbar logische Form des Traumes nachzuahmen.

⁶³⁸ Prometheus und Faust sind die literarischen bzw. mythologischen Figuren, die bei Goebbels Pate stehen.

Die Bedeutung der Leitmotive, die eine strukturbildende Rolle einnehmen, wird zu Beginn des Dramas festgelegt. Die häufige Wiederholung der Leitmotive schafft ein Bezugssystem, das auf diejenige Idee verweist, die dem Zuschauer vermittelt werden soll. Eines der wichtigsten Themen im Stationendrama ist die Entfremdung des Menschen von sich selbst und seine Dissoziation von der Gesellschaft. Die Figuren erscheinen häufig gebrochen und seelisch zersplittert, was sich in einigen Stationendramen im Motiv des Doppelgängers niederschlägt. Damit können die Figuren des Wanderers und Dichters in Goebbels' *Wanderer* als eine Aufspaltung eines Ichs verstanden werden, das sich in einem inneren Widerstreit und seelischen Konflikt befindet. Grundsätzlich kann das Doppelgängermotiv auch das Gewissen der Ich-Figur verkörpern, das sich zum Wunschbild verdichten kann oder als narzißtische Ich-Reflektion aufzufassen ist. Dabei wird in einigen Stücken ein schlechtes Selbst einer Art Schutzengel gegenübergestellt, oder im Selbst streiten zwei gegensätzliche Prinzipien wie z. B. das Apollinische und Dionysische. Auch wenn der Doppelgänger in manchen Konstellationen die dunkle Seite verkörpert, steht er grundsätzlich als Ratgeber und Begleiter der Ich-Person ihrem Werdegang bei. Damit stellt dieser Gesprächspartner der Ich-Person ein unentbehrliches Element in dem dialektischen Prozeß, der im Inneren der Hauptperson abläuft, dar und führt sie zur Selbstwerdung hin. Somit kann das Zusammenspiel der Figuren des Dichters und des Wanderers bei Goebbels als strenge und konsequente Anlehnung an die Muster des expressionistischen Stationendramas gesehen werden.

Grundsätzlich werden für die Ich-Figur zwei Lösungsmöglichkeiten angeboten. Im einen Falle gibt es für die Ich-Figur keine Versöhnung, keine Erlösung, in ihrem Schicksal spiegelt sich eine kosmische Kreisbewegung, die eine Isolation von der Gesellschaft bedeutet und deren Prototyp Ahasver, der ewige Wanderer, repräsentiert. Im zweiten Typ findet nach dem erfolgreichen Streben nach Versöhnung mit der göttlichen Macht eine Wiederaufnahme in die Gemeinschaft statt, und das seelische Gleichgewicht der Ich-Figur ist wiederhergestellt. Im *Wanderer* bei Goebbels ist es die Erlösung, die durch die rituelle Salbung einsetzt. Häufig findet sich dabei ein Verweis auf alttestamentarische Figuren, oder es wird eine Verbindung der Ich-Figur mit Christus nahegelegt.

Funktion der Ich-Figur im Stationendrama

Das Motiv der Ich-Zentrierung im expressionistischen Stationendrama liegt in der Absicht, den gestörten Bezug des Individuums zu seiner Umwelt wiederherzustellen. Aus diesem Grund wird der „entmenschte“ Mensch in den Mittelpunkt des dramatischen Geschehens gestellt. Bei der Figur des Dichters im *Wanderer* ist es die Menschenscheu nach dem Verlust des Vertrauens in die Menschen und der Einblick in die Schlechtigkeit der Welt, die den Rückzug der Ich-Figur bedingt.

Im Gegensatz zur objektiven Darstellung des Konfliktstoffes im klassischen Drama wird eine seelische Landschaft der Ich-Figur inszeniert, aus deren dramatischer Perspektive eine Subjektivierung des Inhalts stattfindet. Aus dieser gemeinsamen Grundkonstellation sind drei Kategorien von Lösungsmöglichkeiten zu extrahieren:

- a) Es bleibt bei einem Beharren auf der Ich-Besessenheit gegenüber den Mitmenschen, und die Ich-Figur ist endgültig eingefangen im solipsistischen Weltbild.
- b) Zunächst zeigt sich das Ich zwar selbstsüchtig, gelangt aber zur Einsicht, daß es sein dämonisches Ich auflösen muß, um die Wandelbarkeit der Menschheit zum Guten zu prophezeihen.
- c) Die Ich-Figur, die schon zu Beginn des Dramas aufopfernd der Menschheit zugewandt ist, setzt sich selbstverleugnend für die Mitmenschen ein.

Aufschlußreich ist die Namensgebung, bei der häufig sprechende Namen für die Ich-Figur, die als Prototyp des Menschen den Inbegriff des Suchers darstellt, gewählt werden. (Beispiele: „Peregrinus“, „Jäger“, „Bitterlich“, „Ahasver“) In anderen Fällen wird mit dem Namen ausschließlich auf die berufliche Tätigkeit der Hauptperson hingewiesen, wobei sehr oft, wie auch im *Wanderer*, die Figur des Dichters gewählt wird.

Im Hinblick auf die formale Konstruktion des Stationendramas mit seiner reinen Aneinanderreihung von Bildern läßt sich der augenfälligste Unterschied zum klassischen Aufbau des Dramas festhalten. Im traditionellen Drama griechischen Ursprungs findet eine architektonische Kleingliederung in Auftritte statt, die durch den Wechsel der Personen abgegrenzt werden. Die Einteilung in die üblichen drei, beziehungsweise fünf Akte entspricht dem Verlauf des dramatischen Geschehens, bestehend aus Exposition, Entwicklung und Steigerung bis hin zum konfliktgeladenen Höhepunkt, der mit retardierenden Momenten auf die Katastrophe oder die Lösung führt. Unter den erweiterten Gesichtspunkten des traditionellen Dramas läßt sich feststellen, daß der *Wanderer* von Goebbels den konsequenten Aufbau eines Stationendramas im Mittelteil aufbricht und in den Bildern 5 bis 10 einen inhaltlichen Zusammenhang gestaltet, der an klassisches Drama anknüpft. Obwohl die szenischen Bilder sich rein dialogisch aufbauen, läßt sich das Drama insgesamt als dreistufig konstruiert verstehen. Das verbindende Kernthema ist der Blick auf die gesellschaftlichen Zustände, die sich paradigmatisch als Zeitbild einer korrupten Welt begreifen. Der Funktion einer klassischen Exposition entsprechen die vier ersten Bilder, einschließlich des Prologs, welche die allgemeinen gesellschaftlichen Zustände darstellen. Eine Steigerung, die in rascher Folge zur Katastrophe führt, beginnt mit Bild 5 „Industrie“, in dem sich die unauflösliche Konfliktsituation in Gestalt des kompromißlosen Industriekapitäns Bahn bricht.

4.4. Bezüge zu Georg Kaiser

Aus Goebbels' Tagebuch geht hervor, daß er Anfang 1920 in München eine Aufführung von Georg Kaisers Drama *Gas* besucht hat:

Viel in den Theatern. Im Schauspielhaus Georg Kaisers „Gas“. Regiekunst.⁶³⁹

Aus diesem Grund ist zu untersuchen, inwieweit Grundzüge des expressionistischen Dramas Kaisers die literarischen Begriffe Goebbels' formen und sich in seiner eigenen dramatischen Produktion niederschlagen. Dazu soll zunächst Kaisers eigene Theorie des Dramas kurz referiert werden. Zwar fehlt bei ihm eine systematische Darstellung einer Theorie zu seinen Stücken, die in ihrer zum Teil widersprüchlichen aphoristischen Form gegensätzliche Begriffe zu vereinen suchen und keine konsequent durchgängige Konzeption erkennen lassen. Dennoch können seine theoretischen Überlegungen auf einige entscheidende Begriffe festgelegt werden, deren indirekter Einfluß auch auf Goebbels' Dramen, besonders am Beispiel des *Wanderers*, zu erkennen ist.

In seinem vorbehaltlosen Bekenntnis zum Expressionismus sieht Kaiser diesen als Gipfelpunkt der künstlerischen Entwicklung, wobei er im Gegensatz zu Toller die politische

⁶³⁹ Tgb IfZ, Bd.1, S.17.

Linie des Expressionismus ausklammert. Grundsätzlich ahistorisch geht es ihm um den Ausdruck der Idee. Dabei denkt er vor allem an die platonische Ideenlehre, die zum eigentlichen Ziel aller Kunst werden soll. Entsprechend faßt er die platonischen Dialoge mit ihrer spezifischen Denkführung, der Mäeutik, als Idealform des Dramas auf. Wodurch dann umgekehrt das Drama für Kaiser der Entwicklung des Denkens dienen soll. Dabei schlägt sich die „realistische“ Mimesis der Erscheinungswelt in der Reduktion der szenischen Ausschmückung nieder. Das Drama wird zu einer Art „Denkspiel“; und seine Handlung konzentriert sich zum Denkmodell, wie auch die rein typisierten Figuren für bloße Repräsentanten von Denkhaltungen stehen. Zugleich werden diese Denkopoperationen stark auf den Autor eingeeengt. Das ursprünglich kunsttheoretische Programm einer Darstellung von zeitlosen Ideen als Aufgabe der Kunst wandelt sich zum ich-bezogenen Zirkel. Das Ich, das sich zunächst an der unvollkommenen Welt reibt, reflektiert sich am Ende des Dramas allein, ohne der äußeren Welt eine einflußgebende Bedeutung einzuräumen. Eine Entsprechung dieser Dramentheorie findet sich in der bewußt gewählten Isolation des Autors wieder. In einer Art Isolation befindet sich gleichfalls die Figur des Dichters in Goebbels' *Wanderer*, den der Autor mit dem expressionistischen Repertoire aus dieser melancholischen Einsamkeit zu führen sucht.

Eine Übereinstimmung mit der expressionistischen Generation und den Dichtern wie Sternheim, Barlach, Toller und anderen ergibt sich auch aus dem gemeinsamen Thema des Aufbruchs zum neuen Menschen. Über die maßgebliche Funktion und Bedeutung, die dabei der Dichter übernimmt, schreibt Kaiser in seinem Aufsatz *Vision und Figur* aus dem Jahre 1918:

Aus Vision wird Mensch mündig: Dichter. Mit dem Grad der Heftigkeit, in der sie ihm geschah, verbreitet sich die Mündigkeit für Aussprache: große Mitteilung strömt hin in tausendmal tausend Worten Rede von der Vision, die einzig ist. Einer Vision ist Hülse der Dichter.⁶⁴⁰

Dies ist die Vision von der Erneuerung des Menschen. Entsprechend liest es sich im *Wanderer*, wenn der Dichter zum Visionär einer neuen Menschheit wird. Unter diesem Einfluß spricht der Dichter noch in der frühen Fassung die prophetischen Worte zum Schluß:

Ich bin erweckt, ich habe Kraft / Tote zu wecken. / Sie wachen auf aus tiefem Schlaf, / Nur wenige erst, doch mehr und mehr, / Die Reihen füllen sich, ein Heer steht auf, / Ein Volk, eine Gemeinschaft, / Gedanke bindet uns, / Wir sind vereint im Guten, / In Kraft und Stolz, / In starkem Willen / Nach junger Form und Fülle der Verheißung / Und werden so die neue Welt gestalten.⁶⁴¹

Die Vorstellung Kaisers vom Dichter als „Hülse“ der Vision wird gleichfalls zur Grundkonzeption des *Wanderer* gemacht. Insbesondere die bei Kaiser theoretisch formulierte Absicht, Aufklärerisches, Lehrendes in der Form sokratischer Mäeutik auf die Bühne zu bringen, zeigt sich in den Dialogen des Wanderers und des Dichters. Schon der Stil der rhetorischen Fragestellung, in der der zu Belehrende in die gewünschte Denkrichtung geführt wird und in der er auf die richtigen Antworten wie von selbst zu kommen scheint, läßt den Vorbildcharakter platonischer Dialoge erkennen. Der Wanderer als Sokratesverschnitt stellt die Fragen, die die Antworten gelegentlich schon mitliefern oder dementisprechend provozieren, daß sie nur noch mit dem Ja des Dichters, einer intentional identischen Ergänzung oder durch die bloße Umstellung der Frage bestätigt werden müssen.

Der Wanderer: Handeln sie alle so? Diese Parasiten aus dem Osten?

⁶⁴⁰ Georg Kaiser, Werke, herausgegeben von Walter Huder, Berlin 1970-1972, Bd. IV, S.547.

⁶⁴¹ Der Wanderer. Fragmentarisches Manuskript 1923, BA Koblenz NL 119/98.

Der Dichter: Ja, die Grossen im Grossen und die Kleinen im Kleinen. In ihnen allen steckt der Trieb dazu. Es sind nicht die Klugen, sondern die Schlaunen, die Gerissenen und Gewissenlosen.⁶⁴²

Der Wanderer: Wird so mit einem lebendigen Volk gespielt?

Der Dichter: Ja. Das Volk ist ein hilfloses Objekt der entfesselten Machtinstinkte landfremder und verantwortungsloser, böser Menschen.

Der Wanderer: Wollen sie denn Volk und Land zugrunde richten?

Der Dichter: Ja, das wollen und werden sie. Ihr Ziel ist Chaos und Anarchie.⁶⁴³

Der Wanderer: So wird die Lüge zum Geschäft.

Der Dichter: Ja, zum Beruf. Die Männer der Lüge sorgen rechtzeitig für Nachwuchs.⁶⁴⁴

Der Wanderer: Ist das der grosse, gefürchtete Arbeiterführer?

Der Dichter: Ja, das ist der Führer der Armen und Bedrückten.

Der Wanderer: Er meint es nicht ehrlich mit ihnen. Er denkt an sich und nicht an die, die ihr Wohl und Wehe in seine Hand gelegt haben.

Der Dichter: Jawohl! Er ist nicht aus ihrem Blut. Er ist ein Fremder, ein Abgesandter, ein Betrüger.⁶⁴⁵

In diesen Dialogen vergewissern sich die beiden über das längst Erkannte und lassen die dramatische Entwicklung als notwendig erscheinen. Dadurch zielt das Drama ganz offen auf die ungeteilte Zustimmung des Publikums.

Kaisers Drama *Gas* ist die Fortsetzung des Dramas *Die Koralle*. Es sollen etwa 40 Jahre vergangen sein. Die Technisierung in einem Großunternehmen, das sich auf Energieherstellung spezialisiert hat, ist fortgeschritten. Statt Kohle wird jetzt Gas produziert. Der Sohn des Milliardärs hat die Fabrik seines Vaters übernommen, sie aber sozialisiert - zum Wohle der Menschen. Nur nach dem Alter gestaffelt, sind nun alle Mitarbeiter gleichmäßig am Gewinn beteiligt, und niemand verdient weniger als der Chef. Leistung beruht auf Freiwilligkeit, nicht auf Unterdrückung.

Doch der soziale und technische Fortschritt bedeutet nicht das Glück. Die Fabriken werden Existenzen schlechthin, weil die Arbeiter aus Gewinnsucht zu ihren eigenen Sklaven geworden sind. Sie wurden zu Teilmenschen: „Auge am Sichtglas“, „Hand am Steuerhebel“, „Fuß am Triebwagen“. Damit werden sie zugleich Teil der Maschine. Der Wanderer bei Goebbels klagt nach der blutigen Unterdrückung des Streikes:

Die Menschen werden ja zu Maschinen.⁶⁴⁶

Womit nun Goebbels zumindest in den Formulierungen an die im Expressionismus thematisierte Problematik anknüpft.

Doch die vom Menschen bearbeitete Materie entwickelt nun eine Eigendynamik. Für einen Moment wird sie als zustandsverändernde Macht zum alleinigen Subjekt der Dramenhandlung, als das Gas im Werk explodiert. Es gibt eine spontane Solidarität aller Menschen gegen die feindliche Technik. Doch die Technik kann nicht bezwungen werden und stellt einen gefährlicheren Gegner dar als der ehemalige ausbeutende Milliardär. Die divergierenden Auffassungen von der zukünftigen Lebens- und Produktionsweise verlagern den Konflikt wieder auf einen, der sich zwischen Menschen abspielt. Nach dieser Explosion spricht der Milliardärssohn zu den Arbeitern:

⁶⁴² Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.44.

⁶⁴³ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.45.

⁶⁴⁴ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.50.

⁶⁴⁵ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.56.

⁶⁴⁶ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.39.

Fordert --- und ich will erfüllen! --- Menschen seid ihr - im Bruder - im Sohn - im Mann! Fließende Vielheit auch euch zu jedem um euch. Keiner ist Teil - in Gemeinschaft vollkommen der einzelne. Wie ein Leib ist das Ganze - und das ist ein Leib! -- Sammelt euch aus der Zerstreung - und aus der Verletzung heilt euch: -- seid Menschen!! [...] Bruder - du bist Mensch. Deine Hand um den Hebel lähmt dich nicht mehr! - Sohn - du bist Mensch - deine Augen schweiften vom Sichtglas in Weite! - Mann - du bist Mensch - dein Tag ist Tag deiner Zeit, die du lebst.⁶⁴⁷

Diese Appelle an den Bruder im Menschen schlagen sich bei Goebbels zunächst im Drama *Die Saat* nieder. Dort haben die Arbeiter schon erkannt, daß die Hand, die sonst die Hebel bewegt, eine noch viel größere Macht besitzt:

Das Rad der Welt saust weiter, und die Zeit geht schneller, als wir gedacht. Doch sie wird uns ihrer würdig finden. Auch der Augenblick kann Helden gebären. [...] In unserer Hand liegt nun das Schicksal aller unserer Brüder. Ist unser Schicksal nicht das Schicksal der Welt? Wir sind das Rad, das die Welt bewegt.⁶⁴⁸

Die nachweislichen Anlehnungen an Inhalte expressionistischer Dramatik wandelt Goebbels für die Theaterfassung des *Wanderers* in nationalsozialistische um. Nun liegt der Schwerpunkt auf dem „Kommen des Neuen Reiches“:

Was Millionen / In all den bangen Nächten Glühend ersehnen, / Das muss sich einst vollenden. / Glaube und handle, / Dann stehst Du fest im Strom der Zeit. / Dann wird Dein Werk, / Gleichwie aus Erz gebaut, / Die Stürme des Jahrhunderts überdauern. [...] Der junge Tag steigt auf: / Er führt aufs neue Dich / Hinab zu Deinen Brüdern, Deinem Volk. / [...] In Dir lebt felsenfest ein starker Wille: / Das neue Reich.⁶⁴⁹

Der Expressionismus hat zu diesem Zeitpunkt die Bedeutung, die er bis dato besessen hatte, verloren. Um die Mitte der 20er Jahre hat sich die Ekstase des Expressionismus aufgebraucht, und der Glaube und die Vision vom „Neuen Menschen“ scheinen nicht mehr zu funktionieren. Das Pathos der Sprache kühlt merklich ab. In den modernen Texten überwiegt eine ironische Distanz und ein eher skeptisches Verhältnis zur Wirklichkeit. Zu dieser Tendenz tragen vor allem die nachgelassenen Schriften Kafkas, Thomas Manns *Zauberberg*, Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*, Bertolt Brechts *Hauspostille* und die *Dreigroschenoper* ebenso wie die nun mehr realistischen Kriegstagebücher Remarques bei. Im wesentlichen verfolgen die Dichter der völkisch-nationalistischen Linie weiterhin die Erlösung der durch die Moderne bedrohten Menschheit mit den formalen Mitteln des Expressionismus. Sie sind nicht bereit (oder in der Lage), die Verunsicherungen ihrer Zeit ernst zu nehmen und entsprechend ästhetisch darauf zu reagieren.

⁶⁴⁷ Georg Kaiser, *Gas*, Frankfurt/M, Berlin, Wien, 1978. S.47.

⁶⁴⁸ Joseph Goebbels, *Die Saat*, BA Koblenz NL 118/117.

⁶⁴⁹ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.71.

4.5. Zarathustra, Faust und Dante als mögliche literarische Zitate

Der Wille zur Macht

Eine intensive Auseinandersetzung mit Nietzsche beginnt in Deutschland im Jahre 1890. Sein Werk, das die Grenzen zwischen Philosophie, Psychologie und Literatur verwischt, hat die literarische Moderne um 1900 entscheidend geprägt. Es gibt kaum einen maßgeblich Autor, der sich nicht, zumindest zeitweise, von seinem Werk beeinflussen läßt.

Mit Nietzsche erreichte die antibürgerliche Revolte in radikalierter Form einen neuen Höhepunkt im 19. Jahrhundert. Nietzsche richtete seine Angriffe gegen die bürgerliche Bildung, die bürgerlich-humanistischen Ideale, die Kultur der Aufklärung und ihre falschen Prämissen, gegen ein Denken, das auf reiner Intellektualität aufbaute, das nur vordergründig die Wahrheit zum Ziel hatte und auf zweckrationalem Betrug beruhte. [...] Seine affektgeladenen Ausfälle stellten Projektionen des Unbehagens an der Zeit dar, das bürgerliche Intellektuelle am Ende des 19. Jahrhunderts zu spüren begannen, und seine negativen Erfahrungen mit „Gelehrten“ und Universitäten brachten ihn schnell dazu, sich selbst als Außenseiter zu verstehen, als den einsamen Einzelnen, der sich gegen seine Zeit auflehnte. Die klassische und romantische Bildungstradition, die ursprünglich von freien Intellektuellen und Dichtern getragen wurde, war zwischenzeitlich technokratisiert worden und einer verfälschten Instrumentalisierung unterworfen.⁶⁵⁰

Die von den Naturalisten dominierende Vorstellung von einer mechanisch funktionierenden Natur, die mit Hilfe von Kausalgesetzen zu erklären sei, weicht in der Moderne der Jahrhundertwende einem Kult des gesetzlosen, unberechenbaren, archaischen Lebens, das die vorzivilisierten, prärationale Schichten der menschlichen Subjekte durchflutet, das in der Sexualität, in dionysischen Rauschzuständen, im Traum und auch in Exzessen der Gewalt präsent ist. Nietzsches emphatische Lebensbejahung schließt auch das Häßliche, den Schmerz, den Verfall und den Tod in seiner „Artisten-Metaphysik“ mit ein. Seine Décadence- und Nihilismusanalysen wie die Aufwertung des Ästhetischen inspirieren eine Zivilisations-, Fortschritts-, Moral-, Sprach- und Wissenschaftskritik, die für die moderne Literatur des ganzen 20. Jahrhunderts von bahnbrechender Bedeutung bleibt. Insbesondere die um 1890 geborene Generation der Expressionisten, die ab 1910 ihre Manifeste und Werke veröffentlichen greifen begeistert auf Nietzsches Vitalismus zurück.

Starken Einfluß hat die Nietzsche - genauer die *Zarathustra*- Lektüre sicher auch auf die Niederschrift von Goebbels' *Michael*-Roman. Der Roman wird auch von Goebbels selbst als eine eigenwillige Synthese aus den Einflüssen Goethes und Nietzsches verstanden. Von den großen Namen aus der deutschen bzw. europäischen Kultur, die dem Romanhelden zur Seite gestellt werden, sind diese beiden die entscheidenden.

Im Falle des *Wanderers* scheint es gleichfalls so, als hätte Goebbels bei Nietzsches *Zarathustra* aus dem Kapitel *Der Wanderer* das Motto für den schweren Gang von Dichter und Wanderer entnommen:

Und noch eins weiß ich: ich stehe jetzt vor meinem letzten Gipfel und vor dem, was mir am längsten aufgespart war. Ach, meinen härtesten Weg muß ich hinan! Ach, ich begann meine einsamste Wanderung.⁶⁵¹

⁶⁵⁰ Elin Fredsted: Bürgerliche Antibürgerlichkeit. Zur autoritären Revolte des deutschen Bildungsbürgertums. In: Jörg Thunecke: Leid der Worte. Bonn 1987, S.11.

⁶⁵¹ Friedrich Nietzsche, Also sprach Zarathustra, München 1967, S.153.

Zwar nimmt der Dichter bei Goebbels den Erlöser in Gestalt des Wanderers gleich mit auf den Weg, dieser kann aber auch in einer legitimen Lesart des Dramas als Selbstfindungsprozeß, als alter ego des Dichters, verstanden werden, dem es zukommt, die Stichworte zu liefern, die den dargestellten Erkenntnisprozeß perpetuieren.

Ganz gewiß ist aber die grundlegende Überzeugung vorhanden, wie sie Nietzsche in eben diesem Kapitel des *Zarathustra*-Romans formuliert:

Aus dem Tiefsten muß das Höchste zu seiner Höhe kommen!⁶⁵²

Unter diesem Motto steht gewissermaßen auch Goebbels' *Wanderer*. Denn erst müssen die beiden Helden durch das „tiefe Tal der Tränen“ gehen, ehe dem einen durch den anderen die Vision einer Erlösung zuteil wird. Dichter und Wanderer präsentieren sich in Ansätzen als Zarathustra-Übermenschen. Dabei ist die Widersprüchlichkeit der Zarathustra-Figur ganz auf banalisierende Omnipotenzvorstellungen reduziert, so daß bei Goebbels nur noch eine übermenschliche Retterfigur übrig bleibt, die stark christlich-messianische Züge trägt und damit die antichristlichen Intentionen des *Zarathustra* einfach unterschlägt. Die bei Nietzsche ironisch gebrauchten Zitate der biblischen Heilslehre, bewußt provozierend eingesetzt, werden von Goebbels in seinem Drama traditionell rückübersetzt, wobei die Wunschvorstellung des Übermenschentums sukzessive ihre rassistische Umdeutung findet. Die Mißverständnisse werden von Nietzsche, der den *Zarathustra* das „fünfte Evangelium“ nennt, bewußt in Kauf genommen. Da nur wenige Bücher der Weltliteratur so gründlich und vielseitig mißverstanden wurden, funktionieren auch die Goebbelschen Fehldeutungen.

Wenn der Wanderer bei Goebbels sich mit den Worten „Ich komme aus den tiefen/ Wüsten der Einsamkeit./ Mein Weg führt in die Welt.“(S.5) einführt, ist die Parallele zu Nietzsche bewußt gewählt. Dort entschließt sich der Weise Zarathustra nach zehnjähriger Einsamkeit im Gebirge – im *Wanderer* ist es allerdings die Wüste, damit die Figur Jesus einbeziehend, der nach vierzig Tagen aus der Wüste zurückkehrt –, zu den Menschen zurückzukehren und ihnen seine Botschaft in Form von Reden, Polemiken und hymnischen Ansprachen an sich selbst und andere zu bringen. Wobei sich in diesen Reden das Pathos mit Anklängen an Luthers Bibelsprache in ironischer Verwendung christlicher Formen und Tonfälle mit der Absicht, eine antichristliche Botschaft zu vermitteln, mischt. Zarathustras Lehren wollen als eine Art Menschenformung und Erziehung verstanden werden. Obgleich nicht in traditionellem Sinne.

Vor allem der Tonfall in Goebbels Roman *Michael* erinnert an Nietzsche. Hinzu kommt der ständige Wunsch etwas oder jemanden zu überwinden. Nietzsche wird sogar wörtlich zitiert:

Flamme bin ich sicherlich!⁶⁵³

Die bei Nietzsche vor allem in den Gedichten vorkommende Antithetik, findet sich auch in den in den Roman eingefügten Gedichten wieder:

Tiefste Lust wird tiefster Schmerz.⁶⁵⁴

oder

Lust ist Qual.⁶⁵⁵

⁶⁵² Ebda., S.155.

⁶⁵³ Joseph Goebbels, „Michael“, S.54.

⁶⁵⁴ Ebda., S.45.

⁶⁵⁵ Ebda., S.79.

Mit Zarathustras Lehren im Tornister will Goebbels Held der Dinge Grund und Hintergrund erschauen. Zur letzten Einsamkeit - im *Wanderer* zunächst des Dichters wichtigstes Merkmal - ist er bereit, wenn er in die Tiefen steigt, die ihn in die höchsten Höhen führen.

Der gute Weltgeist

Die Figur des Faust bei Goethe ist der Typus des irrenden und suchenden Menschen, der nach langen Phasen des Suchens zur Klarheit findet. In der Verwirrung seines Einzelchicksals spiegelt sich zugleich die Menschheitsentwicklung wider. Faust drängt aus seinem unfruchtbaren Kerkerdasein hinaus in die Welt, an der er endlich aktiv teilhaben will. Er wendet sich dem Erdgeist zu. Doch der sich schon als den „Übermenschen“ wahnende Faust wird von ihm zurückgestoßen, und der Verzweifelte will Selbstmord begehen. Als er dabei ist, den Beginn des Johannesevangeliums „Im Anfang war das Wort“ neu mit „Im Anfang war die Tat“ zu übersetzen, taucht unvermutet der Teufel auf, mit dem er einen Pakt schließt.

Hierzu gibt es im *Wanderer* einen Anknüpfungspunkt. Als der Dichter im Prolog des *Wanderers* „Das Wort ist tot“ konstatiert, meldet sich der widersprechende Wanderer erstmalig zu Wort. Beim *Wanderer* handelt es sich allerdings im Gegensatz zu Mephisto um einen guten Geist, mit dem der faustische Dichter bei Goebbels in die Welt zieht.

Wer führt wen wohin? Dantes Göttliche Komödie als kulturelles Muster

Der Goebbels-Biograph Viktor Reimann zieht in Fragen der literarischen Vorbilder für den *Wanderer* von Goebbels gar große europäische Literatur an:

Das Stück, bestehend aus einem Prolog, 14 Bildern und einem Epilog, lehnt sich an Dantes „Divina Comedia“ an. Ähnlich Vergil, der den italienischen Dichter durch die Hölle führt, leitet bei Goebbels der „Wanderer“ den immer wieder verzweifelten Dichter „über die Höhen und durch die Niederungen der deutschen Geschichte“. ⁶⁵⁶

Abgesehen von der falschen Angabe der Bilderzahl, Aufführungszahl und der irrtümlichen Auffassung, daß der Dichter vom Wanderer geführt wird scheint hier zunächst ein beachtenswerter Hinweis gegeben zu sein. Es soll geklärt werden, ob tatsächlich formale Übereinstimmungen zu Dantes Göttlicher Komödie bestehen.

Ein augenscheinlicher Unterschied besteht indessen zunächst darin, daß Dante zwei Führer erhält: Vergil und Beatrice, welche die göttliche Offenbarung symbolisiert. In der *Göttliche Komödie* ist es das lyrische „Dante-Ich“, das durch Vergil zur schweren Wanderung ermutigt wird:

„[...] Du hast den Wunsch mir in der Brust geweckt
mit deinen Worten, daß ich wandern will
und wieder fest im ersten Vorsatz bin.
Brich auf, wir haben beide einen Willen.
Du bist mir Führer, bist mein Herr und Meister.“
Ich sprach´s, und wie sein Schritt sich vorwärts regte,
betrat auch ich den steilen rauhe Weg. ⁶⁵⁷

⁶⁵⁶ Viktor Reimann: Dr. Joseph Goebbels. Wien 1971, S.29f.

⁶⁵⁷ Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. Übertragen aus dem Italienischen und eingeleitet von Karl Vossler. München 1969, 1986, S.34.

Dieses „Du bist mir Führer, bist mein Herr und Meister“ könnte durchaus treffend die Funktion des Wanderers bei Goebbels umreißen und als Motto für den Erlösung suchenden Dichter fungieren.

In Goebbels' *Wanderer* rät der Dichter ab, den Weg auf sich zu nehmen. Wird aber ohne großes Federlesens durch die prophetische Kraft des Wanderers dazu überrumpelt, eine vorläufige Führung zu übernehmen:

Der Dichter: Du kennst die Menschen nicht!

Der Wanderer: Ich will sie kennen lernen.

Ich will hinunter steigen in die Niederungen

Der Armut und der Knechtschaft.

Hinauf will ich bis zu den Höhen,

Wo alle Fäden dieser Welt

Zusammenlaufen

Ich such' und finde

Mein Volk:

Willst Du mir Führer sein?

Der Dichter: Ich hab' genug!

Der Wanderer: Du sollst mich führen.

Ich will mein Volk so sehen wie es ist.

Der Dichter: Wohlan denn!

Der Wanderer: Ich suche

Den Sohn des Volks, der ihm Gerechtigkeit

Und Freiheit bringt.

Der Dichter: Ob Du ihn findest?

Der Wanderer: Frage nicht.

Ein Volk ist ewig,

Wenn es sich selbst nicht lässt.⁶⁵⁸

Ohne Frage wäre es ein fruchtloses und wenig überzeugendes Unternehmen die *Göttliche Komödie* als direktes literarisches Vorbild zu nennen. Zumal kein Nachweis zu finden ist, daß Gobbels den Text kannte. Allerdings dürfte dem Germanisten Goebbels zumindest die Grundkonzeption der *Göttlichen Komödie* geläufig gewesen zu sein.

Anknüpfungspunkte können zudem allerdings auch Grundsituationen sein, wie sie Dantes Werk thematisieren. Vergil bringt dem ängstlichen Dante den ersehnten Hoffnungs-schimmer:

„Ein anderer Weg als dieser ist der deine,
willst du aus dieser Wildnis dich noch retten“;
erwiderte er, da er mich weinen sah.

„Die Wölfin, die den Angstschrei dir erpreßt,
läßt niemand seinen Weg in Ruhe gehen,
sie stellt den Menschen, und sie tötet ihn.
Bösartig ist sie und verrucht und gierig,
wird nimmer satt in ihrer jähen Lust,
und nach dem Fraße wächst erst recht ihr Hunger.
Von vielen Tieren läßt sie sich begatten,
mit vielen andern wird sie's treiben - bis
der Jagdhund kommt und ihr den Garaus macht.
Den hungert nicht nach irdischem Metall:
nach Weisheit, Liebe nur und Festigkeit,
und unter schlichtem Filz wird er geboren.
Erlösen wird er dieses arme liebe
italisch Land, für das Camilla, Turnus,
Euryalus und Nisus kämpfend starben.

⁶⁵⁸ Joseph Goebbels: *Der Wanderer* 1927, S.9.

[...]

Zu deinem Besten denk ich drum und rate,
daß du mir folgst, ich will dein Führer sein
und bring dich weg von hier in ewige Räume,
wo du verzweiflungsvolles Schreien hörst
und arme abgeschiedene Seelen siehst,
die dir den zweiten Tod entgegenheulen.
Und sollst die anderen schauen, die mit Willen
im Feuer dulden, weil sie Hoffnung haben
früh oder spät zum Sitz der Seligen.⁶⁵⁹

Ist der Wanderer möglicherweise dieser „Jagdhund“, der nicht hungrig nach „irdischem Metall“, sondern nach Weisheit und Liebe ist und sein „arme(s) liebes“ Land erlösen wird? Ganz offensichtlich ist der Wanderer bei Goebbels gleichfalls ein Führer und Erlöser für diejenigen, die „mit Willen im Feuer dulden, weil sie die Hoffnung haben früh oder spät zum Sitz der Seligen“.

Die vermeintliche individuelle Erlösung des Autors hat kulturelle Muster übernommen und ist nicht länger mehr durch eine Analyse der persönlichen Befindlichkeit des Autors zu erklären. Wie insgesamt die Wirkung des *Wanderers* aufgrund seines relativen Erfolges in den Kreisen der nationalsozialistischen Anhängerschaft über eine Analyse der Psyche des Verfassers hinaus weist, bei der bis in die jüngste Zeit die wenigen Untersuchungen der literarischen Versuche stecken bleiben.

4.6. Kulturaristokratentum oder neuer Künstlertyp

Die Auffassung, im Werk Stefan Georges ein gewisses Vorläufertum für bestimmte ästhetischen Ausdrucksformen und Vorstellungen nationalsozialistischer Dichtung zu unterstellen reicht weit zurück. Schon 1934 stellt Franz Leschnitzer in einem Aufsatz die Trinitas „George - Gundolf - Goebbels“ her.⁶⁶⁰

Aus seiner streng marxistischen Perspektive hebt er vor allem die klassenspezifische Festlegung Georges hervor. Bei George handle es sich lediglich um einen „Rentnerparasiten“, dessen ökonomischer Status nicht einmal durch die Inflationszeit (1923) gefährdet wird. Dabei fällt zunächst die mehrfache sprachliche Übereinstimmung des ausdrücklich sich apolitisch verstehenden Ästheten mit den vermeintlich revolutionären Faschisten auf. Nach Leschnitzer soll er einer derjenigen sein, die durch ihre Sprache letztlich nationalsozialistisches Gedankengut vorbereiten, obgleich oder gerade weil er einer derjenigen sei, die in die Reihe der „Parasiten“ der Gründer- und Gründerkrachzeit gehörten und die als unglückliche Liebhaber der feudalrustikalischen Sphäre, vom „Erdgeruch“ und „Scholle“ schwärmend, sich als ohnmächtige Gefangene der industriellen „Asphaltwüste“ empfinden. Zugleich erwiesen sie sich als Prediger einer zutiefst liberalistischen Dekadenz. Goebbels prangert gerade in seinen frühen Pamphleten den Liberalismus ausführlichst an, ohne dabei den Georgeschen Kunstkreis abzulehnen. Abgesehen davon, daß der Germanist Friedrich Gundolf das Bindeglied zwischen Goebbels und George

⁶⁵⁹ Dante Alighieri: Die Göttliche Komödie. München 1969, 1986, S.28.

⁶⁶⁰ Franz Leschnitzer: George - Gundolf - Goebbels. In: Internationale Literatur 4, 1934, Heft 1 (S.115-131).

darstellt - Goebbels versucht in Heidelberg zunächst bei Gundolf ein Dissertationsthema zu bekommen - weist schon das sprachliche Pathos bei Goebbels auf eine Affinität zu dem bewunderten Dichter hin.

Ganz explizit will sich die Dichtung Georges rationalen Kriterien entziehen und sucht eine Tiefgründigkeit im Emotionalen und Mystischen. Da die faschistischen Jünger Georges schlecht die liberalistische und dekadente Herkunft ihres Meisters gutheißen können, versuchen sie, die „Brüchigkeitskultur“ des jungen Dichters zu betonen oder seine Arbeiten als „kosmische Depressionen“ aufzufassen, ohne dabei zu realisieren, daß der gelebte Ästhetizismus in seiner elitären Entfremdung grundsätzlich von den materiellen Bedürfnissen des umworbenen Volkes abweicht, das notwendigerweise mit Vorstellungen wie „Siechtum als Liebesobjekt“ oder schönem Sterben als Inhalt höchsten Stolzes wenig anzufangen weiß. Die antiliberalen und antidemokratischen Tiraden des „Meisters“ könnten laut Leschnitzer nur wenig über die zutiefst liberalistische Dekadenz hinwegtäuschen. Gerade da, wo die vermeintliche Zeitkritik Georges sich am polemischsten zeigt, stütze sie, was sie scheinbar stürzt. Denn indem sie unter Verwerfung des Fortschritts sich aus Wehklagen und der Erbauung am Untergang ergötze, schaffe sie den Freiraum, in dem die nationalsozialistische Ideologie mit ihren falschen Erlösungsmetaphern stoßen könne. Aus der Feindschaft gegen den technischen Fortschritt und dem Verlangen nach Schlichtheit und Naturnähe spreche laut Leschnitzer die Angst vor dem Verlust von Besitzständen, die durch das wachsende Proletariat gefährdet scheinen. Das daraus resultierende Verlangen nach Schlichtheit und Naturnähe schlägt sich in den Gedichten nieder. Insgesamt sind es die Elemente wie „Weltflucht“, die Sehnsucht nach halbfeudalen Zuständen oder das grundsätzliche sprachliche Pathos, die George nicht nur bei marxistischen Literaturwissenschaftlern als ideologische Vorhut des Faschismus verdächtig machen, sondern eben auch die Nationalsozialisten selbst in dem gefeierten Dichter einen der Ihrigen erkennen lassen. Wenngleich er sich nicht von jenen vereinnahmen lassen will. Die Tatsache, daß die Gedichte Georges gelegentlich deutlich martialische Töne anschlagen, lege, so Leschnitzer, den Verdacht nahe, die Hymnik auf mittelalterliches Rittertum als Apotheose der „Großschlächter“ des 1. Weltkrieges zu verstehen, die nach dem Krieg als Verkündigung der „Volksgemeinschaft“, des „Führers“ und des Hakenkreuzes gelesen werden kann.

Dass zumal der Priester-, Seher- und Heroen-Kult Georges und der Georgeaner kein isoliert zu betrachtendes „Kulturaristokratentum“, sondern eine geschichtsnotwendige Vorstufe des nationalsozialistischen „Führer“-Kultes war, muss jedem einleuchten, der die sozialen Wurzeln dieses Kults aufspürt. Die Bourgeoisie, deren kollektives Selbstbewusstsein durch die Krise des Kapitalismus von Tag zu Tag heftiger ramponiert wird, sucht sich an einem „überragenden“ Mann aufzurichten, in dessen individuellem Selbstbewusstsein sich ihr Klassenbewusstsein verkörpert und dessen kritiklos anzubetende Autorität für sie ein ruhender Pol in der sozialen Erscheinungen Flucht ist.⁶⁶¹

Die Analyse des *Wanderers* von Goebbels ergibt einen Hinweis auf eine ästhetische Verbindung zu George und seinem Kreis. Schon die Rezensenten, die den *Wanderer* in den frühen 30er Jahren sehen, stellen aufgrund des äußeren Aufbaus des Dramas eine Verbindung zu Dantes *Göttlicher Komödie* her. Übereinstimmend ist bereits die Vorstellung, daß sich mit dem Begriff des Dichters zugleich seherische Qualitäten verknüpfen.

Im Kreis der „Kosmischen“ um George fühlt man sich besonders den Dichtern Homer, Dante und Vergil verbunden. Durch George angeregt, finden theatralische Verarbeitungen einer Dante-Verehrung der besonderen Art statt. George spielt dabei den Dante, sein Schüler Maximin als Florentiner Edelknabe verkleidet führt ihn. Hinzu kommt ein Vergil und Wolfskehl als Homer maskiert und ebenso von einem Edelknaben begleitet. So zieht

⁶⁶¹ Franz Leschnitzer 1934, S.123.

die illustre Gruppe durch Münchner Säle und sagt dabei Gedichte auf. George orientiert sein eigenes Dichtertum ganz besonders an Dante, mit dem er sich seit 1900 intensiv beschäftigt.

Der Dichter Dante selbst erscheint so als in eine ihm fremde Welt verschlagener Wanderer, der sich neu orientieren muß. Die einsame Gestalt des Dichters Vergil findet sich als Führer, der den Weg durch die ausweglose Finsternis des Waldes durch die Hölle bis zur Erlösung und Läuterung im Paradies zeigt. Deutlich ist dieses Grundmotiv, wenn auch in variierten Form im *Wanderer* von Goebbels zu erkennen. Zweifellos handelt es sich um ein thematisches Anknüpfen samt einer inhaltlichen wie sprachlichen Übernahme der auch im Kreis um George kultivierten Begriffe. Das zeigt sich sowohl im Selbstverständnis des Dichters als „Seher“, wie auch in Hinsicht der in Aussicht gestellten Hoffnung auf Erlösung durch das „Neue Reich“. Das wider spruchslose Vereinnahmen Georges und seiner Anhänger konnte, wie das Günter Hartung bemerkt, durch die Nationalsozialisten nicht vollzogen werden.

Sogar im „Neuen Reich“, wo George sich und seine Schar der antiliberalen Aktion zur Verfügung stellt, wo „der Brandstifter als Entzündeter, der Täter als Prophet des Büttels rezipiert“ wird, bleiben doch noch die elitäre Haltung und Selbstentscheidung gewahrt, die 1933 den Widerstand des Kreises und seine Unverwertbarkeit durch die Nazis bedingen sollten.⁶⁶²

Dennoch ist beispielsweise Stefan Georges Band „Das Neue Reich“ (1923), in dem sich Zeichen und Symbole eng an die Schlagworte der „konservativen Revolution“ angleichen, als deutliche Absicht der Konservativen zu sehen, das „wahre Sinnbild auf das völkische Banner“ zu heften.

Als Vermittler von Georges Werk fungiert maßgeblich der berühmte und als größter deutscher Literaturhistoriker gefeierte Friedrich Gundolf. Doch schon der Stoff seiner Schriften erscheint links stehenden Kritikern problematisch. Leschnitzer bezeichnet ihn gar als einen Wegbereiter des Kulturfaschismus.⁶⁶³ Vor allem seine erzkonservative und reaktionäre Position kann ihm dabei zum Vorwurf gemacht werden. Die Vorstellung des *L' art pour l' art*, wodurch Kunst als unter anderem auch der Nachahmung von Wirklichkeit dienend, abgelehnt wird, schafft aufgrund der rückwärtsgewandten Inhalte einen problematischen Freiraum. Die Huldigung einer reinen Kunst, die Abhängigkeiten von realen Bedingungen ignoriert, geht mit der Auffassung einher, daß Kunst ihre eigenen primären Formen des Lebens besitze. Zugleich nimmt Gundolf die antikapitalistische Demagogie des späteren Nationalsozialismus vorweg, indem er gegen die „Veranschung“ von Geld und Geist polemisiert und dabei beklagt, daß das Geld nicht mehr ein Mittel zum Leben, sondern eine lebensfressende tyrannische Wucherung geworden sei. Doch nicht für einen Sozialismus formuliert er seine antikapitalistischen Attacken, sondern um einer Reagrarisierung willen, die sich als reaktionärer Scheindrang zugunsten eines liberalen Kapitalismus entpuppt, gegen den vordergründig gestritten wird.

Über die universitäre Vermittlung Gundolfs kann Goebbels die metaphysischen Elemente bei Georges extrahieren, die in das Konglomerat einer Naziideologie von Blut und Boden münden. Dabei muß Goebbels aus Georges und Gundolfs ästhetischer Vorstellungswelt diejenigen Elemente eliminieren, deren offene reaktionäre Beschaffenheit der radikalisierten kleinbürgerlichen Intelligenz nicht zusagen kann. So wird das verbannt, was der tragenden Schicht des Nationalsozialismus als „dekadent“ und parasitär er scheint.

Die neue ästhetische Linie des Nationalsozialismus formuliert Goebbels in seiner Rede vom 15.11.33 zur Eröffnung der „Reichskulturkammer“ unter dem Titel „Die deutsche

⁶⁶² Günter Hartung, *Literatur und Ästhetik des deutschen Faschismus. Drei Studien*, Köln 1984 (Berlin 1983) S.50f.

⁶⁶³ Leschnitzer 1934, S.123.

Kultur vor neuen Aufgaben“.⁶⁶⁴ Wenig überraschend verurteilt dort Goebbels diejenige Kunst, die seiner Meinung nach nicht in einer organischen Beziehung zum Volk stehe und damit die Wurzel verloren habe, die ihr täglich neu Nahrung zuführe. Damit habe der Künstler die Quelle seiner Fruchtbarkeit aufgegeben.⁶⁶⁵ Solche Kunst verurteilt er als reines „Experiment, Spielerei oder Bluff“.⁶⁶⁶ In diesem Sinne wendet er sich entschieden gegen das L' art pour l' art-Prinzip:

Wenn die Kunst nur noch für die Kunst gilt, wenn ihre Gesetze nur noch dem künstlerischen Menschen verständlich sein sollen, dann verengt sich der Kreis ihrer Gläubigen in einem Umfange, daß ihre primitivste Existenzfähigkeit auf das tödlichste bedroht ist. Wenn die akuten Probleme des Lebens nicht mehr die großen Würfe sind, mit denen der künstlerisch schaffende Mensch nach der Unsterblichkeit zielt, dann hat er bereits seine eigentliche Sendung verspielt, und es wird dann nicht mehr lange dauern, bis er sich in den Abwegen eines bloß artistischen Snobismus verirrt, um damit dem tätigen Leben für immer verlorenzugehen.⁶⁶⁷

Damit spricht er sich für eine Kunst aus, die prinzipiell dem ganzen Volk zugänglich sein soll. Der Künstler soll der Vermittler zwischen Kunst und Volk sein. Die Kunst für eine Elite reiche als materielle Daseinsgrundlage nicht aus. Damit scheint zunächst eine wahrhaft demokratische Kunstauffassung formuliert zu sein. Doch diese dient nur dazu, die Positionen des Nationalsozialismus zu transportieren. Und das ist die heroische Lebensauffassung, die an die „zermürende Schlappheit“, die vor dem Ernst des Lebens kapituliere, treten soll.⁶⁶⁸ Der Marschtritt der „Braunen Kolonnen“ soll sich darin ebenso finden wie der Bauer, der die Pflugschar durch die Ackerschollen zieht, um dem Arbeiter die Schwere des Daseinskampfes plausibel zu machen. Ästhetisch will er dieses Programm irgendwo zwischen Heroismus und Empfindsamkeit festmachen:

Es ist eine Art von stählerner Romantik, die das deutsche Leben wieder lebenswert gemacht hat: eine Romantik, die sich nicht vor der Härte des Daseins versteckt oder ihr in blauen Fernen zu ent-rinnen trachtet, - eine Romantik vielmehr, die den Mut hat, den Problemen gegenüberzutreten und ihnen fest und ohne Zucken in die mitleidlosen Augen hineinzuschauen.⁶⁶⁹

Trotz dieser Vorgaben spricht sich Goebbels entschieden gegen ein dramatisiertes Partei-programm aus, und so will er keinesfalls aus Gründen tendenziöser Propaganda dem Di-lettantismus freie Hand geben.

Wir empfinden selbst zu künstlerisch, um vor dem Dilettantismus die Waffen zu stecken. [...] Niemand befiehlt, daß die neue Gesinnung über die Bühne oder Leinwand marschiere. Wo sie aber darüber marschiert, da müssen wir eifersüchtig dafür sorgen, daß sie auch in ihrer künstlerischen Formung der Größe des historischen Prozesses entspricht, den wir in der deutschen Revolution durchgeführt haben.⁶⁷⁰

Was Goebbels hier wirklich androht, ist eine Zensur der Kunst, die sich dahinter ver-schanzt, allein ästhetische Qualität gewährleisten zu wollen. Dennoch ist es Goebbels of-fensichtlich ernstgemeintes Plädoyer für eine anspruchsvolle Kunst, die die bessere Pro-paganda darstellt. Er will nicht Parteigenossen zu Künstlern machen, sondern will die Qualifiziertesten für den Nationalsozialismus gewinnen.

⁶⁶⁴ Goebbels Reden 1932-1939. Bd. 1. Herausgegeben von Helmut Heiber. S.131-141.

⁶⁶⁵ Goebbels Reden 1932-1939. Bd. 1, S.134.

⁶⁶⁶ Goebbels Reden 1932-1939. Bd. 1, S.135.

⁶⁶⁷ Goebbels Reden 1932-1939. Bd. 1, S.135.

⁶⁶⁸ Goebbels Reden 1932-1939. Bd. 1, S.137.

⁶⁶⁹ Goebbels Reden 1932-1939. Bd. 1, S.137. Mit „blauen Fernen“ greift Goebbels den Topos „Blaue Bl u-me“ der Romantik auf.

⁶⁷⁰ Goebbels Reden 1932-1939. Bd. 1, S.138.

Wir wollen einen deutschen Künstlertypus züchten, der bewußt und offen, mit Stolz und Eigenart den Aufgaben dient, die die Zeit uns gegeben hat. Niemand fürchte, daß hier die Gesinnungskriecherei eine Heimstätte finden könnte.⁶⁷¹

So versucht Goebbels für eine Kunst zu werben, die sich zwischen ansprechender Ästhetik und politischer Propaganda durchlaviert, und gerät damit notgedrungen in Konflikt mit Rosenberg, der die Kunst des Nationalsozialismus allein und primär auf rassische Grundlagen stützen will. Rosenberg ist derjenige, der damit bei Hitler den größeren Erfolg erzielt. Ganz offensichtlich will der unter anderem an George geschulte Goebbels nicht grundsätzlich auf künstlerische Qualität verzichten. Er ist der Auffassung, daß damit langfristig die besseren propagandistischen Erfolge zu erreichen seien.

⁶⁷¹ Goebbels Reden 1932-1939. Bd. 1, S.140.

5.0. Elemente und Intentionen nationalsozialistischer Sprache

Die nationalsozialistische Ideologie läßt eine enge Wechselwirkung von offizieller und literarischer Sprache erkennen, die im Zusammenhang mit der vielfach konstatierten „Ästhetisierung der Politik“⁶⁷² zu sehen ist. Die Funktion der Sprache des Nationalsozialismus wird in der Literatur vornehmlich als eine „zweckorientierte“ politische bewertet.

Ein totalitäres, den ganzen Menschen und alle Lebensbereiche beanspruchendes Herrschaftssystem wie das des NS lebt von seiner Ideologie. Seine Sprache will nicht Verbreitung von Wahrheit, vielmehr von Wirkung; sie dient nicht der Kommunikation, sondern der Indoktrination. [...] Die ideologische Sprache des NS sucht die Gewalt des Regimes zu rechtfertigen, seine Gegner zu diffamieren und möglichst alle Gruppeninteressen der verschiedensten Bevölkerungskreise zu integrieren.⁶⁷³

Wenn zusätzlich sämtliche Einrichtungen, denen die öffentliche Verwaltung von Sprache zukommt von den politischen Machthabern beherrscht werden, wird auch das Wort zu einer Waffe umfunktioniert, um Realitäten systematisch zu „bearbeiten“. In diesem Fall trägt Sprache wesentlich zur Machtabsicherung bei. Theodor W. Adorno erkennt in ihr das entscheidende Medium, das den Faschismus ermöglichte. Die sprachliche Entwicklung auf diesem Wege sieht er schon in den 20er Jahren angelegt. Die „Intelligenza von 1933“ habe insbesondere bei Heideggers „Sein und Zeit“ dasjenige gefunden, wohin ihr „dunkler Drang“ sie getrieben habe:

Denn in die Sprache sind die theologischen Süchte jener Jahre eingesickert, weit über den Umkreis derer hinaus, die damals sich als Elite aufwarfen. Unterdessen aber gilt das Geweihte der Sprache von Eigentlichen eher dem Kultus der Eigentlichkeit als dem christlichen, auch wo sie, aus temporärem Mangel an anderer verfügbarer Autorität, diesem sich angleichen. [...] Der Faschismus war nicht bloß die Verschwörung, die er war, sondern entsprang einer mächtigen gesellschaftlichen Entwicklungstendenz. Die Sprache gewährte ihm Asyl; in ihr äußerte das fortschwellende Unheil sich so, als wäre es das Heil.⁶⁷⁴

Die hier bearbeiteten Texte von Goebbels lassen die „theologischen Süchte“ ebenso deutlich erkennen wie ihre kultische „Aufweichung“ und die Transformation des Religiösen zum Politischen.

Wenn die offizielle Sprache grundsätzlich unter dem Aspekt der Manipulation betrachtet wird, ist auch die ästhetische notwendig als verbrämte Variante aufzufassen, die primär den „Überbau“ liefert. Da diese Wirkungsweise von Sprache mit wenigen Abänderungen generell für Diktaturen festzumachen ist, muß bei der Frage nach dem Spezifikum der nationalsozialistischen Sprache mehr als bisher auf die ideologie- und bewußtseinsbildende Funktion der ästhetischen Sprache verwiesen werden.

Der komprimierte Exkurs über sprachtheoretische Untersuchungen soll die inzwischen etwas schwer nachvollziehbare Effizienz der Goebbelschen literarischen Sprache verdeutlichen. Die zweifelhafte Brauchbarkeit von Sprachuntersuchungen, die sich primär am Einzelwort und seiner veränderten Bedeutung und Wirkung orientieren, spiegeln die Schwierigkeiten wider, die bei dem Versuch einer Einordnung und Auswertung der literarischen Texte von Goebbels auftreten. Selbst die vermeintlichen Übereinstimmungen in den Zentralbegriffen der nationalsozialistischen Ideologie wie „Volk“, „Rasse“, „Reich“;

⁶⁷² Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Walter Benjamin. Frankfurt am Main 1974. Schriften I, 2, S.506.

⁶⁷³ Antonius Wolf: Wandel im Jargon des Nationalsozialismus. Analyse der ideologischen Sprache in einer Fachzeitschrift für Sonderschullehrer (1934-1944). Freiburg im Breisgau 1991, S.35.

⁶⁷⁴ Theodor W. Adorno: Jargon der Eigentlichkeit. Werke Bd.6. Frankfurt am Main 1967, S.416.

„Führer“ lassen nicht generell geradlinige Vorläufer und Erklärungsmodelle konstruieren. Nicht die Übernahme der Begriffe, sondern der durch sie gebildete Gesamtzusammenhang mit den zeitgeschichtlichen Realitäten macht das Typische der nationalsozialistischen Literatur und seiner Sprache aus.

Politische Maßnahmen

Die gleich zum Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft ergriffenen Maßnahmen zur Lenkung der Sprache dokumentieren die Relevanz, die der Nationalsozialismus einer spezifischen Sprache beimißt:

- die Einrichtung eines eigenen „Ministeriums für Volksaufklärung und Propaganda“ im März 1933 unter der Leitung von Joseph Goebbels,
- das Schriftleitergesetz vom 4.10.1933 (Reichsgesetzblatt I 1933, S.713ff.),
- die Einsetzung einer parteiamtlichen Prüfungskommission „zum Schutz des ns. Schrifttums“ vom 16.4.1934,
- das Verbot aller gegnerischen Zeitschriften und Zeitungen oder ihre Ersetzung durch ns. Zeitschriften,
- die Einrichtung eines „Sprachpflegeamtes“ im Frühjahr 1935,
- die Erlasse zur „Pflege der deutschen Sprache“ vom 29.7.1936 und über die „Verdeutschung fremdsprachlicher Bezeichnungen im Sprachunterricht“ vom 31.12.1937.

Philologische Kritik an der nationalsozialistischen Sprache

Folgerichtig zu den von den Nationalsozialisten getroffenen Maßnahmen zur „Sprachregelung“ hat die Sprachforschung ausführlich die offizielle Sprache des Nationalsozialismus analysiert.⁶⁷⁵ Die erste entscheidende Arbeit über die Sprache des Nationalsozialismus ist „LTI. Notizbuch eines Philologen“ (1947 erstmalig erschienen) des Romanisten Victor Klemperer, die er nach seiner Suspendierung als Professor an der Technischen Hochschule Dresden zu schreiben beginnt.⁶⁷⁶ Klemperer kennzeichnet darin die Schlagwörter und Wortfelder der NS-Sprache mit ihren ideologischen Konnotationen und Implikationen ebenso wie das Sprachverhalten in jener Zeit und Formen sprachliche Subversion. Die Sprache des Nationalsozialismus, Klemperer nennt sie „lingua tertii imperii“, sieht er als ein schleichendes Gift, das auch auf Nichtnazis und sogar Gegner der Nationalsozialisten seine Wirkung ausübe. Seiner Auffassung nach hebe sie den Unterschied zwischen öffentlichem und privatem Bereich auf, so daß sich der einzelne in die Masse eingliedere:

Die LTI ist ganz darauf gerichtet, den Einzelnen um sein individuelles Wesen zu bringen, ihn als Persönlichkeit zu betäuben, ihn zum gedanken- und willenslosen Stück einer bestimmten Richtung getriebenen und gehetzten Herde, ihn zum Atom eines rollenden Steinblocks zu machen. Die LTI ist die Sprache des Massenfanatismus.⁶⁷⁷

⁶⁷⁵ Vgl. die Bibliographie von Michael Kinne/Johannes Schwitalla: Sprache im Nationalsozialismus. Heidelberg 1994.

⁶⁷⁶ Victor Klemperer: LTI. Notizbuch eines Philologen. Berlin 1947. [In der Darmstädter Ausgabe von 1966 durch „Die unbewältigte Sprache. Aus dem Notizbuch eines Philologen. ‚LTI‘ ersetzt.]

⁶⁷⁷ Victor Klemperer: Die unbewältigte Sprache. Aus dem Notizbuch eines Philologen. ‚LTI‘. Darmstadt 1966, S. 21.

Klemperer verweist auf die bevorzugten religiösen Muster wie sie bei Parteitag in der „Mischung aus Theater und Kirchenregie“ zu Tage treten und an die Anlehnungen an die Sprache des Evangeliums.⁶⁷⁸ Auf Übernahmen von religiöser Sprache, wie sie Goebbels in seinen literarischen Texten vornimmt, wurde hingewiesen.

Den Erfolg Hitlers auf die Massen führt Klemperer auf die Wirkung der Rhetorik zurück, „weil sie mit der Virulenz einer erstmalig auftretenden Seuche auf eine bisher von ihr verschonte Sprache eindrang, weil sie im Kern so undeutsch war wie der den Faschisten [gemeint sind die italienischen Faschisten] nachgeahmte Gruß, wie der gesamte dekorative Schmuck der Massenveranstaltungen“.⁶⁷⁹ Mit dem Vorwurf „undeutsch“, ein insbesondere vom Nationalsozialismus inflationär und polemisch mißbrauchter Begriff, wurde schon früh im Gegenzug erfolglos versucht, den Nazis den ideologischen Wind aus den Segeln zu nehmen. So schreibt Heinz Pol 1931 über den Roman *Michael* von Joseph Goebbels:

Ich habe den „Michael“ mehr als einmal durchgelesen, aber ich fand nirgends nur einen Satz, von dem man hätte sagen können, er sei deutsch empfunden oder in einem deutschen Stil geschrieben. Was ich aber fand - und jedes dritte Wort ist dafür Beleg - das war jene durchaus undeutsche, absolut pathologische Schamlosigkeit, mit der hier ein literarischer Schmutzfink ununterbrochen seine Brust aufreißt und „letzte Dinge“ herausgrölt.⁶⁸⁰

Mit solcherlei Urteil ist, so richtig es formal und inhaltlich auch ist, der Sprache und Sprachwirkung nicht beizukommen. Eine Ideologie, die sich fundamental auf Irrationalismen beruft, läßt sich zwar logisch widerlegen, erklärt aber nicht ihre Wirkungsweise und Effizienz. Immerhin zeigt die Quelle, wie nachdrücklich in der Zeit um die Besetzung von Begriffen wie „deutsch“ und „undeutsch“ gestritten wird.

Auch die Begründungen, die Klemperer anführt sind nur aus dem historischen Zusammenhang heraus verständlich. Das recht einfache Bild einer perfekt funktionierenden Manipulation allein durch Sprache ist nach den inzwischen vorliegenden philologischen Forschungsberichten, wie im folgenden bei Utz Maas ausgeführt, nicht zu halten. Ohne die zugleich ergriffenen politischen Maßnahmen wird auch die geschickteste Rhetorik auf Dauer wirkungsloser werden.

Philologisch nach den Rubriken Stil, Syntax und Lexik ordnen Eugen Seidel und Ingeborg Seidel-Slotty das zwischen 1934 und 1938 gesammelte Material zur nationalsozialistischen Sprache.⁶⁸¹ In vielem mit Klemperer und Krauss übereinstimmend, stellen die Seidels für die NS-Zeit die durchgängige Nivellierung der Sprache fest:

Im Dritten Reich vollzog sich eine Umwandlung und Verschmelzung der Sprachstile in einem einzigen [...], eine nivellierende Beeinflussung des gesamten öffentlichen und privaten Schrifttums.⁶⁸²

Über die Wirkung der „NS-Sprache“ schreiben die Autoren, daß über den Stil versucht wird, Massenwirksamkeit zu erzielen, und daß dieser „einhämmernde“ Stil den Hörer zu Glauben bringen soll.⁶⁸³ Ulrich Nill meldet in diesem Zusammenhang Bedenken an:

⁶⁷⁸ Victor Klemperer 1966, S.47.

⁶⁷⁹ Victor Klemperer 1966, S.71.

⁶⁸⁰ Heinz Pol: Goebbels als Dichter. In: Die Weltbühne Nr. 4 vom 27.1.1931, S.129-133, S.133.

⁶⁸¹ Eugen Seidel/Ingeborg Seidel-Slotty: Sprachwandel im Dritten Reich. Eine kritische Untersuchung faschistischer Einflüsse. Halle/Saale 1961.

⁶⁸² Eugen Seidel/Ingeborg Seidel-Slotty 1961, S.VII.

⁶⁸³ Eugen Seidel/Ingeborg Seidel-Slotty 1961, S.83.

An dieser Stelle wird besonders deutlich, was der Verzicht, auf Inhalte einzugehen, bedeutet. Es liegt auf der Hand, daß sich nicht jeder beliebige Inhalt mit entsprechenden Mitteln „einhämmern“ läßt, sondern daß es vielmehr zunächst Inhalte geben muß, die den Erwartungen und Bedürfnissen der Zuhörer entsprechen. Schenkt man den Inhalten keine Beachtung, so legt man nahe, daß Sprache ein allmächtiges Instrument ist, mit dessen Hilfe man bei genügender Beherrschung der Techniken (Stilistik, Rhetorik) Menschen in jede beliebige Richtung manipulieren kann: der Topos von der Macht des Wortes.⁶⁸⁴

Die von Seidel/Seidel-Slotty gezogenen Schlußfolgerungen werden in neueren Arbeiten zu recht angezweifelt. Die Vorstellung von der „Macht des Wortes“ fokussiert fälschlicherweise die Schuldfrage lediglich auf einen kleinen Kreis von Verantwortlichen und geht von der problematischen und unhaltbaren Theorie der verführten Masse aus. Ein entscheidender Vorwurf Nills richtet sich gegen die „Beliebigkeit“ der aufgelisteten formalen Merkmale:

Es hatte sich gezeigt, daß die sprachlichen Erscheinungen, die als typisch nationalsozialistisch angesehen worden waren, keinesfalls nur in den Reden der Nazis vorkommen, daß sie viel weiter verbreitet sind als ursprünglich angenommen und daß ihre Aufzählung damit nichts spezifisch Faschistisches faßt. Die Stilelemente in Reden von faschistischen Sprechern finden sich auch in anderen Politikerreden, auch in der parlamentarischen Demokratie. Herbert Bosch bemerkt, bezogen auf einen solchen Merkmalskatalog, daß sich jedes dieser Elemente in einer beliebigen Rede Castros oder Lenins festhalten läßt.⁶⁸⁵

Abgesehen von der potentiellen Ableitung Faschismus und Sozialismus stünden für vergleichbare Inhalte, ließe sich in Ansätzen andererseits ganz nach marxistischer Auffassung der Faschismus als krisenverschärfter Kapitalismus verstehen. Die Unergiebigkeit einer Gleichsetzung solcher vermeintlich identischer Herrschaftsformen zeigt als einzige fruchtbare Erkenntnis, daß die Behandlung dieser Thematik im Zusammenhang mit den politischen Positionen der Untersuchenden zu sehen ist.

Als besonders hervorstechend zeigen die Autoren die umfassende Tendenz nach Steigerung des Ausdrucks, zu einer als militärisch aufgefaßten Knappheit und nach Unbestimmtheit der Begriffswahl. Die Metaphorik schöpft aus Rassenlehre, Biologismus und den Kategorien des Kämpfens und der Gewaltanwendung. Die Übereinstimmung zu den literarischen Texten des Nationalsozialismus läßt sich bei Goebbels erkennen. Bis auf den fehlenden eindeutigen Rassismus greift Goebbels im *Wanderer* diese Begriffe und Themen auf:

Wanderer: Blut wird gesät / Zu neuem Leben; / Ewiger Krieg ums Brot. / Aus Schutt und Asche / Des sinkenden Europas steht / In Schmerzen und Erschütterungen / Ein neues Volk hellflammend auf. / Das Alte stirbt, das Neue drängt zum Leben; / Die zarte Knospe harrt / Der lauen Frühlingnacht, / Die sie erschließt.⁶⁸⁶

Das „ewige Wird und Sterbe“ wird zum obersten Prinzip verklärt, das die antihumanistischen „Werte“ des „Rassekampfes“ legitimieren soll.

Das großtuerische Überhöhen aller Erscheinungen („Großbetrieb“, „Großkundgebung“, „Großeinsatz“ usw.) sind ebenso symptomatisch wie das „falsche Pathos“ im „Ton der Leidenschaft“, der „überhitzten Spannung“⁶⁸⁷ und das Feierliche in den Reden. Klaus Bochmann sieht in den von den Verfassern angeführten Beispielen „frappierende Über-

⁶⁸⁴ Ulrich Nill,; Die „geniale“ Vereinfachung. Anti-Intellektualismus in Ideologie und Sprachgebrauch bei Joseph Goebbels. Frankfurt a. M. 1991. S.109.

⁶⁸⁵ Ulrich Nill 1991, S.112.

⁶⁸⁶ Joseph Goebbels: Der Wanderer 1927, S.69.

⁶⁸⁷ Eugen Seidel/Ingeborg Seidel-Slotty 1961, S.11.

einstimmungen“; die jeder sprachlich einigermaßen wache Bewohner der DDR für spezifisches DDR-Deutsch hätte halten müssen:

Manche dieser Elemente lassen sich leicht daraus erklären, daß der Nationalsozialismus Anleihen im begrifflichen Reservoir der traditionellen Arbeiterbewegung vorgenommen hatte, das die DDR ihrerseits ungebrochen weiterverwendete. Das betrifft z.B. den übereinstimmenden Gebrauch von „Kampf“; „Front“ und „Einsatz“ als Wurzelement für Ableitungen oder Zusammensetzungen, wie kämpfen, kämpferisch, Kämpfertum, Kampfansage, Kampffront, Friedensfront, Einheitsfront, Front machen, in vorderster Front, einheitliche Front; mit vollem Einsatz, voll einsatzfähig, einsatzbereit, Arbeitseinsatz, Großeinsatz. Anderer Übereinstimmungen sind weniger plausibel und mögen wohl eher einer allgemeineren Entwicklungstendenz entspringen, die im Deutschen schon vor 1933 eingesetzt haben mag. [...] Unleugbar und aufschlußreich zugleich ist aber auch das Fortbestehen von Wörtern, die sich aus gemeinsamen gesellschaftlichen Verhaltensstrukturen erklären; vor allem aus der totalen Kontrolle des einzelnen durch den Staat, worauf Wörter und Wendungen hinweisen, wie: daran ausrichten, Haltung, Grundhaltung, Einstellung (zu etwas). [...] Sprachkritische Ansätze enthalten die Veröffentlichungen von Günter Hartung und anderen Hallenser Germanisten, deren Schwerpunkte jedoch auf der Ästhetik, der Literatur und den geistigen Traditionen des deutschen Faschismus liegen.⁶⁸⁸

In dieser unsäglichen vermeintlichen Kontinuität sieht Bochmann auch den Grund dafür, daß es nach 1961 (Erscheinen der Arbeit von Eugen Seidel und Ingeborg Seidel-Slotty) keine nennenswerte originale Arbeit mehr zur Sprache der NS-Zeit gegeben habe.⁶⁸⁹

Allerdings wird eine derartige kritiklose Übertragung der verwendeten Begriffe problematisch, wenn dabei die unterschiedliche Wertigkeit nicht beachtet wird. Bei einer möglicherweise provozierenden Gleichsetzung wie sie Bochmann hier vornimmt, könnte zudem der Eindruck entstehen, Faschismus und Sozialismus seien nur zwei Seiten derselben Medaille. Damit wird ignoriert, daß sich die beiden Ideologien in Zielsetzung, Menschenbild und in der Praxis unterscheiden. Richtig ist, daß es sich bei vielen der nationalsozialistischen Begriffen seinerseits um Übernahmen - unter anderem aus dem linkssozialistischen Vokabular der 20er Jahre - handelt. Richtig erscheint auch der Einwand, daß der offizielle Politjargon der DDR sich in der Verwendung von „verbrannten“ Begriffen nicht so sensibel zeigte wie das in der Bundesrepublik der Fall war. Deutlich wird durch Bochmanns Kritik, daß auch bei vermeintlich rein philologischen Analysen, die Sprache des Nationalsozialismus nicht von den konkreten historischen Bezügen zu trennen ist.

Sprachwissenschaftlich bedeutsamer ist dagegen der inhaltlich orientierte Einwand, den Wolfgang Eggersdorfer gegenüber der Untersuchung von Seidel/Seidel-Slotty vorbringt:

Autoren wie Seidel/Seidel-Slotty oder Cornelius Schnauber verzichteten ausdrücklich darauf, Texte von ihren Inhalten her zu interpretieren. Sie glaubten, Inhalt und Form voneinander trennen zu können, um sich allein auf die Sprachstrukturen einzulassen. Ein derartiger Versuch mußte scheitern. Er führte häufig nur zu dem Vorwurf an die Nationalsozialisten, schlechtes und fehlerhaftes Deutsch geschrieben und den „Niedergang der deutschen Sprache“ mit verursacht zu haben. Wurde dennoch versucht, aus der Analyse der Sprachstruktur auf die Qualität der Aussage zu

⁶⁸⁸ Klaus Bochmann: Die Kritik an der Sprache des Nationalsozialismus. In: Werner Bohleber/Jörg Drews (Hgg.): „Gift, das du unbewußt eintrinkst ...“: Der Nationalsozialismus und die deutsche Sprache. Bielefeld 1991. S.92f.

⁶⁸⁹ Grundsätzlich ist tatsächlich auf weniger Forschungsliteratur hierzu als in der BRD zu verweisen, wengleich das Urteil „nennenswert“ der jeweiligen Einschätzung unterliegt: Albrecht Neubert: Hitler und Kiesinger – die gleiche Linguistik der Lüge. In: Universitätszeitung Leipzig, Nr.13, 1967 (23.3.), S. 4.; Gottfried Braun: Das Spezifische der journalistischen Methodik des faschistischen deutschen Imperialismus. [Diss.] Leipzig 1966; Wilhelm Schmidt: Geschichte der deutschen Sprache. Berlin 1984 [Volk und Wissen], S. 145f.; Günter Hartung: Literatur und Ästhetik des deutschen Faschismus. Drei Studien. Berlin 1983. [Akademie-Verlag]

schließen - Schnauber⁶⁹⁰ etwa glaubte, die „Heuchelei“ von Goebbels an der „rhythmisch-melodischen Bewegung“ der Rede erkennen zu können -, belegt dies nur einmal mehr die Unzulänglichkeit der Methode. Aussagen dieser Art können nicht auf Grund textimmanenter Untersuchungen gemacht werden, dies um so weniger, wenn man einzelne Sätze oder gar Wörter aus dem Zusammenhang herauslöst, wobei „Zusammenhang“ hier auch den politischen Hintergrund, das Zielpublikum, die Situation der Veröffentlichung oder Rede meint.⁶⁹¹

Den Befürwortern einer Sprachtheorie, die ihren Untersuchungsgegenstand entschieden von den historischen Gegebenheiten abtrennen, wirft Gerhard Voigt vor, die Kontinuität der bürgerlichen Gesellschaft während des Dritten Reichs bestreiten zu wollen.⁶⁹² Die „Sprache des Nationalsozialismus“ werde darüber hinaus häufig zu einer „Sprache des Totalitarismus“ ausgebaut - auf die Begrenzung des Gegenstandes würde hier eigentlich verzichtet - und ihr so eine neue politische Tendenz gegeben. Wenngleich Voigt den Einfluß gesellschaftlicher Veränderungen auf den Sprachgebrauch keinesfalls bestreitet, so glaubt er dennoch, daß Veränderungen in der Sprachstruktur nur im Rahmen langfristiger Entwicklungen gesehen werden können und nicht auf die zwölf Jahre nationalsozialistischer Herrschaft begrenzt.⁶⁹³

Weitere Schwierigkeiten bei der Analyse faschistischer Sprache verdeutlicht Lutz Winkler⁶⁹⁴ durch die Feststellung, daß die Sprachkritiker oftmals der Versuchung unterlagen, die Grundmuster der untersuchten Sprache mit in ihre Sprachkritik aufzunehmen und so zu einer unbeabsichtigten Verwandtschaft in bestimmten Formulierungen kamen. So schreiben beispielsweise Sternberger, Storz und Süskind in ihrer philologischen Arbeit zur nationalsozialistischen Sprache:

Aus dem verstreuten Samen des einen Ungeheuers sind viele kleine Ungeheuerchen entsprossen, der eine totale Unmensch lebt in tausend partikularen Unmenschlein fort.⁶⁹⁵

Weit davon entfernt hier eine ideologische Nähe zu unterstellen, wird mit solcher Sprache die Kennzeichnung des Spezifischen der nationalsozialistischen Sprache erschwert. Sowohl die Metapher aus der Botanik wie auch der „Unmensch“, der fatal an den von den Nazis verfolgten „Untermenschen“ erinnert, sind für eine Analyse nationalsozialistischer Sprache untauglich.

Sprache als Waffe

Schon die linguistische Wende in der Philosophie im 20. Jahrhundert führte zu einer veränderten Sprachauffassung:

⁶⁹⁰ Cornelius Schnauber: *Wie Hitler sprach und schrieb. Zur Psychologie und Prosodik der faschistischen Rhetorik.* Frankfurt a. M. 1972

⁶⁹¹ Wolfgang Eggerstorfer: *Schönheit und Adel der Arbeit. Arbeitsliteratur im Dritten Reich.* Frankfurt am Main 1988.

⁶⁹² Gerhard Voigt: Bericht vom Ende der „Sprache des Nationalsozialismus“. In: *Diskussion Deutsch 19/1974*, S.458. Eine Kritik der Forschung, einschließlich des Aufsatzes von Voigt, bei Herbert Bosch: *Ideologische Transformationsarbeit in Hitlers Rede zum Ersten Mai 1933.* In: *Faschismus und Ideologie 1. Argument-Sonderband 60/1980*, S.107ff. Vgl. auch: Michael Kinne: *Zum Sprachgebrauch der deutschen Faschisten.* *Diskussion Deutsch 73/1983*, S.518ff. Kinne kritisiert Voigts Aufsatz als „völlige Fehlinterpretation der gesamten bisherigen Forschung“, da die Autoren gar nicht behauptet hätten, es gebe eine eigene Sprache des Nationalsozialismus. Aber eben diesen Eindruck erwecken Arbeiten wie Sternberger/Storz/Süskind: *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen.* Hamburg 1957, S.9: „So hat der Mensch auch als Unmensch seinen Wortschatz, seine eigentümliche Grammatik und seinen eigentümlichen Satzbau.“

⁶⁹³ Gerhard Voigt 1974, S.454f. und S.463f.

⁶⁹⁴ Lutz Winkler: *Studie zur gesellschaftlichen Funktion faschistischer Sprache.* Frankfurt 1971.

⁶⁹⁵ Sternberger/Storz/Süskind: *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen.* Stuttgart 1962, S.8.

Die Sprache wird nun nicht mehr in erster Linie als Mittel der Abbildung der Wirklichkeit gesehen, sondern als Mittel der Verständigung. Sprache ist ihr Gebrauch, und in diesem Gebrauch erst konstituiert sich die Wirklichkeit. Sprache ist die unsichtbare Brille auf unserer Nase, durch die wir die Wirklichkeit sehen. Abnehmen können wir diese Brille nicht, eine Beurteilung von außerhalb ist unmöglich.⁶⁹⁶

Die historische Erfahrung des Nationalsozialismus hat unzweifelhaft verdeutlicht, daß sich der schlimmste Verfall der Politik zugleich am Mißbrauch der Sprache ablesen läßt. Sie kann geradezu als Gradmesser für gewaltsame Entwicklungen gelten, mit denen eine Instrumentalisierung und Korrumpierung der Sprache einher geht. Die öffentliche Rede wurde dabei von den Nationalsozialisten als das Kernstück ihrer Propaganda angesehen. Die sprachliche Vereinfachung wurde von Hitler als eines der wirkungsvollsten Mittel der Propaganda auf die „große Masse“ erkannt:

Die Aufnahmefähigkeit der großen Masse ist nur sehr beschränkt, das Verständnis klein, dafür jedoch die Vergeßlichkeit groß. Aus diesen Tatsachen heraus hat sich jede wirkungsvolle Propaganda auf nur sehr wenige Punkte zu beschränken und diese schlagwortartig so lange zu verwerten, bis auch bestimmt der letzte unter einem solchen Worte das Gewollte sich vorzustellen vermag. Sowie man diesen Grundsatz opfert und vielseitig werden will, wird man die Wirkung zum Zerflattern bringen, da die Menge den gebotenen Stoff weder verdauen noch zu halten vermag. Damit aber wird das Ergebnis abgeschwächt und endlich aufgehoben.⁶⁹⁷

Ohne Zweifel erzielte Hitler in der Praxis damit große Erfolge, auch wenn er damit nicht den klassischen Formen einer gelungenen Rhetorik entspricht.

So betrachtet, ist Hitler in der Tat der erste gewesen, der die politische Valenz des gesprochenen Worts nicht nur durchschaute (das hatten die deutschen Sozialdemokraten schon lange vor ihm getan, und Hitler hatte keine Bedenken, sich auf sie zu berufen), sondern, unter dem Aspekt der Massenagitation, der Rede in seinem Buch „Mein Kampf“ eine Bedeutung zuerkannte, die ihr seit den Tagen der Volkspredigt niemand mehr eingeräumt hatte.⁶⁹⁸

Aufgrund der Erfahrungen der nationalsozialistischen „Bearbeitung“ von Sprache merkt Ernst Bloch kritisch zur „Redekunst“ an:

Rhetorik ist ja keine Theorie, welche zur konkreten Praxis führt, konträr, sie ist die Blendung, welche den Durchbruch der Wirklichkeit in Bewußtsein und Praxis verhindert. Doch indem sie aus weiß schwarz macht und aus rot braun, gibt sie dem Opfer zuletzt dieselbe Unempfindlichkeit fürs Wahre, die der Täuscher berufsmäßig schon sein eigen nennt.⁶⁹⁹

Bloch spricht in diesem Zusammenhang vom „Zynismus der Mittel“. Dabei zeigten die einzelnen Phänomene nicht nur ein verzerrtes Verhältnis der rhetorischen Mittel zu der scheinbar formulierten Wirklichkeit, sondern auch ein Ausbleiben jeglichen Verhältnisses von Sprache und Wirklichkeit. Die Gleichgültigkeit gegenüber der Wirklichkeit verfestigte sich zu einem beliebig manipulierbaren Instrumentarium faschistischer Herrschaft. Wobei eine elementare Funktion von Sprache - das Kenntlichmachen von Realität - notwendigerweise unterschlagen wird. Nur als ritualisierte Sprache überlebt sie ihre Instrumentalisierung. Die Ausbreitung des Nominalstils, die Substantivierung verbaler Ausdrücke als Folge zunehmender Funktionalisierung des Lebens ist auch das Ergebnis des kleineren Spielraumes für Entscheidungen und spontane Aktionen im technischen Zeitalter. Obgleich der Nominalstil die ganze Epoche und nicht ausschließlich die

⁶⁹⁶ Hans Jürgen Heringer: Sprachkritik - die Fortsetzung der Politik mit besseren Mitteln. In: Ders.: Holzfeuer im hölzernen Ofen: Aufsätze zur politischen Sprachkritik. Tübingen 1982, S.8.

⁶⁹⁷ Adolf Hitler: Mein Kampf. München [395. -399. Aufl.] 1939, S.197.

⁶⁹⁸ Walter Jens: Von deutscher Rede. München 1983, S.38.

⁶⁹⁹ Ernst Bloch: Erbschaft dieser Zeit (Erw. Ausg.), Frankfurt am Main 1962, S.79

faschistische Sprache prägt, zeigt er im Faschismus deutlich die Steigerung zu funktionalen manipulatorischen Tendenzen. Die Folge der verstärkten Vorliebe zum substantivierten Ausdruck ist die Auflösung der intentionalen Aussage zugunsten des Schlagwortes.

Neben den klassischen Substantivbildungen - „Voraussetzung, Gewinnung, Förderung, Stärkung“ - sind es vor allem Schlüsselwörter der faschistischen Weltanschauung - „Verseuchung, Verpestung, Prostituiierung, Bastardisierung und Verjudung“- , die der Sprache den Schlagwort charakter aufprägen.⁷⁰⁰

In der modernen Industriegesellschaft kann durch den Mißbrauch der entsprechenden Machtmittel auch die Sprache zu einem Werkzeug unter anderen reduziert werden. Die faschistische Sprache zeigt diese Funktionalisierung, mit der sie ihre Lehre von der Realität abzuschirmen sucht. Die Zerstörung des Satzes und die monotone Wiederholung autonomer Schlag- und Reizwörter stehen für die Verselbständigung der rhetorischen Mittel.

Doch hinter der unberührten Fassade klassischer Schachtelsätze vollzieht sich immer wieder dieselbe tautologische Denkbewegung, die allemal in die potentiell aggressive Alternative des Entweder-Oder ausläuft.⁷⁰¹

Damit wird die Frage nach der Effizienz der propagandistischen Sprache aufgeworfen, die beim politischen Gegner wirkungslos bleibt und nur in Verbindung mit den Mitteln der Gewalt oder deren permanenter Androhung Erfolg verspricht.

Grenzen propagandistischer Sprache in der Praxis

Schon in der traditionellen Sprachauffassung der Antike wird Sprache als wirkungsvolle Möglichkeit der Beeinflussung verstanden. Infolgedessen vertritt die älteste Form der Sprachwissenschaft, die Rhetorik, auch den Topos von der „Macht der Sprache“. Die enge Verbindung von Rhetorik in ihrer negativsten Ausprägung als Propaganda und reale Gewalt scheint evident.

Diese Auffassung bestimmt nun aber nicht nur die vielen Analysen zur nationalsozialistischen Propaganda im Umfeld der „Vergangenheitsbewältigung“, sie wurde so auch von vielen Akteuren schon vertreten, angefangen bei den entsprechenden Abschnitten in Hitlers *Mein Kampf* bis hin zu den Dissertationen über nationalsozialistische Propaganda, mit denen man schon seinerzeit an deutschen Universitäten promovieren konnte.⁷⁰²

Die Wirkung einer derartig funktionalisierten Rhetorik im Hinblick auf den Nationalsozialismus wird von Utz Maas stark angezweifelt. Die Vorstellung einer Manipulation in der Art eines „Nürnberger Trichters“ so als sei der Nationalsozialismus in die Köpfe eingeimpft worden, sei problematisch. Maas ist der Auffassung, daß eine Sprachanalyse des Faschismus nur über einer umfassende Rekonstruktion der Lebens- und Sprachpraxis dessen Funktionsweise und seine spezifischen Sprache zeige:

Die Sprachpraxis erschließt sich also nur vor der Folie der gesellschaftlichen Integrationsmechanismen. In der bürgerlichen Gesellschaft ist der primäre Mechanismus aber der Markt. Die darüber

⁷⁰⁰ Winkler 1971, S.40

⁷⁰¹ Winkler 1971, S.44

⁷⁰² Utz Maas: Sprache im Nationalsozialismus. Macht des Wortes oder Lähmung der Sprache. In: Werner Bohleber/ Jörg Drews (Hrsgg.) „Gift, das du unbewußt eintrinkst ...“: Der Nationalsozialismus und die deutsche Sprache. Bielefeld 1991, S.25.

verlaufende Integration funktionierte im Faschismus auch recht gut, solange der Markt Gratifikationen versprach [...].⁷⁰³

Maas klammert jedoch bei diesen Überlegungen den Antisemitismus, ohne den der Aufstieg der Nazis nicht funktioniert hätte, aus. Andererseits führt er zu recht an, daß die Grenzen der sprachlichen Manipulation sich da zeigen, wo diejenigen, die sich nicht auf die „Integration“ einließen nicht mit dem Werkzeug der Sprache, sondern durch brutale Repression von Schlägerkolonnen der SA in den öffentlichen Veranstaltungen, durch Gestapo und Konzentrationslager abgeschreckt und unterdrückt werden. Utz Maas sieht die Möglichkeiten einer totalitär manipulierenden nationalsozialistischen Rhetorik wie sie ältere Auffassungen vertreten als fragwürdig an:

Die repressive Praxis nationalsozialistischer Veranstaltungen zeigt am deutlichsten, wie wenig deren Protagonisten auf Argumentation bzw. Sprache setzten. Das Propagandaministerium setzte ohnehin auf UFA-Filme und Coca-Cola. Bei den Kommandos der Kapos und den Schreien der Geprügelten von Sprache zu sprechen, scheint mir überflüssig - dabei handelt es sich um Gesten, die nur das Lautliche mit der Sprache gemeinsam haben. Für die vorgeblich so wirkungsvolle nationalsozialistische Rhetorik bleibt also wenig Platz.⁷⁰⁴

Die Mobilisierung der Massen sei das entscheidende Element wodurch die „Verkehrsform“ im Faschismus bestimmt würde. Eine durchgängige erfolgreiche Wirkung sei aber aufgrund der Unmenge kursierender Witze, die die Stereotypie nationalsozialistischer Rhetorik zeigten, anzuzweifeln. Beispiele hierfür seien die Art wie der Hitlergruß vollzogen wurde und wie bestimmte Silben verschluckt wurden. Doch bleibe auch in dieser gleichsam „subversiven“ Formen das entscheidende der Umstand des Mitvollzi ehens.

Seine Funktion hat das Sprachliche hier allein in seiner Materialität, die die Koordination der Bewegung in der Kolonne ermöglicht. Das scheint mir nun der Schlüssel zu dieser Art der Sprachlichkeit in den nationalsozialistischen Verhältnissen zu sein: Die Richtung der sozialen Mobilisierung war vorgegeben, das sprachliche Material half, die Menschen in Bewegung zu halten - aber bei allem Getöse blieb die Sprache stumm.⁷⁰⁵

Damit widerspricht Utz Maas einer weitverbreiteten These der Nationalsozialismus habe allein mit Hilfe seiner Sprache und durch ihren geschickten Einsatz zu Propaganda- und Lenkungszwecken einen wesentlichen Beitrag für die Integration der nicht schon von vornherein nationalsozialistisch Gesinnten gesorgt. Die nationalsozialistische Sprache sei in den Fällen in denen sie emotional- integrierend wirkte, überwiegend im Zusammenhang mit den bekannten Ritualen zum Einsatz gekommen; also bei Parteitag, Rundfunkübertragungen mit Musik, Presseberichten und Anzeigen in denen Sprache gar nicht allein instrumentell, sondern in mehr oder weniger umfassenden Inszenierungen eingesetzt wurde. Durch die bloße Androhung von Gewalt, Repressionen, die von der Ächtung bis zur Vernichtung reichten, seien unzählige Deutsche zur stillschweigenden Anpassung an das Regime bewegt worden. Die Propagandasprache verdeckte die Tatsache, daß die Zustimmung überwiegend durch die sprachlose Androhung physischer Gewalt erzwungen wurde.

Offensichtlich übersieht hier Maas allerdings den Umstand, daß die vorbereitende Aufgabe der Propaganda unter anderem darin besteht, das Funktionieren solch „sprachloser Androhung“ zu gewährleisten.

⁷⁰³ Utz Maas 1991, S.26.

⁷⁰⁴ Utz Maas 1991, S.27

⁷⁰⁵ Utz Maas 1991, S.27f

Maas' These erklärt sich aus dem Versuch, nicht von überlieferten Texten auszugehen, sondern von der Praxis, in der Sprache ausgeübt wird. Damit kommt er zu der methodischen Leitfrage:

Wo ist diese Praxis so beschaffen, daß sie auch ohne Sprachausübung nicht anders verlaufen wäre, wo kommt Sprache also nicht in ihren spezifischen Potentialen zur Geltung? In solchen Fällen bleibt auch das lauteste Getöse und die größte kommunikative Geschäftigkeit letztlich stumm, wie ich es von den nationalsozialistischen Massenveranstaltungen behaupten möchte.⁷⁰⁶

Die überlieferten Filmdokumente sprechen indessen eine andere Sprache. Natürlich kam das „normale“ Alltagsleben im Nationalsozialismus auch ohne das „lauteste Getöse“ der Parteiveranstaltungen aus und orientierte sich primär an funktionalen Dingen. Mit Sicherheit beherrschte die nationalsozialistische Sprache nicht jede Alltagssituation und das Leben so totalitär wie es die Führung beabsichtigte, aber sie übte überall da Gewalt aus, wo es politisch bedeutsam war.

In seinem Blick auf die Abhängigkeiten des Einzelnen durch die Ausdifferenzierung der gesellschaftlichen Praxis, in der er ohne die anderen nicht überleben kann verlaufe der gesellschaftliche Integrationsprozeß, wie das auch schon Karl Marx formulierte, hinter dem Rücken der Akteure. Am deutlichsten erkennbar am Marktmechanismus.

Von diesen Überlegungen lassen sich Sprache und Sprachpraxis begrifflich schärfer erfassen. Sprache ist das ausgezeichnete Moment zur symbolischen Repräsentation der Wirklichkeit, und sie ist insbesondere das Mittel, sich kommunikativ mit andern über diese Repräsentation zu verständigen. Gefordert ist Sprache insofern da, wo es darum geht, die Verhältnisse zu verändern - ein Mitspielen kann sich dagegen mit den stummen Steuerungszwängen der gesellschaftlichen Reproduktion begnügen.⁷⁰⁷

Damit sei auch die Sprache für das Endziel der Politik des Nationalsozialismus, Weltkrieg und Holocaust, bei der „Masse“ letztlich nicht benötigt worden. Lediglich ein „soziales Gleitmittel“, das die Formierung der Akteure befördere und den Ablauf der Verwaltungsakte in der Bürokratie ermöglichte.

Vor allem aber war die faschistische Reproduktion darauf angewiesen, daß die sprachlichen Potentiale, die sozialen Widerstand artikuliert hätten, nicht zur Geltung kamen, daß ihr Wirksamwerden unterbunden wurde.⁷⁰⁸

Für einen wirksamen Widerstand gegen ein Unrechtssystem ist eine analytische Sprache nötig. Aus dieser Überlegung heraus sieht Maas gerade ein spiegelverkehrtes Bild von der Sprache im Nationalsozialismus gegenüber den gebräuchlichen Propaganda- und Manipulationsanalysen. Die Reproduktion der faschistischen Verhältnisse habe auf einer Lähmung der Sprache beruht und nicht auf der Macht des propagandistischen Wortes. Dabei übersieht Maas offensichtlich, daß für diese „Lähmung“ die Besetzung der öffentlichen Rede durch die nationalsozialistische Sprache unabdingbar ist. Diesem Dilemma versucht er zu entgehen indem er die Wirkung der offiziellen Propagandasprache auf die Massen als unbedeutender beurteilt als beispielsweise Werbeaktionen für den Konsum deutscher Fische von der Deutschen Hochseefischerei.

Für eine Analyse, die auf diese Mechanismen zielt, sind weniger die Texte der „großen Politik“ aufschlußreich, die, falls sie überhaupt zur Kenntnis genommen wurde, wohl weniger gelesen als

⁷⁰⁶ Utz Maas 1991, S.28

⁷⁰⁷ Utz Maas 1991, S.29

⁷⁰⁸ Utz Maas 1991, S.29

vielmehr gehört wurde; die Wirkung der großen Veranstaltungen kam vielleicht eher trotz dem, was dabei gesagt wurde und was die heutigen Analytiker kontextfrei auseinandernehmen, zustande als wegen ihm. Quellen, die uns Aufschlüsse geben, müssen sehr viel näher am Alltag sein, um uns zu zeigen, wie die Menschen mitgespielt haben.⁷⁰⁹

Was die Einschätzung der Wirkung von Massenveranstaltungen betrifft, ist eine Relativierung durchaus angebracht. Dennoch scheint hier die subtile Wirkung und bewußtseinsbildende Funktion von Sprache unterschätzt. Die nationalsozialistische Sprache war nicht nur eine Art „Schmiermittel“; daß die euphemistische Bemäntelung der Gewalt sicherstellte, sie trug schon im Keime ihren Mißbrauch von den letzten sinnlosen Durchhalteparolen bis hin zur Rechtfertigung des millionenfachen Massenmordes. Und eben dieses Potential zeigen die untersuchten literarischen Texte von Goebbels deutlich.

Zentrale Merkmale nationalsozialistischer Sprache

Bei der Fragestellung nach der gesellschaftlichen Funktion faschistischer Sprache untersucht Lutz Winkler die Sprache in Hitlers *Mein Kampf*. Unter Benutzung der affektiven Wirkung des Kontrastes stellt Hitler in seiner Polemik den angeblichen Schwächen der Weimarer Republik unausgesprochen die eigenen vermeintlichen Stärken gegenüber. Als einprägsame deklamatorische Figur wird die rhetorische Frage verwendet. In einer Anhäufung tautologischer Begriffe sollen mit dem Mittel der stilistischen Variation, der kalkulierten Steigerung und exakten syntaktischen Parallelkonstruktion sein Lamentieren sprachlich bewältigt werden.

Dabei werden die fortschrittlichen Produkte der kulturellen Entwicklung als „Geschwulst“ oder „Pestilenz“ titulierte. Aus gebeutete Klassen sollen nicht mehr das Produkt eines geschichtlichen Prozesses sein, sondern das Ergebnis eines stereotyp dem Text aufgezwungenen Gegensatzpaares gute-schlechte Rassen. Klassenantagonismen sollen zu naturhaften Erscheinungen deklariert werden, um dabei den Eindruck zu vermitteln, daß zwar historische Unterschiede aufgehoben werden könnten, aber niemals biologische. Daher stünden sich auch sogenannte „Intelligenzrassen“ oder „Kulturrassen“ und „Kulturzerstörer“, die auch als „minderwertige Rassen“ bezeichnet werden, unversöhnlich gegenüber. In entsprechend rigider Form erweist sich auch die imperialistische Rassenlehre als radikalisierte Fortsetzung der bürgerlichen These vom Primat der Außenpolitik, deren Machtanspruch sich im Faschismus unmittelbar durchsetzt. Die irrationale Setzung einer rassischen Doktrin macht es möglich:

Die Ungleichheit der sozialen Verhältnisse wird zur unabänderlichen Verschiedenheit „natürlicher“ Gegebenheiten. Hatte die politische Funktion der Arbeit sich aus ihrem gesellschaftlichen Rang und ökonomischen Ertrag hergeleitet, so wird dieser qualitative Begriff zugunsten eines quantitativen abgeschafft. Der einzelne wird nicht mehr nach der Qualität seiner Leistung, sondern nach der Intensität und der Gesinnung, mit der er sie ausführt, beurteilt: Die Sprache unterscheidet zwischen „materiellem Lohn“ im Dienst des ökonomischen Nutzens und „ideellem Lohn“ im Dienst des Volkstums.⁷¹⁰

Mit der Gegenüberstellung von idealistischer Gesinnung in „arischen Arbeits- und Kulturstaaten“ auf der einen Seite und „nacktem Egoismus“ in „jüdischen Schmarotzerkolonien“ auf der anderen Seite verdrängt der antisemitische Affekt den antikapitalistischen,

⁷⁰⁹ Utz Maas 1991, S.29

⁷¹⁰ Winkler 1971, S.74

als der sich die Kritik am Liberalismus entpuppt.⁷¹¹ Mit der Projektion auf einen angeblich nicht zum eigenen Volk gehörigen Schuldigen verliert die Liberalismuskritik ihre gesellschaftliche Funktion zugunsten rassistischer Kategorien. Damit mythisiert nationalsozialistische Ideologie historische Formen gesellschaftlicher Integration und entwirft die falsche Utopie einer Renaturalisierung des kapitalistischen Konkurrenzkampfmechanismus.

In Goebbels' Roman *Michael* wird der 1. Weltkrieg zum Auslöser einer Revolution gegen das „Geld“ stilisiert, der diese Affekte spiegelt:

Worum es sich handelt: die Arbeit empört sich gegen das Geld. Träger der Arbeit ist das Blut, Träger des Geldes ist das Gold [...].⁷¹²

Der „rassische Kampf“ wird abstrahiert in einen Kampf „Arbeit gegen das Geld“: Arbeit wird mit Rasse gleichgesetzt. Umgekehrt das Geld als das Weltübel überhaupt mit den rassistischen Feinden insbesondere mit dem Judentum gleichgesetzt. Inhaltlich sind es bloße Behauptungen, die sprachlich weder logische Plausibilität erstreben noch irgendwelche rhetorische Kunstgriffe bemühen, um kritische Leser zu überzeugen.

Es handelt sich darum, Geld zu verdienen und Macht zu gewinnen, ohne produktive Arbeit zu leisten.⁷¹³

In der anschließenden Personifizierung dieser angeblichen Handlungsweise mit den „Parasiten im Osten“ meldet sich versteckt der scheinbar ökonomisch „bewiesene“ Antisemitismus.

Am auffälligsten zeichnet sich der nationalsozialistische Sprachstil durch die Übertreibungen, mit denen seine Vertreter der politischen „Bewegung“ die fehlende Größe zu überspielen suchen. Kennzeichnend hierfür ist der zahlreiche Gebrauch von Superlativen wie „der größte“, „der lebendigste“, „die höchste“ etc. sowie die Verwendung übertriebener Adjektive wie „genial“, „fanatisch“, „heroisch“ oder das beliebte „stahlhart“. Im Ausdruck wird die Sprache des *Wanderer* nicht so deutlich, aber da er diese Begriffe inhaltlich poetisiert, vertritt er die selbe Intention. Eine fanatische, wenn auch überdeckte Haltung wird der Jugend, die für höchste Werte kämpft, zugeschrieben. Die Bereitschaft zur heroischen Tat für das „aus Erz gebaut(e)“ Werk wird insbesondere im pathetische Epilog beschworen:

Was Millionen
In all den bangen Nächten
Glühend ersehnen,
Das muss sich einst vollenden.
Glaube und handle,
Dann stehst Du fest im Strom der Zeit.
Dann wird Dein Werk,
Gleichwie aus Erz gebaut,
Die Stürme des Jahrhunderts überdauern.⁷¹⁴

Grundsätzlich spiegelt die nationalsozialistische Sprache eine Radikalität, die die Kompromißlosigkeit der Ideologie in Denkweise und Handlung zeigen soll. Ein weiteres

⁷¹¹ In dieser Frage hat Goebbels zunächst im Gegensatz zu Hitler noch eine modifizierte Vorstellung. Seine Liberalismuskritik ist anfänglich nicht rassistisch begründet. Für ihn sitzen die „Börsenkönige“ und „Industriekapitäne“ anfänglich noch in den deutschen Reihen.

⁷¹² Joseph Goebbels: *Michael*. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern, München 1929, S.37.

⁷¹³ Joseph Goebbels: *Der Wanderer*. 1927, S.44.

⁷¹⁴ Joseph Goebbels: *Der Wanderer*. 1927, S.71.

Charakteristikum ist die Verschleierung oder Verharmlosung der Wirklichkeit durch die Verwendung zahlreicher Euphemismen.

Charakteristisch für die Technik der Sprachzerstörung der Nazis war die Methode der Euphemisierung von Begriffen. Wer den Begriff „Endlösung“ erfunden hat, erwarb sich einen Weltrekord an Zynismus. Diese Wortneuschöpfung soll mit einfachen sprachlichen Mitteln die endgültige Lösung eines Problems andeuten und ist zum Inbegriff einer sprachlichen Lüge geworden hinter der sich die Ermordung von Millionen Menschen verbirgt.⁷¹⁵

Die von Goebbels verwendete Sprache weist schon den Weg in eine nationalsozialistische. Ihr fehlt allerdings noch die Deutlichkeit. Die Unbestimmtheit der Zielsetzung benötigt auch noch nicht die Form der sprachlichen Verschleierung. Doch die poetische Formulierung einer leidbereiten Schicksalsgemeinschaft, die die „letzte grausame Apoptheose“ auf sich nimmt, ist schon das oft beschworene Heldenvolk nationalsozialistischen Propagandasprache.

5.1. Sprache und Vorstellungswelt bei Goebbels

Auffällig oft verwendet Goebbels schon in seiner Dissertation Metaphern, Symbole, „Edelsubstantive“ und „Edeladjektive“:⁷¹⁶ Überwiegend handelt es sich dabei um Sprachhülsen. Ihre Bedeutung bleibt bewußt unklar und wird metaphysische aufgeladen. Die Sprache der Innerlichkeit, die er durchgängig pflegt, bestimmt auch sein Urteil über die Romantik und ihrer Vertreter:

Die hervorstechendsten Tugenden des Romantikers sind ein heiliger Enthusiasmus, ein wirklich tiefer, innerlicher Trieb zur Kultur und der Seele, zur „Bildung“, und ein fast aufopfernd zu ne nender Fleiß. Enthusiastisch, jeder edlen Begeisterung fähig, wenn auch meistens nur für kurze Zeit, das waren sie alle. Jeder lebte in dem stolzen Glauben, mit auf der Höhe der Zeit zu stehen, mehr noch, die Vollendung des Geistes in der Zeit mitherbeizuführen.⁷¹⁷

Einerseits zielt die Wortwahl auf eine elitär begrenzte Rezeption ab, andererseits wird mit den Kategorien des Glaubens und Gehorchens operiert, um Argumentations- und Reflexionsketten zu unterlaufen. Irrationalismus und Autoritarismus der Goebbelschen Sprachstruktur zeigen sich in zweifacher Hinsicht: In der Häufung der Edeladjektive wie „heilig“, „edel“, „tief“ und „innerlich“ sowie in der Neigung zur politischen Mythologie, der Begriffe wie „Höhere Macht“, „Götter“, „Nation“, „Vaterlandsliebe“, „Treue“, „Ergebenheit“, „Schicksal“ und „Fügung“ entnommen werden. Das führt beispielsweise dazu, daß Goebbels anhand von Schütz' Drama „Graf von Schwarzenberg“ einen ausschließlich intuitiven gewissermaßen göttlichen Geschichtsbegriff entwickelt:

Wie jedes Volk, so hat jeder grosse Mensch sein Schicksal, den von einer höheren Macht vorgezeichneten Weg, den er gehen muss, auf dem alles, was beschränkte Einsicht Zufall nennt, mehr ist als dies: Fügung, Schicksal. [...] Und erst das Unbewusste macht das Schicksal rein und gross.⁷¹⁸

⁷¹⁵ Wolfgang Bergsdorf: Politik und Sprache. München/Wien 1978, S.85f.

⁷¹⁶ Joseph Goebbels, Wilhelm von Schütz als Dramatiker. Ein Beitrag zur Geschichte des Dramas der Romantischen Schule. Phil. Diss., Heidelberg 1921.

⁷¹⁷ Joseph Goebbels, Wilhelm von Schütz, S.25.

⁷¹⁸ Joseph Goebbels, Wilhelm von Schütz, S.149f.

Auch nach seiner Dissertation läßt Goebbels ein für die gescheiterte politische Emanzipation der Deutschen bezeichnendes Syndrom der Fügsamkeit, Autoritätsgläubigkeit und des unreflektierten Patriotismus erkennen.⁷¹⁹

Mit seiner Doktorarbeit intendiert Goebbels ausdrücklich pädagogische Aufgaben. Er möchte in einer schweren Zeit einen Beitrag zur Erziehung leisten, zu „modernem Denken“ verhelfen. Zweifelhaft ist der Erfolg dieser Absicht. Entsprechend vernichtend ist das Urteil Hans-Dieter Müllers über die wissenschaftlichen Fähigkeiten Goebbels':

Zu selbständigem philosophischem und politischem Denken scheint Goebbels, wie die Dissertation zeigt, um diese Zeit nicht fähig zu sein.⁷²⁰

Goebbels befließigt sich eines Jargons der Innerlichkeit und der Eigentlichkeit. Er vertritt einen beinahe ungebrochenen großdeutsch-wilhelminischen Patriotismus.⁷²¹ Ungeklärt bleibt, worin er konkret die Schwere der Zeit sieht, was er unter „modernem“ Denken versteht und welche alten und neuen Götter gemeint sind. Seine Orientierung richtet sich an den Begriffen „Geistesgröße“, „Enthusiasmus“ und „Vaterlandsliebe“ aus. Das Niveau seiner politischen Reflexion dokumentiert ein Brief aus dem Jahre 1918 an den Freund und späteren Parteigenossen Fritz Prang. Goebbels tituliert darin die Revolution als „Börsenrevolte“, „Gaunerkomödie“ und „Vaterlandsverrat“. Der spätere Haupttrüfer der Dolchstoßlegende gibt allerdings in diesem Brief zu, daß Deutschland militärisch unterlegen sei:

Ich glaube Deutschland hat den Krieg verloren, und für unser aller Vaterland ist er doch gewonnen. Wenn der Wein gärt, kommen alle schlechten Bestandteile an die Oberfläche, doch sie werden abgeschöpft, und Köstliches bleibt zurück.⁷²²

Diesen seltsamen Widerspruch von „Krieg verloren“ und zugleich dennoch fürs Vaterland gewonnen sein soll deutet Ralf Reuth als Goebbels Unfähigkeit die tatsächlichen historischen Zusammenhänge zu begreifen:

Die Kriegsjahre, die Jahre der nationalen Solidarität, mit der er groß geworden war, hatten ihm die Sicht dafür verstellt, daß die gegenwärtigen Erschütterungen nicht zuletzt auch das Resultat einer Entwicklung waren, die schon weit vor der Jahrhundertwende mit der Industrialisierung ihren Anfang genommen hatte. So wie die jungen Soldaten in den „Stahlgewittern“, kannte der „Heimfrontler“ nichts anderes als jene überzogen-pathetische Form des Miteinanders. Um so schockierender war für ihn der Zerfall dieser trügerischen Vision als er tatsächlich an die „wahre Volksgemeinschaft“ geglaubt hatte.⁷²³

Über das am Boden liegende Vaterland tröstet er sich mit einer Horaz-Ode hinweg, in der derjenige gelobt wird, der auch dann sein Ziel unbeirrt verfolgt, wenn der Himmel einstürzt und die Trümmer ihn erschlagen.

Unterdessen wartet Goebbels auf die Stunde, in der man wieder nach „Geist und Kraft schreit“. Durch beharrliche geistige Schulung will er sich für diesen Kampf rüsten. Ein Brief an seine damalige Verlobte verdeutlicht sein poetisch-politisches Weltverständnis.

Die Welt ist ein Narrenhaus geworden, und die Besten selbst schicken sich jetzt an, mitzutanzten in dem wüsten Tanz um das goldene Kalb [...]. Draußen ist's öd und leer, und in meinem Innern da

⁷¹⁹ Müller 1974, S.57.

⁷²⁰ Müller 1974, S.57.

⁷²¹ In seinem Drama „Der Wanderer“ spricht er allerdings von „verstaubten Idealen“, für die eine betrogene Jugend gestorben sei. Hier bezieht er sich offensichtlich auf die wilhelminische Zeit und den 1. Weltkrieg.

⁷²² Joseph Goebbels an Fritz Prang am 13.11.1918, abgedruckt in: Fraenkel/Manvell 1960, S.38.

⁷²³ Ralf Georg Reuth: Goebbels. München 1990, S.36.

sind die festlichen Altäre umgestürzt und die Bilder der Freude zerschlagen. Weltlichkeit beginnt einzuziehen in die Wohnungen, wo sonst nur der Geist der Liebe thronte: Man nennt das der neuen Zeit Rechnung tragen. [...] Warum ist mein Schmerz so groß? Weil ich zuviel von der Welt erwartete. Nicht, daß ich in die andere Welt gehen muß, sondern, daß meine Welt zu Ende ging, daß ich sie selbst zerschlagen mußte, das macht meinen Schmerz so groß. Mußte ich sie zerschlagen? Ja, ich mußte es, denn so schön, so göttlich sie war, sie war falsch am Fuße des Olymps.⁷²⁴

Schon in seiner Dissertation läßt sich ein deutliches Befürworten des „Forschen, Militärischen, mit einem Wort: zur Macht“⁷²⁵ feststellen:

Die Sprache atmet im grossen und Ganzen einen frischen forschenden Geist, ja, es liegt manchmal etwas direkt Militärisches in dem Rhythmus, was den Reiz der Schlachten- und Lagerbilder noch erhöht.⁷²⁶

An seinem Untersuchungsgegenstand lobt der Student Goebbels die Darstellung der großen tragischen Helden, die gefestigte Charaktere seien, stark im Handeln und stark im Erleiden von Himmelshöhen und Höllentiefen. Sie meisterten Aufstiege ebenso wie Katastrophen.⁷²⁷ In der Tragödie *Niobe* von Schütz glaubt Goebbels gar ein „gewisses Übermenschentum“ zu erkennen.⁷²⁸ Goebbels steht hier offensichtlich unter dem Eindruck der Nietzsche-Lektüre. Goebbels' patriotische Ansichten lassen sich am deutlichsten an seiner Abhandlung über Schütz' *Grafen von Schwarzenberg* festmachen. Dort hebt er das großartige heimatliche Gefühl hervor, das Gefühl des Preußen, des mächtigen Brandenburgers, dessen Treue, sittsame Ergebenheit und Vaterlandsliebe im scharfen Gegensatz zu der Hybris des Ausländers stünden. Laute patriotische Töne schlagen, bedingt durch die Kriegssituation, allerdings schon in seinen Schulaufsätzen durch. Von einer engen Verbindung zwischen politischen und psychologischen Reaktionen stellt Müller in seiner Arbeit ein Psychogramm auf, das Goebbels' „basic personality“ anhand seines irrationalistischen Denksystems auszumachen sucht.⁷²⁹ An einem frühen Gedicht Goebbels' zeigt er, daß der Verfasser von starkem Selbstmitleid, Sentimentalität bis hin zum Tragischen und einem Verlangen nach Erlösung geprägt sein muß, das mit einer bedingungslosen Schicksalsgläubigkeit einhergeht. Erst wenn sich Goebbels selbst zum Opfer für seinen Messias Hitler macht, wird ihm Erlösung zuteil. Seine eigene Person sieht er dabei immer mehr als Vorbereiter eines neuen Glaubens. Hinzu kommt, zumindest zeitweilig, seine Verachtung der Spezies Mensch, wie sie sich in der Tagebuchnotiz „Canaille Mensch“ niederschlägt.

Goebbels ist der „Prediger der neuen Zukunft“; Hitler der Messias, der Rest der Menschheit aber ist Canaille.⁷³⁰

Der für Goebbels von da an immer wichtiger werdende Antisemitismus zeigt die Anpassung an Hitler am deutlichsten. Entsprechend modifiziert Goebbels seine noch durch den sogenannten „linken“ Flügel der NSDAP geprägte Ansichten. Durch Hitler, der für ihn zur obersten Autorität wird, glaubt er sein inneres Chaos geordnet. Die Juden werden ihm zum Symbol und Objekt allen Hasses. Spätestens von da an kennt er nur noch eine Welt des „Entweder-Oder“: Für ihn ist das Leben ein ewiger Kampf, den er mit Hitlers Hilfe zu bestehen glaubt. Sozialismus betrachtet Goebbels primär unter dem Aspekt des „Op-

⁷²⁴ Nach: Müller 1974, S.59.

⁷²⁵ Müller 1974, S.53.

⁷²⁶ Joseph Goebbels, Wilhelm von Schütz, S.152.

⁷²⁷ Joseph Goebbels, Wilhelm von Schütz, S.101.

⁷²⁸ Joseph Goebbels, Wilhelm von Schütz, S.84.

⁷²⁹ Müller 1974, S.83ff; unter Verwendung der von Erich Fromm definierten Merkmale des „autoritären Charakters“.

⁷³⁰ Müller 1974, S.88.

ferbringens“. Er fragt weder nach Verbesserungen der ökonomischen Lage noch nach den Arbeitsbedingungen. Als pöbelhaft tut er die Forderungen nach Veränderung der Eigentumsverhältnisse ab. Auch die Macht des Kapitals soll, mit Ausnahme des „Leihkapitals“, unangetastet bleiben. Im Zentrum seiner Überlegungen stehen die vagen Begriffe der Verständigung, Versöhnung und des Brückenschlages zwischen den Opferwilligen. Politisch verlangt er die „Diktatur der Kühnen“ und verurteilt die „Demokratie der Feigen“. ⁷³¹ Die Kapitalisten teilt er in zwei Gruppen ein: In die „Industriekönige“ und die Repräsentanten des Geldes. Dennoch sieht er das revolutionäre Potential in der Arbeiterschaft, deren Kampf um das eigene Leben er als einen Verzweiflungskampf um das Leben der Nation interpretiert.

Ähnlich wie für Moeller van den Bruck ist auch für Goebbels der Liberalismus schuld am sicheren Untergang der Völker. Er sei das System der Willkür und das Produkt selbstsüchtigen Individualismus. Dabei kritisiert der Nationalsozialismus nicht in einem politisch-ökonomischen Sinn die schlechten Produktionsverhältnisse, sondern stellt das liberalistische System, die verwirklichte Utopie in Frage, um den Faschismus als Negation und Alternative des Utopischen zu etablieren. Obwohl am Liberalismus die Abhängigkeit der erwerbsschwachen Gruppen der Gesellschaft von Großkapital, Industrie und Börse verurteilt wird – wie das auch im *Wanderer* dargestellt wird –, gilt die Suche nach einer Lösung nicht der klassenlosen Gesellschaft. Ganz im Gegenteil stellt Goebbels dem „Tand der Republik und Parlament“ die Grundfesten Monarchie und Gottesgnadentum gegenüber. ⁷³² In seinen politischen Schriften teilt er die Bevölkerung in „Schaffende“ und „Raffende“ ein:

[...] die „Satten“, die vor dem Krieg unter Deutschland ein Aktenbündel verstanden; die nach dem Kriege sich auf den bequemen Boden der Tatsachen stellten. Die „Hungernden“, die man vor dem Kriege aus der Nation ausschloß, die während des Krieges da draußen in den Schützengräben Leben und Gesundheit auf dem Altar des Vaterlandes legten; die jetzt in ein System hineingepreßt werden, wie es brutaler und verantwortungsloser die Weltgeschichte nicht gesehen hat. ⁷³³

Goebbels' politische Haltung stellt, das zeigt die Analyse der bislang unbearbeiteten literarischen Schriften, eine durchaus konsequente Fortsetzung früh verinnerlichter Positionen dar. Eine undurchsichtige Klassenkampfidee, wie sie der junge Goebbels an den Tag legt, wird nicht zuletzt deshalb hochgehalten, weil er und einige andere Nationalsozialisten bis 1933 die Überzeugung vertreten, wahre Kämpfereigenschaften könnten in größerer Zahl aus den marxistischen Lagern gewonnen werden. In Abgrenzung zum marxistischen Klassenkampf lehnen die Nationalsozialisten jede Klassenherrschaft ab und geben vor, für eine wahrhaftige „Volksgemeinschaft“ einzutreten. Goebbels kümmert sich um die praktische Umsetzung der Ideologie in politische Propaganda. Das soziale Problem betrachtet er zu Beginn seiner Tätigkeit für die NSDAP im Widerspruch zu Hitler auch unter wirtschaftlichen Aspekten. Denn für letzteren ist die Klassenzugehörigkeit ausschließlich eine Frage des „Menschenmaterials“, das heißt, eine Einteilung in Höher- und Minderwertigkeit der Individuen. Scheinbar sieht Goebbels in der kapitalistischen Gesellschaft die Ursache für die soziale Not der Arbeiter. Doch der effektvolle Gebrauch marxistischer Terminologie täuscht die Analyse nach ökonomischen Kriterien nur vor. Obwohl auf den ersten Blick die kapitalistischen Produktionsverhältnisse als Verursacher sozialer Ungerechtigkeiten angeprangert werden, will die NSDAP nicht ausschließlich

⁷³¹ Joseph Goebbels: Michael, S.115.

⁷³² Müller 1974, 2.Teil, S.28.

⁷³³ Joseph Goebbels: Lenin oder Hitler? Eine Rede, Zwickau 1926, zitiert nach: Müller 1974, 2.Teil, S.57.

Arbeiterpartei sein, sondern vielmehr den Arbeiter chauvinisieren.⁷³⁴ Hitler sieht im „Verzicht auf die Gewinnung neuen Bodens“⁷³⁵ die Ursachen des sozialen Problems. Goebbels macht in dieser Zeit dagegen in erster Linie den angeblichen sozialdemokratischen Verrat und kommunistischen Betrug für die Not der Arbeiter verantwortlich. Kapitalismus bedeutet für ihn ein Zerreißen des Volkes in zwei Teile, die schließlich unfähig seien, gegen die „außenpolitische Schande mit der Faust zu protestieren“⁷³⁶.

Wenn Goebbels über die „unsittliche Verteilung des Kapitals“ nachdenkt, führt er dabei keinesfalls eine wirtschaftspolitische Argumentation. Entsprechend interpretiert er die Demokratie als „unsittliche Verteilung der Macht“ und den Kapitalismus als Mißbrauch des Volkskapitals. Sehr deutlich erkennt er allerdings das kämpferische Potential der Arbeiterschaft:

Er kommt von rechts aus Idealismus, von links aus Hunger. Und da die Tugend des Hungers [...] weiter verbreitet ist als die Tugend des Idealismus, deshalb kommt die Masse zahlreicher von links als von rechts.⁷³⁷

Das Bürgertum, der „Bildungsphilister“, ist die Richtlinie, auf die Goebbels die Haßkomponente seiner Autoritätsfixierung richtet: „Dicke Oberlehrer, Villenbesitzer, Festredner, Bildungsphilister und Biertischpolitiker“⁷³⁸ sind die negativen Bezugspersonen seines Repertoires:

Dieser Bourgeois [kann] nicht mit uns [...]. Er klebt am Leben und an seinem kleinen Besitz. Er steht seit Jahren in der Verteidigung und wird nie den Mut und die Energie zum Angriff finden.⁷³⁹

Aber die Machtstrukturen der Gesellschaft werden damit nicht wirklich angetastet. Die angeblich revolutionäre Einstellung wendet sich ausschließlich gegen die Repräsentanten des Geldes und gegen die „Erfüllungspolitiker“ der Weimarer Republik. Der „Kampf der Arbeit gegen das Geld“ wird zur heroischen Tat stilisiert. Die Überreste des wilhelminischen Machtkartells werden aber von dieser Kritik ausgenommen, wie das Müller schreibt. Da die Macht dieser alten, staatstragenden Gruppen durch Weimar gebrochen wurde, scheint der Haß auf das „System“, d. i. Weimar und seine Repräsentanten, logisch folgerichtig. Deshalb sieht Goebbels die Lösung in einer politischen Restauration und der Beseitigung der demokratischen Kontrollen. In Zusammenarbeit mit den alten Mächten soll eine neue Massenbasis gesucht werden. Zum „höchsten Gesetz“ wird die Opferbereitschaft. Sie dient aber nicht dem Nächsten, sondern dem Vaterland und seinen Autoritäten. Der Verstand stellt eine „Gefahr für die Bildung des Charakters“ dar, bemerkt Goebbels' Romanheld Michael apodiktisch, denn das Herz, nicht die Vernunft, werde den richtigen Weg weisen.⁷⁴⁰

Müller schreibt mit Hilfe des Frommschen Instrumentariums der Psyche Goebbels' folgende Denkmuster zu:

- Den Zwang zur Rechtfertigung der eigenen Existenz.
- Die Tendenz zur Überschätzung der Autorität.

⁷³⁴ Hitlers Gefängniszeit führt vorübergehend zu einer Stärkung des „linken“ Flügels in der NSDAP unter Führung der Brüder Strasser. Bei ihnen knüpft Goebbels ersten Kontakt zur NSDAP.

⁷³⁵ Adolf Hitler: Mein Kampf. Zwei Bände in einem Band. München 1929, S.25.

⁷³⁶ Joseph Goebbels: Der Apfelsinenkrieg, in: NS-Briefe Nr. 12 (15.3.1926) S.1/2.Sp.2.

⁷³⁷ Goebbels, NS-Briefe Nr.27 (1.1.1926), S.1/2, Sp.3.

⁷³⁸ Müller 1974, S.96.

⁷³⁹ Joseph Goebbels: Idee und Opfer, in: „Zweite Revolution“; S.18.

⁷⁴⁰ Joseph Goebbels: Michael, S.14.

- Die Überzeugung, daß die Zuneigung zu dieser Autorität nur durch ein bedingungsloses Opfer zu erhalten ist.
- Den festen Glauben an die Immunität Herrschender.

Sentimentalität, Selbstverherrlichung, Selbstmitleid, Aggressivität, Autoritätsglaube und Menschenverachtung kennzeichnen das Persönlichkeitsbild, zu dem Müller durch die Analyse von Goebbels' frühen Schriften gelangt.⁷⁴¹ In seiner stark psychologisierenden Arbeit übersieht Müller die Möglichkeit, daß selbst Goebbels in seinen literarischen Aussagen möglicherweise überzogene Stilisierungen gebraucht. Die Analyse, die Müller vornimmt, funktioniert nur dann, wenn die herangezogenen Textstellen als eins zu eins mit Goebbels gesetzt werden können. Unter dieser Voraussetzung ist seiner Genese des politischen Propagandisten Goebbels zuzustimmen.

Grundsätzlich scheint Goebbels Realist genug, den Widerspruch zwischen Ideal und Wirklichkeit zu erkennen. Für ihn folgt daraus die Suche nach neuen Autoritäten, die er mythologisch überhöht. Um sie gegen Kritik abzusichern, gibt er ihnen Begriffe wie „Arbeit“, „Blut“, oder „Rasse“:

Unsere ganze deutsche Geschichte ist nichts anderes als eine fortlaufende Kette des Kampfes der deutschen Seele gegen ihre Widersacher. Faustisch ist die deutsche Seele! In ihre liegt der triebhafte Zug zur Arbeit und ihren Möglichkeiten und die ewige Sehnsucht nach Lösung vom Geist. Es gibt eine deutsche Idee, wie es eine russische gibt. Diese beiden werden sich einmal messen um die Zukunft.⁷⁴²

Wir müssen uns durch Kampf und Arbeit vom Geld befreien.⁷⁴³

Bezeichnend sind bei Goebbels die gehäuft auftretenden inhaltsleeren, irrationalen, aufgeblähten und theatralischen Metaphern, die psychologische Kompensationsbedürfnisse erfüllen.

Der Modus ihrer Durchsetzung gegenüber Andersdenkenden ist deshalb nicht das Argument, sondern Gewalt.⁷⁴⁴

Goebbels ist nicht in der Lage, einmal übernommene Autoritäts- und Denksysteme zu überprüfen. Diesen Mangel an geistiger Kreativität ersetzt bei ihm die Kategorie der politischen Mythologie und der vermeintlichen Wirkungskraft des Schicksals:

Unser Leben ist eine Kette aus Schuld und Sühne, darüber ein nach unerforschlichen Gesetzen wirkendes Schicksal waltet.⁷⁴⁵

Die Begriffe Erlösung und Schicksal stehen im Zentrum der Goebbelschen Gedankenwelt. Wenn sie zur Disposition stehen, ist Goebbels' Romanfigur Michael auch nicht kleinlich im „Verbrauchen von Menschen“:

Ich fühle lange schon die notwendige Pflicht, aber ich finde noch nicht das erlösende Wort. Mir ist es, als wäre ein anderer, ein Größerer bereits in der Reife; der wird eines Tages auftreten unter uns und den Glauben an das Leben des Vaterlandes predigen. Viele fühlen das wie ich, aber einer nur kann es sagen. [...] Genies verbrauchen Menschen. Das ist nun einmal so. Aber, und das ist das

⁷⁴¹ Müller 1974, S.97.

⁷⁴² Joseph Goebbels: Michael, S.113.

⁷⁴³ Joseph Goebbels: Michael, S.138f.

⁷⁴⁴ Müller 1974, S.100.

⁷⁴⁵ Joseph Goebbels: Michael, S.88.

Tröstliche daran: nicht für sich, sondern für ihre Aufgabe. Man darf eine Jugend verbrauchen, wenn man damit einer neuen Jugend die Wege zum Leben frei macht.⁷⁴⁶

Zeitgleich formuliert er auch sein Verständnis einer nationalsozialistischen Revolution, die er mit seinem eigenwilligen Geschichtsbild verknüpft:

Im Verlauf der großen geschichtlichen Epochen geht die Linie der Entwicklung nach oben und nach unten. Nach oben geht der Aufbau, nach unten stürzt der Zusammenbruch. In diese Linie ist der Mensch gestellt. Setzt ihn das Schicksal in die Entwicklung nach oben, dann wird er bauen, setzt es ihn in die Entwicklung nach unten, dann wird er zerstören müssen. Aber immer wird er der bejahende, schöpferische, gestaltende Mensch sein. Und gegen ihn wird ebenso ewig das Prinzip des Bösen kämpfen, der Mensch der Zersetzung und des Verfalls. Er wird im Gestalten Empörer und in der Zersetzung Zersetzer und Revolutionär als Ding an sich sein und bleiben.⁷⁴⁷

Den großen Konflikt sieht er als ein „Weltringen“ zwischen dem „Westkapitalismus“ und Sowjetrußland über dem allerdings das „internationale Judentum“ stehe:

Die westlichen Demokratien rüsten zum Generalfeldzug gegen Sowjet-Rußland, und über allem steht der Jude, sowohl im Westkapitalismus als auch versteckt im russischen Bolschewismus, um die russischen und deutschen Aktivitäten aufeinander zu hetzen, sie ineinander sich festbeißen zu lassen und in einer letzten kriegerischen Auseinandersetzung zum Verbluten zu bringen. Dann hat das jüdische Kapital alles erreicht, dann ist ganz Europa befriedigt und reif zur internationalen Ausbeutung.⁷⁴⁸

Im Roman *Michael* wird dieser Antisemitismus fest mit christlichen Vorstellungen verbunden, so daß Goebbels zu seinem Selbstverständnis als „Christussozialist“ und seinem Begriff von Sozialismus kommen kann:

Jude ist die menschengewordene Lüge. In Christus hat er zum erstenmal vor der Geschichte die ewige Wahrheit ans Kreuz geschlagen. Das hat sich an die Dutzende Male in den darauf folgenden Jahrhunderten wiederholt und wiederholt sich heute aufs Neue. Die Idee des Opfers gewann zum erstenmal in Christus sichtbare Gestalt. Das Opfer gehört zum Wesen des Sozialismus. Sich selbst hingeben für die anderen. Dafür hat der Jude allerdings kein Verständnis. [...] Christussozialisten: das heißt, freiwillig und gern das tun, was die Allerweltssozialisten aus Mitleid oder Staatsraison tun.⁷⁴⁹

Glaube, Kampf und Opfer sind für Goebbels die entscheidenden Elemente der Konstituierung einer echten Volksgemeinschaft. Zwangsläufig entwickelt er daraus eine heroische Lebensführung, die den großen Einzelnen im Auge, überwiegend in nationalistischen Werten aufgeht.

Auffällig an den literarischen Zeugnissen ist, daß Goebbels sich zunehmend mit politischen Fragen auseinandersetzt sich aber dabei nicht von den sentimental Erlösungsmustern seiner Jugendzeit ablöst. Das behält er auch bei, als er Ende der 20er Jahre seine literarische Produktion ausschließlich auf das journalistische Schreiben parteipolitischen Inhalts ausrichtet.

⁷⁴⁶ Joseph Goebbels: *Michael*, S.41.

⁷⁴⁷ Joseph Goebbels, *Die Revolution als Ding an sich*, in: *Wege ins Dritte Reich. Briefe und Aufsätze für Zeitgenossen*, München 1929, S.47.

⁷⁴⁸ Joseph Goebbels, *Lenin oder Hitler? Eine Rede*, Zwickau 1926, S.4f.

⁷⁴⁹ Joseph Goebbels: *Michael*, S.82.

5.2. Entwicklung und Elemente des nationalsozialistischen Dramas der 20er und frühen 30er Jahre

Neben den behandelten Bezügen des *Wanderers* zu Expressionismus und den referierten Literaturzitataten, sind auch gewisse Übereinstimmungen zu völkischen und dezidiert nationalsozialistischen Dramen zu erkennen, wie ein kurzgefaßter Exkurs dazu zeigt.

Nationalsozialistisches Theater

Schon direkt nach 1918 lassen sich Entwicklungen einer protofaschistischen Dramatik entsprechend zur politischen Organisation der Rechten erkennen⁷⁵⁰:

Festzustellen ist, daß in der Weimarer Republik eine Vielzahl völkisch-konservativer Dichter existierte. Ansätze zur Herausbildung einer faschistischen Dramatik liegen bereits in den Jahren zwischen 1918 und 1923, entsprechend der politischen Organisierung und Formierung des Hitlerfaschismus. Diese Sammlung zeigt ein ebenso uneinheitliches Bild wie die völkisch-konservative Dramatik der Vorkriegszeit mit Heimatkunst, Neoklassizismus und Hurra-Patriotismus.⁷⁵¹

Doch nicht alle Autoren die dieser Dramatik zuarbeiteten sind überzeugte Nationalsozialisten wie beispielsweise Graff oder Hanns Johst. Oft sind es Inhalt und Schreibweise oder die Geschichtsbetrachtung der Stücke, oder es ist wie beispielsweise bei Billinger weder Parteizugehörigkeit noch Geschichtsdeutung des Autors, sondern „die Verbundenheit mit der Scholle“, das Heimatgefühl und Elemente des Mystischen, die sie für ein nationalsozialistisches Theater prädestinieren. Die Theaterspielpläne sind ein entscheidendes Instrument beim Versuch ein nationalsozialistisches Theater nach 1933 zu etablieren. Dafür werden u.a. klassische Werke so interpretiert, daß sie posthum dem Naziregime eine zwingende Entwicklung aus der Geschichte bestätigen und zugleich nationales Traditionsbewußtsein wecken. Bei der Entwicklung eigener nationalsozialistischer Stücke greift man auf chauvinistisch-antisemitische Stücke zurück, die lange schon vor der Regierungszeit geschrieben werden.

Die schon vor 1933 und danach geschriebenen Werke dieser Autoren wurden wesentlicher Bestandteil der Theaterspielpläne. Ihnen wurde seitens des Reichspropagandaministeriums große Aufmerksamkeit gewidmet, begründet in der relativen Qualität ihrer Arbeiten und im Renommee ihrer Namen. [...] Goebbels selbst gab zum Beispiel während seiner täglichen Pressekonferenz Empfehlungen und Verbote, die die im Dritten Reich verbliebenen, relativ bekannten Dramatiker betrafen.⁷⁵²

⁷⁵⁰ Dasselbe gilt für die Fülle an Deutschnationalen Erlöser- und Retterutopien die wie die Unzahl an monarchisch-nationalen und deutschsozialen Schriften zwischen 1919 und 1923 als zentrales Motiv die Reaktion auf die „Schmach von Versailles“ erkennen lassen: „Wie schon in der Literatur der völkischen Opposition vor 1914 handelt es sich hierbei nur in den seltensten Fällen um monarchistisch-affirmative Werke. Statt angesichts der „schäßigen November- oder Sozi-Republik“ eine Rückkehr zum Kaiser- und Kanzlerregiment des Zweiten Reiches zu empfehlen, wird in diesen Romanen das konservative Gedankengut meist einer gründlichen Renovierung unterzogen und als das Ziel aller politischen Hoffnungen ein mit völkischen und pseudosozialistischen Phrasen verbrämtes neues Reich beschworen, in dem irgendein Starker von oben den Deutschen wieder ihr verlorenes Selbstbewußtsein zurückgibt. [...] Wie in den Schriften der Freikorps- und Hakenkreuzlerbewegung dieser Jahre drängt auch in diesen Romanen alles auf eine möglichst schnelle Veränderung der politischen Verhältnisse in Deutschland hin, was meist durch einen Putsch oder Coup von oben erreicht wird.“ Jost Hermand: *Der alte Traum vom neuen Reich. Völkische Utopien und Nationalsozialismus*. Frankfurt a. M. 1988, S.117f.

⁷⁵¹ Jutta Wardetzky: *Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Studien und Dokumente*. Berlin 1983, S.70.

⁷⁵² Jutta Wardetzky 1983, S.70.

Motive völkisch-nationalistischer Dramen

Im Zentrum des Propagandatheaters der 20er und 30er Jahre steht die Figur des wegweisenden Helden, der beispielhaft den Weg der Erlösung, Befreiung und in der Regel im Kampf mit schicksalhaften Mächten zeigt, die als verschworene Feinde gegen die Volksgemeinschaft angeblich deren Untergang bereiteten. Grundsätzlich ist er gestaltet als der große kämpferische Einzelne, der oft seine Erkenntnisse und seinen „erbarmungslosen“ Kampf mit dem Leben bezahlen muß nicht ohne damit der Hoffnung Ausdruck zu geben, die Saat für den endgültigen Sieg über die Mächte der Finsternis gelegt zu haben. In ihm verknüpft sich zugleich der Glaube an die Befreiungskraft des omnipotenten Führers, der alle Feinde besiegen hilft und die gespaltene Volksgemeinschaft vereint, in dem er ihr die wahren Werte zurückgibt. Aus dieser Haltung heraus entwickeln sich zwei wesentliche Formen des faschistischen Dramas. Das Blut- und Bodendrama, das vor allem die rassistischen Quellen der Volksseele beschwört und das Welt- und Bürgerkriegsdrama, das in eine ultimative Schlacht gegen die Feinde der nationalsozialistischen Weltanschauung den Weg für den völkischen Führerstaat bereitet.

Das agrarromantische und antimoderne Heimatstück als wesentlicher Beitrag zum Blut- und Bodendrama erlebt ab 1928/29 einen merklichen Aufschwung.⁷⁵³

Als auffälligste Elemente erweisen sich die deutliche politisch-aktionistische Tendenz und die konstruierte historische Dimension. Vielfach greifen sie ein Thema auf, das auch die Stückeproduktion um 1900 beherrscht: Die Unterdrückung der Arbeiterschaft. Diese soll nun in die zu schaffenden Volksgemeinschaft eingegliedert werden entsprechend ihrer Position innerhalb der ständestaatlichen Hierarchie des nationalsozialistischen Staates. Inhaltlich wenig auf konkrete politische Vorstellungen bezogen, verharret die Botschaft im ideologisch abstrakten Begründungszusammenhang. In der Opposition der Mittelschichten gegen die Proletarisierungsangst als Reflex auf die Verdinglichung ihrer Arbeit geht auch die Mystifizierung „echter“ Arbeit einher und deren Mystifizierung und Heroisierung. Im *Wanderer* gibt es die einen, die in aller Bescheidenheit für das tägliche Brot arbeiten und die anderen, die mit ihrer unproduktiven Arbeit Machtmißbrauch betreiben.

Eher selten werden konkrete Handlungsanweisungen verkündet. Zu all dem liefert die klassisch-idealistische Literaturtheorie von der Sichtbarmachung „höherer“ Einsichten in das Weltgeschehen und in der Vorgabe, das „Wesentliche“ zu zeigen, das Material.

Gleichsam folgerichtig zeigen diese Dramen eine Traditionalisierung in der Form und eine Abstraktion im Inhaltlichen und der Reduktion der Bühnenhandlung zur „Wertediskussion“. In ihrem Selbstverständnis als Kulturwahrer in einer vermeintlich rein materialistischen Zeit vertreten sie eher kontemplative Sinnentwürfe als mögliche gesellschaftspolitische Gegenmodelle. In der formalen Gestaltung schlägt sich die Intention in monologischen und dialogischen Sinndeutungen nieder, die eine Verdrängung der schauspielerischen Aktion zugunsten deklamatorisch-verbaler Gesten für das zu Verkündende nach sich ziehen. Im Bedürfnis nach Sinndeutung wird Theater ein Sinnbild für das zum Höchsten gestaltete Leben.⁷⁵⁴

Als Kernthemen lassen sich vor allem die Schwerpunkte Krise des kapitalistischen Systems und des bürgerlichen Herrschaftsapparates, Verlust der „machtgeschützten Innerlichkeit“, Kleinbürgerängste und Aufsteigermentalität ausmachen.

⁷⁵³ Beispiele hierfür sind: Billinger „Rosse, Spiel von Knechte“, Friedrich Griese „Mensch aus Erde gemacht“, „Der heimliche König“, Siegmund Graff „Die Heimkehr des Matthias Bruck“, Thilo von Trotha „Engelbecht“, Hans Kyser „Es brennt an der Grenze“, Gerhard Menzel „Bork“, Hans Christoph Kaergel „Bauer unterm Hammer“.

⁷⁵⁴ Vgl. Hermann Wanderscheck, *Deutsche Dramatik der Gegenwart*, Berlin 1938, S.241

Zu den dramatischen Entwürfen einer idyllischen Rettung des Volkes vor den Gefahren und Problemen der Gegenwart in die heilen agrarischen Gefilde tritt die Entwicklung quasiutopischer Gegenwelten hinzu, in der Krieg als zentrale Form der Erlösung und des Neuanfangs („Phönix aus der Asche“) erscheint. Das ist nicht ohne weiteres nachvollziehbar, da gerade die Zielgruppe solcher Dramen, das Klein- und Bildungsbürgertum durch den 1. Weltkrieg die entscheidenden Nachteile zu spüren bekommt, wird der Krieg gar als ein Instrument für wirtschaftliche Gesundung mittelständischer Betriebe innerhalb einer Kriegsökonomie gesehen. (Heinrich Zerkauken *Jugend von Langemark* (1933). Generell ist auch ein Anschluß an hurratriotische und flottenbegeisterte Vorkriegsdramatik zu erkennen.

Als erstes Stück signalisiert Sigmund Graffs und Carl Hintzes *Die endlose Straße* (1926) die Möglichkeit, die im Motiv Krieg lagen. Schützengraben und Heimkehr nach dem verlorenen Krieg sind die zentralen Themen dieser Theaterstücke.⁷⁵⁵

Diese Theaterstücke sind als ausgesprochenes Agitationstheater zu betrachten und stehen überwiegend im Dienst der nationalsozialistischen Parteipolitik.

Mit verschärfter Polemik greifen die Dramen das auf, was die Rechtsopposition seit dem Ende des 19. Jahrhunderts an Feindbildern aufgebaut hat. Sie richtet sich insbesondere gegen Franzosen, slawische Völker, Juden und Linke. In den Dramen bildet sich eine stereotypische Schablone für die Zentralfigur heraus: In seiner schicksalhaften Kampfsituation zeichnet er sich dadurch aus, daß er heldenhaft bis zum eigenen Untergang den Kampf gegen die Feinde aufnimmt, die oft recht vage charakterisiert sind oder ganz allgemein als Mächte der Finsternis gesehen werden. Der vermeintlich totalen Bedrohung muß er sich auch total stellen.⁷⁵⁶

Der Typus des „Frontsoldaten“ läßt alles Banale hinter sich, er ist Teil der Schicksalsgemeinschaft, die den ultimativen Befreiungskrieg für die neue Ordnung schlägt. Ihm an die Seite gestellt werden die in Nibelungentreue vereinten Kameraden.

Die Radikalität des Ausdrucks ist in der Frühphase dieser Dramen von den Erfahrungen des 1. Weltkrieges geprägt.

Bruno Fischli verweist darauf, daß die Weimarer Theaterlandschaft längst nicht ausschließlich republikanisch, radikal-demokratisch und als ästhetisch fortgeschritten zu gelten hat.

Ganz abgesehen von der ideologisch-ästhetischen Ambivalenz des deutschen Expressionismus und der ihm ablösenden Neuen Sachlichkeit wurde zumal das ‚low brow‘ des Kulturgeschäfts der ersten deutschen Republik von einer immer bestimmter werdenden faschistischen Tendenz geprägt.⁷⁵⁷

Am Beispiel theatralischer Öffentlichkeit ist damit ein Moment der Konstituierung einer faschistischen Massenbasis zu analysieren. Einer Basis, die die sogenannte „legale“ Machtübernahme der Nationalsozialisten ermöglicht. Wobei hier eher von einer bedingten Akzeptanz zu reden ist, im Hinblick auf den politischen Prozeß der Machtübergabe an Hitler und die NSDAP durch die rechtsnationalistische Kammerilla um Hindenburg.

Die Phase der „relativen Stabilisierung“

⁷⁵⁵ Ketelsen 1990, S.222. Goebbels versucht gerade als in Sachen Krieg gänzlich unerfahrener in seinem *Michael*-Roman an diese Mode anzuknüpfen.

⁷⁵⁶ Das Wort ‚total‘ wird ein äußerst beliebtes Schlagwort der nationalsozialistischen Sprache.

⁷⁵⁷ Bruno Fischli: Zur Herausbildung von Formen faschistischer Öffentlichkeit in der Weimarer Republik. In: Weimarer Republik. Katalog zur Ausstellung hrsg. v. Kunstamt Kreuzberg, Berlin und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Berlin und Hamburg 1977, S.891

Nach dem gescheiterten „Marsch auf die Feldherrnhalle“ vom 9. November 1923 stecken viele Deutschnationale und Nationalsozialisten ihre überspannten Hoffnungen auf einen baldigen Umsturz der jungen Republik zunächst zurück. Die am 15. November 1923 durchgeführte Währungsreform trägt zu einer Stabilisierung der ökonomischen Verhältnisse bei, die einen gewissen wirtschaftlichen Aufschwung im Zusammenhang der amerikanischen Kredite im Rahmen des Dawes- und dann des Young-Plans sowie die Einführung tayloristischer Rationalisierungsmaßnahmen zur Folge haben. Völkische Erlösungsutopien werden unpopulärer.

Denn diese Entwicklung führte nicht nur zu einem ungeheuren Machtzuwachs der von ihnen bisher so scharf attackierten „Banken und Börsen“; der „Zinsknechtschaftsinstitute“, wie sie bei den frühen Nationalsozialisten hießen, sondern auch zu einer rapiden Ausbreitung aller von ihnen als „verjudet und verniggert“ empfundenen us-amerikanischen Kommerzkulturphänomene wie der immer beliebter werdenden Hollywood-Filme, schwarzen Jazz-Bands und großen Ausstattungsschauen mit den obligaten halbbekleideten Show-Girls, worin die Völkisch-Gesinnten eine fortschreitende Depravierung aller bisherigen Formen von Kultur in rein Vergnügungsbetonte, Genüßliche, Sichprostituierende, Vulgäre, Urwaldhafte, kurz: Uneuropäische oder Undeutsche sahen.⁷⁵⁸

In der Stabilisierungsphase der Republik 1923-1929 sieht auch Fischli die ersten großen Einbrüche faschistischer Dramatik in die Spielpläne etablierter Theater. Die Zahl der Dramatiker, die dieser Couleur zuzurechnen sind, wird durch enttäuschte Expressionisten (Kurt Heinicke, Rolf Lauckner,) vermehrt. Die „nationale Schmach“ der Besetzung des Ruhrgebietes durch französische Soldaten veranlaßt den konservativen Dichter Emil Strauss zu dem Drama *Vaterland* (1923), das 1924 vom Landestheater Karlsruhe uraufgeführt wird. Vordergründig zeigt das Stück den korsischen Befreiungskampf gegen die genuesischen Besatzer, ist aber durch den Aufführungszeitpunkt als wenig kaschierter Aufruf zur militärischen Befreiung des besetzten Ruhrgebietes und als Absage gegen passiven Widerstand verstanden worden. Kurzerhand wird das Stück von der Militärkommission verboten.

Ein typisches Beispiel für Geschichtsdramen, die zeitgeschichtliche Bezüge verarbeiten, ist Hanns Johsts *Thomas Paine*(1927). Vor dem Hintergrund der amerikanischen Unabhängigkeitsbewegung wird das Thema der sozialen und ökonomischen Veränderung zugunsten einer nationalen Befreiung ausgespielt. In der Figur des Thomas Paine wird der erhoffte nationale Führer als „Trommler der Freiheit einer werdenden Nation“ gezeichnet. In den aufgegriffenen romantischen und antikapitalistischen Affekten manifestiert sich der Glaube an die Geschichtsmächtigkeit des nationalen Führers.

In dieser Reihe sind gleichfalls nationalistische Dramen traditionellen militanten Inhalts einzuordnen, die von der großen Vergangenheit schwärmen. Beispiele hierfür liefern Ernst Lissauers *Yorck*(1926) oder Walter Langes *Friedrich der Große*(1926).

Einen plumpen Synkretismus aus Sozialdarwinismus, Kulturmorphologie à la Spengler, und Rassismus zeigt das Konstrukt einer „germanischen Weltanschauung“ in Kolbe nheyers *Heroische Leidenschaften*(1929).

In den Jahren 1929 bis 1933 ist ein deutlicher Höhepunkt der faschistischen Theaterproduktion auszumachen. Die große Weltwirtschaftskrise und die politische Instabilität aufgrund der rasch wechselnden Präsidialkabinette hat eine enorme Machtentfaltung der nationalsozialistischen „Bewegung“ zur Folge. Von da an sind „Blut- und Bodenstücke“, „Grenzlanddramen“, faschistische Kriegsstücke ebenso wie vereinzelte dramatisierte

⁷⁵⁸ Jost Hermand: Der alte Traum vom neuen Reich. Völkische Utopien und Nationalsozialismus. Frankfurt a. M. 1988, S.133

Parteiprogramme der NSDAP auch auf den pluralistisch ausgerichteten bürgerlichen Berufstheatern präsent.

Funktion

Über die Funktion und beabsichtigte Wirkung des Dramas auf der Bühne für die nationalsozialistische „Weltanschauung“ schreibt der ehemals expressionistisch orientierte Schriftsteller Hanns Johst⁷⁵⁹, der sich angesichts der revolutionären Ereignisse der Jahre 1918/19 und des verlorenen Krieges vom Weltbürgertum abwendet und ein völkisch-nationalistische Position einnimmt, in einer 1933 erscheinenden Schrift:

Das Theater ist ein Kampfplatz um die Gesinnung, um die Seele der Masse. Sie liebt es, wenn ihre Gegenwart unmittelbar als Spiel, das eigene dunkle Leben der Triebe und Notwendigkeiten „aufgeklärt“ wird. Sie liebt sich spielerisch zu schauen, denn sie faßt das eigene Leben nicht selbst als Anschauung auf, sondern als Zwangsvollstreckung. Das Publikum lebt ein anonymes Leben und erhofft sich im Gleichnissspiegel des Theaters vergrößert und gesteigert zu sehen. Es hat den Tag über im Existenzkampf gestanden und es will am Abend ein wenig den Sieg über diesen trostlosen, alltäglichen Kampf feiern. [...] Die Gestalt des Dichters kämpft mit dem Instrument des Theaters um die Gestalt der Masse. Die Ebene unserer Erörterung diktiert uns den Verzicht dem Theater als Unter-Haltung gegenüber und verpflichtet uns an die Haltung, die Aufgabe des Dramas. [...] Das Drama ist der geistige Ort, auf dem der schöpferische Mensch seine An-Sichten wie auf die Szenerie eines phantastischen Raumes wirft, um die so aus sich selbst herausgestellten Komplexe, Thesen und Antithesen als Gestalten mit scheinbarem Eigenleben leben zu sehen und ihr Leben und Sterben dokumentarisch werten zu können vom eigenen Standpunkt her, einem Standpunkt, der das Recht des Schöpfers für sich beansprucht. Das Drama ist im Gegensatz zum Schauspiel das Lebensgefühlspiel oder das Weltspiel, [...]. Der feste Standpunkt also, von dem her jedes Drama seine Gestaltung, seine Perspektiven und sein ihm immanentes Recht erfährt, steht in der Weltanschauung seines Schöpfers. Sein Gemeinschaftsergebnis als Theaterereignis im gleichen Standpunkt der gleichen Weltanschauung seines Publikums.⁷⁶⁰

Schon 1923 hatte Johst eine rudimentäre völkische Theatertheorie entwickelt, die die behelende und Gemeinschaft stiftende Funktion des Dramas zum Ziel hatte:

Wir sehen im Theater [die] letzte Kultstätte einer bedrohten, verschütteten Volksgemeinschaft, eine letzte pädagogische Möglichkeit, das Volk vor der Materialisierung einer rein aktuellen Welt zu bewahren. Wir erleben im lebendigen Theater ein letztes Asyl völkischer Diskussion und völkischer Erhebung, wir erfüllen einen Weg, der über das Recht und das Gesetz die schöpferische Idee einer Metaphysik setzt und so die Untiefen sozialistischer und kapitalistischer Maximen mit der Tiefe ideeller Sittlichkeit und gläubiger Übersinnlichkeit erfüllt.⁷⁶¹

Diese Forderungen versucht Johst in seinem Luther-Drama *Propheten* (München 1923) und dem Schauspiel *Thomas Paine* (München 1927) konsequent umzusetzen.

Im Zentrum des Propagandatheaters der 20er und 30er Jahre steht die Figur des wegweisenden Helden, der beispielhaft den Weg der Erlösung und Befreiung im Kampf mit schicksalhaften Mächten zeigt, die als verschworene Feinde gegen die Volksgemeinschaft vorgeblich deren Untergang bereiten. Als auffälligste Grundzüge erweisen sich die deutliche politische-aktionistische Tendenz und die konstruierte historische Dimension.

⁷⁵⁹ Johst, der 1932 in die NSDAP eintritt, wird zunächst Dramaturg am Staatlichen Schauspielhaus in Berlin und wird schließlich zum wichtigsten Schriftstellerfunktionär des NS-Staates. Unter anderem wird er Präsident der Deutschen Akademie der Dichtung, der Union nationaler Schriftsteller und der Reichsschrifttumskammer, Reichskultursenator, Reichsfachschaftsleiter für Schrifttum im Kampfbund für deutsche Kultur, Träger der Wartburg-Dichter-Rose und SS-Gruppenführer. Sein enges Verhältnis zur NSDAP-Spitze verleiht ihm zusätzlich Einfluß und Macht.

⁷⁶⁰ Hanns Johst: Standpunkt und Fortschritt. Oldenburg i. O. 1933, S.44-46.

⁷⁶¹ Hanns Johst: Bekenntnis zur Bühne, in: *Das literarische Echo* 25-1923, S.681-683.

Hanns Johsts *Thomas Paine*(1927) ist ein typisches Dokument der zahlreichen Zeit- und Geschichtsdramen. Vor dem Hintergrund der amerikanischen Unabhängigkeitsbewegung wird das Thema der sozialen und ökonomischen Veränderung zugunsten einer nationalen Befreiung ausgespielt. In der Figur des Thomas Paine wird der erhoffte nationale Führer als „Trommler“ der Freiheit einer werdenden Nation gezeichnet. In den aufgegriffenen romantischen und antikapitalistischen Affekten manifestiert sich der Glaube an die Geschichtsmächtigkeit des nationalen Führers.

Die nationalsozialistische Literatur- und Theaterkritik rühmte JOHSTs THOMAS PAINE als ‚ein Drama des einsamen, kämpferischen, opferbereiten, von der flammenden Glut einer großen Idee verzehrten Heldentums, ein Drama der bedingungslosen Verpflichtung an den Fanatismus des Glaubens und die Reinheit der Idee, ein Drama der großen menschlichen Kameradschaft, daß ´ die Herzen ineinander schlagen´. Sein Thomas Paine, der Trommler der Freiheit seiner werdenden Nation, geht unter und wird vergessen, aber sein Werk lebt. [...] Hier wird der letzte Sinn des politischen Dramas klar, daß es nicht um den einzelnen geht, sondern um das, was er dem Leben als Vermächtnis hinterläßt. Der politische Held ist herausgehoben ins Zeitlose, ein Held von ewiger Gültigkeit.⁷⁶²

Und zweifellos wird in Johsts Titelfigur von der nationalsozialistischen Anhängerschaft ein Portrait des „Trommlers der deutschen Nation“, Adolf Hitler, gesehen.

Noch bevor die große Wirtschaftskrise der relativen Stabilisierung der Weimarer Republik ein Ende machte, stand das Bild des faschistischen Führers in Umrissen fest. Es unterschied sich von dem noch in den ersten Jahren der Republik entworfenen dadurch, daß dessen autoritäre Züge in den Hintergrund rückten und mehr dessen Qualitäten als Idol und Leitprinzip betont wurden. Festgehalten aber wurde an dem zum natürlichen Prinzip erhobenen Unterschied zwischen Führer und Gefolgschaft und daran, daß dieser sich nicht durch den demokratischen Willen des ´ Volkes´, sondern durch seine Verbindung mit dem Transzendenten (sei dies nun ´ Gott´, ´ das Ganze´, die ´ Rassenseele´ oder die ´ Geschichte´) legitimiert.⁷⁶³

Einen Kampf der Weltanschauungen zeichnet Erwin Guido Kolbenheyer in dem 1928 gepielten Drama *Heroische Leidenschaften*(1929). Ganz charakteristisch für präfaschistische Dramen erhält die Lehre gerade durch die physische Vernichtung ihrer Kämpfer erst ihre sakrosankte Reinheit. Der griechische Philosoph Sokrates prophezeit dem Dramenhelden Giordano Bruno, der hier als germanisch-deutscher Lebensphilosoph und Religionsstifter auftritt, sein Schicksal:

Du wirst sterben. Die Menschen werden deine Wahrheit nehmen, und sie wird nicht mehr die deine sein. Sie werden deine Wahrheit zu der ihren machen. Mit deinem Staube wird das verwehen, was an der Wahrheit, für die du sterben willst, dein gewesen ist. Schonungslos werden die Menschen mit deiner Wahrheit umgehen, denn alles Lebende ist der Vergewaltiger des Toten. Und du wirst deine Wahrheit nicht wiedererkennen, wenn etliche Geschlechter darüber hingegangen sind.⁷⁶⁴

Erkennbar wird in diesem Stück der grobe Synkretismus aus Sozialdarwinismus, Kulturmorphologie à la Spengler, und Rassismus aus dem das Konstrukt einer ‚germanischen Weltanschauung‘ erdichtet wird. Das auffallende Merkmal des ‚Genies‘ ist sein Verbindung zum Transzendenten. Bruno fühlt sich als ‚schreibende Hand Gottes und

⁷⁶² Hermann Wanderscheck: Deutsche Dramatik der Gegenwart. Eine Einführung mit ausgewählten Textproben. Berlin o. J., S.93ff. Nach: Bruno Fischli: Die Deutschen-Dämmerung. Zur Genealogie des völkisch-faschistischen Dramas und Theaters. Bonn 1976, S.220f.

⁷⁶³ Bruno Fischli: Die Deutschen-Dämmerung. Zur Genealogie des völkisch-faschistischen Dramas und Theaters. Bonn 1976, S.223.

⁷⁶⁴ Ernst G. Kolbenheyer: Heroische Leidenschaften. Die Tragödie des Giordano Bruno in drei Teilen, München 1929 S.75f.

[als] seine redende Zunge,, Gleichsam als „Gottesbote“ soll er die „faule“ und „in Trümmer gesunkene Welt“ wieder auferstehen lassen:

Giordano: [...] Wann je ist eine Welt neu erstanden, ehe die alte in Trümmer gesunken war? Schreckt Euch die heulende Torheit der Menge, erzittert Ihr vor dem Blutopfer und den Verwüstungen der Kriege [...], so möget Ihr denken, daß eine Welt, die faul geworden ist, nicht zugrunde gehen kann, ohne edle Geister durch ihre Todeszuckungen zu erschüttern.⁷⁶⁵

In diese Reihe sind gleichfalls nationalsozialistische Dramen traditionellen militanten Inhalts einzuordnen, die von der großen Vergangenheit und dem starken Führer Beispiele hierfür liefern Ernst Lissauers *York*(1926) oder Walter Langes *Friedrich der Große*(1926).

In den Jahren 1929 bis 1933 ist ein deutlicher Höhepunkt der nationalsozialistisch ausgerichteten Theaterproduktion auszumachen. Die Weltwirtschaftskrise und die politische Instabilität Weimars hat eine enorme Machtentfaltung der nationalsozialistischen „Bewegung“ zur Folge. Von da an werden „Blut- und Bodenstücke“, „Grenzlanddramen“ ebenso wie vereinzelte dramatisierte Parteiprogramme der NSDAP zum Teil auch auf bürgerlichen Bühnen gespielt.

Die faschistische Aktion und Propaganda für den autoritären Staat sah sich zu Beginn der 30er Jahre einer völlig veränderten Situation gegenüber. Einerseits hatte die Scheinprosperität in der Stabilisierungsphase mit der großen Weltwirtschaftskrise im Spätherbst 1929 ein jähes Ende gefunden. Das Kleinbürgertum setzte seine Hoffnungen wieder verstärkt in einen von einem starken Führer geleiteten Staat, der seine soziale Not lindern und seine ökonomische Reproduktion durch Subventionen gewährleisten sollte. Diese Hoffnungen trieben den konsequentesten Vertretern der autoritären Staatsideologie die Wählermassen zu: Im Dezember 1929 übersprang die NSDAP in Thüringen die 10%-Hürde und wurde innerhalb einer bürgerlichen Koalition zweitstärkster Partner; [...].⁷⁶⁶

Richard Billingers Bauernspiele sind ein Beispiel dafür. Überwiegend in den Alpen lokalisiert thematisieren sie in standartisierter Form heidnischen Zauber und die Versuche der in Blut und Scholle verankerten bäuerlichen Welt in Gestalt des aus der Stadt kommenden Fremden. Die Verbohrtheit der Figuren soll mythische Heroik und Urtümlichkeit symbolisieren.

Gerade diese Billingerschen Stücke werden (und dies zeigt den Klimawechsel im bürgerlichen Kulturbetrieb sehr deutlich an) von den renommiertesten Regisseuren des Theaters in der Weimarer Republik inszeniert: Nach Max Reinharts *Perchten Spiel*-Inszenierung in Salzburg brachte Otto Falckenberg 1931 in den Münchner Kammerspielen das Schauspiel *Rauhnacht*[auch Billinger, 1931], das wenig später auch im Berliner Staatlichen Schauspielhaus unter Jürgen Fehling Premiere hatte und zu einer der signifikantesten Spielplanerscheinungen wurde.⁷⁶⁷

Das agrarromantische und antimoderne Heimatstück als wesentlicher Beitrag zum Blut- und Bodendrama erlebt zu Beginn der 30er Jahre einen merklichen Aufschwung. (Billinger *Rosse*(1933), *Spiel vom Knechte*(1932); Friedrich Griese *Mensch aus Erde gemacht*(1932); Siegmund Graff *Die Heimkehr des Matthias Bruck*; Thilo von Trotha *En-*

⁷⁶⁵ Ebda., S.319. Die Trümmer der alten Welt und das Blutopfer sind auch in Goebbels' *Wanderer* die wesentlichen Motoren der dramatischen Handlung.

⁷⁶⁶ Bruno Fischli: Die Deutschen-Dämmerung. Zur Genealogie des völkisch-faschistischen Dramas und Theaters. Bonn 1976, S.225.

⁷⁶⁷ Bruno Fischli, Zur Herausbildung von Formen faschistischer Öffentlichkeit im Theater der Weimarer Republik, in: Weimarer Republik, herausgegeben vom Kunstamt Kreuzberg, Berlin und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, 1977, S.895.

gelbrecht, Hans Kyser *Es brennt an der Grenze*; Gerhard Menzel *Bork*, Hanss Christoph Kaergel *Bauer unterm Hammer*)

Der von der Blubo-Ideologie ersehnten kleinen Warenwirtschaft steht in der Praxis des Nationalsozialismus die Entfesselung der kapitalistischen Produktivkräfte gegenüber, eine rigide Arbeitskultur mit der vollständigen Indienstnahme im totalitären Staat. Während sich die Blut- und Bodendramen noch viel auf die Individualität des großen einzelnen Helden zugute halten, wird mit der Sicherung der nationalsozialistischen Herrschaft die realitätsferne Propaganda überflüssig und verschwindet in den 30er Jahren von den Spielplänen der deutschen Bühnen. Schon 1934 äußert sich ein nationalsozialistischer Kritiker ironisch zu den primitiven „Blubo“-Theater stücken:

Da dampfen die fetten Furchen, prallen die gelben Roßäpfel, prangen die saftigen Früchte; schwer wiegen sich die Mädchen in ihren geschwungenen Hüften, die Männer schreiten mit unglaublich schweren Schritten über ihren von Ahnen ererbten Boden, das heiße Blut ist wohlfeil. Alle, die in die Stadt ziehen, sind schlecht, kommen entweder sehnsüchtig wieder, um ihr Glück im Siedeln zu finden und damit selbstverständlich immer ganz von vorn, vom Roden, Entwässern und wieder mit der für die ersten Groschen erworbenen, ach so guten, genügsamen und fruchtbaren Kuh anzufangen, oder sie gehen auf dem Asphalt zugrunde.⁷⁶⁸

Eher selten werden konkrete Handlungsanweisungen verkündet. In ihrem Selbstverständnis als Kulturwahrer in einer mutmaßlich rein materialistischen Zeit vertreten sie eher kontemplative Sinnentwürfe als mögliche gesellschaftspolitische Gegenmodelle. Gleichsam folgerichtig zeigen diese Dramen eine Traditionalisierung in der Form und eine Abstraktion im Inhaltlichen und der Reduktion der Bühnenhandlung zur „Wertediskussion“. In der formalen Gestaltung schlägt sich die Intention in monologischen und dialogischen Sinndeutungen nieder, die eine Verdrängung der schauspielerischen Aktion zugunsten deklamatorisch-verbaler Gesten für das zu Verkündende nach sich ziehen. Über die veränderte Funktion des Schauspielers unter nationalsozialistischer Theaterpolitik schreibt der Autor und Hauptschriftleiter der Zeitschrift „Der Autor“ Dr. Hermann Wanderscheck:

Wie stehen Dramatiker und Schauspieler heute zueinander? Der nationalsozialistische Dramatiker, der einen neuen Dialog mit kämpferischem Gefälle schreibt, verlangt einen Schauspieler der politischen Intensität. Die Figuren und Personen verlangen ein Bekenntum. Die Form dieses Bekenntums wird von der dramatischen Dichtung vorgeschrieben. Sie ist eine Form der stilistischen und weltanschaulichen Disziplin, Zucht und gradlinigen Haltung, eine Form der stählernen Romantik in der konzentrierten Dialektik und Tragik. Idee und Bekenntum sind eine unlösbare Einheit eingegangen. Fiebernd und voller Einsatzbereitschaft drückt sich der neue Schauspieler in dieser neuen, kraftgeladenen, spannungsvollen Dialogbewegung aus.⁷⁶⁹

Im Bedürfnis nach Sinndeutung wird Theater damit zum Sinnbild des zum Höchsten gestalteten Lebens stilisiert. Wenn es um die erfolgreiche Verbreitung der nationalsozialistischen Weltanschauung geht, werden auch vordergründig verpönte sprachliche Mittel verwendet. So werden beispielsweise in Eberhard Wolfgang Möllers *Deutsche Passion 1933* expressionistische Stilelemente trotz der offiziellen Ablehnung der Stilrichtung aufgegriffen, um der Heilserwartung des „Dritten Reiches“ gesteigerten Ausdruck zu verleihen:

Seine Sprach- und Formelemente bezog es vor allem aus Goethes ›Faust‹ und der als »entartet« verketzerten Bühne des Expressionismus. Euringer arbeitet mit grellen Effekten, jähen Stimmungsschwüngen. »Ganz stark herauszuarbeiten ist der Wechsel der Szenen in ihrem Grau oder

⁷⁶⁸ Fischli 1976, S.122.

⁷⁶⁹ Hermann Wanderscheck, Der Schauspieler des Dritten Reiches - Gespräch mit Staatsschauspieler Lothar Müthel; in: Deutsche Theater-Zeitung vom 13.6. 1937.

ihrer Buntheit. Die ins Phantastische schlagenden Szenen peitschen! Die visionären ausklingen lassen!« fordert er in seinen Anweisungen - »unverkennbar expressionistische Elemente wurden so epigonal ins Demagogische gewendet«.⁷⁷⁰

Ein „böser Geist“ ringt mit einem „guten Geist“ um die Zukunft des deutschen Volkes. Das Drama schließt mit der Auferstehung des „namenlosen Soldaten“ aus dem Massengrab. Das Grundmuster ist leicht abgewandelt ebenfalls in Goebbels' *Wanderer* zu erkennen.

Die Figuren des nationalsozialistischen Dramas

Die Helden des nationalsozialistischen Dramas sind „Wertträger“ und werden nicht durch ihren Standort innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung bestimmt, sondern in ihrer Beziehung zum Urgrund des Lebens. Überwiegend stellt es die folgenden „Typen“ in den Mittelpunkt:

Gesteigerte Ich-Menschen aus idealistischer und lebensphilosophischer Denktradition

Offenbarungshelden (G. Bruno)

Schicksalsgläubiger Held (Leisler)

Charismatischer Führer

Volksführer

Siegfried Held

Der Heimkehrer

Der moderne Faust

Technokraten und Ingenieure, die für ihre Herausforderung der Natur mit dem Leben bezahlen, um die Urgewalt zu versöhnen.

In der Regel findet kein Gespräch aus konträren Positionen statt. Meist wird schlagartig die vorgefertigte und unveränderliche Wahrheit erkannt. Damit muß in diesem Zusammenhang von einer Technik des Scheindialoges gesprochen werden.

Heroische Menschen sind das Sinn- und Leitbild. Sie ringen mit den Göttern, untergehend oder siegend, in gläubiger Todesbereitschaft. Die literarischen Helden sind vom heidnischen Eros und im Blut verankerten Bindungen zum Boden beherrscht. Die Gegenfigur ist häufig der aus der Stadt kommende Fremde, der für die traditionelle Gemeinschaft eine Bedrohung darstellt. Die Figuren verkörpern Urkräfte des Lebens. Ihr Schicksal steht in engstem Zusammenhang mit der Landschaft, dem Boden, dem sie entstammen. Eine vermeintliche Gefährdung stellt auch die Maschine dar, von deren bedrohlichen Formen sich die dramatischen Figuren mit antikapitalistischen Affekten zu befreien suchen. Mit ihrer maschinenstürmerischen Attitüde will die nationalsozialistische Literatur die hierarchisch-patriarchalischen, halbfeudalistischen Sozialstrukturen zementieren. Dabei wird die Maschine zum Symbol sozialer Unterdrückung. Nur die bäuerliche Welt wird als frei davon bewertet. Die mit dieser Welt verbundene veraltete Produktionsweise soll Garant für eine herrschaftsfreie Zone sein. Im Widerstreit mit den Bedrohungen durch die moderne Welt wird eine Heroik kultiviert, die sich überwiegend als bloßes „Sein zum Tode“, als demütige Hinnahme des Schicksals präsentiert. Auf diese ideologische Vorbereitung kann die faschistische Politik im Sinne ihrer aggressiven Eroberungsziele zurückgreifen.

⁷⁷⁰ Klaus Sauer/German Werth: *Lorbeer und Palme. Patriotismus in deutschen Festspielen*. München 1971, S.187. Vgl. dazu auch: Hildegard Brenner: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*. Reinbek bei Hamburg 1963, S.102.

Im vielfach propagierten Heldentod, der Selbstopferung des Individuums auf dem „Altar“ des Staates, spiegelt sich die Vorstellungswelt der christlichen Heilsgeschichte. In Absetzung zur materialistischen Einstellung wird die idealistische Lebenshaltung gefordert, die im Kampfgeist und der Opferbereitschaft ihren Ausdruck findet. In den völkisch-nationalsozialistischen Dramen wird vorbereitet, was im ideologischen Terminus von „Führer und Gefolgschaft“ seinen Niederschlag findet und die Vorstellungen einer Volksgemeinschaft bildet.

Im Sinne des völkischen Biologismus wird das Heroische als elementarer Lebenstrieb gedeutet und präsentiert sich entsprechend dem ideologischen Pessimismus nicht in vitaler Siegesgewissheit, sondern in gläubiger und opfernder Todesbereitschaft. Die positive Lichtgestalt als Befürworter tragischer Daseinsschönheit befindet sich im Kampf gegen die Mächte der Finsternis. In der Verbindung eines nachwirkenden Idealismus und lebensphilosophischen Einflüssen wird das Bild eines „faustischen“ Menschen entworfen, in dem der handelnde heroische Mensch zum Mittelpunkt der Welt wird. Deutlich zeigt sich das in Kolbenheyers *Giordano Bruno* Tragödie *Heroische Leidenschaften*, in dem sich die Welt für alle in dem Einen vollendet.

Die Dramen sind voller gesteigerter Ich-Menschen, Offenbarungshelden, charismatischer Führer schicksalsgläubiger Seher. Dazu gibt es die Figur des Heimkehrers und die des modernen Faust, Technokraten und Ingenieure, die für ihre Herausforderung der Natur mit dem Leben bezahlen, um die Urgewalten zu versöhnen. Mit diesen Kämpfergestalten verknüpft sich zugleich der Glaube an die Befreiungskraft des omnipotenten Führers, der alle Feinde besiegen hilft und die gespaltene Volksgemeinschaft vereint, in dem er ihr die wahren Werte zurückgibt. Aus dieser Haltung heraus entwickeln sich die zwei wesentlichen Formen des nationalsozialistischen Dramas, das Blut-und-Bodendrama und das Welt- und Bürgerkriegsdrama, das in eine ultimative Schlacht gegen die Feinde der nationalsozialistischen Weltanschauung den Weg für den völkischen Führerstaat bereitet. Goebbels' Drama *Der Wanderer* ist dabei eindeutig der zweiten Gattung zuzurechnen.

Die starke Verknüpfung der Dramaturgie mit weltanschaulichen Fragen führt zu den extremen Positionen der Bejahung oder Verneinung, Überzeugung oder Vernichtung. Entsprechend geradlinig verläuft der szenische Aufbau.

Als die charakteristischen Bauformen des nationalsozialistischen Dramas sind Chor, Dialog, die kontrastierende Fügung und die spezifische Schlußkonstruktion zu erkennen. Auch wenn den Verfassern selbst Formfragen als wenig bedeutend erscheinen, läßt sich bei den Dramen dennoch eine breite formale Übereinstimmung nachweisen. Nicht in intellektueller Selbstreflexion soll der Künstler seine Arbeit bestimmen, sondern als ein „Sterbender“ mit „Lebensgut“ bezahlen.⁷⁷¹ Die Kritik gipfelt meist darin, von der inhaltlichen Weltanschauung des Dichters zu sprechen, dem es im positiven Falle gelingt, Form und Inhalt zusammenzubringen.

Im wesentlichen zielen die Dramen darauf ab, eine bestimmte Haltung zu zeigen und sie dem Publikum zu vermitteln. Die Dichtung soll zum Kündertum des neuen „Bekennnisses“ werden.

Chorische Elemente sind ein entscheidendes Mittel, um diesen Effekt auf der Bühne zu erzielen. Schon im neoklassizistischen Drama Paul Ernsts, im expressionistischen Drama und in den Arbeiterdramen zu Beginn des 20. Jahrhunderts kommen diese auf das grie-

⁷⁷¹ Vgl. Ketelsen 1970, S.299; Es bestand ein breiter Konsens, Kunst nicht als gesellschaftliches Phänomen zu betrachten, das eigenen immanenten Gesetzmäßigkeiten verpflichtet ist. Es ging fast ausschließlich um einen funktionalen Zusammenhang, wie ihn die Ideologie darstellen wollte.

chische Drama zurückgehenden Mittel zum Einsatz.⁷⁷² Die agitatorische Funktion innerhalb des Chores rekurriert auf expressionistische Bühnenstücke. Durch das chorische Sprechen identifiziert sich der Sprechende mit dem Vorformulierten und macht es zur eigenen Aussage. Ihm kommt es zu, die im Stück verkündeten Botschaften zu sanktionieren, um sie gegen mögliche Kritik zu immunisieren.

Die kontrastierende Fügung

Unter der kontrastierenden Fügung ist die Verklärung des positiv besetzten Helden und die Herabsetzung seines Gegenspielers zu verstehen. Zum Teil liefert der Expressionismus einigen Autoren die Mittel, um das gewünschte Ziel zu erreichen. R. Euringer zeigt in seinem „Totentanz“ eine auf expressive Art gesteigerte Walpurgisnacht der modernen Welt.⁷⁷³ Der Kontrast entsteht aus der Gegenüberstellung der „dekadenten“, „rassisch verkommenen“ Welt mit dem versunkenen, niedergetretenen Ideal der „Volkheit“. Die Toten der Gegenwart in diesen Drama halten Gericht und kämpfen sie nieder. Am Ende gelten wieder die guten alten Werte. Die Botschaft ist dabei wichtiger als Inhalt und Verlauf der Handlung.

Die nationalsozialistische Dramenliteratur versteht sich als Funktionsträger, der das Kunstwerk benutzt, um Bewußtsein im Sinne der Weltanschauung zu verändern. Bis 1933 geschieht das noch zumeist mit plumpen Parolen. Goebbels befürwortet danach aus propagandistischen Gründen die eher indirekte Methode der Beeinflussung in der Tradition konservativ-bürgerlicher Ästhetik. Die Ziele bleiben gleich: Es gilt Energien zu mobilisieren, sie in bestimmte Richtungen mit Hilfe der Kunst, die primär das Gefühl anspricht, zu lenken. Aufgrund des Appellcharakters entwickelt der Dichter Johst die Theorie des offenen Schlusses, in dem der Zuschauer die Distanz zur Bühne verlieren und als „Hinzuschauer“ in das Drama *Schlageter* integriert werden soll. Das Publikum wird innerhalb von vier Akten derart provoziert, daß es den abschließenden fünften Akt über das Stück hinaus entwickelt:

Schlageter will seinen Tod als Aufruf an die Nation verstanden wissen, der in die Zukunft wirken soll. Der Zuschauer wird mit theatralischen Mitteln aktiviert, so daß er geradezu zum Mitspieler wird: Das Erschießungskommando ist so aufgestellt, daß es, indem es auf Schlageter schießt, ins Publikum feuert; das heißt der Zuschauer sieht sich selbst angegriffen, er identifiziert sich mit dem Schicksal des politischen Helden und wird in dessen Haltung hineingedrängt: Deutschland erweche.⁷⁷⁴

Damit wird der Zuschauer zum unmittelbar Beteiligten. Der Aggressivität kann er nur wieder mit Aggressivität begegnen. Das ist die gewünschte Haltung. Der emotionalisierte Zuschauer soll aus dem Theater mit einem ganz gezielten Auftrag in die politische Wirklichkeit entlassen werden. Werte und Haltungen der Helden sollen von der Bühne auf das Publikum übertragen werden, um Theater zum Erlebnis theater werden zu lassen.

⁷⁷² Der neoklassizistische Chor z.B. bei Langenbeck hat poetisierende Funktion und wirkt als episches Mittel wirkungssteigernd.

⁷⁷³ Ketelsen 1970, S.303.

⁷⁷⁴ Ketelsen 1970, S.348. Das Drama *Schlageter*, das zu Hitlers Geburtstag am 20. April 1933 im Staatlichen Schauspielhaus Berlin uraufgeführt wird, gilt seinerzeit als das nationalsozialistische Drama schlechthin. Geschildert wird das Leben des jungen Nationalsozialisten Albert Leo Schlageter, den die Franzosen während der Ruhrbesetzung 1923 hingerichtet hatte. Im Gegensatz zu vielen anderen Propagandastücken erweist sich *Schlageter* als außergewöhnlich erfolgreich und wird auf fast allen Bühnen aufgeführt. Das daraus stammende Zitat „Wenn ich Kultur höre [...] entsichere ich meine Browning!“ wird zum Schlagwort eines völkischen Aktionismus, der sich einer offenen Kultur gegenüber betont feindlich entgegstellt.

Die Dramatiker und Theoretiker des nationalsozialistischen Theaters sehen ihre wichtigste Aufgabe darin, den Prozeß der „Volkwerdung“ zu unterstützen.⁷⁷⁵ Ihr „Kultisches Drama“ wendet sich an tiefere „Triebe des menschlichen Schicksals“: Diese Triebe zu wecken, ist das Ziel der künstlerischen Volkserzieher. An Stelle der Auseinandersetzung von Klassen- und Interessengruppen propagiert das NS-Theater die völkische Gemeinschaft, der der „Führer“ als eine Art „Volkswille“ vor anstehen soll. Falls seine Funktion unerfüllt bleibt, wirkt eben das Schicksal. Die Sehnsucht umfaßt den kleinbürgerlichen Traum von Ständestaat, der auf sogenannter „natürlicher“ Basis alle Interessen harmonisiert. Wo dieser Traum sich nicht verwirklichen läßt, muß die Bühnenpoesie die „Realitäten“ liefern, um, im Rückgriff auf die Geschichte, die Wunschvorstellungen als Möglichkeiten darzustellen. Oder das Ersehnte wird im Mythos beschworen. Am Ende der Dramen werden häufig christlich-religiöse Vorstellungen verarbeitet. Damit verwandelt sich das Leben des völkischen Helden in eine Art Heiligenlegende.

Im Unterschied zu vielen völkisch-nationalistischen Dramen zeigt die nationalsozialistische Dichtung vermeintlich verheißungsvolle Lösungen auf. In der Wirklichkeitsabwehr und dem Kampf gegen das „Undeutsche“ verbindet sich dumpfe Verweigerung mit regressiv-utopischen Bestrebungen. Damit vertritt sie ein für sich positiv gesetztes Ziel, das im Reichsgedanken und im messianisch eingeschätzten Führer seinen höchsten Sinn erfüllt sieht.

Benutzt wird weiterhin der deklamatorische Stil des Rezitationsdramas, was unter anderem die Verwendung von Versen bedeutet.

Zwar sieht das völkische Drama auf den ersten Blick wie ein Versuch aus, den Tendenzen der Moderne des Theaters zu widersprechen, dennoch werden traditionelle Schemata beibehalten. Alle diese durchaus erkennbaren Neuerungen stehen im Schatten von Expressionismus und Neuer Sachlichkeit.

Immer aber steht die positive Figur als ein Vertreter des meist völkischen oder rassistisch gefärbten transhistorischen Prinzips in existentieller Auseinandersetzung mit dem Schicksal; die Gegenspieler auf der Handlungsebene sind allenfalls Statisten, die dem Helden das Stichwort geben.⁷⁷⁶

Sich als Dichtung des Aufbruchs verstehend vertritt die nationalsozialistische Dramaturgie durchweg dualistisch geprägte Denkkategorien. Als Dichtung der Heimkehr wünscht sie sich zu einer angeblich wertvolleren und verschütteten Vergangenheit zurück. Sie zeichnet sich durch Sakralität aus und versucht, die literarische Organisation anhand von Massensymbolen zu verwirklichen. Ihre großen Helden bilden eine unsichtbare Führungsschicht auf diesem Weg. Monumentalisierung und Suggestion dienen ihr als Werkzeuge. Die Konstruktion einer monolithischen Volksgemeinschaft steht im Vordergrund. Im wesentlichen politisch motiviert, besitzt sie eine eindeutige Indifferenz zum Genre. Sie zeichnet sich sowohl durch epigonale wie durch traditionalistische Züge aus.

Nicht ihre Programmatik, nicht ihre Stofflichkeit, nicht ihr Inhalt gibt Auskunft über das, was „nationalsozialistisch“ an dieser Bewegung ist (und was nicht), sondern die spezifische Ästhetik ihrer „Haltung“. Diese Ästhetik will Kampf, Unterwerfung, Ausgrenzung und Herrschaft.⁷⁷⁷

Um die Provokation einer bestimmten „Haltung“ – und möglicherweise ist sie sogar als eine in nationalsozialistischen Sinne „ästhetische“ zu verstehen – geht es auch in den abschließenden visionären Erleuchtungen des Dichters im Epilog des *Wanderers*:

⁷⁷⁵ Ketelsen 1970, S.355.

⁷⁷⁶ Ketelsen 1970, S.225.

⁷⁷⁷ Elin Fredsted: Bürgerliche Antibürgerlichkeit. Zur autoritären Revolte des deutschen Bildungsbürgertums, in *Leid der Worte*, Bonn 1987, S.42.

Die Reihen füllen sich, ein Heer steht auf,
Ein Volk,
Gedanke bindet uns,
Wir sind vereint im Guten,
Im starken Willen
Nach junger Form und Fülle der Verheissung
Und werden so das neue Reich gestalten.⁷⁷⁸

In wie weit das Drama *Der Wanderer* von Goebbels sich insgesamt mit Elementen nationalsozialistischer Dramatik deckt und wo er sich von ihr abhebt, werden die abschließenden Ergebnisse zusammenfassend erläutern.

⁷⁷⁸ Joseph Goebbels: *Der Wanderer*, S.72.

Ergebnisse

Vorliegende Arbeit überprüft, inwieweit sich die ideologischen Metaphern des Nationalsozialismus in den dichterischen Versuchen eines der maßgeblichen Repräsentanten des Regimes niederschlagen. Auch wenn sich eine eigenständige Literatur des Nationalsozialismus, wie vielfach in der Fachliteratur geäußert, nur schwer definieren läßt, etwa weil zu wenig Einzelstudien vorliegen, sollte hier einer induktiven Methode der Vorzug gegeben werden. Warum also nicht die literarischen Produkte eines typischen Vertreters des Nationalsozialismus heranziehen und daran zeigen, was eine genuin nationalsozialistische Literatur charakterisiert? Letztlich repräsentieren ihre schreibenden Vertreter wohl am ehesten auch eine nationalsozialistische Literatur.

Die meisten der bisher zu diesem Thema erstellten Arbeiten konzentrieren sich darauf, die Elemente der nationalsozialistischen Ideologie in ihren literarischen Äußerungen nachzuweisen. Weit verbreitet findet sich die Meinung, sie sei nichts weiter als ein propagandistisches Element und verschwinde dadurch hinter den politischen Zielsetzungen. Dabei wird zugleich ihre Wirkung als weitreichend eingeschätzt. Während der Nationalsozialismus durch geschickte Propaganda seine Macht stärkt, stellt die Idee einer nationalsozialistischen Literatur ein Produkt seines Totalitätsanspruches dar, der nach einer eigenständigen Ästhetik verlangt. Auch wenn dann die Ergebnisse nur aus einem Konglomerat der bekannten vagen Metaphern bestehen mögen.

Der Hauptteil der Arbeit erörtert die Frage, ob nationalsozialistische Metaphorik bereits bei dem jungen Joseph Goebbels vorhanden ist. Die Untersuchung seiner frühen literarischen Versuche zeigt, daß ihn offensichtlich genau die ideologischen Kernstücke dann sehr zügig zur NSDAP führen. Seine offensichtlich bedingungslose Hörigkeit gegenüber Hitler setzt diese Entwicklung in größeren Dimensionen fort.

Das Beispiel Goebbels zeigt außerdem, wie trotz einer grundsätzlichen Rückwärtsge wandtheit, einer „Ungleichzeitigkeit“, wie es Ernst Bloch nennt, durchaus Strömungen des Zeitgeistes wahrgenommen und integriert werden. Ein Kernthema von Goebbels' Dichtung ist seine Erlösungssehnsucht. Unter den beiden Aspekten „Erlösung und Vernichtung“ untersucht schon Claus-Ekkehard Bärsch die Vorstellungswelt des jungen Goebbels'. Deutlich ist die „Alles oder Nichts“-Position in seinen Dramen ausgeprägt. Auch in seinem Roman *Michael* von 1927 besteht das Blutopfer als eine *conditio sine qua non*. Dabei ist Vernichtung nicht nur die andere Seite der Medaille, sondern der Untergang gilt als die notwendige Voraussetzung zur Schaffung des Neuen, der Erlösung. Diese Erlösungsvorstellung geht bei Goebbels zum Teil auf die christliche Heilsgeschichte zurück, läßt sich aber auch, und das zeigt die Analyse nach literarischen Mustern, an bestimmten ästhetischen Vorstellungen des Expressionismus festmachen. Zu sehen ist dabei, wie Goebbels die religiöse Denkungsart durch eine nationalpolitische ersetzt.

Literarisch versteht sich Goebbels in einer Kontinuität mit der von ihm bewunderten großen Literatur. Sein Drama *Der Wanderer* zeigt einige Anleihen an klassische Dramen, der antike Chor wird verwendet, und klassische Musik soll die Wirkung des Bühnengeschehens angemessen unterstreichen. Doch im Formalen und Inhaltlichen sind die Anlehnungen an den Expressionismus viel deutlicher ausgeprägt. Die Lektüre völkischer Schriften spielt in Goebbels' literarischen Arbeiten eine untergeordnete Rolle. Weitreichender wirkt seine relativ vielseitige Jugendlektüre, wobei das expressionistische Pathos der vom Nationalsozialismus verlangten Opferbereitschaft zupaß kommt. Nicht deutlich genug wird in der bisherigen Literatur auf diese Zusammenhänge verwiesen. Goebbels

ist als ein typischer Vertreter der Generation zu sehen, die in den Anfangsjahren das Erscheinungsbild der NSDAP wesentlich bestimmen. Es sind diejenigen Anhänger, die sich nur noch zum Teil den nebulösen völkischen Ideologemen des ausgehenden 19. Jahrhunderts verpflichtet fühlen. Ein guter Teil von ihnen versteht sich als moderne Bewegung für die Jugend ihrer Zeit, was zu dem regen Zulauf junger Anhänger beiträgt. Auch die Vorstellungen, die sich mit dem Begriff des „romantischen Sozialismus“ verbinden, fließen mit ein. Goebbels' dichterische Anregungen kommen dabei ganz eindeutig aus der expressionistischen Intensivierung des Emotionalen. Die in ihren Grundzügen subjektiv werdende Darstellungsweise stellt die Bedeutung des Inhalts zugunsten des Ausdrucks hintan. Damit wird die Wirkung des Kunstwerkes wichtiger als sein Inhalt. Diesem Einfluß unterliegen die Texte Goebbels', auch wenn er an mehreren Stellen gegen den Expressionismus polemisiert. Im Expressionismus findet sich aber auch viel Doppelgesichtiges, dem antithetischen Charakter seiner Dichtungssprache entsprechend. Die bewußte Leidenschaftlichkeit seiner literarischen Werke, die mit großer Ernsthaftigkeit vorgetragen wird, schließt ironische Distanz zu dem Produzierten aus. Humorlos, ohne satirische Brechung, ist diese Dichtung allemal. Auch ist ihr Stil zum Entstehungszeitpunkt nicht mehr aktuell. Beispielsweise schreibt Bertolt Brecht 1919 sein Drama „Trommeln in der Nacht“, das die expressionistischen Stilmittel nur noch äußerlich verwendet und zugleich schon eine echte, volksnahe realistische Kunst anbahnt. Goebbels' Anklänge an einen romantischen Sozialismus erweisen sich dagegen als realitätsfremde Sentimentalität.

Übereinstimmungen und Unterschiede nationalsozialistischer Literatur in den literarischen Texten von Goebbels'

Goebbels ist ein Autor, der sich an ein radikalisiertes Kleinbürgertum wendet, dem er auch selbst zuzurechnen ist. Einen zentralen Punkt seiner Dichtung bildet der stilisierte Heroismus, der, gegen vermeintliche Dekadenz gerichtet, ein heldisches Leben für eine nationale Kampf- und Schicksalsgemeinschaft verspricht, deren Ziel die Bildung einer monolithischen Volksgemeinschaft sein soll. Obwohl Goebbels das Tragische zur eigentlichen Lebensqualität macht, steht es in dieser Zeit für ihn noch nicht als bestimmend für die „nordische Rasse“:

In scheinbar naturalistischer Darstellung gaukeln Wunschbilder eine Realität vor, deren Suggestivkraft aus einer romantischen Unterschicht mit volkhaftem Akzent gespeist wird. In übernommenen religiösen Kategorien wird ein metaphysischer Glaube an die „Wende“, an das „Wunder“ und den Beginn einer „neuen Zeit“ kultiviert, der mit visionärem Blick beansprucht, den messianischen „Führer“ und das „Neue Reich“ anzukündigen. Der Neubeginn ist mit Opfertod und Blutorgie verbunden und zeigt darin sein utopisches Potential. Als Dichtung des Aufbruchs befindet sich diese Literatur im Kampf gegen den Feind im eigenen Land. Wobei die Juden immer stärker als der „objektive“ Gegner herausgestellt werden.

Ein bei Goebbels zunächst relativ schwach ausgeprägter Nationalismus bildet einen wichtigen Bezugspunkt zur konservativ-revolutionären Bewegung und drückt sich in pseudorevolutionärer Kampfstimmung aus. Dabei nimmt Goebbels im Gegensatz zur extrem völkischen Literatur noch einen gewissen Humanismus für sich in Anspruch.

Arbeit - bei Goebbels ist es weniger die bäuerliche, die die völkische Literatur favorisiert, sondern die industrielle - wird zum Ersatzgottesdienst, zur heiligen Handlung stilisiert, die von rein ökonomischen Zwecken freigesprochen wird. Der tiefsitzende antikapitali-

stische Affekt, der damit in Zusammenhang steht, bildet allerdings kein echtes soziales oder gar sozialistisches Bewußtsein aus, denn die Ressentiments sind elitärer Natur. Verlangt wird nicht die Solidarität mit der „Masse“, sondern mit der „Rasse“, auch wenn Goebbels dabei lange nicht so deutlich wird wie Hitler oder völkische Theoretiker. Im konkret Politischen richtet sich die Opposition hauptsächlich gegen Sozialismus, Demokratie und Liberalismus.

Goebbels' Dichtung spiegelt eine Haltung, die sich in ebenso notwendigem wie unversöhnlichem Widerstreit mit dem sogenannten „Undeutschen“ und „Artfremden“ wähnt. Gelegentlich macht Goebbels in diesem Punkt auch Ausnahmen. In dualistischer Konfliktstruktur zeigt sich die manichäische Vorstellung des „bösen Geistes“ der Finsternis kontra „gutem Geist“, der für das Helle steht.

Gleichfalls fallen im Formalen und Stilistischen Übereinstimmungen zwischen Goebbels' literarischen Schriften und der nationalsozialistischen Dichtung auf. Auch Goebbels verwendet zur Darstellung mystischer Identifikationsformen religiöses und biologistisches Vokabular. Unter Vorspiegelung einer symbolhaften Realität und mit Hilfe überhöhter Topik drängen die Dramenhelden zu irrationalistischer Aktivität. Sie sind „Wertträger“, die im Kampf mit schicksalhaften Mächten die völkische Gemeinschaft repräsentieren. Mit ausgesprochenem Appellcharakter verkörpern sie eine Haltung der Monumentalität und des Pathos. Damit werden auch seelische Kämpfe wichtiger als die Bühnenhandlung.

In der Betonung der dialogischen Struktur und dem Element der kontrastierenden Fügung lassen sich formale Hinweise auf eine Art „Lehrtheater“ erkennen, dessen Ziel primär die Emotionalisierung des Zuschauers ist. Vorrangig wird dabei der „dekadenten“ Welt das Ideal der noch unterdrückten „Volkheit“ gegenübergestellt. Im insgeheimen Einverständnis mit dem Betrachter und vielfach in der Tradition konservativ-bürgerlicher Ästhetik, zum Beispiel durch die Verwendung des klassischen Chores, wird das deutsche Drama im doppelten Sinne zur archaischen Tragödie verklärt. Theater wird zum Ritual, das eine magische Wandlung bewirken soll.

Die Dramenversuche Goebbels' können allerdings nicht als „Kulttheater“ verstanden werden. Zudem erweist sich die verhandelte Problematik als stark auf das Autoren-Ich bezogen. Auch findet sich darin keine direkte Kriegsverherrlichung, noch werden ausdrücklich expansionistische Bestrebungen oder eine deutliche rassistische Position zum Ausdruck gebracht, die sonst als untrügliche Elemente nationalsozialistischer Literatur reklamiert werden. Primär soll nicht der Krieg die Auflösung der Klassengegensätze betreiben, sondern die Verbrüderung der „guten“ Menschen soll nach dem selbstverschuldeten apokalyptischen Zusammenbruch des politischen Systems zur Selbstauflösung führen, wie das Goebbels im *Wanderer* oder in der *Saat* demonstriert. Eine Favorisierung ständestaatlicher oder extrem autoritärer Ordnungsmodelle schlägt sich nur äußerst vage nieder. Auffällig schwach sind hurrapatriotische und germanophile Tendenzen ausgebildet.

Nicht das Bauerntum, sondern der Arbeiter ist die positiv besetzte, revolutionäre Zielgruppe des Dramenautors. Die Welt der Maschine ist nicht grundsätzlich und per se Symbol der sozialen Unterdrückung. Nur sehr vage läßt sich in dieser Zeit die Verbreitung eines totalitären Weltbildes erkennen. Selten schildert Goebbels Geheimnisvolles, eine Aura der Dunkelheit oder gar die kosmische Verschmelzung mit der „Mutter Erde“, wie sie bei ausgewiesenen nationalsozialistischer Literatur gehäuft zum Ausdruck kommt.

Aus einer Vielzahl extremer Gegenpositionen formt der Nationalsozialismus seine diffuse Ideologie: Antimodernismus, Antiparlamentarismus, Antikommunismus, Antimaterialismus und Antisemitismus. Seine Utopie erweist sich als unklar und extrem autoritär. Ernst Blochs Analyse vermittelt das Bild vorherrschender Schwülstigkeit als dominierende Stimmung in seiner kleinbürgerlichen Anhängerschaft. Die Problematik dieser These, besteht darin, daß sie zwar mit ihrer adaptierten Metaphorik die Stimmung treffend beschreibt, aufgrund der Zeitnähe aber nationalsozialistische Vorstellungen nur auf das Element der „Ungleichzeitigkeit“ reduziert. Die Reizworte der faschistischen Sprache beschreiben ihre Inhalte nur ungenau. Zu leicht wird dabei übersehen, daß die Ausgangsposition des faschistischen Weltbildes durchaus im Konkreten zu finden ist, wenn auch seine Ziele im Rückblick irrational sind. Der Grundwiderspruch der faschistischen Ideologie liegt darin, daß er trotz seines falschen Weltbildes über einen gewissen Zeitraum die Realität beherrschen kann. Zu seinen Voraussetzungen muß notwendigerweise auch eine Rationalität gehören, die Ignoranz und Formen der Ablehnung eines objektiven Denkens bewußt einsetzt, um seine irrationalen Ziele durchzusetzen. Die Inhalte sind dabei schwer vom Ziel der gewaltsamen Ausübung von Macht, dem zentralen Ziel des Faschismus, zu trennen. Daher scheint die Frage, ob Goebbels ein skrupelloser und berechnender Machtpolitiker war, nicht nur kaum zu beantworten, sondern letztlich irrelevant. Entscheidend für vorliegende Arbeit ist vielmehr, daß die ästhetischen Äußerungen des Faschismus in ihrer Bedeutung für seine Ideologie viel stärker ernst genommen werden müssen. Das zumindest vermitteln die Texte Goebbels'. Denn trotz aller Trivialität seiner literarischen Versuche wird emphatisch der ästhetische Ausdruck gesucht, der nicht allein kulturell ausgerichteter Unterhaltung dient, sondern ganz maßgeblich dasjenige Bewußtsein bestimmt, das die verbrecherischen Handlungen ermöglicht.

Bisher sind faschistische Literatur und Kultur überwiegend unter dem Aspekt des Machterhalts und damit als reine Propagandamittel bewertet worden. Gerade Goebbels literarischen Texte verdeutlicht, welche Affinität zwischen Faschismus und kultureller Avantgarde aufgrund der irrationalen Tendenzen besteht. So lassen sich beispielsweise vitalistische Strömungen, ein Kult des Instinktes, moralischer Relativismus, die Betonung der „Action“ und gar Nietzsches Forderung nach Lebenspathos in den literarischen Arbeiten Goebbels' erkennen. Sichtlich befremdlich, aber durchaus zeittypisch, verbindet sich ein elitärer Ästhetizismus mit einer von romantischen und utopischen Ideen genährten antikapitalistischen Sehnsucht. Zugleich wird eine Art aristokratischer Neigung gegenüber dem Staat kultiviert, die unter anderem durch eine tief sitzende Aversion gegen die parlamentarische Regierungsform zum Ausdruck kommt. Bei Goebbels besteht sowohl ein ausgeprägter Sinn für den Verlust nationaler Selbstachtung wie auch ein starkes Mißtrauen gegenüber der westlichen Welt und dem Liberalismus.

Entgegen der Erwartung kündigt sich in den 20er Jahren bei Goebbels noch kein eindeutig manischer Rassismus an. Die nachweislich frühen antisemitischen Äußerungen richten sich gegen jüdische Kultur und jüdisches Kapital. Die charakteristische Furcht der Völkischen vor „Überfremdung“ als Folge eines Verlustes der Bindung an die Nation und die Vorstellung, feindlichen überstaatlichen Mächten ausgeliefert zu sein, ist das Motiv des nationalistischen Antisemitismus. Wenn Goebbels von „kranker arischer Rasse“ spricht, sieht er die Ursache dafür im „Fluch des Geldes“. Der große Konflikt sei durch den Gegensatz von Geld und Arbeit bedingt, wobei wie im *Wanderer* ausgeführt, in erster Linie das „raffende Kapital“ die Schuld an den sozialen Mißständen trage.

Goebbels' ideologische Ausgangsbasis scheint eine Ziellosigkeit zu sein, die von seinem beinahe willkürlichen Tatendrang angetrieben wird und nach einer konkreten Füllung und praktischen Aufgabe sucht. Damit ist ein wesentliches faschistisches Merkmal be-

nannt, das sich jenseits der bekannten ideologischen Muster befindet. Goebbels kann hier stellvertretend für junge Intellektuelle stehen, die unbefriedigt von den angebotenen Lösungen nach neuen Werten suchen, welche in Wahrheit alte sind. Die offen zur Schau getragene Position des Antiintellektualismus wird dadurch gebrochen, daß die Nationalsozialisten zugleich eine eigenwillige Logik und Klarheit der Ideologie und Propaganda für sich in Anspruch nehmen.

In der Dichtung Goebbels' herrscht eine gesteigert pathetische Sprache vor. Ihr durchgehend revolutionäres Pathos speist sich größtenteils aus der expressionistischen Zeitströmung. Die Stücke, die vorwiegend sozialkritische Themen aufgreifen, sind schon früh mit nationalistischer und teilweise präfaschistischer Symbolik durchsetzt. Als objektive Ursache für ein spezifisches Krisenbewußtsein, das sich auch bei Goebbels niederschlägt, ist auf die verspätete Reichsgründung, auf die ebenfalls zu spät einsetzende Industrialisierung, die militaristisch-obrigkeitsstaatliche Wirklichkeit, die durch ihre imperialistischen Ziele ursächlich zum 1. Weltkrieg führen, zu verweisen. Durch die Kriegsniederlage entstehen Verunsicherung und Orientierungslosigkeit, die wiederum eine Offensive vieler Jungkonservativer und Akademiker aus dem mittleren und gehobenen Bürgertum in eine militante und reaktionäre Grundhaltung zur Folge haben. Dabei werden verstärkt Tugenden des preußischen Militärstaates verklärt, und Einigkeit besteht im Kampf gegen soziale und politische Gleichheit. Bei Goebbels allerdings äußert sich in der Frühphase sein soziales Empfinden für die untere Klasse, der er vorerst nur bildungsmäßig entfremdet ist. Ein gewisses elitäres Bewußtsein, das Goebbels demonstriert, da er sich der Elite der Anständigen und Gerechten zugehörig fühlt, sperrt nur kurz seine Bindung an die NSDAP. Als er politisch tätig wird, erkennt er bald, daß er bei dieser jungen und aggressiveren Bewegung seine Ziel viel eher verwirklicht sieht als bei den Reaktionär-Völkischen, bei denen er zunächst Anschluß gesucht hatte.

Quellen

1. Ungedruckte Schriften von Joseph Goebbels

- Der Wanderer. Ein Spiel in einem Prolog, zehn Bildern und einem Epilog. Von Joseph Goebbels. Dem anderen Deutschland. Geschrieben im Mai 1927. (Theaterexemplar) Bestand Bernd Roscher
- Der Wanderer. Ein Spiel in einem Prolog, elf Bildern und einem Epilog von Joseph Goebbels. Dem anderen Deutschland geschrieben. (1923 begonnen, fragmentarisches Manuskript) (Bundesarchiv (weiterhin: BA) Koblenz, NL 118/98)
- Lyrische Gedichte. Dem Herrn Professor Rentrop, meinem hochverehrten Lehrer, in Dankbarkeit zugeeignet. (ohne Datum, handschriftlich) (Bestand Genoud)
- Wilhelm Raabe (7.3.1916, handschriftlich) (Bestand Genoud)
- Der Lenz und ich und Du! Lieder von Frühling und Liebe. (ohne Datum, handschriftlich) (BA Koblenz, NL 118/127)
- Der Postillion (von Lenau). Ein Reiseerlebnis. (ohne Datum, handschriftlich) (Bestand Genoud)
- Der Mutter Gebet, Ein Idyll aus dem Kriege (...) (ohne Datum, handschriftlich) (BA Koblenz, NL 118/117)
- Bin ein fahrender Schüler, ein wüster Gesell (...) Novelle aus dem Studentenleben von Joseph Goebbels. Meinem lieben Leibburschen Karl Heinz Kölsch. (Sommer 1917, handschriftlich) (BA Koblenz, NL 118/117)
- Theodor Storm als Lyriker. Zu seinem 100. Geburtstag am 14. September 1917 von P. Joseph Goebbels. (handschriftlich) (Bestand Genoud)
- Aus halbvergessenen Papieren. Dem Andenken Ernst Heynens gewidmet. (22.2.1924, handschriftlich) (BA Koblenz, NL 118/117)
- Zigeunerblut. (Novelle, Winter 1917/18, handschriftlich) (BA Koblenz, NL 118/117)
- Märchenballade. (Novelle, 1918, handschriftlich) (BA Koblenz, NL 118/126)
- Judas Iscariot. Eine biblische Tragödie in fünf Akten von P. Joseph Goebbels. Anka Stahlherm in tiefer Verehrung. (August 1918, handschriftlich) (BA Koblenz, NL 118/117)
- Die Weihnachtsglocken des Eremiten. Eine Weihnachtsskizze von P. J. Goebbels. Der lieben Anka auf den Weihnachtstisch. (Weihnachten 1918, handschriftlich) (BA Koblenz, NL 118/127)
- Heinrich Kämpfert. Ein Drama in drei Aufzügen von P. Joseph Goebbels. (Februar 1919, handschriftlich) (BA Koblenz, NL 118/114)
- Michael Voormanns Jugendjahre. (1. Teil, 1919, handschriftlich) (BA Koblenz, NL 118/126) (3. Teil, 1919, handschriftlich) (BA Koblenz, NL 118/115)
- Aus meinem Tagebuch, von Paul Joseph Goebbels. Anka Stahlherm zugeeignet, München, Weihnachten 1919. (Gedichte, handschriftlich) (BA Koblenz NL 118/126)
- Die Saat. Ein Geschehen in drei Akten von P. Joseph Goebbels. (März 1920, handschriftlich) (BA Koblenz, NL 118/117)
- Michael Voormann. Ein Menschenschicksal in Tagebuchblättern. (1923 Manuskript und maschinenschriftliche Ausführung; nicht identisch mit Michael Voormanns Jugendjahre, 1919) (BA Koblenz NL 118/127)
- Aus meinem Tagebuch. (Aufzeichnung für Else Janke, 1923, handschriftlich) (BA Koblenz NL 118/126)

2. Gedruckte Quellen (ohne Zeitungsartikel)

- Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Sämtliche Fragmente, hrsg. v. Elke Fröhlich im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und in Verbindung mit dem Bundesarchiv, Teil I, Aufzeichnungen 1924-1941. München/New York 1987.
- Das Tagebuch von Joseph Goebbels 1925/26, mit weiteren Dokumenten hrsg. v. Helmut Heiber. Stuttgart 1960 (sog. Elberfelder Tagebuch).
- Goebbels' Tagebücher aus den Jahren 1942-43. Mit anderen Dokumenten hrsg. v. Louis P. Lochner. Zürich 1948.
- Goebbels, Joseph: Tagebücher 1945. Die letzten Aufzeichnungen. Mit einer Einführung von Rolf Hochhuth, Stuttgart o. J.
- Goebbels' Reden 1932-1939, hrsg. v. Helmut Heiber, München 1971; Goebbels Reden 1939-1945, hrsg. v. Helmut Heiber. München 1972.

3. Veröffentlichte Schriften von Goebbels

- Das kleine A.B.C. des Nationalsozialisten. Elberfeld 1925.
- Lenin oder Hitler? Eine Rede. Zwickau 1926.
- Die zweite Revolution. Briefe an einen Zeitgenossen. Zwickau 1926.
- Der Nazi-Sozi. Fragen und Antworten für den Nationalsozialisten. Elberfeld 1927.
- Wege ins Dritte Reich. Briefe und Aufsätze für Zeitgenossen, München 1927.
- Goebbels, Joseph/Mjoelnir (Hans Schweitzer): Das Buch Isidor. Ein Zeitbild voll Lachen und Hass. München 1928.
- Die verfluchten Hackenkreuzler. Etwas zum Nachdenken. München 1929.
- Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern. München 1929.
- Knorke. Ein neues Buch Isidor für Zeitgenossen. München 1929.
- Vom Proletariat zum Volk. München 1932.
- Preußen muß wieder preußisch werden. München 1932.
- Wesen und Gestalt des Nationalsozialismus. Berlin 1933.
- Das Erwachende Berlin. München 1933.
- Revolution der Deutschen. 14 Jahre Nationalsozialismus, Oldenburg 1933.
- Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei (1.1.32-1.5.33) München 1934.
- Signale der neuen Zeit. 25 ausgewählte Reden von Dr. Joseph Goebbels (1927-1934). München 1934.
- Kampf um Berlin. München 1934.
- Nation im Aufbau. München o. J. (Broschüre für Parteisprecher, ihr Nachdruck war streng verboten)
- Der Faschismus und seine praktischen Ergebnisse. Berlin 1934.
- Rassenfrage und Weltpropaganda. Langensalza 1934.
- Student, Arbeiter und Volk. Frankfurt am Main 1934.
- Das nationalsozialistische Deutschland als Faktor des europäischen Friedens. Berlin 1934.
- Der Angriff. Aufsätze aus der Kampfzeit. München 1935.
- Goebbels spricht zur Welt. Berlin 1935.
- Richtlinien für die Gesamthaltung der deutschen Presse. Berlin 1935.
- Kommunismus ohne Maske. München 1935.
- Der Bolschewismus in Theorie und Praxis. 1936.
- Die Wahrheit über Spanien. Berlin 1937.
- Wetterleuchten. Aufsätze aus der Kampfzeit. (2. Band *Der Angriff*) München 1938.
- Die Zeit ohne Beispiel. Reden Aufsätze aus den Jahren 1939/40/41. München 1941.
- Das Eherne Herz. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1941/42. München 1943.
- Der Blick nach vorne. München 1943.

- Der geistige Arbeiter im Schicksalskampf des Reiches. Rede vor der Heidelberger Universität am Freitag, dem 9. Juli 1943. München 1943.
- Dreißig Kriegsartikel für das Deutsche Volk. München/Berlin 1943.
- Der steile Aufstieg. Reden und Aufsätze aus den Jahren 1942/43. München 1944.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: Jargon der Eigentlichkeit. Frankfurt a. M. 1964.

Adorno, Theodor W.: „Ob nach Auschwitz noch sich leben lasse“. Ein philosophisches Lesebuch. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1997.

Alter, Peter: Nationalismus. Frankfurt a. M. 1985.

Arendt, Hannah: Elemente Totaler Herrschaft. Frankfurt a. M. 1958.

Bade, Wilfried: Joseph Goebbels. Lübeck 1933.

Balle, Hermann: Die propagandistische Auseinandersetzung des Nationalsozialismus mit der Weimarer Republik und ihre Bedeutung für den Aufstieg des Nationalsozialismus. Straubing (Attenkofer) 1963. [Diss. Erlangen].

Bärsch, Claus-Ekkehard: Erlösung und Vernichtung. Dr. phil. Joseph Goebbels. Zur Psyche und Ideologie eines jungen Nationalsozialisten 1923-1927. München 1987.

Bärsch, Claus-Ekkehard: Die politische Religion des Nationalsozialismus. Die religiöse Dimension der NS-Ideologie in den Schriften von Dietrich Eckart, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg und Adolf Hitler. München 1998.

Barth, Erwin: Joseph Goebbels und die Formierung des Führer-Mythos 1917 bis 1934. Erlangen und Jena 1999.

Bauer, Gerhard: Sprache und Sprachlosigkeit im "Dritten Reich". Köln 1988.

Benjamin, Walter: Der Strategie im Literaturkampf. Zur Literaturwissenschaft. Herausgegeben von Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a. M. 1974.

Benjamin, Walter: Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2. Frankfurt a. M. 1988.

Berghund, Gisels: Der Kampf um den Leser im Dritten Reich. Die Literaturpolitik der "Neuen Literatur" (Will Vesper) und der "Nationalsozialistischen Monatshefte". Worms 1980.

Bergmann, Klaus: Agrarromantik und Großstadtfeindschaft. Meisen am Glan 1970.

Bering, Dietz: Kampf um Namen. Bernhard Weiß gegen Joseph Goebbels. Stuttgart 1992.

Bloch, Ernst: Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt a. M. 1973.

Bohleber, Werner/Drews, Jörg (Hrsg.): „Gift, das du unbewußt eintrinkst...“. Der Nationalsozialismus und die deutsche Sprache. Bielefeld 1991.

Bonwit, Marianne: Michael, ein Roman von Joseph Goebbels, im Licht der deutschen literarischen Tradition. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur (Wisconsin) Bd.49, 1957, S.193-200.

Bormann, Alexander von/Glaser, Horst Albert (Hgg.): Weimarer Republik -- Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil. 1918-1945. Reinbek 1983 [= Glaser, Horst Albert (Hg.) Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Bd.9].

- Bracher, Karl Dietrich: Die deutsche Diktatur. Entstehung Struktur Folgen des Nationalismus. Frankfurt a. M. - Wien - Zürich 1973 [zuerst: Köln 1969].
- Bramsted, Ernst K.: Goebbels und die nationalsozialistische Propaganda 1925-1945. Frankfurt 1971.
- Brauneck, Manfred (Hrsg.): Das deutsche Drama vom Expressionismus bis zur Gegenwart. Interpretationen. Bamberg 1977.
- Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Reinbek bei Hamburg 1963.
- Broszat, Martin: Der Nationalsozialismus. Weltanschauung Programm und Wirklichkeit. Stuttgart 1960.
- Buck, Theo/Steinbach, Dietrich (Hgg.): Tendenzen der deutschen Literatur zwischen 1918 und 1945. Weimarer Republik, Drittes Reich, Exil. Stuttgart 1985.
- Caemmerer, Christiane/Delabar, Walter (Hgg.): Dichtung im Dritten Reich? Zur Literatur in Deutschland 1933-1945. Opladen 1996.
- Daemrich, Horst S./ Ingrid: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen 1987.
- Dahm, Volker: Die nationalsozialistische Schrifttumspolitik nach dem 10. Mai 1933, in: 10. Mai 1933, Hrsg. von Ulrich Walberer. Frankfurt a.M. 1983, S.36-82.
- Daim, Wilfried: Der Mann, der Hitler die Ideen gab. München 1958.
- Denkler, Horst/Prümm, Karl (Hrsg.): Die deutsche Literatur im Dritten Reich. Themen - Traditionen - Wirkungen. Stuttgart 1976.
- Denkler, Horst/Lämmert, Eberhard (Hrsg.): "Das war ein Vorspiel nur...". Berliner Colloquium zur Literaturpolitik im "Dritten Reich". Berlin 1985.
- Dinzelbacher, Dieter: Judastraditionen. Wien 1977.
- Drewes, Rainer: Die Ambivalenz nichtfaschistischer Literatur im Dritten Reich - am Beispiel Kurt Kluges. Frankfurt a. M. 1991.
- Drewniak, Boguslaw: Das Theater im NS-Staat. Szenario deutscher Zeitgeschichte 1933-1945. Düsseldorf 1983.
- Dussel, Konrad: Ein neues, ein heroisches Theater? Nationalsozialistische Theaterpolitik und ihre Auswirkungen in der Provinz. Bonn 1988.
- Dussel, Konrad: Provinztheater in der NS-Zeit. In: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte (VfZG), 38.Jg/1990, S.75-111.
- Eggerstorfer, Wolfgang: Schönheit und Adel der Arbeit. Arbeitsliteratur im Dritten Reich. Frankfurt a. M. 1988.
- Eichenberg, Henning (u.a.): Massenspiele: NS-Thingspiel, Arbeiterweihespiele und olympisches Zeremoniell. Stuttgart 1977.
- Ehlich, Konrad (Hrsg.): Sprache im Faschismus. Frankfurt a. M. 1989.
- Feinberg, Anat: Jewish fate in German drama 1933-1945. In: Yb. Leo Baeck Inst. 29, 1984, S.57-71.
- Fest, Joachim C.: Das Gesicht des Dritten Reiches. Profile einer totalitären Herrschaft. München 1963.
- Fischli, Bruno: Die Deutschen-Dämmerung. Zur Genealogie des völkisch-faschistischen Dramas und Theaters (1897-1933). Bonn 1976.

- Fischli, Bruno: Zur Herausbildung von Formen faschistischer Öffentlichkeit in der Weimarer Republik. In: Weimarer Republik. Katalog zur Ausstellung hrsg. v. Kunstamt Kreuzberg, Berlin und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln, Berlin und Hamburg 1977, S.891-922.
- Fleige, Gabriele: Die Reichsschrifttumkammer als Zensurinstrument im Dritten Reich. In: Dokumentation, Fachbibliothek, Werkbücherei 30, 1982, H.4/6, 113-124.
- Fraenkel, Heinrich/Manvell, Roger: Goebbels. Eine Biographie. Köln 1960.
- Fröhlich, Elke: Joseph Goebbels - Der Propagandist. In: Ronald Zmelser/Reiner Zitelmann (Hrsg.): Die braune Elite. 22 biographische Skizzen. Darmstadt 1989, S.52-68.
- Gamm, Hans-Jochen: Der braune Kult. Das Dritte Reich und seine Ersatzreligion. Ein Beitrag zur politischen Bildung. Hamburg 1962.
- Gay, Peter: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur der Weimarer Zeit 1918-1833. Frankfurt a. M. 1987.
- Geisler, Rolf: Dekadenz und Heroismus. Zeitroman und völkisch-nationalsozialistische Literaturpolitik. Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte. Stuttgart 1964.
- Geisler, Rolf: Dichter und Dichtung des Nationalsozialismus. In: Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur, hrsg. von Hermann Kunisch. München 1965, S.721-730.
- George, Stefan: In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Dargestellt von Franz Schonauer. Hamburg 1960.
- Gilman, Sander L. (Hrsg.): NS-Literaturtheorie. Mit einem Vorwort von Cornelius Schnauber. Eine Dokumentation. Frankfurt a. M. 1971.
- Gilman, Sander L.: ‚Der ´ jüdische Körper` . Gedanken zum physischen Anderssein der Juden“. In: Schoeps, Julius H., Schlör, Joachim (Hrsg.), Antisemitismus. Vorurteile und Mythe. München ²1996, S.167-179.
- Glaser, Hermann: Das Dritte Reich. Anspruch und Wirklichkeit. Freiburg 1961.
- Glenz, Stefan: Judenbilder in der deutschen Literatur. Eine Inhaltsanalyse völkisch-national-konservativer und nationalsozialistischer Romane 1890-1945. Konstanz 1999.
- Glunk, Rolf: Erfolg und Mißerfolg der nationalsozialistischen Sprachlenkung. In: Z. dtsh. Sprache 22, 1966, H.1/2, S.57-73.
- Graeb-Könneker: Autochthone Modernität. Eine Untersuchung der vom Nationalsozialismus geförderten Literatur. Leverkusen 1996.
- Grebing, Helga: Der Nationalsozialismus. Ursprung und Wesen. München 1964.
- Grimm, Reinhold (Hrsg.): Deutsche Dramentheorie II. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. [3., verb. Auflage] Wiesbaden 1981.
- Grimm, Reinhold/Hermand, Jost (Hrsg.): Die sogenannten Zwanziger Jahre. Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich 1970.
- Grimm, Reinhold/ Hermand, Jost (Hrsg.): Geschichte im Gegenwartsdrama. Stuttgart 1976.
- Grimm, Reinhold/Hermand, Jost (Hrsg.): Faschismus und Avantgarde. Königstein/Ts. 1980.
- Hahn, Michael: Scheinblüte, Krisenzeit, Nationalsozialismus. Die Weimarer Republik im Spiegel später Zeitromane (1928-1932/3). Bern 1995.
- Hartung, Günter: Über die deutsche faschistische Literatur. In: Weimarer Beiträge, 14. Jg., H.2, Sonderheft 2, H.3. (1968).

- Hartung, Günter: Literatur und Ästhetik des deutschen Faschismus. Drei Studien. Köln 1984.
- Haß, Ulrike: Militante Pastorale. Zur Literatur der antimodernen Bewegungen im frühen 20. Jahrhundert. München 1993.
- Haug, Wolfgang Fritz: Der hilflose Antifaschismus. Zur Kritik der Vorlesungsreihen über Wissenschaft und NS an deutschen Universitäten. Frankfurt a. M. 1970.
- Heiber, Helmut: Joseph Goebbels. München 1974.
- Hermand, Jost: Der alte Traum vom neuen Reich. Völkische Utopien und Nationalsozialismus. Frankfurt a. M. 1988.
- Hermann, Jost: Geschichte der Germanistik. Hamburg 1994.
- Hermand, Jost/Trommler, Frank: Die Kultur der Weimarer Republik. München 1978.
- Hitler, Adolf: Mein Kampf. München 1933.
- Höver, Ulrich: Joseph Goebbels - ein nationaler Sozialist. Bonn 1992.
- Hofer, Walter [Hrsg.]: Der Nationalsozialismus. Dokumente 1933-1945. Frankfurt a. M. 1957.
- Horn, Wolfgang: Führerideologie und Parteiorganisation in der NSDAP (1919-1933). Düsseldorf 1972.
- Hüttenberger, Peter: Bibliographie zum Nationalsozialismus. Göttingen 1980.
- Jones, Calvin N.: Past idyll or future utopia: Heimat in German lyric poetry of the 1930s and 1940s. In: German Stud. Rev. 8, 1985, S. 281-298.
- Kessemeier, Carin: Der Leitartikler Goebbels in den NS-Organen "Der Angriff" und "Das Reich". Münster 1967.
- Ketelsen, Uwe K.: Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literatur in Deutschland 1890-1945. Stuttgart 1976.
- Ketelsen, Uwe K.: Literatur des Dritten Reichs. Schernfeld 1992.
- Knopf, Jan: Brecht-Handbuch. Lyrik, Prosa, Schriften. Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart 1984.
- Ders.: Bertolt Brecht: Die heilige Johanna der Schlachthöfe. Frankfurt 1985.
- Koch, Peter-Ferdinand: Die Tagebücher des Doktor Joseph Goebbels. Geschichte und Vermarktung. Hamburg 1988.
- Koebner, Thomas: Unbehauste. Zur deutschen Literatur in der Weimarer Republik, im Exil und in der Nachkriegszeit. München 1992.
- Kraus, Wolfgang: Kultur und Macht. Die Verwandlung der Wünsche. München 1975.
- Kroll, Frank-Lothar: Geschichtsdenken und politisches Handeln im Dritten Reich. Utopie als Ideologie. Hitler - Rosenberg - Darre - Himmler - Goebbels. Paderborn 1997.
- Larsen, Stein Ugelvik/Sandberg Beatrice (Hrsg.): Fascism and European Literature. Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wien 1991.
- Leschnitzer, Franz: George-Gundolf-Goebbels. In: Internationale Literatur 4, 1934, Heft 1, S.115-131.
- Linkemeyer, Gerhard: Was hat Hitler mit Karl May zu tun? Versuch einer Klarstellung (Materialien zur Karl-May-Forschung Bd.11 hrsg. v. Karl Serden, Ubstadt (Baden) im Auftrag der Karl-May-Gesellschaft e.V.). Ubstadt 1987.

- Loewy, Ernst: Literatur unter dem Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung. Eine Dokumentation. Frankfurt a. M. 1983. [Erste Auflage 1966]
- Lukács, Georg: Schriften zur Literatursoziologie. Ausgewählt und eingeleitet von Peter Ludz. Neuwied 1961.
- Maas, Utz: Sprache im Nationalsozialismus. In: Diskussion Deutsch 14, H.73, 1983, S. 499-517.
- Maas, Utz: "Als der Geist der Gemeinschaft eine Sprache fand". Sprache im Nationalsozialismus. Versuch einer historischen Argumentationsanalyse. Opladen 1984.
- Mathieu, Thomas: Kunstauffassungen und Kulturpolitik im Nationalsozialismus. Studien zu Adolf Hitler. Joseph Goebbels. Alfred Rosenberg. Baldur von Schirrach. Heinrich Himmler. Albert Speer. Wilhelm Frick. Saarbrücken 1997.
- Minnerup, Willi: Pressesprache und Machtergreifung am Beispiel der Berliner "Germania". In: Ehlich (Hg.) 1989/1, S. 198-236.
- Moeller, Felix: Der Filmminister Goebbels und der Film im Dritten Reich. Berlin 1998.
- Mohler, Armin: Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Grundriß ihrer Weltanschauung. Stuttgart 1950.
- Mosse, George L.: Ein Volk Ein Reich Ein Führer. Die völkischen Ursprünge des Nationalsozialismus. Königstein/Ts. 1979.
- Mosse, George L.: Was sie wirklich lasen: Marlitt, Ganghofer, May. Popularität und Trivialität. Bad Homburg 1974.
- Mosse, George L.: Die Nationalisierung der Massen. Von den Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich. Frankfurt a. M./Berlin 1976.
- Mosse, George L.: Nationalismus und Sexualität. Bürgerliche Moral und sexuelle Normen. München 1985.
- Müller, Hans-Dieter: Der junge Goebbels. Zur ideologischen Entwicklung eines politischen Propagandisten. Freiburg 1974.
- Müller, Karl: Zäsuren ohne Folgen. Das lange Leben der literarischen Antimoderne Österreichs seit den 30er Jahren. Salzburg 1990 .
- Nassen, Ulrich: Jugend, Buch und Konjunktur 1933-1945. Studien zum Ideologiepotential des genuin nationalsozialistischen und konjunkturellen "Jugendschrifttums". München 1987.
- Neuhaus, Helmut: Der Germanist Dr. Phil. Joseph Goebbels. Bemerkungen zur Sprache des Joseph Goebbels in seiner Dissertation aus dem Jahre 1922. In: Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd.93, 1974, S.398-416.
- Neurohr, Jean F.: Der Mythos vom Dritten Reich. Zur Geistesgeschichte des Nationalsozialismus. Stuttgart 1957.
- Nill, Ulrich: Die "geniale" Vereinfachung. Anti-Intellektualismus in Ideologie und Sprachgebrauch bei Joseph Goebbels. Frankfurt a. M. 1991.
- Olden, Balder: Schriftsteller Goebbels. In: Das Wort 3, Heft 1, 1938, S.92-95.
- Orzechowski, Peter: Schwarze Magie - Braune Macht. Zürich 1987.
- Oven, Wilfred: Wer war Goebbels? Biographie aus der Nähe. München 1987.
- Paulsen, Wolfgang (Hrsg.): Aspekte des Expressionismus. Heidelberg 1968.

- Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München 1982.
- Pitsch, Ilse: Das Theater als politisch-publizistisches Führungsmittel im Dritten Reich. Münster 1952.
- Pol, Heinz: Goebbels als Dichter. In: Die Weltbühne Nr. 4 vom 27.1.1931, S.129-133.
- Pollakov, Leon/Wulff, Josef: Das Dritte Reich und seine Denker. München- New York -London - Paris 1978.
- Prinz, Michael/Zitelmann, Rainer (Hrsg.): Nationalsozialismus und Modernisierung. Darmstadt 1994.
- Prümm, Karl: Die Literatur des soldatischen Nationalismus der 20er Jahre. 1918-1933. Gruppenideologie und Epochenproblematik. Bd.12. Kronberg i. Taunus 1974.
- Rathkolb, Oliver: Führertreu und gottbegnadet. Künstlereliten im Dritten Reich. Wien 1991.
- Reichel, Peter: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. München 1991.
- Reimann, Viktor: Dr. Joseph Goebbels. Wien 1971.
- Reuth, Ralf Georg: Goebbels. München 1990.
- Rieger, Manfred; Goethe völkisch. Das Los der Klassiker im NS-Staat. VW (Vorwärts) 8.9.1983, Nr.37, S.25.
- Richard, Lionel: Deutscher Faschismus und Kultur. Aus der Sicht eines Franzosen. München 1982.
- Riess, Curt: Joseph Goebbels. Eine Biographie. Baden-Baden 1950.
- Ritchie, James M.: German Literature under National Socialism, Beckenham. Kent 1983.
- Rühle, Otto: Illustrierte Kultur- und Sittengeschichte des Proletariats Band 1, Berlin 1930; Band 2. Lahn-Gießen 1977.
- Rüther, Günter (Hrsg.): Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus. Paderborn 1997.
- Ruck, Michael: Bibliographie zum Nationalsozialismus. Frankfurt 1995.
- Saalmann, Walter: Fascism and Aesthetics: Joseph Goebbel' s Novel Michael: A German Fate Through the Pages of a Diary (1929). In: Orbis Littararum 41, 1986, S.213-228.
- Schäfer, Hans Dieter: Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945. München 1981.
- Schaumburg-Lippe, Friedrich-Christian Prinz zu: Dr. G. Ein Portrait des Propagandaministers. Wiesbaden 1972.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente. Reinbek bei Hamburg 1993.
- Schmitz-Berning, Cornelia: Vokabular des Nationalsozialismus. Berlin 1998.
- Schneider, Michael: Die lange Wut zum langen Marsch. Aufsätze zur sozialistischen Politik und Literatur. Reinbek bei Hamburg 1975.
- Schnell, Ralf (Hrsg.): Kunst und Kultur im deutschen Faschismus. Stuttgart 1978.
- Schnell, Ralf: Dichtung in finsternen Zeiten. Deutsche Literatur und Faschismus. Reinbeck bei Hamburg 1998.

- Schrader, Hans-Jürgen: Joseph Goebbels als Raabe-Redner. In: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft 1974, hrsg. v. Joseph Daum/Werner Schulz, S.112-115.
- Schwedhelm, Karl (Hrsg.): Propheten des Nationalismus. München 1969.
- Senfft, Heinrich: Kein Abschied von Hitler. Ein Blick hinter die Fassaden des "Historikerstreits". Hamburg 1990.
- Singer, Hans-Jürgen: Michael oder der leere Glaube, 1999. Zeitschrift für Sozialgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts 2 (1987), S.68.
- Sontheimer, Kurt: Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. München 1983.
- Sowerby, Gudrun: Das Drama in der Weimarer Republik und der Aufstieg des Nationalsozialismus: „Der Feind steht rechts“. Stuttgart 1991.
- Stackelberg, Roderick: Idealism Debased. From Völkisch Ideology to National Socialism. Kent, Ohio 1981.
- Stark, Gary D.: Entrepreneurs of Ideology. Neoconservative Publishers in Germany 1890-1933. The University of North Carolina Press 1981.
- Stephan, Werner: Joseph Goebbels. Dämon einer Diktatur. Stuttgart 1949.
- Stern, Fritz: The Politics of Cultural Despair. A Study in the Rise of the Germanic Ideology. Berkley 1974.
- Stollmann, Rainer: Ästhetisierung der Politik. Literaturstudien zum subjektiven Faschismus. Stuttgart 1978.
- Stommer, Rainer: Die inszenierte Volksgemeinschaft. Die "Thing-Bewegung" im Dritten Reich. Marburg 1985.
- Strothmann, Dietrich: Nationalsozialistische Literaturpolitik. Ein Beitrag zur Publizistik im Dritten Reich. Bonn ²1963.
- Theweleit, Klaus: Mannerphantasien, Hamburg 1980.
- Thuncke, Jörg (Hrsg.): Leid der Worte - Panorama des literarischen Nationalsozialismus. Bonn 1987.
- Trommler, Frank (Hrsg.): Deutsche Literatur. Jahrhundertwende: Vom Naturalismus zum Expressionismus 1880-1918. Band 8. Reinbeck bei Hamburg 1987.
- Vondung, Klaus: Magie und Manipulation. Ideologischer Kult und politische Religion des Nationalsozialismus. Göttingen 1971.
- Vondung, Klaus: Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literaturtheorie. München 1973.
- Vondung, Klaus: Die Apokalypse in Deutschland. München 1988.
- Vondung, Klaus: Der literarische Nationalsozialismus. Ideologie, politische und sprachhistorische Zusammenhänge. In: Bracher, Karl Dietrich u.a. (Hgg.): Nationalsozialistische Diktatur 1933-1945. Eine Bilanz. Bern 1983, S. 245-269.
- Wambach, Lovis Maxim: „Es ist gleichgültig, woran wir glauben, nur dass wir glauben.“ Bemerkungen zu Joseph Goebbels' Drama „Judas Iscariot“ und zu seinen „Michael-Romanen“. [Raphael-Lemkin-Institut für Xenophobie- und Genozidforschung] Universität Bremen 1996. [30 Seiten].
- Wardetzky, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland. Studien und Dokumente. Berlin 1983.
- Weimarer Republik. Herausgegeben vom Kunstamt Kreuzberg und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln. [3. verbesserte Auflage] Berlin 1977.

Welzer, Harald: Nationalsozialismus und Moderne. Tübingen 1993.

Westphalen, L. Graf von: Geschichte des Antisemitismus in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Stuttgart o. J.

Weymar, Ernst: Das Selbstverständnis der Deutschen. Ein Bericht über den Geist des Geschichtsunterrichts der höheren Schulen im 19. Jahrhundert. Stuttgart 1961.

Winkler, Heinrich/Schnabel, Thomas: Bibliographie zum Nationalismus. Göttingen 1979.

Winkler, Michael: Stefan George. Stuttgart 1970.

Winkler-Mayerhöfer, Andrea: Starkult als Propagandamittel? Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich. München 1992.

Wulf, Joseph: Kultur im Dritten Reich. Bd. 2. Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation. Frankfurt/M.; Berlin. 1989.

Zimmermann, Peter: „Literatur im Dritten Reich“. In: Berg, Jan, Böhme, Hartmut, Fähnders, Walter u.a., Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart. Frankfurt a. M. 1981, S.361-416.

Zitelmann Rainer: Hitler. Selbstverständnis eines Revolutionärs, Stuttgart 1990.

Zmegac, Viktor (Hrsg.): Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band II. Königstein/Ts. 1980.