

Universität Paderborn
Fakultät für Kulturwissenschaften

*Kulturelle Semantik der Weimarer Republik: Symbolische Ordnungen und
Imaginationen zwischen links und rechts*

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktorin der Philosophie (Dr. phil.) im Fach
Neuere deutsche Literaturwissenschaft der Universität Paderborn

von

Anhelina Akunevich

Betreuer*in

Prof. Dr. Lothar van Laak,

PD Dr. Kristin Eichhorn

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	2
1. Einleitung	4
a. Stand der Forschung	8
b. Fragestellung	12
c. Quellen und Methodik	14
d. Gang der Untersuchung	20
2. Verschmelzung der Menschen mit Maschine, Natur und Gesellschaft	26
2.1. Das persönliche Ganze	30
2.1.1. Literatur	32
<i>a. Vereinigung von Mensch und guter Natur zur persönlichen Erlösung in Erwin Guido Kolbenbeyer: "Das Gestirn des Paracelsus"</i>	32
<i>b. Natur als archaische Unfehlbarkeit in der Interpretation von Ina Seidel: "Wunschkind"</i>	36
<i>c. Verschmelzung mit der organischen Frau in Erich Maria Remarque: "Der Weg Zurück" und der künstlichen Natur bei Frank Thiess: "Der Zentaur"</i>	40
2.1.2. Filme	45
<i>a. Natur verändert den Menschen bei Robert Reinerts: "Opium" und Friedrich Wilhelm Murnau: "Phantom"</i>	46
<i>b. Natur und Mechanik verbunden in Friedrich Wilhelm Murnaus "Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens"</i>	47
<i>c. Der Aufstieg des künstlichen Menschen als Beispiel dafür, wie sich die Natur der Kontrolle der Rationalität entzieht, im Film "Golem, wie er in die Welt kam"</i>	56
2.2. Das gesellschaftliche Ganze	59
2.2.1. Literatur	61
<i>a. Die Dualität des Menschen als Lösungsfaktor zum gesellschaftlichen Zusammenlebens bei Gustav Frenssen "Der Pastor von Pogensee"</i>	61
<i>b. Licht und Dunkelheit als Bilder der Verschmelzung des Menschen in der Poesie von Stefan George</i>	63
<i>c. Gemeinsamer Rhythmus als Weg zur Verschmelzung mit der Gesellschaft in Bechers "Arbeiter, Bauern, Soldaten"</i>	66
2.2.2. Filme	71
<i>a. Verschmelzung innerhalb einer archaischen Gesellschaft in "Die Nibelungen" und Sieg über die weibliche Kategorie in Fritz Langs "Metropolis"</i>	72
2.3. Arten der Akzeptanz auf dem Weg zur Verschmelzung mit dem Ganzen	77
2.3.1. Literatur	78
<i>a. Bedingungsloser Gehorsam in "Kobes" von Heinrich Mann</i>	78
<i>b. Stille und Distanz als Manifestation einer göttlichen Substanz in „Volk ohne Raum“ von Hans Grimm</i>	81
<i>c. Die Leere als Weg zu Gott in der Erzählung „Die fröhliche Stadt“ von Hanns Johst</i>	84
<i>d. Die Distanzierung auf die Ebene der Unwirklichkeit bei Arnold Zweig, Siegfried Kracauer und Alfred Döblin</i>	87
<i>e. Die Distanz brechen, indem die Leere neu überdacht wird und sie mit einem sozialen Aspekt gefüllt wird</i>	93
2.3.2. Filme	100
3. Rhythmus durch Maschine als Reintegration des Menschen in die Gesellschaft	105
3.1. Literatur	107
<i>a. Die Erfindung eines neuen vereinfachten Raumes und seine Verbindung mit der realen Welt in "Klingsors letzter Sommer" von Hermann Hesse und "Gas" von Georg Kaiser</i>	107
<i>b. Verneinung der subjektiven Existenz</i>	115

<i>c. Zusammenbruch der Persönlichkeit</i>	122
<i>d. Depersonalisation in der Interpretation von Frauen - Marieluise Fleißer und Irmgard Keun</i>	133
3.2. Filme	137
<i>a. Synchroner Zerfall von Raum und Persönlichkeit</i>	138
<i>b. Zerstörung des Raumes durch Klang</i>	144
<i>c. Verschiebung der Figur des Protagonisten in "Der letzte Mann"</i>	151
<i>d. Die Spaltung des Subjekts und der Figur des Doubles</i>	152
<i>e. Der Mensch im Bild des Todes</i>	158
4. Materialität und Eros im Gegensatz zum Göttlichen	163
4.1. Literatur	166
<i>a. Zuspitzung des Materiellen mit dem Ziel, es mit dem Unmoralischen gleichzusetzen</i>	166
<i>b. Zweckmäßige Verdinglichung des Göttlichen als Mittel zu seiner Dämonisierung</i>	172
<i>c. Mit dem Göttlichen kommunizieren, indem man das Materielle ablehnt</i>	174
4.2. Filme	183
<i>a. Der Ursprung unmoralischer Wünsche im Zusammenhang mit dem monetären Aspekt</i>	183
<i>b. Subjektivierung des Göttlichen für seine Darstellung als Kategorie 'Nichts'</i>	187
<i>c. Die Frau als erotisiertes Bild des Materiellen</i>	188
5. Aktive Frau	196
5.1. Literatur	199
<i>a. Das klassische Mutterbild</i>	200
<i>b. Verteufelung der weiblichen Gemeinschaft</i>	205
<i>c. Die Frau als unangemessene Konkurrentin</i>	210
5.2. Filme	219
<i>a. Die 'Neue Frau' als passive Substanz</i>	219
<i>b. Die 'Neue Frau' als aktive Substanz</i>	222
<i>c. Darstellung jenseits der visuellen Figur der Neuen Frau</i>	231
6. Reinheit, Androgynie und männlicher Homosexualität	244
6.1. Literatur	248
<i>a. Bild von Hermaphrodit und Androgynität</i>	248
<i>b. Männliche Kommunikation</i>	257
6.2. Filme	263
<i>a. Partnerschaft zweier Männer</i>	263
<i>b. Subjektivierung des Bildes der Reinheit</i>	269
7. Fazit	280
8. Literaturverzeichnis	290

1. Einleitung

Die Epoche der Weimarer Republik wird in der wissenschaftlichen Literatur häufig als eine von politischen Auseinandersetzungen geprägte Geschichte betrachtet. Diese Politisierung, die zumeist die Zugehörigkeit zu radikalen Bewegungen impliziert, korreliert mit der Besonderheit dieser Epoche, der Auseinandersetzung zwischen “rechten” und “linken” Parteien, von der die Kulturschaffenden betroffen waren. Diese wurden, wenn sie sich nicht einem bestimmten Flügel zugeordneten, als Träger der einen oder anderen politischen Bewegung interpretiert.¹ Der Rückblick ermöglicht eine andere Sichtweise als die der Zeitgenossen.

Diese Periode war nicht nur ein politischer Kampf, sondern auch ein kreativer, bei dem die Kulturschaffenden zwischen den Ideologien navigierten und ihre Werke sowohl als Ausdruck von Widerstand als auch als politische Aussage interpretiert wurden. Hierdurch wird deutlich, wie stark die politische Landschaft das kulturelle Schaffen formte und welche Rolle Kunst als Katalysator für gesellschaftliche Veränderung spielte.

Dabei sind der Erste Weltkrieg und die Novemberrevolution von entscheidender Bedeutung. Diese Ereignisse hatten zur Folge, dass ein neuer Staat gegründet wurde, der dennoch der Nachfolger des vereinten Deutschlands der Gründerzeit blieb. Die Wirtschaftskrise der Nachkriegszeit, die sich in den Anfangsjahren der Weimarer Republik ereignete, fiel mit einer Reihe weiterer Herausforderungen zusammen, darunter ein mangelnder politischer Konsens,² der Kampf um die Gleichberechtigung der Frauen,³ unhygienische Bedingungen sowie eine Welle von Epidemien. Nach Philipp Stiasny erlauben die genannten Umstände eine bestimmte Mentalität der

¹ “Konkret können Symbole aufgrund dieses Identifikations- bzw. Distanzierungsgeschehens dazu eingesetzt werden, im Erleben von Zielgruppen den Wert von Personen, Produkten, Leistungen, Werten, Tugenden oder Idealen zu mindern bzw. zu steigern, d.h. Einstellungen und diesbezügliches Verhalten zu verändern.” – Thröne, Albrecht W.: *Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus*. München: Minerva-Publikation 1979, S. 8.

² Vgl. Braune, A. (Hg.), Niendorf, Tim (Hg.): *Die Politik in der Kultur und den Medien der Weimarer Republik*. Stuttgart: Franz Steiner 2022, S. 191-192.

³ Vgl. Fleig, Anna: “Bruder des Blitzes: Sportgeist und Geschlechterwettkampf bei Marieluise Fleißer und Robert Musil” In: Nübel, Birgit, Fleig, Anne (Hg.): *Figurationen der Moderne: Mode, Sport, Pornographie*. München: Willhelm Fink 2011, S. 182. [In größerem Maße ist jedoch die Reaktion der traditionellen Gesellschaft auf die Erfahrung, Frauen während des Ersten Weltkriegs Arbeitsplätze zu bieten, von Interesse] – Vgl. Krüger, Michael (Hg.): *Der deutsche Sport auf dem Weg in die Moderne: Carl Diem und seine Zeit*. Berlin: LIT 2009, S. 291.

Gesellschaft zu thematisieren,⁴ die sich zu dieser Zeit herausgebildet hatte: "Krise als Normalität – Trauma als Bedingung"⁵. Das Fehlen einer gemeinsamen ideologischen Grundlage stellte ebenfalls einen wesentlichen Faktor dar. Es wurde versucht, einheitliche nationale Symbole (bzw. Feiertage wie: Reichsgründungstag (18. Januar 1871), der Verfassungstag (11. August 1919), sowie den Revolutionstag (9. November 1918))⁶ zu kreieren, um eine Identifikation des Einzelnen mit dem Staat zu fördern.⁷ Bei der nachträglichen Beschäftigung mit dem Zeitraum, scheint es interessant die nationale Bedeutung dieser Tage in Frage zu stellen.⁸

Die Kulturgeschichte der Weimarer Republik wird gemäß Walter Laqueur in drei klassische Perioden unterteilt. Die erste umfasst die expressionistische Phase mit ihren Wurzeln in der Vorkriegszeit. Die zweite ist durch Stabilisierung und das damit verbundene Konzept der "Neuen Sachlichkeit"⁹ charakterisiert. Die letzte Phase der frühen 1930er-Jahre ist gekennzeichnet von der Erschöpfung kreativer Kräfte sowie einer Atmosphäre der Angst und Unsicherheit. Dies lässt einen Zusammenhang zwischen kulturellen Prozessen und der Geschichte der Weimarer Republik erkennen.

Diese Periodisierung kann zunächst als Versuch der Reflexion und nachfolgenden Einordnung der vielfältigen Prozesse kultureller Entwicklung betrachtet werden. Im Rahmen seiner Periodisierung fokussiert sich Laqueur insbesondere auf linke Autoren. Auch der Begriff "Fortschritt"¹⁰ spielt für ihn eine wesentliche Rolle. Demnach werden alle Phänomene, die nicht in den Rahmen der progressiven Bewegung passen, von der Periodisierung ausgeschlossen. Dies scheint zu einer ideologischen Voreingenommenheit und einem simplifizierten Verständnis kultureller Prozesse zu führen. In diesem Kontext könnte sich eine Betrachtung der Archetypisierung im Rahmen der Theorie von Carl Gustav Jung als fruchtbarer erweisen.¹¹ Dabei

⁴ Vgl. Stiasny, Philipp: "*Die Waffen ruhen – Des Kriegesstürme schweigen...*' Revisionen des Weltkriegs im frühen Weimarer Kino". In: Koebner, Thomas (Hg.): "Diesseits der >Dämonischen Leinwand<. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino". München: edition text + kritik 2003, S. 171.

⁵ Ebd.

⁶ Vgl. Schirmer, Dietmar: *Mythos — Heilshoffnung — Modernität : Politisch-kulturelle Deutungs-codes in der Weimarer Republik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1992, S. 109.

⁷ Vgl. Ebd., S. 108.

⁸ Vgl. Ebd., S. 220.

⁹ Kolb, E., Schumann D.: *Die Weimarer Republik*. Berlin, Boston, Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2013, S. 214.

¹⁰ Schirmer (1992): *Mythos*, S. 220.

¹¹ Vgl. Thröne, Albrecht W.: *Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus*. München: Minerva-Publikation 1979, S. 8.

kann ein bestimmter kollektiver Archetyp aufgrund seiner Attraktivität und Fortschrittlichkeit sowie seiner einfachen Interpretation mit der gesamten Struktur gleichgesetzt werden. Eine detaillierte Analyse und die Berücksichtigung neuer kulturwissenschaftlicher Erkenntnisse legen jedoch nahe, dass die Kultur der Weimarer Republik in ihrer Gesamtheit konservativer war als lange Zeit angenommen. Hingegen der Annahme, dass die Zeit der Weimarer Republik als progressiv im Sinne der Ausdrucksfreiheit anzusehen ist, legen Kolb und Schumann dar, dass jene Zeit zu einem großen Teil - im Sinne der wilhelminischen Epoche - von konservativen Idealen, wie dem Bild der klassischen Familie und rechtmäßiger Ordnung, geprägt war.¹²

Der Philosoph Isaiah Berlin differenziert hierzu zwei Gruppen, im Rahmen zweier Freiheitskonzepte. Die erste Gruppe er als "rechts" klassifiziert, da sie die Freiheit des Individuums priorisiert. Die zweite Gruppe wird als "links" bezeichnet, da sie das Streben nach Gleichheit in den Vordergrund stellt.¹³ Im ersten Kapitel der Dissertation werden konkrete Beispiele dafür erörtert, wie diese beiden Kategorien miteinander verbunden sind und in einer nahezu untrennbaren Weise während der Zeit der Weimarer Republik existieren. In Bezug auf literarische Werke können folgende Beispiele angeführt werden: "Demian"¹⁴ von Hermann Hesse, "Kameraden"¹⁵ von Rudolf Herzog, Erwin Guido Kolbenheyers "Das Gestirn des Paracelsus"¹⁶ sowie "Der Weg Zurück"¹⁷ von Erich Maria Remarque.

Der konservative Charakter der Epoche wird durch die überwiegende Popularität von Werken von Autoren belegt, die sich für konservative Werte stark machten.¹⁸ Die Dissertation wird sich zudem in den Bereich der Gender Studies einordnen. Im Fokus liegt die Erforschung des Kerns des obig angesprochenen Konservatismus. Dabei wird das binäre Geschlechtersystem eine Rolle spielen, welches als konservativer Konzept anzusehen ist.

¹² Vgl. Kolb, E., Schumann, D.: *Die Weimarer Republik*. Berlin, Boston, Oldenbourg Wissenschaftsverlag 2013, S. 217.

¹³ Vgl. Poller, Horst: *Frei sein und dienen. Der Weg zur freiheitlichen Bürgergesellschaft*. München: Olzog 2006, S. 246.

¹⁴ Hesse, Hermann: *Demian: Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*. Berlin: S. Fischer 1921. Auf: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/41907/pg41907-images.html>, gesehen am 27. Februar 2024.

¹⁵ Herzog, Rudolf: *Kameraden*. Stuttgart, Berlin: J.G.Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1922.

¹⁶ Kolbenheyer, Erwin Guido: *Das Gestirn des Paracelsus*, Paracelsus, II. Teil. München: Georg Müller Verlag A. G. 1921.

¹⁷ Remarque, Erich Maria: *Der Weg Zurück*, Propyläen-Verlag: Berlin, 1931.

¹⁸ Vgl. Kiesel, Helmuth: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933*. München: C.H. Beck 2017, S. 59.

In dieser Hinsicht besteht vor dem Hintergrund der aktuellen Forschungslage die Notwendigkeit, die Erzählung, dass die Weimarer Republik nur ein Vorläufer der Machtübernahme der Nationalsozialisten war, zu hinterfragen. Bisherige Erkenntnisse bringen diese Interpretation Siegfried Kracauers in seinem Werk "Von Caligari zu Hitler"¹⁹ aus dem Jahre 1947 ins Wanken.

Des Weiteren ist es erforderlich, die Wahrnehmung der Kultur dieser Epoche als eine lediglich im Kontext der dargelegten Begriffe (Expressionismus, Neue Sachlichkeit) stattfindende Realität zu überwinden und stattdessen einen umfassenderen, integrativen Ansatz zu entwickeln, der die vielfältigen und komplexen Aspekte dieser Kultur berücksichtigt.

In Kontrast dazu wird Kultur in der aktuellen Perspektive nicht länger als Fundament, sondern als Perspektive betrachtet, wobei das von Geertz so genannte "Bedeutungsgewebe"²⁰ eine zentrale Rolle einnimmt.

Gemäß Pierre Bourdieu werden die grundsätzlichen Bedeutungen des Geschehens durch die Definition des Diskurses verdeckt.²¹ Folglich bleibt die wesentliche Bedeutung außerhalb der Sprache und damit außerhalb des Denkens. Derartigen Konstellationen kann entgegengewirkt werden, indem bereits in einem frühen Stadium der Betrachtung eine neutrale Perspektive eingenommen wird, welche sich von einer spezifischen politischen Ideologie unabhängig macht. In diesem Kontext erscheint es notwendig, sich grundlegend mit der Erforschung des binären Geschlechtersystems im Kontext der Weimarer Republik zu befassen. Die hier beabsichtigte Analyse im Sinne des binären Geschlechtersystems basiert nicht allein auf der Krisensituation im wirtschaftlichen und politischen Bereich, welche die spezifische Mentalität der Menschen in der Weimarer Republik maßgeblich prägte. Zudem ist von einer posttraumatischen Realität der Nachkriegszeit zu sprechen, in der die Schrecken des vergangenen Krieges durch die Rolle der Verliererseite noch verschärft wurden. Dies steht in engem Zusammenhang mit der Krise der Selbstidentität, die in der Forschung als zentrales Problemfeld identifiziert wurde.²²

¹⁹ Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Berlin: Suhrkamp Verlag 2021.

²⁰ Ebd., S. 212.

²¹ Vgl. Schirmer (1992): *Mythos — Heilshoffnung — Modernität*, S. 56.

²² Vgl. Nübel, Birgit, Fleig, Anne: (Hg.): *Figurationen der Moderne: Mode, Sport, Pornographie*. München: Willhelm Fink 2011, S. 182.

a. Stand der Forschung

Die Weimarer Republik wurde erst nach dem Jahr 1945 zum Gegenstand wissenschaftlicher Forschung.²³ In dem bereits erwähnten Buch von Siegfried Kracauer aus dem Jahr 1947, in dem der Autor den ersten Schritt zur Erforschung der Kultur der Weimarer Republik unternahm, erfolgt eine Analyse der Massenkultur aus der Perspektive der späteren Machtergreifung der Nationalsozialisten.

In den 1950er und 1960er Jahren wurde der Schwerpunkt der Forschung auf den Expressionismus sowie die Fokussierung auf einen klar definierten Stil gelegt. Zu den einflussreichsten Werken dieser Zeit zählt die 1968 publizierte Monografie von Peter Gay mit dem Titel "Weimar Culture: The Outsider as Insider"²⁴. Das Buch analysiert die künstlerischen, literarischen und philosophischen Tendenzen der Weimarer Republik und legt dabei den Fokus auf die Beiträge von Außenseitern. Es wird argumentiert, dass diese – darunter zahlreiche Juden, Homosexuelle und politisch Linke – maßgeblich zur intellektuellen Vitalität der Zeit beigetragen haben. Gleichzeitig werden die politischen Spannungen und sozialen Konflikte analysiert, die schließlich zum Aufstieg des Nationalsozialismus führten. Das Buch präsentiert eine detaillierte Analyse des vielfältigen kulturellen Lebens während der Weimarer Zeit und demonstriert eindrucksvoll, wie dieses von Marginalisierten geprägt wurde. In der Folge manifestierten sich die Tendenzen dieser Epoche in den linken Bewegungen und führten zu einer umfassenden Transformation des bestehenden Systems.

Das Buch "Neue Sachlichkeit. 1924–1932. Studien zur Literatur des 'Weißen Sozialismus'"²⁵ von Helmuth Lethen lässt sich derselben Periode der 60er Jahre zuordnen, in der die Vision im Rahmen der "Neuen Sachlichkeit" interpretiert wurde. In der Folgezeit, im nächsten Jahrzehnt, etablierte sich die Weimarer Republik als eigenständige Ära. Dennoch ist festzuhalten, dass die Epoche nach wie vor überwiegend als Krisengesellschaft bewertet wurde, wobei die Forschung in diesem Kontext häufig nach politischen Ideologien kategorisiert wird.²⁶ Die Kunst der Neuen Sachlichkeit wurde von Beginn an als Bestandteil der Massenkultur verstanden und in

²³ Vgl. Kolb (2013): *Die Weimarer Republik*, S. 156.

²⁴ Gay, Peter: *Weimar Culture: The Outsider as Insider*. New York: W. W. Norton & Company 2001.

²⁵ Lethen, Helmut: *Neue Sachlichkeit 1924–1932: Studien zur Literatur des "Weißen Sozialismus"*. Heidelberg: J.B. Metzler 1970.

²⁶ Schirmer, Dietmar: *Mythos — Heilshoffnung — Modernität : Politisch-kulturelle Deutungscodes in der Weimarer Republik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1992, S. 56.

enger Verbindung mit der kapitalistischen Kulturindustrie betrachtet. Somit kann das Phänomen der "Neuen Sachlichkeit" als eine Reaktion auf den "weißen Sozialismus" und die Industrialisierung betrachtet werden.

In den 1980er Jahren erschienen zwei wichtige Bücher, die großen Einfluss auf die Forschung zur Weimarer Republik hatten. Zum einen veröffentlichte Detlev Peukert sein bekanntes Werk "Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne"²⁷. Darin untersucht er die politischen Erfolge und Fehler der Weimarer Zeit vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Entwicklungen. Peukert zeigt, dass der Prozess der Modernisierung nicht geradlinig verläuft, sondern oft von Krisen begleitet ist. Seine Darstellung betont, wie leicht solche Krisen in Katastrophen umschlagen können. Dabei kritisiert er auch die Sichtweise, die Weimarer Republik nur als Zeit der Krise zu verstehen – denn dies würde ihre kulturelle Entwicklung und Vielfalt übersehen.

Zur gleichen Zeit erschien "Reactionary Modernism"²⁸ von Jeffrey Herf. Herf beschreibt darin ein Paradox: Die Nationalsozialisten lehnten die Ideen der Aufklärung ab, befürworteten aber gleichzeitig moderne Technik. Er nennt dieses Phänomen „reaktionäre Moderne“ – eine Denkweise, die sich in den Texten von Ingenieuren und bekannten Intellektuellen der Zeit zeigt. Obwohl Herf vor allem rechte Ideologien betrachtet, geht er auch auf die Unterschiede innerhalb dieser Strömung ein, insbesondere in Bezug auf den Umgang mit Technologie.

Erst in den 2000er Jahren begann man in der Forschung, die Weimarer Republik als eigenständige Epoche zu würdigen – losgelöst vom späteren Nationalsozialismus.

In den 2000er Jahren rückte der Historiker Eric D. Weitz²⁹ die linke Bewegung und ihren Einfluss auf die Gesellschaft während der Weimarer Republik in den Mittelpunkt. In seiner Darstellung beschreibt er Weimar als eine Zeit großer Chancen und Fortschritte. Seine Darstellung enthält viele Porträts bedeutender Persönlichkeiten und fängt die Dynamik und Spannung der Zeit ein. Er zeigt, dass Weimar mehr war als nur eine Übergangsphase zur NS-Zeit.

²⁷ Peukert, J. K. Detlev: *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Berlin: Suhrkamp 1987.

²⁸ Herf, Jeffrey: *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press 2008.

²⁹ Weitz, Eric D.: *Weimar Germany: Promise and Tragedy*. Princeton: Princeton University Press 2007, 425 p.

Zur selben Zeit untersuchte Karl Leydecker die Werke bekannter Schriftsteller der Weimarer Republik. In seinem Buch³⁰ beschreibt er die Zeit als geprägt von wirtschaftlicher und politischer Unsicherheit, gesellschaftlicher Spaltung und wachsendem Extremismus. Viele Autoren der Epoche der Weimarer Republik wollten politisch etwas bewirken – entweder direkt in den revolutionären Jahren 1918/1919 oder durch ihre Romane. Leydecker analysiert sowohl bekannte Literaten wie Alfred Döblin, Hermann Hesse und Heinrich Mann als auch Bestsellerautoren wie Erich Maria Remarque, Vicki Baum und Hans Fallada. Dabei zeigt er auch die politischen Gegensätze auf, etwa zwischen dem rechten Ernst Jünger und dem pazifistischen Remarque. Auffällig ist, dass in seiner Analyse besonders linke Autoren im Mittelpunkt stehen, oft unter Berücksichtigung ihrer sozialen Herkunft und politischen Haltung.

Ebenfalls in den 2000er Jahren erschien die von Koebner herausgegebene Sammlung „Diesseits der >Dämonischen Leinwand<. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino“³¹. Wie auch diese Dissertation verfolgt die Sammlung das Ziel, das kulturelle Erbe der Weimarer Republik neu zu bewerten. Im Mittelpunkt steht dabei das Leitmotiv „Von Caligari führt kein Weg zu Hitler“³² – eine Umkehrung von Siegfried Kracauers bekannter These. Kracauer hatte in seinem einflussreichen Werk das Weimarer Kino als Wegbereiter des Nationalsozialismus dargestellt. Die Sammlung will dagegen zeigen, dass diese Sichtweise zu einseitig ist. Besonders wichtig ist, dass auch weniger bekannte, aber beim damaligen Publikum beliebte Filme behandelt werden – etwa F. W. Murnaus: „Der letzte Mann“³³. Allerdings ist die Quellenlage im Buch begrenzt, und der Fokus liegt stark auf dem Spätwerk des Weimarer Kinos. Eine vollständige Darstellung der Filmkultur der gesamten Epoche leistet das Buch daher nicht.

Auch Thomas Elsaesser setzte sich in seinem Werk „Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig“³⁴ mit Kracauers These auseinander. Er knüpft an die Idee von Moritz Föllmer an,³⁵ der die Weimarer Zeit nicht als lineare Entwicklung hin zum Nationalsozialismus, sondern als offene, vielfältige Phase beschrieben hat. Elsaesser vertieft diese Perspektive und zeigt, dass die

³⁰ Leydecker, Karl: *German Novelists of the Weimar Republic Intersections of Literature and Politics*. NY: Camben House 2006, 295 p.

³¹ Koebner, Thomas (Hg.): *Diesseits der >Dämonischen Leinwand<. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. München: edition text + kritik 2003.

³² Koebner (2003): *Diesseits der >Dämonischen Leinwand<*, S.9.

³³ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Der letzte Mann*. Deutschland: 1924.

³⁴ Elsaesser, Thomas: *Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk 8 1999.

³⁵ Föllmer, Moritz: *Die »Krise« der Weimarer Republik: Zur Kritik eines Deutungsmusters*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2005, 368 S.

kulturelle Entwicklung der Weimarer Republik nicht zwangsläufig auf die NS-Diktatur laufen musste.

In der Forschung wird die Kultur der Weimarer Republik zunehmend interdisziplinär betrachtet. Ein Beispiel dafür ist Sabina Beckers Werk „Experiment Weimar: Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918–1933“³⁶. Darin beschreibt sie die Weimarer Republik als eigenständige kulturelle Epoche, geprägt von neuen Medien, technischen Innovationen und einer modernen, gesellschaftlich breit wirkenden Kultur in Literatur, Theater, Kunst, Musik, Tanz und Architektur. Becker betont die Vielfalt dieser Zeit und lehnt es ab, sie lediglich als Zwischenkriegszeit oder Vorkriegsphase abzuwerten. Statt das Ende der Republik in den Vordergrund zu stellen, rückt sie den Beginn nach dem Ersten Weltkrieg in den Fokus.

Neben allgemeinen Studien zur Kulturgeschichte sind auch Arbeiten hervorzuheben, die sich mit speziellen Tendenzen und Motiven beschäftigen. So untersucht Kerstin Barndt in „Sentiment und Sachlichkeit“³⁷ die Darstellung der „Neuen Frau“ im Roman der Weimarer Zeit. Dieter Mayer widmet sich in seinem Buch den politischen und kulturellen Beiträgen von Kurt Tucholsky, Joseph Roth und Walter Mehring.³⁸

Ein weiteres Werk, „Ästhetische Emotion: Formen und Figurationen zur Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen (1880–1939)“³⁹, beschreibt einen kulturellen Wandel, der sich über mehrere Jahrzehnte vollzieht. Es wird darin die These vertreten, dass man eine Epoche nicht allein aus der Perspektive nachfolgender Ereignisse beurteilen sollte – also zum Beispiel nicht nur durch die Brille des Nationalsozialismus auf Weimar schauen sollte.

Stefan Müller beleuchtet ein bisher wenig behandeltes Thema: Er untersucht die Darstellung von männlich codierter Homosexualität in der Literatur der Weimarer Republik.⁴⁰

³⁶ Becker, Sabina: *Experiment Weimar: eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933*. Darmstadt: wbg Academic 2018.

³⁷ Barndt, Kerstin: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*. Köln: Böhlau, 2003.

³⁸ Mayer, Dieter: *Kurt Tucholsky, Joseph Roth, Walter Mehring: Beiträge zu Politik und Kultur zwischen den Weltkriegen*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2010.

³⁹ Knaller, Susanne, Rieger, Rita (Hg.): *Ästhetische Emotion: Formen und Figurationen zur Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen (1880-1939)*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016.

⁴⁰ Müller, Stefan: *Ach, nur'n bisschen Liebe: männliche Homosexualität in den Romanen deutschsprachiger Autoren in der Zwischenkriegszeit 1919 bis 1939*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

Trotz des Tabus der homosexuellen Beziehungen in der Weimarer Republik zeigt Müller, dass gerade solche Themen aufschlussreiche Einblicke in zentrale Merkmale der Epoche geben können. Insgesamt bleibt das Verhältnis zwischen Kultur und politischen, wirtschaftlichen sowie gesellschaftlichen Entwicklungen ein zentrales Forschungsthema. Die Kultur der Weimarer Republik wird heute verstärkt im Zusammenhang mit diesen Prozessen betrachtet. Auch die bisher vorherrschende Sichtweise, dass vor allem linke Kulturschaffende im Fokus stehen, wird zunehmend hinterfragt. Es besteht Bedarf, auch sogenannte "rechte" Autoren wie Frank Thieß, Gustav Frenssen, Ina Seidel oder Arnolt Bronnen stärker in den kulturwissenschaftlichen Diskurs einzubeziehen – bisher fehlt es an Forschung zu ihren Werken.

b. Fragestellung

Die bisherigen Überlegungen zeigen, dass es sinnvoll ist, literarische und filmische Werke der Weimarer Republik aus einer übergeordneten Perspektive zu betrachten – ohne sie vorschnell mit politischem Engagement zu verbinden. Genau hier setzt die vorliegende Dissertation an: Sie möchte diese Forschungslücke schließen, indem sie eine Analyse vornimmt, die nicht von der politischen Zugehörigkeit der Autorinnen und Autoren ausgeht. Ohne eine solche Vorentscheidung eröffnen sich neue Deutungsmöglichkeiten, die in der bisherigen Forschung weitgehend unberücksichtigt geblieben sind.

Auf Grundlage dieser Herangehensweise kann die Kultur der Weimarer Republik am Ende dieser Arbeit als ein umfassendes kulturelles System verstanden werden – nicht als ein Vorspiel zum Nationalsozialismus oder als ein Ausdrucksmittel politischer Strömungen.

Auch die oft vertretene Ansicht, dass bereits in der Frühphase der Weimarer Republik Führerfiguren und antisemitische Tendenzen im Zentrum standen, sollte kritisch hinterfragt werden.⁴¹ Es ließe sich vermuten, dass die kulturellen Prozesse jener Zeit weitaus komplexer und vielfältiger waren, als es die einseitige Perspektive nahelegt. Möglicherweise existierte vielmehr ein Netzwerk unterschiedlicher, zum Teil widersprüchlicher Einflusszentren und Ausdrucksformen, die auf ein vielschichtiges kulturelles System hindeuten.

⁴¹ Vgl. Hermand Jost: *Judentum und deutsche Kultur*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 1996, S. 136.

Ein besonderes Anliegen dieser Dissertation ist es, die Rolle sogenannter rechter Autoren im kulturellen Diskurs neu zu bewerten. Bisher wurde deren Einfluss – mit Ausnahme von Ernst Jünger – kaum beachtet. Ihre Werke werden hier bewusst in die Analyse einbezogen, um ein differenzierteres und realistisches Gesamtbild der kulturellen Landschaft der Weimarer Republik zu zeichnen. Durch das Aufzeigen verbindender Themen und Motive lassen sich gemeinsame Sichtweisen erkennen, die für das Verständnis der Epoche von zentraler Bedeutung sind.

Ziel ist es, die inhaltlichen Verbindungen zwischen verschiedenen kulturellen Ausdrucksformen sowie deren tieferliegenden Ursprünge aufzuzeigen. Dabei wird nicht die politische Haltung der Autorinnen und Autoren ins Zentrum gestellt, sondern vielmehr deren symbolische Bildsprache, Motive und Geschlechterdarstellungen. Die Dissertation verzichtet daher bewusst auf eine ausführliche Darstellung parteipolitischer Aktivitäten. Auch biografische Ereignisse wie die Flucht ins Exil oder die Unterstützung Hitlers werden nicht im Detail behandelt, da sie für den gewählten Zugang nicht ausschlaggebend sind.

Im Vordergrund steht stattdessen die Analyse eines weitgehend unpolitischen, erzählerischen Feldes, das vor allem auf symbolische Ordnungen und geschlechtliche Rollenbilder fokussiert ist. Diese Perspektive erlaubt es, eine zentrale kulturelle Problemstellung zu identifizieren, die für die Weimarer Zeit besonders prägend war.

Die Relevanz der Studie gebietet die Beantwortung folgender *Fragen*:

1. Wie lässt sich das Kultursystem der Weimarer Republik beschreiben, wenn sich von einer politisierten Konnotation als Leitkategorie distanziert wird?
2. Die Figur des Führers sowie der Hass auf den "Fremden" werden in Forschungen häufig als zentrale Symbole der Zeit betrachtet. Es stellt sich jedoch die Frage, ob eine andere Perspektive sowie eine Zentralisierung des Gesamtgefüges möglicherweise andere Erkenntnisse liefern.
3. Welche Dynamik von weiblichen und männlichen Bildern und Tendenzen lässt sich für diese Zeitperiode beobachten und lässt sie sich mit der klassischen Einteilung der Epoche in drei Perioden in Einklang bringen?

c. Quellen und Methodik

Im Rahmen der Analyse werden *literarische Quellen* von Autoren wie Ina Seidel, Hermann Hesse, Erich Maria Remarque, Frank Thieß, Gustav Frenssen, Stefan George, Johannes R. Becher, Heinrich Mann, Arnold Zweig, Siegfried Kracauer, Ernst von Salomon, Lion Feuchtwanger, Arnolt Bronnen, Ernst Jünger, Georg Kaiser, Franz Jung, Bertolt Brecht, Walter Mehring, Marieluise Fleißer und weiteren Autoren berücksichtigt. Die Hauptwerke der obigen Autoren werden nach den identifizierten Tendenzen untersucht. Diese Hauptwerke bilden den Rahmen, in dem die Dissertation argumentiert wird. Dieser Rahmen besteht hauptsächlich aus den Werken "Wunschkind"⁴² von Ina Seidel, "Kobes"⁴³ von Heinrich Mann, "Der Steppenwolf"⁴⁴ und "Demian"⁴⁵ von Hermann Hesse, "Der Pastor von Poggsee"⁴⁶ von Gustav Frenssen, "Der Zentaur"⁴⁷ von Frank Thiess sowie "Der Streit um den Sergeanten Grischa"⁴⁸ von Arnold Zweig.

Dies impliziert jedoch nicht, dass die übrigen Werke lediglich oberflächlich betrachtet werden – sie werden, um die Argumentation zu stützen, hinzugenommen. Sie liefern umfassende Informationen, die in einigen Hauptwerken nicht auftauchen und verleihen damit der Analyse eine andere Tiefe. Dies wird ersichtlich in der Betrachtung des Kapitels über Reinheit und Androgynie, in welchem Kasimir Edschmids "Sport um Gagaly"⁴⁹ eine wesentliche Rolle einnimmt, sowie in der Analyse des Kapitels über Fusion, welche mit einer Untersuchung von Erwin Guido Kolbenheyers "Das Gestirn des Paracelsus"⁵⁰ beginnt.

Bei der Auswahl der literarischen Quellen wurde erstens neben der Zugehörigkeit des Autors zum deutschsprachigen Umfeld (darunter auch österreichische und schweizerische Autoren) auch sein tatsächlicher Wohnsitz in Deutschland und der Prozess des Schreibens im kulturellen Umfeld der Weimarer Republik beachtet. Deshalb wurden Werke von Autoren wie

⁴² Seidel, Ina: *Wunschkind*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1985.

⁴³ Mann, Heinrich: "Kobes" In: Fünf Novellen Pippo Spano - Der Unbekannte - Gretchen - Kobes - Eine Liebesgeschichte. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1971.

⁴⁴ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Berlin und Weimar: Aufbau 1980.

⁴⁵ Hesse, Hermann: *Demian: Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*. Berlin: S. Fischer 1921. Auf: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/41907/pg41907-images.html>, gesehen am 27. Februar 2024.

⁴⁶ Frenssen, Gustav: *Der Pastor von Poggsee*, Berlin: G.Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1921.

⁴⁷ Thieß, Frank: *Der Zentaur*. Stuttgart: J. Engelhorn's Nachf. 1931.

⁴⁸ Zweig, Arnold: *Der Streit um den Sergeanten Grischa*. Aufbau-Verlag: Berlin, 1975.

⁴⁹ Edschmid, Kasimir: *Sport um Gagaly*. Berlin-Wien-Leipzig: Paul Zsolnay 1928.

⁵⁰ Kolbenheyer, Erwin Guido: *Das Gestirn des Paracelsus, Paracelsus II. Teil*. München: Georg Müller 1921.

Hermann Broch, Hugo von Hofmannsthal, Hugo Bettauer, Paula Grogger, René Schickele sowie Joseph Roth von der Liste der Primärquellen ausgeschlossen.

Zweitens ist es wichtig, die Berücksichtigung eines etwa gleich großen Anteils von Autoren, die sich linken oder rechten Ideologien und Strömungen zuordnen. Bei der Auswahl der Quellen wird daher darauf geachtet, dass ein Gleichgewicht zwischen den Werken der Autoren beider Richtungen besteht. Diesbezüglich wurde die Arbeit von Helmuth Kiesel "Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933"⁵¹ berücksichtigt, in der erstmals eine detaillierte Analyse von linker und rechter Literatur zu finden ist.

Drittens soll durch Auswahl von einem oder zwei Werken je Autor ein möglichst breites Meinungsspektrum abgedeckt werden, um die Tendenzen in der Literatur dieser Zeit möglichst genau betrachten zu können. Ziel ist die Analyse der Werke von 31 Autoren, in der das politische Engagement der Autoren als ein wesentlicher Aspekt herangezogen wird.

Viertens ist das Genre des literarischen Werks auszuwählen. In Bezug auf die zuvor aufgeworfenen Fragen erlangen insbesondere Romane und Kurzgeschichten eine hohe Relevanz. Dies ist der Fall, da dieses Genre in seiner Erzählform dem Genre des Films am nächsten zu kommen scheint. Die Analyse umfasst zudem mehrere Theaterstücke von Autoren wie Bertolt Brecht und Ernst Toller sowie die Lyrik von Stefan George, die jene betrachteten Tendenzen und Symbolen zusätzlich widerspiegeln.

Die zweite Art von Quellen, für die ein anderer Ansatz der Auswahl erforderlich war, bilden *Filme*. Durch die große Anzahl an erhaltenen als auch rekonstruierten Filmen, war es erforderlich, diese Zahl für die Darstellung in der Dissertation einzuschränken. Die Dissertation widmet sich den Werken von Regisseuren wie: Wilhelm Friedrich Murnau, Robert Reinert, Carl Boese, Fritz Lang, Karl Grüne, Georg Wilhelm Pabst, Arnold Fanck, Ernst Lubitsch und weiteren. Die Auswahl und Gliederung der Filme erfolgte auf Grundlage der zuvor formulierten Forschungsfragen sowie der ermittelten Tendenzen. Dabei wurden die Filme jeweils derjenigen Tendenz zugeordnet, die in ihnen vorrangig zum Ausdruck kommt.

⁵¹ Kiesel, Helmuth: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933*. München: C.H. Beck 2017, 1304 S.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung werden mediale Gemeinsamkeiten zwischen literarischen Quellen und Filmen gesucht. Daher wurden im Rahmen der Dissertation ausschließlich Spielfilme berücksichtigt.

Im Gegensatz zur Literatur wurde die Frage nach der Nationalität des Regisseurs ausgeschlossen. Zum einen liegt der Auswahl der Filme die Erkenntnis zugrunde, dass Film kein Produkt individueller Kreativität ist, sondern das Ergebnis eines komplexen, kollaborativen Schaffensprozesses, in dem zahlreiche Elemente und Akteure zusammenwirken. Zum anderen wurde bei der Auswahl gezielt darauf geachtet, inwiefern sich deutsche Besonderheiten im jeweiligen Film widerspiegeln. Dabei wurden unter anderem die Besetzung, die Urheberschaft von Drehbuch und Kameraarbeit, die literarische Vorlage sowie deren Autorinnen oder Autoren berücksichtigt – ebenso wie die Frage, ob diese Aspekte im Hinblick auf die filmische Umsetzung relevant sind.

Filme entstehen durch einen synthetischen Prozess, an dem viele Beteiligte mitwirken. Gleichzeitig erlaubt dieser Umstand, Filme als abgeschlossene Werke zu betrachten, die sich über ihre visuelle und verbale Erzählstruktur erschließen lassen.

Diese doppelte Verfasstheit war insbesondere im politischen Umbruch der frühen 1930er Jahre von Bedeutung: Mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten standen Filmschaffende vor der Herausforderung, eine politische Position zu beziehen. Es sei darauf hingewiesen, dass Filme wie *"Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?"*⁵², der häufig als proletarischer Propagandafilm gelesen wurde, oder *"Der große Sprung"*⁵³ und *"Der weiße Rausch"*⁵⁴ mit Leni Riefenstahl in der Hauptrolle, die oft dem sogenannten "rechten" Kino zugeordnet werden, stets eine eindeutige ideologische Verortung aufweisen. Bei näherer Betrachtung lassen sich jedoch inhaltliche und ästhetische Gemeinsamkeiten erkennen.

Die Dissertation verzichtet bewusst auf eine pauschale Einteilung in "progressives" linkes und "konservatives" rechtes Kino. Stattdessen wird die grundsätzliche Infragestellung einer solchen Polarisierung in den Mittelpunkt gerückt.

⁵² Dudow, Slatan: *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* Deutschland, 1932.

⁵³ Fanck, Arnold: *Der große Sprung*. Deutschland: 1927.

⁵⁴ Fanck, Arnold: *Der weiße Rausch – neue Wunder des Schneeschuhs*. Deutschland: 1931.

Ein interdisziplinärer Ansatz in der Methode erweist sich durch die Pluralität der untersuchten Bereiche als der richtige Weg.⁵⁵ In der Dissertation wird dargelegt, dass die Berücksichtigung der verschiedenen Themen auch die Auswahl unterstützender Literatur für jeden Bereich des kulturellen Diskurses (Religion, Geschlechtsrolle, philosophische Einstellungen) erfordert.

Die wissenschaftliche Vorgehensweise folgt dabei einer klassischen Struktur: Zunächst erfolgt die Problemdefinition, gefolgt von der Analyse zentraler Fragestellungen, der Formulierung von Hypothesen sowie der abschließenden Darstellung der Ergebnisse. Dieser Prozess basiert auf einem induktiven Denkansatz, bei dem nicht von vorab bewusst formulierten Konzepten ausgegangen wird, sondern einzelne Phänomene zunächst beobachtet und anschließend aus sich selbst heraus gedeutet und in größere Zusammenhänge eingeordnet werden.

Ein Beispiel hierfür ist die Interpretation des Expressionismus als eine ästhetische Kraft, die den Raum gemäß dem emotionalen Zustand des Individuums formt. Ebenso lässt sich die Phase der "Neuen Sachlichkeit" als Ausdruck einer Haltung lesen, die sich in vielen Werken durch eine Akzeptanz oder Unterwerfung gegenüber dem Schicksal auszeichnet. Solche Strömungen wurden also nicht im Vorhinein ideologisch klassifiziert, sondern im Verlauf der Analyse in ihrer symbolischen Bedeutung erschlossen. Die angeführte Hypothese, welche die Einführung rechter Autoren in den allgemeinen Diskurs thematisiert, lässt sich mit diesem induktiven Vorgehen am besten verifizieren. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Rolle "rechter" Autoren in der "progressiven" Bewegung bislang praktisch keine Berücksichtigung erfahren hat. Eine separate Analyse und Betrachtung innerhalb des Diskurses erfolgt lediglich im Kontext der nationalsozialistischen oder konservativen Richtung.

Die Analyse der ursprünglichen Bedeutung der Quelle eröffnet einen Zugang, der sich bewusst von einer konzeptgeleiteten, subjektivitätsbezogenen Betrachtung abgrenzt – wie sie typischerweise in normativen wissenschaftlichen Zugängen anzutreffen ist. Statt von theoretischen Konzepten auszugehen und diese auf individuelle Wahrnehmungen zu projizieren, wird der Fokus hier auf die direkte Auseinandersetzung mit dem historischen und semantischen Gehalt der Quelle gelegt. Die philosophische Strömung der Phänomenologie und deren Ansätze werden für die

⁵⁵ [In Bezug auf die untersuchten Fragestellungen, die sich auf theologische, soziale, anthropologische, geschlechtsspezifische, philosophische, kulturelle und historische Bereiche beziehen, ist es erforderlich, einen interdisziplinären Ansatz zu verfolgen.]

Analyse bedeutend sein. Im ersten Analyseschritt erfolgt eine sogenannte Primäranalyse. Dabei werden ideologische Zuschreibungen – wie etwa die Benennung kultureller Strömungen, zeitlicher Einordnungen oder politischer Tendenzen – zunächst ausgeklammert. Ziel ist es, die Inhalte der Quelle möglichst in ihrer Eigenlogik und ursprünglichen Aussagekraft zu erfassen.⁵⁶ Dies geschieht unter anderem durch die Untersuchung der sekundären Bedeutungsebenen im Verhältnis zur ursprünglichen Bedeutung – im Unterschied zu einer Betrachtung, die primär von theoretischen Konzepten ausgeht und diese auf individuelle Empfindungen überträgt. Der methodische Zugang ist somit eher rekonstruktiv als projektiv.

Da Gilles Deleuze den phänomenologischen Zugang zur Filmanalyse kritisiert, sollte seine Argumentation bei einer solchen Betrachtungsweise berücksichtigt werden.⁵⁷ Deleuze verstand den Film nicht vorrangig als Erzählung, sondern als vielschichtigen Prozess, der sowohl die technischen Bedingungen der Filmproduktion als auch den Akt des Filmens selbst umfasst. Sein Fokus auf die medienimmanenten Strukturen rückte die Zuschauerperspektive in den Hintergrund: Da der Zuschauer in einer passiven, unbeweglichen Position verharrt, bleibt ihm die filmische Erfahrung als phänomenologisches Ereignis weitgehend verschlossen.⁵⁸

Im Gegensatz dazu richtet sich der Fokus der vorliegenden Dissertation vorrangig auf die Analyse von Texten und sprachlich vermittelten Erzählungen. Die Untersuchung von Bildmaterial dient dabei lediglich als ergänzendes Instrument. Im Zentrum steht vielmehr die semiotische Interpretation des Textes.

Juri Lotman betont in diesem Zusammenhang, dass sowohl Text als auch Sprache als Träger bedeutungsvoller Ereignisse zu verstehen sind.⁵⁹ Zwar ist diese Sinnebene durch die Möglichkeiten sprachlichen Ausdrucks begrenzt,⁶⁰ doch nähert sie sich dem Begriff von Wirklichkeit am ehesten an. Daraus ergibt sich die Annahme, dass Sprache als strukturelles Bindeglied zwischen Realität und Idee fungiert.

⁵⁶ Vgl., Polaschegg, Andrea: *Der Anfang des Ganzen: eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst*. Göttingen: Wallstein Verlag 2020, S. 365.

⁵⁷ Vgl. Deleuze, Gilles: *Cinéma / Делёз, Жиль: Кино*. Пер. с франц. Б. Скуратов, Москва: Ad Marginem 2019, Сtp. 103.

⁵⁸ Vgl. Ebd., Сtp. 107.

⁵⁹ Polaschegg (2020): *Der Anfang des Ganzen*, S. 330.

⁶⁰ Liebrucks, Bruno: *Philosophie von der Sprache her: ein Lesebuch zur Einführung in Sprache und Bewußtsein*. Frankfurt am Main: Lang 2011, S. 5.

Im Rahmen der vorliegenden Dissertation wird die Beziehung zwischen Text und Sprache im Kontext von Lotmans Theorie erörtert. Dabei wird Sprache als System und Kommunikation als aktive Handlung innerhalb dieses Systems betrachtet. Laut Lotmans Verständnis konstituiert sich der Text als das gesamte System von Zeichen und deren Interaktion. In dieser Dissertation wird sich die Untersuchung nicht nur auf die Dialoge der Hauptfiguren im Film beschränken, sondern auch den Raum in das Bild mit einbeziehen, der die systematische Kommunikation zwischen den Personen und der Szenerie repräsentiert.

Die Kritik von Gilles Deleuze erweist sich in der Zusammenhang mit Phänomenologie als wenig relevant, da er den filmischen Raum als eine gänzlich eigenständige Realität begreift und damit die Möglichkeit ausschließt, filmische Wahrnehmungsobjekte stellvertretend für die Realität zu analysieren.

Die vorliegende Untersuchung geht hingegen von zwei zentralen Prämissen aus:

Erstens basiert sie auf der Annahme eines einheitlichen Zeichensystems, das die Kultur der Weimarer Republik maßgeblich geprägt hat.

Zweitens analysiert sie die Wiederholung bestimmter Symbole und Tendenzen in Film und Literatur, die durch ihre Bedeutung neue Wirkungsebenen eröffnen. Diese Dynamik zeigt sich insbesondere in der Verflechtung kultureller Strömungen, zwischen denen eine Art Kommunikation auf verschiedenen subkulturellen Ebenen stattfindet. Die Struktur des Zeichensystems erscheint daher als flexibel und durchlässig.

Ein Beispiel für diese Beweglichkeit ist das Konzept der Vereinigung von Körper und Geist zu einem harmonischen Ganzen – ein Prozess, der im Erreichen innerer Balance seinen Ausdruck findet. Ebenso bedeutend ist die Vorstellung vom Tod des Körpers, die aufzeigt, dass Verschmelzung nicht allein als physischer Vorgang zu verstehen ist, sondern auch eine rein geistige, symbolische Ebene haben kann.

Im Sinne der von Michail Michailowitsch Bachtin entwickelten Theorie wird zudem die spezifische mythologische Symbolik dieser Zeit reflektiert. Bachtin zufolge ist das moderne Epos – wie es sich auch im kulturellen Kontext der Weimarer Republik zeigt – nicht mehr Ausdruck eines

transzendenten Mythos, sondern ist eng mit der Realität verknüpft.⁶¹ Mit anderen Worten: Der Mythos ist zu einer zu weit entfernten Zeichenebene geworden, deren Bedeutung von den Zeitgenossen neu interpretiert und aktualisiert werden muss. Die epischen Bilder bilden den Kommunikationsraum der Symbole. Die aktuelle Interpretation der Kultur der Weimarer Republik wird in der vorliegenden Dissertation als weniger fortschrittlich bezeichnet, als es zunächst den Anschein hatte. Dies trifft ebenso auf die überwiegende Zahl der Bezüge zu traditionellen Werten und theologischen Dogmen in den untersuchten Werken zu. Gegenstand der Betrachtung ist die semiotische Sinnhaftigkeit, mit der die Kultur Objekte mit Bedeutungen sättigt und sie organisiert.

Die vorliegende Dissertation positioniert sich bewusst im Spannungsfeld unterschiedlicher Forschungstraditionen zur Kultur der Weimarer Republik. Neben neueren diskurs- und medientheoretischen Ansätzen werden dabei auch ältere kulturgeschichtliche und ideengeschichtliche Modelle produktiv reaktualisiert. Dieser Rückgriff ist nicht als unreflektierte Übernahme tradierter Paradigmen zu verstehen, sondern als heuristische Strategie, die es erlaubt, historische Kontinuitäten der Begriffs- und Problembildung sichtbar zu machen.

Gerade ältere Forschungsansätze haben häufig grundlegende Kategorien – etwa Mythos, Gemeinschaft, Masse, Technik, Natur oder Totalität – geprägt, die auch in gegenwärtigen Debatten weiterhin wirksam sind, wenn auch unter veränderten theoretischen Vorzeichen. Ihre erneute Einbeziehung dient daher weniger der Bestätigung überholter Erklärungsmodelle als vielmehr der genealogischen Kontextualisierung zentraler Denkfiguren, die das kulturelle Selbstverständnis der Epoche strukturieren.

Die Arbeit versteht sich insofern als integrativer Zugang, der unterschiedliche theoretische Traditionen nicht gegeneinander ausspielt, sondern in einen produktiven Dialog überführt. Ziel ist eine differenzierende Perspektive, die vereinfachenden Systematisierungen entgegenwirkt und die Komplexität sowie innere Widersprüchlichkeit der Weimarer Kultur stärker zur Geltung bringt.

Im Rahmen der Dissertation erfolgt eine Analyse von Literatur und Spielfilmen, wobei der phänomenologische Ansatz als Hauptprinzip dient. Dieser Ansatz fokussiert sich auf die Analyse

⁶¹ Bachtin, Michail Michailowitsch: *„Das Wort im Roman, Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman und Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung“* In: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans / Бахтин, Михаил М.: „Эпос и роман (О методологии исследования романа)“*. In: *Вопросы литературы и эстетики*. М.: Исследования разных лет 1975, S. 66-68.

einzelner Symbole, die anschließend eine einheitliche Struktur schaffen. Unter der Voraussetzung einer integralen Struktur wird von einem semiotischen Zeichensystem gesprochen, in dem die Verbalisierung den vorherrschenden Platz einnimmt. Dazu zählen beispielsweise Sprache oder Text, einschließlich Zwischentitel von Stummfilmen. Die Analyse filmischer Bilder orientiert sich mitunter an Methoden der Erzählanalyse in der Literatur, da auch Filme eine künstlich erzeugte Wirklichkeit darstellen, die sich nicht selten auf sprachlich-narrative Vorformen stützt.

Im Zentrum der vorliegenden Dissertation steht nicht primär eine werkimmanente Einzelinterpretation literarischer oder filmischer Texte im Sinne einer autonomen Ästhetik, sondern eine kulturwissenschaftlich orientierte Rekonstruktion wiederkehrender Bildvorstellungen, Wahrnehmungsmodelle und epistemischer Strukturen, die sich quer durch unterschiedliche Medien und politische Lager der Weimarer Republik verfolgen lassen.

Daraus ergibt sich eine perspektivische Verschiebung des analytischen Fokus: Literarische und filmische Werke werden nicht ausschließlich als in sich geschlossene Sinngefüge behandelt, sondern zugleich als Orte der Materialisierung überindividueller kultureller Imaginationen. Einzelne Motive, narrative Verfahren, visuelle Konfigurationen oder symbolische Verdichtungen erscheinen in dieser Hinsicht als symptomatische Kristallisationspunkte kollektiver Denk- und Wahrnehmungsformen.

Diese Vorgehensweise impliziert jedoch keine Reduktion der Werke auf bloße Illustrationen vorgegebener Thesen. Vielmehr folgt die Analyse einer konstellativen Lektürepraxis, wie sie insbesondere von Walter Benjamin theoretisch konturiert wurde: Bedeutung entsteht aus der Beziehung von Fragmenten, deren ästhetische Eigenlogik gerade die Voraussetzung für ihre kulturhistorische Lesbarkeit bildet. Die ästhetische Struktur der Werke fungiert demnach nicht als Beiwerk, sondern als epistemischer Ort, an dem sich kulturelle Semantiken überhaupt erst ausprägen.

Entsprechend bleibt die Argumentation durchgehend an formale und mediale Verfahren rückgebunden. Erzähldistanz, Montage, Fragmentierung, Bildkomposition oder rhetorische Verdichtung werden als strukturelle Operationen bestimmt, durch die sich innerhalb der Werke eigenständige Bildkomplexe ausbilden, die zugleich über das Einzelwerk hinausweisen. Die kulturtheoretische Synthese resultiert folglich aus der Analyse ästhetischer Mikrostrukturen und nicht umgekehrt.

Die Dissertation versteht sich insofern als ein vermittelnder Ansatz, der werkimmanente Sensibilität mit kulturhistorischer Modellbildung verbindet und die ästhetische Singularität der Werke mit ihrer Einbindung in größere diskursive und mediale Zusammenhänge zusammendenkt.

Die Argumentationsstruktur der Arbeit beruht auf einem rekursiven Verfahren, in dem detaillierte Einzelanalysen und begriffliche Abstraktionen in einem wechselseitigen Konstitutionsverhältnis stehen. Die leitenden Kategorien – etwa Distanz, Depersonalisation, Verschmelzung oder Überstruktur – sind nicht als vorausgesetzte Interpretamente gesetzt, sondern gehen aus der wiederholten Beobachtung struktureller Analogien in unterschiedlichen literarischen und filmischen Konstellationen hervor.

Die theoretische Modellbildung besitzt demnach keinen normativen, sondern einen heuristischen Status: Sie dient der systematischen Vergleichbarkeit heterogener Materialien und der Beschreibung übergreifender Strukturzusammenhänge, ohne die ästhetische Spezifik der einzelnen Werke zu nivellieren. Begriffliche Verdichtungen stellen insofern das Resultat, nicht den Ausgangspunkt der Analyse dar.

Die Übergänge von der Nahlektüre zur abstrakteren Beschreibungsebene sind folglich als kontrollierte Schritte der Theoriebildung zu verstehen. Die Modelle strukturieren und bündeln die aus dem Material gewonnenen Befunde; sie ersetzen nicht die Analyse, sondern machen deren Ergebnisse auf einer höheren Abstraktionsebene vergleich- und anschlussfähig.

Die Dissertation begreift sich daher explizit als materialgeleitete Konzeptualisierung, in der die ästhetischen Qualitäten der Texte und Filme epistemischen Vorrang besitzen, während die theoretischen Kategorien sekundär aus ihnen abgeleitet werden.

Im Folgenden werden die herausgearbeiteten Aspekte kategorisiert und in Relation zu einer Tendenz oder Bild gesetzt. Auf diese Weise entsteht ein semantisches Feld, das die Grundlage für die weitere Analyse bildet. In einem letzten Schritt werden die Tendenzen und Bilder verallgemeinert und als Gesamtsystem des symbolischen Kulturfeldes der Weimarer Republik dargestellt.

Die Rekonstruktion wiederkehrender Bildvorstellungen wie Naturverschmelzung, Maschinenwerdung, Depersonalisation oder Selbstentgrenzung zielt nicht allein auf eine formale oder motivgeschichtliche Beschreibung ästhetischer Phänomene, sondern impliziert zugleich eine kultur- und wissensgeschichtliche Perspektivierung ihrer gesellschaftlichen Funktionalität. Die

analysierten Konfigurationen sind insofern nicht als rein ästhetische Figuren zu verstehen, sondern als symbolische Ordnungen, in denen sich zeitgenössische Selbst- und Weltverhältnisse artikulieren. Ausgehend von einem erweiterten Begriff des Politischen, der nicht primär parteipolitische Positionierungen, sondern die Organisation von Wahrnehmung, Subjektivität und Kollektivität umfasst, erscheinen literarische und filmische Verfahren als Orte impliziter Ideologiebildung. Ästhetische Strukturen modellieren die Möglichkeitsräume des Denk- und Erfahrbaren und greifen damit in die symbolische Konstitution sozialer Wirklichkeit ein.

Die rekonstruierten Bildkomplexe lassen sich dementsprechend weder eindeutig als affirmative Ideologeme noch als explizite Gegendiskurse bestimmen. Vielmehr fungieren sie als ambivalente Imaginationsräume, in denen konkurrierende Entwürfe von Gemeinschaft, Subjektivität und Totalität zirkulieren. Gerade diese strukturelle Offenheit erklärt ihre medien- und lagerübergreifende Anschlussfähigkeit: Dieselben ästhetischen Formationen können in unterschiedlichen politischen Kontexten divergente Funktionen übernehmen.

Vor diesem Hintergrund sind die untersuchten Vorstellungen weder als kohärente neue Mythologie noch als teleologische Vorstufen späterer politischer Systeme zu begreifen. Sie bilden vielmehr ein diskursives Reservoir von Bildern und Denkformen, das von verschiedenen Akteuren situativ aktualisiert werden kann. Die Dissertation versteht sich daher nicht als kausale Ableitung politischer Entwicklungen aus ästhetischen Strukturen, sondern als Analyse jener symbolischen Voraussetzungen, innerhalb derer politische Imaginationen überhaupt erst plausibel werden.

Die politische Dimension des Ästhetischen kehrt somit nicht über biografisch-partecipolitische Zuschreibungen zurück, sondern auf einer strukturellen Ebene: als Frage danach, wie ästhetische Verfahren Wahrnehmungsweisen präfigurieren, Subjektmodelle entwerfen und kollektive Sinnhorizonte stabilisieren oder irritieren. Die Arbeit positioniert sich folglich im Schnittfeld von Ästhetik-, Kultur- und Ideengeschichte und begreift Literatur und Film als epistemische Medien gesellschaftlicher Selbstverständigung.

Die Auswahl des untersuchten Materials folgt primär struktur- und motivgeschichtlichen Fragestellungen und orientiert sich an Texten und Filmen, in denen sich die analysierten Bild- und Wahrnehmungskomplexe besonders prägnant verdichten. Sie bildet daher nicht den Anspruch einer repräsentativen oder paritätischen Abdeckung der zeitgenössischen Produktion ab, sondern zielt auf exemplarische Konstellationen.

Gleichwohl macht bereits der Überblick über das kulturelle Feld der Weimarer Republik deutlich, dass die überlieferten literarischen und filmischen Öffentlichkeiten in hohem Maße von männlichen Akteuren dominiert waren. Die Unterrepräsentanz weiblicher Stimmen ist somit nicht allein eine Folge der Auswahlentscheidung der Studie, sondern verweist auf strukturelle Bedingungen von Kanonbildung, Produktionsmöglichkeiten und medialer Sichtbarkeit innerhalb der historischen Situation selbst.

Gerade vor diesem Hintergrund gewinnt die gendertheoretische Perspektivierung eine analytische Funktion: Weiblichkeit und Männlichkeit werden weniger als Eigenschaften einzelner Autor*innen oder Figuren verstanden, sondern als kulturelle Figurationen, die innerhalb eines überwiegend männlich codierten Produktionsfeldes spezifische symbolische Rollen übernehmen. Die Untersuchung fragt folglich nach der diskursiven Konstruktion von Geschlechterbildern innerhalb der ästhetischen Formen, nicht nach einer quantitativen Repräsentation von Autorinnenschaft.

Nichtsdestotrotz impliziert dieser Befund die Notwendigkeit einer methodischen Selbstreflexion. Für eine weiterführende Forschung erscheint es produktiv, die hier entwickelten Kategorien verstärkt auch auf weniger kanonisierte Werke sowie auf zusätzliche weibliche Positionen anzuwenden, um die Tragfähigkeit der herausgearbeiteten Strukturmuster in einem erweiterten Korpus zu überprüfen. Die vorliegende Studie versteht sich insofern als theoretisches Angebot, das für eine solche Erweiterung anschlussfähig bleibt.

d. Gang der Untersuchung

Das Gesamtbild des Kulturprozesses der Weimarer Republik zeigt sich in der Instabilität traditioneller Wert- und Ordnungssysteme, deren Erosion gegen Ende des 19. Jahrhunderts einsetzte. Philosophische, naturwissenschaftliche und ästhetische Diskurse jener Zeit zeugen von einer tiefgreifenden Verunsicherung über die Beschaffenheit der Welt und die Rolle des Individuums darin. Die Überzeugung, dass es moralische Gesetze gebe, die das gesellschaftliche Leben ordnen und regulieren, wird in Frage gestellt – ein Prozess, der sich unter anderem in Friedrich Nietzsches Diktum vom “Tod Gottes”⁶² und in den bahnbrechenden Erkenntnissen der

⁶² Vgl. Volker, Gerhardt: *Der Sinn des Sinns: Versuch über das Göttliche*. München: Beck 2015, S. 15.

Quanten- und Relativitätstheorie⁶³ zeigt. Aus dieser Ausgangslage entsteht eine Suche nach einer neuen Ordnung, in der das Ganze als kategoriale Einheit wieder erfahrbar wird und eine stabile Beziehung zwischen Individuum und Kosmos hergestellt werden kann.

Im Zentrum dieser Dissertation steht deshalb die Vorstellung einer Verschmelzung des Menschen mit dem Ganzen als zentrales Motiv der Kultur der Weimarer Republik. Um 1900 existieren vielfältige holistische und dualistische Vorstellungen,⁶⁴ die eine Einheit von Mensch, Natur, Gesellschaft und Kosmos anstreben. Die Dissertation untersucht, wie literarische und filmische Werke jener Zeit diesen Verschmelzungsprozess als Möglichkeit von Glück, Freiheit und der Rückkehr zu einem Göttlichen im Menschen selbst ermöglichen sollten. Diese Verschmelzung, so die grundlegende These, wird entweder über den Tod, über das Erreichen eines bestimmten emotionalen oder psychischen Zustands oder durch eine Distanzierung von der Realität angestrebt. Sie bleibt jedoch stets gebunden an die kulturellen und symbolischen Ordnungen der Zeit, insbesondere an das patriarchale System, das maßgeblich die Vorstellung von Männlichkeit und Weiblichkeit prägt.

Daraus ergibt sich das Idealbild eines Kults um Gesundheit, moralische Reinheit und körperliche Stärke – alle Eigenschaften, die traditionell mit Männlichkeit verbunden werden. Im Gegensatz dazu steht die Weiblichkeit. Deshalb war es aus Sicht dieser Zeit wichtig, alle Lebensbereiche zu vermeiden oder zu kontrollieren, die mit Weiblichkeit assoziiert wurden – wie etwa Eros, Natur oder materieller Besitz. Diese Aspekte galten als irrational und standen dem traditionellen Denken entgegen.⁶⁵

⁶³ Vgl. Von Meyenn, Karl (Hg.): *Quantenmechanik und Weimarer Republik*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1994, S. 61-62.

⁶⁴ Rudolf Steiner verstand unter Anthroposophie eine umfassende Weltanschauung, die den Menschen nicht nur als physisches, sondern auch als geistiges Wesen in Beziehung zum Kosmos sieht. In seinen Werken wie „Theosophie“ (1904) und „Die Geheimwissenschaft im Umriss“ (1910) beschreibt er den Menschen als ein Wesen, das durch spirituelle Entwicklung eine Verbindung zum Übersinnlichen und damit zur Gesamtheit des Seins herstellen kann. Darüber hinaus prägte Jan Christiaan Smuts den Begriff des Holismus in seinem Werk „Holism and Evolution“ (1926). Dieses Werk reflektiert Denkströmungen, die bereits um die Jahrhundertwende präsent waren. Smuts beschreibt Holismus als die Tendenz der Natur, Ganzheiten zu bilden, die mehr sind als die Summe ihrer Teile, und betont die wechselseitige Beziehung zwischen Teilen und dem Ganzen.

⁶⁵ „Der Sportler löst – pointiert gesagt – den Akademiker oder Künstler als Männlichkeitsideal ab und verstärkt dadurch das bürgerliche Bewusstsein einer durch die Modernisierung hervorgerufenen Krise der Kultur. Gleichzeitig wehrt er die Herausforderungen durch die Ansprüche der Ersten Frauenbewegung oder von Künstlerinnen ab: Während die Infragestellung bildungsbürgerlicher Normen häufig auch die Infragestellung der Geschlechternormen impliziert, ist der Sportler ebenso wie der Bildungsbürger, der Künstler oder Intellektuelle eine durch und durch männliche Figur. Die Krise der Männlichkeit, die sich in der Kulturkrise am Beginn des 20. Jahrhunderts zeigt, wird insofern

Gleichzeitig lässt sich in Literatur und Film eine zunehmende Darstellung weiblicher Figuren in symbolischer, oft mythologischer Weise beobachten – allerdings meist negativ gefärbt.⁶⁶ Ein entscheidender Auslöser dafür war der Erste Weltkrieg: Während dieser Zeit übernahmen viele Frauen Arbeitsplätze, die zuvor Männern vorbehalten waren. Nach Kriegsende beanspruchten sie diese Rollen jedoch meist nicht dauerhaft, was bei Männern ebenfalls die Angst schürte, ersetzt zu werden.⁶⁷

Der Rationalismus des späten 19. Jahrhunderts wiederum transformiert sich in einen romantischen Irrationalismus, wenn die Kategorie des gesunden Mannes⁶⁸ selbst von der Kategorisierung "weiblich" befreit wird, die außerhalb des patriarchalischen Systems verbleibt. Auf dieser Ebene wird eine romantische Beziehung mit positiver Konnotation als nur zwischen zwei Männern denkbar erachtet, die in kodierter Form dargestellt werden und sich als romantischer Irrationalismus bezeichnen lässt. In dieser Phase erfolgt in der Weimarer Republik eine aktive Suche nach den Ursprüngen und Grundlagen, die neben der Verteufelung der Frau in der Mythologie, der christlich-jüdischen Tradition und Schlüsselbildern liegen. Diese Ursprünge und Grundlagen können als primär in den Werken interpretiert werden. In diesem Diskurs führten die damals neuen Erkenntnisse auf dem Gebiet der Raum- und Zeitforschung trotz der allgemeinen Unbeliebtheit der exakten Wissenschaften während der Weimarer Republik⁶⁹ zu einer weiteren Mystifizierung des fragmentierten Raums, der Beziehung zwischen Chaos und dem Ganzen sowie der Kategorie von Leere. Die zweite Voraussetzung für das Erreichen der Einheit war somit die

durch eine Figur der Re-Maskulinisierung gelöst: den Sportler oder Sportsmann, wie es in zahlreichen zeitgenössischen Texten heißt." – Fleig, Anna: *"Bruder des Blitzes: Sportgeist und Geschlechterwettkampf bei Marieluise Fleißer und Robert Musil"* In: Nübel, Birgit, Fleig, Anne (Hg.): *Figurationen der Moderne: Mode, Sport, Pornographie*. München: Wilhelm Fink 2011, S. 182.

⁶⁶ "In der Weimarer Republik war das Frauenbild ambivalent, ohne dass sich die Grundmuster der Geschlechterordnung und ihre Legitimierung entscheidend verändert haben. Der Mythos der „weiblichen Natur“ und der biologische Determinismus waren nach wie vor im Mainstream der Bevölkerung ungebrochen. So war die "natürliche" Bestimmung der Frau auch in den 1920er Jahren die Mutterschaft." – Krüger, Michael (Hg.): *Der deutsche Sport auf dem Weg in die Moderne: Carl Diem und seine Zeit*. Berlin: LIT 2009, S. 291.

⁶⁷ Vgl. Pfeiffer, Ingrid (Hg.): *Glanz und Elend in der Weimarer Republik*. München: Hirmer 2017, S. 184.

⁶⁸ Die Figur eines gesunden Mannes mag in Werken und Filmen unterschiedlich dargestellt werden, beispielsweise als Hermaphrodit oder als asexueller Körper. In erster Linie wird er jedoch als gesund und perfekt präsentiert, wobei ihm eine gewisse Fähigkeit zur Fusion zugesprochen wird.

⁶⁹ Obschon die Epoche der Weimarer Republik im Rahmen der physikalischen und mathematischen Theorie als die bedeutendste in der Geschichte gilt, war das Studium der exakten Wissenschaften im Rahmen der schulischen Bildung einem kontinuierlichen Rückgang unterworfen. Entsprechend: Meyenn, Karl (Hg.): *Quantenmechanik und Weimarer Republik*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1994, S. 65.

Frage nach der technischen Komponente der Verschmelzung mit dem Ganzen sowie der Entdeckung des Ganzen in einer einzelnen Person selbst. In diesem Kontext lassen sich drei Hauptrichtungen differenzieren, die in den analysierten Werken vermittelt werden. Dabei handelt es sich um: die Verschmelzung durch den Tod, durch die Schaffung von Distanz zur Realität sowie durch das Erreichen eines bestimmten emotionalen Zustandes, in dem das Individuum in zwei oder mehr Teile geteilt wird.

Die Dissertation gliedert sich in fünf aufeinander aufbauende Teile. Ihre Struktur folgt dabei einer umgekehrten Erzählweise: Am Anfang steht das angestrebte Endziel – die mögliche Verschmelzung mit dem Ganzen. Von hier aus wird der Weg dorthin, mitsamt seiner Brüche und Hindernisse, rekonstruiert.

Im ersten Kapitel wird der Grund für das Streben nach Verschmelzung herausgearbeitet. Er zeigt sich im Bild der existenziellen Müdigkeit und des Verlustes einer einheitlichen Ordnung. Im Zentrum steht die Kategorie der Leere und Distanz, deren spezifische ästhetische und symbolische Ausprägung für die literarischen und filmischen Werke der Zeit prägend ist. Diese Kategorie wird als Voraussetzung für die Wiederentdeckung des Ganzen und der eigenen Rolle darin verstanden. Zudem werden an dieser Stelle bereits die Kategorien “natürlich” und “mechanisch” eingeführt, deren Semantik für das kulturhistorische Denken der Zeit zentral ist und die im weiteren Verlauf der Arbeit an exemplarischen Texten und Filmen analysiert werden.

Das zweite Kapitel widmet sich destruktiven Tendenzen wie Suizid, Depersonalisation und der Auflösung der Persönlichkeit. Diese destruktiven Prozesse erweisen sich als alternative Wege, um eine Verbindung zum Ganzen herzustellen – sei es durch die völlige Aufgabe des Selbst oder durch die radikale Trennung von Ich und Außenwelt. Die literarische Darstellung dieser Tendenzen macht sichtbar, wie eng das Motiv der Zerstörung mit dem Ideal der Verschmelzung verknüpft ist.

Im dritten Teil erfolgt eine Gegenüberstellung von materiellen Dingen und Eros einerseits und der göttlichen Essenz andererseits. Zentral ist hier die Frage, wie das Göttliche in der symbolischen Ordnung der Weimarer Republik verhandelt wird. Mythologische und religiöse Bilder, aber auch moderne technische und mechanische Symbole werden dabei als Träger einer neuen Vorstellung des Ganzen interpretiert.

Das vierte Kapitel widmet sich einem zentralen Bild: dem der als „Aktiven Frau“ bezeichneten weiblichen Figur. Diese Kategorie wird eigens für die vorliegende Dissertation eingeführt, um eine Differenzierung innerhalb der Darstellung weiblicher Figuren jener Zeit vorzunehmen. Während die zeitgenössische Diskursfigur der „Neuen Frau“ häufig auf eine ästhetische, äußerliche Erscheinung reduziert wird, steht bei der „Aktiven Frau“ ihr konkretes Handeln im Mittelpunkt. Diese Figur vereint zwei scheinbar widersprüchliche Rollen – zum einen die klassisch-patriarchal geprägte Weiblichkeit, zum anderen das Bild einer selbstbestimmten, durchsetzungsfähigen Frau, die aktiv in das gesellschaftliche Geschehen eingreift. Die Gegenüberstellung beider Figuren dient dazu, ihre jeweiligen Merkmale und ihre Beziehungen zueinander sowie zum patriarchalen System zu analysieren. Besonders hervorzuheben ist dabei, dass die „Aktive Frau“ als Kraft verstanden wird, die den Prozess der Verschmelzung innerhalb des patriarchalen Systems stört, hemmt oder in Frage stellt und damit alternative Möglichkeiten weiblicher Selbstdefinition eröffnet.

Das letzte Kapitel thematisiert das Bild der Reinheit in Verbindung mit den Konzepten von Leere, Distanz und Körperkult. Hier wird auch die Kategorie der Androgynie aufgegriffen – sowohl als Symbol für die Überwindung der Geschlechtergrenzen als auch als Chiffre für männliche Homosexualität. Diese Figuren und Konstellationen werden als Ausdruck einer intellektuellen und kulturellen Auseinandersetzung mit dem Ideal der Verschmelzung interpretiert. Die Analyse der literarischen und filmischen Werke folgt dabei einer methodischen Herangehensweise, die sowohl diskursanalytische als auch kultursemiotische Verfahren integriert.

Der Begriff des patriarchalen Systems dient als analytisches Instrument, um die symbolischen Ordnungen und Machtverhältnisse zu beschreiben, innerhalb derer die Verschmelzungsphantasien verhandelt werden. Zugleich werden diese Ordnungen durch subversive Figuren wie die „Aktive Frau“ oder durch queere Konstellationen irritiert und durchbrochen. Die gesamte Arbeit soll so einen Beitrag zur kulturwissenschaftlichen Erforschung der Weimarer Republik leisten, indem sie zeigt, dass die politische und ästhetische Krisenerfahrung dieser Zeit wesentlich über das Motiv der Verschmelzung mit dem Ganzen verhandelt wird – und dass sich dabei kulturelle Deutungsmuster offenbaren, die bis in unsere Gegenwart nachwirken.

2. Verschmelzung der Menschen mit Maschine, Natur und Gesellschaft

In der Dissertation wird der Diskurs meist auf zwei zentrale Kategorien reduziert: den Menschen, die “Person”, und das “Ganze”. Der Mensch bildet den Ausgangspunkt, während das “Ganze” als Ziel eines Verschmelzungsprozesses verstanden wird – als eine Art absolutes Endstadium. Dabei kann dieses „Ganze“ in drei verschiedenen Formen auftreten: als persönliches Ganzes (z. B. Ervin Guido Kolbenheyers “Das Gestirn des Paracelsus”⁷⁰, Robert Reinerts

⁷⁰ Kolbenheyer, Ervin Guido: *Das Gestirn des Paracelsus, Paracelsus, II.* Teil. München: Georg Müller Verlag A. G. 1921.

“Nerven”⁷¹), als kosmisches oder universelles Ganzes (z. B. Ina Seidels “Wunschkind”⁷², Friedrich Wilhelm Murnaus “Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens”⁷³) und als gesellschaftliches Ganzes (z. B. Gustav Frenssens “Der Pastor von Poggsee”⁷⁴, Stefan Georges Poesie, Heinrich Manns “Kobes”⁷⁵, Fritz Langs “Die Nibelungen”⁷⁶ und “Metropolis”⁷⁷).

Die Verschmelzung kann sowohl symbolisch-emotionaler als auch rational-mathematischer Natur sein.⁷⁸ Das “Ganze” bzw. “Absolute” ist demnach sowohl in der inneren Welt des Menschen, als auch in äußeren, greifbaren Strukturen zu erkennen, die sich logisch erfassen lassen. Zwischen der Person und dem Ganzen gibt es eine Distanz. Diese erscheint z. B. in Werken wie Johsts “Die fröhliche Stadt”⁷⁹, Döblins “Berlin Alexanderplatz”⁸⁰ oder Zweigs “Der Streit um den Sergeanten Grischa”⁸¹ als Mittel zur rhythmisch geordneten Verbindung zwischen Individuum und Gesamtstruktur. In diesem Zusammenhang behandelt die Dissertation auch die Erfindung und Bedeutung der Kategorie der “Leere” in diesem spezifischen historischen Kontext.

Zurück zu den drei Formen des “Ganzen”: Der Person, Universum oder Gesellschaft. Sie verfolgen ein gemeinsames Ziel, unterscheiden sich jedoch in ihrer Herangehensweise, was sich auf den geistigen Ausgangszustand des Individuums zurückführen lässt:

Die erste Herangehensweise bei “der Person” zeigt den Versuch, das Ganze durch Selbstauflösung zu erreichen – etwa durch symbolische Verdoppelung im Raum (wie bei Fridrich Wilhelm Murnau Filmen und Hermann Hesse “Steppenwolf”⁸²) oder durch Suizid (wie bei Robert Reinert “Nerven”⁸³, Georg Keiser “Gas”⁸⁴, Frank Thieß “Der Zentaur”⁸⁵). Diese Form steht für eine extreme Krise, in der die physische Existenz aufgegeben wird, ohne eine harmonische Einheit mit dem Geistigen zu erreichen.

⁷¹ Reinert, Robert: *Nerven*. Deutschland: 1919.

⁷² Seidel, Ina: *Wunschkind*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1985.

⁷³ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*. Deutschland: 1922.

⁷⁴ Frenssen, Gustav: *Der Pastor von Poggsee*. Berlin: G.Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1921.

⁷⁵ Mann, Heinrich: “Kobes” In: *Fünf Novellen Pippo Spano - Der Unbekannte - Gretchen - Kobes - Eine Liebesgeschichte*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1971.

⁷⁶ Lang, Fritz: *Die Nibelungen. Teil 1: Siegfried, Teil 2. Kriemhilds Rache*. Deutschland: 1924.

⁷⁷ Lang, Fritz: *Metropolis*. Deutschland: 1927.

⁷⁸ Vgl. Bergson, Henri: *Philosophie der Dauer* / Deleuze, Gilles (Hg.). Felix Meiner Verlag 2015, S. 40.

⁷⁹ Johst, Hanns: *Die fröhliche Stadt*. München: Albert Langen 1925.

⁸⁰ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Zürich; Düsseldorf: Walter 1996.

⁸¹ Zweig, Arnold: *Der Streit um den Sergeanten Grischa*. Aufbau-Verlag: Berlin, 1975.

⁸² Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Berlin und Weimar: Aufbau 1980.

⁸³ Reinert, Robert: *Nerven*. Deutschland: 1919.

⁸⁴ Kaiser, Georg: *Gas. Schauspiel in fünf Akten*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag 1922.

⁸⁵ Thieß, Frank: *Der Zentaur*. Stuttgart: J. Engelhorn's Nachf. 1931.

Die zweite Herangehensweise bei dem "Universum" strebt einen homogenen Zustand von Körper und Geist an, wobei beide Ebenen sich gegenseitig durchdringen (z. B. bei Arnold Zweig "Der Streit um den Sergeanten Grischa"⁸⁶, Gustav Frenssen "Der Pastor von Poggsee"⁸⁷). Diese Entwicklung ist eng mit der Popularität östlicher Philosophien nach dem Krieg verbunden,⁸⁸ bei denen körperliche Praktiken spirituelle Erfahrungen fördern. In beiden Fällen wird die Individualität jedoch aufgehoben, was auf eine gewisse Selbstauflösung bedingt.

Die dritte Herangehensweise "der Gesellschaft" ist der ersten ähnlich, beschreibt jedoch eine stille, passive Verschmelzung durch rhythmische Bewegung – ein Zustand, der an eine durch Übersättigung erzeugte Leere erinnert (z. B. bei Slatan Dudow: "Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?"⁸⁹, Das Gedicht von Hannes Küpper "He, he! The Iron Man!"⁹⁰).

Alle drei Wege spiegeln das wider, was Kracauer als "geistige Obdachlosigkeit"⁹¹ der Epoche bezeichnet: Eine tiefe Sinnkrise, die mit der Flucht in esoterische, religiöse oder mythische Weltbilder beantwortet wird – etwa in Gestalt der symbolischen Mutterfigur, antiker Gottheiten oder fernöstlicher Lehren.

Diese Rückwendung zur Tradition wird von Lotte Eisner als eine Art romantische Wiederverzauberung verstanden, die durch neue technische Mittel – insbesondere das Kino – ermöglicht wurde.⁹² Diese filmische Ästhetik beeinflusst auch die literarischen Werke, die in der Dissertation behandelt werden, und prägt dort eine neue Form der Objektivierung. Eine ähnliche Wirkung zeigt sich bei Jüngers "In Stahlgewittern"⁹³ und erneut bei Döblins "Berlin Alexanderplatz"⁹⁴. All dies deutet auf ein Lebensgefühl hin, das man als

⁸⁶ Zweig, Arnold: *Der Streit um den Sergeanten Grischa*. Aufbau-Verlag: Berlin, 1975.

⁸⁷ Frenssen, Gustav: *Der Pastor von Poggsee*. Berlin: G.Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1921.

⁸⁸ Vgl. Krüger, Michael (Hg.): *Der deutsche Sport auf dem Weg in die Moderne: Carl Diem und seine Zeit*. Berlin: LIT 2009, S. 134-135.

⁸⁹ Dudow, Slatan: *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* Deutschland: 1932.

⁹⁰ Küpper, Hannes: *He, He! The Iron Man*. In: Sander, G. (Hg.): *50 Gedichte der Neuen Sachlichkeit*. Stuttgart 2022.

⁹¹ Ebd., S. 223.

⁹² Vgl. Elsaesser, Thomas: *Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 161.

⁹³ Jünger, Ernst: *In Stahlgewittern*. Berlin: Mittler & Sohn 1922.

⁹⁴ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Zürich; Düsseldorf: Walter 1996.

“In-der-neuen-Zeit-nicht-Angekommenen”⁹⁵ beschreiben kann – eine Entfremdung von der Moderne, die die Notwendigkeit einer neuen mythischen Sinnstiftung erkennen lässt.

Innerhalb der Dissertation wird der Weg der Verschmelzung rückwärts betrachtet. Deshalb beginnt der erste Teil mit dem Bild des “Absoluten” oder des “Ganzen” und widmet sich der Frage, was Verschmelzung bedeutet und wie der Mensch darin eingebunden ist.

Der Verschmelzungsprozess zum “Ganzen” kann in diesem Zusammenhang mit Verschiedenem in Verbindung gebracht werden: Es kann für Gott stehen, für einen transzendentalen Vorgang, für Natur oder Technik, für den Rhythmus selbst (sei er organisch oder mechanisch) oder auch für eine menschliche Figur. Gleichzeitig kann ein Ganzes immer auch Teil eines größeren Zusammenhangs sein und mit diesem in Wechselwirkung treten. Die zentrale Frage bleibt dabei: Wie lässt sich das Absolute erreichen?

Dass es verschiedene Wege gibt, die Welt als Ganzes zu deuten, hängt mit den Besonderheiten der Weimarer Zeit zusammen. Ein wichtiger Denkansatz stammt von Alain Badiou. Er sieht im späten 19. Jahrhundert den Anfang vom Zerfall eines umfassenden Weltbildes – insbesondere des Bildes Gottes.⁹⁶ Dieser Zerfall war nicht nur ein philosophisches Phänomen, sondern zeigte sich auch in den Naturwissenschaften. Ein Beispiel dafür ist Georg Cantors Entdeckung zur Abzählbarkeit der Unendlichkeit.⁹⁷ Infolgedessen wurde Unendlichkeit nicht länger als etwas Unerreichbares oder Transzendentes verstanden, sondern als etwas, das konkret gefasst und berechnet werden kann. Das klassische Gottesbild – wie es bei Kant oder Hegel existierte – wurde zunehmend durch ein neues Denken ersetzt, das von unendlich vielen Welten und Wirklichkeiten ausgeht.⁹⁸

So wird Unendlichkeit in der Weimarer Zeit nicht mehr unbedingt mit einem göttlichen Wesen verbunden, sondern auch mit einem erreichbaren Zustand – dem Punkt des Absoluten, des Ganzen. Diese Vorstellung führt dazu, dass sich neue Ziele und Absichten entwickeln, um dieses Ganze zu erkennen. Dabei kann die neue Denkrichtung nicht nur die christliche Ganzheit ersetzen, sondern kann entweder zu archaischen Ursprüngen zurückkehren oder neue Bilder

⁹⁵ Vgl. Knaller, Susanne, Rieger, Rita (Hg.): *Ästhetische Emotion: Formen und Figurationen zur Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen (1880-1939)*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016, S. 221.

⁹⁶ Vgl. Ackermann, Philipp: *Der Tod Gottes und das nachidealistische Denken: Zu den Positionen von Alain Badiou und Johann Baptist Metz*. Bielefeld: transcript 2023, S. 253.

⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 254.

⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 253.

erschaffen, die diese ersetzen. Selbst wenn auf alte religiöse Bilder Bezug genommen wird, geschieht dies meist im Sinne einer Neuinterpretation. Wie Thomas Elsaesser am Beispiel von Murnaus "Faust"⁹⁹ zeigt, geht es dabei nicht um eine historische Nachbildung des mittelalterlichen oder reformatorischen Deutschlands, sondern um ein filmisches Bild,¹⁰⁰ das etwas Neues schafft.

Nach dem Ersten Weltkrieg veränderte sich das Verhältnis zwischen dem Individuum und dem großen Ganzen grundlegend. Obwohl oft davon gesprochen wird, dass die Menschen durch die Nachkriegskrise in eine Art expressionistisches Denken zurückfallen, lassen sich viele Hinweise darauf finden, dass sich auch die expressionistischen Bilder weiterentwickelt haben. Die Veränderung zeigt sich vor allem darin, wie die zentrale Figur – der Mensch – mit der Realität in Verbindung steht. Dieses neue Verständnis gründet sich auf dem Sehen: "Die reine, durch das Auge vermittelte Anschauung wirkt unmittelbar [...]. So ist der Weg über das Auge zum Verstehen noch immer der gangbarste gewesen, ihm kommt Ahnung über das Ohr oder Imweg über abstraktes Denken an Wirksamkeit nicht gleich."¹⁰¹ Sprache spielt dabei keine große Rolle mehr und es kommt zu einer Verwischung der Grenzen zwischen Natur und Gesellschaft.¹⁰² Auch hier führt die Abwendung vom Materiellen zu einem inneren Frieden.

Diese Entwicklung lässt sich auf das Gefühl der Entfremdung zurückführen, das viele Menschen nach dem Krieg empfanden. Millionen von Soldaten kehrten aus dem Krieg zurück und fühlten sich der neuen deutschen Gesellschaft entfremdet. Der vom Krieg traumatisierte Mann wurde zur Symbolfigur dieser neuen Zeit.¹⁰³ Die Tatsache der Entfremdung impliziert die Notwendigkeit einer Rückkehr in den Rahmen der Gesellschaft der Weimarer Republik. Dabei fällt auf, dass in dieser Debatte die weibliche Figur kaum eine Rolle spielt. Frauen konnten in der damaligen Zeit meist nur über Ehemänner oder männliche Familienmitglieder am gesellschaftlichen Leben teilhaben. Deshalb liegt der Fokus im weiteren Verlauf der Dissertation auf der männlichen Figur, da Frauen in der Weimarer Zeit im öffentlichen Raum eine wesentlich eingeschränktere Rolle spielten, wie später noch ausführlich gezeigt wird.

⁹⁹ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Faust – eine deutsche Volkssage*. Deutschland: 1926.

¹⁰⁰ Elsaesser (1999): *Das Weimarer Kino*, S. 178.

¹⁰¹ Zitat von Waldemar Schweisheimer im Buch von Laukötter, Anja: *Sex - richtig! : Körperpolitik und Gefühlserziehung im Kino des 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein 2021, S. 133.

¹⁰² Vg. Rheindorf, Markus: "Die Ausdruckskraft der Körper. Natürlichkeit und Physiognomie in der Filmtheorie der Zwischenkriegszeit" In: Cowan, Michael, Sicks, Kai M.: *Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*. Bielefeld: transcript 2005, S. 224.

¹⁰³ Vgl. Braune, A. (Hg.), Niendorf, Tim (Hg.): *Die Politik in der Kultur und den Medien der Weimarer Republik*. Stuttgart: Franz Steiner 2022, S. 191.

2.1. Das persönliche Ganze

In Bezug auf die erste Wesensart des Ganzen lassen sich mehrere zentrale Aspekte feststellen. Zunächst zeigt sich, dass sich das Verhältnis zwischen individueller Subjektivität und zwischenmenschlicher Kommunikation unter dem Einfluss technischer Entwicklungen wandelte. Ein zentrales Merkmal der Verschmelzung zum persönlichen Ganzen ist die Rückbesinnung auf historische Handlungsmuster mit Wurzeln im Mittelalter (“Der Golem, wie er in die Welt kam”¹⁰⁴, “Das Gestirn des Paracelsus”¹⁰⁵) oder in der Renaissance (“Die Pest in Florenz”¹⁰⁶). Aby Warburg weist in seiner Untersuchung zur deutschen Kulturwahrnehmung auf den prägenden Einfluss der antik-heidnischen Form hin, die Rationalität, Mythologie und magisches Denken vereint.¹⁰⁷ Begriffe wie “Natur” und “Technik” erscheinen dabei stets durchdrungen von mythologischen Schichten – bestehend aus kulturell sedimentierten Mythen, Erinnerungen und Vorstellungen. Diese symbolische Sättigung macht eine Vorstellung von Natur und Technik ohne mythologische Bedeutung unvollständig.¹⁰⁸ Technik wird also in das traditionelle Weltbild integriert und als etwas verstanden, das mechanischen und natürlichen Ursprung miteinander verbindet.

Der Rückgriff auf die jüdisch-christliche Tradition blieb prägend für künstlerische Darstellungen von Verschmelzungsprozessen zwischen Mensch, Natur und Technik. In Werken mit gegenwartsnaher Handlung tritt häufig eine Figur in den Mittelpunkt, die ein “ewiges Prinzip” verkörpert – etwa Graf Orlok in “Nosferatu”¹⁰⁹ oder der Stern Algol im gleichnamigen Film¹¹⁰. In “Kameraden”¹¹¹ von Rudolf Herzog wird diese Selbstidentifikation mit einem ewigen Element über die Arbeit vollzogen. Der Mensch wird dabei Teil einer Maschine, fügt seinen Körper zu

¹⁰⁴ Wegener, Paul, Böse, Carl: *Golem, wie er in die Welt kam*. Deutschland: 1920.

¹⁰⁵ Kolbenheyer, Erwin Guido: *Das Gestirn des Paracelsus, Paracelsus, II. Teil*. München: Georg Müller Verlag A. G. 1921.

¹⁰⁶ Rippert, Otto: *Die Pest in Florenz*. Deutschland: 1919.

¹⁰⁷ Warburg, Aby: *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung 1920, S. 11-12.

¹⁰⁸ Schama, Simon: *Der Traum von der Wildnis: Natur als Imagination*. (Aus dem Engl. von Martin Pfeiffer). München : Kindler 1996, S. 23.

¹⁰⁹ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Nosferatu*. Eine Symphonie des Grauens. Deutschland: 1922.

¹¹⁰ Werckmeister, Hans: *Algol: Tragödie der Macht*. Deutschland 1920.

¹¹¹ Herzog, Rudolf: *Kameraden*. Stuttgart, Berlin: J.G.Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1922.

einem größeren Ganzen hinzu.¹¹² In diesem Zusammenhang entsteht ein kollektiver, synchroner Handlungsrythmus, der das Individuum in ein homogenes Gesamtgefüge einbettet.

Gleichzeitig ist eine Dramatisierung dieser Verschmelzung erkennbar, die mit dem Verlust von Subjektivität einhergeht. Die Figuren wirken häufig undurchdringlich oder ausdruckslos;¹¹³ Ihre Bewegungen erscheinen mechanisch. Die Verbindung mit natürlichen Elementen führt nicht zu einer harmonischen Einheit, sondern geht mit einer Art Mechanisierung der Lebendigkeit einher. Der Verlust individueller Identität wird jedoch durch eine veränderte Wahrnehmung kompensiert, die aus extremen Erfahrungen hervorgeht. Diese neue Wahrnehmung ermöglicht entweder die Rückkehr zu einem Zustand innerer Kohärenz oder die vollständige Auflösung in der natürlichen Umwelt.

Im weiteren Verlauf wird ein Übergangszustand thematisiert, der für das Verständnis der dargestellten Entwicklungen von zentraler Bedeutung ist. Betrachtet werden sowohl der Raum, in den sich der Mensch hinein begibt, als auch die Motivation und Kausalität hinter der Umgestaltung seiner Körperlichkeit zugunsten eines organischen Kollektivs. Dabei kommt auch der umgebenden Realität eine wesentliche Bedeutung zu.

Für den gesamten untersuchten Prozess lässt sich feststellen, dass in der Weimarer Republik – insbesondere in der Nachkriegszeit – die Vorstellung einer körperlosen Existenz des Menschen eine zentrale Rolle spielte. Das in diesem Zusammenhang angesprochene „Absolute“ bezeichnet nicht einen Zustand persönlichen Glücks, sondern eine dauerhafte, organische Ordnung ohne emotionale Individualisierung. Die Verschmelzung mit der Maschine wird als ein ewiger Endzustand verstanden, der auf Wiederholung und rhythmischer Bewegung basiert.¹¹⁴ In dieser symbolischen Theatralisierung von Tod, Erlösung und Natur manifestieren sich sowohl der menschliche Wille als auch das Streben nach Freiheit in ihrer radikalisierten Form.

Die in der Dissertation verwendete Kategorie der „Verschmelzung“ fungiert als analytischer Oberbegriff für unterschiedliche ästhetische Szenarien der Grenzauflösung zwischen Subjekt und Umwelt. Sie bezeichnet keinen homogenen oder teleologisch bestimmten Prozess, sondern eine

¹¹² Vgl. Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: *Anti Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie* / Делёз, Жиль, Гваттари, Феликс: *Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения*. Екатеринбург: У-Фактория 2007, Стр. 14.

¹¹³ Föllmer, Moritz: *Die »Krise« der Weimarer Republik: Zur Kritik eines Deutungsmusters*. Frankfurt/New York: Campus 2005, S. 38.

¹¹⁴ Vgl. Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung* / Делёз, Жиль: *Различие и повторение*. СПб: ТОО ТК «Петрополис» 1998, Стр. 21.

formale Struktur, in der individuelle Autonomie zugunsten relationaler oder kollektiver Ordnungen relativiert wird.

Die in den Texten und Filmen beobachtbaren Verschmelzungsbewegungen richten sich dabei auf unterschiedliche Referenzbereiche – Natur, Gesellschaft oder Maschine –, die keineswegs als identisch zu begreifen sind. Vielmehr repräsentieren sie jeweils eigene semantische und epistemische Logiken: Natur steht häufig für organische Ganzheitsphantasien, Gesellschaft für soziale oder massenhafte Kollektivität, Maschine für technische Funktionalisierung und Mechanisierung des Körpers.

Die Zusammenführung dieser Zielbereiche unter einer gemeinsamen Kategorie zielt daher nicht auf ihre inhaltliche Gleichsetzung, sondern auf die Beschreibung einer übergeordneten Strukturähnlichkeit: In allen Fällen wird die Grenze des autonomen Subjekts problematisiert und durch Modelle der Einbettung, Integration oder Auflösung ersetzt. „Verschmelzung“ fungiert insofern als heuristischer Begriff, der unterschiedliche Ausprägungen eines gemeinsamen anthropologischen und kulturgeschichtlichen Dispositivs vergleichbar macht.

Gleichzeitig bleibt die Analyse bemüht, die jeweiligen Differenzen der einzelnen Konstellationen sichtbar zu halten. Die Kategorie dient der Strukturierung des Materials, nicht seiner Nivellierung. Sie ermöglicht es, heterogene ästhetische Verfahren relational aufeinander zu beziehen, ohne ihre spezifische Eigenlogik aufzugeben.

2.1.1. Literatur

a. *Vereinigung von Mensch und guter Natur zur persönlichen Erlösung in Erwin Guido Kolbenheyer: „Das Gestirn des Paracelsus“*

Im Mittelpunkt des zweiten Romans¹¹⁵ der von Erwin Guido Kolbenheyer verfassten Trilogie steht die existenzielle Notlage des Menschen. Der Protagonist des vorliegenden Romans, namens Paracelsus, der im frühen 16. Jahrhundert situiert ist, wird als eine Verkörperung menschlichen Seins dargestellt. Dieses ist durch einen permanenten Zustand der Suche gekennzeichnet, der ein fortwährendes Bestreben nach Verständnis der Welt um das Ich herum

¹¹⁵ Kolbenheyer (1921): *Das Gestirn des Paracelsus*.

impliziert. Er ist sich der ultimativen Zielsetzung aller Dinge bewusst, die in der Verschmelzung mit dieser Welt besteht. Er ist davon überzeugt, dass die Natur die Quelle ist, zu der der Mensch zurückkehren will, und dass dies der einzige Weg zur Erlösung ist: "Das 'Licht der Natur' zieht er dem trügerischen 'Schein des Wortes' vor".¹¹⁶ Auf der anderen Seite ist sich der Protagonist darüber im Klaren, dass er nicht über die erforderlichen Eigenschaften verfügt, um im Glauben an Gott Frieden zu finden. Er ist kein "Mensch der Mitte"¹¹⁷, sondern neigt zu Extremen. Er strebt einen Glauben an, der durch blinden Gehorsam und Buße gekennzeichnet ist, und ist bereit, dafür auf die Ausübung seiner eigenen Freiheit zu verzichten. Allerdings ist er nicht in der Lage, diesen Glauben zu entwickeln, da er an einer grundlegenden Glaubenschwäche leidet: "Er möchte Gott um eine Sünde anflehen, [...]. Vielleicht wäre er dann andern gleich und könnte um Bußwerk Frieden finden"¹¹⁸. Die Bestrebungen hinsichtlich einer Wiedervereinigung und Reue sowie die Zweifel sind nach wie vor präsent: "Sind die Sünden derer, die über sich hinauswollen, nicht gotteswürdig hoch geschwollen?"¹¹⁹, "Sammele dein unerschöpfliches Blut, türme die größte Flutwooge, ertränke die Welt in mir!"¹²⁰ Obgleich diese Worte nicht dem Protagonisten zuzuordnen sind, fungieren sie als moralischer Hintergrund, der ihn beeinflusst und Grundlage für weitere Gedanken von Paracelsus bildet.

Die Figur des Theophrastus, also Paracelsus, wird in diesem Kontext als einsam dargestellt, abgeschnitten von der bestehenden Tradition und daher fremd gegenüber dem Gefühl des göttlichen Rausches und der universellen Liebe.¹²¹ Dies bedeutet jedoch nicht, dass er ein Gegner des letzteren ist. In Kontrast zu dieser Darstellung steht die Aussage des Protagonisten, der sich gegen die Empfehlung seines Vaters, seinen eigenen Weg zu finden und zu gehen, mit den Worten "Ich will min Frieden nit"¹²² verweigert. Dies impliziert, dass die Frage der Wiedervereinigung eine existenzielle Notwendigkeit darstellt. In diesem Kontext sind jene Ambivalenzzustände von Relevanz, in denen die Hauptfigur sich nicht von den anderen unterscheidet, ihren Weg finden und allein sein möchte, da dies nichts anderes als ewiges Leiden ankündigt. Dennoch kann

¹¹⁶ Ebd., S. 2.

¹¹⁷ Ebd., S. 26.

¹¹⁸ Ebd., S. 10.

¹¹⁹ Ebd., S. 38.

¹²⁰ Ebd., S. 67.

¹²¹ Vgl. Ebd., S. 60.

¹²² Ebd., S. 67. [In seinem Roman unternahm Kolbenheier den Versuch, die deutsche Sprache der Zeit von Paracelsus zu rekonstruieren.]

Theophrastus nicht leugnen, dass ihm der Weg zur Selbstverleugnung und zur Verschmelzung mit der Natur längst verloren gegangen ist. Folglich bleibt ihm nichts anderes übrig, als dem Weg einer intuitiven, ewigen Suche zu folgen, die ihn zum Ursprung führen kann. Eine positive Entwicklung der Ereignisse kann folglich nur dann stattfinden, wenn ein neuer Mensch geboren wird, ein Nachkomme, der einen höheren Entwicklungsstand erreicht und möglicherweise Frieden finden kann.¹²³

Der Roman präsentiert nicht nur das Bild der Selbstverleugnung und des Wunsches nach Frieden, sondern auch das Bild der positiven Einheit, welches nach der Verschmelzung entsteht. Insofern kann eine Analogie hinsichtlich der Anhäufung von allem Guten und Bösen als Anfang postuliert werden, dessen Zweck die Erneuerung des Lebens ist. In diesem Kontext ist es erforderlich, die Rolle des altgriechischen Mythos des Chaos als Quelle der Erschaffung aller Lebewesen zu beleuchten. Das Neue ist dabei stets mit Bösem und Gutem verbunden, wodurch die Erde mit Kraft gesättigt ist. Es wird ein zyklischer Prozess beschrieben, bei dem auf die Ordnung des Chaos eine Rückkehr zu einem unteilbaren, ganzheitlichen Zustand der Materie erfolgt. Dennoch oder gerade dank dieser Gemeinschaft wird für die darin eingeschlossenen Menschen Frieden erreicht: "Er musste, dass die hohen Feuer nicht einsam bleiben können. Sie reißen rings Flamme und Flämlein in ihren Brand, kraft ihrer Luft und ein. Dann wächst alles Licht. Vielleicht, so sang ihm die Hoffnung, wächst es zur heiligen Lohe, in der seine Sehnsucht den Tod erlitte. [...] Er wollte erlöst sein"¹²⁴ In diesem Kontext wird das Zitat angeführt, dem zufolge Frieden nur in vollständiger Vergessenheit möglich sei, in einem Zustand der Glückseligkeit ohne Emotionen.

Für Kolbenheyer zeigt sich die Idee der Harmonie in der Einheit von Vater, Sohn und Natur im menschlichen Körper.¹²⁵ Dies veranschaulicht, dass die Akzeptanz des Selbst eine notwendige Voraussetzung für die Erlangung von innerem Frieden darstellt. Die Kraft der Elemente und der Natur besitzt das Potenzial, einen Menschen zu heilen und ihn auf den wahren Weg zurückzubringen. In Kolbenheyers Werk steht ein Element im Mittelpunkt, das mit dem menschlichen Wesen in Beziehung tritt und dabei dem Konzept von Ewigkeit ähnelt. Diese

¹²³ Ebd., S. 72.

¹²⁴ Ebd., S. 3-5.

¹²⁵ Vgl. Ebd. S. 56-57.

Verbindung wertet das Individuum gegenüber einem göttlichen Ganzen auf.¹²⁶ Das ‐Göttliche‐ wird dabei jedoch nicht abstrakt verstanden, sondern ist eng mit der Sakralisierung des Natürlichen verbunden. Natur, in diesem Kontext häufig mit Weiblichkeit konnotiert, wird zugleich als ursprüngliche Kraft verstanden,¹²⁷ die sich aus mythischen und religiösen Bedeutungen speist. Dabei bleibt die Kategorie des Weiblichen als eigenständige Dimension weitgehend unberücksichtigt, obwohl sie in Form und Symbolik stets präsent ist. Die Aufwertung der natürlichen Komponente erfolgt durch ihre kulturelle Integration, was einen symbolischen Austritt aus der traditionell negativ besetzten Kategorie bedeutet.¹²⁸

Georges Bataille zufolge entsteht diese neue Wertschätzung aus der historischen Verdrängung und Negativierung der Natur – insbesondere in ihrer tierischen und unbeherrschten Dimension. Gerade durch ihre lange kulturelle Ausgrenzung erhält die Natur im modernen Denken eine sakrale Bedeutung. Diese neue Ordnung wird jedoch nicht als statisch, sondern als dynamisch begriffen, da sie sich aus dem Zusammenspiel widersprüchlicher Kräfte speist. Kolbenheyer beschreibt diesen Zustand als gerechtfertigte Einheit, vergleichbar mit dem Äther, der unterschiedliche Daseinszustände miteinander verbindet. Die Geburt wird in diesem Zusammenhang als symbolischer Akt der Verbindung aller Elemente verstanden – von Erde, Leben und Stein bis hin zum menschlichen Dasein. Ihnen allen wird ein gemeinsames Wesen zugeschrieben, das eine tiefer liegende Einheit ermöglicht.

Diese Vorstellung von Harmonie ist nicht im rationalen Denken verankert, sondern beruht auf der Eingliederung des Menschen in einen organischen Ablauf von Handlungen, der unabhängig vom bewussten Verstehen funktioniert. Die Verschmelzung mit dem Organischen erfolgt durch einen Stoffwechselprozess, in dem der ‐Geist‐¹²⁹ – mit männlicher Konnotation – eine zentrale Rolle übernimmt. Der Mann erscheint dabei als androgynes Wesen, jedoch ausschließlich innerhalb eines männlich gedachten Typus.¹³⁰ Diese Deutung erlaubt die Beibehaltung rationaler Strukturen innerhalb eines neuen, organischen Zusammenhangs, ohne auf

¹²⁶ Vgl. Ebd., S. 55-56.

¹²⁷ Vgl. König, Oliver: *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990, S. 28.

¹²⁸ Vgl. Bataille, Georges: *Erotism / Батай, Жорж: История эротизма*. Москва: Логос 2007, Стр.64.

¹²⁹ ‐Er fühlt keine Schuld, die er mit seinem Geist umfassen könnte, und doch liegt all sein Wesen qualvoll erstrickt unter der unnennbaren Sündenlast der Kreatur‐ [Kolbenheyer (1942): *Das Gestirn des Paracelsus*, S. 17.]

¹³⁰ Vgl. Krüger, Michael (Hg.): *Der deutsche Sport auf dem Weg in die Moderne: Carl Diem und seine Zeit*. Berlin: LIT 2009, S. 296.

ein traditionell als weiblich verstandenes Prinzip zurückgreifen zu müssen.¹³¹ Trotz dieser Zentrierung auf das Männliche bleibt die Frau im Text präsent, wobei ihr die Rolle einer äußeren Kraft zukommt, die auf den Mann einwirkt und seine Entwicklung mitbestimmt.¹³²

Im zweiten Teil seiner Trilogie stellt Kolbenheyer die existenzielle Krise des Menschen anhand der Figur des Paracelsus dar. Dieser wird als Suchender inszeniert, der in einem inneren Konflikt zwischen Glaube und Natur steht. Die Natur erscheint ihm als möglicher Weg zur Erlösung, während die religiöse Transzendenz ihm keine innere Ruhe verschafft. Geprägt von Zweifeln und Ambivalenz verliert Paracelsus die Fähigkeit zur Selbstverleugnung, was ihn zu einem neuen Zugang zur Erkenntnis zwingt. Der Roman folgt einem zyklischen Verlauf, in dem sich Chaos und Ordnung abwechseln und schließlich in eine harmonische Einheit münden. Diese Einheit wird als Voraussetzung für die Erlösung begriffen.

In dieser Erzählstruktur wird die Natur als heilende, fast heilige Kraft dargestellt, die zur Wiederherstellung des inneren Gleichgewichts des Menschen beiträgt. Kolbenheyer betont, dass der Mensch nur dann zu dieser Einheit finden kann, wenn er sich von einem rationalen geprägten Denkmodell löst. Stattdessen wird eine Philosophie der Harmonie vorgeschlagen, in der die Verschmelzung von Natur, Geist und Mensch im Vordergrund steht. Diese Harmonie bedarf jedoch der Ablösung von einer einseitig weiblichen Vorstellung von Natur. Kolbenheyer entwirft ein Bild der Natur als ambivalente, dynamische Kraft, die sowohl schöpferische als auch zerstörerische Potenziale in sich trägt. Die Kategorie der Androgynie dient ihm dabei als zentrales Konzept, wobei der Mann als Hauptträger von Versöhnung, Transformation und innerer Ordnung fungiert.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Kolbenheyers Roman ein Modell existenzieller Erlösung präsentiert, das auf der Vereinigung von Mensch und Natur beruht. Diese Verbindung kann jedoch nur durch die Abkehr von einem rationalistisch geprägten Weltbild und die Hinwendung zu einem organischen, ganzheitlichen Prinzip gelingen.

¹³¹ "Wie immer kam er im Sturm, und sein Herz fang vor jauchzender Bitterkeit, denn es versprühte im Grenzenlosen und schlug, so gewaltig es schlug, doch in der eigenen Enge." [Kolbenheyer (1942): *Das Gestirn des Paracelsus*, S. 10.]

¹³² "Gott in mir, du Gott des Zorns, der den eingeborenen Sohn gegeben und am Kreuz geopfert hat. Gott durch mich, du Gott der Erlösung und der Gerichtes!" – [Kolbenheyer (1942): *Das Gestirn des Paracelsus*, S. 18.]

b. Natur als archaische Unfehlbarkeit in der Interpretation von Ina Seidel: "Wunschkind"

In Ina Seidels Roman "Wunschkind"¹³³ zeigt sich die Verschmelzung mit der Natur, die in diesem Fall als eine Art tierischer Substanz voller unmoralischer und entarteter Elemente angenommen wird, für die Hauptfiguren noch immer als unbedingte Kategorie. Im Roman dient die historische Kulisse — die revolutionären Ideen Frankreichs, die napoleonischen Kriege, die Befreiungskriege sowie die politischen Spannungen im deutschen Westen und Norden — nicht als aktiver Erzählgegenstand, sondern vielmehr als atmosphärischer Hintergrund, vor dem die psychische und soziale Entwicklung der Protagonistin Cornelia sichtbar wird. Dabei ist es kein Zufall, dass die historischen Umwälzungen in den Hintergrund treten: Seidel konzentriert sich auf den Wandel weiblicher Identität in einer von politischen und sozialen Umbrüchen geprägten Zeit. Im Fokus der Handlung befindet sich die weibliche Hauptfigur, Cornelia, die Mutter von Christoph. Die von Seidel inszenierte enge Bindung an die Natur, die für Cornelia zunächst eine animalische, triebhafte und moralisch fragwürdige Sphäre verkörpert: "[...] die übermächtige und dunkle Erde, die mich schuf und bindet"¹³⁴, wird im Laufe der Handlung zur Quelle von Stärke und Eigensinn.

Der Roman thematisiert somit exemplarisch den Übergang weiblicher Figuren von passiver Duldung zu aktiver Selbstermächtigung, wobei die historischen Ereignisse gleichsam als Folie dienen, die den individuellen Wandel spiegelt, ohne dabei zum eigentlichen Handlungsträger zu werden.

Die Geschwister, die von derselben Frau aufgezogen wurden, empfinden Gefühle füreinander, die über eine platonische Liebe hinausgehen.¹³⁵ Die Erzählung präsentiert eine retrospektive Darstellung des Lebens von Bruder und Schwester, beginnend mit ihrer Geburt. Dabei wird die unbestreitbare Natürlichkeit der zwischen ihnen entstandenen emotionalen Bindungen betont. Diese Tendenz zu tatsächlich inzestuösen Beziehungen wird vom Text als archaische, nostalgische Natur interpretiert¹³⁶: "Diese Lust, unschuldig und selbstverständlich wie Luft und Licht, war das Element, das sein Leben trug und durchdrang. Je mehr Boden sich die zarten Sohlen seiner winzigen Füße gewannen, je weiter der von ihm ertastete Bereich ward, um so

¹³³ Seidel, Ina: *Wunschkind*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1985.

¹³⁴ Ebd. S. 54.

¹³⁵ Vgl. Ebd., S. 640.

¹³⁶ Vgl. Bataille (2007): *Erotism*, Стр. 22.

stärker schien er zu werden: alles half, alles diente ihm ja, von den breiten ausgetretenen Stufen und dem geduldigen Geländer der Treppe an bis zu den Türklinen, denn sie waren niedrig angebracht und leicht zu bewegen.“¹³⁷ In der vorliegenden Passage sublimiert die Hauptfigur das Gefühl der alles verzehrenden Liebe in den Raum um sie herum. Dadurch eignet er sich nicht nur den Raum an, sondern legitimiert auch sein Gefühl gegenüber seiner Schwester. Dies impliziert, dass er soziale Funktionen und die Kategorie der Unmoral abwirft, sobald er mit Objekten in Berührung kommt und zu einer organischen Einheit verschmilzt.

Eine weitere Komponente des Problems betrachtet Seidel im Kontext natürlicher Prozesse: den Generationenkonflikt und die Debatte über die Möglichkeit, dass verschiedene Generationen einvernehmlich zusammenleben. Dies bedeutet, dass es sich im Wesentlichen um die gleiche Frage der Kontinuität handelt, die für Kolbenheyer im Falle der Entfremdung der Geburt vom Frauenbild möglich ist. Cornelia, Christophs leibliche Mutter, steht nicht nur im Widerspruch zur neuen Generation, sondern insbesondere auch zu Delphine, einer Frau, die jünger als sie ist. Die Eifersucht der Protagonistin resultiert aus ihrer Wahrnehmung der Außenwelt als eine Art Verlängerung oder Fortsetzung der Mutterfigur. In ihrer Vorstellung bleibt die Umwelt nicht ein von der Mutter getrenntes Gegenüber, sondern fungiert als deren erweiterter Einflussraum, wodurch jede Beziehung zur Außenwelt zugleich als Bedrohung der exklusiven Bindung zur Mutter erlebt wird.¹³⁸ Da Christoph Cornelia in Ansehung der Verwandtschaft verständlicherweise am nächsten steht, ist er auch der erste Mensch, den Cornelia unter ihrer direkten Kontrolle wieder in sich zu integrieren versucht. Andererseits lässt sich bereits in diesem Stadium der Analyse das Bild einer Aktiven Frau nachzeichnen, dessen Aggression durch die Tatsache der Mutterschaft zunimmt. Lacan führt diesen Umstand auf die Erschöpfung des mütterlichen Körpers zurück, die eintritt, bevor das Kind seine volle Entwicklung erreicht hat. Christoph projiziert die Mutterfigur auf seine Geliebte,¹³⁹ obwohl er *a priori* das Bedürfnis nach einer Wiedervereinigung mit Cornelia verspürt: “Eifersucht? dachte Cornelia und lächelte ungläubig ins Leere, um sich gleich darauf unbehaglich eine andere Lage zu geben. Es war ihr noch nie gekommen, dieser Gedanke, ob sie Delphine weniger als Kind, als ihr zweites eigenes Kind empfand, wie als eine winzige, eine

¹³⁷ Seidel (1985): *Wunschkind*, S.144.

¹³⁸ Vgl. Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Antje Kunstmann GmbH 1994, S.41.

¹³⁹ Vgl. Ebd., S. 51.

Miniaturfrau, die ihr den Jungen streitig machte, ihr einen Teil ihres Herzens entzog. Sie wollte das unwillig abtun und erkannte doch: so war es!“¹⁴⁰ Cornelia ist bestrebt, eine möglichst enge Bindung zu ihrem Kind aufzubauen und eine Verschmelzung mit ihm herbeizuführen, da sie ansonsten ein Gefühl der Unzufriedenheit und Gefahr erlebt. Obgleich Cornelia eine offenbar konservative Verbundenheit mit Naturelement aufweist, unterliegt sie im Wettbewerb mit Delphine, die sie als "Miniaturfrau" großgezogen hatte: "Wie durch einen Blitz in der Nacht wurde es Cornelia in dieser Stunde klar, was sie von ihm nicht zu erwarten hatte. Er hatte sich selbst und sie der Macht anheimgegeben, die durch ihn wirkte und der er in ruhiger Frömmigkeit diente: der Natur. Hier war die Gegenseite seiner Kraft, erkannte sie plötzlich und erkannte auch, daß er das nicht wußte."¹⁴¹ In Konsequenz dessen lässt sich ableiten, dass Christoph nicht über das vollständige Wissen bezüglich derjenigen inneren Zusammenhänge verfügt, welche Cornelia durchdrungen hat. Er empfindet sie als eine Art vorsymbolische Lustquelle.¹⁴² Obschon Christoph lediglich eine Fortsetzung seiner Mutter darstellt, opfert er den Wunsch, sich wieder mit ihr zu vereinen, und sublimiert dieses Gefühl auf eine andere Frau, die ihm möglichst nahe steht. Durch Christophs Bindung an zwei Frauen bleibt er auch im Rahmen des natürlichen Prinzips und aus diesem Grund erscheint ihm der Weg, mit einer von ihnen zu verschmelzen, trotz der sozialen Unmoral solcher Beziehungen nicht als etwas Unnatürliches. Im Gegenteil: Er betrachtet diese Form der Beziehung als einen Akt, der ein Weiterfließen in seine wahre oder höhere Form markiert: "Als bei einer zurückweichenden Bewegung der trockene alte Fußboden unter ihm krachte, war die Panik vollkommen. Er stürzte auf die nächste Glastür zu, rüttelte daran, fand sie verschlossen, mußte noch einmal an dem Spiegel vorüber zur nächsten, drückte auch hier vergeblich die Klinke nieder, und jetzt nur wissend, daß er um jeden Preis aus diesem Hause wieder hinauswollte, kletterte er auf ein Fensterbrett, riß einen Flügel auf und sprang auf die von Oleanderkübeln begrenzte Terrasse hinaus. Aber erst als er im Garten war und auf das Haus zurückblickte, beruhigte sich sein aufgeregtes schlagendes Herz. [...] Er stand auf grasbewachsenem Pfade inmitten eines Platzes, der nie Rosenbeete aufgeteilt und von einem weinberankten Laubengang im Bogen umschlossen war: neben ihm, auf efeuumsponnenem, moosigem Sockel, stand sie, die Göttin, die

¹⁴⁰ Seidel (1985): *Wunschkind*, S. 191.

¹⁴¹ Ebd., S. 388.

¹⁴² Vgl. Bronfen (1994): *Nur über ihre Leiche*, S.54-55.

Frau mit dem Finger auf den verstohlen lächelnden Lippen.“¹⁴³ Aus der zuletzt angeführten Passage geht hervor, dass Christoph in Delphine nicht sie selbst, sondern wiederum ein Absolutes sieht. Dies begründet sich darin, dass in der männlich-patriarchalischen Interpretation der Frau folgendermaßen eingestellt ist: “[...] die Frau ist das »erdenmäßiger, pflanzlicher, in allem Erleben einheitlicher und durch Instinkt, Gefühl und Liebe weit stärker als der Mann geleitete Wesen“¹⁴⁴. Dies impliziert, dass der betreffende Punkt lediglich durch die Durchquerung des Raumes und das Vordringen in eine gänzlich neue Dimension erreicht werden kann. Daher begibt Christoph sich, wie zuvor zitiert, mit hoher Geschwindigkeit aus dem Haus und durchquert den Garten, wodurch er sich symbolisch in einen anderen Raum bewegt und schließlich diese Verkörperung des Göttlichen erblickt. Gleichzeitig ist Cornelia, die ebenfalls in einem absoluten Zustand verharrt, aus demselben Grund von tiefem Unglück erfüllt: “Wochen später sagte Cornelia zu Corinna: “Warum ich nicht weine? Nein, Sie täuschen sich, ich brauche es nicht, es würde mir keine Erleichterung schaffen, wie Sie meinen. Bin ich denn überhaupt hier?“¹⁴⁵ Die Gefühlslage Cornelias ist jedoch von Distanz geprägt und bleibt somit ambivalent. Die Beziehung zwischen Delphine und Christoph hingegen bietet keine Möglichkeit der Verschmelzung, während Delphine ihm ihren Wunsch direkt mitteilt: “Dich will ich, Junge! Weißt du es noch nicht?“¹⁴⁶ Obgleich Cornelia als Person von absoluter Natur ist, muss sie mit ihrem Kind verschmelzen. Dies könnte eine Konsequenz der patriarchalischen Gesellschaftsordnung sein, in der die Mutterfigur per se als unvollständig betrachtet wird.

c. Verschmelzung mit der organischen Frau in Erich Maria Remarque: “Der Weg Zurück” und der künstlichen Natur bei Frank Thiess: “Der Zentaur”

Eine organische Verschmelzung mit einer objektiven Frau¹⁴⁷ lässt sich im Rahmen der natürlichen Komponente in Remarques Roman “Der Weg Zurück” feststellen. Die Hauptfiguren führen Dialoge, bei seiner Rückkehr nach dem Ende des Ersten Weltkrieges. Das Ziel der Dialoge

¹⁴³ Seidel (1985): *Wunschkind*, S. 453.

¹⁴⁴ Vgl. Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit, Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1979, S. 29.

¹⁴⁵ Seidel (1985): *Wunschkind*, S. 420.

¹⁴⁶ Ebd., S. 653.

¹⁴⁷ [Der vorliegende Begriff bezeichnet ein kollektives Frauenbild, das von einem Mann konstruiert wurde. Es mangelt ihm an Individualität und fungiert lediglich als ein Medium zur Aufnahme symbolischer Darstellungen, die mit Konzepten wie Mutter, Teufel oder Tod assoziiert sind.]

ist, einen Weg zum Übergang der menschlichen Existenz im Rahmen eines friedlichen Lebens zu finden: “– Aber vielleicht ist es noch nicht zu spät, um durch Arbeit zu erreichen, was in Angriff versäumt worden ist.” / “Arbeit”, [...] “wir können kämpfen, aber nicht arbeiten.” / “Wir müssen es wieder lernen”, sagt Ludwig ruhig aus der Ecke seines Sofas heraus. / “Dazu sind wir verdorben”, entgegnet Georg.¹⁴⁸ In der Frühzeit der Weimarer Republik, insbesondere in der Nachkriegskrise, wurde der Akt der Arbeit tatsächlich als eines der Bilder, durch die Erlösung erreicht werden konnte, betrachtet.¹⁴⁹ Im Verlauf der Dissertation wird dieses Bild schrittweise umgedeutet: zunächst durch eine Haltung der Distanzierung, anschließend durch Motive des Schweigens und der Passivität und schließlich durch die konsequente Ablehnung jeglicher Arbeitsverrichtung. Die Tätigkeit, die durch Maschinen oder mechanisch ausgeführt wird, wird in “Der Weg Zurück”¹⁵⁰ abgelehnt, da sie nicht der Erwartung entspricht, mit einem Lebewesen zu verschmelzen: “Er nickt. “Das ist es. Aber man muß doch irgendwo hingehören.” / [...] “Man müßte etwas Lebendiges haben, Ernst. Einen Menschen, weißt du –” [...] “Ich meine: einen Menschen, der richtig zu einem gehört. Manchmal denke ich: eine Frau –” [...] “Aber Albert, sagte ich leise, “hast du denn nicht uns?”¹⁵¹ Die Verschmelzung mit einer Frau als organischem Objekt steht in engem Zusammenhang mit der Tendenz des Übergangs oder der homosexuellen Verschmelzung zweier androgyner Wesen. Eine Beziehung mit einer Frau, die als Naturprinzip eingestuft wird, erlaubt darüber hinaus die Konstruktion eines Bildes einer homosexuellen Verschmelzung, die sich in Bezug auf den intellektuellen Aspekt stark unterscheidet. In Bezug auf eine Frau bleibt der organische Ursprung des Lebewesens von entscheidender Bedeutung, da dieser Prozess der allgemeinen Auflösung an ihr stattfinden wird: “Wenn du allein bist, ist so ein Haus was Schreckliches. Du gehst durch die Zimmer – da hängst noch eine Bluse von ihr, da sind ihre Nähmaschinen, da ist der Stuhl, auf dem sie immer saß und nähte, [...], du siehst alle Augenblicke rüber und wälzt dich hin und her und kannst nicht schlafen – da geht dir manches *durch den Kopf*, Ernst –[...]”¹⁵² In Anbetracht des Zitats erscheint es angezeigt, sich mit den negativen Konsequenzen einer solchen Verschmelzung zu befassen, da sie unvollständig ist. Des Weiteren wird ein Gefühl der Besessenheit evoziert, welches

¹⁴⁸ Remarque, Erich Maria: *Der Weg Zurück*. Propyläen-Verlag: Berlin 1931, S. 230.

¹⁴⁹ Petzina, Dietmar (Hg.): *Fahnen, Fäuste, Körper. Symbolik und Kultur der Arbeiterbewegung*. Essen: Klartext 1986, S. 28.

¹⁵⁰ Remarque (1931): *Der Weg Zurück*.

¹⁵¹ Ebd., S. 175-176.

¹⁵² Ebd., S. 250-251.

den Eindruck erweckt, dass es sich um ein Element handelt, dessen Kontrolle und Verständnis nicht möglich sind. Der Einfluss einer Frau ist lediglich temporär und beschränkt sich auf die Präsenz ihrer Person. Die umgebende Realität wird durch die Tatsache ihrer Existenz ersetzt. Gleichzeitig kann die Spezifität der Verschmelzung "männlich-weiblich" als weniger relevant erachtet werden, da letztlich die Notwendigkeit Interaktion als solche von entscheidender Bedeutung ist: "[...]und dann nennt mich das Schwälbchen mit allerlei bunten Namen und ist verschämt und zärtlich und schmiegt sich an, und als ich gehe und frage: 'Bist du glücklich, Schwäbchen?', da küßt es mich viele Male und schneidet Grimassen und winkt und nicht und nicht"¹⁵³, "Ich habe die zweite Granate in der Hand und lüge über die Deckung. Der Engländer liegt jetzt frei auf dem Boden, die Unterschenkel sind weggefetzt, das Blut strömt heraus. Lang aufgerollt hängen die Streifen der Wickelgamaschen hinter ihm wie lose Bänder, er liegt auf dem Bauch, mit den Armen rudert er durch das Gras, der Mund weit offen. / Er wirft sich herum und sieht mich. Da stemmt er die Arme auf und bäumt sich hoch wie ein Seehund, er schreit mich an und blutet, blutet."¹⁵⁴ Die beiden Zitate lassen sich wie folgt zusammenfassen: Das erste Zitat thematisiert das objektive Bild einer Frau, die lediglich auf Handlungen ihren Geliebter reagiert, jedoch keine Möglichkeit hat, sich verbal auszudrücken. Das zweite Zitat beschreibt einen getöteten Soldaten, der sich im Wesentlichen dem Organischen durch seinen Tod angeschlossen hat.

In Bezug auf die Kategorie der Natur selbst ist es erforderlich, sich näher mit ihrer abgeleiteten Form, die künstlerisch vom Mensch erschaffen wurde, der Natur zu befassen, wobei sich ein unterschiedlicher Inhalt ergeben kann. In seiner Analyse der Natur als Kategorie bemerkt Georges Bataille den tierischen Impuls, der gemeinhin mit dem Begriff der Natur assoziiert wird.¹⁵⁵ Auch diese Umgebung, die für Menschen aufgrund ihrer Verbote und Verdammungen nur schwer zugänglich ist, stellt eine Herausforderung dar. Letztlich muss die Notwendigkeit einer Rückkehr zum natürlichen Zustand intellektuell oder durch Vergöttlichung gerechtfertigt werden.¹⁵⁶

Die Betrachtung der Natur erfolgt im Roman "Der Zentaur" von Frank Thieß aus einer bestimmten Perspektive: "Natur! Es ließe sich der Nachweis führen, daß Natur als selbständiger

¹⁵³ Ebd., S. 264.

¹⁵⁴ Ebd., S. 265.

¹⁵⁵ Vgl. Bataille (2007): *Erotism*, Стр. 73.

¹⁵⁶ Vgl. Ebd., Стр. 61.

Komplex gar nicht bestehe und nur die Beziehungen der Menschheit zu gewissen Umweltphänomenen fest ständen, indessen diese Phänomene einer Analyse auf den Begriff "selbständige Natur" hin nicht standhielten"¹⁵⁷, wodurch sie eine andere Bedeutung erhält.. Laut Yvonne Wolf hatte sich Franz Thieß "[...] bereits fast ein halbes Jahrhundert zuvor im Zentauren darum bemüht [...], ein geistiges und kulturelles Kaleidoskop seiner Zeit darzustellen, und setzte [...] sich deshalb auch mit der zu Anfang des Jahrhunderts neuartigen technisch-naturwissenschaftlichen Errungenschaft der Fliegerei auseinander, so beschäftigte er sich für den Zauberlehrling und dann verstärkt für sein letztes, Fragment gebliebenes Werk, Die fünfte Dimension, mit neuen naturwissenschaftlichen Forschungsbereichen wie z.B. der Astro- und Kernphysik."¹⁵⁸

Wie bei den Autoren der Nachkriegskrise ist auch hier der Naturbegriff mit Archaik verwoben: "Aus dem kupferfarbenen Feldentrümmer, dem farblos-dämmrigen Gewirr des wilden Kakteengebüsches, stieg der frühhellenische Mythos, ein Gebilde von höchster Reinheit der Formen und dämonischer Körperlichkeit. Jäh begriff er den ewigen Sinn der griechischen Freiheit und im blitzartigen Einschlag dieser Vision die Einheit des Erschauten mit sich selbst. Ein unfassbares Glück strömte wie Gewässer nach durchbrochenem Staubecken brausend in ihn ein, mystische Helligkeit erfüllte ihn in einer Wesenstiefe, von der er nie etwas gewusst hatte. Auch jetzt wusste er nichts."¹⁵⁹ In dem angeführten Zitat wird die menschliche Umwelt bzw. das Scheinbild der menschlichen Realität aus der Zeit des Hellenismus einer natürlichen Kategorie gleichgesetzt. In diesem Kontext ist zudem der Aspekt der nicht offenbarten Sexualität von Relevanz. Die Freigabe dessen, was vormals als verboten und teuflisch galt, erfolgt nicht, um eine negative Konnotation zu etablieren, sondern um einen neuen Mythos zu kreieren. Der hier beschriebene Prozess wird ermöglicht durch den Rückgriff auf die Idee der griechischen Weltanschauung. Diese setzt die Wildheit Arkadiens nicht mit Negativem gleich, sondern betrachtet sie als Symbol der Fruchtbarkeit der Natur. Die Freiheit des Subjekts wird durch diese Symbolik gewonnen. Selbst das Erreichen eines Zustandes der Erleuchtung ist für Thieß ohne archaische Bilder nicht vollständig. Diesbezüglich ist festzuhalten, dass "ein unfassbares Glück" ohne seine bewusste soziale

¹⁵⁷ Thieß, Frank: *Der Zentaur*. Stuttgart: J. Engelhorns Nachf, S. 13.

¹⁵⁸ Wolf, Yvonne: *Frank Thiess und der Nationalsozialismus. Ein konservativer Revolutionär als Dissident*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003, S. 56.

¹⁵⁹ Ebd., S. 53.

Verbindung nicht vollständig bleibt, sogar wenn eine irrationale Erfahrung darstellt. Dies resultiert in einer Bindung dessen, was mit der menschlichen Umwelt geschieht, und einer damit einhergehenden Verschiebung der Position von "natürlich" hin zu einer Position, die mit "menschlich" identisch ist.

In den beiden analysierten Beispielen lässt sich eine Verbindung zur Verurteilung des organisch-weiblichen Prinzips herstellen. Dagegen wird die höchste Reinheit der Formen gesetzt. Frank Thiess zufolge hat dieses Bild seinen Ursprung im frühhellenistischen Mythos und im dritten Geschlecht, das keine weiblichen Eigenschaften besitzt, sondern überstrukturell und übermaskulin konnotiert ist, und somit jeglicher Materialität und Verbindung zum Organischen entbehrt. Remarque lehnt zudem eine Verschmelzung mit einer Frau kategorisch ab, da diese nach seiner Ansicht negative Folgen haben könnte. Ihr unerkennbares Wesen steht in einem Gegensatz zur Kommunikation innerhalb der männlichen Gemeinschaft, die er als ein Umfeld von Gleichgestellten beschreibt, in dem eine intellektuelle Kommunikation zwischen zwei Subjekten möglich ist.

In Erich Maria Remarques "Der Weg Zurück" lässt sich die Idee einer organischen Verschmelzung mit einer Frau in der Darstellung der Dialoge zwischen den Hauptfiguren Georg und Ludwig feststellen. Die Verbindung mit einer Frau als organischem Objekt wird mit einer homosexuellen Verschmelzung von Androgynen verglichen. Eine solche Beziehung mit einer Frau als Naturprinzip führt zu einer tiefen, aber gleichzeitig unvollständigen und problematischen Verschmelzung.¹⁶⁰ Diese Beziehung wird als besitzergreifend und nicht nachhaltig dargestellt, da sie nicht auf einer echten Kommunikation basiert. Die Transformation eines Soldaten wird so beschrieben, der sich nach dem Krieg dem Organischen angeschlossen hat, was die Verbindung zur weiblichen Natur und ihrer Vergänglichkeit symbolisiert.

Zusätzlich wird die Natur als Kategorie näher betrachtet, wobei Georges Bataille die Herausforderung beschreibt, dass der tierische Impuls, der mit der Natur verbunden wird, für den Menschen nur schwer zugänglich ist. Der natürliche Zustand muss intellektuell oder durch Vergöttlichung gerechtfertigt werden.¹⁶¹

¹⁶⁰ König, Oliver: *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990, S. 36.

¹⁶¹ Vgl. Bataille (2007): *Erotism*, Стр. 73.

In Frank Thieß' "Der Zentaur" wird der Naturbegriff aus einer kulturellen Perspektive behandelt, in der die menschliche Umwelt und die griechische Mythologie eine zentrale Rolle spielen. Thieß verknüpft den natürlichen Zustand mit einem mystischen Zustand, der jedoch durch den menschlichen Aspekt ergänzt wird.

Die Verschmelzung von Mensch und Natur sowie die Auseinandersetzung mit der weiblichen Natur wird als problematisch und unvollständig dargestellt. Für Remarque ist eine Verbindung mit einer Frau gefährlich und führt zu negativen Konsequenzen, während die intellektuelle Kommunikation zwischen Männern als harmonischer und stabiler betrachtet wird. Das Bild einer reinen, nicht-femininen, übermaskulinen Figur, die sich von der organischen, weiblichen Natur abhebt, wird von Frank Thieß als ideale Form angesehen, die jedoch ihre eigene, sozial-kulturelle Bedeutung erhält. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in beiden Texten die weibliche Natur als unvollständig oder problematisch angesehen wird. Sie wird entweder als hinderlich für eine wirkliche intellektuelle und menschliche Verbindung betrachtet oder als ein Symbol für das Organische, das der Gesellschaft und dem modernen Denken nicht gerecht wird.

In den exemplarisch betrachteten Fällen lässt sich eine ausgeprägte Referenz zum Naturprinzip feststellen, welches sich durch eine Intellektualisierung sowie die Einbeziehung in den allgemeinen Diskurs auszeichnet. Der Rückgriff auf die Notwendigkeit, mit der Natur zu verschmelzen, erfolgt in einer kritischen Phase für jede der Hauptfiguren. Diese erzwungene Maßnahme beinhaltet sowohl die Notwendigkeit der Einbindung in das traditionelle System als auch den eigentlichen Prozess des ideologischen Diskurses über die Möglichkeit der Integration der Natur in die Gesamtstruktur. In jedem der betrachteten Beispiele manifestiert sich das Natürliche als ein abstraktes Ganzes, dessen Präsenz lediglich durch die Figur eines zentralen Mannes angezeigt wird. Dieser Mann befindet sich in einem Zustand der spirituellen Transformation, in dem er die Möglichkeit hat, einen Übergang zu einem anderen Sein zu vollziehen. Im Rahmen dieses Übergangs kann er Erleuchtung, Freiheit und primäre Materialität erlangen.

Eine solche Verschmelzung mit der organischen Komponente resultiert jedoch nicht im gewünschten Ergebnis. Dies ist auf die weibliche Konnotation der Kategorie der Natur zurückzuführen. Demgegenüber wird die Verschmelzung zweier männlicher Individuen als eine

Mitteilung reiner Vernunft, einer aktiven Substanz, interpretiert, die auf der Passivität des weiblichen Prinzips, seiner Identifikation mit Tod und Verfall beruht.

2.1.2. Filme

Der visuelle Aspekt der Filme ermöglicht eine Erweiterung der Sphäre des Analysierten. Aus diesem Grund erfolgt eine Differenzierung zwischen Darstellungsweisen des Natürlichen und des Mechanischen, welche einer kontinuierlichen Weiterentwicklung unterliegen. Dennoch ist die Künstlichkeit des Dargestellten zu berücksichtigen, sofern der Zuschauer lediglich die Symbolisierung eines natürlichen und technischen Elements wahrnimmt. Der Begriff der Künstlichkeit umfasst nicht nur die Imitation natürlicher und technischer Elemente, sondern auch die Verwendung von Metaphern, die im Kontext des Films der Kategorie des Begrenzten und Mechanischen zugeordnet werden können. Ihre Einbeziehung in die Handlung und in die Charakterentwicklung ist ebenfalls von Relevanz.

a. Natur verändert den Menschen bei Robert Reinerts: "Opium" und Friedrich Wilhelm Murnau: "Phantom"

In Robert Reinerts "Opium"¹⁶² findet sich eine Metapher, die innere und äußere Szenen einander gegenüberstellt. Dabei wird die Zivilisation als ein geschlossener Raum interpretiert, während der äußere Raum als ein natürlicher Bestandteil erscheint. Die Darstellung eines Rahmens im Rahmen, einer Verdoppelung des Raums sowie offener Fenster kann als Symbol für die Zivilisation interpretiert werden. Der in den Innenräumen dargestellte Zustand der Idylle lässt sich auch im Film "Nerven"¹⁶³ beobachten, wo das Haus von Johannes und seiner Schwester, welches als einzige Bastion der Stabilität im Film fungiert, von Sonnenlicht und Blumentöpfen umgeben ist. Murnau lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters nicht nur auf die andere Art des Lichts und der Fenster im Rahmen als in der Realität, sondern übertreibt sie auch mit Hilfe riesiger Rahmen, hinter denen die Schatten verzweigter oder blühender Bäume wandern. Dies impliziert, dass die Visualisierung der natürlichen Komponente in diesem Fall nicht darauf abzielt, die Realität wiederherzustellen, sondern eine Superrealität kreiert wird, in der die Natur, die sich außerhalb des

¹⁶² Reinert, Robert: *Opium*. Deutschland: 1919.

¹⁶³ Reinert, Robert: *Nerven*. Deutschland: 1919.

Raums befindet, aber aus dem Fenster betrachtet wird, eine mythische Interpretation erfährt. Es handelt sich jedoch um die Dualität ihrer Symbolisierung, denn die Idylle existiert nur im begrenzten Raum des Zimmers, wo überall auf den Fensterbänken Zuchtblumen in Blumentöpfen stehen.¹⁶⁴

Auch die natürliche Komponente suggeriert trotz ihrer schlichten und traditionellen Darstellung nicht nur eine Verbundenheit mit der Natur, sondern auch ein Gefühl der Sehnsucht nach dem ersten Menschen auf einem unbewohnten Land: Marie: “Woran hast Du eben gedacht, Lorenz?” Lorenz: “An mein vergangenes Leben...!”¹⁶⁵ Lorenz erlebt in “Phantom”¹⁶⁶ diese Melancholie bereits im Jenseits (hinter dem Fenster, im Garten), als er dabei ist, mit der Natur zu verschmelzen, aber etwas verloren hat, was genau in diesen geschlossenen Räumen war. Die Hauptfigur selbst sieht nicht wie eine lebende Person aus (dieses Bild befindet sich auch in “Nerven”¹⁶⁷, als Elisabeth in ein Kloster ging). In der Theorie Friedrich Nietzsches stellt sich die Frage, inwiefern das Vergessen ein Hindernis für das Verständnis der Ewigkeit darstellt.¹⁶⁸ In diesem Fall erfolgt eine Disqualifikation des Gedächtnisses und es wird davon ausgegangen, dass der Verschmelzungsprozess irreversibel ist.

In den analysierten Beispielen lässt sich eine signifikante Verschiebung der Darstellung im Film im Vergleich zur Literatur beobachten. In der Kinematographie manifestiert sich die Natur als eine offene, anziehende Kraft, deren Verschmelzung mit den Männern in literarischen Werken und Filmen jedoch fatale Folgen hat: die Veränderung des Menschen bis zur Unkenntlichkeit oder seinen Tod. In den Filmen von Robert Reinert und Friedrich Wilhelm Murnau sind Frauen sowohl in einen symbolisch geschlossenen Raum – die Zivilisation – als auch in einen offenen Raum – die Natur – eingebunden. Dies hat zur Folge, dass die Protagonisten auf beiden Ebenen scheitern und in einer immanenten Welt verweilen.

¹⁶⁴ [Z. B. gibt es "Schloß Vogelöd" [Murnau, Friedrich Wilhelm: *Schloss Vogelöd*. Deutschland: 1921.] eine identische Personifikation einer Idylle aus der Vergangenheit – das Leben der Baronin vor der Ermordung ihres Mannes.]

¹⁶⁵ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Phantom*. Deutschland: 1922, 00:02:56 - 00:03:10.

¹⁶⁶ Ebd.

¹⁶⁷ Reinert, Robert: *Nerven*. Deutschland: 1919.

¹⁶⁸ Vgl. Ackermann, Philipp: *Der Tod Gottes und das nachidealistische Denken: Zu den Positionen von Alain Badiou und Johann Baptist Metz*. Bielefeld : transcript 2023, S. 267.

b. Natur und Mechanik verbunden in Friedrich Wilhelm Murnaus "Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens"

Auch in "Nosferatu"¹⁶⁹ manifestieren sich Fenster und ein von Pflanzen umgebener Garten als Indikatoren für Familienidylle. Das Spiel mit dem Raum, das Vorhandensein von Leerstellen und Zwischenräumen sowie die Uneinheitlichkeit der Zeitrahmen, die Dezentralisierung der Charaktere, unter denen es schwierig ist, die Hauptfigur herauszuheben¹⁷⁰ – all dies zählt zu den Hauptmerkmalen des Films. Im Kontext der Dezentrierung werden kontinuierlich neue Verbindungen zwischen den Charakteren etabliert. In der Konsequenz wird nicht nur Graf Orlok, sondern auch Thomas Hutter selbst als zentraler Akteur, der das Bild des Todes repräsentiert. Diese These lässt sich bereits in der ersten Szene belegen, in der Thomas Hutter Blumen für Helen bringt: "Warum hast Du sie getötet... die schönen Blumen...?!"¹⁷¹ Das Zimmer, in dem Hutter sich auf eine Reise vorbereitet und welches Ellen betritt (ein Territorium, das ihr fremd ist), ist bereits ohne Pflanzen und Blumen vorzufinden. Graf Orlok ist nur eine Fortsetzung des Bildes des Todes, das von Thomas stammt ("so gefüllet sehen mit gottverfluchter Erde von den Äckern des schwarzen Todes")¹⁷², seiner Doppelgänger. Letzteres wird durch den archaischen Charakter des verschlüsselten Briefes bestätigt, den Graf Orlok an Knock richtet. Dieser Brief ist mit astrologischen und kabbalistischen Symbolen geschmückt, die den archaischen Charakter des Grafen Orlok und seines Hauses veranschaulichen. Letzteres gleicht einem geschlossenen, dunklen Raum ohne Fenster. Die Konnotation des Todes lässt in diesem Kontext eine Phase der Erneuerung der Natur sowie den Beginn einer neuen Etappe vermuten.¹⁷³ Bücher und Briefe, d. h. die Sphäre des Rationalen, fungieren in "Nosferatu" als Element, das Informationen über die Natur von Orlok enthält. Diese Informationen sind auch mit der anfänglichen Identifikation der Natur mit einer vom Bewusstsein projizierten künstlichen Kategorie verbunden. Es lässt sich mit hinreichender Sicherheit annehmen, dass der Makler Knock, an den Orloks Brief gerichtet war, im Grunde genommen eine nicht existierende Figur ist, die in anderen Werken mehrfach auftaucht

¹⁶⁹ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*. Deutschland: 1922.

¹⁷⁰ Vgl. Elsaesser, Thomas: *Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 173.

¹⁷¹ Murnau (1922): *Nosferatu*, 00:06:20-00:06:32.

¹⁷² Ebd., 00:17:55-00:18:10.

¹⁷³ Drux, Rudolf (Hg.): *Der Frankenstein-Komplex: kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 28.

und dennoch das Bild des Grafen Orlok fortsetzt. Die Aneinanderreihung von Handlungssträngen, in denen Knock sich zunächst in einer psychiatrischen Klinik wiederfindet, dann auf wundersame Weise befreit wird und über die bevorstehende Ankunft seines Besitzers schreit, in der nächsten Szene aber ohne weitere Sequenz wieder an seinem alten Platz in einer Zwangsjacke sitzt, verweist zudem auf die chaotische Raumstruktur des Films. Dafür, dass Knock nicht existiert, spricht ein Brief als Objekt betrachtet werden, der die Ankunft eines ewigen Körpers oder vielmehr den Übergang des ewigen Körpers von Orlok in Thomas Hutter ankündigt. Thomas Elsaesser identifiziert die Mehrdeutigkeit ihrer Beziehung sowie sexuelle Untertöne, deren Höhepunkt der Akt des Vampirismus und der Wunsch der Tötung des Opfers sind.¹⁷⁴ In Anbetracht der Isolation dieses Aktes, der visuell keinen Ausweg findet, lohnt es sich jedoch, eher über die Kommunikation ewiger Körper in einem chaotischen Raum zu sprechen, dank derer die Vermittlung sexueller Beziehungen erfolgt, und damit die Zulässigkeit enger Verbindungen zwischen zwei Männern.¹⁷⁵

Die Wirkung der Vermittlung wird durch die Mechanisierung von Orloks Bewegungen, die Geschwindigkeit und Präzision, mit der er die Särge bewegt, sowie die Tatsache, dass er die Kutsche ohne Pferde fährt, potenziert. Sein Gang, der auf der Leinwand dargestellt wird, ähnelt eher der Bewegung einer Maschine als der eines Lebewesens, das zu „eine[r] verhängnisvolle Anziehungskraft“¹⁷⁶ fähig ist und sowohl mit einer Frau als auch mit einem Mann symbolischen sexuellen Kontakt eingeht.

Die Strukturierung der Hauptfiguren – Helena als Idylle der Verschmelzung mit der Natur, Thomas als Führer und Träger des Todes, der aus dem Land der Geister zurückkehrt, und Graf Orlok als ewiges Absolutes, Unbewegliches und Mechanisches – erlaubt eine Interpretation der weiteren Entwicklung der Handlung. Nachdem Ellen eine spirituelle Verbindung mit Graf Orlok eingegangen ist, beginnt sie traumwandlerisch und mechanisch am Geländer entlang zu gehen und wird dann, um die Stadt von der Pest zu befreien, dem Grafen Orlok geopfert, der mit ihr verschmilzt, verschwindet. Dies führt zur Szene, in der Professor Bulwer, der Träger der Ideen Paracelsus, dem Publikum die Handlung präsentiert, in der ein gewisser „Polip mit Jangarmen“

¹⁷⁴ Elsaesser (1999): *Das Weimarer Kino*, S. 172.

¹⁷⁵ [Die Besonderheiten dieses Prozesses werden in Kapitel 5 besprochen.]

¹⁷⁶ Elsaesser (1999): *Das Weimarer Kino*, S. 173.

jemanden verschlingt: "...durchsichtig....fast körperlos...wie ein Phantom nur..."¹⁷⁷ Unter Berücksichtigung der genannten Aspekte lässt sich der Akt der Verschmelzung von Graf Orlok und Helen als einen Sachverhalt einstufen, der sich im Kontext einer bestimmten imaginären Realität vollzieht. Trotz der bestehenden Zweideutigkeit hinsichtlich seiner Existenz kann er in eine neue Kategorie eingeordnet werden, die über die bisherige Definition hinausgeht.

In dem Film "Nosferatu"¹⁷⁸ von Friedrich Wilhelm Murnau wird eine Verbindung zwischen dem Natürlichen und dem Mechanischen hergestellt. Fenster und ein von Pflanzen umgebener Garten symbolisieren die Familienidylle, während der Film durch chaotische Raumstrukturen und Mehrdeutigkeiten eine Dezentralisierung der Charaktere zeigt. Graf Orlok und Thomas Hutter werden als Doppelgänger des Todes dargestellt, wobei der archaische Brief von Orlok an Knock und die Darstellung von Orlok als mechanisches Wesen das Bild des Todes verstärken. Orloks mechanische Bewegungen und die Symbolik des Vampirismus deuten auf eine Beziehung zwischen "ewigen Körpern" hin, die in einem chaotischen Raum miteinander kommunizieren. Der Film stellt eine spirituelle Verbindung zwischen Orlok und Helen dar, die sie schließlich opfert, was ihre Verschmelzung zu einer imaginären Realität führt. Nosferatu verbindet Natur und Mechanik und überschreitet traditionelle Kategorien.

c. Die Beziehung zwischen Verschmelzung mit Natur und Maschine in "Nerven" von Robert Reinert und in "Algol. Tragödie der Macht" von Hans Werckmeister

Die Ambivalenz der Konfrontation zwischen Natur und Technik manifestiert sich in exemplarischer Weise in Robert Reinerts Film "Die Nerven"¹⁷⁹. Auf der einen Seite steht der Fabrikbesitzer Roloff, der bei der feierlichen Eröffnung einer Fabrik verkündet: "Unsere Erfindung, die größte seit Menschengedenken, macht uns zu Herren der Welt! Mit unseren Maschinen und Werkzeugen, ersonnen jeden Widerstand zu brechen, erobern wir die Erde!", was auf den ersten Blick als Angriff auf den Lauf der Dinge, auf die Natur und auch als Grund dafür angesehen werden kann, dass er nach einer Explosion in der Fabrik verrückt wird. In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll, auf die symbolische Identifizierung des Wesens der mechanischen Produktion und

¹⁷⁷ Murnau (1922): *Nosferatu*, 00:49:08-00:49:50.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Reinert (1919): *Nerven*, 00:07:20-00:07:40.

des natürlichen Rhythmus zurückzugreifen, wie sie von Gilles Deleuze beschrieben wurde.¹⁸⁰ In beiden Fällen ist der Akt der Reproduktion impliziert,¹⁸¹ welcher sowohl eine Eigenschaft der kapitalistischen Entwicklung als auch die Regel der primären (natürlichen) Produktion darstellt.

Die Explosion führt bei Roloff zu einem Schock, der mit einem grenzwertigen Schmerzzustand einhergeht. Bei einem Termin beim Neurologen wird folgende Erklärung geliefert: "fortschreitende Zivilisation, der Kampf ums Dasein, Angst und Schrecken des Krieges, die Sünden der Eltern".¹⁸² Im vorliegenden Zusammenhang sind die Konzepte des "Kampfes ums Dasein" und der "Sünden der Eltern" als signifikant einzuordnen. Erstgenannter stellt die Richtigkeit der menschlichen Existenz selbst in Frage, während Letzteres durch die Tatsache der menschlichen Existenz die primäre Produktion belastet und zudem das Vorhandensein von Generationen beinhaltet. In Konsequenz dessen erscheint es fruchtbar, die Natur in diesem Kontext als einen entfremdeten,¹⁸³ sich selbst entgegengesetzten Begriff zu interpretieren. In der Tat ist der Körper in diesem Fall von der Tatsache seiner Existenz betroffen,¹⁸⁴ da es den Regeln der Organisation prinzipiell untergeordnet ist. Die transformative Kraft, die diesen Prozess vorantreibt, ist der Tod. Dieser unterliegt jedoch nicht der Destruktivität, sondern der Erzeugung des Neuen, wie es in Murnaus Film dargestellt wird. Eine solche Geburt durch den Tod impliziert ein Überschreiten der Grenzen der Kategorie der menschlichen Geburt. Gleichzeitig wird jedoch etwas auf einer anderen Ebene erzeugt, das sich jenseits der Grenzen des bestehenden Raums befindet.

Die Substanz der Nerven selbst erscheint im Film als ein lebendiges Prinzip, das einen identischen Weg sucht, um über die Grenzen der Wahrnehmung hinaus in die Tiefen der Seele vorzudringen: "Nerven, Ihr geheimnisvollen Wege der Seele, Ihr Sendboten höchster Lust und tiefsten Leides!", "Wehe Euch Völker von Nervenepidemien ergriffen... und Schrecken und Panik... oder von wilder...zügelloser Lust..."¹⁸⁵. In zwei Passagen scheinen Emotionen, die für jeden Menschen natürlich sind, der Anfang aller Probleme zu sein; die Sinneswahrnehmung fällt automatisch in die negative Kategorie. Im Gegensatz zu dieser Verurteilung halluziniert Roloff

¹⁸⁰ Vgl. Deleuze (2007): *Anti Ödipus*, Стр. 24.

¹⁸¹ Vgl. Ebd., Стр. 21.

¹⁸² Reinert (1919): *Nerven*, 00:00:20-00:00:50.

¹⁸³ Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung* / Делёз, Жиль: *Различие и повторение*. СПб: ТОО ТК "Петрополис" 1998, Стр. 28.

¹⁸⁴ Vgl. Deleuze (2007): *Anti Ödipus*, Стр. 22.

¹⁸⁵ Reinert (1919): *Nerven*, 00:00:50-00:01:10.

Bilder von Menschen, die mit einem Wasserfall verschmelzen, also zu einem imaginären Naturbild werden: "Wo bin ich? [...]Hilf mir, ich habe Angst, dass ich verrückt werde!"¹⁸⁶ Dennoch ist die Natur in diesem Fall kein positiver Ausgangspunkt, da Roloff nicht nur nach der Explosion in der Fabrik, sondern auch unter dem Einfluss der Visionen wahnsinnig wird und sein Spiegelbild in der Verschmelzung mit dem Wasser dupliziert. Eine weitere Bestätigung dieser These ist zu beobachten: "Nur noch der Tod kann ihm Erlösung bringen [...] Lass mich nicht verkommen, ehre den Menschen in mir... lass mich nicht zum Tier werden."¹⁸⁷ Dies impliziert, dass die Verschmelzung mit der Natur und die Unterwerfung unter ihre Gesetze für Roloff den äußersten Punkt des Wahnsinns markieren. Gleichzeitig wird Roloff von seinen Mitmenschen aufgrund seiner Krankheit eher als Hindernis wahrgenommen, da er ab einem bestimmten Stadium nicht mehr als denkendes Wesen gilt. Um ihn zu abkapseln, übt sein Gefolge Einfluss auf ihn aus, sodass ihn als verrückt erkannt wird. Seine Schwester Marja belügt ihn, woraufhin Roloff, überzeugt von der Wahrhaftigkeit ihrer Worte, in Wirklichkeit etwas sieht, was nie passiert ist. Claude Lévi-Strauss postuliert, dass eine Vielzahl von Individuen die Auffassung vertritt, dass Hysterie ein abnormer Zustand sei, welcher "ungewöhnliche" Menschen von gewöhnlichen Menschen distanziert. Diese Vorgehensweise erfolgt mit der Intention, die etablierte soziale, moralische und intellektuelle Ordnung zu bewahren.¹⁸⁸ Es ist diese Bedrohung, die seine Umgebung in ihm sieht und die ihn zum Suizid drängt. Ihre Wahrnehmung von Roloffs Wahnsinn beruht auf einer zutiefst christlichen Hinsicht (und existierte lange vor ihr) gegenüber geistigen Einstellungen als wesentlich. Bei einer psychischen Störung sieht man zunächst eine Diskontinuität des Menschen und seiner natürlichen Funktion – der Fortpflanzung.¹⁸⁹ Daher ist ein Mensch von der Gesellschaft isoliert und verliert dadurch seine Chancen, sich zu reproduzieren. Daher tragen die Menschen in seiner Umgebung im Rahmen einer standardisierten Funktion, die der Fortpflanzung zugeschrieben wird, zu seinem heiligen Opfer zugunsten eines bestimmten natürlichen Lebens (da sich nur ein Verrückter dadurch auszeichnet, dass er unvorhersehbare Handlungen begeht)¹⁹⁰ bei.

¹⁸⁶ Ebd., 01:01:30-01:02:30.

¹⁸⁷ Ebd., 01:15:02-01:15:15, 01:22:45-01:23:00.

¹⁸⁸ Vgl. Lévi-Strauss, Claude: *Wildes Denken* / Леви-Стросс, Клод: *Первобытное мышление*. М.: Республика 1994, Стр. 39.

¹⁸⁹ Vgl. Ebd.

¹⁹⁰ Vgl. Lotman, Juri M.: *Kultur und Explosion* / Лотман, Юрий Михайлович: *Культура и взрыв*. М.: Гнозис; Издательская группа "Прогресс" 1992, Стр. 51.

Im Folgenden soll Lehrer Johannes als ein solches Muster dargestellt werden. Er kündigt das Ende der Ära des Kapitalismus an: "...Sie wollen Macht – Ihr wollt Brot! Über blutigen Schlachtfeldern trauern Völker. Das ist Ende jener Machtgier, die – einem abscheulichen Untier gleich – im Bluttausch über die Erde schreitet"¹⁹¹ und ruft die Menschen schließlich zum eigentlichen Akt der Arbeit auf: "Geht an die Arbeit! Arbeit ist Macht!"¹⁹² Trotz der zunächst idealisiert dargestellten familiären Situation, insbesondere verkörpert durch die blinde Schwester und deren scheinbar glückseliges Leben innerhalb der häuslichen Sphäre, verlangt die Figur des Johannes eine differenzierte Betrachtung. Johannes erscheint als ambivalenter Charakter: Er steht nicht für eine Rückkehr zu einer vormodernen, naturverbundenen Lebensweise oder für die Ablehnung industrieller Produktionsverhältnisse. Vielmehr verkörpert er ein Prinzip der kontinuierlichen Produktion, bei der Arbeit nicht mehr Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck ist.

Sein Handeln ist eng mit der Dynamik von Zerstörung und Wiederholung verknüpft, wie sich exemplarisch in seiner Verbindung zur Explosion in der Fabrik zeigt. Johannes überträgt das Gift auf Roloff – ein zentraler Vorgang, der unmittelbar zum Suizid des Letzteren führt. Auch in Bezug auf Elisabeth, Roloffs Ehefrau, wird eine Verbindung zu Johannes hergestellt: Ihre frühere Beziehung zu ihm weist auf eine tiefere moralische und psychologische Verstrickung hin. Ihre anschließende Entscheidung, sich ins Kloster zurückzuziehen, kann als Reaktion auf die existenzielle Krise und die destruktiven Beziehungen gedeutet werden, die im Zentrum der Erzählung stehen. Letzteres hindert Johannes und Elisabeth jedoch nicht daran, unter dem Motto "Von der Gesundung der Menschheit...durstig nach Schönheit und Wahrheit in reiner Liebe sich vereinigen... Stammeltern eines neuen, glücklichen Geschlechts werden"¹⁹³ und "Zurück zur Natur! Arbeite!"¹⁹⁴ schließlich den Beginn der Urwelt zu verkünden, was eher im Kontext der zuvor beschriebenen Selbsttötung zugunsten des ursprünglichen Naturmechanismus zu sehen ist. Diese These wird sowohl durch die Annahme gestützt, dass die Welt (eher illusorische, wie Roloffs Visionen) von anderen Menschen unbewohnt zu sein scheint, als auch durch die Tatsache, dass Elisabeth in der Gestalt einer Nonne eine leblose Figur darstellt, die die geschlechtslose

¹⁹¹ Reinert (1919): *Nerven*, 00:10:55-00:12:10.

¹⁹² Ebd., 01:25:42-01:25:47.

¹⁹³ Ebd, 1:46:03-1:47:13.

¹⁹⁴ Ebd, 1:42:22-1:42:30.

Vergessenheit der Menschheit symbolisiert. Und auch dasselbe wird Marja repräsentiert, die nach den ursprünglichen Anweisungen von Johannes Menschen ruft: "Kampf auf Leben und Tod"¹⁹⁵. Die tragische Natur der Szene lässt den Schluss zu, dass der Tod eine größere Rolle spielt als das Leben. Dies impliziert, dass die Konnotation einer natürlichen oder traditionellen Lebensweise, wie sie von Johannes vermittelt wird, auch eine mechanische, entfremdete Handlung impliziert. Der Nutzen dieses Prozesses besteht in der Opferung Roloffs, der über Vorhersehbarkeit und automatisiertes Handeln hinausgeht.

Im Gegensatz zu Robert Reinert zeichnet sich Hans Werkmeisters Darstellung der Kollision von Natur und Mensch im Film "Algol: Tragödie der Macht"¹⁹⁶ auf eine andere Weise als im "Nerven"¹⁹⁷ dargestellt. Algol ist ein Stern, ein Himmelskörper und im symbolischen Sinne "das Auge des Teufels"¹⁹⁸. Die dauerhafte Natur von Algol als Himmelskörper ist wichtig, da sich die Handlung des Films um diesen festen Punkt herum entwickelt.

Das Bergwerk, in dem Robert Hern arbeitet, erscheint als geschlossener Raum, aus dem es optisch keinen Ausgang gibt. Algol überreicht der Hauptfigur ein "Bios-werk"¹⁹⁹, mit dessen Hilfe Robert die ganze Welt unterjocht. Im Rahmen dessen manifestiert sich das Bild des Teufels, welches mit der Fabrik verschmilzt. Dies deutet sowohl auf die Dämonisierung als auch auf die nächste Sakralisierung der Figur von Algol hin.

Die Beständigkeit von Algol wird nicht nur durch die Tatsache interpretiert, dass es sich um einen Himmelskörper handelt, sondern sie ergibt sich auch aus der ewigen Kraft, die er verleiht. Diese Eigenschaft lenkt die Aufmerksamkeit auf den Widerspruch zur Erneuerbarkeit des Natürlichen und des Menschlichen. Gilles Deleuze beschrieb einen solchen Körper ohne Organe als steril, ungeneriert und unbenutzt. Im Kern entspringt sein Bild dem Instinkt von Tod und Leben, die von gleicher Natur sind.²⁰⁰ Die angesichts eines solchen ewigen Ganzes bestehende Ohnmacht führt dazu, dass sich die gesamte Welt für das Wohl des Landes einsetzt, in dem Robert regiert.

¹⁹⁵ Ebd., 01:29:05-01:29:25.

¹⁹⁶ Werckmeister, Hans: *Algol: Tragödie der Macht*. Deutschland 1920.

¹⁹⁷ Reinert, Robert: *Nerven*. Deutschland: 1919.

¹⁹⁸ Werckmeister (1920): *Algol: Tragödie der Macht*, 00:02:55-00:03:00.

¹⁹⁹ Ebd, 00:29:55-00:30:00.

²⁰⁰ Vgl. Deleuze (2007): *Anti Ödipus*, Стр. 22.

Im Gegensatz zu Roberts Staat existiert noch ein weiteres Land: "Ich habe Glück gehabt. Ich komme aus dem Nachbarland, wo die Menschen hinter dem Pflug leben. Ich komme Dich holen, wenn Du noch frei bist."²⁰¹ Die parallele Realität ist jedoch ambivalent, da die Menschen, sobald sie von den Realitäten des Landes mit der Fähigkeit zur ewigen Energiegewinnung erfahren, umgehend beginnen, sich die gleichen Lebensbedingungen zu wünschen: "Wie werden Maschinen haben aus dem Hernelande – Wir werden reich und frei!"²⁰² Dies lässt den Schluss zu, dass die Menschen, die Freiheit forderten, in dem Land, in dem sie "hinter dem Pflug lebten", nicht grundsätzlich frei sind. Die eigentliche Ursache dieses Wunsches liegt jedoch in der konstanten Natur von Algol begründet. Dies stellt die Anziehungskraft für andere Menschen dar, die über die Realität hinausstreben, und entdeckt die ewige Konstante von Algol. Despotismus ist dem Körper nicht immanent, sondern manifestiert sich in der Präsenz des Zeitlosen oder der Hülle, in deren Inneren sich Leere befindet. Algol fungiert als Mechanismus, der den Menschen die ständige Verpflichtung auferlegt, zu arbeiten. Die Vertrautheit mit dem mechanischen Prinzip sowie der Verlust der Personifizierung führen dazu, dass die Menschen mit der unteilbaren Ewigkeit vertraut werden.

Die Zerstörung der Maschine, welche den Teufel verkörperte, führte nicht, wie erhofft, zum Sieg eines strahlenden Neuanfangs, sondern zum Tod aller Lebewesen. Die Schlusszene, die durch eine Orgie und Tanz gekennzeichnet ist, verdeutlicht das negative Ergebnis, das sich nach der Zerstörung des Mechanismus einstellt, welcher die Versorgung mit ewiger Energie gewährleistet. Aber es zeigt auch erneut eine ablehnende Haltung gegenüber der ungezähmten Natur,²⁰³ die der Kontrolle, der rationalisierten Kategorie der Natur entzogen ist.

Gemäß der vorangegangenen Analyse zeigt sich die ambivalente Auseinandersetzung zwischen Natur und Technik in "Nerven"²⁰⁴ von Robert Reinert. Der Fabrikbesitzer Roloff glaubt, dass seine Maschinen die Welt beherrschen werden. Doch nach einer Explosion wird er verrückt, was als Symbol für die Entfremdung von der natürlichen Welt und die negativen Folgen des mechanischen Fortschritts gedeutet werden kann. Die Verschmelzung mit der Natur, wie in Roloffs Halluzinationen, führt nicht zur Erlösung, sondern zum Wahnsinn, was die Zerstörung der

²⁰¹ Werckmeister, Hans: *Algol: Tragödie der Macht*. Deutschland 1920, 00:36:30-00:36:50.

²⁰² Ebd., 01:00:33-01:00:48.

²⁰³ Vgl. Bataille, Georges: *Erotism / Батай, Жорж: История эротизма*. Москва: Логос 2007, Стр. 102.

²⁰⁴ Reinert, Robert: *Nerven*. Deutschland: 1919.

natürlichen Ordnung und der menschlichen Identität anzeigt. Roloffs tödlicher Suizid und die gesellschaftliche Ablehnung seines Wahnsinns verdeutlichen, wie tief die Trennung von Natur und Maschine geht.

In Hans Werckmeisters "Algol: Tragödie der Macht"²⁰⁵ wird die Kollision von Natur und Maschine durch die Konstante des Himmelskörpers Algol dargestellt. Dieser symbolisiert eine ewige Kraft, die den Menschen unterwirft. Der Film zeigt, wie die Menschen von der ewigen Energie des Bergwerks und der Fabrik angezogen werden, ohne die wahre Natur dieser Macht zu erkennen. Algol steht für ein System, das die Menschen dazu zwingt, in einem unaufhörlichen Kreislauf von Arbeit und Unterwerfung zu leben. Der Versuch, dieses System zu zerstören, führt nicht zu einer Befreiung, sondern zum Tod aller Lebewesen. Das Endergebnis betont die zerstörerische Kraft der unkontrollierten Natur und den Verlust der individuellen Freiheit.

In den beiden analysierten Beispielen wird die Suche nach einer Alternative zur kapitalistischen, zivilisatorischen Weltordnung thematisiert. Die Diabolisierung der Industrialisierung wird sowohl in schriftlicher als auch in bildlicher Form dargestellt. Die Befreiung des Menschen wird in der völligen Selbsthingabe gesehen, wenn der Tod mit der nächsten Stufe des überirdischen Lebens verbunden wird. Die Maschine wird in diesem Zusammenhang als ein Symbol wahrgenommen, das einer spezifischen kulturellen und symbolischen Interpretation unterliegt. In dem Film "Algol"²⁰⁶ wird das Werk als das Auge des Teufels dargestellt, während es in "Die Nerven"²⁰⁷ die andere Welt beschrieben wird, die im Kontext der biblischen Geschichte der ersten Menschen auf der Erde verortet ist und als Gegenentwurf zur von Maschinen dominierten Welt dient.

c. Der Aufstieg des künstlichen Menschen als Beispiel dafür, wie sich die Natur der Kontrolle der Rationalität entzieht, im Film "Golem, wie er in die Welt kam"

Der Film "Golem, wie er in die Welt kam"²⁰⁸ stellt die Symbolisierung der Besonderheit eines natürlichen Elements und seiner Beziehung zu einem mechanischen, künstlichen Körper dar. Die Szenerie im Film, welche die Behausungen im jüdischen Ghetto thematisiert, weist eine gewisse

²⁰⁵ Werckmeister, Hans: *Algol: Tragödie der Macht*. Deutschland 1920.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Reinert, Robert: *Nerven*. Deutschland: 1919.

²⁰⁸ Wegener, Paul, Böse, Carl: *Golem, wie er in die Welt kam*. Deutschland: 1920.

Ähnlichkeit mit dem Körper eines Lebewesens auf. Im Gegensatz zu "Das Cabinet des Dr. Caligari"²⁰⁹ oder "Algol: Tragödie der Macht"²¹⁰, in denen expressionistische Merkmale eher geometrisch sind, zeigt "Golem"²¹¹ eine deutliche Vermischung von Lehm, Heu und Holz, darunter florale Muster und Fenster, die an Bienenwaben erinnern. Die dargestellte Symbolik veranschaulicht die Zugehörigkeit des jüdischen Volkes zu einem eindeutig natürlichen, organischen Prinzip in Verbindung mit seinen archaischen Wurzeln. Es sei jedoch darauf verwiesen, dass Natur nicht als sinnliche Sphäre voller Leben zu verstehen ist. Diesbezüglich sei angemerkt, dass es sich hierbei um eine Kategorie handelt, die dem vorausgeht. Auch der Golem wurde aus Lehm erschaffen, was mit dem Mythos von Prometheus²¹² vergleichbar ist, der Menschen aus demselben Material erschafft. In zwei Fällen handelt es sich um ein Verbrechen gegen die bisher bestehende Rechtsordnung. Die Besonderheit von Lehm liegt in seiner leblosen, aber plastischen Materie. Voraussetzung für die Wiederbelebung dieser Angelegenheit sind wiederum magische Kräfte, der Einfluss des Göttlichen.

In der allerersten Szene des Films ist eine Wahrsagerin zu sehen, die das Schicksal anhand der Sterne bestimmt. In diesem Kontext sowie darüber hinaus werden astrologische und mathematische Berechnungen eine wesentliche Rolle einnehmen und damit den Einfluss der sogenannten astrologischen Antike in der Renaissance widerspiegeln, welche auf religiöser Praxis basieren. Die Bezugnahme auf die Renaissance hat somit einen maßgeblichen Einfluss auf die Wahrnehmung der deutschen Realität in ihrer Gesamtheit.²¹³ Die Astrologie bedient sich im Wesentlichen einer einzigen Methode, der Mathematik. Diese stellt eine reinste Manifestation rationalen, abstrakten Denkens dar. Aufgrund der intuitiven, abergläubischen Angst vor den Namen der Sterne fungiert die Astrologie nicht nur als Erkenntnismechanismus, sondern steht auch in direktem Zusammenhang mit der spirituellen Praxis.

Golem stellt, wie bereits dargelegt, ein Stück organische Materie dar, welches durch den Dämon Astaroth zum Leben erweckt werden kann. Mit der Golems Wiederbelebung erfolgt jedoch eine Abkehr von der Natur als Ursprung und eine Hinwendung zu einer mystischen Praxis

²⁰⁹ Wiene, Robert: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Deutschland: 1920.

²¹⁰ Werckmeister (1920): *Algol: Tragödie der Macht*.

²¹¹ Wegener, Paul, Böse, Carl: *Golem, wie er in die Welt kam*. Deutschland: 1920.

²¹² Vgl. Drux (1999): *Der Frankenstein-Komplex*, S. 26.

²¹³ Vgl. Warburg, Aby: *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung 1920, S. 6.

als Ursache. Der wesentliche Unterschied zu den Menschen um ihn herum besteht darin, dass er nicht durch natürliche Geburt geboren wurde,²¹⁴ sondern auf den Mythos der Erschaffung des Menschen zurückgeht. Daher kann er nicht nur als Symbol der Mensch-Maschine betrachtet werden, da die Besonderheit der Bewegungen mechanischer Natur ist, sondern auch als Symbol der ersten Menschen, die auf die gleiche Weise geschaffen wurden. Er stellt eine neue Art von Wesen dar, die sich einer Erkennung entzieht, jedoch durch die jüdisch-kabbalistische Tradition geschaffen wurde. Das Wort, das eingesetzt wird, um den Golem zu beleben, und das Astaroth ausspricht, ist "Aemaet", nicht "Schem" – der Name Gottes ist eine Art "Siegel der Wahrheit" (d. h. wiederum Verständnis der Wahrheit) – "Wahrheit" (d.i. AMT (transkribiert: EMETH)). Wenn man den ersten Buchstaben entfernt, erhält man "Tod" (d.i. MT(transkribiert: METH)).²¹⁵ Um die Deaktivierung des Golems zu bewirken, ist es erforderlich, den Buchstaben zu entfernen. In diesem Kontext stellt der Tod eine Rückkehr zum organischen Lehm, zum natürlichen Anfang dar: "Deine Aufgabe, Golem, ist erfüllt, sei wieder toter Lehm, wie Du warst, [...]"²¹⁶ Das Wort "Wahrheit" bezeichnet rationales Wissen, welches sich durch Objektivität und Verlässlichkeit auszeichnet. Es steht im Gegensatz zur natürlichen Komponente, welche die Erneuerung einer Art durch den Tod bezeichnet. Sein Dasein in der Gesellschaft ist unmittelbar an seine Kompetenz geknüpft, in rationaler Weise zu denken.

Die These, dass der Tod als eine Verschmelzung mit der Natur betrachtet werden kann, manifestiert sich in dem Moment, in dem ihm eine Rose geschenkt wird. Durch diese Geste, die eine erste Erfahrung von Gefühlen darstellt, gerät er außer Kontrolle und bringt Zerstörung. In der Folge kann der Betrachter den Kampf des Protagonisten ums Dasein verfolgen. Dieser brennt zunächst das Haus des Rabbiners nieder. Im Anschluss zerstört er die Grenzen des Ghettos, wobei er sich selbst zu befreien versucht. Die abgebildete Szene lässt keine weiteren Details erkennen, was als Hinweis auf eine sündenfreie Welt ohne Menschen gedeutet werden kann. In nächster Szene erscheinen Kinder in weißem Kleid, die höchstwahrscheinlich nicht der Welt der Lebenden angehören. Sie tragen die Blumen, die als Symbol des Todes interpretiert werden können. Die Verschmelzung mit der Natur, während der Golem in Blumen und Kindern begraben ist, erreicht ihren Höhepunkt, als er von einem der weiß gekleideten Kinder deaktiviert wird und so das

²¹⁴ Vgl. Drux (1999): *Der Frankenstein-Komplex*, S. 29.

²¹⁵ Vgl. Ebd. S.41.

²¹⁶ Wegener (1920): *Golem, wie er in die Welt kam*, 00:56:21-00:56:36.

Kommen einer neuen Generation ankündigt. Bei einer Betonung des Bildes von Kindern, auf das im Folgenden näher eingegangen wird, kann von einem Doppelsymbol gesprochen werden, das den Tod des Elternteils sowie die Tötung der Ratio, die in ihm bereits vorhanden ist, in sich verbirgt. Das dargestellte Symbol verkörpert nicht nur den Tod, sondern auch die Angst, welche mit der Angst vor dem Bild einer aggressiven Frau gleichgesetzt werden kann.

Im Film „Golem, wie er in die Welt kam“²¹⁷ wird Golem als ein künstliches, aus Lehm geschaffenes Wesen dargestellt, das Natur und Technik vereint. Er wird durch magische Kräfte zum Leben erweckt, was einen Bruch mit der natürlichen Entstehung des Lebens darstellt. Als der Golem emotionale Erfahrungen macht, gerät er außer Kontrolle und zerstört die Grenzen seines Ghettos. Am Ende wird er von einem Kind deaktiviert, was den Übergang zu einer neuen Ordnung symbolisiert und gleichzeitig den Tod der Rationalität sowie den Übergang von der Maschine zur Natur darstellt.

In den analysierten Filmen lässt sich eine markante Verschiebung in der Darstellung von Natur und Technik im Vergleich zur Literatur erkennen. In den Filmen wird die Natur als eine anziehende, aber gefährliche Kraft gezeigt, deren Verschmelzung mit dem Menschen fatale Folgen hat – sei es die Entfremdung, der Wahnsinn oder der Tod. In den Filmen von Robert Reinert und Friedrich Wilhelm Murnau sind Frauen sowohl mit der Zivilisation als auch mit der Natur verbunden, was zu einem Scheitern der Protagonisten auf beiden Ebenen führt.

In der Literatur sowie in den analysierten Filmen zeigt sich die Naturkomponente als eine rationalisierte, begrenzte Kategorie, deren Verbindung zum Menschen nur über geistige und emotionale Wahrnehmung – im Gegensatz zu rein logischem Denken – hergestellt werden kann. Die Möglichkeit der Verschmelzung von Mensch und Natur setzt in jedem Fall voraus, dass zunächst symbolische Grenzen definiert und das Wesen der Natur mythologisiert wird. Nur unter diesen Voraussetzungen kann eine solche Vereinigung innerhalb einer festen strukturellen Ordnung erfolgen. Sie überschreitet nicht den Bereich menschlichen Verstehens und bleibt vom tierischen Instinktverständnis abgegrenzt.

Der Einfluss der Natur wird in den untersuchten Beispielen nur dann als konstruktiv dargestellt, wenn er von traditionellen Vorstellungen weiblicher Sinnlichkeit und Konventionalität

²¹⁷ Wegener (1920): *Golem, wie er in die Welt kam*.

befreit ist. Infolgedessen erscheint die Natur nicht mehr als autonome Kraft, sondern wird zur mechanischen Realität transformiert, innerhalb derer sowohl Maschine als auch Produktionsprozess symbolisch aufgeladen und in einen gesellschaftlichen Mythos eingebettet werden. Natur und Technik werden kultiviert und ästhetisch sublimiert, ihr eigentliches Wesen jedoch bleibt unerreichbar und entzieht sich direkter Erfahrung.

Im Verlauf dieser Entwicklung fungiert der Tod als vermittelnde Instanz: Er ermöglicht den Übergang zu einem neuen Seinszustand und stellt zugleich das unterdrückende Element der Verschmelzung dar. Der Akt des Tötens kann dabei auch symbolisch durch die sexuelle oder körperliche Begegnung mit einer Frau ersetzt werden – eine Handlung, die als äquivalent zur existenziellen Auflösung durch den Tod interpretiert wird. In beiden Fällen ist das angestrebte Ziel an einen Zustand geknüpft, in dem der Mensch sich in eine substanzielle, identitätslose Existenzform auflöst – ohne Erinnerung, ohne Individualität.

2.2. Das gesellschaftliche Ganze

Die bereits früher thematisierte Tendenz, Menschen mit der Gesellschaft zu verschmelzen, lässt sich auch als eine Kontinuität mit dem natürlichen Komponent beschreiben. An dieser Stelle soll der Versuch unternommen werden, die eigentliche Symbolik dieser Verschmelzung zu ergründen, um den Zweck ihrer Besonderheit zu verstehen.

In diesem Zusammenhang ist es bedeutsam, auf Aby Warburgs These zur hellenistisch-astrologischen Vorstellung hinzuweisen, der zufolge die Idee eines in der Gesellschaft diffundierten, aber kollektiven Bewusstseins entsteht.²¹⁸ Diese Idee berücksichtigt den Einfluss des antiken Erbes sowie der jüdischen Lehre der Kabbala auf die Herausbildung der christlichen Tradition. Das Bild eines Menschen als gleichberechtigte Einheit im Verhältnis zu anderen impliziert das Recht auf eine angenehme und organische Existenz in einer Gesellschaft seiner Art. Der für den Akt der Verschmelzung notwendige Grad an Ähnlichkeit, der beispielsweise in Jüngers Essay "Der Arbeiter"²¹⁹ zu beobachten ist, erhält in der Zeit der Weimarer Republik einen grundlegenden Charakter.

²¹⁸ Vgl. Warburg (1920): *Heidnisch-antike Weissagung*, S. 58.

²¹⁹ Jünger, Ernst: *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt*. Stuttgart: Klett-Cotta 1982.

In den betrachteten Beispielen, darunter der Film "Nosferatu"²²⁰ und der zweite Roman der Trilogie "Paracelsus"²²¹ von Erwin Guido Kolbenheyer, zeigte sich bereits das Bild einer endgültigen und umfassenden Auflösung des Menschen in einem unbegrenzten, unbestimmten Raum — einem Weltraum, der als grenzenlose, metaphysische Sphäre jenseits der irdischen Welt verstanden wird und in dem individuelle Existenz und feste Identität sich verlieren. Im Folgenden ist es erforderlich, die Beziehung zwischen Mensch und Gesellschaft sowie die notwendigen Merkmale zu ermitteln, die es dem Einzelnen ermöglichen, in die Gesellschaft zurückzukehren.

Im Rahmen der Vorlesung "Chiffren der Transzendenz"²²² präsentierte Karl Jaspers ein Schema, welches die Notwendigkeit einer solchen Fusion veranschaulicht. Die Einbindung von Karl Jaspers' "Chiffren der Transzendenz" ist relevant, weil sein Schema zentrale Elemente jener Symbolik benennt, die in der Verschmelzung von Individuum und Gesellschaft wirksam werden: das Bewusstsein existenzieller Mängel, das Erleben von Diskontinuität und die Sehnsucht nach einer umfassenden, sinnstiftenden Einheit. Damit bietet Jaspers ein philosophisches Deutungsmodell, das die in der Weimarer Republik häufige Darstellung kollektiver Verschmelzungsprozesse verständlich macht und zugleich mit Warburgs Idee eines diffundierten kollektiven Bewusstseins verbindet. Das Schema umfasst folgende Elemente:

1. Bewusstsein für eine Krankheit eines Menschen, Suche nach Glück, das Gefühl, dass die Existenz noch nicht authentisch ist.
2. Bewusstsein der eigenen Nutzlosigkeit oder Zwecklosigkeit, da diese durch Diskontinuität gekennzeichnet ist, wenn beispielsweise eine Person etwas vergisst.
3. Charakterisierung seiner selbst als Antipode der Ewigkeit (kontinuierlich) und ihrer Unverständlichkeit.²²³

Letzteres impliziert jedoch nicht, dass der Mensch nach der Erkenntnis der Realität aufhört, einen unfassbaren Zustand der Ewigkeit anzustreben. Wie bereits in "2.1. Das persönliche Ganze" erörtert, manifestiert sich in der Krisenphase der Entwicklung ein verstärkter Wunsch, dieser Verschmelzung zu erlangen. Obgleich Karl Jaspers die Unfassbarkeit der Ewigkeit postulierte, welche zuvor im Bereich der exakten Wissenschaften vertreten und dann von den

²²⁰ Murnau (1922): *Nosferatu*, 00:49:08-00:49:50.

²²¹ Vgl. Kolbenheyer (1921): *Das Gestirn des Paracelsus*, S. 3-5.

²²² Vgl. Jaspers, Karl: *Chiffren der Transzendenz*. München: Piper, S. 12-15.

²²³ Vgl. Ebd., S. 12-15.

Geisteswissenschaften übernommen wurde, ist das Erfassen des Ganzen und Absoluten zu einer realen Kategorie geworden. Die von Platon postulierte Möglichkeit für jeden Menschen, seinen persönlichen Gott zu finden,²²⁴ wird in der Weimarer Republik nicht etwa als unhaltbar erachtet, sondern vielmehr als direkt abhängig von den laufenden Prozessen innerhalb der Gesellschaft betrachtet.

2.2.1. Literatur

a. Die Dualität des Menschen als Lösungsfaktor zum gesellschaftlichen Zusammenlebens bei Gustav Frenssen "Der Pastor von Poggsee"

In Gustav Frenssens Werk "Der Pastor von Poggsee"²²⁵ lassen sich verschiedene Aspekte des Prozesses der Kontinuität, der Natur sowie der Gesellschaft als eine spezifische Struktur mit ihren eigenen inneren Prozessen und der Art und Weise der menschlichen Selbstidentifikation beobachten. Der Roman thematisiert die autobiografische Geschichte eines Pfarrers, der im Kontext der angebotenen Pfarrstelle in Norddeutschland gelandet ist. Die soziale Positionierung einer Einzelperson ist unmittelbar mit der Stellung eines Volkes in der Welt verknüpft: "[...] jeder Mensch und jedes Volk holt sich seinen kleinen Teil, nämlich gerade den Teil, den es nach seiner Natur brauchen kann und nimmt ihn, und vermischt ihn mit seiner Art, mit seiner Natur."²²⁶ Im Verlauf der Erzählung werden die Besonderheiten der Trennung von Strukturen wie Mensch, Gesellschaft und Volk zunehmend verwischt, was die außerordentliche Notwendigkeit zur Verschmelzung dieser Konzepte zu einem Ganzen nach sich zieht: "Die Anrede mit "Sie" ist ja ganz sinnlos,' [...] 'Wenn wir ein Weltvolk werden wollen, sollten wir dies dumme Sie der Anrede fallen lassen; es ist ein Hindernis in unserer Sprache."²²⁷ Das Zitat wird als eine Notwendigkeit interpretiert, die bei Frenssens nicht so sehr mit religiösen, sondern mit mythologischen Themen verknüpft ist. Letztere interpretiert er im Geiste alles Heidnischen (in diesem Zusammenhang im Geist des Natürlichen), das zum ursprünglichen Selbstbewusstsein des Menschen gehört: "Du

²²⁴ Vgl. Ebd., S.30 [Alles ist aus Einem, [...] dieses Eine ist nicht das Platonische Eine, jenseits des Seins, sondern ist der eine persönliche Gott, allmächtig, allgütig, allwissend].

²²⁵ Frenssen, Gustav: *Der Pastor von Poggsee*, Berlin: G.Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1921.

²²⁶ Ebd., S.93.

²²⁷ Ebd., S.105.

sagst zuweilen, dass ich ein Heide bin, das heißt wohl in deinen Augen, ein natürlicher Mensch.“²²⁸ Obschon die Figur des Pfarrers konventionell eine Person beinhaltet, die auf der Synthese von Heiliger Schrift und Rationalität basiert, lehnt die Hauptfigur von Frenssen diese Konfiguration bewusst ab und strebt danach, das heidnische Prinzip zu erkennen, welches den Weg für die Verschmelzung mit der Gesellschaft ebnet und die Grundlage für eine universelle Einheit bildet: “Wir gewöhnlichen Menschen aber, wir bedürfen der Zweiheit, ja der Vielheit, ja, des Zusammengehns und - stehns mit der ganzen Menschheit. Einsam sind wir wie an einen unfruchtbaren und dürren Ort gestellt, und verpacken, verschimmeln und verdorren.“²²⁹ Das vorliegende Zitat beinhaltet eine wesentliche Aussage, nämlich das Duale im Menschen: Die Rationalität und das Heidnische, also Natürliche. Diese beiden Elemente braucht es zu einer Formierung von Menschen zu einer einheitlichen Gemeinschaft. Dies impliziert, dass der "heidnische" Aspekt des irrationalen "Ich" in seiner Konzeption einen Beitrag zur Verschmelzung leistet.

In dem der Aktiven Frau gewidmeten Kapitel werden die Besonderheiten des irrationalen Elements in Frenssens Roman genauer betrachtet, da es in der Interpretation des Autors eine weibliche Natur voraussetzt. An dieser Stelle wird der Einfluss der Mystik als eine Möglichkeit erörtert, einen unerreichbaren Raum zu begreifen. Im Menschen existieren sowohl Vernunft als auch natürliche, triebhafte Anteile. In diesen tieferen, ursprünglichen Schichten kann ebenfalls wahre Erkenntnis entstehen. Dieses Wissen überschreitet dabei die Grenzen des rein rationalen Denkens. Dennoch bleibt auch dieses 'natürliche Wissen' nicht vollständig ohne eine gewisse rationale Ordnung und Deutung.²³⁰

In Gustav Frenssens Roman “Der Pastor von Poggsee”²³¹ wird die Dualität des Menschen als Schlüssel zur gesellschaftlichen Einheit dargestellt. Der Roman thematisiert die enge Verbindung zwischen der sozialen Stellung des Einzelnen und der Position eines Volkes in der Welt. Die Hauptfigur des Pfarrers, der zwischen religiösem und rationalem Denken hin- und hergerissen ist, lehnt die traditionelle Synthese dieser beiden Aspekte ab und strebt nach einem tieferen, heidnischen Verständnis des Menschen, das mit der natürlichen Welt verbunden ist.

²²⁸ Ebd., S.133.

²²⁹ Ebd., S.175.

²³⁰ Vgl. Margreiter, Reinhard: *Erfahrung und Mystik: Grenzen der Symbolisierung*. Berlin : Akad. Verl. 1997, S. 23.

²³¹ Frenssen, Gustav: *Der Pastor von Poggsee*. Berlin: G.Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1921.

Freussen betont die Notwendigkeit dieser dualen Elemente – das rationale und das irrationale, das "heidnische" Prinzip – zu verbinden, um die Gesellschaft zu einer einheitlichen Gemeinschaft zu formen. Dabei verweist er auf das "heidnische" Verständnis des Menschen als ein natürliches, ursprüngliches Selbstbewusstsein, das für die Verschmelzung von Individuum und Gesellschaft notwendig ist. Freussens Figuren erkennen, dass der Mensch nur dann in einer Gemeinschaft gedeihen kann, wenn er die Dualität seiner Existenz akzeptiert – die Verbindung von Rationalität und Mystik.

b. Licht und Dunkelheit als Bilder der Verschmelzung des Menschen in der Poesie von Stefan George

Stefan Georges "Hyperion"²³² aus seinem letzten Gedichtband "Das Neue Reich" trägt die eindruckliche Unterschrift:

DEM SEHENDEN WAR

DER WINK GENUG UND WINKE SIND

VON ALTERS HER DIE SPRACHE DER GÖTTER

Der sehende irdische Mensch genügt mit dem Wink der Götter, welcher auch schon immer die Sprache jener war.²³³ Etwas Ungleiches findet zusammen und dem Irdischen genügt die Sendung von oben. Das lyrische Ich spricht gleich zu Beginn die "Brüder des Volkes"²³⁴ an.

"Wo an entlegnem gestade

Muss ich vor alters entstammt sein

Brüder des volkes?"²³⁵

Es steht jenen Brüdern fremd gegenüber, fragt sich, woher es entstammt ist. Das Fremd sein unter der Gemeinschaft verdeutlichen die Verse: "Dass ich mit euch wohl geniessend / Wein und getreid unsres landes / Fremdling euch bleibe?"²³⁶. Das lyrische Ich ist zwar dabei, bleibt jedoch fremd. Es beginnt etwas in einem Satz festzustellen und den Brüdern zu unterstellen:

"So wie sich sondert des sohns

Ahnender stolz von geschwistern

²³² George, Stefan: "Hyperion". In: *Das neue Reich*. Düsseldorf, München: Helmut Küpper Vormals Georg Bondi 1964, S. 14-17.

²³³ "Zeus [bestätigt] die gewährung ihrer bitte mit einem winke der augenbrauen und des hauptes" – Ebd.

²³⁴ Ebd., S. 14.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd.

Späterer heirat
Selbst unter freundlichen spielen
Innerlich fern und versichert
Besseren vaters.”²³⁷

Das lyrische Ich postuliert den Brüdern eine Diskrepanz zwischen Außen- und Innenwelt. Der den Brüdern gleichgesetzte ahnende Stolz trennt (= “sondert”) sich von der späteren Heirat der Geschwister - zudem sind sie selbst in guter Umgebung innerlich fern und einem besseren Vater zugewandt. Der Punkt verdeutlicht das Ende des Sinnesabschnitts. Der nächste Teil kommt einer Vertiefung der schlechten Situation der Brüder gleich. Die in den “sinnen verstrickten” sind “Schlaff dann beim werke”: Klagend und Weinend sind sie an Wassern und Weiden. Eine Unfähigkeit zur wirklichen Verbindung wird darauf vom lyrischen Ich postuliert, da die Brüder in oberflächlichen Spielen und bloßer Selbsterkenntnis verharren: “Ihr auch zu zweien allein: / Ihr mit dem spiegel.”²³⁸ Hier wird der Spiegel zum Bild eines sich selbst genügenden Bewusstseins, das sich der fruchtbaren Verbindung mit einer übergeordneten Ordnung verweigert. Der Mensch bleibt in seiner isolierten Subjektivität befangen und unfähig, Teil eines umfassenden geistigen Bundes zu werden.

Das lyrische Ich verspürt eine innere Ahnung, die es zu den “Kindern des Inselgebiets”²³⁹ gesellt – jenen idealisierten Kulturen der Antike - “Spartas gebändigten mut / Ionies süsse vermählt.” Diese “Erlesenen des Glücks”²⁴⁰ haben in Fleisch, Erz und Geist “Muster dem Menschtum geformt”²⁴¹ und in kultischen Spielen und Rausch “unsere götter gebart.”²⁴² Hier wird deutlich, dass das Schaffen greifbarer Muster für den Menschen und das Gebären der Götter nur im Zustand gemeinschaftlichen Schaffens und mythischer Verschmelzung möglich ist.

Doch der Mythos ist vergangen; mit dem “Syrers gebot”²⁴³ stürzte “die lichtwelt in nacht.”²⁴⁴ Der Sturz in die Dunkelheit markiert keinen endgültigen Verlust, sondern eröffnet die Voraussetzung für einen neuen Anfang. Das lyrische Ich prophezeit den neuen Aufbruch. Er

²³⁷ Ebd.

²³⁸ Ebd., S. 15.

²³⁹ Ebd.

²⁴⁰ Ebd., S. 16.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Ebd.

erkennt die vorher in Verzweiflung gefundenen Brüder als “sonnen-erben” und erkennt “In [ihren] scheuen auge ein[en] traum [ruhen]”²⁴⁵. Das lyrische Ich stellt sich als Heldengrab dar, als etwas Eins gewordenes mit dem Mythos. Sein “leidend leben neigt dem schlummer zu” und es ruft aus:

“Mit diesen kommt das zweite alter · liebe

Gebär die welt · liebe gebiert sie neu.”²⁴⁶

In dieser Vision wird Liebe – als mythisches Prinzip der Einheit – zum schöpferischen Motor einer zukünftigen Gemeinschaft, die aus der gegenwärtigen “nacht”²⁴⁷ hervorgeht. Der Weg zu dieser neuen Ordnung führt nicht über rationale Erkenntnis, sondern über das ahnende Durchschreiten von Dunkelheit: “Mein leidend leben neigt dem schlummer zu.”²⁴⁸ und endet mit dem auf leichten Sohlen gehenden Gott, der greifbar im Glanz steht. Das Gedicht endet mit einer positiven Schau in die Zukunft.

Der Gott erscheint nicht als unmittelbare Erleuchtung, sondern als Ziel einer spirituellen und gesellschaftlichen Umgestaltung. Der “zirkel ist gezogen”²⁴⁹, doch bevor das Neue entstehen kann, muss das Alte vergehen. Das Bild der wiederkehrenden “lichtwelt”²⁵⁰ steht nicht für einen bloßen Zustand äußerer Helligkeit, sondern für das Werden der Brüder zu sonnen-erben. Dies wird ihnen vom lyrischen Ich prophezeit.

Vorsichtig kann hier angemerkt werden, dass diese Art von Situation sich auch in Georges Lebensrealität widerspiegelt: Der George-Kreis entsteht nicht in stabilen, friedlichen Zeit, sondern “auf des Syrsers gebot”²⁵¹ aus der Dunkelheit heraus, wie es verstanden werden kann.. Die Gemeinschaft, die sich im “zweiten alter”²⁵² formt, ist eine geistige Elite, die bereit ist, sich der mythischen Ordnung zu unterwerfen und als Masse zu einer organischen Einheit zu verschmelzen.²⁵³ Die Dunkelheit und das Durchschreiten von einer schlechten Zeit wird zur notwendigen Bedingung für das Aufleuchten der neuen Weltordnung.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Ebd. S. 17.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Ebd., S. 16.

²⁵¹ Ebd.

²⁵² Ebd., S. 17.

²⁵³ Mayer, Dieter: *Kurt Tucholsky, Joseph Roth, Walter Mehring: Beiträge zu Politik und Kultur zwischen den Weltkriegen*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2010, S. 22

So zeigt "Hyperion"²⁵⁴ beispielhaft, wie Stefan George in seiner Lyrik den Weg der Erkenntnis als einen Prozess von Entfremdung, Dunkelheit und mystischer Erleuchtung entwirft, der letztlich in der Auflösung des Individuums in eine höhere geistige Gemeinschaft mündet.

c. Gemeinsamer Rhythmus als Weg zur Verschmelzung mit der Gesellschaft in Bechers "Arbeiter, Bauern, Soldaten"

In ähnlicher Weise wie bei Rudolf Herzogs "Kameraden"²⁵⁵ oder Ernst Tollers "Masse Mensch" dienen Struktur von Menschen in Gemeinschaft und der darin enthaltene Rhythmus in Bechers Drama "Arbeiter, Bauern, Soldaten"²⁵⁶ dazu, den Prozess der Verschmelzung von Menschen zu einem Ganzen zu vermitteln: "Vorwärts! / Bewege dich, rücke vor, / Vorwärts, bewege dich: / Rote, du rote Front!... / [...]Die rote Fahne, [...] / Sie schwebt über dir, / Als glühend Wolke, / Als Weltbrand: Ihr nach! / Folge ihr!"²⁵⁷ Solche Aufrufe wirken auf die Masse der Menschen wie eine Hypnose. Wenn eine Person in einen unbewussten Zustand gerät, kann es wirken, als sei sie eine Art Objekt statt ein frei handelndes Subjekt. Das Erzeugen eines gemeinsamen Bildes, eine Verschmelzung vieler Menschen zu einem, kann dazu dienen, die Masse zu steuern.²⁵⁸

Becher "[...] nutzt das Stück, das von Anfang an die Oktoberrevolution als Vorbild für Deutschland auffasste, 1924 für eine direktere Gegenüberstellung der deutschen und der russischen Verhältnisse, die nach den revolutionären Ereignissen beide vom Kaisertum zur Volksherrschaft übergangen – allerdings auf denkbar unterschiedliche Weise. Mit den Mitteln von Satire und Grotteske prangert Becher, die aus Sicht der KPD häufig kritisierten

²⁵⁴ George (1964): "Hyperion", S. 14-17.

²⁵⁵ Herzog, Rudolf: *Kameraden*. Stuttgart, Berlin: J.G.Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1922.

²⁵⁶ Becher, Johannes R.: *Arbeiter, Bauern, Soldaten. Entwurf zu einem Revolutionären Kampfdrama*. Frankfurt am Main: Der Taifun 1924. [Es existiert ebenfalls eine Erstfassung des Festspiels aus dem Jahr 1919 (*Arbeiter, Bauern, Soldaten. Der Aufbruch eines Volkes zu Gott. Ein Festspiel*), die spätere Version stellt jedoch die endgültige Ausgabe dar. Aus diesem Grund wird diese besondere Version in die Dissertationsanalyse einbezogen – Vgl. Eichhorn, Kristin: *Johannes R. Becher und die literarische Moderne: Eine Neubestimmung*. Bielefeld : transcript Verlag 2020, S. 60.]

²⁵⁷ Ebd. S.18

²⁵⁸ Schulz, P. M: *Ästhetisierung von Gewalt in der Weimarer Republik*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2004, S. 50-52.

konterrevolutionären Fehlentwicklungen in der Weimarer Republik an, die sich als demokratisches System nicht mit der Sowjetunion messen kann.“²⁵⁹

Der Begriff "rhythmische Bewegung" im Zusammenhang mit der Menschenmasse bezeichnet hier nicht einen mechanischen Rhythmus, sondern eine geordnete, natürliche menschliche Vorstellung von natürlichen Prozessen. Die Verwendung der roten Fahne als zentrales Gesamtbild durch Becher generiert einen Mythos, der andere in Bewegung setzt. Die Konstruktion "[Das rote Banner] schwebt über dir" impliziert nicht nur das Schweben über dem Menschen, sondern über seine gesamte Natur. Dies lässt den Schluss zu, dass die Verschmelzung von Individuen zu einer einzigen Gesellschaft an diesem Punkt stattfindet - unter der roten Fahne. Anschließend kann man eine Bestätigung dieser Vermutung in den Zeilen beobachten: "Traum des Lichts: durchleuchte mich! / Ihr nennt das, was euch unbegreifbar ist, Gott."²⁶⁰ In Bechers Inszenierung manifestiert sich das Licht als ein Mittel, welches es ermöglicht, den Körper zu durchleuchten. Das Zitat: "Wer bin ich?/ Geboren. / Ja, einstmals geboren."²⁶¹ deutet darauf hin, dass mit dem Verlust von Selbst und Erinnerung zugleich eine Verbindung zum Ewigen angedeutet wird. In der Konsequenz gestaltet sich die Identifikation des eigenen Selbst als schwierig. So bleibt die Frage "Wer bin ich?" unbeantwortet.

Zudem muss berücksichtigt werden, dass der Prozess des Übergangs von Individuum zur Gesellschaft irreversibel ist. Die Bestätigung wird unmittelbar nach dem Aufrufen der Frage "Wer bin ich?" angezeigt: "Ich will nicht. / Ich will nicht. / Du musst. / Du musst. / Schafft Frieden! / Schafft Brot! / Wahrheit! / Freiheit! / Gleichheit! / Die Gleichheit! / Gleichheit."²⁶²

Gleichzeitig lässt sich eine Form der Freude an der damit verbundenen Auflösung der eigenen Person durch Verschmelzung erkennen: "Dein Ich wird namenlos...Du entschwebst...".²⁶³ Das Bild einer idealen zukünftigen Weltordnung impliziert in diesem Fall eher die Abwesenheit von Menschen als deren Existenz: "[...] Und die Menschenerde zu einer ruhend schwingenden Schale geworden ist, Gefüllt mit dem ewig-kreisenden, mit kristallischem Licht"²⁶⁴. Der Ruf "Traum des

²⁵⁹ Eichhorn, Kristin (2019) "Der revolutionäre Dichter. Johannes R. Bechers ästhetische Rezeption der Russischen Revolution". In: *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen*: Vol. 2019, Article 9, S. 139.

²⁶⁰ Becher (1924): *Arbeiter, Bauern, Soldaten*, S.24.

²⁶¹ Ebd., S. 27.

²⁶² Ebd., S. 27-28.

²⁶³ Becher (1924): *Arbeiter, Bauern, Soldaten*, S. 35.

²⁶⁴ Ebd., S.39.

Lichts: durchleuchte mich!" symbolisiert den Beginn der Verschmelzung des Menschen mit dem Ganzen. Das Auftreten von "kristallischem Licht" im Zitat vermutet jedoch eine leblose, sterile Umgebung, die jeglicher Symbolik von Leben entbehrt. Dieser Aspekt hängt eng mit dem Verständnis der transzendentalen Existenz zusammen,²⁶⁵ die nicht das endgültige Aufhören von etwas impliziert, sondern nur einen Weg in unerkennbare Räume.

Das Fordern nach Gleichheit stellt einen integralen Bestandteil der Erreichung des unteilbaren Ganzen dar. Dieser Prozess beinhaltet den Verzicht des Individuums zum Wohle des Ganzen sowie die Aufrechterhaltung des eigenen Integritätsgefühls: "[...] ich will für dich schon den Weg ausfindig machen – / Keiner kann sich ohne den anderen retten. / Ein jeder ist auf den anderen angewiesen, / Wir gehören zusammen, / Wir alle oder keiner..."²⁶⁶ Der Übergang lässt lediglich leere, unpersönliche Hüllen zurück: "Manche "Menschen" z.B. tragen Nummernschilder, [...] Geldsäcke mit geschwollenen Bäuchen auf dünnen Fadenbeinchen, Zylinder auf, gesichtslos, stolzieren."²⁶⁷ Die Konsequenz ist, dass Menschen zu Nichts werden, zum Teil einer unerkennbaren Substanz, die auch kein Geschlecht kennt.

In Bechers 1926 veröffentlichten Roman "Levisite"²⁶⁸ wird das Motiv der Selbstverneinung ebenfalls aufgegriffen: "Traum? Wirklichkeit? / Denen, die hier in die Heimat zurückmarschierten, war das Bewusstsein geschwunden, das Hirn leer, nur ein unbestimmter Trieb drängte in allen ihren Gliedern sie mit vorwärts, links, rechts, links, rechts; das Gesicht nach unten auf den Boden niedergedrückt, [...]"²⁶⁹ Im Falle synchroner Aktionen: "[...] fester und immer fester hämmerte der Schritt und, ohne dass sie sich dessen bewusst waren, [...]"²⁷⁰ ist die endlose Verdoppelung einer Person Voraussetzung, sodass sich das einzelne Individuum vollständig auflöst: "Er [Peter, der Protagonist] sprach leise für sich ganz nüchtern und trocken den Text nach. Wie ein mechanischer Kontrollapparat."²⁷¹ Dieses Etwas, das formlos und aufgelöst erscheint, stellt dennoch im Wesentlichen den organischen, von Rationalität gereinigten Kern des Menschen dar. Es wird von Becher im Rahmen des Begriffs "Fleisch" erwähnt: "[...] Haut und Uniform werden dabei eins, eine

²⁶⁵ Jaspers (1961): *Chiffren der Transzendenz*, S. 29

²⁶⁶ Ebd., S. 30-31.

²⁶⁷ Ebd., S. 80-8.

²⁶⁸ Becher, Johannes R.: *(CH Cl = CH) 3 As (Levisite) oder Der einzig gerechte Krieg*. Wien-Berlin: Ugis Verlag 1926.

²⁶⁹ Ebd., S. 14.

²⁷⁰ Ebd., S. 15.

²⁷¹ Ebd., S. 31.

gallertartige nässende, mit Geschwüren durchklebte Masse, und die Uniform-Haut, die Haut-Uniform schält sich ab... und da stand nackt und bloss der Mensch, ein unförmiges Stück rohen blutigen Fleisches, ausgenommen wie ein geschlachtetes Vieh bei lebendigem Leib, [...].²⁷² Auch Helmut Lethen, der die Figur einer kalten Persönlichkeit als Hauptbild der "neuen Sachlichkeit" betrachtet, vertritt die These, dass es sich weniger um einen leeren Körper als vielmehr um einen tierischen Kern in einer kalten Hülle handelt: "die 'kalte Persona', im Panzer ihres Selbst gefangen, der von außen gesteuerte 'Radar-Typ' und die animalische 'Kreatur', die das Innere nach außen kehrt."²⁷³ Das organische Leben manifestiert sich lediglich in der Identifizierung des Fleisches mit der Form des ursprünglichen, natürlichen Kerns. Letzterer bildet die Grundlage für die Konstitution eines weiteren Systems: "[...] Achtung, ihr feinen Damen und Herren: stinkendes, rohes, blutiges Menschenfleisch kommt; ja es kommt, wälzt sich daher wie ein fauliger Strom [...]"²⁷⁴.

Die Frage nach der Möglichkeit der Verschmelzung mit der Natur, die Becher für möglich hält, wird auch in Hermann Hesses Werken aufgegriffen. Basierend auf dem Zitat Heraklit aus Ephesus "Wer in dieselben Flüsse hinabsteigt, dem strömt stets anderes Wasser zu"²⁷⁵ nimmt er ihn auf die Verschmelzung von Mensch und Natur wahr: "Nein, mit dem 'Zurück zur Natur!' geht der Mensch stets einen leidvollen und hoffnungslosen Irrweg."²⁷⁶ Die Unmöglichkeit einer Verschmelzung mit einem Ganzen lässt sich durch die Tatsache begründen, dass eine Person nicht als Ganzes existiert und folglich keine Aussage darüber treffen kann, mit einem solchen Ganzen zu verschmelzen. So stellt die Fließfähigkeit des Flusses, sowie dessen Vergänglichkeit für den antiken Philosophen ein Hindernis für die Verschmelzung mit einem unteilbaren Menschen dar.

Für Hesse scheint eine Rückkehr - im Folgenden auch theologisch-anmutend formuliert - sinnlos, da eine solche keine reine Umgebung offenbaren würde: "Zurück führt überhaupt kein Weg, nicht zum Wolf noch zum Kinde. Am Anfang der Dinge ist nicht Unschuld und Einfach; alles Erschaffene, auch das scheinbar Einfachste, ist schon schuldig, ist schon vielspältig, [...]. Der Weg in

²⁷² Ebd., S. 36-37

²⁷³ Barndt, Kerstin: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*. Köln: Böhlau 2003, S. 2.

²⁷⁴ Ebd., S. 37

²⁷⁵ Rapp, Christof: "B 12" In: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. München 1997, S. 22.

²⁷⁶ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf / Traktat*. Berlin und Weimar: Aufbau 1980, S. 18.

die Unschuld, ins Unerschaffene, zu Gott führt nicht zurück, sondern vorwärts, nicht zum Wolf oder Kind, sondern immer weiter in die Schuld, immer tiefer in die Menschwerdung hinein.“²⁷⁷

Der Abschnitt widmete sich der Idee, dass gemeinsamer Rhythmus in der Masse als Mittel zur Verschmelzung des Individuums mit der Gesellschaft fungiert. Becher nutzt in “Arbeiter, Bauern, Soldaten” eine kollektive Bewegung, die die Masse in einen hypnotischen Zustand versetzt, um sie zu einem Ganzen zu vereinen. Das zentrale Bild der roten Fahne symbolisiert diese Vereinigung und die Selbstaufgabe des Einzelnen im größeren gesellschaftlichen Körper. Die Frage nach der Identität wird dabei unbeantwortet, was den Verlust der individuellen Identität betont. Dieser Prozess führt zu einer Selbstverneinung, bei der das Individuum in ein transzendentes, kollektivistisches Ganzes übergeht.

Abschließend lässt sich sagen, dass alle besprochenen Werke eine zentrale Thematik teilen: die Verschmelzung des Individuums mit der Gesellschaft, sei es durch den Rhythmus des Lebens, kollektive Bewegung oder die Überwindung individueller Grenzen. In Gustav Frenssens “Der Pastor von Poggsee”²⁷⁸ wird die Notwendigkeit betont, die Dualität des Menschen – das Rationale und das Irrationale – zu verbinden, um eine harmonische Gemeinschaft zu schaffen. Stefan Georges Gedichte beschreiben den spirituellen Prozess, bei dem der Mensch durch die Verschmelzung mit der Natur und das Erreichen göttlicher Erkenntnis eine höhere Existenzform erreicht. In Bechers “Arbeiter, Bauern, Soldaten”²⁷⁹ wird die kollektive Bewegung als eine Möglichkeit dargestellt, das Individuum in das gesellschaftliche Ganze aufzulösen, was die Selbstverneinung und die Auflösung der Identität im Kollektiv symbolisiert.

Diese Verschmelzung von Individuum und Gesellschaft, die in diesen Werken dargestellt wird, führt zu einer Auflösung der individuellen Identität und einem Übergang in eine kollektivistische oder übergeordnete Form des Seins. Der gemeinsame Nenner all dieser Werke ist die Darstellung des Menschen als Teil eines größeren Ganzen, wobei das Individuum seine persönlichen Grenzen aufgibt, um in eine größere gesellschaftliche oder metaphysische Ordnung einzugehen. Die Verschmelzung von Mensch und Gesellschaft in literarischen Werken ist durch

²⁷⁷ Ebd., In: *Traktat*, S. 21.

²⁷⁸ Frenssen, Gustav: *Der Pastor von Poggsee*. Berlin: G.Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1921.

²⁷⁹ Becher, Johannes R.: *Arbeiter, Bauern, Soldaten. Entwurf zu einem Revolutionären Kampfdrama*. Frankfurt am Main: Der Taifun 1924.

eine Reihe von Merkmalen und Gemeinsamkeiten gekennzeichnet, wobei der integrale Zusammenhang mit der organischen Komponente als das wesentliche Merkmal zu nennen ist.

Gleichzeitig besteht eine allgemeine Situation der menschlichen Dualität, aus der sich die Möglichkeit oder umgekehrt die Unmöglichkeit ableitet, das Individuum mit der Gesellschaft zu verschmelzen. Von großer Bedeutung ist der Rhythmus, der während der Verschmelzungsprozesses von Individuum und Gesellschaft vorherrscht. Letztendlich bleibt lediglich die Quintessenz eines Menschen, sein Wesen, bestehen – das Fleisch. Dies impliziert, dass nicht von einer vollständigen Abwesenheit einer Person durch die Einbeziehung in das Ganze gesprochen werden sollte. Abschließend kann Gottfried Benns Betrachtung der Physik als standardisierte Mythologie der Ära der Weimarer Republik herangezogen werden. Diese war aus dem Bedürfnis nach Einheit und der Rationalisierung des metaphysischen Impulses hervorgegangen.²⁸⁰ Die Übertragung der Illusion der Verschmelzung in den Bereich der physischen Möglichkeit bedingt das Verschwinden der Persönlichkeit hinter der Gleichheit gleicher Teilchen.²⁸¹

2.2.2. Filme

Im Rahmen der Betrachtung von Filmen, die sich der Verschmelzung von Gesellschaft und Mensch widmen, ist es erforderlich, die besondere Darstellungsweise der Existenz unterschiedlicher sozialer Schichten und Gesellschaften hervorzuheben. Im Folgenden werden zwei Filme von Fritz Lang, "Nibelungen"²⁸² und "Metropolis"²⁸³, einer Analyse unterzogen, um die Tendenz einer Verschmelzung von Gesellschaft und Individuum in ihnen aufzuzeigen.

a. Verschmelzung innerhalb einer archaischen Gesellschaft in "Die Nibelungen" und Sieg über die weibliche Kategorie in Fritz Langs "Metropolis"

In "Nibelungen"²⁸⁴ wird bereits in der ersten Szene ersichtlich, dass sich Siegfried zunächst unter Höhlenmenschen aufhält und eine archaische Lebensweise führt. Des Weiteren lässt sich konstatieren, dass die Tätigkeiten der Protagonisten in erster Linie dem Sammeln und Jagen

²⁸⁰ Mayer, Dieter: *Kurt Tucholsky, Joseph Roth, Walter Mehring: Beiträge zu Politik und Kultur zwischen den Weltkriegen*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2010, S. 25.

²⁸¹ Koebner, Thomas: *Diesseits der [Dämonischen Leinwand]. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. edition text + kritik 2003, S. 48.

²⁸² Lang, Fritz: *Die Nibelungen. Teil 1: Siegfried, Teil 2. Kriemhilds Rache*. Deutschland: 1924.

²⁸³ Lang, Fritz: *Metropolis*. Deutschland: 1927.

²⁸⁴ Lang, Fritz: *Die Nibelungen. Teil 1: Siegfried, Teil 2. Kriemhilds Rache*. Deutschland: 1924.

zuzuordnen sind und somit den Übergang zur Landwirtschaft noch nicht vollzogen haben. Obgleich eine anfängliche, scheinbare Verschmelzung Siegfrieds mit der Natur durch das Leben in einer ihm möglichst nahestehenden Gesellschaft suggeriert wird, ist eine solche Verschmelzung nicht endgültig, sondern wird sich im Laufe des ersten Teils des Films schrittweise vollziehen. In diesem Kontext ist zu berücksichtigen, dass die Verschmelzung mit dem Naturprinzip im Rahmen der Zugehörigkeit zu einer organischen Gesellschaft der Menschen erfolgt, in der Tiere und Menschen in Harmonie leben. Dieser Aspekt lässt eher auf eine primäre Verschmelzung mit der sozialen statt mit der Naturbasis schließen. Der Prozess der körperlichen Arbeit verleiht Siegfried auf diesem Weg die nötige Wirkung.

Diese Nähe zur Natur bleibt jedoch nicht bloß ein erzählerischer Hintergrund, sondern wird im Verlauf des ersten Teils zunehmend als Prozess der tatsächlichen Verschmelzung visualisiert. Seine körperliche Arbeit – das Schmieden, Kämpfen, Durchqueren von Wald- und Felslandschaften – stellt keinen Gegensatz zur Natur dar, sondern fungiert als Medium der Angleichung: Der Held formt die Materie und wird zugleich selbst von ihr geformt. Natur erscheint dabei nicht als Außenraum, sondern als Erweiterung seines eigenen Körpers.

Besonders deutlich wird diese Einheit in der Bildgestaltung des Films. Lang nutzt Licht nicht nur zur Modellierung des Raums, sondern als symbolisches Bindeglied zwischen Figur und Umgebung. Das gefilterte, oft weich streuende Licht der Wälder, das auf Siegfrieds Körper fällt, lässt ihn förmlich aus der Landschaft hervorgehen; Konturen lösen sich auf, Körper und Natur teilen dieselbe visuelle Substanz. Licht fungiert somit als ästhetischer Vermittler einer organischen Identität, die den Helden nicht von der Natur abhebt, sondern ihn als deren immanenten Ausdruck erscheinen lässt.

Nachdem er einen Drachen besiegt hat, ist die Zeit für unkonventionelle Aktionen seinerseits gekommen, um unbesiegbar zu werden. Dazu kostet er sein Blut und beginnt, die Sprache der Vögel zu verstehen. Im Anschluss badet er im selben Blut, um unbesiegbar zu werden. Dies impliziert, dass die Unbesiegbarkeit des Protagonisten, die von niemandem in Frage gestellt wird, in seiner Verbindung mit der natürlichen Welt begründet liegt.

Im weiteren Verlauf der Handlung kommt es lediglich zu einer Vertiefung des visuellen Effekts: Der Gnom führt ihn zu einer organischen Höhle, die eine riesige Menge an Schätzen und Schmuck birgt. In der Handlung des Films werden diese Schätze jedoch, im Gegensatz zur Sage,

nicht als Anlass für weitere Konflikte dargestellt. Sie sind folglich auch ein integraler Bestandteil der Höhle, in der sie aufbewahrt werden.

Von entscheidender Bedeutung für Siegfrieds Verschmelzung mit der Natur ist seine Bitte, mit Gunther Frieden zu schließen. Letzterer antwortet ihm: "Wenn Du vom Quell zurückkehrst, Held!"²⁸⁵ Obgleich Gunther die Kenntnis darüber besitzt, dass Siegfried in der Nähe der Quelle getötet werden soll. Dies impliziert, dass Günthers Vergebung erst nach Siegfrieds vollständiger Durchquerung der Welt der Lebenden und dem Übergang in eine tiefere Welt möglich ist. Dadurch wird die Grundlage für Günthers Vergebung geschaffen. Siegfried findet sein Ende, indem er in der Vegetation ertrinkt und sich so vollständig in eine organische Substanz verwandelt. In der Konsequenz wird die angestrebte Wiedervereinigung erreicht und das zugrunde liegende Bedürfnis erfüllt.

Im Rahmen der Betrachtung von "Metropolis"²⁸⁶ sollte das Bild, tiefer in die Dunkelheit vorzudringen, besondere Beachtung finden. Nach Betrachtung der futuristischen Stadt der Zukunft in der Eröffnungsszene folgt eine Darstellung der Funktionsweise von Mechanismen und Dampfmaschinen, die sich in einem geschlossenen Raum ohne Licht befinden. Dies gewährleistet das Funktionieren der gesamten Stadt. Die Arbeiter sind dort im Untergrund tätig und führen einfache mechanische Tätigkeiten aus. Das unpersönliche Funktionieren wird durch das anfängliche Auftauchen nicht der Gesichter der Arbeiter, sondern ihrer Hinterköpfe und der synchronisierten Aktionen auf allen Ebenen der Stadt zusätzlich verstärkt.

Die Unvollständigkeit der Verschmelzung mit dem mechanischen Prinzip wird in der Vision des Protagonisten weiterentwickelt, indem der Mechanismus versagt und sich in einen Moloch verwandelt, der die Arbeiter verschlingt. Der dargestellte Moloch verfügt jedoch nicht über die Symbolik des desaströsen Maschinenzeitalters, sondern zeigt eine damit verbundene, offenbar archaische Interpretation. Sein Zusammenhang liegt vor allem in der Zuordnung zu einer allgemeinen Metapher, der Mythologisierung des Maschinenbildes. Molochs Aufgabe ist die Symbolik aufzuzeigen, die mit dem Ziel der Notwendigkeit einer Rückkehr zum traditionellen gesellschaftlichen Rahmen festgelegt wird. Aufgrund seiner symbolischen Bedeutung ist er in der Lage, von einem Zustand in einen anderen zu wechseln: Er verwandelt sich in einem Augenblick

²⁸⁵ Lang, Fritz: *Die Nibelungen. Teil 1: Siegfried*. Deutschland: 1924, 02:05:00-02:05:11.

²⁸⁶ Lang, Fritz: *Metropolis*. Deutschland: 1927.

von einer modernen Maschine in einen Opferaltar. Moloch, dessen Verwandlung der Protagonist Freder beobachtet, wird von der Mythologisierung seines Bildes durch den Protagonisten direkt beeinflusst. Und dieser erfindet tatsächlich einen Ort für Moloch, indem er ihn mit dem phönizischen Gott mit dem Stierkopf gleichsetzt, der in der jüdischen Tradition mit dem Gott Baal identisch ist.²⁸⁷ Der einzige wesentliche Unterschied besteht darin, dass Freders Vision nicht das klassische Opfer von Kindern zum Ausdruck bringt, sondern das Opfer von Arbeitern, die sein Funktionieren unterstützen. Menschen, die durch einen Unfall ums Leben kommen und von Freder als Opfer interpretiert werden, gehören der Marias Sekte an, da in ihrer Kleidung eine Karte der Katakomben gefunden wurde, die zum Ort geheimer Treffen führt.²⁸⁸ Dies impliziert, dass Moloch als eine mechanische Struktur aufgefasst wird, die intellektuell vergeistigt und dadurch mit dem tiefen archaischen Kulturcode sowie der weiblichen Symbolik assoziiert wird. Infolgedessen führen die Handlungen der falschen Maria zu dem Bild der Sintflut. Der Unterschied zwischen Moloch und der Frauenmaschine besteht jedoch darin, dass die Kinder von Metropolis direkt geopfert werden. Ihre offenkundige Weiblichkeit gibt ihr die Macht, das zu radikalieren, was Moloch begonnen hat.

Dies ist nicht das erste Bild dieser Art in Fritz Langs Filmen: Auch in "Die Nibelungen"²⁸⁹ ist zu beobachten, dass Kinder vorkommen, wenn es darum geht, sie für Kriemhilds Rache zu opfern. Man kann dieses Motiv als existentielles Problem betrachten, bei dem es im Konflikt der Generationen um die Frage nach der prinzipiellen Richtigkeit ihrer Nachfolge und der Möglichkeit der Erfindung eines neuen Menschentyps geht. Kinder werden also geopfert, um einen neuen Menschentyp zu schaffen.

Obleich sich die Lebensumstände der Arbeiterklasse und derjenigen, die im urbanen Zentrum leben, diametral gegenüberstehen, weisen die beiden Gruppen inhaltlich eine signifikante Ähnlichkeit auf, die auf den ersten Blick nicht ersichtlich ist. In der Umgebung der Arbeiter lässt sich der Versuch einer Verschmelzung durch synchrone Aktionen beobachten. Für Besucher des "Klubs der Söhne"²⁹⁰, der antike Theater, Stadien, Hörsäle und Bibliotheken umfasst, liegt eine solche Verschmelzung in der Abstraktion der eigenen Persönlichkeit sowie in den rhythmischen

²⁸⁷ *Pierer's Universal-Lexikon, Band 11*. Altenburg 1860, S. 369.

²⁸⁸ Lang, Fritz: *Metropolis*. Deutschland: 1927 [00:15:30-00:17:44 und der Bezug im Film mit der Karte der Katakomben: 00:48:18-00:48:55].

²⁸⁹ Lang, Fritz, *Die Nibelungen. Teil 2. Kriemhilds Rache*. Deutschland: 1924.

²⁹⁰ Lang (1927): *Metropolis*, 00:06:51.

Aktionen: Die Ausübung von Sport oder der Besuch eines Vergnügungsgartens, in dem Frauen eher wie exotische Wesen wahrgenommen werden, können als Beispiele für die genannten Verhaltensmuster angeführt werden.

Eine weitere Verschärfung der Identität erfolgt durch das Bild des Vaters von Freder, Joh Fredersen, der das Oberhaupt von Metropolis ist und ebenso wie die Arbeiter jegliche Menschlichkeit verloren hat. Wie sie, wird auch sein Hinterkopf gefilmt. Er vollzieht bei der geringsten Verfehlung die Bestrafung und übernimmt zudem die Verantwortung für seinen Sohn. Seine Daseinsberechtigung besteht in der Aufrechterhaltung der Funktionalität der Maschine. In der nächsten Szene zeigt sich eine Spaltung des Protagonisten, der einem erschöpften Arbeiter seine Unterstützung anbietet: "Es wird ein Mensch an der Maschine sein...ICH" "Höre mich an... Ich will mein Leben mit Dir tauschen..."²⁹¹ Im Anschluss erfolgt eine weitere signifikante Veränderung der Hauptfigur, welche sich in zwei Teile aufspaltet. Dabei bietet er einem müden Arbeiter ihre Unterstützung an. Es ist bemerkenswert, dass sich durch den Rollenwechsel keine Veränderungen ergeben, sondern lediglich das weitere Funktionieren dieser Menschen in den für sie vorhandenen Nischen sichergestellt wird.

In der Filmhandlung erweist sich das Fleisch als symbolische Manifestation der zu erbringenden Opferleistung und als ultimativer Beweis menschlicher Existenz: "Wer füttert die Maschinen mit seinem eigenen Fleisch-?!"²⁹² – Dies ist die Kernaussage, die die Maschinenfrau den Arbeitern verkündet. Sie behauptet, dass "Mittler" nicht kommen wird, sondern dass die Arbeiter selbst rebellieren und sich opfern müssen. Daraus lässt sich ableiten, dass "Das Fleisch" in diesem Kontext eine qualitativ erfüllte menschliche Substanz bezeichnet, die im Namen der Fusion geopfert werden kann.

Die letzte Szene ist die Versöhnung und die Wiederherstellung des Friedens in Metropolis. Marschierende Arbeiter bewegen sich unter der Führung ihres Anführers auf eine gotische Kathedrale zu – ein Symbol traditioneller christlicher Werte. Der Rahmen ist frei von jeglichem äußeren Einfluss. Die geordnete Welt wird auf Kosten der Opferung der Figur, die die Überfrau darstellt, wiederhergestellt. Der Anführer schüttelt Johs Hand, während Freder den Händedruck vermittelt. Selbst das reine Marienbild – der symbolischen Mutterfigur – ist nicht imstande, mit

²⁹¹ Ebd., 00:33:52-00:34:32.

²⁹² Ebd., 01:41:56-01:42:06.

diesen drei Figuren in Kommunikation zu treten. Das Marienbild bleibt am Rande, wird nicht in den Rahmen der Versöhnung einbezogen und die Tatsache, dass von ihr die Initiative zur Verhinderung der Flut und der Apokalypse ausgegangen ist, scheint nicht von Bedeutung. Dies deutet eine Vorstellung an, dass eine Trägerin weiblicher Symbolik als überflüssig wahrgenommen wird.

Zusammenfassend lässt sich auf Grundlage der zuvor dargestellten Überlegungen und in Anlehnung an die Diskurse in den Werken von Robert Reinert und Hans Werkmeister festhalten, dass der gleichzeitige Vergleich zweier Formen sozialer Organisation sowie deren Einbettung in einen mythologischen Kontext ein zentrales Deutungsmuster bildet. Besonders im Zusammenhang mit der Entstehung weiblicher Konnotationen innerhalb dieser Ordnungsmodelle und der Symbole, die diese widerspiegeln, wird deutlich, dass die bestehende gesellschaftliche Struktur als überholt erscheint und eine neue Ordnung notwendig wird. In diesem Kontext zeigt sich, dass der Akt des Sterbens entweder als ein Moment der Verschmelzung mit der bestehenden Gesellschaft oder als ein ritueller Ausdruck der Niederlage der Frau inszeniert wird. Dabei lassen sich wiederkehrende Muster beobachten — etwa die Verbrennung der Frau, die Zerstörung der Maschine, die allegorische Darstellung der Sintflut oder die symbolische Versöhnung zwischen männlichen sozialen Klassen durch ein christliches Zeichen —, die diese Dynamik veranschaulichen.

Die analysierten Werke zeigen, dass die Verschmelzung des Individuums mit der Gesellschaft oft durch Rhythmus, kollektive Bewegung oder die Auflösung persönlicher Grenzen geschieht. Während einige Texte diese Integration als spirituellen oder gemeinschaftlichen Fortschritt deuten, betonen andere den Verlust individueller Identität zugunsten einer größeren Ordnung. Der Rhythmus spielt dabei eine zentrale Rolle, indem er die natürliche und mechanische Komponente verbindet.

Gleichzeitig offenbart sich eine grundlegende Spannung: Die Verschmelzung ist nie vollständig, da das Individuum eine verbleibende Essenz bewahrt. Darüber hinaus zeigt sich, dass gesellschaftliche Umwälzungen oft durch mythologische Narrative gestützt werden. Besonders auffällig ist die Rolle weiblicher Konnotationen: Ihre Präsenz erfordert eine neue Ordnung, die häufig durch rituelle Opfer wie die Zerstörung der Frau oder der Maschine symbolisiert wird. Diese

Dynamik verdeutlicht, dass die Verschmelzung mit der Gesellschaft nicht nur ein Prozess der Eingliederung, sondern auch der Ausgrenzung und Neuordnung ist.

2.3. Arten der Akzeptanz auf dem Weg zur Verschmelzung mit dem Ganzen

Die im kulturellen Diskurs der Weimarer Republik beobachtbare Tendenz zur Verschmelzung des Menschen mit einem übergeordneten Naturprinzip geht mit einem parallelen Prozess einher, der sich als intermediärer Zustand der Lähmung und scheinbaren Ausweglosigkeit manifestiert. Dieser Zustand ist gekennzeichnet durch eine Haltung der Erschöpfung und der resignativen Akzeptanz. Die passive Lebensführung fungiert zunächst als Kompensation für die unvollständig realisierte Verschmelzung mit der Natur, erfährt jedoch ab der Mitte der 1920er Jahre eine tiefgreifende Wandlung. Die Überwindung dieser Passivität, die zunehmend als hinderlich empfunden wird, wird zu einem zentralen Anliegen der kulturellen Repräsentationen jener Zeit.

Im Unterschied zu früheren Konzeptionen des Rückzugs in das Natürliche ist diese Variante der Erschöpfung nicht mit Flucht oder idealistischen Aufladungen verbunden. Vielmehr äußert sie sich in routinierten, programmatisch anmutenden Handlungen, die eine amorphe, oberflächliche Existenzweise sichern sollen. Es geht dabei weniger um emotionale Umbrüche als um deren bewusste Verdrängung oder Ignorierung – als Strategie, um den drohenden Zerfall der eigenen Identität zu verhindern. Diese Tendenz ist daher als ein Reaktionsmuster auf eine als bedrohlich empfundene Grenzsituation zu verstehen, die ein Gegengewicht zum Kontrollverlust bildet.²⁹³

Die Müdigkeit und das Bedürfnis nach Rückzug erscheinen vor dem Hintergrund traumatischer historischer Erfahrungen. Der Verlust des Ersten Weltkriegs, die revolutionären Unruhen sowie die Einführung einer weithin als unzureichend empfundenen Verfassung führten zu einer politischen wie ökonomischen Instabilität.²⁹⁴ Die Verfassung der Weimarer Republik, die keine eindeutigen Festlegungen zu nationalen Symbolen wie Hymne oder Feiertagen enthielt, wurde von vielen Zeitgenossen nicht als legitime Grundlage eines funktionierenden Staates

²⁹³ Vgl. Lauterbach, Dorothea (Hg.): *Grenzsituationen: Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 27.

²⁹⁴ Vgl. Achilles, Manuela: *“Symbols, Rituals, and Discourses of Democracy”*. In: *Reforming the Reich: Democratic Symbols and Rituals in the Weimar Republic*. New York, Oxford: Berghahn Books 2010, P. 175-176.

anerkannt.²⁹⁵ Diese Skepsis gegenüber der politischen Ordnung äußerte sich nicht in Forderungen nach autoritärer Gesetzgebung oder repressiver Staatsgewalt – wie sie etwa von Walter Benjamin oder Hannah Arendt in ihren Reflexionen über die Krise der Legitimität beschrieben wurden – sondern in einem diffusen Gefühl existenzieller Unsicherheit.²⁹⁶ Diese Unsicherheit wurde durch die kulturelle Strömung der Neuromantik noch verstärkt. Indem sie nicht-rationalisierte Erfahrungsmuster idealisierte,²⁹⁷ bot sie keinen Halt, sondern intensivierte das Gefühl der Orientierungslosigkeit. Auch wissenschaftliche Entwicklungen jener Zeit trugen zur Verunsicherung bei: Die quantenphysikalischen Theorien von Niels Bohr und Erwin Schrödinger, welche die klassische Kausalität in Frage stellten,²⁹⁸ wirkten über den wissenschaftlichen Bereich hinaus auf den allgemeinen Diskurs über Weltverstehen und Realität ein.

Im ideologischen Kontext des erstarkenden Rechtsextremismus wurde dieser Zustand funktionalisiert: Die Einteilung der Gesellschaft in einen “Führertyp” mit Entscheidungsgewalt und einen “willensschwachen Typus”, der als vollständig abhängig dargestellt wurde, diente der Legitimierung autoritärer Machtstrukturen.²⁹⁹ Die kulturellen Repräsentationen dieser Zeit spiegelten diese Entwicklungen wider: Bilder von Müdigkeit und innerem Rückzug dominierten sowohl literarische als auch filmische Darstellungen. Die Kategorie der Leere gewann dadurch im kulturellen Ausdrucksfeld der Weimarer Republik – in Literatur ebenso wie im Kino – an inhaltlicher Tiefe und metaphorischer Dichte.

2.3.1. Literatur

a. Bedingungsloser Gehorsam in “Kobes” von Heinrich Mann

In “Kobes”³⁰⁰ von Heinrich Mann ist die Ausbeutung von Menschen für den Leser offensichtlich. Die Menschen selbst akzeptieren die Rolle der Ausgebeuteten: “Arbeiten! Viel mehr

²⁹⁵ Ebd., P. 176.

²⁹⁶ Ebd., S. 177-178.

²⁹⁷ Vgl. Von Meyenn, Karl (Hg.): *Quantenmechanik und Weimarer Republik*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1994, S. 187-188.

²⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 221.

²⁹⁹ Jungcurt, Uta: *Alldeutscher Extremismus in der Weimarer Republik. Denken und Handeln einer einflussreichen bürgerlichen Minderheit*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2016, S. 246.

³⁰⁰ Mann, Heinrich: “Kobes”. In: *Fünf Novellen Pippo Spano - Der Unbekannte - Gretchen - Kobes - Eine Liebesgeschichte*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1971.

arbeiten sollt ihr! Nicht für Geld, nein, für die Sache!”³⁰¹ In diesem Kontext lässt sich eine Parallele zu identischen Episoden in den Formaten "Metropolis" und "Nerven" ziehen, in denen die Arbeit den Endpunkt des Prozesses darstellt. Auch in "Kobes" bleibt das Ziel, für das die Protagonisten arbeiten, so vage definiert, dass es als irrelevant erachtet werden kann. Die wesentliche Komponente der Arbeit ist ihre Eigenschaft als Tätigkeit, die nicht mit der Aussicht auf die Anhäufung von materiellem Reichtum assoziiert wird. Aus demselben Grund wurden in der von Kobes dominierten Welt sämtliche Wissenschaften abgeschafft, da sich das Wissen über Sachverhalte in einer Atmosphäre der allgemeinen Mechanisierung als bedeutungslos erweist. Die uneingeschränkte Akzeptanz des Handelns manifestiert sich zudem in der Repetition von Slogans, mittels derer die Kobes die Menschen zu beeinflussen suchen. S Kobes' Vertreter ist der Wissenschaftler Sand, der ebenfalls eine agitatorische Strategie verfolgt: "Sie werden in den Stand gesetzt, die neue Religion, nach der unser ganzer Erdteil in furchtbaren Zuckungen ringt und die Sie auf radiotelegraphischem Wege ihrer Kundschaft vorankündigen, sofort greifbar zu machen, ja, ohne weiteres in Betrieb zu nehmen."³⁰² Mit der Entstehung einer neuen Religion verbindet sich die Vorstellung einer nichtexistenten und zugleich zyklisch wiederkehrenden Realität, der keine feste semantische Bedeutung anhaftet und die sich daher bei jeder Wiederkehr mit neuer Wirkmacht entfalten kann. Aus diesem Grund reflektiert der Autor der Rede nicht über die Bedeutung seiner Worte und artikuliert sie auch nicht mit Bedacht. Auf diese Weise erfolgt lediglich eine Distanzierung vom Geschehen und eine Ersetzung durch Ereignisse, die bereits stattgefunden haben und für die Psyche ungefährlich sind.³⁰³

Die Akzeptanz erstreckt sich nun auch auf ausschließlich unmoralische Bilder, wie beispielsweise die Massentötung von Kindern: "Zuerst ein munterer Knabe, der sich noch stolz umsah, als hätte ein Ringkämpfer ihn ge- würdigt, auf die Bretter zu steigen. Der schwarze Umriss beförderte ihn, hast du nicht gesehen, ins Ofenloch. Aufbrüllen drunten. Gleich wieder Atemstocken allseits, der nächste. Noch viele. / Als sie sahen, dies gehe weiter und niemand verhindere den Moloch, trat die Achtung vor den Tatsachen ein."³⁰⁴ Voraussetzung hierfür ist, dass die Aktion zugunsten eines unbekanntem und undenkbareren Absoluten durchgeführt wird. Der

³⁰¹ Ebd., S. 394.

³⁰² Ebd., S. 410.

³⁰³ Vgl. Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 1999, S. 134.

³⁰⁴ Mann (1971): "Kobes", S. 416.

positive Aspekt dieser Aktion liegt in der vollständigen Loslösung des Einzelnen von dem, was geschieht.³⁰⁵ Die Akzeptanz resultiert aus der Erkenntnis der Gleichgültigkeit gegenüber dem Endpunkt.

In Bezug auf die Kurzgeschichte lässt sich festhalten, dass das einzige Element, welches ein Interesse an deren Inhalt weckt, der tote Mann ist, der in der Eröffnungsszene auftritt. Einige der Szenen spielen sich vor dem Hintergrund des toten Körpers ab, was auch der Grund für die signifikante emotionale Reaktion der Anwesenden ist: "Die Dame, der nichts entging, entdeckte auf der Treppe den Leichnam des Mittelstandes. Hineilen und angeregt sich darüber beugen. 'Oh! lovely', sagte sie."³⁰⁶ In diesem Fall ergibt sich der Zustand der Aufregung beim Anblick einer Leiche direkt aus der Akzeptanz von allem, auch von unmoralischen Szenen. Der Körper eines Verstorbenen versetzt nicht mehr in Erstaunen, sondern ruft nur noch unbewusste Emotionen ohne moralische oder ethische Prinzipien hervor.

In "Kobes"³⁰⁷ von Heinrich Mann wird der bedingungslose Gehorsam der Menschen gegenüber einer entmenslichten und ausbeuterischen Ordnung thematisiert. Die Protagonisten arbeiten nicht für materielle Belohnungen, sondern aus einer ideologischen Motivation heraus, die als bedeutungslos und vage erscheint. In der Welt von Kobes ist die Arbeit zur bloßen Tätigkeit geworden, die keine Bedeutung jenseits der mechanischen Ausführung hat.

Kobes nutzt die Wiederholung von Slogans und die Etablierung einer neuen Religion, um die Menschen in einen Zustand der geistigen Gleichgültigkeit zu versetzen. Diese Religion ist bedeutungslos, sie vermittelt keine tiefere Bedeutung und entzieht sich der rationalen Auseinandersetzung. Sie fördert eine Distanzierung vom Geschehen und ersetzt die Realität durch wiederholte, inhaltsleere Ereignisse.

Der bedingungslose Gehorsam geht so weit, dass selbst unmoralische Handlungen, wie die Massentötung von Kindern, akzeptiert werden. In der Geschichte erscheint der Tod eines Individuums nicht mehr als etwas Schockierendes, sondern als eine bedeutungslose Tatsache, die keine ethischen Reaktionen mehr hervorruft. Der Leichnam des Mittelstandes wird mit einer

³⁰⁵ Lauterbach, Dorothea (Hg.): *Grenzsituationen: Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 28.

³⁰⁶ Mann (1971): "Kobes", S.394-395.

³⁰⁷ Ebd.

gewissen Gleichgültigkeit betrachtet, was die völlige Entfremdung der Figuren von moralischen oder ethischen Prinzipien verdeutlicht.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der bedingungslose Gehorsam in „Kobes“³⁰⁸ nicht nur die Akzeptanz von Arbeit als bedeutungslose Tätigkeit widerspiegelt, sondern auch die Fähigkeit der Gesellschaft zeigt, unmoralische und unmenschliche Praktiken ohne Widerstand hinzunehmen, sobald der Einzelne in eine Welt des ideologischen und mechanischen Gehorsams integriert ist.

b. Stille und Distanz als Manifestation einer göttlichen Substanz in „Volk ohne Raum“ von Hans Grimm

Eine weitere Facette universeller Akzeptanz manifestiert sich im Bedürfnis, Stille zu symbolisieren, welches im Roman „Volk ohne Raum“³⁰⁹ von Hans Grimm zum Ausdruck kommt. Stille Menschen und Stille werden in diesem Kontext als die beeindruckendste Forderung an Gott dargestellt. Der Protagonist postuliert, dass Gott selbst in dieser Symbolik verborgen sei, und dass Stille Ausdruck des Göttlichen sei: “[...]; sie sollen vortreten heischend und stumm, dass diese millionenfache Stummheit die Musik der Sphären völlig erstickte, und Gott gezwungen werde, ihre Seele anzusehen.”³¹⁰ Auch Gewalt erhält in diesem Zusammenhang die Eigenschaft von Stille und Ruhe, die keiner unnötigen Publizität bedarf: “Es trat aber nicht zu, wie sie es sich auslegte; sondern Zweifel, Ansturm und Aufbegehren kamen am meisten durch sie in das Kind und zwangen von diesem aus den Mann zur Anspannung aller seiner stillen Kräfte beim Ausgleiche.”³¹¹ Die Loslösung erreicht ihren Höhepunkt, wodurch die Möglichkeit gegeben ist, mit der göttlichen Sphäre in Kontakt zu treten. Die Gestalt Gottes selbst enthält wiederum keinen Inhalt, außer als Mechanismus, der die Möglichkeit bietet, sich von spirituellen Zweifeln zu lösen und stattdessen ein äußerstes Maß an Bewunderung für ihn zu empfinden: “Daß sie selbstzufrieden waren, wußten sie, daß sie im Grunde höchst selbstsüchtig seien, hätte ihnen niemand klarzumachen vermocht; denn Selbstsucht, zum Donnerwetter nochmal, ist doch eine Schlechtigkeit, und sie gaben fraglos Gott, was Gottes war, und fraglos dem König, was des Königs war, und sie gehorchten unbedingt,

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Grimm, Hans: *Volk ohne Raum*. München: Albert Langen und Georg Müller 1934.

³¹⁰ Ebd., S. 10.

³¹¹ Ebd., S. 41.

wo sie verpflichtet waren, und sie hielten auf unbedingten Gehorsam, wo ihre Befehlsgewalt anfang.“³¹² In der Nachkriegskrise zielte der zentrale gesellschaftliche Entwurf darauf ab, den Einzelnen mit der Gemeinschaft zu verschmelzen, um so die Voraussetzung für eine vermeintliche Wiedergeburt und die Etablierung einer neuen Ordnung zu schaffen. In diesem Zusammenhang erweist sich in der gegenwärtigen Situation die Forderung nach individueller Hingabe an ein bleibendes, übergeordnetes Ziel als ein zentrales und dabei zugleich selbstverständliches Element der gesellschaftlichen Sinnstiftung. Dies impliziert eine intellektuelle Passivität: “Alle staatliche Ordnung der Deutschen ging davon aus, daß die Gesamtheit des Volkes und sie allein über Wohl und Wehe zu entscheiden habe, und daß jeder freie Mann, wo es sich um das Ganze und damit auch um sein eigenes Schicksal handle, sein Wort in die Waagschale legen könne und müsse;[...].”³¹³

Laut dem Protagonist ist Schweigen gleichbedeutend mit der Wahrnehmung von Dunkelheit: “Dunkelheit tut gut, wo zwei wandern, in deren Herzen Gott das Fragen gelegt hat; Worte, die sich niemals lösen mögen vor Augen und Licht, vertrauen der körperlosen Nacht.”³¹⁴ In Bezugnahme auf das angeführte Zitat lässt sich festhalten, dass Dunkelheit als Zugang zu Gott thematisiert werden kann. In Bezugnahme auf das angeführte Zitat lässt sich festhalten, dass Dunkelheit als ein möglicher Zugang zu Gott thematisiert werden kann. Das Bild der Dunkelheit und Körperlosigkeit birgt die Möglichkeit der Erleuchtung, welche durch einen blinden Verzicht auf die eigene Persönlichkeit erlangt werden kann. Dabei ist dieses Konzept nicht nur ausschließlich im buddhistischen Denken verortet, sondern lässt sich auch als ein Element heidnischer Vorstellungswelten begreifen, wie sie durch die christliche Religion interpretiert und teils umgedeutet wurden. Innerhalb des christlichen Diskurses galt die Dunkelheit oft als Ort des Unbekannten, der göttlichen Unerkennbarkeit und als Raum vor der Schöpfung, der einerseits gefürchtet und andererseits als notwendiges Durchgangsstadium zur göttlichen Offenbarung verstanden wurde.³¹⁵ In diesem Kontext kann jedoch festgestellt werden, dass Unkörperlichkeit und Dunkelheit nicht ohne einander existieren können, oder besser gesagt, sie überlagern sich. Die Intensivierung der Wirkung auf den zweiten Grad ermöglicht den Zugang zu Gott. Dieses Maß an Dunkelheit kann jedoch nicht von jedem erreicht werden, wie sich zeigt, als Friebott – der

³¹² Ebd., S. 36.

³¹³ Ebd., S. 39-40.

³¹⁴ Ebd., S. 157.

³¹⁵ Thröne, Albrecht W.: *Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus*. München: Minerva-Publikation 1979, S. 10.

Protagonist – von seiner Mutter über den Sachverhalt aufgeklärt wurde: “Es mag einem Manne noch anstehen, das Leben bei seiner Mühe und Arbeit köstlich zu nennen, denn Mannesarbeit hat Anfang und Ende, der Frauendienst hört niemals auf.”³¹⁶ Die Bemerkung verdeutlicht das ungleiche Verhältnis der Geschlechter. Für den Mann endet die Arbeit, während sie für die Frau zum lebenslangen Dienst wird. Es sei darauf verwiesen, dass die soziale Rolle der Frau in der Ehe durch die Mutterschaft definiert wird und sich die Frau in dieser Rolle maximal einfügt. Es kann angenommen werden, dass dieser kontinuierliche Dienst zum Wohle der Gesellschaft erfolgt, da eine Trennung zwischen dem individuellen Selbst und der sozialen Funktion nicht möglich ist. Dadurch wird das Individuum zu einem Teil eines größeren Ganzen. Diesbezüglich sei angemerkt, dass eine spirituelle Vertiefung in die eigene abstrakte und eintönige Dunkelheit verhindert wird: “Ich weiß, daß ein jeder Mensch sich verzehren muss, indessen möge deine Frau einmal nicht von den unaufhörlichen Dingen verbraucht werden; [...]”³¹⁷ Gleichzeitig kann das Wesen eines Mannes als Verkörperung der Selbstbezogenheit bezeichnet werden. Dabei ist es irrelevant, ob die Tätigkeit im beruflichen oder im abstrakten Kontext erfolgt. Maßgeblich ist stets die Konzentration des Mannes auf die eigene Persönlichkeit. Diese Konzentration wirkt sich wiederum nachteilig auf die Frau aus, die sich aus diesem Grund nicht auf sich selbst, sondern lediglich auf das Ewige konzentrieren kann. Die Konzentration auf das Ewige ist ein Aspekt der Gestaltung des Ganzen und untrennbar mit einer Frau verbunden: “[...] Und weil er Cornelius Friebott, nun auch endlich seine Frau heranbringen wollte; und weil er und George beide verstanden, daß zwischen Mann und Mann und Frau und Frau bei aller Vernunft, bei aller Bereitschaft, Raum sein müsse.”³¹⁸

In Konsequenz der zuvor dargelegten Passagen lässt sich ableiten, dass die unterschiedlichen Funktionen sowie die Spezifität gegebener sozialer Rollen ein natürliches Bedürfnis nach der Anwesenheit einer Leere zwischen den genannten Polen generieren, eines ungefüllten Raums.

Die Spezifität dieses Raumes impliziert das Vorhandensein des notwendigen Raumes für das deutsche Volk. In diesem Fall handelt es sich um jenen Raum, der die Voraussetzung für eine Leere schafft, der ungefüllt ist und keine Füllung impliziert. Dies ist kein Ort für das Neue oder das Alte, sondern lediglich ein Ort der Abgrenzung, eine Möglichkeit der Distanzierung. In diesem

³¹⁶ Grimm, Hans: *Volk ohne Raum*. München: Albert Langen und Georg Müller 1934, S. 183.

³¹⁷ Ebd.

³¹⁸ Ebd., S. 849.

Kontext erweist sich die Distanz zwischen Menschen als bedeutsamer als ihre bloße Präsenz. Die Distanz zwischen den genannten Menschen kann als eine Art Stille bezeichnet werden, die eine gewisse Leistung sowie einen Ruf zu Gott voraussetzt.

In "Volk ohne Raum"³¹⁹ von Hans Grimm wird Stille als Symbol für das Göttliche dargestellt. Sie wird als eine Form der spirituellen Loslösung verstanden, die es den Menschen ermöglicht, sich mit Gott zu verbinden. Gewalt wird hier als stille, unaufgeregte Kraft beschrieben, die keine Öffentlichkeit verlangt. Dunkelheit und Körperlosigkeit bieten einen Zugang zu göttlicher Erkenntnis, indem der Mensch seine Persönlichkeit zurückstellt. Der Protagonist betont auch die sozialen Rollen, insbesondere die der Frau, deren Leben auf Dienst und Hingabe ausgerichtet ist. Dies schafft eine Distanz zwischen den Geschlechtern, die als notwendiger Raum für das Göttliche gilt. Dieser "ungefüllte Raum" wird als Voraussetzung für eine tiefere spirituelle Erhebung und die Verbindung zum Göttlichen verstanden.

c. Die Leere als Weg zu Gott in der Erzählung „Die fröhliche Stadt“ von Hanns Johst

In Hanns Josts "Die fröhliche Stadt"³²⁰ findet sich ein Bild, welches die anfängliche Verschmelzung von Soldaten durch synchronisierte Aktionen veranschaulicht: "Wie schön Männer werden, wenn sie eine Front sind, wenn Tausende wie ein Mann marschieren."³²¹ Dies impliziert, dass die Verschmelzung zu etwas Ganzem bereits erreicht ist und es lediglich noch erforderlich ist, das Ziel zu identifizieren, auf das diese Aktionen ausgerichtet sind: "Auf beiden Seiten schwärmt man aus... Auf beiden Seiten schwärmt man für das Vaterland... für den überirdischen Vater... Tätärätä!! (Stets gehetzter vom Fieber der Verschmelzung)."³²² Die Idee der Verschmelzung wird für die Hauptfigur obsessiv und das Bild des allmächtigen Vaters erscheint wie eine überirdische Vision. Der himmlische Vater ist demnach wieder in seiner ursprünglichen Form präsent, wobei er als Gefäß für die Idee der Verschmelzung dient. Der Mensch muss sich, ähnlich wie sein himmlischer Vater, zu einer Hülle ohne Gefühle entwickeln. Dabei wird die menschliche Figur als Ganzes betrachtet, wobei jedoch ein Bezug zur allgemeinen Ebene hergestellt werden muss. In der Konsequenz resultiert eine direkte Entsprechung zwischen dem Persönlichen und dem Göttlichen,

³¹⁹ Ebd.

³²⁰ Johst, Hanns: *Die fröhliche Stadt*. München: Albert Langen 1925, S. 93.

³²¹ Ebd., S. 9.

³²² Ebd.

welche zudem mit der Persönlichkeit gleichgesetzt wird. Diese beiden Größen des Ganzen treten nun in Kommunikation miteinander.³²³ Der Protagonist postuliert, dass die notwendige Sicht auf die Welt in einem Menschen kultiviert wird, wenn dieser lediglich ein Spiegelbild ist und seine Form verloren hat: "Fülle dich mit Tränen, du blöde Pupille, sonst kann ich nicht glauben, dass eine Empfindung im Herzen dessen ruht, dessen Seele du spiegelst! Glatt, kalt und leer..."³²⁴ Nach einem solchen Akt der Verschmelzung verspürt die Hauptfigur ein Gefühl der Leere und betrachtet wiederholt den Mond vor dem Fenster, der in diesem Kontext als weiteres Symbol der Leere interpretiert werden kann. In der Folge wird der Mond zu einem zentralen und aufdringlichen Bild für die Hauptfigur: "Und wenn man mit ihnen nach dir wirft, man trifft immer und überall in das Leere. In das Nichts hinaus, ihr armen Seelen, ihr genarrten Helden und das Fenster hinter euch zu."³²⁵ In diesem Kontext kann die betreffende Handlung als Mittel zur Erlangung absoluter Stille, als Akt der Reue, interpretiert werden. Des Weiteren entspringt dem Akt der Reue die Quelle der Geburt eines neuen Lebens, was Foucaults These widerspiegelt, dass Stille das ist, was tatsächlich am ersten Tag der Existenz der Welt gesagt wurde.³²⁶

Für den Protagonist ist Stille somit ein Merkmal der Superaktion: "Um Gottes willen ... sie müssen den Atem anhalten... sie müssen still werden... ganz still! Mein Gott! Steht still!! Kreaturen, stillgestanden!! (*Befehlend, mit dröhnender, von Angst gepackter Stimme*) Um Gottes willen: Stillgestanden!!!"³²⁷ Dieselbe Argumentation lässt sich auf die Charakterisierung der glücklichen Stadt in Pater Meliors Lieblingsstelle aus der Bibel anwenden. Die Menschen erleben darin kein Glück, sondern sie – die Stadt – sowie die ihr unterstellten Bewohner bleiben gleichgültig: "Zittert, ihr Sicherer! ... denn es werden auf dem Acker meines Volkes Dornen und Hecken wachsen, dazu über allen Freudenhäusern in der fröhlichen Stadt ... denn die Paläste werden verlassen sein... und die Masse wird einsam sein..."³²⁸ Auch hier ist es von Interesse, die verlassenen Paläste zu betrachten, in denen sich zuvor diejenigen befanden, die den Rest der Bewohner regierten. Zudem ist zu beachten, dass die Entfremdung aller anderen Menschen, die ohne Herrscher und spirituellen

³²³ Vgl. Volker, Gerhardt: *Der Sinn des Sinns: Versuch über das Göttliche*. München: Beck 2015, S. 27.

³²⁴ Johst (1925): *Die fröhliche Stadt*, S. 10-11.

³²⁵ Ebd., S. 11.

³²⁶ Vgl. Foucault, Michel: *Theorie d'ensemble* / Фуко, Мишель: *Расстояние, вид, исток*. М.: Институт философии АН СССР 1990, Стр. 22.

³²⁷ Johst (1925): *Die fröhliche Stadt*, S. 12.

³²⁸ Ebd., S. 24.

Führer zurückblieben, durch das Fehlen einer zentralen Autorität weiter verschärft wurde. Die Trostlosigkeit, die im Text als Bild einer glücklichen Stadt beschrieben wird, kann als Idealisierung der Stille und Leere sowie der inhärenten Erhebung der Armut zur Krone der Wünsche und Sehnsüchte interpretiert werden. Im vorliegenden Kontext kann Armut als eine Distanz definiert werden, die durch einen Akt der Leere gegenüber einer anderen Person charakterisiert ist.

Obgleich die Erwähnung Gottes als solche sowie seine Personifizierung erfolgen: “Alexander: Gott ist ein zu stiller Mann... Er ist tot! / Wenn du nur Gelächter und Beifall findest, und der Himmel mit Stille antwortet? ... mit dieser seiner höhnischen, überlegenen, ewigen Stille?”³²⁹, wird er dennoch als still und gleichgültig gegenüber anderen Menschen charakterisiert. In der Konsequenz wird die Existenz Gottes als solche bedeutungslos, da die menschliche Figur ihn von Natur aus dupliziert: “Alexander: Wie ich heiße? ... Wer ich bin?... Ein Namenloser!”³³⁰ In diesem Kontext wird ersichtlich, dass bei einer mangelnden Relevanz des Gott-Konzepts eine Substitution durch das Göttinnen-Konzept erfolgt: “Wir greifen ein Weibsbild auf... noch in dieser Stunde... und machen eine Göttin aus ihr... Wir stellen sie, springlebendig, wie wir sie packen, auf den Altar! / Gott – Göttin...”³³¹ Auch in diesem Kontext manifestiert sich die Göttin nicht als heiliges Ideal, sondern lediglich als Kopie einer Person, die sich in einer Phase des Verfalls befindet. Eine weitere, identische Gegenüberstellung lässt sich zu einem gespaltenen Mann oder seiner gespaltenen Hülle feststellen: “Die Menge: ‘Sei unsre Göttin! Unser Ebenbild!’”³³²: ‘Christus, Sokrates, Buddha... alle haben sie egal geredet... Das Leben, Persil, redet... und die Rede lebt!’”³³³ In dieser Phase, auch im Idealzustand, sollten die Reden des geistlichen Führers nicht über die Kategorie des Schweigens hinausgehen: “Ruhe! Frieden!! [...] Das Schlimmste ist der Lärm, mit dem sie sich umbringen!... [...] Das kann man doch alles lautlos machen...”³³⁴ Aus demselben Grund, der bei einer zyklischen Interaktion zwischen Menschen und einer Gottheit in völliger Stille entsteht, manifestiert sich das Bild der absoluten und vollständigen Stille als höchster Punkt der Schöpfung: “Ich werde einen Trust für lautlose Zukunft gründen... [...] Der Existenzkampf muss als letzte Formel haben: “Jedem Mann seinen Tod in Steiners Paradiesbett...” Ist das

³²⁹ Ebd., S. 29.

³³⁰ Ebd., S. 31.

³³¹ Ebd., S. 34.

³³² Ebd., S. 90.

³³³ Ebd., S. 67.

³³⁴ Ebd., S. 66.

Fortschritt oder nicht?...“³³⁵ Sie fungiert als Symbol für eine überaus aktive Gottheit, während Gott selbst so ruhig ist wie seine Herde, die er repräsentiert.

In “Die fröhliche Stadt”³³⁶ von Hanns Johst wird das Bild der Leere als Weg zu Gott dargestellt. Die Verschmelzung von Soldaten in synchronisierten Aktionen zeigt, wie Menschen sich in einer kollektiven Bewegung verlieren, ohne individuelle Identität. Der “himmlische Vater” wird als idealisierter, überirdischer Bezugspunkt dargestellt, zu dem die Menschen streben, indem sie ihre Gefühle und Persönlichkeiten aufgeben. Diese Leere führt zu einer Art spiritueller Reue und einem Akt der Stille, in dem der Mensch seine Existenz zurückstellt, um eine Verbindung zu Gott zu erreichen.

Die Leere wird auch in der Darstellung der “fröhlichen Stadt” sichtbar, in der die Menschen keine Freude empfinden, sondern die Stadt und ihre Bewohner von einer trostlosen Stille geprägt sind. Diese Stille und Leere sind zentral für die spirituelle Transformation der Figuren und symbolisieren die Abwesenheit von Autorität und spiritueller Führung. Auch Gottes Existenz wird als bedeutungslos dargestellt, da er als überlegene, gleichgültige Stille erscheint. In diesem Kontext wird die Göttin als ein verzerrtes, entweihendes Ideal verstanden, das die Entfremdung und Leere widerspiegelt.

d. Die Distanzierung auf die Ebene der Unwirklichkeit bei Arnold Zweig, Siegfried Kracauer und Alfred Döblin

Eine große Distanzierung und Akzeptanz findet sich im Roman “Der Streit um den Sergeanten Grischa”³³⁷ von Arnold Zweig, in dem Grischa, ein braver Soldat, der Opfer der preußischen Kriegsmaschinerie wird, und in dem die schöpferische Natur der Beschreibung so unparteiisch wie möglich bleibt: “Die Erde hat, umwallt von ihrer schweren, wohligen Lufthülle, auf ihrer elliptischen Bahn jene Phase hinter sich, die ihre Nord-westgefilde am weitesten von Lebensquell der Sonne weghält; unaufhaltsam kreisend arbeitet sie sich in günstigere Stellung. Da prallen die Strahlen der großen Glut erregender in Europas Bereich; [...]”³³⁸ In der Folge einer solchen Verfremdung und Distanzhaltung zu den umgebenden Objekten erscheint eine

³³⁵ Ebd., S. 66-67.

³³⁶ Ebd.

³³⁷ Zweig, Arnold: *Der Streit um den Sergeanten Grischa*. Berlin: Aufbau-Verlag 1975.

³³⁸ Ebd., S. 7.

unvoreingenommene Beschreibung nicht mehr möglich, da die Möglichkeit des Kontakts mit dem Beobachteten in Zweifel gezogen wird: “[...] ein langer schwerer Prügel, Holz gefügt an maschinenartig geformte Eisenteile, Gewehr genannt; damit vermag er geschickt gelenkte Sprengungen hervorzurufen, um andere Männer auf weite Entfernung hin zu töten oder zu verfehlen.”³³⁹ Die Notwendigkeit der Distanz nicht nur zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten, sondern auch, wie bei anderen Werken zuvor, zwischen den Menschen ist ebenfalls unbeding: “Er steht hier, sie hocken dort. Es drängt ihn heftig zu ihnen, aber da ist etwas zwischen sie geschaltet, unsichtbar, sehr mächtig: ein Befehl. Ihm ist befohlen, auf andere Menschen aufzupassen.”³⁴⁰ Diese Distanz ist aufgrund der etablierten Ordnung gegeben und daher von weiteren intellektuellen Konstruktionen zu diesem Thema befreit. Die Distanz ermöglicht, wie in Jüngers “In Stahlgewittern”³⁴¹, wenn er beschreibt, wie er in Schützengräben mit Ratten lebte, gleichgültig zuzusehen, wie ein Tier einen Menschen verschlingt: “[...] die Lüchsin auf ihre Weise mit August Säpögen Bekanntschaft.”³⁴² Dies impliziert, dass selbst eine als unmoralisch eingestufte Handlung nicht als solche betrachtet wird und eine Leugnung derselben erfolgt. Infolgedessen kann der Grad der Distanz einen Punkt erreichen, an dem selbst der Tod als Erwerb von Frieden und Ruhe wahrgenommen wird: “‘Laß den Deckel auf mir liegen’, dachte es in ihm, ‘laß Erde auf ihn poltern, immer mehr. Ich werde allein sein. Es wird niemand in meine Ruhe einbrechen mit Befehl, [...]’.”³⁴³

Eine ähnliche Art der Distanzierung lässt sich in Kracauers Roman “Ginster”³⁴⁴ ausmachen: “Der helle Nachmittag lud dazu ein, auf ihren Köpfen spazieren zu gehen, die wie Asphalt glühten. Ginster wurde durch die Vorstellung erschreckt, daß das Kopfplaster plötzlich auseinanderbrechen könnte. Tränen liefen ihm über die Backen. Große Massenaufgebote zwangen ihn so zum Weinen wie Kinostücke und Romane, an deren Ende zwei junge Menschen sich miteinander verbanden.”³⁴⁵, wo der Prozess des Weinens distanziert als etwas Fließendes und Unbedeutendes beschrieben wird. Die Darstellung der Gedanken erfolgt nicht in kohärenter

³³⁹ Ebd., S.8.

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Jünger, Ernst: *In Stahlgewittern*. Berlin: Mittler & Sohn 1922.

³⁴² Zweig (1975): *Der Streit um den Sergeanten Grischa*, S.34.

³⁴³ Ebd., S. 389-390.

³⁴⁴ Kracauer, Siegfried: *Ginster*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004

³⁴⁵ Ebd., S. 7-8.

Weise, sondern erscheint vielmehr als gegeben, da die Distanz als Ganzes während der gesamten Handlung aufrechterhalten wird.

In dem nächsten Zitat erscheinen die Nachrichten über den Kriegsbeginn gleichermaßen distanziert und geradlinig. Gleichzeitig ist die Reichweite der Distanzierung so groß, dass letztere weniger bedeutsam erscheint als die Ermüdung, über die Gleichgültigkeit eines anderen nachzudenken. Dabei wird Gleichgültigkeit selbst als ermüdend wahrgenommen: "Ein Tosen begann, das Pflaster zerfloß, Telegrammtexte liefen um. Ginster bewunderte die Technik, alles teilt sich heute so schnell mit. Der Krieg war erklärt worden, die Gesichter triefen vor Schweiß. Hochs wurden ausgebracht, es trommelte. / Die Gleichgültigkeit der Menschen gegen das Licht ermüdete Ginster."³⁴⁶ Die von der Hauptfigur erreichte Distanz steht in keinerlei Widerspruch dazu, dass er sich und seine Eltern mit einem Teil des Natürlichen identifiziert, ohne dabei auf eine intellektuelle Komponente zurückzugreifen. Dies wird insbesondere daran deutlich, dass Gefühle von dieser tierischen Instinktmaterie absorbiert werden: "Durch die Enge des Zimmers wurde das elterliche Fleisch in die nächste Nähe gerückt, es lag unter einer Lupe, seine Poren öffneten sich, und auch die Gefühle bestanden aus Fleisch. Otto war aus Fleisch hervorgegangen, dass ihn in seine Mitte nahm und wieder in sich zurückzuholen drohte."³⁴⁷ Dieses Natürliche wird zu rein Organischem, wenn es um gesichtslose Soldaten im Krieg geht: "[...] die Soldaten waren in der schön geheizten Stube aufgegangen und blühten unbekümmert wie Zierpflanzen im Treibhaus, die der Gärtner täglich begießt, während auf dem Kasernenhof draußen das Unwetter tobt."³⁴⁸ In Bezug auf unpersönliche Soldaten im Krieg wird das Natürliche als rein organische Materie wahrgenommen. Die metaphorische Verbindung zwischen Soldaten und Blumen betont die Identität einer unpersönlichen, müden und alles akzeptierenden Gruppe von Menschen mit nicht mehr lebender, sondern organischer Realität. Dies ist eine Interpretation, die den Verlust der geistigen Aktivität des Einzelnen als Ursache für die daraus resultierende, unpersönliche und organische Realität annimmt.

In Döblins "Berlin Alexanderplatz"³⁴⁹ manifestiert sich der Höhepunkt der Distanz und Gleichgültigkeit in besonders einprägsamer Weise. Der Autor erhebt die Monotonie nicht nur auf

³⁴⁶ Ebd., S. 8.

³⁴⁷ Ebd., S.67.

³⁴⁸ Ebd., S. 228.

³⁴⁹ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Zürich; Düsseldorf: Walter 1996.

einen absoluten Punkt: “Drin saßen die andern, tischlerten, lackierten, sortierten, klebten, hatten noch zwei Jahre, fünf Jahre.”³⁵⁰ Gleichzeitig wird das Geschehen, das in Wirklichkeit alles andere als monoton ist, mit eben dieser Monotonie gleichgesetzt. Der Autor ordnet es dem allgemeinen Rhythmus unter, wobei die Absicht verfolgt wird, die Essenz des Geschehens zu verbergen: “Jedenfalls war der Brustkorb des niedlichen Mädchens auf die Berührung mit Sahnenschlägern nicht eingerichtet. [...] Die zweite Begegnung mit dem Sahnenschläger erfolgte unter feststehender Haltung Franzens nach einer Vierteldrehung rechts seitens Idas. Worauf Ida überhaupt nicht sagte, sondern schnutenartig merkwürdig den Mund aufsperrte und mit beiden Armen hochfuhr. [...] Das erste Newtonsche (njutensche) Gesetz, welches lautet: Ein jeder Körper verharrt im Zustander der Ruhe, solange keine Kraftwirkung ihn veranlaßt, seinen Zustand zu ändern (bezieht sich auf Idas Rippen). Das zweite Bewegungsgesetz Njutens: Die Bewegungsänderung ist proportional der wirkenden Kraft und hat mit ihr die gleiche Richtung (die wirkende Kraft ist Franz, beziehungsweise sein Arm und seine Faust mit Inhalt). [...] Danach ist zu erwarten und tritt tatsächlich ein: Die Spirale des Schaumschlägers wird zusammengepreßt, das Holz selbst trifft auf. Auf der andern Seite, Trägheits-, Widerstandsseite: Rippenbruch 7.-8. Rippe, linke hintere Achsellinie.”³⁵¹ Trotz der Beschreibung des Mordes setzt diese Tat die Erzählung des Mordes lediglich voraus, kategorisiert ihn jedoch nicht. Ebenso wie der Leser oder die Hauptfigur ist die Mordtat selbst trotz der Detailliertheit in der Beschreibung und der Genauigkeit der Berechnungen auf Distanz gelegt. Das bedeutet, dass die Handlung nicht nur objektiv dargestellt wird, sondern bewusst tiefer in die festgelegte gesellschaftliche Wirklichkeit eingebettet ist. Ein vergleichbares Bild zeigt sich bei der Trauerfeier für Walter Rathenau, bei der sein Sarg unter einem schwarzen Baldachin stand und für die Anwesenden hinter Blumenkränzen verborgen blieb.³⁵² Döblin interpretiert diese Tiefe wörtlich, wobei er Dunkelheit als identisch mit dem Bild der Leere definiert. Diese Sphäre stellt demnach nicht nur einen Ort dar, an dem sich ein Mensch verwandeln kann. Für Döblin steht diese ruhige, verschmutzte Umgebung in fast völliger Dunkelheit: “Figuren standen in den Schaufenstern in Anzügen, Mänteln, mit Röcken, mit Strümpfen und Schuhen. Draußen bewegte sich alles, aber dahinter – war nicht! Es – lebte – nicht! [...] Er dachte, diese

³⁵⁰ Ebd., S. 15.

³⁵¹ Ebd., S. 99-100.

³⁵² Vgl. Achilles (2010): “*Symbols, Rituals, and Discourses of Democracy*”, P. 183-183.

Straße ist dunkler, wo es dunkel ist, wird es besser sein.”³⁵³ Die wiederholte Wahrnehmung von Dunkelheit und gleichförmigen Gesprächen führt beim Protagonisten Franz Biberkopf zu einem Gefühl der Übersättigung: “Bei den Juden saß Franz eine ganze Stunde auf dem Sofa. Sie sprachen, er sprach, er wunderte sich, sie wunderten sich eine ganze lange Stunde. Worüber er sich wunderte, während er auf dem Sofa saß und sie sprachen und er sprach? Daß er hier saß und sprach und daß sie sprachen, und vor allem wunderte er sich über sich.”³⁵⁴ Dieses monotone Wechselspiel aus Reden, Zuhören und innerer Irritation erzeugt ein Erschöpfungsgefühl, das weniger aus dem Inhalt der Gespräche als aus ihrer endlosen Wiederholung und Bedeutungslosigkeit entsteht. Gerade diese permanente, inhaltsleere Kommunikation führt schließlich zur Müdigkeit, weil sie jede innere Regung abstumpft und Franz in einen Zustand der geistigen und emotionalen Überforderung versetzt.

Diese Müdigkeit kann als ein positives Phänomen betrachtet werden, das eine Person dazu befähigt, sich von der Realität zu lösen und sich von sozialen und ethischen Normen abzuwenden: “Immer rumliegen auf der Bude, und nichts als trinken und dösen und dösen. [...] Zu Bett, zu Bett, wer eine hat, wer keine hat, muß auch zu Bett, zu Bett. Er wird nicht mehr gearbeitet. Der Mensch gibt nicht mehr her. [...] Wir arbeiten nicht mehr, es lohnt nicht, und wenn der ganze Schnee verbrennt, wir rühren keinen Finger.”³⁵⁵ Für den Protagonisten Biberkopf symbolisiert Dunkelheit nicht nur ein angenehmes Dasein, sondern ein Dasein, in dem jegliches Leben erloschen ist. Die Umgebung, in der sich die Figuren bewegen, wirkt verfallen und zugleich warm, ein Ort, der stärker mit dem Tod als mit dem Leben verbunden ist. Franz beschreibt diesen Raum als provisorisch und fremd: Er sei “nur Gast hier wie Ihr. Nun, wie es ist, ein Gast bringt den andern, wenn die Stube nur warm ist.”³⁵⁶ Trotz dieser Atmosphäre bleibt das Geschehen auf die bloße Hülle des Menschen beschränkt. So heißt es, dass “[d]as Blut kreist noch drin ruhig, wenig erregt unter den Stößen eines mächtigen Herzens.”³⁵⁷, obwohl bereits der Zerfall eingesetzt hat. Das Rückenmark ist zerstört, doch Blut, Atmung und Verdauung funktionieren weiter. Schließlich

³⁵³ Döblin (1996): *Berlin Alexanderplatz*, S. 16.

³⁵⁴ Ebd., S. 132-133.

³⁵⁵ Ebd., S. 128, 133, 134.

³⁵⁶ Ebd., S. 19.

³⁵⁷ Ebd., S. 42.

kündigt sich das Ende dieser trügerischen Lebendigkeit an: Die Gäste stürzen hinaus, der Ort wird zur Leere, zur Finsternis — und es beginnt, so heißt es, „ein neues Weltbild“.³⁵⁸

In der finalen Passage erlangen die Begriffe „ein leeres Loch“ und „Finsternis“ eine signifikante Bedeutung, da sie für Franz Biberkopf eine ähnliche, wie bei Müdigkeit und Distanz, Konnotation aufweisen. Die bereits erwähnte Hülle einer Person neigt dazu, die Objektivierung der Wahrnehmung zunehmend zu vertiefen: „Es liegt in der Luft eine Sachlichkeit, es liegt in der Luft eine Sachlichkeit, es liegt in der Luft und es liegt in der Luft, in der Luft. Es liegt in der Luft was Idiotisches, es liegt in der Luft was Hypnotisches, es liegt in der Luft, es liegt in der Luft, und es geht nicht mehr raus aus der Luft“³⁵⁹. Auch die Luft wird bei Döblin als dichte, den Menschen umhüllende Substanz beschrieben, die ihn aus seiner individuellen Existenz herauslöst und in die Sphäre eines übergeordneten, unteilbaren Ganzen eintreten lässt. Auch die Luft wird von Döblin als dichte Substanz beschrieben, welche den Menschen umhüllt und ihn auf eine bringt. Diese Ebene beschreibt Döblin als die des göttlichen Wesens und einer allumfassenden Einheit, in der die Grenzen zwischen dem Einzelnen und dem Ganzen aufgehoben sind: „Hör auf, wirf das Messer in den Abgrund. Hallelujah. Ich bin der Herr, dem Ihr gehorcht und immer und allein gehorchen müßt. Hallelujah. Hallelujah. Hallelujah. Hallelujah. Hallelujah. Hallelujah. Hallelujah. Hallelujah, luja, luja, lujah, hallelujah, lujah, hallelujah.“³⁶⁰

In Döblins Roman zeigt sich eine Tendenz zur Auflösung von Worten: „Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren, eiwarum, eidarum, ei bloß wegen dem Tschingdarada bumbara, ei bloß wegen dem Tschingdarada, dada. [...] Eiwarum, eidarum, ei bloß wegen dem Tschingdaradada.“³⁶¹ Auch hier dienen sie nicht mehr einer konkreten Funktion, sondern lediglich der Raumfüllung, um eine ähnliche Dunkelheit zu erreichen, wie sie mit der subjektiven Interpretation von Reinheit einhergeht.

In Arnold Zweigs „Der Streit um den Sergeanten Grischa“³⁶² wird Distanz als eine Form der Entfremdung von der Realität dargestellt. Die Erzählung verweigert die direkte Verbindung zu den Objekten und Menschen, was zu einer distanzierten, fast unbeteiligten Beschreibung führt.

³⁵⁸ Ebd.

³⁵⁹ Ebd., S. 236.

³⁶⁰ Ebd., S. 285.

³⁶¹ Ebd., S. 292.

³⁶² Zweig (1975): *Der Streit um den Sergeanten Grischa*.

Diese Distanz wird durch militärische Befehle und die Trennung zwischen Menschen weiter verstärkt.

Die Distanzierung setzt sich auch bei den Werken von Kracauer und Döblin fort. In Kracauers "Ginster"³⁶³ wird das Weinen als distanzierter, unbedeutender Prozess dargestellt, und die Berichterstattung über den Krieg wirkt genauso gleichgültig und ermüdend. In Döblins "Berlin Alexanderplatz"³⁶⁴ wird die Gleichgültigkeit und Distanz als Teil des täglichen Lebens und als Verweigerung von Emotionen dargestellt. Franz Biberkopf, der sich immer mehr von der Realität entfernt, erlebt eine innere Leere und Dunkelheit, die er mit einem Zustand des Verfalls vergleicht. Diese Distanzierung lässt sich als eine Entfremdung vom Leben selbst verstehen. Der Mensch wird von der Welt und den anderen entkoppelt, was zu einer existenziellen Leere führt, die auch im Tod ihre Fortsetzung findet. In dieser Leere verschwinden Emotionen und soziale Bindungen, und die Realität wird zu einer entpersonalisierten Erfahrung.

In den zuvor analysierten Beispielen fungiert Distanz als notwendige Methode zur Wahrnehmung der Realität. Dieser Umstand ist auf die Unmöglichkeit der Existenz des Individuums auf der vorherigen Ebene sowie auf die Bildung einer Überstruktur zurückzuführen, welche die Realität mit minimaler geistiger Anstrengung erfahrbar macht. In diesem Zusammenhang sollte jedoch nicht von Gefühlskälte der Hauptfiguren gesprochen werden, sondern von erzwungener Selbstbeherrschung. Die Passivität und Abstraktion der Subjekte sind in den betrachteten Fällen kein negatives Phänomen, sondern im intellektuellen und mentalen Sinne notwendig. Zudem wird eine solche Distanz im Einklang mit dem männlichen Bild der Reinheit und Stille dargestellt, welches dem Bild der Frau als stummes Objekt diametral gegenübersteht. Beim Protagonisten impliziert Schweigen eine aktive, rationale Ablehnung.

e. Die Distanz brechen, indem die Leere neu überdacht wird und sie mit einem sozialen Aspekt gefüllt wird

In Ernst von Salomons Roman "Die Geächteten"³⁶⁵ zeigt sich in der anfänglichen Ablehnung des Protagonisten durch die Gesellschaft eine tiefe existenzielle Krise, die in Worten des

³⁶³ Kracauer (2004) : *Ginster*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

³⁶⁴ Döblin (1996): *Berlin Alexanderplatz*.

³⁶⁵ Salomon, Ernst von: *Die Geächteten*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag 1930.

Protagonisten deutlich wird: "Ich bin wirklich ganz allein. [...] Ich verstehe gar nicht, daß ich je gelebt habe. Das war ja alles Unsinn. [...] Leben ist Unsinn. Und Tod gibt es natürlich nicht."³⁶⁶ Aus dieser Perspektive heraus erscheint dem Protagonisten weder das Leben noch der Tod als sinnvoll. Der Tod wird für ihn nicht nur als Begriff oder biologische Tatsache verstanden, sondern als Ausdruck einer inneren Leere und Orientierungslosigkeit, für die es zunächst keine Alternative gibt. Die Verwerfung der Kategorie der Existenz eröffnet dem Protagonisten in die Möglichkeit, das Schweigen in einer neuen Weise zu denken: "Das Feld vor uns wird glattrasiert, es ist, als zuckte alle Wirre, alle langgehemmte Wut uns aus den Fingerspitzen und wandelte sich zu Metall und Flamme. Heraus damit, heraus mit Feuer, Eisen, Dampf und Schrei. Es geht erlösend durch den Wald, der Donner unsagbarer Lüste schmeißt das Feld vor uns zu Scherben."³⁶⁷ Das Zitat besagt, dass die Stille keine bloße Leere ist, sondern eine eigene, erfüllte Sphäre bildet, die stets das noch unerschlossene Potenzial ihrer scheinbaren Leere birgt. Dieses Potenzial kann vom „Donner unsagbarer Lüste“ durchdrungen werden. Der Protagonist leitet daraus die Vorstellung ab, dass wahre Handlungskraft und Bedeutung vor allem im Verborgenen, im Unausgesprochenen und Geheimnisvollen liegen. Die Ausdruckskraft eines Klangs oder die persönlichen Eigenschaften eines Menschen können dazu führen, dass die Wahrnehmung der Realität beeinträchtigt wird und eine Illusion entsteht: "[...]: Dies, dies waren ja gar nicht Arbeiter, Bauern, Studenten, nein, dies waren nicht Handwerker, Angestellte, Kaufleute, Beamte, dies waren Soldaten. [...], Männer, die eine harte Gemeinsamkeit erfunden und die Dinge hinter den Dingen – und die im Kriege eine Heimat fangen. Heimat, Vaterland, Volk, Nation! Da die großen Worte – wenn wir sie aussprachen, dann war es nicht echt. Darum, darum wollen sie nicht zu uns gehören. Darum dieser stumme, gewaltige, gespenstische Einmarsch."³⁶⁸

Die Zugehörigkeit zur Gesellschaft sowie die stillschweigende Zustimmung zum Wohle des Handelns haben, obwohl sie den Verzicht auf den eigenen Willen voraussetzen, eine rettende Funktion: "Ich dachte, da stehen wir nun alle und warten, und jeder formuliert nun seine Wünsche, und sie sind vielgestaltig genug. Aber eindeutig mußte doch sein die Anerkenntnis ihrer Größe, sie lag schon im Verzicht auf eine eigene Entscheidung."³⁶⁹

³⁶⁶ Ebd., S. 84.

³⁶⁷ Ebd., S. 74.

³⁶⁸ Ebd., S. 34.

³⁶⁹ Ebd., S. 27.

Die "gefüllte Leere", wie man die Worte des Protagonists hier verstehen kann, stellt jedoch nicht nur eine begrenzte Sphäre dar, die alle Mitglieder der Gesellschaft umfasst, die ihr beigetreten sind. Sie dehnt sich aus und wird durch Teile dieser einzelnen Substanz entschlüsselt, wodurch sie mit Bedeutung gefüllt wird: "Diese ausgemergelten, unbewegten Gesichter unter dem Stahlhelm, diese knochigen Glieder, diese zerfetzten, staubigen Uniformen! Schritt um Schritt marschieren sie, und um sie herum war gleichsam unendliche Leere. Ja, es war als zögen sie einen Bannkreis um sich, einen magischen Zirkel, in dem gefährliche Gewalten, dem Auge der Ausgeschlossenen *unsichtbar*, geheimes Wesen trieben."³⁷⁰ Der Kern der Füllung dieser Leere ist nach wie vor die Verschmelzung mit einer anderen Person: "Wir lebten in einer Welt, in der uns alles feindlich war. Und wir kamen zueinander, um die grenzenlose Verlassenheit zu übertäuben, um einer im anderen den Menschen zu finden inmitten einer Wüste aus Stein und Eisen."³⁷¹ Diese Verschmelzung negiert nicht nur die individuellen Präferenzen, sondern auch die optimale Integration in die Gesellschaft. Der Genuss der individuellen Leere sowie die Erfüllung des sozialen Aspekts werfen die Frage auf, ob der Einzelne überhaupt noch fähig ist, derartige Wünsche zu hegen: "Ich bin tot; was an mir lebt, bin nicht ich. [...] Ich starb für die Nation, so lebt in mir alles nun einzig für die Nation. Wie könnte ich es ertragen, wäre es anders. Ich tue, was ich muß. Weil ich sterben konnte, sterbe geben ist, ist alles, was ich tue, Ausfluß dieser Kraft."³⁷² Das Fehlen individualistischer Wünsche wiederum impliziert das Recht, gemeinsame Gefühle zu erleben, die allen Menschen in der Gesellschaft und jedem Einzelnen innewohnen: "Und ich sagte ihm, warum ich, der Soldat, mich ihm verbunden fühlte, warum mein Kampf derselbe war; [...]"³⁷³

Diese These lässt sich auch im Lion Feuchtwangers "Erfolg"³⁷⁴ nachweisen, wo die Konnotation dieses Zustandes noch deutlicher zu erkennen ist: "Das Absolute zu erreichen, ist dem Menschen nicht gegeben. Unser Ideal muß es sein, die Normen, die erst lebendig werden in Berührung mit dem Menschen, abzuwandeln im Stimme des Volkstümlichen."³⁷⁵ Daraus folgt, dass der Protagonist die Vorstellung einer umfassenden Vereinigung des Ganzen nicht affirmiert, sondern ausdrücklich die Unmöglichkeit einer solchen Verschmelzung innerhalb der bestehenden

³⁷⁰ Ebd., S. 29.

³⁷¹ Ebd., S. 364.

³⁷² Ebd., S. 302-303.

³⁷³ Ebd., S. 364.

³⁷⁴ Feuchtwanger, Lion: *Erfolg. I.* Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag 1930.

³⁷⁵ Ebd., S. 146.

gesellschaftlichen Ordnung konstatiert. Er macht deutlich, dass die tatsächliche Verbindung des Menschen mit dem Ganzen nur durch die Schaffung einer neuen Gemeinschaft von Mensch und Gesellschaft möglich wäre, da die gegenwärtige Form dieser Einheit ihre Grenzen erreicht hat.

Ein ähnliches Motiv findet sich im Roman "Wunschkind"³⁷⁶ von Ina Seidel: "Gottes Licht! Wissen Sie, daß mir kein Satz aus der Bibel so tief ins Herz gedrungen ist wie der, daß Gott in einem Licht wohnte, da niemand zukommen kann...' / '[...] Rosen griff den Satz denn auch sofort auf. / 'Wollen Sie damit sagen, daß Sie Gott als unnahbar empfinden?' fragte er sanft. / 'Wenn Sie es so ausdrücken wollen, ja. Vielleicht.'"³⁷⁷ In diesem Zitat wird nicht nur die Unmöglichkeit des Erreichens des äußersten Punktes zum Ausdruck gebracht, sondern auch bewusst die Positivität dieser Unmöglichkeit und das allgemeine Gefühl der Distanziertheit von Gott betont.

Es geht nicht nur um das Gefühl der Gemeinschaft und der Einheit mit dem Göttlichen, sondern auch um die Übertragung von Verantwortung. In der Konsequenz – und dies geschieht in Salomons Roman – kann eine auf persönlicher und ethischer Ebene unterdrückte Niedrigkeit bzw. Unmoral freigesetzt werden: "Wir trieben die Letten wie Hasen übers Feld und warfen Feuer in jedes Haus und pulverten jede Brücke zu Staub und knickten jede Telegraphenstange. Wir schmissen die Leichen in die Brunnen und warfen Handgranaten hinterdrein. Wir erschlugen, was uns in die Hände fiel, wir verbrannten, was brennbar war. Wir sahen rot, wir hatten nichts mehr von menschlichen Gefühlen im Herzen."³⁷⁸ Was sich unter dem Anschein der Leere und Stille in umgekehrter Reihenfolge befand, weist wiederum auf ein natürliches, bzw. animalisches Prinzip hin. In diesem Fall ist die Einheit zwar still, aber grausam gegenüber allen anderen, die sich außerhalb der vereinigten sozialen Substanz befinden.

Ein ähnlicher Moment findet sich in Feuchtwangers Roman: "Er sehne sich nach Tierfilmen. [...] Diese vielberedeten, verhängnisvollen, in ihren Motiven nicht recht aufgeklärten Wanderungen, bei denen alle die Wandernden durch ungünstige Witterung, durch Pest, durch Wolf, Fuchs, Marder, Iltis, Hermelin, Hunde oder Eulen zu Tode kommen, beschäftigten ihn

³⁷⁶ Seidel (1985): *Wunschkind*.

³⁷⁷ Ebd., S. 131.

³⁷⁸ Salomon (1930): *Die Geächteten*, S. 144.

sehr.³⁷⁹, in dem sich die Grausamkeit abermals gegen eine abstrakte menschliche Figur richtet, die nicht zur Sphäre der Realität gehört, in der sich der Leser befindet. Die Distanzierung der Hauptfigur von dargestellten Geschehen in den bezeichneten Szenen führt dazu, dass die Menschen als "Fremden" vom Protagonisten wahrgenommen werden, wenn sie sich nicht in seinem Umgebung einfügen.

Um auf die Distanzierung in Ernst von Salomons Roman als reine Struktur zurückzukommen, wird die Zwanghaftigkeit dieser Distanz sofort deutlich, wenn die Hauptfigur sich in gewaltsamer Selbstkontrolle übt, um einer bereits skizzierten Position nicht zu widersprechen: "[...] ich biß die Zähne zusammen und sagte mir "Haltung" und zischte mir nochmals zu "Haltung" und hörte Fetzen eines schrillen Gesanges, hörte Schreie aus gesammelten Kehlen, ahnte Wirre und Tumult."³⁸⁰ Diese Zurückhaltung kann jedoch nicht als negativ bewertet werden, sondern stellt vielmehr eine vibrierende, enthusiastische Vorwegnahme (Stille) des Bewusstseins für den eigenen unmoralischen Zustand dar. In ähnlicher Weise wie bei Döblins "Berlin Alexanderplatz"³⁸¹ steht die Distanzierung in direktem Zusammenhang mit dem Tod, allerdings in der Tonart der Unterwerfung der Hauptfigur unter den Tod, des Spielens mit ihm: "Wenngleich ich nicht wußte, was ich mit diesem Depot beginnen sollte, so vermittelte mir das Bewußtsein des Besitzes jener Dinge doch das erregende Glücksgefühl der Beherrschung tödlicher Mittel, und sicherlich war es die Gefahr ihres Besitzes, die mich in ständiger Selbstachtung erhielt und den Augenblicken meiner demütigenden Untätigkeit die Rechtfertigung verlieh."³⁸²

Insofern kann nicht länger von einem gleichgültigen Schweben über den Mord gesprochen werden, wie es im Fall "Berlin Alexanderplatz"³⁸³ der Fall ist, wo der von Ernst von Salomon beschriebene Zustand betrachtet wird. Diese Handlung kann im Verhältnis zum Opfer bereits als die Wirklichkeit bezeichnet werden, auch wenn sie nicht frei von der kalten Abstraktion des Geschehens ist: "Nun trat ich ihm den Stiefel in den Bauch. Er brüllte: 'Hilfe, Mörder!' Er stieß schrill das i-i-i-i in die Nacht, das es sich reißend seine Bahn durch die Bäume suchte, über den See hin fuhr wie ein Pfeil. Dann war ich an ihm, schlug ihm die Finger um den Hals, griff ihm in die

³⁷⁹ Feuchtwanger (1930): *Erfolg. I*, S. 273.

³⁸⁰ Salomon (1930): *Die Geächteten*, S. 10.

³⁸¹ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Zürich; Düsseldorf: Walter 1996.

³⁸² Salomon (1930): *Die Geächteten*, S. 17.

³⁸³ Döblin (1996): *Berlin Alexanderplatz*.

Augen, krachte die Faust ihm in die Zähne, erstickte den Schrei. Die Zähne wollte ich ihm in den Rachen schlagen; er spie mir röchelnd eine breite Suppe Blutes ins Gesicht.“³⁸⁴

Die Interpretation der Leere, wie sie sich bei Salomon zeigt, findet ihre Entsprechung in Arnolt Bronnens Roman "O.S."³⁸⁵: "Eine sonderbare Welle von Nervosität durchfloß den Zug. Der Bahnsteig war ganz leer, die Träger, ungesehen entlohnt, waren verschwunden, niemand verabschiedete sich mehr von den sächsischen Kaufleuten, einsam lagen vier Packpapierpakete auf dem Stein. Einsam stand Herr Scholz vor dem französischen Offizier, das Herz voll Zorn, aber die Zunge leer."³⁸⁶ Die Ursache der Nervosität ist in diesem Fall in der Abwesenheit von akustischen und visuellen Reizen zu finden. Dies markiert den Höhepunkt der vorliegenden Situation. Das Erreichen einer ohrenbetäubenden Leere kann als Konzentration von allem bezeichnet werden, was anschließend hervorbrechen muss. Jedoch findet dieses Etwas für eine gewisse Zeit keinen Ausweg, im Gegensatz zum Prozess, als die Leere eine stabile Kategorie war. Dieses Gefühl zeigt sich beim Leser, sobald er die Distanz des Beobachters wiederherstellt: "Sie lehnte am Laternenpfahl, am Boden war etwas Blut, etwas Blut tropfte von ihrer dünnen Hand, die den herabgefallenen Hut hielt, dann losließ. Hilflos stand sie da. Verblutete."³⁸⁷ Allerdings wird die Distanz nicht mehr in gleichem Maße und mit gleicher Häufigkeit eingehalten wie zuvor bei Arnold Zweig. Derzeit kann nicht einmal von einer Distanz die Rede sein, sondern von einer unsichtbaren Barriere zwischen Aktion und Apathie, die von den Helden des Romans zu überwinden versucht wird: "Die großen östlichen Schlachtfelder zerrissen sich in Orgien, und ihr [Toinettes] Herz schrie an jedem straffen Schritt nach der Kugel, die ihn vernichtete. Sie schrieb hierüber, elfjährig, einige Gedichte, aber nie fand sich auf die Wörter, die sie schreiben mußte, ein herziger Reim. So verschwanden die Gedichte, und nichts blieb übrig als ein dunkler Schatten unter ihren Augen."³⁸⁸ Im vorliegenden Fall ist nicht nur die Art der Distanz eine andere, sondern auch der Begriff der Leere ist nicht als etwas Amorphes zu verstehen, das seinem Wesen nach keine Leere, sondern eine Art materielle Substanz ist. Diese Substanz strebt danach, die Dichotomie der Kategorien "Stille" und "Leere" zu überwinden: "Das Wort aber trat sie spritz und einsausend. Riß

³⁸⁴ Ebd., S. 287.

³⁸⁵ Bronnen, Arnolt: O.S. Berlin: Ernst Rowohlt 1929.

³⁸⁶ Ebd., S. 9.

³⁸⁷ Ebd., S. 148.

³⁸⁸ Ebd., S. 174-175.

sie auf. Eine irrsinnige, fressende Gier nach Rache jagt sie die Treppe hinunter. Das Haus in Brand stecken!! Beutschen vernichten!! Die Deutschen vor die Maschingewegre!!”³⁸⁹

In diesem Abschnitt wird die Darstellung von Leere und Distanz in der Literatur erörtert, in Bezug auf die Werke von Ernst von Salomon, Arnold Zweig und anderen. Die als "Leere" bezeichnete Abwesenheit von Inhalt wird dabei nicht als simples Fehlen interpretiert, sondern als ein Zustand voller Potenzial, der durch existenzielle Krisen und das Fehlen individueller Wünsche geprägt ist. Die soziale Dimension, in der diese Leere dargestellt wird, ist dabei von kollektiver Zugehörigkeit geprägt, die jedoch häufig mit Gewalt und Unterdrückung einhergeht.

Die in den Werken dargestellte Distanz manifestiert sich in Form von Schweigen oder Zurückhaltung, die aus externer Gewalt und interner Zerrissenheit resultieren. Diese Distanz manifestiert sich nicht ausschließlich als Isolation, sondern auch als eine Form der Selbstkontrolle und des Bestrebens, die eigene Identität angesichts von Krieg und Ideologie zu bewahren. In vielen Fällen wird diese Leere von einer kollektiven Erfahrung ersetzt, die das individuelle Ich auflöst und eine neue, oftmals grausame Gemeinschaft schafft.

Die Werke beleuchten, wie Leere und Distanz sowohl als individuelle als auch gesellschaftliche Erfahrungen in extremen Umständen interpretiert werden und wie diese Zustände mit der Suche nach Zugehörigkeit und der Zerstörung von persönlicher Identität verbunden sind.

Der allgemeine Prozess, der sich im Rahmen der aufgezeigten Tendenz in der Literatur abspielt, nimmt seinen Anfang mit der Gestaltung des Mythos und der entsprechenden Symbolik, welche durch die Elemente Leere, Stille und Müdigkeit geprägt ist. In diesem Kontext erlangen Motive wie die Welt vor der Erschaffung des Menschen und die Welt der ersten Menschen auf der Erde, der tote Körper eines Menschen im Prozess seiner Zersetzung sowie Licht mit der Bedeutung des hellenistischen Diskurses eine herausragende Bedeutung.

Die zweite Stufe ist durch eine überwältigende Sättigung hinsichtlich der Verwendung von Symbolen sowie konventionellen Mythen gekennzeichnet, die mit einer spezifischen Bedeutung verbunden sind. In der Folge findet ein Prozess der Intellektualisierung von Leere und Stille statt, bis diese beiden Kategorien schließlich zu übersättigten Substanzen werden. In dieser Phase betrifft die Distanz nicht nur die Beziehung zwischen dem Betrachter und dem im Text dargestellten

³⁸⁹ Ebd., S. 190.

Geschehen sowie zwischen dem Geschehen und der Hauptfigur, sondern es erfolgt eine Distanzierung des Geschehens selbst von sich selbst. Dieser Prozess steht in direktem Zusammenhang mit dem Vorhandensein eines bestimmten Rhythmus, welcher im vorherigen Unterkapitel erörtert wurde.

In diesem Kontext erreicht die letzte Phase ihren Anfang: Die Kategorie der Leere und Stille transzendiert die Grenzen ihrer Kategorie. In der Konsequenz transformiert sich die Disposition zur Neigung zu Ermüdung in ein intensives Handeln, während Stille zum Schreien und Leere zu einem neuen Raum wird. Im Rahmen des Trends wird die Dunkelheit auch von Stefan George, Alfred Döblin, Johannes R. Becher, Hans Grimm und anderen mit vermittelter Leere am Punkt ihrer Übersättigung gleichgesetzt.

2.3.2. Filme

Auch wenn bestimmte Aspekte im abschließenden Kapitel gesondert thematisiert werden, soll an dieser Stelle exemplarisch auf die Figur des Antihelden Haghi in Fritz Langs Film „Spione“³⁹⁰ verwiesen werden. Bereits in der Eröffnungsszene erscheint Haghi ohne erkennbare Gefühlsregung an einem technisch ausgestatteten Tisch in einem groß dimensionierten, steril wirkenden Raum. Die Kommunikation mit dem Protagonisten erfolgt über eine Nonne, deren Gesichtsausdruck durchgängig von emotionaler Neutralität geprägt ist. Die Darstellung der Nonne lässt sich als symbolische Visualisierung einer Integration der Frau in ein männlich kodiertes System lesen, welche nur unter vollständiger Aufgabe geschlechtsspezifischer Merkmale möglich erscheint. Trotz seiner körperlichen Einschränkung – Haghi ist an den Rollstuhl gebunden – bleibt seine Handlungsmacht unbeeinträchtigt. Im Gegenteil: Die Reduktion körperlicher Mobilität scheint seine Konzentration auf das Wesentliche zu fördern und steigert seine Durchsetzungsfähigkeit. Seine Autorität beruht auf bedingungsloser Rationalität und kompromissloser Strafbereitschaft, wie in der Aussage „Einmal, Morrier, habe ich dich vom Strick gerettet, weil ich Halunken wie dich gut brauchen kann... Aber wenn ich einmal dein Todesurteil unterzeichne –“³⁹¹ deutlich wird. Am Abend vollzieht sich eine Rollenverschiebung, wenn Haghi

³⁹⁰ Lang, Fritz: *Spione*. Deutschland: 1928.

³⁹¹ Ebd, 00:16:05-00:16:23.

als Clown ohne sichtbare Behinderung auftritt – eine Transformation, die jedoch als bloße Illusion interpretiert werden muss, da die Figur ihre distanzierte Unparteilichkeit nicht aufgibt.

Ein weiterer relevanter Bezugspunkt ist Slatan Dudows Film „Kuhle Wampe“³⁹², in dem die Vorstellung einer synchronen Verschmelzung mit Natur und Gesellschaft als einzig gültige Existenzweise erneut betont wird. In einer frühen Szene nimmt sich ein arbeitsloser Mann das Leben, indem er sich aus dem Fenster stürzt. Unmittelbar nach dem Sprung verweilt die Kamera auf einer Uhr, die der Mann vor dem Sprung abgelegt hat, sowie auf einem an der Decke hängenden Fahrrad. Diese Gegenstände bleiben bis zum Eintreffen der Polizei im Bild. Das Fahrrad fungiert dabei als Symbol einer entpersonalisierten Zeitwahrnehmung: Es steht für eine zyklische, mechanisch ablaufende Zeitstruktur, die vom menschlichen Subjekt entkoppelt ist. In diesem Kontext ist Zeit nicht als gelebte, sondern lediglich als funktionale, ablaufende Bewegung begreifbar – ihre Sinnhaftigkeit ergibt sich erst durch menschliche Teilhabe.

Nach dem Abtransport des Leichnams folgt ein abrupt gesetzter Bildwechsel: Die Kamera zeigt die Aufschrift „Das schönste Leben eines jungen Menschen“³⁹³, ohne dass eine konkrete Person zu sehen ist. Stattdessen werden Naturaufnahmen – Birkenhaine, Kiefernwälder – eingeblendet, die keine Spuren menschlicher Anwesenheit aufweisen. Die Natur erscheint hier als ein Raum, der dem Menschen keinen Platz mehr bietet. Die Figur des jungen Mannes bleibt sowohl aus der Natur als auch aus der Gesellschaft ausgeschlossen. Dies wird im weiteren Verlauf durch eine Bildsequenz verstärkt, in der der fortgesetzte Versuch, eine Arbeitsstelle zu finden, scheitert. Wiederkehrende Schilder mit dem Hinweis „Keine Arbeit“ stehen exemplarisch für die systematische Ablehnung des Subjekts. Die visuelle Struktur dieser Szenen greift den zuvor etablierten Rhythmus der Uhr als Symbol funktionaler und gleichzeitig emotionsloser Ordnung auf.

Auch in späteren Szenen zeigt sich die Leere in doppelter Hinsicht: Sie kann sowohl als physische Leere – etwa im Sinne von Kinderlosigkeit – als auch als emotionale Leere verstanden werden. Dies wird besonders deutlich in der Darstellung der schwangeren Anni, die beim Spaziergang mit ihrem Partner auf eine Gruppe Kinder trifft. Die stummen Blicke der Kinder scheinen Anni direkt anzusprechen. Gleichzeitig werden die Bilder zunehmend von Elementen

³⁹² Dudow, Slatan: *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* Deutschland: 1932.

³⁹³ Ebd, 00:16:41-00:16:50.

überlagert, die auf den gesellschaftlichen Umgang mit Schwangerschaft und Mutterschaft verweisen: Schilder mit den Öffnungszeiten von Frauenärzten, faule Früchte als Symbol für körperliche Zersetzung, sowie Plakate mit propagandistischen Aussagen über Mutterschaft. Die musikalische Untermalung dieser Szene ist durch eine stetige Steigerung von Spannung und Unbehagen geprägt. Der Rhythmus der Bilder, kombiniert mit den neugierigen Blicken der Kinder, schafft ein Spannungsfeld zwischen dem inneren Rückzug der Figuren und den gesellschaftlichen Erwartungen, denen sie ausgesetzt sind. Besonders deutlich wird dies in Fritz' Reaktion auf Annies Frage, warum er bereit ist, sie nach der Nachricht über ihre Schwangerschaft zu heiraten: "Weil ich reingefallen bin."³⁹⁴ Diese Bemerkung verweist nicht nur auf seine mangelnde Bereitschaft, Verantwortung zu übernehmen, sondern entlarvt zugleich die Haltung, in der Annie weniger als eigenständiges Subjekt denn als Problem betrachtet wird, das es im Sinne gesellschaftlicher Konventionen zu 'lösen' gilt. Damit verstärkt sich die Objektivierung der weiblichen Figur und die Distanz zwischen individueller Empfindung und sozialer Rolle.

Vor dem Hintergrund der Debatte in der Zeit der Weimarer Republik um die Abschaffung des Paragraphen 218 wird deutlich, dass Fragen der weiblichen Selbstbestimmung nicht nur auf individueller, sondern zunehmend auf staatlicher Ebene verhandelt wurden.³⁹⁵ Die Entscheidung über Schwangerschaft und Mutterschaft wurde dabei dem weiblichen Subjekt weitgehend entzogen und männlich dominiert interpretiert.³⁹⁶ Erst nachdem Anni sich von diesen Zwängen und der gesellschaftlichen Erwartungshaltung befreit hat, konnte sie zu einem selbstbestimmten Verhältnis zu sich selbst gelangen.³⁹⁷

Auch der Titel "Kuhle Wampe", die Bezeichnung einer Zeltkolonie für Menschen ohne festen Wohnsitz, verweist semantisch auf einen Zustand der Leere. Diese Leere erweist sich jedoch nicht als statisch, sondern als Möglichkeitsraum: Nach der Abtreibung wird Anni in die Arbeiterbewegung integriert – ein Vorgang, der als symbolischer Neubeginn gelesen werden kann. Die Frage, ob der Mensch in der Lage ist, durch Sättigung, Reinigung oder Reorganisation Raum neu zu gestalten und mit Bedeutung zu füllen, wird dabei zur zentralen kulturellen Fragestellung.

³⁹⁴ Ebd., 00:30:08-00:30:15.

³⁹⁵ Vgl. Pfeiffer, Ingrid (Hg.): *Glanz und Elend in der Weimarer Republik*. München: Hirmer 2017, S. 31.

³⁹⁶ Vgl. Ebd. 183.

³⁹⁷ Vgl. Ebd.

Die zuvor präsentierten Beispiele zeigen eine Reihe von Gemeinsamkeiten. Innerhalb der vorliegenden Beispiele lässt sich zunächst eine Gemeinsamkeit in der Darstellung von Leere und Gott sowie Müdigkeit und der natürlichen Komponente feststellen. Im vorliegenden Teil ist es von Bedeutung, die Konzentration des Bildes durch Distanzierung und Isolierung hervorzuheben. Als wesentliches Element ist dabei nicht nur die bloße Distanz an sich von Bedeutung, sondern auch die Spanne, innerhalb derer die Distanz bei unmoralischen Szenen den Zustand des Todes erreicht und diesen überschreitet. Das Bild der Leere als unentdecktes Potenzial wird überlagert von der zunehmender Rationalisierung, der Erfindung eines Mythos darüber. Die Leere ist dabei nicht nur das Wesen Gottes, sondern auch eine Möglichkeit, sich von dessen Wesen zu distanzieren. Die betrachteten Beispiele zeigen, dass nicht nur das Vorhandensein von Wünschen, sondern auch Gleichgültigkeit als ermüdend wahrgenommen wird und daher eine Distanzierung vom Subjekt erfährt. Die Art dieser Aktion ist nachdrücklich erzwungen und dient lediglich als Reaktion auf die mentale Unmöglichkeit, sich in unmittelbarer Nähe von Objekten oder Subjekten aufzuhalten. Im Verlauf der Zeit transformiert sich das Bild der Leere als rettende Substanz jedoch in eine stabile, rettende Kategorie, welche die Grenzen ihres Wesens überschreitet und als Geburtsstunde neuer Prozesse dient. In der Konsequenz lässt sich sowohl die Stille als auch die Leere als eine Möglichkeit anführen, mit dem Unendlichen zu verschmelzen. Somit kann festgehalten werden, dass die Erfahrung von Stille und der dadurch entstehende Eindruck von Leere eine vorausgehende Negation erfordern.³⁹⁸ Letzteres ist eine Folge ausschließlich traumatischer Ereignisse der Vergangenheit, wodurch eine Zone aktiver Untätigkeit, die durch Stille gekennzeichnet ist, entsteht. Dies impliziert, dass eine gewisse Distanz gewahrt werden muss, bis die erforderliche Lösung gefunden wurde.

In einer Vielzahl der in diesem Kapitel thematisierten Fälle resultiert die Passivität in einem Wunsch nach dem Tod, dem Verschmelzen mit der Natur in Form eines vegetativen Zustandes sowie dem Eintritt in den Rhythmus der Gesellschaft. Nach einer solchen Verschmelzung wird eine Person, der in den betrachteten Beispielen persönliche Merkmale fehlen, zu einem Bestandteil eines größeren Ganzen. Obgleich die Verschmelzung das angestrebte Ziel erreicht, stellt dieser irreversible Zustand jedoch kein positives Ende im konzeptionellen Sinne des Wortes dar. Die Hauptfiguren

³⁹⁸ Vgl. Sonntag, Susan: *“The Aesthetic of Silence”*. In: *Essays of the 1960s & 70s*. New York: Library of America 2013, P. 294.

und Schauspieler, die diese Verschmelzung erleben, werden entweder zu abgemagerten Menschenhüllen oder sterben buchstäblich.

Dennoch ist für die Genese eines neuen Mythos, der in der Zeit der Weimarer Republik situiert ist, die Richtung der Bilder sowie ihr Zusammenspiel von Relevanz. Folglich lässt sich die Entwicklung archaischer und religiöser Vorstellungen nachvollziehen, wobei der Mythos der Natur als Kategorie eine wesentliche Rolle einnimmt. Im Folgenden wird der natürliche Rhythmus mit dem Rhythmus der Maschine identifiziert. Der Rhythmus wiederum fungiert als Möglichkeit der Reintegration einer abgelehnten menschlichen Figur in der Gesellschaft.

3. Rhythmus durch Maschine als Reintegration des Menschen in die Gesellschaft

Das Thema der Zerstörung und des Suizids sowie die Auseinandersetzung mit dem Tod wurden bereits im vorherigen Kapitel behandelt. An dieser Stelle soll der Fokus nun gezielt auf das Phänomen des Suizids und auf die damit verbundenen Aspekte gelegt werden: den Prozess des Übergangs und die räumliche Auflösung des Individuums. Nachdem zuvor bereits die Bedeutung von gemeinsamen Rhythmus und Distanz thematisiert wurde, wird dieser Gedanke hier vertieft. Im Mittelpunkt steht der Moment des Übergangs und seine Verbindung zur schrittweisen Auflösung der individuellen Identität.

In der Zeit der Weimarer Republik wurde das Thema Suizid stark in den Vordergrund gerückt. Es fand breite Beachtung in Zeitungen, Romanen und Filmen und wurde damit zu einem festen Bestandteil der öffentlichen und politischen Kultur.³⁹⁹ Wie Moritz Föllmer in seiner Untersuchung zur Krise der Weimarer Republik herausgearbeitet hat, diagnostizierten zeitgenössische Beobachter einen fortschreitenden Identitätsverlust des Individuums. Dieser sei wesentlich bedingt gewesen durch den Mangel an stabilen nationalen Symbolen, autoritäre Erziehungsmuster und die sozialen Folgen kapitalistischer Ausbeutungsverhältnisse. Gleichzeitig trug der Bedeutungsverlust traditioneller christlicher Normen, die den Suizid einst religiös-moralisch tabuisiert hatten, dazu bei, dass Schuldfragen und gesellschaftliche Deutungsmuster im Umgang mit Selbsttötung neu ausgehandelt und emotional aufgeladen wurden.⁴⁰⁰

Vor diesem Hintergrund brachte die beschleunigte Individualisierung auch eine neue Denkweise hervor: den Versuch, den Raum nach dem Tod oder in extremen Grenzsituationen neu zu ordnen. Ein wichtiger Einfluss dabei war die Popularisierung von Einsteins Relativitäts- und Quantentheorie⁴⁰¹, die in Philosophie und Literatur große Resonanz fand. Diese Theorien boten neue Perspektiven auf Zeit, Raum und Bewegung an und stellten damit die bisherigen⁴⁰² auf

³⁹⁹ Vgl. Föllmer, Moritz: *“Suicide and Crisis in Weimar Berlin”*. In: *Central European History* 42, 2009, P. 195.

⁴⁰⁰ Vgl. Ebd., P. 199-200.

⁴⁰¹ Vgl. Simonis, Annette, Simonis, Linda: *Zeitwahrnehmung und Zeitbewußtsein der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2000, S. 89.

⁴⁰² Vgl. Hall, Nina: *The new scientist guide to chaos*. London: Penguin Books 1991, P. 13.

Newton basierenden Erklärungsmodelle infrage.⁴⁰³ Einige Intellektuelle begannen, sich vorzustellen, dass das Denken selbst Raumstrukturen erschaffen und verändern könne – mit dem Ziel, eine Wirklichkeit zu entwerfen, in der menschliches Dasein einfacher und zugänglicher wird.

Diese Vorstellung knüpft an die im vorherigen Kapitel besprochene Frage an, inwieweit eine Individualisierung möglich ist, wenn das Individuum im Begriff steht, mit einem größeren Ganzen zu verschmelzen. Deutlich wird dabei: Das individuelle Dasein steht in einem ständigen Spannungsverhältnis zu der Idee eines übergeordneten Gleichgewichts, das im Tod seinen Ausdruck findet.⁴⁰⁴ Passend dazu: Die Philosophin Barbara Reiter weist darauf hin, dass die menschliche Existenz per se ein permanentes Ungleichgewicht⁴⁰⁵ bedeutet, das sich nur temporär ausgleichen lässt, indem das Individuum gesellschaftliche Normen internalisiert und zugleich auf persönliche Eigenheiten verzichtet. Dieser Anpassungsprozess erscheint als notwendige Voraussetzung für ein zumindest vorübergehendes Gleichgewicht innerhalb sozialer Ordnungen.⁴⁰⁶

In diesem Zusammenhang lassen sich im dritten Kapitel der Dissertation zwei zentrale Bildmotive erkennen:

1. Die endlose Verdoppelung: Sie entsteht, wenn ein Mensch sich selbst als abgeschlossenes Ganzes begreift und darin das Ende seiner Entwicklung sieht. Das Bewusstsein wird dadurch zu einer nomadischen Struktur, die sich in einem sich ständig verändernden Raum auflöst. Da herkömmliche Raumaufteilungen nicht mehr ausreichen, entwerfen die Figuren in den behandelten Werken immer neue, sich ausdehnende Räume, um ein Gleichgewicht wiederherzustellen. In Literatur und Film dieser Zeit zeigt sich häufig ein Problem: Die Unfähigkeit, zufällige Ereignisse voneinander zu unterscheiden oder eine logische Ordnung zu schaffen.⁴⁰⁷ Besonders sichtbar wird das im Bild des Flaneurs, einer typischen Figur des späten 19. Jahrhunderts. Er bewegt sich ziellos durch die Stadt, sammelt Eindrücke und Wissen, verfolgt dabei aber kein konkretes Ziel.⁴⁰⁸ So entstehen Bilder und Eindrücke, deren Ursprung und Bedeutung nicht mehr eindeutig nachvollziehbar sind. Dies führt zu der Vorstellung eines Charakters, der

⁴⁰³ Vgl. Küpplers, Bernd-Olaf: *„Wenn das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile“*. In: *Chaos + [und] Kreativität*. Geo Wissen 1990, S. 28.

⁴⁰⁴ Vgl. Hall, Nina: *The new scientist guide to chaos*. London: Penguin Books 1991, P. 204-205.

⁴⁰⁵ Vgl. Reiter, Barbara: *Ethik des Zufalls*. München: Fink 2012, S. 22-23.

⁴⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 25-27.

⁴⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 28.

⁴⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 78-79.

letztlich gar nicht existiert, sondern nur als Spiegelbild unsteter Wahrnehmungsprozesse fungiert – ein Motiv, das aus dem Kino der Weimarer Zeit in die Literatur übernommen wurde.

2. Die Depersonalisation: Dabei löst sich das Individuum zunehmend in einem größeren Ganzen auf. Ob diese Verschmelzung mit der Gesellschaft oder mit einer abstrakten Vorstellung von Körperlichkeit geschieht, bleibt in den Darstellungen offen. Klar wird jedoch, dass persönliche Freiheit und individuelle Identität der Idee einer übergeordneten Gemeinschaft entgegenstehen. Der Dichter und Arzt Gottfried Benn etwa beschreibt den Menschen als ein nervöses, ständig wechselndes Zwischenwesen, das sich zwischen Stimmen, Räumen und Sinneseindrücken bewegt.⁴⁰⁹

In beiden Prozessen – der Verdoppelung und der Depersonalisation – bleibt der Zerfall das logische Endziel. Übrig bleibt das Bild einer brüchigen äußeren Hülle, die nach dem Zusammenbruch von Raum und Ich zurückbleibt.

3.1. Literatur

a. Die Erfindung eines neuen vereinfachten Raumes und seine Verbindung mit der realen Welt in "Klingsors letzter Sommer" von Hermann Hesse und "Gas" von Georg Kaiser

Um die Reflexion der Depersonalisation in der Literatur zu betrachten, ist es zunächst erforderlich, auf den Krisenzustand des einzelnen Menschen einzugehen. Unter dem Begriff "Depersonalisation" ist in diesem Kontext ein Gefühl der Außer-Körper-Befindlichkeit bzw. der gedanklichen Trennung sowie ein anhaltendes Gefühl der Beobachtung des Selbst von Außen zu verstehen.⁴¹⁰

In der Erzählung "Klingsors letzter Sommer"⁴¹¹ von Hermann Hesse lässt sich der Zustand des Protagonisten Klingsor als Allegorie einer gesellschaftlichen Krisenzeit interpretieren. Der Protagonist ist sich der Tatsache bewusst, dass er den Rausch sucht, um den Schmerz und die

⁴⁰⁹ Vgl. Köhnen, Ralph: *Das optische Wissen: mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*. München: Fink 2009, S. 463.

⁴¹⁰ Vgl. Michal, Matthias (Hg.): *051/030 – S2k-Leitlinie zur Diagnostik und Behandlung des Depersonalisations-Derealisationssyndroms aktueller Stand*. 09/2014 Mainz, S. 7.

⁴¹¹ Hesse, Hermann: *Klingsors letzter Sommer*. Berlin: S.Fischer 1920.

unerträgliche Melancholie zu übertönen.⁴¹² Im symbolischen Sinne stellen Lärm und Alkoholsucht die Kraft dar, welche die Bindung des Menschen an die Erde manifestiert und eine Verschmelzung mit dem Göttlichen verhindert.⁴¹³ Der Mensch bleibt folglich ein irdisches Wesen, das irdische Freuden aufnimmt, anstatt an ein einziges Ganzes gebunden zu sein und in Vergessenheit zu geraten. Klingsor denkt in einer Nacht auf seinem Balkon folgendes: “Vielleicht, wenn man eine Reihe von Nächten wirklich schlafen würde, sechs oder acht Stunden richtig schlafen, so würde man sich erholen können, so würden die Augen wieder gehorsam und geduldig sein, und das Herz ruhiger, und die Schläfen ohne Schmerzen. Aber dann war dieser Sommer vorüber, dieser tolle flackernde Sommertraum, und mit ihm tausend ungetrunkene Becher verschüttet, tausend ungesehene Liebesblicke gebrochen, tausend unwiederbringliche Bilder ungesehen erloschen!”⁴¹⁴ Seine Wahrnehmung der Innen- und Außenwelt scheint verschoben: Zwar sieht er den Schlaf als Möglichkeit wieder “[...] gehorsam[e] und geduldig[e] [...]”⁴¹⁵ Augen und ein ruhiges Herz zu haben, doch die Beunruhigung über den dann schnell vorangegangenen Sommer hindern ihn tatsächlich schlafen zu gehen.⁴¹⁶ Die gehorsamen und geduldigen Augen stehen hier im Kontrast zum dahergezogenen Sommer, ohne Erlebnisse - Die Idee, dass die Sommertage für ihn wieder länger erlebbar werden könnten, wenn er mehr schlafen würde, kommt ihm nicht. Er ist in der Lage, die Eventualitäten zu erkennen und das nie passierte, der verpasste Sommer mit seinen Situationen, also das Vorgestellte in seinem Wesen, zu erfassen. Weil sich Klingsor der Unwirklichkeit der Dinge, an die er sich erinnert, bewusst ist, beschränkt er deren Präsenz in den parallelen Räumen seiner Vorstellungskraft,⁴¹⁷ um eine Überlastung des zunächst belasteten, realen Raums zu vermeiden. Dies impliziert, dass er die Realität leugnet, um in einer alternativen, vereinfachten Welt existieren zu können,⁴¹⁸ deren spezifische Ausgestaltung er selbst definiert.

⁴¹² Ebd. – “Er hat zu gewissen Zeiten, und so auch in den letzten Monaten seines Lebens, nicht nur Freude am häufigen Pokulieren gehabt, sondern auch den Weinrausch bewußt als Betäubung seiner Schmerzen und einer oft schwer erträglichen Schwermut gesucht.”, S. 151.

⁴¹³ Vgl. Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 1999, S. 169.

⁴¹⁴ Hesse (1920): *Klingsors letzter Sommer*, S.154.

⁴¹⁵ Ebd.

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Vgl. Lauterbach, Dorothea (Hg.): *Grenzsituationen: Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 31.

⁴¹⁸ Vgl. Hogrebe, Wolfram: “*Ahnung und Erinnerung. Bemerkungen zur Funktion der Ahnung bei einigen Dichtern von Goethe bis Musil.*” In: Peil, Dietmar (Hg.): *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur: Kolloquium Reisensburg*, 4. - 7. Januar 1996. Tübingen: Niemeyer 1998, S. 520-521.

Es sei darauf verwiesen, dass der Symbolik der Farbe Rot eine besondere Aufmerksamkeit zukommt, da sie in diesem Kontext eine übergeordnete Rolle einnimmt und sich somit von anderen Symbolen abhebt. Die Farbe Rot wird in diesem Kontext mit dem Versuch assoziiert, eine Verbindung zur Realität herzustellen. Dabei wird ein vierdimensionaler Raum wiedererlangt, der mit der Zeit verbunden ist. Die Farbe Rot wird in Verbindung mit dem Bild der symbolischen Mutterfigur gebracht, welche in der Darstellung als "Königin der Gebirge"⁴¹⁹ oder "rote Königin"⁴²⁰, "rote Blume am Berg"⁴²¹ auftritt. Die Intensivierung der roten Farbe erreicht ihren Höhepunkt mit dem unmittelbaren Erscheinen der Königin der Berge und nimmt wieder ab, wenn sie verschwindet. Dies impliziert, dass die menschliche Materialität unmittelbar mit der Präsenz einer Frau, insbesondere einer weiblichen Gottheit, in ihrer kategorischen naturmythologischen Bedeutung korreliert. In der Geschichte lassen sich verschiedene rote Elemente identifizieren, darunter der Boden, ein Schornstein einer Ziegelfabrik, ein Schal, eine Kirche, heiße Erde, Wein (nur Rot), eine Straße und Augen. Die Welt wird rot, wenn der Protagonist eine Entscheidung weiterzuleben versucht, und sie verschwindet, wenn Klingsor sich schließlich zum Sterben entscheidet.⁴²² Gemäß dem Roman kann der Begriff "Tod" in diesem Kontext als Übergang in die göttliche Kategorie interpretiert werden. Das heißt, die Farbe Rot erscheint als ein Mittel, um die Distanz zwischen dem Tod und der Präsenz zweier paralleler Räume aufrechtzuerhalten. Es bedeutet aber auch, dass der Roman die Erneuerbarkeit des Lebens zu leugnen scheint, wenn Klingsor auf den Ruf des Armeniers hin, er solle sterben, einen Becher Rotwein auf dem Boden zerschmettert. Die Spritzer, also die Farbe Rot als Symbol, breiten sich über den ganzen Raum aus und dienen als Höhepunkt der Erzählung von der Existenz des Individuums.

In Georg Kaisers Theaterstück "Gas"⁴²³ wird die Frage nach den Nebenwirkungen des modernen Lebens und der Gewinnung von Rohstoffen wie Gas aufgeworfen. Bei einer näheren

⁴¹⁹ "Plötzlich stand die Königin der Gebirge da, schlanke elastische Blüte, straff und federnd, ganz in Rot, brennende Flamme, Bildnis der Jugend." – Hesse (1920): *Klingsors letzter Sommer*, S. 175.

⁴²⁰ Ebd., S. 178.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² "Dann durfte man sterben, und dann war es ein gutes Sterben, schön und sinnvoll, das Seligste der Welt, seliger als jede Liebesnacht: ausgeglüht und völlig hingeeben in den Schoß zurückzufallen, zum Erlöschen, zum Erlösen, zur Neugeburt. Solch ein Tod, solch ein reifer und guter, edler Tod allein hatte Sinn, nur er war Erlösung, nur er war Heimkehr. Sehnsucht weinte in seinem Herzen auf. O, wo war der schmale, schwere Weg, wo war die Pforte? Er war bereit, er sehnte sich mit jeder Zuckung seines von Ermattung zitternden Leibes, seiner von Todespein geschüttelten Seele." – Ebd., S. 119.

⁴²³ Kaiser, Georg: *Gas. Schauspiel in fünf Akten*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag 1922.

Betrachtung der Erzählung wird jedoch deutlich, dass das Hauptmotiv eine tiefe Depersonalisation ist. Dies ist darauf zurückzuführen, dass kein einziger Charakter vorhanden ist, der entweder positiv oder negativ sein könnte. Ihre Äußerungen, die später dargestellt werden, sind stets ambivalent und lassen sich nicht auf eine bewusste Überzeugung zurückführen, sondern scheinen vielmehr von etwas Irrationalem und Impulsivem geprägt zu sein. Dies lässt den Schluss zu, dass eine Art Depersonalisation vorliegt,⁴²⁴ bei der die Zeit bereits verzerrt ist und weit von der normalen, klassischen Wahrnehmung entfernt ist.

Die Hauptfigur, ein Milliardärssohn, wird in jeder Hinsicht von anderen in Szenen ignoriert, was dazu führt, dass er sich in einer Art Parallelraum befindet. Er selbst kann als eine Art Fortsetzung seines Vaters betrachtet werden. Aus diesem Grund hat er ein nominelles Recht, in der Erzählung präsent zu sein. Daher wird in den entsprechenden Szenen der weiße Herr in den Vordergrund gerückt, der die Funktion eines externen Beobachters des Geschehens innehat und folglich als Bindeglied zwischen Text und Leser fungiert. Auf diese Weise thematisiert der weiße Herr das Wesen des Arbeitsprozesses sowie die im Stück existierende Gesellschaftsstruktur. Der weiße Herr stellt die Frage: "Dieses Etablissement von riesigsten Dimensionen in Volltätigkeit besteht – ohne Chef, ohne Lohnlisten?"⁴²⁵ Der Schreiber erwidert: "Wir arbeiten und wir teilen!"⁴²⁶ Zugleich ist festzustellen, dass der Unternehmenserfolg maßgeblich auf den Chef zurückzuführen ist. Allerdings zeigt der Schreiber auf, dass der ehemalige Vorgesetzte den Wunsch verloren hat, Teil der Gemeinschaft zu sein, obwohl sein Status vererbt wird. Der ehemalige Chef wird wie folgt charakterisiert: "Er stieß bis an die Peripherie des Reichtums vor, kehrt ins zurück - ins Herz".⁴²⁷ Dies impliziert, dass der wahre Freiraum des Vorgesetzten durch die Vertiefung in das eigene Selbst definiert wird. In seiner Philosophie postuliert Henri Bergson passend, dass diesem Prozess ein wahres Zeitverständnis innewohnt.⁴²⁸ Eine Rückkehr zur ursprünglichen Form kann folglich nur durch die Reflexion des eigenen Selbst erfolgen. Dies impliziert jedoch auch, dass Chef für andere Personen nicht zugänglich ist, da er selbst einen neuen Raum erschaffen hat,⁴²⁹ den

⁴²⁴ Vgl. Simonis (2000): *Zeitwahrnehmung und Zeitbewußtsein*, S. 116.

⁴²⁵ Kaiser (1922): *Gas*, S. 9.

⁴²⁶ Ebd.

⁴²⁷ Ebd., S.10.

⁴²⁸ Vgl. Simonis (2000): *Zeitwahrnehmung und Zeitbewußtsein*, S. 98.

⁴²⁹ Vgl. Krapp, Holger, Wägenbauer, Thomas (Hg.): *Künstliche Paradiese, virtuelle Realitäten: künstliche Räume in Literatur-, Sozial- und Naturwissenschaften*. München: Fink 1997, S. 11.

lediglich er selbst beobachten kann.⁴³⁰ Folglich ist der Milliardärssohn nicht im Besitz des von seinem Vater geerbten Vermögens und hat keine Möglichkeit, es zu erben. Der Milliardärssohn fordert eine Gleichheit mit Arbeiter.⁴³¹ Dennoch wird im Text wie in "Metropolis"⁴³² keine Auskunft darüber gegeben, welche Tätigkeit er hat. Stattdessen werden ausufernde Angriffe seitens des Milliardärssohns präsentiert, wobei er versucht, die Menschen in seiner Umgebung von seiner Position zu überzeugen: "Dann muß ich euch alle zwingen!"⁴³³ In der Konsequenz bedeutet dies, dass der anfänglich verschwommene und inkonsistente Raum des Stücks wiederum die Möglichkeit bietet, dass Ungenauigkeiten in den Handlungssträngen entstehen.

Die Arbeiter im Stück besitzen einen Anteil am Gewinn, jedoch bleibt ihr vorrangiges Ziel die Sättigung der globalen Technologie mit Gas, um dadurch eine neue Ära auszurufen – die Ära des Gases.⁴³⁴ Die Motivation der Menschen ist nicht in erster Linie profitorientiert, sondern zielt darauf ab, eine kontinuierliche Gasförderung sicherzustellen. Für sie stellt es eine Art Obsession dar. Der Effekt wird noch verstärkt, wenn der Ingenieur den Befehl äußert: "Kommt aus der Halle!! – ins Werk! – von Explosion zu Explosion! – Gas!"⁴³⁵ Diese Worte finden bei den Arbeitern Anklang. Die Intensität der Besessenheit dieser Menschen nimmt zu, als der Sohn des Millionärs die Frage aufwirft: "...Sind wir alle besessen?"⁴³⁶ Dies lässt den Schluss zu, dass in besagter Passage der wahre Zweck des Aufrufs zur Arbeit erkannt werden kann, der im Kapitel über die Verschmelzung dargelegt wurde. Die Predigt sowie die Idealisierung der Quelle des Glücks fokussieren sich in diesem Kontext auf die rhythmische Arbeit.

Eine Betrachtung des Konflikts über das Gas kann sich nicht allein auf religiöse Aspekte beschränken, sondern muss auch die Rolle als Quelle der Persönlichkeitsspaltung, des Übergangs der Menschen zu vereinfachten Konzepten und Handlungen berücksichtigen.⁴³⁷

Die in diesem Kapitel erörterte Persönlichkeitsspaltung zeigt gewisse Ähnlichkeiten mit dem, was man heute als der dissoziativen Identitätsstörung, wobei letztere jedoch das Vorhandensein einer besonderen Form menschlicher Identität voraussetzt. Im Rahmen dieser

⁴³⁰ Vgl. Kaiser (1922): *Gas*, S.16.

⁴³¹ Vgl. Ebd., S.18.

⁴³² Lang (1927): *Metropolis*.

⁴³³ Vgl. Kaiser (1922): *Gas*, S.48.

⁴³⁴ Vgl. Ebd., S. 10-11.

⁴³⁵ Ebd., S.102

⁴³⁶ Ebd., S.111.

⁴³⁷ Vgl. Krapp (1997): *Künstliche Paradiese*, S. 22.

Identität nimmt er sich nicht mehr als eine einzelne Persönlichkeit wahr, sondern als zwei oder mehr Persönlichkeiten, die in einem Körper leben. Neue Realität eröffnet die Möglichkeit, direkten Einfluss auf das Geschehen zu nehmen. Die leuchtend rote Färbung des Gases steht dabei nicht nur für eine Katastrophe, sondern, wie bei Hesse, für die Zerstörung des fiktiven Raumes und eine Rückkehr zum Materiellen. Die Materialität steht jedoch im Gegensatz zu Hesses Roman in direktem Zusammenhang mit dem Tod.

Die Formel von Gas in Kaisers Stück ist nach wie vor gültig, jedoch kommt es ohne ersichtlichen Grund zu einer Explosion der Blutfarbe, woraufhin der Tod der Arbeiter folgt.⁴³⁸ Die übrigen Arbeiter geben zu verstehen, dass sie einen zwanzigwöchigen Streik durchführen werden, da andernfalls die Gasversorgung versiegen und auf der ganzen Welt Frieden herrschen werde. Sie beeinflussen den durch den Rhythmus gebildeten, vereinfachten Raum und stellen ein radikales Ultimatum dar. Gleichzeitig streben die Arbeiter keine Einstellung der Gasproduktion an, da sie die einzigen Arbeiter weltweit sind, die Gas produzieren können. Der zweite Grund für die Persistenz der Arbeitsmotivation liegt in der Tatsache begründet, dass die Produktion von Gas einen vereinfachten Konfigurationsraum ermöglicht. In der Konsequenz gelangt der Milliardärsohn zu der Erkenntnis, dass die Macht ihren Ursprung im direkten Einfluss der Arbeiter auf den Raum sowie ihre daraus resultierenden erweiterten Fähigkeiten findet. Dies hat für die Arbeiter eine größere Bedeutung als der monetäre Aspekt. Dies impliziert, dass sowohl der Milliardärsohn als auch die Arbeiter für das klassische Zeitkonzept unhaltbar sind: "Ihr habt den Gewinn – und kein Leben"⁴³⁹, gleichzeitig jedoch ihr Machtgefühl nicht aufgeben möchten. In Abwesenheit eines traditionellen Raums und des damit einhergehenden materiellen Lebens eröffnet sich die Möglichkeit ihres effektiven Funktionierens. Der Vorschlag des Milliardärsohnes, zurückzugehen und mit dem Material zu verschmelzen, wird wiederum von den Arbeitern als "aus eurem Reich in die Härde?"⁴⁴⁰ wahrgenommen. Für ihn ist das Leben der Bauern ein Symbol der "Menschen in Allheit und Einheit!"⁴⁴¹, denn "Eurig und vollkommen seid ihr alle von Ursprung her."⁴⁴²

⁴³⁸ Vgl. Kaiser (1922): *Gas*, S. 20-25.

⁴³⁹ Ebd., S. 86.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 100.

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² Ebd., S. 102.

Es ist erforderlich, sich nicht nur auf die Symbole der Raumpaltung im Stück zu fokussieren, sondern auch die oberflächlichen Bilder der Depersonalisation gesondert zu betrachten. Dies lässt sich beispielsweise in Dialogen beobachten, in denen der Schreiber sich nicht als jemand anderes als seinen Beruf charakterisieren kann, den er leistet, sowie in der Szene der Depersonalisation des Ingenieurs: “Schreiber: Ich habe meinen Beruf. / Milliardärsohn: Ruft es Sie nicht ab – von Wichtigeren? / Schreiber: Ich brauche den Erwerb. / Milliardärsohn: und wenn dieser Grund nun wegfiel? / Schreiber: Ich – bin Schreiber. / Milliardärsohn: Mit Haut und Haar? / Schreiber: Ich – schreibe.”⁴⁴³ “Mein Fleiß schafft – nicht für mich. Mein Schweiß ist – nicht für mich. Mein Fron zinst – nicht für mich.”⁴⁴⁴ Dies bedeutet, dass eine Spezifikation des Bewusstseins dann gegeben ist,⁴⁴⁵ wenn eine Person mit der ausgeführten Funktion gleichgesetzt wird. Dieser Zustand resultiert aus der als schmerzhaft und komplex erlebten Gegenwart und stellt einen neuen, freien und einfachen Raum gegenüber,⁴⁴⁶ wobei auf persönliche Erfahrungen verzichtet wird. Diese Beobachtung lässt sich auch im zweiten Teil des Stücks machen, in dem die Menschen wie Maschinen funktionieren und keine menschlichen Eigenschaften aufweisen.⁴⁴⁷ Selbst Kinder sind gezwungen, einer Arbeit nachzugehen, da es an Arbeitskräften mangelt und die Monotonie des Handelns zu Produktionsstörungen führt. Die Menschen sind des Geldes müde, da es in überreicher Menge vorhanden ist. Gas wiederum kämpft als Supermacht gegen die aufständischen Arbeiter, die einst rebellierten.⁴⁴⁸ Im Rahmen dieses Konflikts kommt es zum Tod ganzer Nationen. Das einzige Ziel der führenden Persönlichkeiten besteht in der Zerstörung der gesamten Menschheit.⁴⁴⁹ Ihr Ende jedoch ist nicht der Tod, sondern die Konfrontation mit halluzinogenen Bildern von Hass und Stolz. Dies impliziert, dass der Übergang in einen neuen Raum irreversibel ist, wodurch selbst der materielle Tod zu einer irrelevanten Kategorie wird. Der Höhepunkt dieses Zustandes ist die vollständige Selbstzerstörung des Menschen mittels Giftgas,⁴⁵⁰ wodurch der Einzelne vollständig in das Ganze einfließt, als wäre das Gas eine Gottheit.⁴⁵¹

⁴⁴³ Ebd., S. 28.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 29.

⁴⁴⁵ Vgl. Simonis (2000): *Zeitwahrnehmung und Zeitbewußtsein*, S. 117.

⁴⁴⁶ Vgl. Lauterbach (2002): *Grenzsituationen*, S. 35-36.

⁴⁴⁷ Vgl. Kaiser, Georg: *Gas. Zweiter Teil. Schauspiel in drei Akten*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag 1922, S.12-14.

⁴⁴⁸ Vgl. Ebd., S.15.

⁴⁴⁹ Vgl. Ebd., S.19.

⁴⁵⁰ Vgl. Ebd., S.52.

⁴⁵¹ Vgl. Assmann (1999): *Erinnerungsräume*, S. 109.

In Hesses "Klingsors letzter Sommer"⁴⁵² wird der Protagonist Klingsor als Symbol für eine Krisenzeit dargestellt, in der er den Schmerz und die Melancholie durch Drogenkonsum und Alkohol zu betäuben versucht. Dies führt zu einer Abspaltung von der Realität und einer Verschmelzung von verschiedenen räumlich-zeitlichen Ebenen in seiner Vorstellung. Die Farbe Rot spielt dabei eine zentrale Rolle, symbolisiert eine Verbindung zur Realität und dem Tod und stellt einen Übergang in eine göttliche Dimension dar.

In Kaisers "Gas"⁴⁵³ wird die Depersonalisation durch die Charaktere und die verzerrte Wahrnehmung der Zeit und Realität dargestellt. Der Milliardärssohn und die Arbeiter sind in einem Zustand, in dem sie ihre eigene Identität verlieren und sich nur noch als Teil eines größeren Ganzen wahrnehmen. Das Stück thematisiert die Vereinfachung der Welt, indem es den Arbeitsprozess als eine Obsession darstellt, die die Menschen zu bloßen Funktionsträgern werden lässt. Die Arbeiter arbeiten nicht für den Profit, sondern für die ständige Gasproduktion, die einen vereinfachten, rhythmischen Raum schafft. Der Milliardärssohn und die Arbeiter sind in einem Zustand der Depersonalisation, der ihre Identität von ihren sozialen und beruflichen Rollen bestimmt.

Beide Werke zeigen, wie die Entfremdung des Individuums und die Reduktion von komplexen Identitäten auf einfache Funktionen zu einer veränderten Wahrnehmung der Realität führen. In "Gas"⁴⁵⁴ endet diese Entwicklung mit der vollständigen Zerstörung des Menschen durch Giftgas, was den Übergang in einen neuen, irreversiblen Raum darstellt, in dem der Tod keine Bedeutung mehr hat.

In zwei Beispielen ist die Depersonalisierung von existenzieller Bedeutung. In gleicher Weise manifestiert sich auch der vereinfachte Raum, in dem der Mensch zum Beobachter wird. In Hermann Hesses Schaffen finden sich Versuche einer Sättigung des wahrgenommenen Raumes mit Hilfe der Farbe Rot. Dadurch wird die Wahrnehmungsfähigkeit auf den gewünschten Punkt konzentriert. In Georg Kaisers Stück wird ein abstrahierter Raum durch die Darstellung gewalttätiger Handlungen und der ebenso gewalttätigen Spaltung des Raumes im Verlauf der Handlung sättigend gefüllt.

⁴⁵² Hesse (1920): *Klingsors letzter Sommer*.

⁴⁵³ Kaiser (1922): *Gas*.

⁴⁵⁴ Kaiser (1922): *Gas*.

b. Verneinung der subjektiven Existenz

Die Depersonalisation stellt in Jüngers "In Stahlgewittern"⁴⁵⁵ ein zentrales Motiv dar, welches in engem Zusammenhang mit der Darstellung von Kriegstraumata in der Literatur steht. Ebenso wie bei Franz Kafka, wie ihn Hannah Arendt interpretiert, zeigt der Roman von Jünger eine Kontinuität in der Darstellung der zentralen Figur, die einem unabwendbaren Schicksal ausgeliefert ist. Die umgebende Realität induziert den Wunsch nach der eigenen Zerstörung als einzigen möglichen Ausweg.⁴⁵⁶ Die Zerstörung, die als Antithese zur menschlichen Existenz betrachtet wird, wird mit einem Übergang zu den Naturgesetzen der Natur gleichgesetzt: "So war in einem Jahr aus dem zerfallenden Bauerndörfchen eine Militärstadt wie ein gewaltiger Parasit emporgewachsen. Kaum erkannte man darunter das alte friedliche Bild. Im Dorfteich schwammen Dragoner ihre Pferde, in den Gärten exerzierte Infanterie, auf den Wiesen lagen Soldaten und sonnten sich. Alle Einrichtungen zerfielen, nur was zum Kampf gehörte, war in Schuß."⁴⁵⁷ Diese Methode ist mit einer traumatischen Erinnerung verknüpft,⁴⁵⁸ die einen dazu ermutigt, sich selbst zu verleugnen, indem man die eigene Erinnerung und sich selbst verleugnet.

Im Gegensatz zum unbelebten Menschen wird die Stadt im Krieg mit einem Parasiten verglichen. In diesem Kontext erlangen alle übrigen Faktoren lediglich eine untergeordnete Bedeutung, da sie untrennbar mit dem Prozess der militärischen Aktion verbunden sind. Der Mensch wird zu einem Bestandteil der Natur, wodurch er jeglicher Willensfreiheit beraubt wird. Er gehorcht folglich blind, anstatt selbst die Gesetze zu definieren und somit in die menschliche Sphäre zurückzukehren. In der Darstellung Jüngers wird die Zerstörung nicht nur auf ein absolutes Maß gesteigert, sondern auch jede Möglichkeit einer Rückkehr zum friedlichen Leben ausgeblendet. Die Zerstörung bildet in diesem Kontext eine neue Realität, nach der es nichts mehr gibt. Diese neue Natur ist dadurch gekennzeichnet, dass jeder Einzelne eine spezifische Funktion erfüllt und sich vollständig mit dieser identifiziert. "Noch konnte man es kaum fassen, dass man dem Tode entronnen war. Man fühlte den Zwang, sich des Lebens zu vergewissern, es in all' seinen Formen zu geniessen."⁴⁵⁹ In der vorliegenden Passage wird die Isolation des Individuums von der

⁴⁵⁵ Jünger, Ernst: *In Stahlgewittern*. Berlin: Mittler & Sohn 1922.

⁴⁵⁶ Vgl. Arendt, Hannah: "Franz Kafka: A Revaluation." In: *Arendt Hannah. Essay in Understanding 1930-1954*. New York: Harcourt Brace 1994, P. 74.

⁴⁵⁷ Jünger (1922): *In Stahlgewittern*, S. 41

⁴⁵⁸ Vgl. Assmann (1999): *Erinnerungsräume*, S. 278.

⁴⁵⁹ Jünger (1922): *In Stahlgewittern*, S. 169.

Realität ersichtlich. Der Mensch ist nicht imstande, die ihn umgebende Gegenwart vollständig zu erfassen, sondern ist vielmehr Träger einer zuvor beschriebenen Funktion, die ihm zugewiesen ist. Dieser Prozess sollte zur Grundlage von Jüngers Konzept werden, das er im Aufsatz "Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt"⁴⁶⁰ skizziert.

Im Roman wird die These aufgestellt, dass ein Mensch nicht nur nicht existieren kann, sondern auch nicht existieren will. Der Protagonist versucht, sich als ein Bestandteil des allgemeinen Laufs der Dinge zu tarnen. Diese Aufgabe ruiniert sein Privatleben und hindert ihn daran, eine richtige Familie zu gründen. Dabei wird er mit einem ungeschriebenen Gesetz konfrontiert, das absolute Gültigkeit hat, aber unklar bleibt. Diese organische Einheit führt dazu, dass Menschen zu Teilen eines riesigen sozialen Organismus werden, in dem jegliche Autonomie unmöglich ist. Sobald ein Mensch Autonomie zeigt, wird er aus der Gesellschaft ausgeschlossen und zum Feind der Gesellschaft.

Der Verlust des Bewusstseins für das eigene "Ich" bleibt nicht unbemerkt, sondern kennzeichnet lediglich einen solchen Übergang, bei dem ein Mensch in den Beziehungen zur Außenwelt nicht das erforderliche Maß an Orientierung findet und die Fähigkeit zum persönlichen Urteilsvermögen verliert.⁴⁶¹ Aus diesem Grund lassen sich zwei charakteristische Merkmale des Romans unterscheiden.

Erstens: Sympathie und detaillierte Beschreibungen unmoralischer Details: dies zeigt sich an den zahlreichen Stellen, an denen vom Kampf gegen Ratten während des Stellungskrieges erzählt wird: "Eine Ratte raschelt zwischen den über Deckung geworfenen Konservenbüchsen. Eine zweite gesellt sich pfeifend zu ihr, und bald wimmelt es von huschenden Schatten, die den Ruinenkellern des Dorfes oder zerschossenen Stollen entströmen. Die Jagd auf sie bietet eine beliebte Abwechslung in der Öde des Postdienstes. Ein Stückchen Brot wird als Köder ausgelegt und das Gewehr darauf eingerichtet, oder es wird Sprengpulver von Blindgängern in ihre Löcher gestreut und angezündet. Quiekend schießen sie dann mit versenktem Fell hervor. Es sind widerliche, ekelhafte Geschöpfe. Ein gräulicher Dunst umwebt ihre schwirrenden Rudel. Ich muß immer an ihre verborgene, leichenschänderische Tätigkeit in den Kellern des Dorfes denken."⁴⁶² Auch im Falle der Schilderung eines Raubüberfalls, welcher eine Wüste hinterlässt, lassen sich

⁴⁶⁰ Jünger, Ernst: *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt*. Stuttgart: Klett-Cotta 1982.

⁴⁶¹ Vgl. Assmann (1999): *Erinnerungsräume*, S. 278.

⁴⁶² Jünger (1922): *In Stahlgewittern*, S. 26.

derartige Parallelen ausmachen: “Die Dörfer, die wir auf unserem Marsch nach vorn passierten, hatten das Aussehen großer Tollhäuser angenommen. Ganze Kompanien stießen und rissen Mauern um oder saßen auf den Dächern und zertrümmerten die Ziegel. Bäume wurden gefällt, Scheiben zerschlagen, rings stiegen von gewaltigen Schutthaufen Rauch und Staubwolken auf, kurz, es wurde eine Orgie der Vernichtung gefeiert.”⁴⁶³ Die Sättigung des Textes mit der unmoralischen Gegenwart kann als eine Art Gegenkraft betrachtet werden, die den Realitätsraum des Protagonisten sättigt.⁴⁶⁴ Dieser ist durch die Ereignisse gezwungen, sich von seinem vorherigen Leben loszusagen und kann folglich keine Zukunftspläne schmieden. Die Hyperkonzentration der Bilder seiner Gegenwart kompensiert den Verlust der Vergangenheit.

Zweitens: Bei einem Vergleich der Erstaufgaben des Buches mit der letzten, zu Lebzeiten des Autors erschienenen Auflage zeigt sich, dass Ernst Jünger im ersten Fall jede Einschätzung des Geschehens vermeidet oder die sexualisierten Momente, die später auftauchen, ignoriert. Später ergänzt er eine Vielzahl von Details, die er in den imaginären Raum der Erinnerung der Protagonisten einreicht, um den Effekt der Identität mit der Realität zu erzeugen. In der ersten Auflage präsentiert der Autor lediglich eine oberflächliche Analyse der visuellen Wahrnehmung, ohne die eingehenden Informationen angemessen zu verarbeiten. Dies lässt sich als eine Rückkehr zu einer frühen Phase der individuellen Entwicklung interpretieren, in der die Fähigkeit zur kritischen Reflexion noch nicht vollständig entwickelt war.⁴⁶⁵

Letzteres eröffnet in diesem Kontext die Möglichkeit zur sozialen Anpassung, während das Denken, das auf der Ebene der visuellen Wahrnehmung verbleibt, als Gegensatz dazu dient und eine unvoreingenommene Beobachtung des Geschehens ermöglicht. Die Hauptfigur fungiert lediglich als Reflexionsfläche für das Geschehen, wodurch sie eine gewisse Sättigung erfährt. Diese These lässt sich auch bei der Beschreibung von Inhaftierungen von Menschen belegen: “Einer starb schon während des Transportes. Er wurde doch noch mitgenommen, da auf jeden Gefangenen, ob tot oder lebendig, eine Prämie gesetzt war. Die beiden anderen suchten unser Wohlgefallen zu gewinnen, indem sie fortwährend riefen: ‘Anglais pas bon!’ Weshalb diese Leute französisch sprachen, ist mir nicht recht klar geworden.”⁴⁶⁶ In der neuesten Ausgabe des Buches findet sich eine

⁴⁶³ Ebd., S. 93.

⁴⁶⁴ Vgl. Assmann (1999): *Erinnerungsräume*, S. 280.

⁴⁶⁵ Vgl. Assmann (1999): *Erinnerungsräume*, S.111.

⁴⁶⁶ Jünger (1922): *In Stahlgewittern*, S. 115-116.

Ergänzung: “Der Aufzug, bei dem sich das Klagen der Gefangenen mit unserem Jubel mischte, hatte etwas Vorzeitliches. Das war kein Krieg mehr; es war ein uraltes Bild.”⁴⁶⁷ Dies impliziert, dass er bereits bei der Konstruktion seiner Erinnerungen deren nachfolgende Entwicklung antizipiert und dadurch den Raum seiner retrospektiven Erfahrungen zunehmend mythologisiert und intellektualisiert.⁴⁶⁸ Die als unmoralisch eingestufte Handlung sowie der Prozess des Selbstverlustes werden in der zensierten Realität verschwiegen. Eine ähnliche Situation lässt sich in der Passage beobachten, in der der letzte Satz wiederum durch die persönliche Zensur des Autors nicht autorisiert war und erst in einer späteren Auflage erschien: “In den nächsten Tagen machte sich noch eine Anzahl im Unterholz des Wäldchens verborgener Leichen bemerkbar — ein Zeichen der schweren Verluste der Gegner, das den Aufenthalt auf Feldwache noch weniger einladend machte. Als ich mich einmal allein durch das Gestrüpp arbeitete, fiel mir ein merkwürdiges, zischendes und sprudelndes Geräusch auf. Ich trat näher und stieß auf zwei Leichname, die infolge der Hitze zu einem gespenstischen Leben erwacht schienen.”⁴⁶⁹ “Die Nacht war schwül und still; ich stand lange Zeit wie gebannt vor dem unheimlichen Bild.”⁴⁷⁰ Das vorliegende Fragment verweist zudem auf das zuvor beschriebene Merkmal der Sympathie für unmoralische Bilder. Bei Betrachtung des Textes der frühen Ausgabe lässt sich feststellen, dass der Autor beim Anblick des Bildes keine ablehnende Haltung einnimmt. Diese Faszination resultiert aus der Wahrnehmung, dass die Zerstörung in der Szene einen bestimmten Punkt erreicht hat.

In seiner Schilderung fokussiert sich Jünger auf die Beschreibung von Menschen, die sich in einer Situation befinden, in der sie sich in unmittelbarer Nähe zum Tod befinden. Diese Eigenschaft allein genügt, um ins Detail zu gehen: “Jetzt lag er, halb entkleidet, mit jener wachsgelben Gesichtsfarbe, die ein sicheres Vorzeichen des Todes ist, auf einer losgerissen Tür und sah mich mit stieren Augen an, als ich herantrat, um ihm die Hand zu drücken.”⁴⁷¹ Der hier thematisierte Aspekt bezieht sich auf die Interpretation des Todes bzw. Mordes als eine besonders kraftvolle und anschauliche Art der Stilisierung von Gewalt, wodurch eine spezifische Form des Bewusstseins gebildet wird.⁴⁷²

⁴⁶⁷ Jünger, Ernst: *In Stahlgewittern*. Stuttgart: Klett-Cotta 1978, S.170.

⁴⁶⁸ Vgl. Assmann (1999): *Erinnerungsräume*, S.106.

⁴⁶⁹ Jünger (1922): *In Stahlgewittern*, S. 117.

⁴⁷⁰ Jünger (1978): *In Stahlgewittern*, S.172.

⁴⁷¹ Jünger (1922): *In Stahlgewittern*, S. 168.

⁴⁷² Vgl. Wertheimer, Jürgen (Hg.): *Ästhetik der Gewalt: ihre Darst. in Literatur u. Kunst*. Frankfurt am Main: Athenäum-Verlag 1986, S.10.

In diesem Zusammenhang sei darauf verwiesen, dass die Tendenz zur Depersonalisation als Vorstufe des Todes auch im Roman "Die Geächteten"⁴⁷³ von Ernst von Salomon zu betrachten ist. An die Stelle des Verständnisses und der Identifizierung einer Person tritt zunächst die Funktion, die eine Person ausübt: "Herr von Schwartzkoppen: 'Der Krieg', meinte er, braucht heute genauso Fachleute, wie jeder andere technische Beruf. Wenn die Reichswehr den Plänen von Seeckts gemäß sich weiterentwickelt, so können wir nicht auf hunderttausend Soldaten zählen, sondern auf hunderttausend Kriegingenieure. Wir haben nicht zehntausend Mann hier, sondern zehntausend Techniker."⁴⁷⁴ Dies impliziert, dass nicht länger von Soldaten die Rede ist, die trotz ihrer ihnen zugesprochenen Ausdauer und ihrer mechanisierten Handlungen letztlich immer noch Menschen sind, die nach dem Ende der Feindseligkeiten weiterhin in der Gesellschaft funktionieren werden. An dieser Stelle wird der Begriff durch den Begriff "Kriegingenieure" ersetzt, was die Depersonalisation weiter verschärft. Die Mechanisierung ist in diesem Fall irreversibel. Sie eröffnet die Möglichkeit der mechanischen Austauschbarkeit einzelner Maschinenteile.: "[...], was der größte Verlust meines Lebens ist, scheint mir, ist gerade das Allgemeinste. Die Lust, die ich gehabt habe, war nie meine Lust. [...] Nur ich sterbe. Aber ich bin nur ein Name von sechzig Millionen, aus denen ich mein Leben nahm, Arbeit, Lust, Worte und 22 Jahre."⁴⁷⁵ Der Mensch als Detail wiederum besteht aus gleichwertigen Komponenten, unter denen Leben, Arbeit und Alter quantitativ auf einer Reihe stehen. Die Isolation dieser Komponenten symbolisiert bereits die Diskontinuität und Ungleichmäßigkeit der Zeit, in der er lebt. Daher lässt sich die ausgeprägte Sterbereitschaft der Soldaten erklären: "Wir lieben eine geistige Form, die von uns zu füllen, von uns zu beleben ist. Wenn diese Form unseren Tod will, so müssen wir folgen. Auch die Karthager folgten ihr und gingen nicht unter, obwohl sie starben bis zum letzten Mann"⁴⁷⁶. Diese Aussicht ist von besonderer Relevanz, da sie die Möglichkeit der eigenen Tötung beinhaltet und somit das Funktionieren des Gesamtorganismus symbolisiert, zu dem sie gehört. Die Aussicht auf die eigene Tötung, die Bereitschaft zu sterben, kann somit als Hauptsymbol des Sieges und der Elitenzugehörigkeit eines Individuums betrachtet werden: "Die besten Leuten wollten nicht leben; sie suchten den Tod. Sie liebten den Krieg nicht aus Lust zur Zerstörung; sie liebten den Krieg aus

⁴⁷³ Salomon, Ernst von: *Die Geächteten*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag 1930.

⁴⁷⁴ Ebd., S. 268-269.

⁴⁷⁵ Ebd., S. 319.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 18.

Todes Bereitschaft.“⁴⁷⁷ Der Tod kann demnach nicht als ultimative Realität betrachtet werden, sondern symbolisiert lediglich die Unterordnung unter die Struktur der Vernetzung und der ständigen Erneuerbarkeit des Systems. Dadurch wird ein Übergang auf eine neue Ebene möglich: “Die Opfer jener Kämpfe fielen nicht vergebens. Wenn auch Verrat die äußersten Erfolge nahm, so gab doch ein neuer Himmel eine neuen Staat. Die Zerstörung stockte. Das Ziel blieb oben, flatternd in künftiger Siege Wind.“⁴⁷⁸

In Erich Maria Remarques "Der Weg Zurück"⁴⁷⁹ manifestieren sich Zerstörung und Depersonalisation in Form einer hohen Frequenz von Bildwechsell: “Jeder hat hier ja so irgend etwas, der eine seine Frau, der andere sein Geschäft, der dritte deine Stiefel, Valentin Laher seinen Schnaps und Tjaden den Wunsch, noch einmal dicke Bohnen mit Speck zu fressen.“⁴⁸⁰ Im Roman erfolgt eine künstliche Gleichsetzung verschiedener, völlig unvergleichlicher Kategorien, beispielsweise Frau oder Bohnen mit Speck. Dies ist dadurch zu erklären, dass es überhaupt kein Wesen der Kategorien gibt, sondern lediglich einen Zufall der Wahl, um das Chaos in seiner Vielfalt einzufangen. Die scheinbare Zufälligkeit ist jedoch nicht als solche zu bezeichnen, sondern dient lediglich der Unterstreichung der Qualen, die aus der Todesangst resultieren: “Auf einmal, wir haben es kaum bemerkt im Wirbel unserer Erregung, ist das Schweigen zu Ende, dumpf dröhnen wieder die Abschüsse, und wie Spechtgehacke knarrt auch bereits von weither ein M.-G. Wir werden ruhig und sind fast froh, die vertrauten Geräusche des Todes wieder zu hören”.⁴⁸¹ Chaos kann als Verkörperung einer zerbrechlichen Substanz betrachtet werden, welche die Hilflosigkeit des Menschen in einer Umgebung demonstriert, in der alles vom Zufall entschieden wird.⁴⁸² Dennoch lässt sich aus dieser Qual im Chaos ableiten, dass es sich hierbei um den Beginn einer weiteren Reinkarnation handelt. Somit liegt die Bedeutung des Chaos in der Vermischung von Gut und Böse, männlich und weiblich,⁴⁸³ seinem Fluss und dem Bild eines Neuanfangs. Es kann zudem die These aufgestellt werden, dass das chaotische Bild als Prototyp des Lebens nach dem Tod erscheint. Die Nähe des Protagonisten zur Grenze zwischen Leben und Tod von “fast froh” mündet dann bis “Ich schrecke auf und blicke mich um; dahinter liegen nun meine Kameraden auf

⁴⁷⁷ Ebd., S. 102.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 408-409.

⁴⁷⁹ Remarque, Erich Maria: *Der Weg Zurück*. Propyläen-Verlag: Berlin, 1931.

⁴⁸⁰ Ebd., S. 8.

⁴⁸¹ Ebd., S. 17.

⁴⁸² Vgl. Reiter (2012): *Ethik des Zufalls*, S. 38-39

⁴⁸³ Vgl. Ebd., S. 45.

den Tragbahren und rufen immer noch. Es ist Frieden, und sie müssen trotzdem sterben. Ich aber bebe vor Freude und schäme mich nicht.“⁴⁸⁴ Das heißt, dass aus dem Wunsch, dass alle Menschen in der Umgebung sterben, eine Befreiung von der Erwartung und eine Trennung der Persönlichkeit in eine andere zeitliche und räumliche Kategorie entsteht.

In seinem Theaterstück “Der Kaufmann von Berlin”⁴⁸⁵ stellt Walter Mehring die Depersonalisation nicht als eine Spaltung des Individuums dar, sondern – wie bereits für Soldaten und ihre Technisierung beschrieben – die Zuschreibung von Eigenschaften eines unbelebten Objekts, mit dem sich ein Mensch identifiziert: “Müller: – Was? Wer? Kaftan?! Was suchen Sie denn in Eisenbergs Büro?/Kaftan: - Ich such nit! Ich hab schoin gefunden!/Müller: - Und wo is Eisenberg?/Kaftan: - Hier!/Müller: -Hier? Wieso! Wo?/Kaftan: - Hier is Eisenberg. Wos is Eisenberg! . . . Aktien! Und wo sennen die Aktien? Bei Kaftan. Also Kaftan ist Eisenberg!/[...] Kaftan: [...] Er hot mich oich nit schlofn geloßt! Ich hob bei ihm gelernt: nit schlofn!”⁴⁸⁶ Insofern stellt sich zunächst die Frage nach dem “Was”, also dem Sachverhalt, und erst in einem zweiten Schritt die Frage nach dem “Wer”, also der Person, um die es sich handelt. Dies ist insbesondere relevant, wenn es zunächst um die Suche nach einer vermissten Person geht. In diesem Sinne kann die These aufgestellt werden, dass die Persönlichkeit durch materielle Güter ersetzt wird. Allerdings geht es in der Geschichte nicht um Papier- oder Metallgeld. In Bezug auf die mögliche Verfügung über dieses Geld ist festzuhalten, dass sich Aktienpapiere noch weiter von der Vorstellung eines Gegenstands entfernen, der einen echten Wert haben kann. Darüber hinaus wird in einer kritischen Situation Geld, das als Hauptthema des Stücks betrachtet werden kann, als solches zurückgewiesen: “- Gott im Himmel! Was müssen wir ausstehen! / – Meine Nerven! Meine Nerven! / – Das Schrott! Das Schrott!/ – Das Schrott! marschier! Wo ist der Minister?/ – Futsch das Schrott! Futsch das Geld! Wo ist Kaftan?”⁴⁸⁷ Hinter dieser Ablehnung verbirgt sich Kaftans Erleuchtung: “– Wo ahin geh ich? Ich kenn gehen rechts... und ich kenn gehen links... und werd nischt gefinnen: kein Menuche! kein Gefängnis! kein Toid!... kein Zurick!...”⁴⁸⁸ Die Geschichte

⁴⁸⁴ Remarque (1931): *Der Weg Zurück*, S. 39-40.

⁴⁸⁵ Mehring, Walter: “Der Kaufmann von Berlin”. In: *Zeit und Theater. Von der Republik zur Diktatur, 1925-1933*, Band 2. Berlin: Propyläen Verlag 1972.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 426.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 470.

⁴⁸⁸ Ebd., S. 485.

dreht sich um die Verleugnung von Geld, seinem eigenen Dualismus und dem Wesen der Existenz. Aufgrund der räumlichen Lage ist keine Rückkehr zum Anfang möglich.

Das zentrale Thema der Werke lässt sich als ein Prozess der völligen Entfremdung und Zerstörung des Individuums verstehen. Der Krieg führt zu einem Verlust der eigenen Identität, indem der Mensch zu einer funktionalen Einheit innerhalb eines militärischen Systems wird, das ihn von jeglicher Autonomie und Selbstbestimmung befreit. Es sei darauf hingewiesen, dass dieser Prozess nicht nur in Texten zu beobachten ist, in denen es um Krieg geht, sondern auch im alltäglichen Leben. Die Gewalt und Zerstörung wurden als eine neue, unaufhaltsame Realität dargestellt, die das Individuum zwingt, sich selbst zu verleugnen, um zu überleben. Diese Depersonalisation manifestiert sich sowohl in der völligen Funktionalisierung der Menschen als auch in der Darstellung der entmenschlichten Natur der Welt, wo Menschen ihre menschlichen Eigenschaften zugunsten einer rein mechanischen Existenz aufgeben. Der Verlust des eigenen "Ich" führt zu einer Entfremdung von der Realität und dem Verfall jeder Hoffnung auf eine Rückkehr zum Leben in Frieden. Der Mensch wird zu einem Teil eines großen, anonymen sozialen Organismus, in dem er nur noch als funktionale Größe zählt. Der Wunsch nach dem Tod als eine Art Befreiung und der Übergang in einen neuen, leblosen Zustand markieren die extremste Form dieser Entfremdung und Depersonalisation.

c. Zusammenbruch der Persönlichkeit

In der Einleitung des Romans "Der Steppenwolf"⁴⁸⁹ von Hermann Hesse wird der Hauptfigur zunächst eine Reihe von Eigenschaften zugeschrieben: "[...] und doch schien er bei alledem nicht recht dabei zu sein, schien sich selber in seinem Tun komisch zu finden und nicht ernst zu nehmen, so, als sei es ihm seltsam und neu, ein Zimmer zu mieten und mit Leuten Deutsch zu sprechen, während er eigentlich und im Innern ganz anderen Sachen beschäftigt wäre."⁴⁹⁰ Hieraus lässt sich ableiten, dass der Protagonist nicht lediglich zwei Persönlichkeiten aufweist, von denen die eine keine Deutschkenntnisse besitzt und die andere bereits über solche verfügt, sondern dass darüber hinaus eine Vielzahl weiterer Persönlichkeiten existiert, denen die Kenntnis oder Unkenntnis von Sprachen fremd ist. Diese Erkenntnis impliziert, dass zwei

⁴⁸⁹ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Berlin und Weimar: Aufbau 1980.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 7.

Persönlichkeiten nicht länger als ausreichend erachtet werden, da sie in einfachen Rahmen nicht länger als ausreichend existieren. Dies ist die erste Annahme über die Art der Spaltung seiner Persönlichkeit, wenn aus den offensichtlichen zwei Körpern – Tier und Mensch –⁴⁹¹ die Naivität dieses unzureichenden Grades der Depersonalisation offenbar wird: “Die Zweiteilung in Wolf und Mensch, in Trieb und Geist, durch welche Harry sich sein Schicksal verständlicher zu machen sucht, ist eine sehr grobe Vereinfachung, eine Vergewaltigung der Wirklichen zugunsten einer plausiblen, aber irrigen Erklärung der Widersprüche, welche dieser Mensch in sich vorfindet und die ihm die Quelle seiner nicht geringen Leiden zu sein scheinen.”⁴⁹² Dies bedeutet, dass trotz des Versuches, die Situation zu verlassen und die Wurzel des Problems, d. h. die Verdoppelung, zu verstehen, dies immer noch nicht ausreicht, um eine Lösung zu finden. In “Klingsors letzter Sommer”⁴⁹³ wird die Hauptfigur durch das Bild der Farbe Rot vor dem Zerfall bewahrt. In “Der Steppenwolf”⁴⁹⁴ hingegen, wo sich der Protagonist in zwei Teile geteilt hat und darin kein Vergessen findet, versucht sie, endlose Räume in sich zu bilden,⁴⁹⁵ um endlich den gewünschten Zustand zu erreichen. Dieser Versuch führt jedoch nicht zum Erfolg, sondern bewirkt das Gegenteil. Je mehr sich Harry mit dem Gedanken seines Verfalls konfrontiert - “Harry besteht nicht aus zwei Wesen, sondern aus hundert, aus tausenden”⁴⁹⁶ - desto mehr verliert er seine persönliche Identität.

Der Prozess beinhaltet demnach sowohl einen Aspekt der Selbstverleugnung “[...] war er selbst der erste, den er haßte und verneinte [...]. Statt seine Persönlichkeit zu vernichten, war es nur gelungen, ihn sich selbst hassen lehren”⁴⁹⁷, als auch das Bild eines Märtyrers: “Denn darin war er, trotz allem durch und durch Christ und durch und durch Märtyrer, daß er jede Schärfe, jede Kritik, jede Bosheit, jeden Haß, dessen er fähig war, vor allem und zuerst auf sich selbst losließ”⁴⁹⁸. Beide Zeichen fungieren als Indikatoren für ihre sekundäre Natur, wobei sie als Konsequenz der Spaltung des Protagonisten zu betrachten sind, jedoch nicht als Ursache dieser Spaltung. Der Ausgangsfaktor, der als Ursache für den Tod oder die Reue Harry dient, ist das Bewusstsein des

⁴⁹¹ “Bei unserem Steppenwolf nun war es so, daß er in seinem Gefühl zwar bald als Wold, bald als Mensch lebte, wie es bei allen Mischwesen der Fall ist, daß aber, wenn er Wolf war, der Mensch in ihm stets zuschauend, urteilend und richtend auf der Lauer lag, und in Zeiten, wo er Mensch war, tat der Wolf ebenso” – Ebd., S. 44.

⁴⁹² Ebd., *Traktat*, S. 17.

⁴⁹³ Hesse, Hermann: *Klingsors letzter Sommer*. Berlin: S.Fischer 1920.

⁴⁹⁴ Hesse (1980): *Der Steppenwolf*.

⁴⁹⁵ Vgl. Krapp (1997): *Künstliche Paradieste, virtuelle Realitäten*, S. 10

⁴⁹⁶ Hesse (1980): *Der Steppenwolf. Traktat*, S.19.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 12.

⁴⁹⁸ Ebd.

Protagonisten als entpersonalisierte Substanz, das Bedürfnis danach sowie die dadurch entstehenden Formen und anderen Räume.⁴⁹⁹ Allerdings ist es gerade die erwähnte Distanz zum Geschehen, die ihn davon abhält, Suizid zu begehen: “Der ‘Selbstmörder’ – und Harry war einer – braucht nicht notwendig in einem besonders starken Verhältnis zum Tode zu leben – dies kann man tun, auch ohne Selbstmörder zu sein. Aber dem Selbstmörder ist es eigentümlich, daß er sein Ich, einerlei, ob mit Recht oder Unrecht, als einen besonders gefährlichen, zweifelhaften und gefärbten Keim der Natur empfindet, daß er sich stets außerordentlich exponiert und gefährdet vorkommt, so, als stünde er auf allerschmalster Felsenspitzen [...]”⁵⁰⁰

Harry versucht, diese Distanz mit Hilfe des magischen Theaters - der Illusion - zu überwinden, was einer Verdoppelung des ohnehin schon äußeren Raums gleichkommt.⁵⁰¹ Der Raum, in dem sich unvorstellbare Situationen abspielen, ersetzt somit die weitere Fortsetzung der Verdoppelung des Inneren und demonstriert ein Mittel, um darin die klassische Wahrnehmung von Zeit und Raum zu veranschaulichen. Dennoch stammt eine Methode wie die Raumverdoppelung angeblich nicht von ihm selbst. Er selbst beobachtet, wie im Film “Von morgens bis mitternacht”⁵⁰² und vielen anderen Werken der Nachkriegskrise, aus der Distanz, was mit ihm selbst in der Hauptrolle passiert: “Da gab ein Unbekannter mir ein kleines gedrucktes Büchlein, ein Ding wie ein Jahrmagazin, und darin stand meine ganze Geschichte und alles, was mich angeht, genau beschrieben. Sag, ist das nicht merkwürdig?”⁵⁰³ In der Konsequenz fasst Harry den Entschluss, die Distanz zu überwinden, indem er einen bestimmten unendlichen Raum betritt, nämlich Pablos magisches Theater: “Mein Theater hat so viele Logentüren, als ihr wollt, zehn oder hundert oder tausend [...]”⁵⁰⁴ Die folgende Beschreibung mag auf den ersten Blick fantastisch erscheinen, sie ist jedoch eine Übertragung von Einsteins Idee in die literarische Realität im Rahmen der Relativitätstheorie.⁵⁰⁵ Demnach beeinflusst Materie auch den Raum und trägt zu dessen direkter Modifikation bei. Dies impliziert, dass Harry die Eigenschaft des Raumes, der in einem Zaubertheater aufgebaut werden kann, auf seine eigene Persönlichkeit überträgt und dadurch die Möglichkeit erkennt, die Anzahl der Persönlichkeiten in sich selbst zu reduzieren:

⁴⁹⁹ Vgl. Lauterbach(2002): *Grenzsituationen*, S. 29.

⁵⁰⁰ Hesse (1980): *Der Steppenwolf. Traktat*, S.8.

⁵⁰¹ Hesse (1980): *Der Steppenwolf*, S. 31.

⁵⁰² Karlheinz, Martin: *Von morgens bis mitternachts*. Deutschland: 1920.

⁵⁰³ Hesse (1980): *Der Steppenwolf*, S. 82.

⁵⁰⁴ Ebd., S. 137.

⁵⁰⁵ Vgl. Simonis (2000): *Zeitwahrnehmung und Zeitbewußtsein*, S. 116.

“Möglich, daß Harry eines Tages sich erkennt lernt, sei es, daß er einen unsrer kleinen Spiegel in die Hand bekomme [...]”.⁵⁰⁶ In diesem Fall fungiert der Spiegel nicht als Methode der Verdoppelung, da Harry kein einheitliches Ganzes mehr darstellt. Stattdessen wird er zum Mittel der Sammlung und Reflexion aller übrigen Teile seiner Persönlichkeit, mit denen er in Kontakt treten und verschmelzen kann.

In Bertolt Brechts Theaterstück “Die Heilige Johanna der Schlachthöfe”⁵⁰⁷ findet sich ein Bild der Dualität, das in erster Linie darauf abzielt, die eigene Dualität als etwas Unvermeidliches zu erkennen sowie das Bedürfnis zu wecken, sich mit dem zweiten ‘Ich’ auseinanderzusetzen, um eine angemessene Existenz zu gewährleisten: “ALLE/ Mensch, es wohnen dir zwei Seelen / In der Brust! / Such nicht eine auszuwählen / Da du beide haben muß. / Bleibe stets mit dir im Streite! / Bleib der Eine, stets Entzweite! / Halte die hohe, halte die niedere / Halte die rohe, halte die biedere / Halte sie beide!”⁵⁰⁸ Die Protagonistin Johanna durchlebt eine existenzielle Krise, die letztendlich zur Idee des Suizids führt. Dieser ist jedoch nicht nur eine Reaktion auf die Nöte, die die Welt mit sich bringt und in der die Grenzen von Gut und Böse verschwimmen. Vielmehr ist er eine Konsequenz der Erkenntnis, dass die Existenz selbst keinen Sinn für ein echtes Leben hat: “Eines habe ich gelernt und weiß es für euch / Selber sterbend: / Was soll das heißen, es ist etwas in euch und / Kommt nicht nach außen! Was wißt ihr / wissend / Was keine Folgen hat? / Ich zum Beispiel habe nichts getan. / Denn nichts werde gezählt als gut, und sehe es / aus wie immer, als was / Wirklich hilft, und nichts gelte als ehrenhaft / mehr, als was / Diese Welt endgültig ändert: sie braucht es. / [...] Oh, folgenlose Güte! Unmerkliche Gesinnung! / Ich habe nichts geändert. / Schnell verschwindend aus dieser Welt ohne / Furcht [...]”.⁵⁰⁹ Dies impliziert, dass sie dieser Welt Eigenschaften zuschreibt, die für die andere Welt charakteristisch sind, da in ihrem Denken die Kategorien von Gut und Böse verschwimmen. Den Höhepunkt ihrer Entwicklung erreicht Johanna durch den Suizid, mit dessen Hilfe sie nur noch aus dieser Welt verschwinden will. Gleichzeitig geht sie von der Annahme aus, dass sie in einer anderen Welt existieren kann, in der etwas in ihr zum Vorschein kommen kann, das in diesem Raum keine Verkörperung gefunden hat.

⁵⁰⁶ Hesse (1980): *Der Steppenwolf. Traktat*, S.15.

⁵⁰⁷ Brecht, Bertolt: “*Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*”. In: *Stücke*. Band IV. Berlin: Aufbau-Verlag 1955.

⁵⁰⁸ Ebd., S. 211.

⁵⁰⁹ Ebd., S. 202.

Die Darstellung einer vollständig entpersonalisierten Figur ist ein wesentliches Element in Tollers Stück, in dem die Hauptfigur nach einer Gefängnisstrafe Schwierigkeiten hat, zu einem normalen Zeitrhythmus zurückzukehren: "Wärter. Entlassungstermin 8. Mai 1927. / Karl Thomas. Nein! / Professor Lüdin. Doch, doch. / Karl Thomas. 1927? [...] / Karl Thomas. Wie ausgelöscht. Doch... an etwas erinnere ich mich..."⁵¹⁰ Der Protagonist verliert sein Zeitgefühl und kann seine Gedanken und Erinnerungen nicht mehr klar ausdrücken. Letztere sieht er in einer Art verschlüsselter Form, wobei das Bild seiner Ablehnung von der natürlichen Komponente das vorherrschende Thema bleibt: "Ein Waldrand.[...] Der Wald flimmerte grün. Mit tausend kleinen Sonnen. Sehr zart. Ich wollte hinein, brennend gern. Es gelang mir nicht. Die Stämme buchteten böse sich nach außen und warfen mich wie einen Gummiball zurück."⁵¹¹ In diesem Kontext ist der Moment von entscheidender Bedeutung, in dem eine Vielzahl von kleinen Sonnen erscheint, welche die Partikel seiner Persönlichkeit symbolisieren. Diese Distanzierung von der eigenen Persönlichkeit erfolgte in einem solchen Maße, dass er sich nicht länger zu sich selbst in diesem anderen imaginären Raum zugehörig fühlte. In ähnlicher Weise wird er auch von dem Raum, in dem sein materieller Körper existiert, mit seiner Geschwindigkeit abgelehnt: "Lautsprecher. Achtung! Achtung! New York. Zahl der Toten. Achttausend. Chicago bedroht. Weiterer Bericht folgt in drei Minuten. (Auf der Scheibe sichtbar Szene beim Dammbbruch) / Karl Thomas. Unfaßlich! In dieser Sekunde ... / Lautsprecher. Achtung! Achtung! Aufruhr in Indien ... Aufruhr in China ... Aufruhr in Afrika ... Paris / [...]Karl Thomas. Genug, genug. Stellen Sie ab."⁵¹² Im Anschluss kehrt die Hauptfigur vor acht Jahren zurück, wobei sich der Raum von Vergangenheit und Gegenwart mit ihr zu verschmelzen scheint, da sie nicht imstande ist, mit der bestehenden Welt zu interagieren. Auch der Aufseher im Gefängnis ist als Symbol zu betrachten, da sein Name "Rand" lautet, was die Grenze zwischen der realen und der irrealen Welt bezeichnet. In diesem Kontext kann der Raum des Gefängnisses als eine Art fiktive, vom Rest der Realität losgelöste Sphäre betrachtet werden. Die Unwirklichkeit resultiert aus dem Fehlen einer Beobachtung von außen, wobei lediglich der Aufseher als Ausnahme zu nennen ist, da er zugleich die räumliche

⁵¹⁰ Toller, Ernst: *"Hoppla, wir leben! Ein Vorspiel und fünf Akte"*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag 1927, Auf: <https://www.projekt-gutenberg.org/toller/hoppla/hoppla.html>, gesehen am 19. Dezember 2023.

⁵¹¹ Ebd.

⁵¹² Ebd.

Instabilität verkörpert. Eine solche Beobachtung wäre jedoch erforderlich, um die tatsächliche Existenz des Phänomens zu dokumentieren.

In seinen Werken zeigt Ernst Toller, wie sich Raum und Zeit anfühlen. Der Protagonist schafft einen einfachen Raum, in dem man nicht mehr in die normale Realität zurückkehren kann. Er kann das vierdimensionale Raum-Zeit-Kontinuum nicht richtig einschätzen, weil er die Zeit nicht richtig sieht.⁵¹³

In Johannes R. Bechers Roman "Levisite"⁵¹⁴ erfolgt eine parallele Darstellung des Prozesses des Persönlichkeitszerfalls und der Auflösung des Raumkonzepts: "Der Traum, den Max Herse in dieser Nacht träumte, war merkwürdig genug. / Er zerfiel in drei Teile. / Im ersten Teil lang die Erde da, ein blühendes Chaos. / "alles gehörte allen gemeinsam"/[...]/ Der Traumbild sprang in ein anderes um./ Tausende von Jahren wohl müssen inzwischen vergangen sein. / Beinahe in geometrische Figuren eingeteilt war die Erde."⁵¹⁵ Das Zitat veranschaulicht einen Ausgangspunkt, der nicht aus dem Chaos oder einer natürlichen Komponente hervorgeht. Stattdessen entspringt das Bild des Ganzen dem ursprünglichen Chaos. In der Folge dessen zerfällt das Ganze bzw. der imaginäre Raum, dem er die Eigenschaften des ursprünglichen Ganzen zuschreibt, in Teile, was wiederum zur Folge hat, dass auch der reale Raum auseinanderfällt. Allerdings erfolgt diese Auflösung nicht, wie bei Hesse, als befreiendes Prinzip, sondern sie markiert den Beginn der Mechanisierung des Handelns und der Ausbeutung: "[...]Die Naturgewalten waren gezwungen, Götter und Götzen waren gestürzt, das Unheimliche, das Schicksal, Gott selbst, ward seines Thrones enthoben, das Zeitalter der Maschine, [...]"⁵¹⁶ Die klassische hellenistische Idee des Chaos als Ursprungspunkt aller Dinge in Bechers Konnotation thematisiert moderne Probleme, die mit der Instabilität des gegenwärtigen Raums einhergehen. In Anbetracht der Besonderheiten des Beschriebenen ist es wahrscheinlicher, dass es sich hier nicht um eine Vervielfachung des Raums handelt, sondern um eine Art rein persönliche Spaltung, allerdings in einem anderen Sinne. Dies lässt sich damit begründen, dass keine Beschreibung der Übergangskomponenten oder -facetten von Räumen erfolgt.

⁵¹³ Vgl. Simonis (2000): *Zeitwahrnehmung und Zeitbewußtsein*, S. 118-119.

⁵¹⁴ Becher, Johannes R.: *(CH CI = CH) 3 As (Levisite) oder Der einzig gerechte Krieg*. Wien-Berlin: Ugis Verlag 1926.

⁵¹⁵ Ebd., S. 121-122.

⁵¹⁶ Ebd., S. 122.

Die vorliegende Beschreibung weist eine implizite Spaltung auf. Um einer weiteren Eskalation der Situation entgegenzuwirken, wird diese Aufteilung beibehalten, während die entsprechenden Aktionen zunehmend mechanisiert werden: "Die Menschen funktionierten wie Automaten. [...] Waren es noch Menschen oder mechanische Puppen? [...] So haute es sich, anscheinend ziel- und planlos, jetzt im Niemandsland herum."⁵¹⁷ Dies impliziert, dass aufgrund der Unmöglichkeit, den Raum ausreichend zu erweitern, um eine neue Ebene zu erreichen, die Stärke des Charakters lediglich ausreicht, um die bestehende Gabelung aufrechtzuerhalten: "Die Lebenskraft reicht uns eben nicht mehr hin, herüber, herauf über den Rand zu kommen. Man bleibt hilflos, einsam hängen wie in einem ungeheuren Rauchfang im Weltabgrund... Man läßt los."⁵¹⁸ Auch in diesem Fall erfolgt eine temporäre Fragmentierung.⁵¹⁹ Die betreffende Person löst sich demnach im Raum auf. Unter Berücksichtigung des allgemeinen Prozesses seiner Transformation sowie des zuvor erwähnten Zitats, in dem der Beginn des Maschinenzeitalters thematisiert wurde, erscheint eine Betrachtung der Reaktion des Charakters auf diese Phase der menschlichen Entwicklung als sinnvoll. Die Konstruktion einer neuen Realität kann als Versuch interpretiert werden, ein Gegenteil der äußeren Realität zu erschaffen, welches das subjektive Empfinden des Charakters widerspiegelt, jedoch von der äußeren Realität nicht akzeptiert wird.⁵²⁰ Der neue Raum behält aufgrund seiner Plastizität und Relativität weiterhin seine Vorherrschaft. Analog dazu, dass das Double alles Negativität aufnimmt und die ursprüngliche Figur durchlässt, reduziert auch der virtuelle Raum das Individuum auf die Form, in der es in der Einsamkeit Frieden findet. Nach dem Verlust des Menschen der Gottheit im Zeitalter der Maschinen und der Einbeziehung des Menschen darin kann es aufgrund der Untrennbarkeit der Figur vom neuen Raum schließlich zu einer als angenehm empfundenen Symbiose kommen.

Die Figur des Doppelgängers lässt sich exemplarisch in Arnold Zweigs Roman "Der Streit um den Sergeanten Grischa"⁵²¹ beobachten. Nachdem sich Grischa den Namen eines anderen angeeignet hat, spaltet er sich ebenfalls nominell in zwei Teile auf, um seinem Doppelgänger Handlungen zuzuordnen, von denen Grischa selbst gerne Abstand gewahrt hätte: "Denn in der Zelle, auf der Pritsche, in Schweiß gewachsen, grau, sitzt Grischa, die Hände auf den Knien, und

⁵¹⁷ Ebd., S. 146.

⁵¹⁸ Ebd., S. 266.

⁵¹⁹ Vgl. Simonis (2000): *Zeitwahrnehmung und Zeitbewußtsein*, S. 119.

⁵²⁰ Vgl. Krapp (1997): *Künstliche Paradiese, virtuelle Realitäten*, S. 29.

⁵²¹ Zweig, Arnold: *Der Streit um den Sergeanten Grischa*. Aufbau-Verlag: Berlin, 1975.

weiß nur eins: daß er den Bjuschetw loswerden muß, den Bjuschetw, der zum Tode bestimmt zu sein scheint, den sie jetzt wieder einmal erschließen wollen und der er gar nicht ist. Sofort den Bjuschetw loswerden!”⁵²² Er blendet in seinem Gedächtnis aus, was sein Leben gefährden könnte, und schiebt alle Verantwortung auf eine Person,⁵²³ die er nie persönlich kennengelernt hat, deren Dokumente er sich aber angeeignet hat. Dies bedeutet, dass Harry in Hesses Roman den Versuch unternimmt, alle seine Persönlichkeiten zusammenzubringen, während Grischa im Gegenteil bestrebt ist, sich von sich selbst zu distanzieren, was in diesem Kontext als Erlösung wirkt. Im Verlauf der Zeit beginnt der Doppelgänger, Grischas ursprüngliche Persönlichkeit zu verdrängen: “Auch diesmal dieses verfluchte Vieh Bjuschetw, dem er erlauben wollte, ihn zu fressen, er, Grischa Iljitsch, Sergeant!”⁵²⁴, sodass die Vernichtung der echten Grischa nur eine Frage der Zeit zu sein scheint. Aus diesem Grund befindet er sich laut Handlung in einem Grenzzustand, welcher es ihm nicht erlaubt, durch vollständige Abstraktion mit seinem Doppelgänger in Kontakt zu treten. Es bleibt jedoch unklar, ob Grischa ein Doppelgänger von Bjuschetw ist oder ob Bjuschetw ein Doppelgänger von Grischa ist. Dies hängt davon ab, wie die Figur Bjuschetw kontextualisiert wird, da Grischa dessen Name, Identität und Besitz und seine Geliebte erbt. Der Leser weißt über Bjuschetw nur durch die Geschichte von Grischa. Für Zweig hingegen ist die genaue Definition ihrer Rollen von untergeordneter Bedeutung.

Auch das Umfeld von Grischa ist sich seiner Grenzsituation bewusst: “Der hänge doch nun zwischen seinen zwei Existenzen wie eine verzauberte Seele. Aus dem Bjuschetw sei er hinausgeschlüpft, in den Paprotkin aber noch lange nicht zurückgekehrt.”⁵²⁵ Grischas Zustand ähnelt dem Prozess seiner Initiation. Bevor er auf einer neuen, höheren Ebene wiedergeboren werden kann, muss er einen Grenzzustand erreichen.⁵²⁶ Er durchläuft einen spezifischen spirituellen Prozess, dessen genaue Ausgestaltung ihm selbst bekannt ist. Auch in diesem Kontext kann der Tod als eine Art Wiedervereinigung betrachtet werden, wobei die Glasoberfläche als symbolisches Element zu nennen ist. Erst nach dem Tod kann die Distanzierung wieder aufgegeben werden, da die Teilung in zwei Teile aufgehoben wird: “Nun war er wieder er selbst. Nichts mehr von Bjuschetw, Gott sei Dank, nichts als Paprotkin, Grischa Iljitsch, [...]. Nun würde

⁵²² Ebd., S. 131.

⁵²³ Vgl. Assmann (1999): *Erinnerungsräume*, S. 106.

⁵²⁴ Zweig (1975): *Der Streit um den Sergeanten Grischa*, S. 131.

⁵²⁵ Ebd., S. 161-162.

⁵²⁶ Vgl. Lauterbach(2002): *Grenzsituationen*, S. 25-26.

alles Erlittene abgewaschen werden, wie der Schmutz von den Stiefeln heute Abend und nach einigen Wochen Wartens diese Sache wieder in Ordnung kommen. Ihm war, als sei bis jetzt ein wesentlicher Teil seiner selbst wie ein Spiegelbild von ihm entfernt gewesen und wäre eben endlich, wie beim Zerschlagen eines trennenden Glases, wiederum mit ihm in eins geflossen.“⁵²⁷ Die Fähigkeit zur "Einversenkung des Göttlichen in die Seele"⁵²⁸ hat ihm die Erlangung dieser Kräfte ermöglicht. Dabei handelt es sich um das Eintauchen in die göttliche Seele und die Verschmelzung mit dem unteilbaren Ganzen. Dadurch ist er in der Lage, mit einem anderen "Ich" in Kontakt zu treten, ohne einen Konflikt um die Vorherrschaft zu erleben.

In "Der Zentaur"⁵²⁹ von Frank Thieß zeigt sich erneut das Bild der Dualität. Dieses kann als normative Präsenz des Göttlichen und des Teufels im Menschen interpretiert werden. Aus diesem Grund erachtet das Werk Dualität jedoch nicht als Möglichkeit der Wiedergeburt, sondern lediglich als Quelle existenzieller Qual: "Ja, je mehr Sie sähen, je wunderliche Welt sich entfaltete, um so unsicherer, ängstlicher, leerer würden Sie. [...] – um so mächtiger Wünsche in Ihnen die mystische Angst, die Leere, der grauenvolle Spalt zwischen Ich und Ich, zwischen dem göttlichen und dem luziferischen Ich."⁵³⁰ Norbert W. Bolz leitet diese Qual aus dem Bewusstsein des Menschen ab, dass diese Welt nicht von ihm geschaffen wurde.⁵³¹ Diese Erkenntnis ist zudem mit einem historischen Hintergrund überlagert, nämlich der Tatsache, dass die Welt nicht von ihm selbst, sondern auch lange vor seiner Existenz geschaffen wurde. In der Konsequenz ist eine Existenz ohne Verpflichtungen in der Realität für den Einzelnen nicht mehr möglich. Die einzige Möglichkeit, sich von dem zweiten "Ich" zu reinigen, besteht in der Selbsttötung. Nach der endgültigen Trennung der beiden Grundlagen ist die Funktionalität eines solchen Menschen in Frage gestellt. In der Tat erscheint der Konflikt zwischen zwei Polen zu Protagonist derart unerträglich, dass er gewillt ist, das Risiko einzugehen und nicht nur eine seiner Hälften, sondern zwei von ihnen zu zerstören: "‘Mein Kind, dahin werden Sie auch noch kommen: Ihr zweites Ich totzuschlagen. Nur eines kann leben’, flüsterte er scharf, böse, ‘eins von beiden muß sterben. Der Mensch kann nicht auf die Dauer zwifach leben, sich selber sehend und zuschauend, wie er sich mehr und mehr von sich entfernt. Nein, kann er nicht. Aber das ist unser Weg. Keiner ist so weise,

⁵²⁷ Zweig (1975): *Der Streit um den Sergeanten Grischa*, S.169.

⁵²⁸ Vgl. Assmann (1999): *Erinnerungsräume*, S. 107.

⁵²⁹ Thieß, Frank: *Der Zentaur*. Stuttgart: J. Engelhorns Nachf 1931.

⁵³⁰ Ebd., S. 179.

⁵³¹ Vgl. Krapp (1997): *Künstliche Paradiese*, S. 29.

daß er sich nicht schämte, wenn er sich einmal nackt sieht.”⁵³² Die Darstellung der Nacktheit verweist nicht nur auf den Tod und die Schande des verbleibenden materiellen Körpers, sondern auch auf eine weitere Wiedergeburt ohne ihn. Eine solche Wiedergeburt kann erst nach der Trennung des Körpers von der Seele erfolgen, wenn der Mensch einen für ihn grundlegend neuen Raum betritt: “Keinem von und, die wir im Westen leben, nützt es, daß Gottes Wort abermals in einem Menschen Fleisch geworden ist, denn wir müssen unsern Weg in den äußeren Raum der Welt, unsern sündigen Weg, Almquist, den müssen wir zu Ende gehen. Aber am Ende dieses Weges, mein Freund, wenn Sie schon lange tot sind und ich noch länger, wenn die zerspaltenen Teile des Menschen wieder ineinandergleiten wollen und dies geschehen wird mit furchtbaren inneren und äußeren Katastrophen, dann wird Gottes Wort abermals deine bildende und erhebende Kraft enthalten, und der Mensch wird in sich hineinsteigen und ganz innen in der Tiefe die Einheit mit Gott finden, die er in der schrecklichen Öde des Raums, in der furchtbaren Fülle der fremden Dinge vergeblich gesucht hat.”⁵³³ Die Entfremdung des Menschen von sich selbst erweist sich im Prinzip als wesentlich für die Wiedergeburt, wobei sich diese nicht auf das körperliche, sondern auf das geistige Wesen bezieht: “Manche sind verschwunden ohne Spur, manche verschwanden und ließen eine leuchtende Spur zurück. Und auch die, welche ohne Spur verschwanden, haben gewirkt und wirkten weiter und bleiben lebendig in anderer Gestalt”⁵³⁴. Jedoch impliziert auch der neue Raum keine ungefüllte Leere, sondern stellt eine “Windstille gesättigten Nichts”⁵³⁵ dar. Die Funktionsweise ähnelt der von Menschen, die mit dem Raum verschmolzen sind und dadurch optisch zu nichts werden. Dies impliziert, dass die Leere lediglich eine visuelle Erscheinung ist und einen Raum anderer Ordnung voraussetzt,⁵³⁶ der nicht durch die Merkmale der Materialität beschrieben werden kann. Die bereits erwähnte Nacktheit des Menschen in Thieß Werk hat auch einen zweiten Aspekt, nämlich die allgemeine Verarmung der Bevölkerung zum Zwecke ihrer Ausartung: “[...] wir müssen beim nationalen Wirtschaftsraum beginnen und erst einmal alle arm werden, jeder einzelne, ganz arm werden und dann langsam beginnen, Stück für Stück den neuen Wirtschafts- und Kulturstaat aufzubauen,[...]? [...] Nein, ich weiß es nun deutlicher als jemals: wir müssen wieder ganz von vorn beginnen. Wir müssen beim

⁵³² Thieß (1931): *Der Zentaur*, S. 173.

⁵³³ Ebd., S. 177.

⁵³⁴ Ebd., S. 788.

⁵³⁵ Ebd., S. 611.

⁵³⁶ Vgl. Lauterbach (2002): *Grenzsituationen*, S. 32.

einfachen, wahren, armen Leben beginnen, beim unbedingten Vertrauen von Mensch zu Mensch, bei der entsagenden Arbeit und der gegenseitigen Hilfe.“⁵³⁷ All dies ist wiederum eng mit dem Übergang in einen neuen Raum verbunden, in dem ein Mensch auf einer qualitativ neuen Ebene sozialisiert wird: “Wo ist die Grenze, da der Mensch das Übermenschliche demutsvoll berührt? Kein Gott und keine Grenze!“⁵³⁸ Dies ist dadurch bedingt, dass der Mensch besiegt wurde und lediglich destruktive Impulse in der derzeit tatsächlich existierenden Gesellschaft erlernte.

Das in den Werken behandelte Thema des Zusammenbruchs der Persönlichkeit zeichnet ein drastisches Bild von innerer Zersplitterung und existenzieller Krise. Die Protagonisten sind durch die Erfahrung einer tiefen inneren Zerrissenheit charakterisiert. Die klassische Zweiteilung der Identität wird in der Analyse als unzureichend erkannt und weicht einer komplexeren, multiplen Fragmentierung. Protagonisten in den Werken leben nicht mehr in einer einzigen, stabilen Persönlichkeit, sondern in einer Vielzahl von "Selbsts", die sich widersprechen, überlappen und sich gegenseitig entfremden. Der Versuch, diesen Zerfall zu begreifen, führt zu einer noch tieferen Entfremdung von sich selbst und der Welt. Der Protagonist nimmt nicht nur die Rolle des Beobachters ein, sondern wird auch zum Gefangenen seines eigenen inneren Zersetzungsprozesses. Die Zersplitterung wird hier nicht als vorübergehender Zustand, sondern als wie im vorigen Teil ein grundlegendes existenzielles Dilemma dargestellt.

Es kann festgehalten werden, dass eine Vielzahl literarischer Figuren, zu denen auch Harry Haller oder die Protagonisten von Bertolt Brecht und Ernst Toller gehören, die schmerzhaft Auseinandersetzung mit ihrer Dualität und Entpersonalisierung erfahren. Die Dualität im Menschen wird in diesen Werken als unausweichlich und unauflösbar dargestellt, sodass die Konfrontation mit der eigenen Zerrissenheit zwangsläufig zu existenziellen Krisen führt. In den untersuchten Texten manifestiert sich der Suizid häufig als finale Option zur Überwindung der schmerzhaften inneren Zerrissenheit. Die Frage nach einer Lösung für dieses Dilemma bleibt in den untersuchten Texten jedoch häufig unbeantwortet. Während im magischen Theater bei Harry Haller ein gewisses Potential zur Integration der unterschiedlichen Ich-Aspekte angedeutet wird, bleibt der endgültige Zusammenbruch als tragisches Schicksal bestehen. In anderen Texten, wie

⁵³⁷ Thieß (1931): *Der Zentaur*, S. 644-646.

⁵³⁸ Ebd., S. 649.

"Der Streit um den Sergeanten Grischa"⁵³⁹, wird der Doppelgänger als Möglichkeit zur Distanzierung und Abspaltung genutzt, um der inneren Zerrissenheit zu entkommen, allerdings auf Kosten der eigenen Identität. Der Verlust eines "einheitlichen" Selbst führt in vielen Fällen zu einer Grenzerfahrung, die jenseits der traditionellen Vorstellungen von Leben und Tod liegt.

d. Depersonalisation in der Interpretation von Frauen - Marieluise Fleißer und Irmgard Keun

Der oben beschriebene Prozess der Depersonalisation zeigt zwischen Autorinnen und Autoren eine signifikante Unterschiedlichkeit. Der entscheidende Unterschied liegt auf dem Grund der Depersonalisation, die in der Einbindung der Frau in das patriarchalische System begründet liegt. Somit fungiert sie als Initiatorin dieses Prozesses, anstatt gezwungen zu werden, ihn zu durchlaufen. Die Ursache der Depersonalisation ist demnach nicht in der Person selbst zu suchen, sondern im männlichen Bild, dem die Frau zu entsprechen versucht.

Bei Marieluise Fleißer richtet sich die Depersonalisation auf eine etwas andere Art und Weise – auf einen Mann, oder in einzelnen Fällen auf die Hauptfigur - den Ladenbesitzer Gustl Amricht, in den Friede verliebt ist: "Eine sonderbare Düsternis spreitet sich in seinen derben Zügen, der männliche Ernst."⁵⁴⁰, "Die graue Grimm sitzt auf Gustls niederer Stirn, eine entschlossene Düsternis, der männliche Ernst."⁵⁴¹, "Eine Düsternis ist in seinem Zügen, der männliche Ernst; er prägt je nachdem besonnene oder rasende Worte."⁵⁴², "Der graue Grimm steht auf seiner niederen Stirn, der männliche Ernst. Er senkt den Kopf wie ein Stier. Schwerfällig dreht er den gußeisernen Nacken und überblickt seine Mannen."⁵⁴³ In Anknüpfung an die vorangehend angeführten Zitate lassen sich die primären Eigenschaften, die Fleißer dem Beinamen "männlich" zuschreibt, wie folgt zusammenfassen: Das Wesentliche an sich ist nicht Mann, sondern die Depersonalisation und die Verwischung der Grenzen in ihm. In diesem Kontext erlangen die Konzepte von Ernst und Düsternis eine substantielle Bedeutung als die des Mannes selbst. Die Persönlichkeit des Individuums ist nicht länger eine dem Selbst untergeordnete Instanz, sondern eine zu objektivierende Größe, der es zu entsprechen gilt. Die mit der Langsamkeit eines Tieres gleichgesetzte Langsamkeit des Mannes deutet auf die Unvermeidlichkeit seiner Depersonalisation

⁵³⁹ Zweig (1975): *Der Streit um den Sergeanten Grischa*.

⁵⁴⁰ Fleißer, Marieluise: *Mehltreisende Frieda Geier*. Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag 1931, S. 29.

⁵⁴¹ Ebd., S. 58.

⁵⁴² Ebd., S. 137.

⁵⁴³ Ebd., S. 340.

aufgrund seines Engagements in der Gesellschaft hin. In seiner unterwürfigen und unpersönlichen Verfassung sieht der Mann keinen anderen Ausweg, als eine Frau – Frida – zu opfern, um sich der Situation zu entledigen. Die Frage nach dem Grund einer derartigen Wahl bleibt jedoch offen, wobei anzunehmen ist, dass dabei die Andersartigkeit einer Frau eine wesentliche Rolle spielt, und zwar insofern, als sie als Möglichkeit betrachtet wurde, sie zum Wohle der gesamten Menschheit (d. h. der patriarchalischen Gesellschaft) zu opfern. Jedoch gelangt Frida aus einer anderen Position in denselben destruktiven Zustand der Depersonalisation wie Männern: “Und muß sich Frieda mit Gewalt im Geschäft morden lassen? Jedes Wesen auf Erden ist scheinbar damit beschäftigt, ihr persönlich die Haut abzuziehen, es kann gar nicht anders sein.”⁵⁴⁴ Der destruktive Zustand setzt in ihrem Fall insbesondere die Möglichkeit der Fortpflanzung voraus, welche die Funktion in sich birgt, den Körper zu töten, der einen neuen Menschen zur Welt bringt: “Das oberste Gebot eines jeden, der mit jemand ein Geschäft macht, heißt, er darf sich nicht in die Lage des anderen versetzen. Mitgefühl lähmt. Das Recht zum Leben, das man dem anderen einräumt, nimmt man unweigerlich von der eigenen Substanz weg.”⁵⁴⁵ Der Prozess der Dekonstruktion der Frau manifestiert sich auf organischer Ebene und umgeht den rationalen Diskurs innerhalb der patriarchalischen Gesellschaft. Der Einfluss der Gesellschaft auf Menschen im binären Geschlechtersystem führt zu einer Depersonalisation, die nach der Interpretation von Marieluise Fleißer von jedem Einzelnen als Leidensdruck erlebt wird.

In Roman "Das kunstseidene Mädchen"⁵⁴⁶ beleuchtet Irmgard Keun nicht nur die Substitution Persönlichkeit der Protagonistin durch die Wahrnehmung materieller Dinge, sondern auch deren allmählichen Fortschritt in Richtung ihres zentralen Ziels – vom Subjektiven zum Objektiven – dem Objekt, das sie anzieht. Der Wunsch der Protagonistin nach Objektivierung ist dadurch charakterisiert, dass sie versucht, die Realität der Welt durch die Reflexion der männlichen Perspektive zu erfassen. Dieser Ansatz kann als eine Form der Objektivierung betrachtet werden, bei der die Protagonistin versucht, die Welt um sich herum zu verstehen, indem sie sich auf die Perspektive der Männer bezieht: “Ich fragte den dunkelblauen Verheirateten, warum die Staatsmännischen gekommen sind? Darauf erzählte er mir: seine Frau wäre fünf Jahre älter als er. Ich fragte ihn, warum man nach Frieden schreit, wo doch Frieden ist oder wenigstens kein Krieg.

⁵⁴⁴ Ebd., S. 50.

⁵⁴⁵ Ebd., S. 52-53.

⁵⁴⁶ Keun (1979): *Das kunstseidene Mädchen*.

Antwortet er mir: ich hätte Augen wie Brombeeren”⁵⁴⁷. Die Motivation für die Aufstellung dieser Fragen resultiert aus dem Bestreben, die Welt nicht lediglich aus der Perspektive eines Mannes zu betrachten, sondern aus der Sichtweise einer Person, die aufgrund ihrer Zugehörigkeit bereits Autorität innehat und die aufgrund ihrer Geburt zum privilegierten männlichen Teil der Bevölkerung gehört. Das Hauptziel der Protagonistin besteht darin, mit Hilfe eines Mittels, das als "Mode" bezeichnet wird, den Höhepunkt des Privilegs – die vollständige Objektivierung als "Glanz" – zu erreichen.

Doris hingegen thematisiert nicht, wie in Fleißers Roman, den einzelnen Mann, da dessen Subjektivität in der gesellschaftlichen Objektivierung verschwindet. Sie charakterisiert lediglich dessen äußere Zeichen, ohne zu versuchen, das Wesen der Persönlichkeit zu ergründen. Der Mann äußert als Antwort die gleichen charakteristischen Bemerkungen wie bei Alfred Döblin, Walter Mehring oder Ernst von Salomon – die zusammenhangslosen Bemerkungen eines geistesgestörten Menschen. Dennoch beharrt Doris darauf, Männern Fragen zu stellen, um die Natur ihrer Wahrnehmung zu verstehen – der Wahrnehmung eines Mannes aus einer privilegierten Gesellschaft: “Ich trete ihn gegen Schienbein von wegen Loslassen und frege: ‘Nun dagen Sie mal, Sie blödsinniger Rechtsanwalt, was denken Sie sich eigentlich? Wie kann ein Studierter wie Sie so schufsdämlich sein und glauben, ein junges hübsches Mädchen wäre wild auf ihn. Haben Sie noch nie in den Spiegel gesehn? Ich frage Sie nur, was für Reize haben Sie?’”⁵⁴⁸ Der Mann im Zitat reagiert in einer mechanischen Art und Weise, wobei er die Realität ebenfalls auf mechanische Weise wahrnimmt. Er ist nicht in der Lage, eine Trennung zwischen seinem eigenen Bild und dem Bild anderer Menschen vorzunehmen, und er ist nicht willens, sein eigenes Bild zu hinterfragen.

In diesem Abschnitt wurde die Depersonalisation untersucht, wobei ein wesentlicher Unterschied in der Darstellung der Depersonalisation zwischen Männern und Frauen besteht. Bei den Frauen in diesen Texten ist die Depersonalisation oft eine Reaktion auf das patriarchalische System, wobei sie nicht Opfer des Prozesses sind, sondern ihn aktiv initiieren oder durchlaufen müssen, um den Anforderungen des männlichen Bildes zu entsprechen.

⁵⁴⁷ Ebd., S. 73.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 25.

In Marieluise Fleißers Werk zeigt sich die Depersonalisation bei der Figur Gustl Amricht, die eine düstere und entschlossene Männlichkeit verkörpert. Gustl wird als Symbol für die gesellschaftliche Erwartung an Männer beschrieben, die sich durch eine Form der Depersonalisation in ihrer Rolle als "ernst" und "düster" präsentieren müssen. Diese Männer opfern Frauen wie Frida, um sich von ihrem inneren Konflikt zu befreien. Frida selbst erlebt eine ähnliche Depersonalisation, da sie als Frau von der patriarchalischen Gesellschaft auf eine Weise behandelt wird, die sie ihrer Identität beraubt.

In Irmgard Keuns "Das kunstseidene Mädchen"⁵⁴⁹ wird die Hauptfigur Doris durch ihre Bemühung charakterisiert, sich selbst objektiv zu sehen, indem sie sich der männlichen Perspektive anpasst. Doris strebt nach einer Form der Objektivierung, bei der sie durch Mode als Symbol für gesellschaftliches Privileg und äußerliche Schönheit anerkannt wird. Ihre Wahrnehmung der Welt wird dabei stark von der Perspektive der Männer beeinflusst, wobei sie sich selbst zunehmend als Objekt im Sinne des männlichen Blicks versteht. Anders als bei Fleißer liegt hier die Depersonalisation nicht in der Interaktion mit einem einzelnen Mann, sondern in der ständigen Suche nach Bestätigung und Objektivierung durch die Gesellschaft.

Unter Berücksichtigung der vorangegangenen Besprechungen lässt sich eine Depersonalisation feststellen, die ausschließlich auf dem Bild eines Mannes basiert. Die Interpretation der Frau zeigt, dass das Zentrum der Objektivierung, obwohl es die Hauptfigur betrifft, dennoch eine deutliche Abhängigkeit von der männlichen Figur impliziert, unter deren Einfluss sie ihre Transformation durchläuft. In einem anderen Fall erfolgt ihre Depersonalisation in einem organischen, von der sozialen Sphäre isolierten Raum.

Daher erscheint es angezeigt, im Rahmen der Tendenzen zum Identitätsverlust und Ungleichmäßigkeit des Raums über drei Hauptmerkmale der Literatur zu diskutieren.

Erstens: Erzwungene Depersonalisation oder Verschmelzung mit der Funktion aus Angst um den eigenen Geisteszustand.

Zu diesem Merkmal gehört die Irreversibilität einer solchen Depersonalisation, die beispielsweise mit Kriegstraumata einhergeht. Dieses Merkmal ist zudem mit dem Bild des Todes assoziiert, wobei eine vollständige Verleugnung persönlicher Eigenschaften erreicht wird. Obgleich

⁵⁴⁹ Keun, Irmgard: *Das kunstseidene Mädchen*. Düsseldorf: Claassen 1979.

der Mensch visuell nicht fassbar ist, existiert er doch in einer anderen Dimension, wie es beispielsweise im Roman von Frank Thiess thematisiert wird. Zweitens: Eine endlose oder zyklische Verdoppelung des Raumes, welche als Errungenschaft der Erleuchtung, als mystische Erfahrung sowie als weitere Idylle im Rahmen des Chaos als Primärschicht wahrgenommen wird. In der vorliegenden Konstellation manifestiert sich der primäre Raum vor der persönlichen Erfahrung der Realität. Die wesentliche Voraussetzung für das Erreichen dieses Zustandes ist das Verständnis der Relativität der Realität, der Unebenheit des Raumes sowie deren Zusammenhang mit etablierten Zeitnormen. Drittens ist die anfängliche Unfixiertheit der weiblichen Figur zu nennen, die sich in ihrer objektiven Natur manifestiert und sich bei Autorinnen nachweisen lässt. Das konventionelle Geschlecht gewährt einer Frau nur dann das Recht, die Realität wahrzunehmen, wenn ein Mann als Vermittler fungiert. Dies impliziert, dass die von ihr angestrebte Depersonalisation in ihrem Fall direkt von patriarchalen Einstellungen abhängig ist.

3.2. Filme

Innerhalb der betrachteten Tendenz ist die Popularisierung des Bildes der Metropole sowie des bereits erwähnten Flaneurs im Kino als signifikante Entwicklung hervorzuheben. Die Großstadt fungiert als Hintergrund, auf dem der Prozess der Depersonalisation des Individuums stattfindet. Dies ist auf die erhöhte Aufmerksamkeit für die Krisensituation im Zusammenhang mit der Transformation des kapitalistischen Modells⁵⁵⁰ sowie die Zahl der Suizide in Großstädten, insbesondere in Berlin, zurückzuführen.⁵⁵¹ Die gleichzeitige Darstellung einer großstädtischen Metropole evoziert unweigerlich Assoziationen zu Armut, Verzweiflung, neurasthenischer Zerbrechlichkeit und Suizid.

Die parallele Erfindung der beweglichen Kamera, deren erster Einsatz im Jahr 1924 erfolgte, ermöglichte eine Erweiterung der kinematografischen Ausdrucksmöglichkeiten.⁵⁵² Daher wurden Maßnahmen ergriffen, um die Mobilität der neuen Ordnung zu übertragen, obwohl eine zentrale Figur übernommen wird, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts existierte. Die Einführung der bewegten Kamera und die Schaffung eines Doppelraums mittels dieser Techniken

⁵⁵⁰ Vgl. Föllmer (2009): *„Suicide and Crisis in Weimar Berlin“*, P. 203.

⁵⁵¹ Vgl. Ebd., P. 196.

⁵⁵² Vgl. Koebner (2003): *Diesseits der >Dämonischen Leinwand<*, S. 54.

fürten zu einer Erweiterung der Möglichkeiten des Kinos. Zudem hatten sie einen Einfluss auf das literarische Genre. Roland Barthes zufolge führte dies zu einer neuen Wahrnehmung des Betrachters.⁵⁵³ Die neuen Möglichkeiten des Kinos ermöglichten die Erfahrung eines erzwungenen Nervenimpulses, wobei die Kamera die Rolle eines äußeren Sehorgans des optischen Unbewussten einnahm. In diesem Sinne erachtete Walter Benjamin das Kino als eine Möglichkeit, ein neues Zeitgefühl darzustellen und das Bewusstseinsvolumen zu vergrößern.⁵⁵⁴

Dennoch ist zu berücksichtigen, dass das Bild der finalen Tötung eines Menschen repräsentativ begrenzt war. Folglich kann der Vorgang des Suizides oder Mordes selbst nie im Rahmen vorhanden sein, sondern lediglich seine Voraussetzung, ohne explizite Demonstration. Diese Darstellungsform wurde nicht nur durch das "Lichtspielgesetz" vom 12. Mai. 1920 ermöglicht,⁵⁵⁵ sondern auch durch die spezifische visuelle Wahrnehmung des menschlichen Körpers in der Zeit der Weimarer Republik. Es ist anzunehmen, dass die Mord- und Suizidszene in dem Film aufgrund der Möglichkeit einer solchen Kodierung eine geeignete Umgebung für deren Symbolisierung darstellte. Die Besonderheit lag in der Zerbrechlichkeit der physischen Natur, sodass jede gewalttätige Handlung gegen eine Person die moralische Wirkung von Scham erzeugte.⁵⁵⁶ Das diametral entgegengesetzte Phänomen ist der Sport, welcher im letzten Kapitel erörtert wird. In diesem Kontext erscheint es angebracht, jeden Angriff auf den physischen Körper als ein perverses Phänomen zu definieren, das einer Aufnahme mit einer Kamera fremd ist. Daher wurden sie mit Hilfe von Techniken zur Widerspiegelung einer Scheinwelt oder eines anderen Raumes auch bei der Symbolisierung einer unmoralischen Gewalttat gegen den menschlichen Körper eingesetzt.

a. Synchroner Zerfall von Raum und Persönlichkeit

Die von den Großstadtbewohnern gehegten, beunruhigenden Fantasien mündeten zunächst in Überwachungsgedanken. In Karl Grunes Film "Die Straße"⁵⁵⁷ aus dem Jahr 1923 wird diese Ambivalenz durch den fieberhaften Wechsel der Schatten im Fenster des Protagonisten

⁵⁵³ Vgl. Ebd., S. 57.

⁵⁵⁴ Vgl. Köhnen (2009): *Das optische Wissen*, S. 473-474.

⁵⁵⁵ Vgl. Laukötter, Anja: *Sex - richtig! : Körperpolitik und Gefühlserziehung im Kino des 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein 2021, S.137.

⁵⁵⁶ Vgl. König, Oliver: *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990, S. 71.

⁵⁵⁷ Grune, Karl: *Die Straße*. Deutschland: 1923.

symbolisiert. Dieser vermittelt den Eindruck, dass die Straße nach Destruktion der menschlichen Persönlichkeit ruft. Die Reflexion der Schatten der Menschen, die die Straße entlanggehen, an Wand und Decke, verleiht dem Geschehen eine zusätzliche Dimension und evoziert ein Gefühl der Angst. Die Hauptfigur schaut aus dem Fenster, aber der Blick, den der Betrachter gleichzeitig beobachtet, ist nicht der Blick aus dem Erdgeschoss, wo solche Schatten an der Decke möglich wären. Es ist anzunehmen, dass sich die Szene in der dritten oder zweiten Etage abspielt. Daher ist davon auszugehen, dass es sich bei der genannten Situation um einen Zustand handelt, der mit einem geringen Selbstbewusstsein des Protagonisten einhergeht. Dieses Selbstbewusstsein äußert sich in der Wahrnehmung des Fensters. Der illusorische Charakter seiner Fantasie wird durch das Bild eines Clowns vor dem Hintergrund von brodelndem Verkehr, Zirkusvorstellungen und einer Frau noch verstärkt, was die Einheitlichkeit all dessen im Kontext der ohnehin vorhandenen chaotischen und ungleichmäßigen Wahrnehmung suggeriert, wie sie früher in der Literatur beschrieben wurde. Die Verschmelzung erfolgt nicht mit der Straße selbst, sondern mit der Illusion der Straße. Dies lässt sich damit erklären, dass eine Verschmelzung lediglich mit einer Illusion möglich ist, die aufgrund ihrer Einfachheit erfunden worden ist.

Es sei darauf verwiesen, dass die Form der Entpersonalisierung auch auf die hier fehlenden Namen sowie auf die Personifizierung der Menschen in der Stadt selbst Auswirkungen hat. In den meisten Fällen sind im Bild lediglich Schatten von Menschen zu sehen, welche die Anwesenheit derselben suggerieren, gleichzeitig jedoch die Möglichkeit ihrer Existenz im dargestellten Raum leugnen. Diese Entwicklung lässt sich darauf zurückführen, dass die Hauptfigur eine ausgeprägte Abneigung gegen die Anwesenheit von Menschen in ihrer Umgebung hegt. Aus diesem Grund konstruiert er im Traum eine neue, plastische Realität⁵⁵⁸, mit deren Hilfe versucht er, schmerzhaftes Erfahrungen der realen Welt zu reproduzieren. Die hier dargestellten Schatten sind als vollwertige, autarke Wesen zu betrachten. Wie im Film "Von morgens bis mitternachts"⁵⁵⁹ erfolgt auch hier eine Verwandlung einer Prostituierten in ein Skelett, wobei jedoch keine reale, sondern lediglich eine illusorische Verwandlung stattfindet. Die dargestellte Verwandlung unterstreicht die Besonderheit ihres Auftretens als Kriegsoffer, wobei sie einen willensschwachen und zusammenbrechenden Eindruck macht. Ihr Bild verweist zudem auf das Verständnis der Vielfältigkeit der Zeit. Dies

⁵⁵⁸ Vgl. Krapp (1997): *Künstliche Paradiese*, S. 10.

⁵⁵⁹ Karlheinz, Martin: *Von morgens bis mitternachts*. Deutschland: 1920.

bedeutet, dass ihre Reinkarnation und die beiden Zustände, in denen sich die Frau befindet, auf die Parallelexistenz dieser beiden Zustände auf zwei unterschiedlichen Ebenen hindeuten. Dass sie zu einem bestimmten Zeitpunkt zusammenlaufen, ist ein reiner Zufall.

Im Gegensatz zur Hauptfigur und der Prostituierten werden ein blinder alter Mann und ein kleines Mädchen eingeführt. Der blinde Mann zeigt keine Anzeichen, Halluzinationen zu erleben. Dies bedeutet, dass er keine Wahrnehmungen von nicht real existierenden Sachverhalten oder Figuren erfährt. Auch das Mädchen ist aufgrund mangelnder Lebenserfahrung zunächst von der Wahrnehmung dieser schmerzhaften Realität ausgeschlossen.⁵⁶⁰ Unter Berücksichtigung ihrer Lage im illusorischen Raum des Schlafes werden sie jedoch lediglich zu einer Facette der parallelen Realität. Ein Schild, das die Hauptfigur beobachtet und sich in beobachtende Augen verwandelt, die Drehung des Saals, in dem getanzt wird, die Köpfe von Frauen, die sich in einen Totenkopf verwandeln – all dies sind Facetten einer nicht existierenden Realität, Symbole für den Zerfall der Persönlichkeit. In seiner eigenen Aussage beschreibt Karl Grune, dass er zunächst den Lärm der Stadt vermitteln wollte, jedoch erst im Anschluss die Dramatik der Straße entdeckte.⁵⁶¹ In diesem Kontext veranschaulicht die Stille und Anonymität der Charaktere vor dem Hintergrund der tosenden Stadt einen bewussten Übergang in einen anderen Raum, um die Realität zu analysieren, die sich nicht synchron mit der Reaktion des Protagonisten entwickelt.

Die Handlung umfasst die Elemente Mord, Prozess, Verurteilung, Suizidversuch sowie die Entlassung aus dem Gefängnis, welche als Metapher für die Geburt eines neuen Lebens steht. Letzteres wird durch eine verlassene Morgenstraße vermittelt. Diese Ereignisse werden allesamt im Kopf des Protagonisten gespielt. Er kehrt nach Hause zurück, als wäre nichts passiert, obschon seit dem Verlassen des Hauses mindestens ein Tag verstrichen sein müsste. Die heiße Suppe und die Frau, die nach seiner Rückkehr den Tisch deckt, lassen den Schluss zu, dass das, was zuvor geschah, eine Illusion war. Die Wahrnehmung des Protagonisten ist durch eine Differenz zwischen Schein und Sein gekennzeichnet. Der Raum, den er wahrnimmt, existiert lediglich in seiner Vorstellung, ist dennoch in einem anderen Raum präsent, der für die Wahrnehmung der Realität notwendig ist. Die Hauptfigur ist die treibende Kraft hinter der Entwicklung einer neuen Dimension, der Konstruktion von Grenzsituationen und der vertiefenden Auseinandersetzung damit. Dies ist eine

⁵⁶⁰ Vgl. Assmann (1999): *Erinnerungsräume*, S. 111.

⁵⁶¹ Vgl. Koebner (2003): *Diesseits der >Dämonischen Leinwand<*, S. 64.

notwendige Strategie zur Bewältigung ihrer inneren Konflikte. Bis er sich schließlich auf einer verlassenem Straße wiederfindet, verschärft er den Raum und erweitert ihn durch die Einbettung neuer Handlungsstränge.⁵⁶²

In Robert Reinerts Film "Opium"⁵⁶³ wird die Droge selbst als Mittel zum menschlichen Verfall dargestellt: "Sein Opium⁵⁶⁴ löst infolge einer besonderen Bereitung Sensationen unerhörter Art aus. Freilich zerrüttet es Geist, und Körper wie kein anderes."⁵⁶⁵ Der Zusammenbruch der Persönlichkeit steht in engem Zusammenhang mit aufdringlichen Gedanken und einem daraus resultierenden Überwachungswahn. Folglich wird Professor Geselius fortwährend verfolgt, sofern er sich in Hung-Tschungs Absteige aufhält. In diesem geschlossenen Raum ist es nicht möglich, Gespräche zu führen, sodass die Menschen gezwungen sind, sich nach draußen zu begeben, um sich zu unterhalten. Die Symbolik des Films legt nahe, dass die Kommunikation zwischen Menschen, der Informationsaustausch, nur im Schoß der Natur, also in einem offenen und neuen Raum, stattfinden kann. Der Professor findet sich jedoch darin eingesperrt wieder. Es sei darauf verwiesen, dass das Licht in die Absteige direkt einfällt, jedoch durch ausgefallene Fensterläden und wie in einem Opiumschleier verzerrt eindringt. In der Konsequenz bedeutet dies, dass das Licht wieder verblasst, wie es auch im Falle des Films "Die Straße"⁵⁶⁶ von Karl Grune zu beobachten ist. Diese Brechung erscheint auch in der Phrase: "Sie werden diesen Raum nicht mehr lebend verlassen"⁵⁶⁷, die auf eine bestimmte Struktur der menschlichen Existenz hinweist, in der die Toten größere Freiheit haben.⁵⁶⁸ Dieses zwanghafte Verlangen nach Verfall ist, wie das verzerrte Licht, mit einer Opiumvergiftung verbunden: "Rauchen Sie! Sie werden keine Schmerzen, keinen Hunger, nicht lange, weil noch Verzweiflung fühlen!"⁵⁶⁹ Von entscheidender Bedeutung sind jedoch die Bilder des Rausches. Die Visualisierung des prinzipiellen Zerfalls der Zeit sowie ihrer Ungleichmäßigkeit erfolgt lediglich mittels des Rauschmittels Opium.

⁵⁶² Vgl. Lauterbach (2002): *Grenzsituationen*, S. 31.

⁵⁶³ Reinert (1919): *Opium*.

⁵⁶⁴ [Opium, das von Nung-Tschang entwickelt wurde und dank dem der Protagonist – Prof. Gesellius – süchtig wird].

⁵⁶⁵ Reinert (1919): *Opium*, 00:02:53-00:03:13.

⁵⁶⁶ Grune, Karl: *Die Straße*. Deutschland: 1923.

⁵⁶⁷ Reinert (1919): *Opium*, 00:10:30-00:10:40.

⁵⁶⁸ [In ähnlicher Form findet sich das Motiv bereits im ersten Teil von Fritz Langs Film "Die Nibelungen".]

⁵⁶⁹ Ebd., 00:10:56-00:11:11.

Der Suizid eines Studenten, die Schichtung eines Hintergrunds, der die Figuren zersetzt, Opiumträume – all dies führt zu einer Zuspitzung der hoffnungslosen Atmosphäre, in der die Konzepte von neuem Leben und einer Rückkehr zu den Ursprüngen, wie sie beispielsweise bei Robert Reinert in "Nerven"⁵⁷⁰ thematisiert werden, als illusorisch erscheinen. Die als idyllisch wahrgenommene Realität ist jedoch nicht mit dem tatsächlichen Raum gleichzusetzen, sondern manifestiert sich lediglich als Illusion, da keine andere Möglichkeit besteht, die jenseitige Realität adäquat abzubilden.

Im Film "Geschlecht in Fesseln"⁵⁷¹ von William Dieterle wird ein gleichzeitiger Zerfall der Persönlichkeit aufgrund der Beschränkung des sexuellen Lebens thematisiert. Der Protagonist wird inhaftiert, da er versehentlich einen Mann getötet hat, der seine Ehefrau misshandelt hat. Der Prozess des Verlusts von Identität und Orientierung, der beide Ehepartner betrifft, nimmt seinen Anfang mit einer Äußerung des alten Mannes, mit dem die Hauptfigur eine Gefängniszelle teilt: "Ich hab' schon erlebt, daß sich einer selbst entmannt hat, nur damit er endlich schlafen konnte."⁵⁷² Das natürliche Bedürfnis des Körpers äußert sich insbesondere während der Zeit der Gefangenschaft. Die Tatsache, dass dieser Prozess nicht möglich ist, hat eine Destabilisierung der Persönlichkeiten der Hauptfiguren zur Folge. Franz Sommer, der versucht, den Versuchungen auf jede erdenkliche Weise zu widerstehen, verurteilt seinen Zellengenossen, der aus Brotkrumen Figuren nackter Frauen formt, und äußert, dass er sich ohne Sex nicht wie ein Mensch fühlen könne: "Laßt mich einmal zu meinem Mädels, sonst werde ich wahnsinnig!"⁵⁷³. In einem entscheidenden Moment füttert Franz die Vögel mit demselben Brotkrumen, wodurch er symbolisch Eins mit der Natur wird. Dieser Zustand ist jedoch nicht von körperlicher Lust geprägt, sondern von einer ruhigen Glückseligkeit und einer asexuellen Harmonie mit seiner Umgebung. Im Gegensatz dazu gelingt es seiner Ehefrau nicht, sich von ihren belastenden Gedanken zu befreien, da sie weiterhin den Anforderungen ihres Berufslebens unterworfen ist.

Mit der Zeit entwickelt das Ehepaar eine wachsende Abhängigkeit von erotischen Fantasien, die als Ersatz für emotionale Nähe dienen. Dies führt schließlich zu einem Streit zwischen Franz und seinen Zellengenossen um ein Taschentuch, das ihm von seiner Ehefrau

⁵⁷⁰ Reinert (1919): *Nerven*.

⁵⁷¹ Dieterle, William: *Geschlecht in Fesseln*. Deutschland: 1928.

⁵⁷² Ebd., 00:40:52-00:41:07.

⁵⁷³ Ebd., 00:47:01-00:47:17.

geschenkt worden war. In der Folge träumt Franz davon, das Bild seiner Frau aus seiner Erinnerung nachzuzeichnen, bis er sie in der Realität wieder vor sich zu sehen glaubt.

Währenddessen streift seine Ehefrau, ebenfalls getrieben von unerfüllten sexuellen Bedürfnissen, schlafwandlerisch durch die nächtlichen Straßen und beobachtet die Prostituierten, die mit ihren Kunden verschwinden. Um ihrem eigenen sozialen Abstieg und dem Prozess der inneren Auflösung zu entkommen, beginnt sie schließlich eine intime Beziehung zu ihrem Arbeitgeber – ein Schritt, den sie selbst bewusst einleitet.

Zur gleichen Zeit gesteht Franz' neuer Zellengenosse ihm seine Zuneigung, was die angespannte emotionale Lage für kurze Zeit stabilisiert. Dennoch können weder Franz noch seine Ehefrau den fortschreitenden Persönlichkeitszerfall aufhalten. Das Überschreiten der inneren Grenze und der Verlust ihrer bisherigen moralischen und emotionalen Orientierung führen schließlich dazu, dass sie nach Franz' Entlassung aus dem Gefängnis gemeinsam Suizid begehen, indem sie sich mit Gas vergiften.

In den beschriebenen Filmen kann zusammengefasst werden, dass man die zentrale Idee der Fragmentierung und Entpersonalisierung des Individuums hervorhebt, die in den verschiedenen Werken auf unterschiedliche Weise thematisiert wird.

In Karl Grunes "Die Straße"⁵⁷⁴ zeigt sich der Zerfall der Persönlichkeit durch den illusorischen Charakter der Wahrnehmung des Protagonisten, der sich in einer Welt der Schatten und der verzerrten Realität verliert. Der Raum, den er wahrnimmt, existiert nur in seiner Vorstellung, was eine beunruhigende Ambivalenz zwischen innerer und äußerer Welt erzeugt. Diese Kluft zwischen dem realen Raum und der subjektiven Wahrnehmung des Protagonisten verdeutlicht die Entfremdung des Individuums von der sozialen Welt.

Auch in Robert Reinerts "Opium"⁵⁷⁵ und "Nerven"⁵⁷⁶ wird die Idee des psychischen Verfalls in geschlossenen, einengenden Räumen thematisiert, wobei der Konsum von Opium als Symbol für den Zerfall von Wahrnehmung und Zeit dient. Die Unmöglichkeit, den Raum der Realität klar zu erkennen, führt zu einer Verflüchtigung der persönlichen Identität und dem Gefühl des Verlorenseins. Der menschliche Körper und Geist werden durch äußere Einflüsse wie Drogen oder extreme Isolation destabilisiert, was die Frage nach der Authentizität der

⁵⁷⁴ Grune (1923): *Die Straße*.

⁵⁷⁵ Reinert (1919): *Opium*.

⁵⁷⁶ Reinert (1919): *Nerven*.

Wahrnehmung aufwirft.

In "Geschlecht in Fesseln"⁵⁷⁷ wird der Zerfall der Persönlichkeit durch die Einschränkung grundlegender menschlicher Bedürfnisse, wie Sexualität und Kommunikation, thematisiert. Der Verlust der sexuellen Identität und die daraus resultierende Abhängigkeit von Fantasien zeigt einen weiteren Aspekt des Persönlichkeitszerfalls in einem begrenzten Raum – sowohl physisch im Gefängnis als auch emotional in der Beziehung zwischen den Eheleuten.

In allen drei Filmen wird der Zerfall der menschlichen Persönlichkeit mit einer gleichzeitigen Zerstörung des räumlichen Kontextes und der Wahrnehmung der Außenwelt dargestellt. Der Raum – sei es die Straße, das Gefängnis oder der von Drogen verzerrte Raum – wird zur Bühne für die Entfaltung der inneren Konflikte der Figuren. Diese Entfremdung führt dazu, dass das Individuum sowohl sich selbst als auch die Welt um sich herum nicht mehr klar begreifen kann, was eine gewaltsame Auflösung der Persönlichkeit zur Folge hat. Der Raum, der einst als stabiler Rahmen für menschliche Existenz diente, wird zum Spiegelbild der inneren Zerrissenheit, wodurch der synchron verlaufende Zerfall von Raum und Persönlichkeit zu einem zentralen Thema der dargestellten Werke wird.

b. Zerstörung des Raumes durch Klang

In "M. Eine Stadt sucht einen Mörder"⁵⁷⁸ von Fritz Lang wird der Rhythmus eines Abzählreims über einen Serienmörder bereits in den ersten Bildern erkennbar, der durch die Schreie einer Mutter unterbrochen wird, die sie auffordert, mit solchen Spielen aufzuhören. Sobald die Stimme der Mutter verstummt, setzt der Abzählreim in derselben Sekunde wieder ein und wird zu einer Art Phantomrealität. Der Rhythmus wird erneut beobachtet, wenn das Mädchen – das zukünftige Opfer des Mörders – mit einem Ball im gleichen Rhythmus geht, bis der Mörder mit ihr zu sprechen beginnt. In der Folge wird die Kamera von diesem Moment an von beiden Akteuren abgewandt und die Leinwand präsentiert lediglich eine Dekonstruktion des Raums in einzelnen, voneinander losgelösten Bildern. Dies verweist auf die visuelle Nichtexistenz sowohl des Mordes selbst als auch des Opfers und des Mörders in diesem Moment. Die für den Betrachter

⁵⁷⁷ Dieterle (1928): *Geschlecht in Fesseln*.

⁵⁷⁸ Lang, Fritz: *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*. Deutschland: 1931, 00:01:00-00:08:22.

verborgene Fragilität des Raumes lässt einen Zusammenhang mit unmoralischen Handlungen, die außerhalb des Raumes stattfinden, vermuten.⁵⁷⁹

Der Beginn des Dialogs markiert eine Verschmelzung der Kategorien ‘Opfer’ und ‘Mörder’ und symbolisiert eine als unmoralisch definierte Handlung, die an einem als zerbrechlich wahrgenommenen physischen Körper ausgeführt wird. Im Falle einer Interaktion mit anderen Individuen (zum Beispiel ist ein blindere Luftballonverkäufer, der ein Schild, das seine Blindheit kundtut), ist eine Erkennung des Geschehens nicht möglich. Dies impliziert, dass das Unmoralische in gewisser Weise ein Absolutes bleibt, das für den Betrachter unmöglich zu beobachten oder zu erreichen ist. Der Raum, den der Mörder bildet, ist für den Betrachter nicht einsehbar.⁵⁸⁰ Nach dem Beginn des Gesprächs mit dem Mörder wird Elsa, das Opfer, von niemandem gesehen, was sich noch bestätigt, als die Mutter den Postboten und die Klassenkameraden darauf anspricht. Die Reaktion auf die "Elsa!"⁵⁸¹-Rufe besteht wiederum lediglich in der Darstellung der Leere verschiedener unbefüllter linearer Räume.

In einer der Szenen erfolgt eine direkte Auseinandersetzung mit dem Problem solcher Verbrechen. Laut ihr ist die Verbindung zwischen Täter und Opfer ist lediglich temporärer Natur, ohne dass es zuvor zu einer solchen Verbindung kam und auch danach keine Verbindung mehr bestehen wird. Wenn der Verbrecher im Bild erscheint, manifestiert er sich in der Nähe des Spiegels, wobei er den Versuch unternimmt, sich selbst zu vergegenwärtigen, indem er sein Gesicht berührt und Grimassen zieht.⁵⁸² Dies veranschaulicht, dass seine ursprüngliche Natur bereits verloren gegangen ist. Daher ist er bestrebt, seine Präsenz auf jede erdenkliche Weise zu intensivieren, zu maximieren und körperlich zu spüren.

Auch die Melodie, die der Held summt, lässt einen bestimmten Rhythmus erkennen, der sich in Szenen, in denen der Mörder selbst abwesend ist, als durchgehend erweist. Es durchdringt den dargestellten Raum, bleibt jedoch relativ zu den zahlreichen leeren Räumen und Strukturen, die abwechselnd auf der Leinwand erscheinen. In den meisten Fällen wird bei der Gefangennahme des Mörders ein leerer Raum gezeigt, wobei es sich um leere Stockwerke oder Gebäude handeln kann. Zudem wird häufig eine Zelle auf dem Dachboden präsentiert, die eine lineare Struktur

⁵⁷⁹ Vgl. Wertheimer (1986): *Ästhetik der Gewalt*, S. 289.

⁵⁸⁰ Vgl. Krapp (1997): *Künstliche Paradiese*, S.11.

⁵⁸¹ Land, Fritz: *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*. Deutschland: 1931, 00:07:45-00:08:30.

⁵⁸² Ebd., 00:15:58-00:16:22.

aufweist, beispielsweise mit Holzbalken, die einen Käfig bilden. Die Aufnahmen, welche die Gefangennahme des Mörders zeigen, weisen einen identischen linearen Aufbau auf. Dieser umfasst die Ermittlung, Nahaufnahmen von Fingerabdrücken, welche durch einen Raum mit Aktenschrank ersetzt werden, sowie die Übermittlung eines Signals im Morsecode durch einen ausgelösten Alarm, welcher durch einen Aktenschrank mit Nummerierung für jedes Gebäude ersetzt wird. Dies impliziert, dass die Melodie, welche zu Beginn des Films ertönt, den realen Raum sowohl vom Mörder als auch vom Verbrechen vollständig entfremdet.

Die Verbrechen werden auch aufgezeichnet. Dafür wird der Mörder gefangen und in einem Keller festgehalten, in dem sich viele Menschen aufhalten. Sie beobachten ihn schweigend. Dies impliziert, dass er in diesem Moment aufhört, sich mit einem anderen Raum und Mordtat zu identifizieren, und wieder zu einer Person wird, der solche Handlungen verboten sind. Die Blicke richten sich bereits an ein vernünftiges Wesen, das die Verurteilung bereits auf den ersten Blick nachvollziehen kann. Obgleich der Mörder sich selbst als Tier bezeichnet, lässt sich anführen, dass er sich einer unbewussten Besessenheit von der Mordtat bewusst ist: “[...]Verflucht... in mir!..Das Feuer! Die Stimme! Die Qual!”⁵⁸³ Sein Schatten folgt ihm. Der Täter ist somit als eine Art Werkzeug zu bezeichnen, welches durch die Schichtung des Raums dazu gebracht wird, eine Tat zu begehen. Dies ermöglicht es dem Täter zudem, das aufkommende Schuldgefühl durch eine Umkehrung der Verantwortung zu umgehen. Außer im Moment der Tat, in dem der Täter eine Wiedervereinigung mit dem Opfer erfährt, welches ihm Befriedigung verspricht (infolgedessen wird die Tat vergessen), empfindet der Täter während des gesamten restlichen Tatzeitraums Qualen.

Der Ton ist ein Mittel zur Aufteilung des Raumes, welches im Film eine bedeutende Rolle einnimmt. Durch den Ton wird der Mensch von der Realität entfremdet⁵⁸⁴ und in einen objektiven Zustand versetzt. Des Weiteren ist festzuhalten, dass der Film den Mörder als integrierten Außenseiter darstellt, was in der Weimarer Republik eine beliebte Darstellungsform war.⁵⁸⁵ Die Wahrnehmung des männlichen Serienmörders als Held, der über das Gesetz hinausgeht und dadurch seinen wahren Wünschen nachgehen kann, ist ein Hinweis auf die Ambivalenz der

⁵⁸³ Ebd., 01:41:58-01:42:13.

⁵⁸⁴ Vgl. Lauterbach (2002): *Grenzsituationen*, S. 35-36.

⁵⁸⁵ Vgl. Siebenpfeiffer (2005): *“Böse Lust”*, S. 100

Bewertung seiner Taten.⁵⁸⁶ Die Freude, die der männliche Mörder in diesem Fall empfindet, fungiert als Legitimation für die von ihm begangene Gewalt.

Im Film "Variété"⁵⁸⁷ von Ewald André Dupont erfolgt die Präsentation des Protagonisten zunächst nicht in einer direkten Gegenüberstellung mit dem Zuschauer, sondern mittels einer visuellen Darstellung ihrer Gefängnisuniform mit der Nummer "28"⁵⁸⁸. Diese Zahl zeigt eine deutliche Verweigerung, Fragen zu beantworten oder über die vergangenen Ereignisse zu sprechen. Stattdessen wird sie als Symbol der Depersonalisation in die nächste Szene übertragen, wobei sie sich einer vollständigen Auflösung entzieht. Die Zahl bleibt somit in der Realität des Films selbst, während die Person, die diese Form trägt, in sich selbst bleibt und sich in einem Raum befindet, in dem die Realität keine Relevanz besitzt. Der Beginn des Prozesses der Vertiefung in sich selbst ist durch einen Zwangszustand gekennzeichnet, in dem die Hauptfigur durch die Geräusche von tropfendem Wasser irritiert wird. Zunächst ist er von der Ungewissheit über die Quelle dieses Geräusches beunruhigt. Dieser nervöse Zustand macht einen schwindelig und man kann die Realität nicht mehr so gut wahrnehmen. Dies bedeutet, dass der Ton in "Variété"⁵⁸⁹ eine ähnliche Funktion erfüllt wie in "M"⁵⁹⁰.

In der Folge ist die Hauptfigur in der Lage, die Unebenheiten des Raumes in diesem Film zu erkennen.⁵⁹¹ Der Protagonist, der sich auf der Bühne befindet, erfasst mit seinem Blick lediglich Teile des Zeltes, der Wände und der Lampen. Er ist bestrebt, die Elemente zu erfassen, um das große Ganze zu erkennen, was ihm jedoch nicht gelingt. Diese Elemente entwickeln sich zu einer Illusion der Überwachung, die durch die ständige Präsenz doppelter Augen gekennzeichnet ist. Dies geschieht insbesondere, wenn der Protagonist den Mord plant. Zudem zeigt sich eine Unschärfe des Sichtbaren, die oft Visionen widerspiegelt, die der Protagonist nicht von der Realität unterscheiden kann. Nachdem er die Möglichkeit, einen neuen Raum zu betreten, wirklich begriffen hat, hinterlässt er in der Realität lediglich seinen Körper, sein Gewand sowie eine Nummer mit einer Seriennummer anstelle seines Namens.

⁵⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 191.

⁵⁸⁷ Dupont, Ewald André: *Variété*. Deutschland: 1925.

⁵⁸⁸ Ebd., 00:01:38-00:01:53.

⁵⁸⁹ Ebd.

⁵⁹⁰ Land (1931): *M*.

⁵⁹¹ Vgl. Simonis, Annette, Simonis, Linda: *Zeitwahrnehmung und Zeitbewußtsein der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2000, S. 100.

Die Eröffnungsszene von Georg Wilhelm Pabsts Film "Geheimnisse einer Seele"⁵⁹² präsentiert eine bemerkenswerte Art der Verfilmung, die bereits in "Varieté"⁵⁹³ zu beobachten war. Die Unfähigkeit, die Gesichter der Passanten zu erkennen, manifestiert sich in der Wahrnehmung lediglich deren Hinterköpfe und Beine, die sich in chaotischer Richtung bewegen. Die Hauptfigur Martin Fellman, ein Kinderarzt, wird derart dargestellt, dass der Zuschauer zunächst die Intention erkennt, seine Ehefrau zu töten, welche jedoch lediglich als unterbewusster Wunsch existiert. Die Aktivierung des Verlangens erfolgt durch äußeren Einfluss. Dies geschieht durch das Hören der Tat eines Nachbarn, welcher seine Frau getötet hat. Dies bedeutet, dass der äußere Klang, wie in der Szene mit dem tropfenden Wasser in "Varieté"⁵⁹⁴ und in "M"⁵⁹⁵ mit dem Abzählreim dargestellt, den gewohnten Lebensverlauf der Hauptfiguren modifiziert und dadurch die Richtung für zukünftige Handlungen vorgegeben. Die Frau fungiert als unterbewusste Feindin des Protagonisten, deren Zerstörung erforderlich ist, um die Wiedervereinigung mit der ursprünglichen Form zu verhindern. Der Verfall als solcher sowie die damit einhergehende Lust am Töten werden in dem Moment evident, als er wegen eines Mordes in der Nachbarschaft verhört wird und er angibt, lediglich einen Hilferuf gehört zu haben. Allerdings wurde er in diesem Moment von seiner Ehefrau gerufen. Dies verdeutlicht, dass die Bilder der Frau von nebenan und seiner eigenen Ehefrau mittels des Tons miteinander verschmelzen und der Raum übereinander geschichtet wird. Die Verschmelzung zweier Frauen – eine Opferin und eine potenzielle zukünftige Opferin – bildet ein untrennbares Ganzes, das durch Hilferufe definiert wird. Der Mord an einer Frau, die dem Protagonisten unbekannt war, wird zum Auslöser für dessen Handeln.

Es muss auch erörtert werden, warum Martin das männliche Prinzip für sich selbst als primär ansieht und warum die Ermordung einer Frau das primäre Ziel ist. Der Grund liegt in seiner gleichen Obsession wie beim Mord an seiner Frau, dem Bedürfnis, mit seinem Cousin, zu verschmelzen. Die Symbolik dieses Wunsches lässt sich in zahlreichen Momenten beobachten. Erstens: Der Dolch, mit dem der Kinderarzt seine Frau töten will, war ein Geschenk desselben Cousins. Dies impliziert, dass der Mord an seiner Frau in diesem Kontext einer religiösen Handlung gleichgestellt wird, die der Wiedervereinigung mit seinem Cousin dient. Zweitens: Es sei

⁵⁹² Pabst, Georg Wilhelm: *Geheimnisse einer Seele*. Deutschland: 1926.

⁵⁹³ Dupont (1925): *Variété*.

⁵⁹⁴ Ebd.

⁵⁹⁵ Land (1931): *M*.

darauf verwiesen, dass das Verlangen des Protagonisten nach Wiedervereinigung mit seinem Cousin, symbolisiert durch den erotischen Moment, in den Träumen der Hauptfigur beobachtet werden kann. Träume, wie sie von Karl Albert Scherner interpretiert werden, sind unserem wahren Selbst am nächsten, wo das Tier und der Mensch in Harmonie sind.⁵⁹⁶ Zu Beginn dieses Traums schwebt der Protagonist auf, und nachdem sein Cousin ihn erschossen hat, flieht er Hals über Kopf zurück.

Die während der Dreharbeiten als zertifizierte Berater fungierenden Spezialisten Karl Abraham und Hanns Sachs diagnostizierten bei Martin ein durch ein Kindheitstrauma bedingtes Leiden. Demgegenüber kann ein solcher Traum als eine Sublimierung des homosexuellen Geschlechtsverkehrs betrachtet werden. Der Träumende sieht dabei das erbauliche Bild eines indischen Idols mit dem Kopf seiner Frau. In Martins Traum erscheint ihm ein weibliches Idol, das das Geschehen weder verurteilt noch körperliche Nähe oder Lust sucht. Diese weibliche Figur lehnt den Gedanken einer Wiedervereinigung mit dem männlichen Prinzip ab und bleibt distanziert. Zusätzlich taucht im Traum ein Bild mit homosexueller Symbolik auf: Ein Zug rast auf Martin zu, auf dem das Gesicht seines Cousins abgebildet ist.

Im Gegensatz dazu erscheint die Ehefrau Martins nicht als konkrete Person, sondern in symbolischer Form — als Statue einer Gottheit oder als Glocken auf einem Leuchtturm. Zu diesem Leuchtturm kämpft sich der Protagonist mühsam vor, und als er ihn erreicht, verliert er sich in spirituellen Gedanken. Er beginnt, sich für einen Prediger zu halten, der zu den Männern am Fuß des Turms spricht. Doch diese verspotten ihn.

Nach dieser Demütigung versucht Martin, seine Ehefrau im Schlaf zu töten. Doch auch dieser Versuch scheitert, da die Frau in diesem Moment nur ein Trugbild ist — ein Phantom, das sich nicht vernichten lässt. Als Folge dieser inneren Niederlage gelingt es Martin nicht mehr, im echten Leben eine Verbindung zu seiner Frau aufzubauen. Die einzige weibliche Figur, die ihm keine Angst bereitet, ist seine Mutter, da sie für ihn kein sexuelles oder bedrohliches Wesen darstellt.

In dieser Situation lernt Martin einen Psychoanalytiker – Dr. Orh – kennen, der symbolisch die Rolle seines Cousins übernimmt und somit eine neue, männlich geprägte Bezugsperson wird. Die Begegnung der beiden Männern nimmt ihren Anfang mit der Entdeckung

⁵⁹⁶ Vgl. Krapp (1997): *Künstliche Paradiese*, S.122.

des von Martin hinterlassenen Schlüssels durch Dr. Orh, welcher ihn daraufhin an Martin zurückgibt. Im Anschluss erscheint der Schlüssel für einen längeren Zeitraum in Großaufnahme in der Hand des Psychoanalytikers. Der Schlüssel, der als Phallussymbol zu interpretieren ist, ermöglicht ihm den Zugang zur Erleuchtung, einen Zustand der Transzendenz.

Die fiktive Qualität des neuen Raums manifestiert sich in der darauffolgenden Schlusszene, in der der vermeintlich genesene Martin in der Nähe eines Hauses in den Bergen fischt, während seine Frau ihr Kind großzieht. In dem Moment jedoch, als Martin es dennoch schafft, den Fisch zu fangen, zeichnet sich auf seinem Gesicht eine mörderische Grimasse ab. Der gescheiterte Mord, der die Barriere beseitigen sollte, bleibt als solcher bestehen und verhindert somit die Wiedervereinigung von Martin mit sich selbst.

In den beschriebenen Filmen wird der Klang als ein transzendentes Element eingesetzt, das die Realität auflöst. Dabei beeinflusst es nicht nur den Raum physisch, sondern zeigt auch eine tiefere psychologische Dimension auf. In dem Film "M. Eine Stadt sucht einen Mörder"⁵⁹⁷ wird der rhythmische Abzählreim, der die Gräueltaten des Mörders untermalt, zu einem Werkzeug der Entfremdung. Der Klang löst den Raum auf, er ist nicht nur Hintergrundmusik, sondern dringt in die Struktur des Films ein und verändert die Wahrnehmung der Figuren und des Betrachters. Die wiederkehrenden Klangmuster fragmentieren den Raum, was den zerbrechlichen Zustand der Realität unterstreicht und eine Atmosphäre der Unwirklichkeit erzeugt.

Ein ähnlicher Effekt tritt auch in "Variété"⁵⁹⁸ auf, wo das tropfende Wasser und die irritierenden Geräusche den Protagonisten in einen Zustand der Orientierungslosigkeit versetzen und den Raum in eine Art Traumwelt überführen. Die Geräusche, die zu Beginn die normale Realität stören, treiben die Charaktere zu Handlungen, die den Raum und ihre Identitäten weiter destabilisieren. Der Klang wird folglich zu einem Instrument der inneren Zerrüttung, das die Wahrnehmung der Umwelt verzerrt und die Grenze zwischen Realität und Illusion verwischt.

In "Geheimnisse einer Seele"⁵⁹⁹ wird diese Technik genutzt, um den psychischen Verfall des Protagonisten zu verdeutlichen. In diesem Fall verschmelzen die Geräusche der Umwelt mit den inneren, traumatischen Erfahrungen der Figur, was die Spannung zwischen der äußeren Welt und

⁵⁹⁷ Lang (1931): *M.*

⁵⁹⁸ Dupont (1926): *Variété.*

⁵⁹⁹ Pabst (1926): *Geheimnisse einer Seele.*

dem inneren Konflikt vertieft. Der anfänglich als störend und irritierend wahrgenommene Klang wird somit zu einem Symbol für die Zersetzung des Raums und der Psyche.

Es lässt sich feststellen, dass der Klang in den analysierten Filmen nicht lediglich eine Begleiterscheinung der Handlung ist, sondern als ein aktives Element, das den Raum selbst zerstört und eine psychische Entfremdung der Figuren zur Folge hat. Die akustische Veränderung des Raumes geht einher mit einer Bedeutungsverschiebung, was zu einer verstärkten Wirkung auf die Wahrnehmung der Realität und der psychischen Zustände der Charaktere führt. Der Raum manifestiert sich als ein Spiegelbild des seelischen Zerfalls, das durch die klangliche Dimension in eine neue Sphäre überführt wird, die sowohl für die Figuren als auch für das Publikum schwer greifbar bleibt.

c. Verschiebung der Figur des Protagonisten in "Der letzte Mann"

In den Augen seiner Zeitgenossen markiert Friedrich Wilhelm Murnaus Stummfilm "Der letzte Mann"⁶⁰⁰ den Höhepunkt in der Entwicklung des Kinos.⁶⁰¹ Der Grund dafür lag in der Verwendung des Licht- und Kontrastspiels,⁶⁰² welches eine vollständige Modifikation der Ereignisse des Films sowie ihre Unterordnung unter visuelle Effekte ermöglichte. Die ästhetische Wirkung des Geschehens wird ad absurdum geführt, und die mechanische Realität, die sich in den Gesichtern von Frauen und Männern widerspiegelt, die ihren Alltag stets in identischer Weise beginnen, verstärkt diesen Effekt zusätzlich. Das zentrale Ereignis des Films ist die Entlassung der Hauptfigur, die eine starke Identifikation mit ihrem Arbeitsplatz aufweist. Die Existenz des Individuums ist untrennbar mit seiner Arbeitsuniform verbunden, die er während der gesamten Wachphase trägt. Wenn der Protagonist aufgrund seines Alters in eine weniger angesehene Position versetzt wird und sich dabei einer Frau unterordnen muss, spiegelt sich der Zerfall seiner Persönlichkeit in der filmischen Technik der Rahmenüberlagerung wider. Diese Technik zeigt, wie ihn die Gedanken an vergangene Zeiten und frühere gesellschaftliche Rollen zunehmend verfolgen.

Während die Handlung fortschreitet, verschwindet das Bild des Atlantic-Hotels als Symbol für seine frühere Position. Stattdessen wird der Protagonist von verzerrten, spöttischen Gesichtern

⁶⁰⁰ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Der letzte Mann*. Deutschland: 1924.

⁶⁰¹ Vgl. Koebner (2003): *Diesseits der >Dämonischen Leinwand<*, S. 41.

⁶⁰² Vgl. Ebd., S. 58.

heimgesucht — vor allem von Frauen. Diese ständige Konfrontation mit entstellten Bildern und irritierenden Straßenszenen verstärkt sein Gefühl von Unsicherheit und Orientierungslosigkeit. Er erlebt die Umwelt als bedrohlich und verliert zunehmend den Halt im öffentlichen und sozialen Raum.

Im Zustand des Traums erlebt der Protagonist eine Persönlichkeitsspaltung, die mit einer beispiellosen Kraftentwicklung einhergeht. Dadurch ist er schließlich in der Lage, seine bisherige Arbeit zu verrichten. Auch die umstehenden Menschen verlieren mit der Zeit selbst die kleinsten Umrisse ihres Körpers, was auf die sehr schnelle Bewegung der Kamera zurückzuführen ist. Diese ist nicht in der Lage, die minimalen Stützpunkte im Bild zu fixieren. Eine gewisse Form von Menschlichkeit wird lediglich seitens des Hotelwächters offenbar, welcher die von der Hauptfigur entwendete Gestalt annimmt, ihn mit seinem Mantel bedeckt und ihm über den Kopf streichelt. Es sei angemerkt, dass in diesem Moment eine Taschenlampe eingesetzt wird, welche das Gesicht der Hauptfigur derart beleuchtet, dass ein möglichst müdes Erscheinungsbild erzeugt wird. Dieses entspricht in dem eines toten Körpers, dessen Augen halb geschlossen sind. Der tote, mechanisierte Mann fungiert jedoch als Schlüsselfigur, durch die der Prozess des Eintritts in eine Grenzsituation und letztlich der Auslöschung jeglicher Persönlichkeit dargestellt wird. Der Protagonist erweist sich zunächst als geeignet für einen solchen Prozess, da ihr Leben und Status, wie im Roman von Irmgard Keun, unmittelbar von der Art der von ihr getragenen Kleidung abhängt. Innerhalb der vorliegenden Untersuchung konnten zwei Handlungsstränge identifiziert werden, die darauf hindeuten, dass ein Mensch zunächst bereit ist, seine Persönlichkeit im Namen seines eigenen Komforts aufzugeben. Dieser Zusammenhang lässt sich mit der Objektivierung und dem Leben in einer vom Subjekt getrennten Form (Kleidung) in Verbindung bringen.

d. Die Spaltung des Subjekts und der Figur des Doubles

Um die Essenz des Films „Faust“⁶⁰³ von Friedrich Murnau zu erfassen, ist es unerlässlich, die Unterschiede zwischen der klassischen Geschichte Goethes und Film zu verstehen. Im Gegensatz zum Buch, in dem die Motive der Tragödie ‚Faust‘ von Goethe sowie ‚Doktor Faustus‘ von Christopher Marlowe dargestellt werden, wendet sich Faust im Film nicht freiwillig an

⁶⁰³ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Faust – eine deutsche Volkssage*. Deutschland: 1926.

Mephistopheles, sondern versucht bis zuletzt zu fliehen. Der Ruf des Mephistopheles findet lediglich im Kontext der Pest in der Stadt Erwähnung, wobei diese im Original nicht vorkommt, sondern lediglich als Echo auf die Ereignisse des Films "Die Pest in Florenz"⁶⁰⁴ zu verstehen ist. In dem Film "Faust"⁶⁰⁵ wird demnach nicht, wie im Buch, Suizid thematisiert, sondern die extreme Verzweiflung eines Menschen, der nicht in der Lage ist, die Pest zu bekämpfen, sowie das Chaos, das die Stadt erfüllt hat. Im Rahmen der Vertragsunterzeichnung erfolgt eine Verdoppelung des auf Papier geschriebenen Wortes "Macht"⁶⁰⁶. Dies resultiert in der Visualisierung ausgestreckter Hände, die um Hilfe bitten. Faust wird als Anführer dargestellt, der nach der Machtergreifung in der Lage ist, denjenigen zu helfen, die von der Pest betroffen sind. Die Darstellung der Pest sowie der Metropole der 1920er-Jahre erfolgt in einer chaotischen, unvorhersehbaren Art und Weise, wobei diese Eigenschaften eine Vereinigung eingehen. Erst durch einen Pakt mit dem Teufel erlangt er die Fähigkeit, innerhalb der Grenzen der fiktiven Welt frei zu funktionieren, und wird dadurch zu einem vollwertigen Menschen.⁶⁰⁷ Seine 'Macht' liegt folglich in der Möglichkeit, sich in dieser Welt ohne Einschränkungen zu bewegen. Er opfert sich freiwillig, um mit einer anderen Welt und einem anderen Selbst in Kontakt zu treten.⁶⁰⁸

Es sei darauf verwiesen, dass der Film eine Probezeit für den erwähnten Vertrag mit Mephistopheles vorsieht, wobei das Individuum in dieser Phase seine subjektiven Möglichkeiten übergreift.⁶⁰⁹ In dieser Zeitspanne findet vor dem Hintergrund einer Verjüngung Fausts dessen symbolische Spaltung und Vision einer göttlichen Frau statt, die nach dessen Erwachen wie in der Schwerelosigkeit schwebt (das weibliche Bild im Film wird weiter unten besprochen). In dieser Frau erkennt er ein Bild der Einheit, das für einen vorübergehenden Bruch in einer Grenzsituation charakteristisch ist.⁶¹⁰ Es ist denkbar, dass Wagner und die übrigen Jünger deshalb fehlen, weil ihre Rollen der Konzeption von Faust und Mephistopheles als exklusives, sich spiegelndes Figurenpaar widersprochen hätten. In der vorliegenden Konstellation ist kein Platz für den Mephistopheles-Hund, jedoch wird Mephistopheles selbst als Verfolger Fausts eingeführt. Eine Reinkarnation in Form eines Tieres findet nicht statt; stattdessen erfolgt eine unendliche

⁶⁰⁴ Rippert, Otto: *Die Pest in Florenz*. Deutschland: 1919. [Drehbuch: Fritz Lang].

⁶⁰⁵ Murnau (1926): *Faust*.

⁶⁰⁶ Ebd., 00:24:08-00:24:23.

⁶⁰⁷ Vgl. Simonis (2000): *Zeitwahrnehmung und Zeitbewußtsein*, S. 117.

⁶⁰⁸ Vgl. Assmann (1999): *Erinnerungsräume*, S. 113.

⁶⁰⁹ Vgl. Lauterbach (2002): *Grenzsituationen*, S. 35-26.

⁶¹⁰ Vgl. Assmann (1999): *Erinnerungsräume*, S. 110.

Vermehrung im Raum, wenn Faust ihn verlässt und Mephistopheles überall in der gleichen Pose sitzen sieht.⁶¹¹ Im Rahmen der Verjüngung Fausts und seiner Verdoppelung⁶¹² erfolgt zudem eine Verdoppelung Mephistopheles. Der unansehnlich aussehende Mephistopheles mit Tiergewohnheiten wird durch einen anderen, der einen prunkvollen Satinanzug trägt.

Der Verdopplungsprozess findet kein Ende. Als der Herzog von Parma den Versuch unternimmt, ihn zu töten, stirbt er tatsächlich, jedoch wird forigeren Mephistopheles durch seinen anderen Doppelgänger ersetzt, die über stärkere Fähigkeiten verfügt.⁶¹³ Im Anschluss an diese Szene erfolgt ein Übergang in einen spezifischen, leeren, vollständig schwarzen Rahmen, wodurch das Gefühl der Requisiten des Geschehens intensiviert wird. Dies ist darauf zurückzuführen, dass Mephistopheles dadurch über den Rand des Stücks hinaus in einen anderen, leeren Raum gelangt und es mithilfe der nächsten Verdoppelung zu einer Allmacht gelangt. Faust kann folglich als ein Spiegelbild der endlosen Verdoppelung von Mephistopheles betrachtet werden. Nachdem er die Spaltung seiner eigenen Persönlichkeit als Kanon akzeptiert hat, wird er allmächtig. Im Zusammenhang mit dieser Verdoppelung unterzeichnet er einen Vertrag zum Verkauf seiner Seele, die, wenn sie einmal verdoppelt ist, nicht mehr zu einer einzigen verschmelzen kann. Er verbleibt demnach für immer im illusorischen Raum, wobei ihm gleichzeitig die Fähigkeit zur direkten Interaktion mit diesem innewohnt.

In dem Film "Boykott"⁶¹⁴ von Robert Land äußert Herbert von Pahl, dass sein Vater, wäre er bei einer illegalen Handlung ertappt worden, Suizid begangen hätte. In der Tat manifestiert sich an dieser Stelle nicht allein der Suizid als Zeichen heroischen Handelns, sondern darüber hinaus auch eine identifikatorische Verbindung zum Vater, eine Kontinuität des Handelns, die einer einzigen Person zugeschrieben werden könnte. Auch die Deutung der Schlusszene erfordert eine Berücksichtigung des Suizids, da dieser in diesem Kontext als eine Art rettender, reinigender Akt betrachtet wird. Erich Möller, ein Schüler, der von einem Klassenkameraden attackiert wird, nachdem er Zeitungsschlagzeilen über seinen Vater (der schließlich wegen illegaler Handlungen verurteilt wurde) gesehen hat, erleidet einen Bewusstseinsverlust und halluziniert Verurteilungsrufe von Fremden auf der Straße. Die Scham erreicht einen Zustand der Unerträglichkeit, sodass der

⁶¹¹ Murnau (1926): *Faust*, 00:22:00-00:23:28.

⁶¹² Ebd., 00:33:00-00:34:30.

⁶¹³ [Dies wird durch die Tatsache angezeigt, dass der Mephistopheles-Doppelgänger seinen Täter sofort tötet.]

⁶¹⁴ Land, Robert: *Boykott*. Deutschland: 1930.

Schrei in einen ununterbrochenen Strom wiederholt. Dies überfordert Erich, der mit dieser Situation nicht mehr adäquat umzugehen weiß. Es ist bemerkenswert, dass die Scham nicht direkt mit der Persönlichkeit des Individuums zusammenhängt, sondern mit der Identifikation mit dem Vater. Die Identifikation erfolgt in erster Linie durch die Gesellschaft, in der der Einzelne lebt, wobei die öffentliche Meinung eine wesentliche Rolle spielt. Dies führt bei Erich Möller zu einer Dominanz dieser Einstellung, welche wiederum das Bedürfnis nach Selbstzerstörung evoziert.

Obgleich von Angst und Scham geprägt, unternimmt die Hauptfigur den Versuch, Einfluss auf ihre Stiefmutter zu nehmen, um ihr einen Teil des Selbstmorddrang aufgrund seines Engagements in der Gesellschaft zu vermitteln, das bereits in ihm vorhanden ist. Erichs Stiefmutter hingegen zeigt ein distanziertes Verhalten: "Mein Mann... Was bin ich denn für ihn...Eine Figur aus einem Schachbrett. Und nicht einmal die Königin... Er ist mir fremd."⁶¹⁵, da sie nicht Teil des patriarchalen Wertesystems ist und folglich keine identische Verantwortung trägt. In der Tat ist sie nicht diejenige, die das Gefühl hat, ihr Mann sei ein Fremder. Das liegt daran, dass die Frau sich anfangs von Männern distanziert und sich nicht so leicht mit ihnen anfreundet. Deshalb kennt sie die typischen Ängste von Männern, die sie haben, wenn sie Verantwortung übernehmen und an ihrem Arbeitsplatz Angst und Suizidgedanken haben.

Im Rahmen eines Gefängnisbesuchs äußert Herberts Vater den folgenden Satz: "Ich hätte niemals heiraten sollen. Nie ein Kind haben dürfen... Nie...Nie..."⁶¹⁶, der sich in diesem Fall wiederum auf den Wunsch bezieht, nicht nur keine Kinder zu haben, sondern vor allem nicht genau die Kontinuität im Handeln zu haben, zu der er verpflichtet bereuen wäre. Die Entscheidung, keinen Nachwuchs zu bekommen, bedeutet für ihn, den Kontakt zur Gesellschaft zu verlieren und damit keine Angst mehr vor ihr zu empfinden. In dieser Hinsicht kommt Herbert, enttäuscht von seinem Vater, zum Lehrer und geht so eine Beziehung mit ihm ein, obschon der Lehrer die Zeilen wie folgt zitiert: "Sie haben anerkannt, dass jeder Mensch für sich selbst eintreten muss. Und das ist gut so."⁶¹⁷ Der zitierte Satz hat jedoch lediglich die Funktion, die Verbindung zwischen Vater und Sohn zu unterbrechen und stattdessen eine neue Verbindung zwischen Lehrer und Schüler zu etablieren. Das heißt, dass es einen Einfluss darauf hat, ob Erich weiterleben will. Und zwar deshalb, weil er jetzt mit dem Lehrer kommuniziert, neue Beziehungen hat und zu einer

⁶¹⁵ Ebd., 00:22:40-00:23:01.

⁶¹⁶ Ebd., 01:07:39-01:07:56.

⁶¹⁷ Ebd., 01:12:00-01:12:12.

neuen Gruppe gehört. Die grundlegenden Elemente seines Daseins sind jedoch unverändert, was eine Verantwortung für die eigene Persönlichkeit zur Folge hat.

In dem Film "Frau im Mond"⁶¹⁸ von Fritz Lang wird die Figur Turner eingeführt, die als nicht existierender Charakter bezeichnet werden kann. Dieser verfügt über die Fähigkeit, durch den Räumen zu reisen. Turner stiehlt zunächst ein Manuskript und einen Safe, beschädigt das Telefon, sodass die Hauptfigur nicht rechtzeitig Hilfe rufen kann, und erscheint dann ohne Gewissensbisse, jedoch in einer anderen Gestalt vor ihm. In der Folge repariert Turner das Telefon, gibt das gestohlene Auto zurück und demonstriert innerhalb weniger Augenblicke offen das Können seiner Verwandlung. Der Sinn dieser scheinbar völlig ungeordneten Handlungen besteht in der Demonstration der Allmacht einer nicht existierenden Figur, die nicht an die Handlung des Films gebunden ist, sowie deren Verschmelzung mit dem chaotischen, ungleichmäßigen Lauf der Zeit. Aus diesem Grund ist er nicht nur mit Allmacht ausgestattet, die darin besteht, die verborgenen Mechanismen des Geschehens aufzudecken, sondern auch darin, diese Mechanismen dem Betrachter und anderen in den Szenen zu demonstrieren. Turner ist die einzige Figur, die nicht mit der Gesamthandlung verbunden ist und sich gleichzeitig auf die Hauptfiguren bezieht, wobei er als deren Erweiterung fungiert. Diese These findet ihre Bestätigung in der Szene, in der Wolf Helius von seiner Begegnung mit Turner berichtet. In Reaktion auf die geschilderten Ereignisse werden die Bewegungen Friede Veltens in einem strahlend weißen Kleid als mechanisch dargestellt. Dies lässt den Schluss zu, dass sie bewusst zu demonstrieren versucht, nicht aktiv am Geschehen beteiligt zu sein und keine Verbindung zu Turner zu haben. Auch hinsichtlich der im Rahmen enthaltenen Setting-Elemente weist Friede keine besonderen Charakteristika auf. Sie richtet unaufhörlich eine Bitte an den Himmel. Es ist bemerkenswert, dass sie nur, wenn es um sie selbst geht, ehrfürchtig ihre Hände zum Himmel ausstreckt: "Oh nein, Helius! Sie werden die Fahrt zum Monde nicht ohne Windegger machen... - und *nicht ohne mich!*"⁶¹⁹ und damit die Symbolik ihrer Nichtzugehörigkeit zur irdischen Welt, sondern nur zum außerirdischen Raum verstärkt. Auch der Nachname der Hauptfigur, Helius, lässt eine Identifikation mit der Sonnengottheit vermuten. Turner erscheint und verschwindet während der gesamten Handlung unbemerkt und unerkannt, da er sich durch Insubordination auszeichnet und prinzipiell über der

⁶¹⁸ Lang, Fritz: *Frau im Mond*. Deutschland: 1928-1929.

⁶¹⁹ Ebd., 01:04:50-01:05:09.

Handlung steht.

Letztendlich ist zu konstatieren, dass alle Personen, die sich in der Raumfähre befinden, welche sie zum Mond bringen, einer Art Depersonalisation unterliegen. Sie sind endlich dabei, ihren tiefsten Traum zu verwirklichen – zum Mond zu fliegen – und fragen rhetorisch: "Die Erde...Wo ist unsere Erde!"⁶²⁰ Dies wirft die Frage auf, was genau mit der Erde gemeint ist. Hierbei ist zu betonen, dass nicht der Planet selbst, sondern der Verlust der Persönlichkeit aller Passagiere thematisiert wird. Im Shuttle sind Menschen jeden Alters und Geschlechts. Dies lässt den Schluss zu, dass das Problem in der gesamten bestehenden Gesellschaft thematisiert wird. Die Universalität und gleichzeitige Nicht-Zugehörigkeit im Falle von Turner als Doppelgänger verleiht ihm das Recht, für alle Menschen zu sprechen, die auf dem Mond landen. In dem Moment, in dem er vor seinem Tod gefragt wird: "Haben Sie irgendeinen Menschen auf der Welt, dem wir Ihre letzte Grüße bringen sollen – [...]".⁶²¹, verneint er und demonstriert damit sowohl seine Isolation von der Gesellschaft als auch seine fundamentale Geringschätzung für die Existenz einer solchen Struktur.

In den analysierten Filmen konstituieren die Fragmentierung des Subjekts sowie die Funktion des Doubles zentrale Themen. Sie durchbrechen und vertiefen die psychologische und existenzielle Dimension der Charaktere. Fausts ambivalente Verhältnis zwischen dem Streben nach Macht und der Angst vor den Konsequenzen seiner Entscheidungen manifestiert sich in einer permanenten Entgrenzung des Subjekts. In dieser Hinsicht identifiziert er sich sowohl als Opfer als auch als Täter seiner eigenen Handlungen. Diese duale Existenz manifestiert sich nicht nur in der Spaltung des Subjekts, sondern auch in der Verdopplung der Figur Mephistopheles, die sich in verschiedenen Formen zeigt.

Die in den Filmen thematisierte Doppelgänger-Figur manifestiert sich in weiteren Figuren wie Walter Turner in "Frau im Mond"⁶²². Turner tritt dabei nicht nur als physische Repräsentation einer anderen Identität auf, sondern vor allem als metaphysische Figur, die über der Handlung steht. Er ist nicht Teil der Realität, die er beeinflusst, sondern ein Losgelöster, der die Grenzen der narrativen Struktur überschreitet. Diese Figur verkörpert die Unmöglichkeit, ein kohärentes und geschlossenes Selbst zu bewahren, und sie destabilisiert und stellt in Frage die Realität der anderen

⁶²⁰ Ebd., 01:53:10-01:53:20.

⁶²¹ Ebd., 02:27:04-02:27:51.

⁶²² Ebd.

Figuren. Die Doppelgänger in diesen Filmen sind nicht nur Reflexionen des inneren Konflikts der Protagonisten, sondern auch ein Ausdruck der Zerbrechlichkeit der Identität. In den Filmen "Faust"⁶²³ und "Frau im Mond"⁶²⁴ wird die Frage aufgeworfen, inwiefern das Subjekt authentisch ist. Die Verdopplung und die Unmöglichkeit, sich als einheitliches Ganzes zu begreifen, führen zu einem Zustand permanenter Fluktuation und Unsicherheit. Das existenzielle Dilemma, das aus der Frage nach Zugehörigkeit und dem Verlust der eigenen Identität entsteht, kann von den Charakteren nicht überwunden werden.

Die Analyse dieser Werke zeigt, wie die Spaltung des Subjekts und die Figur des Doubles als stilistische Mittel dienen, um das psychologische und metaphysische Gefängnis darzustellen, in dem sich die Figuren bewegen. Sie werden zu Figuren ohne festen Ort und fester Identität, gefangen in der Endlosigkeit von Verdopplung und Entgrenzung. Die Allmacht, die sie in ihrer Zerrissenheit erlangen, konstituiert sich somit als Schwäche, da sie zu keiner Einheit und Stabilität führt. Die Filme thematisieren nicht nur die Unmöglichkeit des menschlichen Subjekts, sich zu vervollständigen, sondern auch die konstante Fragmentierung der Realität, in der sich die Figuren bewegen.

e. Der Mensch im Bild des Todes

In Fritz Langs Film "Harakiri"⁶²⁵ wird der Tempeldiener Karan selbst zum Symbol eines relativ unbelebten Körpers. Ihm fehlt jegliche Sinnlichkeit, zudem ähnelt er einem mumifizierten Wesen. Er unternimmt nicht nur den Versuch, sich und andere vor jeglicher Einmischung zu schützen, sondern stößt auch andere Menschen in den Tod. In diesem Fall handelt es sich um den Versuch Daimyo Tokujawa, sich selbst zu töten, sowie um den Versuch, O-Take-San dazu zu zwingen, Äbtissin des Tempels zu werden. Als Gottesdienstminister ist er bestrebt, die Unveränderlichkeit des Ganzen vor jeglicher Einmischung zu bewahren, weshalb der Tempel vor Fremden geschützt ist.

Der Eingriff in das Leben anderer Menschen manifestiert sich in der Aktivierung des Übergangs zu einem ganzheitlichen und unteilbaren Staat durch den Akt des Todes. Der Opferkult

⁶²³ Murnau (1926): *Faust – eine deutsche Volkssage*.

⁶²⁴ Lang (1928-1929): *Frau im Mond*.

⁶²⁵ Lang, Fritz: *Harakiri*. Deutschland: 1919.

kann als ein Bedürfnis interpretiert werden, durch Suizid die Grenze zu überschreiten. Innerhalb der gleichen Beschreibung lässt sich ein ähnlicher Moment in "Nerven"⁶²⁶ betrachten, in welchem sich Roloff nicht nur das Leben nimmt, um seiner Ehefrau und seinem Lehrer das Recht auf Glück zuzugestehen, sondern auch, um sich selbst zu befreien.

Des Weiteren lässt sich feststellen, dass Frauen in Filmen der Zwischenkriegszeit häufig die Konnotation des Todes haben. Die dargestellte Figur erscheint dem Betrachter als eine Art Skelett oder Schädel, was sie als bedingungslosen Träger des Todes erscheinen lässt. Damit wird sie zum Symbol des Verfalls. In Leopold Jessners Film "Erdgeist"⁶²⁷ ist es die Figur der Lulu, die nicht nur die Funktion der Hauptfigur erfüllt, sondern auch als Körper in Erscheinung tritt, der in engem Zusammenhang mit dem Tötungsprozess selbst steht. Es kann auch argumentiert werden, dass alle Charaktere im Film eher einer lebenden Hülle ähneln. Lulu hingegen stellt eine Ausnahme dar, da sie eine vollständig integrierte Figur ist, die nicht in einzelne Teile aufgeteilt werden kann. Aus der Perspektive des Mannes wird der weibliche Körper lediglich als ästhetisches Objekt wahrgenommen. Sie werden von ihr inspiriert und bewundern sie, wobei ihr künstlerischer Ausdruck eher objektiver Natur ist: "Ich werde gehen, und dieser Satan wird mir das ganze Bild verderben"⁶²⁸. In diesem Kontext ist festzuhalten, dass sich das Zitat auf Lulu in einem betont unbelebten Sinne bezieht.

Die Handlung des Dramas ist gekennzeichnet durch eine Reihe von Suiziden, die durch Eifersucht auf Lulu motiviert sind. Der Wunsch, sie zu besitzen, kann nicht im Geiste spiritueller Impulse interpretiert werden, sondern muss vielmehr im Einklang mit dem eifrigen Wunsch der Männer, mit denen sie umgeben ist, Teil des Ewigen zu sein, betrachtet werden. Ihre Tode bedeuten die Verschmelzung mit dem Ewigen, während Lulu, als wäre nichts geschehen, eine Beziehung mit einem anderen Mann beginnt: "Lulu ist sein Eigentum und er sieht überall Diebe..."⁶²⁹ Es ist bemerkenswert, dass Männer nicht nur unmittelbar nach dem Eingehen einer Beziehung mit ihr zu halluzinieren beginnen, sich also wie Opfer verhalten, sondern auch zu wandelnden Leichen werden und mehrere Jahrzehnte altern.

⁶²⁶ Reinert (1919): *Nerven*.

⁶²⁷ Jessner, Leopold: *Erdgeist*. Deutschland: 1923.

⁶²⁸ Ebd., 00:06:33-00:06:48.

⁶²⁹ Ebd., 00:14:02-00:14:12.

In Bezugnahme auf die Figur der Lulu selbst lässt sich konstatieren, dass sie sich – trotz ihrer symbolischen Bedeutung – wie Karan in "Harakiri"⁶³⁰ bemüht, sich jeglicher Form von Übergriff zu entziehen und ihre gesamte Substanz zu bewahren. Als Beispiel sei hier der Alwa Schöns Versuch angeführt, Lulu die Schuld am Suizid eines ihrer Liebhaber zuzuweisen. Lulu weist ein solches Argument umgehend zurück. Als er sie zum Sterben einlädt, äußert Lulu den Ausruf: "Ich wollte nur die Freiheit... die Sonne!"⁶³¹ Diesbezüglich sei angemerkt, dass eine gänzlich divergierende Wahrnehmung des Todeszustandes zum Tragen kommt, welche inkorporiert, dass der Tod als höherstufige Ordnung der Realität betrachtet wird.

In den analysierten Filmen wird der Mensch durch das Bild des Todes dargestellt, wobei der Tod nicht nur als physisches Ende, sondern als Übergang, Transformation und als Symbol für den Verlust von Subjektivität und Identität fungiert. In der filmischen Inszenierung von Fritz Langs "Harakiri"⁶³² und von Leopold Jessners "Erdgeist"⁶³³ wird der Tod als sowohl individuelle Erfahrung, als auch als gesellschaftlicher Akt dargestellt. In Harakiri wird der Tempeldiener Karan als ein nahezu lebendig begrabener Körper dargestellt, dessen Existenz und Handlung von der Unveränderlichkeit und der Erhaltung des Status quo geprägt sind. Seine Verantwortung als Gottesdienstministrant und sein Bestreben, das Ganze vor jeglicher Veränderung zu schützen, führen ihn dazu, nicht nur sich selbst, sondern auch andere in den Tod zu treiben. Der Tod stellt in dieser Konstellation das Mittel zur Erhaltung einer metaphysischen Ordnung dar, den Übergang zu einem unteilbaren, allumfassenden Zustand, der durch das Opfer des Lebens erreicht wird.

In "Erdgeist"⁶³⁴ hingegen wird Lulu als eine weibliche Figur gezeigt, die trotz ihrer symbolischen Rolle als Verkörperung des Verfalls und des Todes ihre eigene Autonomie bewahrt. Das in diesem Film gezeigte Bild des Todes ist vielschichtig. Einerseits steht es für die Verleugnung von Leben und Identität, andererseits auch für die Entgrenzung und die Befreiung von der irdischen Existenz. In beiden Filmen scheint der Tod eine höhere Ordnung der Realität darzustellen, in der der Mensch entweder als Opfer oder als Agent einer größeren, unaufhaltbaren Macht agiert. Es wird jedoch auch deutlich, dass der Tod nicht nur als Endpunkt zu verstehen ist, sondern als ein Symbol für die kontinuierliche Transformation und die Auflösung der

⁶³⁰ Lang, Fritz: *Harakiri*. Deutschland: 1919.

⁶³¹ Jessner (1923): *Erdgeist*, 01:04:05-01:04:25.

⁶³² Lang (1919): *Harakiri*.

⁶³³ Jessner (1923): *Erdgeist*.

⁶³⁴ Ebd.

individuellen Identität in etwas Größeres – sei es eine gesellschaftliche Ordnung oder eine metaphysische Wirklichkeit.

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass der Tod im Bild dieser Filme nicht nur als physische, sondern auch als symbolische Zerstörung der Subjektivität und als Überschreitung der Grenzen des individuellen Lebens interpretiert wird. Der Mensch im Bild des Todes wird zu einer leblosen Hülle oder zu einer Transformation, die sowohl den Körper als auch die Seele betrifft.

Bei der Betrachtung der Filmbeispiele lässt sich eine Tendenz zur Sättigung der Handlung mit visuellen Symbolen des Verfalls des Raums beobachten. Die genannten Beispiele lassen sich wie folgt zusammenfassen: Es werden Illusionen, Träume, Überwachung, Überlappung mehrerer Bilder übereinander sowie Verdoppelung und Verwischung der Figuren und deren Umgebung dargestellt. Des Weiteren können Geräusche oder eine bestimmte Melodie als Verbindungsglied zum Eintritt in eine andere Realität dienen. Das glückliche, idealistische Wiedersehen ist ein Bild männlicher Homosexualität, auf das im Folgenden näher eingegangen wird. Analog zur Literatur wird der Verfall des Raums als unumkehrbar und schädlich erachtet. Obgleich in den Schlusszenen eine idealistische Zukunft präsentiert werden könnte, wird in der Regel von einer simulierten Realität ausgegangen. Gleichzeitig bleibt sie jedoch trügerisch und steht im Widerspruch zur angenommenen Wirklichkeit.

In diesem Kontext kann auf eine Reihe von Bildern aus der Weimarer Republik verwiesen werden, die in besonderer Weise die Eigentümlichkeit der Destruktivität zum Ausdruck bringen. Dabei ist der synchrone Zerfall von Raum und Individuum von zentraler Bedeutung. Dieser Prozess hat seinen Ursprung im Individuum selbst, in seiner Wahrnehmung der Umwelt, die ihn beeinflusst. In der Folge manifestiert sich ein Grenzzustand, der durch das Auftreten von Geräuschen, obsessiven Illusionen oder der Gestalt eines Doppelgängers bzw. eines Todes in Menschengestalt gekennzeichnet ist. In der Folge setzt ein Prozess ein, der als Übergang, Spaltung oder Verbleib in der Welt der Illusionen bezeichnet werden kann. Im Anschluss erfolgt die Rückkehr in die Alltagsrealität, wobei eine Rückkehr zum ursprünglichen Selbst nicht erfolgt. Stattdessen manifestiert sich die betreffende Person lediglich als Hülle einer Person an der Oberfläche der Realität.

Im Rahmen einer vergleichenden Betrachtung der Darstellung von Tendenzen in Literatur und Kino erscheint es erforderlich, die praktische Identität der Bilder zu thematisieren, welche durch die Übernahme filmischer Techniken durch Schriftsteller geprägt ist. Der signifikanteste Unterschied manifestiert sich in der intensiven Wirkung der Kinematographie bei der Vermittlung des Spannungsaufbaus, welcher auf die visuelle Wahrnehmung des Geschehens durch den Betrachter zurückzuführen ist. Die Möglichkeit, mittels Aufnahmekontrast, Ton und Beweglichkeit der Kamera einen gewünschten Zustand von Unsicherheit und Nervosität zu vermitteln, wurde durch die genannten Elemente erst ermöglicht.

Die diskutierten literarischen und filmischen Tendenzen zum Identitätsverlust und der Ungleichmäßigkeit des Raums lassen sich durch drei Hauptmerkmale charakterisieren.

Erstens: Die erzwungene Depersonalisation, die mit Kriegstraumata verbunden ist und den Verlust persönlicher Eigenschaften zur Folge hat. Diese Verleugnung führt zu einer Existenz in einer anderen Dimension, wie im Roman von Frank Thieß dargestellt.

Zweitens: Die zyklische Verdoppelung des Raumes, die als mystische Erfahrung und als Teil des Chaos wahrgenommen wird. Der primäre Raum, der vor der persönlichen Erfahrung der Realität existiert, ist durch das Verständnis der Relativität der Realität geprägt.

Drittens: Ist die Unfixiertheit der weiblichen Figur hervorzuheben, deren Wahrnehmung der Realität oft von patriarchalen Normen abhängt.

In den Filmen wird der Verfall des Raums durch visuelle Symbole wie Illusionen, Träume und die Überlappung von Bildern dargestellt. Diese Darstellungen führen zu einer simulierten Realität, die im Gegensatz zur angenommenen Wirklichkeit steht. Der synchrone Zerfall von Raum und Individuum zeigt die Destruktivität, die durch die Wahrnehmung des Individuums selbst ausgelöst wird. In Folge entstehen Übergangsprozesse, die die Rückkehr zum ursprünglichen Selbst verhindern, sodass die Person nur noch als Hülle in der Alltagsrealität existiert.

4. Materialität und Eros im Gegensatz zum Göttlichen

Dem Titel dieses Kapitels entsprechend soll der vorliegende Beitrag die Hypothese aufstellen, dass eine Wechselbeziehung zwischen dem Göttlichen und dem erotisch-materiellen Prinzip besteht. Diese Beziehung zeigt sich in der ständigen Koexistenz und wechselseitigen Durchdringung beider Gegensätze in zahlreichen der untersuchten Werke. Dabei ist zugleich von deren Untrennbarkeit zu sprechen, da gerade diese Verbindung zur angestrebten Moralisierung des Geschehens beiträgt. Das Kapitel richtet den Fokus daher auf das symbolische Feld dieser beiden Prinzipien und auf die unterschiedliche — positive oder negative — Bewertung einzelner Elemente innerhalb dieses Feldes. In den folgenden beiden Kapiteln werden diese Elemente den weiblichen und männlichen Figuren sowie zentralen Bildmotiven zugeordnet, wobei deren heterogene Struktur betont wird, die sich bewusst nicht auf binäre Gegensätze reduzieren lässt.

Im Bereich des Materiellen zeigt sich eine Differenzierung im Hinblick auf Eigentum, wobei der jeweilige Grad an Bereicherung als Kriterium dient.⁶³⁵ In der Weimarer Republik etwa wurde der Geldverleiher im symbolischen Feld der materiellen Bereicherung verortet — ein Zustand, der im Widerspruch zu den christlichen Moralvorstellungen stand. Insbesondere das Geldverleihen galt als asozial und die Figur des Wucherers wurde als unantastbar stilisiert. Dies beruhte auf der Vorstellung, dass der materielle Reichtum dieser Figur unabhängig von ihrem tatsächlichen Tun anwuchs: Ob schlafend oder wachend, vermehrten sich die Zinsen automatisch, und damit wurde die Zeit selbst zum Werkzeug des Bereicherungsprozesses.⁶³⁶ Diese Vorstellung stellte nicht nur eine Charakterisierung als gierig bereit, sondern wies der Figur zugleich die Fähigkeit zu, Raum und Zeit zu ihrem Vorteil zu unterwerfen — ein direkter Widerspruch zur göttlichen Vorsehung – “et ita vendit tempora dei”⁶³⁷.

Der Zugriff auf Geld und Besitz ermöglichte es dem Wucherer, sich unabhängig von Ort und Zeit zu bewegen⁶³⁸ und dennoch seine Geschäfte zu betreiben, wodurch Besitz nicht nur kulturelles Artefakt, sondern Eingriff in das göttliche Eigentumsrecht an Raum und Zeit wurde.⁶³⁹

⁶³⁵ Vgl. Burkhardt, Martin: *Metamorphosen von Raum und Zeit: eine Geschichte der Wahrnehmung*. Frankfurt: Campus-Verlag 1994, S. 80-81

⁶³⁶ Vgl. Ebd.

⁶³⁷ Ebd.

⁶³⁸ Vgl. Ebd., S. 89.

⁶³⁹ Vgl. Ebd., S. 89.

Die christliche Moral reagierte auf diesen Zustand, indem sie materiellen Dingen und dem Bild des Wucherers nicht nur eine negative Bedeutung, sondern ein pervertiertes, maßloses und letztlich unmoralisches Wesen zuschreibt. Dem gegenüber stand das Idealbild der asketischen Zelle,⁶⁴⁰ die Armut, Bescheidenheit und Abkehr vom Materiellen verkörpert. Gott selbst erscheint in dieser Denkweise als Leere,⁶⁴¹ als Ding an sich oder als Negation der Negation.⁶⁴²

Auch in der Weimarer Republik gab es derartige Verurteilungen. Eine wesentliche Änderung in der Darstellung der geldgierigen Wucherfigur und ihrer Beziehung zum animalischen Zustand bestand darin, dass dieser in dieser Epoche unmittelbar mit dem weiblichen Wesensmerkmal in Verbindung gebracht wurde. Auch neuere Erkenntnisse auf dem Gebiet der räumlichen Dimensionen dienten als Anlass für eine Intensivierung dieses Bildes zu moralisierenden Zwecken.

Bei der Betrachtung des während der Weimarer Republik vorherrschenden Bildes von Gott als Transzendenz darf die ebenfalls vorhandene Immanenz seiner Präsenz nicht außer Acht gelassen werden. Des Weiteren ist der Prozess der Destruktion des traditionellen Verständnisses des Göttlichen zu berücksichtigen, welcher im ersten Kapitel erörtert wurde. Dies bedingte die Erreichbarkeit des Verständnisses des Göttlichen, wodurch die Kategorie der Zeit als dessen Eigenschaft eine Transformation erfuhr. In der Konsequenz verfügt der Wucherer über erweiterte Möglichkeiten hinsichtlich der Art und Weise seiner kulturellen Darstellung. Die Fähigkeiten des Wucherers werden legitimiert, wobei das Bild nicht nur den Versuch widerspiegelt, illegal in die Vorsehung des Gottes einzudringen, sondern auch den Wucherer selbst zu einer ihm gleichwertigen Figur werden lässt. Der Wucherer ist demgegenüber ein Repräsentant der jüdischen Tradition und ist ursprünglich mit einer tiefgreifenden weiblichen Konnotation verbunden,⁶⁴³ was den Anlass für die Verschmelzung des Wucherersbildes und des Frauenbildes in der Epoche der Weimarer Republik darstellt. Dies manifestiert sich insbesondere in seiner Rolle als Figur, die sich indirekt in unmoralischen Szenen, weiblichen Bacchanalien und dem Kampf um den Besitz

⁶⁴⁰ Vgl. Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen* / Фуко, Мишель: *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы*. M.: Ad Marginem 1999, Стр. 204.

⁶⁴¹ Vgl. Scholem, Gershom G.: *Основные течения в еврейской мистике.* / Major Trends in Jewish Mysticism. Jerusalem: Библиотека-Алия 1993, Стр. 50.

⁶⁴² Vgl. Ebd., Стр. 23.

⁶⁴³ Müller, Jürgen: *“Babelsberg/Babylon. Fritz Langs Film “Metropolis” von 1927 in neuer Deutung.”* In: Stiglegger, Marcus, Wagner Christoph (Hg.): *Film | Bild | Emotion. Film und Kunstgeschichte im postkinematografischen Zeit*. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2021, S. 306-307.

materieller Ressourcen zeigen kann. Diese Szenen können als Manifestationen des natürlichen Wesens in einer negativen Interpretation betrachtet werden,⁶⁴⁴ wobei die Materialität und die subjektive Instabilität eines Menschen verkörpert werden.

Bei Betrachtung der diametralen Gestalt Gottes offenbart sich ein Unterschied im Hinblick auf sein persönliches Verständnis. Dies impliziert, dass ein Mensch aufgrund seiner Verbindung mit Gott im Vergleich zu anderen Wesen ungleich bleibt, jedoch eine Einbindung in das Göttliche erfährt. Die Dekonstruktion des Göttlichen, wie sie sich in literarischen und filmischen Bildern der Weimarer Republik manifestiert, führt nicht zu einer vollständigen Auslöschung des Göttlichen. In der Folge kehrt der Diskurs mystischer Praktiken zum Wunsch zurück, zum Wesen des ursprünglichen Mythos vorzudringen, in dem der Mensch noch direkt mit Gott verbunden war. Dieser Wunsch ist mit dem Bestreben verbunden, in eine illusorische Realität vorzudringen. In diesem Kontext ist jedoch zu berücksichtigen, dass die Suche nach einer neuen Religion mit alchemistischen Praktiken einherging, wobei auch die Figur des Wucherers eine Rolle spielte. Dabei entstand ein kulturelles Artefakt, das eng mit dem Phänomen des Geldes verbunden ist. Aufgrund seiner Instabilität, wird Geld⁶⁴⁵ als Mittel zur Sexualisierung des Raums verwendet, und daher wird auch auf den schädlichen Einfluss hingewiesen, den sowohl Eros als auch Geld auf eine Person haben. Die Kategorie des Natürlichen impliziert den Prozess der biologischen Reproduktion der Menschen. Es lässt sich feststellen, dass dieser organische Generationenwechsel zu den erschreckendsten während der Weimarer Republik gehört. Auch die Erotik unterliegt diesem Prozess. Im Gegensatz zu dieser Fluidität kann Gott als ein unteilbares Ganzes bezeichnet werden, als ein Raum, der trotz seiner Unzugänglichkeit in sich selbst bleibt. In diesem Kontext manifestiert sich eine Dichotomie zwischen Gott und Geld, die in ihrer sexualisierten Konnotation besonders augenfällig wird. In Anbetracht der historischen Entwicklung der Weimarer Republik, die vor dem Hintergrund der Revolution und der allgemeinen Krise stattfand, lässt sich eine Verschärfung des erotischen Subtexts beobachten. Juri M. Lotman zufolge führen derartige

⁶⁴⁴ Jost, Hermand: *Judentum und deutsche Kultur*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1996, S. 154.

⁶⁴⁵ [Da Geld keinen intrinsischen Wert hat, sondern nur durch gesellschaftliche Konventionen und seine Austauschbarkeit Bedeutung erhält. Diese Instabilität macht es zum flexiblen Medium, das sich mit unterschiedlichen Bedeutungen, auch sexuell, aufladen lässt.]

Ereignisse zu einer erfahrbaren Illusion von Emanzipation und individueller Willkür, wodurch intuitive und impulsive Verbindungen zu anderen Menschen intensiviert werden.⁶⁴⁶

4.1. Literatur

a. Zuspitzung des Materiellen mit dem Ziel, es mit dem Unmoralischen gleichzusetzen

In Bezug auf die Gegenüberstellung von Göttlichem und Eros ist es zunächst erforderlich, sich mit dem grundlegenden Verständnis der Mystik zu befassen, da insbesondere mystische Traditionen die Beziehung zwischen Mensch und Göttlichem häufig in erotischen Metaphern und ekstatischen Erfahrungsmomenten ausdrücken. Ohne diese konzeptuelle Grundlage bliebe unklar, in welchem Verhältnis sich Göttlichkeit und Eros zueinander verhalten und welche kulturellen, theologischen oder poetischen Implikationen sich daraus ergeben. Mystik stellt die dritte Stufe der Religionsentwicklung dar, in der Gott als transzendentes Prinzip fernab des Menschen empfunden wird. Das Ziel der Religion besteht in diesem Kontext in der Schaffung einer Kluft zwischen Mensch und Gott.⁶⁴⁷ Die christlich-jüdische Konnotation des Göttlichen, wie auch die antike,⁶⁴⁸ besteht in diesem Fall aus den Konzepten der Unendlichkeit und Ewigkeit, die mit dem Menschen eine spirituelle und emotionale Verbindung eingehen.⁶⁴⁹ Gleichzeitig wird die Erotik jedoch als negativ bewertet⁶⁵⁰ und mit dem Körperlichen sowie dem Natürlichen gleichgesetzt. Um sich von den beiden genannten Kategorien zu befreien, ist eine vorurteilsfreie Körperlichkeit des Ganzen erforderlich,⁶⁵¹ die in Willen und Kultur enthalten ist. Diese vorurteilsfreie Körperlichkeit sollte die Würde der Natur wahren, ohne deren Degeneration zu riskieren.⁶⁵²

⁶⁴⁶ Vgl. Lotman, Juri M.: *Die Innenwelt des Denkens: Eine semiotische Theorie der Kultur* / Лотман, Юрий Михайлович: *Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история*. М.: Языки русской культуры 1996, Стр. 96.

⁶⁴⁷ Vgl. Scholem (1993): *Major Trends in Jewish Mysticism*, Стр. 27.

⁶⁴⁸ Thröne, Albrecht W.: *Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus*. München: Minerva-Publikation 1979, S. 38.

⁶⁴⁹ Kelschbach, Karl: "Wie keusch ist der Eros?" In: *Unerlaubte Gleichheit. Homosexualität und mann-männliches Begehren in Kulturgeschichte und Kulturvergleich* / Navratil, Michael, Florian Remele (Hg.), Bielefeld: transcript 2021, S. 217.

⁶⁵⁰ König, Oliver: *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990, S. 42-43.

⁶⁵¹ Vgl. Ebd., S. 46.

⁶⁵² Sicks, Kai Marcel: "Der Wille zum Sieg. Populäre Literatur, Sport, Moderne." In: Nübel, Birgit, Fleig, Anne: (Hg.): *Figurationen der Moderne: Mode, Sport, Pornographie*. München: Wilhelm Fink 2011, S. 179.

In "Kobes"⁶⁵³ wurde eine Sexualisierung und Entmoralisierung als Begleiterscheinung einer allgemeinen Inflation konstatiert. Die im Verlauf der vorherigen Kapitel erwähnte und während der gesamten Handlung persistierende Leiche fungiert ausschließlich als Quelle der Aufregung für andere, da sie die unausweichliche Erneuerung eines Menschen symbolisiert. In der vorliegenden Szene fungiert die Leiche als materielles und natürliches Symbol. In ähnlicher Weise wie der nackte Körper oder der Geschlechtsakt fungiert es als Symbol des Lebens. Der Grund dafür ist in der direkten Korrelation zwischen Passivität (der weiblichen Kategorie) und Nacktheit zu finden, welche beide in der Gesellschaft marginalisiert werden.⁶⁵⁴ Demgegenüber löst es einen Prozess allgemeiner Aufregung aus, der sich gegen die öffentlichen ethischen Richtlinien richtet. Die Aufregung, welche durch die Leiche in "Kobes" ausgelöst wurde, kann sich mit dem Gespräch über die künstlich steigende Inflation messen: "Den Arbeitern vom Lohn die Steuern sofort abziehen, sie aber erst zwei Monate später, ausgenützt und entwertet, dem Staat erstatten: so konnten wir diesen Staat nur abtun, weil wir ihn unter völkischem Hochdruck hielten! Stecken wir Deutschland nur erst in die Tasche, reiten wird es schon können.' Der Rayonchef für Parlamentarisches hatte die Augen an der vorderen Front seiner turmartigen Glatze, und sie gaben Leuchtsignale. [...] Flüchtige Blicke der Sympathie streiften die Leiche."⁶⁵⁵ In der Konsequenz des Zitats kommt der tote Körper durch den Dialog in direkten Kontakt mit dem Prozess der Geldspekulation. Allerdings weisen Spekulationen eine ungleichmäßige Struktur auf, die mit einem hohen Verlustrisiko einhergeht und zu einer neurasthenischen Fragilität führen kann.⁶⁵⁶ In der Konsequenz führt dies zu einer gewissen Unschärfe des Erotikbegriffs, da durch die intensiviertere Reflexion eine Steigerung perverser Fantasien zu beobachten ist. Diese These lässt sich auch am Verhalten einer Frau beobachten, die, sobald sie über ihre Gefühle bezüglich des Besitzers des Geldes spricht, eine offene Sexualisierung ihres Verhaltens zeigt. Gleichzeitig ist ihr Mann der Ansicht, dass der Kontakt ihrer Frau mit Kobes angesichts seiner finanziellen Möglichkeiten gerechtfertigt erscheint: "Sie aber sind nun schon reicher als sogar wir, und das in dem ärmsten Volk der Welt. Sie wissen, was Lebensgenuß ist!' Selbst der Gatte kam in Begeisterung. Sie sagte

⁶⁵³ Mann (1971): "Kobes".

⁶⁵⁴ König (1990): *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*, S. 29.

⁶⁵⁵ Mann, Heinrich: "Kobes" In: *Fünf Novellen. Pippo Spano - Der Unbekannte - Gretchen - Kobes - Eine Liebesgeschichte*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1971, S. 390

⁶⁵⁶ Vgl. Wertheimer, Jürgen von (Hg.): *Ästhetik der Gewalt: ihre Darst. in Literatur u. Kunst*. Frankfurt am Main: Athenäum-Verlag 1986, S. 289.

vollkommen nüchtern: ‘Mister Kobes, ich liebe Sie.’ Da ward die Trauer Kobes’ zu offenem Entsetzen. ‘Im Beisein Ihres Mannes?’ stammelte er.”⁶⁵⁷ Es lässt sich somit eine Verbindung zwischen der Freude am Besitz materieller Werte und der Sexualisierung feststellen. Die Schaffung von Spekulationen und damit die Verarmung der übrigen Bevölkerung werden in beiden Zitaten als spannender Faktor hervorgehoben. In diesem Kontext kann Verarmung als Prozess definiert werden, durch den Unterschiede zwischen Menschen beobachtet werden können. Es fungiert als Indikator, der dem Unterschied in der spirituellen Entwicklung entgegengesetzt ist. Eine Person, die eine Verbindung mit Gott erreicht hat, muss folglich nicht mehr mit jemand anderem verglichen werden. Er lebt in einer übergeordneten Realität, in der die spirituelle Erleuchtung seiner Mitmenschen für ihn keine Relevanz besitzt. In diesem Kontext erscheint es angezeigt, sich mit der Dämonisierung der körperlich-natürlichen Kategorie sowie der gesamten Beziehungskette, die sich darauf bezieht, zu befassen, wie sie bei Heinrich Mann begegnet. In der Folge einer Intensivierung der Amoralität von Eros und Materialität präsentiert der Autor eine Analogie, welche den zuvor erwähnten Raum reiner, unvoreingenommener Körperlichkeit einbezieht.

Der eigentliche Höhepunkt des Unternehmergeistes und des Durstes auf dieser Grundlage von Macht und materiellen Werten manifestiert sich jedoch erneut in der Sublimierung des Geschlechtsverkehrs von Männern, wenn zwei Männer im Aufzug bleiben: “Der eine mit seiner Unterschrift, der andere mit seinem versiegelten Angebot, betraten sie das heraufgeholtte Wartezimmer. ‘Wir fahren so lange auf und nieder’, sagte der kleine Mann, ‘bis wir einig sind.’ / ‘Sie haben mehr Geschäftssinn, als zu erwarten war’, sagte Kobes unter schnellem Seitenblick und einem Lächeln, das harmlos sein wollte. / So fuhren sie denn auf und nieder. Geschäftlich stark interessiert auf und nieder. Persönlich in Atemnähe auf und nieder. Auf Mord ineinander verbissen immer im Schacht auf und nieder.”⁶⁵⁸ Des Weiteren lässt sich eine zunehmende Sexualisierung beobachten: “Ihr sollt mein Haus nicht besudeln. Zum Kotzen geht auf die Toilette!” Stimme wie ein Cello, empfindliche Frauen weinten”⁶⁵⁹, die schließlich dazu führt, dass das synchronisierte gegenseitige Töten als höchster Punkt sexueller Erregung interpretiert wird: “Es begann mit Plünderung des Büfetts und führte dazu, daß der Boden sich bedeckte mit Knäueln Halbentkleideter, die einander umbrachten und liebten in einem. Mörderischer Gestank

⁶⁵⁷ Mann (1971): “Kobes”, S. 407.

⁶⁵⁸ Ebd., S. 412.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 414.

entfesselter Körper, verwüsteter Stätten entrückte den Vorgang in seine Wolke.”⁶⁶⁰ In einer späteren Betrachtung soll erörtert werden, auf welche Weise die Interpretation homosexueller Anziehung in eine andere Bedeutung transformiert werden kann. In diesem Fall wird ein ästhetisches Mittel eingesetzt, um die Unmoral der Geldgier zu provozieren.

Demgegenüber wird in "Kobes" eine gleichnamige Figur eingeführt, die ein unparteiisches Absolutes impliziert. Sofern sich Kobes zum personifizierten Subjekt und nicht zum abstrakten Phantom entwickelt, erfolgt gleichwohl eine Identifikation mit Letzterem: "Ich habe einfache Gedanken, einfache Ziele. Ich bin nichts Vornehmes, Politik verstehe ich nicht. Rühriger Kaufmann bin ich, Sinnbild der deutschen Demokratie. Mich kann keiner. Ich bin Kobes.”⁶⁶¹ Dies impliziert, dass trotz der Bemühungen, die Figur von Kobes zu vermenschlichen, er als vergängliche Masse und unteilbares Ganzes dargestellt wird: "Kobes schlemmt nicht, Kobes säuft nicht, Kobes tanzt nicht, Kobes hurt nicht, Kobes arbeitet zwanzig Stunden am Tag. [...]Kobes gibt es nicht.”⁶⁶² Seine wesentliche Eigenschaft besteht demnach in der Abwesenheit einer Persönlichkeit: "Mir ist nichts verboten, ich bin jenseits von Gut und Böse. Werdet wie ich.”⁶⁶³ In diesem Kontext ist Bergsons Konzept des Ganzen von Interesse, welches als gegebenes, ewiges und offenes System der Veränderung betrachtet werden kann.⁶⁶⁴ Auch die wesentliche Interpretation des Nichts liegt nicht in der Leere, sondern wird mit dem Begriff des "Alles"⁶⁶⁵ gleichgesetzt. In diesem Kontext wird ersichtlich, dass Kobes im Stück als Chaos erscheint, welches als nicht realisiertes Potenzial definiert werden kann. Da eine Erklärung desselben nicht möglich ist, bleibt er stets im Verborgenen. Somit kann festgestellt werden, dass er die Negation der Negation ist,⁶⁶⁶ welche wiederum den Raum des Stücks simuliert. Obgleich sich Gott als immanent erweist, besteht weiterhin die Möglichkeit, ihn als Abweichung zu definieren, durch die die Welt geschaffen wurde. Allerdings manifestiert sich die Abweichung als nützlicher Zufall im Rahmen der Chaosphase nur dann, wenn sich daraus ein sinngebendes Ergebnis ableiten lässt.

⁶⁶⁰ Ebd., S. 417.

⁶⁶¹ Ebd., S. 393

⁶⁶² Ebd.

⁶⁶³ Ebd., S. 416.

⁶⁶⁴ Vgl. Deleuze, Gilles: *Cinéma / Делёз, Жиль: Кино*. Пер. с франц. Б. Скуратов, Москва: Ad Marginem 2019, Стр. 46.

⁶⁶⁵ Bergson, Henri: *Philosophie der Dauer / Deleuze, Gilles (Hg.)*. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2015, S. 40.

⁶⁶⁶ Vgl. Scholem (1993): *Major Trends in Jewish Mysticism*, Стр. 32.

Ein ähnlicher Moment lässt sich bei Brecht im Stück "Trommeln in der Nacht"⁶⁶⁷ beobachten, wo die Figur des Andreas Kragler und die Revolution vor dem Fenster mit Anna, ihren Eltern und Murk in Kontakt treten. Während Andreas Kragler sich ganz dem revolutionären Kampf verschreibt, profitieren Annas Vater und Murk während des Krieges durch spekulative Geschäfte: "Der Krieg hat mich auf den berühmten grünen Zweige gebracht! [...] Richtig betrachtet, war der Krieg ein Glück!"⁶⁶⁸. Diese Bereicherung entfaltet ihre volle Wirkung vor dem Hintergrund eines Raumes, der zunehmend von der Erosion ethischer Werte durchdrungen ist. In diesem Kontext ist auch die Tatsache bedeutsam, dass Anna bereits ein Kind von Murk erwartet, einem Mann, der über stabile materielle Ressourcen verfügt.

Die Figuren, die sich im Café versammelt haben, um über ihre ökonomische Situation zu sprechen, verbleiben in einer Welt der Besitzstände und blenden das Geschehen außerhalb des Raumes weitgehend aus. Das Fenster fungiert – wie bereits im ersten Kapitel beschrieben – als Symbol für die Möglichkeit des Menschen, über seine unmittelbare Lebenswelt hinauszublicken und sich mit einer größeren, transzendenten Ordnung zu verbinden. Durch die Vorhänge dringen der rote Mond und die fortdauernde Revolution als Störimpulse in diesen geschlossenen Raum ein – sie bedrohen das bestehende Wertesystem. In Momenten der Unsicherheit äußern die Anwesenden mitunter den Wunsch, den Vorhang zu schließen – ein symbolischer Akt der Verdrängung.

Doch es gibt wiederholt Szenen, in denen die Grenze zwischen Innen und Außen durchlässig wird. Besonders deutlich wird dies, als der Kellner das Fenster mit einer entschlossenen Bewegung öffnet – ein symbolischer Akt der Öffnung, der die Besucher des Cafés mit dem revolutionären Geschehen draußen konfrontiert. Draußen erklingt "Die Internationale". Schließlich betritt Andreas Kragler selbst das Café – ein Höhepunkt des Stücks. Er verkörpert eine neue Idee, ist jedoch in der materiellen Welt nur bedingt präsent: "Ich bin doch kein Seeräuber. Was geht mich der rote Mond an!"⁶⁶⁹ Trotz seiner Skepsis zeigt er sich bereit, mit Anna in eine neue Lebenswirklichkeit einzutreten – eine, die von spirituellen Werten getragen sein könnte.

⁶⁶⁷ Brecht, Bertolt: "Trommeln in der Nacht". In: *Stücke. Band I. Baal, Trommeln in der Nacht, Im Dickicht der Städte*. Berlin: Aufbau-Verlag 1955.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 131.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 158.

Gleichzeitig verweist Annas Schwangerschaft auf eine andere, weniger idealisierte Dimension der menschlichen Existenz: den Zyklus von Leben und Verantwortung, der mit der Fortsetzung materiellen Daseins einhergeht. Die Geburt erscheint hier nicht als Akt metaphysischer Erneuerung, sondern als Ausdruck eines an Bedingungen geknüpften Glücksstrebens. Als Andreas sich entscheidet, Anna zu heiraten, verliert der Mond seine Farbe und verwandelt sich in Papier – ein Bild für den Verlust transzendenter Bedeutung. Auch das Bett, das in Kraglers Bemerkung –: “[...] ich liege im Bett, morgen früh, und vervielfältige mich, dass ich nicht aussterbe”⁶⁷⁰ – erscheint, verliert seine symbolische Kraft. Diese Aussage erinnert an die resignative Haltung aus *“Kuhle Wampe”*⁶⁷¹ – *“weil ich reingefallen bin”*⁶⁷², geäußert im Moment der Nachricht von der Schwangerschaft der Hauptfigur.

Georges Bataille interpretiert das menschliche Dasein als durchzogen von Ambivalenz: Die beständige Wiederholung durch Geburt macht eine klare Trennung von Geist und Materie unmöglich.⁶⁷³ Auch Anna ist bereits fest in das Wertesystem eingebettet, das ihre Eltern und Murk vertreten. Der Geschlechtsakt erscheint zunächst als Möglichkeit der Erneuerung, zugleich jedoch als Vorzeichen eines kommenden Lebens, das die Logik des Materiellen fortführt. Andreas Kragler nimmt in dieser Situation eine Rolle ein, die zwischen Zustimmung und Selbstaufgabe changiert. Der Wunsch, *“vervielfältige mich”*⁶⁷⁴, verweist nicht auf ein heroisches Aufgehen in einer Idee, sondern auf eine leise, ambivalente Annäherung an eine Welt, deren Wertesystem er zugleich hinterfragt und akzeptiert. Damit beginnt ein Prozess innerer Entfremdung, in dem Kragler sich schrittweise von seinem ursprünglichen Selbstverständnis entfernt – nicht als dramatischer Bruch, sondern als stille Verschiebung im Verhältnis zur eigenen Identität.

In Bezug auf die beiden betrachteten Beispiele erscheint es sinnvoll, die moralische Bewertung des materiellen Aspekts als eigenständige Möglichkeit zu betrachten. Dies erfolgt durch eine Intensivierung des mit sexueller Erregung einhergehenden Gelddurstes. Der letztere Aspekt, der den Fortbestand des Lebens voraussetzt, steht der Kategorie der abstrakten Existenz einer unempfindlichen Hülle gegenüber, die sich dem allgemeinen Ganzen angeschlossen hat.

⁶⁷⁰ Ebd., S. 204.

⁶⁷¹ Dudow, Slatan: *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* Deutschland: 1932.

⁶⁷² Ebd., 00:29:30-00:29:33. .

⁶⁷³ Vgl. Bataille (2007): *Erotism*, Стр. 49.

⁶⁷⁴ Brecht (1967): *“Trommeln in der Nacht”*, S. 59. – *“Das Geschrei ist alles vorbei, morgen früh, aber ich liege im Bett, morgen früh und vervielfältige mich, dass ich nicht aussterbe.”*

b. Zweckmäßige Verdinglichung des Göttlichen als Mittel zu seiner Dämonisierung

Im Theaterstück "Baal"⁶⁷⁵ von Bertolt Brecht lässt sich eine Parallele zwischen der Hauptfigur – Baal – und dem Dämon Abraxas in "Demian"⁶⁷⁶ von Hermann Hesse feststellen. In beiden Fällen wird eine ambivalente, zwischen spirituellen und mythologischen Sphären angesiedelte Figur in den sozialen Raum eingeführt. Baal wird innerhalb des Stücks teils mit überhöhten Zuschreibungen versehen – unter anderem wird auf seinen Namen verwiesen, der im Hebräischen 'Herr' bedeutet. In bestimmten Deutungen kann Baal daher als eine symbolisch aufgeladene Gestalt gelesen werden, die göttliche, dämonische oder übermenschliche Aspekte in sich vereint. Zugleich lassen sich Bezüge zu mythologischen Figuren wie Moloch erkennen, die in populärkulturellen Rezeptionen mit Opferritualen und Gewaltausübung assoziiert worden sind.⁶⁷⁷ In dieser Lesart könnte Baal als eine Projektionsfläche für eine spirituelle Kraft verstanden werden, die sowohl schöpferisches als auch zerstörerisches Potenzial verkörpert – eine Deutung, die allerdings nicht durchgängig im Stück bestätigt wird, sondern sich aus den kulturellen und semantischen Kontexten ergibt, in denen die Figur erscheint.

Diese Zuschreibungen führen nicht zu einer eindeutigen Einordnung, sondern betonen vielmehr die Ambivalenz der Figur. Baal entzieht sich einer klaren moralischen oder metaphysischen Zuordnung, was auch durch seine situative Platzierung in alltägliche, profane Kontexte unterstrichen wird. In der ersten Szene wird er in eine elitäre Gesellschaft eingeführt, die seine dichterische Begabung anerkennt und ihn feiern möchte. Die enthusiastische Aufnahme durch die Anwesenden kontrastiert mit Baals scharfer Kritik an ihrer Urteilskraft, die ihm Anlass gibt, die Authentizität bürgerlicher Kunstwahrnehmung in Frage zu stellen.

Im Verlauf des Stücks wird ein Lebensstil dargestellt, der sich durch Grenzüberschreitungen, moralische Freizügigkeit und demonstrativen Regelverstoß auszeichnet –

⁶⁷⁵ Brecht, Bertolt: *Baal. Drei Fassungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966.

⁶⁷⁶ Hesse (1921): *Demian*.

⁶⁷⁷ [Das Wort ‚Baal‘ stammt aus dem Hebräischen und bedeutet wörtlich ‚Herr‘ oder ‚Gebietter‘. In der kanaanäischen und phönizischen Religion war Baal die Bezeichnung für verschiedene lokale Gottheiten, die oft mit Fruchtbarkeit, Wetter und Krieg assoziiert wurden. In späteren jüdischen und christlichen Traditionen wurde Baal im Rahmen der Ablehnung polytheistischer Kulte negativ konnotiert, und in mittelalterlichen Dämonologien taucht er als dämonische Figur auf. Eine direkte Verbindung zwischen Baal und dem Ritual der Kinderopferung, das in biblischen Texten dem Gott Moloch zugeschrieben wird, lässt sich historisch jedoch nicht eindeutig belegen.] – Vgl. "Opfermahl zu Ehren von Sapan und Ba'al." In: Kaiser, Otto (Hrsg.): *Texte aus der Umwelt des Alten Testaments. Alte Folge, Band II: Religiöse Texte, Lieferung 3: Rituale und Beschwörungen II*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 1988, S. 321–322.

Elemente, die mit einer radikal verstandenen künstlerischen Freiheit oder mit einer spirituellen Außenseiterposition in Verbindung gebracht werden können. Baals Verhalten erscheint dabei weniger als individueller Ausdruck von Bosheit, sondern eher als ein symbolischer Angriff auf gesellschaftliche Normen und Konventionen.⁶⁷⁸

Durch diese Inszenierung werden Verbindungen zu gesellschaftlichen Diskursen der Weimarer Republik eröffnet, insbesondere zur Pathologisierung abweichenden Verhaltens.⁶⁷⁹ So wurden beispielsweise bei weiblichen Straftäterinnen biologische und psychologische Faktoren betont, um moralische Abweichung in den Bereich des Natürlich-Unvermeidlichen zu überführen.⁶⁸⁰ In ähnlicher Weise lässt sich die Reaktion auf Baals Verhalten als Ausdruck einer Deutung der Kultur lesen, die Außenseitertum und Normüberschreitung mit Irrationalität oder Destruktivität gleichsetzt.

Insofern lässt sich eine Parallele zwischen der Störung des Protagonisten im Film "M"⁶⁸¹ und dem Verhalten Baals feststellen. Michel Foucault hat in seinen Analysen betont, dass kulturelle Zuschreibungen von Devianz häufig über Mechanismen der Verdrängung, Projektion und Disziplinierung vermittelt werden.⁶⁸² In diesem Zusammenhang lässt sich Baals Verhalten als Strategie der Entgrenzung und als bewusste Provokation interpretieren. Seine Nähe zu einer symbolisch "weiblichen" Kategorie – verstanden nicht biologisch, sondern als Chiffre für das Unbestimmte, Chaosartige und Nicht-Regelhafte – kann als Teil dieser Entkopplung von gesellschaftlichen Zwängen verstanden werden. Die gezeigte Gewalt dient dabei nicht allein der Eskalation, sondern erscheint als Mittel zur Infragestellung normativer Ordnungen und zur Erschütterung des kollektiven Bewusstseins.⁶⁸³ Eine besondere Zuspitzung erfährt diese Dynamik in der Szene mit Gugu, in der eine existenzielle Haltung formuliert wird: "Man verfault, man braucht nicht zu warten. [...] Ja, das ist das Paradies. Es bleibt einem kein Wunsch unerfüllt. Man hat keinen mehr. Es wird einem alles abgewöhnt. Auch die Wünsche. So wird man frei."⁶⁸⁴ Hier

⁶⁷⁸ Vgl. Wertheimer (1986): *Ästhetik der Gewalt*, S. 11.

⁶⁷⁹ Vgl. Siebenpfeiffer, Hania: *"Böse Lust". Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik*. Köln: Bohlau Verlag 2005, S. 151. [Die Formulierung "das eigene Kind töten" wäre ebenfalls möglich, wenn es sich um eine Mutter handeln würde. Würde der Mord hingegen vom Vater begangen, so würde er als gewöhnlicher Mord betrachtet].

⁶⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 95.

⁶⁸¹ Lang, Fritz: *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*. Deutschland: 1931.

⁶⁸² Vgl. Siebenpfeiffer (2005): *"Böse Lust"*, S. 100.

⁶⁸³ Vgl. Wertheimer (1986): *Ästhetik der Gewalt*, S. 10.

⁶⁸⁴ Brecht, Bertolt: *Baal. Drei Fassungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S. 65.

wird Freiheit nicht als Handlungsraum, sondern als Zustand der Bedürfnislosigkeit beschrieben – als radikale Form der Loslösung von Begehren und Orientierung. Damit wird ein philosophischer Entwurf skizziert, der Baals Verhalten nicht als ethisch motiviert, sondern als metaphysisch grundiertes Experiment erscheinen lässt: ein Versuch, sich einer neuen Daseinsweise jenseits gesellschaftlicher Kategorien zu öffnen.

c. Mit dem Göttlichen kommunizieren, indem man das Materielle ablehnt

Im Gegensatz zu den Figuren bei Brecht sind die Menschen in Franz Jungs Stück “Wie lange noch?”⁶⁸⁵ nicht grundsätzlich ablehnend gegenüber Ideen, sondern vielmehr bereit, jede Idee anzunehmen, sofern sie ihren individuellen Bedürfnissen entspricht. Dennoch manifestiert sich in dieser unpersönlichen Masse zunächst das Streben nach materieller Sättigung: “Mehrere Stimmen: [...] Wir allein sind zu schwach. Wenn du nichts mehr zu fressen hast, da vergeht dir die Lust. Aufklärung unter die Massen. Wir brauchen Führer”⁶⁸⁶. Es ist bemerkenswert, dass ein so martialisches Verb wie ‘fressen’, im Gegensatz zum ‘essen’, verwendet wird. Zudem ist die Formulierung der Forderung selbst wichtig, da nicht das Essen selbst gefordert wird, sondern eine allgemeine Idee, die dessen Existenz ermöglichen würde. Da nicht jeder die Erleuchtung erlangen kann, ist es die Aufgabe des Führers, den anderen als Vorbild zu dienen.⁶⁸⁷ Es kann festgestellt werden, dass der Protagonist Paul die Eigenschaften eines Anführers aufweist: “[...] Wir glauben, und das ist unsere Unüberwindlichkeit, dass wir nicht Millionen Einzelmenschen mit Sonderwünschen und Sonderverzweiflungen, sondern eine einzige lebendige organisch Masse, eine Gemeinschaft sind, der werktätige und darum allein lebensfähige und lebensberechtigte Teil der Menschheit sind. [...] Der Staat bekämpft uns und will uns vernichten, weil er eben keine Gemeinschaft ist. [...] Denn gerade die menschliche Gemeinschaft und wir als Arbeiter, wir wollen arbeiten, die werktätige Arbeit, die füllt uns aus, die macht uns zu glücklichen Menschen, sie ist wie das lebendige Leben, wenn sie wieder... für die Gemeinschaft ist.”⁶⁸⁸ Interessant an diesem Zitat ist die Vorstellung, dass das organische Gemeinsame die einzige wahrhaftige Existenzweise darstellt.

⁶⁸⁵ Jung, Franz: “Wie lange noch?” In: Schulenburg, Lutz (Hg.): *Werke 7*. Hamburg: Edition Nautilus Verlag 1989.

⁶⁸⁶ Ebd. S.128.

⁶⁸⁷ Vgl. Margreiter, Reinhard: *Erfahrung und Mystik: Grenzen der Symbolisierung*. Berlin : Akad. Verl. 1997, S. 359.

⁶⁸⁸ Jung (1989): “Wie lange noch?”, S.126.

Gleichzeitig wird dieser Zustand mit der Ausführung mechanischer, sich wiederholender Handlungen verknüpft, wie sie insbesondere in manuellen Arbeitsprozessen möglich sind. Solche mechanisierten Bewegungsabläufe lassen die Individuen ihre Individualität zugunsten einer funktionalen Rolle innerhalb eines kollektiven Rhythmus aufgeben. Der damit verbundene, synchron ablaufende Prozess der allgemeinen Erleuchtung — ein gleichzeitiges Erkennen oder Erleben — wird zum Sinnbild einer umfassenden Verschmelzung der Einzelnen zu einem kollektiven Körper. In diesem Zustand entsteht eine spezifische Gemeinschaft, die nicht auf Individualität oder emotionaler Bindung beruht, sondern auf der gemeinsamen Ausführung standardisierter Handlungen und der rhythmisch getakteten Teilhabe an einem übergeordneten, fast maschinellen Gesamtzusammenhang. Auch hier wird das dargestellte Phänomen nicht als das Gegenteil von Armut und Hunger konzeptualisiert, sondern als ein Ziel, das über diesen beiden Komponenten steht und in gewisser Weise direkt mit ihnen im Einklang steht: “[...] Weil wir überhaupt, die meisten wenigstens, gar nicht wissen, wozu wir da sind, wozu wir überhaupt leben. In unserer Not.”⁶⁸⁹

Im Folgenden soll die Symbolik der eigentlichen Figur des Dirigenten dieser Ideen festgelegt werden. Sein Wirken zielt nicht nur darauf ab, eine bereits vorbereitete Masse von Menschen zum Zusammenschluss zu inspirieren, sondern impliziert darüber hinaus die Funktion eines Dirigenten seines individuellen Willens und seiner spirituellen Erfahrung. Dieser Wille manifestiert sich in der Intention, den Übergang der Gesellschaft zu einem qualitativ neuen Staat zu steuern.

Der Zustand des spirituellen Führers ist jedoch in erster Linie durch seine Erkrankung bedingt. Diese Belastung ist vermutlich der ausschlaggebende Faktor. Dies impliziert, dass er nicht nur Erleuchtung erlangt hat, sondern sich auch in einem bestimmten mystischen Zustand befindet. Infolgedessen ist er in der Lage, seinen Anhängern einen neuen Weg zu predigen, der es ihnen ermöglicht, das Göttliche zu erreichen.

In Gustav Frenssens "Der Pastor von Poggsee"⁶⁹⁰ wird die traditionelle Wahrnehmung des Mannes als logisch und rational durch die Offenlegung des ursprünglichen Mythos und der Quelle eines neuen Kults durch die Gedanken der Frau infrage gestellt. Letztere drückt ihre offene

⁶⁸⁹ Ebd., S.127.

⁶⁹⁰ Frenssen, Gustav: *Der Pastor von Poggsee*. Berlin: G.Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1921.

heidnische Zugehörigkeit aus. Der Bischof fällt folgendes Urteil über Pastor Adam: “[...] du hättest etwas natürliches, so was... was soll ich sagen... stark Menschliches. [...] Du bist zu eigen macht und ungeglättet”⁶⁹¹ Da der Bischof erkennt, dass die Kontinuität des Naturprinzips, die er offenbart, mit der Unfähigkeit, Gott zu dienen, gleichgesetzt wird, kann man kaum von einer negativen Konnotation sprechen. Die Konsequenz, die sich für Bischof aus der Verehrung Gottes ergibt, ist die Selbsttötung, die er als die vollständige Aufhebung seiner menschlichen Existenz empfindet. Seiner Auffassung nach stellt dies den einzigen Weg dar, um eine erneute Vereinigung mit Gott zu erreichen.

Die Entwicklung Adams vom gewöhnlichen Menschen zum wahren Führer setzt jedoch zwei wesentliche Bedingungen voraus. Einerseits muss er die Verbindung mystischer und christlicher Elemente in seinen Reden erkennen, andererseits das Verständnis der Offenbarung erlangen. Der hier beschriebene Weg kann als der eines Mystikers bezeichnet werden, da er ein intuitives Verständnis Gottes impliziert, welches sich im Individuum selbst manifestiert.⁶⁹² In diesem Fall wird der Konflikt zwischen Mystik und traditioneller Religion stets zugunsten der Zweiten gelöst, da der Mystiker bei der Beschreibung der neuen Bedeutung, die er erfahren hat, stets behauptet, diese neue Bedeutung sei die ursprüngliche Quelle und somit etwas Ursprüngliches. In der Konsequenz wird das Selbstverständnis zur Suche nach dem primären Mythos, der Struktur, die vor der Trennung von Mensch und Gott existierte. Darauf zeigt sich der Wille Christi als eine Art organischer Fluss: “Oh, wir denken, was die Natur wachsen lässt, das soll man nicht beschneiden.”⁶⁹³

Innerhalb der Handlung wird die Natur lediglich an einem Krisenpunkt als ‘göttlich’ bezeichnet und somit als Substitut für Gott eingesetzt. In diesem Kontext wird der Begriff der Göttlichkeit nicht mit Selbsttötung assoziiert, sondern mit Fortpflanzung und Reinkarnation in Form einer Tierinkarnation. Dies lässt sich damit erklären, dass Adam eine manische, also hysterische Phase durchläuft: “Adam: ‘Weg mit dem Geist! Hinunter mit ihm! Lass uns Tier werden und Gras fressen!’ Das war durch sein ganzes Leben hindurch Adams Tier gewesen; aber es war still und fast unsichtbar neben ihm gelaufen.”⁶⁹⁴ Diese Überlegungen entspringen der

⁶⁹¹ Ebd., S. 46.

⁶⁹² Vgl. Margreiter, Reinhard: *Erfahrung und Mystik: Grenzen der Symbolisierung*. Berlin: Akad. Verl. 1997, S.355.

⁶⁹³ Frenssen (1921) : *Der Pastor von Poggsee*, S. 297.

⁶⁹⁴ Ebd., S. 372.

Konfrontation Adams mit dem Tod seiner Kinder, dem Verlust seines Hauses und der Zerstörung seiner Dokumente durch Brandstiftung. Adam, der keine Erleuchtung erlangt hat und vom Weg völlig desillusioniert ist, entscheidet sich für die Verschmelzung mit der Natur. Er löst sich in den Urteilen seiner Frau auf und bezeichnet sie als Mutter. Diese Idee der Verschmelzung vermittelt er anderen: "Es gibt nur tierische Freude in der Welt, keine edle; und es ist am besten, ich suche mir einen Strick, umhänge mich daran."⁶⁹⁵ Das Beispiel des Romans "Der Pastor von Poggsee"⁶⁹⁶ sowie Adams Fiasko auf dem Weg zur Erkenntnis des Göttlichen verstärken die Vorstellung, dass es eine einzige wahre Tendenz gibt, Gott zu begreifen. Diese Tendenz gehört einer Sphäre an, die erhabener ist als die organische Umwelt.

In "Demian"⁶⁹⁷ von Hermann Hesse findet der Protagonist Emil Sinclair in der Figur des Demian einen spirituellen Mentor, der ihm den Weg zur Selbstverbesserung eröffnet. Seinen spirituellen Lehren liegt der biblische Kain zugrunde, der erste Mensch, der auf der Erde geboren wurde, und der als erster die Manifestation des Andersseins in Bezug auf die Tradition seines Vaters zuließ. Dies impliziert, dass die Figur des Demian einen Mystiker verkörpert, der, wie zuvor zur Schaffung einer neuen Religion, zur Quelle des Mythos zurückkehrt.⁶⁹⁸ Der biblische Bericht über den Anfang der Menschheitsgeschichte stellt nicht einfach den Anfang der Menschheitsgeschichte dar, sondern wählt eine Figur, die als Bild des Ungehorsams dient. Dies geschah zu einer Zeit, in der Natur und Geist sich nicht fern waren und sich zwischen Gott und Mensch kein Abgrund bilden konnte. Der Ungehorsam wurde somit als ein möglicher Ursprung der Sünde dargestellt.

Innerhalb des Romans findet sich die Nennung des Bildes des Abraxas, da in sämtlichen beschriebenen Fällen nicht der klassische christliche Gott gemeint ist, sondern der Urgott, bei dem Göttliches und Dämonisches noch nicht voneinander getrennt sind, wodurch eine noch größere Distanz zu seiner Figur entsteht. Das Verlangen nach Gott setzt für Demian eine vollständige Indifferenz gegenüber der materiellen Welt voraus: "Ob die Arbeiter ihre Fabrikanten totschiessen, oder ob Rußland oder Deutschland aufeinander schießen, es werden nur Besitzer getauscht. Aber umsonst wird es doch nicht sein. Es wird die Wertlosigkeit der heutigen Ideale dartun, es wird ein Aufräumen mit steinzeitlichen Göttern geben. Diese Welt, wie sie jetzt ist, will sterben, sie will

⁶⁹⁵ Ebd., S.373.

⁶⁹⁶ Ebd.

⁶⁹⁷ Hesse, Hermann: *Demian*: Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend. Berlin: S. Fischer 1921. Auf: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/41907/pg41907-images.html>, gesehen am 27. Februar 2024.

⁶⁹⁸ Vgl. Scholem (1993): *Major Trends in Jewish Mysticism*, Стр. 29.

zugrunde gehen, und sie wird es.”⁶⁹⁹ Die Materie, auf die er sich beruft, gehört nicht länger zum Weltlichen. Er fungiert lediglich als Anführer eines neuen Glaubens, der die Grundlage für eine neue Welt bildet, in der dieser Glaube gelebt wird. Die neue Welt wird jedoch nur für Eingeweihte zugänglich sein, für Menschen also, die durch die Vertiefung in mystische Praktiken eine Verbindung mit dem wahren Gott, den sogenannten “Kainiten”⁷⁰⁰, erreicht haben. Dies impliziert jene Menschen, die an den Irrtum von Abels Weg glauben und in deren Bild die Menschheit ihren Ursprung hat. Aus diesem Grund kehrt Demian zur Figur Kains zurück, der zur Grundlage einer neuen Religion werden wird, die die Kluft zwischen Mensch und Gott beseitigt.

In Bertolt Brechts Theaterstück “Die Heilige Johanna der Schlachthöfe”⁷⁰¹ wird die Auseinandersetzung mit Aufklärung und Transzendenz erneut ins Zentrum gerückt – diesmal im Spannungsverhältnis zwischen spirituellen Idealen und tierischer Existenz. In einer Schlüsselszene äußert Johanna: “JOHANNA: ‘Hätte ich doch / Ruhig gelebt wie ein Vieh[...]’”⁷⁰², wobei der Zustand des ‘Viehseins’ nicht als Ausdruck tierischer Gier – wie es etwa bei Becher in früheren Fassungen angedeutet wurde – gedeutet wird, sondern vielmehr als Symbol für eine Form des stillen Daseins jenseits gesellschaftlicher Konflikte. Der Rückzug in diese tierähnliche Existenz wird mit einer allgemeinen Verarmung verbunden, in der materielle Werte zugunsten spiritueller Inhalte relativiert werden: “JOHANNA / Ruhe! Liebe Freunde, warum seid ihr wohl arm? / [...] / JOHANNA / Ich will es euch sagen: nicht, weil ihr nicht mit irdischen Gütern gesegnet seid - das kann nicht jeder sein -, sondern weil ihr keinen Sinn für das Höhere habt. Darum seid ihr arm. / Diese niederen Genüsse, nach denen ihr strebt, nämlich dieses bißchen Essen und hübsche Wohnungen und Kino, das sind ja nur ganz grobe sinnliche Genüsse, Gottes Wort aber ist ein viel feinerer und innerlicherer und raffinierterer Genuß, ihr könnt euch vielleicht nichts Süßeres denken als Schlagsahne, aber Gottes Wort ist eben doch noch süßer, ei, wie süß ist Gottes Wort!”⁷⁰³ Diese Rede ist jedoch durchzogen von Ironie. Die spirituelle Überhöhung wird sprachlich bewusst mit Begriffen der Konsumwelt (“Schlagsahne”, “süß”) konterkariert. In der Gestaltung Johannas zeigt sich eine absichtsvolle Brechung des religiösen Pathos durch Mittel der Groteske und des

⁶⁹⁹ Hesse (1921): *Demian*.

⁷⁰⁰ Ebd.

⁷⁰¹ Brecht, Bertolt: “*Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*.” In: *Stücke*. Band IV. Berlin: Aufbau-Verlag 1955.

⁷⁰² Ebd., S. 200.

⁷⁰³ Ebd., S.19-20.

sprachlichen Spiels. Aufgrund der begrenzten spirituellen Erfahrungswelt ihres Publikums sieht sich Johanna gezwungen, das Göttliche in sichtbare und symbolische Formen zu überführen – jedoch auf eine Weise, der es an ästhetischer Erhabenheit fehlt.⁷⁰⁴ Die gewählten Bilder verbleiben in der Sphäre des Alltäglichen und Körperlichen.

Besonders deutlich wird dies in Johannas Hinwendung zu den untersten Schichten der Gesellschaft. Diese werden nicht als defizitär, sondern als besonders empfänglich für eine neue Ordnung dargestellt – gerade, weil sie nicht durch bürgerliche Bildung oder kulturelle Prägung belastet erscheinen. In dieser Figurengruppe wird ein Anfangszustand konstruiert, der als unbeschriebenes Blatt gelesen werden kann und somit besonders geeignet scheint, eine spirituell motivierte Erneuerung zu tragen. Der Rückgriff auf das Bild des Schlachthofes verweist nicht nur auf wirtschaftliches Elend, sondern zugleich auf eine Herde disziplinierter, entsexualisierter Körper – Wesen, die sich durch Gehorsam und Triebkontrolle auszeichnen. Das Tierische wird hier nicht mit Triebhaftigkeit, sondern mit Passivität, Leidensfähigkeit und Reinheit assoziiert: “JOHANNA / In finsterner Zeit blutiger Verwirrung / Verordneter Unordnung / Planmäßiger Willkür / Entmenschter Menschheit / Wo nicht mehr aufhören wollen in unseren / Städten die Unruhen: / In solche Welt, gleichend einem Schlachthaus / Herbeigerufen durch das Gerücht drohender / Gewalttat / Damit nicht rohe Gewalt des kurzsichtigen / Volkes / Zerschlag das eigene Handwerkszeug und / Zertrample den eigenen Brotkorb / Wollen wir wieder einführen / Gott. / Wenig berühmt nur mehr / Fast schon berüchtigt Nicht mehr zugelassen / An den Stätten des wirklichen Lebens: / Aber der Untersten einzige Rettung! / Drum haben wir uns entschlossen / Für ihn die Trommel zu rühren / Auf daß er Fuß fasse in den Quartieren des / Elends / Und seine Stimme erschalle auf den Schlachthöfen. [...] / Und dies unser / Unternehmen ist sicher / Das letzte seiner Art. Letzter Versuch also / Ihn noch einmal aufzurichten in zerfallender / Welt, und zwar / Durch die Untersten.”⁷⁰⁵ In dieser Logik erscheint auch Johannas Ablehnung des Geldes nicht nur als soziale, sondern als existentielle Absage an eine begehrende Lebensform. Ihre Vorstellung von spiritueller Erfüllung mündet in ein Bild absoluter Bedürfnislosigkeit: “JOHANNA / Ja, bleibt aber nur sitzen, das schadet gar nichts, die große himmlische Suppe nämlich, die geht nicht aus”⁷⁰⁶.

⁷⁰⁴ Vgl. Scholem (1993): *Major Trends in Jewish Mysticism*, Стр. 52.

⁷⁰⁵ Brecht (1955): “*Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*”, S. 14-15.

⁷⁰⁶ Ebd., S. 22.

Diese Reduktion auf reines Dasein wird nicht als heroischer Verzicht inszeniert, sondern als ein Zustand jenseits aktiver Gestaltung, der dem Körper das Begehren entzieht. Das Absolute zeigt sich hier als nicht-erotisierte, fast mechanisch-passive Existenzform.

Mauler, der als zentraler Gegenspieler Johanna inszeniert wird, erscheint dabei nicht als real greifbare Figur, sondern eher als Projektionsfläche. Er wird durch Johanna dämonisiert – etwa durch die metaphorische Darstellung seiner ökonomischen Macht als zerstörerische Naturgewalt: “Was wir im Magen haben, er verkauft's uns noch mal. / Aus eingestürzten Häusern holt er Zins, aus faulem / Fleisch Geld, und wirfst du ihn mit Steinen Setzt er in Geld gewiß die Steine um, und so Unbändig ist sein Geldsinn, so natürlich Ihm diese Unnatur, daß auch er selber Nicht diesen Trieb in sich verleugnen könnt. / Denn wiß: er selbst ist weich und liebt das / Geld nicht / Und kann nicht Elend sehen und schläft nicht / nachts...”⁷⁰⁷ Diese Dämonisierung wird nicht nur als moralisches Urteil über Mauler lesbar, sondern dient auch der Konstruktion eines inneren Gegenbilds zur eigenen Mission. Die Figur Maulers verkörpert jenen Zustand, den Johanna selbst zu überwinden versucht – eine Welt des ökonomischen Kalküls, die die physische Bedürftigkeit instrumentalisiert, aber gleichzeitig selbst keine vitalen Impulse mehr kennt. In einem Dialog heißt es: “MAULER / Das kommt, weil meine verdammte Stimm Verstellung / Gewohnt ist, drum auch weiß ich: du / Magst mich nicht. Sag nichts. / Zu den andern / Mir ist, als weht aus einer andern Welt ein Hauch mich an. / Er nimmt allen alles Geld ab und gibt's ihr. / Gebt Geld her, ihr Viehmetzger, jetzt gebt Geld her! / Er nimmt's ihnen aus den Taschen, gibt es Johanna / Nimm's für die armen Leute, Mädchen! / Aber wisse, ich fühl keinerlei Verpflichtung / Und schlaf recht gut.”⁷⁰⁸ Mauler selbst bleibt in seinen Reaktionen merkwürdig unberührt. Trotz der gegen ihn gerichteten Anklagen wird seine Distanz zur materiellen Realität mehrfach betont. Die von Johanna angestrebte moralisch-spirituelle Umkehr findet in seinem Verhalten keine klare Entsprechung. Dennoch verbindet beide Figuren ein ambivalentes Verhältnis zur Vorstellung von Gehorsam. Während Johanna den Gehorsam als Voraussetzung für Erlösung deutet, wird bei Mauler ein mitleidiger Blick auf das Tier hervorgehoben, dem mehr Empathie entgegengebracht wird als dem Menschen: “JOHANNA / Herr Mauler, auf den Schlachthöfen sagen sie, Sie sind schuld an dem Elend. / MAULER / Mit Ochsen hab ich Mitleid, der Mensch ist / schlecht.”⁷⁰⁹

⁷⁰⁷ Ebd., S. 28.

⁷⁰⁸ Ebd., S. 41.

⁷⁰⁹ Ebd., S. 42.

Der tierische Zustand erhält bei ihm jedoch eine andere Bedeutung: Er wird nicht als Ausdruck der Schwäche gelesen, sondern mit einem moralischen Instinkt versehen, der dem Menschen scheinbar abhandengekommen ist. In dieser Umdeutung liegt ein zentraler Aspekt des Stücks: Das Tierische wird nicht länger als Gegensatz zum Geistigen verstanden, sondern als mögliche Trägerform einer alternativen Moralität, die jenseits von Begierde und Macht strukturiert ist.

In Franz Jungs Stück "Wie lange noch?"⁷¹⁰ steht die unpersönliche Masse zu Beginn für ein Streben nach materieller Erfüllung. Dabei wird nicht nur das Bedürfnis nach Essen formuliert, sondern ein grundlegendes Bedürfnis nach einem Führer, der die Massen zu einer höheren Erkenntnis führt. Paul, eine zentrale Figur, verkörpert dieses Ideal eines Führers, der mit seiner Vision einer Gemeinschaft von 'arbeitstätigen Menschen' eine Transformation von der materiellen zur spirituellen Welt anstrebt. Die spirituelle Erleuchtung wird als eine Art organischer Einheit zwischen Menschen dargestellt, die sich von der bloßen materiellen Notwendigkeit erhebt. Das Stück verdeutlicht zudem, wie der spirituelle Führer, trotz seiner Krankheit, als jemand gesehen wird, der in einem mystischen Zustand lebt und die Fähigkeit besitzt, den Übergang zu einem neuen, höher entwickelten Zustand zu leiten.

In Gustav Frenssens "Der Pastor von Poggsee"⁷¹¹ wird der traditionelle, rationale Glaube des Mannes durch die mystischen und heidnischen Gedanken der Frau infrage gestellt. Der Pastor durchläuft eine Transformation, die ihn zu einem mystischen Führer macht, der das Göttliche auf neue Weise begreift, in Verbindung mit der Natur und einem ursprünglichen Mythos.

In Hermann Hesses "Demian"⁷¹² wird die mystische Figur des Demian als Mentor für den Protagonisten Sinclair eingeführt, der sich von der materiellen Welt löst und nach einer höheren spirituellen Wahrheit strebt. Die Figur Kains, die als Symbol für Ungehorsam und Andersartigkeit steht, wird zu einer Quelle einer neuen Religion, die die Kluft zwischen Mensch und Gott überbrücken will.

Schließlich wird in Bertolt Brechts "Die Heilige Johanna der Schlachthöfe"⁷¹³ der Verzicht auf materielle Werte als notwendiger Schritt in Richtung spiritueller Erleuchtung dargestellt.

⁷¹⁰ Jung (1989): "Wie lange noch?".

⁷¹¹ Frenssen, Gustav: *Der Pastor von Poggsee*. Berlin: G.Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1921.

⁷¹² Hesse (1921): *Demian*.

⁷¹³ Brecht (1955): "Die Heilige Johanna der Schlachthöfe."

Johanna, die den einfachen, ungebildeten Menschen anspricht, sieht in der Abkehr von materiellen Gütern einen Weg zu göttlicher Erkenntnis, wobei sie die Spiritualität als höheren, reineren Genuss darstellt. Das Bild des Tieres wird als Symbol für eine reinere, ungebundene Existenz verwendet, die nicht von materiellen Werten beeinflusst wird.

Die Analyse der vorliegenden Passagen ergibt eine signifikante Tendenz innerhalb der Literatur der Weimarer Republik, die in der Verbindung des Gottesbildes der materiellen Bereicherung besteht. Die Verbindung von materiellen Werten mit erotischen Elementen sowie unmoralischen oder provokanten Momenten dient der Intensivierung der Wirkung und der Betonung des negativen Images von Geldspekulationen und Menschen, die für den Wunsch nach materiellem Reichtum anfällig sind. In diesem Kontext stellt Spekulation nicht nur einen Eingriff in das dar, was Gott besitzt – die Zeit –, sondern Eros kann darüber hinaus als eine sinnlose Verschwendung dieser Zeit betrachtet werden. In diesem Kontext ist die Bewahrung des in seinem Wesen immanenten Gottesbildes zu berücksichtigen, welches dem Menschen zwar einen neuen Raum eröffnet, jedoch in ihm verbleibt. Die mystische Erfahrung bildet den Ausgangspunkt der Suche, da es sich nicht um eine etablierte Religion handelt, sondern um den Versuch, eine neue Religion zu begründen. Diese Suche kann als ein Versuch betrachtet werden, die ursprüngliche Quelle zu finden, die zur Grundlage der Religion der Zukunft werden könnte. In einigen Fällen kann die mystische Erfahrung nicht erfolgreich abgeschlossen werden, was bedeutet, dass die Entdeckung Gottes ausbleibt. Diese Tatsache lässt sich auf das Vorhandensein eines allgemeinen Prinzips des Verständnisses Gottes zurückführen, welches dem Natürlichen und Organischen widerspricht und folglich ein Symbol der Leere bleibt. Auch das menschliche Verständnis des Göttlichen setzt, wie im vorigen Kapitel dargelegt, die endlose Verdoppelung des Raumes voraus, in diesem besonderen Fall jedoch als Akt der Wiedervereinigung mit Gott. Dies impliziert, dass neben der Dichotomie von 'Ich' und Gott auch eine Pluralität von 'Mir' und Gott existiert, die sich in endlosen Räumen manifestieren und eine relative und gespaltene Natur aufweisen. Das Phänomen der Transzendenz manifestiert sich jedoch weiterhin in einem immanenten Raum, der gleichzeitig keinerlei Bezug zu menschlichen Artefakten aufweist. Diese Vorstellung einer Vertiefung in sich selbst, einer Reduzierung auf Null und eines Bildes der Askese, in dem es keine Fortpflanzung gibt, da die im Widerspruch zur Vorstellung von Gott als "Nichts" steht.

4.2. Filme

Es ist von Interesse, die spezifischen Charakteristika der Verflechtung der Motive Gott, Geld und der damit einhergehenden Erotisierung im Hinblick auf ihre Anwendbarkeit im Bereich des Kinos zu analysieren.

a. Der Ursprung unmoralischer Wünsche im Zusammenhang mit dem monetären Aspekt

In Fritz Langs' Film "Harakiri"⁷¹⁴ manifestiert sich die oben genannte Tendenz im destruktiven Einfluss von Olaf J. Anderson (also dem Repräsentanten der westlichen Welt und des kapitalistischen Systems mit seinem Wunsch, reich zu werden) auf O-Take-san (die Tochter eines Daimyō und zugleich Symbol der traditionellen fernöstlichen Gesellschaft).

Die Ausführung von Harakiri kann als Akt der Verbundenheit mit der traditionellen japanischen Gesellschaft sowie als Hingabe an die traditionelle Distanz des Zen-Buddhismus interpretiert werden, welcher die Vorstellung von Gott als "Nichts" beinhaltet.⁷¹⁵ Dieser Aspekt betrifft sowohl das Harakiri des Daimyō Tokujawa, welches der Kaiser aufgrund seiner Affinität für die europäische Kultur als "Verrat am Glauben"⁷¹⁶ betrachtete, als auch das Harakiri von O-Take-San, die die Tatsache nicht überleben kann, dass Olaf und seine Frau ihr Kind wegnehmen. Somit symbolisieren ihre Handlungen die Kontinuität des materiellen Erwerbs mit dem Wunsch nach menschlicher Erneuerung. O-Take-San bleibt ohne das Recht auf Nachfolge, da der Durst nach Einspeicherung nicht nur im Hinblick auf Olafs fleischliche Freude, sondern auch im Hinblick auf die Bedeutung der Nachkommen, die er schließlich erwirbt, grenzenlos ist. Eine deutliche Parallele zur Einzelbedeutung lässt sich am Beispiel von "Harakiri"⁷¹⁷ erkennen, die in "Kuhle Wampe"⁷¹⁸ und Brechts "Trommeln in der Nacht"⁷¹⁹ ebenfalls vorhanden ist. Hierbei handelt es sich um eine Interpretation der Aussicht auf Geburt und Erneuerung eines Menschen in einer natürlichen Art und Weise als schädlich.

⁷¹⁴ Lang, Fritz: *Harakiri*. Deutschland: 1919.

⁷¹⁵ "Das Nichts und das Nichtssein ist das Letzte und Höchste" – Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: "Vorlesungen über die Philosophie der Religion I." In: Moldenhauer, Eva und Michel, Karl Markus (Hg.): *Werke in 20 Bänden. Band 16*. Frankfurt a. M. 1986, S. 377.

⁷¹⁶ Lang (1919): *Harakiri*, 00:13:05-00:13:15.

⁷¹⁷ Lang, Fritz: *Harakiri*. Deutschland: 1919.

⁷¹⁸ Dudow, Slatan: *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* Deutschland: 1932.

⁷¹⁹ Brecht (1955): "Trommeln in der Nacht".

Ein weiteres Beispiel für eine kritische Haltung gegenüber dem Kapitalismus ist der Film "Von morgens bis mitternachts"⁷²⁰ von Martin Karlheinz. In diesem Diskurs geht es um die Bewahrung religiöser Haltungen in Filmen, die sich eindeutig als linksexpressionistisch positionieren. Gemäß Peter Sloterdijk umfasst das Weltbild der Gesellschaft der Weimarer Republik "Nietzsches Genealogie der Moral, Marx' Ideologiebegriff und Freuds Konzept des Unbewußten".⁷²¹ Diese fungieren als Ersatz, als Pseudoreligion, die die christliche Lehre nominell ersetzt. Inhaltlich präsentiert der Film die Handlung eines Kassierers, der Geld von einer Bank stiehlt. In der hier vorliegenden Darstellung des Films wird der Geldhunger als eine lebenszerstörende Obsession betrachtet. Die Zerstörung, zu der Geld führen kann, wird in den Worten der Kassiererin zum Ausdruck gebracht: "500.000! Ich will Leidenschaft bis zur Nacktheit gesteigert!"⁷²² Dies impliziert, dass die Leidenschaft, die der Kassierer aufgrund des Besitzes von Geld empfindet, ein Phänomen ist, das kein Ende findet, oder dass das Eintreten eines solchen Endes keine Rolle spielt. Letzteres ist aus folgendem Grund möglich: Die Leidenschaft wird ihn zum Zeitpunkt des Geschehens selbst verzehren, wobei das Vorbild und die Gleichnisfunktion des Geldes eine entscheidende Rolle spielen. Von entscheidender Bedeutung ist die Einführung der Kategorie der Nacktheit in den Diskurs, die, wie bereits erwähnt, ein Symbol der passiven weiblichen Kategorie ist.⁷²³ In Anbetracht der Materialität des Geldes lässt sich eine Parallele zu nackten Körpern ziehen, die ebenfalls als erotisierte Objekte fungieren und mit ihm im Einklang stehen bzw. eine Beziehung zu ihm aufbauen.

Die destruktive Natur des Geldes manifestiert sich in einer vorzeitigen Alterung des Kassierers, wodurch die Moralisierung der Figur des Geldverleihers durchgespielt wird, der unter dem Einfluss des Geldes Lebensjahre einbüßt. Die Irreversibilität der Abhängigkeit eines Menschen von materiellem Reichtum wird im Film in der Szene mit der Heilsarmee exemplifiziert, in der Menschen einander ihre Sünden bereuen und dabei eine identische Narration - die Geschichte der Hauptfigur - zum Besten geben. Gleichzeitig blickt der Kassierer von außen auf die Aufführung und auf sich selbst, wobei das Bild des Geldes, durch das der Mensch im Raum allgegenwärtig

⁷²⁰ Karlheinz, Martin: *Von morgens bis mitternachts*. Deutschland: 1920.

⁷²¹ Elsaesser, Thomas: *Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 105.

⁷²² Karlheinz (1920): *Von morgens bis mitternachts*, 00:50:20-00:50:40.

⁷²³ Vgl. Lill, Anna Katharina: "Es ist immer gut und richtig, so sein zu wollen wie man von Natur aus ist!" In: *Unerlaubte Gleichheit. Homosexualität und mann-männliches Begehren in Kulturgeschichte und Kulturvergleich* / Navratil, Michael, Florian Remele (Hg.), Bielefeld: transcript 2021, S. 248.

wird, in dieser Szene eine besondere Bedeutung erfährt. Die auf der Bühne dargestellte Reue der Menschen impliziert gleichzeitig einen Ekel vor ihrem Zustand als lebende Person. Dies wird besonders deutlich in der Aussage: "Es war ungemütlich bei uns... Denn ich habe eine Seele!"⁷²⁴ Für sie ist es inakzeptabel, im eigentlichen Sinne des Wortes lebendig zu sein. Dies steht im Gegensatz zur Bildung einer neuen spirituellen Unterstützung, die das Fehlen menschlicher Leidenschaften impliziert.

In Georg Wilhelm Pabsts Film "Der Schatz"⁷²⁵ findet der Kampf um den Schatz sein Ende in der Vernichtung derjenigen, die ihn zu erlangen versuchten. In der ersten Szene wird dem Betrachter eine Situation im Inneren eines Hauses präsentiert, die eine gewisse Ähnlichkeit mit den organischen Elementen (nämlich: Häuser, deren Wände aus einer Kombination aus Heu und Lehm bestehen und deren Fenster die Form einer Wabe haben) in "Der Golem, wie er in die Welt kam"⁷²⁶ aufweist. Es handelt sich um ein Verlies oder eine Höhle, die ein weiteres Element der Zerstörung beinhaltet, nämlich einen Schatz. Nachdem die Bewohner des Hauses Kenntnis von dem Schatz erlangen, entwickeln sie die Absicht, den ebenfalls eingeweihten Goldschmied Arno zu töten. Dennoch unternimmt die Tochter mit Arno einen Spaziergang, um ihn von der Schatzsuche abzulenken.

In der Tat kann der offene Raum, wie er in der Szene zu sehen ist, als Symbol der Befreiung betrachtet werden, was an die Betrachtung von Murnaus Filmen erinnert. Gleichzeitig wird der Schatz durch die Eltern und Svetelenz zurückgeholt und der Versuch unternommen, die Truhe zu öffnen. Ihre Handlungen werden zunehmend chaotisch, bis hin zu einer animalischen und instinktiven Weise. Sie beten um den Schatz und werden verrückt, betrinken sich mit Wein und widmen sich somit gänzlich den irdischen Freuden. In der Folge willigen die Eltern der Hauptfigur ein, ihre Tochter an Svetelenz zu verkaufen, um einen größeren Anteil zu erhalten. In der Konsequenz kommt es zum Schwindel um den Schatz sowie der Opferung einer Person. Svetelenz hegt zunächst eine starke, animalische Leidenschaft für Anna: "Mir gehörst du – ich habe den Schatz für Dich hergegeben..."⁷²⁷ Das Haus stürzt schließlich ein und begräbt die bestehende Landschaft sowie die höhlenartige Dunkelheit des Hauses.

⁷²⁴ Karlheinz, Martin: *Von morgens bis mitternachts*. Deutschland: 1920, 01:07:20-01:08:10.

⁷²⁵ Pabst, Georg Wilhelm: *Der Schatz*. Deutschland: 1923.

⁷²⁶ Wegener, Paul, Böse, Carl: *Golem, wie er in die Welt kam*. Deutschland: 1920.

⁷²⁷ Ebd., 01:10:24-01:10:44.

Im Anschluss wandern Anna und Arno durch sonnige Felder und Wälder, die allesamt von Grün umgeben sind. Es sei darauf verwiesen, dass ihre Verbindung in diesem freien Raum eher asexueller Natur ist und lediglich den Akt dieser Befreiung, den Austritt in einen anderen Raum, beinhaltet. Im Gegensatz zu den in der Literatur betrachteten Beispielen handelt es sich hierbei um einen persönlichen, jedoch bereits transzendenten Ausstieg aus der vertrauten menschlichen Umgebung. Innerhalb der Darstellung asexualisierter und damit idealisierter Paarbeziehungen⁷²⁸ nimmt "Der Schatz"⁷²⁹ eine Ausnahmeposition ein, da es sich dabei in der Regel um homosexuelle Beziehungen zwischen zwei Männern handelt.

In Fritz Langs "Harakiri"⁷³⁰ wird der zerstörerische Einfluss des kapitalistischen Systems auf traditionelle Werte dargestellt. Der westliche Kapitalismus, repräsentiert durch Olaf J. Anderson, beeinflusst die traditionelle fernöstliche Gesellschaft, symbolisiert durch O-Take-san, die letztlich dem Materialismus und der Zerstörung des familiären Erbes zum Opfer fällt. Ihre Entscheidung, sich selbst zu töten, zeigt die Unvereinbarkeit des kapitalistischen Wunsches nach Akkumulation und der traditionellen japanischen Wertvorstellungen.

Der Film "Von morgens bis mitternachts"⁷³¹ thematisiert den zerstörerischen Einfluss von Geld auf die menschliche Seele. Der Kassierer, der Geld stiehlt, wird von einer Besessenheit getrieben, die ihn schließlich körperlich und geistig zerstört. In einer Szene mit der Heilsarmee wird der Kassierer mit der Reue von Menschen konfrontiert, die ihre Sünden bereuen, was einen Ekel vor ihrem Leben als lebendes Wesen ausdrückt. Der Film stellt Geld als eine zerstörerische Kraft dar, die den Menschen in einen Zustand des Verfalls führt.

In "Der Schatz"⁷³² von Georg Wilhelm Pabst wird die Gier nach materiellem Reichtum als eine zerstörerische Kraft dargestellt, die die Moral der Menschen korrumpiert. Der Schatz zieht die Menschen in einen Zustand der Besessenheit und animalischen Gier, der in Mord und Betrug mündet. Die Geschichte endet mit dem völligen Zusammenbruch der Werte, da die Hauptfigur und ihre Mitstreiter durch ihre Gier zerstört werden.

⁷²⁸ Lill (2021): "Es ist immer gut und richtig, so sein zu wollen wie man von Natur aus ist!", S. 248.

⁷²⁹ Pabst, Georg Wilhelm: *Der Schatz*. Deutschland: 1923.

⁷³⁰ Lang, Fritz: *Harakiri*. Deutschland: 1919.

⁷³¹ Karlheinz, Martin: *Von morgens bis mitternachts*. Deutschland: 1920.

⁷³² Pabst, Georg Wilhelm: *Der Schatz*. Deutschland: 1923.

Insgesamt zeigt der Abschnitt, wie in verschiedenen Filmen die Gier nach Reichtum und die Besessenheit vom Materiellen als zerstörerische Kräfte dargestellt werden, die zu moralischem Verfall und dem Verlust von Spiritualität und menschlichen Werten führen.

b. Subjektivierung des Göttlichen für seine Darstellung als Kategorie 'Nichts'

Aus der Perspektive der spirituellen Symbolik betrachtet, erweist sich der Film "Das Cabinet des Dr. Caligari"⁷³³ von Robert Wiene als aufschlussreicher. In diesem Kontext sei auf die Figur des Adam von Gustav Frenssen im Roman "Der Pastor von Poggsee"⁷³⁴ verwiesen, in der ebenfalls die Allmacht des Geistigen über den Menschen thematisiert wird: "Es gibt Geister... Überall sind sie um uns hier...mich haben sie von Haus und Herd von Weib und Kind getrieben..."⁷³⁵ Die Fatalität des spirituellen Prinzips ist dabei untrennbar mit den spezifischen Charakteristika der Dekonstruktion der Realität verknüpft. In der Folge wird Dr. Caligari als Patient einer psychiatrischen Klinik vorgestellt, wobei er sich gleichzeitig als deren selbsternannter Direktor präsentiert.

In der Folge liest er in einem Buch eine Geschichte über dieselbe Geschichte aus dem Jahr 1703 vor, die gleicherweise in der Nacherzählung eine Geschichte durch zahlreiche Schauspieler im Film "Von morgens bis mitternachts"⁷³⁶ stattgefunden hat. Dies impliziert, dass Dr. Caligari von der Repetitivität der Ereignisse und seiner Kontinuität überzeugt ist, wobei er davon ausgeht, dass diese nicht beendet werden kann. Ein ähnlicher Prozess lässt sich beobachten, wenn man das zyklische Leben des Schlafwandlers Cesare betrachtet: "Cesare wird vor Ihren Augen aus der Totenstarre erstehen..."⁷³⁷ Auch der Traum, in dem Cesare in diesem Fall versunken ist, lässt sich als ein Übergangszustand zwischen Leben und Tod interpretieren. Dies ist die Motivation, die Doktor Caligari letztendlich dazu bringt, mit ihm als höchstes Zeichen des Glaubens zu verschmelzen. In diesem Fall zeigt sich der Glaube an die Wahrhaftigkeit der Existenz von Cesare selbst. In diesem Fall handelt es sich um den Glauben an die Wahrhaftigkeit der Existenz von Cesare selbst, da man in der Handlung eine Spaltung in sich selbst und die Puppe Cesare beobachten kann, als er erneut vorhat, jemanden zu töten: "Ich muss alles wissen...ich muss in sein Geheimnis dringen. Ich muss

⁷³³ Wiene, Robert: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Deutschland: 1920.

⁷³⁴ Frenssen, Gustav: *Der Pastor von Poggsee*. Berlin: G.Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1921.

⁷³⁵ Ebd., 00:02:31-00:03:01.

⁷³⁶ Karlheinz, Martin: *Von morgens bis mitternachts*. Deutschland: 1920.

⁷³⁷ Wiene, Robert: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Deutschland: 1920, 00:16:02-00:16:52.

Caligari werden...⁷³⁸ Der letzte Satz lässt den Schluss zu, dass Dr. Caligari zunächst nicht gleich wie Cesare ist, sondern lediglich plant, einer zu werden, indem er in das Geheimnis seiner Existenz eindringt. Dieses Mysterium trägt im Kontext den Charakter der Unerkennbarkeit und des unteilbaren Ganzen, wie bereits erwähnt wurde. Daraus lässt sich ableiten, dass der Schlafwandler selbst in der Handlung ebenfalls nicht existiert. Diese These findet ihre Bestätigung in der Schlusszene, in der sich alle Charaktere als Patienten einer psychiatrischen Klinik entpuppen. Dennoch kann die These aufgestellt werden, dass die Schlüsselfigur des Films nicht Cesare, sondern Dr. Caligari ist, beziehungsweise sein Übergangszustand und seine Beteiligung am Ritual. Die Besonderheit dieses Prozesses besteht in der Verletzung der bestehenden Struktur, wenn ein Mensch den Sieg erlangt, indem er sich mit einem Tier vergleicht oder seine Subjektivität tötet.⁷³⁹ Folglich kann das Verfallen in den Wahnsinn in den Filmen "Nerven" und "Das Cabinet des Dr. Caligari" als eine Möglichkeit betrachtet werden, den Feind auf eine unkonventionelle Weise zu überwältigen. In diesem Kontext ist ein Element des mittelalterlichen Bewusstseins zu erkennen, in dem der höchste Grad an Heldentum, Heiligkeit, Verbrechen und Liebe nur in einem unbewussten, wahnsinnigen Zustand erreicht wird.⁷⁴⁰ Es gibt eine Vielzahl von Gründen, warum ein Redner diesen Zustand benötigt. In seiner Abhandlung führt Gilles Deleuze aus, dass sowohl im Christentum als auch in der Antike die Einheit von Natur und Geist, also der Zustand, der der Erbsünde vorausging, keine Relevanz mehr besaß. In der Konsequenz subjektivierte das Christentum die Natur in Form des Körpers sowie den Geist in Form des spirituellen Lebens.⁷⁴¹ Um eine Kongruenz zwischen Körper und Seele zu erlangen, ist es erforderlich, das Äußere zu betrachten und die darunterliegende Übereinstimmung als das Innenleben zu interpretieren. In diesem Kontext erweist sich der Grenzzustand als der einzig wahre.

c. Die Frau als erotisiertes Bild des Materiellen

Ein weiterer Aspekt der Tendenz ist die Erotisierung einer objektiven Frau, die in der Kategorie des Materials betrachtet wird. In diesem Kontext⁷⁴² ist eine Betrachtung der Handlung

⁷³⁸ Ebd., 01:04:25-01:04:55.

⁷³⁹ Vg. Lotman (1992): *Kultur und Explosion*, Стp. 67-69.

⁷⁴⁰ Vgl. Ebd., Стp. 81.

⁷⁴¹ Vgl. Deleuze, Gilles: *Du Christ à la bourgeoisie*. Espace 1946, P. 96.

⁷⁴² In dem Kapitel über die Aktive Frau wird diese Besonderheit dieses Phänomens genauer analysiert.

des Films "Die freudlose Gasse"⁷⁴³ von G. W. Pabst von Interesse, in dem zwei Frauen im Kontext finanzieller Schwierigkeiten zur Prostitution gezwungen werden oder Übergriffe von Männern erleiden. Im Rahmen dessen lässt sich eine divergierende Perzeption der Prostitution konstatieren: Für Frauen kann diese ein Instrument zur Sicherung der Existenzgrundlage darstellen, während sie für Männer ebenso wie die Anwendung von Gewalt ein Mittel zur Durchsetzung des eigenen Willens ist.⁷⁴⁴ In der Konsequenz wird die Erzählung erneut auf eine Frau als passive Substanz und einen Mann als aktive und selbstbejahende Substanz reduziert.

Als bezeichnend für den Film kann nicht nur die große Anzahl an Zuhältern und Personen, die eine Frau als Objekt zur Befriedigung ihrer Bedürfnisse betrachten, wie beispielsweise Grete Rumfort oder Marie Lechner, angesehen werden, sondern auch die Art und Weise, wie sich diese beiden Frauen zur Wehr setzen.

Im Unterschied zu den Figuren Baal und Kobes bleibt Maria Lechner, die sich zu sexuellen Dienstleistungen bereit erklärt, in der Darstellung auf die Funktion einer leeren Hülle bzw. eines unbelebten Objekts reduziert, ohne darüber hinaus eine eigenständige Subjektposition zu gewinnen. Die Sexualisierung der Frau durch Männer erfolgt aus demselben Grund – sie ist kalt und gleichgültig; wie eine Maschine nimmt sie Geschenke und Dekorationen an. Folglich ist in dieser Konstellation der Höhepunkt der Unmoral erreicht, nämlich die Erotisierung einer Frau, deren Eigenschaften einem Artefakt des Göttlichen gleichgesetzt werden. Ein seltener Moment, in dem eine Frau tatsächlich sexuell erregt ist, ist der Versuch, ihren Liebhaber Kanez zu erwürgen. Diese Aktion kann jedoch nicht als Symbol für die Stimulierung des Willens interpretiert werden, wie es im zweiten Kapitel anhand der Analyse des männlichen Mörders dargelegt wurde. Vielmehr lässt sich eine Verbindung zu der Tendenz zur Erotisierung des Göttlichen herstellen. In Bezug auf das bestehende Problem der Repräsentation weiblichen Sprechens im kulturellen Kontext besteht die einzige Möglichkeit,⁷⁴⁵ dies darzustellen, in der Kommunikation über die Kategorie einer

⁷⁴³ Pabst, Georg Wilhelm: *Die freudlose Gasse*. Deutschland: 1925.

⁷⁴⁴ Vgl. Classen, Albrecht, Brylla, Wolfgang, Kotin, Andrey (Hg.): *Eros und Logos: literarische Formen des sinnlichen Begehrens in der (deutschsprachigen) Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2018, S. 188.

⁷⁴⁵ Vgl. Barndt, Kerstin: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*. Köln: Böhlau, 2003, S. 168.

Gottheit,⁷⁴⁶ die ein Verbrechen bestrafen kann. In diesem Kontext erfolgt die Kommunikation mit ihrem allegorischen, illusorischen und passiven Wesen.⁷⁴⁷

Kanez, ein Aktienspekulant, verkörpert zunächst das Bild eines Menschen, der ausschließlich von der Motivation des Profits angetrieben wird. Er sammelt Frauen nicht zum Zweck des sexuellen Vergnügens, sondern einzig und allein, um die Macht zu demonstrieren, die ihm die bloße Tatsache, über Geld zu verfügen, verleiht. Diesbezüglich sei auf die These verwiesen, dass der Besitz einer Frau ausschließlich ein Mittel zur Selbstdarstellung ist. Der Durst nach materiellen Werten führt in diesem Fall nicht zu einer Sexualisierung der ihn umgebenden Realität, sondern absorbiert und unterdrückt diese sexuelle Sphäre, die er lediglich visuell und durch die Realität lesen kann, vollständig. Dies erfolgt durch eine vollständige Zustimmung dieser visuellen Codes durch andere Männer.

Greta Rumrod sieht sich gezwungen, sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz zu ertragen, woraufhin sie eine Anstellung als Hostess in einem Nachtclub annimmt. Wie im Fall von Maria löst sich auch im Fall von Greta in Momenten höchster Konzentration der Rahmen auf, beispielsweise wenn Greta von einem Russen vergewaltigt werden soll und sie versucht zu fliehen.⁷⁴⁸ Dadurch wird die Wahrnehmung verlangsamt und die Grausamkeit gegenüber der Frau in ihrer Manifestation beobachtet. Die Ausgewogenheit von Raum und Zeit ist nicht gegeben, was die Demonstration stilisierter Gewalt ermöglicht, die auf den Bedürfnissen solcher Szenen in der Kultur basiert.⁷⁴⁹ In diesem Kontext ist eine Stilisierung der Gewalt erforderlich, um die Form zu kodieren und sie dem *Logos* unterzuordnen.⁷⁵⁰ In der Folge wird die Erotik durch die aktive männliche Kategorie zum Ausdruck gebracht. Die Verlangsamung führt zu einer gesteigerten Attraktivität von Gretas Haaren und Bewegungen, was beim Betrachter eine Reflexion über den Untergang solcher Handlungen evoziert, die aufgrund der Wirkung eine Ewigkeit zu dauern scheinen. Die eingefangenen Momente werden als auseinanderfallend und zyklisch wahrgenommen. Der Betrachter erwartet, dass sich die unmoralische Handlung erneut wiederholt und sich bis zu einem extremen Punkt ohne Wiederkehr verschlimmert. Dadurch wird die

⁷⁴⁶ Vgl. Volker, Gerhardt: *Der Sinn des Sinns: Versuch über das Göttliche*. München: Beck 2015, S. 31-32.

⁷⁴⁷ Vgl. König (1990): *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*, S. 36.

⁷⁴⁸ Pabst, Georg Wilhelm: *Die freudlose Gasse*. Deutschland: 1925, 02:08:36-02:09:15.

⁷⁴⁹ Vgl. Wertheimer (1986): *Ästhetik der Gewalt*, S.10.

⁷⁵⁰ Vgl. Classen (2018): *Eros und Logos*, S. 8.

ästhetische Provokation wirksam, die auf eine Beeinflussung des objektiven kulturellen Bewusstseins abzielt.⁷⁵¹

Im Zuge der Analyse vorliegender Dissertation hat sich gezeigt, dass die Tendenz zur Zuspitzung unmoralischer Handlungen als ein charakteristisches Strukturmerkmal des Kinos der Weimarer Republik anzusehen ist. Dabei lässt sich feststellen, dass nahezu alle Handlungsstränge darauf ausgerichtet sind, spezifische subjektive Extremzustände der Protagonistinnen abzubilden, während oberflächliche oder rein handlungsgetriebene Erzählmotive weitgehend fehlen. Die konsequente thematische Auseinandersetzung mit Tod, Suizid und Mord erweist sich dabei als ein zentrales und wiederkehrendes Element der filmischen Produktion dieser Zeit.

Der Film kulminiert in einer Szene, in der Else in Nahrungsnot den Metzger tötet, der sich zuvor geweigert hatte, mit ihr sexuell zu verkehren, obschon sie eine Belohnung in Form von Essen erwartete.⁷⁵² Diese Darstellung bekräftigt die These, dass eine Frau Sex als ein Mittel zur Existenz betrachtet, das zur Befriedigung körperlicher Bedürfnisse dient. Es sei darauf verwiesen, dass der Mord in einer bemerkenswerten Art und Weise begangen wurde, wobei der Blutdurst des Mörders erneut in verschlüsselter Form zum Vorschein kommt. Der Betrachter hat die Möglichkeit, im Fensterrahmen einen sterbenden Metzger zu erblicken, der sich in einer Situation der Hilflosigkeit und des Rufens nach Erlösung befindet.

Eine ähnliche Fixierung auf materiellen Reichtum, wie in Brechts Drama, lässt sich auch im Film "Jenseits der Straße"⁷⁵³ beobachten, wo zunächst die Bewegung im Bild mit einer Tendenz zur Bereicherung assoziiert wird. Die Frau, deren Gesicht nicht im Bild zu sehen ist, sondern lediglich ihre Schuhe und der für sie charakteristische Gang, der ihre Schritte einem bettelnden Mann bestimmt, scheint keinen Bezug zu ihrem Individuum zu haben. Für ihn stellt sie lediglich ein mechanisches Etwas dar, eine Quelle materieller Werte. Die synchrone Übertragung der Handlungen verschiedener Personen intensiviert den Sättigungseffekt. Dies wird deutlich, wenn man sich die simultane Abfolge der Aktivitäten verschiedener Personen vorstellt: Eine Person isst, eine andere Person steht an der Bar, während eine dritte Person die Treppe hinaufsteigt.⁷⁵⁴ Die Individuen werden aus ihrer rein subjektiven und materiellen Realität herausgelöst und kreieren

⁷⁵¹ Vgl. Wertheimer (1986): *Ästhetik der Gewalt*, S. 289.

⁷⁵² Pabst, Georg Wilhelm: *Die freudlose Gasse*. Deutschland: 1925, 02:25:39-02:26:00.

⁷⁵³ Mittler, Leo: *Jenseits der Straße*. Deutschland: 1929.

⁷⁵⁴ Ebd., 00:16:33-00:17:54.

den Sinn und Rhythmus des Geschehens, ohne jeglichen Kontakt miteinander. Die Verbindung zur Materialität sowie die subjektive Spezifität innerhalb der objektiven Welt ermöglichen dem Bettler, die Zeugin des Halskettendiebstahls an ihren charakteristischen Schritten zu erkennen, wie es im Film "M"⁷⁵⁵ dargestellt wird. Der Durst nach dem Besitz der Halskette stellt ein durchgängiges Motiv der Handlung dar: "Nimm dem alten Dikkopf die Kette weg! Das gibt doch für Euch..."⁷⁵⁶ Das finale Bild, das die Hauptfigur vor der Tötung des Bettlers erblickt, ist eine geballte Faust, die eine Perlenkette umfasst. Die geballte Faust fungiert als Symbol für den Durst nach Bereicherung, der von einer tieferen Ebene als dem Tod selbst herrührt. Die symbolische Handlung des Begrabens der Quelle aller Leidenschaften, die in der Handlung des Films entstanden sind, und der daraus resultierenden Probleme, kann zunächst als positiv bewertet werden. Die Handlung des Films zeigt Menschen, die Geld benötigen, jedoch keine Zuwendung erhalten. Diese Personen beobachten lediglich schweigend die bewusste Verschüttung materieller Ressourcen, die sie aus ihrer misslichen Lage hätten retten können. Diese Szene reflektiert das Bild aus Brechts Stück "Baal"⁷⁵⁷, in dem die Niedrigsten der Niedrigen, um Gott zu erkennen, einen Zustand des Gehorsams erreichen und zu einer Herde werden müssen, die nach Belieben verwandelt werden kann.

Der Film "Die freudlose Gasse"⁷⁵⁸ von G.W. Pabst stellt Frauen dar, die durch finanzielle Not zur Prostitution gezwungen werden oder Gewalt erleiden. Für Frauen wird Prostitution als Mittel zur Existenzsicherung gezeigt, während Männer sie als Werkzeug zur Machtausübung und Durchsetzung ihres Willens nutzen. Dies führt zu einer Reduktion der Frau auf eine passive Rolle. Im Film wird die Erotik der Frau stark durch die männliche Perspektive geprägt. Die Frauen, wie Maria Lechner und Greta Rumrod, werden als leere Hüllen dargestellt, die von den männlichen Charakteren sexualisiert und als Objekte ihrer Wünsche betrachtet werden. Marias sexuelle Handlungen erscheinen kalt und mechanisch, wodurch die Frau zur passiven Substanz wird. Ein seltenes Beispiel für die Aktivierung des weiblichen Willens ist Marias Versuch, ihren Liebhaber zu erwürgen – dies jedoch eher als symbolische Geste, die die Verbindung der Frau mit einer höheren, fast göttlichen Macht ausdrückt, anstatt einen tatsächlichen aktiven Widerstand darzustellen.

⁷⁵⁵ Lang, Fritz: *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*. Deutschland: 1931

⁷⁵⁶ Ebd., 00:45:36-00:45:52.

⁷⁵⁷ Brecht, Bertolt: *Baal. Drei Fassungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966.

⁷⁵⁸ Pabst, Georg Wilhelm: *Die freudlose Gasse*. Deutschland: 1925.

Auch in „Jenseits der Straße“⁷⁵⁹ wird eine Frau durch ihre Gehweise und ihre Schuhe zu einem reinen Symbol materieller Werte dargestellt. Der Film zeigt, wie Frauen keine individuellen Personen sind, sondern lediglich mechanische, austauschbare Objekte, deren Existenz dem Durst nach materiellem Reichtum dient.

Der Abschnitt beleuchtet die systematische Objektifizierung von Frauen in dieser Zeit, wobei sie als Symbole des Materiellen betrachtet werden. Die Darstellung der Frauen als passive Substanzen in einer von Männern dominierten Welt zeigt, wie das Streben nach materiellen Werten und Macht in den Filmen der Weimarer Republik das Bild von Frauen prägt und ihre Subjektivität auslöscht.

Unter Berücksichtigung der zuvor dargelegten Aspekte ist es notwendig, die unterschiedlichen Formen zusammenfassen, in denen sich diese Tendenz der Verschmelzung und Grenzüberschreitung in den verschiedenen kulturellen Ausdrucksformen niederschlägt. Denn gerade der Vergleich der Übertragung in Literatur und Film ermöglicht es, die Spezifik der jeweiligen medialen Darstellungsstrategien sichtbar zu machen und zu erkennen, auf welche Weise zentrale Motive — wie die Vereinigung mit dem Göttlichen, die Aufhebung der Individualität und die Auflösung kategorialer Grenzen — unterschiedlich gestaltet und intensiviert werden. So lassen sich Rückschlüsse auf die kulturelle Funktion dieser Phänomene und ihre jeweilige ideologische Rahmung ziehen.

Erstens: Die ausgeprägtere Figur in Filmen des Propheten oder Mystikers, der bzw. die sich vorrangig darum bemüht, mit dem Bild Gottes zu verschmelzen, eins mit ihm zu werden. Zweitens: Der Prozess der Verschmelzung kann lediglich im Zustand der Grenzerfahrung erfolgen, wobei Sprache und Bewegung ihre bewusste Steuerung verlieren und dadurch die Verwischung der Unterscheidung zwischen belebten und unbelebten Zuständen sowie zeitlicher Grenzen und des Zustandes der Verschmelzung stärker zur Geltung kommt. Damit erfolgt eine noch stärkere Vertiefung in das Wesen der im ersten und zweiten Kapitel beschriebenen Prozesse. Dabei stehen der Grenzzustand, die organische und mechanische Verschmelzung, die Figur eines nicht existierenden Charakters sowie eine Person, in der das göttliche Wesen steckt, im Fokus der Betrachtung. Das Religiöse wird als Selbstverleugnung oder als Notwendigkeit eines solchen

⁷⁵⁹ Mittler, Leo: *Jenseits der Straße*. Deutschland: 1929.

Zustandes zur Assimilation mit dem göttlichen, nicht erkennbaren Ganzen interpretiert. Wie in der zuvor in der Literatur dargelegten Interpretation wird das Bild als Ausdruck der eigenen Leugnung oder Praxis der Leere gedeutet, wobei ein aktives Verlangen nach einem solchen Zustand zum Ausdruck kommt. Drittens zeigt sich das transzendente Verständnis von Gott im Kino in einer stärkeren Ausprägung, da die visuelle Darstellung eine einfachere Erzeugung der gewünschten Wirkung ermöglicht, welche in der Überschreitung der Grenzen des eigenen Körpers und des Bewusstseins besteht.

Im Gegensatz dazu ist die Erkenntnis des immanenten Gottes ein Ziel, dessen Erreichung durch andere künstlerische Mittel erfolgen muss. In der Tat lässt sich nach wie vor im Kino ein sogenannter "nichtexistenter Charakter" ausmachen, der eine überstrukturelle Stellung einnimmt und eher göttlicher Natur ist. Auch im Rahmen der ästhetischen Provokation erweisen sich filmische Methoden als besonders geeignet, da sie die visuelle Darstellung unparteiischer Handlungen ermöglichen, die den kulturellen Konventionen zuwiderlaufen sollen. Der Erwerbtrieb sowie die Darstellung unmoralischer Szenen, die mit dem assoziiert werden, sind in der Reflexion leichter zugänglich als die Spaltung des Raumes und die daraus resultierende Verwirklichung einer Gottheit durch einen Menschen. Daher findet sich eine Intensivierung gerade solcher Szenen häufiger als beim Bild Gottes, das dennoch immer impliziert ist. Dies liegt daran, dass Erotik und Unmoral aus ethischer und sogar asketischer Sicht reflektiert werden, während Eros und Geld von vornherein verurteilt werden.

Daher lässt sich die Kontinuität der Tendenz feststellen, Eros als passive weibliche Kategorie und das Göttliche als aktive männliche Kategorie darzustellen, sowohl in der Literatur als auch im Kino. In diesem Zusammenhang ist von entscheidender Bedeutung, dass die Leerheit als Kategorie von 'Alles' verstanden wird, die als Essenz klassifiziert werden kann und nur als aktive Subjektivität erkannt werden kann. Die Konzeption einer passiven Umgebung erfolgt folglich lediglich in Abhängigkeit von ihrer Relevanz für die Handlung sowie der Fähigkeit einer aktiven Figur, diese zu verbalisieren, um eine moralische Bewertung vorzunehmen.

In diesem Kapitel wurde die Tendenz aufgezeigt, materielle Werte mit erotischen und unmoralischen Elementen zu verbinden, um das negative Bild der Geldspekulation und der Gier nach Reichtum zu verstärken. Diese negativen Bilder werden als Zeitverschwendung und als

Gegensatz zum göttlichen Wesen interpretiert. Die mystische Erfahrung wird als Versuch verstanden, eine neue Religion zu gründen und Gott zu finden, was jedoch in vielen Fällen erfolglos bleibt. In Filmen wird die Verschmelzung mit dem Göttlichen im Zustand der Grenzerfahrung gezeigt, wobei die Grenze zwischen belebtem und unbelebtem Zustand verwischt wird. Das Göttliche wird als etwas verstanden, das nur durch Selbstverleugnung erreicht werden kann. Auch im Film wird die Darstellung des Göttlichen als überstrukturelle, nicht existente Figur zur ästhetischen Provokation genutzt. Eros wird oft als passive weibliche Kategorie dargestellt und das Göttliche als aktive männliche Kategorie, wobei die Leerheit als wesentliche Kategorie der Aktivität dient.

5. Aktive Frau

Das Bild einer Aktiven Frau⁷⁶⁰ wird in dieser Dissertation als eine dominante Tendenz betrachtet, die sich in den allermeisten Werken der Weimarer Republik ebenso häufig zeigt wie die Symbolik der Verschmelzung einer Person mit einer ewigen Kategorie.

Der wesentliche Unterschied zwischen dem Bild der “Neuen Frau” und der Konzeption der “Aktiven Frau” liegt weniger im bloßen Grad ihrer intellektuellen Ausarbeitung als in ihrem jeweiligen ontologischen Status und ihrer gesellschaftlichen Verankerung. Während die “Neue Frau” primär als visuelle Figur existiert – als ikonische Erscheinung der Moderne, die in Mode, Film und Werbung zirkuliert und vor allem als Projektionsfläche diffuser männlicher Ängste und Wunschvorstellungen fungiert –, bleibt sie weitgehend auf der Ebene der Repräsentation verhaftet. Sie ist weniger handelndes Subjekt als Bild, weniger soziale Akteurin als ästhetische Chiffre.

Demgegenüber ist die “Aktive Frau” keine bloße Bildformel, sondern eine dynamische, sozial eingebundene Kategorie. Sie konstituiert sich durch konkrete Praxis, durch Arbeit, politische Partizipation und intellektuelle Selbstpositionierung und ist damit unmittelbar in gesellschaftliche Prozesse eingeschrieben. Ihre Aktivität entfaltet sich nicht im Modus der Projektion, sondern im Modus realer Intervention. Die Figur ist folglich beweglich und historisch variabel, da sie auf Veränderungen sozialer Strukturen reagiert und diese zugleich mitgestaltet.

Vor diesem Hintergrund wird die “Aktive Frau” im weiteren Verlauf dieser sowie der folgenden Analyse nicht nur als kulturelles Leitbild, sondern als potenzielle Antagonistin des bestehenden Systems untersucht. Bereits in den vorangegangenen Kapiteln wurde die Gegenüberstellung von passivem und aktivem Prinzip sowie deren geschlechtliche Codierung herausgearbeitet; das vorliegende Kapitel präzisiert diese Dichotomie anhand divergierender Frauenbilder. Beide beanspruchen einen unterschiedlichen Status im intellektuellen Diskurs der Weimarer Republik: die “Neue Frau” als visuelle Imagination der Moderne, die “Aktive Frau” als gesellschaftlich wirksame Praxisfigur.

Wie bereits dargelegt, ist die Darstellung weiblicher Symbolik sowie die Darstellung der Frau selbst als passiv oder Bösewicht eine grundlegende Charakteristik. Das resultierende Muster

⁷⁶⁰ [Von hier an wird dieser Begriff als Eigenname erscheinen, da es sich um ein einführendes Konzept der Autorin der Dissertation handelt und im weiteren Verlauf der Erzählung mit Bedeutung gefüllt wird].

manifestiert sich in der Figur selbst, die durch ihr Schweigen erst im Text existenzfähig wird. Ihre Daseinsberechtigung erfuhr sie folglich erst durch die textuelle Erfindung ihrer Symbolik.

Das zuletzt diskutierte Kapitel widmete sich dem Vergleich von Göttlichem und Symbolischem mit dem Thema Eros und der Sexualisierung weiblicher Bilder. In Bezug auf die Figur der Frau kann die rituelle Ordnung weiblicher Symbolik folglich als Ausdrucksform der Lust betrachtet werden.⁷⁶¹ Die nach romantischem Vorbild erfolgte Stilisierung des Natürlichen zum weiblichen Prinzip und zur Kategorie 'weiblich' resultiert in einer Überkonzentration des weiblichen Bildes. Dieses ist mit dem Bild des göttlichen Ganzen vergleichbar, verläuft jedoch parallel zu diesem. Nachdem im vorangehenden Kapitel ebenfalls bereits die Problematik der weiblichen Prostitution erörtert wurde, muss im aktuellen Kapitel eine These näher untersucht werden, die im vorangehenden Kapitel bereits angesprochen wurde: Das weibliche Bild fungiert als Hintergrund, der nicht nur die männliche Identität,⁷⁶² sondern auch die gesellschaftliche Struktur prägt.

Dieser Prozess setzt einen weit verbreiteten Widerstand gegen weibliche Figur voraus, im Gegensatz zum Bild des unteilbaren Ganzen als abstrakter Größe, nach dem der Mann in der Zeit der Weimarer Republik, wie aus den vorangegangenen Kapiteln hervorgeht, ständig strebte.

Folgendes historisches Beispiel kann obigen Zustand erläutern: Bei den Wahlen zur Nationalversammlung am 30. November 1918 erhielten Frauen in Deutschland das Wahlrecht. Von diesem Recht machten sie erstmals bei den Parlamentswahlen im darauffolgenden Jahr Gebrauch. Somit wurden Frauen rechtlich gleichberechtigte Bürger der Weimarer Republik. Im Ersten Weltkrieg hatten Frauen erstmals die Möglichkeit, sich finanziell zu versorgen, weil viele Männer im Krieg waren. Nach Kriegsende sahen sich zahlreiche Frauen gezwungen, die traditionelle Rolle der Mutter und Hausfrau wieder aufzunehmen. Die Frauen waren unzufrieden und forderten Arbeitsplätze.⁷⁶³

Es ist besser, sich nicht so sehr auf die Unzufriedenheit der Frauen zu konzentrieren und wichtiger zu betrachten, wie Männer auf diese Unzufriedenheit reagieren — zumal Frauen in der

⁷⁶¹ Vgl. Barthes, Roland: *Sade Fourier Loyola*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971, S. 9.

⁷⁶² Vgl. Lücke, Martin: "Rezension von: Stefan Micheler: *Selbstbilder und Fremdbilder der "Anderen"*. *Männer begehrende Männer in der Weimarer Republik und der NS-Zeit*." Konstanz: UVK 2005, in: *sehpunkte* 5 (2005), Nr. 12 [15.12.2005].

⁷⁶³ Vgl. Roy, Kathryn A.: "German Unification: A Feminist Moment." In: *History Honors Papers*. 2. 2006, P. 17.

Weimarer Republik gesellschaftlich noch kaum eine einflussreiche Rolle spielten und nahezu alle in dieser Arbeit untersuchten Beispiele von männlichen Autoren stammen. Gemäß der von Simone de Beauvoir vorgebrachten These sahen Männer in Frauen gemäß der Diskurse der Zeit primär eine Quelle der Angst. Diese hat ihren Ursprung in der Urzeit und der Zeit der Mythenbildung.⁷⁶⁴ Die resultierende Angst kann als eine Art abstrakte Verleugnung der Frau durch die patriarchalische Gesellschaft bezeichnet werden.⁷⁶⁵ Diese Verleugnung zeigt sich in der Bildung der Metapher des Weiblichen in der patriarchalischen Gesellschaft, in der das weibliche Geschlecht keinen wirklichen Einfluss auf das gesellschaftliche Leben hat. Wie bereits dargelegt, wurde ihr anfängliches stilles Dasein ohne Wahlrecht zur Grundlage für die Konstruktion eines Bildes von Weiblichkeit. Dieses ging nicht von der Frau selbst, sondern vom Mann und seinen Bedürfnissen aus. Silvia Bovenschen zufolge übermittelte eine Frau im Rahmen patriarchaler Strukturen lediglich zwei Hauptbilder, die ihr zugeschrieben wurden: Hure und Mutter.⁷⁶⁶ Ihre Interaktion mit der gesellschaftlichen Realität beschränkte sich auf den Rahmen dieser beiden Kategorien, wobei sie selbst stumm blieb.⁷⁶⁷

Die männliche Reaktion während der Weimarer Republik lässt sich nicht darauf zurückführen, dass die Frau von den ihr zugewiesenen traditionellen Funktionen abweicht. Vielmehr basiert sie auf der bloßen Furcht vor einer solchen Abweichung. Dies lässt den Schluss zu, dass trotz der Schaffung des Bildes der 'Neuen Frau' und dessen erfolgreicher Funktion als illustratives Symbol in der Kultur sie überhaupt nicht die Realität widerspiegelte, sondern die Funktion erfüllte, Spannungen innerhalb der Gesellschaft zu erzeugen.⁷⁶⁸

Georg Simmel zufolge ist der Hauptgrund für die öffentliche Meinung über die Einheit Frau und ihre Wahrnehmung im Zusammenhang mit dem natürlichen Kontext ihrer Figur zu sehen.⁷⁶⁹ Demgegenüber ist der Mann sein Leben lang an soziale Bindungen gebunden, sodass seine Persönlichkeit untrennbar mit dem sozialen Organismus verbunden ist.⁷⁷⁰ Ungeachtet der tatsächlichen Existenz einer Frauenbewegung und der rechtlichen Gleichstellung von Frauen mit

⁷⁶⁴ Vgl. Guthke, Karl S.: *Ist der Tod eine Frau?: Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur*. München: Beck 1997, S. 192.

⁷⁶⁵ Vgl. Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit, Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1979, S. 98.

⁷⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 53.

⁷⁶⁷ Vgl. Ebd., S. 41.

⁷⁶⁸ Vgl. Schulz, Petra M: *Ästhetisierung von Gewalt in der Weimarer Republik*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2004, S. 17.

⁷⁶⁹ Vgl. Bovenschen, Silvia (1979): *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 27-28.

⁷⁷⁰ Vgl. Ebd.

Männern setzte ein Prozess ein, der von einer heftigen kulturellen Reaktion begleitet wurde. Dabei wurde ein neues Frauenbild konstruiert, das nicht nur die Verteufelung der bisherigen symbolischen Figur, ihre Verbindung mit dem Tod⁷⁷¹ oder ihre Sakralisierung umfasste, sondern auch die Verbreitung des Bildes einer aktiven Frau, die das traditionelle, passive Rollenbild ersetzte. Dieses neue Bild speist sich aus der Vorstellung eines weiblichen Rachewunsches für die jahrhundertlange Unterdrückung, insbesondere im Hinblick auf das Wahlrecht. Dabei handelt es sich jedoch nicht um eine reale Bedrohung, sondern vielmehr um ein von der patriarchalen Gesellschaft selbst erzeugtes Angstbild.⁷⁷² Dies impliziert die Ersetzung des künstlichen Bildes einer Frau, welches als passiv und asozial imaginiert wurde, durch das Bild einer Aktiven Frau, deren Handlungen als aggressiv und ungerichtet interpretiert werden und die männliche Würde herabwürdigen.

Da es sich bei diesem Bild lediglich um eine männliche Reaktion innerhalb der patriarchalischen Struktur handelte, blieb es vom Verständnis der wahren weiblichen Natur oder ihrer Stellung in der Gesellschaft abstrahiert. Obwohl die 'Neue Frau' in der Weimarer Republik weit verbreitet war und in der Kultur des Landes eine bedeutende Rolle spielte, spiegelte sie die Realität nur selten wider. Der Ausdruck des Bildes reflektiert lediglich die visuelle Repräsentation der 'Neuen Frau' und enthält keine tiefgründigen Interpretationen ihres Denkens.⁷⁷³ Gemäß statistischen Erhebungen wurde Mutterschaft auch in der Weimarer Republik wie vorher als "natürliche" Bestimmung der Frau betrachtet.⁷⁷⁴

5.1. Literatur

In der Darstellung der aktiven Frau in der Kultur spielt das Motiv der Rache oft eine zentrale Rolle. Gilles Deleuze verwendet in Bezug auf den in der Dissertation thematisierten Begriff der Aktiven Frau, der eine aktive Frau beschreibt, den Begriff des "Impulsbildes"⁷⁷⁵. Gilles Deleuze verwendet für den in dieser Arbeit behandelten Typus der aktiven Frau den Begriff des

⁷⁷¹ Vgl. Guthke, Karl S., *Ist der Tod eine Frau? : Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur*. München: Beck 1997, S. 176.

⁷⁷² Vgl. Ebd., S. 192.

⁷⁷³ Vgl. Eggemann, Maike: *Die Frau in der Volksbildung 1919-1933: Wege zur Emanzipation?* Frankfurt am Main: dipa 1997, S. 64.

⁷⁷⁴ Vgl. Krüger, Michael (Hg.): *Der deutsche Sport auf dem Weg in die Moderne: Carl Diem und seine Zeit*. Berlin: LIT 2009, S. 291.

⁷⁷⁵ Gurthke (1997): *Ist der Tod eine Frau?*, S. 202-204.

„Impulsbildes“. Damit bezeichnet er Bilder im Film, die nicht mit einer handelnden weiblichen Figur verbunden sind, sondern eine Form unkontrollierter, impulsiver Gewalt zeigen, die häufig mit sexueller Perversion verknüpft ist.⁷⁷⁶ In diesen Darstellungen zeichnet sich die weibliche Figur durch explizite Gewalthandlungen und eine objektivierte Inszenierung aus. Genau dadurch kann sie ihrer Umwelt einen Schritt voraus sein: Weil sie sich über gesellschaftliche Normen hinwegsetzt und ihre Handlungen von Schuld- und Schamgefühlen befreit, erlangt sie eine besondere Form von Freiheit. Diese Position ermöglicht es ihr, sich den üblichen Rollen- und Moralvorstellungen zu entziehen. Daraus ergibt sich zugleich die Figur der ‚nicht existierenden Frau‘ — eine weibliche Existenzform, die in filmischen und literarischen Erzählungen nur dann denkbar ist, wenn sie in ebenso außergewöhnlicher Weise mit ihrer Umwelt interagiert.

Dabei ist es notwendig, die Überlagerung traditioneller und moderner Vorstellungen im Bild der Frau zu reflektieren. So bedeutet beispielsweise der Kampf um die Liberalisierung der Sexualmoral während der Weimarer Republik keineswegs eine vollständige Abkehr von der jahrhundertealten Verknüpfung der Frau mit einer als ‚natürlich‘ verstandenen Komponente.⁷⁷⁷ Vielmehr blieb dieser Zusammenhang bestehen — lediglich der Kontext und die Bedeutungszuschreibungen, in denen das weibliche Naturprinzip verhandelt wurde, erfuhren einen Wandel. Die Kategorie der ‚Frau‘ selbst jedoch überdauerte die historischen Umbrüche und blieb als kulturelle Konstante erhalten.

a. Das klassische Mutterbild

Zunächst wird die symbolische Mutterfigur als eine bestimmte Erscheinung in den literarischen Werken untersucht. Eine solche Gestalt, die mit der Sehnsucht nach der Quelle persönlicher Einheit verbunden ist,⁷⁷⁸ begegnet dem Leser in Hermann Hesses „Demian“⁷⁷⁹ in der Figur der Eva, der Mutter des Protagonisten. Ihr Bild erhält gemäß Joseph Mileck und Irina Kirk eine Identität, die sich aus der Gleichsetzung von Eva mit Jesus Christus innerhalb des Bildes der

⁷⁷⁶ Vgl. Ebd.

⁷⁷⁷ Vgl. Frevert, Ute: *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*. Suhrkamp Verlag 1986, S. 187.

⁷⁷⁸ Vgl. Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Antje Kunstmann GmbH 1994, S. 51.

⁷⁷⁹ Hesse, Hermann: *Demian: Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*. Berlin: S. Fischer 1921. Auf: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/41907/pg41907-images.html>, gesehen am 27. Februar 2024.

Heiligen Dreifaltigkeit ergibt.⁷⁸⁰ Dementsprechend repräsentieren die Figuren Eva (als Heiliger Geist), Emil Sinclair (als Sohn) und Max Demian (als Vater) eine Dreifaltigkeit. Im Verlauf der Erzählung nimmt die Intensität der an Demians Mutter gerichteten Fantasien von Emil und Demian zu. In diesem Kontext sei zudem darauf hingewiesen, dass im Roman eine weitere bedeutende Bezeichnung verwendet wird: Eva, die als symbolische Mutterfigur der christlichen Tradition gilt. In der Folge kristallisiert sich der Traum von einer großartigen Mutter heraus, der in Demians Mutter verkörpert wird: "Unter dem Bild des Vogels hat mich mein Schicksal empfangen, wie eine Mutter, und wie eine Geliebte. Ihm gehöre ich und sonst niemand. [...] Frau Eva! Der Name paßt vollkommen zu ihr, sie ist wie die Mutter aller Wesen".⁷⁸¹ Die symbolische Mutterfigur kann zunächst nicht als göttliches Wesen bezeichnet werden, sondern ist vielmehr kalt. Diesbezüglich steht für sie eine Möglichkeit der Verschmelzung mit ihrem eigenen Sohn. In diesem Kontext fungiert Eva als Vermittler, der den homosexuellen Kontakt zwischen Demian und Sinclair ermöglicht: "[...] Und noch etwas! Frau Eva hat gesagt, wenn es dir einmal schlecht gehe, dann solle ich dir den Kuß von ihr geben, den sie mir mitgegeben hat... Mach die Augen zu, Sinclair!"⁷⁸² In diesem Moment lässt sich bereits erkennen, wie die Sakralisierung, also die Vergöttlichung einer Frau, mit ihrer Objektivierung einhergeht.⁷⁸³ Dies trägt zur Bewahrung ihres traditionellen Bildes bei. Diese patriarchale Reaktion auf soziale und wirtschaftliche Prozesse ist vergleichbar mit deren Dämonisierung, da ebenfalls der Versuch unternommen wird, sie aus der Realität und dem gesellschaftlichen Leben auszuschließen. Während fast der gesamten Handlung ist ein Schweigen Evas zu verzeichnen. Demian präsentiert Ideen, die angeblich ihr gehören. Dies eröffnet ihm nicht nur die Möglichkeit, ihr treuer Gefolgsmann zu sein, sondern auch, ihre Existenz zu hinterfragen. Dies bedeutet, dass bereits das traditionelle Frauenbild die von ihr ausgehende Bedrohung offenbart und der Mann bestrebt ist, sich auf jede ihm mögliche Weise davor zu schützen.

Auch in "Der Steppenwolf"⁷⁸⁴ lässt sich eine ähnliche weibliche Figur nachzeichnen, nämlich Hermine, die bei dem Protagonisten – Harry Haller – zunächst keine Anziehungskraft hervorruft.

⁷⁸⁰ Bezugnehmend auf das Zitat aus Müller, Stefan: *Ach, nur'n bisschen Liebe: männliche Homosexualität in den Romanen deutschsprachiger Autoren in der Zwischenkriegszeit 1919 bis 1939*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 96.

⁷⁸¹ Hesse (1921): *Demian*.

⁷⁸² Ebd.

⁷⁸³ Vgl. Bovenschen (1979): *Die imaginierte Weiblichkeit*, S.40.

⁷⁸⁴ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Berlin und Weimar: Aufbau 1980.

Die Begegnung der beiden Figuren erfolgt durch einen Befehl, mit dem Hermine Harry vor einem Suizidversuch rettet: "Sie behandelte mich so schonend, wie ich es nötig hatte, und so spöttisch, wie ich es nötig hatte. Sie bestellte ein belegtes Brot und befahl mir, es zu essen. Sie schenkte mir ein und hieß mich einen Schluck trinken, aber nicht zu rausch. Dann lobte sie meine Folgsamkeit. / 'Du bist brav', meinte sie ermunternd, 'du machst es einem nicht schwer. Wollen wir wetten, daß es lange her ist, seit du zum letztenmal jemandem hast gehorchen müssen?' / 'Ja, Sie haben die Wette gewonnen. Woher wußten Sie denn das?' / '[...] Nicht wahr, du gehorchst mir gern?' / 'Sehr gern. Sie wissen alles.'"785 In dieser Situation ist der Gehorsam des Protagonisten von entscheidender Bedeutung. Dieser ist jedoch nicht gegenüber der Frau, sondern gegenüber der Mutter erforderlich, die bereits in "Demian"⁷⁸⁶ präsent war: "Nun ja, Harry, du tust mir beinahe leid, du bist ein Kindskopf ohnegleichen.' / Gewiß, das sah ich ein, wie mir schien. Sie gab mir ein Glas Wein zu trinken. Sie war in der Tat wie eine Mama mit mir."⁷⁸⁷ Dies impliziert, dass Harry die Anordnungen der Mutter ausführt, die als ein einheitliches Ganzes interpretiert wird. Die Mutter stellt dabei die ursprüngliche Instanz dar, die in einem erotischen Kontext steht, jedoch nicht in diesem kontextuiert ist.

Das Interesse von Hermine an der Figur des Heiligen Franz von Assisi, der zur Liebe zu Mensch und Natur aufrief, wird mehrfach erwähnt.⁷⁸⁸ Dies impliziert, dass der Protagonist sie nicht nur als archaisches Prinzip wahrnimmt, sondern dass Hermine selbst diese Rolle übernimmt, ähnlich wie zuvor die Hauptfigur von Irmgard Keun Männer nach dem Gesehenen befragte, um das Wesentliche zu verstehen, das geschah. Sie reflektiert lediglich eine Metapher über sich selbst und repräsentiert die Gedanken des Heiligen Franz von Assisi.

In Gustav Frenssens Roman "Der Pastor von Poggsee"⁷⁸⁹ wird die symbolische Mutterfigur zunächst durch Adams Mutter selbst dargestellt, die allein fünf Töchter großzieht und gleichzeitig über ein kleines Stück Land verfügt. Dies impliziert, dass der Wirkungsbereich traditionell auf diesen Mikrokosmos beschränkt ist. Obgleich ihr Handeln als heroisch zu bezeichnen ist, ist sie nicht Teil der patriarchalischen Struktur und somit nicht in der Lage, sich selbst angemessen zu

⁷⁸⁵ Ebd., S. 59.

⁷⁸⁶ Hesse (1921): *Demian*.

⁷⁸⁷ Ebd., S. 63.

⁷⁸⁸ Ebd., S. 71.

⁷⁸⁹ Frenssen, Gustav: *Der Pastor von Poggsee*. Berlin: G.Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1921.

repräsentieren. In der Konsequenz lebt sie in Abgrenzung, in ihrer eigenen Welt. Das Recht zur Repräsentation der Mutter, wie in "Demian"⁷⁹⁰, ist ausschließlich dem Sohn Adam vorgelegt.

Gemäß Adam ist die Mutter die Figur, die den Töchtern die erste Arbeit sowie die Möglichkeit gewährt, eine Beschäftigung außerhalb des Haushalts zu finden. Diese symbolische Mutterfigur ist in der Tat nicht nur gebend, sondern auch allverzeihend, oder besser gesagt, frei von den traditionellen moralischen Prinzipien der Gesellschaft. Die Töchter finden folglich selbst Ehemänner, wobei die Mutter ihre dritte Tochter nicht dafür verurteilt, dass sie ein uneheliches Kind auf die Welt bringt. Sie entscheidet sich, ein neues Leben zu beginnen oder eine neue Runde ihrer Entwicklung als ganzheitliche Einheit – Mutter ihres eigenen Enkels – zu werden. Die Darstellung der Geburt Adams kann als zentrale Symbolik des Romans bezeichnet werden, wobei er als erster Mensch der neuen Zeitperiode fungiert. In diesem Kontext ist es bemerkenswert, dass Frenssen der Figur einen Namen gibt, der ebenso auf die Schöpfungsgeschichte verweist. Wie Eva, die Mutter Demians, bei Hermann Hesse. Die Tatsache, dass keine Verurteilung erfolgt, lässt sich durch das Geständnis der Mutter erklären. In einem Gespräch mit Adam gibt sie zu, dass sie selbst vor der Ehe und Adams Empfängnis eine Liebesbeziehung zu einem anderen Mann unterhalten habe. Auch nach der Heirat habe sie eine Affäre mit diesem Mann gehabt. Auf die Frage, ob eine göttliche Verurteilung zu erwarten sei, antwortet Adam: "Ja, ich halte es für möglich, dass Gott diese Dinge liebt und nicht hasst."⁷⁹¹ Diese Ermutigung Gottes zu solchen Beziehungen gilt speziell für die Frau, da sie (auf die gleiche Art und Weise, wie er die Affäre seiner Frau rechtfertigt) wiederum näher am natürlichen Prinzip steht.⁷⁹² Die enge Verbindung zwischen ihr und der Natur manifestiert sich auch in einer Frau, in die sich Adam verliebt war – Anna – sowie in seiner zukünftigen Frau, Gude: "Ein großes breites Mädchen, das mit hartgearbeiteten Händen, braun-gebrannten Gesicht und festen Hüften den ganzen Tag tätig war."⁷⁹³, "...Oh, eine gefährliche, gefallsüchtige Person! Und eine gesunde, blutvolle, lebensfrische erste Natur!"⁷⁹⁴ Dies wird deutlich in den Lubitschs Filmen "Kohlhiesels Töchter"⁷⁹⁵ und "Meyer von Berlin"⁷⁹⁶ verwendeten Bild, in dem die Kraft der Natur mit einem Merkmal der Männlichkeit gleichgesetzt

⁷⁹⁰ Hesse (1921): *Demian*.

⁷⁹¹ Ebd. S.8

⁷⁹² Vgl. Bovenschen (1979): *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 29.

⁷⁹³ Frenssen (1921): *Der Pastor von Poggsee*, S. 8.

⁷⁹⁴ Ebd., S.67.

⁷⁹⁵ Lubitsch, Ernst: *Kohlhiesels Töchter*. Deutschland: 1920.

⁷⁹⁶ Lubitsch, Ernst: *Meyer aus Berlin*. Deutschland: 1919.

wird. In dieser Hinsicht ist die Aussage von Stefan Müller zutreffend: "Die Männer verblenden mit ihrer Noblesse nicht nur die Frauen, sondern verwirren auch die Männer, und die Helden besitzen ein Frauenideal, 'das eine Frau ohne Hüften und ohne Brüste darstellte' und bei dem die Frau durchaus wegen ihres 'männlichen Geistes' geliebt wird."⁷⁹⁷ Das Bild der Frau als Mutter ist im Roman von Kraft geprägt und impliziert damit auch ihre Integrität. Dies kann für einen Mann, der sich im Vergleich zu ihr als weniger vollständig wahrnimmt, eine Gefahr darstellen: "Wie voll Rätsel, wie unergründlich sind Weiber. Jede einzelne ist die Menschheit, ist die ganze Welt! Ach, wie schön sind sie! 'Sie hat mir mehr gegeben als alle anderen Menschen,' dachte er, sie und die Mutter."⁷⁹⁸

Eine Charakterisierung, wie sie in Hesses "Demian"⁷⁹⁹ vorgenommen wird, ist wiederum Voraussetzung dafür, dass eine Frau in der Kategorie der Mutter nicht nur den asexuellen Charakter der symbolischen Mutterfigur in sich trägt, sondern auch ein unteilbares Ganzes darstellt.⁸⁰⁰ Dies führt bei Adam im Frenssens Roman zu der Erkenntnis, dass eine vollständige Verschmelzung oder, sofern dies nicht möglich ist, eine Identifikation miteinander erforderlich ist, wie es auch bei Lorenz im Film "Phantom"⁸⁰¹ der Fall ist. Daher erfolgt eine traditionelle Identifikation Frau mit Heiden und Natürlichen: "Bischof: '[...] Obwohl du eigentlich ein Ketzer bist, denn was ist das mit den Geistern, von denen du redest?]' Adam: '[...] sie sind um uns... Das habe ich von meiner Mutter.'⁸⁰² Dieser Wunsch, mit dem Bild einer Frau zu verschmelzen, kreuzt sich bei Adam aufgrund der Unmöglichkeit einer vollständigen Verschmelzung mit dem männlichen Prinzip: "Deine ganze Natur ist noch so; darum trägst du auch nicht deinen Vatersnamen, wie alle andern Menschen-Kinder, sondern deiner Mutter. [...] Einen Mann kriegst du nicht! [...] Einen Mann? Sie wollte keinen Mann! Ja, lieben möge sie zwar gern. Ja, das gäbe ihr eine Befriedigung! Eine Befriedigung!"⁸⁰³ Er versucht daher, die Denkweise des weiblichen Prinzips zu verstehen und zu ergründen, um sich ihr Wissen anzueignen. Dazu ist er bereit, die persönlichen Interpretationen des weiblichen Prinzips zu übernehmen, auch wenn dies bedeutet, dass er seine

⁷⁹⁷ Müller, Stefan: *Ach, nur'n bisschen Liebe: männliche Homosexualität in den Romanen deutschsprachiger Autoren in der Zwischenkriegszeit 1919 bis 1939*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 187.

⁷⁹⁸ Frenssen (1921): *Der Pastor von Poggsee*, S.27.

⁷⁹⁹ Hesse, Hermann: *Demian: Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*. Berlin: S. Fischer 1921.

⁸⁰⁰ Vgl. Bovenschen (1979): *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 30.

⁸⁰¹ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Phantom*. Deutschland: 1922.

⁸⁰² Frenssen (1921): *Der Pastor von Poggsee*, S.48.

⁸⁰³ Ebd., S. 68.

eigene Perspektive aufgeben muss. Obgleich ihm die Unvereinbarkeit der Gedanken seiner Ehefrau Gude mit der christlichen Position bewusst ist, wählt er diese als Grundlage für seine Rede bei einem Priestertreffen. Mit zunehmender Interaktion mit seiner Ehefrau manifestiert sich diese für ihn jedoch mehr als unteilbares Ganzes: "Er fasste ihre Hand und sagte: "Mutter," – er nannte sie nun oft Mutter – [...]"⁸⁰⁴. Der Moment, in dem er beginnt, sie "Mutter" zu nennen, bedeutet zum einen das endgültige Bewusstsein für die Kluft zwischen Mann und Frau, zum anderen den Beginn des Zerfalls der Persönlichkeit Adams, der diese von ihm angestrebte Integrität nicht erreichen kann. Und die Frauen um ihn herum symbolisieren diese Kluft.

Insofern lässt sich über die allgemeinen Merkmale eines einzelnen Bildes der symbolischen Mutterfigur sprechen. In der Darstellung als archaisches Symbol wird sie mit der Thematik der ersten Menschen auf der Erde in der christlichen Tradition in Verbindung gebracht und übernimmt gleichzeitig eine ähnliche Funktion wie die antike Göttin, die den ersten Menschen zur Welt bringt, wie sie in "Der Pastor von Poggsee"⁸⁰⁵ auftaucht. Die Behauptung, über übernatürliches Wissen und übernatürliche Macht zu verfügen, wird jedoch nur dann aufgestellt, wenn die betreffende Frau mit einem asexuellen Wesen gleichgesetzt wird. In diesem Fall wird ihre Symbolik als eine göttliche Essenz über das Geschlecht interpretiert, die keine weiblichen Merkmale mehr aufweist. Daher werden ihr eher männliche Eigenschaften zugeschrieben, darunter Heldentum, Aktivität und Entschlossenheit sowie ein mutiger und starker Körper. Insofern die Geschichte über eine Frau lediglich auf der Beschreibung durch einen Mann beruht, erachtet dieser eine solche Konstellation als attraktives und starkes Argument für den Wunsch, mit ihr zu verschmelzen.

b. Verteufelung der weiblichen Gemeinschaft

Ein ähnliches Bild von Frauen führt in Rudolf Herzogs "Kameraden"⁸⁰⁶ dazu, dass sich die Männer zum ersten Mal von der Frau distanzieren. Der Prozess der Dämonisierung vollzieht sich in mehreren Stufen, wobei eine zentrale semantische Bedeutung beibehalten wird: die Beschreibung eines weiblichen Bachchanten. Die Wahrnehmung der Szene erfolgt aus der

⁸⁰⁴ Ebd., S. 292.

⁸⁰⁵ Frenssen (1921): *Der Pastor von Poggsee*.

⁸⁰⁶ Herzog, Rudolf: *Kameraden*. Stuttgart, Berlin: J.G.Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1922.

Perspektive eines Mannes, wodurch die Handlung charakteristisch beschrieben wird, wo die Frau als unverständlich und unerklärlich wahrgenommen wird, da keine Möglichkeit besteht, die Umgebung zu entschlüsseln, in der Frauen agieren. Dies führt dazu, dass die Handlung beim Lesen als unnatürlich und unverständlich empfunden wird⁸⁰⁷: “Halbnackt waren sie, und die wenigen Bekleidungsstücke flatterten ihnen um die Glieder. Die eine trug ein ausgeschnittenes Gesellschaftskleid, und der Rücken stand bloß, weil die Büste strotzte und den Rücken schluss nicht zuließ. Die andere kam in seidnem Unterrock und offenstehendem gestrickten Unterleibchen. Die dritte aber hatte ein Paar seine Damenbeinkleider so vornehm und Kleidsam gefunden, dass sie auf jede weitere Beigabe verzichtete.”⁸⁰⁸ Solche Beschreibung unterstreicht die Unnatürlichkeit ihres Handelns, das mit den Merkmalen der Männlichkeit zur Darstellung der Szene korreliert.

Auch Frau im Roman “Kameraden”⁸⁰⁹ wird mit dem Bild des neuen Deutschlands identifiziert, dass die Helden des Romans so verhasst sind: “Das neue Deutschland ist nicht das Vaterland. Aber das war gar nicht die Kugel, die Sie getroffen hat. Diese Kugel kam von einer Frau. Mann! Ich rufe den Mann in Ihnen! Soll eine Frau einen Mann wie Sie wie ein weidwund geschossen Stück Wild über die Grenze jagen können?”⁸¹⁰ Das Bild einer Frau trägt demnach nur dann die Symbolik des Todes in sich, wenn sie durch eine mythische und fremde Vorstellung von ihr geprägt ist. Eine solche Symbolik bedroht nicht nur die Persönlichkeit eines Mannes,⁸¹¹ sondern auch die traditionellen Werte Deutschlands als Ganzes, da der Mann primär direkt mit der Gesellschaft verbunden ist. Die Figur der Frau zwingt die Anwesenden, einen Kampf für die Wiederherstellung einer rein männlichen Realitätssphäre zu beginnen, obgleich sie von den Versammelten aufgrund ihrer Andersartigkeit gefürchtet wird. Der Kampf impliziert, dass die Kräfte der beiden (männlichen und weiblichen) Seiten nicht gleich sind und eine Art heilige, schockierende Aktion notwendig ist, wie sie in Fritz Langs Film “Metropolis”⁸¹² geschah, um den mentalen Schock zu überwinden, den ein Mann beim Anblick seines Gegners erlebt. Der Kampf

⁸⁰⁷ Vgl. Bovenschen (1979): *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 44.

⁸⁰⁸ Herzog (1922): *Kameraden*, S. 244-245.

⁸⁰⁹ Ebd.

⁸¹⁰ Ebd. S.60.

⁸¹¹ Vgl. Hall, Sara F.: “*Nurturing the New Republic: The Contested Feminization of Law Enforcement in Weimar Culture*”. In: Mladek, Klaus (Ed.): *Police Forces: A Cultural History of an Institution*. New York: Palgrave Macmillan 2007, P. 80-81.

⁸¹² Lang, Fritz: *Metropolis*. Deutschland: 1927.

ist durch einen unmoralischen, sexualisierten Charakter geprägt: "Einst war Deutschland die Mutter – jetzt ist es die Braut!" [...] "Die Braut...Die Braut, die erobert sein will."⁸¹³ Eine weitere theoretische Begründung für die Notwendigkeit solcher Maßnahmen kann wie folgt dargelegt werden: "Während der Mann die geleerte Form neu anzufüllen begehrte, zerbrach die Frau die ihr lästig gewordene Form und begab sich ins Weite, unbekümmert, ob der Mann im engsten Zusammenrücken das Wohl der Familie und das Wohl des Landes erblickte."⁸¹⁴ Dies impliziert, dass die Verantwortung für die Situation auf das entschiedene aggressive Handeln der Frau übertragen wird. Dadurch werden die Grenzen zwischen Mann und Frau zunehmend verwischt. Als die Frau durch diesen Prozess nur an Stärke gewann, verlor der Mann lediglich seine traditionelle soziale Orientierung. Sie ist nicht länger ein Instrument, das der Gesellschaft und dem Staat förderlich ist, sondern überschreitet die Grenzen des ihr zuvor zugewiesenen Raums: "Du hast den Mann in mir erniedrigen wollen, Franziska, um selber aufzusteigen, [...]. Unweiblich und undeutsch"⁸¹⁵. Die überaus problematische Natur des Konzepts der Existenz einer Volksgemeinschaft der Weimarer Republik wird im Zusammenhang mit der Figur einer Aktiven Frau bedroht.

Die Analyse des Stücks "Wie lange noch?"⁸¹⁶ von Franz Jung offenbart die transformative Kraft, die von einer Figur mit weiblicher Identität in einem normativ männlich geprägten Umfeld ausgehen kann. Im Zentrum des Stücks steht die Idee der Solidarität unter Frauen, die sich für ein gemeinsames Ziel zusammenschließen. Zunächst wenden sie sich gegen die Annahme, dass eine solche Solidarität in einem männlich geprägten Umfeld nicht möglich sei.: "Ich denke mir immer, wenn wir besser zusammen halten könnten, müssten wir was besser erreichen."⁸¹⁷ Männer sind das Gegenteil von Frauen - gleichgültig und inaktiv: "So ist die Sache halt sehr schwer, [...]."⁸¹⁸ Gleichzeitig wird die Frau des verhafteten Streikführers Paul mit Begriffen wie "erregt, voller Erwartung"⁸¹⁹ beschrieben. Clara ist durchweg in einer emotionalen Ausnahmesituation, welche die Männer in ihrer Umgebung einem beträchtlichen Druck aussetzt: "Na, beruhigen Sie sich

⁸¹³ Herzog (1922): *Kameraden*, S. 227-228.

⁸¹⁴ Ebd., S.296.

⁸¹⁵ Ebd., S. 321.

⁸¹⁶ Jung, Franz: "Wie lange noch?" In: Schulenburg, Lutz (Hg.): *Werke 7*. Hamburg: Edition Nautilus Verlag 1989, S. 103-132.

⁸¹⁷ Ebd., S.105.

⁸¹⁸ Ebd.

⁸¹⁹ Ebd.

nur.”⁸²⁰ Als Antwort lacht sie nur schrill. In diesem Kontext ist die Darstellung des Unterordnungsaspektes von Relevanz, sofern berufstätige Männer Clara mit ‘Sie’ adressieren. Clara wiederum wendet sich ausschließlich beim ‘Du’ und bleibt unnachgiebig in ihrem Wunsch, die aktuelle Situation auf eine für sie günstige Weise zu lösen.

Letztgenanntes impliziert jedoch für sie nicht die vorrangige Freilassung des Paul: “Ich will auch nichts. Nur dass ich gerade die Kinder ernähren kann.”⁸²¹ In der Konsequenz fokussiert sie ihre Aufmerksamkeit auf Kinder, wobei diese als eine Fortsetzung des eigenen “Ichs” und des begrenzten Raums, in dem sie sich befindet, betrachtet werden können. Als ihr bewusst wird, dass eine Befreiung Pauls zum gegenwärtigen Zeitpunkt nicht realisierbar ist, fasst Clara den Entschluss, Arbeit zu suchen. Die Arbeiter reagieren wie folgt: “Dritter Arbeiter vergißt sich und lacht höhnisch auf, erschrickt und sucht den Eindruck zu vermischen: ‘Mann, Arbeit, das wäre was. [...]’ / Vierter Arbeiter: ‘Nein, Frau, das schlagen Sie sich mal aus’m Kopf. Arbeit ist was für unser einen’”.⁸²² Daher erachten sie die bloße Vorstellung, dass eine Frau das Recht hat, in eine männliche Struktur einzutreten, als inakzeptabel. In dieser Situation, in der Clara nahezu vollständig besiegt ist, erhält sie Unterstützung von einer anderen Frau. Die Angriffe der Arbeiter werden von der Frau mit einer derartigen Verachtung begegnet, dass die Männer sich eiligst entfernen. Die Frau, die Clara geholfen hat, formuliert gegenüber den Arbeitern eine klare Aussage: “Ihr habts ja verdammt eilig.”⁸²³ Sie fungiert als unterstützende Kraft für Clara und liefert gleichzeitig Kommentare zur Einstellung der Männer bezüglich der Arbeitsleistung von Frauen: “Ich weiß. Die sind heute so. Bei uns haben sie Gottseidank nichts zu sagen. Wir haben fast nur Frauenarbeit. Da können sie uns nicht rausdrängen”. Der Begriff “Frauenarbeit” umfasst in diesem Kontext nicht nur Tätigkeiten, die weniger körperliche Kraft erfordern, sondern auch jene Bereiche, die Frauen ein Existenzrecht innerhalb der männlich geprägten Struktur einräumen. Diesbezüglich kann die Besonderheit der weiblichen Prostitution, die früher erwähnt wurde, mit der allgemeinen Situation von Frauen in der Gesellschaft verglichen werden.

In der nächsten Szene wird der Einflussbereich der weiblichen Figur erweitert. Dies geschieht, als zwei Schwestern – Pauls Töchter – über die vielen Liebhaber der jüngsten von ihnen

⁸²⁰ Ebd.

⁸²¹ Ebd., S. 108.

⁸²² Ebd.

⁸²³ Ebd., S. 109.

– Agathe – sprechen: “Was ich mache, geht dich gar nichts an. Ich bin doch mein eigener Herr.”⁸²⁴ Darauf antwortet die Älteste der Schwestern: “Pfui, du stehst dich ja mit dem Pöbel auf eine Stufe.”⁸²⁵ Sie bringt damit ihre Verachtung für Agathas Wunsch zum Ausdruck, durch den Übergang zu einer männlichen Verhaltensebene das Recht zu erlangen, ihr Leben selbst in die Hand zu nehmen: “Agathe: ‘Wie Vater, wenn er mit die Mädels aus dem Geschäft los geht.’”⁸²⁶ Die Bezeichnung “Herr” im männlichen Geschlecht ist ein Synonym für die Person, die die Entscheidungsfreiheit besitzt, auf der Grundlage der eigenen Bedürfnisse zu handeln. Des Weiteren ist festzuhalten, dass Agathas Handlungen für die ältere Schwester nicht als illegal oder unmöglich erachtet werden, sondern lediglich als ungebührlich, da sie für Männer typisch sind. Dies lässt den Schluss zu, dass ihr Bestreben darin liegt, in die Gesellschaft einzudringen, indem sie sich einem Mann anpasst.⁸²⁷ In diesem Fall ist es ihr unmöglich, eine andere als eine flüchtige sexuelle Anziehungskraft auf Männer zu erleben, wie es im Film “Erdgeist”⁸²⁸ geschah, sodass ihre Liebhaber von ihr scheinbar ausgenutzt zu werden scheinen: “Ich dacht nur nach *allem Vorbergegangenem*, du hättest mehr Interesse für mich.”⁸²⁹ Der Vater, an dem sich Agatha orientiert, setzt die Institution Familie und Ehe mit der identischen bürgerlichen Ordnung gleich, die sich im Prozess der Selbstzerstörung befindet. Diese Worte spricht Paulus, noch bevor er weiß, dass auch seine Frau bei der Verhandlung anwesend ist. Folglich bedeutet die Tatsache ihres Eingriffs in die männliche Sphäre den endgültigen Verlust Pauls. Er ist von einer tiefen Angst erfüllt und versucht, sich zu rechtfertigen. Gleichzeitig stellt Clara weiterhin Fragen zum Wesen des von ihm ausgerufenen Kampfes. Folglich wird Paul durch aktives Eingreifen von ihr überwältigt. Die von ihm empfundene Ohnmacht lässt sich vermutlich nicht allein auf die Intensität und Energie der von ihr durchgeführten Handlungen zurückführen, sondern auch auf ein mangelndes Verständnis des Verlaufs ihrer Gedanken,⁸³⁰ von dem Paul weit entfernt ist.

In Anknüpfung an die zuvor erörterten Handlungsstränge lässt sich festhalten, dass der Zusammenhalt der Frauen mit der Symbolik einer unerkennbaren Handlung behaftet ist. Die Darstellung des Geschehens erfolgt durch die Klassifizierung und Normalisierung desselben unter

⁸²⁴ Ebd., S. 121.

⁸²⁵ Ebd.

⁸²⁶ Ebd.

⁸²⁷ Vgl. Bovenschen (1979): *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 28.

⁸²⁸ Jessner, Leopold: *Erdgeist*. Deutschland: 1923.

⁸²⁹ Jung (1989): “Wie lange noch?”, S.123.

⁸³⁰ Vgl. Bovenschen (1979): *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 41.

Zuhilfenahme von Epitheta, die der männlichen Umgebung innewohnen. Die Aktivität, Aggressivität sowie der Wunsch, sexuelle Bedürfnisse durch die Objektivierung von Männern zu befriedigen, sind wesentliche Elemente des dargestellten Geschehens. Dennoch führt ein solcher Maskulinisierungsprozess dazu, dass eine Frau zum negativsten Charakter wird, der einen Mann ersetzen und besiegen kann. Um die Kontrolle über sie zurückzugewinnen, nutzt der Mann die Sakralisierung der von ihm gegen sie ausgeübten Gewalt, um sie wieder in die traditionellen Geschlechterrollen zu integrieren.

c. Die Frau als unangemessene Konkurrentin

In Heinrich Manns "Kobes"⁸³¹ wird nicht nur das Bild einer aktiven, sondern einer aggressiven Frau präsentiert. Letztere ist in der Lage, jene Barrieren zu überwinden, die ein Mann im Rahmen der Abstraktion vom Handeln oder des Schaffens eines einfacheren neuen Raumes selbst nicht zu überwinden vermag: "Mister Kobes wohnt in den Lüften. Kein Weg führt uns Sterbliche hin. Sie sehen, – Madame, hier hört die Treppe auf und auch der Lift.' / 'Dann ist ein anderer Lift da', sagte sie unbeirrt."⁸³² In diesem Moment gibt Sand, beeinflusst durch die Frau, seine Zustimmung, sie nach Kobes zu bringen, und nimmt sie im Zimmer gefangen. Als Nächstes plant er, den geeigneten Zeitpunkt abzuwarten, um sich heimlich Zugang zu Kobes zu verschaffen. Folglich fungiert die Frau als Mittel, um dem Ewigen näherzukommen, da Sand selbst Kobes noch nie gesehen hat: "Dafür wich er jetzt rückwärts; Schauer, heiß und kalt, überliefen ihn sichtlich. Er ahnte erstrebend die furchtbare Nähe des Göttlichen."⁸³³ Dies bedeutet keineswegs eine spätere Verschmelzung, sondern lediglich das Vorhandensein der im ersten Kapitel erörterten Distanz, welche als Schlüssel zum Verständnis der Besonderheit der Figur einer Frau dient. Bei dieser Figur tritt der Diskurs in die Sphäre des Göttlichen, des Ganzen ein, was bei den Männern einen heiligen Schrecken auslöst. Ein ähnlicher Punkt lässt sich bei Johannes R. Becher erkennen, wenn er eine Frau beschreibt: "[...] duftiges Fleisch, ohne Fehl und Makel, irdische Göttinnen, gelenkig und gescheidig."⁸³⁴

⁸³¹ Mann, Heinrich: "Kobes" In: *Fünf Novellen Pippo Spano - Der Unbekannte - Gretchen - Kobes - Eine Liebesgeschichte*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1971.

⁸³² Ebd., S. 396.

⁸³³ Ebd., S. 399.

⁸³⁴ Becher, Johannes R.: *(CH CI = CH) 3As (Levisite) oder Der einzig gerechte Krieg*. Wien-Berlin: Ugis Verlag 1926, S. 104.

In diesem Kontext erscheint es angezeigt, den Vorrang der Distanz zu thematisieren, nicht jedoch Frau selbst, da die Distanz das weibliche Bild maßgeblich prägt.⁸³⁵ Das Bild einer Frau in "Kobes"⁸³⁶ bestätigt lediglich die bereits bestehende Annahme, dass sie in der Rolle eines übergöttlichen Wesens zu sehen ist, da sie Kobes unterordnet: "Hiergegen nun war die Verrückte [...]. Sie schien nicht die Art, sich blenden zu lassen, wäre es selbst vom Anblick Kobes'. Sie bändigte im Gegenteil auch noch den Tiger, [...]."⁸³⁷ Obgleich sie als "verrückt" bezeichnet wird, ist sie dennoch in der Lage, sich in einer geschlossenen Umgebung oberhalb der Situation zu sein und Kobes, dem Phantom, entgegenzutreten. Der Weg, auf dem sie ein Übermensch und ein Übergott werden kann, ist eine übermäßige Travestie. Dieses lässt sich, wie das Tragen von Männerkleidung in den unten diskutierten Filmen, als einen ähnlichen Übergangsprozess interpretieren, der aufgrund Hyperfemininität und der Verschärfung des künstlichen Objektivismus auferlegt wurde. Sie demonstriert wiederholt ihre privilegierte Position, die es ihr erlaubt, die Hindernisse, die für einen Mann bestehen, nicht zu erkennen: "Sie werden mich retten!' rief die Dame in Sessel, sinkend und gleich wieder auf. 'Denn ich habe Geld. Viel Geld! Was kostet der Wachtmeister?'"⁸³⁸ Die Gleichgültigkeit gegenüber dem Vorhandensein von Hindernissen sowie die Bereitschaft zu entschlossenem Handeln in Bereichen, zu denen Männer keinen Zugang haben, lassen auf ein übergöttliches Wesen schließen: "Haben Sie schon vergessen, daß Ihr Leben in meiner Hand war? Ich kann übrigens noch immer umkehren.' Worauf sie erwiderte, solche Sprache sei ihr ungewohnt. Er biß sich auf die Lippen.' 'Wenn ich nicht will, macht keiner das Geschäft, mein Mann nicht und Mister Kobes nicht. Damen gehen vor.'"⁸³⁹ Dies impliziert, dass die Wahrung einer Distanz zwischen ihr und den Männern sowie ihrer Wahrnehmung als Ganzes es ermöglicht, mit denselben ganzen und unteilbaren, unvorstellbaren Strukturen in Kontakt zu kommen, die ihr in der Natur ähnlich sind. Dennoch kann die Zwanghaftigkeit ihres aktiven Handelns von der Frau als demütigend wahrgenommen werden. Als Kobes erscheint, äußert sie zunächst ihre Unzufriedenheit und erteilt ihrem Mann den Befehl, zu schweigen: "Aber ich bin höchst unzufrieden mit Ihnen, das sollen Sie gleichfalls wissen. War dies eine Lage für eine Dame?' / 'Der ungebügelte Herr in Schwarz stand angedonnert. Hinter dem Schreibtisch jener andere lachte wie

⁸³⁵ Vgl. Bovenschen (1979): *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 59.

⁸³⁶ Mann (1971): "Kobes".

⁸³⁷ Mann (1971): "Kobes", S. 400.

⁸³⁸ Ebd., S. 402-403.

⁸³⁹ Ebd., S. 403.

ein Neger. Die Dame herrschte ihn an: “Sei still!” – worauf er den Mund zuklappte.”⁸⁴⁰ Die Annahme der Passivität des Mannes erfolgt *a priori*, da ihm die aktive Rolle der Frau gegenübergestellt wird, die sich auf einer spirituellen Ebene bewegt, die für den Mann nicht zugänglich ist: “Die Frau gehört ins Haus. Ich lasse mich nicht -’ Da unterbrach ihn ein Schrei der Begeisterung. Die Arme nach ihm ausgereckt, rief die Dame: ‘Oh, Mister Kobes! Was haben Sie für eine komische Stimme! [...]’ ‘Ich lasse mich nicht vergewaltigen, gnädige Frau.’ ‘Gerade das will sie aber’, erklärte der Gatte. ‘Sie werden sehen, daß Sie nichts dagegen machen können.”⁸⁴¹ In der Konsequenz zerstört die Frau Kobes’ gesamte Kampagne, sein bereits etabliertes Imperium, dessen Kontrolle er innehat: “Ihr großes Geschäft werden Sie nicht machen, oder Sie tun, was ich will.”⁸⁴² In diesem Kontext ist es von Relevanz, darauf hinzuweisen, dass sich der Status eines Mannes in ähnlicher Weise verändert, wie es bei einer Frau der Fall ist. Jetzt wird er zum Objekt, zum Eigentum der Frau, wobei Kobes sich dieser Entwicklung entgegenstellt: “‘Ich?’ rief Kobes, und Entrüstung färbte sein Entsetzen. ‘Mit meiner Achtung vor Familie und Moral? Nie!’ ‘Dann machen Sie aber das Geschäft nicht’, sagte der Gatte. ‘Denn ich darf mit Ihnen nicht abschließen, außer Sie schlafen mit meiner Frau.’ ‘Untragbar, es droht Zusammenbruch’, stöhnte Kobes, rang die Hände und brach im Sessel zusammen.”⁸⁴³ Stattdessen ist die Tatsache einer solchen Unterwerfung speziell gegenüber einer Frau von zentraler Bedeutung. Diese stellt das Bild ihrer Rache sowie deren Dramatisierung dar und kann als ästhetische Provokation bezeichnet werden.

Arnolt Bronnen zeichnet in seinem Werk “O.S.”⁸⁴⁴ ein vergleichbares Bild einer aggressiven Frau, die durch die Protagonistin Toinette verkörpert wird. Im Roman verbindet sich Toinettes Grausamkeit und Aggressivität mit einem grundsätzlichen Mangel an Empathie und Gefühlen: sie ist nicht in der Lage, herkömmliche soziale Zusammenhänge wie “Mutter-Kind” wahrzunehmen: “‘Ich habe kein Gefühl für sie,’ meinte Toinette, ‘für meine Mutter nicht, und nicht für ihr ganzes Volk. [...] Ich wurde mich über alles freuen, was einem Deutschen zustößt, weil ich nicht fühlen kann, dass er ein Mensch ist. [...]’ Tinet hatte ein peinliches Gefühl, denn für ihn war sie eine Deutschem und wohl auch nicht mit Unrecht.”⁸⁴⁵ Bronnens Darstellung einer Frau ist jedoch

⁸⁴⁰ Ebd., S. 404.

⁸⁴¹ Ebd., S. 404-405.

⁸⁴² Ebd., S. 406.

⁸⁴³ Ebd., S.408

⁸⁴⁴ Bronnen, Arnolt: O. S. Berlin: Ernst Rowohlt 1929.

⁸⁴⁵ Ebd., S. 212.

nicht ausschließlich als passive, emotionslose Figur zu betrachten. Vielmehr ist sie bestrebt, sich die Fähigkeit zum Fühlen anzueignen, indem sie den Männern die Macht abnimmt: "Aber sie preßte ihn stärker und stärker, schrie dann fast, 'Doch, doch, Du wirst mich fürchten, ich werde tun, alles, was ich kann, daß Du mich fürchten sollst. Ich werde Deinen Freund umbringen. [...] Ich werde die Schüsse zählen, drei, vier, gegen Dich. Dann werde ich Dich befreien, verstehst Du, im allerletzten Moment, wenn Du schon glaubst, gestorben zu sein. Denn das ist dann meine Zeit.'"⁸⁴⁶ Wie das Zitat zeigt, kann Macht über einen Mann erlangt und dieser an den kritischen Punkt zwischen Leben und Tod gebracht werden. Es ist vielmehr die Schwäche des Mannes in einen Grenzzustand zu versetzen, die seine emotionale Barriere gegenüber der Realität durchbrechen kann.

Die im Roman beschriebenen Handlungsstränge überschneiden sich demnach mit den zuvor diskutierten "Kobes"⁸⁴⁷ und "Wie lange noch?"⁸⁴⁸ von Franz Jung. Die Protagonistin in "O.S."⁸⁴⁹ befindet sich zu Beginn der Erzählung in einer für sie ungewöhnlichen Umgebung. Sie identifiziert sich grundsätzlich nicht mit einer Person, daher besteht ihr einziges Ziel darin, sich durch das Prisma eines Mannes wahrzunehmen und sich durch Dinge zu identifizieren, die ihm gehören: "Ich liebe halt Männer. Ich liebe halt euer Dinger. Ich habe ein großes, tiefes, genächtiges Loch. Ich bin ein Loch."⁸⁵⁰ Hieraus resultiert eine spezifische Form der Illusion, die der Protagonistin das Recht einräumt, im männlichen Wirkungsfeld zu verweilen,⁸⁵¹ wie es bereits in Irmgard Keuns "Das kunstseidene Mädchen"⁸⁵² thematisiert wurde. Die körperliche Annäherung an einen Mann symbolisiert für sie die Verdinglichung ihrer selbst, während die Ansprache an 'Du', die bereits in "Wie lange noch?"⁸⁵³ vorkam, in Bronnens Roman erneut als Auslöschung der Distanz, der Leere zwischen der Frau und der Gesellschaft erscheint. Die Welt des Mannes, zu der sie zuvor keinen Zugang hatte, wird so für sie manifestiert.

⁸⁴⁶ Ebd., S. 233.

⁸⁴⁷ Mann (1971): "Kobes".

⁸⁴⁸ Jung (1989): "Wie lange noch?".

⁸⁴⁹ Bronnen (1929): O. S.

⁸⁵⁰ Ebd., S. 243.

⁸⁵¹ Vgl. Bovenschen (1979): *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 28.

⁸⁵² Keun, Irmgard: *Das kunstseidene Mädchen*. Düsseldorf: Claassen 1979.

⁸⁵³ Jung, Franz: "Wie lange noch?" In: Schulenburg, Lutz (Hg.): *Werke 7*. Hamburg: Edition Nautilus Verlag 1989.

In einer ähnlichen Weise beschreibt Walter Mehring in seinem Stück „Der Kaufmann von Berlin“⁸⁵⁴ eine Frau als ein Objekt, das aufgrund ihrer Gefühllosigkeit und der Distanz zwischen ihr und einem Mann alles um sich herum anzieht. Aus eben jenem Grund ist sie in der Lage, unbegrenzte Macht auszuüben: „Jessi fährt auf: – Was verlangen Sie? – Müller: – Symphathie, Symphathie! / Jessi von ihm: – Warum sprechen Sie von Symphathie, wenn Sie etwas anderes meinen! Von meiner Symphathie: sie gilt nicht Ihnen! / Müller: – Ich weiß! leider! Ihr alter Davoser Flirt spuck noch bei Ihnen! Sehen Sie, ich habe Glück bei allen Weibern gehabt! Aber Sie sind für mich etwas ganz Anderes... etwas Höheres! Etwas wie... / Jessi: – Sie wollen sagen: wie Ihr Vaterland! / Müller: – Richtig!“⁸⁵⁵ Dies impliziert, dass die Gleichgültigkeit der Frau den günstigen Bereich bildet, in dem die Metapher einer Frau geboren wird, in dem es lediglich ein Objekt und Fantasien gibt, die ein Mann ihr übermittelt.⁸⁵⁶ Gleichzeitig weist diese Gleichsetzung mit einer abstrakten Kategorie – dem Vaterland – eine Kehrseite auf, denn ab diesem Zeitpunkt beginnt die Verteufelung einer Frau. Aufgrund ihrer mangelnden Teilnahme am Geschehen ist sie nicht in der Lage, die Realität adäquat zu erfassen und von der Situation losgelöst: “– Fräulein Jessi, wollen Sie morgen in meinem Wagen nach Potsdam? / – Ja, gern! / – Können Sie sich nicht den ganzen Tag freihalten? Bis zum Abend? / – Das heißt: Sie möchten mit mir schlafen? / – Na, ich wollte das ja nicht so direkt sagen! Aber es wäre ja furchtbar nett von Dir! / – Warum nicht? Wenn Sie mir gefallen? [...] – Fräulein Jessi! Ahnten Sie, wie ich Sie liebe... / – Sie auch? Gehen wir lieber trinken! / - Also morgen! ... So eine schamlose Person! / [...] / - Herr Rechtsanwalt Müller? / - Ich muß mit Dir sprechen! / - Sind Sie vielleicht eifersüchtig? / - Mach die Zigarette aus! Was soll dieser Unfug? / - Ich amüsiere mich! / - Bist Du Dir klar, was auf dem Spiel steht? / - Für mich: nichts mehr! ... Ich habe es heute dem Arzte angesehen! / - Hysterisch! Weiter nichts! ...”⁸⁵⁷ Aus dem vorangegangenen Zitat lässt sich die Kluft zwischen Mann und Frau ableiten. Die initiale Abstraktion von der realen Figur einer Frau legitimiert den Mann, sie zu dämonisieren oder zu

⁸⁵⁴ Mehring, Walter: „*Der Kaufmann von Berlin*“. In: *Zeit und Theater. Von der Republik zur Diktatur, 1925-1933*, Band 2. Berlin: Propyläen Verlag 1972.

⁸⁵⁵ Vgl. Bovenschen (1979): *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 458.

⁸⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 44.

⁸⁵⁷ Mehring (1972): „*Der Kaufmann von Berlin*“, S. 466.

objektivieren.⁸⁵⁸ Jessi wahrt im Dialog eine Distanz, da die gesamte Handlung von der männlichen Figur ausgeführt wird. Sie konkretisiert lediglich den Kern seiner Behauptungen und betrachtet die Situation aus einer gewissen Distanz. Obwohl sie über sich selbst spricht, geht sie nicht über das Objekt hinaus: "Liebst Du ihn? / Jessi: ... er hat mich genommen! / - Es ist asoij!"⁸⁵⁹ Er hat genommen, weil er bakummen⁸⁶⁰ hat. Wir geben - und sie zahlen in Schande zurück. Wenn sie leben von uns, sind sie Gäste - und wir Schieber und Wucherer. Liebt er Dich? / - Ich bin Eur Eigen...Vater, nehmt mich zurück!.."861

In Bezug auf Seidels detaillierte Betrachtung des Zustands einer organischen Leiche ist es relevant, die Spezifik der Kategorie 'weiblich' und 'unbelebt' zu berücksichtigen. Im Gegensatz zu männlichen Protagonisten, die das Bild eines toten oder verwesenden Körpers meiden, bezieht Seidel es in den allgemeinen Diskurs des Romans ein: "Nicht, was sie verloren hatten, verwirrte ihn, sondern das Neue, das an ihnen war, in ihren Augen, die nicht mehr schliefen, an ihren Händen, deren Haut rauch geworden war und die doch sanfter geworden waren als je. Dies Neue, nie an ihnen Dagewesene, oder, wenn es doch dagewesen war, das nie Bemerkte, nie Vermutete, das jetzt vom Strom der Sorge, vom Sturzbach der Ängste bloßgelegt sich offenbarte wie die Urgestalt eines Berges!"⁸⁶² Trotz der Neuerung vollzieht sich eine erneute Übertragung der Wahrnehmung des Bildes auf den Mann und transformiert ihn zum Entdecker der ästhetischen Schönheit des toten Körpers, zum Besitzer dieses Wissens. Zunächst wird einem Mann die Fähigkeit zugeschrieben, Schönheit entweder im abstrakten Bild einer Frau oder in ihrem verfallenden Körper zu erkennen. In diesem Fall bleibt ihm die Ästhetik der beiden Bilder fremd.⁸⁶³ Es konnte festgestellt werden, dass die ästhetische Attraktivität einer Frau in dem Moment verstärkt wird, in dem ihr Körper in einen Leichnam übergeht. An dieser Stelle wird eine finale Verbindung zur Natur hergestellt, da der Tod mit der Leiche einhergeht: "Denn hier war die wunderbare Beziehungslosigkeit des Todes

⁸⁵⁸ [Ein ähnliches Bild im Roman von Ernst von Salomon: "Doch gleich verstummte er wieder, denn ein Fenster schnepperte auf, und dann hieb ein grelles, tödliches Lachen in unsere Kolonne, ein Lachen, wie ein höhnischer Schrei, wie ein spitzer, vergifteter Pfeil, der durch die gefoltete Luft schwirrte und unsichtbare Blechwände zerschellte. Das war eine Frau, die so lachte, nein, das war die Stadt selbst oder die Dämonin dieser Stadt.] Salomon, Ernst von: *Die Geächteten*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag 1930, S. 161.

⁸⁵⁹ [≈ "Azoj" - אזוי ist ein jiddisches Wort, das je nach Kontext "so", "damit", "auch" oder "wirklich" bedeuten kann.]

⁸⁶⁰ [= bekommen.]

⁸⁶¹ Mehring (1972): *"Der Kaufmann von Berlin"*, S. 461.

⁸⁶² Seidel, Ina: *Wunschkind*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1985, S. 9.

⁸⁶³ Vgl. Bovenschen (1979): *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 39.

schon eingetreten, wie bei einer verdorrten Pflanze, einem gefallenem Tier; hier war nichts mehr, als was der Erde gehörte.”⁸⁶⁴ Infolgedessen wird von der Frau selbst ein Impuls in Richtung des Todes aller umgebenden Lebewesen erzeugt: “‘Es lebt?’ murmelte sie und streckte die Arme aus. / Es sterbe, erklärte die Frau und legte das Bündel gehorsam in ihre Arme. Es sei ein Wunder, daß es noch wimmern könne! Weder aus einem Läppchen Leinwand noch durch eine Federpose wolle es Nahrung annehmen. Ja, es sterbe, und das sei gut für das arme Herrgottswürmchen!”⁸⁶⁵ Dieses Bedürfnis reflektiert den Urzustand einer Frau in der Wahrnehmung eines Mannes, der für ihn ein unerkennbares Objekt darstellt: “Und eben sagtest du, Delphine sei tausend Jahre älter als ich! Denk, ich hätte eine junge Birke gemeint. Von ewig her kehrt sie stets wieder in immer derselben Gestalt. Denk, ich hätte einen Strom gemeint - tausend und aber tausend Jahre der gleiche und niemals derselbe... meint - tausend und aber tausend Jahre der gleiche und niemals derselbe...”⁸⁶⁶ Dies impliziert, dass sie nicht nur als ewig, sondern auch als eine sich kontinuierlich transformierende Entität in ihrer Umgebung wahrgenommen wird, die für den Mann unerkennbar bleibt. Wenn Christoph eine Frau als Berg oder Fluss wahrnimmt, dann ist sie aufgrund ihrer Universalität für ihn tatsächlich diese Objekte: “Denn Erde hieß Heimat nur da, wo sie mütterlich war”.⁸⁶⁷ Die Universalität der weiblichen Form impliziert die Fähigkeit zur Regeneration in einer Vielzahl unerschöpflicher Variationen “Angesichts des langsamen Sterbens seines Kindes fühlte er die eigene Kraft schwinden im selben Grade, wie er die der Frauen zunehmen sah”⁸⁶⁸, im Gegensatz zur Einfachheit der männlichen Form. Christoph ersetzt das Konzept einer Frau durch eine bequeme Wahrnehmung von ihr als Teil der Natur, die nicht die Gefahr einer Überlegenheit über ihn birgt⁸⁶⁹: “Ganz in den wunderbaren Hellschlaf des Weibes hineingezogen, der nichts ist als der Zustand der Erde, wußte er für einen Augenblick, nun würde er sterben können, nun würde er da draußen im Felde den Tod durch eine feindliche Kugel hinnehmen können wie aus Bruders Hand und fallen, nicht anders als Früchte fallen.”⁸⁷⁰ Delphines weibliche Kraft existiert *a priori* durch die Tatsache der Geburt, und selbst ihre

⁸⁶⁴ Seidel (1985): *Wunschkind*, S. 50.

⁸⁶⁵ Ebd., S. 51.

⁸⁶⁶ Ebd., S. 702.

⁸⁶⁷ Ebd., S. 39.

⁸⁶⁸ Ebd., S. 9.

⁸⁶⁹ Vgl. Guthke, Karl S.: *Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur*. München: Beck 1997, S. 191.

⁸⁷⁰ Seidel (1985): *Wunschkind*, S. 13.

potenzielle, in keiner Weise dargestellte Überlegenheit flößt Christoph Angst ein. Trotzdem greift die Frau nach wie vor auf den Mann als Vermittler ihrer Macht zurück. Er setzt um, was er in der aktuellen Situation alleine nicht umsetzen kann: "Aber der Tag wird kommen - und er muß kommen, - da die Tränen der Frauen stark genug sein werden, um gleich einer Flut das Feuer des Krieges für ewig zu löschen. Der Tag, da der Geist - die Taube - unter dem heiligen Regenbogen über der wiedergeborenen Erde schwebt - und dann... [...] Dann setzt der Sohn der Mutter die Krone aufs Haupt." Auch bei Fleißer zeigt sich schon das Entstehen einer matriarchalen Gesellschaft: "Mutter Mena hat die seltene Gabe, ihre Umgebung ihrem Willen gefügt zu machen. Sie ist wie die Bienenkönigin, um die sich der ganze Schwarm sammelt. Alles gereicht ihr zu ihrer größeren Ehre und Verherrlichung."⁸⁷¹ Hier wird das Thema der vermittelnden Verbindung eines Mannes in einer Pyramidenstruktur aufgegriffen, bei der sich eine Frau auf ein Podest stellt.

Die dargestellten Passagen beleuchten das Bild der Frau als eine Figur von außergewöhnlicher, fast übermenschlicher Kraft und Macht, die sich durch eine Mischung aus Aggression, Unabhängigkeit und Kontrolle auszeichnet. In Heinrich Manns "Kobes"⁸⁷² wird die Frau als ein aktives, selbstbewusstes Wesen gezeigt, das in der Lage ist, gesellschaftliche und physische Barrieren zu überwinden, die einem Mann unzugänglich sind. Ihre Distanz zum Mann wird betont, was sie mit einer übergöttlichen Präsenz verknüpft. Die Frau stellt sich als eine dominierende Figur dar, die Kobes und andere männliche Charaktere beherrscht und ihre eigene Unabhängigkeit und Macht durchsetzt. Sie ist in der Lage, die traditionellen Geschlechterrollen zu überschreiten und den Mann in eine unterwürfige Position zu drängen.

Ein ähnliches Bild einer aggressiven Frau findet sich in Arnolt Bronnens Werk "O.S."⁸⁷³, wo die Protagonistin Toinette nicht nur als gefühllos, sondern auch als eine Frau dargestellt wird, die über die Fähigkeit verfügt, Macht über Männer auszuüben und sie in existenzielle Bedrohungen zu versetzen. Sie stellt emotionale Barrieren in Frage und zeigt ihre Überlegenheit durch Gewalt und Kontrolle.

⁸⁷¹ Fleißer, Marieluise: *Mehltreisende Frieda Geier*. Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag 1931, S. 135.

⁸⁷² Mann (1971): "Kobes".

⁸⁷³ Bronnen, Arnolt: *O. S.* Berlin: Ernst Rowohlt 1929.

Die Werke von Walter Mehring⁸⁷⁴ und Franz Jung⁸⁷⁵ unterstreichen ebenfalls das Bild der Frau als unnahbare, distanzierte Figur, die von den männlichen Figuren entweder objektiviert oder dämonisiert wird. Diese Darstellung einer Frau, die mit einer gewissen Kälte und Entfremdung reagiert, ermöglicht ihr eine Form von Macht, die sich aus ihrer scheinbaren Unberührbarkeit speist. Sie wird als eine Art Projektionsfläche für die Fantasien der Männer, als ein Objekt ihrer Wünsche, aber auch ihrer Ängste.

Abschließend wird in diesen literarischen Werken eine Frauensicht präsentiert, die sowohl von der männlichen Wahrnehmung geprägt ist als auch die Distanz zwischen den Geschlechtern hervorhebt. Die Frau wird in dieser Darstellung nicht nur als ein Objekt männlicher Begierde und Projektion gezeigt, sondern als eine autonome, gewaltige und mysteriöse Macht, die die traditionelle Geschlechterordnung herausfordert und transzendiert.

Es lässt sich eine Parallele ziehen zwischen der allgemeinen Vermittlung des Frauenbildes und dessen Unverständlichkeit für männliche Charaktere. Der spezifische Fokus auf die visuell wahrnehmbare Darstellung der 'Neuen Frau' in der filmischen Darstellung ist ein wesentliches Element in der Analyse dieses Abschnitts, da dieses Bild eine signifikante visuelle Präsenz im Gesamtkontext der Werke aufweist. Die 'Neue Frau' manifestiert sich zudem als ein wiederkehrendes Motiv in den Werken der überwiegenden Mehrheit der Autoren der zuvor betrachteten literarischen Werke. In Bezug auf das textuelle Verständnis ihrer Figur erweist sich das Bild selbst als ein sekundäres, bedeutungsvolles Produkt, das schon auseinandergesetzt hat. Im Fall des Films wird dem Zuschauer zunächst das visuelle Bild der 'Neuen Frau' präsentiert, weshalb die ursprüngliche Symbolik einer solchen Frau, die in erster Linie ein visuelles Phänomen ist, im Kino am deutlichsten widergespiegelt wird. Durch eine Distanzierung der Männer von weiblicher Figur scheint es möglich, dass diese so weit gesättigt wird, dass sie die Gottheit verdrängt, die das Absolute darstellt. Dieser Prozess steht in Zusammenhang mit der moralisierenden Funktion eines solchen Bildes, das nicht nur vor der Gefahr in der Gestalt einer Frau warnt, sondern auch die traditionelle Struktur zum Widerstand dagegen anregt. Infolgedessen werden sowohl die

⁸⁷⁴ Mehring, Walter: *„Der Kaufmann von Berlin“*. In: *Zeit und Theater. Von der Republik zur Diktatur, 1925-1933, Band 2*. Berlin: Propyläen Verlag 1972.

⁸⁷⁵ Föllmer, Moritz: *„Auf der Suche nach dem eigenen Leben. Junge Frauen und Individualität in der Weimarer Republik.“* In: Rüdiger, Graf (Hg.): *Die "Krise" der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters*. Frankfurt/M. 2005.

Überaktivität einer Frau als auch die Überpassivität eines Mannes überzeichnet dargestellt. In der Regel wird entweder der Mann besiegt oder er wird dazu gezwungen (“Kobes”⁸⁷⁶ von Heinrich Mann, “Wie lange noch?”⁸⁷⁷ von Franz Jung), selbst eine unmoralische Tat zu begehen (“Der Kaufmann von Berlin”⁸⁷⁸ von Walter Mehring, “Kameraden”⁸⁷⁹ von Rudolf Herzog), um die Struktur wieder in ihre vorherige Form zu bringen. Andererseits manifestiert sich die Superkraft einer Frau lediglich, wenn sie konventionell mit einem Mann verglichen wird. Die Gleichgültigkeit, Kälte sowie eine Anlehnung an die Gedanken von Männern tragen dazu bei, dass sie an Stärke gewinnt, weshalb sie in das Objekt einer Reinkarnation übergeht, das von einem Mann als abstraktes Bild erfunden wurde. Und dieses Objekt nimmt dann die Eigenschaften seines Schöpfers an.

5.2. Filme

a. Die ‘Neue Frau’ als passive Substanz

Bei der Analyse des visuellen Frauenbildes der Zeit der Weimarer Republik fällt der Begriff der ‘Neuen Frau’ auf, die als eine Art Übergang vom Weiblichen zum Maskulinen betrachtet werden kann. Im Rahmen dieses Konzepts impliziert die Neue Frau nicht nur das Vorhandensein eines Kurzhaarschnitts, der Arbeit und eines entspannteren Lebensstils, sondern vielmehr einen Übergang zu einer reinen, kalten und geschlechtslosen Realität. Um ihre berufliche Existenz und finanzielle Absicherung zu gewährleisten, passt sie ihr Verhalten einer äußerlich maskulinen und individualistischen Norm an.⁸⁸⁰ Dieses neue Verhaltensmodell sollte den Verbrauchermarkt erweitern, da laut die Zeitungen und Magazinen der Weimarer Republik, die in seiner Forschung Moritz Föllmer betrachtet, der Traum jeder Frau eine eigene Wohnung, ein eigenes Auto und die Einhaltung des Selbstmodells ist, dass sie in diesem Rahmen wählt, was ihr erlaubt ist.⁸⁸¹ Die Existenz eines solchen Modells reflektiert nicht den tatsächlichen Stand der Dinge, sondern vielmehr ein weiteres idealisiertes und künstliches Bild, dem sich eine Frau trotz der Anwesenheit

⁸⁷⁶ Mann (1971): “Kobes”.

⁸⁷⁷ Jung (1989): “Wie lange noch?”.

⁸⁷⁸ Mehring (1971): “Der Kaufmann von Berlin”.

⁸⁷⁹ Herzog (1922): *Kameraden*.

⁸⁸⁰ Vgl. Föllmer, Moritz: “Auf der Suche nach dem eigenen Leben. Junge Frauen und Individualität in der Weimarer Republik.” In: Rüdiger, Graf (Hg.): *Die "Krise" der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters*. Frankfurt/M. 2005, S. 288.

⁸⁸¹ Vgl. Ebd., S. 289.

oder Abwesenheit von Kindern und ihrem Ehemann äußerlich anpassen muss. Aus diesem Grund wird die 'Neue Frau' oft als konzentrierte, extravagante Figur dargestellt, die in der Literatur auch als extrem kalte Aktivität einer Frau konzeptualisiert wird, die fähig und in vielen Fällen auch willens ist, einen Mann zu zerstören.

Eine solche Neue Frau zeigt sich in Murnaus Film "Phantom"⁸⁸² in der Figur von Lorenzos Schwester Melanie, die fähig ist, für sich selbst einzustehen: So wird sie einen Mann, der ihr verbietet, andere anzusehen, schlagen und ruft dabei: "Ich sehe, nach wem ich will!"⁸⁸³, von Arbeitslosigkeit betroffen ist und keine Möglichkeit hat, ihre Situation zu verbessern. Das zweite Schlüsselbild der neuen Frau ist die Cocotte-Melitta, eine Kopie von Veronika, in die Lorenzo verliebt ist, wiederum verbunden mit den einfachsten Arten von Handlungen und Wünschen. In diesem Fall ist dies die Forderung nach Geld, für die sie Kleidung ihrer Träume kaufen können, also äußerlich dem Trend entsprechen. Gleichzeitig bleibt Veronika selbst (auch im Bild einer Neuen Frau) nur ein Phantom, eine Art asexuelles Phänomen, dessen Offenlegung im Einzelnen keinen Wert hat. Ihre geisterhafte Existenz als halluzinatorisches Bild, an dem Lorenzo erkrankt ist und durch den er alles verliert, nimmt eine Schlüsselstellung ein. Es sei darauf hingewiesen, dass der Protagonist bereits vor der Begegnung mit Veronica in die fiktive Realität vertieft ist: "Lass mir, nur meine armen Büchern. Sie geben einem doch wenigstens die Träume von alledem, was man nie erleben wird..."⁸⁸⁴

Sowohl die Hauptfigur in "Phantom"⁸⁸⁵ als auch der Graf in "Schloss Vogelöd"⁸⁸⁶ leben in selbstgewählten Scheinwelten, was die Figuren als Ausdruck eines wiederkehrenden Motivs bei Murnau erscheinen lässt: die bewusste Abwendung von der Realität. In "Phantom" manifestieren sich die Visionen des Protagonisten als klischeebeladen und 'weiblich': Sie verkörpern die Idee einer glücklichen Ehe und eines zukünftigen Lebens. Der Grund für diesen schmerzhaften Zustand ist das Bild der Neuen Frau, in dem Veronika erscheint. Sie evoziert den Eindruck einer geisterhaften Substanz, die dazu einlädt, mit ihr zu verschmelzen, wobei dies jedoch lediglich innerhalb der Grenzen der männlichen Fantasien über sie als unzugängliches Objekt geschieht, welches sie verkörpert: Lorenzo: "Ich... bin ein Dichter... ein Mensch ohne Glück... der einem Schatten

⁸⁸² Murnau, Friedrich Wilhelm: *Phantom*. Deutschland: 1922.

⁸⁸³ Ebd., 00:37:09-00:37:19.

⁸⁸⁴ Ebd., 00:06:04-00:06:19.

⁸⁸⁵ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Phantom*. Deutschland: 1922.

⁸⁸⁶ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Schloss Vogelöd*. Deutschland: 1921.

nachjagt... einem Phantom!“⁸⁸⁷ Ein ähnlicher Prozess ereignete sich früher bei Lulu in Jessners "Erdgeist"⁸⁸⁸, die aufgrund ihrer Identität mit dem Bild der Neuen Frau als dekonstruktive Figur dargestellt wurde. Dies resultiert in einer Begrenzung der Protagonisten, die es ihnen unmöglich macht, über das Phantom hinauszugehen und somit einen einfacheren Raum zu erschließen.

In "Mutter Krausens Fahrt ins Glück"⁸⁸⁹ von Phil Jutzi wird die Rechtfertigung der Untreue einer Frau thematisiert: "Schuld hat doch nicht das Mädchen, sondern das Milljöh"⁸⁹⁰. Der eigentliche Prozess der weiblichen Untreue wird dabei auf jede erdenkliche Weise objektiviert, da es zunächst unmöglich ist, einer Frau die Schuld zuzuschreiben, die nach öffentlicher Meinung nicht für ihre Taten verantwortlich gemacht werden kann. Die Figur reflektiert folglich lediglich die Tendenzen der Gesellschaft, in der es verortet ist.

Die Erwartung an die Frau, intime Dienstleistungen zu erbringen, bleibt unausgesprochen, ohne Zwischentitel, wird aber in diesem Fall nur für sich genommen angenommen. Dies demonstriert nicht so sehr die Unmoral solcher Handlungen, die auf der Leinwand in Leere und Distanzierung von ihrem Wesen münden, sondern vielmehr die stumme Natur des Opfers. Das Opfer wird hierbei einer Sache gleichgesetzt, die *a priori* für beliebige Handlungen eingesetzt werden kann, da es sich nicht an die verbale Sphäre der Gesellschaft anpasst. Sie ist nicht imstande, die 'männliche' Sprache zu verstehen, und verfügt nicht über eine eigene, in der sie mit ihr kommunizieren kann.⁸⁹¹ Obwohl der Titel des Films auf den ersten Blick ironisch erscheinen mag, kann der Tod der Mutter, der durch die Inhalation von Gas herbeigeführt wurde, in diesem Fall als positiver Anfang interpretiert werden: "Was hast du armes Wesen auf dieser Welt zu verlieren? Komm, Du fährst mit Mutter Krause ins Glück!"⁸⁹² Dies bedeutet, dass die Befreiung von der Bürde des Lebens einer Frau nicht nur eine mögliche Lösung darstellt, sondern auch den einzigen Weg, die Objektivierung der Weiblichkeit zu überwinden. Es sei darauf hingewiesen, dass die Mutter das einzige im Film dargestellte Kind mitnimmt, wodurch die Möglichkeit einer weiteren Fortsetzung des Lebens in der neuen Generation ausgeschlossen wird. Die Bewahrung des Status

⁸⁸⁷ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Phantom*. Deutschland: 1922, 01:02:35-01:02:50.

⁸⁸⁸ Jessner, Leopold: *Erdgeist*. Deutschland: 1923.

⁸⁸⁹ Jutzi, Phil: *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*. Deutschland: 1929.

⁸⁹⁰ Ebd., 01:05:25-01:05:35.

⁸⁹¹ Vgl. Bovenschen, Silvia (1979): *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 41, 58.

⁸⁹² Jutzi, Phil: *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*. Deutschland: 1929, 01:36:27-01:36:37.

quo ermöglicht eine Neuorientierung, wobei eine Vergeltung gegenüber den gegenwärtig Lebenden erfolgt.

Die Darstellung der 'Neuen Frau' in der Weimarer Republik, die als Übergang vom Weiblichen zum Maskulinen verstanden wird, spiegelt eine tiefgreifende Transformation der weiblichen Identität wider. Ein anschauliches Beispiel für dieses Bild findet sich im Film "Phantom"⁸⁹³ von Murnau, in dem die Figur Veronika die Rolle der Neuen Frau verkörpert. Sie bleibt für den Protagonisten Lorenzo ein Phantom – eine unerreichbare, geisterhafte Gestalt, die seine Fantasien nähert und ihn krank macht. Veronika ist für ihn ein Objekt seiner männlichen Wünsche, und ihre Existenz bleibt durch die Verzerrung männlicher Vorstellungen von Weiblichkeit geprägt. Sie wird nicht als reale Frau wahrgenommen, sondern als Ideal, das es zu verfolgen gilt, was jedoch letztlich zu einer Illusion führt, die das Leben des Protagonisten zerstört.

In ähnlicher Weise wird im Film "Mutter Krausens Fahrt ins Glück"⁸⁹⁴ die Vorstellung einer Frau als Opfer thematisiert. Die Frau wird durch die Gesellschaft und die herrschenden Normen objektiviert und kann ihre eigenen Wünsche oder Gefühle nicht artikulieren. Sie wird als passives Objekt betrachtet, das von der männlichen Fantasie und den gesellschaftlichen Strukturen geprägt ist. Ihre Untreue und ihr Handeln werden durch das gesellschaftliche Milieu erklärt, nicht durch ihr eigenes Verlangen oder ihre Verantwortung. Der Film stellt die Frau als Opfer der Umstände dar, die den Anforderungen und Erwartungen einer patriarchalen Gesellschaft unterworfen ist. In diesem Kontext wird der Tod der Frau nicht als tragisches Ende, sondern als eine Art Befreiung und als der einzige Ausweg aus der Objektivierung verstanden.

In beiden Filmen zeigt sich die neue weibliche Identität als ein Konstrukt, das zwischen den Vorstellungen von Passivität und Aktivität schwankt, und Frauenfiguren als Objekte männlicher Fantasien und gesellschaftlicher Normen. Diese Darstellung betont die Unmöglichkeit einer vollständigen Selbstbestimmung innerhalb der patriarchalen Strukturen und hebt die tragische Position der Frau hervor, die sowohl von den Erwartungen der Gesellschaft als auch von den Visionen der Männer, die sie begreifen, gefangen ist.

Obwohl die Frau eine passive Natur in den untersuchten Beispielen hat, manifestiert sich die Frau im visuellen Bild der neuen Frau. Insofern wird auch in diesem Fall tatsächliche

⁸⁹³ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Phantom*. Deutschland: 1922.

⁸⁹⁴ Jutzi, Phil: *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*. Deutschland: 1929.

Untätigkeit als Gefahr interpretiert. Die Rechtfertigung ist dabei die Erfindung der Frau als solche durch einen Mann. Dieser schafft in Verbindung mit dem Schweigen der Frau den Inhalt ihrer Symbolik und funktionalen Bedeutung.

b. Die 'Neue Frau' als aktive Substanz

Bei der Analyse des Films "Nerven"⁸⁹⁵ von Robert Reinert wird deutlich, dass es einen Zusammenhang zwischen der natürlichen Komponente und der mentales Grenzstadium des Sprechers gibt, die in der Figur Marja verkörpert wird: "Fühlst Du nicht, wie der geheimnisvolle Strom, die Luft durchzittert. Wie die Erde unter etwas Unerhörtem, Ungeheurem bebt."⁸⁹⁶ Sie ist es, die im Film eher in der Rolle der Prophetin und Sprecherin auftritt als Johannes selbst. Dennoch ist festzustellen, dass es einen wesentlichen Unterschied zwischen ihrer Verwandlung in dieser Prophetinnen Rolle gibt: Ihre Liebe zu Johannes fungiert hier als Quelle dieser Verwandlung. Es lässt sich festhalten, dass der Eintritt in den beschriebenen Zustand eines Mannes aus materiellen, wirtschaftlichen Gründen oder geistiger Instabilität erfolgt. Marja wird dabei zuerst von Leidenschaft, dann von der Opposition gegen Johannes getrieben. Es lässt sich konstatieren, dass alle ihre Handlungen auf die eine oder andere Weise von der Figur eines Mannes ausgehend erfolgen. In diesem Fall ist es jedoch sinnvoll, die Aufmerksamkeit auf eine Frau zu lenken, deren Aggressivität im Vordergrund steht. Erst in einem zweiten Schritt wird ihre Fähigkeit deutlich, in einer Situation, in der sie in die männliche Sphäre eintritt, diesen zu verdrängen oder Gleichberechtigung mit Mann zu demonstrieren,⁸⁹⁷ ohne dabei eine eigene Sphäre zu schaffen. Der hier vorliegende Vorrang der Aggression ergibt sich aus den Anschuldigungen, die sie gegenüber einem Mann äußert, der sie davor warnt, sich an den Unruhen zu beteiligen. Sie reagiert auf seine Warnungen mit der Anschuldigung "Du Feigling!"⁸⁹⁸ Dennoch findet der Mann nach einer solchen Charakterisierung den Tod, indem er ihren Wünschen gehorcht.

Die Analyse lässt den Schluss zu, dass die zum Ausdruck gebrachte Wut und Aggression gegenüber der bestehenden Struktur höchstwahrscheinlich ihren Wunsch nach Rache und Wiederherstellung der Gerechtigkeit reflektiert. In Bezug auf Marja impliziert dies eine sterile Leere.

⁸⁹⁵ Reinert, Robert: *Nerven*. Deutschland: 1919.

⁸⁹⁶ Ebd., 00:13:51-00:14:31.

⁸⁹⁷ Vg. Lotman (1992): *Kultur und Explosion*, Стр. 163.

⁸⁹⁸ Reinert, Robert: *Nerven*. Deutschland: 1919, 00:17:26-00:17:36.

Wenn der Wunsch des Johannes ein halluzinogener Tod ist, die Durchquerung des Raumes, die Bildung eines neuen, dann ist es für Marie die Qual der Sättigung mit der Macht, die Menschen dazu auffordern kann, bis zum Tod zu kämpfen, mit dem klaren Wissen, dass sie sie erfüllen werden. Nach der Realisierung dieses Plans wird nur sie – die Natur selbst – in reiner Harmonie mit dem Universum verweilen können und von niemand anderem bewohnt werden. Die Intention des Bildes ist es, die Welt vor einer neuen Gefahr zu warnen, die in Gestalt einer Frau auftritt, die als unerkennbare Substanz erscheint. Diese ist dadurch zu unvorhersehbaren Handlungen fähig und ruft daher Angst hervor.

Der Film "Alraune"⁸⁹⁹ von Henrik Galeen thematisiert eine durch genetische Mittel künstlich erschaffene Frau. Die Konstruktion einer grundlegend neuen Kreatur kann in diesem Fall jedoch erst nach der anfänglichen Konstruktion der Handlung relevant werden, die ihre Wurzeln in der mittelalterlichen Tradition hat: "At the beginning of the Middle Ages, the legend of the Mandrake was born. According to this legend, there is a root that can transform into a human. You need to search for this root at night. When midnight comes you need to stick a stick into the ground beneath the gallows. The Mandrake root brought happiness to people with its magic power, but could also bring misfortune and grief."⁹⁰⁰ Es sei darauf verwiesen, dass insbesondere die Kategorie der Natur mit mythologischen Untertönen – "eine Tradition aus reichen Sedimenten von Mythen, Erinnerungen und Obsessionen"⁹⁰¹ – eine signifikante Auffälligkeit aufweist. Ohne das Vorhandensein dieser Untertöne wäre das organische Prinzip im menschlichen Bewusstsein der Epoche der Weimarer Republik nicht denkbar gewesen.

Bei der Erörterung des Entstehungsprozesses von Alraune ist es von Relevanz, Ovids Mythos über Pygmalion und seine Liebe zu der von ihm selbst geschaffenen weiblichen Statue zu berücksichtigen.⁹⁰² Pygmalion, der sich anfänglich vor allen Frauen fürchtet, zieht sich zurück und erschafft eine Statue, die von den Göttern zum Leben erweckt wird. Sein Wunsch ist es, von dieser Statue Nachkommen zu zeugen. In "Alraune"⁹⁰³ wird von der Ansicht im Wesentlichen der gleiche

⁸⁹⁹ Galeen, Henrik: *Alraune*. Deutschland: 1928. [Mit englischen Zwischentiteln, da es eine Rekonstruktion des Films gibt, der mit englischen und spanischen Untertiteln versehen ist.]

⁹⁰⁰ Ebd., 00:01:17-00:01:56.

⁹⁰¹ Schama, Simon: *Der Traum von der Wildnis: Natur als Imagination*. (Aus dem Engl. von Martin Pfeiffer) München: Kindler 1996, S. 23.

⁹⁰² Vgl. Lindauer, Tanja: *Reconstructing Eve: Automatenmenschen in Literatur und Film*. Marburg: Tectum-Verlag 2008, S. 15.

⁹⁰³ Galeen, Henrik: *Alraune*. Deutschland: 1928

Prozess beobachtet. Der Professor, der auf der Grundlage wissenschaftlicher Erkenntnisse eine künstliche Person erschaffen möchte, wendet in großem Umfang mystische Praktiken an: “Alraune – Daughter of sin... dark days if superstition. I will find you in the clear light of science. Create a human in a laboratory. A creature with hereditary characteristics, which would be a confusion of the properties of its parents. A woman should be like fertile soil under the gallows, “Mandrake”, and you will find me one among the dregs of society.”⁹⁰⁴ Diese Praktiken manifestieren sich insbesondere in dem Raum, der mit Ritualmasken und Buddhafiguren ausgestattet ist und der zukünftigen Leihmutter als Ort der Einweihung dient. Der Professor begründet das Experiment selbst mit “[...] new opportunities for the study of human nature.”⁹⁰⁵, sowie die Feststellung der Kontinuität der von den Eltern festgelegten Merkmale. Allerdings weist die Handlung eine Problematik auf, die darin besteht, dass Alraune nur nominell Eltern hat, da das ungeborene Kind von der gebärenden Leihmutter getrennt ist und die Väter eher der Professor selbst und Frank Brown sind, der eine Frau für das Experiment findet und dabei die Rolle des Assistenten einnimmt. Trotz der nominellen Anwesenheit zweier Väter betont der Film stark synthetische “creation of the Mandrake root” der Frau. Zu berücksichtigen ist auch die Gewalttat gegen die Leihmutter, die ohne ihre Zustimmung geschwängert wurde und deren Existenz nach der Geburt von Alraune grundsätzlich unterbleibt. Ihre Position steht im Gegensatz zu Frank Brown, dessen Figur im Sinne seines Widerstands gegen Experimente auf jede erdenkliche Weise dramatisiert und beleuchtet wird: “Forget your plan, it offends nature, the most beautiful thing in life. [...] Beware, the legend of the Mandrake is true. She will become a living being, which lacks the warmth of life and carries cold inside. ...nature will take revenge!”⁹⁰⁶

Auch die Unterbringung Alraunes in einem katholischen Mädcheninternat, in dem sie mutmaßlich während ihrer gesamten Kindheit und Jugend verbracht hat, bleibt fraglich. Dieser Aspekt steht im Widerspruch zu den früheren Aussagen des Professors bezüglich der Relevanz des Experiments und der Erforschung Alraunes menschlicher Eigenschaften. Zudem ist zu bedenken, dass Alraune keine vollwertigen Eltern hat, was bedeutet, dass sie noch stärker vor der elterlichen Fürsorge genötigt ist. Dies wird weitere Konsequenzen nach sich ziehen.

⁹⁰⁴ Galeen, Henrik: *Alraune*. Deutschland: 1928, 00:02:13-00:08:44.

⁹⁰⁵ Ebd., 00:06:10-00:06:20.

⁹⁰⁶ Ebd., 00:10:23-00:11:03.

Darüber hinaus zeichnet sich der bereits erwachsene Alraune nicht nur durch Kälte aus, sondern auch durch ihre Grausamkeit, die sich in Handlungen wie dem Ertränken von Fliegen oder dem Setzen eines Käfers auf den Rücken einer Nonne äußert, während sie gleichzeitig ein frommes Aussehen behält. Die Androgynie von Alraunes Erscheinung deutet demnach sowohl auf das Hypersexuelle und Geistig-Körperliche⁹⁰⁷ als auch auf das Jungfräuliche und Reine hin.

Die Problematik besteht darin, dass die androgyne Figur von Alraune die Merkmale der 'Neuen Frau' aufweist. Infolgedessen werden ihre vermeintlich harmlosen Handlungen, wie sie in "Erdgeist"⁹⁰⁸ dargestellt werden, von den Betrachtern als negativ interpretiert und in den Fokus gerückt. Alraune verfügt über die Fähigkeit, jeden zu verführen und mittels Manipulation, wie die Protagonistin in "Kobes"⁹⁰⁹ praktiziert, diese zu zwingen, die gewünschten Aktionen auszuführen: "I want to do whatever I want"⁹¹⁰. Sie flieht aus der Pension, verführt den Zirkusdirektor und betritt furchtlos einen Käfig mit Löwen. Anstatt jedoch als Heldin wahrgenommen zu werden, muss der Zuschauer über die Unnatürlichkeit ihres Handelns nachdenken: "Alraune, aren't you ashamed?" "What a shame. The result of an experiment by a clinical scientist... daughter of error and crime"⁹¹¹. Der Ursprung ihrer unbegrenzten Möglichkeiten liegt in der Sakralisierung des Bildes von Alraune begründet, das von ihrer Verbindung mit der Natur und heidnischen Symbolik spricht. Die Handlung veranschaulicht die Idee von Alraunes Absturz, einem Abfall von moralischen Maßstäben bereits im Stadium ihrer Geburt, für den sie sich schämen sollte. Der Grund, warum ihr alle vergeben und warum der Professor selbst ihr einziger Liebhaber werden möchte, ist die Gleichgültigkeit, die ihr als Objekt auferlegt wird, in dem die von einem Mann übermittelte Metapher einer Frau erschaffen wird.⁹¹² Aufgrund des Fehlens einer sinnlichen Komponente ist sie der Situation übergeordnet. Gleichzeitig sind ihr aktives Handeln und die Fähigkeit, für sich selbst einzustehen, gefragt. In diesem Zusammenhang ist festzustellen, dass der Professor seine traditionelle soziale Orientierung verliert und zu deren Opfer wird, auf dessen Leben Alraune ein Attentat unternahm. Das zuvor als Instrument der Gesellschaft und des Staates dienende Phänomen stellt nun eine potenzielle Gefahr für beide dar. Nach der Aufdeckung der

⁹⁰⁷ Aurnhammer, Achim: "Androgyne. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur." In: *Literatur und Leben. N. F., Bd. 30*. Köln-Wien: Böhlau 1986, S.12-13.

⁹⁰⁸ Jessner, Leopold: *Erdgeist*. Deutschland: 1923.

⁹⁰⁹ Mann (1971): "Kobes".

⁹¹⁰ Galeen, Henrik: *Alraune*. Deutschland: 1928, 00:14:20-00:14:25.

⁹¹¹ Ebd., 01:02:43-01:03:23.

⁹¹² Vgl. Bovenschen, Silvia (1979): *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 44.

Umstände ihrer Entstehung stellt sie die Richtigkeit und Ethik ihrer Existenz in Frage: "What is my place among people?"⁹¹³ Die vorliegende Fragestellung bezieht sich auf die Darstellung eines Mannes als Opfer von Alraune: "All theories are in vain... She destroyed"⁹¹⁴, bei der ein ständiger Schwerpunkt auf die Kälte einer künstlichen Frau gelegt wird, ohne die Handlungen des Professors zu berücksichtigen: "He [der Neffe] is a dreamer, but I [Professor], in the contrary, am a man of science, man who is above prejudice."⁹¹⁵

Die Künstlichkeit von Alraune zeigt sich nicht nur in ihr selbst, sondern auch in den Anforderungen, die sie an ihren Schöpfer zu stellen beginnt: "Take me away from here... Give me another soul, heart... then I will become a human... As human as you are."⁹¹⁶ In der Tat zeigt sich das Phänomen in einer identischen Nachbildung, wie sie bereits in "Erdgeist" zu beobachten ist. Sie leidet unter einem Mangel an Subjektivierung und Unkenntnis ihres Wesens. In ihrem Handeln ist sie dem Mann, der sie kontrolliert, völlig untergeordnet. Das weitere glückliche Leben der Protagonistin ist ebenfalls dem Einfluss des Mannes zuzuschreiben: "Alraune started a new life with the one she loved. And the one who broke the laws of nature found himself in a hell of loneliness and madness."⁹¹⁷ Die Abstufung ihres Glücks ist dabei nicht auf ihre eigenen Ressourcen zurückzuführen, sondern resultiert aus dem Erfolg und dem Prozess, Frank Brown als positiven Charakter zu werden.

Die Komödien von Ernst Lubitsch nehmen eine besondere Stellung in der Darstellung des Frauenbildes ein. In dem Film "Die Austernprinzessin"⁹¹⁸ tendiert die Hauptfigur Ossi dazu, exzessive Verhaltensweisen an den Tag zu legen, sobald sie mit Hindernissen konfrontiert ist: "Die gnädige Fräulein Tochter hat einen Tobsuchtsanfall"⁹¹⁹. Die vorliegende Zerstörung ist als umfassend zu betrachten: Nach dem Zerschlagen der Vasen beginnt sie, die Möbel zu zerstören, bis alles in Scherben liegt. In der Besonderheit solcher Handlungen lässt sich wiederum jener aggressive Übergang erkennen, der für eine Frau in einer ihr fremden Realität charakteristisch ist. Sobald der milliarden schwere Vater von der erneuten Attacke seiner Tochter Kenntnis erlangt, eilt er gemeinsam mit seinen Dienern zu ihr. Während ihres hektischen Laufs verliert die Figur des Vaters

⁹¹³ Galeen, Henrik: *Alraune*. Deutschland: 1928, 01:03:10-01:03:15.

⁹¹⁴ Ebd., 01:25:43-01:26:00.

⁹¹⁵ Ebd., 01:32:56-01:33:30.

⁹¹⁶ Ebd., 01:36:18-01:36:58.

⁹¹⁷ Ebd., 01:37:00-01:37:28.

⁹¹⁸ Lubitsch, Ernst: *Die Austernprinzessin*. Deutschland: 1919.

⁹¹⁹ Ebd., 00:02:46-00:03:08.

ihre gesamte frühere Erhabenheit. Diese Ironisierung der Figur wird noch verstärkt, als der Vater auf Ossi's Bitte hin zustimmt, ihr einen Prinzen zu *kaufen*. In diesem Fall manifestiert sich der Prinz als Objekt, nicht als Subjekt, eine Konstellation, die sich auch im Verhalten des Vaters der Protagonistin widerspiegelt. Die Objektivierung von Männern verstärkt sich in der Szene, in dem eine Frau in einer Heiratsagentur gegen eine geringe Gebühr einen Bräutigam sucht: "Für den Preis haben sie alle einen kleinen Fehler"⁹²⁰.

Die Analyse ergibt, dass trotz der überwältigenden Macht, die Ossi über ihre Mitmenschen ausübt, sie in ihren Handlungen eingeschränkt bleibt und unfähig zur Empathie. Ihre Handlungen sind durchgängig auf zwei primitive Muster beschränkt, nämlich Befehl und Zerstörung: "Wenn ich nicht in 5 Minuten einen Mann habe, dann demoliere ich das ganze Haus!"⁹²¹ Auch Prinz Nucki selbst (sowohl der falsche als auch der echte) wird von ihr nicht als Subjekt wahrgenommen: Als der Priester den falschen Prinzen fragt, ob er Ossi zur Frau nehmen möchte, unterbricht sie den Priester: "Den brauchen Sie gar nicht zu fragen, der hat doch nichts zu sagen."⁹²² Nach der Vermählung begleitet sie der falschen Prinz nicht als ihr Ehemann, sondern als ihr Lakai. Als Ossi dem echten Prinzen Nucki begegnet, vergisst sie sogleich ihren Mann und beginnt einen Boxkampf um das Recht, ihn besitzen zu dürfen. Dies verdeutlicht, dass in dieser Erzählung ein komödiantischer Wechsel der Geschlechterrollen lediglich durch das aggressive Handeln einer Frau möglich ist, die bereit ist, jegliche Mittel zu nutzen, um ihr Ziel zu erreichen.

In dem Film "Ich möchte kein Mann sein"⁹²³ von Lubitsch wird das zuvor beschriebene Thema weitergeführt. Dies geschieht durch die Darstellung eines offenen Protestes eines Mädchens – Ossi –, der sich in einem visuellen Geschlechtswechsel äußert. Zunächst offenbart sie ihre Sucht nach Alkohol, Zigaretten und Kartenspielen und als die Gouvernante fragt: "Und Sie wollen ein gebildetes junges Mädchen sein?", antwortet Ossi: "Das will ich ja gar nicht!"⁹²⁴ Zunächst ist festzustellen, dass sie ihre Hilflosigkeit in der Rolle eines Mädchens erkennt und versucht, sich männliche Gewohnheiten anzueignen, da sie der Meinung ist, dass diese ihren Status mit dem eines Mannes gleichsetzen können. Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass ihr Verlangen aus dem Privileg

⁹²⁰ Ebd., 00:05:35-00:05:55.

⁹²¹ Ebd., 00:14:23-00:14:43.

⁹²² Ebd., 00:25:18-00:25:38.

⁹²³ Lubitsch, Ernst: *Ich möchte kein Mann sein*. Deutschland: 1918.

⁹²⁴ Ebd., 00:08:08-00:08:15.

eines Mannes resultiert und nicht aus der Tatsache, dass sie sich im Körper eines Mannes wohler fühlt.

Als der Vormund den Versuch unternimmt, ihre Freiheit durch eine Reihe von Verboten einzuschränken: "Ich werde Sie schon kleinkriegen"⁹²⁵, fasst sie den Entschluss, ihren Bereich des Erlaubten radikal zu verlassen und sich zu transformieren: "Ist das ein kleinlicher Mensch! Warum bin ich nicht als Junge zur Welt gekommen?"⁹²⁶ In der Folge bestellt sie einen Frack und "emanzipiert sich"⁹²⁷, was in diesem Fall die Verwandlung in einen Mann bedeutet. Es sei darauf hingewiesen, dass die Thematik nicht lediglich die Ebene der Kleidung betrifft. In Bezug auf das Tragen eines Männeranzugs, der eine Verwandlung der Trägerin in einen Mann suggeriert, empfiehlt es sich, den androgynen Charakter solcher Kleidung zu erörtern. Dies ist weniger auf einen tatsächlichen Geschlechtswechsel zurückzuführen, sondern vielmehr darauf, dass Männerkleidung in diesem Kontext als Symbol für den Übergang einer Frau in eine andere, unbekannt und daher geschlechtslos erscheinende Struktur dient. Diese neue Sphäre verleiht ihr die Fähigkeit, Tabak zu konsumieren, allein spazieren zu gehen, Etablissements zu besuchen und Frauen zu verführen (einschließlich der Frau, die ihr Vormund zu verführen versuchte). Ossi ist nun in der Lage, jegliches Unterfangen aktiv zu realisieren. Sie befindet sich in einer vorteilhafteren Position gegenüber Männern, was durch ihre Beliebtheit bei Frauen bestätigt wird. Allerdings ist diese nicht nur auf das weibliche Geschlecht beschränkt. Auch die Figur Ossi im Frack verführt ihren Vormund, was den asexuellen Charakter des Bildes bestätigt. Dadurch wird die homosexuelle Beziehung des Vormunds, der sie in Gestalt eines Mannes leidenschaftlich küsst, unter Umgehung der Verbote dargestellt. Als er die wahre Identität der Protagonistin herausfindet, empfindet er die Küsse im Nachhinein als unangenehm: "Und Sie haben sich von mir küssen lassen?"⁹²⁸ Trotz der Enthüllung ihres Geheimnisses erhält sie durch die Reise durch diesen Übergangszustand das Recht, ihren Vormund zu unterwerfen. In der vorliegenden Szene artikuliert die Protagonistin die frühere Aussage: "Ich werde Sie schon kleinkriegen! So klein!"⁹²⁹ In der finalen Sequenz zeigt sich die aggressive Ossi wieder, die ein Durcheinander initiiert, da sie an Macht gewinnt.

⁹²⁵ Ebd., 00:12:40-00:12:44.

⁹²⁶ Ebd., 00:13:14-00:13:34.

⁹²⁷ Ebd., 00:16:45-00:16:50.

⁹²⁸ Ebd., 00:43:30-00:43:34.

⁹²⁹ Ebd., 00:43:50-00:44:15.

Es konnte beobachtet werden, dass nicht in allen untersuchten Beispielen visueller Darstellung die 'Aktive Frau' den Sieg über den Mann davonträgt. Ein aufschlussreiches Beispiel für die Ungleichheit der Geschlechterrollen ist der Film "Skandal um Eva"⁹³⁰. In diesem Film gibt die Hauptfigur das Kind ihres Verlobten als ihr eigenes aus. Eva wird von der gesamten Gesellschaft verurteilt: Der Bräutigam, dem das Kind eigentlich gehört, lehnt die Verlobung ab, und die Schule, an der Eva unterrichtet, droht mit der Schließung, sollte sie dem Rücktritt nicht zustimmen. Schließlich gelangt sie in einen zyklischen Raum, der einer der Räume in der versuchten Vergewaltigungsszene in "Die freudlose Gasse"⁹³¹ ähnelt. In diesem Fall äußert Eva wiederholt Kritik an den Bittstellern, die Eva aufsuchen, um ihren eigenen Vorteil zu erzielen. Trotz der vorgebrachten Anschuldigungen und Bitten verliert sie nicht ihre positive Einstellung und die Kontrolle über die Situation. Das im Film ein Kind fungiert nach wie vor lediglich als ein Spiegel, durch den der Zuschauer die tatsächliche Ungleichheit der Geschlechter erkennen kann. "[...] Hinter mir steht meine Partei. Hinter mir steht die ganze Stadt. Hinter mir steht das Volk!"⁹³² – Diese Worte ihres Verlobten scheinen auf die Einsamkeit einer Frau in ihrer Rechtlosigkeit und der Doppelmoral in der Zeit der Weimarer Republik hinzudeuten. Ein signifikantes Beispiel ist die Szene, in der Eva die Vertreter der Gesellschaft denunziert. Aus diesem Grund läuft sie im Kreis durch die Räume, in denen sich die Personen aufhalten, die sie zuvor angeklagt hatten. Auf diese Weise versucht sie, durch derartige Handlungen das zu erreichen, was einem Mann von Geburt an zusteht, und stößt dabei auf Frauenfeindlichkeit, Frauenfeindlichkeit und eine gläserne Decke.

In "Der weiße Rausch"⁹³³ von Arnold Fanck wird eine weitere Niederlage und Akzeptanz der gegebenen Situation manifestiert. Ab der ersten Szene des Films kommt es zu einer bewussten Verlangsamung der Aktionen der Hauptfigur in den Momenten des Springens: im Schnee oder bei der Simulation eines Springens in den Bergen – auf einem Bett. Hierbei handelt es sich weniger um ein technisches Mittel als vielmehr um die Symbolisierung eines scharfen Eintauchens in den Zustand, in dem sich die Hauptfigur befindet: ein Akt ihrer zunehmenden Objektivierung. Dieser Sprungzustand verkörpert die Haltung der feindseligen Welt ihr gegenüber. Obwohl der Film dem Genre der Komödie angehört, macht er vor allem deutlich, wie der Wunsch einer Frau, das

⁹³⁰ Pabst, Georg Wilhelm: *Skandal um Eva*. Deutschland: 1930.

⁹³¹ Pabst, Georg Wilhelm: *Die freudlose Gasse*. Deutschland: 1925.

⁹³² Pabst, Georg Wilhelm: *Skandal um Eva*. Deutschland: 1930, 00:34:20-00:35:00.

⁹³³ Fanck, Arnold: *Der weiße Rausch – neue Wunder des Schneeschuhs*. Deutschland: 1931.

Skifahren ernsthaft zu erlernen, von den Männern systematisch ins Lächerliche gezogen wird.⁹³⁴ Diese Sachverhalte umfassen nicht nur den Spott, sondern auch die vorsätzliche Beschädigung der Ski der Frau durch Konkurrenten, die anschließend stolz darauf sind, dass es ihnen gelungen ist, die Frau innerhalb der von ihnen gewünschten Grenzen zu halten. Gemäß der Handlung konkurriert sie bzw. darf sie nur mit zwei Wanderern, die keine Profis sind. Ihr Partner ist im Wettbewerb mit Männern, die ein vergleichbares Konkurrenzpotenzial haben. Gleichzeitig sind die Schneeballattacken, denen sie und ihr Partner ausgesetzt sind, ausschließlich gegen sie gerichtet. Diese vermeintlich spielerische Attacke, die die Darstellung der Unterordnung der Frau demonstriert, kann als verschlüsselte Symbolisierung einer Vergewaltigung interpretiert werden, in welcher die Frau im Schnee erstickt und mit geöffnetem Mund und geschlossenen Augen in gieriger Weise versucht, Luft zu schnappen. Der Triumph der Männerwelt, der trotz des Versuchs einer Invasion einer Frau, wie im Fall von "Metropolis"⁹³⁵, impliziert wird, gewinnt. Als Schlusszene dient eine Festung aus Schnee, an deren Wänden sich unter den endlosen Angriffen der Schneebälle ein Orchester befindet. Dieses sieht dem Geschehen ebenso wie die Figuren des Angriffs freudig zu und symbolisiert diesen Sieg.

Eine Zusammenfassung der Darstellung einer 'Aktiven Frau' im Rahmen der 'Neuen Frau' ergibt sich aus der chaotischen und unlogischen Natur ihres Handelns, welche aus der Nichtunterordnung unter das allgemeine Wertesystem resultiert. Zudem wird sie, wie beim passiven Bild der Frau, von der Verpflichtung befreit, Gefühle zu erleben. Die vorliegende Figur wird häufig als allmächtig dargestellt, wobei ihre Fähigkeit, einen Mann zu zerstören, als signifikant angesehen wird. Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass sie eine konstruktive Einheit darstellt, was die Annahme einer Unzugänglichkeit nahelegt. Das Problem entsteht durch den offensichtlichen Kontakt dieser überbaulichen Einheit mit der Gesellschaft, durch den Versuch, sie in diese Struktur einzuführen. Dies löst in der Gesellschaft, insbesondere unter Männern, eine starke Gegenreaktion aus, die in literarischen Werken erörtert wurde und in dem Bestreben besteht, die Frau in einem kontrollierten Rahmen zu halten. In einigen Fällen kann dies durch die demonstrative Einbindung von Frauen in das soziale Gefüge erreicht werden ("Skandal um Eva"⁹³⁶, "Ich möchte kein Mann

⁹³⁴ Ebd., 00:07:00-00:08:00.

⁹³⁵ Lang, Fritz: *Metropolis*. Deutschland: 1927.

⁹³⁶ Pabst, Georg Wilhelm: *Skandal um Eva*. Deutschland: 1930.

sein⁹³⁷, „Nerven“⁹³⁸). In diesem Fall ist die Frau selbst von ihrem Übergangstatus enttäuscht. In einer alternativen Entwicklung neigt die Gesellschaft dazu, gegen sie Gewalt auszuüben („Der weisse Rausch“⁹³⁹, „Alraune“⁹⁴⁰), bis sie schließlich ihr Glück darin findet, ihr Leben in direkter Abhängigkeit von einem Mann zu führen.

c. *Darstellung jenseits der visuellen Figur der Neuen Frau*

In Otto Ripperts Film „Die Pest in Florenz“⁹⁴¹, der auf Fritz Langs Drehbuch basiert, dreht sich die Handlung um die Kurtisane Julia, die mit der katholischen Kirche in Konflikt gerät. In der ersten Szene versucht sie, durch eine religiöse Prozession zu fahren.⁹⁴² Vor dem Fest Cesare Borgia sagt: „Freudlos ist’s in Florenz, seit nur die Alten herrschen! Wir Jungen wollen Sonne haben – Liebe...“⁹⁴³ worauf sein Vater erwidert: „Die Kirche ruft die Sünder“⁹⁴⁴ und verdeutlicht damit, dass die Protagonistin, die danach erscheint, als Antichristin in der traditionellen christlichen Gesellschaft ist. Cesare Borgia und sein Sohn Lorenzo zeigen eine romantische Zuneigung zu ihr. Gleichzeitig wird sie vom Kirchenvorstand als unheilverkündendes Omen wahrgenommen, was die Angst vor der weiblichen Figur reflektiert: „Ihr habt die Frau gesehen, die unsere Prozession aufgehalten hat! Sie ist zu schön, als daß der Kirche in ihr nicht ein heftiger Gegner entstehen muß.“⁹⁴⁵ Des Weiteren impliziert der letzte Satz, dass Julia nicht nur als tatsächliche Gefahr zu betrachten ist, sondern auch, dass die Frau eine ebenbürtige Rivalin der Kirche ist.

Gilles Deleuze hat in seinen Schriften dargelegt, dass der Teufel (in diesem Sinne erscheint hier eine Frau) dazu tendiert, die Grenzen des Einflusses oder der Fähigkeiten Gottes zu überschreiten. Der Teufel, der fähig ist, höher als der höchste Sprung zu springen, weist auf eine beunruhigende Angst hin, da es stets eine Hierarchie gibt, die die Wesen nach ihren Grenzen, dem Grad ihrer Nähe oder Entfernung zum Prinzip, misst.⁹⁴⁶ Die Rivalität mit Gott und die Fähigkeit, die Möglichkeiten Gottes zu übersteigen, ist der Sakralisierung Julias geschuldet, die wiederum von

⁹³⁷ Lubitsch, Ernst: *Ich möchte kein Mann sein*. Deutschland: 1918.

⁹³⁸ Reinert, Robert: *Nerven*. Deutschland: 1919.

⁹³⁹ Fanck, Arnold: *Der weiße Rausch – neue Wunder des Schneeschuhs*. Deutschland: 1931.

⁹⁴⁰ Galeen, Henrik: *Alraune*. Deutschland: 1928

⁹⁴¹ Rippert, Otto: *Die Pest in Florenz*. Deutschland: 1919.

⁹⁴² Ebd., 00:08:39-00:09:00.

⁹⁴³ Ebd., 00:04:14-00:04:29.

⁹⁴⁴ Ebd., 00:04:22-00:04:30.

⁹⁴⁵ Ebd., 00:11:23-00:11:38.

⁹⁴⁶ Vgl. Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung / Делёз, Жиль: Различие и повторение*. СПб: ТОО ТК „Петрополис“ 1998, Стр. 56.

ihrer Naturverbundenheit und der antiken heidnischen Symbolik spricht, wie es schon bei Gustav Frenssen oder Ina Seidel der Fall war. Diese manifestiert sich in Julius Zimmer, in dem der Wandteppich mit der "Geburt der Venus" hängt, in der antiken Inneneinrichtung, während Julia badet, in ihrer antiken Frisur, die an antike Göttinnen- und Venusdarstellungen erinnert und Weiblichkeit als ästhetisches Objekt präsentiert, oder in der transparenten, leichten Kleidung, die sie während des von ihr organisierten Fest trägt.

Ein vergleichbares Motiv ist auch in "Faust"⁹⁴⁷ von Murnau vorhanden, in dem zuvor erwähnten Moment, in dem Faust nach seiner Wiedergeburt das Bild einer Frau in durchscheinendem Gewand und nackten Brüsten betrachtet, was wiederum einen Bezug zum antiken Bild herstellt. Ein vergleichbares Motiv manifestiert sich in der Szene, in welcher die Herzogin von Parma, in der Mitte thronend, wahllos ihren Mann küsst, der sich um sie schmeichelt und stillschweigend, wie es in Kobes geschieht, passiv akzeptiert, dass seine Frau mit einer anderen geht. Diese beiden Momente, die der Drehbuchautor in die Erzählung eingebunden hat, implizieren nicht den für den kanonischen Faust charakteristischen Durst nach fleischlichen Freuden, sondern die Verschmelzung mit der asexuellen göttlichen Frau, ihrem heiligen Bild. In der ersten sowie in der zweiten Szene verkörpern Frauen zumeist das traditionelle Mutterbild, welches durch die Unfähigkeit, sexuelle Anziehung zu erfahren, gekennzeichnet ist. Stattdessen manifestiert sich in diesen Rollenvorstellungen der Wunsch nach göttlicher Vorsehung für einen Mann. Gleichwohl scheint eine Parallele zwischen dem traditionellen Mutterbild und dem neuen Frauenbild erkennbar. In beiden Fällen lässt sich eine Unterordnung des Mannes unter die Frau konstatieren.

In "Die Pest in Florenz"⁹⁴⁸ wird das Oberhaupt der Kirche beauftragt, sich über Julius Glauben zu informieren. Sie verkündet daraufhin: "Der Gott an den ich glaube, ist die Liebe!"⁹⁴⁹. Darüber hinaus verbreitet sie diese Idee erneut: "Ein Fest will ich den Florentinern geben und frohe Menschen um mich lachen sehen!! Und all mein Glück mit andern Menschen teilen... Florenz ist tot, ... ich will ihm Liebe bringen!"⁹⁵⁰ Gemäß Freuds Interpretation wurde eine Göttin der Liebe durch den früheren Mythos der Göttin des Todes transformiert und repräsentiert somit eine Liebe

⁹⁴⁷ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Faust – eine deutsche Volkssage*. Deutschland: 1926.

⁹⁴⁸ Rippert, Otto: *Die Pest in Florenz*. Deutschland: 1919.

⁹⁴⁹ Ebd., 00:18:37-00:18:45.

⁹⁵⁰ Ebd., 00:26:47-00:27:05.

als Transformation der Todesmetapher.⁹⁵¹ Julia sorgt dafür, dass alle Menschen in Florenz ihrem Ruf folgen und sie verehren. Von entscheidender Bedeutung ist in diesem Kontext die Möglichkeit, durch die Liebe die "tote" Florenz, also den Tod selbst, wiederzubeleben.

In "Nerven"⁹⁵² konstituiert sich die Liebe für Marja lediglich als Grund für ihren Aufstieg zur Anführerin, während das übergeordnete Ziel – der Tod – erst im weiteren Verlauf evident wird. In dieser Konstellation kann das Bild von Julia als Personifizierung des Todes interpretiert werden, wobei dieses Bild zudem mit einem sexuellen Aspekt mit unmoralischen Zügen verwoben ist. So wird bereits zu Beginn des Films eine Vergewaltigungsszene mit Cesare Borgia gezeigt, und auch die Folterung Julias während ihrer Verhaftung erfolgt auf Befehl des Ältestenrates. Obwohl diese Handlungen an ihr vorgenommen werden, zeigt sie sich als Ursprung der Wünsche. Sie ist der Tatsache ihrer Existenz schuldig. Nach der Freilassung von Julia entsteht in Florenz eine neue Ordnung: "Es gab nur eine Lösung: Liebe und Sinneslust."⁹⁵³, die die Stadt tatsächlich regiert, da sie nicht nur die Liebe, sondern auch die Lust zu ihrer Religion erklärt hat. Dies ist im Sinne von Relevanz, dass zur Bestätigung ihrer Schuld für die Unmoral der gegen sie begangenen Handlungen zurückgekehrt wird.

In Bezug auf die Beziehung zu Julia nimmt Medardus eine Schlüsselrolle ein. Er ist ein Einsiedler, der zu ihr kommt, um die Stadt vor Gefahren zu warnen. Zwischen Julia und Medardus entwickelt sich eine Liebesbeziehung, wobei die Art der Liebe Julias eine signifikante Rolle spielt. Sie zeigt tendenziell ein flüchtiges Liebesempfinden und ist vermutlich aufgrund einer tiefgreifenden Unfähigkeit zur Zuneigung nicht in der Lage, eine emotionale Bindung einzugehen. Dies lässt sich auf eine bereits zuvor aufgetretene Darstellung der Figur zurückführen, die als unteilbares und unerkennbares Ganzes bezeichnet werden kann. Für Medardus stellt dies eine von Liebe motivierte Besessenheit dar, welche all seine persönlichen Eigenschaften und Überzeugungen ausgelöscht. Die Kreuzigung Julias in der Darstellung Christi und die Teilung ihres Körpers in ihrem Geist macht deutlich, dass Frauen in dieser Bildsprache weiterhin als passive Objekte männlicher Fantasien inszeniert werden, das seiner Subjektivität beraubt und zur Projektionsfläche degradiert wird. Um dieser emotionalen Abhängigkeit zu entkommen, errichtet er ein

⁹⁵¹ Vgl. Guthke, Karl S.: *Ist der Tod eine Frau?* : Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur. München: Beck 1997, S. 194.

⁹⁵² Reinert, Robert: *Nerven*. Deutschland: 1919.

⁹⁵³ Rippert, Otto: *Die Pest in Florenz*. Deutschland: 1919, 00:39:45-00:39:51.

monumentales Kreuz, welches jedoch im gleichen Moment eine Begegnung mit ihr ermöglicht. In der vorliegenden Szene unternimmt der Protagonist den Versuch, das Kreuz als Barriere zu nutzen, um jegliches Schadenszufügen durch Julia zu unterbinden. Dieser Versuch misslingt jedoch und in der darauffolgenden Szene betritt Julia, die eine Peitsche in den Händen hält, die Höhle, in der er lebt. Die Aufmerksamkeit des Publikums wird in der Folge auf die Peitsche gelenkt,⁹⁵⁴ wodurch die sexuellen Fantasien Medardus' selbst deutlicher werden als die Charakteristik Julias. Mit Hilfe von Gebeten öffnet er ein Portal zu einer Geisterstadt: "Ich führe Dich zur Stadt der Qualerkorenen. Ich führe Dich zum unbegrenzten Leid".⁹⁵⁵ Die Stadt ist ein endloses Fließband, auf dem sündige Menschen liegen. Es zeigt sich als eine mechanische Endlosaktion, die in der allgemeinen Aufregung in "Kobes" angesichts der Anwesenheit einer Leiche in der Szene zum Ausdruck kommt. In dieser Situation wird Medardus dazu gezwungen, Julia zu küssen, was den Prozess der Verschmelzung mit ihr endgültig abgeschlossen hat. Für Julia hingegen bleibt die Situation unverändert. Sie setzt die Beziehung zu Lorenzo und Medardus fort. Es sei darauf hingewiesen, dass diese Entwicklung von den beiden nicht verurteilt wird, obwohl Lorenzo letztlich in einem Anfall von Eifersucht getötet wird. Als Göttin, die den christlichen Gott in den Schatten gestellt hat, steht sie außerhalb der Kategorie der Verurteilung und beobachtet daher nur, wie Lulu in "Erdgeist"⁹⁵⁶, wie der Einsiedler Lorenzos Platz einnimmt. Florenz erreicht ihre völlige Entspannung, als bekannt wird, dass die Pest naht. Letztere ist eine greifbare Frauenfigur, die sich gezielt auf Julia zubewegt. Als Medardus aus Angst vor der Inschrift an der Wand, die besagt: "Geprüft, gewogen und zu leicht befunden"⁹⁵⁷, aus der Stadt flieht, bleibt nur Julia eine Konstante, da das Symbol des Todes ursprünglich in ihr eingebettet war. Gleichzeitig lässt Medardus die Pest in die Stadt eindringen und reinigt sie dadurch. Trotz der Tatsache, dass Julia die Liebe als neue Religion verkündet, ist sie selbst aufgrund ihrer Integrität und Unterwerfung aller um sie herum nicht in der Lage, diese zu erleben.

Eine kontroversere Vision dieses archaischen Bildes manifestiert sich in "Metropolis"⁹⁵⁸, wo, trotz der Tatsache, dass die Ereignisse in einer futuristischen Stadt stattfinden, ausschließlich

⁹⁵⁴ Ebd., 01:03:00-01:04:00

⁹⁵⁵ Ebd., 01:03:27-01:03:42.

⁹⁵⁶ Jessner, Leopold: *Erdgeist*. Deutschland: 1923.

⁹⁵⁷ Ebd., 01:23:55-01:24:51. [Es sind die gleichen Worte, die der Legende nach beim Gastmahl des Belsazar gesprochen wurden.]

⁹⁵⁸ Lang, Fritz: *Metropolis*. Deutschland: 1927.

archaische, biblische und religiöse Motive evident werden. So betritt beispielsweise Freder, in einer Stadt der Zukunft, in der lediglich Wolkenkratzer und mehrstöckige Straßen zu sehen sind, eine gotische Kathedrale, in der ein Mönch den Beginn der Apokalypse predigt, als wäre die Handlung tatsächlich in der mittelalterlichen Realität verortet. Der Rahmen des Films umfasst eine Reihe von Elementen, die in enger Verbindung mit dem christlichen Glauben stehen. Dazu zählen der Totentanz der Arbeiter, das biblische Bild der Sintflut, die Darstellung der Mutter Maria und des Messias sowie die Katakomben wie in der Zeit des frühen Christentum, die als Inspiration in Metropolis für die Errichtung der Marienkirche dienten. Der religiöse Inhalt des Films ist eng mit der weiblichen Figur verbunden. Das ursprüngliche, ähnliche Bild ist die Ewige Gärten, die Joh Fredersen seinem Sohn schenkt. Der Garten ist voller Frauen, über die hauchdünne Stoffe drapiert sind. Diese Frauen, die mit ihren fabelhaften Gewändern eher an Märchenwesen erinnern, verstärken den metaphorischen Charakter der weiblichen Symbolik im Film.⁹⁵⁹ Der Garten stellt eine Metapher dar, die eine Verbindung zwischen den fleischlichen Freuden, in denen Freder Fredersen versinkt, und der Vorstellung einer Frau herstellt, die, umgeben von Kindern aus armen Familien, plötzlich in der Ewige Gärten Eden stürzt.

Die Wahl des Gewandes für Maria, ein schlichtes Kleid, trägt zur Vergrößerung der Distanz zwischen dem Protagonisten und seinem ewigen Bild bei.⁹⁶⁰ Obwohl sie ihn mit "Das sind Eure Brüder!"⁹⁶¹ anredet, besteht kein Zweifel daran, dass dieser Appell nur einen Aufruf an Freder darstellt, sein Leben radikal zu ändern. Dieser Appell steht in direktem Zusammenhang mit der zuvor beschriebenen Situation, in der Maria als asexuelles Symbol für Mutterlichkeit dient. In dieser Funktion bietet sie Menschen Erlösung und Seelenfrieden, anstatt sich auf die Befriedigung sexueller Bedürfnisse zu konzentrieren. Tatsächlich manifestiert sich Marie als einzige Predigerin des kirchlichen Untergrunds, in den sich die Arbeiter nach ihrer Schicht versammeln. In ihrer Rede thematisiert sie die bevorstehende Ankunft des Messias: "Mittler zwischen Hirn und Händen muss das Herz sein"⁹⁶². Damit ist ihre Funktion als Mittlerin für das Kommen eines Mannes verbunden. In diesem Fall wird die materielle Existenz als solche aus der Handlung ausgeschlossen, um eine Metapher für Weiblichkeit zu sein: "Hel. Geboren/mir zum Glück, allen Menschen zum Segen /

⁹⁵⁹ Vgl. Bovenschen, Silvia (1979): *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 69.

⁹⁶⁰ Vgl. Ebd.

⁹⁶¹ Lang, Fritz: *Metropolis*. Deutschland: 1927, 00:10:54-00:11:00.

⁹⁶² Ebd., 00:55:28-00:55:45.

verloren / an Joh Fredersen, gestorben; als sie Freder, Joh Fredersens Sohn, das Leben schenkte.”⁹⁶³

In diesem Fall wird die materielle Existenz als solche aus der Handlung ausgeschlossen, um eine Metapher für Weiblichkeit zu sein.⁹⁶⁴ Das Denkmal, auf dem Rotwang die Inschrift platzierte und deren Nachbildungen durch seine eigenen Gedanken ersetzte, reicht aus, um sie darzustellen und die Handlung in der Richtung weiterzuentwickeln, dass sie die Grundursache der Apokalypse ist. Gemäß der Inschrift auf dem Denkmal wird sie wie die Protagonistin Maria, die als symbolische Mutterfigur im Film gilt, beschrieben, die geboren wurde, um das höchste Wohl zu verbreiten.

Rotwang, dessen Besessenheit die Zerstörung Metropolis ist, erfindet den Maschinenmenschen, dem er die Gesichtszüge von Maria verleiht. Die als Maschinenmensch bezeichnete Protagonistin ist ein zunächst geschlechtsloser Mechanismus, die aufgrund ihrer Geschlechtslosigkeit und ihrer völligen Identifikation mit der mechanischen Welt allein auf einem Stuhl auf einem Podest sitzt und dabei den Zweck ihrer Schöpfung in Frage stellt: ob sie zum Dienen oder zum Befehl berufen ist. In Wirklichkeit zielte Rotwangs Idee jedoch nicht auf die Zerstörung von Metropolis durch einen Maschinenmensch-Kollaps, sondern vielmehr auf die Fortsetzung des Lebens in einer neuen, auf Unterwerfung und Opferbereitschaft basierenden Form ab: “Lohnt es sich nicht, eine Hand zu verlieren, um den Menschen der Zukunft — den Maschinen-Menschen geschaffen zu haben-?!”⁹⁶⁵ Die vorliegende Problematik ergibt sich aus der Tatsache, dass die zuvor als nicht existierende Figur diskutiert worden ist und in diesem Fall als nicht existierende Handlung Phänomen diskutiert wird. Die inkohärente Handlung, die durch Hel verortet ist, manifestiert sich als eine nicht existente oder inkonsistente Handlung. Sie ist von Natur aus völlig identisch mit dem Bild, das Maria bereits darstellt. Auch der weitere Plan der Rache und der Zerstörung der Stadt, bei dem sowohl Rotwang als auch der Maschinenmensch sterben müssen, spiegelt die weibliche Symbolik wider. Es sei darauf hingewiesen, dass die Tatsache, dass sein Haus, das sich aus dem Gesamtensemble der Stadt der Zukunft heraushebt, weiterhin existiert, nicht als eine Art Auslassung des Systems zu betrachten ist. Im Gegenteil: Joh Fredersen kommt persönlich zu ihm. Er erteilt dem Rat, dem Maschinenmenschen Marias Gesichtszüge zu verleihen, um den Kampf zweier sich äußerlich gleichender Frauen zu beobachten. Es manifestiert sich die Erkenntnis, dass lediglich ein künstliches Wesen die Überlegenheit gegenüber einer Frau erlangen

⁹⁶³ Ebd., 00:39:33-00:39:53.

⁹⁶⁴ Vgl. Assmann (1999): *Erinnerungsräume*, S. 232.

⁹⁶⁵ Lang, Fritz: *Metropolis*. Deutschland: 1927, 00:43:20-00:43:40.

kann, die das archetypische Bild der symbolischen Mutterfigur verkörpert. Die Übersättigung der Handlung mit weiblicher Symbolik führt schließlich am Ende der Krisensituation des Films zur völligen Befreiung davon.

Obwohl die Maschine einen fortschrittlichen Charakter aufweist, ist sie auf konventionelle Symbolik von Frauen beschränkt. Ein Beispiel hierfür ist die Verwendung der falschen Maria als Mittel zur Zerstörung der Metropole, wobei ihre weibliche Sexualität eine entscheidende Rolle spielt. Ihre erste Präsentation ähnelt der Szene mit fast gleichem Sockel in "Die Nibelungen"⁹⁶⁶, auf dem sich der zwergische Schatz befindet. Der halbnackte Maschinenmensch manifestiert sich vor einer Versammlung von Männern, die unmittelbar beginnen, ihn zu begehren: "Alle sieben Todsünden um ihretwillen!"⁹⁶⁷ Die Existenz des Maschinenmensch wird lediglich durch die äußere Komponente begrenzt, in die jeder Mann einen Ausweg für seine eigenen Fantasien finden kann.⁹⁶⁸

Trotz der historischen Zeit, in der Ernst Lubitschs "Madame DuBarry"⁹⁶⁹ spielt, hat die Hauptfigur Eigenschaften, die mit der ‚Neuen Frau‘ verbunden sind. Sie hat mehrere Liebhaber und Ludwig XV. küsst ihr persönlich in Trance die Füße. Letzterer folgt ihr, wie es bei Ossi Vater in "Die Austerprinzessin"⁹⁷⁰ der Fall war, auf den Fersen und tut, was sie ihm bei kleinster Gelegenheit befiehlt. Ihre Machtposition befähigt sie dazu, den König zu schlagen und Sätze wie "Ich habe Dich noch nicht entlassen"⁹⁷¹ auszusprechen, wenn er die Notwendigkeit hat zu gehen. In einer späteren Szene des Films verkleidet sich die Protagonistin Jeanne, um ein Treffen von Rebellen heimlich beizuwohnen. Dabei bleibt ihr äußeres Erscheinungsbild für den Betrachter unverändert, während sie für die im Film dargestellten Personen als Mann wahrgenommen wird. Die Bedeutung liegt demnach in der Symbolik des Männeranzugs, der es Jeanne ermöglicht, bedeutsam zu werden und bedingungslose Stärke zu erlangen. Andererseits wird ihre weibliche Identität nicht mehr wahrgenommen. Sie wird im Prinzip unsichtbar und geschlechtslos. Die Protagonistin ist in der Lage, Gespräche anderer Personen zu belauschen, für sie unzugängliche Räumlichkeiten zu betreten oder vor Verfolgung zu fliehen. Dies ist ihr möglich durch das Tragen eines Männeranzugs, der ihr die Allgegenwart ermöglicht. Dies lässt sich dahingehend deuten, dass

⁹⁶⁶ Lang, Fritz: *Die Nibelungen. Teil 1: Siegfried, Teil 2. Kriemhilds Rache*. Deutschland: 1924.

⁹⁶⁷ Ebd., 01:33:20-01:33:28.

⁹⁶⁸ Vgl. Bovenschen, Silvia (1979): *Die imaginierte Weiblichkeit*, S. 44.

⁹⁶⁹ Lubitsch, Ernst: *Madame DuBarry*. Deutschland: 1919.

⁹⁷⁰ Lubitsch, Ernst: *Die Austerprinzessin*. Deutschland: 1919.

⁹⁷¹ Lubitsch (1919): *Madame DuBarry*, 00:42:05-00:42:12.

die Verwandlung nicht nur als Weg der Transition einer Frau zu einer asexuellen Identität begriffen werden kann, sondern als Symbol einer dissoziativ geprägten Persönlichkeit, da diese Spezifik eröffnet ähnliche Möglichkeiten. Ein Beispiel hierfür ist die Szene im bereits erwähnten Film "Algol: Tragödie der Macht"⁹⁷², wo Yella Ward, wie Jeanne in einem Männeranzug, hier Roberts Anzug aufträgt und beobachtet die Szene, wenn Maria Obal darum bittet, das Werk dem Volk zu geben. Auf diese Weise erlangt sie Kenntnis über das Geheimnis und nimmt an der Hauptversammlung teil, um die Wahrheit ans Licht zu bringen: "Gib uns endlich Dein Geheimnis! Wir wollen nicht teilen und arbeiten wir die ändern! Uns gehört die Macht!"⁹⁷³ Der entscheidende Aspekt in diesem Zusammenhang ist der maskuline Charakter ihrer Anrufe, in denen Interjektionen wie "wir" anstelle eines subjektiven Ausdrucks des Verlangens auftreten. Die Vermännlichung der Hauptfiguren geht stets mit Konsequenzen einher, die mit dem Besitz von Macht und aktivem Handeln assoziiert sind.

In Bezug auf "Madame DuBarry"⁹⁷⁴ ist zudem der Schauplatz der Überschneidung und Opposition von Religion und Frauen zu nennen. Im Film manifestiert sich diese Konstellation, als der König im Sterben nach Jeanne ruft, aber die Priester eilen herbei, um ihm die Absolution zu erteilen. In diesem Sinne empfiehlt es sich, nochmals auf den teuflischen Charakter von Jeanne als Ganzes einzugehen. Ihre Sättigung im Bild ist so ausgeprägt, dass ein Gefühl von weit verbreitetem Wahnsinn, unkontrollierter Aggression und Durcheinander entsteht. Es ist Jeanne, die für die Menschen um sie herum eine solche Stimmung auslöst, wie es zuvor mit dem Maschinenmensch in "Metropolis" der Fall war.

In Lubitschs nächster Komödie "Meyer aus Berlin"⁹⁷⁵ werden zwei gegensätzliche Frauentypen eingeführt, die dennoch zusammen in das Bild der jeweiligen Tendenz passen. Die erste dieser Figuren ist eine Anwohnerin, der den Protagonisten dazu auffordert, die Muskeln in ihren Armen zu berühren: "Da staunst Du, gell? Alles Natur – alles echt und massiv!"⁹⁷⁶ Die Identifikation der Figur mit der Natur, die in diesem Zusammenhang erneut eine Angstreaktion bei dem Protagonisten auslöst, steht in einem deutlichen Kontrast zu von verfeinerter Weiblichkeit. Diese Verschiebung des Gleichgewichts der körperlichen Stärke zu ihren Gunsten wird durch die

⁹⁷² Werckmeister, Hans: *Algol: Tragödie der Macht*. Deutschland. 1920.

⁹⁷³ Ebd., 01:37:35-01:37:55.

⁹⁷⁴ Lubitsch, Ernst: *Madame DuBarry*. Deutschland: 1919.

⁹⁷⁵ Lubitsch, Ernst: *Meyer aus Berlin*. Deutschland: 1919.

⁹⁷⁶ Ebd., 00:15:00-00:15:15.

Feigheit von Sally – dem Protagonisten – und die ruhige Entschlossenheit von Kitty, als sie im Begriff ist, die Berge zu erklimmen, nur noch verstärkt. Kitty, die zweite Frau, geht voran und zieht schwachen und verzweifelten Sally am Seil. Im weiteren Verlauf, im Jagdschloss, befindet sich Sally, vergleichbar mit der Situation des Königs in "Madame DuBarry",⁹⁷⁷ in einer untertänigen Position und schnürt Kittys Stiefel auf. Sally betrachtet diese Situation als eine Selbstverständlichkeit und verspürt keine Angst, mit ihm im selben Bett zu schlafen. Sie ist von ihren Fähigkeiten und ihrer stillen Überlegenheit, die nicht in Frage gestellt wird, überzeugt.

In der Fortsetzung des Bildes einer mutigen, körperlich starken und Aktiven Frau, die jedoch nicht die 'Neue Frau' repräsentiert, erscheint in "Kohlhiesels Töchter"⁹⁷⁸ die älteste Tochter. Liesel weist männliche Gesichtszüge und einen männlichen Körperbau auf und ist für die Bewältigung der gesamten schweren Hausarbeit zuständig. Sie isst signifikant mehr als ihr Vater. Als der Letzte mit einem zu lange gebliebenen Besucher nicht zurechtkommt, bittet er sie, den Gast zu schlagen. Auf dieselbe Weise verfährt sie mit dem Kaufmann, und als ihr Vater sie dann ohrfeigt, zerstört er das Fenster mit einem Hocker: "Schlägst Du meine Backe zerschlage ich Deine Fensterschreibe."⁹⁷⁹ In diesem Fall wird ihrer spätere Ehemann Xaver erstens mit den Worten "Liebt einer eine Maid von Herzen, // Ertrag' er willig auch die Schmerzen"⁹⁸⁰ beschrieben, wobei es dann sich um einen umgekehrten Prozess handelt, der vom männlichen Bild von Liesel bis zu ihrem Übergang in eine weibliche und untergeordnete Rolle reicht. Dennoch ist es die Präsenz dieses ursprünglichen Bildes, die es der Protagonistin ermöglicht, den früheren Liebhaber ihrer konventionell weiblichen, naiven und sanftmütigen Schwester zu ehelichen.

In "Sumurun"⁹⁸¹ wird ein alternativer Blickwinkel auf das Frauenbild präsentiert, der bereits im Theaterstück "Wie lange noch?"⁹⁸² von Franz Jung und im Roman "Kameraden"⁹⁸³ von Rudolf Herzog zu finden ist. Es handelt sich um eine Gruppe von Frauen, die durch Zusammenhalt und Stärke gewinnen und sich gegenseitig unterstützen. Diese Konstellation verhilft ihnen dazu, ihre Ziele zu verwirklichen, auch in einem Kontext, der durch die Darstellung einer traditionellen östlichen Gesellschaft und die Zugehörigkeit zu einem Harem charakterisiert ist. Nichtsdestotrotz

⁹⁷⁷ Lubitsch (1919): *Madame DuBarry*.

⁹⁷⁸ Lubitsch, Ernst: *Kohlhiesels Töchter*. Deutschland: 1920.

⁹⁷⁹ Ebd., 00:05:50-00:05:55.

⁹⁸⁰ Ebd., 00:36:01-00:36:13.

⁹⁸¹ Lubitsch, Ernst: *Sumurun*. Deutschland: 1920.

⁹⁸² Jung (1989): "Wie lange noch?".

⁹⁸³ Herzog, Rudolf: *Kameraden*. Stuttgart, Berlin: J.G.Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1922.

agieren sie in jeder Situation entschlossen und streben leidenschaftlich nach Männern. Im Gegensatz zu dem in "Die Pest in Florenz"⁹⁸⁴ dargestellten Bild von Julia, deren Charakter durch einen entzogenen sexuellen Antrieb gekennzeichnet ist, zeigen die Frauen in "Sumurun"⁹⁸⁵ ein Verhalten, das durch eine offensichtliche Bereitschaft gekennzeichnet ist, sich auf den von ihnen begehrten Mann zu stürzen. In der Folge manifestiert sich ein signifikanter Wendepunkt, bei dem das aggressive weibliche Handeln nicht länger auf Zerstörung, sondern auf ein bestimmtes Objekt der Begierde abzielt. Die entscheidenden Maßnahmen werden in dem Moment eingeleitet, in dem die Frauen einander gegenseitig Hilfeleistung gewähren. Dies geschieht, sobald Sumurun, welche den Scheich verraten hat, vor Gericht erscheint. Die anderen Frauen sind jedoch bereit, für sie zu kämpfen und sie nicht den Wachen auszuliefern. Demgegenüber erscheinen die Wachen zu infantil. Als der Obereunuch auf die Bitte einer der Konkubinen, Sumurun zu retten, antwortet, dass er nicht wisse, wie, ruft sie aus: "Feigling! Du willst ein Mann sein?"⁹⁸⁶ Parallel dazu beginnt der Obereunuch, an seinem Finger zu lutschen. In der darauffolgenden Szene wird Sumurun verurteilt: "Küsse die Erde zu seinen [Scheichs] Füßen und flehe um Gnade!"⁹⁸⁷, was sie kategorisch ablehnt. Vergleicht man diese Szene mit ähnlichen Szenen aus dem Leben von "Madame DuBarry"⁹⁸⁸ oder "Meyer aus Berlin"⁹⁸⁹, so wird deutlich, dass der Mann dort solche Forderungen bereitwillig und freiwillig erfüllt. Obwohl Sumurun eine solche Forderung ablehnt, folgt darauf keine weitere Bestrafung. Im Gegenteil, der Scheich fleht Sumurun an, den Frieden zu schließen, aber sie widersetzt sich, getrieben von dem im Film bestehenden weiblichen Zusammenhalt, erneut entschieden. In der Folge suchten die Konkubinen das Haus des Textilhändlers auf, in den Sumurun verliebt ist, und brachten ihn in einer Truhe zum Haus des Scheichs. Der Textilhändler nimmt im Hinblick auf Sumurun eine untergeordnete Stellung ein. Ein Indikator hierfür sind die unterwürfigen Küsse auf ihre Füße sowie die Art des Kusses, wenn der Händler zu ihr aufblickt und verträumt beide Hände von seinem Körper wegzieht. Sumurun hingegen – steht, hält seinen Kopf und küsst ihn, während sie ihn aggressiv beißt. In dieser Hinsicht entsteht der Eindruck, dass es nicht die Frau ist, der er gehorchen muss, sondern im Gegenteil.

⁹⁸⁴ Rippert, Otto: *Die Pest in Florenz*. Deutschland: 1919.

⁹⁸⁵ Lubitsch, Ernst: *Sumurun*. Deutschland: 1920.

⁹⁸⁶ Ebd., 00:34:59-00:35:10.

⁹⁸⁷ Ebd., 00:36:00-00:36:12.

⁹⁸⁸ Lubitsch, Ernst: *Madame DuBarry*. Deutschland: 1919.

⁹⁸⁹ Lubitsch, Ernst: *Meyer aus Berlin*. Deutschland: 1919.

Die zweite ikonische Frauenfigur im Film ist von der weiblichen Gemeinschaft getrennt, die im Harem stattfindet. Infolgedessen scheitert ihr Versuch, den Textilhändler für sich zu gewinnen. Es ist jedoch festzustellen, dass Versuche, die Figur anzugreifen, immer noch häufiger auftreten als im Fall von Sumurun. Hierbei ist zu berücksichtigen, dass es sich bei Sumurun um den Buckligen selbst handelt, der mit allen Mitteln versucht, die Tänzerin in der Truppe zu halten. Des Weiteren ist der junge Scheich zu nennen, der sie durch einen Sturz aufzuhalten versucht, auf den Knien vor ihr. Schließlich ist auch der Konkubinenhändler zu nennen, der ihr Ratschläge gibt, wie sie sich verhalten soll (wofür er von ihr eine Ohrfeige bekommt, wie im Fall des Buckligen). Die Revitalisierung des Buckligen nach einem Suizidversuch ist ebenfalls der alten Frau zu verdanken, die sich nach der demonstrierten Feigheit der Eunuchen und der Diener des Kaufmanns, die zuvor geflohen waren, als sie die Leiche des Buckligen sahen, nicht davor scheute, ihn zu sich zu bringen und ihm neues Leben zu schenken. Schlussendlich stirbt der Scheich – verkörpert durch die Quelle des Bösen und ein Symbol einer patriarchalischen Traditionsgesellschaft – und alle Konkubinen werden befreit. Die Beschränkungen, denen Frauen innerhalb und außerhalb des Harems permanent ausgesetzt waren, erweisen sich als selbstzerstörerisch.

Ein wesentliches Merkmal der letzten Filmgruppe ist die tatsächliche Widerspiegelung des Bildes einer Aktiven Frau. Trotz der visuellen Abstraktion von der Figur der Neuen Frau ist sie mit der gleichen kalten Entschlossenheit ausgestattet. Von signifikanter Relevanz ist zudem das Tragen eines Männerkostüms, welches ihr den Zugang zu einem für sie vormals unzugängliche sozialen Gefüge ermöglicht. Es manifestiert sich eine tatsächliche Verschmelzung der Darstellung der Neuen Frau und des Bildes einer Frau, die nicht als solche einzuordnen ist. Stattdessen sollte die allgemeine Tendenz erörtert werden, sowohl in literarischen Werken als auch in Filmen Bilder von Aktiven Frauen zu sättigen.

Es lassen sich zwei Schlüsselbilder der Frau identifizieren. Einerseits wird die Frau als stille und kraftvolle Mutter dargestellt, die mit dem Natürlichen verbunden ist. Das Natürliche in ihr ist mit ihrer übergöttlichen, unerkennbaren Essenz assoziiert, die Angst evoziert. Eine solche Frau wird als ein von teuflischen Mächten geschaffenes, höllisches Wesen dargestellt, wobei ein theoretischer Rahmen erfunden wird, der auf ihrer traditionellen Wahrnehmung als solchem basiert. Die zweite Figur ist eine aktive und einflussreiche Frau oder ihre Gemeinschaft. Es ist zu

konstatieren, dass sie nicht nur versucht, die verlorene Zeit aufzuholen, sondern sich auch für die jahrhundertealte Tradition der Missachtung ihrer Natur und ihres Schweigens zu rächen versucht.

Dennoch bleibt Frau schweigsam, da ihr in einer patriarchalischen Gesellschaft keine Möglichkeit zur Äußerung ihrer Identität zur Verfügung steht. Der Tod der alten patriarchalischen Welt oder ihre Ernennung zur vollwertigen Herrscherin im neuen System markiert in dieser Hinsicht den Höhepunkt ihres Sieges (*„Mehltreisende Frieda Geier“*⁹⁹⁰ von Marieluise Fleißer). Dieses auf Distanzierung von der Frau selbst basierende Bild wird von einem Mann nur künstlich geschaffen. Die Frau zeigt ein völliges Unverständnis für die Richtung ihrer Handlungen, weshalb sie als unlogisch und übermäßig aggressiv interpretiert werden kann. Dennoch ist ihr Triumph mit ihrem Eintritt in die Männerwelt im Bild der Neuen Frau verbunden, was nicht nur ihr aktives, kaltes Bild, sondern auch die Vermittlung des Mannes selbst, also die Einführung der Frau in den Mannes Zustand, voraussetzt. In einigen Fällen manifestiert sich diese Transformation lediglich darin, dass sie einen Männeranzug trägt (*„Madame DuBarry“*⁹⁹¹, *„Ich möchte kein Mann sein“*⁹⁹²), jedoch wird auch ein solcher Akt der Verwandlung als entscheidend für die Veränderung ihres psychologischen Bildes interpretiert. Es kann festgehalten werden, dass Frauen in diesem Kontext nicht nur den Tod, sondern generell eine Bedrohung für die Gesellschaft und die Persönlichkeit eines Mannes repräsentieren. Die einzige günstige Konstellation für ihr zukünftiges Leben ist demnach ihre Einführung in die Funktion der umfassenden Selbstverwirklichung eines Mannes und der Versuch, sein Wesen zu begreifen. Ein konträrer Prozess ist zu beobachten, wenn das herrschende patriarchalische System versucht, die Subjektivierung der weiblichen Figur zu verhindern, während das weibliche Subjekt versucht, das Wesen des Mannes zu begreifen.

⁹⁹⁰ Fleißer, Marieluise: *Mehltreisende Frieda Geier*. Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag 1931.

⁹⁹¹ Lubitsch, Ernst: *Madame DuBarry*. Deutschland: 1919.

⁹⁹² Lubitsch, Ernst: *Ich möchte kein Mann sein*. Deutschland: 1918.

6. Reinheit, Androgynie und männlicher Homosexualität

Im zweiten Teil (2.3.1) der Dissertation wurde der Aspekt der Distanz und Reinheit erörtert, wobei Stille als abstrakte Wertvorstellung im Mittelpunkt stand. In dem vorliegenden Kapitel soll nun der materielle Gehalt des Bildes sowie dessen symbolische Dimension beleuchtet werden. Der Grund für die Konsistenz dieser Analyse liegt darin, dass sich dieses Kapitel einer spezifischen männlichen Figur zuwendet, die im Zentrum des in der Dissertation betrachteten Systems steht.

Wie bereits dargelegt, markiert der Beginn des 20. Jahrhunderts einen grundlegenden Wandel in der menschlichen Identität in der westlichen Welt. In Verbindung mit den früheren Erkenntnissen und der Entwicklung des philosophischen Denkens kommt es zum Verlust der Identität eines Menschen. In der Weimarer Republik erreicht dieser Prozess, gemessen an den untersuchten Tendenzen, einen kritischen Punkt. Dabei ist zu berücksichtigen, dass diese Identität in erster Linie auf der Vorstellung eines Mannes als dominierende Einheit der patriarchalen Struktur basiert. Nicht eine Frau oder ihr Bild einer Prostituierten, das viele Forscher als Hauptsymbol des Opfers der Krisenjahre betrachten.⁹⁹³ Es ist der Mann, der als Figur gesehen werden sollte, die seine Identität verliert, da seine Bedürfnisse als zentrale Figur während der Weimarer Republik waren, denen alle Medien und die Gesellschaft im Allgemeinen dienten. Ein Argument für diese Behauptung kann die Berücksichtigung einer Frau nur bei gleichberechtigter

⁹⁹³ Vgl. Popp, Wolfgang: *Männerliebe: Homosexualität und Literatur*. Stuttgart: Metzler 1992, S.1.

Einheit sein, wenn sie begrifflich mit einem Mann gleichgesetzt wird. Die moderne Weiblichkeit der Weimarer Republik zeigt sich in der Figur der kalten, rational denkenden Frau, die sich in einer rein männlich geprägten Kultur- und Arbeitswelt behauptet.⁹⁹⁴

In der Literatur sowie im Film der Weimarer Republik zeigt sich demnach ein wesentlicher Aspekt, der die Struktur der Handlung durchdringt: die Konzentration auf die Beziehung zwischen zwei männlichen Protagonisten. Diese Tendenz wird durch den allgemeinen Krisenzustand dieser Epoche sowie die Instabilität ihrer Struktur verschärft. Infolge der Identitätskrise sowie der umfassenden Krise, welche sämtliche Lebensbereiche erfasst hat, manifestiert sich eine Reaktion in Form einer Distanzierung von allen Kategorien dessen, was konventionell als ungesund erachtet wird. Demgegenüber steht das Idealbild eines vernunftbegabten, emotionslosen und reinen Mannes.⁹⁹⁵ Das Symbol des Lichts und des Feuers repräsentiert nicht nur Mobilität und individuelle Freiheit, sondern auch das Selbstwertgefühl.⁹⁹⁶ Es sei darauf hingewiesen, dass eine derartige Symbolik in der Zeit der Weimarer Republik von zwei politisch konträren Lagern genutzt wurde, was auf ihren universellen Charakter verweist.⁹⁹⁷ In diesem Kontext kann Sport als duales Symbol verstanden werden, durch das sowohl Freiheit als auch Gleichheit erreicht werden können⁹⁹⁸ – also die beiden grundlegenden Ziele von rechts bzw. links. Sport stellt demnach den einfachsten Weg dar, sowohl Freiheit als auch Gleichheit zu erreichen. Freiheit bedeutet in diesem Fall die Wiederherstellung des Körpergefühls und der natürlichen Bewegung, auf deren Grundlage die Möglichkeit einer weiteren spirituellen Entwicklung entsteht.⁹⁹⁹ In der Weimarer Republik wurde die Gleichberechtigung durch Sport durch die Prämisse des Körper als soziales Objekt konstituiert, das nicht länger dem Sportler zuzuordnen war. Bereits in dem ersten Kapitel wurde das Konzept der Verschmelzung von Mensch und Maschine erörtert. In diesem Zusammenhang ist zu betonen, dass eine solche Verschmelzung

⁹⁹⁴ Vgl. Barndt, Kerstin: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*. Köln: Böhlau 2003, S. 3.

⁹⁹⁵ Vgl. Fritzen, Florentine: *Gesünder leben. Die Lebensreformbewegung im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Franz Steiner 2006, S. 195.

⁹⁹⁶ Vgl. Thröne, Albrecht W.: *Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus*. München: Minerva-Publikation 1979, S. 19-18.

⁹⁹⁷ Vgl. Cowan, Michael, Sicks, Kai M.: *Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*. Bielefeld: transcript 2005, S. 22.

⁹⁹⁸ Vgl. Nübel, Birgit, Fleig, Anne: (Hg.): *Figurationen der Moderne: Mode, Sport, Pornographie*. München: Wilhelm Fink 2011, S. 195.

⁹⁹⁹ Vgl. Krüger, Michael (Hg.): *Der deutsche Sport auf dem Weg in die Moderne: Carl Diem und seine Zeit*. Berlin: LIT 2009, S. 134.

nur unter der Berücksichtigung möglich ist, dass diese menschliche Figur eine wirksame, ästhetisch akzeptable Figur des Arbeiters darstellt.¹⁰⁰⁰ Die Figur des Arbeiters ersetzt dabei ebenso wie die Figur des Sportlers – konventionell männlich – die idealisierte Figur des Akademikers in der bürgerlichen Kultur des ausgehenden 19. Jahrhunderts.¹⁰⁰¹

Daher ist im Rahmen der betrachteten Tendenz eine Betonung mehrerer Schlüsselmerkmale sinnvoll. Erstens ist die Sakralisierung des Sports in der Weimarer Republik als ein besonderes Merkmal zu betrachten. Diese Entwicklung kann als eine Form des Ersatzes für Religion¹⁰⁰² und der Mythisierung dieses Prozesses interpretiert werden. Dieser Prozess wurde durch verschiedene Faktoren begünstigt, darunter die Verankerung eines Fokus auf die Intensivierung körperlicher Übungen in der Verfassung der Weimarer Republik.¹⁰⁰³ Der Sport fungierte als ein neuartiger Raum für körperliche Aktivitäten, der überwiegend in der Literatur und im Film, mit einer Intellektualisierung dieser Praktik einherging. In diesem Kontext war kein Platz für Menschen mit Behinderung, die aus dem Krieg, Armut und konventioneller Einteilung der binären Geschlechter stammten. Die beschriebene Umgebung bedingte eine reine Realität, die von den psychischen Problemen des Einzelnen befreit war. Dies wurde durch die Unterwerfung des Menschen unter mechanischen Handlungen ermöglicht. Es zeigt sich zudem als Abbild eines idealen olympischen Umfelds, in dem das Streben nach Leistung vorausgesetzt wird, jedoch nicht im Vordergrund steht. In diesem Zusammenhang übertraf das Ergebnis des Sports den Verstand und schuf einen Präzedenzfall für die Gleichstellung von Frauen und Männern – "der Sport machte Frauen zu 'neuen Menschen'".¹⁰⁰⁴

Zweitens wird im Kontext der Betrachtung der Figur des Mannes als zentraler Bedeutung und der Wahrnehmung seines Körpers als soziales Objekt, das sich durch Reinheit, Beweglichkeit

¹⁰⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 142.

¹⁰⁰¹ Vgl. Fleig, Anna: "Bruder des Blitzes: Sportgeist und Geschlechterwettkampf bei Marieluse Fleißer und Robert Musil". In: Nübel, Birgit, Fleig, Anne: (Hg.): *Figurationen der Moderne: Mode, Sport, Pornographie*. München: Wilhelm Fink 2011, S. 182.

¹⁰⁰² Vgl. Rothe, Wolfgang (1979) "When Sports Conquered the Republic: A Forgotten Chapter From the «Roaring Twenties.»". In: *Studies in 20th Century Literature: Vol. 4: Iss. 1, Article 2.*, P. 7.

¹⁰⁰³ [Mit dem Verfassungsartikel zur "Jugendpflege" wurde 1919 der normative Rahmen geschaffen, der Ländern und Kommunen Möglichkeiten zur Sportförderung einräumte. Den Vereinen eröffnete sich, basierend auf finanzieller Unterstützung der kommunalen "Ämter für Leibespflege", die Möglichkeit, eigene Sportstätten zu errichten und zu betreiben. Sport und Naturerlebnis prägten nun eine ganze Generation, die zunächst vor allem einen Gegenpol zu beruflicher Belastung und zum naturfernen Leben der Großstadt suchte.] In: Thoß, Hendrik: *Demokratie ohne Demokraten? Die Innenpolitik der Weimarer Republik*. Berlin-Brandenburg: be.bra 2008, S. 116-117.

¹⁰⁰⁴ Krüger (2009): *Der deutsche Sport auf dem Weg in die Moderne*, S. 295.

und Rationalität auszeichnet, die Richtung seines Kontakts nur mit ihm gleichgestellten Subjekten angenommen. In diesem Zusammenhang ist es relevant, die Thematik der männlichen Freundschaft zu erörtern, die häufig in eine Darstellung codierter, aber inniger Beziehungen untereinander umgewandelt wird. Trotz der Zensur solcher Beziehungen erlaubt es die Art der Interaktion, über ihre Beziehung als homosexuell in den folgenden Beispielen zu sprechen: "Der Steppenwolf"¹⁰⁰⁵ und "Demian"¹⁰⁰⁶ von Hermann Hesse, "Berlin Alexanderplatz"¹⁰⁰⁷ von Alfred Döblin, "Sport um Gagaly"¹⁰⁰⁸ von Kasimir Edschmid, "Kobes"¹⁰⁰⁹ von Heinrich Mann, "Die Nibelungen"¹⁰¹⁰ von Fritz Lang, "Gefahren der Brautzeit"¹⁰¹¹ von Fred Sauer, "Finanzen des Großherzogs"¹⁰¹² von Friedrich Wilhelm Murnau. Diese spezifische Methode sollte zunächst als Symbolisierung des männlichen Kampfes verstanden werden ("Kobes"¹⁰¹³ von Heinrich Mann, "Berlin Alexanderplatz"¹⁰¹⁴ von Alfred Döblin), der körperlichen Kontakt impliziert, und dieser wiederum als homosexuelle Beziehungen.¹⁰¹⁵ Im Rahmen einer Auseinandersetzung kommt es laut Wolfgang Popp zur Konfrontation der beteiligten Männer, wobei der Moment des Kampfes als ein Akt der Unsterblichkeit interpretiert werden kann.¹⁰¹⁶ Ein solcher Akt ist als durchaus akzeptabel zu erachten und impliziert nicht nur einen Kampf zwischen gleichberechtigten Subjekten, sondern auch die Verschmelzung im Wesentlichen identischer – gesunder, intelligenter und mobiler – Teile miteinander. Das Prinzip ist, dass "es zwischen uns keine Unterschiede gibt, und deshalb fühle ich dass: 'Als wär's ein Stück von mir.'"¹⁰¹⁷. Das zuvor beschriebene Prinzip findet ebenso Anwendung auf dem Bild der Kameradschaft und der daraus resultierenden "freundschaftlichen Liebe". In diesem Fall ist die Grenze zwischen Liebe und Freundschaft nicht nur fließend, sondern ihre Beziehung stellt genau die höchste Stufe sowohl der körperlichen Liebe als auch der Harmonie auf

¹⁰⁰⁵ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Berlin und Weimar: Aufbau 1980.

¹⁰⁰⁶ Hesse, Hermann: *Demian: Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*. Berlin: S. Fischer 1921.

¹⁰⁰⁷ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Zürich; Düsseldorf: Walter 1996.

¹⁰⁰⁸ Edschmid, Kasimir: *Sport um Gagaly*. Berlin-Wien-Leipzig: Paul Zsolnay Verlag 1928.

¹⁰⁰⁹ Mann (1971): "Kobes".

¹⁰¹⁰ Lang, Fritz: *Die Nibelungen. Teil 1 und 2*. Deutschland: 1924.

¹⁰¹¹ Sauer, Fred: *Gefahren der Brautzeit*. Deutschland: 1930.

¹⁰¹² Murnau, Friedrich Wilhelm: *Finanzen des Großherzogs*. Deutschland: 1924.

¹⁰¹³ Mann (1971): "Kobes".

¹⁰¹⁴ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Zürich; Düsseldorf: Walter 1996.

¹⁰¹⁵ Vgl. Popp (1992): *Männerliebe*, S. 53.

¹⁰¹⁶ Vgl. Ebd., S. 2.

¹⁰¹⁷ Ebd., S. 53.

der sozialen Ebene, der Ebene der Partnerschaft, dar.¹⁰¹⁸ Auch wenn der Protagonist nicht explizit als homosexuell beschrieben wird, lässt sich nicht *a priori* ausschließen, dass es nicht stimmt. Vielmehr ist der Kontext des Eros-Diskurses der 1920er Jahre zu berücksichtigen,¹⁰¹⁹ in dem männliche Homosexualität auf zwei gegensätzlichen Ebenen betrachtet wurde¹⁰²⁰: negative männliche Homosexualität, die Feminisierung implizierte, und die Beziehung zweier Männer, die konventionell Männer bleiben, als das einzig Wahre Art der Kommunikation im Prinzip.¹⁰²¹

In diesem Zusammenhang ist zu betonen, dass die Popularität der Bewegung für die Rechte Homosexueller, die Abschaffung des 75. Absatzes der Verfassung in der Weimarer Republik,¹⁰²² die Entstehung einer Vielzahl von Zeitungen dieser Ausrichtung und die Funktionsweise des Institut für Sexualwissenschaft unter der Leitung von Magnus Hirschfeld eine untergeordnete Rolle spielen. Von entscheidender Relevanz ist in diesem Zusammenhang die Konsequenz der Darstellung der idealen Weltordnung, die sich nur auf männliche Beziehungen bezieht. Es sei darauf hingewiesen, dass die Thematik des Sports, insbesondere in Bezug auf den Wettkampf (z. B. "Sport um Gagaly"¹⁰²³ von Kasimir Edschmid), nicht lediglich die Aufhebung von Geschlechtergrenzen oder ein androgynes Umfeld ohne sinnliche Komponente zum Gegenstand hat. Stattdessen steht vorrangig die Zuschreibung männlicher Züge im Fokus.¹⁰²⁴ Die Figur des Androgynen verweist nicht nur auf eine jungfräuliche, reine Androgynie, sondern impliziert zugleich zwei weitere Kategorien: die supersexuelle und die spirituell-körperliche.¹⁰²⁵ Betrachtet man die Figur des dritten Geschlechts in der Zeit der Weimarer Republik, so lassen sich, abgesehen von der Jugendlichkeit und Sportlichkeit des männlichen Körpers, kaum weibliche äußere Merkmale erkennen.¹⁰²⁶ In Bezug auf seine sensible Komponente ist der Androgyne nicht

¹⁰¹⁸ Vgl. Ebd., S. 7.

¹⁰¹⁹ Vgl. Müller, Stefan: *Ach, nur'n bisschen Liebe : männliche Homosexualität in den Romanen deutschsprachiger Autoren in der Zwischenkriegszeit 1919 bis 1939*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, S. 39.

¹⁰²⁰ Kraß, Andreas: "Der heteronormative Mythos. Homosexualität, Homophobie und homosoziales Begehren." In: *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit*. / Bereswill, Mechthild, Meuser, Michael, Sylka Scholz (Hg.), Münster: Westfälisches Dampfboot 2009, S. 139.

¹⁰²¹ Vgl. Lill, Anna Katharina: "Es ist immer gut und richtig, so sein zu wollen wie man von Natur aus ist!" In: *Unerlaubte Gleichheit. Homosexualität und mann-männliches Begehren in Kulturgeschichte und Kulturvergleich* / Navratil, Michael, Florian Remele (Hg.), Bielefeld: transcript 2021, S. 237.

¹⁰²² Vgl. Feustel, Gotthard: *Die andere Liebe: eine illustrierte Geschichte der Homosexualität*. Leipzig: Edition Leipzig 1995, S. 130, 132.

¹⁰²³ Edschmid, Kasimir: *Sport um Gagaly*. Berlin-Wien-Leipzig: Paul Zsolnay 1928.

¹⁰²⁴ Vgl. Aurnhammer, Achim: "Androgyne. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur." In: *Literatur und Leben*. N. F., Bd. 30. Köln-Wien: Böhlau 1986, S. 12-13.

¹⁰²⁵ Vgl. Ebd.

¹⁰²⁶ Vgl. Müller (2011): *Ach, nur'n bisschen Liebe*, S. 188.

nur abstrakt, sondern verbirgt sie, was in Bezug auf den Androgyne noch mehr Sinnlichkeit hervorruft. In dieser Hinsicht stellt der Androgyne einen Übergangstyp dar, der über die Grenzen des binären Geschlechtersystems hinaus eine eigene Spezifität aufweist.

6.1. Literatur

a. Bild von Hermaphrodit und Androgynität

Es sei darauf hingewiesen, dass die im Folgenden erörterten androgynen Merkmale sowohl bei Männern als auch bei Frauen beobachtet werden können. Es besteht jedoch Einigkeit darüber, dass eine Nachahmung oder das Aufkommen eines Begehrens nach ihnen nur dann auftritt, wenn die Identifikation mit der männlichen Ähnlichkeit das weibliche Scheinbild überwiegt.¹⁰²⁷

So gelingt es dem Protagonisten in Hermann Hesses „Der Steppenwolf“¹⁰²⁸, solange Distanz zu Hermine zu wahren, bis er in ihr optisch die Trägerin männlicher Züge zu erkennen beginnt: „Paß einmal auf und sieh mich gut an! Ist dir noch nicht aufgefallen, daß ich manchmal ein Knabengesicht habe? Zum Beispiel jetzt?“ / Ja, indem ich jetzt ihr Gesicht genau betrachtete, mußte ich ihr recht geben, es war ein Knabengesicht. Und als ich mir eine Minute Zeit ließ, begann das Gesicht zu mir zu sprechen und erinnerte mich an meine eigene Knabenzeit [...].“¹⁰²⁹ Diese Reaktion kann als Hinweis auf die homosexuellen Neigungen des Protagonisten verstanden werden. Gleichzeitig verweist sie auf seine Identifikation mit seinem kindlichen Selbst, das zu dieser Zeit als ungebrochene Einheit all jener Persönlichkeitsanteile existierte, die sich später in seinem erwachsenen Ich differenzierten.¹⁰³⁰ In der Zeit der Weimarer Republik wurden jugendliche homosexuelle Beziehungen von Zeitgenossen als Teil der sogenannten „Pseudohomosexualität“ betrachtet. Sie wurden als lediglich eine Übergangsphase der Reifung angesehen.¹⁰³¹ Hermine

¹⁰²⁷ Lill (2021): *„Es ist immer gut und richtig, so sein zu wollen wie man von Natur aus ist!“*, S. 248.

¹⁰²⁸ Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Berlin und Weimar: Aufbau 1980.

<https://www.gutenberg.org/cache/epub/41907/pg41907-images.html>, gesehen am 27. Februar 2024.

¹⁰²⁹ Ebd.

¹⁰³⁰ Ebd., S. 129. [Diese Hypothese wird weiter unten im Text verifiziert: „Ist dies das Kostüm, Hermine, in dem du mich verliebt machen willst?“ „Ohne sie nur berührt zu haben, unterlag ich ihrem Zauber, und dieser Zauber selbst blieb in ihrer Rolle, war ein hermaphrodischer. Denn sie unterhielt sich mit mir über Hermann und über die Kindheit, über meine und ihre, über jene Jahre vor der Geschlechtsreife, in denen das jugendliche Liebesvermögen nicht nur beiden Geschlechter, sondern alles und jedes umfaßt, Sinnliches und Geistiges, und alles mit dem Liebeszauber und der märchenhaften Verwandlungsfähigkeit begabt, die nur Auserwählten und Dichtern auch noch in späteren Lebensaltern zu Zeiten wiederkehrt.“]

¹⁰³¹ Vgl. Müller (2011): *Ach, nur'n bisschen Liebe*, S. 75.

verkörpert das Ideal der androgynen Figur als eines primären, aber ungeteilten Geschlechts.¹⁰³² Gemäß der Passage impliziert dieses Geschlecht keine Genitalien oder hat in ihnen keine grundsätzlich ausgesprochene Bedeutung. Nicht das männliche oder weibliche Wesen übt eine Anziehungskraft auf die Hauptfigur aus, sondern gerade ihr Übergangstatus: “In die stille glatte Stirn hing eine kurze Locke herab, von dort aus, von dieser Stirnecke mit der Locke her, strömte von Zeit zu Zeit wie lebendiger Atem jene Welle von Knabenähnlichkeit, vom hermaphroditischer Magie.”¹⁰³³ Die hermaphroditische Essenz stellt demnach ein Lustobjekt dar,¹⁰³⁴ das eine übernatürliche Fähigkeit des Menschen verbirgt. Transsexualität ist dabei als ein Übergangstatus der Frau zu betrachten, da die Distanz zwischen Mann und Frau der ideale Ausgangspunkt für das Schweigen ist: “Im deutschen Geist herrscht das Mutterrecht, die Naturgebundenheit in Form einer Hegemonie der Musik, wie sie nie ein anderes Volk gekannt hat. Wir Geistigen, statt uns mannschaft dagegen zu wehren und dem Geist, dem Logos, dem Wort Gehorsam zu leisten und Gehör zu verschaffen, träumen alle von einer Sprache ohne Worte, welche das Unausprechliche sagt, das Ungestaltbare darstellt.”¹⁰³⁵ Es besteht die Möglichkeit, dass die initiale Wahrnehmung einer Frau als Objekt und nicht als Subjekt, die trotz ihrer Sexualisierung eher auf ihre asexuelle oder gleichgültige Natur schließen lässt: “Andre, und zu ihnen gehörte Maria, waren ungewöhnlich liebesbegabt und liebesbedürftig, die meisten auch in der Liebe mit beiden Geschlechtern erfahren.”¹⁰³⁶ Ihren endgültigen Übergang zum Status eines Subjekts wird nur impliziert, wenn sie auch dessen Trägerin wird, das Männliche verkörpert. Daher wird Hermine erst in dem Moment als sexuell attraktiv wahrgenommen, in dem sie ihn mit seinem Jugendfreund identifizieren kann.

Die androgynen Frauen demonstrieren die Distanz zwischen den Geschlechtern noch deutlicher als zuvor. In der Konsequenz manifestiert sich der Übergang zum Bild einer neuen Frau als Ursprung einer grundlegend neuen Entschlüsselung der umgebenden Objekte, die nach wie vor mit der primären Sinneswahrnehmung von Dingen assoziiert ist, eine Rückkehr zum ursprünglichen Mythos über diese Objekte: “Diese Tasche war keine Tasche, der Geldbeutel war

¹⁰³² Vgl. Aurnhammer (1986): “*Androgyne*.”, S. 10.

¹⁰³³ Hesse (1980): *Der Steppenwolf*, S. 79.

¹⁰³⁴ Ebd., S. 12-13.

¹⁰³⁵ Ebd., S. 101 [Beispiel der Autorin: Bereits in der Vergangenheit wurde bei der Analyse von Hans Grimm's Werk "Volk ohne Raum" ein nahezu identisches Zitat angetroffen: “[...]; sie sollen vortreten heischend und stumm, dass diese millionenfache Stummheit die Musik der Sphären völlig erstickte, und Gott gezwungen werde, ihre Seele anzusehen.” – Grimm, Hans: *Volk ohne Raum*. München: Albert Langen und Georg Müller 1934, S. 10.]

¹⁰³⁶ Ebd., S. 104.

kein Geldbeutel, Blumen keine Blumen, der Fächer kein Fächer, alles war plastisches Material der Liebe, der Magie, der Reizung, war Bote, Schleichhändler, Waffe, Schlachtruf".¹⁰³⁷ Gemäß dem Zitat erfahren die Dinge eine Bedeutungslosigkeit, die sich in ihrer Verwandlung zu geschlechtslosen Hüllen äußert. Gleichzeitig unterliegen sie einer Transformation zu einem gemeinsamen Kult und nehmen eine neue Funktion an, die von dem Protagonisten selbst konzipiert wurde. Im Gegensatz zum Bild der Mutter, die etwas grundsätzlich Unerkennbares verkörpert, sind die von Harry mit symbolischer Bedeutung versehenen Dinge immer noch von einer inhärenten Leere geprägt. In diesem Fall wird diese Leere als eine rein männliche Kategorie betrachtet, die auf eine Frau übertragen wird und aufgrund ihrer Übereinstimmung mit männlichen Merkmalen anzieht und erotisiert: "Nun erst verstand ich Goethes Lachen, das Lachen der Unsterblichen. Es war ohne Gegenstand, dies Lachen, es war nur Licht, nur Helligkeit, es war das, was übrigbleibt, wenn ein echter Mensch durch die Leiden, Laster, Irrtümer, Leidenschaften und Mißverständnisse der Menschen hindurchgegangen und ins Ewige, in den Weltraum durchstoßen ist. Und die "Ewigkeit" war nichts anderes als die Erlösung der Zeit, war gewissermaßen ihre Rückkehr zur Unschuld, ihre Rückverwandlung in den Raum."¹⁰³⁸ Dies impliziert, dass die androgyne Hermine, die im mentalen Konstrukt des Protagonisten mit dem ursprünglichen Mythos, dem ersten Menschen, assoziiert wird, zur Einsicht führt. Hesse charakterisiert diesen Zustand erneut als Rückkehr zur Unschuld, wodurch er mit ihrer Jugend seinen Wunsch nach diesem Zustand kompensiert. Die Protagonistin ist untergeordnet, da sie das Aussehen des Jungen trägt,¹⁰³⁹ für den Harry in seiner Kindheit Gefühle entwickelt hat und daher in seinem Kopf mit männlichen Eigenschaften ausgestattet ist. Im Rahmen des zuvor erwähnten Diskurses über Eros der 20er und 30er Jahre legitimieren auch die Gefühle, die der Protagonist als Junge für seinen Freund empfunden hat, ihre Beziehung.

In Arnold Zweigs Roman "Der Streit um den Sergeanten Grischa"¹⁰⁴⁰ wird die Protagonistin Anna eingeführt, die während des Ersten Weltkriegs eine männliche Partisanengruppe anführt. Die Besonderheit des Romans liegt zum einen in der Darstellung der Stärke und der Fähigkeit der Protagonistin, selbst in Grischas Zelle einzudringen. Zum anderen

¹⁰³⁷ Ebd., S. 109.

¹⁰³⁸ Ebd., S. 121

¹⁰³⁹ Vgl. Feustel (1995): *Die andere Liebe*, S. 129.

¹⁰⁴⁰ Zweig, Arnold: *Der Streit um den Sergeanten Grischa*. Berlin: Aufbau-Verlag 1975.

liegt sie in dem Fokus auf Aktion um jeden Preis: “[...] Denken kann ich nicht’, schloß sie, indem sie ihre Zigarette an der Tischkante ausdrückte und in die Ecke warf, und ihre nackten Arme spielten in einer völlig unbewußten tierhaften Anmut, aber sehen!”¹⁰⁴¹ In diesem Kontext impliziert der Begriff "sehen" nicht eine passive Form des Beobachtens, sondern vielmehr die Kompetenz, eine Reaktion auf ein Geschehen mit hoher Geschwindigkeit auszuführen, vergleichbar mit der Agilität eines Raubtiers: “[...], sie, Babka, nein, Anna Kyrillowna, ein Weib, das sich einen einzigen Mann erwähnt, nachdem sie etliche gekannt, und die nun mit der Zähigkeit und Wut der Lüchsin für ihre Kleinen auf der Fährte des Geliebten zu bleiben wünschte, um ihn zu verteidigen oder auch selbst für sich zu besitzen.”¹⁰⁴² Diese Passage offenbart eine weitere Facette des Übergangs, die sich in der Objektivierung eines Mannes manifestiert, den eine mit Supermacht¹⁰⁴³ und Einfluss der ausgestatteten Frau kontrollieren kann. Ihr Wunsch, ihn zu besitzen, ähnelt dem Wunsch nach etwas Objektivem. Es sei darauf hingewiesen, die Besonderheit dieser Kraft gerade in der Synthese der Frau und des Mannes in ihr hervorzuheben. Trotz Annas Identifikation mit einem Mann: “Sie besaß einen Männerkopf und ein männliches Herz; [...]”¹⁰⁴⁴, bedeutet dies keineswegs, dass ein Mann mit der gleichen Macht ausgestattet werden kann. Im Gegenteil: Das Wesen der Macht liegt in der Anwesenheit zweier Wesenheiten in ihr, die im Einklang miteinander stehen, im Gegensatz zum depersonalisierten Protagonisten.

In Ernst Tollers Stück “Hoppla, wir leben!”¹⁰⁴⁵ findet sich eine vergleichbare Darstellung von Zweigs aktiver Frau in der Figur Eva Berg, welche Arbeiter dazu auffordert, Überstunden zu verweigern. Damit stört sie die bestehende Ordnung. Tollers Darstellung zeigt, wie durch das entschlossene Vorgehen der Protagonistin das Funktionieren der gesamten Schwerindustrie gefährdet wird. Die Problematik der Aufrufe: “Frauen im Beruf / Frauen als Schreibmaschinistinnen / Frauen als Chauffeure / Frauen als Lokomotivführerinnen / Frauen als Polizistinnen”¹⁰⁴⁶ besteht insbesondere in der potenziellen Verdrängung von Männern aus dem beruflichen Umfeld. Trotz des Widerstands der Führung bleibt Eva über der Situation stehen, da

¹⁰⁴¹ Ebd., S. 54-55.

¹⁰⁴² Ebd., S. 68.

¹⁰⁴³ [In diesem Fall liegt die Supermacht in der Tatsache begründet, dass die weibliche Attraktivität verloren gegangen ist und eher androgyne als hermaphroditische Subjektivität repräsentiert wird].

¹⁰⁴⁴ Ebd., S. 178.

¹⁰⁴⁵ Toller, Ernst: “*Hoppla, wir leben! Ein Vorspiel und fünf Akte*”. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag 1927, Auf: <https://www.projekt-gutenberg.org/toller/hoppla/hoppla.html>, gesehen am 19. Dezember 2023

¹⁰⁴⁶ Ebd.

sie sich strikt an die Verfassung hält. In der Konsequenz impliziert dies die "männliche Ordnung"¹⁰⁴⁷ als Geschlechtskategorie. Diese Kombination zweier Prinzipien verleiht Eva weiterhin das Recht auf Überlegenheit.

Karl Thomas, Eva Bergs Geliebter, wie Hesses Harry erkennt in ihrem Bild der Neuen Frau eine Leere, die für Karl jedoch kein tiefes Symbol darstellt, sondern vielmehr ihre negative Bedeutung zum Ausdruck bringt: "Karl Thomas. Manchmal denk' ich ... Bubikopf nennt ihr die Frisur? [...] Die Frisur kleidet dich, da du ein Gesicht hast. Frauen ohne Gesicht müssen sich in acht nehmen. Die Frisur macht nackt. Wie viele vertragen Nacktheit? / Eva Berg. Findest du? / Karl Thomas. Die Gesichter in Straßen, Untergrundbahnen, schauerlich. Ich habe früher nie gesehen, wie wenig Menschen Gesichter haben. Fleischklumpen die meisten, von Angst und Dünkel aufgedunsen."¹⁰⁴⁸ Es empfiehlt sich, den Zustand von Karl selbst zu reflektieren, der eine gesichtslose Frau lediglich aufgrund des Verlusts seiner eigenen Persönlichkeit wahrnimmt: "Karl Thomas. 'Oft habe ich das Kissen an mich gepreßt wie eine Frau, gierig mich zu wärmen'", ohne die Fähigkeit zur Selbstreflexion zu besitzen und daher seine eigenen Gefühle der Verzweiflung auf das Opfer zu übertragen. Die von Thomas für Eva vorgestellte Opferrolle ermöglicht es ihm, von ihr einen völligen Einsatz einzufordern: "Eva Berg. 'Ich muß allein sein können. Versteh mich.' / Karl Thomas. 'Gehörst du nicht mir?' / Eva Berg. 'Gehören? Das Wort ist gestorben. Keiner gehört dem andern.' / Karl Thomas. 'Verzeih, ich hab' ein falsches Wort gewählt. Bin ich nicht dein Geliebter?'/ Eva Berg. 'Du meinst, weil ich mit dir geschlafen habe?'/ Karl Thomas. 'Bindet das nicht?' Eva Berg. 'Ein Blick, den ich mit fremden Menschen tausche auf verwehter Straße, kann tiefer mich an ihn binden als irgendeine Liebesnacht. Die braucht nichts zu sein als sehr schönes Spiel.'"¹⁰⁴⁹ Gemäß der von Eva vertretenen Perspektive steht der Sex Begriff für sie nicht im Zusammenhang mit der Ernsthaftigkeit, welche dem weiblichen Geschlecht inhärent ist. Stattdessen wird Sex von Eva als eine Form der Verleugnung dieser Ernsthaftigkeit interpretiert. In diesem Fall impliziert das Stereotyp, das einem Mann zugeschrieben wird, einen vollständigen Bruch mit der Struktur einer Frau, die nach dem klischeehaften Verhalten eines Mannes handelt. Eva repräsentiert nicht nur optisch das Bild der Neuen Frau, sondern identifiziert sich im

¹⁰⁴⁷ Feustel (1995): *Die andere Liebe*, S. 129.

¹⁰⁴⁸ Toller (1927): "*Hoppla, wir leben! Ein Vorspiel und fünf Akte*", Auf: <https://www.projekt-gutenberg.org/toller/hoppla/hoppla.html>, gesehen am 19. Dezember 2023.

¹⁰⁴⁹ Ebd.

Gegensatz zur Hauptfigur Ingmar Keun, auch intellektuell mit ihr. Infolgedessen wird die sexuelle Handlung nicht lediglich als eine für sie unauffällige Handlung interpretiert, sondern bei genauerer Betrachtung lässt sich ableiten, dass sie aufgrund ihrer Androgynie kinderlos ist. Die vorherrschende Ordnung, die sie verkörpert und die Einstufung als reine Struktur weisen demnach keine tierischen, heidnischen Untertöne auf, das zuvor a priori angenommene ewige Bild der Mutter.

In Frank Thieß' Roman "Zentaur"¹⁰⁵⁰ stellt der Protagonist einen initialen Übergangszustand dar, wobei anzumerken ist, dass es sich hierbei streng genommen nicht um einen Übergang im eigentlichen Sinne handelt, sondern vielmehr um ein noch nicht teilbares Ganzes. Die Handlung des Romans ist geprägt von den existenziellen Problemen der Hauptfigur, die sich aus dem ursprünglichen Zustand der Figur ergeben: "Er fürchtete sich vor quälenden Vorstellungen, die ihm berichteten, daß sie ihn wie ein Weib empfangen und geboren habe. Er wollte in ihr eine Göttin sehen, das einzig Göttliche, woran er glauben konnte."¹⁰⁵¹ Gemäß dem Zitat manifestiert sich anfänglich das Problem, dass er als spezifisches Wesen mit Geschlecht geboren wird. In diesem Fall ist nicht die Unzumutbarkeit seiner Geburt durch eine Frau von Relevanz, sondern vielmehr die Widersprüchlichkeit der Geburt eines unteilbaren Körpers, seine Einzigartigkeit¹⁰⁵² im Rahmen eines nichtmenschlichen Wesens: "[...] bemerkte er, daß er gar kein Rudel, sondern nur ein einziges ungeheures Tier war, das gegen ihn anstürmte, ein Zentaur, ein Gott mit dem Leibe des Hengstes".¹⁰⁵³ Obwohl der Protagonist einen monolithischen Charakter aufweist, zeigt sich ihr Traumbild nicht in einer stabilen Struktur, sondern vielmehr als ein Hybrid, als ein Übergangszustand von einem (göttlichen) zum anderen (tierischen). Die Kombination dieser beiden Komponenten zeigt sich in einer erfolgreichen Überlegenheit gegenüber anderen. Die Verbindung dieser beiden Komponenten, die nicht der Autorität moralischer oder ethischer Normen unterliegt, ermöglicht es Hans und Claus, ihre Umwelt sowohl außerhalb als auch über ihre eigene Geschlechtsidentität hinaus zu betrachten: "Du, das war doch Unsinn, was du vorhin zu mir gesagt hast?" / "Was denn?" "Dass du dich verlieben könntest." / "In wenn?" / "In mich." / "In dich?" / "Ja." / Claus lachte auf: "Hältst du mich für einen solchen?" / "Nein. Ich bin es nämlich auch

¹⁰⁵⁰ Thieß, Frank: *Der Zentaur*. Stuttgart: J. Engelhorns Nachf. 1931.

¹⁰⁵¹ Ebd., S. 52.

¹⁰⁵² Vgl. Rothe (1979) "When Sports Conquered the Republic", P. 15-16.

¹⁰⁵³ Thieß (1931): *Der Zentaur*, S. 55.

nicht.”¹⁰⁵⁴ Die Rechtfertigung der Unparteilichkeit gegenüber homosexuellen Beziehungen ist jedoch mit der Ähnlichkeit einer der Parteien dieser Beziehung mit einer Frau in äußeren Merkmalen verbunden: “Hans, auf diese Geständnisse hin möchte ich dir am liebsten einen Kuss geben! Ach, du bist wie ein Mädchen, das zufällig Junge wurde.”¹⁰⁵⁵ Auch in diesen Konstellationen ist die rationale Begründung gleichgeschlechtlicher sexueller Attraktivität nicht der Hauptgrund für die Existenz dieser Anziehung zwischen Hans und Claus bzw. der Transvestitin Leila. Die Reize für Hans ergeben sich aus der Gesamtstruktur, genauer gesagt aus dem Punkt oberhalb der Struktur, an dem es keine Geschlechtertrennung gibt: “Außerden ist der Mann von Urberstimmung her polygam. Ich könnte ein Dutzend gleichzeitig lieben.”¹⁰⁵⁶ Dennoch basiert ihre gegenseitige Anziehung auf “Kameradschaft”, einer vertrauensvollen Beziehung, in die ganz selbstverständlich weitere Verhältnisse intimer Natur einfließen können. Aus dieser Sicht wird übermäßige Emotionalität im Gegensatz zu heterosexuellen Beziehungen bei homosexuellen Beziehungen nicht mehr negativ wahrgenommen und ist ein Spiegelbild der Kraft der Liebe.¹⁰⁵⁷ Gleichzeitig zieht Leilas gemischtes Wesen als Mann, der sich als Frau ausgibt, Klaus und Hans mehr als alle anderen an: “Claus konnte nicht umhin, diese Frau unerträglich schön zu finden. Solche Augen hatte er nie gesehen. Diabolische, saugende, dabei auch wieder warme, beinahe liebenswürdige Augen. / [...] ‘Ihm?’ / Hans schlug sich leicht mit der flachen Hand auf die Stirn. ‘Da habe ich mich verplappert –’ / ‘Was? Ist Leila ein Mann!?’ / ‘Na, wenigstens hast du es auch nicht gemerkt, das beruhigt mich.’”¹⁰⁵⁸ Leilas androgyne, geschlechtsspezifische Natur verleiht ihr als Transgender das Recht, nicht nur attraktiver zu sein, sondern auch das eigentliche Prinzip der traditionellen Attraktivität zu negieren: “Aber was diese Leila angeht, ich sage es ganz offen, ich könnte mich glatt in sie verlieben. Du wirst ausruhen, ich sei pervers...ich bin es nicht, aber wer will ganz genau sagen, was er ist? Was heißt pervers? Mit diesen Dingen weiß kein Mensch genau Bescheid.”¹⁰⁵⁹ Leila nimmt dabei nicht die Attraktivität in den Fokus, sondern agiert als Vermittlerin in der Beziehung zwischen Hans und Claus. Aufgrund der Geschlechtsunterschiede von Leila selbst kann diese Beziehung in diesem Format legalisiert werden.¹⁰⁶⁰

¹⁰⁵⁴ Ebd., 343-344.

¹⁰⁵⁵ Ebd., S. 342.

¹⁰⁵⁶ Ebd., S. 345.

¹⁰⁵⁷ Vgl. Lill (2021): “*Es ist immer gut und richtig,...!*”, S. 253.

¹⁰⁵⁸ Thieß (1931): *Der Zentaur*, S. 346-347.

¹⁰⁵⁹ Ebd., S.348.

¹⁰⁶⁰ Vgl. Popp (1992): *Männerliebe*, S. 129-130.

Diese Kommunikationsmethode lässt sich in der Epoche der Weimarer Republik verorten, als es von signifikanter Bedeutung war, homosexuelle Beziehungen zu kodieren. Der Roman stellt eine Verbindung zwischen einer vom Autor zunächst als göttlich interpretierten Figur – Zentaur – dar, die nur teilweise zur menschlichen Welt gehört, und einer Transgender-Person her, die nicht dem traditionellen Binärsystem angehört, was ebenfalls eine Verbindung zu einem Übergangszustand oder einer Superform impliziert: “[...]wie ich gehört hatte daß sie keine Frau war; ein paar Sekunden war mit, als drehte sich alles, als müßte ich furchtbar betrunken sein. Ich sah immer nur ihre Augen und fühlte die Lippen und dachte: ja was geht das mich an? Das gehört ja alles ganz wo anders hin. Da wo wir beide uns umarmen werden, da gibt es nicht Mann noch Frau. Versteht du das?[...] Außerhalb der Geschlechter und ganz, ganz tief im Geschlecht. Ich muß so tief im Geschlechtlichen gewesen sein, daß ich da ankam, wo es noch keine Trennung gibt.”¹⁰⁶¹ Gleichzeitig wird Geschlechtsneutralität traditionell mit Bezug auf Androgynie als primäre Integrität im Rahmen der mythologischen Erzählung interpretiert¹⁰⁶²: “[...] Weiß du, was mir einmal morgens, wie ich gerade aus einem Traum erwachte, einfiel? Du wirst lachen, aber es ist so: ich wusste plötzlich, die ganze Welt ist noch nicht erschaffen worden, nur ein Teil. Und aus dem unerschaffenen Chaos raucht es alle Augenblicke in unser Leben hinein.”¹⁰⁶³ Dieser Verweis ist jedoch weniger als eine Referenz zur Vergangenheit, sondern vielmehr als eine Verbindung von Gegenwart und einer Zukunft zu verstehen, die von Mythen geprägt ist und deren Realisierung nur durch die Entwicklung geschlechtsneutraler Verbindungen möglich ist. Gemäß dem vorliegenden Roman befindet sich diese Umgebung in einer frühen Entwicklungsphase. Von entscheidender Relevanz ist die Identifikation von Androgynie mit primärem Chaos, das heißt mit primärer Materie. Es sei jedoch angemerkt, dass diese reine Umgebung in keiner Weise mit dem Konzept der Frau in Verbindung steht: “Doch jetzt galt es den Eintritt in die Dimensionen des leeren Raums, dessen Existenz unbeweisbar war, eine der großen Zwangszwänge des menschlichen Denkens, gewaltig und geheimnisvoll wie die Zeit. Es galt die zweite Loslösung von der Erde, die endgültige Trennung von ihr, der Abfall von der Mutter. Mochten es vielleicht noch nicht diese Gedanken sein, die sein Gehirn glühen machten, mochten Worte wie “Abfall” oder “Mutter” in seinen Überlegungen noch nicht aufgetaucht sein, er konnte nicht hindern, daß eine

¹⁰⁶¹ Thieß (1931): *Der Zentaur*, S. 350.

¹⁰⁶² Vgl. Aurnhammer (1986): “*Androgyne*”, S. 10.

¹⁰⁶³ Thieß (1931): *Der Zentaur*, S. 351.

atavistische Furcht in ihm sich mit brennender Begier nach Eroberung mischte und daß der Entschluß, den unheimlichen Weg zu wagen, ihn seit der Begegnung mit Fürbringer nicht mehr losließ.“¹⁰⁶⁴ Die Nicht-Berücksichtigung des weiblichen Gegenübers im Beziehungsgefüge ist auf eine Angst vor der betreffenden Person zurückzuführen. In Bezug auf die Hauptfigur werden die Begriffe "Mutter" und "Abfall" als Synonyme betrachtet. Der Protagonist kreiert somit einen Raum für die Leere als ausschließlich männliche Kategorie. Dieses Konzept predigt nicht nur Gefühlslosigkeit, sondern vielmehr den Trugschluss der Gefühle gegenüber einer Frau und lässt Raum für die Liebe zu einem Mann oder seinen Übergangsformen, die immer noch mit einer Bindung an Männlichkeit oder Geschlecht verbunden sind.

Anhand der besprochenen Beispiele lässt sich der Zusammenhang zwischen dem Bild des Hermaphroditen nachvollziehen. Bei dem Hermaphroditen handelt es sich um ein sinnlich-passives Bild, das weibliche Symbolik impliziert und daher negativ bleibt. Das Bild der Androgyne ist als eine Art Bewegung zu verstehen, die konventionelle Männlichkeit verkörpert. Ein gemeinsamer Schnittpunkt ist ein Appell an die Mythologie – eine abstrakte Wahrnehmung der Originalität des dritten Geschlechts, wie es im Roman von Hermann Hesse der Fall war, oder eine konkrete Episode aus der griechischen Mythologie von Frank Thieß. In diesem Kontext erfahren sowohl der Androgyn als auch der Hermaphrodit eine Rehabilitierung, die auf ihrer teilweisen Beteiligung an der männlichen Konvention sowie ihrer teilweisen Beteiligung am dritten Geschlecht fußen. Dieser Prozess steht im Gegensatz zum zuvor diskutierten Bild einer 'Aktiven Frau', die trotz ihres Wunsches, Teil der Gesellschaft zu werden, in erster Linie ein weibliches Objekt bleibt.

b. Männliche Kommunikation

In Alfred Döblins "Berlin Alexanderplatz"¹⁰⁶⁵ wird der Übergangscharakter auch mit vermittelter männlicher Homosexualität assoziiert, da die Hauptbeziehung auf allen ihren Ebenen die Beziehung zwischen Franz und Reinhold ist. Die Verwendung des Begriffs "vermittelte Homosexualität" für diese Konstellation ist darauf zurückzuführen, dass Frauen in diesem Fall als

¹⁰⁶⁴ Ebd., S. 532-533.

¹⁰⁶⁵ Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. Die Geschichte vom Franz Biberkopf. Zürich; Düsseldorf: Walter 1996.

Kommunikationsmittel zwischen den beiden Männern fungieren.¹⁰⁶⁶ Dies wird insbesondere deutlich, wenn man die Liebesbeziehung mit Frau – Sonja – und ihre Dreiecksbeziehung in Betracht zieht. Die Bemerkungen der drei miteinander vermischen, sodass nicht sofort erkennbar ist, ob Reinhold Sonja oder Franz küsst.¹⁰⁶⁷ Darüber hinaus tötet Reinhold sie und wird so in diesem Moment exakt identisch mit Franz, was die Bestätigung seiner Männlichkeit darstellt.¹⁰⁶⁸ Dies wird insbesondere durch das Gefühl der Ähnlichkeit verstärkt: “Det [Reinhold] is ja een Schwerer, een richtiger Mörder. Und am liebsten hätt ick die Sache noch ganz uff mir genommen, für son Schuft. Son Ochse, wie ich bin.”¹⁰⁶⁹ Franz ist bereit, sich wiederholt für ihn zu opfern. Der Protagonist etabliert eine Verbindung zwischen ihnen durch ein Tier, das sich zunächst nicht nur um ein männliches Individuum handelt, wie es in Thieß' "Zentaur"¹⁰⁷⁰ der Fall war, sondern um ein kastriertes Wesen, das aus diesem Grund nicht die Fähigkeit besitzt, Nachwuchs zu bekommen. Ihre Verbindung, die auch ohne die Umsetzung eines endgültigen sexuellen Kontakts in der verschlüsselten Realität fortbesteht, erweckt in Franz den Wunsch, dass eines von ihnen stirbt: “Weil ich aber Reinhold nicht kann töten, bring ich mich selber um.”¹⁰⁷¹ Wie das Zitat zeigt, ist der Adressat nicht von Relevanz. Wichtiger ist die Destruktionskraft, die dazu fähig ist, eine Verbindung zu zerreißen, ohne die Grenzen der Anspielung zu überschreiten. In diesem Sinne soll noch einmal über den klaren Zusammenhang zwischen Homosexualität und der Krise der männlichen Identität gesprochen werden,¹⁰⁷² in der der Kampf zweier Männer nach wie vor die einzig mögliche Möglichkeit ist, Gefühle für einen anderen zu zeigen, ein Beweis zur echten Körperlichkeit.

Die vorliegende Art der Beziehung zwischen Männern wurde in Sportromanen und Filmen, die mit dem Kult eines gesunden Körpers assoziiert werden, weiter verbreitet. Letzteres impliziert nicht nur eine Auseinandersetzung mit den Bildern der Antike und Androgynie,

¹⁰⁶⁶ “Biberkopf schläft nicht mit Reinhold, sondern mit seinen Freundinnen; Reinhold kastriert nicht Biberkopf, sondern wirft ihn aus dem Auto; Biberkopf macht Reinhold keinen Liebesantrag, sondern schlägt Mieze, weil sie ihn mit einem anderen Mann (nicht Reinhold) betrügt; Reinhold vergewaltigt nicht Biberkopf, sondern bringt Mieze um.” Aus: Müller (2011): *Ach, nur'n bisschen Liebe*, S. 351.

¹⁰⁶⁷ Döblin (1996): *Berlin Alexanderplatz*, S. 342.

¹⁰⁶⁸ Vgl. Classen, Albrecht, Brylla, Wolfgang, Kotin, Andrey (Hg.): *Eros und Logos: literarische Formen des sinnlichen Begehrens in der (deutschsprachigen) Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2018, S. 190.

¹⁰⁶⁹ Ebd., S. 365.

¹⁰⁷⁰ Thieß, Frank: *Der Zentaur*. Stuttgart: J. Engelhorns Nachf. 1931.

¹⁰⁷¹ Vgl. Kotin, Andrey (Hg.) (2018): *Eros und Logos*, S. 397.

¹⁰⁷² Vgl. Popp (1992): *Männerliebe*, S. 2.

sondern auch die günstige Entwicklung der Persönlichkeit und ihre Bildung. Diese Entwicklung vollzieht sich parallel zur Beziehung zwischen Männern, ist jedoch nach wie vor von der Notwendigkeit geprägt, eine gewisse Distanz zu wahren, die der Indirektheit ihrer Beziehung innewohnt: "Aber es war klar, daß er hinter der lebenswürdigen Konvention seiner Unterhaltung eine Distanz errichtete, die ihn unfassbar machte, ja es schien häufig, als ob diese Distanz seine eigentliche Natur sei."¹⁰⁷³ Die vorliegende Passage legt nahe, dass diese Distanz das Wesen des Protagonisten bzw. dessen Verbindung zum Sport darstellt, welche das Bedürfnis nach sexuellem Kontakt ersetzt.¹⁰⁷⁴ Diese Konstellation befähigt Passari, anders als seine Mitmenschen, eine ganzheitliche Persönlichkeit zu verkörpern. In diesem Fall ist die Bedeutung jedoch nicht nur in der Leere oder Distanz zu verorten,¹⁰⁷⁵ wie es bei der Betrachtung der ersten Tendenz der Fall war. Der Schlüssel liegt vielmehr in seiner Verbindung zur Androgynie und infolgedessen in intimen Verbindungen zwischen Männern,¹⁰⁷⁶ über die im Prinzip das Bild eines gesunden Körpers und die Leidenschaft für Sport erweitert werden: "Wahrscheinlich erblickte er instinktiv in ihm jenen Typus des heldenhaften Mannes wieder, der in der attischen Antike nicht nur in der Konversation, sondern auch in den (N)Rennen glänzte, [...]. / So recht Berthold mit dieser Ansicht hatte, so wenig lag das an einer Verliebtheit des Ungarn in Passari. Der Ungar besaß vielleicht seine Geheimnisse, diese bestanden aber keineswegs darin, aus einer erotischen Vernarrtheit heraus einen italienischen Rennfahrer in einen modernen Heros zu verwandeln, [...]."¹⁰⁷⁷ Es sei darauf hingewiesen, dass ein sportlicher Körper und der damit einhergehende sportliche Geist im Nachhinein stets einen männlichen Körper implizieren.¹⁰⁷⁸ Bereits die Erwähnung des Wortes "Frau" impliziert einen Körper ohne ausgeprägte sekundäre Geschlechtsmerkmale, Strenge und eine als kalt empfundene (männliche) Spiritualität.¹⁰⁷⁹ Dies steht in Korrelation zu einem jugendlichen, athletischen ("fettfreien")¹⁰⁸⁰ Körper und weniger zu Androgynität. Erfolgreiche

¹⁰⁷³ Edschmid, Kasimir: *Sport um Gagaly*. Berlin-Wien-Leipzig: Paul Zsolnay Verlag 1928, S. 11.

¹⁰⁷⁴ Vgl. Rothe (1979) "When Sports Conquered the Republic", P. 18-19.

¹⁰⁷⁵ Edschmid (1928): *Sport um Gagaly*, S. 215: "Er zählte wie eine Maschine. Tatsächlich höre er seine Stimme so, als ob sie aus einem anderen Mann käme."

¹⁰⁷⁶ Ebd., S. 14.

¹⁰⁷⁷ Ebd., S. 15-16.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Simon, Ralf: "Der Sport- Diskurs als Thema und als symbolische Form der Literatur am Beispiel von Ödön von Horváth und Bertolt Brecht". In: Nübel, Birgit, Fleig, Anne: (Hg.): *Figurationen der Moderne: Mode, Sport, Pornographie*. München: Wilhelm Fink 2011, S. 130.

¹⁰⁷⁹ Vgl. Rothe (1979) "When Sports Conquered the Republic", P. 20.

¹⁰⁸⁰ Vgl. Drux, Rudolf (Hg.): *Der Frankenstein-Komplex: kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 88.

Persönlichkeitsentwicklung ist nicht nur auf den sozialen Bereich beschränkt, sondern hat ihren Ursprung in der sensorischen Komponente. Die Realisierung dieser Entwicklung ist im Rahmen des Interesses eines Mannes an Männern bzw. am mechanischen – “Der Körper des Italieners lief mühelos, fast ohne Gedanken, in jener Vollkommenheit, die keine Anspannung mehr kennt”¹⁰⁸¹ –, natürlichen Wesen der Dinge möglich, wo es keinen wesentlichen Unterschied zwischen den Körpern gibt: “Die Athleten, deren Leben durch eine stürmige Aktivität ausgefüllt wird, besitzen gewöhnlich weder die Muße noch die Eignung zur Menschenkenntnis. Die Natur verleiht ihnen damit einen Schutz, der prächtig für sie ist. / Diese Vernachlässigung der Psychologie macht es, wie man sehen wird, schließlich aus, daß Leute wie Passari auf Frauen einen vollkommen anderen Eindruck machen wie auf Männer, [...]”.¹⁰⁸² Auf dieser Grundlage kommuniziert Passari der Frau unmittelbar, dass er kein Interesse an ihr hegt: “Ich will sie nicht”¹⁰⁸³. Gleichzeitig wird die Essenz der antiken Vorstellung vom Mann, der in die Struktur mechanisierter Handlungen zur Entwicklung seines Körpers eingebunden ist, von den um ihn herumstehenden Frauen verstanden: “Er verachtet mich, aber nicht weil ich ihn geärgert habe, sondern weil ich ein Frau bin.”¹⁰⁸⁴ In diesem Zusammenhang ist die eigentliche Ursache solcher homosexueller Beziehungen von Relevanz, für die – wie bereits angeführt – eine antikische Interpretation existiert: “Er verliebte sich schon in Passari, weil er die Klasse des Italieners witterte.”¹⁰⁸⁵ Ein wesentlicher Aspekt dieser “natürlichen” Konstellation ist das Vorhandensein von Weiblichkeit beim Mann: “Der Prinz war weiblicher als Banffy und dadurch viel koketer”¹⁰⁸⁶, welches als eine Selbstverständlichkeit vorausgesetzt wird. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die Kategorie der Weiblichkeit eine Erfindung des patriarchalen Systems ist. Ein ähnliches Moment symbolischer Hyperweiblichkeit als künstlich geschaffene patriarchale Kategorie ist auch in “Kobes”¹⁰⁸⁷ vorhanden. In der finalen Episode des Romans manifestiert sich die gesamte Geschehensserie als Theateraufführung eines gewissen Dalkony.¹⁰⁸⁸ Die Frau wurde von einem Mann ausgedacht und wies daher einen derart

¹⁰⁸¹ Edschmid (1928): *Sport um Gagaly*, S 64.

¹⁰⁸² Ebd., S.16-17.

¹⁰⁸³ Ebd., S. 24.

¹⁰⁸⁴ Ebd., S. 52.

¹⁰⁸⁵ Ebd., S. 65.

¹⁰⁸⁶ Ebd., S. 99.

¹⁰⁸⁷ Mann (1971): “Kobes”, S. 420.

¹⁰⁸⁸ Ebd., S. 420.

konzentrierten, kategorisch weiblichen Charakter auf. Ihre Figur ist lediglich ein zunächst männliches Merkmal, das in ihren Charakter übersetzt wird.

In Bezug auf die weiblichen Charaktere im Roman von Kasimir Edschmid ist eine Angleichung an das männliche Rollenbild festzustellen. Die Charakterisierungen sind dabei von Distanziertheit, Kälte und altgriechischer Tradition geprägt und weisen eine Kongruenz mit der zuvor beschriebenen Figur Francis Berthold auf: "Das heißt, diese Frau wartete in ihrer kühlen Sicherheit, spöttisch und mit antiker Kälte, ohne es zu wissen, im Besitz einer starken Seelenkraft auf eine Großzügigkeit, die sie entwaffnen mußte."¹⁰⁸⁹ Ihre Entschlossenheit und Männlichkeit – "Die Madosy sah ihre Situation durchaus wie ein Mann"¹⁰⁹⁰ – sind der Grund dafür, dass sie sich in einem sportlichen Umfeld aufhalten darf. Dies wiederum ermöglicht es Passari, Gefühle für sie zu entwickeln, die grundsätzlich homosexuell bleiben: "Passari liebte ihre Art, er begehrte die Madosy mit der Männlichkeit, welche die Soldaten der Römer sich in Jünglinge verliebt ließ, da sie Frauen zu albern für die Leidenschaft eines Mannes fanden."¹⁰⁹¹ Dieses Szenario orientiert sich am antiken Ideal der Liebe,¹⁰⁹² nach dem eine heterosexuelle Beziehung nur dann als wahr zu betrachten war, wenn sie einem männlichen homosexuellen Verhältnis ähnelte: "Kurz, er liebte in der Frau dasselbe, was Achill in den Amazonen sah, die sich von ihm seelisch nur dadurch unterschieden, dass sie Frauen waren. Der Athlet liebte in der Frau den Mann."¹⁰⁹³ Aus dem vorgenannten Grund kann das Schönheitsideal im sportlichen Umfeld nur rein männlich sein: "'Pista', sagte der Athlet, 'ist sehr schön, aber die Madosy ist mehr Mann.'"¹⁰⁹⁴, d. h. er kann sich aus Verhaltensregeln ableiten und nicht nur äußere Merkmale umfassen. Zudem impliziert die betont negative Interpretation physiologischer weiblicher Eigenschaften sowie das Bild männlicher Kälte und nur indirekter Sinnlichkeit, dass diese Eigenschaften einem halbgöttlichen, heroischen Zustand zugeschrieben werden.¹⁰⁹⁵ Eine solche Figur zeichnet sich durch Kinderlosigkeit und Ewigkeit aus. In der vorangegangenen Analyse wurde das Bild einer Frau als fremdartig und übergöttlich interpretiert. Die Erzählung des Mythos des Mannes besteht demnach darin, sein Heldentum als Halbgott, als aktives, reines Wesen zu intellektualisieren.

¹⁰⁸⁹ Edschmid (1928): *Sport um Gagaly*, S.117-118.

¹⁰⁹⁰ Ebd., S. 185.

¹⁰⁹¹ Ebd., S. 136.

¹⁰⁹² Vgl. Rothe (1979) "*When Sports Conquered the Republic*", P. 20.

¹⁰⁹³ Edschmid (1928): *Sport um Gagaly*, S. 242.

¹⁰⁹⁴ Ebd., S. 304.

¹⁰⁹⁵ Vgl. Rothe (1979) "*When Sports Conquered the Republic*", P. 19.

Peter Martin Lampel beschreibt das Wesen des halbgöttlichen Übergangszustandes als abstrakten Zustand. In dem vorliegenden Roman wird ein Wandel der konservativen Gesellschaft selbst beschrieben: “Die ‘Tradition’ – ihres Nimbus’ entkleidet. Der letzte, scheinbar unantastbare Begriff: Vaterland entlöst sich zum Aushängenschild skrupelloser Selbstsucht.”¹⁰⁹⁶ Der Kern des Übergangs besteht in der Schaffung einer makellosen Lebensumgebung, in der die lokale Gegebenheiten eine untergeordnete Rolle spielen, da das Vorhandensein von sozialen Beziehungen (einschließlich sexueller Kontakte) zwischen jungen Männern impliziert wird: “Hospitant: Schafen Sie kleine Heime – Kameradschaftsheime, die nicht mehr von Direktoren verwaltet werden, sondern von jungen Menschen, wenn Sie wollen: von leitenden Kameraden.”¹⁰⁹⁷ Es fußt auf dem Geist der “Kameradschaft” und wird als ideale Verbindung verstanden,¹⁰⁹⁸ welche lediglich in der Vereinigung zweier (bzw. in diesem Fall einer Gruppe) Männer realisierbar ist. In diesem Kontext zeigt sich die Verteidigung der Liebe zum Vaterland und die Liebe zueinander.¹⁰⁹⁹ Die Gleichberechtigung innerhalb einer solchen Gesellschaft wird durch das annähernd gleiche Alter derjenigen erreicht, die in die neue Gesellschaft eintreten – “Hospitant: In erster Linie bedrängten Jugendlichen das Elternhaus zu ersetzen. [...] Vor Zusammenleben mit verhängnisvollem Einfluß.”¹¹⁰⁰ –, sowie durch das Fehlen einer weiteren potenziellen Kontinuität, da es sich speziell um homosexuelle Interaktionen handelt. Für Lampel ist diese Gesellschaft damit gleichzusetzen mit der Kompensation körperlicher Fruchtbarkeit, mit Fruchtbarkeit im Bereich der reinen Struktur – der geistigen Entwicklung des Einzelnen: “Sie erziehen einander zum Produktivität, zur Gemeinschaftlichkeit, sie schaffen sich die notwendigen wirtschaftlichen Möglichkeiten und stellen neue Gedanken in das öffentliche Interesse.”¹¹⁰¹ Dies impliziert, dass der Fokus auf dem Prozess des aktiven Handelns selbst liegt, wie es beispielsweise im Sport der Fall ist, der als höchster Wert betrachtet wird. Diese Handlung ist in ihrer inhaltlichen Leere das Fundament, auf dem eine intellektuelle Reflexion aufbaut.

¹⁰⁹⁶ Lampel, Peter Martin: “*Revolte im Erziehungshaus*.” In: *Zeit und Theater. Von der Republik zur Diktatur, 1925-1933, Band 2*. Berlin: Propyläen Verlag 1972, S. 334.

¹⁰⁹⁷ Ebd., S. 378.

¹⁰⁹⁸ Vgl. Popp (1992): *Männerliebe*, S. 7.

¹⁰⁹⁹ Vgl. Müller (2011): *Ach, nur'n bisschen Liebe*, S. 274.

¹¹⁰⁰ Lampel (1972): “*Revolte im Erziehungshaus*”, S. 378.

¹¹⁰¹ Ebd.

In Alfred Döblins "Berlin Alexanderplatz"¹¹⁰² wird die Beziehung zwischen Franz und Reinhold als eine Art vermittelte Homosexualität dargestellt, bei der Frauen als Vermittler zwischen den beiden Männern fungieren. Dies zeigt sich besonders in der Dreiecksbeziehung mit Sonja, wo die Grenzen zwischen den Beziehungen verschwimmen und Reinhold Sonja tötet, was ihn symbolisch mit Franz vereint. Franz' Opferbereitschaft für Reinhold unterstreicht die emotionale Tiefe dieser Beziehung.

Diese Dynamik wird auch in Sportromanen und Filmen deutlich, in denen der athletische Körper als Symbol für Männlichkeit dient. Der Körper steht hier für körperliche Stärke und geistige Kälte, und die Interaktionen zwischen den Männern bleiben oft distanziert. In dieser Welt sind Frauen kaum mehr als Nebenfiguren, deren Körperlichkeit als unzureichend betrachtet wird.

In Kasimir Edschmids Werk erscheinen weibliche Figuren als verkörperte Männlichkeit – kalt und entschlossen – und spiegeln eine neue Form der Männlichkeit wider, die sich von traditionellen Geschlechterrollen entfernt und stattdessen eine reine, distanzierte Beziehung zwischen Männern ermöglicht. Dieser Übergang zur "männlichen" Gemeinschaft und Identität wird durch den Fokus auf den sportlichen Körper und die Abgrenzung von Weiblichkeit verstärkt.

Auf Grundlage der erörterten Beispiele sollte eine gewinnbringende Deutung gleichgeschlechtlicher Beziehungen erfolgen, die als Garant des sozialen Gefüges und seiner weiteren vorteilhaften Entwicklung angesehen werden. Im Gegensatz zu einer heterosexuellen Beziehung werden homosexuelle Beziehungen zwischen zwei Männern von den Autoren als reine, helle Struktur wahrgenommen, die zum Handeln anregt. Die Androgynie sowie der Verweis auf den mythologischen Kontext einer Figur ohne eindeutige sexuelle Merkmale lassen auf eine primär männliche Symbolik schließen. In Fällen, in denen eine Frau in der Handlung auftritt, wird in einer positiven Interpretation davon ausgegangen, dass der Vorrang ihrer Androgynie oder im schlimmsten Fall des Bildes des Hermaphroditen verstanden wird. Das letztgenannte Bild, das eher dem weiblichen Geschlecht zugeordnet werden kann und sinnlichen Genüssen dient, bleibt im maskulinen Bereich. Aus diesem Grund sind übermäßige Emotionalität und offener Ausdruck von Gefühlen in diesem Stadium nicht mit weiblicher Hysterie zu assoziieren, sondern setzen vielmehr die Kraft wahrer Liebe und Kommunikation zwischen zwei aktiven Subjekten voraus.

¹¹⁰² Döblin (1996): *Berlin Alexanderplatz*.

6.2. Filme

a. Partnerschaft zweier Männer

In einer Reihe von Filmen kann der Charakter der Beziehung als Kameradschaft zwischen zwei Männern interpretiert werden. Es ist jedoch auch das Spektrum ihrer Interaktion zu berücksichtigen, welches eine Interpretation ihrer Kommunikation als eine über Freundschaft hinausgehende Beziehung ermöglicht. Eine solche Partnerschaft gründet auf einer spezifischen Beziehungsperspektive, die eine solche Allianz rechtfertigt und ihren gesellschaftlichen Nutzen betont.

Obwohl der Film "Die Nibelungen"¹¹⁰³ auf der Nibelungensage basiert, weist er doch einige Unterschiede auf und setzt andere Akzente. Insbesondere die Figuren Brunhild und Kriemhild wurden detaillierter ausgeführt. Beide Darstellungen repräsentieren Bilder starker Frauen. Brunhild ist in ihrem Kettenhemd und mit Bogen dargestellt, wobei die Heiratsbedingung wie folgt lautet: "[...] daß nur der stärkste Held, der sie dreimal besiegt, sie im Kampf zu erringen vermag."¹¹⁰⁴ Das Zitat fungiert primär als Bestätigung ihrer Zuversicht, dass kein Mann in den Disziplinen Sprung, Steinwurf oder Speerwurf ihre Überlegenheit brechen kann. Zweitens impliziert sie die Legitimität von Gewalt, die ihr in Zukunft zugefügt wird. Es wird eine deutliche Trennlinie zu Männern gezogen, die eine Ehe mit ihr anstreben. Der Kraftentzug wird auf diese Weise verhindert. Gemäß der mittelalterlichen Literaturtradition impliziert diese Haltung zudem eine Aberkennung der Unschuld. Aber in ihrem Wertebild stehen Stärke und Macht im Vordergrund.

Es ist festzustellen, dass es Gunther nur mit der Hilfe von Siegfried, der eine starke Verbindung zur Natur aufweist und daher auch über Superkräfte verfügt, gelingt, Brunhild zu besiegen. Sie jedoch, die nicht die Absicht hat, sich zurückzuziehen, kämpft mit Gunther, tatsächlich aber mit Siegfried, eins gegen eins, und siegt. Dennoch wird Brunhild dank der Einigkeit von Gunther und Siegfried besiegt.

¹¹⁰³ Lang, Fritz: *Die Nibelungen. Teil 1. Siegfried*. Deutschland: 1924.

¹¹⁰⁴ Ebd., 00:44:44-00:45:00.

Die Entwicklung der Kriemhild Darstellung ist von einer Zunahme an Stärke gekennzeichnet, die sich im Laufe der Handlung manifestiert. Das Spiegelbild von Brunhild und Kriemhild liegt sowohl im Ausgangspunkt, dass Kriemhild durch den Tod Siegfrieds an Stärke gewinnt und aus Rache zu allem bereit ist. Die Szene, in der Kriemhild zu einfachen Leuten in einen bestimmten Keller geht, um sie zu überreden, Hagen zu töten, gleicht eher der Hölle, in der sie einem Pakt mit dem Teufel zustimmt. Von Bedeutung ist zudem, dass sie bis zum Ende unnachgiebig in ihrem Hass bleibt und Etzel mit dem Ausmaß an Grausamkeit erschreckt: "Hab' Dank, Kriemhild! Warst Du auch nie in Liebe eins mit mir, so wurden wir doch endlich eins im Haß!" Kriemhild: 'Nie, König Etzel, war mein Herz von Liebe so erfüllt, wie jetzt!'"¹¹⁰⁵ Das zuvor beschriebene Maß an extremer Grausamkeit ist demnach auf den Übergangscharakter Kriemhilds zurückzuführen, da von all ihren Gefühlen nur noch der Durst nach Rache übrig bleibt. In der Folge lässt sich eine Reduktion der Darstellung ihrer Persönlichkeit beobachten, die eine Nachvollziehbarkeit der Figur aus männlicher Perspektive erleichtert. Erwähnenswert ist zudem die Besonderheit des Kults um einen gesunden Körper, der, wie bei der Betrachtung des Bildes in der Literatur, nicht nur eine Transsexualität voraussetzt, sondern auch die daraus resultierende Tendenz der Abwesenheit von Kindern auf der Leinwand. Die neue Generation existiert nicht im Rahmen des Films, und die alte bleibt ohne das Recht auf Zyklizität außerhalb des Rahmens ihres eigenen "Ichs" erhalten. Im Gegensatz zum Lied hat Brunhild keine Kinder, jedoch bringt Kriemhild lediglich ein Kind zur Welt, das Etzel entstammt. Siegfried, der in der Überlieferung als Inbegriff von Schönheit und Stärke gilt, wird in dieser Interpretation weniger mit Kriemhild, sondern vielmehr mit König Gunther in Beziehung gesetzt. Diese These lässt sich durch die Reinkarnation Siegfrieds in Gunther bestätigen, sofern es darum geht, Brunhild zu besiegen. Zudem wird die fehlende Darstellung der engen Beziehung zwischen Brunhild und Siegfried als Nachweis herangezogen. Im Kern beobachtet der Betrachter eine indirekte innige Verbindung zwischen zwei Männern über eine weibliche Vermittlerin, die bereits zuvor in "Berlin Alexanderplatz"¹¹⁰⁶ von Döblin und "Zentaur"¹¹⁰⁷ von Thieß vorhanden war.

Kriemhilds Haltung gegenüber ihrem Kind zeichnet sich durch eine ausgeprägte Gleichgültigkeit aus, die sich in einer bewussten Vermeidung jeglichen Kontakte äußert. Diese

¹¹⁰⁵ Lang, Fritz: *Die Nibelungen. Teil 2. Kriemhilds Rache*. Deutschland: 1924, 01:53:00-01:54:00.

¹¹⁰⁶ Döblin (1996): *Berlin Alexanderplatz*.

¹¹⁰⁷ Thieß (1931): *Der Zentaur*.

Gleichgültigkeit zeigt sich bis zum Moment des Todes des Kindes und fungiert als Instrument, das Etzel dazu veranlasst, ihre Brüder zu töten. Des Weiteren zeigt der Film nicht, dass Siegfried Eltern hat, die im mittelalterlichen Lied eine bedeutende Rolle spielen, sondern nur Menschen, die primitiven Tätigkeiten in der Natur nachgehen und ihn großziehen. Dies lässt wiederum den Schluss zu, dass eine gesunde körperliche und geistige Harmonie im Film nicht zwangsläufig die Anwesenheit von Nachkommen impliziert.

In Murnaus Film "Tartüff"¹¹⁰⁸ wird das Bild der "Kameradschaft" als ein Zustand der Loslösung von Frauen und der Vertiefung in einem glückseligen Zustand dargestellt. Diese Idee wird durch die Figuren des Herrn Orgon und Tartüff verkörpert. Herr Orgon bringt Tartüff zunächst nach Hause und ersetzt damit seine Frau Elmire. Ab dem ersten Tag beginnt er, gemeinsam mit Tartüff im selben Raum zu leben und sich mit diesem dem Studium religiöser Wahrheiten zu widmen. Letzteres setzt jedoch nicht nur eine Verbindung zwischen ihnen voraus, sondern verneint auch die weitere Notwendigkeit der Aufrechterhaltung ehelicher Beziehungen: "Der Kuss ist Sünde. Lehrt mein Freund Tartüff".¹¹⁰⁹ Obwohl Tartüff in der Handlung als Betrüger entlarvt wird, bleibt die Realität seine Rivalität mit Elmire, die sie verliert, weil sie nicht das Niveau eines komfortablen, stabilen Lebens bieten kann, das möglich ist, wenn man mit Tartüff heilige Wahrheiten studiert. In diesem Fall wird eine physische Verbindung als nicht notwendig für die Darstellung erachtet. Stattdessen wird diese in eine andere Sphäre verlagert, nämlich die Sphäre gemeinsamer spiritueller Praktiken. Die Möglichkeit für diese Verbindung ergibt sich aus der geistigen Instabilität des Herrn Orgon und der daraus resultierenden Notwendigkeit, dessen Persönlichkeit wiederzugewinnen.

Eine vergleichbare Situation wie in "Berlin Alexanderplatz"¹¹¹⁰ lässt sich im Film "Gefahren der Brautzeit"¹¹¹¹ beobachten, in dem sich zwei Männer (Baron van Geldern und McClure) zunächst eher zwiespältig zueinander verhalten. Ihre Gesten, ihre Körpernähe und ihre Gesichtsausdrücke lassen auf eine tiefe emotionale Verbindung schließen, die über die Grenzen einer reinen Freundschaft hinausgeht. Dieser Umstand resultiert in einer intimen Beziehung zwischen dem Baron und McClures Verlobter. In der Folge entwickelt der Baron, der zuvor

¹¹⁰⁸ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Tartüff*. Deutschland: 1925.

¹¹⁰⁹ Ebd., 00:17:43-00:17:49.

¹¹¹⁰ Döblin (1996): *Berlin Alexanderplatz*.

¹¹¹¹ Sauer, Fred: *Gefahren der Brautzeit*. Deutschland: 1930.

zahlreiche Beziehungen unterhielt, eine romantische Zuneigung zu ihr, die eine unmittelbare Beziehung zu seinem Freund aufweist. In diesem Fall zeigt sich die Braut, wie bereits im Fall von Franz Biberkopf, als ein Instrument, das dazu dient, dass zwei Männer eine Beziehung zueinander eingehen. Die Figur von McClure ist aufgrund der Tatsache, dass ihn keine der Mätressen des Barons kennt, ambivalent. In einem Telefonat äußert sich eine von ihnen dahingehend: "Seit Wochen redest du immer mit Deinem Freund Mc Clure aus – ich glaube, der Amerikaner existiert gar nicht"¹¹¹², dass seine Existenz nicht nur in Frage gestellt wird, sondern auch auf die bestehende Idylle im Film zwischen den beiden Männern zurückzuführen sein könnte. Das direkte Eingreifen einer Frau führt zur Destabilisierung dieser Beziehung, was wiederum zum Tode des Barons führt.

In dem Film von Regisseuren Zoltan Korda und Karl Böse "Die elf Teufel"¹¹¹³ wird das Interesse am Sport als verbindende Kraft dargestellt – "Diese Männer der verschiedensten Berufe verband nach Feierabend die Tracht einer sportlichen Gemeinschaft"¹¹¹⁴, wobei der Zusammenschluss auf Augenhöhe als signifikant für den Erfolg der Teamarbeit hervorgehoben wird. Die symbolische Bedeutung des Mannschaftsspiels bei Sportwettkämpfen bleibt gleich: Es bietet die Möglichkeit, die Persönlichkeit zu füllen, indem eine Identifikation mit anderen Spielern stattfindet und ein Verschmelzen zu einem einzigen gemeinsamen Organismus erfolgt. Dies impliziert insbesondere die Natürlichkeit der Visualisierung von Flirts, die sich an das eigene Geschlecht richten. Ein weiterer signifikanter Aspekt ist die Tatsache, dass der Fußballunterricht nach der Arbeit, folglich in der Freizeit, stattfindet. Sport dient also dazu, den Menschen im Prinzip keine Freizeit zu lassen und einen kollektiven, aber grundsätzlich nutzlosen Zeitvertreib für eine Gruppe von Männern zu erfinden, was das Vorhandensein von Kameradschaft impliziert, die von der Gesellschaft gefördert wird.¹¹¹⁵ Es bestehen enge Beziehungen zwischen den Mitgliedern der Fußballmannschaft, die sich positiv auf deren Leistung auswirken. Die Hauptideologie des "Linda"-Clubs ist geprägt von Genuss und der Verneinung vor Armut, die in Verbindung gebracht wird mit dem Konzept der Leere. Die Kompensation von Armut erfolgt in diesem Fall durch spirituelle Integrität und Verschmelzung, da auf diese Weise die fehlenden Elemente der eigenen Persönlichkeit aufgefüllt werden können. Als der Hauptfigur also angeboten wird, zu einem

¹¹¹² Ebd., 00:13:58-00:14:13.

¹¹¹³ Korda, Zoltan, Böse, Karl: *Die elf Teufel*. Deutschland: 1927.

¹¹¹⁴ Ebd., 00:02:00-00:02:30.

¹¹¹⁵ Krüger (2009): *Der deutsche Sport auf dem Weg in die Moderne*, S. 142.

professionellen Verein zu wechseln, lehnt er dies entschieden ab: "Ich gehöre zu meinen elf Teufeln!"¹¹¹⁶ Gleichzeitig wird der Club "Linda" nur unter dem Einfluss einer entschlossenen Frau erwähnt, deren Credo der Satz ist: "Ich tue ja doch, was mir gefällt."¹¹¹⁷

Es sei darauf hingewiesen, dass der Film ein im Kontext des Kinos der Weimarer Republik eher seltenes Bild einer schwachen Frau zeigt. Die Protagonistin ist stets in altmodischer Kleidung und der gleichen Frisur zu sehen, sie verzeiht Untreue und wünscht sich eine glückliche Ehe und Kinder. Die Präsenz einer solchen Figur veranschaulicht die Exklusivität dieses Bildes im Kino der Weimarer Republik.

Murnau zeigt ein vergleichbares Bild der Reflexion über das männliche Idealleben, wobei er eine andere Perspektive als in "Tartüff"¹¹¹⁸ in "Finanzen des Großherzogs"¹¹¹⁹ wählt. Auch hier wird der religiöse Kontext, wie im vorherigen Beispiel, durch das Ideal eines gesunden Körpers ersetzt. In der Eröffnungsszene ist Don Ramon XXII fasziniert von mehreren jungen Menschen (ausschließlich Männern) im Wasser. Gleichzeitig füllen ihre unbedeckten Figuren den Bildrahmen vollständig aus und fungieren somit als Abbild der Idylle des Protagonisten sowie der Bewohner der ihm inhärenten Insel. Als der Protagonist in diesen Männern ein Spiegelbild seiner selbst erkennt, kommt er mit ihnen in Kontakt und reflektiert seinen eigenen Körper. Er erkennt den gesunden Körper der Männern als ein Abbild seines eigenen Körpers an und verbindet sich mit diesen idealen männlichen Körpern im Wasser, indem er ihnen zahlreiche Geldscheine zuwirft.¹¹²⁰ Gleichzeitig entwertet er mit einer solchen Aktion die passive Materialität, die für die weibliche Symbolik charakteristisch ist, radikal.

Als der Protagonist wieder mit der Realität in Kontakt tritt, zeigt sich in der Handlung eine weibliche Figur. Diese steht in einem ursprünglichen Heiratswunsch zu Beginn der Erzählung. Erst dann verändert sich die Realität derart, dass die Heirat aufgrund der finanziellen Schwierigkeiten des Protagonisten unumgänglich wird. Erst als die Situation als kritisch zu bewerten ist, ernennt er eine ältere Frau als Stellvertreterin (dies ist die einzige weibliche Bewohnerin der Insel, die im Film zu sehen ist) und verlässt selbst dieses symbolische, von Männern bewohnte Eden, um nach

¹¹¹⁶ Ebd., 00:15:00-00:15:15.

¹¹¹⁷ Ebd., 00:42:20-00:42:30.

¹¹¹⁸ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Tartüff*. Deutschland: 1925.

¹¹¹⁹ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Finanzen des Großherzogs*. Deutschland: 1924.

¹¹²⁰ Rothe, Wolfgang (1979) "When Sports Conquered the Republic: A Forgotten Chapter From the «Roaring Twenties.» . In: *Studies in 20th Century Literature: Vol. 4: Iss. 1, Article 2*. <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1072> STCL, Vol. 4, No. 1 (Fall 1980), S. 15-16.

Großfürstin Olga zu suchen. Die Interpretation der Figur der Vizekönigin ergibt eine geschlechtslose, füllige Darstellung, wie sie auch Prinzessin Olga aufweist. Wie im Film "Madame DuBarry"¹¹²¹ ist die Insel nur zu betreten, wenn man sich als ältere Frau verkleidet. Beide vermitteln die Idee der Transsexualität, ohne die es unmöglich ist, die Insel zu betreten. Dieser Umstand ist darauf zurückzuführen, dass die Insel primär als Symbol für die Verschmelzung des männlichen Prinzips mit sich selbst interpretiert wird. In dieser Interpretation symbolisiert sie ursprüngliche Harmonie. Dieser Zustand wird als unsterblich beschrieben und erscheint im Sinne einer Utopie. In diesem Kontext lässt sich beobachten, dass die Kommunikation von Männern, die in ihrem Bild Reinheit symbolisieren, maßgeblich zum Verständnis dieser Unsterblichkeit beiträgt.

In den besprochenen Filmen manifestiert sich Kameradschaft folglich als ein idealistisches Konstrukt. Solche Beziehungen wirken, wenn es die Situation erfordert, als lösende Kraft für den Protagonisten, der mit Herausforderungen konfrontiert ist. Eine solche Verbindung kann als eine Fortsetzung des Individuums selbst betrachtet werden oder sie kann die positiven Eigenschaften reflektieren, die sich die Hauptfigur aufgrund ihrer Ähnlichkeit, Seelenverwandtschaft, selbst zuschreibt. Im vorangegangenen Kapitel wurde die Vereinigung der Frauen als eine Orgie interpretiert, die keinen erkennbaren Zweck hat oder zur sexuellen Befriedigung führt. Die männliche Vereinigung hingegen ist nicht von einem solchen Motiv geleitet, sondern das sexuelle Motiv manifestiert sich, wenn die männlichen Figuren zu weit voneinander entfernt sind ("Berlin Alexanderplatz"¹¹²²). Partnerschaft steht in engem Zusammenhang mit der körperlichen Aktivität zweier Individuen, die nicht nur die Sublimierung inniger Beziehungen, sondern auch deren Ersetzbarkeit aus ästhetischen Gründen darstellen. Dies resultiert in der Herausbildung eines umfassenden Bildes einer makellosen, durch patriarchalische Strukturen geprägten Umgebung, in der körperliche Übungen als eine Fortsetzung spirituellen Wachstums betrachtet werden.

b. Subjektivierung des Bildes der Reinheit

Hinsichtlich Friedrich II. ist festzustellen, dass er im Film "Der alte Fritz"¹¹²³ als eine eigenständige Figur in seiner Unsterblichkeit zu betrachten ist. Von entscheidender Bedeutung ist

¹¹²¹ Lubitsch, Ernst: *Madame DuBarry*. Deutschland: 1919.

¹¹²² Döblin (1996): *Berlin Alexanderplatz*.

¹¹²³ Lamprecht, Gerhard: *Der alte Fritz*. Deutschland: 1928.

dabei die Idealisierung seiner Person im Sinne einer unparteiischen Vorgehensweise. Er ist ein Mann, der auf alles Körperliche verzichtet hat. Er untersagt seinen Untertanen, sich vor ihm zu verneigen – “Da hat jetzt ein Gesetzlicher ein Traktat über Gottähnlichkeit der Könige geschrieben’. Friedrich II: ‘Das wäre wirklich schlimm für Gott, wenn ich ihm gliche!’” –¹¹²⁴, und duldet keine ausschweifenden Männer und pummeligen Frauen sowie jegliche fleischliche Leidenschaften wie die Heirat mit seiner Nichte. Auch unpraktische Dinge wie Spitzenmanschetten, die die Ausführung praktischer Handlungen behindern, werden verboten.

Die vorliegende Verurteilung bezieht sich nicht auf die homosexuelle Veranlagung des Protagonisten, die im Film ausführlich dargestellt wird. Gerade diese Veranlagung wird in diesem Fall als die akzeptabelste und organischste Beziehungsart verstanden, die nur zur wohltuenden Entwicklung eines Mannes beiträgt.¹¹²⁵ Die Episode, die die Affäre Friedrichs II. mit dem jungen italienischen Marquis Lucchesini behandelt, wurde am häufigsten ausgestrahlt. Für den Staatsmann, der sich am gesunden Menschenverstand orientiert, stellt diese homosexuelle Beziehung keine Demütigung dar. Die Annahme dieser Bevorzugung gründet auf seiner Unbestechlichkeit und Missachtung von Formalitäten, wodurch er zu einem einflussreichen Herrscher wird. Am vorliegenden Filmbeispiel lässt sich die Selbstverständlichkeit der Darstellung homosexueller Beziehungen zwischen zwei Männern veranschaulichen. Dies impliziert, dass nicht nur männliche Beziehungen in Form von Kampfbildern, antiken Vorstellungen von Schönheit und einem gesunden Körper sowie verschleierte “Männerfreundschaften” als normative Einheiten fungieren. Die offene Konnotation homosexueller Beziehungen stellt demnach nicht nur keine Diskriminierung dar,¹¹²⁶ sondern ist auch spirituell gerechtfertigt.

In “Der heilige Berg”¹¹²⁷ manifestiert sich die Symbolik der Reinheit, wenn auch unter gewissen Vorbehalten, lediglich auf Frauen. Der Film thematisiert das visuelle Bild einer objektivierten Frau: “Das Meer ist ihre Liebe, das wilde...grenzenlose.”¹¹²⁸ Die dargestellte Figur wird nicht mit einer spezifischen Frau assoziiert, sondern mit einem Konzept, das eine unendliche Ganzheit repräsentiert. Die Vermittlung erfolgt durch das Bild einer Frau und ist seinem Wesen

¹¹²⁴ Ebd., 00:34:20-00:35:00.

¹¹²⁵ Vgl. Popp (1992): *Männerliebe*, S.7.

¹¹²⁶ Vgl. Feustel, Gotthard: *Die andere Liebe: eine illustrierte Geschichte der Homosexualität*. Leipzig: Edition Leipzig 1995, S. 129.

¹¹²⁷ Fanck, Arnold: *Der heilige Berg*. Deutschland: 1926.

¹¹²⁸ Ebd., 00:02:50-00:03:20.

nach androgyn. In der ersten Szene ist sie das einzige Wesen, umgeben von der Weite des Meeres und des Felsen. Somit verkörpert die Hauptfigur nicht nur ein Androgyne, sondern gemäß der jüdisch-christlichen Tradition ein Symbol für Adam Kadmon, den in den Elementen zerstreuten All-Einen: "Ihr Leben aber, das ist ihr Tanz – der Ausdruck ihrer stürmischen Seele."¹¹²⁹ Tatsächlich findet sie im Rhythmus des Tanzes Erlösung, um die Einsamkeit der ersten Person loszuwerden und in die Welt der Synchronisierung mit der Natur einzutauchen. Der Tanzunterricht, den Riefenstahl bei Mary Wigman erlernte und dessen Tanzphilosophie sie übernahm, fungiert als Werkzeug zur Verschmelzung des Menschen, zur Mechanisierung seines Körpers und zu seiner Wiedervereinigung mit dem Original. Es sei darauf hingewiesen, dass diese philosophische Lehre nicht von einer Frau stammt, sondern aus der patriarchalischen Tradition des Verständnisses von Mythen, auch über die ursprüngliche männliche Figur. Im Tanz "Diotima" wird der Wellenfluss von Schaum umrahmt, was eine Sublimation des natürlichen Orgasmus darstellt, der durch die Interaktion einer androgynen Figur mit der Natur möglich ist. Infolge dieser Aktion erscheint eine Person, die den Tanz zugeschaut wurde. Seine Figur entsteht durch den vorangegangenen Akt der Verschmelzung von Diotima und Natur: "Und Diotima tanzt... tanzt aus der beglückenden Sehnsucht nach – Ihm, den sie traumhaft gesehen auf höchstem Bergesgipfel."¹¹³⁰

Im zweiten Tanz wird das Thema der Wellen erneut aufgegriffen, wobei diese nun selbst zur Welle werden. Die Bewegungen der Tänzerinnen und Tänzer sind darauf ausgerichtet, sich der Bewegung von Wellen anzupassen. In der darauffolgenden Szene manifestiert sich dieses Bild ursprünglicher Reinheit im Raum des "Grand Hotels" – jedoch in überhöhter Form, was eine Person im Rahmen in Relation zu den Parametern des Saals als nebensächlich erscheinen lässt. Eine solche Darstellung impliziert eine Herabsetzung des Dramas selbst sowie die Liebesklagen des Protagonisten. Die Handlung wird demnach unter der Last des drohenden Gefühls ausgelöscht, zu einem natürlichen, unkontrollierbaren Element zu gehören und diesem nachzugeben. Diese Vorgehensweise kann als ein Versuch interpretiert werden, sich der Existenz vollständig zu entledigen und in der Auflösung zu verschwinden, was sich im Bild der vollkommenen Reinheit manifestiert. Zunächst ist festzuhalten, dass Diotima zu Vigo Folgendes sagt: "Haben sie mich auf

¹¹²⁹ Ebd., 00:03:22-00:03:40.

¹¹³⁰ Ebd., 00:07:00-00:07:45.

tanzen sehen?“¹¹³¹ Gemäß ihrer Auffassung existiert sie ausschließlich im Kontext des Tanzes, was ihrer Überzeugung nach *a priori* universell ansprechend sein sollte. Infolgedessen stellt sie die Frage: “Was hat Ihnen am besten gefallen?” Als nächstes führt Diotima einen Dialog mit Karl: “Diotima: ‘Kommen Sie von da oben? Es muss schön sein da oben.’ Karl: ‘Schön – hart – und gefährlich!’ Diotima [begeistert]: ‘Und was sucht man da oben?’ Karl, [vielmehr diese Worte gehören nicht ihm, sondern werden durch die eigentlichen Merkmale des Dialogs vorausgesetzt]: ‘Sich selbst.’ Diotima: ‘Und warum empfinden wir sie [die Berge] dann so schön?’ Karl: ‘Weil wir ihnen unsre Seele geben.’ Diotima: ‘Du bist wie die Natur!’”¹¹³² Der letzte Ausruf lässt bei Karl die Interpretation zu, dass es sich um eine Verschmelzung mit dem Unendlichen handelt, die durch den Aufstieg in die Berge symbolisiert wird. Die körperliche Betätigung wird in diesem Kontext als ein Erwachen des Unendlichen interpretiert. Es sei darauf hingewiesen, dass Diotima, wie es in anderen Werken der Fall war, einen Mann nach ihrer Bedeutung fragt, da er die Quelle ihrer Realität darstellt. Dies impliziert, dass sie ausschließlich die Figur verkörpern darf, die den Urmenschen lediglich innerhalb der ursprünglich vom Mann zugewiesenen Grenzen verkörpert. Ihre Persönlichkeit ist nicht geformt. Sie reflektiert wie die Hauptfigur von Irmgard Keun und bemüht sich, dem ihr zugewiesenen Etikett zu entsprechen, innerhalb dessen die Handlung als zulässig erachtet wird.

Es sei darauf hingewiesen, dass die anhaltende Symbolisierung von Rahmen, die in Einklang mit der Interpretation der männlichen Kategorie durch Diotima steht, als ein wesentliches Element zu betrachten ist. Diese Darstellung umfasst eine alles verzehrende Leere sowie maximalen Minimalismus, der sich in weißen Wänden, einem Minimum an Möbeln, Schnee sowie Bildern von Menschen, die von der Sonne so beleuchtet werden, dass nur ihre schwarzen Umrisse übrig bleiben, manifestiert. Diese Vision manifestiert sich in einer derartigen Intensität, dass die Figur von Diotima, die in vollständig weißer Kleidung vor einem schneebedeckten Hintergrund erscheint, eine deutliche Verschiebung in ihrer Konturierung erfährt. In diesem Fall reflektiert es das Verständnis der rationalisierten natürlichen Komponente. Vor einer solchen Diotima – schneeweiß und vor dem Hintergrund des Schnees kaum sichtbar – fällt Karl nach seinem Sieg auf die Knie. Damit wird die Identifizierung von Sterilität, Ordnung und

¹¹³¹ Ebd., 00:16:50-00:17:00.

¹¹³² Ebd., 00:29:40-00:30:20.

Krankenhauses Symbolik legalisiert. Das Natürliche, das in der Interpretation der weiblichen Symbolisierung mit dem Übermaß an ewiger Erneuerung assoziiert wurde, hat nun die Symbolik der sterilen Reinheit und des völligen Verschwindens übernommen. Die Leere im Zentrum¹¹³³ fördert zwar die Wahrnehmung von Kälte und Gefühllosigkeit, ermöglicht jedoch die vollständige Erfassung der Essenz des Gestaltungsprinzips.

In "Der große Sprung"¹¹³⁴ erfolgt eine Fortsetzung der bisherigen Erzählung, wobei sich ein signifikanter Unterschied im Verständnis von Androgynie zeigt. In dieser Erzählung verkörpert Gita die Mutterfigur für ihre zahlreichen Geschwister, die, wie Gita selbst, in einem idealistischen Bergparadies unbeschwert leben: "Gita, eine italienische Ziegenhirtin und ihre Geschwister, an denen sie Mutterstelle vertritt."¹¹³⁵ Eine signifikante Eigenschaft des Bildes von Gita ist ihre mangelnde Interaktion mit den genannten Kindern, die durch eine bewusste Distanzierung und gelegentliche Direktive gekennzeichnet ist. Dies veranschaulicht, dass das Bild der Mutter im Film nicht nur die Distanz zwischen den Kindern und der Mutter darstellt, sondern auch eine völlige Missachtung ihrer Bedürfnisse, da sie a priori in einer idealisierten archaischen Welt leben, in der selbst das Vorhandensein von Kleidung für Kinder keine große Bedeutung zu haben scheint. Gita demonstriert ihre Existenz nicht nur durch die Identifikation mit ihrer Mutter, sondern auch durch ihre sportlichen Leistungen. Ein Beispiel hierfür ist das Felsklettern, bei dem sie, ungleich ihrem männlichen Gegner, der unten auf dem Felsen klettert und vergeblich versucht, sie einzuholen, mit bloßen Händen und Füßen die Spitze erklimmt. Der Geist des Leistungssports gleicht demnach nicht nur beides aus. Gitas androgyner, sakramental erotischer¹¹³⁶ Charakter deutet auf ihre Überlegenheit hin, die nur zulässt, dass man sie liebt, aber nicht im Gegenzug lieben kann.

Zunächst erfolgt eine grundlegend andere Darstellung von Michel Treuherz. Er wird als verwöhnter Unternehmer aus Berlin charakterisiert, der ohne Grund von einem Arzt konsultiert wird. In Anbetracht der Tatsache, dass jede Handlung Gitas als ein spezifisches Ereignis dargestellt wird – sei es das Besteigen der Berge oder das Schwimmen in einem Wasserfall – erscheinen Michels Bemühungen noch naiver. Als er im Schacht einer Wassermühle festsetzt und Gita um Hilfe bittet,

¹¹³³ Vgl. Burkhardt, Martin: *Metamorphosen von Raum und Zeit: eine Geschichte der Wahrnehmung*. Frankfurt: Campus-Verlag 1994, S. 211.

¹¹³⁴ Fanck, Arnold: *Der große Sprung*. Deutschland: 1927.

¹¹³⁵ Ebd., 00:01:11-00:01:30.

¹¹³⁶ Vgl. Aurnhammer (1986): "Androgyne.", S. 12-13.

demonstriert sie ihm unbewusst ihre Stärke – sie kaut mit den Zähnen am Seil. Diese Demonstration menschlicher Stärke ermöglicht es Michel, die vorherrschende Auffassung zu erkennen, sofern in dieser Szene auf die Darstellung der Frau als Objekt verzichtet wird: "Ein Mädchen! – ein wirkliches Mädchen!"¹¹³⁷ Gita wiederum nimmt ihn scherzhaft wahr: "Wohnt der *kleine* Herr noch hier?"¹¹³⁸ Michel empfindet nicht nur Bewunderung für sie, sondern auch eine fast religiöse Angst. Er verbringt den ganzen Abend neben bei Gitas Hause und entwickelt den Entschluss, ihr einen Heiratsantrag zu unterbreiten. Jedoch verspürt er keine Courage, die Tür zu öffnen und ihr seine Liebe zu gestehen. Es könnte eine alternative Erklärung dafür geben: Das Haus, in dem Gita lebt, ist voller Kinder, die erst verschwinden, als Michel schließlich einen Wettbewerb in den Bergen gewinnt und Gita würdig wird. Es sei darauf hingewiesen, dass sie in zwei Filmen mit Leni Riefenstahl in der Titelrolle trotz ihres körperlichen Trainings und eines klaren Vorsprungs gegenüber Männern an keinem dieser Wettbewerbe teilnimmt, sondern nur Beobachterin ist, die das Gesamtbild sieht und dabei über der Situation bleibt. Dieser Aspekt bezieht sich wiederum auf das Bild des Androgynen, das nicht nur dazu tendiert, distanziert zu bleiben, sondern auch in einer abstrakten Realität zu existieren, die Schüchternheit dieser Figur, da sich das System immer noch auf die Binarität der Geschlechter bezieht.¹¹³⁹

Einen ähnlichen Übergangscharakter vermittelt die Figur der Louise Brooks in "Tagebuch einer Verlorenen"¹¹⁴⁰. Sie trägt ein Kleid, das die Knie bedeckt, und eine Bob-Frisur. Ihre Bewegungsabläufe werden als mechanisch und wie die einer Puppe beschrieben. Zudem wird angemerkt, dass sie sich von Tante Frieda die Haare glätten lässt, ohne auf die Anweisung zu fragen. Gleichzeitig ist die gleiche Technik der Verlangsamung in einer identischen Szene wie in "Freudlose Gasse" vorhanden, in der die Hauptfigur vor dem Vergewaltiger davonläuft. In der Folge wird ihr das Kind entzogen und zur Erziehung weggenommen. Die Schuld an der Vergewaltigung wird in diesem Fall demjenigen zugeschrieben, der sich in einem Übergangszustand befindet, und nicht dem Mann, der als direkter Täter die Tat begangen hat. Er arbeitet weiterhin in der Apotheke des Vaters der Protagonistin. Für ihn wird keine Strafe verhängt. Der Zustand selbst setzt eine verletzte Position eines Menschen voraus, der sich entscheidet, sich dieser Gefahr des Übergangs

¹¹³⁷ Fanck, Arnold: *Der große Sprung*. Deutschland: 1927, 00:29:00-00:30:00.

¹¹³⁸ Ebd., 00:30:50-00:31.

¹¹³⁹ Vgl. Aurnhammer (1986): "Androgyne.", S. 12-13.

¹¹⁴⁰ Pabst, Georg Wilhelm: *Tagebuch einer Verlorenen*. Deutschland: 1929.

auszusetzen. Gleichzeitig verbleibt Thymian innerhalb des Konstrukts der Illusion des Lebens. Ihre Schuld ist demnach im mythologischen Kontext ihrer Figur begründet.¹¹⁴¹ Ab diesem Zeitpunkt wird sie die Symbolik wie früher einer unfruchtbaren Frau repräsentiert, die keine Kinder gezeugt hat. Thymian wird in eine Justizvollzugsanstalt für Mädchen verbracht, in der eine strikte Disziplin herrscht und die Speisen auf Kommando serviert werden. Als sie in diesem Etablissement versucht, das Fenster zu öffnen, ist es der Mann, der sie in ihren früheren Zustand der Unterwerfung zurückversetzt. Es sei darauf hingewiesen, dass die Frauen in dieser Einrichtung in bemerkenswerter Weise aktiv Synchrongymnastik praktizieren, bis die Aufsichtführende den höchsten Punkt der Lust erreicht, welcher in Nahaufnahme übertragen wird (in Verbindung mit ihrem frommen Aussehen und dem Kreuz an ihrem Hals). Die Aufsichtführende, die als Repräsentantin einer frauenfeindlichen Umgebung betrachtet werden kann, erlebt fleischliche Lust in frommen Qualen, da sie sich eher der männlichen als der weiblichen Welt zuordnet und sich mit körperlicher Antike beschäftigt.

Das Kind, das aus dem Übergang einer Frau zu einem Mann hervorgegangen ist, ist gestorben. Thymian selbst zeigt keine Erinnerung an das Kind und sucht Erika auf. Diese Verhaltensweise kann als Nachweis dafür angesehen werden, dass der Hermaphroditenzustand für den Menschen als irreversibel zu betrachten ist. Sie zeigt eine Abkehr von traditionellen Geschlechter Einstellungen und verliert jeglichen Bezug zu den von ihnen vorgegebenen Verhaltensweisen.

In Anlehnung an die vorangegangene Rolle von Louise Brooks ist Lulus Position in "Die Büchse der Pandora"¹¹⁴² als Angehängte charakterisiert, die sich sowohl auf die physische als auch metaphorische Ebene erstreckt, da Lulu an ihrem Geliebter Rodrigo oder an der Latte hängt. Der angehängte Status wird zudem durch ihre extreme Weiblichkeit betont, die einen deutlichen Kontrast zu ihrem jugenhaften Haarschnitt bildet. Diese Eigenschaft befähigt sie dazu, sowohl bei Frauen als auch bei Männern, Kindern und älteren Menschen romantische Gefühle zu wecken, ohne dabei Schuldgefühle zu entwickeln. Denn sie spielt die Rolle eines Hermaphroditen, eines unteilbaren Ganzen, das mit den Worten "Das ist mein erster...Mäzen!"¹¹⁴³ glücklich einen alten

¹¹⁴¹ Vgl. Koebner, Thomas: *Diesseits der >Dämonischen Leinwand<. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino.* edition text + kritik 2003, S. 288.

¹¹⁴² Pabst, Georg Wilhelm: *Die Büchse der Pandora.* Deutschland: 1929.

¹¹⁴³ Ebd., 00:14:30-00:14:40.

Trinker seinem reichen Liebhaber vorstellen kann und gleichzeitig mit dem Sohn ihres Ex-Liebhabers schlafen.

Auch Dr. Schöns Braut gerät in diesen Zustand des Übergangs. Dr. Schön trifft sie hinter der Bühne, also außerhalb der realen Welt. Dabei werden mehrere Spiegel an den beiden vorbeigetragen, die die Grenzen des Filmraums noch mehr verschwimmen lassen. In der Konsequenz bleibt lediglich der Blumenstrauß, der ursprünglich Lulu überreicht wurde und nun in die Hände der Braut gelangt. Es wird von Hand zu Hand transferiert und gewährleistet so die Aufrechterhaltung der Verbindung zum Raum, sodass die Handlung schließlich an ihren initialen Punkt zurückkehrt. Die Wutanfälle Lulus sind ebenfalls vorgetäuscht und es ist möglich, immer ein Lächeln durch ihre Tränen oder ihr Weinen zu erkennen – Zeilen wie: “Rauchen verboten hier!”¹¹⁴⁴ Diese Fähigkeit befähigt sie dazu, sich auf natürliche Weise im Spiegel zu betrachten, insbesondere in Situationen, in denen Dr. Schöns mit Suizid droht und seinen Sohn aus Liebe zu Lulu verneint. Da sie sich tatsächlich in einem Übergangszustand befindet, beobachtet sie die Realität oder kommt mit ihr nur mit Hilfe eines Spiegels in Berührung. Die Tatsache, dass Lulu als Phantom nicht getötet werden kann, ist ein zentraler Aspekt der Erzählung. Wie im Film “Erdgeist”, bittet Dr. Schöns Lulu um Suizid: “Töte Dich selbst... damit Du mich nicht auch noch zum Mörder machst!”

Ihr wird vorgeworfen, sich an der Ermordung von Dr. Schön in einer indirekten Weise beteiligt zu haben: “Ich nenne sie Pandora: denn alles Unheil kam durch sie über Dr. Schön!”¹¹⁴⁵ Es sei darauf hingewiesen, dass trotz der Schuldgefühle, die die Gesellschaft ihr zuzuschreiben versucht, eine Identifikation mit dem Objekt von großer Bedeutung ist. Die Figur Lulus ist so umfassend, dass sie ohne Anstrengung Menschen töten kann: “Pandora. Es war schön, – liebreizend, – kannte betörende Schmeichelküste ...aber die Götter gaben ihm auch ein Gefäß, in das sie alles Übel der Welt einschlossen. – Die Unbesonnene öffnete die Büchse und alles Unheil kam über uns!”¹¹⁴⁶ Bei der Verkündung der Anklage und des Ermittlungsurteils verdunkelt sie lediglich ihr Gesicht mit einem schwarzen Schleier und demonstriert damit erneut die Bestätigung ihrer Unsterblichkeit und Distanziertheit. Sowohl im ersten als auch im zweiten Film zeigt sie keinerlei Interesse an der Institution Ehe und Familienleben. Der Tod findet aller Ehemänner vor

¹¹⁴⁴ Ebd., 00:34:55-00:38:50.

¹¹⁴⁵ Ebd., 01:03:23-01:03:55.

¹¹⁴⁶ Ebd., 01:02:30-01:02:56.

Ende des Banketts statt, wohingegen im zweiten Fall der Hochzeitsprozess gänzlich unberücksichtigt bleibt. Nach ihrer Entführung im Gerichtssaal kehrt sie in ihr Zuhause zurück und nimmt, als sei nichts geschehen, Modezeitschriften zur Hand und genehmigt sich ein Bad: "Alwa: 'Wie kannst du es wagen hierher zu kommen?! Lulu: "Wo soll ich denn sonst hin, wenn nicht nach Hause!"¹¹⁴⁷. Es ist jedoch nicht nur dieser Moment, der von entscheidender Bedeutung ist, sondern auch die weibliche Rolle, die sie einnimmt, wobei ihr zwittriges Aussehen zu berücksichtigen ist. Zudem ist es von Bedeutung, dass sie ihr Vergewaltigung und den Suizid eines Mannes vorzuwerfen hat. Die Verurteilung durch die Gesellschaft ergibt sich aus der Tatsache, dass sie durch die Verwandlung zum Hermaphrodit aufhört, die Last der Verantwortung zu tragen, einschließlich des sinnlichen Aspekts, den sie bei den Menschen um sie herum hervorruft.

Ein vergleichbares Bild der Sublimierung des Formflusses findet sich im Film "Der blaue Engel"¹¹⁴⁸, in dem der Professor in der ersten Szene den Tod eines Vogels in einem Käfig bemerkt. Gleichzeitig hält er ein Stück Zucker in der Hand, mit dem der Körper des toten Vogels interagiert, den er ebenfalls in der Hand hält. Der Professor zeigt der Haushälterin die Leiche und es ist evident, dass er sie in den Ofen, der das Haus heizt, werfen wird. Vermutlich verbreitet es den Geruch einer verbrannten Leiche im ganzen Raum, wobei es sich um ein kleines, unbedeutendes Tier handelt. Der Professor nimmt wieder Platz, ohne sich von der kürzlich gesehenen und fühlbaren Leiche zu entfernen, und gibt das bereits erwähnte Stück Zucker in den Kaffee. Es ist nicht nur der Fluss natürlicher Form und Substanz, sondern die Möglichkeit eines solchen Prozesses, der nur auf der Gleichgültigkeit der an der Interaktion Beteiligten beruht, die die Wirkung von Lolas androgynem Charakter in der Handlung noch verstärkt.

Der Professor befindet sich in einer Varieté-Show, die durch eine Fantasierealität charakterisiert ist, in der eine Vielzahl von Möglichkeiten besteht und sowohl die Frau als auch die androgyne Lola dem Idealbild entsprechen können (das heißt, er wird wie ein Mann durch lockere Bewegungen und die Aneignung von Elementen der Männergarderobe (wie eine Melone auf dem Kopf)). Im Film lässt sich die Protagonistin, wie schon in "Der große Sprung"¹¹⁴⁹, im Alter des Professors lieben. Gleichzeitig wird er von Lola, in Analogie zur weiblichen Figur in Hesses "Der

¹¹⁴⁷ Ebd., 01:13:14-01:13:34.

¹¹⁴⁸ Sternberg, Josef von: *Der blaue Engel*. Deutschland: 1929-1930.

¹¹⁴⁹ Fanck, Arnold: *Der große Sprung*. Deutschland: 1927.

Steppenwolf¹¹⁵⁰, als einfältiges Kind betrachtet. Ihr Verhalten gegenüber ist dem der Mutterfigur vergleichbar, wobei anzumerken ist, dass es sich bei der Mutterfigur um ein asexuelles Geschöpf handelt, dem es laut Moral verboten ist, Wünsche zu haben. Die Wirkung, die diese Konstellation auf die Hauptfigur ausübt, kann als entwaffnend beschrieben werden.

Unabhängig davon, zu welchem ernsthaften Höhepunkt es in der Umkleidekabine zwischen den Hauptfiguren kommt, tauchen stets zwei Clowns auf, die von den gegenüberliegenden Türen das Geschehen beobachten. Zudem sind im Keller die Studenten des Professors zu verorten, die das Geschehen auf der Hauptbühne mit einer gewissen Ironie verfolgen. Dies trägt zur Verstärkung der Wirkung des Gesamtgeschehens bei. In der Analyse der Szene, in der der Professor den Lockenstab abkühlt und die Blätter vom Kalender durch den abreißt, bis er das Ende des Jahres 1924 erreicht, wird deutlich, dass die angestrebte Fließfähigkeit erreicht wird. Das Jahr 1925 geht in das Jahr 1929 über, in dem die Hauptfigur bereits in der Rolle eines Kabarettisten auftritt, also gänzlich in seiner Vision aufgeht und dort, in seiner eigenen Fantasie, als alter Clown verharret.

Im Rahmen des letzten Unterabsatzes lässt sich die evidente Abhängigkeit der Konnotation von Androgynie von der primären weiblichen und männlichen Figur nachvollziehen. Somit wird ein solcher Übergangszustand bei einer Frau verteufelt und führt nicht zu weiteren positiven Ergebnissen. Die androgyne Frau wird als hemmendes Hindernis betrachtet, das keine anfängliche Subjektivierung als solche erfährt. Demgegenüber steht ein androgyner Mann, der im Kontext seines eigenen spirituellen Wachstums zu einem solchen wird und folglich zu einem weiteren Übergang und zur Eingliederung in das gemeinsame Ganze fähig ist.

Bezugnehmend auf die bisher diskutierten Aspekte sollen im Rahmen der vorherrschenden Tendenz Bildkonstellationen sowohl in der Literatur als auch im Film thematisiert werden. Als Schlüsselsymbol kann in diesem Zusammenhang die androgyne Übergangsfigur betrachtet werden, die, wenn sie dem weiblichen Geschlecht zugeordnet wird, diskriminiert und verteufelt wird, während der androgyne Mann keine negative Konnotation aufweist, da er primär mit der Symbolik des ersten Mann in der Welt assoziiert wird. Seine Ästhetisierung und Wahrnehmung von Schönheit konstituieren die Welt um ihn herum. Den Zenit der Idylle und Reinheit scheint es

¹¹⁵⁰ Hesse (1980): *Der Steppenwolf*.

jedoch lediglich durch den Kontakt mit einem anderen Mann zu erreichen. Dieser Kontakt wird in Verbindung mit der Verherrlichung der männlichen Figur sowie der Hyperfixierung auf den Kult eines gesunden Körpers mystifiziert. Die Verbindung häufig durch die Vermittlung einer Frau erfolgt: Siegfried und Gunther durch Brunhild in "Die Nibelungen"¹¹⁵¹, Franz und Berthold durch ihre gemeinsamen Geliebten in "Berlin Alexanderplatz"¹¹⁵², Baron van Geldern und McClure durch Barons Frau in "Gefahren der Brautzeit"¹¹⁵³, Beziehung zwei Männer durch Transvestit Leila in "Zentaur"¹¹⁵⁴. Gleichzeitig ist Androgynie eng mit der Transformation des Raums verbunden, insbesondere wenn es um Filme und den Übergangszustand einer Frau geht. In diesem Kapitel wurde die Symbolik des Übergangs erneut thematisiert, wobei der Fokus darauf lag, dass der Raum selbst eine Transformation durchlaufe und damit den Prozess der Veränderung der Geschlechterrolle des Individuums widerspiegele.

¹¹⁵¹ Lang, Fritz: *Die Nibelungen. Teil 1: Siegfried, Teil 2. Kriemhilds Rache*. Deutschland: 1924.

¹¹⁵² Döblin, Alfred (1996): *Berlin Alexanderplatz*.

¹¹⁵³ Sauer, Fred: *Gefahren der Brautzeit*. Deutschland: 1930.

¹¹⁵⁴ Thieß, Frank: *Der Zentaur*. Stuttgart: J. Engelhorn's Nachf. 1931.

7. Fazit

Die vorliegende Dissertation widmet sich der Analyse der Kultur der Weimarer Republik aus einer übergeordneten, primär nicht-politischen Perspektive. Ausgangspunkt war die Feststellung einer Forschungslücke: Die bisherige Literatur tendierte dazu, Werke und Diskurse der Zeit mit der politischen Radikalisierung der 1920er und 1930er Jahre, insbesondere mit Führerfigur und Antisemitismus, in Zusammenhang zu bringen. Die vorliegende Dissertation hingegen untersuchte bewusst nicht primär die politische Haltung der Autoren, sondern die symbolischen Ordnungen, Bildprogramme und geschlechtlichen Codierungen innerhalb der Kulturproduktion der Weimarer Republik, welche in dieser Dissertation Literatur und Filme beinhaltet.

Im Fokus der Untersuchung stand die Leitfrage, wie sich das Kultursystem der Weimarer Republik beschreiben lässt, wenn man sich von der politisierten Konnotation als dominierender Analysekategorie distanziert und sich nicht nur gendertheoretisch dem Material nähert, sondern die Frage nach dem Verhältnis von Individuum und Gesellschaft in den Vordergrund stellt. Die Ergebnisse der Dissertation zeigen, dass sich auf diese Weise ein komplexes und vielschichtiges System rekonstruieren lässt, das nicht bloß durch radikale politische Motive geprägt war, sondern auch von einer ambivalenten Dynamik zwischen männlichen und weiblichen Bildern, zwischen Ordnung und Unordnung, Stabilität und Krise.

Die vorliegende Dissertation versuchte nachzuweisen, dass zentrale Diskurse, wie beispielsweise die Figur des "Führers" oder der "Fremde" als Feindbild, zwar eine gewisse Rolle spielen, jedoch nicht die allein oder vorrangig sinnstiftenden Elemente des untersuchten Kultursystems verkörpern. Stattdessen treten symbolische Muster hervor, die sich um

geschlechtliche Konstellationen und narrative Strukturen gruppieren („Berlin Alexanderplatz“¹¹⁵⁵ von Alfred Döblin, Lulu in „Die Büchse der Pandora“¹¹⁵⁶ von Georg Wilhelm Pabst). Diese Muster erlauben es, die Kultur der Weimarer Republik als ein System zu verstehen, das sich durch Verflechtungen von Krisenerfahrungen, Modernitätsverunsicherungen und Traditionsbruch auszeichnet – und das weit über eine simple Dichotomie von „rechts“ und „links“ hinausreicht.

Im Zuge der begrifflichen Modellbildung operiert die Dissertation mit analytischen Typisierungen und heuristischen Kategorien, die der Strukturierung eines heterogenen Materials dienen. Diese Begriffe sind nicht als feste ontologische Klassen zu verstehen, sondern als deskriptive Instrumente mittlerer Abstraktion, die wiederkehrende Konstellationen vergleichbar machen.

So bezeichnet die im Zusammenhang mit der Krisensemantik der Nachkriegszeit vorgenommene Unterscheidung zwischen einem aktivistisch-autoritären „Führertyp“ und einem passivitäts- bzw. willensschwachen Typus keine psychologischen Charaktermodelle, sondern idealtypische Verdichtungen divergierender Reaktionsweisen auf Erfahrungen existenzieller Unsicherheit. Die Typenbildung dient somit der Sichtbarmachung polarer Handlungsmuster – Aktivierung versus Rückzug, Selbstermächtigung versus Selbstauflösung –, wie sie sich in literarischen und filmischen Figurationen wiederholt beobachten lassen. Sie beschreibt strukturelle Tendenzen der Darstellung und keine empirischen Subjektformen.

Ähnlich verhält es sich mit der Kategorie der „Distanz“, die als leitendes Strukturmoment moderner Wahrnehmung fungiert. Distanz bezeichnet dabei weder eine bloße emotionale Haltung noch ein rein inhaltliches Motiv, sondern eine ästhetische Operation: narrative Perspektivierung, Montagetechniken, Fragmentierung, Ironisierung oder Formen affektiver Entkopplung erzeugen ein Verhältnis vermittelter, indirekter oder gebrochener Wirklichkeitserfahrung. In diesem Sinne beschreibt Distanz eine mediale Organisationsform von Wahrnehmung, durch die Unmittelbarkeit systematisch suspendiert wird.

Die begrifflichen Kategorien der Dissertation besitzen folglich einen explizit heuristischen Status. Sie zielen auf analytische Schärfung und Vergleichbarkeit, nicht auf terminologische Geschlossenheit im Sinne starrer Definitionen. Ihre Funktion besteht darin, komplexe ästhetische Verfahren auf einer mittleren Abstraktionsebene relationierbar zu machen und so strukturelle

¹¹⁵⁵ Döblin (1996): *Berlin Alexanderplatz*.

¹¹⁵⁶ Pabst, Georg Wilhelm: *Die Büchse der Pandora*. Deutschland: 1929.

Zusammenhänge sichtbar werden zu lassen.

Die Analyse der symbolischen Geschlechterdynamiken hat ergeben, dass eine Einteilung der Epoche in die traditionellen drei Perioden (Frühphase, Krisenjahre, Endphase) nicht ausreichend ist. Es empfiehlt sich vielmehr, eine Struktur von sich wiederholenden geschlechtlichen Symbolisierungen zu identifizieren. Die in den untersuchten Werken wiederkehrenden Motive zeigen (Marja in "Nerven"¹¹⁵⁷, von Robert Reinert, Maschinenmensch in "Metropolis"¹¹⁵⁸ von Fritz Lang, und Eva in "Demian"¹¹⁵⁹ von Hermann Hesse, Lola in "Der blaue Engel"¹¹⁶⁰ von Josef von Sternberg), dass Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder eine wichtige Rolle bei der narrativen Verarbeitung der Krisenerfahrung der Moderne spielten.

Zudem wurde deutlich, dass die Werke der bislang marginalisierten oder als "rechts" etikettierten Autoren für das kulturelle Gesamtsystem von größerer Bedeutung sind, als es die bisherige Forschung nahelegt. Insbesondere ihre Texte tragen zur symbolischen Produktion jener Krisenbilder bei, die auch in vermeintlich unpolitischen oder "linken" Diskursen der Zeit eine Rolle spielten.

Fasst man alle betrachteten Tendenzen zusammen, so zeigt sich, dass Natur in Literatur und Film als begrenzte und rationalisierte Kategorie erscheint. Ihre Verschmelzung mit dem Menschen setzt sinnliche Wahrnehmung, klare Grenzen und Mythologisierung voraus. Dabei bleibt sie innerhalb menschlicher Verstehensmuster und widerspricht einer tierischen Perspektive. In "2. Verschmelzung der Menschen mit Maschine, Natur und Gesellschaft" wurde das Natürliche zur mechanisierten Realität, in der Natur und Maschine Teil des sozialen Mythos waren. Der Tod dient als Mittel der Verschmelzung und ermöglicht eine neue Existenzebene. Dies kann auch durch die Verschmelzung mit einer Frau geschehen, wobei das Ziel immer ein Zustand völliger Entpersönlichung ist (was passiert zum Beispiel gemäß der Erzählung im Buch von Erich Maria Remarque "Der Weg zurück"¹¹⁶¹).

Die Verschmelzung des Individuums mit der Gesellschaft vollzog sich häufig durch Rhythmus, kollektive Bewegung oder die Auflösung persönlicher Grenzen. Diese Integration

¹¹⁵⁷ Reinert, Robert: *Nerven*. Deutschland: 1919.

¹¹⁵⁸ Lang, Fritz: *Metropolis*. Deutschland: 1927.

¹¹⁵⁹ Hesse (1921): *Demian*.

¹¹⁶⁰ Sternberg, Josef von: *Der blaue Engel*. Deutschland: 1929-1930.

¹¹⁶¹ Remarque, Erich Maria: *Der Weg zurück*. Propyläen-Verlag: Berlin, 1931.

fürte zu einem Verlust der individuellen Identität zugunsten einer übergeordneten Ordnung. Der Rhythmus verband dabei die natürliche und die mechanische Dimension miteinander.

Dennoch blieb das Individuum stets mit einer essentiellen Restgröße zurück, was auf eine grundlegende Spannung hinwies. Gesellschaftliche Umbrüche wurden häufig von mythologischen Symbolen getragen, wobei die weibliche Konnotation eine neue Ordnung erforderte, die sich in rituellen Opferhandlungen, etwa in der Zerstörung von Frauen oder Maschinen, manifestierte. Beispiel (wie bei "Metropolis"¹¹⁶² von Fritz Lang und "Erdgeist"¹¹⁶³ von Leopold Jessner ersichtlich wurde) Fusion erwies sich somit nicht nur als ein Prozess der Integration, sondern zugleich als ein Ausschlussverfahren weiblicher Symbole und der Neuordnung ihrer Bedeutungen.

In der Verbindung von Leere, Gott und einer natürlichen Komponente, die durch Distanzierung und Isolation betont wurde, kam der Distanz, die sich in unmoralischen Szenen bis zum Tod steigerte, eine besondere Bedeutung zu. Die Leere erschien als unentdecktes Potential und zugleich als Möglichkeit, sich von Gott zu entfernen ("Die fröhliche Stadt"¹¹⁶⁴ von Hanns Johst und "Der Streit um den Sergeanten Grischa"¹¹⁶⁵ von Arnold Zweig).

Im Laufe der Zeit wandelte sich diese Leere von einer rettenden Substanz zu einer stabilen Kategorie, die neue Prozesse initiierte. Stille und Leere eröffneten die Möglichkeit, mit dem Unendlichen zu verschmelzen, verlangten jedoch zuvor eine Negation, die durch traumatische Ereignisse ausgelöst wurde. In zahlreichen Fällen führte Passivität zu einem Wunsch nach Auflösung, nach Verschmelzung mit der Natur, was wiederum die Aufhebung individueller Eigenschaften zugunsten eines größeren Ganzen bedeutete.

Ogleich diese Verschmelzung das Ziel der Figuren erreichte, endete sie nicht in einer positiven Erlösung. Vielmehr wurden die Figuren zu leeren Hüllen oder fanden den Tod (wie bei "Kobes"¹¹⁶⁶ von Heinrich Mann ersichtlich wurde).

Dennoch nahmen der Naturmythos sowie der Rhythmus von Natur und Maschine eine zentrale Rolle in der Entstehung eines neuen Mythos ein, der die Integration des Individuums in die Gesellschaft ermöglichte ("Gas"¹¹⁶⁷ von Georg Kaiser und "Algol"¹¹⁶⁸ von Hans Werckmeister).

¹¹⁶² Lang, Fritz: *Metropolis*. Deutschland: 1927.

¹¹⁶³ Jessner, Leopold: *Erdgeist*. Deutschland: 1923.

¹¹⁶⁴ Johst, Hanns: *Die fröhliche Stadt*. München: Albert Langen 1925.

¹¹⁶⁵ Zweig, Arnold: *Der Streit um den Sergeanten Grischa*. Aufbau-Verlag: Berlin, 1975.

¹¹⁶⁶ Mann (1971): "Kobes".

¹¹⁶⁷ Kaiser (1922): *Gas*.

¹¹⁶⁸ Werckmeister, Hans: *Algol: Tragödie der Macht*. Deutschland 1920.

Im “3. Rhythmus durch Maschine als Reintegration des Menschen in die Gesellschaft” thematisierten literarische und filmische Werke den Identitätsverlust und die Entfremdung des Raumes anhand von drei Hauptmerkmalen: der erzwungenen Depersonalisierung, der zyklischen Verdoppelung des Raumes und der durch patriarchale Normen bestimmten Unbeweglichkeit der weiblichen Figur. Der Zerfall des Raumes wurde durch Illusionen und symbolische Bilder inszeniert, die eine simulierte Realität erzeugten, welche der realen Welt entgegensteht. Dieser synchrone Zerfall von Individuum und Raum verhinderte die Rückkehr zu einem ursprünglichen Selbst, sodass das Individuum nur noch als leere Hülle existierte.

Das “4. Materialität und Eros im Gegensatz zum Göttlichen” beleuchtete die Verbindung materieller Werte mit erotischen und unmoralischen Elementen, um das negative Bild von Geldspekulation und Habgier zu verstärken. Diese wurden als Zeitverschwendung und als Gegensatz zum Göttlichen dargestellt. Die mystische Erfahrung erschien als ein Versuch, eine neue Religion zu etablieren. In Filmen zeigte sich die Verschmelzung mit dem Göttlichen in Grenzerfahrungen, in denen die Grenze zwischen belebtem und unbelebtem Zustand aufgehoben wurde. Das Göttliche wurde als etwas erfahren, das nur durch Selbstverleugnung erreicht werden konnte. Eros wurde als passive weibliche, das Göttliche hingegen als aktive männliche Kategorie gefasst, wobei die Leerheit als zentrale Kategorie der Aktivität fungierte.

In “5. Aktive Frau” wurden zwei zentrale Frauenbilder herausgearbeitet: Zum einen erschien die Frau als stille, starke Mutterfigur, die mit dem Natürlichen verbunden war, zugleich aber Angst und dämonische Kräfte heraufbeschwor. Zum anderen stand die aktive Frau, die sich für die Missachtung ihrer Natur und ihr Schweigen innerhalb der patriarchalen Gesellschaft rächte, ihre Identität jedoch aufgrund gesellschaftlicher Restriktionen nicht offenbaren konnte. Der Tod der alten patriarchalen Welt oder die Ernennung der Frau zur Herrscherin einer neuen Ordnung markierte ihren Sieg. Diese Transformation wurde als Schlüssel zu ihrem psychologischen Profil und zur Veränderung ihrer gesellschaftlichen Rolle gedeutet. Die Frau stellte dabei sowohl eine Bedrohung als auch eine Möglichkeit zur Selbstverwirklichung dar, wobei ihr Triumph häufig mit der Übernahme männlicher Eigenschaften oder Rollen einherging.

In “6. Reinheit, Androgynie und männlicher Homosexualität” schließlich wurde die androgyne Übergangsfigur thematisiert, die in weiblicher Form negativ konnotiert, in männlicher Gestalt hingegen positiv wahrgenommen wurde, da sie mit dem ersten Mann der Welt und einer

ästhetisierten Form von Schönheit assoziiert wurde. Die Idylle und Reinheit dieser Figur erreichte ihren Höhepunkt zumeist durch den Kontakt mit einem anderen Mann, was die Verehrung des männlichen Körpers und die Mystifizierung solcher Beziehungen verstärkte. Diese Beziehungen wurden dabei oft durch Frauen vermittelt. Darüber hinaus wurde Androgynität mit der Transformation des Raumes verbunden, insbesondere in Filmen, in denen der Raum selbst als Symbol für den Prozess der geschlechtlichen Wandlung des Individuums fungierte.

In der vorliegenden Dissertation wurde das Prinzip eines gemeinsamen Kultursystems schrittweise dargelegt und im Rahmen der Tendenzen betrachtet. Die allgemeinen Merkmale des Prinzips des Kultursystems sind wie folgt definiert:

Der Mann stellt die zentrale Figur dar, durch die der physische Raum seine Form erhält. Der Zerfall dieses Raumes ist demnach eine Folge des Zerfalls der Persönlichkeit des Mannes. Dieser Umstand ist in mehreren Beispielen auf seine Unfähigkeit zurückzuführen, in der realen Welt zu existieren. Die Situation kann nicht nur als Problem interpretiert werden, sondern auch als Chance, auf einer höheren Ebene mit der Umwelt, der Gesellschaft und dem Weltraum zu verschmelzen. Die Erörterung dieser neuen Ebene als Ziel ist nur in Bezug auf den mythologischen und religiösen Kontext möglich. Es sei darauf hingewiesen, dass die Bezeichnung "antiker" oder "jüdischer" Traditionsmotive nur in Bezug auf die christliche Tradition und deren Anwendbarkeit verwendet werden sollte. So wird das antike Bild von Reinheit und Androgynität des Geistes in der Wahrnehmung der Autoren zeitaktuell, da auch die christliche Dogmatik vom Geist der Askese durchdrungen ist. Die in den meisten der besprochenen Werke tendenziell vorherrschende Reinheit und Leere waren direkt dem christlichen Diskurs über Transzendenz und Immanenz entnommen und wurden erst dann auf die Entdeckungen der Zeitgenossen auf dem Gebiet der theoretischen Physik und Mathematik übertragen. Als primäre Quelle diente für die Autoren bzw. Regisseure der Weimarer Republik gerade die katholisch-protestantische Raumempfindung, auch wenn sie sich dabei dem reinen Archaismus (z.B: das Dasein in einem androgynen Körper vor der Teilung des Menschen in Mann und Frau, das Dasein als geistige Essenz ohne Körper) zuwendet. In Anbetracht der Tatsache, dass das Verständnis für die Implikationen dieser Archaismen zunehmend verloren zu gehen droht, wird sie ausschließlich über biblische Geschichten und Symbole wahrgenommen. Dazu zählen: die ersten Menschen auf der Erde ("Nerven"¹¹⁶⁹ von

¹¹⁶⁹ Reinert, Robert: *Nerven*. Deutschland: 1919.

Robert Reinert), das Leben vor der Erschaffung der Welt (“Demian”¹¹⁷⁰ von Hermann Hesse), Gott als Figur oder Überfigur (“Kobes”¹¹⁷¹ von Heinrich Mann), der Teufel in weiblicher Konnotation (“Die Büchse der Pandora”¹¹⁷² von Georg Wilhelm Pabst), Gehorsam und Reinheit der Gedanken als Schlüssel zum Übergang in einen qualitativ neuen Zustand sowie der Tod als Erlösung (“In Stahlgewittern”¹¹⁷³ von Ernst Jünger).

Die Identifizierung des Mannes als Mittelpunkt des christlichen Universums führt zur Betonung der natürlichen Rolle der Frau in diesem System. In diesem Kontext implizierte der Mittelpunkt zunächst die männliche Figur und erst anschließend die Frau als eine Gegenspielerin, der die Funktion einer Gegnerin, eines fremden, unerkennbaren Ganzen auferlegt worden war. Es ließ sich feststellen, dass die Funktionalität des gesamten Systems nur in Anwesenheit eines männlichen Objekts oder Subjekts wirksam wurde. Auch die Einbeziehung männlicher Figuren in die weibliche Symbolik, wie etwa Rotwang in Fritz Langs “Metropolis”¹¹⁷⁴, oder die weibliche Figur selbst, erschienen nicht als gleichberechtigtes Subjekt auf der Ebene eines Mannes. Stattdessen wurde ihr Wesen in Frage gestellt oder ihr die Fähigkeit zur verbalen Artikulation ihrer Gedanken abgesprochen. Einerseits zeichnete sich so das Bild einer machtlosen und passiven Frau ab, andererseits diente es als ein Gefäß, das häufig widersprüchliche Symbole in sich vereinte: aggressive Aktivität und fehlende Richtung solcher Aktionen, Überweiblichkeit, Passivität und zugleich die Anklage ihrer Person in allen Situationen, die innerhalb der patriarchalischen Welt auftraten – insbesondere im Bereich der intellektuellen Entwicklung. Das Schweigen beziehungsweise die Unbestimmtheit der von ihr geäußerten Gedanken stellte eine unmittelbare Folge der Nichteinbindung der weiblichen Figur in die männliche Gemeinschaft und das männliche System dar. Gleichzeitig wurde jedoch auch das Bild der Mutter im Kontext eines Objekts betrachtet, das nicht zwangsläufig mit einer Geschlechterbinarität assoziiert war.

Dennoch ließ sich ein Kontrast zwischen dem Bild der Mutter und dem Androgynen beziehungsweise seiner sinnlicheren weiblichen Form, dem Hermaphroditen, feststellen. Der Androgyne stellte demnach eine idealisierte Form des Mannes dar und repräsentierte maskuline Konnotationen, bevor die Dichotomie der Geschlechter entstand. Er verkörperte eine idealisierte

¹¹⁷⁰ Hesse (1921): *Demian*.

¹¹⁷¹ Mann (1971): “Kobes”.

¹¹⁷² Pabst, Georg Wilhelm: *Die Büchse der Pandora*. Deutschland: 1929.

¹¹⁷³ Jünger, Ernst: *In Stahlgewittern*. Berlin: Mittler & Sohn 1922.

¹¹⁷⁴ Lang, Fritz: *Metropolis*. Deutschland: 1927.

Substanz, die den höchsten Punkt der Menschheit reflektierte und die geringste Kenntnis der parallelen Präsenz der Weiblichkeit aufwies. Der Androgyne zeichnete sich durch einen männlich-athletischen Körperbau aus, war gefühlsunfähig und in allen Bereichen menschlicher Tätigkeit rein und bereit zur weiteren Verschmelzung mit dem Ganzen. Eine solche Verschmelzung konnte primär mit einem anderen Individuum erfolgen – allerdings nur unter der Prämisse, dass dieses ebenfalls die Merkmale des Mannes in sich trug. Demzufolge war eine ideale Kommunikation, einschließlich intimer Beziehungen, lediglich im Rahmen einer Verbindung zwischen zwei Männern möglich (wie bei „Der Zentaur“¹¹⁷⁵ von Frank Thieß und „Finanzen des Großherzogs“¹¹⁷⁶ von Friedrich Wilhelm Murnau ersichtlich wurde).

Demgegenüber stand das Bild der Mutter zwischen den binären Konnotationen, verfügte jedoch bereits über einen weiblichen Körper. Infolgedessen wurde sie im Rahmen der Verteufelung ihres Bildes und der Auferlegung einer Teilschuld an den Geschehnissen im männlichen System interpretiert. Die Möglichkeit der Interaktion mit dem männlichen System bestand für sie ausschließlich durch die Einbeziehung ihrer Nachkommen in dieses System – konkret Androgyne oder Männer.

Im Spektrum der Negativbilder wurde der Hermaphrodit („Der Steppenwolf“¹¹⁷⁷ von Hermann Hesse, „Hoppla, wir leben!“¹¹⁷⁸ von Ernst Toller) als Nächstes analysiert. Trotz seines möglicherweise primär männlichen Körpers diente er als sexualisiertes weibliches Objekt, als Handlungs- und Kommunikationsraum des Mannes und seiner Selbstbestätigung. Seine erotisierte Symbolik stand im völligen Einklang mit den wesentlichen Eigenschaften einer Frau. Obwohl der Hermaphrodit weiterhin eine Figur mit männlicher Symbolik blieb, wurde er als hypersexualisiertes Objekt interpretiert. Die Frau konnte demnach lediglich dann als übergöttliches, aggressives und aktives Wesen wahrgenommen werden, wenn sie im Rahmen des hermaphroditischen Wesens konnotiert wurde. Seine Aktivität war demnach ausschließlich auf die Anwesenheit männlicher Energie und Funktionsweisen zurückzuführen, die den Raum beeinflussten.

Der letzte Typ Frau im Spektrum der Dissertation war die Frau selbst oder eine Gruppe

¹¹⁷⁵ Thieß, Frank: *Der Zentaur*. Stuttgart: J. Engelhorns Nachf. 1931.

¹¹⁷⁶ Murnau, Friedrich Wilhelm: *Finanzen des Großherzogs*. Deutschland: 1924.

¹¹⁷⁷ Hesse (1980): *Der Steppenwolf*.

¹¹⁷⁸ Toller (1927): „*Hoppla, wir leben!*“.

von Frauen, deren Bildnisse die Funktion übernahmen, die patriarchalische Moral zu repräsentieren. Trotz vielfältiger Bestrebungen, das etablierte System zu modifizieren, erlitten die Frauen letztlich eine Niederlage, oder ihr Erfolg wurde auf ironische Weise inszeniert – wie etwa in “Sumurun”¹¹⁷⁹ von Ernst Lubitsch – was die Aufmerksamkeit des Publikums noch stärker auf den lehrhaften Charakter der präsentierten Narrative lenkte. In einer Reihe von Fällen war die Figur einer Frau durch Schweigen gekennzeichnet, was sowohl von ihrem passiven Charakter als auch von ihrer völligen Abwesenheit zeugte. Demgegenüber wurde die Erzählung, wenn sie auf das Schweigen und die Passivität des Mannes reduziert wurde, als intellektualisiert und im Hinblick auf die Selbstverbesserung sowohl seines Körpers als auch seines Geistes dargestellt.

Letzteres impliziert reine Aktivität, die keine Tätigkeiten zum Zwecke des materiellen Gewinns oder der Befriedigung körperlicher Bedürfnisse beinhaltet, da Letzteres mit einer weiblichen Konnotation verbunden ist. Die Logik übermännlicher Aktivität wird auf eine sterile Sphäre der Vernunft reduziert, ohne die Möglichkeit, auf organischem Wege (das heißt durch den Rückgriff auf die Frau als Mittel) Nachkommen zu zeugen. Infolgedessen erfahren homosexuelle Beziehungen zwischen zwei Männern in Werken eine verstärkte Thematisierung. Im Falle einer Wiedergeburt, bei der die Anwesenheit von Nachkommen eine unvollendete Phase des Übergangs vervollständigen kann, zeigt sich ein solcher Prozess als ein anderer Raum oder die unmittelbare Teilung eines Mannes. Dies ermöglicht den Übergang eines seiner Doppelgänger in eine vereinfachte Form. In der Folge entsteht ein Freiraum, in dem das Individuum ohne einschränkende Faktoren funktionieren kann. Im zweiten Kapitel wurde bei der Analyse der Bilder der Trennung und Depersonalisation eine Zunahme der Häufigkeit dieses Prozesses festgestellt, bis er eine Phase der endlosen Verdoppelung der Persönlichkeit erreichte. In einer Reihe von Fällen dient der Prozess der Verdoppelung selbst als neue standardisierte Realität und Endziel, wobei die Verschmelzung mit dem gemeinsamen Ganzen eine initiale Voraussetzung darstellt.

Das klassische Bild der Verschmelzung ist die Verbindung mit der Gesellschaft, einer mechanischen oder natürlichen Komponente. Trotz ihrer Variabilität führt jede von ihnen sowie der zuvor erwähnte Prozess der endlosen Verdoppelung und Distanzierung letztlich zu einer völligen Entpersonalisierung der männlichen Figur. Ein weiteres Merkmal ist die Unmöglichkeit einer Rückkehr zur vormals Realität.

¹¹⁷⁹ Lubitsch, Ernst: *Sumurun*. Deutschland: 1920.

Die Thematisierung der negativen Folgen der Fusion erfolgt ausschließlich unter der Prämisse, dass die ursprünglichen Merkmale des Subjekts konventionell signifikant von denen des androgynen Menschen abweichen. Das Verschmelzen und der Übergang einer Person in den Zustand eines gemeinsamen Ganzen verläuft demgegenüber reibungslos, wenn sie vollständig mit dem zuvor beschriebenen Bild übereinstimmt. Ohne Emotionen, mit distanzierter Körperlichkeit und athletischer Anatomie entfällt in diesem Fall die Notwendigkeit einer Rückkehr in die Realität, was eine ideale Gelegenheit zur Verschmelzung bietet.

Eine letzte Besonderheit der im Rahmen der Dissertation untersuchten Werke liegt in der Abwesenheit der Thematik der Liebe bzw. der Kommunikation zweier sinnlicher Individuen mit dem Ziel einer harmonischen Verschmelzung. Auch im Falle homosexueller Männer in Beziehungen sollte der verschleierte, distanzierte Charakter solcher Beziehungen berücksichtigt werden. Dies ist weniger auf die Existenz der Zensur während der Weimarer Republik zurückzuführen, sondern vielmehr auf die Logik solcher Verhältnisse, denen die Kategorie der Frau fremd ist.

Es lässt sich konstatieren, dass die signifikanten Eigenschaften der Bilder sich nicht primär einer Kategorisierung als Expressionismus oder Neue Sachlichkeit zuordnen lassen. Letztere beiden Stilrichtungen fungieren vielmehr als Mittel der visuellen Manifestation der Schlüsselsymbolik. Vielmehr lassen sich Tendenzen feststellen, die auf eine Berührung mit dem überlieferten christlichen Wertesystem und der geistigen Entwicklung der Zeit der Weimarer Republik hinweisen. Die neuesten physikalischen und mathematischen Erkenntnisse sowie die Bewegung zur Verwirklichung der Frauenrechte jener Zeit finden sich in den in dieser Dissertation behandelten Werken lediglich an den Stellen, an denen eine Analogie dazu im traditionellen System des Christentums und der Mythologie existiert. Letztere ist wiederum ein Resultat der christlichen Lehre.

In der Gesamtschau ergibt sich das Bild eines vielgestaltigen, komplexen kulturellen Systems, in dem politische Einstellungen zwar eine Rolle spielen, aber nicht ausreichen, um die diskursiven Dynamiken der Weimarer Republik zu erfassen. Die Berücksichtigung symbolischer, insbesondere geschlechtlich codierter Ebenen, erlaubt eine adäquatere Beschreibung der kulturellen Selbstverständigung dieser Epoche.

Die Dissertation plädiert daher für eine stärkere Berücksichtigung dieser übergeordneten

Strukturen in zukünftigen Analysen und eröffnet damit auch eine neue Perspektive auf die oft simplifizierende Bewertung der Weimarer Republik als "Vorgeschichte" des Nationalsozialismus.

Die in dieser Dissertation durchgeführte Analyse literarischer und filmischer Werke offenbart die komplexen Verflechtungen von Natur, Mythos, Identität und Raum in einem komplexen kulturellen System. Die Analyse zeigt, dass nicht nur die spezifische Gestaltung von Figuren, Räumen und symbolischen Ordnungen hervorgehoben wird, sondern auch eine übergreifende Logik, in der sich historische, gesellschaftliche und spirituelle Denkweisen verdichten.

Die Dissertation zeigt, wie sich narrative und visuelle Strukturen nicht nur innerhalb der Konventionen von Expressionismus oder Neuer Sachlichkeit bewegen, sondern ein eigenständiges, historisch gewachsenes kulturelles Vokabular ausbilden, das sich aus archaischen, christlichen und zugleich modernen Quellen speist. Das Spannungsfeld von Individualität und Kollektiv, von Körper und Raum, von Geschlechterrollen und metaphysischen Ordnungen manifestiert sich dabei als zentrale Ausdrucksform einer Epoche, die nach neuen Ordnungen strebt, dabei jedoch auf traditionelle Muster zurückgreift.

Die Verbindung von literarischen, filmischen und philosophisch-religiösen Motiven ist ein entscheidender Aspekt der Dissertation, da sie es ermöglicht, ein fundamentales Prinzip der kulturellen Selbstvergewisserung zu beleuchten. Die dargestellten Fusionsprozesse – sei es zwischen Natur und Maschine, Körper und Raum oder Individuum und Gesellschaft – sind Ausdruck eines kulturellen Modells der Epoche der Weimarer Republik.

Aus der gewählten Perspektivierung ergeben sich mehrere weiterführende Konsequenzen sowohl für die kulturhistorische Einordnung der Weimarer Republik als auch für die literatur- und medienwissenschaftliche Methodik.

Erstens verschiebt die Dissertation den Fokus von einer primär autor- oder parteipolitisch orientierten Literaturgeschichtsschreibung hin zu einer Analyse gemeinsamer ästhetischer Strukturmuster, die politische Lagergrenzen überschreiten. Dadurch wird die Weimarer Kultur weniger als Feld klar voneinander getrennter ideologischer Positionen denn als komplexer Resonanzraum geteilter Wahrnehmungs- und Imaginationsformen sichtbar. Die vermeintliche Opposition von „links“ und „rechts“ erscheint auf der Ebene ästhetischer Verfahren vielfach als strukturelle Parallelität oder funktionale Äquivalenz.

Zweitens trägt die Untersuchung zu einer transmedial erweiterten Literatur- und Kulturgeschichtsschreibung bei, indem literarische Texte und Filme nicht getrennt, sondern als Teile eines gemeinsamen medialen Dispositivs analysiert werden. Die Vergleichbarkeit ästhetischer Operationen über Mediengrenzen hinweg ermöglicht es, übergreifende Bild- und Wissensordnungen zu rekonstruieren, die sich weder literatur- noch filmhistorisch erfassen lassen.

Drittens liegt die methodologische Innovation der Arbeit in der Verbindung von werkimmanenter Sensibilität, bildtheoretischer Analyse und kulturwissenschaftlicher Modellbildung. An die Stelle linearer Einfluss- oder Ideengeschichten tritt eine konstellative Vorgehensweise, die heterogene Materialien über wiederkehrende Strukturmomente relationiert. Diese Perspektive erlaubt es, komplexe historische Zusammenhänge zu beschreiben, ohne sie auf vereinfachende Typologien oder eindeutige Zuschreibungen zu reduzieren.

Insgesamt versteht sich die Dissertation somit als Beitrag zu einer differenzierten Medien- und Kulturgeschichte der Weimarer Republik, die ästhetische Formen als eigenständige Erkenntnismedien ernst nimmt und deren Rolle für die Genese politischer und gesellschaftlicher Vorstellungsräume systematisch reflektiert.

Die vorliegende Dissertation unternahm nicht nur eine detaillierte Analyse der einzelnen Werke, sondern bildete auch das Fundament für ein tieferes Verständnis der ästhetischen, anthropologischen und gesellschaftlichen Grundmuster der Moderne. Die Ergebnisse können folglich als Beitrag zu einem umfassenderen Verständnis kollektiver Bildwelten und kultureller Mechanismen verstanden werden, deren Relevanz weit über den untersuchten Zeitraum hinausreicht.

Die im Rahmen der Dissertation deutlich gewordene Unterrepräsentanz weiblicher Autorinnen und Filmschaffender ist nicht allein als methodisches Defizit oder als zufälliges Resultat der Materialauswahl zu bewerten, sondern verweist auf eine zentrale strukturelle Eigenschaft der kulturellen Produktions- und Rezeptionsverhältnisse der Weimarer Republik selbst. Die analysierten ästhetischen Bild- und Wahrnehmungsformationen entstehen innerhalb eines medialen Feldes, das in hohem Maße von männlichen Akteuren, Perspektiven und symbolischen Ordnungen geprägt ist.

Gerade vor diesem Hintergrund gewinnt die gendertheoretische Dimension der Arbeit eine besondere epistemische Relevanz. Weiblichkeit und Männlichkeit erscheinen in den untersuchten

Texten und Filmen weniger als individuelle Zuschreibungen konkreter Autor*innen oder Figuren denn als kulturelle Figurationen, über die zentrale Fragen von Aktivität und Passivität, Autonomie und Auflösung, Körperlichkeit und Abstraktion verhandelt werden. Die Dominanz männlicher Produktionspositionen ist somit selbst Teil des untersuchten Diskurses und nicht lediglich eine äußerliche Rahmenbedingung der Analyse.

Die Dissertation macht damit sichtbar, dass die Konstruktion von Geschlechterbildern eng mit jenen ästhetischen Verfahren verknüpft ist, die auch für die Modellierung politischer und sozialer Ordnungsvorstellungen konstitutiv sind. Die eingeschränkte Präsenz weiblicher Stimmen ist insofern nicht nur ein Desiderat, sondern zugleich ein Befund, der die Notwendigkeit einer kritisch reflektierten Kanon- und Produktionsgeschichte unterstreicht.

Für weiterführende Untersuchungen eröffnet sich hier ein produktives Anschlussfeld: Die in der Arbeit entwickelten Kategorien und Strukturmodelle lassen sich auf ein erweitertes Korpus anwenden, das gezielt weniger kanonisierte Werke sowie zusätzliche weibliche Positionen einbezieht. Die vorliegende Studie versteht sich somit als Ausgangspunkt für eine vertiefte gender- und kanonkritische Perspektivierung der Weimarer Kultur, die ästhetische Form, mediale Sichtbarkeit und gesellschaftliche Machtverhältnisse systematisch zusammendenkt.

Die vorliegende Dissertation hat die Kultur der Weimarer Republik nicht als Nebeneinander einzelner literarischer oder filmischer Positionen untersucht, sondern als zusammenhängenden medialen und diskursiven Erfahrungsraum, in dem sich wiederkehrende Wahrnehmungs-, Bild- und Denkstrukturen ausbilden. Durch die konsequent transmediale Perspektive konnten literarische Texte und Filme als Teile eines gemeinsamen kulturellen Dispositivs sichtbar gemacht werden, dessen ästhetische Verfahren über Gattungs- und Mediengrenzen hinweg vergleichbare Formen der Wirklichkeitsmodellierung hervorbringen.

Der Erkenntnisgewinn der Untersuchung liegt daher weniger in werkmonographischen Einzeldeutungen als in der Rekonstruktion übergreifender Strukturzusammenhänge. Kategorien wie Distanz, Depersonalisation oder Verschmelzung fungieren als analytische Instrumente, um funktionale Äquivalenzen zwischen politisch, ideologisch und medial heterogenen Positionen offenzulegen. Auf diese Weise wird die vermeintliche Dichotomie von „rechten“ und „linken“ Kulturentwürfen als ein komplexes Geflecht geteilter ästhetischer Imaginationen und paralleler Problembearbeitungen lesbar.

Damit trägt die Studie zu einer Neuperspektivierung der Literatur- und Mediengeschichtsschreibung der Weimarer Republik bei. An die Stelle linearer Einflussgeschichten oder weltanschaulich klar getrennt gedachter Lager tritt eine Betrachtungsweise, die ästhetische Formen als eigenständige Erkenntnismedien begreift und ihre Rolle für die Konstitution sozialer, politischer und anthropologischer Selbstverständnisse in den Mittelpunkt stellt. Literatur und Film erscheinen so nicht als bloße Spiegel historischer Prozesse, sondern als produktive Orte kultureller Wissensbildung.

Insgesamt versteht sich die Dissertation als Beitrag zu einer differenzierten Medienkulturgeschichte der Moderne, die werkimmanente Analyse, theoretische Modellbildung und historische Kontextualisierung miteinander verbindet. Die entwickelten Kategorien sind bewusst offen angelegt und bleiben auf weitere Materialien sowie alternative Korpora übertragbar. Die Dissertation schließt damit nicht ab, sondern eröffnet vielmehr neue Anschlussmöglichkeiten für vergleichende, transmediale und kulturtheoretisch orientierte Forschungen zur Weimarer Republik und darüber hinaus.

8. Literaturverzeichnis

8.1. Literatur

1. Achilles, Manuela: *“Symbols, Rituals, and Discourses of Democracy”*. In: *Reforming the Reich: Democratic Symbols and Rituals in the Weimar Republic*. New York, Oxford: Berghahn Books 2010.
2. Ackermann, Philipp: *Der Tod Gottes und das nachidealistische Denken: Zu den Positionen von Alain Badiou und Johann Baptist Metz*. Bielefeld: transcript 2023.
3. Arendt, Hannah: *“Franz Kafka: A Revaluation.”* In: *Arendt Hannah. Essay in Understanding 1930-1954*. New York: Harcourt Brace 1994.
4. Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 1999.
5. Aurnhammer, Achim: *“Androgyne. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur.”* In: *Literatur und Leben. N. F., Bd. 30*. Köln-Wien: Böhlau 1986.
6. Barndt, Kerstin: *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*. Köln: Böhlau, 2003.
7. Barthes, Roland: *Sade Fourier Loyola*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971.
8. Becker, Sabina: *Experiment Weimar: eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918-1933*. Darmstadt: wbv Academic 2018.

9. Bergson, Henri: *Philosophie der Dauer* / Deleuze, Gilles (Hg.). Felix Meiner Verlag 2015.
10. Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit, Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1979.
11. Braune, A. (Hg.), Niendorf, Tim (Hg.): *Die Politik in der Kultur und den Medien der Weimarer Republik*. Stuttgart: Franz Steiner 2022.
12. Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. München: Antje Kunstmann GmbH 1994.
13. Burkhardt, Martin: *Metamorphosen von Raum und Zeit: eine Geschichte der Wahrnehmung*. Frankfurt: Campus-Verlag 1994.
14. Classen, Albrecht, Brylla, Wolfgang, Kotin, Andrey (Hg.): *Eros und Logos: literarische Formen des sinnlichen Begehrens in der (deutschsprachigen) Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Tübingen: Narr Francke Attempto 2018.
15. Cowan, Michael, Sicks, Kai M.: *Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*. Bielefeld: transcript 2005.
16. Cowan, Michael: *Hans Richter: "Rhythmus 21". Schlüsselfilm der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.
17. Deleuze, Gilles: *Du Christ à la bourgeoisie*. Espace 1946.
18. *Diktatur, 1925-1933, Band 2*. Berlin: Propyläen Verlag 1972.
19. Drux, Rudolf (Hg.): *Der Frankenstein-Komplex: kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.
20. Eggemann, Maike: *Die Frau in der Volksbildung 1919-1933: Wege zur Emanzipation?* Frankfurt am Main: dipa 1997.
21. Eichhorn, Kristin (2019) "Der revolutionäre Dichter. Johannes R. Bechers ästhetische Rezeption der Russischen Revolution". In: *Convivium. Germanistisches Jahrbuch Polen*: Vol. 2019, Article 9.
22. Eichhorn, Kristin: *Johannes R. Becher und die literarische Moderne: Eine Neubestimmung*. Bielefeld: transcript Verlag 2020.
23. Elsaesser, Thomas: *Das Weimarer Kino - aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk 8 1999.
24. Feustel, Gotthard: *Die andere Liebe: eine illustrierte Geschichte der Homosexualität*. Leipzig: Edition Leipzig 1995.
25. Fleig, Anna: "Bruder des Blitzes: Sportgeist und Geschlechterwettkampf bei Marieluise Fleißer und Robert Musil" In: Nübel, Birgit, Fleig, Anne (Hg.): *Figurationen der Moderne: Mode, Sport, Pornographie*. München: Wilhelm Fink 2011.
26. Föllmer, Moritz: "Auf der Suche nach dem eigenen Leben. Junge Frauen und Individualität in der Weimarer Republik." In: Rüdiger, Graf (Hg.): *Die "Krise" der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters*. Frankfurt/M. 2005.
27. Föllmer, Moritz: "Suicide and Crisis in Weimar Berlin". In: *Central European History* 42, 2009.
28. Frevert, Ute: *Frauen-Geschichte. Zwischen Bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*. Suhrkamp Verlag 1986.
29. Fritzen, Florentine: *Gesünder leben. Die Lebensreformbewegung im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: Franz Steiner 2006.
30. Gay, Peter: *Weimar Culture: The Outsider as Insider*. New York: W. W. Norton & Company 2001.
31. Guthke, Karl S.: *Ist der Tod eine Frau?: Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur*. München: Beck 1997.
32. Hall, Nina: *The new scientist guide to chaos*. London: Penguin Books 1991.
33. Hall, Sara F.: "Nurturing the New Republic: The Contested Feminization of Law Enforcement in Weimar Culture". In: Mladek, Klaus (Ed.): *Police Forces: A Cultural History of an Institution*. New York: Palgrave Macmillan 2007.
34. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: "Vorlesungen über die Philosophie der Religion I." In: Moldenhauer, Eva und Michel, Karl Markus (Hg.): *Werke in 20 Bänden. Band 16*. Frankfurt a. M. 1986.
35. Herf, Jeffrey: *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge: Cambridge University Press 2008.
36. Högrefe, Wolfram: "Ahnung und Erinnerung. Bemerkungen zur Funktion der Ahnung bei einigen Dichtern von Goethe bis Musil." In: Peil, Dietmar (Hg.): *Erkennen und Erinnern in Kunst und Literatur: Kolloquium Reischburg*, 4. - 7. Januar 1996. Tübingen: Niemeyer 1998.

37. Jaspers, Karl: *Chiffren der Transzendenz*. München: Piper 1970.
38. Jost, Hermand: *Judentum und deutsche Kultur*. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 1996.
39. Jungcurt, Uta: *Alldeutscher Extremismus in der Weimarer Republik. Denken und Handeln einer einflussreichen bürgerlichen Minderheit*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2016.
40. Kelschbach, Karl: "Wie keusch ist der Eros?" In: *Unerlaubte Gleichheit. Homosexualität und mann-männliches Begehren in Kulturgeschichte und Kulturvergleich* / Navratil, Michael, Florian Remele (Hg.), Bielefeld: transcript 2021.
41. Kiesel, Helmuth: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1918 bis 1933*. München: C.H. Beck 2017.
42. Knaller, Susanne, Rieger, Rita (Hg.): *Ästhetische Emotion: Formen und Figurationen zur Zeit des Umbruchs der Medien und Gattungen (1880-1939)*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2016.
43. Koebner, Thomas (Hg.): *Diesseits der >Dämonischen Leinwand<. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. München: edition text + kritik 2003.
44. Köhnen, Ralph: *Das optische Wissen: mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*. München: Fink 2009.
45. Kolb, E., Schumann, D.: *Die Weimarer Republik*. Berlin, Boston, Oldenburg Wissenschaftsverlag 2013.
46. König, Oliver: *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1990.
47. Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler: Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Berlin: Suhrkamp Verlag 2021.
48. Krapp, Holger, Wägenbauer, Thomas (Hg.): *Künstliche Paradiese, virtuelle Realitäten: künstliche Räume in Literatur-, Sozial- und Naturwissenschaften*. München: Fink 1997.
49. Kraß, Andreas: "Der heteronormative Mythos. Homosexualität, Homophobie und homosoziales Begehren." In: *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit*. / Bereswill, Mechthild, Meuser, Michael, Sylka Scholz (Hg.), Münster: Westfälisches Dampfboot 2009.
50. Krüger, Michael (Hg.): *Der deutsche Sport auf dem Weg in die Moderne: Carl Diem und seine Zeit*. Berlin: LIT 2009.
51. Küpplers, Bernd-Olaf: "Wenn das Ganze mehr ist als die Summe seiner Teile". In: *Chaos + [und] Kreativität*. Geo Wissen 1990.
52. Lampel, Peter Martin: "Revolte im Erziehungsbau." In: *Zeit und Theater. Von der Republik zur*
53. Laukötter, Anja: *Sex - richtig! : Körperpolitik und Gefühlserziehung im Kino des 20. Jahrhunderts*. Göttingen: Wallstein 2021.
54. Lauterbach, Dorothea (Hg.): *Grenzsituationen: Wahrnehmung, Bedeutung und Gestaltung in der neueren Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002.
55. Lethen, Helmut: *Neue Sachlichkeit 1924-1932: Studien zur Literatur des "Weissen Sozialismus"*. Heidelberg: J.B. Metzler 1970.
56. Leydecker, Karl: *German Novelists of the Weimar Republic Intersections of Literature and Politics*. NY: Camben House 2006.
57. Liebrucks, Bruno: *Philosophie von der Sprache her: ein Lesebuch zur Einführung in Sprache und Bewußtsein*. Frankfurt am Main: Lang 2011.
58. Lill, Anna Katharina: "Es ist immer gut und richtig, so sein zu wollen wie man von Natur aus ist!" In: *Unerlaubte Gleichheit. Homosexualität und mann-männliches Begehren in Kulturgeschichte und Kulturvergleich* / Navratil, Michael, Florian Remele (Hg.), Bielefeld: transcript 2021.
59. Lindauer, Tanja: *Reconstructing Eve: Automatenmenschen in Literatur und Film*. Marburg: Tectum-Verlag 2008.
60. Lücke, Martin: "Rezension von: Stefan Micheler: Selbstbilder und Fremdbilder der "Anderen"". *Männer begehrende Männer in der Weimarer Republik und der NS-Zeit*. Konstanz: UVK 2005, in: sehepunkte 5 (2005), Nr. 12 [15.12.2005].
61. Margreiter, Reinhard: *Erfahrung und Mystik: Grenzen der Symbolisierung*. Berlin : Akad. Verl. 1997.
62. Mayer, Dieter: *Kurt Tucholsky, Joseph Roth, Walter Mehring: Beiträge zu Politik und Kultur zwischen den Weltkriegen*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH 2010.
63. Müller, Jürgen: "Babelsberg/Babylon. Fritz Langs Film "Metropolis" von 1927 in neuer Deutung." In: Stiglegger, Marcus, Wagner Christoph (Hg.): *Film | Bild | Emotion. Film und Kunstgeschichte im postkinematografischen Zeit*. Berlin: Gebr. Mann Verlag 2021.

64. Müller, Stefan: *Ach, nur'n bisschen Liebe: männliche Homosexualität in den Romanen deutschsprachiger Autoren in der Zwischenkriegszeit 1919 bis 1939*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.
65. Nübel, Birgit, Fleig, Anne: (Hg.): *Figurationen der Moderne: Mode, Sport, Pornographie*. München: Wilhelm Fink 2011.
66. Peukert, J. K. Detlev: *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne*. Berlin: Suhrkamp 1987.
67. Pfeiffer, Ingrid (Hg.): *Glanz und Elend in der Weimarer Republik*. München: Hirmer 2017.
68. Polaschegg, Andrea: *Der Anfang des Ganzen: eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst*. Göttingen: Wallstein Verlag 2020.
69. Poller, Horst: *Frei sein und dienen. Der Weg zur freiheitlichen Bürgergesellschaft*. München: Olzog 2006.
70. Popp, Wolfgang: *Männerliebe: Homosexualität und Literatur*. Stuttgart: Metzler 1992.
71. Rapp, Christof: "B 12" In: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. München 1997.
72. Reiter, Barbara: *Ethik des Zufalls*. München: Fink 2012.
73. Rheindorf, Markus: "Die Ausdruckskraft der Körper. Natürlichkeit und Physiognomie in der Filmtheorie der Zwischenkriegszeit" In: Cowan, Michael, Sicks, Kai M.: *Leibhaftige Moderne: Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*. Bielefeld: transcript 2005
74. Rothe, Wolfgang (1979) "When Sports Conquered the Republic: A Forgotten Chapter From the «Roaring Twenties.»". In: *Studies in 20th Century Literature*: Vol. 4: Iss. 1, Article 2.
75. Roy, Kathryn A.: "German Unification: A Feminist Moment." In: *History Honors Papers*. 2. 2006.
76. Schama, Simon: *Der Traum von der Wildnis: Natur als Imagination*. (Aus dem Engl. von Martin Pfeiffer). München: Kindler 1996.
77. Schirmer, Dietmar: *Mythos — Heilshoffnung — Modernität : Politisch-kulturelle Deutungsodes in der Weimarer Republik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1992.
78. Scholem, Gershom: *Основные течения в еврейской мистике. / Major Trends in Jewish Mysticism*. Jerusalem: Библиотека-Алия 1993.
79. Schulz, Petra M: *Ästhetisierung von Gewalt in der Weimarer Republik*. Münster: Westfälisches Dampfboot 2004.
80. Sicks, Kai Marcel: "Der Wille zum Sieg. Populäre Literatur, Sport, Moderne." In: Nübel, Birgit, Fleig, Anne: (Hg.): *Figurationen der Moderne: Mode, Sport, Pornographie*. München: Wilhelm Fink 2011.
81. Siebenpfeiffer, Hania: "Böse Lust". *Gewaltverbrechen in Diskursen der Weimarer Republik*. Köln: Bohlau Verlag 2005.
82. Simon, Ralf: "Der Sport- Diskurs als Thema und als symbolische Form der Literatur am Beispiel von Ödön von Horváth und Bertolt Brecht". In: Nübel, Birgit, Fleig, Anne: (Hg.): *Figurationen der Moderne: Mode, Sport, Pornographie*. München: Wilhelm Fink 2011.
83. Simonis, Annette, Simonis, Linda: *Zeitwahrnehmung und Zeitbewußtsein der Moderne*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2000.
84. Sontag, Susan: "The Aesthetic of Silence". In: *Essays of the 1960s & 70s*. New York: Library of America 2013.
85. *Sporting Cyclist*, UK, November 1967.
86. Thoß, Hendrik: *Demokratie ohne Demokraten? Die Innenpolitik der Weimarer Republik*. Berlin-Brandenburg: be.bra 2008.
87. Thröne, Albrecht W.: *Das Licht der Arier. Licht-, Feuer- und Dunkelsymbolik des Nationalsozialismus*. München: Minerva-Publikation 1979.
88. Volker, Gerhardt: *Der Sinn des Sinns: Versuch über das Göttliche*. München: Beck 2015.
89. Von Meyenn, Karl (Hg.): *Quantenmechanik und Weimarer Republik*. Braunschweig, Wiesbaden: Vieweg 1994.
90. Warburg, Aby: *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. Heidelberg: Carl Winters Universitätsbuchhandlung 1920.
91. Weitz, Eric D.: *Weimar Germany: Promise and Tragedy*. Princeton: Princeton University Press 2007.
92. Wertheimer, Jürgen von (Hg.): *Ästhetik der Gewalt: ihre Darst. in Literatur u. Kunst*. Frankfurt am Main: Athenäum-Verlag 1986.
93. Wolf, Yvonne: *Frank Thiess und der Nationalsozialismus. Ein konservativer Revolutionär als Dissident*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003.
94. Bataille, Georges: *Erotism / Батай, Жорж: История эротизма*. Москва: Логос 2007.

95. Bachtin, Michail Michailowitsch: *“Das Wort im Roman, Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman und Epos und Roman. Zur Methodologie der Romanforschung”* In: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans* / Бахтин, Михаил М.: *“Эпос и роман (О методологии исследования романа)”*. In: *Vопросы литературы и эстетики*. М.: Исследования разных лет 1975.
96. Deleuze, Gilles, Guattari, Félix: *Anti Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie* / Делёз, Жиль, Гваттари, Феликс: *Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения*. (Ред. В. Кузнецов). Екатеринбург: У-Фактория 2007.
97. Deleuze, Gilles: *Cinéma* / Делёз, Жиль: *Кино*. Пер. с франц. Б. Скуратов, Москва: Ad Marginem 2019.
98. Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung* / Делёз, Жиль: *Различие и повторение*. СПб: ТОО ТК “Петрополис” 1998.
99. Lévi-Strauss, Claude: *Wildes Denken* / Леви-Стросс, Клод: *Первобытное мышление*. М.: Республика 1994.
100. Lotman, Juri M.: *Die Innenwelt des Denkens: Eine semiotische Theorie der Kultur* / Лотман, Юрий Михайлович: *Внутри мыслящих миров. Человек - текст - семиосфера - история*. М.: Языки русской культуры 1996.
101. Lotman, Juri M.: *Kultur und Explosion* / Лотман, Юрий Михайлович: *Культура и взрыв*. М.: Гнозис; Издательская группа “Прогресс” 1992.
102. Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen* / Фуко, Мишель: *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы*. М.: Ad Marginem 1999.
103. Foucault, Michel: *Theorie d’ensemble* / Фуко, Мишель: *Расстояние, вид, исток*. М.: Институт философии АН СССР, 1990.

8.2. Quellen

1. Becher, Johannes R.: *(CH Cl = CH) 3 As (Levisite) oder Der einzig gerechte Krieg*. Wien-Berlin: Ugis Verlag 1926.
2. Becher, Johannes R.: *Arbeiter, Bauern, Soldaten. Entwurf zu einem Revolutionären Kampfdrama*. Frankfurt am Main: Der Taifun 1924.
3. Brecht, Bertolt: *“Die Heilige Johanna der Schlachthöfe.”* In: *Stücke. Band IV*. Berlin: Aufbau-Verlag 1955.
4. Brecht, Bertolt: *Baal. Drei Fassungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966.
5. Brecht, Bertolt: *“Trommeln in der Nacht”*. In: *Stücke. Band I. Baal, Trommeln in der Nacht, Im Dickicht der Städte*. Berlin: Aufbau-Verlag 1955.
6. Bronnen, Arnolt: *O. S.* Berlin: Ernst Rowohlt 1929.
7. Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Zürich; Düsseldorf: Walter 1996.
8. Edschmid, Kasimir: *Sport um Gagaly*. Berlin-Wien-Leipzig: Paul Zsolnay 1928.
9. Feuchtwanger, Lion: *Erfolg. I*. Berlin: Gustav Kiepenheuer Verlag 1930.
10. Frenssen, Gustav: *Der Pastor von Poggsee*. Berlin: G.Grote’sche Verlagsbuchhandlung 1921.
11. George, Stefan: *Das Neue Reich*. Berlin: Hofenberg 2015.
12. Grimm, Hans: *Volk ohne Raum*. München: Albert Langen und Georg Müller 1934.
13. Herzog, Rudolf: *Kameraden*. Stuttgart, Berlin: J.G.Cotta’sche Buchhandlung Nachfolger 1922.
14. Hesse, Hermann: *Demian: Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*. Berlin: S. Fischer 1921. Auf: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/41907/pg41907-images.html>, gesehen am 27. Februar 2024.
15. Hesse, Hermann: *Der Steppenwolf*. Berlin und Weimar: Aufbau 1980. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/41907/pg41907-images.html>, gesehen am 27. Februar 2024.
16. Hesse, Hermann: *Klingsors letzter Sommer*. Berlin: S.Fischer 1920.
17. Johst, Hanns: *Die fröhliche Stadt*. München: Albert Langen 1925.
18. Jung, Franz: *“Wie lange noch?”* In: Schulenburg, Lutz (Hg.): *Werke 7*. Hamburg: Edition Nautilus Verlag 1989.
19. Jünger, Ernst: *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt*. Stuttgart: Klett-Cotta 1982.
20. Jünger, Ernst: *In Stahlgewittern*. Berlin: Mittler & Sohn 1922.
21. Kaiser, Georg: *Gas. Schauspiel in fünf Akten*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag 1922.
22. Keun, Irmgard: *Das kunstseidene Mädchen*. Düsseldorf: Claassen 1979.
23. Kolbenheyer, Erwin Guido: *Das Gestirn des Paracelsus, Paracelsus, II. Teil*. München: Georg Müller Verlag A. G. 1921.

24. Kracauer, Siegfried: *Ginster*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
25. Küpper, Hannes: He, He! The Iron Man. In: Sander, G. (Hg.): 50 Gedichte der Neuen Sachlichkeit. Stuttgart 2022.
26. Mann, Heinrich: "Kobes" In: *Fünf Novellen Pippo Spano - Der Unbekannte - Gretchen - Kobes - Eine Liebesgeschichte*. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1971.
27. Mehring, Walter: "Der Kaufmann von Berlin". In: *Zeit und Theater. Von der Republik zur Diktatur, 1925-1933, Band 2*. Berlin: Propyläen Verlag 1972.
28. Remarque, Erich Maria: *Der Weg Zurück*. Propyläen-Verlag: Berlin, 1931.
29. Salomon, Ernst von: *Die Geächteten*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag 1930.
30. Seidel, Ina: *Wunschkind*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1985.
31. Thieß, Frank: *Der Zentaur*. Stuttgart: J. Engelhorn Nachf. 1931.
32. Toller, Ernst: "Hoppla, wir leben! Ein Vorspiel und fünf Akte". Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag 1927, Auf: <https://www.projekt-gutenberg.org/toller/hoppla/hoppla.html>, gesehen am 19. Dezember 2023.
33. Zweig, Arnold: *Der Streit um den Sergeanten Grischa*. Aufbau-Verlag: Berlin, 1975.

8.3. Filme

1. Dieterle, William: *Geschlecht in Fesseln*. Deutschland: 1928.
2. Dudow, Slatan: *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* Deutschland: 1932.
3. Dupont, Ewald André: *Variété*. Deutschland: 1925.
4. Fanck, Arnold: *Der große Sprung*. Deutschland: 1927.
5. Fanck, Arnold: *Der weiße Rausch – neue Wunder des Schneeschubs*. Deutschland: 1931.
6. Galeen, Henrik: *Alraune*. Deutschland: 1928
7. Grune, Karl: *Die Straße*. Deutschland: 1923.
8. Jessner, Leopold: *Erdgeist*. Deutschland: 1923.
9. Jutzi, Phil: *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*. Deutschland: 1929.
10. Karlheinz, Martin: *Von morgens bis mitternachts*. Deutschland: 1920.
11. Korda, Zoltan, Böse, Karl: *Die elf Teufel*. Deutschland: 1927.
12. Lamprecht, Gerhard: *Der alte Fritz*. Deutschland: 1928.
13. Land, Robert: *Boykott*. Deutschland: 1930.
14. Lang, Fritz: *Die Nibelungen. Teil 1: Siegfried, Teil 2. Kriemhilds Rache*. Deutschland: 1924.
15. Lang, Fritz: *Frau im Mond*. Deutschland: 1928-1929.
16. Lang, Fritz: *Harakiri*. Deutschland: 1919.
17. Lang, Fritz: *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*. Deutschland: 1931
18. Lang, Fritz: *Metropolis*. Deutschland: 1927.
19. Lang, Fritz: *Spione*. Deutschland: 1928.
20. Lubitsch, Ernst: *Die Austerprinzessin*. Deutschland: 1919.
21. Lubitsch, Ernst: *Koblhiesels Töchter*. Deutschland: 1920.
22. Lubitsch, Ernst: *Madame DuBarry*. Deutschland: 1919.
23. Lubitsch, Ernst: *Meyer aus Berlin*. Deutschland: 1919.
24. Lubitsch, Ernst: *Sumurun*. Deutschland: 1920.
25. Mittler, Leo: *Jenseits der Straße*. Deutschland: 1929.
26. Murnau, Friedrich Wilhelm: *Der letzte Mann*. Deutschland: 1924.
27. Murnau, Friedrich Wilhelm: *Faust – eine deutsche Volkssage*. Deutschland: 1926.
28. Murnau, Friedrich Wilhelm: *Finanzen des Großherzogs*. Deutschland: 1924.
29. Murnau, Friedrich Wilhelm: *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*. Deutschland: 1922.
30. Murnau, Friedrich Wilhelm: *Phantom*. Deutschland: 1922.
31. Murnau, Friedrich Wilhelm: *Schloss Vogelöd*. Deutschland: 1921.
32. Osten, Franz: *Die Leuchte Asiens*. Deutschland, Indien 1925.
33. Pabst, Georg Wilhelm: *Der Schatz*. Deutschland: 1923.
34. Pabst, Georg Wilhelm: *Die Büchse der Pandora*. Deutschland: 1929.
35. Pabst, Georg Wilhelm: *Die freudlose Gasse*. Deutschland: 1925.
36. Pabst, Georg Wilhelm: *Geheimnisse einer Seele*. Deutschland: 1926.

37. Pabst, Georg Wilhelm: *Skandal um Eva*. Deutschland: 1930.
38. Pabst, Georg Wilhelm: *Tagebuch einer Verlorenen*. Deutschland: 1929.
39. Reinert, Robert: *Nerven*. Deutschland: 1919.
40. Reinert, Robert: *Opium*. Deutschland: 1919.
41. Rippert, Otto: *Die Pest in Florenz*. Deutschland: 1919.
42. Sauer, Fred: *Gefahren der Brautzeit*. Deutschland: 1930.
43. Sternberg, Josef von: *Der blaue Engel*. Deutschland: 1929-1930.
44. Wegener, Paul, Böse, Carl: *Golem, wie er in die Welt kam*. Deutschland: 1920.
45. Werckmeister, Hans: *Algol: Tragödie der Macht*. Deutschland 1920.
46. Wiene, Robert: *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Deutschland: 1920.

Erklärung nach §12 der Promotionsordnung

Hiermit erkläre ich gemäß §12 der Promotionsordnung:

- a. dass die vorgelegte Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der in der Arbeit angegebenen Hilfsmittel angefertigt wurde;
- b. dass die Arbeit bisher weder im In- noch Ausland in gleicher oder ähnlicher Form einer anderen Prüfungsbehörde vorgelegt wurde;

c. dass die Arbeit weder früher oder jetzt Teil eines Promotionsverfahren bei einer anderen Hochschule oder einer anderen Fakultät ist.

Ort, Datum

Unterschrift