



Ines Siegfried Schnider

Die Verzerrung des verzerren Bildes

Studien zu Alfred Lichtensteins *Kuno-Kohn-Zyklus*

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde an der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg in der Schweiz. Genehmigt von der Philosophischen Fakultät auf Antrag der Professoren Stefan Bodo Würffel (1. Gutachter) und Klaus Kanzog (2. Gutachter). Freiburg, 18. November 2005. Prof. Dr. Jean-Michel Spieser, Dekan.

INHALT

Einleitung.....	5
Teil I: Im Zerrspiegel des <i>Kuno-Kohn-Zyklus</i>	20
1 Schattenriss einer deutsch-jüdischen Identität und Sozialisation.....	20
1.1 Einleitung.....	20
1.2 Ein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens der dritten Generation	21
1.2.1 Familie und Freundschaften.....	21
1.2.2 Schule	26
1.2.2.1 Besuch des Gymnasiums	26
1.2.2.2 Die Schule als unmenschliche Anstalt	27
1.2.2.3 Schülerelbstmord.....	30
1.2.3 Studium.....	32
1.2.4 Militärdienst.....	35
1.2.4.1 Stellenwert des Militärischen im Kaiserreich	35
1.2.4.2 Rekrutenzeit	36
1.2.4.3 Erster Weltkrieg.....	39
1.3 Jüdische Identität und Glaubensfragen	42
1.3.1 Einleitung.....	42
1.3.2 Abkehr vom traditionellen Judentum im Deutschen Kaiserreich	44
1.3.3 Verinnerlichung antisemitischer Vorurteile.....	46
1.3.4 Glaubensfragen des Kuno Kohn	51
1.3.4.1 Zunehmende religiöse Heimatlosigkeit	51
1.3.4.2 Im Gespräch mit Max Mechenmal	52
1.3.4.3 Auseinandersetzung mit der <i>gottlosen Religion</i> des Lutz Laus	54
1.3.5 Peter Paulus und der Hebräischunterricht.....	59
1.3.6 Die Mariensehnsucht des Kuno	60
1.3.6.1 Einleitung.....	60
1.3.6.2 Vergebliche Suche nach einem religiösen Rückhalt.....	62
1.3.6.3 <i>Meersterne wir dich grüßen</i> und <i>Lied XV</i> im Vergleich.....	64
1.3.6.4 Maria als Kunstfigur	68
1.3.6.5 Sehnsucht nach der jüdischen Mutter	69
1.4 Die frühexpressionistische Literaturszene und ihre jüdischen Exponenten..	73
1.4.1 Alfred Lichtenstein im Kreis der Frühexpressionisten	73
1.4.2 Auseinandersetzung mit der Bürgerlichen Herkunft	75
1.4.3 <i>Selbst- und Neubestimmung</i> der jüdischen Frühexpressionisten	78
1.4.4 Ein erster Blick in die Berliner Subkultur.....	80
1.4.5 Im <i>Café Grössenwahn</i>	84
1.4.5.1 Einleitung.....	84
1.4.5.2 Karikatur der Literaturszene des <i>Café des Westens</i>	85
1.4.6 Lichtensteins Auseinandersetzung mit den Exponenten des <i>Neuen Club</i>	90
1.4.6.1 Vom <i>Neuen Club</i> zum <i>Cabaret Gnu</i>	90
1.4.6.2 Die Anfeindungen der jüdischen Exponenten des <i>Neuen Club</i>	92
1.4.6.3 <i>Max Mechenmal</i> alias Jakob van Hoddis.....	94
1.4.6.4 <i>Berthold Bryller</i> alias Kurt Hiller	98
1.4.6.5 <i>Spinoza Spaß</i> alias Ernst Blaß.....	101

2	Auseinandersetzung mit Namen- und Bilderantisemitismus	104
2.1	Namenantisemitismus	104
2.1.1	Einleitung.....	104
2.1.2	Der Name <i>Kuno Kohn</i>	105
2.1.3	Generierung und Stigmatisierung jüdischer Familiennamen.....	106
2.1.4	Das Stigma des Familiennamens <i>Cohn</i>	108
2.1.4.1	Der Name <i>Cohn</i> als Fluchname	108
2.1.4.2	Das Lied vom <i>kleinen Cohn</i>	109
2.1.4.3	Der <i>kleine Cohn</i> als Postkartenmotiv.....	110
2.1.4.4	Kohn als Spottfigur des <i>Kikeriki</i>	115
2.1.4.5	Der Name Cohn im jüdischen Witz.....	116
2.1.5	Die jüdischen Namen weiterer Figuren	118
2.1.5.1	Einleitung.....	118
2.1.5.2	Lene Levi	118
2.1.5.3	Jüdische Vornamen.....	119
2.1.5.4	Alliterierende Namengebung.....	120
2.2	Bilderantisemitismus	121
2.2.1	Einleitung.....	121
2.2.2	Von der Karikatur gezeichnet.....	123
2.2.3	Kuno Kohn als Antwort auf antisemitische Stereotypen.....	128

Namen- und Bilderantisemitismus: Abbildungen	134
--	-----

Teil II: Im Kontext des Frühexpressionismus	146
---	-----

3	Kuno Kohn als zentrale Figur	146
3.1	Die grundlegende Figurenkonzeption.....	146
3.2	Der bucklige Kohn im Kontext der literarischen Tradition	149
3.2.1	Konzeption buckliger Märchengestalten	149
3.2.2	Buckligengestalten aus der Literatur	153
3.2.2.1	Das Lied vom <i>buckligen Männlein</i>	153
3.2.2.2	Kuno Kohn innerhalb einer Buckligentradition.....	156
3.2.2.3	Grauensvolle Buckligengestalten im Vergleich	159
3.2.3	Der Versuch einer Buckligentypologie von Hans Würz.....	160
3.3	Der stigmatisierte Kohn	165
3.3.1	Einleitung.....	165
3.3.2	Wahrnehmung von aussen	165
3.3.3	Erste Begegnung.....	167
3.3.4	Verspottung und Ausgrenzung	168
3.3.5	Vergegenständlichung und Zerstörung	170
3.4	Kohn als expressionistische Figur	173
3.4.1	Aussenseiter und literarische Alternative	173
3.4.2	Zeitgenössische Anregungen und Vorbilder für die Figur des Kuno Kohn.....	175
3.4.2.1	Bucklige im Umkreis der Berliner Literaturszene	175
3.4.2.2	Bucklige Gestalten des Frühexpressionismus.....	177
3.4.3	Vitalität im <i>Kuno-Kohn-Zyklus</i>	180
3.4.3.1	Der vitale Kohn.....	180
3.4.3.2	Kuno Kohn und das Konzept des <i>Neuen Menschen</i>	182
3.4.3.3	Die vitale Lene Levi	183
3.4.3.4	Die expressionistische <i>Ethik des Geisteskranken</i>	186
3.4.4	Fremdling in der Welt.....	188

3.4.5	Unerfüllte Liebe – ungestillte Sehnsucht	192
3.4.5.1	Angst und Onanie	192
3.4.5.2	Liebesverlangen in den Marienliedern.....	195
3.4.5.3	Erfolgsloses Liebeswerben.....	197
3.4.5.4	Liebesbegegnungen	200
3.4.6	Kohn als Homosexueller.....	204
3.4.6.1	Homosexualität im Kaiserreich.....	204
3.4.6.2	Das Thema Homosexualität als Provokation im Frühexpressionismus.....	206
3.4.6.3	<i>Ging zu Dirnen, wenn er Gefahr fühlte</i>	209
3.4.6.4	Homosexualität im <i>Kuno-Kohn-Zyklus</i>	213
3.4.6.5	Sexuelle Ambivalenz der Figuren.....	216
4	Das Kohn-Korpus als <i>Zyklus</i>	218
4.1	Zyklusbildung im Frühexpressionismus	218
4.1.1	Bevorzugung literarischer Kleinformen	218
4.1.2	Bedürfnis nach Gliederung und Struktur	221
4.2	Verknüpfende, strukturbildende Motive und textübergreifende Figuren ..	223
4.2.1	Einleitung.....	223
4.2.2	Motive.....	224
4.2.2.1	Sehnsucht.....	224
4.2.2.2	Augen.....	225
4.2.2.3	Der weibliche Körper.....	226
4.2.2.4	Tod.....	227
4.2.2.5	Symbole einer göttlichen Gegenwart.....	228
4.2.3	Textübergreifende Figuren.....	230
4.2.3.1	Die weiblichen Figuren.....	230
4.2.3.2	Die männlichen Figuren.....	233
4.3	Gemeinsame Stilmittel.....	234
4.3.1	Einleitung.....	234
4.3.2	Parataxe.....	234
4.3.3	Die abbildende Funktion der Sprache.....	238
4.3.4	Die klangliche Qualität der Sprache	241
4.3.5	Die sprachliche Umsetzung der Grossstadt Wahrnehmung.....	244
4.3.5.1	Wirklichkeit aus zweiter Hand.....	244
4.3.5.2	Gleichzeitigkeit.....	245
4.3.5.3	Flüchtigkeit der Eindrücke.....	246
4.3.5.4	Reizüberflutung und Orientierungslosigkeit.....	248
4.3.5.5	Ambivalenz der Grossstadt Wahrnehmung	250
4.4	Ästhetische Gestaltungsprinzipien.....	254
4.4.1	Literarischer Manierismus	254
4.4.2	Groteske.....	256
4.4.2.1	Einleitung.....	256
4.4.2.2	Thematisierung grotesker Darstellung.....	257
4.4.2.3	Groteske Darstellung im <i>Kuno-Kohn-Zyklus</i>	260
4.4.2.4	Funktion der grotesken Darstellung.....	265
	Schluss	267
	Literaturverzeichnis	274

EINLEITUNG

Forscht man bei einem Autor oder Künstler nicht nur nach seinen jüdischen Ursprüngen, sondern sucht in seinem Werk auch nach irgendeinem jüdischen Inhalt, so ist dieser selten auf offensichtliche Weise präsent.

Steven M. Lowenstein¹

Unter den expressionistischen² Literaturschaffenden ist der Anteil derjenigen, die einem jüdischen Elternhaus entstammen, auffallend gross. Man denke nur an Namen wie Else Lasker-Schüler, Alfred Döblin, Ernst Toller oder Franz Werfel. Und gerade die Frühexpressionisten formen sich mit Autoren wie Jakob van Hoddis, Ernst Blass, Kurt Hiller oder Alfred Lichtenstein zu Zirkeln von jungen Dichtern, die ein ähnliches Alter, die gleiche Herkunft aus dem jüdischen Bürgertum und zumeist eine akademische Ausbildung aufweisen und die sich künstlerisch und privat vorwiegend in einem Kreis von jüdischen Deutschen bewegen. Wichtige Anthologien des Expressionismus haben jüdische Herausgeber wie Kurt Hiller, der 1912 den *Kondor* ediert, oder Kurt Pinthus, der 1919 die *Menschheitsdämmerung* publiziert. Bedeutende expressionistische Zeitschriften und Publikationen haben jüdische Verleger wie Alfred Richard Meyer, der neben den *Lyrischen Flugblättern* die Zeitschrift *Die Buecherei Maiandros* herausgibt, oder Herwarth Walden, den Herausgeber des *Sturm*.

Etwa die Hälfte der massgebenden Autorinnen und Autoren des Expressionismus ist jüdischer Herkunft,³ was nahe legt, zu fragen, ob sich die jüdische Herkunft und

¹ Steven M. Lowenstein: *Der jüdische Anteil an der deutschen Kultur*. In: Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit. Band III. Umstrittene Integration 1871-1918. Hrsg. von Steven M. Lowenstein, Paul Mendes-Flohr, Peter Pulzer, Monika Richarz. München 1997. S. 331.

² Der Begriff *Expressionismus* dient in der Literaturgeschichte seit Jahrzehnten als Sammelbezeichnung für eine spezifische Strömung der deutschsprachigen Literatur mit bestimmten epochentypischen Merkmalen. Der Begriff *Expressionisten* wird in Deutschland im Vorwort zum Katalog der 22. Ausstellung der Berliner Sezession vom April 1911 für die Bezeichnung der französischen Kubisten und Fauves verwendet. Im Juli 1911 definiert Kurt Hiller im Rahmen seines Heidelberger Vortrags über *Die Jüngst-Berliner* sich und seinesgleichen als *Expressionisten*. Der Begriff *Expressionismus* etabliert sich in der avantgardistischen Literaturszene aber erst um 1914. Bereits 1916 erscheint von Hermann Bahr die erste Monographie zum Expressionismus. Für die ersten Jahre dieser literarischen Jugendbewegung existieren verschiedene Selbstbezeichnungen nebeneinander, die das Heterogene der Bewegung betonen. Vergleiche auch Manfred Beetz: *Expressionismus*. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Klaus Weimar. Bd. I. Berlin u. New York 1997. S. 550f.

³ Michael Stark: *Der jüdische Künstler*. In: *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*. Mit Einleitungen und Kommentaren. Hrsg. von Thomas Anz u. Michael Stark. Stuttgart 1982. S. 374.

Sozialisation all dieser Exponenten der expressionistischen Bewegung nicht in ihrem literarischen Schaffen niederschlägt; ob ihr literarisches Werk nicht durch die spezifische Situation geprägt ist, in der sie sich als Juden innerhalb der nicht-jüdischen Gesellschaft befunden haben; ob in ihrem Werk explizit oder implizit „in irgend einer Form jüdische Substanz“⁴ erkennbar ist und ob die Auseinandersetzung mit der jüdischen Existenz, das jahrtausendelange Leben in abgeschlossenen und isolierten Bereichen gegenüber den fünfzig Jahren, seit der Emanzipation der jüdischen Bevölkerung Deutschlands mit der Verfassung von 1871 formal ihren rechtlichen Abschluss gefunden hat, noch spürbar sind.

Dass sich gerade jüdische Intellektuelle von der expressionistischen Bewegung angezogen fühlen, ist sicher auch dadurch begründet, dass die jüdischen Deutschen die Veränderungen durch die Moderne in einem rasanteren Tempo und mit tiefgreifenderen Veränderungen erlebt haben als die nicht-jüdischen. Sie haben innerhalb von 40 Jahren ihre Ghettosituation, ihre Tradition und Kultur hinter sich gelassen, eine ungeheure Migration vom Land in die Stadt vollzogen und einen nie geglaubten gesellschaftlichen Aufstieg erlebt. Die Väter gehören zur Schicht des am ökonomischen Erfolg orientierten Bürgertums, das sich aber an konservativen Leitbildern orientiert. Auf der Suche nach einer eigenen Identität und Ausdrucksform kämpfen diese jüdischen Intellektuellen einerseits gegen die Werte, Traditionen und Bilder der Vätergeneration, doch empfinden sie die Vereinsamung und Entfremdung des Intellektuellen in der bürgerlichen Gesellschaft andererseits auch als doppelt schwierig, da sie eigentlich zur Gesellschaft dazugehören wollen, überdies zum ersten Mal wirklich die Möglichkeit dazu haben, aber gleichzeitig eine starke Entfremdung und Wurzellosigkeit spüren. „Das jüdische Konzept des Exils als Bezugsrahmen für das Schicksal von Vertreibung, Verfolgung und Isolation, das Juden Jahrhunderte hindurch immer wieder erfahren haben, wird von den jüdischen Expressionisten verwendet, um ihre doppelte Außenseiterexistenz als Juden und avantgardistische Intellektuelle und Künstler zu begreifen. [...] Außenseiterfiguren, [...] denen wir so häufig in der expressionistischen Literatur begegnen, werden zu Chiffren für die exilische Existenz des jüdischen Intellektuellen in Deutschland [...]“⁵

Eine solche Fragestellung ist aber auch problematisch, weil darin die Gefahr einer neuerlichen Diffamierung der jüdischen Autorinnen und Autoren des

⁴ Hans Schütz: *Juden in der deutschen Literatur. Eine deutsch-jüdische Literaturgeschichte im Überblick*. München, Zürich 1992. S. 10.

⁵ Hanni Mittelman: *Jüdische Expressionisten: Identität im Aufbruch – Leben „im Aufschub“*. In: *Jüdische Selbstwahrnehmung. La prise de conscience de l'identité juive*. Hrsg. von Hans Otto Horch u. Charlotte Wardi. Tübingen 1997. S. 183.

Expressionismus liegt, vor der Herbert Kaiser in seinem Aufsatz *O jüngster Tag. Jüdische Dichter des deutschen Expressionismus* warnt: „Ist es nicht leichtsinnig, jüdische Dichter in Deutschland zu einem besonderen Thema zu machen? Betreibt man damit nicht gerade die verhängnisvolle Ausgrenzung aufs Neue? Stützt man damit nicht das antisemitische Vorurteil, den Unbegriff eines Jüdischen in der deutschen Kultur, in welchem gewaltsam eine Einheit von Merkmalen zusammengefasst wird, die es in Wirklichkeit so gar nicht gibt? Als wären die rechtlich emanzipierten, kulturell assimilierten, religiös säkularisierten Juden seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in irgendeiner Weise besondere Menschen.“⁶

Diesen Bedenken gegenüber einer Betrachtung der jüdischen Besonderheiten innerhalb der expressionistischen Literatur muss vor allem angesichts von Adolf Bartels antisemitischer Literaturrezeption Rechnung getragen werden. Bereits 1909 sagt er der „Judenherrschaft in Literatur und Leben“ den Kampf an.⁷ 1921 fürchtet er in seiner Literaturgeschichte *Die deutsche Dichtung der Gegenwart* die überall herrschenden Einflüsse „des künstlerisch in unserm Sinne impotenten Judentums“, gegen das sich seine „germanische Empfindung“ auflehnt.⁸ Im Kapitel *Die Jüngsten* untersucht er auch den Expressionismus und bezeichnet ihn als „völlig verjudet“⁹. 1925 hält es Bartels in seiner völkischen Schmähchrift *Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft* für seine Pflicht, „jeden jüdischen Dichter ausdrücklich als Juden zu bezeichnen, weiter, seine Werke aus seinem jüdischen Wesen zu erklären und, umgekehrt, aus den Werken auf jüdisches Wesen zu schließen, endlich, die durch die jüdischen Dichter und Schriftsteller, die Juden überhaupt auf das deutsche Schrifttum und damit auf das deutsche Volkstum geübten Einflüsse festzulegen und zu beurteilen.“¹⁰ Dort bekundet er auch die Meinung, dass sich die jüdische Herkunft immer nachweisen lässt:

Unbedingt, möglich ist die Feststellung jüdischer Herkunft auf Grund der Werke eines Dichters und Schriftstellers immer, ob auch wir modernen Deutschen unter dem nun bald ein Jahrhundert andauernden jüdischen Einfluß auch manches Jüdische übernommen haben. Sie erfordert aber gründliche Arbeit, und leider hat ja unsere Zeit für diese nicht mehr allzuviel übrig. Nun hoffen wir, daß die neue bessere Zeit kommt, die das deutsche Volk vom jüdischen Einflusse befreit und sich selbst zurückgibt. Dann

⁶ Herbert Kaiser: *O jüngster Tag. Jüdische Dichter des deutschen Expressionismus*. In: Das doppelte Antlitz. Zur Wirkungsgeschichte deutsch-jüdischer Künstler und Gelehrter. Hrsg. von Rolf Schörken u. Dieter-Jürgen Löwisch. Paderborn, München, Wien, Zürich 1990. S. 139.

⁷ Adolf Bartels: *Deutsches Schrifttum. Betrachtungen und Bemerkungen*. Bogen 1. Januar 1909. S. 5-9.

⁸ Adolf Bartels: *Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Jüngsten*. Leipzig 1921. S. 218.

⁹ Ebd., S. 206.

¹⁰ Adolf Bartels *Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft*. Eine gründliche Erörterung. Leipzig 1925. S. 7.

wird die reinliche Scheidung hoffentlich auch im Schrifttum folgerecht durchgeführt werden und kein Jude mehr deutscher Dichter heissen.¹¹

Nochmals deutlich wird darin seine Ablehnung der expressionistischen als jüdische Literatur:

Im übrigen bleibe ich als Deutscher natürlich der Feind der jüdischen Betätigung in der deutschen Literatur, ob ich auch den deutschen Juden das Recht, sich der deutschen Sprache und der deutschen Poesieformen zu bedienen, nicht absprechen kann. Ich habe die jüdischen Dichter, Schriftsteller und Journalisten immer mit wenigen Ausnahmen für schädlich gehalten und schwöre nach der jüngsten, der expressionistischen Entwicklung unserer Literatur erst recht zu dieser Ansicht.¹²

Die Verfemung des Expressionismus als jüdische und damit von der Norm abweichende Kunst wird dann von der nationalsozialistischen Kulturpolitik aufgenommen.¹³

Diese völkische Polemik hat es den expressionistischen Dichtern, die in Deutschland als deutsche Staatsbürger aufgewachsen sind und für die die deutsche Kultur die massgebende ist, erschwert, sich einerseits in aller Selbstverständlichkeit als Deutsche zu fühlen, andererseits gleichermassen zu den jüdischen Wurzeln zu stehen. Gustav Krojanker hat im Vorwort seiner 1922 erschienenen Essaysammlung *Juden in der deutschen Literatur*, in der kontemporäre, in erster Linie expressionistische Autoren porträtiert werden, das Verhältnis des jüdischen Autors zum Judentum folgendermassen problematisiert:

¹¹ Ebd., S. 43.

¹² Ebd., S. 161.

¹³ Es ist vor allem Adolf Hitlers scharfe und kompromisslose Ablehnung der expressionistischen Ästhetik, in der sich seine Feindschaft gegen zahlreiche linksorientierte Repräsentanten der Avantgarde und sein rassistischer Hass gegen viele Künstler jüdischer Herkunft Ausdruck verschafft und die in seiner ersten Kulturrede vom 1. September 1933 deutlich zum Ausdruck kommt. In dieser Einschätzung des Expressionismus ist man sich innerhalb der nationalsozialistischen Parteispitze aber nicht einer Meinung, wie das Beispiel von Joseph Goebbels zeigt, der seine Wohnung mit Werken Emil Noldes ausstatten lässt und am 12. Dezember 1933 ein Glückwunschtelegramm an den norwegischen Künstler Edvard Munch schickt und darin dessen Werk als *nordisch-germanischer Erde entsprossen* bezeichnet. Ebenfalls 1933 stellt der Kunstkritiker Paul Fechter in der Zeitschrift *Deutsche Rundschau* 23. 1933. S. 9-12 die Expressionisten als Vorläufer des Nationalsozialismus dar und versucht den Expressionismus als bodenständige deutsche Kunst zu propagieren. Die vehemente Ablehnung des Expressionismus setzt sich aber in der nationalsozialistischen Kulturpolitik durch. Vom 23. September bis 18. Oktober 1933 werden im Lichthof des Neuen Rathauses in Dresden 207 Werke der Dresdner Künstlergruppen *Die Brücke*, *Dresdner Sezession Gruppe 1919* und *ASSO* unter dem Titel *Entartete Kunst* ausgestellt. Diese ist die wichtigste Vorläuferausstellung der grossen Schmähausstellung *Entartete Kunst* von 1937, die zeitgleich mit der Ausstellung *Der ewige Jude* gezeigt wird. Trotz diesem Fanal für eine beispiellose Beschlagnehmung und systematische Eliminierung von Sammlungen moderner Kunst bleiben innere Widersprüche der Nationalsozialisten in der Haltung gegenüber der expressionistischen Kunst bestehen. Dies liegt vor allem daran, dass kein theoretisches Kunstkonzept vorliegt, was als *entartet* definiert werden soll, sondern lediglich die Verfemung der expressionistischen Erzeugnisse als *jüdisch-bolschewistisch*. Vergleiche Christoph Zuschlag: »Entartete Kunst«. *Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland*. Worms 1995. S. 44-156.

Die Entwicklung hat mit sich gebracht, daß er eines Judentums, das mehr wäre als äußere Zutat, das innere Bindung und Bedeutung beansprucht, größtenteils sich wirklich nicht bewusst ist. Wesentlicher noch: vor der (latent immer vorhandenen) Möglichkeit des Bewußtwerdens liegt starr das Bollwerk der Umgebung. Von je ist ihm jüdisches Wesen als ein Komplex von nicht nur andersartigen, sondern vor allem minderwertigen und verderblichen Eigenschaften so laut und verletzend dargestellt worden, daß er, der sich Werte nicht setzt, sondern von außen bezieht, ängstlich vermeidet, Dingen nachzugehen, als deren Resultat er von vornherein den Beweis seiner Drittrangigkeit und die Rechtfertigung seines Ausgeschlossenseins erwartet. [...] Von ihm, der größere Unabhängigkeit des Denkens mit einem feineren Gefühl für seelische Zusammenhänge verbindet, sollte man eigentlich annehmen, daß er für die wesentliche Tatsache seines jüdischen Seins ein Gefühl haben und daß er sich darüber mit der ihm sonst eigenen Gründlichkeit der Analyse Rechenschaft ablegen müßte. In Wahrheit aber wirkt auch hier, sogar viel stärker noch, wenn auch auf höherer Ebene das gleiche Hemmnis. [...] Der Geistige [...], der in seiner Art auf das Leben der Nation einzuwirken irgendwie immer bemüht ist, mußte sich unmittelbar bedroht sehen, wenn man die Konstatierung seiner jüdischen Besonderheit, wie üblich, mit einer Anzweiflung seines Deutschtums und damit seiner Berechtigung zur Mitwirkung im Bereiche deutschen Geistes verband.¹⁴

Nach Reich-Ranicki befindet sich der jüdische Mensch in der Situation der Juden, weil er in einer Gesellschaft lebt, die ihn als solchen betrachtet;¹⁵ und die Deutschen jüdischen Glaubens sind in der deutschen Gesellschaft eine Minorität, eine mit vielfachen Ressentiments konfrontierte, eine, der man in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts weiterhin mit einer gewissen Distanz begegnet. Mit ein Grund, weshalb man sich unter den jüdischen Expressionisten eher zurückgehalten hat, die jüdische Identität explizit zum Thema zu machen. Albert Ehrensteins Artikel *Die Juden in der modernen deutschen Dichtung*¹⁶ oder Alfred Wolfensteins Essay über *Jüdisches Wesen und Dichtertum*¹⁷ bilden hier die Ausnahme.

Eine Sonderstellung nimmt auch das Werk des frühexpressionistischen Dichters *Alfred Lichtenstein* (1889-1914) ein, der die frühexpressionistische Literaturszene Berlins und deren jüdische Exponenten zum Thema macht. Er verarbeitet in seinen Geschichten, Skizzen und Prosafragmenten in karikierender Darstellung die Beziehungen im literarischen Kreis des *Cafés des Westens*, dessen Rivalitäten, kleinen Skandale und literarischen Machtkämpfe. Seine Texte geben zudem mögliche Antworten auf die Frage, inwieweit sich die jüdische Herkunft und

¹⁴ *Juden in der deutschen Literatur. Essays über zeitgenössische Schriftsteller*. Herausgegeben von Gustav Krojanker. Berlin 1922. S. 7f.

¹⁵ Marcel Reich-Ranicki: *Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur*. 2. Aufl. München 1993. S. 9.

¹⁶ Albert Ehrenstein: *Die Juden in der modernen deutschen Dichtung*. In: Neue Zürcher Zeitung, 13.8.1922.

¹⁷ Alfred Wolfenstein: *Jüdisches Wesen und Dichtertum*. In: Der Jude 6 (1922). H.7 (April). S. 428-440. Zitiert nach: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. 1982. S. 382-387.

Sozialisation eines Exponenten der expressionistischen Bewegung in seinem literarischen Schaffen niederschlägt.

Als literarisches Erbe hat der im Ersten Weltkrieg gefallene Alfred Lichtenstein lediglich ein schmales Œuvre an lyrischen und epischen Texten hinterlassen. Die einzige selbständige Publikation des Dichters ist die 16 Seiten umfassende Lyriksammlung *Die Dämmerung*.¹⁸ Von den Manuskripten seiner veröffentlichten und unveröffentlichten Texte ist nur ein Teil erhalten geblieben. Diese Originalschriften sind zunächst von seinem Freund Kurt Lubasch (1891-1956) aufbewahrt worden, den Lichtenstein zu seinem Testamentvollstrecker und Nachlassverwalter bestimmt hat.¹⁹ Im Zweiten Weltkrieg hat Kurt Lubasch die Gedichtheft, die er als Lichtensteins persönliches Vermächtnis ansah, im Luftschutzgepäck mit sich geführt. Im Gegensatz zu den von Kurt Lubasch geretteten Gedichtheften sind die Manuskripte der Prosa jedoch verloren gegangen. Nach dem Tod von Kurt Lubasch hat seine Witwe, Doris Lubasch, aufgrund der testamentarischen Verfügung ihres Gatten, die Manuskripte am 28. Februar 1957 der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin übergeben.²⁰ Am 15. Januar 1966 ist der Nachlass Alfred Lichtensteins in den Besitz der Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin überführt worden, wo er heute einsehbar ist.²¹

¹⁸ *Die Dämmerung. Gedichte von Alfred Lichtenstein (Wilmsdorf)*, erschienen 1913 im A.R. Meyer Verlag, Berlin-Wilmsdorf. Zu kaufen war dieses *Lyrische Flugblatt* für 50 Pf. Es enthält die Gedichte *Die Dämmerung*, *Der Traurige*, *Der Athlet*, *Schwärmerei*, *Der Morgen*, *Die Nacht*, *Das Vorstadt-Kabarett*, *In den Abend*, *Sonntag nachmittag*, *Der Türke*, *Das Konzert*, *Der Ausflug*, *Winter*, *Capriccio*, *Die Fahrt nach der Irrenanstalt Dalldorf I.*, *Die Fahrt nach der Irrenanstalt Dalldorf II.*, *Die Gummischuhe*, *Der Lackschuh*, *Ruhe* sowie *Mein Ende*.

¹⁹ „Mein literarischer Nachlaß, soweit er gedruckt ist, wird [...] Eigentum meiner Eltern und deren Erben. Mein literarischer Nachlaß, soweit er nicht gedruckt ist, also: sämtliche Manuscripte mit Ausnahme von Briefen etc. wird Eigentum meines Freundes Kurt Lubasch, Berlin-Charlottenburg, Lietzenburgerstr. 27, der auch als Testamentvollstrecker ernannt wird. Sowohl meine Prosa wie Verse sollen in einem anständigen Verlag in guter, aber prunkloser Ausführung veröffentlicht werden [...] Herausgeber soll Kurt Lubasch sein, der aber Franz Pfemfert, Berlin-Wilmsdorf, Nassauischestr. 17 und Peter Scher (Fritz Schweynert), München, Kaiserplatz 11 bei allen Angelegenheiten, die sich auf die Herausgabe beziehen, zu Rate ziehen soll.“ Aus der Abschrift des Testaments von Alfred Lichtenstein durch seinen Vater, aufbewahrt im Deutschen Literaturarchiv in Marbach a. N. David Lichtenstein sendete diese Abschrift am 28.2.1915 an Franz Pfemfert, den Herausgeber der *Aktion*. Peter Scher, mit bürgerlichem Namen Fritz Schweynert (1880-1953), war Redakteur des *Simplicissimus* und ermöglichte Lichtensteins Publikationen in dieser Zeitschrift.

²⁰ „Laut Testament von Kurt Lubasch nach seinem Tode an eine öffentliche Bibliothek Berlins zu schenken. Von der Witwe am 28. Februar 1957 für die UB erhalten. Am 1. März 1957 Empfang bestätigt und gedankt.“ Hinweis zum Nachlass von Alfred Lichtenstein, Bibliothek Preußischer Kulturbesitz, unterschrieben von Wieland Schmidt.

²¹ Die Überlieferungsträger der handschriftlichen Originaltexte sind vier Schreibhefte und zwei lose Blätter, das eine mit einer Reinschrift des Gedichtes *Rückkehr des Dorfjungen*, das andere mit dem Gedicht *Der Ausflug*, das mit einer Widmung an Kurt Lubasch versehen ist. Die Schreibhefte im Format von 17 x 20,5 cm sind mit den Nummerierungen *II-V* beziffert. Diese Hefte enthalten laufend nummerierte Gedichte, teilweise Erstschriften, teilweise Reinschriften und überarbeitete Reinschriften. Ausserdem hat Alfred Lichtenstein notiert, welchen Zeitschriften er das jeweilige

1919 hat Kurt Lubasch das Gesamtwerk Alfred Lichtensteins unter dem Titel *Gedichte und Geschichten* ediert²² und für diese Ausgabe die verstreut erschienenen Gedichte, die bereits von Lichtenstein veröffentlichten Prosaarbeiten und die unveröffentlichten Manuskripte zusammengetragen und gattungsspezifisch und thematisch gegliedert. In den Rezensionen zu dieser Edition werden bereits zwei Hauptaspekte der Lichtenstein-Rezeption aufgegriffen: Die Frage, inwieweit diese Texte literarisch eigenständig sind oder nur als Schlüsseltexte gelesen werden können und die Zuschreibung des Grotesken als deren ästhetisches Gestaltungsprinzip. Franz Graetzer interpretiert Lichtensteins Epik 1920 als „monologisch und subjektivistisch“, da sie sich zu stark auf den literarischen Kreis beziehen, in dem er sich bewegte, zudem spricht er Alfred Lichtenstein die Groteske als „Kunstform“ zu.²³ Denn in „Lichtensteins Versen, wie in seiner Prosa, häufen sich die [...] immer ganz erlebten und durchgeführten Häßlichkeiten, Perversitäten, Wahnsinnsmerkmale.“²⁴ Im gleichen Jahr sieht Wilhelm Bolze ebenfalls in der Groteske „das eigentliche Spezialgebiet der Lichtensteinschen Kunst.“²⁵ In einem zweiten Artikel von 1921/22 hebt er ausserdem die Qualität von Lichtensteins karikierender Darstellung des literarischen Lebens in der Erzählung *Café Klößchen* als „erschöpfende Charakterisierung dieses eigenartigen Kapitels aus der Kulturgeschichte des Voraugust“²⁶ heraus.

Gedicht angeboten hat. Heft *II*, in Wachstuch-Einband mit 37 Blatt liniertem Papier, ist auf der Titelseite beschriftet mit *Angefangen IV. 08. A Lichtenstein Wilmersdorf Lipaerstr. 8* und umschliesst die Gedichte 51-71, die im Zeitraum vom 27. April 1908 bis zum 19. Januar 1910 entstanden sind. Heft *III*, in einem blauen Papierumschlag, 20 Blatt unliniertes Papier enthaltend, ist auf der Titelseite angeschrieben mit: *Angefangen I. 1910 A. Lichtenstein Wilmersdorf Trautenaustr. 8* und enthält die Gedichte 72-88 aus dem Zeitraum vom 19. Februar 1910 bis zum 28. Juni 1911. Heft *IV*, in einem Wachstuchumschlag mit 42 Blatt liniertem Papier, ist auf der Innenseite des Heftdeckels mit der Aufschrift *IV. Alfred Lichtenstein Wilmersdorf 4. Berlinerstr. 4 Angefangen 23. VIII 1911* versehen, wobei die Zahl 2 und das Wort *Angefangen* mit anderer Tinte geschrieben wurden. Das lässt vermuten, dass das Heft vielleicht bereits am 2. August 1911 begonnen wurde. Dieses vierte Heft, das auf der Titelseite mit *IV. Alfred Lichtenstein (Wilmersdorf) Gedichte u.s.w.* eine Titelgebung erhalten hat, umfasst die Gedichte 89-128 aus dem Zeitraum vom 17. August 1911 bis zum 9. Juni 1913. Heft *V*, ebenfalls in Wachstuch gebunden und mit 46 Blatt liniertem Papier ausgestattet, weist auf der Innenseite des Heftdeckels die Aufschrift *Dr. Alfred Lichtenstein Berlin Wilmersdorf Berlinerstr. 4 Angefangen 16.VIII.1913* und auf der Titelseite die Beschriftung *V Alfred Lichtenstein (Wilmersdorf) Gedichte* auf und enthält die Gedichte 129-168 aus dem Zeitraum vom 15. Juni 1913 bis zum 11. Juni 1914. Das letzte Gedicht trägt den Titel *An Frieda*, unterzeichnet ist es mit *Kuno Kohn*.

²² Alfred Lichtenstein: *Gedichte und Geschichten*. 2 Bände. Hrsg. von Kurt Lubasch. München 1919. Erschienen im Georg Müller Verlag in einer Auflage von 1200 Exemplaren. Im Folgenden zitiert mit dem Sigle *ALGuG*.

²³ Franz Graetzer: *Der tote Dichter Lichtenstein*. In: *Das junge Deutschland*. 3. Jg. H. 4 (1920). S. 98-100 (Daktylogr. Abschrift von Klaus Kanzog).

²⁴ Ebd.

²⁵ Wilhelm Bolze: *Alfred Lichtenstein*. In: *Die Gegenwart*. 49. Jg. (1920). S. 192.

²⁶ Wilhelm Bolze: *Alfred Lichtenstein*. In: *Ostdeutsche Monatshefte* 2 (1921/22). S. 362.

1955 interpretiert Herbert Heckmann Lichtensteins Dichtung als „dialektisch“.²⁷ Der Wirklichkeit begegne Alfred Lichtenstein, „indem er sie in widersinnige Momente und frappierende Metaphern auflöst“,²⁸ auf den Anspruch an Vollkommenheit reagiere er mit dem Fragmentarischen. Hartmut Gerken belegt 1962 die groteske Absicht anhand der Verben in Lichtensteins Gedichten, „Verben der Zerstörung, Auflösung und des Verfalls.“²⁹ Lichtensteins Humor kommentiert er als „surrealistischer Galgenhumor, grausam, prickelnd, resignierend.“³⁰

Ausgehend von Lubaschs Edition, die über vierzig Jahre zurücklag, hat Klaus Kanzog 1962 zunächst die Lyrik Lichtensteins dem Publikum neu zugänglich gemacht,³¹ 1966 dann ebenfalls die epischen Texte kritisch gesichtet und mit dem Nachweis von Quellen, der Begründung der Textkonstitution und weiteren Anregungen für das Textverständnis neu herausgebracht. In dieser Edition verweist Klaus Kanzog zudem auf mögliche Vorbilder und den zeitgenössischen und biographischen Kontext.³² 1989 erfolgt durch Klaus Kanzog und Hartmut Vollmer eine kritische Ausgabe des Gesamtwerks von Alfred Lichtenstein in einer erweiterten Fassung mit einem revidierten editorischen Apparat, einem biographischen Essay, Dokumenten, einer Zeittafel und einer Bibliographie.³³ Diese neuste Edition des literarischen Werks Alfred Lichtensteins liegt dieser Arbeit primär zugrunde.

Alfred Lichtenstein hat in seiner Prosa das literarische Umfeld, in dem er sich selbst bewegte, verwertet. Er hat Personen und Orte aus dem eigenen Umkreis durch offensichtliche Kodierungen verschlüsselt und bei ihrer Gestaltung den Rückbezug der Leserinnen und Leser mitkalkuliert. Solche „Verschlüsselungen sind für die literarische Praxis von Künstler- und Literatenzirkeln charakteristisch“³⁴ und entsprangen bei Alfred Lichtenstein auch dem Bedürfnis, innerhalb der Generation der Frühexpressionisten eine Position einzunehmen, von der aus er sich als Künstler behaupten und herausheben konnte. Durch Kanzogs Edition ist die Qualität der literarischen Texte Lichtensteins bereits 1966 als Schlüsselliteratur umfassend belegt worden, weshalb Hans-Jürgen Fröhlich 1967 Lichtensteins epische Texte wiederum

²⁷ Herbert Heckmann: *Marginalien zu Lichtenstein*. In: Akzente. Zeitschrift für Dichtung. 2. Jg. (1955). S. 421.

²⁸ Ebd., S. 416.

²⁹ Hartmut Gerken: „Die Erde ist ein fetter Sonntagsbraten“. *Versuch einer Analyse des Dichters Alfred Lichtenstein*. (Hektogr. Rundfunkmanuskript). Gesendet: RIAS Berlin 25.6.1962.

³⁰ Ebd.

³¹ Alfred Lichtenstein: *Gesammelte Gedichte. Auf Grund der handschriftlichen Gedichtheftes Alfred Lichtensteins kritisch herausgegeben von Klaus Kanzog*. Zürich 1962.

³² Alfred Lichtenstein: *Gesammelte Prosa. Kritisch herausgegeben von Klaus Kanzog*. Zürich 1966.

³³ Alfred Lichtenstein: *Dichtungen*. Hrsg. von Klaus Kanzog u. Hartmut Vollmer. Zürich 1989. Im Folgenden zitiert mit dem Sigle *ALD*.

³⁴ Klaus Kanzog: *Schlüsselliteratur*. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar. Bd. III. Berlin u. New York 2003. S. 381.

als „hermetische Kunstwelt [...] vollgestopft mit privaten Signalements“³⁵ beklagt, die man 50 Jahre später ohne Kommentar nicht mehr alle entziffern kann. Die Welt der Berliner Avantgarde sieht er als zu eng umgrenzt, zu „inestuös und komplex, um ganz für sich zu stehen.“³⁶ Gemäss Wolfgang Paulsens Artikel im Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft von 1968 wird es aber „in Zukunft nicht mehr möglich sein, Lichtenstein einfach als einen der vielen Mitläufer der Bewegung hinzustellen“³⁷. Zudem hält Paulsen es für zu kurz gegriffen, Lichtensteins Prosa nur als Literatursatire zu lesen, denn „die von Lichtenstein anvisierten Gestalten haben offenbar wirklich in seiner Vorstellung schon im ersten kritischen Einsatz ihr gespensterhaftes und schöpferisches Eigenleben zu führen begonnen, so daß sie [...] mit der Wirklichkeit, aus der sie genommen sind, nicht mehr viel zu tun haben.“³⁸ Auch er sieht die Gebundenheit von Lichtensteins Literatur an die „Miniatur-Bohème“³⁹, in der sich nicht nur die avantgardistische Literaturszene Berlins grotesk überspitzt abbildet, sondern die immer auch Spiegel Lichtensteins sind, „in denen er sofort nach seinem ihm selbst nicht weniger verhassten eigenen Bild zu suchen genötigt war.“ Paulsen ist dann der erste, der betont, dass der Kreis, den Lichtenstein beschreibt, nicht nur durch die literarische Arbeit, sondern auch durch die gemeinsame jüdische Herkunft zusammengehalten wird und weist damit auf die Problematik der Geschlossenheit dieser Literaturszene hin. Dass für Lichtenstein der jüdische Dichter Heinrich Heine zum Vorbild wurde, ist für Paulsen nahe liegend, nicht nur weil Lichtenstein „hier lernen konnte, wie sich der furchtbare Ernst der gelebten Situation mit Hilfe einer scheinbar un-ernsten lyrischen Sprache meistern ließ, sondern weil Heine ihm überhaupt erst die Möglichkeit gab, die Ambivalenz des Lebens in eine adäquate Form zu gießen.“⁴⁰ Auch Patrick Bridgwater sieht 1985 den grössten Einfluss auf Lichtenstein in Heinrich Heines Ironie, die in der Lust nach Destruktion einer verlogenen Harmonie gründe.⁴¹

Alfred Lichtenstein verbindet einiges mit Heinrich Heine. Dessen Vater ist wie David Lichtenstein Kaufmann und betreibt in Düsseldorf eine Tuchhandlung. Wie Alfred Lichtenstein studiert Heinrich Heine Jurisprudenz, vom Sommersemester 1821 bis zum Wintersemester 1822/23 gleichfalls an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin. Auch Heinrich Heine gehört an der Berliner

³⁵ Hans-Jürgen Fröhlich: „Nehmen Sie jrotesk, det hebt Ihnen“. Zu Alfred Lichtensteins gesammelter Prosa. In: *Die Welt*. 4. Jg. Nr. 6. (16.3.1967). S. 3.

³⁶ Ebd.

³⁷ Wolfgang Paulsen: *Alfred Lichtensteins Prosa*. In: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 12 (1968). S. 586.

³⁸ Ebd., S. 595.

³⁹ Ebd., S. 589.

⁴⁰ Ebd., S. 589.

⁴¹ Patrick Bridgwater: *The Poets of the Café des Westens. Blass, Heym, Hoddiss, Lichtenstein*. Leicester 1985. S. 20.

Universität einem jüdischen Verein an, von 1822 bis 1823 dem *Verein für Cultur und Wissenschaft der Juden*. Nach Zwischenhalten geht er Anfang 1824 nach Göttingen zurück und promoviert 1825 wie Alfred Lichtenstein zum Doktor jur. Während seines Berlin-Aufenthaltes vom März 1821 bis zum Mai 1823 verkehrt Heinrich Heine ebenfalls in literarischen Kreisen, mit den Berliner Bohemiens in der Weinstube *Lutter & Wegener* und in den literarischen Salons von Elise von Hohenhausen und Rahel Varnhagen. Auch bei Heine, der seine Gedichte ebenfalls in Zyklen zusammenstellt, finden wir die Wieder- und Mehrfachverwendung gleicher Motive und Themen. Alfred Lichtenstein hat in seinen frühen Gedichten auf Heines Lyrik direkt Bezug genommen. Zum Beispiel im Gedicht *Nachtstück* aus dem Jahre 1908.⁴² Mit der Trivialisierung dieser Geister der Nacht als blutsaugende Wanzen und dem Komisieren des Schreckens wird die Nähe zu Heinrich Heine manifest, bei dem sich „hinter seinem Spott – oder sollte man sagen: inmitten seines Spotts? – seine sehr ernste Einstellung in politischer, weltanschaulicher und religiöser Hinsicht dokumentiert“⁴³, und „unter aller Ironie und allem Zynismus [...] ein Denken, das sich von theologischen und religiösen Fragen umgetrieben sah“⁴⁴ manifestiert. Für die vorliegende Untersuchung soll auf das Vorbild Heines in erster Linie in der Auseinandersetzung Heines mit der Krankheit, die er mit der jüdischen Herkunft in Verbindung bringt, Bezug genommen werden.

Joachim Schreck, der 1977 ausgewählte Gedichte Lichtensteins unter dem Titel *Die Dämmerung* publiziert, deutet Kuno Kohn als Porträt von Lichtensteins anderem Ich, als „groteske Variante des Dichters Alfred Lichtenstein.“⁴⁵ Hartmut Vollmer betont in seiner Dissertation von 1988 ebenfalls die Zwiespältigkeit und Zerrissenheit von Lichtensteins Existenz, die seinem Werk zugrunde liege. Er sieht das Werk Lichtensteins in ganz enger Verbindung mit dem Leben des Autors, als Reflexion seines Lebensleides. Gerade die Figur des Kuno Kohn interpretiert er als „grotesken Zerrspiegel“⁴⁶ im „Schwanken zwischen einer offenen Darstellung des verzweiferten Ichs und dem Versuch einer Leidensüberwindung durch das Spiel mit dem Ich und

⁴² Vergleiche Klaus Kanzog: *Die Edition*. In: ALD. S. 334. Alfred Lichtenstein hat zunächst den Titel *Sehr frei nach Heine gesetzt*, diesen dann mit runden Klammern versehen. Das lyrische Ich wird in diesem Gedicht von Geistern gepeinigt, wie wir sie aus Heines *Jungen Leiden* aus dem *Buch der Lieder* kennen. Diese entpuppen sich dann den Philister-Wanzen verwandt, wie sie Heinrich Heine in seinem Brief vom 3.10.1854 an Johann Hermann Detmold beschreibt: „Ich habe es mit den schlimmsten Feinden zu thun, denn es sind eben die feigsten und schleichendsten Creaturen, Wanzen aus alten, wohlbekannten Bettstellen.“ In: Heinrich Heine: *Briefe 1850-1856*. Bearbeitet von Fritz H. Eisner. (=Säkularausgabe Band 23). Berlin u. Paris 1972. S. 374

⁴³ Hans Hübner: *Der freche und der fromme Poet. Heinrich Heine und sein Glaube*. Neukirchen-Vluyn 2005. S. V.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Alfred Lichtenstein: *Die Dämmerung. Ausgewählte Gedichte*. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Joachim Schreck. Berlin u. Weimar 1977. S. 106.

⁴⁶ Hartmut Vollmer: *Alfred Lichtenstein – zerrissenes Ich und verfremdete Welt*. Aachen 1988. S. 148.

der Welt, ein Spiel, das allerdings [...] immer wieder in Verzweiflung endet.“⁴⁷ Interessanterweise misst Vollmer der jüdischen Herkunft Lichtensteins wenig Bedeutung zu, auch dass Kohn einen jüdischen Namen trägt, wird von ihm in erster Linie mit der Affinität der Expressionisten zu Aussenseiterfiguren interpretiert.

Die jüdische Herkunft Lichtensteins berücksichtigt hingegen Nadine Fuchs in ihrer Magisterarbeit *Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung: Der Lyriker Alfred Lichtenstein*.⁴⁸ Ausgehend von dem bei Michael Stark in seiner Dissertation diskutierten Intellektuellenbegriff⁴⁹ sieht sie Lichtenstein einer doppelten Diffamierung und Isolation in der Gesellschaft des Kaiserreichs ausgesetzt: Als Intellektueller und als Jude. Mit den frühen Gedichten und den Soldatengedichten versucht sie zu zeigen, dass Alfred Lichtenstein in der Rolle des „sonderbaren, normabweichenden Autors“⁵⁰ für sich ein bestimmtes Autorbild am Rande der Gesellschaft entworfen hat, wie es für den frühen Expressionismus typisch war. Seine Hauptfigur Kuno Kohn deutet sie als Kunstfigur, mittels der er die Zuschreibungen und Selbstentwürfe verarbeitet, auch die Plagiatsvorwürfe seines literarischen Umfeldes. Sein Konzept der Autorschaft sieht Fuchs als Bewältigungsstrategie, einerseits von antisemitischen und avantgardefeindlichen Stereotypen, andererseits auch von Forderungen des Literaturmarktes nach einer eigenständigen literarischen Produktion. Weitergebracht hat Nadine Fuchs die Forschung mit ihrer Entdeckung, dass Alfred Lichtenstein Mitglied des *Akademischen Vereins für jüdische Geschichte und Literatur (AVJG)* war,⁵¹ Der bis anhin einem assimilierten Elternhaus zugesprochene Alfred Lichtenstein wird in einem neuen Licht gesehen, als ein Schriftsteller, der sich offen zu seinem Judentum bekannte und zu „einer neuen Generation von jüdischen Schriftstellern gehörte, die trotz der innerjüdischen Kritik und des Antisemitismus der deutsch-christlichen Gesellschaft selbstbewußt in die Öffentlichkeit ging.“⁵²

Die Magisterarbeit von Nadine Fuchs belegt ein neu erwachtes Interesse an Alfred Lichtenstein als jüdischen Autor des Frühexpressionismus, das auch hinter den vorliegenden Studien zu Alfred Lichtensteins *Kuno-Kohn-Zyklus* steht. Aufgrund der Untersuchung der Texte, in denen der Name Kuno Kohn, sein Buckel und sein

⁴⁷ Ebd., S. 155.

⁴⁸ Nadine Fuchs. *Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung. Der Lyriker Alfred Lichtenstein*. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Berlin 2003.

⁴⁹ Michael Stark: *Für und wider den Expressionismus: die Entstehung der Intellektuellendebatte in der deutschen Literaturgeschichte*. Stuttgart 1982.

⁵⁰ Nadine Fuchs: *Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung*. 2003. S. 85.

⁵¹ Vergleiche auch Nadine Fuchs: *Der Student Alfred Lichtenstein (1889-1914). Neue Erkenntnisse zur Biographie des Expressionisten*. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. XV.2..2005. S. 327-336.

⁵² Nadine Fuchs: *Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung*. 2003. S. 90.

näheres oder weiteres Umfeld Erwähnung finden, soll danach gefragt werden, inwieweit sich die jüdische Herkunft und Sozialisation in seinem literarischen Schaffen niederschlägt und ob darin eine Auseinandersetzung mit der jüdischen Deszendenz und deren gesellschaftlichen Konsequenzen stattfindet.

Der jüdische Name von Lichtensteins buckliger Hauptfigur und ihre Konzeption als grotesk-entstellte Bohemien-Figur, der im Kreis der fiktiven Literaturszene des *Café Klößchens* vor allem mit Ablehnung und Feindschaft begegnet wird, lassen im ersten Kapitel danach fragen, inwieweit der jüdische Autor Alfred Lichtenstein mit dieser Figur seine deutsch-jüdische Identität und Sozialisation, seine eigene Lebenssituation als frühexpressionistischer Dichter und deutscher Jude verarbeitet hat. Denn mit Kuno Kohn hat Alfred Lichtenstein eine Art Schattenfigur seiner eigenen Biographie, Sozialisation und Lebenserfahrung geschaffen. Es ist jedoch zu kurz gegriffen, die Figur des Kuno Kohn lediglich als „äußeres Spiegelbild der inneren Disharmonie und Zerrissenheit Lichtensteins“,⁵³ als „Medium für seine persönlichen Spannungen“,⁵⁴ als „Porträt seiner Doppelsexistenz“⁵⁵ oder als „Chiffre des eigenen Ichs“⁵⁶ zu lesen. Die Figurenkonzeption des Kuno Kohn geht über diese private Auseinandersetzung mit der eigenen Sozialisation und Lebenssituation hinaus.

Alfred Lichtensteins Texte werden in der vorliegenden Arbeit aus einer doppelten Interpretationsperspektive erläutert: Als Schlüsselliteratur, mittels der er seine Auseinandersetzung mit den Exponenten der Berliner Avantgarde schreibend fortsetzt, und als gesellschaftskritische Satiren. Deren hervorstechendes Merkmal „ist die Negativität, mit der sie eine Wirklichkeit als Mangel, Missstand und Lüge kenntlich macht.“⁵⁷ Denn Alfred Lichtenstein reagiert mit der Figurenkonzeption Kohns als hässlich Entstellter auch auf die antisemitischen Vorurteile und Angriffe, denen die jüdischen Menschen des Kaiserreichs ausgesetzt sind. Um 1910 ist für jeden offensichtlich, dass mit Kohn ein Jude gemeint ist, und zwar einer, über den man sich lustig macht. Der Name Kohn hat sich zum Schimpfwort herausgebildet, weil mit ihm diejenigen Eigenschaften verbunden werden, die durch die antisemitische Polemik verwendet worden sind, um jüdische Menschen zu beleidigen und zu verhöhnen. Mit seinem traditionellen jüdischen Familiennamen verweist die Figur des Kuno Kohn auf diese verzerrten antisemitischen Judenstereotypen des

⁵³ Hartmut Vollmer: *Alfred Lichtenstein*. 1988. S. 151.

⁵⁴ Helmut Hornbogen: *Jakob van Hoddis. Die Odyssee eines Verschollenen*. München, Wien 1986. S. 45.

⁵⁵ Joachim Schreck: Nachwort zu Alfred Lichtenstein: *Die Dämmerung*. 1977. S. 105.

⁵⁶ Hans Schütz: *Juden in der deutschen Literatur*. 1992. S. 161.

⁵⁷ Jürgen Brummack: *Satire*: In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar. Bd. III. Berlin u. New York 2003. S. 355.

Bilder- und Namenantisemitismus des Kaiserreichs, wo der jüdische Name *Cohn*, allen voran *der kleine Cohn*, beliebtes Motiv antisemitischer Bildpostkarten, eine wesentliche Rolle spielt. Dieser in der Forschung bisher noch kaum beachtete Zusammenhang ist Gegenstand des zweiten Kapitels. Alfred Lichtenstein stellt der antisemitischen Stereotypenbildung das hyperbolische Bild des Kuno Kohn gegenüber und verzerrt damit das verzerrte Bild, durch das der jüdische Mensch seines eigenen Selbstbildes beraubt wird.

Der *Kuno-Kohn-Zyklus* soll jedoch nicht nur wie im ersten Teil als literarische Verarbeitung der Biographie und Sozialisation Alfred Lichtensteins gelesen werden, sondern im zweiten Teil dieser Arbeit auch als expressionistisches Dokument. Denn die expressionistischen Autoren reagieren von Anfang auf die Phänomene der Gegenwart „in negativer Weise, sei es durch Polemik der Erscheinungen der Moderne, sei es durch Konstruktion kontrastiver utopischer Gegenwelten.“⁵⁸ Für ihre literarischen Texte wählen die Frühexpressionisten gerne Figurentypen, die von der bürgerlichen Norm abweichen, „Erniedrigte, Beleidigte, Verfemte und Verachtete, Künstler, Irre, die Armen der Armen“⁵⁹ oder Bucklige wie Kuno Kohn. Bei der Auseinandersetzung mit diesen verfemten und verachteten Randfiguren geht es aber weniger um deren soziale Problematik, vielmehr werden diese Ausgestossenen zu literarischen Zeichen für die eigene Befindlichkeit als Aussenstehende der Gesellschaft. Zudem dienen sie als vitale Fluchtfiguren, in die man Konzepte alternativer Daseinsmöglichkeiten projizieren kann. Michael Stark fasst das folgendermassen zusammen: „Die meisten Expressionisten waren überzeugt, daß Literatur immer Außenseitertum bedeutet. Das intentionelle Außenseitertum des von seiner Gesellschaft mißachteten oder ignorierten Künstlers ist dem existentiellen Außenseitertum des um gesellschaftliche Integration gebrachten jüdischen Fremdlings analog.“⁶⁰ Der bucklige und kleinwüchsige Kuno Kohn ist nicht nur als diejenige Figur konzeptioniert, mit der Alfred Lichtenstein seine deutsch-jüdische Identität und Sozialisation verarbeitet, sondern als vitaler Sonderling auch als typisch expressionistischer Randseiter. Gleichzeitig ist er aber auch eine Figur, die in einer Tradition buckliger literarischer Gestalten steht.

Im dritten Kapitel wird Kohns grundlegende Konzeption als literarische Figur analysiert, die mit ihrem Buckel, ihrem Kleinwuchs, dem deformierten Körper und dem hässlichen Gesicht mit physischen Stigmata behaftet ist, die Kuno Kohn klar als Aussenseiterfigur kennzeichnen. Erörtert wird diese Gestalt als körperlich Behinderter und hässlich Entstellter; betrachtet wird sie im Kontext der literarischen

⁵⁸ Ralf Georg Bogner: *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. Darmstadt 2005. S. 24.

⁵⁹ Hanni Mittelman: *Jüdische Expressionisten*. 1997. S. 183.

⁶⁰ Michael Stark: *Der jüdische Künstler*. 1982. S. 375.

Tradition; untersucht wird sie als expressionistische Figur. Kohns Dasein ist geprägt von Orientierungslosigkeit, Angst und Entfremdung, gefangen ist er in gestörter Kommunikation und Interaktion. Ihm ist es versagt, eine wirkliche Nähe zu anderen Figuren zu erleben, auch seine Liebesehnsucht bleibt unerfüllt. In der Konzeption Kohns als Homosexueller wird seine Andersartigkeit ein weiteres Mal akzentuiert, gleichermassen ist dadurch eine vitale Gegenfigur zu den erstarrten Funktionsträgern und subalternen Bürgerlichen des Kaiserreiches entstanden, mit der Lichtenstein die Regelmäßigkeit sozialer Konventionen und patriarchaler Strukturen in Frage stellen und die tabuisierte Sexualität provokant thematisieren kann.

Bereits 1970 hat die italienische Germanistin Ida Porena lyrische und epische Texte Alfred Lichtensteins unter dem Titel *Storie di Kuno Kohn* zusammengefasst⁶¹ und damit den Fokus auf Kuno Kohn, die bucklige Hauptfigur gelegt, die sowohl in verschiedenen lyrischen wie in den meisten epischen Texten Lichtensteins als literarische Gestalt auftritt, Lichtensteins literarisches Werk sozusagen durchwandert. Auch Joachim Schreck stellt im Nachwort zu den von ihm unter dem Titel *Große Mausefalle* herausgegebenen Gedichten die enge Korrespondenz zwischen den epischen und lyrischen Texten Lichtensteins fest.⁶² Neu sollen hier die *Kohn-Texte* Lichtensteins unter dem Begriff *Kuno-Kohn-Zyklus* subsumiert werden: Die Gedichte *Lied der Sehnsucht des Kuno Kohn*,⁶³ *Die fünf Marienlieder des Kuno Kohn*,⁶⁴ *Wanderer im Abend*,⁶⁵ *Abend*,⁶⁶ *Frühling*,⁶⁷ *Kunos Nachtlid*,⁶⁸ *Vornehmer Morgen*,⁶⁹ *Abschied*⁷⁰ und *Romantische Fahrt*⁷¹ sowie das Gedicht *Capriccio*,⁷² das in der Selbstdarstellung und Charakterisierung des Lyrischen Ich mit Kuno Kohn

⁶¹ Alfred Lichtenstein: *Storie di Kuno Kohn. Racconti e poesie*. A cura di Ida Porena. Milano 1970.

⁶² Alfred Lichtenstein: *Große Mausefalle. Grotteske Gedichte*. Hrsg. von Joachim Schreck. Berlin 1996. o.S.

⁶³ Gedichtheft IV, Nr. 89, datiert: 17.VIII. 1911. Erstdruck in: *Die Aktion* 3. Nr. 7. 12.2.1913. Sp. 209. Der ursprüngliche Titel lautete *Westerland*, den Alfred Lichtenstein dem Gedicht gegeben, diesen im Manuskript durchgestrichen und mit Bleistift dann wieder hingeschrieben hatte, und bezog sich auf eine Westerland-Reise Lichtensteins im Sommer 1911. Die Titeländerung erfolgte im Zusammenhang mit dem Einbau des Gedichtes in die Erzählung *Der Sieger*.

⁶⁴ Gedichtheft V, Nr. 139, datiert: 16.-20.VIII. 1913. Erstdruck in: *Die Aktion* 3. Nr. 40. 4.10.1913. Sp. 947. Der ursprüngliche Titel lautete *Marienlied des Kuno Kohn*.

⁶⁵ Gedichtheft V, Nr. 132, datiert: 31.III. 13. Erstdruck in: *Die Aktion* 3. Nr. 40. 4.10.1913. Sp. 945.

⁶⁶ Erstdruck in: *ALGuG*. Band I. S. 23. Von diesem Gedicht liegt keine Handschrift aus dem Nachlass vor.

⁶⁷ Von diesem Gedicht liegt ebenfalls keine Manuskriptfassung vor. Erstdruck in: *ALGuG*. Band I. S. 24.

⁶⁸ Gedichtheft V, Nr. 140, datiert: 27.VIII. 13. Versehen mit der Unterschrift *Kuno Kohn*. Erstdruck in: *Revolution* 1. Nr. 5. 20.12.1913. S. 4.

⁶⁹ Gedichtheft V, Nr. 165, datiert: *Wache Herzog Ludwig*, 25.VI.14. Erstdruck in: *ALGuG*. Band I. S. 44.

⁷⁰ Gedichtheft V, Nr. 164, datiert: *Salzburg*, d. 28.VI.14. Erstdruck in: *ALGuG*. Band I. S. 99.

⁷¹ Von diesem Gedicht liegt keine Handschrift aus dem Nachlass vor. Erstdruck in: *Die Schaubühne* 13. Nr. 12. 22.3.1917. S. 279.

⁷² Gedichtheft IV, Nr. 100, datiert: 21.XI, ohne Jahr, der Reihenfolge entsprechend wohl 1911 entstanden. Erstdruck in: *Simplizissimus* 27. Nr. 20. 12.8.1912. S. 318.

verwandte Züge aufweist. Dazu werden gleichermassen alle epischen Texte gerechnet, in denen Kuno Kohn als literarische Figur auftritt: Die Skizze *Kuno Kohn*;⁷³ der Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller*;⁷⁴ die Erzählungen *Der Sieger*⁷⁵ und *Café Klößchen*;⁷⁶ die beiden fragmentarischen Texte *Im Café Klößchen* und *Der Dackel-Laus*;⁷⁷ das *Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*⁷⁸ und die *Notizen zum Roman*.⁷⁹ Zu dieser Werkgruppe Alfred Lichtensteins müssen ausserdem die Lene-Levi-Balladen *Der Rauch auf dem Felde*⁸⁰ und *Der Fall in den Fluß*⁸¹ gruppiert werden, die wiederum mit den epischen Kohn-Texten in Beziehung stehen. Denn das aussergewöhnliche Schicksal der Lene Levi wird auch im *Kapitel aus einem fragmentarischen Roman* thematisiert, und in den *Notizen zum Roman* werden noch weitere Episoden aus ihrem Leben skizziert.

Unter *Zyklus* wird eine „Gruppe von selbständigen, in narrativer Sukzession oder thematischer Variation aufeinander bezogenen“⁸² literarischen Texten verstanden. Die einzelnen Teiltexthe eines Zyklus stehen durch inhaltliche und formale Verknüpfungen zueinander in Beziehung und sind durch ihre Bezogenheit auf einen Gesamtzusammenhang in ihrer Autonomie teilweise eingeschränkt. In den Gedichten, Geschichten, Skizzen und Fragmenten, in denen Kuno Kohn, sein Buckel, sein näheres oder weiteres Umfeld Erwähnung finden, lässt sich die frühexpressionistische Tendenz zur Verkürzung, Verdichtung und Verknüpfung belegen. Kleinere Texte werden zwar eigenständig publiziert, verweisen aber durch thematische und formale Gemeinsamkeiten stets auf einen Gesamtzusammenhang. Diese Zyklusbildung ist Gegenstand des vierten Kapitels dieser Arbeit.

⁷³ Erstdruck in: *Der Sturm* 1. Nr. 32. 6.10.1910. S. 256.

⁷⁴ Erstdruck in: *Simplicissimus* 17. Nr. 34. 18.11.1912. S. 543-544.

⁷⁵ Erschienen als Teildruck in: *Pan* 3. Nr. 11. 13.12.1912. S.252-259.

⁷⁶ Erstdruck in: *ALGuG*. Band II. S. 40-51.

⁷⁷ Erstdruck in: *ALGuG*. Band II. S. 52-53.

⁷⁸ Erstdruck in: *ALGuG*. Band II. S. 65-73.

⁷⁹ Erstdruck in: *ALGuG*. Band II. S. 74-80.

⁸⁰ Gedichtheft *III*, Nr. 84 mit dem Vermerk *Gedicht*, datiert: 8.II.1911. Erstdruck in: *Simplicissimus* 19. Nr. 5. 4.5.1914. S. 73.

⁸¹ Gedichtheft *V*, Nr. 161, datiert: *Starnberg*, 11.VI. 14. Erstdruck in: *ALGuG*. Band I. S. 37.

⁸² Claus-Michael Ort: *Zyklus*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar. Bd. III. Berlin u. New York 2003. S. 899.

TEIL I: IM ZERRSPIEGEL DES *KUNO-KOHN-ZYKLUS*

1 SCHATTENRISS EINER DEUTSCH-JÜDISCHEN IDENTITÄT UND SOZIALISATION

Er schlug ein, kniete dann ungesäumt vor mir nieder, und mit einer bewundernswürdigen Geschicklichkeit sah ich ihn meinen Schatten, vom Kopf bis zu meinen Füßen, leise von dem Grase lösen, aufheben, zusammenrollen und falten, und zuletzt einstecken.

Adelbert von Chamisso, *Peter Schlemihl*¹

1.1 EINLEITUNG

Kuno Kohn ist durch seinen Familiennamen als jüdische Figur markiert, was nahe legt, die Biographie des jüdischen Dichters Alfred Lichtenstein, also die realen Hintergründe der Figurenkonzeption Kohns, als erstes anzuführen und danach zu fragen, wo der Autor sein eigenes Leben und Erleben im *Kuno-Kohn-Zyklus* verarbeitet. M.E. könnte man Kuno Kohn als Figur interpretieren, bei deren Konzeption vom Autor all das aufgenommen wurde, was die erfolgreiche Biographie und Sozialisation des jüdischen Dichters Alfred Lichtenstein an Schatten abgeworfen hat.

Alfred Lichtenstein wird in die wirtschaftlich prosperierende Zeit des wilhelminischen Zeitalters hineingeboren, in der die rechtliche und politische Emanzipation der Juden des deutschen Reichs seit beinahe zwanzig Jahren abgeschlossen ist.² Als deutscher Staatsbürgers jüdischen Glaubens der dritten

¹ Adelbert von Chamisso: *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*. In: Adelbert von Chamisso: Sämtliche Werke in zwei Bänden. Band I. München 1975. S. 23.

² Mit dem Gesetz vom 3. Juli 1869 wird den Juden vom Norddeutschen Reichstag das volle Bürgerrecht gewährt. Es hebt alle aus der Verschiedenheit des religiösen Bekenntnisses hergeleiteten Rechtsbeschränkungen auf und setzt fest, dass die Konfession kein Hindernis zur Bekleidung öffentlicher Ämter bilden darf. Das Emanzipationsgesetz von 1869 betrifft die individuellen Rechte der jüdischen Staatsbürger. Dem Judentum wird nur der Rang einer geduldeten Religion zugebilligt, was es gegenüber den christlichen Konfessionen immer noch benachteiligt. Zwei Jahre später werden die Bestimmungen des Gesetzes vom 3. Juli 1869 auch in die Verfassung des neuen Deutschen Reiches aufgenommen. Die jüdische Emanzipation wird dann erst in der vom Juden Hugo Preuss ausgearbeiteten Verfassung der Weimarer Republik, in der das Judentum den anderen Religionen gleichgestellt wird, vollendet.

Generation gehört er zwar zu denjenigen jüdischen Deutschen, die in Deutschland als deutsche Staatsbürger aufwachsen sind und für die die deutsche Kultur massgebend ist, die aber in den drei Sozialinstitutionen Schule, Universität und Armee nie ganz als Deutsche integriert werden.

1.2 EIN DEUTSCHER STAATSBÜRGER JÜDISCHEN GLAUBENS DER DRITTEN GENERATION

1.2.1 FAMILIE UND FREUNDSCHAFTEN

Alfred Lichtenstein wird am 23. August 1889 als erstes von fünf Kindern in Berlin geboren. Eine so zahlreiche Nachkommenschaft gilt nach Helge-Ulrike Hyams in der jüdischen Tradition als Gottessegnen, denn jedes Kind wird als ein sichtbares Zeichen der göttlichen Gnade angesehen. Besonders gross ist die Freude über einen Sohn als Erstgeborenen, wie es bei Alfred Lichtenstein der Fall ist. Auf dem Erstgeborenen liegt in der Tradition des Judentums eine dreifache Weihe: die des aus Gott kommenden Lebens, die der durch Gott bewirkten Rettung vor schwerem Verhängnis und die der ursprünglichen Bestimmung zum Priesteramt, die dem Erstgeborenen vorbehalten ist.³ Der Name von Lichtensteins Hauptfigur *Kohn* geht auf das hebräische Wort *cohen* für *Priester* zurück. Diesen Namen verwendet Alfred Lichtenstein als Autor auch als Pseudonym⁴ und weist mit der Namengebung seiner Figur auf sich selbst als Erstgeborenen zurück.

Sein Vater ist der in Berlin geborene jüdische Textilfabrikant David Lichtenstein (1857-1931). Wie über die Hälfte der jüdischen Männer im Kaiserreich widmet er sich den Handelsberufen und gehört zu den jüdischen Kaufleuten, die in der Konfektionsindustrie stark vertreten sind, da durch die industrielle Massenanfertigung von Kleidung das Textilgeschäft für jüdische Kaufleute ein wichtiger Erwerbszweig geworden ist. Seine Mutter ist die aus Fraustadt im Bezirk Posen stammende Franziska Lichtenstein, geb. Merzbach (1864-1941/42). Die Familie wird später Opfer des Nationalsozialismus. 1941 wird Alfred Lichtensteins Mutter aus einem Berliner Altersheim abgeholt und später ermordet. Der neun Jahre jüngere Bruder Hermann Lichtenstein emigriert nach Israel.⁵ Von den drei

³ Helge-Ulrike Hyams: *Jüdische Kindheit in Deutschland. Eine Kulturgeschichte*. München 1995. S. 23 f.

⁴ Seine Gedichte unterschreibt Alfred Lichtenstein zuweilen mit *Kuno Kohn*, wie zum Beispiel das im *Beiblatt der Buecherei Maiandros* vom 1.2.1914 publizierte Gedicht *Spaziergang* oder das letzte Gedicht in *Heft V*, dem letzten Schreibheft Alfred Lichtensteins aus dem Zeitraum vom 15. Juni 1913 bis zum 11. Juni 1914, das den Titel *An Frieda* trägt und mit *Kuno Kohn* unterzeichnet ist.

⁵ Hermann Lichtenstein ist zwischen 1919 und 1922 Mitglied des *Vereins jüdischer Studenten Maccabaea*. Dieser wiederum gehört dem zionistisch orientierten *Kartell jüdischer Verbindungen* an.

Schwestern kann sich eine ins Ausland retten, zwei Schwestern werden mit ihren Familien ermordet.⁶

Wie zwei Drittel der deutschen Juden lebt Alfred Lichtenstein in Preussen und wie vier Fünftel der jüdischen Deutschen in einer Grossstadt, nämlich in Berlin, der grössten und attraktivsten deutschen Stadt, einer Millionenstadt mit vielfältigen Erwerbsmöglichkeiten und einer pluralistischen und bunten Gesellschaft.⁷ Zunächst wohnt er an der Gitschiner Strasse 5 in Berlin-Kreuzberg, später zieht die Familie Lichtenstein nach Wilmersdorf. Die Wahl von Wilmersdorf entspricht der Vorliebe des jüdischen Berliner Bürgertums der Jahrhundertwende für die westlichen Vororte Berlins, von denen die Vorstadt Wilmersdorf 1910 mit 8,2 % den höchsten Anteil an jüdischer Bevölkerung aufweist.⁸ Abgesehen von einem Studienaufenthalt in Erlangen und dem Militärdienst in München wohnt Alfred Lichtenstein bis zu Kriegsbeginn im elterlichen Haus, zunächst an der Lipaer Strasse 8, ab Mitte 1911 an der Berliner Strasse 4.⁹

Anders als sein Bruder Alfred hat Hermann Lichtenstein viel stärker einen zionistischen Standpunkt vertreten. Vergleiche Nadine Fuchs: *Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung*. 2003. S. 52.

⁶ Aus einem Brief vom 17. Juni 1962 von Hermann Lichtenstein an Klaus Kanzog, aufbewahrt im Deutschen Literaturarchiv in Marbach a. N.

⁷ Nach dem deutsch-französischen Krieg hat eine innerdeutsche Wanderung der jüdischen Bevölkerungsgruppen vom Land und den kleinen Städten in die Grossstädte, vornehmlich nach Berlin, eingesetzt, die auch durch die industrielle und wirtschaftliche Entwicklung bedingt ist. 1910 leben bereits fast 60 % der deutschen Juden in den Grossstädten. Diese Migration bewirkt eine starke Distanz zwischen den urbanisierten Juden und der jüdischen Landbevölkerung, die noch viel länger die traditionellen Wertvorstellungen und Lebensweisen bewahrt, während die in den Stadtbereichen durch die Emanzipation hervorgerufenen Aufstiegsmöglichkeiten die Bereitschaft zur Wandlung der Lebensweise fördern. 1910 leben schon 23 % aller Juden Deutschlands in Berlin und bilden die grösste jüdische Gemeinde Deutschlands. Zwischen 1910 und 1925 nimmt die jüdische Bevölkerung von Groß-Berlin um fast 20 % zu und erreicht im Sommer 1925 ihren höchsten Stand. Gleichzeitig nimmt aber der Anteil der jüdischen Bevölkerung an der Gesamtbevölkerung, die sich um fast 60 % erhöht, ab. Dies liegt an der stärkeren Annäherung an bürgerliche Lebensweisen, am steigenden Heiratsalter, der Einschränkung der Kinderzahl, der Mischehen, Taufen und Gemeindeaustritte. Vergleiche: Alexander Gabriel: *Die Entwicklung der jüdischen Bevölkerung in Berlin zwischen 1871 und 1945*. In: Volkov, Shulamit u. Stern, Frank: *Sozialgeschichte der Juden in Deutschland*. Festschrift zum 75. Geburtstag von Jacob Toury (= Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte, Band 20). Gerlingen 1991. S. 287-314.

⁸ Bis in die 80er Jahre des 19. Jahrhunderts bewahrt sich Wilmersdorf den Charakter eines Dorfes mittlerer Grösse. Doch gegen Ende des 19. Jahrhunderts strebt man bewusst eine städtische Entwicklung an und ist bemüht, steuerkräftige mittelständische Bürger zur Ansiedlung zu bewegen, was auch Erfolg hat. 1905 zählt Wilmersdorf ca. 50'000 Einwohner, 1910 sind es bereits 109'716. 1907 besitzt Wilmersdorf bereits sechs höhere Schulen. 1911 wird der Zweckverband Groß-Berlin, dem Wilmersdorf angehört, geschaffen. Vergleiche Hans-Ulrich Kamke u. Sigrid Stöckel: *Wilmersdorf*. Berlin 1989.

⁹ Das Haus an der Lipaer Strasse 8, die 1913 in Trautenaustrasse unbenannt wurde, steht noch. Es handelt sich um ein gleich beim Nicolsburger Platz gelegenes elegantes bürgerliches Miethaus mit grossen Wohnungen. Das Grundstück Ecke Berliner Strasse 4 / Helmstedter Strasse 18 wurde etwa 1910 erschlossen und überbaut, das Miethaus an der Berliner Strasse 4, in dem Alfred Lichtenstein wohnte, steht jedoch nicht mehr.

Verbunden in einer „heftigen Jünglingsfreundschaft“¹⁰ ist Alfred Lichtenstein mit dem jüdischen Schüler Kurt Lubasch (1891-1956), der ebenfalls das Luisenstädtische Gymnasium besucht. Eine Freundschaft, die sich bis zum Tod Alfred Lichtensteins und noch darüber hinaus erhält, als Kurt Lubasch Lichtensteins Nachlass verwaltet und postum seine Werke veröffentlicht. Freundschaften mit christlichen Mitschülern sind keine bekannt, ein Phänomen, das sich bei vielen jüdischen Zeitgenossen während der Schulzeit und gleichermaßen an der Universität oder im Berufsleben finden lässt. „Es ist auffallend, wie gering die sozialen Kontakte zwischen jüdischen und christlichen Familien im allgemeinen gewesen zu sein scheinen. Zwar gab es individuelle Freundschaften, doch einen ungezwungenen geselligen Umgang ließ der Antisemitismus gerade in der sehr förmlichen Geselligkeit der Großstädte meist nicht aufkommen. Eine unsichtbare Wand trennte die beiden nebeneinander existierenden Gesellschaftsbereiche, und wer sie durchschritt, war sich dessen immer bewußt.“¹¹ Den Grossteil des gesellschaftlichen Lebens der jüdischen Menschen im Kaiserreich haben dann auch in der Grossstadt Berlin die Beziehung zu anderen Juden ausgemacht. „Die Juden gehörten bei aller äußeren Gleichstellung nicht ins Sozialgewebe der deutschen Gesellschaft, zumindest nicht der jüdische Mittelstand. Man fühlte sich als deutscher Gymnasiast und deutscher Student, war etwa anerkannt als »primus omnium« im Gymnasium, gehörte aber sozial irgendwie trotzdem nicht dazu und machte nach dem Studium die Erfahrung, daß man vormittags bei Gericht im Anwaltszimmer Kollege war, aber im Salon des Abends traf man sich nicht.“¹²

Die wenigen Fotografien, die von Alfred Lichtenstein erhalten sind, zeigen ihn als Erwachsenen vor allem im familiären Kreis. Denn innerhalb des jüdischen Bürgertums bleibt die starke Bindung an die Familie und an Verwandte ebenfalls im Kaiserreich aufrecht, wobei die Familie hier eine Doppelfunktion erfüllt. Durch die Übernahme der entsprechenden kulturellen Normen und Verhaltensmuster forciert sie einerseits den Prozess der Verbürgerlichung, wird aber andererseits in diesem Assimilationsprozess, wo Sabbat und Feiertage zu Familienfeiern säkularisiert werden, genauso zur Bewahrerin der jüdischen Identität. „Jede jüdische Familie, war sie auch noch so säkularisiert, kannte jüdische Traditionen, bewahrte oder vernachlässigte sie – oder machte Witze über sie. Aber die Tradition war da, wenn auch oft nur noch in Resten, und sie bestimmte das Leben der jüdischen Familie in

¹⁰ Doris Lubasch, Witwe von Kurt Lubasch, in einem Brief an Hartmut Vollmer vom 26. April 1986.

¹¹ Monika Richarz: *Einleitung*. In: *Jüdisches Leben in Deutschland. Selbstzeugnisse zur Sozialgeschichte im Kaiserreich*. Herausgegeben und eingeleitet von Monika Richarz. Stuttgart 1979. S. 52.

¹² Wolfgang Benz: *Bilder vom Juden*. Studien zum alltäglichen Antisemitismus. München 2001. S. 52.

unterschiedlichem Grade mit.“¹³ Wie weit die Synagogengemeinde als religiöses, kulturelles und gesellschaftliches Zentrum das Leben der Familie Lichtenstein noch beeinflusste, ist jedoch nicht bekannt.

Dass Kuno Kohn Jude ist und mit antisemitischen Anfeindungen rechnen muss, wird im *Kuno-Kohn-Zyklus* lediglich ein einziges Mal im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller* erwähnt:

Da wurde ich durch das langsame, seelenvolle Geschrei des blinden kleinen Kohn, mit dem ich trotz meiner antisemitischen Grundsätze innig befreundet bin, erschreckt.¹⁴

Inwieweit Alfred Lichtenstein mit antisemitischen Vorurteilen und Angriffen konfrontiert worden ist, lässt sich nicht beurteilen, finden sich doch dafür keine Belege. Da aber antisemitische Angriffe auf jüdische Kinder im späten Kaiserreich immer noch die Regel sind, soll hier auf mögliche Kindheitsmuster der jüdischen Deutschen vor 1914 zurückgegriffen werden, die den Untersuchungen von Helge-Ulrike Hyams zu entnehmen sind. Hyams geht davon aus, dass eine „der Kernerfahrungen, die jedes deutsch-jüdische Kind in der Vergangenheit machte – unabhängig von seiner eigenen Bindung an das Judentum [...] der Antisemitismus der Gesellschaft, in der es aufwuchs“¹⁵, gewesen ist. Die jüdischen Kinder „waren den unterschiedlichsten antisemitischen Anfeindungen ausgesetzt, angefangen von verbalen und körperlichen Attacken, die noch fast in den Bereich der normalen kindlichen Auseinandersetzungen gehörten, über all die Formen des unterschweligen, oft gar nicht einmal sprachlich artikulierten Judenhasses, bis hin zu den unverkennbar bösartigen Etikettierungen als ‚Jesusmörder‘ oder als ‚Judenstinker‘ und bis hin zu realen körperlichen Drohungen und Angriffen.“¹⁶ Von solchen Ausgrenzungserfahrungen als jüdisches Kind erzählt Paul Mühsam (1876-1960) in seinen Erinnerungen:

Der Jude, wohin er auch kam, begegnete immer zunächst einem gewissen Misstrauen und mußte sich seine Stellung erkämpfen. Er wurde keineswegs mit offenen Armen aufgenommen. Während ein christlicher Schüler ebenso wie jeder christliche Bürger sofort gewissermaßen mit dazu gehörte und bis zum Beweis des Gegenteils als anständig galt, mußte der jüdische sich erst legitimieren und seine Anständigkeit unter Beweis stellen. Mich wurmte das versteckte Tuscheln und Kichern, wenn einige Schüler anderer

¹³ Monika Richarz: *Frauen in Familie und Öffentlichkeit*. In: Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit. Band III. Umstrittene Integration 1871-1918. Hrsg. von Steven M. Lowenstein, Paul Mendes-Flohr, Peter Pulzer, Monika Richarz. München 1997. S.78.

¹⁴ *ALD*. S. 163.

¹⁵ Helge-Ulrike Hyams: *Kindliche Reaktionen auf Antisemitismus in Deutschland vor 1933*. In: Jüdisches Kinderleben im Spiegel jüdischer Kinderbücher. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Oldenburg mit dem Kindheitsmuseum Marburg. Hrsg. von Helge-Ulrike Hyams, Klaus Klattenhoff, Klaus Ritter und Friedrich Wissmann. 2 Bde. 2. Aufl. Oldenburg 2001. S. 315.

¹⁶ Helge-Ulrike Hyams: *Kindliche Reaktionen auf Antisemitismus*. 2001. S. 319.

Klassen auf der Straße mich sahen, die zu einer offenen Brückierung zu feige waren und daher vorzogen, erforderlichenfalls den Spieß umdrehen zu können, indem sie sich bei einer Zurechtweisung naiv gestellt, angeblich über etwas ganz anderes gelacht und mich dadurch noch lächerlicher gemacht hätten. Man mußte immer unter Verlust der Harmlosigkeit überlegen, wie man sich verhalten, ob man eine verletzende Bemerkung als zu dumm oder unbedeutend mit Stillschweigen übergehen oder eine Affäre daraus machen sollte.

Als ich zu Bismarcks 80. Geburtstag ein selbstgefertigtes Gedicht, das von allen abgegebenen als das beste anerkannt worden war, vortragen sollte, gingen auf dem Weg zum Festakt zwei Schüler einer anderen Klasse an mir vorüber, von denen der eine dem anderen die Bemerkung zuflüsterte, daß man dazu nicht gerade mich hätte auszuwählen brauchen. [...] Auch eine an mich adressierte anonyme Postkarte mit antisemitischen Schmähungen beeindruckte mich schmerzlich, so schonend auch mein Vater mir vorstellte, daß einem solche Kränkungen im Leben nicht erspart bleiben.¹⁷

Kurt Hiller (1885-1972), der von sich behauptet, seiner jüdischen Abstammung wegen keine Probleme gehabt zu haben, hat die antisemitischen Anfeindungen, die er erlebt hat, trotzdem nicht vergessen und in seiner Autobiographie *Leben gegen die Zeit* festgehalten:

Schwierigkeiten wegen meiner Abstammung hatte ich auf der Schule nie. Das lag unter anderem daran, daß ich im konfessionellen Sinne von Geburt an kein Jude war. Meine Eltern, just in diesem Punkte äußerst freisinnig und deutsch, hatten mich weder beschneiden noch einsegnen lassen und hatten angeordnet, daß ich auf der Schule am evangelischen Religionsunterricht teilnahm. [...] Aber eines Tages [...] rief mir ein Bengel, wenig älter als ich, auf dem Wege zur Schule höhnisch nach: «Jude mit de Flitzbacken!» [...] Ein paar Jahre später rief mir in derselben Gegend ein Straßenjunge «Moses!» zu.¹⁸

Der Grossteil der deutschjüdischen Bevölkerung im Kaiserreich versucht sich „aus diesem gefährlichen Terrain des Antisemitismus möglichst herauszuhalten, nicht wahrzunehmen, zu leugnen.“¹⁹ Dies ist „ein Faktum, das in zentraler Weise die Sozialisation der jüdischen Kinder in Deutschland beeinflusste. Kollektive Verleugnung und Verdrängung prägten das Klima, in dem jüdische Kinder in Deutschland schon lange vor 1933 aufwuchsen. Dies war gleichsam eine Begleiterscheinung des Assimilationsprozesses.“²⁰ Die jüdischen Kinder bleiben mit ihren antisemitischen Erlebnissen oft allein. Offene Diskussion über antisemitische Agitationen werden von jüdischer Seite her zumeist vermieden, und auf antisemitische Übergriffe, die die eigenen Kinder erleiden müssen, reagieren die Erwachsenen mit die Realität verdrängenden Beschwichtigungen. Man geht davon aus, dass sich die Vorurteile durch zunehmende Aufklärung von selbst auflösen

¹⁷ Paul Mühsam: *Ich bin ein Mensch gewesen*. In: Jüdisches Leben in Deutschland. Selbstzeugnisse zur Sozialgeschichte im Kaiserreich. Herausgegeben und eingeleitet von Monika Richarz. Stuttgart 1979. S. 357 f.

¹⁸ Kurt Hiller: *Leben gegen die Zeit*. Band 1 «Logos». Hamburg 1969. S. 33f.

¹⁹ Helge-Ulrike Hyams: *Kindliche Reaktionen auf Antisemitismus*. 2001. S. 316.

²⁰ Ebd.

werden. Diese Verdrängung antisemitischer Übergriffe ist vor allem in assimilierten Familien die Regel, wo die antisemitischen Anwürfe die Vorstellung der völligen Integration in die deutsche Gesellschaft jedes Mal empfindlich stören.

1.2.2 SCHULE

1.2.2.1 Besuch des Gymnasiums

Wie 18 % seiner Glaubensgenossen absolviert Alfred Lichtenstein eine höhere Schule Berlins. Interessanterweise besucht er nicht eines der Gymnasien in Wilmersdorf, das Bismarck-Gymnasium oder das Joachimsthaler Gymnasium, sondern legt von 1899 bis 1909 den langen Weg nach Berlin Kreuzberg zurück, um dort das neben einer Synagoge gelegene humanistisch geprägte Luisenstädtische Gymnasium an der Brandenburger Strasse zu besuchen. Ob es wirklich der gute Ruf dieser Schule ist, den die Kinder aus verschiedenen Stadtteilen dazu bewegt, dieses Gymnasium zu besuchen oder ob für die Eltern von Alfred Lichtenstein andere Gründe für die Wahl der Schule massgebend sind, lässt sich nicht ermitteln. Mit dem Besuch eines Gymnasiums entspricht Alfred Lichtenstein jedenfalls dem Bildungsanspruch des jüdischen Bürgertums, das den Söhnen eine möglichst hoch qualifizierte Ausbildung ermöglichen will, die in einer Zeit des sozialen Aufstiegs dazu verhelfen soll, sich auch gesellschaftlich zu etablieren. Das Gymnasium leistet auch seinen Beitrag zur Integration der jüdischen Kinder, spätestens hier setzen sie sich mit christlich-deutscher Kultur und Geschichte auseinander. Die Generation Alfred Lichtensteins muss nicht mehr in die Fussstapfen der Väter treten, sondern ihr stehen durch die gymnasiale Bildung weit mehr Möglichkeiten offen. Die Jugendlichen sind zudem davon befreit, zur Existenzgrundlage der Familie ihren Beitrag zu leisten. Entsprechend gross ist dann auch die Erwartung der Eltern, die ihre Söhne über sich selbst hinauswachsen sehen wollen. „Für das Selbstverständnis der jüdischen Familien des Bürgertums war es wichtig, daß sie über Bildung und nicht über Besitz verfügten. War es doch allein die Bildung, durch die sie hofften, Respekt und Akzeptanz im deutschen Bürgertum zu finden. Kultur sollte zum Medium der sozialen Integration werden.“²¹

Zehn Jahre seines Lebens verbringt Alfred Lichtenstein in den spartanisch eingerichteten Räumen des Luisenstädtischen Gymnasiums. In seiner Abschlussklasse sind 17 Schüler, 12 davon evangelischen, zwei katholischen und drei jüdischen Glaubens.²² Erich Schmidt, ein Mitschüler aus Lichtensteins

²¹ Monika Richarz: *Frauen in Familie und Öffentlichkeit*. 1997. S.76.

²² Die Anzahl der Schüler ist Lichtensteins Versen *Mulias*, in denen er seine 16 Klassenkameraden porträtiert hat und die er anlässlich der Abiturfeier vorgetragen hat, zu entnehmen. Die Angabe der

Abiturklasse, hat Klaus Kanzog berichtet, dass sich innerhalb der Klasse die protestantischen, katholischen und jüdischen Schülergruppen von einander abgekapselt haben.²³ Ein Verhalten, das Marion Kaplan für die jüdischen Schüler des Kaiserreichs, die sich teils „zur Selbstverteidigung, teils in Nachahmung der Eltern [...] untereinander enger“²⁴ zusammenschliessen, ebenfalls feststellt. Von Alfred Lichtenstein weiss man, dass er in seiner Gymnasialklasse eher ein Aussenseiter geblieben ist. Erich Schmidt schildert ihn folgendermassen:

Er war ein Mitschüler besonderer Prägung, mit anscheinend nur wenigen Beziehungen zu anderen, Äusserliches etwas vernachlässigend, begabt mit bemerkenswerter Gewandtheit im schriftlichen Ausdruck, dessen witzige Bemerkungen in seinen Aufsätzen Lehrer sowie uns verblüfften; kurz, Lichtenstein schien der künftige Journalist zu werden.²⁵

1.2.2.2 Die Schule als unmenschliche Anstalt

Die Schule wird um die Jahrhundertwende zu einem eigenständigen literarischen Thema,²⁶ dem sich vor allem die erzählende Dichtung widmet wie Heinrich Manns Roman *Professor Unrat* (1905), Rainer Maria Rilkes Erzählung *Die Turnstunde* (1902), Robert Musils Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (1906) oder Hermann Hesses Schülerroman *Unterm Rad* (1906). In den epischen Texten Alfred Lichtensteins ist die Schule ebenfalls einer der häufigen Handlungsorte. Ist er als junger Autor doch eben erst dem Gymnasium entwachsen, das gemäss der *Berliner Chronik* von Walter Benjamin (1892-1940) im Erwachsenenleben weiterhin Albträume verursacht:

Die Gänge mit den Klassenzimmern [...] gehörten zu den Schrecknissen, die sich am festesten bei mir eingenistet haben, in meine Träume nämlich [...]²⁷

Geprägt durch die Strenge und Enge des Schulsystems seiner Zeit stellt auch Alfred Lichtenstein die Schule im *Kuno-Kohn-Zyklus* als dunkle, unmenschliche Anstalt dar wie zum Beispiel im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller als Anstalt für psychopathische Kinder*,²⁸ in der Erzählung *Der Sieger als Heim für verwahrloste*

Konfession findet sich im Verzeichnis des Abiturientenjahrgangs Alfred Lichtensteins aus dem Jahre 1909.

²³ Vergleiche Klaus Kanzog: *Die Edition*. In: ALD. S. 340.

²⁴ Marion Kaplan: *Konsolidierung eines bürgerlichen Lebens im kaiserlichen Deutschland 1871-1918*. In: *Geschichte des jüdischen Alltags in Deutschland. Vom 17. Jahrhundert bis 1945*. Hrsg. von Marion Kaplan. München 2003. S. 264.

²⁵ Brief von Erich Schmidt an Klaus Kanzog vom 14. Februar 1962.

²⁶ Vergleiche York-Gothart Mix: *Die Schulen der Nation. Bildungskritik in der Literatur der Moderne*. Stuttgart 1995.

²⁷ Walter Benjamin: *Berliner Chronik*. In: *Gesammelte Schriften*. Band VI. Frankfurt/Main 1985. S. 473.

²⁸ ALD. S. 161-166.

Kinder,²⁹ im *Kapitel aus einem fragmentarischen Roman als Graues Gymnasium*,³⁰ mit *grauen Mauern*, und *finsterem Gange*³¹ oder als *trostlose steinerne Räume und Höfe des Zuchthauses*, in denen Kuno Kohn *die erste halbawache Jugend* verbringt.³² Im zweiten Teil des *Kapitels aus einem fragmentarischen Roman* wird der Schulbetrieb im *Grauen Gymnasium* mannigfaltig persifliert, durch die dargestellten Interaktionen, den Hebräischunterricht oder die Lehrerkarikaturen.

Gerade der Gymnasiallehrer ist ja der Repräsentant eines kultur-konservativen Denkens, der die traditionellen Bildungsgüter vermittelt und die Schüler mit den Fächern Griechisch, Latein, Deutsch, Geschichte und dem Aufsatz im vaterländischen Sinn zu Untertanen heranbildet. Ausserdem ist er derjenige, der durch seine Selektion über Karrieren und damit über das Fortkommen des Schülers in der Gesellschaft entscheidet. Gleichermassen ist er eine Vaterfigur, der die Erziehung zum Gehorsam in der Schule weiterführt. Die Gestalt des Gymnasiallehrers wird von Jakob van Hoddis in seinem Gedicht *Der Oberlehrer*, das am 1.6.1911 im *Sturm* erscheint, folgendermassen karikiert:

Gewaltig hockt er auf dem Tisch und spricht
 Von Theben und Athen, heut nachmittag.
 Ein grauer Schnurrbart starrt durch sein Gesicht
 Er riecht nach saurem Brot und nach Tobak.

Sein kahles Haupt umwettert der Gedanke
 Von Thebens heiliger Schar, von Pindar spricht er.
 Der Primus reibt sich an der alten Banke
 Die meisten machen willige Gesichter.

Er spricht von Theben heute nachmittag
 Einige heben ihre kleinen Hände,
 Einige kitzeln leise sich am Sack
 Und gucken schläfrig auf die leeren Wände.

»Wer hat soeben auf den Tisch gehauen?«
 Durch die betäubten Fenster schimmern Wolken.
 Die Jungen sitzen staunend und verdauen. –
 Der Lehrer wird jetzt in der Nase polken.³³

Bei Alfred Lichtenstein wird die Lehrerfigur ebenfalls zur Karikatur, zum Beispiel im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller*, wenn der Erzieher und Hauslehrer Ludwig Lenzlicht im Schreibheft des Martin Müller liest:

²⁹ Ebd., S. 167.

³⁰ Ebd., S. 204-208.

³¹ Ebd., S. 206.

³² Ebd., S. 208-211.

³³ Jakob Van Hoddis: *Dichtungen und Briefe*. Hrsg. von Regina Nörtemann. Zürich 1987. S. 32.

Die Augen waren weit, sie klammerten sich an die Schriftzeichen. Auch hielt er das Papier wie ein Kurzsichtiger; und mit beiden Händen. Manchmal sprach er etwas Undeutliches. Oder er lachte, ohne es zu wissen. Oder er lachte, wie einer Donnerwetter sagt. Oder er ließ die Zunge aus dem Mund hängen.³⁴

Der heterodiegetische Er-Erzähler hält Lenzlicht für künstlich, unecht und eher schwer von Begriff. Mit der Anapher *Oder er* impliziert er, dass er noch weiteres Lächerliches über Lenzlicht zum Besten geben könnte.

Explizit karikiert Alfred Lichtenstein den Gymnasiallehrer mittels der Figur des Berthold Bryller im *Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*.³⁵

Übrigens war ihm dieser Beruf durchaus bequem. Überzeugt von der unverbesserlichen menschlichen Fehlerhaftigkeit, die er an dem eigenen Leibe erfahren hatte, durchdrungen von der vollständigen Zwecklosigkeit körperlichen und geistigen Strebens, ließ er gern jeglichen Trieben ungehemmten Lauf. Seinen Herrschergelüsten, seinem sonstigen Ehrgeiz, sogar seinen erotischen Bedürfnissen konnte er als Oberlehrer am ehesten Genüge tun.³⁶

Bryller wird als unbeherrschter und triebhafter Oberlehrer gezeigt, der die Pflicht zum Gehorsam, den geheimem Sadismus und die pervertierte Sexualität in sich vereint.³⁷

Mit der zweiten Szene der *Notizen zum Roman* spielt Lichtenstein auch anzüglich auf die Pädophilie in den Gymnasien an, wenn Kohn mit Oberlehrer Laaks in der Badewanne sitzt:

Laaks und Kohn treffen sich. Kohn grüßt, Laaks holt ihn ein. Lädt ihn ein. »Nein, Herr Oberlehrer.« Kohn zittert – – »Wollen Sie ein Bad nehmen?« – »Ich habe schon gebadet. « Mondlicht beleuchtet die beiden in der Badewanne. In haariger Nacktheit – seine behaarten Weiberbeine – ein Männerfreund.³⁸

Um die Leblosigkeit dieser Gymnasiallehrer auszudrücken, stellt sie Alfred Lichtenstein als erstarrte Figuren dar: Ludwig Lenzlicht zum Beispiel trägt im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller* eine *strenge scharfe Maske*,³⁹ und Doktor Bryller zeigt im *Kapitel aus einem fragmentarischen Roman* ein völlig *regungsloses Gesicht*.⁴⁰

³⁴ ALD. S. 162.

³⁵ Die Figur ist gleichzeitig eine Persiflage auf Kurt Hiller. Vergleiche Klaus Kanzog: *Die Edition*. In: ALD. S. 365f. und die Ausführungen auf S. 101 dieser Arbeit.

³⁶ Ebd., S. 204.

³⁷ Mittels dieser Darstellung spielt Lichtenstein gleichfalls auf Kurt Hillers Homosexualität an. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 101 dieser Arbeit.

³⁸ Ebd., S. 211f.

³⁹ ALD. S. 161.

⁴⁰ Ebd., S. 205.

1.2.2.3 Schülerelbstmord

Es ist in erster Linie das Verdienst Frank Wedekinds, die Schule und die Welt der Heranwachsenden mit ihren Konflikten zum öffentlichen literarischen Thema zu machen. In seinem 1891 erschienenen, 1906 in Berlin uraufgeführten,⁴¹ aber erst 1912 von der Zensur freigegebenen⁴² Drama *Frühlings Erwachen* demaskiert er die Moralvorstellungen des Wilhelminischen Zeitalters, thematisiert die Tabuisierung der Sexualität und problematisiert den Schülerelbstmord, den er im Zusammenhang mit den schulischen Misserfolgen darstellt, die für Moritz Stiefel zu einer seelischen Folter geworden sind. Da er den Eltern die Schande, dass er den schulischen Anforderungen nicht genügt, ersparen will, nimmt er sich das Leben. Lichtensteins Martin Müller, der im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller* – im Titel eine Anspielung auf Robert Musils *Verwirrungen des Zöglings Törleß* – seinem Leben ebenfalls ein Ende setzt, hat aber im Gegensatz zu Moritz Stiefel nicht einmal mehr Eltern. Die schulischen Anforderungen spielen hier überhaupt keine Rolle mehr, sondern nur noch das eigene Befinden der Figur als ein sich selbst Entfremdeter steht im Zentrum. In einer rhetorischen Praeparatio erklärt Martin Müller, warum er sich das Leben nehmen möchte. Zunächst spricht das Erzähler-Ich noch von sich in der ersten Person Singular, was durch die Anapher *Ich* deutlich hervorgehoben wird, dann schwenkt es zum unpersönlichen *man* über und verlässt als Figur den Text:

Zu dem Entschluß, mich von mir zu befreien, bin ich vor langer Zeit gekommen. Der wichtigste Beweggrund war: ich bin mir ernsthaft unsympathisch. Ich kann zufällig nicht aushalten, über ein ganzes Leben bei mir zu bleiben. Ich kenne mich zu genau. Ich habe häufig geweint, daß ich von mir nicht loskommen kann. Ich empfinde mich als eine häßliche Last. Ich möchte in einem mutigen, ehrlichen, reinen Jungen sein. Mein Mensch ist unwahr, unästhetisch, plump. Ich weiß, daß der Tod mich gründlich zugrunde richten wird; der Gedanke ist für mich Ursache zu lebhafter Verzweiflung; ich kann ihn nicht lange denken. Ich verliere die Fähigkeit zu atmen. Habe das Gefühl, als presse ein Ungeheures von innen. Die Gehirntätigkeit scheint ausgeschaltet. Die Hände ballen sich in tierischer Angst. Ich weine trocken. Die Institution des Todes ist wohl für manche Menschen nicht angebracht; man hätte Mittel und Wege finden sollen, den Tod zu umgehen. Aber – das Sterben ist eine Bagatelle. Nur darf nicht an den Tod denken, wer sein Sterben vorbereitet.⁴³

In der ersten Szene der *Notizen zum Roman* wird die Schule als Ort der menschlichen Entfremdung entlarvt, auch Peter Paulus flüchtet durch Intrigen und Interaktionen

⁴¹ In der 1906 durch Max Reinhard in den Kammerspielen des Deutschen Theaters in Berlin uraufgeführten Bühnenfassung wurden alle Szenen mit anstößigem sexuellem Inhalt gestrichen oder verändert. Die Zensurbehörde verlangte auch eine Verharmlosung der Lehrernamen. Vergleiche Horst Spittler: *Frank Wedekind. Frühlings Erwachen*. Oldenburg 1999. S. 73f.

⁴² 1912 wurde vom Preußischen Obergericht das vom Regierungspräsidenten erlassene Aufführungsverbot aufgehoben. Die erste vollständige Aufführung in der Originalfassung konnte aber erst 1924 am Dresdner Alberttheater unter der Regie von Hans v. Wild verwirklicht werden. Vergleiche Horst Spittler: *Frank Wedekind. Frühlings Erwachen*. 1999. S. 74.

⁴³ Ebd., S. 166.

von Lehrern und Schülern in den Selbstmord. Wie alltäglich eine solche Selbsttötung ist, wird dadurch komisiert, dass seine Leiche *wohlverpackt in einen Kasten auf den Friedhof getragen*, wo sie *unter einer Garderobenmarke für ewig abgelegt* wird.⁴⁴ Die Häufigkeit des Suizids von Schülern spiegelt sich gleichfalls in einer Karikatur von Th. Heine im *Simplicissimus* von 1909 mit dem Titel *Schülerselbstmorde*. Sie zeigt zwei Lehrer, die durch einen Wald spazieren gehen. An einem Baum rechts im Bild hängt ein Schüler, der sich wohl direkt von der Schule kommend, erhängt hat. Seine Mappe liegt in unmittelbarer Nähe im Gras. Die Karikatur trägt folgenden Text: „*Herr Collega, wie erklären Sie sich das eigentümliche Phänomen, daß es Gymnasiasten gibt, die keinen Selbstmord begehen?*“⁴⁵

Der Selbstmord von Schülern ist ebenfalls ein Thema in der *Aktion*, zum Beispiel in Franz Pfemferts Leitartikel *Im Zeichen der Schülerselbstmorde*:

Wieder und wieder hören wir von Schülern, die durch Selbstmord geendet. In einem Alter, da ihnen die Welt noch ein Wonneerausich eitler Glücksahnungen sein sollte, werfen sie das Leben weg wie eine hohle Nuß. Weshalb? Sie nehmen ein Rätsel mit ins Grab. Eltern und Verwandte können nur mutmaßen. Hypothese wird auf Hypothese getürmt, tastend sucht man nach Gründen. Das Verhältnis der jungen Selbstmörder zu ihrem Elternhaus gibt selten eine Erklärung für den unseligen Schritt. Also die Schule? Hier senkt sich der Vorhang vor weiteren Nachforschungen.⁴⁶

In seinem Artikel prangert Pfemfert an, dass die Selbstmorde von Schülern vor allem wegen ihrem Sensationswert in den Zeitungen behandelt und so lange resultatlos von allen Seiten beleuchtet werden, bis das Interesse der Öffentlichkeit daran schwindet. Die Repräsentanten der Schule weisen jeglichen Zusammenhang zu ihrer Institution oder ihrem Unterricht von sich und machen keine Anstalten, etwas zu verändern:

[...] unsere verpfaßte Schule aber wird ihre Schreckensherrschaft weiter ausüben. Unsere Schulen werden geistige und körperliche Strafanstalten bleiben, werden Opfer auf Opfer kosten, solange die Eltern nicht einmütig dagegen Front machen. Vom Staate ist eine Abhilfe nicht zu erwarten, greifen wir zur Selbsthilfe: hören wir endlich auf, in unseren Kindern die Autoritätsgläubigkeit vor dieser Schule zu stärken! Wir haben nicht das Recht, unsere Jugend in scheuer Ehrfurcht vor einer Institution zu erhalten, die auf den Schutthaufen der Vergangenheit gehört! Diese lebensfremde Schule, die der Knabenseele so feindlich, so verständnislos gegenübersteht, die von unseren Kindern nicht geliebt werden kann, sie soll auch von ihnen nicht gefürchtet werden.⁴⁷

Da sich die Schüler der Institution Schule gegenüber nicht behaupten können, gehen sie an ihr zu Grunde. Solange die Meinung von Eltern und Gesellschaft aber vorherrscht, dass die Unterdrückungsmechanismen der Schule für die Entwicklung

⁴⁴ Ebd., S. 211.

⁴⁵ Th Heine: *Schülerselbstmorde*. In: *Simplicissimus* 14. Nr. 26 (27.9.1909). S. 427.

⁴⁶ Franz Pfemfert: *Im Zeichen der Schülerselbstmorde*. In: *Die Aktion* 1. Nr. 9 (17.4.1911). Sp. 257.

⁴⁷ Ebd., Sp. 258.

der Jugendlichen zu gesellschaftsfähigen und subalternen Zeitgenossen unbedingt notwendig ist, wird sich auch nichts ändern. Doch nur dann wird eine Reform der Schule möglich, wenn nicht mehr für die Schule, sondern für die Schüler Partei ergriffen wird:

Die verknöcherte Unterrichtsmethode unserer Schulen setzt verängstigte, autoritätsduslige Kinder voraus. Fehlt aber erst einmal dieses Material, dann wird die Methode, davon bin ich überzeugt, an ihrer eigenen Lächerlichkeit zugrunde gehen. Sorgen wir also dafür, daß unseren Pädagogen das Drillmaterial fehlt. Dann werden die Schülerselbstmorde als Alltagserscheinung verschwinden, und wir werden zu einer gesunden Schulreform kommen.⁴⁸

Im *Kuno-Kohn-Zyklus* hat Alfred Lichtenstein diese zeitgenössische Diskussion um den Schülerselbstmord literarisch verarbeitet. Der Zögling, der sich durch Selbstmord dem Leben entzieht, symbolisiert in seinen Texten aber gleichermassen den unterdrückten Individualisten, der sich nicht mehr in die vorgegebenen Ordnungsstrukturen einzupassen vermag und sich nicht einer Selbstbeherrschung und Selbstkontrolle unterziehen will, um gesellschaftlich funktionieren zu können.

1.2.3 STUDIUM

Am 1. März 1909 absolviert Alfred Lichtenstein die Reifeprüfung und immatrikuliert sich im April 1909 an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin für das Studium der Jurisprudenz,⁴⁹ eine der drei Hauptrichtungen, die zeitgenössische jüdische Studenten neben der medizinischen oder philosophischen Fakultät in der Regel wählen.⁵⁰ Er studiert in Berlin und Jena und promoviert 1913 in Erlangen mit einer Dissertation über *Die rechtswidrige öffentliche Aufführung von Bühnenwerken*.⁵¹

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Im Verzeichnis des Abiturientenjahrgangs des Luisenstädtischen Gymnasiums ist als zukünftiges Studium noch Medizin zu lesen.

⁵⁰ Mit seinem Studium hat sich Alfred Lichtenstein für einen der freien Berufe entschieden, die der Vorliebe der jüdischen Bevölkerung für die wirtschaftliche Selbständigkeit entsprechen. Denn die freien Berufe hatten früher die Einhaltung der religiösen Gebote und Feiertage ermöglicht, waren ausserdem durch die Schwierigkeit, bei Nichtjuden eine Anstellung zu finden, begünstigt worden. Im Kaiserreich konzentrieren sich die jüdischen Universitätsabsolventen weiterhin innerhalb der akademischen Berufe in solchen mit selbständiger Praxis. 1910 sind 15% der Anwälte, 6% der Ärzte, 8% der Schriftsteller und Journalisten in Deutschland jüdischen Glaubens bei einem Anteil an der Gesamtbevölkerung von nur 1%. Dies lässt sich durch die lange Diskriminierung im Staatsdienst – Karrieren in Verwaltung und Justiz, Armee und Schule bleiben ihnen bis 1918 weitgehend versperrt – durch die berufliche Tradition, die wirtschaftlichen Konjunktur und den zu erwartenden Grad der antisemitischen Angriffe erklären.

⁵¹ Die Approbation findet am 10.7.1913, das Rigorosum am 21.7.1913, die Promotion am 3.1.1914 statt.

Gemäss Gerhard Dilcher wendet sich die Rechtswissenschaft in der wilhelminischen Ära von den grossen Fragen der Gesellschafts- und Staatsgestaltung den Detailproblemen aus Privat- und Verfassungsrecht zu und konzentriert sich in der Ausbildung der Juristen auf das Erlernen und Beherrschen des gesetzlichen Stoffes und seiner Systematik, also auf einen Gesetzespositivismus.⁵² Vermutlich ist die Jurisprudenz für Alfred Lichtenstein ein Pflichtstudium. Das legen jedenfalls sein Abschluss in Erlangen – wohin im wilhelminischen Zeitalter die eher schwächeren Jurastudenten gehen, weil dort die Doktorprüfung einfacher ist – und Lovis Wambachs Charakterisierung seiner Doktorarbeit nahe: „Es wäre wohl niemandem gelungen, über dieses engumgrenzte Thema auch nur eine einzige Seite mehr zu schreiben als die sechsundsiebzig, die Alfred Lichtenstein bei der Friedrich-Alexander-Universität zu Erlangen als Dissertation eingereicht hat. Die Arbeit ist klar geschrieben, aber brav.“⁵³

Im Wintersemester 1909/10 tritt Alfred Lichtenstein dem *Akademischen Verein für jüdische Geschichte und Literatur (AVJG)* bei.⁵⁴ Alfred Lichtenstein bleibt bis zum Wintersemester 1912/13 Mitglied⁵⁵ und gehört im Sommersemester 1910 mit der Funktion des Kassenwarts dem Vorstand an.⁵⁶ Der *AVJG* wird am 22. Februar 1883 von acht Berliner Studenten gegründet und existiert bis zum Wintersemester 1932/33. Er hat das Ziel der „Verbreitung und Förderung der Kenntnis der jüdischen Geschichte und Literatur innerhalb der Berliner Studentenschaft“ und der „Pfleger der Geselligkeit unter seinen Mitgliedern“,⁵⁷ was auch durch den Wahlspruch

⁵² Gerhard Dilcher: *Das Gesellschaftsbild der Rechtswissenschaft und die soziale Frage*. In: Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen. Hrsg. von Klaus Vondung. Göttingen 1976. S. 53-66.

⁵³ Lovis Maxim Wambach: *Die Dichterjuristen des Expressionismus*. Baden-Baden 2002. S. 72.

⁵⁴ Diese bis anhin nicht bekannte Mitgliedschaft ist ein Forschungsergebnis der Magisterarbeit von Nadine Fuchs: *Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung. Der Lyriker Alfred Lichtenstein*. Humboldt-Universität Berlin 2004, publiziert im Aufsatz *Der Student Alfred Lichtenstein (1889-1914). Neue Erkenntnisse zur Biographie des Expressionisten*. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. XV. 2. 2005. S. 327-336. Fuchs interpretiert Lichtensteins Mitgliedschaft beim *AVJG* als Schritt der Selbstbehauptung und Positionierung als jüdischer Intellektueller. Die Quelle für die Mitgliedschaft Lichtenstein sind die *Acta der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin betreffend den Akademischen Verein für jüdische Geschichte und Literatur*, R/S No. 649. Im Folgenden zitiert mit dem Sigle *Acta AVJG*.

⁵⁵ Vergleiche *Acta AVJG*, Blatt 104 bis 111: Alfred Lichtensteins Name ist auf den Mitgliederlisten vom WS 1909/10 bis WS 1912/13 aufgeführt, im SS 1912 irrtümlich als „Artur Lichtenstein“.

⁵⁶ Vergleiche *Acta AVJG*, Blatt 106: Mitgliederliste SS 1910.

⁵⁷ Vergleiche *Acta AVJG*, Blatt 92/93: *Satzungen des Akademischen Vereins für jüd. Geschichte u. Litteratur an der Universität zu Berlin*. Man trifft sich jeden Dienstag zu einer Vereinssitzung, die sich in einen wissenschaftlichen Teil mit Vorträgen und Referaten mit anschließender Diskussion und einen geselligen Teil mit der „Veranstaltung einer Kneipe nach studentischem Brauch“ gestaltet. In den Jahren von Lichtensteins Mitgliedschaft trifft man sich gemäss den Mitgliederlisten, die man jeweils zu Beginn des Semesters seiner *Magnifizenz*, dem Rektor der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität einreichen muss, in den *Einsiedler Bierhallen* an der Neuen Promenade 9/10, im SS 1912 in einer privaten Wohnung in Charlottenburg.

„Hoffnung, Frohsinn, Wissenschaft“⁵⁸ ausgedrückt wird. „Jüdisch-intercorporativ“ hat man einen „neutralen Standpunkt“, man will aber die „Bundesbrüder“ „zu selbstbewußten Juden“ erziehen.⁵⁹ Mitglied kann jeder Studierende der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin werden, Gäste sind ausser bei den geschäftlichen Sitzungen stets willkommen.⁶⁰ Die Vereinsmitglieder tragen eine Anstecknadel, die man auch auf einer Fotografie von Alfred Lichtenstein als Student in Berlin, entstanden um 1911, erkennen kann.⁶¹ Um ihre Zugehörigkeit öffentlich zu demonstrieren, ist überdies eine „Mütze“ in „Tellerform“ in den Farben „grün, weiß und rot“⁶² vorgesehen.⁶³ Dem *AVJG* kommt eine „Vorreiterrolle bei der jüdischen Vereinsbildung“⁶⁴ zu, denn in den 90er Jahren werden auch ausserhalb der Universität eine Reihe von lokalen *Vereinen für jüdische Geschichte und Literatur* ins Leben gerufen⁶⁵ und an den Universitäten weitere deutsch-jüdische Korporationen gegründet.⁶⁶ Die Mitgliedschaft in einer jüdischen Korporation ist aber keineswegs die Regel,⁶⁷ die Mehrheit der jüdischen Studenten verhält sich gemäss der Untersuchung von Nadine Fuchs unauffällig.⁶⁸ Alfred Lichtensteins Mitgliedschaft belegt, dass er seine jüdische Herkunft offen zur Schau trägt, und bestätigt seine Auseinandersetzung mit dem Judentum, die er nicht nur literarisch, sondern auch gesellschaftspolitisch austrägt.

⁵⁸ Vergleiche *Acta AVJG*, Blatt 144.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Vergleiche *Acta AVJG*, Blatt 92/93, *Satzungen des Akademischen Vereins für jüd. Geschichte u. Litteratur an der Universität zu Berlin*.

⁶¹ Vergleiche Abbildung auf Umschlag und S. 2 von Alfred Lichtenstein: *Dichtungen*. Hrsg. von Klaus Kanzog u. Hartmut Vollmer. Zürich 1989.

⁶² Vergleiche *Acta AVJG*, Blatt 144. Da es sich nicht um eine zionistische Studentenvereinigung handelt wie die *Verbindung Jüdischer Studenten Maccabaea*, der Alfred Lichtensteins Bruder Hermann Lichtenstein vom SS 1919 bis WS 1921/22 angehört (vergleiche *Acta der Königl. Friedrich Wilhelms Universität zu Berlin betreffend: den Verein jüdischer Studenten Maccabaea*, R/S No. 801, Blatt 26-32), werden nicht die Farben blau-weiss gewählt.

⁶³ Gemäss *Acta AVJG*, Blatt 108 von 1911 werden die Farben grün-weiss-rot „nicht“ getragen und aus einem Antrag vom 24. Januar 1933 (Blatt 154) geht hervor, dass der *AVJG* nur „Kneipcouleur“ und eine „schwarze Samttellermütze“ trägt. In diesem Antrag lässt der *AVJG* aber über den Universitätsrat um Genehmigung bitten, „daß er in der Zeit vom 18.-27. Februar d. Js. anlässlich seines 50jährigen Stiftungsfestes auch ausserhalb der Kneipe Couleur tragen kann.“ Dieser Antrag wird durch den Rektor genehmigt.

⁶⁴ Nadine Fuchs: *Der Student Alfred Lichtenstein*. 2005. S. 332.

⁶⁵ Keith H. Pickus: *Constructing Modern Identities. Jewish University Students in Germany 1815-1914*. Detroit 1999. S. 93.

⁶⁶ Nadine Fuchs: *Der Student Alfred Lichtenstein*. 2005. S. 332.

⁶⁷ Dem *Akademischen Verein für jüdische Geschichte und Literatur* gehören zur Zeit der Mitgliedschaft Lichtensteins zwischen 14 und 21 Mitglieder an. Die Mitgliederverzeichnisse der *Vereinigung jüdischer Studierender* (vergleiche *Acta der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin betreffend der Vereinigung jüdischer Studierender zu Berlin*, R/S No. 723) weisen zur selben Zeit vergleichbare Zahlen auf.

⁶⁸ Vergleiche Nadine Fuchs: *Der Student Alfred Lichtenstein*. 2005. S. 330.

1.2.4 MILITÄRDIENST

1.2.4.1 Stellenwert des Militärischen im Kaiserreich

Mit den Erfolgen im Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 hat das Militär im Bürgertum wieder an Ansehen gewonnen und ist zum Garanten innerer Ordnung und äusserer Machtstellung geworden. „Der neudeutsche Patriotismus kreiste stärker um Inhalte wie Macht, Stärke, nationaler Glanz und nationale Größe, weniger ausgesprochen um Inhalte wie Bildung, historisches Reichsbewußtsein, Sprache und Dichtung. Die alte preußische Gegenüberstellung Königtum – Armee – monarchische Loyalität einerseits, Einheit – Freiheit – liberales Bürgertum andererseits war zwar nicht völlig eingeschmolzen worden, aber nach Erfüllung des Einheitsstrebens und nach Aufrichtung des Reiches und der damit verbundenen Einbeziehung süddeutscher liberaler Traditionen liefen die politischen Traditionslinien unübersichtlicher in die Zukunft des Kaiserreiches.“⁶⁹ Die Armee garantiert im Deutschen Kaiserreich die nationale Einheit, sie ist die „greifbare Verkörperung des vaterländischen Denkens“⁷⁰, und an der bevorzugten Stellung des Offiziers, die bis zur Reichsgründung vornehmlich dem Adel vorbehalten ist, nehmen immer weitere Kreise des Besitz- und Bildungsbürgertums in erster Linie als Reserveoffiziere teil, weil seit den 90er Jahren mit den allgemeinen Rüstungssteigerungen der Bestand an Offizieren im Hinblick auf einen möglichen Krieg deutlich erhöht wird. „In einer sich vornehmlich an Rang, Titel und Orden orientierenden und differenzierenden Gesellschaft mit dem Offizierkorps an der Spitze bedeutete ein Offiziergrad des Beurlaubtenstandes [...] für die Angehörigen des Besitz- und Bildungsbürgertums mit den erforderlichen Qualifikationen eine hochbewertete soziale Prestigeerhöhung und wurde daher sehr erstrebt. Er eröffnete den Zugang zu den ersten Kreisen und brachte zum Teil auch berufliche Vorteile.“⁷¹

Des Weiteren manifestiert sich die Bewunderung für alles Militärische in der Begeisterung für Paraden und Manöver, in den Respekt einflössenden Uniformen der Polizisten, Eisenbahner und Postboten, in der Zackigkeit und strammen Haltung, die männliche Autorität zur Schau stellen oder dem autoritären Gebaren von Vorgesetzten, Vätern und Lehrern, denen fraglos gehorcht wird. Mit dem Auftreten des Polizisten, das aus der Perspektive einer Prostituierten beschrieben wird, zeigt

⁶⁹ Manfred Messerschmidt: *Militär und Politik in der Bismarckzeit und im wilhelminischen Deutschland*. Darmstadt 1975. S. 55.

⁷⁰ Wiegand Schmidt-Richberg: *Die Regierungszeit Wilhelms II.* In: Handbuch zur deutschen Militärgeschichte Bd. V. Von der Entlassung Bismarcks bis zum Ende des Ersten Weltkrieges (1890-1918). München 1979. S. 109.

⁷¹ Ebd., S. 104.

Alfred Lichtenstein in der Skizze *Kuno Kohn* die internalisierten konventionellen Denk- und Verhaltensweisen:

Der Kies knirschte hinter mir. Hart und plötzlich, daß ich aufschreckte. Ein Polizist kam, die Hände am Rücken. Er ging langsam. Er sah mich argwöhnisch an, stolz auf sein Recht. Mit nacktem Blick, er fühlte sich Herr. Er schritt weiter. Ich lachte höhnend, er schaute sich nicht um. Der Polizist verachtete mich.⁷²

Die Raumgestaltung erfolgt aperspektivisch, letztes Raumdetaill ist nur noch das Geräusch des Kieses, das den Polizisten ankündigt, der durch sein plötzliches Auftreten die Prostituierte erschreckt und an dieser mit arrogantem *male gaze*⁷³ vorbei schreitet. Der Polizist ist aus der Fremdthematization des erzählenden Ichs dargestellt, er bleibt gesichts- und geschichtslos und erscheint als Funktionsträger, der seine Macht ausübt. Seine Dominanz wird in diesem Abschnitt durch die Anapher *Er* hervorgehoben. Die feindliche Begegnung wird in der parataktischen Reihung, die das Schreiten des Polizisten gut zum Ausdruck bringt, unmittelbar erfahrend dargestellt.

1.2.4.2 Rekrutenzeit

Die Allgemeine Wehrpflicht gehört im Deutschen Kaiserreich zu den selbstverständlichen staatsbürgerlichen Pflichten. „Das Endziel der militärischen Erziehungsmaßnahmen war, daß die Anforderungen und Härten des Dienstes nicht erzwungene Akte sein sollten, sondern aus freiwilliger Einsicht und innerer Verbundenheit mit dem Ganzen ertragen und bejaht wurden. [...] Die Rekruten nahmen mehr oder weniger bewußt und unbewußt die Gesetze und Werte einer soldatischen Gemeinschaft in sich auf, die für die innere Festigkeit und Güte einer Armee ausschlaggebend sind, die Disziplin mit ihren Ausstrahlungen, die soldatischen Tugenden. Sie lernten ihr Dasein unter einer höheren Idee begreifen, die den Einsatz des Lebens notfalls forderte, wie es der Fahneneid und die Kriegartikel vorschrieben. Der Wehrdienst stand unter der Devise: ‚Mit Gott für König und Vaterland‘ oder ‚Für Kaiser und Reich‘, also Bindungen an die monarchische Staatsform und die Nation.“⁷⁴

1913 tritt Alfred Lichtenstein zur Ableistung seiner militärischen Dienstpflicht als Einjährig-Freiwilliger in das 2. Bayerische Infanterieregiment *Kronprinz* unter dem Armeeeinspekteur Kronprinz Ruprecht von Bayern, das zum Verband der 1.

⁷² ALD. S. 153.

⁷³ Mit *male gaze* wird der starre Blick des männlichen Betrachters auf die weibliche Figur bezeichnet, der diese zum Objekt degradiert. Vergleiche Gaby Allrath u. Marion Gymnich: *Feministische Narratologie*. in: Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Hrsg. von Ansgar und Vera Nünning. Trier 2002. S. 63.

⁷⁴ Wiegand Schmidt-Richberg: *Die Regierungszeit Wilhelms II.* 1979. S. 58.

Bayerischen Infanterie Division gehört. Kurt Hiller hat hier ebenfalls sein Freiwilligenjahr absolviert. Aus seinen Ausführungen wird deutlich, dass dieses militärische Ausbildungsjahr zur Bürgerpflicht gehörte und nicht aus militärischem Eifer angestrebt wurde:

Ende September verließ ich Berlin, um in München «mein Jahr abzudienen». Da ich körperlich kerngesund war, hatte die Musterung ein Tauglich ergeben. [...] Die Garnison München hatte ich gewählt, weil sie in Berlin als «weniger preußisch» galt [...] Der Ausdruck «Einjährig-Freiwilliger» war gelogen, wie so viele amtliche Termini. Man war gezwungen; einzig die freie Wahl der Garnison bestand. Das Infanterie-Regiment «Kronprinz» hatte mich angenommen.⁷⁵

Das Einjährige ist in erster Linie den Abiturienten vorbehalten und stellt „in der wilhelminischen Ära eine der entscheidenden Klammern zwischen Armee, Schule und staatstragenden, staatsbejahenden Schichten dar.“⁷⁶ Das Gesetz über die Wehrpflicht vom 11. Februar 1888 sieht vor, dass jeder Deutsche sieben Jahre lang dem Stehenden Heer angehört, die ersten drei Jahre bei den Fahnen, die letzten vier in der Reserve. Mit dem Gesetz vom 3. August 1893 wird die Dienstpflicht bei den Fahnen vorläufig auf zwei Jahre herabgesetzt, was im Gesetz vom 15. April 1905 als endgültige Regelung beibehalten wird. Ausgenommen davon sind die Einjährig-Freiwilligen, die zu einem zeitlich reduzierten Wehrdienst verpflichtet sind.

Aus den Einjährigen werden die Reserveoffiziere rekrutiert, „die außer der militärischen Eignung auch die gesellschaftlichen und sonstigen Voraussetzungen besaßen, die von jedem aktiven Offiziersanwärter gefordert wurden.“⁷⁷ Alfred Lichtenstein wird jedoch nicht mit dem Befähigungszeugnis als Offiziersaspirant entlassen, sondern lediglich zum Gefreiten befördert. Obwohl das Besitz- und Bildungsbürgertum seit 1890 sehr stark in die militärischen Institutionen einbezogen wird, gilt das nicht für junge Männer aus dem jüdischen Bürgertum. „Die Zahlen sprechen für sich: von den etwa 20000 bis 30000 jüdischen Einjährigen zwischen 1885 und 1914 wurde in Preußen nicht ein einziger Ungetaufter für tauglich befunden, während eine ganze Reihe getaufter Juden akzeptiert wurde.“⁷⁸ Für jüdische Männer aus dem Bürgertum wiegt diese Zurücksetzung doppelt schwer, bedeutet sie doch auch, dass der Zugang zu den Staatsämtern erschwert wird. Überdies gehört es zum sozialen Status, gedient zu haben. „Seit den Einigungskriegen stand die Armee bei dem größten Teil des Volkes in hohem Ansehen und war der Stolz der Nation. Die Wertschätzung übertrug sich mehr oder

⁷⁵ Kurt Hiller: *Leben gegen die Zeit*. 1969. S. 75.

⁷⁶ Manfred Messerschmidt: *Militär und Politik in der Bismarckzeit*. 1975. S. 141.

⁷⁷ Ebd., S. 103.

⁷⁸ Manfred Messerschmidt: *Die preußische Armee*. In: Handbuch zur deutschen Militärgeschichte Bd. IV. Militärgeschichte im 19. Jh. (1814-1890). Zweiter Teil. München 1979. S. 211.

minder auch auf jeden Angehörigen des Heeres und verschaffte ihm innerhalb seiner sozialen Schicht in den Augen der Umwelt eine gehobene Reputation, die abgestuft war nach Dienstgrad, Dienststellung, Waffengattung und Regiment.⁷⁹ Wilhelm II. gab im März 1890 eine richtungweisende Order über die Ergänzung des Offizierskorps, in der sich alte Anschauungen und der ‚Zeitgeist‘ widerspiegelten. Nur solche ‚bürgerlichen Häuser‘, in denen neben Liebe zu König und Vaterland ‚christliche Gesittung gepflegt und anerzogen‘ wurden, kamen danach als Reservoir für das Offizierkorps in Frage. Juden blieben damit eindeutig ausgeschlossen. Die bis 1880 ernannten jüdischen Reserveoffiziere behielten zwar ihre Eigenschaft, aber ihr Anteil am Reserveoffizierkorps ging bis 1914 ständig zurück.⁸⁰

Literarisch verarbeitet Alfred Lichtenstein seine Rekrutenzeit im Gedicht *Vornehmer Morgen*, das in der Zeit entstanden ist, als Lichtenstein das Jahr als Einjährig-Freiwilliger im 2. Bayrischen Infanterieregiment Kronprinz beinahe beendet hat. In der zweiten Strophe hält das Gedicht eine Selbstironisierung Lichtensteins als Kuno Kohn bereit:

Und vor der Villa eines Herzogs steht,
 (w)Wie eine stramme Puppe eingenäht, ()⁸¹
 (i)In buntes Tuch, rotleuchtend wie der Mohn,
 (d)Das funkelnde Gewehr in der gepflegten Hand,
 (d)Der königlich bayrische Gerichtspraktikant,
 Herr Doktor juris Kuno Kohn.⁸²

Die 2. Strophe ist als Hauptsatz gestaltet, der im 1., 5. und 6. Vers einen Rahmen für die asyndetischen Einschübe der Verse 2-4 dient, die die Pointe hinausschieben und Bilder aufreihen, die im Kopf der Leserin oder des Lesers zur Figur des Wache schiebenden Kuno Kohn zusammengesetzt werden müssen, ein Vorgang, der durch das unregelmässige Versmass der letzten drei Zeilen etwas ins Stocken gerät. Addiert und variiert werden Ort, Kleidung und der Titel des Protagonisten. Als Summation kommt dann die Pointe, es handelt sich bei dieser strammen Puppe um Kuno Kohn, die durch die Beschreibung der Kleidung, durch das Gewehr, die gepflegte Hand und die Aufzählung seiner militärischen und akademischen Titel aufgebaut wird. Die Prosopographie des Kuno Kohn gibt zunächst die geistige und körperliche Beschaffenheit, dann die Erscheinung und zum Schluss den Namen. Durch die Sustentatio des Namens wird eine Spannung zur Verstärkung der Pointe erzeugt. In der Manuskriptfassung fehlt das Komma am Ende des 2. Verses, was den Einschub der Verse 2-4, den Vergleich Kohns mit der strammen Puppe und die Ambivalenz

⁷⁹ Wiegand Schmidt-Richberg: *Die Regierungszeit Wilhelms II.* 1979. S. 83.

⁸⁰ Manfred Messerschmidt: *Die preußische Armee.* 1979. S. 210f.

⁸¹ Der Kursivtext zitiert an dieser Stelle die ursprüngliche Version aus dem Manuskript.

⁸² *ALD.* S. 114.

des bunten Tuches noch mehr verdeutlicht: *Und vor der Villa eines Herzogs steht – 1. wie eine stramme Puppe 2. eingenäht in buntes Tuch 3. rotleuchtend wie der Mohn 4. das funkelnde Gewehr in der gepflegten Hand – der königlich bayrische Gerichtspraktikant, Herr Doktor juris Kuno Kohn.*⁸³ Lichtenstein zeigt Kuno Kohn als eine funktionierend leblose Figur, die ganz den Behörden und Institutionen dienend ihre Lebendigkeit eingebüsst hat. Von Leben zeugt nur noch die leuchtende Farbe Rot, die jedoch zum Soldatenrock Kohns gehört⁸⁴ und das glänzende und funkelnde Gewehr, mit dem der idealisierende Glanz, den Waffen und Uniform im Kaiserreich umgibt, ironisiert wird. Individualisiert ist der Soldat lediglich durch den Namen Kuno Kohn. Diese Figur wählt Alfred Lichtenstein wiederum, um die komische Komponente des Einjährig-Freiwilligen zum Ausdruck zu bringen. Mit Kuno Kohn als „Akteur einer bunten Maskerade“⁸⁵ lacht der Autor Lichtenstein über sich selbst, nimmt sich von aussen wahr in all seinen staatstragenden Aufgaben als königlich bayerischer Gerichtspraktikant, als Doktor juris und als Wache vor der Villa eines Herzogs.

1.2.4.3 Erster Weltkrieg

Nach der Mobilmachung vom 1. August 1914 muss Alfred Lichtenstein sofort einrücken, was ihm im Ersten Weltkrieg rund 100'000 jüdische Soldaten gleich tun. 78'000 von ihnen kommen an die Front, bei einer Gesamtzahl der jüdischen Bevölkerung von ca. 550'000 ist dies ein überproportionaler Anteil.

Im Krieg sehen die Vertreter der jüdischen Assimilationsbestrebungen die Chance gekommen, endlich ganz als Deutsche wahrgenommen zu werden und sich völlig in die deutsche Gesellschaft integrieren zu können, was folgender Aufruf des Verbandes der deutschen Juden und des *Centralvereins deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens* vom 1. August 1914 belegt:

An die deutschen Juden! In schicksalsschwerer Stunde ruft das Vaterland seine Söhne unter die Fahnen. Daß jeder deutsche Jude zu den Opfern an Gut und Blut bereit ist, die die Pflicht erheischt, ist selbstverständlich. Glaubensgenossen! Wir rufen Euch auf, über das Maß der Pflicht hinaus Eure Kräfte dem Vaterlande zu widmen! Eilet freiwillig zu

⁸³ Gedichtheft V, Nr. 165, datiert: *Wache Herzog Ludwig, 25.VI.14.*

⁸⁴ Mit *buntem Tuch* wurde früher umgangssprachlich der Soldatenrock bezeichnet, als Kragen und Aufschläge eine andere Farbe hatten als der Uniformrock. Vergleiche auch den Begriff „bunter Rock“ in: Brockhaus / Wahrig: Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden. Band 2 (BU-FZ). Stuttgart u. Wiesbaden 1981. Ab 1910 wird im Deutschen Reich die feldgraue Uniform eingeführt, womit auch die Gleichheit im äusseren Bild des Heeres dargestellt werden soll.

⁸⁵ Hartmut Vollmer: *Alfred Lichtenstein*. 1988. S. 172.

den Fahnen! Ihr alle – Männer und Frauen – stellet Euch durch persönliche Hilfeleistung jeder Art und durch Hergabe von Geld und Gut in den Dienst des Vaterlandes!⁸⁶

Am 7. August 1914 wird Lichtensteins Regiment verabschiedet, am folgenden Tag findet der Abtransport zur Westfront statt. In der Einschätzung von Franz Graetzer nimmt Alfred Lichtenstein damit „nach der beispiellos rohen Stumpfheit des Freiwilligenjahres den Ausmarsch ins Feld als selbstverständliches Verhängnis“⁸⁷ auf sich. In einem Brief vom August 1963 hat Maria Schaefer, die erste Frau Carl Einsteins, Klaus Kanzog ihre letzte Begegnung mit Alfred Lichtenstein am Tag der Mobilmachung geschildert:

[...] er mußte sich sofort bei seinem Truppenteil melden und war über den Ausbruch des Krieges sehr verzweifelt, ganz im Gegensatz zu den meisten am Anfang vom patriotischen Taumel ergriffenen Literaten.⁸⁸

Von der Front schickt er das Gedicht *Romantische Fahrt* mit der Feldpost nach Hause. Entstanden ist es „vermutlich im Zusammenhang mit Märschen und Biwaks des 10., 12. und 13. August 1914“⁸⁹, als „Lichtenstein die Schrecken der Kriegsschlacht noch nicht selbst erlebt hatte.“⁹⁰

- 1 Im milden Himmel blinken tausend Sterne.
Die Landschaft leuchtet. Aus der Wiesen ferne
Nähern sich langsam stumme Marschkolonnen.
Nur einmal löst sich los und steht versonnen
- 5 Ein junger Leutnant, ein verliebter Page.
Am Ende wackelt die Gefechtsbagage.
Der Mond macht alles noch viel sonderbarer.
Und hin und wieder schreien die Fahrer:
Halt!
- 10 Hoch auf dem kippligsten Patronenwagen sitzt
Wie eine kleine Unke, fein geschnitzt
Aus schwarzem Holz, die Hände weich geballt,
Am Rücken das Gewehr, sanft umgeschnallt,
Die rauchende Zigarette in dem schiefen Mund,
- 15 Faul wie ein Mönch, sehnsüchtig wie ein Hund
– Baldriantropfen hat er an das Herz gedrückt –
Im gelben Mond urkomisch ernst, verrückt:
Kuno.⁹¹

⁸⁶ Zitiert nach: Hans Martin Klinkenberg: *Zwischen Liberalismus und Nationalismus. Im Zweiten Kaiserreich (1870-1918)*. In: Monumenta Judaica. 2000 Jahre Geschichte und Kultur am Rhein. Handbuch. Köln 1963. S. 358.

⁸⁷ Franz Graetzer: *Der tote Dichter Lichtenstein*. In: Das junge Deutschland. 3. Jg. (1920). H. 4. S. 98-100. (Daktylographische Abschrift von Klaus Kanzog).

⁸⁸ Brief von Maria Schäfer vom August 1963. Zitiert nach: Hartmut Vollmer: *Alfred Lichtenstein*. 1988. S. 40.

⁸⁹ Vergleiche Klaus Kanzog: *Die Edition*. In: ALD. S. 330.

⁹⁰ Hartmut Vollmer: *Alfred Lichtenstein*. 1988. S. 179.

⁹¹ ALD. S. 118.

Die Fahrt zur Front wird gleich zweifach entstellt, einerseits mittels der durch den Titel angezeigten Romantisierung der ersten Strophe, andererseits durch die Darstellung des Soldaten Kohn. Dieser sitzt *faul wie ein Mönch* und *sehnsüchtig wie ein Hund* auf dem Patronenwagen – sozusagen auf dem Pulverfass – und als kleiner Wicht im gelben Mondlicht. Mit der Wendung *faul wie ein Mönch* zitiert Alfred Lichtenstein Charles Baudelaire, der in seinem Sonett *Le Mauvais Moine* (1861) das zweite Terzett mit dem Ausruf „Ô moine fainéant!“ eröffnet.⁹²

Die Beschreibung zielt in erster Linie auf den bis ins Fratzenhafte deformierten Kuno Kohn, der der Situation nicht mehr entfliehen kann. Die metonymische Charakterisierung mit der wackeligen Gefechtsbagage, dem kippligen Patronenwagen und dem gelben Mond spiegelt die Wahrnehmung Kohns einer verfremdeten Welt. Kuno Kohn symbolisiert hier noch einmal das Lebendige und Individuelle des Gefreiten Lichtenstein. Noch kann er als Kuno Kohn die Realität ins Komische verzerren und damit für sich erträglich gestalten. Das Grauen dahinter wird aber sofort sichtbar, wenn die reale historische Situation des Ersten Weltkrieges mitgedacht und das Gedicht als Text einer Feldpostkarte gelesen wird, die mit *Kuno* als Gruss an die Adressaten endet.

Etwa zehn Tage nach der Entstehung dieses Gedichtes, am 25. September 1914, fällt Alfred Lichtenstein durch einen Bauchschuss in der Nähe von Vermandovillers, einem kleinen Ort zwischen Amiens und St. Quentin, im Departement Somme als einer der 12'000 jüdischen Männer, die im Ersten Weltkrieg den Tod finden. Seine letzte Ruhestätte wird ihm in einem Kameradengrab auf dem Friedhof Vermandovillers zuteil, wo während des Ersten Weltkrieges 7551 Tote in Einzelgräbern und 6213 Soldaten in 10 Kameradengräbern begraben werden.⁹³

Mit der Publikation des Gedichts *Romantische Fahrt* in der *Schaubühne* vom 22.3.1917 reagiert Lichtensteins Freund Kurt Lubasch auf die Vorwürfe der Drückebergerei und der nationalen Unzuverlässigkeit, die gegenüber den jüdischen Soldaten im Ersten Weltkrieg immer wieder geäußert werden. Denn je länger das schnelle Ende des als *Blitzkrieg* propagierten Ersten Weltkrieges auf sich warten lässt, desto stärker flammt in Deutschland der Antisemitismus wieder auf. Seit Ende 1915 ist das preussische Kriegsministerium mit Beschwerden über jüdische Drückeberger konfrontiert, die den preussischen Kriegsminister Wild von Hohenborn dazu veranlassen, in einem Erlass alle militärischen Dienststellen dazu zu

⁹² Charles Baudelaire: *Le Mauvais Moine*. In: Charles Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*. Die Blumen des Bösen. Stuttgart 1998. S.28.

⁹³ Brief der Bundesgeschäftsstelle des Volksbundes deutsche Kriegsgräberfürsorge e.V. vom 22. August 1962 an Klaus Kanzog, aufbewahrt im Deutschen Literaturarchiv in Marbach a. N.

verpflichten, einen Nachweis aller beim Heer befindlichen wehrpflichtigen jüdischen Männer beizubringen. Diese Verfügung, nachzuzählen, wie viele Kriegsteilnehmer jüdischer Herkunft sind, um auf diese Weise im jüdischen Bevölkerungsteil Drückebergerei und nationale Unzuverlässigkeit nachzuweisen, brüskiert die jüdische Bevölkerung, da ihre Bereitschaft sich für das Vaterland zu opfern dadurch in Frage gestellt wird. Der Kommentar, mit dem das Gedicht *Romantische Fahrt* in der *Schaubühne* vom 22.3.1917 abgedruckt wird, nimmt genau auf diese antisemitischen Anwürfe Bezug:

Ein Freund des Dichters schreibt mir: »Heute sah ich mal wieder die ‚Feldpost‘ des armen Alfred Lichtenstein durch. In den wenigen Briefen sind auch einige Gedichte enthalten. Nur eins davon ist ungedruckt geblieben – wohl überhaupt sein letztes Gedicht. Es ist ein rührender Beweis dafür, wie sich dieser junge geistige Jude inmitten des Furchtbaren, für das er weniger als viele Andre geschaffen schien, so sehr zu disziplinieren wußte, daß er trotz Tod und Grauen humorvoll selbstironisch empfinden konnte. Uebrigens sei, für alldeutsche Zweifler, festgestellt, daß Lichtenstein beim Sturmangriff durch Bauchschuß, fiel. Vielleicht drucken Sie das Gedicht des für sein Vaterland gestorbenen ‚Kuno Kohn‘ als einen späten Gruß an Alle, die ihn kannten.«⁹⁴

1.3 JÜDISCHE IDENTITÄT UND GLAUBENSFRAGEN

1.3.1 EINLEITUNG

Alfred Lichtensteins Biographie lässt sich aus den spärlichen Quellen, äusseren Daten, wenigen Erinnerungen seiner Zeitgenossen und den zeitgeschichtlichen Umständen erahnen. Wie Alfred Lichtenstein selbst zu seinem Judentum stand, kann nun durch die Forschungsergebnisse von Nadine Fuchs konkreter eruiert werden: „Lichtensteins Entscheidung, dem *AVJG* beizutreten, unterstreicht diesen Wunsch, sich in einer antisemitischen Gesellschaft zu behaupten, indem er sich mit seiner jüdischen Herkunft auseinandersetzte und sie offen zeigte.“⁹⁵

Alfred Lichtenstein hat die Spezifitäten einer jüdischen Sozialisation im deutschen Kaiserreich und dabei die individuelle Diskriminierung eines jüdischen Deutschen erfahren. Diese durch die jüdische Herkunft bedingte Aussenseiterposition und die immer wieder erfahrene Abwehrhaltung der nicht jüdischen Bevölkerung hat gerade die deutschen Juden der dritten Generation, zu denen Alfred Lichtenstein zu zählen ist, stark verunsichert. „Der neue Antisemitismus war für die aufstrebenden Juden der ersten und zweiten Generation der Emanzipation nicht so gefährlich wie für diejenigen, die es scheinbar ‚geschafft‘ hatten, die arriviert waren. Durch die Mühen

⁹⁴ Kommentar zu Alfred Lichtenstein: *Romantische Fahrt*. In: *Schaubühne* 13. Nr.12 (22.3.1917). S. 279.

⁹⁵ Nadine Fuchs: *Der Student Alfred Lichtenstein*. 2005. S. 336.

und Opfer ihrer Eltern bestens gerüstet und durch ihre Begabung und den selbstbewussten Umgang mit allen Bildungsgütern bestens qualifiziert, wurden sie nun daran gehindert, nach ganz oben zu kommen⁹⁶ und zwar durch das wiederholte Bewusstmachen des eigenen Judentums und die Ausgrenzungsmechanismen in Schule, Universität und Armee. „Diese Institutionen nahmen Juden nicht in Führungspositionen auf und schufen schon dadurch ein Klima der Diskriminierung, das Schüler, Studenten und Soldaten zu antisemitischem Verhalten gegen die Juden in ihren Reihen ermutigte. Hier waren daher fast alle jüdischen Jugendlichen negativen Erlebnissen ausgesetzt, die ihre psychischen, sozialen und politischen Verhaltensformen als Erwachsene bestimmen konnten.“⁹⁷

„Für nahezu alle deutschen Schriftsteller jüdischer Herkunft wurde das Judentum im ersten Drittel unseres Jahrhunderts zu einer Last, die sie abwerfen wollten oder resigniert mitschleppten oder wie ein Banner zu tragen versuchten. Fast alle haben unter ihrem Judentum gelitten, fast alle haben mit ihm jahrzehntelang gehadert [...].“⁹⁸ Wie weit Alfred Lichtenstein seine jüdische Herkunft belastet hat, wie sehr ihn antisemitische Agitationen verletzt oder verstört haben, ist durch keine Selbstaussagen überliefert. Seine Mitgliedschaft beim AVJG und das Tragen einer Anstecknadel lassen aber den Schluss zu, dass Alfred Lichtenstein nicht „der Norm des assimilierten, unauffälligen Juden“⁹⁹ entsprochen hat.

Eine Erinnerung von Ernst Behrends (1891-1982) dokumentiert zudem, dass Alfred Lichtenstein von seinem nicht jüdischen Umfeld sehr wohl als Jude wahrgenommen wurde. In seinem Artikel *Schwarz – rot – gold* in der Zeitschrift *Die Literarische Gesellschaft* nennt Behrends ihn den „heimatlosen Juden Lichtenstein“¹⁰⁰ und beschreibt postum eine Begegnung mit Alfred Lichtenstein bei einem gemeinsamen Freund:

Einmal, als ich ihn in der Schleißheimer Straße aufsuchte, da stand im selben Augenblick der Unbekannte neben meinem Freund, der unbekannte Einjährige gleichen Regiments, der in die Nachbartüre getreten war, als ich die Klingel gedrückt hatte, der schwarzhaarige unbekannte Einjährige, der Jude. Mein Freund nannte mir diesen seinen Haus- und Bataillonskameraden: Alfred Lichtenstein; sprach von den Juden, die er verdamme, allesamt, immer noch; und machte dann doch wieder die Einschränkung,

⁹⁶ Shulamit Volkov: *Die Dynamik der Dissimilation. Deutsche Juden und die ostjüdischen Einwanderer*. In: Zerbrochene Geschichte. Leben und Selbstverständnis der Juden in Deutschland. Hrsg. von Dirk Blasius und Dan Diener. Frankfurt/ Main 1991. S. 67.

⁹⁷ Monika Richarz: *Einleitung*. 1979. S. 38.

⁹⁸ Marcel Reich-Ranicki: *Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur*. 1993. S. 22.

⁹⁹ Nadine Fuchs: *Der Student Alfred Lichtenstein*. 2005. S. 336.

¹⁰⁰ Ernst Behrends: *Schwarz – rot – gold. Ein Wort über »Alfred Lichtenstein: Gedichte und Geschichten«*. In: Die Literarische Gesellschaft. Jg. 6. Heft 6 (1920). S. 137.

Alfred Lichtenstein. Der wäre anders als andere; der schiene kein Schmarotzer zu sein, sondern ein Produzent. Er hätte übrigens seine Doktorprüfung bereits bestanden.¹⁰¹

Es liegt nahe, anzunehmen, dass Alfred Lichtenstein als Kind, als Gymnasiast, als Student, als Soldat und als Dichter alltägliche antisemitische Anfeindungen und Ausgrenzungen erlebt hat und überdies antisemitischen Agitationen aus der Publizistik begegnet ist und dass ihm in seinen schwarzhumorigen Texten die Figur des Kuno Kohn dazu diente, diese Anfeindungen und Ausgrenzungen durch Ironie und Parodie abzuwehren. Denn „Figuren sind nicht verkörperte Gedankenexperimente und nicht auswechselbare Ideenträger, sondern Gebilde dichterischer Phantasie, in denen sich Denken und Fühlen desjenigen historischen Ausschnittes, dem der Dichter erkennend und beobachtend zugewandt ist, materialisiert.“¹⁰²

1.3.2 ABKEHR VOM TRADITIONELLEN JUDENTUM IM DEUTSCHEN KAISERREICH

Die Emanzipation der jüdischen Bevölkerung Deutschlands, die mit der Verfassung von 1871 formal ihren rechtlichen Abschluss gefunden hat, ermöglicht dem deutschen Judentum ein Heraustreten aus „seiner inneren und äußeren Getto-Situation“,¹⁰³ was neben einer Befreiung auch Verunsicherung schafft, denn die „Getto-Situation hatte [...] viel zur Erhaltung und inneren Sicherheit des Judentums beigetragen.“¹⁰⁴ Nun muss man entscheiden, welche Form des jüdischen Lebens man wählen und welchen Stellenwert man der Religion geben will. Religion gilt nun als „Privatsache, die ja gerade nach dem Reichsgesetz vom 3. Juli 1869 nichts mit dem öffentlich-bürgerlichen Leben zu tun haben sollte. Das bürgerliche Leben des Juden war bis zur Emanzipation bestimmt gewesen durch seine Synagogengemeinde, die zugleich Kultusgemeinde, Rechtsgemeinde und eigener Sozialkörper war. Nunmehr wandelte sich Religion zur Konfession, der religiöse Kern des gesamten Lebens zu einem nicht mehr notwendigen Annex bürgerlicher Existenz, von jedem Bürger frei wählbar. Das verlangte von einzelnen Juden, sich bewußter für seine Religion zu entscheiden und aus eigener Kraft die notwendige Synthese von Religion und bürgerlichem Leben zu finden, die im Getto nicht in die Wahl des einzelnen gestellt war.“¹⁰⁵

¹⁰¹ Ebd., S. 133.

¹⁰² Dieter Kafitz: *Figurenkonstellation als Mittel der Wirklichkeitserfahrung. Dargestellt an Romanen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Freytag · Spielhagen · Fontane · Raabe). Kohlberg 1978. S. 20.

¹⁰³ Hans Martin Klinkenberg: *Zwischen Liberalismus und Nationalismus*. 1963. S. 311.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd.

Ein Aufgehen der jüdischen Deutschen in die deutsche Gesellschaft hätte genauso bedeuten können, dass jüdische und christliche Deutsche gemeinsam an einer Mehr-Religionen-Gesellschaft bauen würden. Doch ist die Assimilation der deutschen Juden ein einseitiger Prozess. Es entsteht keine Wechselwirkung zwischen Jüdischer und christlicher Welt. Da das Ghetto die wirtschaftlichen, gesellschaftlichen, kulturellen und geistigen Möglichkeiten so stark begrenzt hat, streben die jüdischen Deutschen danach, endlich so zu leben wie die umgebende christliche Gesellschaft und an ihr auch teilzuhaben, d.h. sich zu assimilieren. Den organisatorischen Halt für das Bestreben, ganz in der deutschen Gesellschaft aufzugehen, bietet der *Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens*, der am 26. März 1893 gegründet wird.

Die von den jüdischen Deutschen erhoffte Integration in die rationale, moderne deutsche Gesellschaft verlangt die Anpassung an den christlich-deutschen Alltag, die sich in alle Lebensbereiche auswirkt: auf die Religion, die man aus der Gesellschaft ausklammert und ins Private verschiebt; auf das religiöse Brauchtum, das sich auf die hohen Festtage reduziert; auf die traditionellen jüdischen Schulen, die in erster Linie noch orthodoxe Kinder besuchen; auf die Sabbatheiligung, die durch die Arbeitsruhe nicht mehr eingehalten wird; auf die rituellen Speisevorschriften, die mehr und mehr vernachlässigt werden; auf die Haartracht, Kleidung und Sprache, wo sich die jüdischen Deutschen ihrer christlichen Umwelt angleichen, man jiddische oder hebräische Ausdrücke wenn möglich vermeidet und auf die Religion, die zu einer Konfession neben anderen wird und der man in vielen Familien mit einer gewissen Gleichgültigkeit begegnet. „Vielleicht meinten manche durch Vermeidung der religiösen Thematik auch dem Problem, Jude zu sein, aus dem Wege gehen zu können. Also liessen viele – ohne Aufschrei, ohne Klage und ohne Sentimentalität – ihr religiöses Erbe fallen.“¹⁰⁶ Die Fremdheit des Judentums soll dadurch aufgehoben werden, dass man auf die kulturelle Eigenart, die vor allem aus der religiösen Gebundenheit resultiert, verzichtet. Die jüdischen Religionstraditionen werden zwar immer noch von der assimilierten Vätergeneration an die Söhne weitergegeben, sie sind aber durch die Anpassung an die christlich-deutschen Gepflogenheiten für die Söhne zu inhaltslosen Hüllen geworden, was auch aus der Notiz hervorgeht, die Jakob van Hoddiss am 19. November 1912 dem Arzt der Heilanstalt Nikolassee übergeben hat:

Neopathetik (katholisch!). Ich gestehe meine und der Welt Unvollkommenheit ein. Und tue, was mein Inneres von mir verlangt und freue so gut wie es geht. Und kann ich die Welt nicht aushalten, darum gab mir Gott das Lachen und dann lache ich über die ganze Welt inclusive des öden Begriffes des Absoluten. Und über den verkehrten Theosophen,

¹⁰⁶ Helge-Ulrike Hyams: *Jüdische Kindheit in Deutschland*. 1995. S. 157.

der eine ganze Bibel verschluckte, sie machte ihm aber etwas Bauchschmerzen. Natürlich ist die Sündhaftigkeit (Unvollkommenheit) der Welt unerträglich, wenn es keine Erlösung gibt. Man lachte also herzhaft und entschlossen.¹⁰⁷

Der fehlende religiöse Halt hat bei der Autorengeneration des Frühexpressionismus zu ihrem Grundgefühl der Heimatlosigkeit, Orientierungslosigkeit und eigenem Fremdsein in der Welt beigetragen, das ja ebenfalls in Lichtensteins Texten manifest wird. Denn gerade den jüdischen Intellektuellen ist bewusst, dass sich die deutsche nichtjüdische Gesellschaft in einer Krise befindet. „Einerseits waren sie, die sich vom eigenen Boden lösten, bestrebt, das deutsche Bildungsgut, wie es überkommen war, als ein festes und sicheres aufzunehmen und zu bewahren; denn seine Gefährdung bedeutete eine weitere Schwächung ihrer eigenen Existenz. Zum anderen blieb dem geistig regen Juden gerade aus seiner Distanz das Ans-Ende-gekommen-Sein des abendländischen Denkens nicht verborgen. Er beteiligte sich aus dem Streben, ganz der ihn bisher aussperrenden Gesellschaft anzugehören, an deren vorzüglichem aktuellem Tun, d.h. an Analyse, Kritik, Umdenken und Umwerten. Das war das doppelte Gesicht, das das assimilierte Judentum bot, sofern es sich um die Gruppe der Gebildeten handelte.“¹⁰⁸

1.3.3 VERINNERLICHUNG ANTISEMITISCHER VORURTEILE

Das bucklige Männlein *Kohn* ist Ausdruck der jüdischen Herkunft Alfred Lichtensteins. In Kohns Buckel wird das, was durch die Assimilation abgespalten wurde, wieder manifest: Die verdrängte jüdische Herkunft, deren Traditionen und Rückverbindungen abgeworfen wurden, die sich aber durch die religiöse Haltlosigkeit und die antisemitischen Angriffe von aussen dem Assimilierten wieder in den Weg stellen. So wie es auch Walter Benjamin zum *Lied vom buckligen Männlein* anmerkt:

Das ist auch so ein Vergessenes, das bucklige Männlein, das wir einmal gewusst haben und da hatte es seinen Frieden, nun aber vertritt es uns den Weg in die Zukunft.¹⁰⁹

Kuno Kohn ist eine Figuration, mit der Alfred Lichtenstein die Auseinandersetzung mit der jüdischen Herkunft und das ständige Messen an den Normen der christlichen Umwelt thematisiert. Im Deutschen Kaiserreich wird von einem grossen Teil der jüdischen Deutschen das Nichtjüdische angestrebt, denn bei den Christen liegt die Norm. „Die Juden haben zunächst diese versteckte Bedingung der Assimilation innerlich angenommen, weil in der Tat für sie ein Nachholbedarf bestand [...]. Denn

¹⁰⁷ Zitiert nach: Helmut Hornbogen: *Jakob van Hoddis*. 1986. S. 42.

¹⁰⁸ Hans Martin Klinkenberg: *Zwischen Liberalismus und Nationalismus*. 1963. S. 319f.

¹⁰⁹ Walter Benjamin: *Über Literatur*. Frankfurt/Main 1969. S. 192.

durch die dauernden Verfolgungen und Absperrungen war auch ein Rückgang des geistigen Lebens bei den Juden eingetreten. Das Bewußtsein des eigenen Nachholbedarfs und die Kundgebungen des Überlegenheitsgefühls bei den Nichtjuden, genährt im Untergrund durch die christliche Abwertung des Judentums, schufen bei den Juden eine sehr schwierige sozialpsychologische Situation.¹¹⁰ Diese findet bei Alfred Lichtenstein wiederum ihren Niederschlag in der Blindheit Kuno Kohns im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller*.¹¹¹ Das erloschene Augenlicht Kohns verweist auf die Beurteilung seines jüdischen Glaubens aus christlicher Sicht. Wird doch in der christlichen Ikonographie das Judentum in der Gestalt der blinden Synagoge mit verbundenen Augen dargestellt,¹¹² um auszudrücken, dass die Juden Jesus nicht als den wahren Erlöser erkannt haben.¹¹³ Diese Anschauung geht wiederum auf die Blindenheilungen Jesu¹¹⁴ zurück, die versinnbildlichen, dass Jesus den Menschen das Licht der Erleuchtung bringt. Die christliche Taufe verleiht folglich dem seelisch Blinden das innere Licht der Gnade, was Kohn aus christlicher Sicht nicht erhalten kann.

Mit der europäischen Kultur nehmen moderne Juden wie Alfred Lichtenstein die in ihr vergrabenen antisemitischen Vorurteile in sich auf, was Fritz Bernstein in seinem 1926 erschienenen Werk *Der Antisemitismus als Gruppenercheinung. Versuch einer Soziologie des Judenhasses als Perversion*¹¹⁵ bezeichnet:

Maßstab und Vorbild auf jedem Lebensgebiet ist dem Juden das Nichtjüdische geworden, wie es die jeweilige Umgebung darbietet. Gedanken und Auffassungen, Streben und Wollen, Fühlen und Empfinden, Gewohnheiten und Umgangsformen, Schönheitsbegriffe und Sittlichkeitsnormen, Moral und Konvention, Fähigkeit und Leistung, kurz alles was für die jeweilige nichtjüdische Majorität charakteristisch ist [...]. Die Verherrlichung des Nichtjüdischen muß indessen notwendigerweise eine Verwerfung des Jüdischen entsprechen. Und deren Umfang und Intensität, deren eigentlicher Charakter wird gewöhnlich verkannt. Sie wurzelt in dem kollektiven Minderwertigkeitsbewusstsein, das hier als pervers gekennzeichnet worden ist. [...] Mit Nachdruck sei darauf hingewiesen, daß diese Perversionsercheinungen keineswegs auf einer verstandesmäßigen und kühl erwogenen Aneignung antisemitischer Auffassungen beruhen; diese werden von den meisten Juden als verleumderischer Irrsinn zurückgewiesen [...]. Aber dessen gefühlsmäßige Grundlage, die Perversion des Gruppensentiments, hat wie eine psychische Ansteckung die unbewußte und halb bewußte jüdische Empfindung ergriffen und vergiftet. Daher graut den Juden vor dem „Glaubensgenossen“, der in Gegenwart von Nichtjuden mit den Händen redet oder

¹¹⁰ Hans Martin Klinkenberg: *Zwischen Liberalismus und Nationalismus*. 1963. S. 319.

¹¹¹ *ALD*. S. 161-166.

¹¹² Darstellungen der Synagoga mit verbundenen Augen, gepaart mit der Ecclesia, die mit der Krone auf dem Haupt ihre Überlegenheit veranschaulicht, findet man zum Beispiel am Südportal des Strassburger Münsters oder am Fürstenportal des Bamberger Doms.

¹¹³ Hans Biedermann: *Knaurs Lexikon der Symbole*. 3. Aufl. München 1998. S. 65.

¹¹⁴ Markus 10.46-52: Heilung des blinden Bartimäus; Johannes 9: Heilung eines Blindgeborenen am Sabbat.

¹¹⁵ Fritz Bernstein: *Der Antisemitismus als Gruppenercheinung. Versuch einer Soziologie des Judenhasses*. Nachdruck der ersten Auflage von 1926. Königstein 1980. S. 213.

sich sonstwie als jüdisch legitimiert, ja nur den verfänglichen Gruppennamen ausspricht; daher bespähen sie ängstlich und überkritisch jede jüdische Handlung; daher entdecken sie im Verhalten eines jüdischen Gegners schlechte jüdische Eigenschaften; daher entfalten sie auch gegenüber dem persönlich unbekanntem Juden leicht jene Vertraulichkeit, die auf einen Mangel an Achtung beruht.“¹¹⁶

Theodor Lessings spitzt 1930 Bernsteins Ausführungen im Begriff des *jüdischen Selbsthasses* zu und behauptet:

Es lebt kein Mensch aus jüdischem Blut, bei dem wir nicht wenigstens Ansätze zum „jüdischen Selbsthass“ fänden.¹¹⁷

Als Beleg seiner Thesen erzählt Theodor Lessing sechs Lebensgeschichten. Eine davon ist diejenige Otto Weiningers. 1903 hat der zum Protestantismus konvertierte Sohn des jüdischen Kunstgoldschmieds Leon Weinger sowohl mit seiner Abhandlung über *Geschlecht und Charakter* als mit seinem Selbstmord im Alter von 23 Jahren für ungeheures Aufsehen gesorgt. Weinger hat in seinem Leben und seinem Werk *Geschlecht und Charakter* das Jüdische und das Weibliche – und damit eingeschlossen seine Homosexualität – stark abgelehnt. „Weib und Jude also, das waren für ihn zwei verschiedene Namen für den Naturgrund, den er fürchtete und mied.“¹¹⁸ Alfred Lichtenstein zeigt sich im *Kuno-Kohn-Zyklus* von Weiningers Ausführungen in der Figurenkonzeption des jungen Selbstmörders Martin Müller,¹¹⁹ der Gegenüberstellung von Genialität und Wahnsinn,¹²⁰ der Gestaltung der weiblichen Charaktere,¹²¹ der Auseinandersetzung mit der weiblichen Sexualität¹²² und der Prostitution¹²³ und der Darstellung der Homosexualität¹²⁴ beeinflusst.

Kuno Kohn ist Jude, homosexuell, hat ein angeschwollenes Bein und leidet an Knochenfrass.¹²⁵ Er ist als Aussenseiter konzipiert, zu deren Figuration sowohl das Jüdische als auch das Kranke gehören. Mit dieser Konzeption nimmt Alfred Lichtenstein auf eine Form der Ablehnung der eigenen jüdischen Herkunft Bezug, wo im Judentum „ein Gebrechen, ein Leiden und eine Krankheit“¹²⁶ gesehen wird, wie wir sie von Heinrich Heine kennen. Heinrich Heine, der sein ganzes Leben unter

¹¹⁶ Ebd., S. 215f.

¹¹⁷ Theodor Lessing: *Der jüdische Selbsthass*. (1930). München 1984. S. 40.

¹¹⁸ Ebd., S. 91.

¹¹⁹ Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 187f. dieser Arbeit.

¹²⁰ Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 187f. dieser Arbeit.

¹²¹ Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 202 und 214 dieser Arbeit.

¹²² Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 202, 211 und 214 dieser Arbeit.

¹²³ Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 212, 214 und 231 dieser Arbeit.

¹²⁴ Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 217 dieser Arbeit.

¹²⁵ *Kuno Kohn*. ALD. S. 153.

¹²⁶ Shmuel Almog: „Judentum als Krankheit“: *Antisemitisches Stereotyp und Selbstdarstellung*. In: Volkov, Shulamit u. Stern, Frank: *Sozialgeschichte der Juden in Deutschland*. Festschrift zum 75. Geburtstag von Jacob Toury (= Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte, Band 20). Gerlingen 1991. S.225.

Kopfschmerzen und Sehschwierigkeiten litt und seine letzten Lebensjahre bettlägerig, gelähmt und halb blind zubrachte, setzt in seinem Gedicht *Das neue Israelitische Hospital zu Hamburg* das Judentum mit dem Aussatz gleich. Dieses Gedicht hat er 1843, anlässlich der Eröffnung des mit Spendengeldern seines Onkels Salomon Heine finanzierten jüdischen Krankenhauses in Hamburg, geschrieben:

1 Ein Hospital für arme, kranke Juden,
Für Menschenkinder, welche dreyfach elend,
Behaftet mit den bösen drey Gebresten,
Mit Armuth, Körperschmerz und Judenthume!

5 Das schlimmste von den dreyen ist das letzte,
Das tausendjährige Familienübel,
Die aus dem Nylthal mitgeschleppte Plage,
Der altegyptisch ungesunde Glauben.

Unheilbar tiefes Leid! Dagegen helfen
10 Nicht Dampfbad, Dusche, nicht die Apparate
Der Chirurgie, noch all der Arzneyen,
Die dieses Haus den siechen Gästen bietet.

Wird einst die Zeit, die ew'ge Göttinn, tilgen
Das dunkle Weh, das sich vererbt vom Vater
15 Herunter auf den Sohn, – wird einst der Enkel
Genesen und vernünftig seyn und glücklich?

Ich weiß es nicht! [...] ¹²⁷

Wird Judentum als Krankheit, dann wird es als Anomalie betrachtet, worauf die Anspielung auf den Auszug des Volks Israel aus Ägypten (2. Mose 12-14) hinweist. „Die Juden wurden des Aussatzes verdächtigt, weil er mehr behauptete als nur Krankheit. Die Bezeichnung ‚aussätzig‘ blieb in der Sprache geläufig als Synonym für einen Menschen, der nicht zur menschlichen Gesellschaft gehört – verseucht, verstoßen, abstoßend und gefährlich. Mit dem Aussatz beginnt offenbar die Geschichte der Identifizierung der Juden mit einem schrecklichen Leiden [...]“¹²⁸

1849 macht dann Heinrich Heine seine eigene Krankheit zum Gegenstand einer Auseinandersetzung mit sich, der Gesellschaft und mit Gott. Er sieht sich gezwungen, sich aufgrund der Nachrichten und Gerüchte, die über seinen Gesundheitszustand und seine finanziellen Verhältnisse im Umlauf sind, am 25. April 1849 in der *Augsburger Allgemeinen Zeitung* Cottas unter dem Titel *Berichtigung* öffentlich dazu zu äussern:

¹²⁷ Heinrich Heine: *Das neue Israelitische Hospital zu Hamburg*. In: Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut herausgegeben von Manfred Windfuhr. Band 2. Neue Gedichte. Bearbeitet von Elisabeth Genton. Hamburg 1983. S. 117f.

¹²⁸ Shmuel Almog: „*Judentum als Krankheit*“. 1991. S. 217.

In manchen Momenten, besonders wenn die Krämpfe in der Wirbelsäule allzu qualvoll rumoren, durchzuckt mich der Zweifel ob der Mensch wirklich ein zweibeiniger Gott ist, wie mir der selige Professor Hegel vor fünfundzwanzig Jahren in Berlin versichert hatte. Im Wonnemond des vorigen Jahres mußte ich mich zu Bette legen und ich bin seitdem nicht wieder aufgestanden. Unterdessen, ich will es freimüthig gestehen, ist eine große Umwandlung mit mir vorgegangen: ich bin kein göttlicher Bipede mehr; ich bin nicht mehr der „freieste Deutsche nach Goethe“, wie mich Ruge in gesündern Tagen genannt hat; ich bin nicht mehr der große Heide Nr. II, den man mit dem weinlaubumkränzten Dionysus verglich, während man meinem Collegen Nr. I den Titel eines großherzoglich weimar'schen Jupiters ertheilte; ich bin kein lebensfreudiger etwas wohlbeleibter Hellene mehr, der auf trübsinnige Nazarener harablächelte – ich bin jetzt nur ein armer todkranker Jude, ein abgezehrttes Bild des Jammers, ein unglücklicher Mensch!¹²⁹

Heinrich Heine, der am 28. Juni 1825 in Heiligenstadt bei Göttingen als Harry Heine zum evangelischen Glauben konvertiert ist und sich den deutschen Vornamen *Heinrich* zulegt hat, fühlt sich als kranker Mensch wieder auf seine jüdische Herkunft zurückgeworfen, die er seit seiner Konversion von sich weg geschoben hat. „Alles Draufgesetzte, Anerzogene, Ankultivierte, alle Rollen, Posen und Possen: sie verschwinden.“¹³⁰ Jetzt ist er nur noch *arm, todkrank* und *Jude*. „Was hatte er im Verlauf seines Lebens nicht alles getan, um gerade dies von sich nie sagen zu müssen. Welch glänzende Karriere hatte er doch gemacht: zweibeiniger Gott; zweitfreiester Deutscher nach Goethe; Dionysios-Imitator; wohlbeleibter Hellene.“¹³¹ Er kontrastiert seine jetzige Situation mit dem Glanz, der ihn einmal umgeben hat. Er stellt den *zweibeinigen Gott* dem *unglücklichen Menschen*; den *wohlbeleibten Hellenen* dem *abgezehrtten Jammerbild*; den *weinlaubumkränzten Dionysos* – dem *todkranken Juden* gegenüber. „Ikonoklasmus am geschönten Bild [...] ersetzt es durch ein wahrhaftigeres, ungeschminktes, menschliches. Entdivinisierung des eigenen Bewußtseins findet statt, Selbstentzauberung von Vergöttlichungsbewußtsein.“¹³² Auch Alfred Lichtenstein vollzieht eine Entzauberung des Dichterbildes. Er konzipiert mit dem Dichter Kuno Kohn einen Figurentyp, der stark von der Norm abweicht, eine bucklige, hässliche, kleinwüchsige Gestalt, versehen mit den Stigmata des Juden, des Behinderten und des Homosexuellen und zeigt sich darin zurückgeworfen auf die Verinnerlichung antisemitischer Vorurteile gegenüber der eigenen jüdischen Herkunft.

¹²⁹ Heinrich Heine: *Berichtigung*. In: Allgemeine Zeitung. Nr. 115. Mittwoch, 25. April 1849. S. 1768.

¹³⁰ Karl-Josef Kuschel: *Gottes grausamer Spass? Heinrich Heines Leben mit der Katastrophe*. Düsseldorf 2002. S. 55.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd.

1.3.4 GLAUBENSFRAGEN DES KUNO KOHN

1.3.4.1 Zunehmende religiöse Heimatlosigkeit

Alfred Lichtenstein verarbeitet im *Kuno-Kohn-Zyklus* die Erfahrungen der jüdischen jungen Menschen aus assimiliertem Elternhaus, wie sie in den Lebenserinnerungen von Zeitgenossen Lichtensteins, zum Beispiel derjenigen von Curt Rosenberg (1876-1964), überliefert sind:

Das Politische spielte bei der gebildeten Jugend der neunziger Jahre eine geringe Rolle. Viel mehr interessierten uns Weltanschauungsfragen, mich besonders das religiöse Problem. Hier war in dieser Zeit in der Berliner jüdischen Gesellschaft ein Vakuum. Von der Beobachtung der jüdischen Speise- und Schabbatgesetze hatte man sich losgesagt, und auch im übrigen wuchsen wir fast vollständig ohne religiöse Erziehung auf.¹³³

Im letzten Abschnitt des dritten Teils des *Kapitels aus einem fragmentarischen Roman* wird vom heterodiegetisch-auktorialen Er-Erzähler Kuno Kohns zunehmende religiöse Haltlosigkeit thematisiert. Bereits als Kind wirft Kohn die grundlegende Frage auf, ob man an Gott glauben kann, obwohl man sich seines eigenen Todes bewusst wird:

Die großen Probleme, die den Kuno Kohn, sobald er einigermaßen denken konnte, immer wieder quälten, waren hauptsächlich Tod und Gott. Im Alter von vier oder fünf Jahren glaubte er nicht an den Tod, wenigstens nicht an seinen. Und er betete täglich zu dem lieben Gott, bevor er sich hinlegte: »Ich bin klein, mein Herz ist rein, soll niemand drin wohnen als Gott allein.«¹³⁴

Zunächst wird von einem naiven kindlichen Glauben des kleinen Kuno Kohn berichtet, in dem Kindergebete eine zentrale Rolle spielen. Von diesen rituellen kindlichen Glaubensbezeugungen erzählt ebenfalls Curt Rosenberg in seinen Erinnerungen:

Richtig ist, daß meine Mutter mich in früher Kindheit daran gewöhnt hatte, des Abends zu beten, und ich konnte nicht einschlafen, bevor es geschehen war. Zuerst war es nur: „Ich bin klein, mein Herz ist rein“ usw., nachher ein größeres Gebet, das begann: „Wenn ich schlafe bei der Nacht, halten Engel bei mir Wacht...“ und auch etwas Hebräisches, was ich aber nicht verstand. Ich war sicher religiös veranlagt und glaubte als Kind fest an Gott und die Notwendigkeit des Gebetes.¹³⁵

Im *Kapitel aus einem fragmentarischen Roman* erhofft sich Kuno Kohn durch seine Gebete gleichfalls Schutz, in erster Linie vor der Dunkelheit, die ihn ängstigt:

¹³³ Curt Rosenberg: *Jugenderinnerungen 1876-1904*. In: Jüdisches Leben in Deutschland. Selbstzeugnisse zur Sozialgeschichte im Kaiserreich. Hrsg. und eingeleitet von Monika Richarz. Stuttgart 1979. S. 298.

¹³⁴ *ALD*. S. 210 .

¹³⁵ Curt Rosenberg: *Jugenderinnerungen*. 1979. S. 298.

Wenn Finsternis und Angst kamen, betete er immer.¹³⁶

Die naiv-gläubige Haltung Kuno Kohns entwickelt sich in diesem Text aber bald zu einer verzweifelten, vom schlechten Gewissen geplagten Beziehung zu Gott, die in der Gewissheit fusst, dass der Mensch sündhaft ist:

Aber wenn er während des Tages etwas getan hatte, was ihm sündhaft erschien – und das geschah fast immer –, fügte er (im Bett sitzend; stehend, wenn es besonders schlimm war) lange und reumütige Monologe hinzu, bis er, übermüdet, mit noch gefalteten Fingern und Tränen einschlief.¹³⁷

Ein vergleichbar schlechtes Gewissen gegenüber Gott schildert auch Curt Rosenberg:

Erinnerlich ist mir noch, daß mir „Belsazar“ von Heine einen großen Eindruck machte. Ich mußte mir des Abends, wenn ich im Bett lag, die Worte wiederholen: „Jehovah, Dir künd’ ich auf ewig Hohn...“ Das erschien mir als eine große Sünde und machte mir viel Gewissensbisse.¹³⁸

In seiner zunehmenden religiösen Skepsis fällt es Kuno Kohn immer schwerer, an einen Gott zu glauben, der den Tod zulässt, und mit der Gewissheit des eigenen Todes und der Erkenntnis, dass er mit dem Glauben an Gott die Realität und damit den eigenen Tod nicht aufheben kann, lässt er seinen Glauben fallen:

Allmählich mehrten sich die Zweifel. Er mußte an seinen Tod glauben und den Glauben an Gott verlassen.¹³⁹

Wie dieser Gott vielleicht aussieht, wenn die naiv-kindlich-gläubige Haltung abgelegt wird, beschreibt Jakob Wassermann (1873-1934) in seinen Erinnerungen, die er in seiner autobiographischen Arbeit *Mein Weg als Deutscher und Jude* 1921 festgehalten hat:

Der jüdische Gott war Schemen für mich, sowohl in seiner alttestamentarischen Gestalt, unversöhnlicher Zürner und Züchtiger, als auch in der opportunistisch abgeklärten der modernen Synagoge. Erschreckend sein Bild in den Köpfen der Strenggläubigen, nichtssagend in den Andeutungen der Halbrenegeaten und Verlegenheitsbekenner.¹⁴⁰

1.3.4.2 Im Gespräch mit Max Mechenmal

In der Erzählung *Der Sieger* liest Kuno Kohn seinem Gast Max Mechenmal aus einem Manuskript vor und thematisiert darin seine religiöse Heimatlosigkeit:

¹³⁶ ALD. S. 211.

¹³⁷ Ebd., S. 210 f.

¹³⁸ Curt Rosenberg: *Jugenderinnerungen*. 1979. S. 298.

¹³⁹ ALD. S. 211.

¹⁴⁰ Jakob Wassermann: *Mein Weg als Deutscher und Jude*. (1921). Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rudolf Wolff. Berlin 1987. S. 16.

Seine Stimme tönte leise, schwärmerisch, in singendem Pathos. Er wurde oft heiser und hustete, wie einer, der viel gelesen hat. Zu hören war: »Die alten, prächtigen Geschichten von Gott sind totgeschlagen. Wir dürfen ihnen nicht mehr glauben. Aber die Erkenntnis des Elends, glauben zu müssen, bedrängt uns – die Sehnsucht nach neuem stärkerem Glauben. Wir suchen. Wir können nirgends finden. Wir grämen uns, weil wir hilflos verlassen sind. Komme doch einer, lehre uns Ungläubige, Gottsüchtige.« Kohn war erwartungsvoll still.¹⁴¹

Die Geschichten des Alten Testaments haben ihre Bedeutung verloren, die Abkehr vom Judentum hat gleichzeitig eine Leere hinterlassen und eine Sehnsucht nach einem neuen Messias erweckt. Kohn erwartet von Mechenmal eine adäquate Reaktion, doch dieser enttäuscht ihn mit seinem Unverständnis:

Mechenmal hatte sich während des Vorlesens insgeheim amüsiert. Jetzt platzte er vernehmlich. Er sagte dann: Nimm mir das nicht übel, Kohnchen. Aber du hast doch komische Einfälle. Das ist doch verrückt.¹⁴²

Gehen wir davon aus, dass Alfred Lichtenstein mit der Figur des Max Mechenmal den frühexpressionistischen Dichter Jakob van Hoddis parodiert,¹⁴³ dann wird in diesem Gespräch vermutlich angedeutet, dass unter den jungen jüdischen Expressionisten im *Café des Westens* eine Diskussion über Fragen des Glaubens, der Religion und Tradition nicht selbstverständlich gewesen ist. Kohn ist durch die Reaktion von Max Mechenmal jedenfalls verletzt und reagiert mit beleidigenden Du-Botschaften:

Kohn sagte: »Du hast kein Gefühl. Du bist ein oberflächliches Wesen. Im übrigen ist sicher, daß auch du psychopathisch bist.« Max Mechenmal sagte: »Was heißt das?« Kuno Kohn sagte: »Das wirst du schon noch merken.« Max Mechenmal sagte nur: »Ach so.« Er ärgerte sich, daß ihn Kuno Kohn oberflächlich genannt hatte.¹⁴⁴

Kohn versucht im folgenden, seine Gedanken direkt zu formulieren und von seiner inneren Einsamkeit zu sprechen: von seinen Schwierigkeiten, den Tod zu akzeptieren, da er als Ungläubiger auf kein Jenseits hoffen kann und von seiner Angst vor dem Tod, die er mit einem Glauben an Gott nicht überwinden kann:

»Der Tod ist ein unerträglicher Gedanke. Für uns Gottlose. Wir sind verdammt, ihn in hundert Nächten vorzuleben. Und finden keinen Weg über ihn...« Er schwieg schwer.¹⁴⁵

Mechenmal fühlt sich herausgefordert und äussert sich blasphemisch:

¹⁴¹ ALD. S. 173.

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Vergleiche Klaus Kanzog: *Die Edition*. In: ALD. S. 350.

¹⁴⁴ ALD. S. 173.

¹⁴⁵ Ebd., S. 174.

Mechenmal wollte seinem Freund Kohn beweisen, daß er sogar über abseitige Probleme sich äußern könne. Er überlegte. Und sagte: »Ich habe eine andere Auffassung, Kunlein Kohnchen. Allerdings ist das Gefühlssache. Auch ich zähle mich Gott sei Dank zu den Gottlosen. Gott ist Quatsch. Darüber ein Wort zu verlieren, ist eines denkenden Menschen unwürdig. Aber ich, höre, habe Gott nicht nötig – nicht zu dem Leben, nicht zu dem Sterben. Tod ohne Gott ist wunderschön. Es ist mein Wunsch. Ich denke mir herrlich, einfach tot zu sein. Ohne Himmel. Ohne Wiedergeburt. Radikal tot. Ich freue mich darauf. Das Leben ist für mich zu anstrengend. Ist zu aufregend...«¹⁴⁶

Als ihn Mechenmal demontierend und ironisierend mit dem durch einen Diminutivsuffix gebildeten Namen *Kunlein Kohnchen* anredet, zeigt er, dass er Kohn nicht ernst nimmt. Kohns existentielle Unsicherheit ist für ihn ein *abseitiges Problem*, über das er wohl noch nie nachgedacht hat. Mechenmal hat sich im Gegensatz zu Kohn in der Moderne eingerichtet und sucht keine metaphysische Ebene. Kohn kann dem nichts mehr entgegensetzen, da im folgenden Ilka Leipke erscheint.

1.3.4.3 Auseinandersetzung mit der *gottlosen Religion* des Lutz Laus

In der Erzählung *Café Klößchen* begegnen Lisel Liblichlein und Gottschalk Schulz¹⁴⁷ dem Dichter Kuno Kohn an dem Ort, der diesem Text den Titel gegeben hat. Nachdem sie an Kohns Tisch Platz genommen haben, berichtet Schulz, dass Lutz Laus – für dessen Monatsschrift »*Der Dackel*« sie beide arbeiten – demnächst eine gottlose Religion *auf neojuristischer Grundlage erfinden werde* und dafür zu einer *konstituierenden Versammlung in einem nahen Kintopp einberufen wolle*.¹⁴⁸

Mit der Figur des Lutz Laus wird Karl Kraus (1874-1936) ironisiert. Dem streitbaren Polterer des *Kuno-Kohn-Zyklus* hat Alfred Lichtenstein einen sprechenden Rufnamen gegeben.¹⁴⁹ Mit der *gottlosen Religion auf neojuristischer Grundlage* parodiert er die spirituelle Haltlosigkeit des Konvertiten, die zu einer Religion führt, die gar keinen Gott mehr aufweist und sich an juristischen Paragraphen orientiert. Mit den Ausführungen über seine *neue Religion* spielt er auf Karl Kraus' komplexe und widersprüchliche Beziehung zum Judentum an. 1897 tritt dieser aus der Israelitischen

¹⁴⁶ Ebd., S. 174.

¹⁴⁷ Die Figur des Gottschalk Schulz ist eine Anspielung auf Georg Heym. Vergleiche Klaus Kanzog: *Die Edition*. In: ALD. S. 351: „Doch dürfen die von Lichtenstein verwerteten Details nicht im Sinne einer Identifizierung des Dichters Gottschalk Schulz mit Heym interpretiert werden. Gerade im Falle Heyms hat Lichtenstein nachweisbare Tatsachen und manches, was er nur vom Hörensagen kannte, durch phantastische Kombinationen, Verdrehungen [...] und Boshafigkeiten gesteigert, daß eine eigene Gestalt entstanden ist [...].“

¹⁴⁸ ALD. S. 183.

¹⁴⁹ Der Vorname Lutz ist eine Kurzform von *Ludwig*, gebildet aus dem althochdeutschen *hlūt* = *laut*, *hörbar*, *berühmt* und dem althochdeutschen *wig* = *Kampf*, *Krieg*. Nach Max Gottschald: *Deutsche Namenskunde. Unsere Familiennamen*. 5. Aufl. Berlin u. New York 1982. S. 319. liesse sich der Familienname *Laus* vom griechischen *Nicolaus* = *Volkssieger* ableiten, doch ist der Name hier wohl eher assonierend zu *Kraus* entstanden, in Anlehnung an die Laus als Ungeziefer.

Kultusgemeinde aus, doch gibt es kaum eine Ausgabe der *Fackel*, in der nicht ein Thema auftaucht, das das Judentum betrifft. Zum einen lässt er in früheren Ausgaben der *Fackel* radikale antisemitische Artikel zu, zum anderen kommen aber immer wieder jüdische Autoren und Autorinnen zu Wort wie zum Beispiel Else Lasker-Schüler, die er sehr verehrt. Seine Kritik richtet sich sowohl gegen die assimilierten Juden wie gegen den Zionismus. Theodor Herzl steht ständig im Schussfeld seiner Polemik. Dem Westjudentum hält er das Ostjudentum als authentischeres und unverdorbeneres entgegen. Den Zionismus erachtet er als Verbrechen am Ostjudentum. Bis 1911 bleibt Karl Kraus konfessionslos, um dann für zwölf Jahre der katholischen Kirche beizutreten.

Als Zeichen seiner Hilflosigkeit reagiert Kohn auf Schulzens Neuigkeit mit Traurigkeit, doch fühlt er sich durch den Bericht von Schulz auch zu einer Reaktion herausgefordert:

Kohn sagte traurig: »Laus ist ein Großer und Rührender. Aber gläubig kann uns kein Jesus mehr machen. Wir sterben mit jedem Tag tiefer in den öden ewigen Tod ein. Wir sind hoffnungslos zerrüttet. Unser Leben wird ein sinnloses Schau-Spiel bleiben.«¹⁵⁰

In seiner Rede werden von Kohn ein weiteres Mal Gott und Tod in Verbindung gebracht. Wiederum spricht er von seiner spirituellen Haltlosigkeit, die einem jüdischen Menschen entspricht, der seinen Glauben zwar abgeworfen hat, eine Konversion zum Christentum aber nicht anstrebt. In seinen Ausführungen wartet Kohn mit den barocken Gedanken der Vergänglichkeit und des Lebens als Schauspiel auf, doch kann ihn im Gegensatz zum barocken Menschen kein Glaube mehr trösten. Schulz versinkt daraufhin in Trübsal und Lisel Liblichlein zupft sich das Wort *Schau-Spiel* heraus, um auf ihre Ausbildung in der Theaterschule zu sprechen zu kommen. Damit ist auch hier kein Dialog über religiöse Fragen entstanden.

Dass der Übertritt zur christlichen Religion, der durch Kuno Kohn implizit erörtert wird, trotz angestrebter Assimilation kein Ausweg aus der Zerreihsprobe zwischen jüdischen Wurzeln und christlicher Gesellschaft sein kann, ist ebenfalls die Haltung Paul Mühsams gewesen, obwohl er den Zugang zur jüdischen Religion und Tradition verloren hat:

Wohl hätten solche Symptome mir ein Fingerzeig sein können, daß der Weg der Eingliederung in die christliche Umwelt nur eine Strecke lang gangbar ist, dann aber vor einer verschlossenen Tür endet und nicht ins Freie führt. Jedoch fehlten mir für ein Beschreiten des Weges zur jüdischen Gemeinschaft hin schlechterdings alle inneren und äußeren Voraussetzungen. Ich wusste vom Judentum nichts. Es gab mir nicht das

¹⁵⁰ ALD. S. 183.

geringste. Es war mir nur eine Hülle ohne Inhalt, und ich sah in ihm nichts als eine lästige Fessel. Den Gedanken einer Taufe allerdings, den ich des öfteren erwog, lehnte ich ab, sowohl aus Gründen der Pietät gegen meine Eltern, als auch deshalb, weil sie ohne innere Notwendigkeit geschehen wäre, und es mir feige, charakterlos und verächtlich erschien, die Bedrängten im Stiche zu lassen und mich auf die Seite der Bedränger zu schlagen, eine Religion annehmend, für die, trotz des alles überstrahlenden Genius, nach dem sie sich nennt, fast 2000 Jahre nicht ausgereicht hatten, ihre Anhänger mit einer Menschlichkeit zu erfüllen, die solche Bedrängung unmöglich gemacht hätte.¹⁵¹

Im fragmentarischen Text *Der Dackel-Laus* werden Karl Kraus und seine Abkehr vom Judentum vom heterodiegetisch-auktorialen Er-Erzähler bitterböser verzerrt, zunächst in einer hyperbolischen Beschreibung des äusseren Erscheinungsbildes von Lutz Laus:

Nun trat Lutz Laus selbst auf einen Stuhl. Er war ganz schwarz gekleidet, aber das Gesicht war purpurrot, und die Hände steckten in giftgrünen Lappen. Die Pupillen glänzten wie gelbes Glas.¹⁵²

Damit man ihn sieht, stellt sich der kleine Laus auf einen Stuhl und verkündet seine Religion. Mit der schwarzen Kleidung trägt er die Farbe der Priesterkuten und manifestiert dadurch seine Negation der irdischen Eitelkeiten und des Prunks. Die vier Farbadjektive, die für die Beschreibung des Lutz Laus verwendet werden, verleihen seinem Auftreten einerseits sinnliche Anschaulichkeit, andererseits durch deren Verfremdungseffekt gleichfalls etwas Unwirkliches.

Die Dogmen der katholischen Kirche und die Fragen der Religion werden im Anschluss vom Erzähler in seiner indirekt wiedergegebenen Rede ironisiert. Das Erzählte wird zwar explizit in der Mitsicht der internen Fokalisierung vermittelt, aber durch das Fehlen von direkter Rede und durch die geraffte indirekte Wiedergabe dennoch vom Leser distanziert.

Und er verkündete seine Religion. Er sagte, diese Religion sei die Religion der gehobenen Pessimisten. Diese Religion habe keinen Gott, aber einen Papst. Der Papst sei er. Zugleich machte er die Mitteilung, daß er in Anlehnung an die katholische Kirche das Dogma von der Lausischen Unfehlbarkeit festzustellen bitte. Und er verriet, daß er in kurzer Zeit in einem Bürgerlichen Gebetbuch (Laus: BGB.) in 2385 Aphorismen die grundlegenden Sätze seiner Religion zusammenstellen werde. –¹⁵³

Lutz Laus' gottlose Religion, zu deren Papst er sich gleich selbst kürt, ist ein areligiöses Konzept, das nicht mehr Gott, sondern das einzelne Individuum ins Zentrum des Glaubens stellt. Dies wird vom Erzähler gleich dreifach verzerrt: Zum einen erfolgt die Verzerrung durch den Begriff *Bürgerliches Gebetbuch*, eine aus der

¹⁵¹ Paul Mühsam: *Ich bin ein Mensch gewesen*. 1979. S. 363.

¹⁵² *ALD*. S. 193.

¹⁵³ Ebd.

Abkürzung *BGB* herauszulesende Allusion an das Bürgerliches Gesetzbuch, das am 1.1.1900 das Privatrecht national vereinheitlichte, wo aber keine Aphorismen, sondern Gesetzesartikel zu finden sind; zum anderen durch das Wortspiel der *Anlehnung an die katholische Kirche*, wenn dieses im Kontext der Erzählung *Café Klößchen* betrachtet wird, wo Kohn sich ja wirklich an eine katholische Kirche lehnt und über sein Dasein nachdenkt.¹⁵⁴ Zum dritten wird hier das Dargestellte mittels rhetorischer Positionsfiguren ironisiert, der Geminationen, mit der das Wort *Religion* hervorgehoben wird, und die Anadiplosis, mit der das Wort *Papst* durch die Wiederholung einen Bedeutungszuwachs erhält.

Der Vergleich mit Paul Zechs Kommentar zu einem Auftritt von Karl Kraus 1913 in Berlin macht die Analogien der Persiflage zur Wirklichkeit deutlich:

Karl Kraus ist den Berlinern durchaus kein Fremder. Auch kein Aussätziger, Abseitiger. Er hat seine Gemeinde, auch wenn er sich heftig wehrt, Gesprächsstoff an den Tischen der Zünftigen und werdenden in Caféhäusern zu bilden. [...] Die Gefolgschaft des Karl Kraus ist eine ins Geniale umstilisierte Bohème. Seine Zuhörerschaft diesen durchaus identisch mit Ausnahmen. Da sind nämlich auch welche, die der Sensation wegen kommen. Einige vom Premierenparkett. Andere von Berlin W.W. Ich sah einen, der guckte durchs Schlüsselloch. Der gehörte zur anderen Gruppe. Aber der Saal ist voll. Der Saal, der für Vorträge ein Tempel ist. Und da wogt es. Ein Meer von Köpfen wogt und brodeln und schäumt und schäumt über. Und der auf dem Podium, klein, ganz verkrochen und hart wie ein Asket, peitscht diese Wogen auf. Peitscht, dass der Schaum hochaufspritzt und glättet dann wieder die Erregung mit einem Oel. [...] Karl Kraus spricht mit den Händen. Den wundervoll nervösen gemeißelten Händen. Und an diesen Händen entzündet sich der Kopf in hundert Entflammungen, Entladungen. [...] Man fliegt hinaus! Man trampelt! Er betäubt die Ohren wie Posaunentönen. Er bleit sich in die Nerven der Gehörpatronen und schüttet das Siedendgewordne hinunter in das dumme Herz, das hier garnicht klopfen will. Und heben sich die also Heimgesuchten von den Klappsitzen, entstellt, ergriffen, begeistert – schwindet er klein durch die Tür, die tausendrufig gesprengt wird zum andern und drittenmal.¹⁵⁵

Paul Zech hebt in dieser Rezension die Wirkung von Karl Kraus hervor: das gleichzeitig Sakrale und Dämonische, das von diesem kleinen Menschen ausgeht; die Sprache der Hände; die Eindringlichkeit seines Auftritts; die grosse Begeisterung, die er auslöst. Mit dem Titel *Papst*, mit der Alfred Lichtenstein Lutz Laus im Textfragment *Der Dackel Laus* sich selbst bezeichnen und als den er ihn in der Erzählung *Café Klößchen* erscheinen lässt,¹⁵⁶ spielt Lichtenstein auf diese Massenwirkung von Karl Kraus an.

¹⁵⁴ Ebd., S.184.

¹⁵⁵ Paul Zech: *Karl Kraus in Berlin*. In: Das Beiblatt der Buecherei Maiandros. Einer Zeitschrift von 60 zu 60 Tagen. Drittes Buch. (1.2.1913). S. 7.

¹⁵⁶ *ALD*. S. 187.

In der Erzählung *Café Klößchen* erörtert Kohn seine Beziehungslosigkeit zum christlichen Glauben. Der Erzähler zeichnet in einem surrealen Bild eine hermetisch abgeschlossene Welt, in der Raum und Zeit transzendiert sind:

Ein Pferd humpelte wie ein alter Mensch vor einem Wagen. Der bucklige Kohn lehnte lässig an einer katholischen Kirche, überlegte das Dasein. Er sagte sich: »Wie drollig ist dennoch das Dasein. Und da lehnt man nun; irgendwo; irgendwie; ohne Beziehung; ganz belanglos; könnte ebenso gut, ebenso schlecht weiterschreiten; irgendwohin. Das macht mich unglücklich.«¹⁵⁷

Analog zu Lutz Laus kann sich Kohn zwar an die katholische Kirche anlehnen, seine Selbstthematisierung zeigt aber, dass er zu dieser Kirche keinen Bezug hat und als religiös Unbeheimateter eigentlich nirgends hin gehört. Im nächsten Abschnitt wird Kohns religiöse Heimatlosigkeit im Bild des einsamen Bräutigams verbildlicht:

Eine feurige gläserne Brautkutsche hüpfte vorbei. Innen, in einer Ecke, sah er das bleiche, geschlossene Gesicht eines Bräutigams. Eine leere Droschke kam, der Kohn ging hinterher. Er sagte leise. »Ein Sucher ohne Ziel...Ein Haltloser...Unbekannt mit allem... Man hat eine furchtbare Sehnsucht. O wüsste man wonach.«¹⁵⁸

Dem einsamen Bräutigam ist die Braut abhanden gekommen. Von ihr zurückgelassen, ist er dazu verurteilt, in einer gläsernen Brautkutsche zu sitzen, die sich verselbständigt hat und die den Einsamen, Haltlosen den Augen der Öffentlichkeit preisgibt. Mit der Beschreibung der Folgen der Assimilation bildet Alfred Lichtenstein eine neue Metaphorik heraus. Die zunehmende Sozialisierung in der christlichen Welt bringt den Verlust des Rückhalts in Religion und Tradition des Judentums mit sich, schützt den jüdischen Menschen aber nicht vor den Angriffen der anderen, sondern setzt ihn diesen durch das Fehlen eines religiösen Haltes und dem gleichzeitigen Wunsch, ganz in der deutschen Gesellschaft aufzugehen, gerade aus.

Was dann noch vom Judentum übrig bleibt, wird in den Erinnerungen von Jakob Wassermann eindrücklich dargestellt:

Gewisse äußerliche Vorschriften wurden eingehalten, mehr aus Rücksicht auf Ruf und Verwandte, aus Furcht und Gewöhnung, als aus Trieb und Zugehörigkeit. [...] Man wagte die Fessel nicht ganz abzustreifen; man bekannte sich zu den Religionsgenossen, obwohl von Genossenschaft wie von Religion kaum noch Spuren geblieben waren. Genau betrachtet war man Jude nur dem Namen nach und durch die Feindseligkeit, Fremdheit oder Ablehnung der christlichen Umwelt, die sich ihrerseits hierzu auch nur auf ein Wort, auf Phrase, auf falschen Tatbestand stützte. Wozu war man also noch Jude, und was war der Sinn davon? Diese Frage wurde immer unabweisbarer für mich, und niemand konnte sie beantworten.¹⁵⁹

¹⁵⁷ Ebd., S. 184.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Jakob Wassermann: *Mein Weg als Deutscher und Jude*. (1921). 1987. S. 15f.

1.3.5 PETER PAULUS UND DER HEBRÄISCHUNTERRICHT

Peter Paulus ist eine weitere Figur, mit der Alfred Lichtenstein im *Kuno-Kohn-Zyklus* Glaubensfragen thematisiert. Im zweiten Teil des *Kapitels aus einem fragmentarischen Roman* erscheint dieser zu spät im Hebräischunterricht des *Grauen Gymnasiums*:

[...] als Peter Paulus noch bleicher als sonst eintrat und das zu späte Kommen mit einem dienstlichen Gespräch entschuldigte, hatte der Pastor Lehmann das eigentliche Pensum längst erledigt; war in einer religiösen Diskussion begriffen, die er in moderner Weise regelmäßig an den hebräischen Unterricht knüpfte. Man sprach gerade über Gott und studentisches Wesen, kam aber nach einigen unwichtigen Erörterungen zu dem Thema Abtreibung und Seelenleben, bei dem man verharrete.¹⁶⁰

Der Hebräischunterricht wird vom heterodiegetisch-auktorialen Er-Erzähler persifliert: Man kann hier, ohne grosse Erklärungen abgeben zu müssen, verspätet erscheinen, das Pensum wird rasch erledigt, um sich Fragen zuzuwenden, die mit dem jüdischen Kultus wenig zu tun haben. Peter Paulus, der den Namen zweier Apostel trägt, weist keinen jüdischen Namen auf, der Unterricht wird nicht von einem Rabbi, sondern von einem Pastor erteilt und im Anschluss an das schnell erfüllte Pensum kommt Pastor Neumann über Umwege zum brisanten Thema *Abtreibung*:

»Die Erkenntnis des Menschen gipfelt darin, daß er das am höchsten entwickelte Erdwesen sei. Das kann kein Mensch bestreiten.« Er bemerkte nicht das absichtlich übertrieben unterdrückte Lachen einiger. Und langsam fuhr er fort. Er verurteilte die Abtreibung als Gott ungefällig von religiösen und sozialpolitischen Standpunkt aus. Zum Schlusse sagte er: »Wir sind modern. Wir scheuen uns nicht, anstößige Fragen mit sittlichem Ernst zu behandeln.«¹⁶¹

Peter Paulus widerspricht den Ausführungen des Pastors und bekennt sich dazu, dass er als Arzt selbst Abtreibungen vornehmen würde.

Da sagte erregt der Pastor: »Glauben Sie an Gott, Paulus?« Und Peter Paulus sagte nur: »Nein.«¹⁶²

Nach dem atheistischen *Nein* wird Peter Paulus wegen *Sozialdemokratie und Gottlosigkeit von dem hebräischen Unterricht* ausgeschlossen.

Im Hebräischunterricht, der im *Kapitel zu einem fragmentarischen Roman* parodiert wird, zeigt sich die Indifferenz gegenüber Religion und Tradition als Folge der Assimilation jüdischer Menschen in Deutschland besonders deutlich. „Gerade dieser

¹⁶⁰ ALD. S. 206f.

¹⁶¹ Ebd., S. 208.

¹⁶² Ebd.

Religionsunterricht ließ [...] sehr zu wünschen übrig und drückte in seiner Wirkungslosigkeit die ganze Krise des Judentums aus. Er langweilte die Schüler meist durch trockene Wissensvermittlung, und im besten Falle erlangten sie einige Kenntnisse in Hebräisch und biblischer Geschichte.¹⁶³

Von dieser Unzulänglichkeit des Hebräischunterrichts für die eigene religiöse Bildung berichtet auch Albert Ehrenstein in seinem Artikel *Zionismus und Menschlichkeit*:

Zum Wesen meiner Religionslehrer gehörte, daß sie hebräische Fibeln und Grammatiken verfaßt hatten, deren Erwerb den hauptsächlichsten Teil des nichtigen Unterrichtes bildete; sie bevorzugten wohlhabende, unwissende Schüler vor ärmeren, die jenes hebräische Wissen besaßen, das die Lehrer selbst nicht vermittelten. Es gab Maturanten, die ihre Bibel noch nicht einmal buchstabieren konnten und gleichwohl mit vorzüglichen Noten traktiert wurden, nur weil sie jüdische Geschichte, historischen Schwefel phrasenreich wiedergeben konnten – hie und da schwamm in die Sprechstunde des darob brillantebeglückten Professors ein edelsteinbehangenes, seidenrauschendes Häufchen Gänseschmalz, die Frau Kommerzialrat.¹⁶⁴

Die assimilierten Bürgerskinder werden bevorzugt, obwohl sie die Anbindung an eine religiöse Tradition verloren haben. Denn der Traum vom Aufstieg der jüdischen Deutschen in die besten Kreise der Gesellschaft des Kaiserreichs erstrahlt in einem viel grösseren Glanz als die Religion und Tradition des Judentums.

Der Hebräischunterricht hat aber dennoch eine definierende Funktion. Da die Berliner Kinder und Jugendlichen den Religionsunterricht in der Schule erhalten, müssen für diese Lektionen die jüdischen von den christlichen Schülerinnen und Schülern getrennt werden. Doch „lösten sich die jüdischen Kinder nur ungern von der übrigen Klasse. Es war ihnen peinlich, sie fühlten sich ausgesondert“¹⁶⁵, denn durch die Einteilung in den Hebräischunterricht wurde ihnen und den christlichen Mitschülerinnen und Mitschülern die jüdische Herkunft jedes Mal deutlich gemacht.

1.3.6 DIE MARIENSEHNSUCHT DES KUNO

1.3.6.1 Einleitung

Innerhalb des *Kuno-Kohn-Zyklus* finden sich mit den *Fünf Marienliedern des Kuno Kohn* und dem *Lied der Sehnsucht des Kuno Kohn* auch sechs Marienlieder. Mit diesen Marienliedern, die von der inneren Befindlichkeit des Lyrischen Ich sprechen und in denen ein artikuliertes Ich um die Gunst und Zuwendung Marias wirbt, reiht

¹⁶³ Monika Richarz: *Einleitung*. 1979. S. 49.

¹⁶⁴ Albert Ehrenstein: *Zionismus und Menschlichkeit*. In: Das Flugblatt H. 5 (1918), S. 12. Zitiert nach: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. 1982. S. 377.

¹⁶⁵ Marion Kaplan: *Konsolidierung eines bürgerlichen Lebens*. 2003. S. 266f.

sich Alfred Lichtenstein in die Tradition der Marienlyrik ein, die innerhalb der katholischen Kirche der religiösen Verehrung Marias gedient, im Minnesang dann aber bereits weltliche Züge angenommen hat.

Die lange Tradition der Marienlieder wird zum einen von der dogmatischen Figuration Marias geprägt, also von den vier Mariendogmen, die die Rolle der Maria innerhalb der katholischen Kirche definieren: Maria wird verehrt als Gottesgebäerin (Konzil zu Ephesus, 431 n. Chr.); als immer-währende Jungfrau (Lateransynode, 649 n. Chr.); als die von der Erbsünde Bewahrte (Pius IX, 1854) und als die leiblich in den Himmel Aufgenommene (Pius XII, 1950). Zum anderen ist Maria eine ausserordentlich poetische Gestalt mit zugleich innig-menschlichen und erhaben-göttlichen Zügen. Es ist das Zugleich von Gottesmutter und unberührter Jungfrau, das die Phantasie der Dichter erregt.

Drei Höhepunkte der poetischen Auseinandersetzung mit der Marienfigur sind in der Literaturgeschichte festzumachen: die Marienleben, Marienlegenden, Marienklagen, Mariensequenzen und Mariengrüsse des Mittelalters, die Marienlyrik der Romantik und die Marienlyrik des Symbolismus und Ästhetizismus.¹⁶⁶

Die mittelalterliche Mariendichtung zeigt die Tendenz, die Mariengestalt mit einer Fülle von symbolischen Emblemen wie Meerstern, Morgenstern, Mond, Sonne, Edelstein, Morgenrot, Himmelskönigin, Rose und Lilie in eine rauschhafte Bilderfülle und allegorische Pracht einzuhüllen. Die Mariendichtung des 19. Jahrhunderts wird dann wiederum sehr stark durch die mittelalterliche Malerei beeinflusst. Hier führt der Weg zu Maria nicht über den Kult, sondern über die Kunst. Raffaels Sixtinische Madonna in der Dresdener Galerie wird zum marianischen Ur- und Idealbild.

Die Marienlieder Lichtensteins beschreiben sowohl eine irdisch-erotische wie eine metaphysische Sehnsucht nach Maria. Die Gedichte handeln von der Suche nach Maria, die helfen, lindern, trösten, heilen und retten soll, und der Unmöglichkeit, das Gesuchte zu finden, was Kohn zu einer ständigen Wanderschaft antreibt.

1955 hat der deutsche Dirigent und Komponist Johannes Schüller (1894-1966)¹⁶⁷ die *Fünf Marienlieder des Kuno Kohn* für Bariton und grosses Orchester vertont und

¹⁶⁶ Vergleiche Kurt Gärtner: *Mariendichtung*. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar. Bd. II. Berlin u. New York 2000. S. 538-541.

¹⁶⁷ Johannes Schüller war von 1928 bis 1932 Landesmusikdirektor in Oldenburg und machte dort durch Aufführungen zeitgenössischer Musik auf sich aufmerksam. Von 1936 bis 1949 war er 1. Kapellmeister und Generalmusikdirektor der Staatsoper Berlin und von 1950 bis 1960

damit gleichzeitig den Bezug der Marienlyrik Lichtensteins zum gesungenen Marienlied herstellt.¹⁶⁸ Erst 1969 wurden sie in Hannover posthum uraufgeführt.

Die *fünf Marienlieder des Kuno Kohn*, datiert vom 16.-20. August 1913, könnten aufgrund der zeitlichen Nähe auch als Reaktion auf das im Januar 1912 entstandene und im Juni 1913 publizierte *Marien-Leben* von Rainer Maria Rilke,¹⁶⁹ das die Vita Marias in ihrem Gesamtverlauf von der Geburt Marias bis zur Himmelfahrt schildert, gelesen werden. Doch hat diese Mariendichtung eine andere Ausrichtung. Maria dient Rilke als Symbol des Weiblichen vielmehr dazu, Grundhaltungen zu zeigen, die für sein Selbstverständnis als Künstler unabdingbar sind: Die Hingabe, das Dienen, die Sorge und das Warten, das Wissen um das Wunderbare und die Offenheit für das Göttliche.

1.3.6.2 Vergebliche Suche nach einem religiösen Rückhalt

Die mangelnde religiöse Rückbindung infolge der Säkularisierung der jüdischen Traditionen gehört zu den existentiellen Problemen der Figur des Kuno Kohn. Diese thematisiert er explizit in den *Marienliedern* in seiner Suche nach Maria.

Im *Ersten Lied* irrt das Lyrische Ich jahrelang und ununterbrochen auf der Suche nach Maria in der Grossstadt umher und schreit in der Nacht nach der Mutter Gottes:¹⁷⁰

[...] Wer sagt die Qual, wenn ich in Nacht auf Straßen
Nach dir zum toten Himmel schrie –¹⁷¹

Mittels der Metapher vom *toten Himmel* als Ausdruck einer leeren Transzendenz macht das Lyrische Ich in dieser hyperbolischen Exklamation deutlich, wie es am

Generalmusikdirektor und Operndirigent am Niedersächsischen Landestheater der Stadt Hannover. 1963 bis 1964 war er als Dirigent der Deutschen Oper Berlin tätig.

¹⁶⁸ Johannes Schüler: *Die fünf Marienlieder des Kuno Kohn nach Texten von Alfred Lichtenstein für Bariton und grosses Orchester*. Klavierauszug. Mainz 1955. Das *Erste Lied* ist als *Allegro moderato e molto energico* konzipiert, das mit einem Fortissimo des Orchesters beginnt und mit einem Fortissimo des Baritons sehr bewegt endet. Das *Nächste Lied* als *Andante*, das piano beginnt und mit einem Pianissimo des Baritons schliesst. Das *Hohe Lied* erfolgt als *Moderato quasi fantasia*, das piano beginnt und mit einem piano morendo des Baritons endet. Das *Traurige Lied* erscheint als *Vivace*, das piano beginnt und pianissimo, *quasi parlato* endet. Das *Letzte Lied* ist wiederum ein als *Allegro moderato*, das mezzoforte beginnt und piano mit dem Wort *Verfluchte* endet. Als Aufführungsdauer rechnete Schüler etwa 10 Minuten. Das Orchester setzt sich wie folgt zusammen: 2 kleine Flöten, 2 grosse Flöten, 2 Oboen, 1 Englisch Horn, 2 Klarinetten in A und B, 1 Bassklarinette in B. 1 Tenor Saxophon in B, 2 Fagotte, 1 Kontrafagott, 4 Hörner in F, 3 Trompeten in C, 3 Posaunen, 1 Tuba, Pauken, Schlagzeug (2 Spieler, Grosse und kleine Trommeln, Holztrommel, Tambourin, Becken, Tam-Tam, Triangel, Glockenspiel), Harfe, Celesta, Streicher.

¹⁶⁹ Rainer Maria Rilke: *Das Marien-Leben*. Vorgestellt von Richard Exner. Frankfurt/Main u. Leipzig 1999.

¹⁷⁰ *ALD*. S. 99.

¹⁷¹ Ebd.

Schluss des Gedichtes nach der labyrinthischen Suche nach Maria ohne göttlichen Rückhalt auf sich selbst zurückgeworfen ist. Transzendenz lässt sich hier zwar noch ersehen, aber nicht mehr herstellen.

Das *Nächste Lied* stellt die transzendente Obdachlosigkeit in den Zusammenhang mit dem körperlichen Zerfall des Lyrischen Ich:

Der dich so sucht, Maria, wird ganz grau.
 Der dich so sucht, verliert Gesicht und Bein.
 Zerfällt im Herzen. Blut und Traum entweicht. [...] ¹⁷²

Eine verzweifelte Mariensuche dominiert in gleicher Weise das *Lied der Sehnsucht des Kuno Kohn*:

- 1 Die Falten des Meeres platzen wie Peitschen auf meiner Haut.
 Und die Sterne des Meeres reißen mich auf.

Von schreienden Wunden ist der Abend des Meeres Einsamen.
 Aber die Liebenden finden den guten verträumten Tod...

- 5 Sei bald da, Schmerzäugige, das Meer tut so weh.
 Sei bald da, Liebleidende das Meer erschlägt mich so.

Deine Hände sind kühle Heilige. Hüll mich mit ihnen, das Meer brennt auf mir.
 Hilf doch! Hilf doch! ... Deck mich. Rette mich. Heil mich, Freundin.

Mutter... du - ¹⁷³

Die Perspektive auf das Geschehen ist subjektiv, mehr inneres Gefühl als äussere Handlung, mehr Schilderung und Atmosphäre. Meer und Abend sind die einzigen Orientierungspunkte. Gelähmt in seiner Passivität ruft das Lyrische Ich nach der Mutter und erleidet das Meer, das hier mittels der Genitivmetapher *Falten des Meeres* zu einem zusammen geschobenen Stoffteil hypostasiert und wegen des knallenden Auftreffens der Wogen mit Peitschen verglichen wird, als körperliche Qual. Das als Peiniger dargestellte Meer symbolisiert die Gewalt der Einsamkeit, die über das Ich hereinbricht. Die Verlassenheit des Lyrischen Ich wird mit der Metapher *schreiende Wunden* als von aussen verursachte Verletzung veranschaulicht. Durch den *Abend des Meeres Einsamen* wird eine Todesvision angedeutet: Der Tod ist schmerzvoll, weil einsam und kontrastiert mit dem *guten, verträumten Tod* der Liebenden. Gleichzeitig umschreibt der Sprecher im Gedicht mit dem *Kühlen, Hüllen, Decken, Retten* und *Heilen* eine Sehnsucht nach Vereinigung. Dadurch verknüpft er die erotische Sehnsucht mit einer metaphysischen und die Hoffnung auf sexuelle Entgrenzung, wie sie die Liebenden erfahren, mit der Hoffnung auf die

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Ebd., S. 89.

Erlösung in der Ewigkeit. Rhetorisches Pathos erhält das *Lied der Sehnsucht* durch die Anapher *Sei bald da*, die parataktischen gereihten Anrufe *Deck mich. Rette mich. Heil mich [...]*, die Verben *peitschen, aufreißen, weh tun, erschlagen*, die in einer Reihung mehrfach wiederholt und durch die Hyperbel *so* noch verstärkt werden, und die emphatische Verdoppelung der Exklamation *Hilf doch!* als Klimax der dargestellten Sehnsucht. Das zunächst hingeschriebene, aber dann durchgestrichene *Hilfe!* der ursprünglichen Fassung der Handschrift drückt die Not des Lyrischen Ich sogar noch pointierter aus.

Symbolisch wird auf Maria bereits im 2. Vers durch den Meerstern (*stella maris*) verwiesen. Doch wird Maria nirgends mit dem Namen angesprochen und erst zuletzt als Freundin und Mutter. Dieses Freundinnen- und Mutter-Du existiert jedoch nur in den Ausrufen des Lyrischen Ich, die angesprochene Figur ist weder zeitlich noch räumlich fassbar.

Im fünften und sechsten Vers wird sie mit den Antonomasien *Schmerzäugige* und *Liebleidende*, beides Neologismen Lichtensteins, verherrlicht. Zusammen mit dem Vergleich der Hände als *kühle Heilige* im siebten Vers sind dies die einzigen Signalworte, die direkt auf den religiösen Kontext Marias hinweisen: auf die leidende Gottesmutter, die *Mater dolorosa*,¹⁷⁴ ein Marientyp, der vor allem im Osten verehrt wird, und auf die Schutzmantelmadonna, die Beistand, Schutz und Schirm bietet.¹⁷⁵ Heilige dürfen im katholischen Glauben um Fürbitte bei Gott angerufen werden. Im Vergleich der Hände mit *kühlen Heiligen* werden zwei Bereiche miteinander in Beziehung gesetzt und zu einer neuen semantischen Einheit verschmolzen. Die Hände, die eine heilende Kraft besitzen und die Kühle von Heiligenstatuen, die erst durch den Glauben erwärmt werden. Als rhetorische Klangfigur begegnet uns ferner das für Lichtenstein typische Homöoproponon, das durch die Wiederholung der Konsonanten im Anlaut *Heilige* und *hüllen* in Beziehung setzt.

1.3.6.3 *Meerstern wir dich grüßen* und *Lied XV im Vergleich*

Die Sterne des Meeres im 2. Vers des *Lieds der Sehnsucht des Kuno Kohn* lassen an das uralte Bild von Maria als Meerstern (*stella maris*) denken und wecken die

¹⁷⁴ Maria erleidet Schmerzen in der Weissagung des Simeon (Lukas 2,34), in der Flucht nach Ägypten (Matthäus 2, 13-15), im Verlieren und der dreitägigen Suche des zwölfjährigen Jesus bei der Wallfahrt zum Tempel nach Jerusalem (Lukas 2,41-52), in der Begegnung Jesu mit seiner Mutter auf dem Kreuzweg, im Sterben Jesu, das Maria unter dem Kreuz miterlebt, in der Abnahme des Leichnams Jesu vom Kreuz und in der Grablegung Jesu (Johannes 19,25-27). Dargestellt werden diese sieben Leiden der Maria mit sieben Schwertern im Herzen Marias.

¹⁷⁵ Vom 18. Jahrhundert an wird der Name *Maria* als zweiter Vorname auch den männlichen Kindern gegeben, um sie unter den Schutz der Jungfrau zu stellen.

Assoziation zum Gedicht *Meerstern wir dich grüßen* von Clemens Brentano, das er in die 10. Romanze vom Rosenkranz *Biondetta in dem Theater* einfügte:

Meerstern wir dich grüßen
 Die durch Tränen wüsten
 Aus der Sünden dunkeln Zeit
 Einsam steuern müßen
 Zu den Hellen Küsten
 Der gestirnten Ewigkeit

Jungfrau laut verkünden
 Von den Himmelsbühnen
 Engel deine Herrlichkeit,
 Und aus Meeres Gründen
 Steigt dich zu versöhnen,
 waß da lebt in irrdischem Streit

Jungfrau voller Güthen,
 Wie das Meer sich thürme
 Stehest du in Heiterkeit
 Wie Gefallne Blüthen
 Schüttlen dir die Stürme
 Himmelssterne auf dein Kleid

Denck' o Mutter süße
 Wie du durch die Wüste,
 Du den Herren trugst in Pein
 Daß er für uns büße,
 tranck er deine Brüste
 Sog er deine Milde ein

Jungfrau, Himmels thüre
 In des Todes Gründe
 Sencke deiner Strahlen Schein,
 Und hellleuchtend führe
 Aus dem Meer der Sünde
 Uns zum Quell des Lichtes ein¹⁷⁶

Das Lied ist eingebettet in eine Rahmenhandlung, in der Biondetta zum letzten Mal im Theater auftritt. Am nächsten Tag wird sie ins Kloster gehen. Auf der Bühne erscheint ein Fels im Meer und auf dessen Spitze ein Marienbild. Neben diesem Bild steht Biondetta mit einer goldenen Harfe im Arm und singt das Lied *Meerstern wir dich grüßen*.¹⁷⁷ Das von Biondetta Gesungene ist das umgedichtete *Ave maris stella*, ein altkirchlicher, seit dem 9. Jahrhundert überlieferter Hymnus, der seit dem 10. Jahrhundert als liturgischer Text belegt ist.¹⁷⁸ Brentanos Gedicht baut sich aus der

¹⁷⁶ Clemens Brentano: *10. Romanze. Biondetta in dem Theater*. In: *Sämtliche Werke und Briefe*. Bd. 10. Romanzen vom Rosenkranz. Herausgegeben von Clemens Rauschenberg. Stuttgart, Berlin, Köln 1994. S. 260-262.

¹⁷⁷ Ebd., S. 256-279.

¹⁷⁸ Günther Bernt: *Ave maris stella*. In: *Marienlexikon*. Band 1. S. Ottilien 1988. S. 317.

Distanz zwischen der Tiefe des Meeres und dem Sternenhimmel auf: Das Leben jedes einzelnen wird im barocken Bild des Schiffes, das auf dem Meer der Welt dem Jenseits zutreibt, dargestellt. Maria steht über dem mit dem Meer identifizierten Irdischen als Hilfe zur Orientierung. Als kosmische Mittlerin zwischen Himmel und Erde wird sie zum Schluss gebeten, die Menschen aus dem Meer der Sünde zum himmlischen Licht zu führen.

Den bestehenden Bildern der Jungfrau setzt Novalis in seinem *Lied XV* sein inneres Bild entgegen, das sich in ihm für alle Ewigkeit eingebrannt hat:

Ich sehe dich in tausend Bildern,
 Maria, lieblich ausgedrückt,
 Doch keins von allen kann dich schildern,
 Wie meine Seele dich erblickt.

Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel
 Seitdem mir wie ein Traum verweht,
 Und ein unnennbar süßer Himmel
 Mir ewig im Gemüthe steht.¹⁷⁹

Novalis verzichtet darauf, die Verehrung Marias in möglichst wortreicher Darstellung und bildreicher Umschreibung auszudrücken. Die vierzeilige Strophe, der vierhebige jambische Vers und der Kreuzreim sind von derselben Einfachheit, die wir auch im inneren Aufbau wieder finden. Jede Strophe besteht aus einem Satz, jeder Satz beginnt ohne Umschweife mit dem Lyrischen Ich als Subjekt des Satzes. Auch der Wortschatz setzt sich aus einfachen Begriffen zusammen. Novalis bedient sich sogar leicht phrasenhaft wirkender Ausdrücke wie des umgangssprachlichen Pauschalbegriffs *tausend*, den Lichtenstein in seinem *Traurigen Lied*¹⁸⁰ ebenfalls verwendet. Mit der einfachen Anlage des Lieds in Bau und Sprache deckt sich ferner die Anrede *Maria*, durch die eine ehrfurchtsvoll zurückhaltende und gleichzeitig unmittelbare Beziehung hergestellt wird. Diese formale Schlichtheit widerspiegelt die Intention von Novalis auf der inhaltlichen Ebene. Der Dichter spricht sich gegen jede Darstellbarkeit Marias aus und verwirft die irdischen Abbildungsversuche. Der Anblick Marias, der sich im inneren Bild verewigt hat, unterscheidet sich von den tausend Bildern, die Maria darzustellen versuchen. Das Transzendente ist unmittelbar in die Innerlichkeit hinein genommen worden, so dass es nach aussen hin nicht mehr beschreibbar, im Innern des Gemüts jedoch anschaulich und präsent ist.

Diese Mariendichtung hat mit der mittelalterlichen Marienlyrik noch die Anrede und die verehrende Hinwendung gemeinsam. Maria wird aber nicht mehr mit

¹⁷⁹ Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Band I. Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe. Herausgegeben von Richard Samuel. Darmstadt 1978. S. 198.

¹⁸⁰ *ALD*. S. 100.

dogmatischen Titeln versehen oder durch die Verlassenheit der eigenen Seele aus der christlichen Sündenlehre gedeutet, sondern ist nun stark durch die Akzentuierung der dichterischen Subjektivität gekennzeichnet. Die Nähe des *Traurigen Lieds* Lichtensteins zum zweiten Marienlied von Novalis ist unverkennbar:

- 1 Jetzt geh ich wieder zwischen Tagen, Tieren,
Gestein und tausend Augen und Getön –
Der Fremdeste. Ich mußte dich verlieren...
Dein Sündenleib, Maria, war so schön –

- 5 Jetzt such ich wieder zwischen Tagen, Tieren,
Gestein und Lärm vergeblich deine Spur.
Jetzt weiß ich auch: ich mußte dich verlieren...
Ich fand nicht dich – dein Name war es nur –¹⁸¹

Dieses vierte der *Fünf Marienlieder des Kuno Kohn* umfasst ebenfalls zwei Strophen mit je vier Versen. Rhythmisch bewegt wird es durch den fünfhebigen Jambus mit abwechselnd weiblicher und männlicher Kadenz. Wie bei *Lied XV* weisen beide Strophen einen traditionellen Kreuzreim auf, der durch die überkreuzende Verknüpfung die vierzeilige Strophe betont. Auf der syntaktischen Ebene trifft man auf eine parataktische Struktur, die die Sätze aneinanderreihet. Zugleich finden sich viele Verkürzungen, die die Sätze mit Gedankenstrichen oder Auslassungspunkten enden lassen. Dreimal wird auch die Isomorphie im Versinnern durchbrochen, im dritten Vers durch das Satzende, im siebten Vers durch den Doppelpunkt und im achten Vers durch den Gedankenstrich. Damit wird zwar eine Reihung betont, die durch den überwiegenden Zeilenstil – ausser in Vers 1 und 5, wo Satzende und Versende im Enjambement nicht übereinstimmen – unterstützt wird, aber kein zu Ende-Führen der Gedanken und keine Orientierung im fiktionalen Raum ermöglicht. Das Lyrische Ich irrt getrieben von Suche und Erinnerung in der antropomorphisierten Welt der Grossstadt umher. Auffallend ist die Häufigkeit des Personalpronomens *ich*, dessen Wiederholung deutlich macht, wie sehr das Lyrische Ich auf sich selbst zurückgeworfen ist. Das Gedicht teilt sich in zwei Zeitebenen, das deiktische und anaphorische *Jetzt* zeigt die Gegenwart an, die im Kontrast zur Vergangenheit steht, in der die Begegnung mit Maria stattgefunden hat. Der 4. Vers bringt in der ersten Strophe eine Vision, nämlich die Erfüllung der Sehnsucht des Lyrischen Ich, und in der zweiten Strophe – im Eingeständnis, die Begegnung mit der Jungfrau habe gar nicht stattgefunden – eine überraschende Pointe, die alles Vorherige auflöst. Der räumlichen Orientierungslosigkeit in den ersten beiden Versen beider Strophen folgt eine beziehungs-mässige durch den artikulierten Verlust Marias im dritten Vers. Im vierten Vers verkehrt sich Maria in der ersten Strophe

¹⁸¹ Ebd.

durch die Addizierung des *Sündenleibes* von der Heiligen zur Hure, in der zweiten Strophe zu einer flüchtigen Liebesbekanntschaft mit gleichem Namen.

Ist bei Novalis am Schluss des Marienliedes *XV* ein Dauerzustand erreicht worden, der den Anblick Marias für immer festhält, das Göttliche im Menschen vergegenwärtigt und durch die Gegenwart des Göttlichen das irdische Leben zum seligen Traum werden lässt, befindet sich das Lyrische Ich am Schluss des *Traurigen Lieds* wieder in der Realität des Alltags. Die Jungfrau Maria bleibt als Referenz des Gedichtes zwar erhalten, doch muss das Lyrische Ich erkennen, dass es sich nicht der heiligen Maria gegenüber sah, sondern lediglich einer Frau mit demselben Namen. Im Erstdruck des *Traurigen Liedes* steht im vierten Vers der ersten Strophe noch *Dein Hurenleib*,¹⁸² was die Flüchtigkeit dieser Liebesbekanntschaft umso stärker zum Ausdruck bringt.

1.3.6.4 Maria als Kunstfigur

In den *Fünf Marienliedern des Kuno Kohn* ist Maria eine Kunstfigur,¹⁸³ die nur in den Worten des Lyrischen Ich existiert. Sie weist keine spezifischen Charakteristika und Attribute auf und ermöglicht keine Epiphanie. Sie ist weder temporal noch lokal fixierbar, sondern stagniert auf der Stufe eines theoretischen Konstrukts, als Projektion der Sehnsucht des Lyrischen Ich. In allen fünf Marienliedern bleibt die Sehnsucht nach der heiligen Maria bestehen. Im *Ersten Lied* wird Maria vom Lyrischen Ich bei den Frauen vornehmlich aus dem Dienstleistungssektor gesucht und erhält eine Korrespondenz zu Dirnen, Schauspielschülerinnen, Krankenschwestern, Irrenpflegerinnen, Küchenmädchen, Tänzerinnen und Müttern.¹⁸⁴ Im *Nächsten Lied* wird von Maria eine Beruhigung der Sehnsucht erwartet.¹⁸⁵ Im *Hohen Lied* wird sie vom Lyrischen Ich mit weisser Haut im weissen Sand, mit Haar und Lächeln zunächst als Geliebte erlebt, die unter ihm liegt, dann als Mutter, die sich über ihn beugt, womit die Sehnsucht nach einer mystisch-erotischen Verschmelzung ausgedrückt wird. Zum Schluss löst sich Maria aber in den Himmel der Abenddämmerung auf.¹⁸⁶ Im *Traurigen Lied* ist Maria als Name übrig geblieben, als Spur, die das Lyrische Ich nicht mehr findet und als erinnertes Sündenleib.¹⁸⁷ Im *Letzten Lied* sind alle Frauen in dieser grenzenlosen Maria vereinigt, die *Geliebte* Lisel Liblichlein, die *Törin* Lene Levi sowie die *sehnsüchtig verfluchte* Ilka Leipke:

¹⁸² *Gedichte von Alfred Lichtenstein (Wilmersdorf)*. In: Die Aktion 3. Nr. 40 (4.10.1913). Sp. 948.

¹⁸³ Karl Migner: *Theorie des modernen Romans*. Eine Einführung. Stuttgart 1970. S. 85f.

¹⁸⁴ *ALD*. S. 99.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Ebd., S. 99f.

¹⁸⁷ Ebd. S. 100.

Du bist nicht ganz Maria, die ich suchte.
Doch bist auch du Maria – Grenzenlose...
Geliebte... Törlin... sehnsüchtig Verfluchte.¹⁸⁸

Im *Hohen Lied* wird für einen Moment der Zauber der mütterlichen Zuwendung dort angedeutet, wo die letzten beiden Verse in der rhetorischen Frage kulminieren, ob die Vereinigung mit Maria, die in den ersten beiden Strophen umschrieben wurde, nicht doch nur eine Naturerscheinung in der Abenddämmerung war:

Kommt nicht der Himmel wie ein Mutterlied
Zur Stirn des Kindes hin und hin zu uns –¹⁸⁹

Lichtenstein lehnt sich hier an eine Metaphorik an, die wir aus der ersten Strophe von Eichendorffs *Mondnacht* kennen:

Es war, als hätt der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt.¹⁹⁰

Der Abendhimmel wird durch die Genitivmetapher *Mutterlied* einerseits zur Mutter personifiziert, die sich hinunter zur Stirn des Kindes beugt, andererseits handelt es sich nur um ein Lied, um ein Anklingen, eine Ahnung der mütterlichen Nähe, mit der der Himmel verglichen wird.

Im Gedicht *Wanderer im Abend* wird die Kühle zur Mutter personifiziert, die sich mütterlich schützend über die Landschaft beugt:

Verkohlte Kühle bemuttert das Land¹⁹¹

Hier kann ausserdem ein Bezug zu den kühlen Händen der Mutter im *Lied der Sehnsucht des Kuno Kohn*¹⁹² hergestellt werden, nach denen Kuno Kohn verlangt. Die mütterliche Kühle dient wiederum dazu, den Schmerz zu lindern, damit sich Sehnsuchtsgefühle generieren können.

1.3.6.5 Sehnsucht nach der jüdischen Mutter

Bildet bei Brentano der katholische Urgrund die Basis seines Schaffens, verlassen bei Novalis, der aus pietistisch-protestantischem Elternhaus stammt, die Marienlieder

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Joseph von Eichendorff: *Mondnacht*. In: Joseph von Eichendorff: *Sämtliche Gedichte und Versepen*. Frankfurt/Main u. Leipzig 2001. S. 322f.

¹⁹¹ *ALD*. S. 96.

¹⁹² Ebd., S. 89.

ihren katholischen Kontext und drücken eine höchst individualistische Glaubenshaltung aus, dann dient dem 1825 zum evangelischen Glauben konvertierten Heinrich Heine die Marienverehrung im vierten Teil seiner *Reisebilder* als Provokation. Dort schildert er einen Aufenthalt in Italien aus dem Jahre 1828. Im Abschnitt III beschreibt er *Die Stadt Lukka* und dort im Capitel VI, wie er aus dem Menschengewühl in eine einsame Kirche geflohen ist und auf einer der alten Betbänke ausgestreckt den Tönen einer Orgel lauscht. Als sein Blick durch die Kirche schweift, entdeckt er eine verschleierte Frau, die vor dem Bild der Madonna kniet:

Wer ist die Verschleyerte, die dort kniet vor dem Bilde einer Madonna? Die Ampel, die davor hängt, beleuchtet grauenhaft süß die schöne Schmerzensmutter einer gekreuzigten Liebe, die Venus dolorosa; doch kupplerisch geheimnißvolle Lichter fallen zuweilen, wie verstolen, auf die schönen Formen der verschleyerten Beterin. Diese liegt zwar regungslos auf den steinernen Altarstufen, doch in der wechselnden Beleuchtung bewegt sich ihr Schatten, läuft manchmal zu mir heran, zieht sich wieder hastig zurück, wie ein stummer Mohr, der ängstliche Liebesbote in einem Harem – und ich verstehe ihn. Er verkündet mir die Gegenwart seiner Herrinn, der Sultaninn meines Herzens.¹⁹³

In der Bezeichnung der Pietà als *Venus dolorosa* – als Schmerzensvenus – und in der erotischen Ausstrahlung der *verschleyerten Beterin* wird die Marienfigur in den irdisch-erotischen Kontext gehoben. „Maria ist Venus geworden, die Mutter der sich über alle moralischen Grenzen hinwegsetzenden geschlechtlichen Liebe!“¹⁹⁴ Dieser erotische Kontext und die gewagte Bezeichnung der von den Katholiken verehrten reinen Jungfrau benutzt der erst vor kurzem zum christlichen Glauben konvertierte Spötter Heine in absichtlich provozierender Weise. Doch dann schlägt die ironische Erotisierung in Angst um:

Es war aber als ob jene Orgeltöne niemals aufhören, als ob jene Sterbelaute, jener lebende Tod ewig dauern wollte, ich fühlte so unsägliche Beklommenheit, so namenlose Angst, als wäre ich scheintodt begraben worden, ja als wäre ich, ein Längstverstorbener, aus dem Grabe gestiegen, und sey, mit unheimlichen Nachtgesellen, in die Gespensterkirche gegangen, um die Todtengebete zu hören, und Leichensünden zu beichten.¹⁹⁵

Es ist dann die Verschleierte, die ihn wieder in die Realität zurückholt und die Gespenster vertreibt. Er folgt ihr rasch aus der Kirche hinaus und lüftet mit deren Schleier auch ihre Identität, es ist seine verehrte Francesca,

Ihr Gang, der sonst so heiter dahinschwebend, war jetzt wie kirchlich gemessen, ihr Schritt war düster katholisch, sie bewegte sich wie nach dem Takte einer feyerlichen Orgel, und wie in früheren Nächten die Sünde, so war ihr jetzt die **Religion in die Beine**

¹⁹³ Heinrich Heine: *Reisebilder II. 1828-1831*. (=Heinrich Heine. Säkularausgabe. Band 6). Bearbeitet von Christa Stöcker. Berlin u. Paris 1986. S.151.

¹⁹⁴ Hans Hübner: *Der freche und der fromme Poet*. 2005. S. 7.

¹⁹⁵ Heinrich Heine: *Reisebilder II. 1828-1831*. 1986. S.151.

gefahren. Unterwegs vor jedem Heiligenbilde bekreuzte sie sich Haupt und Busen; vergebens versuchte ich ihr dabey zu helfen.¹⁹⁶

Das einzige, was er von der früheren Geliebten ergattern kann, sind ein paar Küsse. Und als Francesca die Nacht im *Hotel Crotsche di Malta* dem Heil ihrer Seele widmen will, bittet er vor ihrer Kammer vergeblich um Einlass:

Francesca! rief ich, Stern meiner Gedanken! Gedanke meiner Seele! vita della mia vita! meine schöne, oftgeküßte, schlanke, katholische Francesca! für diese einzige Nacht, die du mir noch gewährst, will ich selbst katholisch werden – aber nur für diese einzige Nacht! O, die schöne, seelige, katholische Nacht! Ich liege in deinen Armen, strengkatholisch glaube ich an den Himmel deiner Liebe, von den Lippen küssen wir uns das holde Bekenntniß, das Wort wird Fleisch, der Glaube wird versinnlicht, in Form und Gestalt, welche Religion! Ihr Pfaffen! jubelt unterdessen Eur Kyrie Eleison, klingelt, räuchert, läutet die Glocken, laßt die Orgel brausen, laßt die Messe von Palestrina erklingen – das ist der Leib! – ich glaube, ich bin seelig, ich schlafe ein – aber sobald ich des anderen Morgens erwache, reibe ich mir den Schlaf und den Katholizismus aus den Augen, und sehe wieder klar in die Sonne und in die Bibel, und bin wieder protestantisch vernünftig und nüchtern, nach wie vor.¹⁹⁷

In Heines eigenem Wechsel von Erotik, existentieller Angst, Melancholie und spöttischer Ironie äussern sich seine Fremdheit, sein Aussenseitertum und seine Einsamkeit. Seine „polemischen Attacken gegen bestimmte Formen der Kirchlichkeit sind [...] Ausdruck seines Leidens daran, daß die Wahrheit des Glaubens in mancher wesentlichen Hinsicht verraten wird.“¹⁹⁸ Vielleicht auch von ihm selbst. Die Selbstkritik lässt sich jedenfalls gut aus der Selbstironie über seine Konversion zum Protestantismus herauslesen.

Bei Alfred Lichtenstein wird der jüdische Bezug zu Maria explizit, jedenfalls im Titel *Hohes Lied*¹⁹⁹ für das zentrale der *fünf Marienlieder des Kuno Kohn*²⁰⁰ und im Meerstern, auf den der Ausdruck *Die Sterne des Meeres* im 2. Vers des *Lieds der Sehnsucht des Kuno Kohn*²⁰¹ verweist. Dieser wird entweder als sechs- oder achtstrahliger Stern tradiert. Der Achtstrahlige steht als christliches Symbol für die heilsgeschichtliche Erneuerung, das Sechsstrahlige des Meersterns verweist auf den Davidstern, weil Maria aus dem Geschlechte Davids stammt. Lesen wir den Stern als sechsstrahligen Davidstern, dann müssen wir den jüdischen Traditionsstrang berücksichtigen und uns erinnern, dass die in Lichtensteins Gedichten herbeigesehnte

¹⁹⁶ Ebd., S. 152.

¹⁹⁷ Ebd., S. 153.

¹⁹⁸ Hans Hübner: *Der freche und der fromme Poet*. 2005. S. V.

¹⁹⁹ Das *Hohe Lied* stammt als lose Folge von Liebesliedern mit einer reichen Bildsprache aus den Jahren 400 bis 200 vor Christus und hat Aufnahme in den Poetischen Büchern des Alten Testaments gefunden. Es wird einerseits metaphorisch als die Liebe zwischen Jahwe und Israel oder schöpfungstheologisch als Liebe zwischen Mann und Frau verstanden.

²⁰⁰ Ebd., S. 99f.

²⁰¹ Ebd., S. 89.

Maria von ihrer Geschichte her nicht nur die von den Katholiken verehrte Jungfrau ist, sondern vom Neuen Testament aus gedacht²⁰² auch die aus dem Geschlechte Davids stammende Mirjam,²⁰³ die jüdische halb-kindhafte Mutter, die in Galiläa und Juda in der Epoche des herodianischen Tempels in ihrem Volk nach dem Gesetz Israels und in Brauch und Sitte ihrer Umwelt gelebt hat und die jüdische Abkunft von Jesus verbürgt. Von diesem Gedankengang ausgehend lassen sich die Marienlieder des jüdischen Dichters Alfred Lichtenstein auch als Lieder an die jüdische Mutter Mirjam lesen, nach der sich das Lyrische Ich sehnt. Die erfolglose Suche nach Maria im *Nächsten Lied* kann man demnach auch als aussichtslose Suche nach einer religiösen Heimat interpretieren, die zu einem fortschreitenden Auflösungs- und Zersetzungsprozess der jüdischen Identität und zum Verlust des seelischen Gleichgewichts führt:

- 1 Der dich so sucht, Maria, wird ganz grau.
Der dich so sucht, verliert Gesicht und Bein.
Zerfällt im Herzen. Blut und Traum entweicht.
Käm ich zur Ruh... Wär ich in deiner Hand...
- 5 O, nähmst du mich in deine Augen auf...²⁰⁴

Maria würde dann als Symbol für ein Judentum stehen, das der jüdische Dichter nicht mehr finden kann, affektbesetzt dargestellt in der Metapher des Schreis in den toten Himmel des *Ersten Liedes*.²⁰⁵ Das Lyrische Ich ist am Ende auf sich selbst zurückgeworfen, ohne göttlichen Rückhalt, ohne Zuversicht auf ein Jenseits und isoliert von den religiösen Wurzeln.

Alfred Lichtenstein ist nicht der einzige jüdische Dichter des Expressionismus, der Marienlyrik schreibt. Am 29.12.1910 erscheint im *Sturm* von Else Lasker-Schüler das Gedicht *Maria*. Mit Maria spricht Else Lasker-Schüler ebenfalls die jüdische Mutter Myriam an, der sie sich mit einem Kinderlied annähert:

Träume, säume, Marienmädchen –
Ueberall löscht den Rosenwind
Die schwarzen Sterne aus.
Wiege im Arme dein Seelchen.

Alle Kinder kommen auf Lämmern
Zottehotte geritten,
Göttlingchen sehen

Und die vielen Schimmerblumen

²⁰² Vergleiche Matthäus 1, 18-25 und Lukas 1, 26-38.

²⁰³ Vergleiche Schalom Ben-Chorin: *Mutter Mirjam. Maria in jüdischer Sicht*. 8. Aufl. München 1994.

²⁰⁴ *ALD*. S. 99. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 195f. dieser Arbeit.

²⁰⁵ Ebd.

An den Hecken
 Und den grossen Himmel da
 Im kurzen Blaukleide!²⁰⁶

1937 fügt Else Lasker-Schüler das Gedicht *Maria* in ihrem im Exil entstandenen *Hebräerlied* in die Beschreibung der Stadt Bethlehem ein.²⁰⁷

1.4 DIE FRÜHEXPRESSIONISTISCHE LITERATURSZENE UND IHRE JÜDISCHEN EXPONENTEN

1.4.1 ALFRED LICHTENSTEIN IM KREIS DER FRÜHEXPRESSIONISTEN

Alfred Lichtenstein nennt sich in seinen Publikationen zuweilen *Aliwi*, entstanden aus der Abkürzung für *Alfred Lichtenstein Wilmersdorf*.²⁰⁸ *Aliwi* lässt wiederum an *Alibi* denken, als Künstler befindet sich Alfred Lichtenstein *anderswo* als in seinem bürgerlichen Leben. Er ist nicht nur der jüdische Deutsche der dritten Generation, der alle Institutionen der vermeintlichen Integration in die deutsche Gesellschaft durchläuft, er ist zudem einer, der in den avantgardistischen Literaturkreisen Berlins als Dichter den Anschluss sucht. Auch Kuno Kohn ist in den Texten, in denen er als Erwachsener auftritt, mit Ausnahme der Skizze *Kuno Kohn*, in der noch kein vollständiges Kohn-Bild feststeht, als Dichter konzipiert. In der Erzählung *Der Sieger* liegen zum Beispiel lose Blätter, die mit *vollendeten und unvollendeten Gedichten und Abhandlungen beschrieben* sind, in Kohns Zimmer herum.²⁰⁹ Im gleichen Text erhält Kohn eine Einladung des Klub Clou, *aus seinen Werken vorzulesen*.²¹⁰ Zu einem späteren Zeitpunkt bekommt er von einem Verleger sogar einen Vorschuss.²¹¹ Als Kohn stirbt, schickt der Klub Clou einen Kranz.²¹² Beim ersten Auftritt Kohns in der Erzählung *Café Klößchen* wird er als *buckliger Dichter* bezeichnet.²¹³ An einer Tischrunde wird im Textfragment *Im Café Klößchen* über den *literarischen Unwert des Herrn Kohn* diskutiert.²¹⁴ In den *Notizen zum Roman* wird Kohn als ein Dichter skizziert, der die Beziehung zu seiner zweiten Geliebten literarisch verarbeitet.²¹⁵

²⁰⁶ Else Lasker-Schüler: *Maria*. In: *Der Sturm* 1. Nr. 44 (29.12.1910). S. 349.

²⁰⁷ Else Lasker-Schüler: *Werke und Briefe*. Kritische Ausgabe. Band 5. Prosa. Das Hebräerlied. Bearbeitet von Karl Jürgen Skrodzki. Frankfurt/Main 2002. S. 140f.

²⁰⁸ M.E. in Anlehnung an das Akronym *Auwi*, das der fast gleichaltrige vierte Sohn Kaiser Wilhelms II., Prinz August Wilhelm von Preussen (1887-1949), verwendet.

²⁰⁹ *ALD*. S. 169.

²¹⁰ *Ebd.*, S. 175.

²¹¹ *Ebd.*, S. 177f.

²¹² *Ebd.*, S. 179.

²¹³ *Ebd.*, S. 183.

²¹⁴ *Ebd.*, S. 192.

²¹⁵ *Ebd.*, S. 214.

Die literarische Bewegung der Berliner Avantgarde vor dem Ersten Weltkrieg entsteht unter den Sozialisationsbedingungen einer relativ homogenen gesellschaftlichen Gruppe. Alfred Lichtenstein hat sich als Dichter einer literarischen Jugend- und Männerbewegung angeschlossen, dem junge Männer mit ähnlichem Alter, vergleichbarer Herkunft und Bildung angehören: Es sind Elternhäuser des mittleren Bürgertums mit einem starken Anteil an kaufmännischen und freien Berufen.²¹⁶ Geboren sind die meisten frühexpressionistischen Autoren zwischen 1889 und 1892. Mehr als 80 % unter ihnen sind Akademiker, wovon der grössere Teil unter ihnen Germanistik oder Jurisprudenz studiert und fast jeder vierte unter ihnen einen Dokortitel trägt. „Vielen Söhnen mit guter Schulbildung genügte es [...] nicht mehr, wie ihre Eltern Kaufleute zu werden und zum Wirtschaftsbürgertum zu gehören, sondern sie strebten [...] nach dem Status des Bildungsbürgers, also des Akademikers [...]. Nach Jahrhunderten der erzwungenen Tätigkeit im Handel und nach Vollendung der Akkulturation bestand jetzt erstmals für junge Juden in größerem Umfang die Möglichkeit, nicht mehr den Beruf des Vaters zu übernehmen, sondern einen intellektuellen Beruf zu wählen, dabei gleichzeitig ihre soziale Position zu verbessern und der Bildungsschicht anzugehören.“²¹⁷ Für eine solide Basis der Zukunft sind diese jungen Autoren aber auch von ihren Elternhäusern dazu genötigt worden, die Universität zu besuchen. Bei diesen jungen Autoren spürt man dann auch stark den „subjektiven Ausgangspunkt der expressionistischen Gesellschaftskritik“,²¹⁸ die aus dem eigenen Erleben und den negativen Emotionen, die die bürgerliche Umwelt ausgelöst hat, resultiert. Es ist auch die Vereinsamung des Intellektuellen in der bürgerlichen Gesellschaft, die sie eine neue Aussenseiterposition spüren lässt. Der Erfahrungshintergrund der jungen Autorengeneration ist ein begrenzter und recht einheitlicher, die bürgerlichen Elternhäuser, die Gymnasien, denen sie eben erst entsprungen sind und die jüdische Herkunft. „Es herrschte hier offenbar so etwas wie ein sich emanzipierender Ghettogeist, abgeschlossen nach außen, voller Spannungen nach innen. Sie alle hier kannten sich nicht nur gut, sie kannten sich viel zu gut, und auch das war etwas, womit sie fertig zu werden hatten, jeder auf seine Weise“,²¹⁹ diese Söhne aus wenigen jüdischen Familien.

²¹⁶Vergleiche Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*. Stuttgart u. Weimar 2002. S.31f.

²¹⁷ Monika Richarz: *Berufliche und soziale Struktur*. In: *Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit*. Band III. Umstrittene Integration 1871-1918. Hrsg. von Steven M. Lowenstein, Paul Mendes-Flohr, Peter Pulzer, Monika Richarz. München 1997. S. 57.

²¹⁸ Ottmar Huber: *Mythos und Grotteske. Die Problematik des Mythischen und ihre Darstellung in der Dichtung des Expressionismus*. Meisenheim/Glan 1979. S. 80.

²¹⁹ Wolfgang Paulsen: *Alfred Lichtensteins Prosa*. 1968. S. 590.

1.4.2 AUSEINANDERSETZUNG MIT DER BÜRGERLICHEN HERKUNFT

Die Dekade vor dem Ersten Weltkrieg ist wirtschaftlich eine Zeit prosperierenden Wachstums, in der sich die Gesamtproduktion von Industrie und Handwerk um mehr als 100% steigert und die deutsche Bevölkerung bis zum Ersten Weltkrieg um 36% wächst.²²⁰ Es gibt nicht mehr viel zu erkämpfen, der gesellschaftliche Strukturwandel, der die Industrialisierung in Deutschland mit sich gebracht hat, ist bereits vollzogen. Der bürgerlichen Jugend fehlt es an Herausforderungen, wie der Tagebucheintrag von Georg Heym vom 6. Juli 1910 eindringlich belegt und der dem Irrtum unterliegt, dass der Krieg zu einer inneren Erneuerung führen würde:

Ach, es ist furchtbar. [...] Es ist immer das gleiche, so langweilig, langweilig, langweilig. Es geschieht nichts, nichts, nichts. Wenn doch einmal etwas geschehen wollte, was nicht diesen faden Geschmack von Alltäglichkeit hinterläßt. Wenn ich mich frage, warum ich bis jetzt gelebt habe. Ich wüßte keine Antwort. Nichts wie Quälerei, Leid und Misere aller Art. [...] Ich bin zerblasen wie ein taubes Ei, ich bin wie alter Lumpen, den die Maden und die Motten fressen. Was Sie sehen, ist nur die Maske, die ich mit soviel Geschick trage. Ich bin schlecht aus Unlust, feige aus Mangel an Gefahr. [...] Geschähe doch einmal etwas. [...] sei es auch nur, daß man einen Krieg begänne, er kann ungerecht sein. Dieser Frieden ist so faul ölig und schmierig wie eine Leimpolitur auf alten Möbeln.²²¹

Die Erinnerungen von Ernst Blaß in der *Literarischen Welt* von 1928 geben ein ähnliches Lebensgefühl wieder:

Und auch damals haben wir viel unter Langeweile gelitten. [...] Und was ich da unter Schmerzen mitmachte, war literarische Bewegung, Kampf gegen den enormen Spießher von damals [...] Ja, es war schon ein seelenvoller Kampf gegen die Erlebnislosigkeit, gegen die Stumpfheit, Trägheit, Gemeinheit der Philisterwelt.²²²

Die Väter gehören zur Schicht des am ökonomischen Erfolg orientierten Bürgertums. Es sind Unternehmer, Bankiers, wohlhabende Kaufleute, die die ökonomische und kulturelle Führungsrolle übernommen haben, die Industrialisierung und Urbanisierung vorantreiben und entscheidend zum Modernisierungsschub des Deutschen Kaiserreichs beitragen. Die politische Macht hingegen ist im Wesentlichen beim Adel verblieben, weshalb sich das Bürgertum an adeligen und militärischen Lebens- und Repräsentationsformen orientiert und sich an konservative Leitbilder klammert. Denn die antifeudale Einstellung, die zur 48er-Revolution geführt hat, hat das Bürgertum schon längst verloren und gegen das Anwachsen von Arbeiterschaft und Sozialdemokratie sucht es bei den alten Mächten Schutz. Die

²²⁰ Vergleiche Klaus Vondung: *Zur Lage der Gebildeten in der wilhelminischen Zeit*. In: Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen. Hrsg. von Klaus Vondung. Göttingen 1976. S. 20.

²²¹ Georg Heym: *Dichtungen und Schriften*. Gesamtausgabe. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Bd. 3. Tagebücher, Träume, Briefe. Hamburg u. München 1960. S. 138f.

²²² Ernst Blaß: *Das alte Café des Westens*. In: *Literarische Welt*. Jg. 4. Nr. 35 (31.8.1928). S. 3.

Annäherung des Bürgertums an den Adel vollzieht sich unter Wilhelm II. in der Einrichtung des bürgerlichen Reserveoffiziers; der Amtsaristokratie der hohen Beamtschaft; der Erteilung von Adelsprädikaten an Grossindustrielle; der Erziehung der Kinder zu kaisertreuen, subalternen Mitgliedern der Gesellschaft und im Zulauf zu studentischen Korporationen mit pseudofeudalem Ehrenkodex und pseudomilitärischen Verhaltensformen. Dieses Verhaftetsein in einem traditionellen Denken bildet eine Kluft zum fortschrittlichen Handeln und zur eigenen wirtschaftlichen Expansionskraft.

Ein so reaktionäres Klima provoziert die Auflehnung der jungen Generation. Diese ist aber bis zum Ersten Weltkrieg weniger eine politische als eine gesellschaftlich-subjektive. Die junge Avantgarde findet sich als spät Wilhelminische Boheme zusammen, formiert sich in losen Intellektuellenzirkeln und wendet sich gegen das satuierte Wilhelminische Bürgertum. Man attackiert die repressiven Zustände der bürgerlichen Gesellschaft, die patriarchalische Familienstruktur, die Sexualheuchelei, das autoritäre Schulsystem oder die Untertanenmentalität der Elterngeneration und setzt der erstarrten Wilhelminischen Gesellschaft eine eigene Kulturproduktion entgegen. Es ist eine Auflehnung gegen die eigene Deszendenz und Provenienz, die Kritik richtet sich gegen jene gesellschaftliche Sphäre, durch die die expressionistischen Autoren durch Sozialisation, Erziehung und Bildung geprägt ist, in den Worten von Johannes Becher ausgedrückt, gegen eine „Welt stumpfer Bürgerlichkeit, die wir verachteten und von der wir nicht wussten, wie wir sie verlassen sollten.“²²³

In der Erzählung *Café Klößchen* akzentuiert Alfred Lichtenstein die heile, bürgerliche und geordnete Welt durch das Aufgereichte der Häuser:

Die Häuser standen wohlgeordnet wie Bücher in Regalen auf den gepflegten Straßen. Der Mond hatte hellblauen Staub auf sie geschüttet. Wenige Fenster waren wach, die funkelnden friedlich wie einsame Menschengenossen, hatten immer denselben goldfarbenen Blick. Kuno Kohn ging nachdenklich heim. Der Körper war gefährlich nach vorn geneigt. Die Hände lagen fest auf dem Ende des Rückens. Der Kopf war weit heruntergefallen. Zu oberst ragte der Buckel, ein abenteuerlicher spitzer Stein. Kuno Kohn war in dieser Stunde kein Mensch mehr. Er hatte seine eigene Form.²²⁴

Mit dem *hellblauen Staub* wird Geborgenheit und Sicherheit ausgedrückt. Erst der paradoxe Vergleich der Fenster zeigt die sich widersprechenden Gemütsstimmungen des Kuno Kohn in seinem Gang durch die Grossstadtnacht an.²²⁵ Kohn hebt sich in

²²³ Johannes Becher: *Das poetische Prinzip*. In: Gesammelte Werke. Bd. 14. Berlin u. Weimar 1972. S. 340.

²²⁴ Ebd., S. 189.

²²⁵ In den *Reisebildern* bringt Heinrich Heine in der Beschreibung der *Stadt Lukka* ebenfalls den Vergleich der Fenster mit Augen: „Die Straßen waren leer geworden, die Häuser schliefen mit

diesem Bild stark von seiner Umgebung ab, zu der er in keiner Beziehung steht, deren bürgerliche Beschaulichkeit er aber nicht weiter stört.

Die scheinbare Idylle der bürgerlichen Welt ironisiert Alfred Lichtenstein in der ersten Strophe des Gedichtes *Vornehmer Morgen*:

- 1 Wie ewger Sonntag sieht die Straße aus.
Leichthin lehnt Gartenhaus an Gartenhaus.
Chauffeure radeln herrschaftlich vorbei.
Drei feine Bürger gleiten still entlang.
- 5 Kühl fliegt aus einem Fenster ein Gesang.
Von weither kommt im Wind ein Kinderschrei.²²⁶

Wir befinden uns in einer noblen Gegend, vielleicht in Lichtensteins Wohnort Wilmersdorf, wo keine werktägliche Rastlosigkeit herrscht, sondern eine elegante Leichtigkeit. Das Gleiten der *drei feinen Bürger* wirkt so kühl, edel und zurückhaltend. Der Gesang verstärkt die unterkühlte Atmosphäre des *vornehmen Morgens* in gleicher Weise. Alles ist in Bewegung, die Atmosphäre ist heiter beschwingt, ohne Spannung und Aufregung. In der ersten Strophe umfasst jeder Vers einen Hauptsatz, sechs Situationen sind hier im expressionistischen Simultanstil als Parataxen aneinandergereiht. Addiert werden die Strasse, die Menschen und die Klänge, variiert werden *Chauffeure* durch *Bürger* und *Gesang* durch Kindergeschrei, was in beiden Fällen durch den Parallelismus der Verse – sogar der Inversion der Zeilen fünf und sechs – auch symmetrisch betont wird und die geordnete Welt auch formal deutlich macht.

Einen bürgerlichen Sonntag umschreibt auch Heinrich Heine 1826 im *Buch der Lieder*:

- 1 Philister in Sonntagsröcklein
Spazieren durch Wald und Flur;
Sie jauchzen, sie hüpfen wie Böcklein,
Begrüßen die schöne Natur.
- 5 Betrachten mit blinzelnden Augen,
Wie alles romantisch blüht;
Mit langen Ohren saugen
Sie ein der Spatzen Lied.
[...]²²⁷

geschlossenen Fensteraugen, nur hie und da, durch die hölzernen Wimpern, blinzelte ein Lichtchen.“ (Heinrich Heine,; *Reisebilder II*. 1986. S. 152.)

²²⁶ *ALD*. S. 114. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 236 dieser Arbeit.

²²⁷ Heinrich Heine: *Gedichte 1812-1827*. (=Heinrich Heine. Säkularausgabe. Band 1). Bearbeitet von Hans Böhm. Berlin u. Paris 1979. S. 77.

Die Spiessbürger, die durch die Verkleinerungsformen *Sonntagsröcklein* und *Böcklein* ironisiert werden, stellen durch bewusste und übertriebene Inszenierung ihre pseudoromantischen Gefühle zur Schau. Die Natur ist nicht der Spiegel ihrer Seele, sondern lediglich äussere Kulisse. Ihre Naturgefühle pflegen sie, weil es Mode ist. Sie machen davon auch ein grosses Geschrei, haben aber *mit* ihren *blinzelnden Augen* weder einen Blick für deren Schönheiten noch hören sie mit ihren *langen Ohren* deren vielfältige Stimmen. Einzig das ordinäre Tschilpen der Spatzen wird für sie zum romantischen Lied.

1.4.3 SELBST- UND NEUBESTIMMUNG DER JÜDISCHEN FRÜHEXPRESSIONISTEN

Der Anteil jüdischer Exponenten an einer künstlerischen Bewegung ist noch nie so gross gewesen wie im Frühexpressionismus. Wichtige Publikationen haben jüdische Herausgeber wie Herwarth Walden, der den *Sturm* verlegt, Kurt Hiller, der 1912 den *Kondor* publiziert oder Kurt Pinthus, der 1919 die *Menschheitsdämmerung* ediert. Der 1913 in Leipzig gegründete Kurt-Wolff-Verlag bringt die Bücher der Avantgarde heraus und schafft mit der Buchreihe *Der jüngste Tag* die Basisbibliothek des Expressionismus.

In den literarischen Zirkeln finden sich nun die jungen jüdischen deutschen Männer, die es scheinbar geschafft haben, denen die Institutionen der vermeintlichen Integration in die deutsche Gesellschaft offen stehen, die jedoch aufgrund ihrer Religionszugehörigkeit auch immer wieder Ausgrenzung erleben müssen, in einer Gemeinschaft mit Gleichgesinnten. Dass sich gerade jüdische Intellektuelle von der expressionistischen Bewegung angezogen fühlen, hat verschiedene Gründe. Die jüdischen Deutschen haben die Veränderungen durch die Moderne in einem rasanteren Tempo und mit tiefgreifenderen Veränderungen erlebt als die nicht-jüdischen. Sie haben innerhalb von 40 Jahren ihre Ghettosituation, ihre Tradition und Kultur hinter sich gelassen, eine ungeheure Migration vom Land in die Stadt vollzogen und einen nie geglaubten gesellschaftlichen Aufstieg erlebt. Gleichzeitig haben sie aber auch merken müssen, dass ihnen trotz der grossen Anstrengungen eine vollständige Integration in die deutsche Gesellschaft versagt geblieben ist, sie aber zu ihren alten Wurzeln weder zurückkehren können noch wollen. Die neue Literaturbewegung gibt dem jüdischen Dichter die Möglichkeit, mit der eigenen Kreativität diesen Vorurteilen durch die expressionistische Sprache etwas Selbstbestimmtes entgegenzusetzen: „Die Art, wie er die Sprache gebrauchte, konnte ihm nun, da sie seine Eigenschöpfung war, nicht mehr als Unvermögen ausgelegt

werden, sondern sie wurde nun einzig und allein der Ausdruck seiner künstlerischen Kreativität.“²²⁸

Die gesellschaftliche Situation der jüdischen Frühexpressionisten, die als Schriftsteller oder Künstler nicht eine Tätigkeit ausüben, mit der sie ihren eigenen Lebensunterhalt oder gar den Unterhalt einer Familie bestreiten können, also nicht dem bürgerlichen Berufs- und Familienethos entsprechen, erachtet Hans Otto Horch für die jüdischen Autoren als doppelt erschwert, da sich hier seiner Meinung nach, „die Probleme des Außenseitertums als antibürgerliche Dichter und Intellektuelle durch das existentielle Außenseitertum des Judentums potenzieren“²²⁹ mussten. So sieht es auch Hans Schütz in seiner deutsch-jüdischen Literaturgeschichte *Juden in der deutschen Literatur*: „Man darf nicht vergessen, daß die meisten expressionistischen Dichter davon überzeugt waren, existentielle Außenseiter zu sein, eine Erfahrung, die ihnen die jüdischen Autoren in ihrer Rolle als gesellschaftliche Außenseiter voraus hatten. Sie hatten ein besonders scharfes Gespür für Phänomene der Entfremdung, Isolation und Diskriminierung.“²³⁰ Im Expressionismus suchen diese jüdischen Autoren nach einem neuen Selbstverständnis und einer wirklichen Emanzipation und kämpfen „gegen antisemitische Diffamierungen und Stereotypisierungen“²³¹, zum Beispiel gegen die völkische Polemik eines Adolf Bartels, Dichter, Journalist, Literaturhistoriker und wesentlicher Wortführer in der Scheidung zwischen deutscher und jüdischer Literatur. Bereits 1909 sagt er im ersten Bogen seiner Betrachtungen und Bemerkungen *Volkstum und Schrifttum* der „Judenherrschaft in Literatur und Leben“ den Kampf an:

Beweise und Herleitungen sind hier zuletzt vollkommen überflüssig, man sieht's und fühlt's eben, was deutsch ist, und trotz aller Einflüsse kann an dem Deutschtum der deutschen Literatur kein Zweifel sein [...] überall in der Natur bedarf es des treibenden Bodens, wenn etwas wachsen soll, bedarf es auch des zu diesem Boden passenden Samens [...]. Also, „Volkstum und Schrifttum entsprechen sich“ ist ein Grundsatz [...]. Da ist es nun höchst merkwürdig, daß man heute fast allgemein in Deutschland eine Ausnahme von diesem Grundsatz gelten läßt, daß man annimmt, Dichter, die einem ganz anderen Volkstum als dem deutschen entstammen, hätten deutsch gedichtet, weil sie sich der deutschen Sprache bedienten. [...] Wir haben solche bis in die klassische, ja, die romantische Zeit hinein kaum gehabt, erst die sich auflösende Romantik und das junge Deutschland haben sie uns gebracht, dann aber haben sie sich in reißend schneller Weise vermehrt, und heute ist ein nicht unbeträchtlicher Prozentsatz auch unserer bekannten Dichter jüdischen Bluts, das weitere Schrifttum aber, zumal, wenn man die Journalistik hineinzieht, bis zu einem hohen Grade verjudet. [...] Von allen Völkern,

²²⁸ Hanni Mittelman: *Jüdische Expressionisten*. 1997. S. 190.

²²⁹ Hans Otto Horch: *Expressionismus und Judentum. Zu einer Debatte in Martin Bubers Zeitschrift „Der Jude“*. In: Die Modernität des Expressionismus. Hrsg. von Thomas Anz u. Michael Stark. Stuttgart u. Weimar 1994. S. 120.

²³⁰ Hans Schütz: *Juden in der deutschen Literatur*. 1992. S. 155.

²³¹ Hanni Mittelman: *Jüdische Expressionisten*. 1997. S. 181.

mit denen wir Deutschen gelegentlich oder beständig auf dem Boden unseres Vaterlandes zusammenleben, stehen uns die Juden am allerfernsten; sie sind von Haus aus Orientalen, Semiten, als solche nicht einmal rein, sondern vielfach mit mongolischem, hamitischem und Negerblut versetzt, ein Schmarotzervolk, und zwar dies nicht erst durch Schicksale geworden, sondern, wie man es jetzt schon in ethnographischen Leitfäden lesen kann, von jeher, von Natur – und dieses Volk soll nun imstande sein, uns Deutschen Dichter zu liefern! [...] Wir brauchten uns über das Judentum in unserer Literatur nicht aufzuregen, wenn es nur sporadisch aufträte, ein wenig Platz für Kuriositäten findet sich in jeder Literaturgeschichte. Aber die Sache steht seit Rahel, Börne und Heine so, daß das Judentum unsere Dichtung, unser ganzes Schrifttum von innen heraus verfälscht und verderbt, daß es der Pfahl in ursprünglich gesundem Fleische ist, um den herum es gärt und schwärt und fault, neuerdings so schlimm, daß von gesundem Fleische nicht recht mehr die Rede sein kann. [...] Wenn die jetzt ein Menschenalter bestehende Judenherrschaft in Literatur und Leben noch ein Menschenalter so weiter geht, dann heißt es einfach: Finis Germaniae!²³²

1921 untersucht Adolf Bartels in seiner Literaturgeschichte *Die deutsche Dichtung der Gegenwart* im Kapitel *Die Jüngsten* auch den Expressionismus und fragt sich, ob „die jüngste expressionistische Entwicklung etwas Dauerndes für unsere Dichtung und weiterhin unser Volkstum geben kann. Es ist sicherlich falsch, sie in Bausch und Bogen zu verurteilen, kommen mußte sie wie jede andere, und viel anders ausfallen konnte sich auch nicht, da unser Volk eben im Verfall und der jüdische Einfluss nun einmal nicht auszuschneiden war.“²³³ Jedenfalls erscheint der Expressionismus ihm als „völlig verjudet“²³⁴, und er belegt dies auch mit Zahlen:

In Pinthus „Menschheitsdämmerung“ finden sich von jüngeren expressionistischen Lyrikern, wie schon erwähnt, die folgenden zehn: Johannes R. Becher, Albert Ehrenstein, Iwan Goll, Walter Hasenclever, Kurt Heynicke, Alfred Lichtenstein (gefallen), Ernst Wilhelm Lotz (gefallen), Karl Otten, Ludwig Rubiner (schon gestorben), Alfred Wolfenstein. Becher, Ehrenstein, Goll, Lichtenstein, Rubiner, Wolfenstein, vielleicht auch Otten (der erklärt, daß er die Deutschen nie geliebt habe, daß er nichts so hasse wie die deutsche Bourgeoisie, aber dann doch wieder von unserem Volk spricht) sind Juden, Hasenclever ist Halbjude, bleiben also von diesen zehn Berühmtheiten nur zweieinhalb für uns Deutsche.²³⁵

1.4.4 EIN ERSTER BLICK IN DIE BERLINER SUBKULTUR

Der literarische Expressionismus ist nicht „als eine umfassende Epoche zu begreifen oder auch nur als ein in seiner Zeit dominanter Teil der künstlerischen und literarischen Gesamtkultur, sondern als eine in sich relativ geschlossene und nach außen abgeschlossene Sub-, Rand-, Gegen- oder Intellektuellenkultur“²³⁶ als

²³² Adolf Bartels: *Volkstum und Schrifttum*. In: Deutsches Schrifttum. Betrachtungen und Bemerkungen von Adolf Bartels. Bogen 1. Januar 1909. S. 5-9.

²³³ Adolf Bartels: *Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Jüngsten*. Leipzig 1921. S. 222.

²³⁴ Ebd., S. 206.

²³⁵ Ebd., S. 218.

²³⁶ Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*. 2002. S. 24.

Boheme, von der aus die jungen Männer aus bürgerlichem Hause, die sich selbst als Aussenseiter verstehen, skeptisch und selbstironisch die Gesellschaft und die grösststädtische Umgebung vom Rande aus betrachten. In dieser Position gelingt es, das Bekannte und Gewohnte anders und neu zu sehen. Denn aus der Peripherie lässt sich das Zentrale oft mit besonderer Deutlichkeit erkennen und darstellen. Die frühexpressionistische Kunst und Kultur existiert also nicht unabhängig von der bürgerlichen Kultur, „sondern bleibt – mit ihren Antikonventionen – negativ“ auf sie bezogen [...].²³⁷ Innerhalb dieser Berliner Subkultur wird eine Gegenöffentlichkeit als gruppenorientiertes Kommunikationssystem aufgebaut mit eigenen Medien, die möglichst unabhängig von den etablierten Organen und wirtschaftlichen Zwängen funktionieren. Die Adressaten dieser Publikationen sucht und findet man wiederum in erster Linie in den eigenen Reihen.²³⁸ Die beiden wichtigsten Zeitschriften der expressionistischen Szene sind *Der Sturm*, der von 1910-1932, und *Die Aktion*, die von 1911-1932 herausgegeben wird. Auch für die Publikation von Lichtensteins literarischen Texten sind die Zeitschriften das Hauptmedium.²³⁹ Am produktivsten sind die Jahre 1912 und 1913, in denen er 44 Texte, in erster Linie Gedichte, in der Zeitschrift *Die Aktion* veröffentlichen kann. Höhepunkt seines publizistischen Erfolges ist die Herausgabe der *Aktion* 3. Nr. 49 vom 4.10.1913, deren Titelblatt das Konterfei Lichtensteins, gezeichnet von Max Oppenheimer, ziert. In dieser Nummer sind acht seiner Gedichte sowie die Selbstkritik *Die Verse des Alfred Lichtenstein* abgedruckt worden.

Mittels der Zeitschriften werden auch die spannungsgeladenen Interaktionen der expressionistischen Subkultur ausgetragen, die Alfred Richard Meyer in seiner *maer von der musa expressionistica* schildert:

Man kann sich heute beim besten Willen nicht mehr vorstellen, mit welcher Erregung wir abends im Café des Westens oder auf der Straße vor Gerold an der Gedächtniskirche sitzend und bescheiden abendschoppend, das Erscheinen des „Sturms“ oder der „Aktion“ erwarteten, nicht so sehr auf den Rausch des Gedrucktseins bedacht als vielmehr scharf nach der Möglichkeit lugend: mit Worten angegriffen zu sein, die wie Ätzkalk oder Schwefelsäure wirken konnten. Überall in der Luft lag unheimliche Feindschaft, der wir zu begegnen hatten. [...] Hatten sich wieder neue Fronten ergeben? War ein neuer Überläufer festzunageln? Welches Lager drohte, sich zu spalten. Knisterte es nicht irgendwo im Gebälk einer Freundschaft. Wer stieg? Wer fiel? Alle Börsenberichte waren für uns von nebensächlicher Bedeutung. Wir selbst waren die

²³⁷ Helmut Kreuzer: *Boheme*. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Klaus Weimar. Bd. I. Berlin, New York 1997. S. 243.

²³⁸ Vergleiche Wilhelm Haefs: *Zentren und Zeitschriften des Expressionismus*. In: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus: 1890-1918. Hrsg. von York-Gothart Mix. München u. Wien 2000. S. 437-453.

²³⁹ Von 1910 bis 1912 erscheinen acht seiner Texte im *Sturm*, von 1911 bis 1914 zwölf Texte im *Simplizissimus* und 48 in der *Aktion*. Weitere Texte erscheinen im *Pan*, in der *Welt am Montag* und in der *Revolution*.

Marktwerte! Und jeder wußte darum. Wie heißt der neue Mann? Alfred Lichtenstein - Wilmersdorf. Und sein Gedicht „Die Dämmerung“ betitelt. Verdrängt das „Weltende“ des Jakob van Hoddis?²⁴⁰

Diese Erregung der jungen Autoren und ihr Rausch, die eigenen Texte publiziert zu sehen, persifliert Alfred Lichtenstein in der Erzählung *Café Klößchen*. Mit der Figur des Roland Rufus Müller karikiert er den oben zitierten expressionistischen Verleger Alfred Richard Meyer, der 1913 Alfred Lichtensteins Gedichtsammlung *Die Dämmerung* in seinem Verlag in Wilmersdorf in der Reihe *Lyrische Flugblätter* veröffentlicht:

Draußen hielt ihn plötzlich der Lyriker Roland Rufus Müller erregt an einem Arm fest, er rief: »Haben Sie die Kritik eines gewissen Bruno Bibelbauer in der medizinischen Monatsschrift gelesen, in der behauptet wird, meine Paranoia bestehe darin, daß ich mir einbilde, Paralyse zu haben! Alle Menschen sehen mich merkwürdig an, ich bin berühmt. Mein Verleger gibt mir viel Vorschuß. Aber – ach, ich darf es nicht sagen – ich bin unheilbar.« Er lief schleunigst in ein besseres Weinrestaurant.²⁴¹

Die Persiflage erfolgt durch das dargestellte exzentrische Verhalten und die totale Ich-Bezogenheit des Lyrikers. Dass er von Bruno Bibelbauer²⁴² als wahnsinnig bezeichnet wird, scheint R.R. Müller nicht zu berühren, auch nicht, dass Bibelbauer behauptet, Müller bilde sich ein, an einer vollständigen Bewegungslähmung zu leiden, die ihn restlos handlungsunfähig mache. Im Gegenteil, er ist davon begeistert, weil er dadurch in der Öffentlichkeit steht und die Aufmerksamkeit auf sich lenken kann.

Die unmenschliche Seite, sich mittels der Zeitschriften in der Öffentlichkeit zu behaupten, wird in der Erzählung *Café Klößchen* im Umgang mit den Selbstmordabsichten des Gottschalk Schulz deutlich. Die Selbstinszenierung in der Zeitschrift *Heisse Helden*, gemeint ist Herwarth Waldens Zeitschrift *Der Sturm*, widerspricht einer Ethik, die die Würde der Person unangetastet lässt:

»Heisse Helden« – eine Zeitschrift für romantische Décadence – erhielt bald danach einen Eilbrief, in dem Schulz mitteilte, daß er im Begriff sei, sich aus seelischen Gründen das Leben zu nehmen. Einige hielten diese Mitteilung für nicht mehr neue Reklame. Die meisten waren begeistert. Die Zeitungen brachten aufregende Notizen. Ein Schulz-Leichen-Suchefonds wurde gegründet. Ein Fabrikbesitzer stiftete einen gediegenen Sarkophag.²⁴³

²⁴⁰ Alfred Richard Meyer: *die maer von der musa expressionistica. zugleich eine kleine quasi-literaturgeschichte mit über 130 praktischen beispielen*. Düsseldorf-Kaiserswerth 1948. S. 12f.

²⁴¹ ALD. S. 184.

²⁴² Mit Bruno Bibelbauer spielt Lichtenstein auf Gottfried Benn an, dessen Vater Landpfarrer war. Vergleiche Klaus Kanzog: *Die Edition*. In: ALD. S. 351.

²⁴³ Ebd. S. 187.

Um die Zeitschriften, Jahrbücher und Verlage des Expressionismus bilden sich ganze Zirkel. Die Zusammengehörigkeit dieser Kreise ist aber oft nicht von langer Dauer, häufig spalten sie sich und fügen sich wieder zu neuen Gruppierungen zusammen. Am bedeutendsten sind die Kreise um Herwarth Waldens *Sturm*, Franz Pfemferts *Aktion*, um Alfred Richard Meyer, der neben den *Lyrischen Flugblättern* die Zeitschrift *Die Buecherei Maiandros* herausgibt oder um Paul Cassirer, den Herausgeber des *Pan*. Dem Kreis um Franz Pfemfert gehört auch Alfred Lichtenstein an, hier findet er am ehesten Anschluss, Anerkennung und zudem die Möglichkeit, seine Texte öffentlich vorzutragen. Am 1. März 1913 liest er auf dem ersten Autoren-Abend der *Aktion* im Kunstsalon Paul Cassirer eigene Gedichte, am 23. April 1913 auf dem dritten Autoren-Abend im Vortrags-Saal *Austria* André Gides *Rückkehr des verlorenen Sohnes* und zum letzten Mal am 25. April 1914 aus neuen Manuskripten auf dem achten Autoren-Abend der *Aktion* im Vortrags-Saal *Austria*.

Am 12. Mai 1915 liest Resi Langer zum Gedächtnis an den Gefallenen am Berliner *Expressionisten-Abend* Texte Lichtensteins, wo es, nachdem Alfred Wolfenstein gegen die Vortragsweise Resi Langers protestiert hat, zu einer Prügelei kommt. Aus der Rezension von Franz Stahl in der *Vossischen Zeitung* lässt sich die Atmosphäre solcher Vortragsabende ebenso herauslesen wie die Einschätzung expressionistischer Literatur durch die bürgerliche Presse:

Einige junge Leute, Künstler und Literaten aus dem Café des Westens gaben Mittwoch im Harmoniumssaal einen Vortragsabend expressionistischer Kunst. Dichter lasen sich selbst, ein toter Dichter wurde rezitiert, ein Komponist begleitete seine Lieder, ein Maler, Ludwig Meidner, wollte seine Bilder zeigen. Da er im letzten Augenblick absagte, kam man um das Beste. Die Veranstalter gaben den Abend als Expressionistenabend, da aber diese Richtung nur in der Malerei und Musik etwas hervorgebracht hat, was bleibend ist, sich in der Dichtung aber nur blamiert hat, fehlte dem Abend jedes Kunstniveau. Dazu kam, daß die Dichter keine Expressionisten waren, sondern Explosionisten. Im Saal war alles, was sich revolutionär und modern und allen andern überlegen vorkommt. Diese Gesinnung verhinderte aber nicht Ausbrüche einer geradezu beschämenden Zügellosigkeit. Nicht genug, daß man unabsichtlich lachte, man tat es auch absichtlich und weidete sich an Provokationen, so daß im Gelächter und Gekicher manche guten Zeilen untergegangen sein mögen. Die ganze Mißgunst der Künstler untereinander, der Neid, der Haß, die halbe gegenseitige Achtung, alles was die Stimmung in Bohémekaffees reizvoll macht, wurde hier hemmungslos in einen Konzertsaal getragen und kam zu tobendem Ausbruch. Man lachte und rief sich gegenseitig zur Ruhe. Man lief nach vorne und wieder nach hinten. Einige verließen trampelnd den Saal und andere nannten sich laut Idioten! Niemand las, ohne von schallendem Gelächter oder beleidigenden Zwischenrufen unterbrochen zu werden. [...] Hier zeigte es sich, daß sie sich gegenseitig nicht für ernst nehmen. [...] Zwischen Stürmen des Gelächters versuchte sich Richard Huelsenbeck verständlich zu machen. [...] Nach jeder Zeile rief er zweimal: Umba. Als er endete und hinausging, rief ihm der ganze Saal „Umba! Umba! nach. Zuletzt sprudelte Hugo Ball Gedicht auf Gedicht hervor. Man verstand fast nur die Reime; die genügten aber, im Publikum wahre Schreikrämpfe hervorzurufen. [...] In der Mitte des langen Programms standen Rezitationen von Resi Langer, die dem gefallenen Alfred Lichtenstein gewidmet waren.

Resi Langer betonte in diesen Gedichten nur das Satirische und Groteske, während diese zusammenhangslosen Impressionen [...] sicher anders gemeint waren. [...] Der laute aber durchaus würdige Protest eines Freundes des Verstorbenen wurde von Resi Langer ungeschickt pariert, so daß es schließlich zu einer Prügelei zwischen den Lichtenstein-Exegeten im Publikum und den Saaldienern kam. Nach allen diesen Zwischenfällen konnte man den Expressionistenabend nur beschämt verlassen. [...]²⁴⁴

1.4.5 IM CAFÉ GRÖSSENWAHN

1.4.5.1 Einleitung

Alfred Lichtenstein hat im *Kuno-Kohn-Zyklus* diese frühexpressionistische Literaturszene Berlins mit all ihren Auseinandersetzungen zum Thema gemacht. Seine karikierende Darstellung des literarischen Umfeldes, in dem er sich selbst bewegte, entspringt gleichzeitig dem Bedürfnis, innerhalb der Generation der Frühexpressionisten eine Position einzunehmen, von der aus er sich als Künstler behaupten und herausheben kann. Handlungsort ist das *Café Klößchen*. Das Wort ist eine assonierende Verballhornung des *Café Grössenwahns*, wie das im Berliner Stadtkreis Charlottenburg²⁴⁵ gelegene *Café des Westens*, „das Hauptquartier der Bohème bis in die ersten Jahre des Krieges“,²⁴⁶ im Volksmund genannt wird.²⁴⁷

²⁴⁴ Franz Stahl: *Expressionisten-Abend*. In: Vossische Zeitung. 14.5.1915.

²⁴⁵ Der Stadtkreis Charlottenburg entwickelt sich am Ende des 17. Jahrhunderts in Abhängigkeit vom Sommerschloss, das Sophie Charlotte, die Gemahlin des späteren Königs Friedrichs I, um 1695 erbauen lässt. Gegenüber dem Schloss entstehen nach und nach Wohnungen für das Hofpersonal, für Handwerker und Kaufleute. Etwas abseits lässt die Königin ein kleines Theater erstellen, das die Stätte vieler Feste wird. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird Charlottenburg zum Sommersitz wohlhabender Bürger und zum Ausflugsort. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts zieht dann das Berliner Bürgertum nach Westen. Der Bau der Stadtbahn mit den Bahnhöfen *Charlottenburg* und *Zoologischer Garten* bringt eine neue Verbindung zur Innenstadt. Neue grosse Strassenzüge entstehen, allen voran der Kurfürstendamm, der das Gebiet der Villenkolonie *Grunewald* mit den älteren Stadtteilen verbinden soll. Zwischen 1880 und 1886 wird die 54 m breite und 3,5 km lange Repräsentationsstrasse gebaut, aus der eine elegante Flanier- und Geschäftsstrasse hervorgeht. Die Randhäuser werden zwischen 1890 und 1905 errichtet. Rund um den Kurfürstendamm werden in kürzester Zeit Kaffeehäuser, Theater und Filmpaläste gebaut. Es entstehen das *Theater des Westens* an der Kantstrasse, das *Deutsche Opernhaus* und das *Schiller-Theater* an der Bismarckstrasse, das *Renaissance-Theater* an der Hardenbergstrasse, die *Tribüne* an der Berliner Strasse und das *Theater am Kurfürstendamm*. 1905 wird das *Kino des Westens* in der Kantstrasse eröffnet, wenig später beginnen die *Minerva-Lichtspiele* in der Wilmersdorfer Strasse ihre Vorführungen. Bald mieten sich Intellektuelle, Schriftsteller, Maler, Musiker, Bildhauer und Schauspieler im Umkreis der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche ein.

²⁴⁶ Walter Benjamin: *Berliner Chronik*. 1985. S. 481.

²⁴⁷ In den Jahren 1893-95 baut der Zimmermeister Christoph Osten an der Adresse Kurfürstendamm 18/19 / Ecke Joachimsthaler Straße ein fünfgeschossiges, herrschaftliches Wohnhaus mit Attikageschoss. In dessen Räumen im Erdgeschoss richtet der Wiener Cafétier Kirchner das erste Kaffeehaus des Neuen Westens, das *Kleine Café* ein. Da es das erste Café im Neuen Westen ist, bekommt es 1898 den Namen *Café des Westens*. 1899 beginnt unter dem italienischen Koch Rocco die Blütezeit des Cafés. Aber bereits 1904 verkauft dieser das Café seinem Schwager Ernst Pauly, der es umbaut und durch Spiel- und Billardsäle im ersten Obergeschoss vergrössert. Im September 1913 gründet Ernst Pauly im Haus des Union-Kino-Palastes am Kurfürstendamm Nr. 26 das *Neue Café des Westens*. Zwei Jahre existieren beide Cafés nebeneinander, 1915 wird das *Alte Café des Westens* geschlossen. Die Stammkundschaft macht den Umzug nicht mit und wechselt ins *Romanische Café*. Ein Versuch, das *Café des Westens* 1928 wieder erstehen zu lassen, scheitert. Vergleiche Klaus

Vor dem Ersten Weltkrieg wird das *Café des Westens*, in dem man bis gegen fünf Uhr morgens sitzen kann, zum Mittelpunkt des literarischen Expressionismus. Hier treffen sich die verschiedenen Kreise, ausserdem werden hier 1910 *Der Sturm* und 1911 *Die Aktion* gegründet. Im *Café des Westens* etabliert sich eine vielfältige und doch recht abgeschlossene Gegenkultur, die Richard Adolf Bermann, der 1908 nach Berlin kommt, wo er beim Scherl-Verlag vier Jahre als Bildredakteur arbeitet und unter dem Pseudonym Arnold Höllriegel Berliner Glossen für die *Vossische Zeitung* und das *Berliner Tagblatt* schreibt, in seiner Autobiographie *Die Fahrt auf dem Katarakt* folgendermassen beschreibt:

Das Kaffeehaus der Berliner Bohème, in das mich mein Instinkt sogleich geführt hatte, hieß im Volksmund das „Café Größenwahn“. Die Berliner Spießbürger waren sehr stolz auf dieses Stück Montmartre inmitten ihres protzigen wilhelminischen Kurfürstendamms; sie kamen, sich mit einem köstlichen Gruseln die langhaarigen Dichter ansehen, die Edelanarchisten, die verrückten Maler. [...] Das Café Größenwahn in Berlin und sein Gegenstück, das Café Stefanie, waren wie Inseln in einem weiten, feindlichen Ozean, und ihre Bewohner kamen dem Rest des Volkes wie neurotische Wilde vor.²⁴⁸

Die Reinhardt-Schauspielerin Tilla Durieux (1880-1971), die auch im *Neopathetischen Cabaret* aufgetreten ist, schildert die expressionistische Szene im *Café des Westens* in ihren Lebenserinnerungen *Meine ersten neunzig Jahre* folgendermassen:

Ich kam zwar sehr selten hin, war aber immer aufs neue belustigt von den Mädchen mit ihren dämonischen Blicken und Körperbewegungen und den Jünglingen mit ihren verachtungsvollen Mienen.²⁴⁹

1.4.5.2 Karikatur der Literaturszene des *Café des Westens*

Eine analoge distanzierte Haltung gegenüber der frühexpressionistischen Szene im *Café des Westens* gelingt Alfred Lichtenstein nur durch deren Karikierung zum Beispiel in der Erzählung *Café Klößchen*. Dort begegnen Lisel Liblichlein und Gottschalk Schulz dem Dichter Kuno Kohn, der von den anderen isoliert an einem Tischchen sitzt:

Kanzog: *Die Edition*. In: ALD. S. 354f.; *Café des Westens. Erinnerungen vom Kurfürstendamm*. Hrsg. von Ernst Pauly. Reprint der Originalausgabe von 1913 mit einem Nachwort von Franz-Josef Weber. Hannover 1988; Hermann-J. Fohsel: *Im Wartesaal der Poesie: Else Lasker-Schüler, Benn und andere. Zeit- und Sittenbilder aus dem Café des Westens und dem Romanischen Café*. Berlin 1996.

²⁴⁸ Arnold Höllriegel: *Die Fahrt auf dem Katarakt*. In: Jüdisches Leben in Deutschland. Selbstzeugnisse zur Sozialgeschichte im Kaiserreich. Hrsg. u. eingeleitet von Monika Richarz. Stuttgart 1979. S. 88f.

²⁴⁹ Tilla Durieux: *Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen*. München 1971. S. 145.

In einem durchsichtigen Sommerabend war das leuchtende Café Klößchen. Stadthimmel aus dunkelblauer Seide, auf dem weißer Mond und viele kleine Sterne lagen, umhüllte es. In einem Hintergrund saß, lange Zeit, bevor er plötzlich starb, einsam und rauchend bei einem winzigen Tisch, auf dem etwas stand, der bucklige Dichter Kuno Kohn. Um andere Tische hockten Leute. Dazwischen bewegten sich Männer mit gelben und roten Schädeln; Weiber; Literaten; Schauspieler. Überall huschten schattige Kellner.²⁵⁰

Mit dieser Beschreibung des Erzählers wird für einen Moment der Eindruck erweckt, das Café befände sich in einer magischen Märchenwelt. Deren Stimmung wird aber durch die Beschreibung Kohns und die Prolepse – in der Kohns finale Situation vorweggenommen wird, bevor noch sein Name fällt – sofort gebrochen. Die Typisierung gibt den Menschen, die das Café besuchen, etwas völlig Beliebigen. Die Männer haben keine Gesichter, nicht einmal mehr Köpfe, sondern nur noch anatomische Schädel, die sich lediglich noch durch ihre Farbe unterscheiden. Die Betriebsamkeit des Cafés mit seinen Kellnern, die so schnell sind, dass sie nur noch wie Schatten in ihren Umrissen wahrgenommen werden, kontrastiert mit der statischen Haltung Kohns und pointiert den Eindruck seiner Isoliertheit und Einsamkeit. Alfred Lichtenstein gibt hier seinem Kuno Kohn den Anstrich des Bohemien, dessen Bindung an das Café eine seiner typischen Eigenschaften ist.

Im *Kuno-Kohn-Zyklus* verarbeitet Alfred Lichtenstein auch die Beziehungen im literarischen Kreis des *Café des Westens*, dessen Tagesordnung die Rivalitäten, kleinen Skandale und literarischen Machtkämpfe bestimmen. Um den Eigenheiten des „verlotterten, innerlich angefressenen Literatenlebens in den Kaffeehäusern [...] des Berliner Westens“²⁵¹ beizukommen, wählt er das Mittel der Karikatur, indem er „Personen oder Vorgänge in deformierend verknappter, vielfach komischer Art und Weise charakterisiert und [...] auch kritisiert“.²⁵²

Im dritten Teil der Erzählung *Café Klößchen* werden zum Beispiel Kuno Kohn und Gottschalk Schulz zu Konkurrenten in der Gunst von Lisel Liblichlein:

Manchmal kam ein Wind, ein giftiger heißer Hund. Wie zähes, glühendes Öl lag die Sonne auf den Häusern und auf den Straßen und auf den Leuten. Kleine geschlechtslose Menschlein mit schrägen Beinen hopsten sinnlos um den vergitterten Vorgarten des Café Klößchen. Innen prügeln sich Kuno Kohn und Gottschalk Schulz. Andere sahen zufällig zu. Lisel Liblichlein saß ernsthaft in einer Ecke.²⁵³

Der Erzähler berichtet in dieser Eifersuchtsszene, wie die Situation eskaliert. Die Hitzigkeit der beiden spiegelt sich gleichfalls in der Aussenwelt. Durch die

²⁵⁰ ALD. S. 183

²⁵¹ Wilhelm Bolze: *Alfred Lichtenstein*. 1921/22. S. 362.

²⁵² Gertrud M. Rösch: *Karikatur*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar, Bd. II. Berlin u. New York 2000. S. 233.

²⁵³ ALD. S. 185.

Vergleiche erhält der abstrakte Sachverhalt der Hitze sinnliche Anschaulichkeit. Der Wind wird zum aktiven Handlungsträger, die Sonne zum fassbaren Gegenstand. Die Typisierung der Figuren ausserhalb von Kohn, Schulz und Liblichlein geht so weit, dass sie nur noch eine flächige Kulisse bilden.

Diese feindliche Auseinandersetzung zwischen eigentlich Gleichgesinnten ist typisch für die junge Bewegung. Trotz dem gemeinsamen Bedürfnis, sich von der bürgerlichen Herkunft zu distanzieren und von der literarischen Tradition abzugrenzen, brodeln ein Dauerkonflikt, über den sich Paul Zech 1913 in folgender Klammerbemerkung äussert:

(Wann wird mal endlich Einer den Gotha für die nicht mehr auszukennenden Verästelungen innerhalb der großen Literaturfamilie, der vielen zwieträchtigen, einträchtigen und stupiden Lager herausbringen? Man zahle dem mutigen Verleger zehntausend Kronen von Staatswegen).²⁵⁴

Mit der Prügelei gibt Alfred Lichtenstein möglicherweise auch einen Konflikt mit Georg Heym verschlüsselt wieder.²⁵⁵ Dieser hegte jedenfalls eine antisemitische Gesinnung, die er am 14. November 1910 folgendermassen in sein Tagebuch notierte:

Meine Stellung zum Judentum ist folgende: Ich stehe ihm auf Grund des Rasseninstinktes a priori feindlich gegenüber: Dafür kann ich nicht. Ich habe aber soviel nette, einzelne geradezu reizende Exemplare der semitischen Rasse kennen gelernt (Guttman, Baumgardt, Wolfsohn) daß ich den Semiten, den ich in Zukunft kennen lernen werde, nicht von vornherein, als antipathisch ansehen werde.²⁵⁶

Die beiden fragmentarischen Texte *Im Café Klößchen* und *Der Dackel Laus* gehören thematisch zum Prosatext *Café Klösschen*. Mit ihrer Persiflage führen sie mitten in die Literaturszene, und zwar an einen Tisch, um den sich einer der frühexpressionistischen Zirkel versammelt hat. Kuno Kohn ist davon ausgeschlossen:

In der Nähe Kohns sprachen im Kreis wenig bekannte Kritiker, Maler, Dichter und ein paar. Zumeist Mitarbeiter der neuen Zeitschrift: »Das andere A« und der unregelmäßig von dem kleinen begeisterten Lutz Laus für die Hebung der Unsittlichkeit angefertigten Monatsschrift: »Der Dackel«. Bei ihnen saß ein schönes fressendes Fräulein.²⁵⁷

Der erste Abschnitt besteht aus asyndetisch gereihten Sätzen, wobei der erste in einer Aposiopese endet, die das Weitere der Vorstellung des Lesers überlässt. In den verschlüsselten Zeitschriftentiteln *Das andere A* und *Der Dackel* und der Charakterisierung von Lutz Laus als *klein* und *begeistert* sind *Die Aktion* und *Die*

²⁵⁴ Paul Zech: *Karl Kraus in Berlin*. 1913. S. 7.

²⁵⁵ Vergleiche Nadine Fuchs: *Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung*. 2004. S. 141f.

²⁵⁶ Georg Heym: *Dichtungen und Schriften*. Bd.3. 1960. S. 150.

²⁵⁷ *ALD*. S. 192.

Fackel mit ihrem Gründer und Verfasser Karl Kraus leicht wieder zu erkennen. Der von Karl Kraus erhobene moralische Anspruch wird durch die Verkehrung persifliert. Lichtensteins Vorliebe für alliterierende Namen erhält in der Bezeichnung *schönes fressendes Fräulein* eine animalische Note. Anders als in der endgültigen Fassung sitzt Kohn hier allein und wird noch viel isolierter vom übrigen Geschehen dargestellt. Die vertraute Welt von Alfred Lichtenstein wird durch die Karikierung ihrer Exponenten von ihm selbst verfremdet, um die Einsamkeit und Isolation sichtbar zu machen, die die Literaturszene hinter ihrem Getue verbirgt.

Im zweiten Abschnitt gibt der Erzähler eine Diskussion über den Dichter Kohn wieder, die in einem Lachen kulminiert:

Man stritt sich gerade um den literarischen Unwert des Herrn Kohn. Der Dichter Gottschalk Schulz, ein Jurist, erklärte, ihm sei unbegreiflich, daß Herr Doktor Bryller den Kohn lobe. Kohn schildere alles anders. Kohn sei ein Lügner. Kohn sei grotesk. – Der begabte Doktor Berthold Bryller sagte darauf: »Grotesk sein, sei kein Nachteil. Groteske sei immerhin eine Brücke zu einem Weg.« Und ein Witzblattredakteur, der eigentlich nicht hierher gehörte, schrie schüchtern: »Auch ich schätze alles, was grotesk und originell ist und über den stumpfsinnigen deutschen Tintensumpf hinausstrebt.« – Aber Lutz Laus rief: »Ich schätze gar nichts. Ich teile diese Knaben ein in Burschen, welche schreiben, weil ihnen nichts einfällt, und in Gesindel, welches schmiert, weil ihm so zumute ist.« – Spinoza Spaß, ein Gymnasiast, der dämlich an einem Stuhle hing, freute sich langsam. Er blickte boshaft zu dem einsamen Kohn. Und sagte, weiches Gemüt und heimatlichen Akzent durch Berlinern etwas verbergend: »Nehmen Sie ß, det hebt Ihnen.« – Alle lachten.²⁵⁸

Durch die Verkehrung *literarischer Unwert* wird Kohns Dichtung bereits zu Beginn negiert. Gleichzeitig stellt der Erzähler damit die folgende Diskussion in Frage, denn über etwas, das keinen Wert hat, lohnt es sich auch nicht zu streiten. Die Karikatur der Auseinandersetzung innerhalb der Berliner Avantgarde wird noch schärfer, wenn man ihre verschlüsselten Exponenten mitberücksichtigt: Gottschalk Schulz, [aller Wahrscheinlichkeit nach Georg Heym] formuliert sein Votum eindringlich mittels der dreifachen Anapher *Kohn*. Die Aussage des Doktor Bryller [Kurt Hiller], die sich diesem anschliesst, ist als indirekte Rede formuliert, aber mit den für die direkte Rede vorbehaltenen Inquitformeln versehen, die das Gesagte als leeres Geschwafel entlarven, aber vielleicht auch implizieren, dass Bryller sich auf das Gespräch mit Gottschalk Schulz eigentlich gar nicht einlassen möchte. Dem Witzblattredakteur [gemeint ist Peter Scher, mit bürgerlichem Namen Fritz Schweynert (1880-1953), Redakteur des *Simplicissimus*]²⁵⁹ wird die Berechtigung seiner Aussage, in der die Metapher vom *stumpfsinnigen deutschen Tintensumpf* im Zentrum steht, durch die Parantese, dass er diesem Kreis eigentlich gar nicht angehört, abgesprochen, was

²⁵⁸ Ebd. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 257f. dieser Arbeit.

²⁵⁹ Vergleiche Klaus Kanzog: *Die Edition*. In: ALD. S. 363.

durch das alliterierende Oxymoron *schrie schüchtern* noch bekräftigt wird. Die Voten werden immer lauter.

In der kaleidoskopischen Figurenkonstellation dieser Tischrunde tritt Lutz Laus [Karl Kraus] als verachtender Kritiker auf. Er ruft seine Aussage in die Runde und bekräftigt durch die kontrastive Variation – *Ich schätze gar nichts / Ich schätze alles* – das Selbstverständnis seiner vernichtenden Kritik an den jungen Autoren. Diese abschätzige Haltung gegenüber der expressionistischen Literatur formuliert Karl Kraus 1912 in der *Fackel*, wo er sich in aller Deutlichkeit von den Berliner Frühexpressionisten distanziert:

Ich habe mit Berliner literaturpolitischen Bestrebungen, mit Futuristen, Neopathetikern, Neoklassizisten und sonstigen Inhabern von Titeln ebensowenig zu schaffen wie mit Wiener Kommerzial- oder Sangräten. [...] Ich stehe nicht auf dem Standpunkt, daß jeder Gymnasiast, dem die in unserer Zeit vorhandenen Süchte und Dränge und sonstigen ekelhaften Plurale zu einem »Niveau« verholfen haben, mehr taugt als Mörike, Eichendorff und Lenau. [...] Ich halte Else Lasker-Schüler für eine große Dichterin. Ich halte alles, was um sie herum neugetönt wird, für eine Frechheit. [...] Ich verfluche eine Zeit, die den Künstler nicht hört; aber sie zwingt ihn nicht, ihr das zuzuschreien, was er ihr nicht zu sagen hat. [...] Auch möchte ich bitten, den Verkehr mit mir in jeder Form abubrechen und im Pendeln zwischen Verehrung und Büberei es definitiv bei dieser zu belassen, aber so, daß kein Aufsehen entsteht.²⁶⁰

Mit der Bösartigkeit von Spinoza Spaß *Nehmen Se jrotesk, det hebt Ihnen* mündet die Diskussion im Gelächter der Kritikerrunde, das diese Szene abschliesst.

Der zweite fragmentarische Text *Der Dackel Laus*, dessen Titel mit „Fackel-Kraus“ assonniert, hat die zeitliche Ausdehnung von zwei sich folgenden Abenden. Räumlich beginnt er im *Café Klösschen*, wechselt dann in den Raum eines *Kintopp*s, von dem man zum Schluss wieder ins *Café Klösschen* zurückkehrt:

Das ganze Café Klößchen erschien. Sogar Kuno Kohn, der eigentlich der Klößchenclique nicht angehörte, mit den meisten Literaten dieser Gruppe verfeindet war, kam in den Kintopp. Gottschalk Schulz rief leise: »Das ist ein ekelhafter Kerl. Das ist ein sogenannter grotesker Kohn.« Lisel Liblichlein sagte: »Wer – « Schulz sagte: »Der kleine Bucklige, der dort kommt.« Sie sah den Buckligen. Und sagte »Ach – « R.R. Müller, der neben ihr saß, flüsterte ihr vertraulich zu: »Dieser Kohn ist gefährlich.« Sie sagte: Wieso – «²⁶¹

Die Szene des zweiten Abschnittes beginnt mit der metonymischen Vertauschung von Ort und Akteuren. Im Anschluss daran wird bereits die Aussenseiterrolle Kuno Kohns durch den Erzähler erwähnt. Gottschalk Schulz, dessen Erregung durch die

²⁶⁰ Karl Kraus: Erschienen ohne Titel unter der Rubrik Notizen. In: Die Fackel. Nr. 351. Juni 1912. Zitiert nach: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. 1982. S. 85f.

²⁶¹ ALD. S. 193. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 244 dieser Arbeit.

Anapher *Das* verdeutlicht wird, und R.R. Müller, der Lisel Liblichleins Zustimmung gewinnen möchte, ziehen böse über den Dichter her. Über Gottschalk Schulz vermittelt Alfred Lichtenstein durch das Appellativ *ein grotesker Kohn* seine groteske Figurenkonzeption des Kuno Kohn. Durch die Einsilbigkeit ihrer direkten Rede, die mehr Klang als Inhalt ist, hebt Lichtenstein dann die Naivität von Lisel Liblichlein heraus. Doch lässt sie, indem sie auf das, was über Kohn vorgebracht wird, mit Unverständnis reagiert, die beiden Männer auch ins Leere laufen. In den drei Klößchen-Texten ist es jedes Mal Lisel Liblichlein, die Kohn einen gewissen Halt gibt: In der Erzählung *Café Klößchen* ist es das Mitleid, das sie sich ihm zuwenden lässt;²⁶² im fragmentarischen Text *Im Café Klößchen* sieht Kuno Kohn *das Fräulein eine Weile innig an* und straft die *anderen* mit seiner Verachtung;²⁶³ im fragmentarischen Text *Der Dackel Laus* geht sie nicht auf die verbale Hetze gegen Kohn ein.

1.4.6 LICHTENSTEINS AUSEINANDERSETZUNG MIT DEN EXPONENTEN DES *NEUEN CLUB*

1.4.6.1 Vom Neuen Club zum Cabaret Gnu

Noch bevor *Der Sturm* und *Die Aktion* als zentrale Organe des Expressionismus erscheinen, konstituiert sich in Berlin der erste expressionistische Zirkel als studentisch geprägte Gruppe. 1909 wird in Neumanns Festsälen am Hackeschen Markt von Erich Loewenson, Kurt Hiller, Jakob van Hoddis, John Wolfsohn und Erich Unger, die sich radikal von den gängigen ästhetischen Vorstellungen absetzen, ihre neusten Texte öffentlich vortragen und ihre poetologischen Ideen diskutieren wollen, die Debattiergruppe der *Neue Club* gegründet. Dieser geht aus der *Freien Wissenschaftlichen Vereinigung*, einer nicht schlagenden Studentenverbindung, hervor, der Kurt Hiller und Jakob van Hoddis bereits seit 1907 angehören. 1910 kommen Georg Heym und Ernst Blaß dazu, die mit Jakob van Hoddis zusammen das Terzett der bedeutenden Dichter des *Neuen Club* bilden. Kurt Hiller ist der Präsident. Am 1. Juni 1910 wird das erste *Neopathetische Cabaret* in Halensee an der Friedrichsruher Strasse 7 im 4. Stock eröffnet. Loewenson hat den Begriff *Neopathos* kreiert, um dem Streben nach erhöhter Vitalität, der Sehnsucht und dem Willen nach Veränderung im *Neuen Club* Ausdruck zu geben. Das Aufgreifen von Varieté- und Kabaretttraditionen entspricht der Intention, sich auf eine Öffentlichkeit zu konzentrieren und Aktionskunst zu betreiben. Das artistische Programm ist offen gestaltet, unterschiedlichste Darbietungen von Gedichtrezitationen bis zu

²⁶² Ebd., S. 188.

²⁶³ Ebd. S. 192.

zeitgenössischer Musik werden aneinandergereiht. Bis Februar 1911 ist Jakob van Hoddis Leiter und Conférencier der Abende des *Neopathetischen Cabarets*.

1910 kommentiert Hans Hentig den 2. Abend des *Neopathetischen Cabarets* in der *Münchener Allgemeinen Zeitung*, der trotz der abschätzigen Ironie und dem antisemitischen Unterton einen Eindruck einer solchen Veranstaltung vermittelt:

In einem kleinen, warm-braun getäfelten Raum sind ungefähr 50 Personen anwesend. Ein Herr ist mit Sicherheit als über dreißig Jahre einzuschätzen, eine ältere Dame gibt dem Raum einen würdigen Eindruck. Dann ein paar Riesenhüte, unter denen ich jüngere weibliche Wesen vermute. Sonst nur Jünglinge mit abgründigen Augen, sehr viel Haaren und Selbstgefühl. Einige germanische Typen fallen aus dem Rahmen der Veranstaltung. [...] Einer von den Vorstandsherren fällt durch seinen tadellosen Frack, eine wohlgelungene Glatze und sein autoritatives Wesen auf. Ich glaube, in diesem Herrn den Kassierer der Neopathetiker erraten zu haben. Er macht einen sympathischen, appetitlichen Eindruck, der durch den Namen Hiller noch verstärkt wird. Nun wird es dunkel. Eine besonders neopathetisch konstruierte Lampe wirft ihre rückwärts gewandten Strahlen auf das blasse Kindergesicht eines Jünglings, der mit einigen glatten Worten sich und seine Bestrebungen willkommen heißt und die Eigenart der Neopathetiker zu erklären sucht. Ich habe das alles nicht mehr behalten und glaube nicht, daß es besonders eigenartig war. Dann kommt ein junger Mann und beginnt eine Art Skizze vorzulesen. [...] An seine Stelle tritt ein gesund und frisch aussehender junger Mann und schmettert mit energischer Stimme ein paar Gedichte seinen Zuhörern ins Gesicht. Er beschäftigt sich hauptsächlich mit Würmern, die im Kopf einer Leiche umherschwirren, und sucht uns auch dafür zu interessieren. Als irgendeiner schüchtern lacht, wirft er dem Publikum einen scharfen Blick zu. Schon fürchten wir, er will uns mit der Entziehung seiner Gedichte bestrafen. Aber nein, die Gefahr geht vorüber. Am Schlusse Jubel. [...] Das Schlimmste aber erleben wir jetzt. Ein junger Mensch, der sich J. van Hoddis nennt, nimmt auf dem Podium Platz und lächelt schon von vornherein schadenfroh über die gemißhandelten Zuhörer. Dann liest er so schnell seine Machwerke ab, daß man überrascht nicht mehr Zeit hat, an die Tür zu kommen. Nach jeder Strophe lächelt er befriedigt. Ich habe selten etwas so bodenlos Hässliches gehört. Sie haben Augen, Herr van Hoddis, die mir nicht gefallen... Als er endlich, endlich schweigt, wundere ich mich, daß er so lange auf dem Podium sitzen bleibt, aber bei näherem Zusehen bemerkt man, daß er schon längst aufgestanden ist. Seine Dichtungen hatten ja auch kein Gardemaß. [...] Die Neopathetiker wollen noch weitere Abende veranstalten. Dem gewissenhaften Menschen aber bleibt nichts anderes übrig, als von Herrn van Hoddis zu warnen und die anderen Neopathetiker nicht zu empfehlen. Das ist man der geistigen Hygiene Berlins schuldig.²⁶⁴

Georg Heym, den Hentig in seinem Artikel als „gesund und frisch aussehenden jungen Mann“ beschrieben hat, hält über diesen Abend in seinem Tagebuch seinerseits folgendes fest:

Ich las gestern in dem Neo-Pathetischen Cabaret einige Gedichte vor, die sehr beklatscht wurden. Aber wenn das der Ruhm ist. – Ich weiß, plötzlich schien es mir als sähen mich aus dem Dunkel des Saals lauter Tiere an und die Ochsen saßen ganz vorn und blökten

²⁶⁴ Hans Hentig: *Bei den Neopathetischen*. In: *Münchener Allgemeine Zeitung* vom 16.7.1910. Zitiert nach: *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*. 1982. S. 83f.

mich an. Ich dachte, sie sind zu gut für Euch, viel zu gut. Wenigstens ging es ohne Sprachfehler ab, wovor ich die größte Sorge hatte.²⁶⁵

1911 kommt es zu einem Zerwürfnis mit Kurt Hiller, der den *Neuen Club* verlässt. Ernst Blaß folgt ihm. Neuer Präsident wird Georg Heym. Nach Heyms Tod im Januar 1912 ist das Ende des *Neuen Clubs* besiegelt. Im gleichen Jahr gründet Kurt Hiller das literarische *Cabaret Gnu*, wo Leseabende veranstaltet werden. Die erste Vorstellung erfolgt am 2. November 1911, die letzte Vorstellung am 19. Februar 1914.

1.4.6.2 Die Anfeindungen der jüdischen Exponenten des *Neuen Club*

Alfred Lichtenstein sucht den Anschluss an die Autoren des *Neuen Club*, die nicht nur durch die gleichen literarischen Ziele, sondern als Söhne jüdischer Familien aus dem Bürgertum ebenfalls die gleiche Herkunft haben. Doch wird er von diesen nicht akzeptiert.²⁶⁶ Sie lassen ihn sein Aussenstehen deutlich spüren und verweigern ihm die literarische Anerkennung. Sehr angespannt wird die Lage, als Alfred Lichtensteins Gedicht *Die Dämmerung* die Anerkennung der expressionistischen Öffentlichkeit findet.

Jakob van Hoddis hatte seinen grössten literarischen Erfolg bereits 1910 mit seinem Gedicht *Weltende*, dessen Wirkung Johannes Becher auf die junge Generation der Expressionisten wie folgt beschreibt:

Meine poetische Kraft reicht nicht aus, um die Wirkung jenes Gedichtes wiederherzustellen, von dem ich jetzt sprechen will. Auch die kühnste Phantasie meiner Leser würde ich überanstrengen bei dem Versuch, ihnen die Zauberhaftigkeit zu schildern, wie sie dieses Gedicht „Weltende“ von Jakob van Hoddis für uns in sich barg. Diese zwei Strophen, o diese acht Zeilen schienen uns in andere Menschen verwandelt zu haben, uns emporgehoben zu haben aus einer Welt stumpfer Bürgerlichkeit, die wir verachteten und von der wir nicht wussten, wie wir sie verlassen sollten. Diese acht Zeilen entführten uns. Immer neue Schönheiten entdeckten wir in diesen acht Zeilen, wir sangen sie, wir summten sie, wir murmelten sie, wir piffen sie vor uns hin, wir gingen mit diesen acht Zeilen auf den Lippen in die Kirchen und wir saßen mit diesen acht Zeilen beieinander, frierend und hungernd, und sprachen sie vor uns hin, und Hunger und Kälte waren nicht mehr. [...] diese Welt der Abgestumpftheit und Widerwärtigkeit schien plötzlich von uns – zu erobern, bezwingbar zu sein.²⁶⁷

Mit seinem Simultangedicht *Die Dämmerung*, das im März 1911 im *Sturm* erscheint, gelingt dann Alfred Lichtenstein ebenfalls der Durchbruch:

²⁶⁵ Georg Heym: *Dichtungen und Schriften*. Bd. 3. 1960. S. 139.

²⁶⁶ Vergleiche Klaus Kanzog: *Die Edition*. In: ALD. S. 354.

²⁶⁷ Johannes Becher: *Das poetische Prinzip*. 1972. S. 339f.

Die ganze Presse ist außer sich vor Vergnügen über das in Nummer 55 dieser Wochenschrift veröffentlichte Gedicht »Dämmerung« von Alfred Lichtenstein. Die meisten begnügen sich, es mit dem esprithaften Zusatz: »Wirklich dämmerhaft, nicht?« wörtlich abzudrucken. Was dem Autor reichliche Honorare bringen wird.²⁶⁸

Doch neben dem dichterischen Ruhm bringt der literarische Erfolg Lichtenstein den Vorwurf ein, er habe das Gedicht *Weltende* von Jakob van Hoddis imitiert. Und genau dieser Anspruch an Originalität bestimmt den Marktwert der jungen Autoren. Franz Pfemfert sieht sich jedenfalls 1913 gezwungen, in der *Aktion* notabene, deren Titelblatt das Konterfei Lichtensteins ziert und die acht Gedichte und Alfred Lichtensteins Selbstkritik *Die Verse des Alfred Lichtenstein* publiziert, nochmals darauf hinzuweisen:

Man erinnere sich des schönen Weltende...des Jakob van Hoddis, erschienen im ersten Jahre der AKTION. Tatsache ist, dass A. Li. (Wi:) dies Gedicht gelesen hatte; bevor er selbst Derartiges schrieb. Ich glaube also, dass van Hoddis das Verdienst hat, diesen „Stil“ gefunden zu haben, Li. das geringere, ihn ausbildet, bereichert, zur Geltung gebracht zu haben.²⁶⁹

Bei den Exponenten des *Neuen Club* bestätigt dieser Plagiatsvorwurf jedenfalls ihre Abwehrhaltung gegenüber Alfred Lichtenstein, wie sie Kurt Hiller beschreibt:

Wir sahen in ihm einen Routinier, der das Neuartige nachahmte. Tatsächlich lebte er künstlerisch von Imitation und ständiger Repetition stilistischer Eigenarten, die van Hoddis und Blass gefunden, erfunden hatten. Für diese beiden bedeutete Lichtenstein teils einen Skandal teils einen Grund zum Gelächter. Heym, der keine Ursache hatte, sich von ihm nachgekitscht zu fühlen, teilte gleichwohl diesen Standpunkt; auch ich, obschon mit leichter prolichtensteinischer Einschränkung, in Anerkennung der Redlichkeit, mit der diese tragisch impotente Gestalt ihre Verlegenheiten und Verlogenheiten kundgab und ausstellte.²⁷⁰

Alfred Lichtenstein, der weder im *Neopathetischen Cabaret* noch im *Cabaret Gnu* auftreten darf, lässt seinen Helden Kuno Kohn in der Erzählung *Der Sieger im Klub Clou* aus seinen Manuskripten vorlesen: Einerseits lässt sich aus dem real nie stattgefundenen Auftritt der Wunsch Lichtensteins herauslesen, zum Umkreis von Hiller, Blaß und van Hoddis zu gehören, andererseits erfolgt durch die Persiflage gleichzeitig eine Abrechnung mit der Literaturkritik:

Als Kohn das Podium betrat, war er ruhiger, als er erwartet hatte. Zuerst versprach er sich manchmal. Aber seine Stimme wurde allmählich fest und deutlich. Der kleine Saal war wenig besucht; doch waren einige Kritiker der **großen, maßgebenden Presse**

²⁶⁸ Herwarth Walden: *Zeichen der Zeit*. In: Sturm 2. Nr. 59 (15.4.1911). S. 472.

²⁶⁹ Franz Pfemfert: *Anmerkung zu „Die Verse des Alfred Lichtenstein“*. In: Die Aktion 3. Nr. 40 (4.10.1913). Sp. 942. Aus Pfemferts kritischer Anmerkung hört man auch die Rivalitäten der Herausgeber und der Anhänger der *Aktion* und des *Sturms* heraus. *Die Dämmerung* wurde ja im *Sturm* erstmals veröffentlicht.

²⁷⁰ Kurt Hiller: *Leben gegen die Zeit*. 1969. S. 83.

erschienen. Einer erklärte an dem nächsten Tage in der verbreiteten »Alten Bürgerzeitung«: Die Dichtungen, die der um seines Gebrestes willen bedauernswerte Dichter Kohn in einem dürftig besuchten Saal zu Gehör gebracht habe, seien zwar noch nicht reif für die Öffentlichkeit; hingegen könne man später einmal, wenn der Kohn sich geklärt habe, einiges von seiner Muse erwarten. – Ein anderer verkündete in der »Zeitung für erhellte Bürger«: Der Gesamteindruck sei ein erfreulicher, doch seien die Dichtungen nicht gleichmäßig gelungen. Auch habe der Dichter nicht gut vorgelesen. Jedoch sei die erste Zeile des ersten Verses des Gedichtes »Der Komiker« von einer erschütternden Prägnanz in Ausdruck und Gefühl.

Nach der Vorlesung dankte der Vorsitzende des Klubs, der begabte Doktor Bryller, dem Dichter, den er ein kommendes Genie nannte. Eins der wenigen, die er persönlich kenne.²⁷¹

Der Erzähler beschreibt Kohns Auftritt im *Klub Clou* lediglich durch Äusserlichkeiten; was Kohn dichtet, wird nicht verraten. Die Lesung wird in der Fremdthematisierung durch die indirekte Wiedergabe der Kritikerstimmen, die wenig Positives anmerken, kommentiert.

Für Alfred Lichtenstein kann die Berliner Avantgarde keine Heimat werden. Denn Jakob van Hoddis, der grosse Konkurrent, Kurt Hiller, die Autorität des *Neuen Club*, des *Neopathetischen Cabarets* und des *Cabarets Gnu* und Ernst Blaß, dessen Mitläufer, lehnen Lichtenstein als „Anempfänger von Stilmitteln anderer“²⁷² ab und machen ihm das Leben in der Literaturszene Berlins schwer. Alfred Lichtenstein reagiert auf diese Ablehnung, indem er die jüdischen Autoren Jakob van Hoddis, Kurt Hiller und Ernst Blaß als *Max Mechenmal*, *Berthold Bryller* und *Spinoza Spaß* „in mehr oder weniger leicht durchschaubarer Weise, unter einem von ihm ausgewählten falschen Namen“²⁷³ als Schlüsselfiguren karikiert.

1.4.6.3 *Max Mechenmal alias Jakob van Hoddis*

Von Jakob van Hoddis, den Alfred Lichtenstein mit der Figur des Max Mechenmal überzeichnet, sind kaum Zeugnisse aus erster Hand erhalten. Es gibt kein Tagebuch, nur wenig überlieferte Aussagen über sich selbst, lediglich zwei Karten und sieben Briefe, die er geschrieben und drei Briefe, die er erhalten hat. Erwähnungen über seine Person finden sich in den Briefen der Mitglieder des *Neuen Club*, aus den Protokollen der Irrenanstalten und in den Mitteilungen seine Deportation betreffend. Zudem existieren autobiographische Aufzeichnungen seiner Mutter und seiner Schwester.²⁷⁴

²⁷¹ ALD. S. 176.

²⁷² Helmut Hornbogen: *Jakob van Hoddis*. 1986. S. 45.

²⁷³ Wilfried Seibicke: *Die Personennamen im Deutschen*. Berlin u. New York 1982. S. 90.

²⁷⁴ Vergleiche Jakob van Hoddis: *Dichtungen und Briefe*. 1987.

Geboren wird Jakob van Hoddiss als Hans Davidson am 16. Mai 1887 als ältestes von fünf Kindern von Doris und Hermann Davidson im Ostberliner Stadtteil Friedrichshain. Er erblickt mittels einer Zangengeburt von Zwillingen das Licht der Welt, wobei man den kräftigeren von beiden Knaben nur noch tot zur Welt bringen kann.²⁷⁵ Von 1893 bis 1906 verbringt er die Schuljahre in Berlin. In den Jahren 1906 bis 1912 studiert er in München Architektur, dann in Jena und Berlin Griechisch und Philosophie. Im Januar 1911 wird er wegen „Unfleiss“ von der Universität Berlin exmatrikuliert. Sein Vater, Hermann Davidsohn, ist Facharzt für Hals-, Nasen- und Ohrenkrankheiten. Die Mutter fühlt sich dem Judentum stark verbunden, während der Vater zwar orthodox erzogen ist, aber gerne mit atheistischen Reden und mit dem Essen von Schweinefleisch provoziert. Nach dem Tode des Vaters im Jahr 1909 stellt Hans Davidsohn seinen Namen um und wählt für sich das Anagramm *Jakob van Hoddiss* als Pseudonym.²⁷⁶ Gegen das Judentum der Mutter rebelliert er, indem er sich 1913 katholisch taufen lässt, doch bald wendet er sich wieder vom Katholizismus ab.²⁷⁷ Wie Alfred Lichtenstein ist Jakob van Hoddiss Mitarbeiter des *Sturm* und der *Aktion* und wie dieser hat er am 25. April 1914 seine letzte Lesung auf dem achten Autoren-Abend der *Aktion* im Vortrags-Saal *Austria*.

Jakob van Hoddiss ist auffallend kleinwüchsig und misst nur 1,53 m, Johannes Becher beschreibt ihn folgendermassen:

Er war zwerghaft, von verwehrlostem Äußern, grau, unrasiert, pickelig – von den Händen schon nicht zu sprechen –, mit einem mehr als reinigungsbedürftigen Wollschal zu jeder Tageszeit behaftet, scheu, verspielt und schon ein wenig irre [...].²⁷⁸

Sein Benehmen ist exzentrisch, wie es auch Helmut Hornbogen beschreibt:

Oft sass Hoddiss stumm und wie erstarrt da, den Kopf leicht gegen die Brust gedrückt. Von unten herauf schaute er sein Gegenüber an, zweifelnd, verächtlich oder freundlich, um plötzlich den Kopf hochzureißen und mit harter, gepresster Stimme eine beißende Bemerkung, einen hintergründig pointierten Scherz zu machen. Dann senkte er die Augen wieder, sank in sich zurück. Etwas Dramatisches muß von ihm ausgegangen sein, einem sehr Einsamen schon, selbst wenn er damals am geselligen Getriebe des Neuen Clubs noch bestimmend beteiligt war.²⁷⁹

²⁷⁵ Vergleiche Klaus Kanzog: *Die Edition*. In: ALD. S. 353: Kanzog vermutet, dass der Titel *Der Sieger* auf diesen *Sieg* des Schwächeren der beiden Zwillinge anspielt, den Erwin Loewenson in seinen Erinnerungen an Jakob van Hoddiss so bezeichnet. Vergleiche auch Erwin Loewenson: *Jakob van Hoddiss. Erinnerungen mit Lebensdaten*. In: Van Hoddiss, Jakob: *Dichtungen und Briefe*. 1987. S. 420.

²⁷⁶ Der Name van Hoddiss taucht zum ersten Mal in einem Brief vom 6. Januar 1910 an Loewenson auf.

²⁷⁷ In einem Brief vom 10. März 1913 schreibt er an Loewenson, dass das Judentum wieder durchbreche und der Katholizismus nur ein Abenteuer gewesen sei.

²⁷⁸ Johannes Becher: *Das poetische Prinzip*. 1972. S. 341.

²⁷⁹ Helmut Hornbogen: *Jakob van Hoddiss*. 1986. S. 44.

Ende 1912 zeigen sich bei Jakob van Hoddis erste Anzeichen einer schizophrenen Geisteskrankheit, die ihn ab 1914 den Rest seines Lebens fast ausschliesslich in privaten Pflege- oder Heilanstalten verbringen lässt. Zuletzt lebt er in der Heilanstalt Bendorf-Sayn bei Koblenz. Von hier aus wird er am 30. April 1942 als Nr. 8 auf der Liste der Geheimen Staatspolizei deportiert und in einem Massenvernichtungslager in Polen ermordet.

Mit der Figur Max Mechenmal hat Alfred Lichtenstein eine bösertige Karikatur des Schriftstellers Jakob van Hoddis geschaffen, mit deren Namengebung er dessen Kleinwüchsigkeit ironisiert: Der im 19. Jahrhundert überaus beliebte Vorname Max, eine Kurzform für Maximilian, Meyer oder Mardochai, geht auf das lateinische Wort *maximus* zurück, was mit *der Grösste*, *sehr gross* oder *am grössten* übersetzt werden kann. Die Endsilbe *-mal* seines Nachnamens könnte vom Altslawischen *malu*, das wiederum *klein* bedeutet, stammen. Sein Nachname *Mechenmal* ist ein von Lichtenstein erfundener lautsymbolischer Name, der in erster Linie Klänge funktionalisiert, er könnte aber auch von „Möchtamal“ abgeleitet sein.²⁸⁰

Wie Kuno Kohn begegnet uns Max Mechenmal als Kind und als Erwachsener. Als Kind ist er als hinterlistiger, gemeiner Bösewicht typisiert, der die anderen plagt und verspottet und Kuno Kohn immer nur schadet wie im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller*:

Täglich ist Ärger. Besonders der überaus kleine siebenjährige Max Mechenmal – übrigens ein außergewöhnlich unbedeutender Mensch – macht mir viel zu schaffen. [...] Er ist hinterlistig und feig. Niemand findet ihn nett. Er tut nichts lieber, als uns aufeinander zu hetzen, arge Klatschereien zu verbreiten, möglichst viel Schaden anzurichten. Er versteht, sich in dem Hintergrund zu halten, in dem geeigneten Augenblick zu verschwinden.²⁸¹

Max Mechenmal erscheint in diesem Text als Gegenspieler Martin Müllers und Kuno Kohns. Er ist eine auf die Aussensicht reduzierte, flache, aber vollständig präsentierte und definierte Figur. Die Parantese Müllers drückt in dieser Personenbeschreibung eine Überheblichkeit aus, die Müller, der Max Mechenmal bei weitem nicht gewachsen ist, eigentlich nicht zukommt, die gleichzeitig aber ein despektierlicher Seitenhieb Lichtensteins gegen Jakob van Hoddis ist.

Obwohl etwas älter geworden, tritt Max Mechenmal im *Kapitel zu einem fragmentarischen Roman* nochmals als Kind und Peiniger Kohns auf. Wiederum ist er der Bösewicht, den *wegen seiner katzenfreundlichen Verlegenheit und heimlich*

²⁸⁰ Vergleiche Klaus Kanzog: *Die Edition*. In: ALD. S. 350.

²⁸¹ ALD. S. 163.

*aufhetzenden Bosheit*²⁸² niemand mag, der sich aber zu wehren weiss. Anerkennung findet er bei den anderen Schülern, als er Kuno Kohn schikaniert:

Der schiefe Junge ging, ohne sich zu wehren. Gebückten Kopfes. Oft mußte er mit der Hand über die Augen wischen. Nur einmal, als einer der Übermütigsten – natürlich der Quintaner Max Mechenmal – ihm unter johlendem Beifall der anderen in das Gesicht spie, warf er sich tief aufweinend gegen den Angreifer; der lief sofort davon. Mitten durch den Haufen der ihm jubelnd überall den Weg verstellte, verfolgte der weinende Bucklige den Kameraden.²⁸³

Auch hier ist der Erzähler gegenüber Max Mechenmal voreingenommen, in der Parantese macht er deutlich, dass man von Max Mechenmal nichts anderes erwarten kann als dieses bösertige Verhalten. Kohn, der einen bedauernswerten Eindruck macht, ist ihm hoffnungslos unterlegen, was Mechenmals Gemeinheit umso mehr akzentuiert.

In der Erzählung *Der Sieger* ist Max Mechenmal der Protagonist, der sich auf Kuno Kohn einlässt, um von ihm zu profitieren. Um ans Ziel zu kommen, setzt er auch seine Sexualität ein und scheut nicht vor einem Mord zurück, um Kohn, der ihm zum Rivalen geworden ist, wieder loszuwerden. Mechenmal ist auch in diesem Text, in dem er am ausführlichsten gestaltet ist, eine typische Figur, die den ich-bezogenen Schurken, der die anderen nur ausnützt, repräsentiert. Die Allusion zu Jakob van Hoddis wird durch Mechenmals Kleinwuchs explizit:

Fräulein Leipke liebt den kleinen Max Mechenmal. Sie nannte ihn ihren süßen Zwerg. Mechenmal ärgerte sich zeitlebens, daß er klein war.²⁸⁴

In der Erzählung *Der Sieger* vermittelt uns der Erzähler ebenfalls Mechenmals biographischen Hintergrund. Er entstammt einer verarmten Familie, wächst in einer Anstalt für schwachsinnige Kinder auf, wird von dort gewaltsam entfernt, hält sich mit Diebstählen über Wasser, wird dann von der Polizei aufgegriffen, die ihn in ein Heim für verwahrloste Kinder bringt, wo er sich zum Schlosser ausbilden lässt. Sein heimtückisches Wesen setzt er zu seinem Vorteil ein, schafft sich durch seine Intrigen aber keine Freunde:

Er verstand, sich bei den Vorgesetzten durch außergewöhnliche Geschicklichkeit und Bereitwilligkeit einzuschmeicheln. Im geheimen quälte er die jüngeren und schwächeren Kameraden; oder er hetzte die Stärkeren gegenseitig auf. Er hatte keinen Freund; als er ausgelernt hatte und entlassen wurde, waren die anderen froh.²⁸⁵

²⁸² Ebd., S. 205.

²⁸³ Ebd., S.205f.

²⁸⁴ Ebd., S. 167.

²⁸⁵ Ebd.

Max Mechenmal ist aber auch eine Figur, der es gelingt, andere für sich einzunehmen:

Durch die angenehme Art zu sprechen wie durch sein intelligentes Puppengesicht hatte sich der ehemalige Schlosser bald eine unverhältnismäßig große Stammkundschaft erworben, zu dem größten Teil weiblichen Geschlechts. Morgens umstanden seinen Kiosk ein Dutzend Verkäuferinnen eines nahen Warenhauses, die absichtlich zu früh gekommen waren, um sich über die Zoten und fidelen Glossen des Herrn Mechenmal zu freuen.²⁸⁶

1.4.6.4 *Berthold Bryller* alias Kurt Hiller

Der Publizist und Jurist Kurt Hiller, der mit der Figur des Berthold Bryller karikiert wird, wird am 17. August 1885 als Sohn eines jüdischen Fabrikanten in Berlin geboren. 1903 absolviert er das Abitur und studiert in Berlin und Freiburg Jura und Philosophie. 1908 promoviert er in Heidelberg. Kurt Hiller ist einer der wenigen politisch Engagierten unter den literarischen Avantgardisten. 1908 tritt er dem Wissenschaftlich-humanitären Komitee bei, in dem er sich in den folgenden Jahren gegen die Unterdrückung der Homosexuellen engagiert. Von 1909 bis 1911 präsidiert er den *Neuen Club*. Zwischen 1911 und 1914 engagiert er sich für Franz Pfemferts *Aktion*. 1912 gibt er die Anthologie *Kondor* heraus. Er pflegt gleichfalls viele Feindschaften und überwirft sich 1911 mit Herwarth Walden, 1913 mit Franz Pfemfert und Ernst Blass. Alfred Lichtenstein lehnt er bis zur Verachtung ab, wie er 1969 in seinen Erinnerungen *Leben gegen die Zeit* festhält:

Meine Toleranz gegenüber Lichtenstein schwand, als ich sein witzloses und infames Pamphlet ›*Café Klößchen*‹ zu lesen bekam, worin Karl Kraus, der Herausgeber der *Fackel* als «Dackel-Laus» persifliert wird [...] Lichtenstein's «Satire» war Mastdarminhalt, nicht Besseres. Zwischen Rangleichen ist unter Umständen entschuldbar, was niemals verziehen werden kann, wenn der Beschimpfte wie hier tausend Eiffeltürme über dem Schmähold steht.²⁸⁷

Kurt Hiller wird im *Kuno-Kohn-Zyklus* von Alfred Lichtenstein nicht nur durch die Figurenzeichnung karikiert, sondern auch durch die Namengebung: Um 1910 erlebt der Vorname *Berthold*, wie Kuno ein beliebter Name in Ritter- und Räuberromanen, eine neue Blüte. Entwickelt hat sich dieser Rufname aus dem althochdeutschen *Berthwald*, entstanden aus dem Adjektiv *beraht*, was so viel wie *glänzend* bedeutet, und dem althochdeutschen Suffix *-walt* zu *walten* oder *gebieten*. *Berthold*, der *glänzend Herrschende*, ein Vorname, der die Figur Bryllers, die im literarischen Kreis gerne walten möchte, es aber nicht recht schafft und sich deshalb auf den pragmatischen Weg des Oberlehrers begibt, ironisiert.

²⁸⁶ Ebd., S. 170.

²⁸⁷ Kurt Hiller: *Leben gegen die Zeit*. 1969. S. 83f.

Der Familienname *Bryller* könnte auf den jüdischen Namen *Brill* zurückgehen, einem Akronym, das aus den Initialen des Vornamens, Nachnamens und des Berufes gebildet wurde, hier entstanden aus der Abkürzung für *Ben Rabbi Jehuda Levi*, dem Sohn eines Rabbi, dessen Vater Jehuda Levi hiess.

In der Erzählung *Der Sieger* erscheint der Vorsitzende des *Klubs Clou* als *der begabte Doktor Bryller*.²⁸⁸ Das Attribut *begabt* gehört auch in der Erzählung *Café Klößchen* zu Berthold Bryller, wo er am Bohemefest als *einer der Literaten, die fett werden*²⁸⁹ auftritt. Es bleibt offen, ob er sich als das verkleidet, was er gerne sein möchte oder einfach als sich selbst erscheint, weil er keine andere Rolle spielen kann. In beiden Texten ist er als flache, offene und entpersönlichte Figur konzipiert, die lediglich durch die Parodie syntagmatisch verhaftet ist.

Im ersten Teil des *Kapitels aus einem fragmentarischen Roman* ist Berthold Bryller der Protagonist, der in der Kombination von Sein und Schein als Glänzer entlarvt wird. Bryller verändert sich kaum im Verlauf des Textes, ist aber als schillernde, individualisierte und gleichsam verfremdete Figur konzipiert:

Der Doktor Bryller ist schließlich doch Oberlehrer geworden. Einer, ein wütender Feind, hatte ihm schon vor Jahren in der veralteten Zeitschrift : »Das andere A« solch Schicksal prophezeit. Damals war er zu Tode traurig über die Erkenntnis des Feindes, deren Wahrhaftigkeit er nach heftigem Nachdenken nicht leugnen konnte.²⁹⁰

Der erste Abschnitt ironisiert durch Hyperbeln wie *zu Tode traurig, heftiges Nachdenken* oder *unsagbar unglücklich* und durch gehäufte Assonanzen, wie Berthold Bryller zum Vertreter der bürgerlichen Ordnung schlechthin geworden ist. Auf Kurt Hillers viele Konflikte wird durch den *wütenden Feind*, der nicht näher umschrieben wird, angespielt.

Der zweite Abschnitt zeigt maliziös die Folgen dieser Einsicht und impliziert in einem verwirlichen Wortspiel, der mehrmaligen Wiederholung des Verbs *erreichen* und der Häufung des Personalpronomens *ich*, dass Bryller es so oder so zu nichts gebracht hätte:

Er begann offiziell, einsam und verklärt zu leben. Er teilte dies mit; agitatorisch, wie er oft das Programm einer neuen Kunstrichtung verkündet hatte. Und mit einer innersten Feierlichkeit wie bei einem bedeutenden Begräbnis. Noch seine Niederlage nutzte er aus, sich überlegen zu fühlen. Im Grunde lebte er kaum anders als bisher. Nur daß er tatsächlich seelisch trostloser geworden war. Jetzt mußte er sich so beruhigen: Selbst wenn ich erreichen könnte, was ich erreichen wollte, würde ich nichts erreichen.

²⁸⁸ *ALD.* S. 175f.

²⁸⁹ *Ebd.*, S. 187.

²⁹⁰ *Ebd.*, S. 203.

Während er vordem so gedacht hatte: Zwar ist leider richtig, daß ich nichts erreichen kann, aber was ich erreichen kann, ist ziemlich schön.²⁹¹

Im dritten Abschnitt wird berichtet, wie Bryller am Kulturleben teilnimmt, aber dort nicht akzeptiert wird:

Nach wie vor schrieb er seine frechen und unvorsichtigen Briefe, die ihm viel schadeten, veröffentlichte er besonders kluge, etwas wahnsinnige Aufsätze in den wenigen Blättern, mit deren Herausgebern er zufällig nicht verfeindet war, gründete er Clubs, die ihn ausstießen, Zeitschriften, in denen er bekämpft wurde. Nach wie vor machte er sich auch sonst durch seine Beteiligung überall unmöglich.²⁹²

Der Erzähler zeichnet einen unsympathischen Mächtigen-Literaten, der mit den meisten Kulturschaffenden verfeindet ist, sich überall unmöglich macht und keine Chance auf literarischen Erfolg hat. Rhetorisch erhalten die Ausführungen des Erzählers durch die Anapher *Nach wie vor* einen emphatischen Charakter. Bryller ist ein Typ, der überall aneckt, aber auch klug genug ist, einzusehen, dass er es weder als Dichter noch als Journalist weit bringen kann:

Aber allmählich wurde dem Doktor Bryller, der doch kein Trottel war, das hoffnungslose literarische Dasein unausstehlich. [...] In eine feste literarische Stellung zu treten – etwa als Redakteur –, würde er nicht über das Herz gebracht haben, abgesehen, davon, dass ihn niemand genommen hätte.²⁹³

Die phraseologische Klammerbemerkung *der doch kein Trottel war* ist wiederum ein despektierlicher Seitenhieb Lichtensteins gegenüber Kurt Hiller.

Bryller wählt nun den pragmatischen, bürgerlichen Weg, holt sein abgebrochenes Studium nach und wird Oberlehrer. Hier entpuppt er sich als herrischer und triebhafter Menschenverächter, der seine erotischen Bedürfnisse in der Schule befriedigt:

Übrigens war ihm dieser Beruf durchaus bequem. Überzeugt von der unverbesserlichen menschlichen Fehlerhaftigkeit, die er an dem eigenen Leibe erfahren hatte, durchdrungen von der vollständigen Zwecklosigkeit körperlichen und geistigen Strebens, ließ er gern jeglichen Trieben ungehemmten Lauf. Seinen Herrschergelüsten, seinem sonstigen Ehrgeiz, sogar seinen erotischen Bedürfnissen konnte er als Oberlehrer am ehesten Genüge tun.²⁹⁴

In der Darstellung Bryllers als unbeherrschter und triebhafter Oberlehrer spielt Lichtenstein zudem auf die Homosexualität Kurt Hillers an:

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Ebd., S. 203f.

²⁹³ Ebd., S. 204.

²⁹⁴ Ebd. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 29 dieser Arbeit.

Der Doktor Bryller war trotz seiner Launenhaftigkeit und häufigen Sonderbarkeiten einer der beliebtesten Lehrer des Grauen Gymnasiums. Die kleinen Zöglinge vergötterten ihn, die größeren hingen ihm leidenschaftlich an.²⁹⁵

Der erste Abschnitt des zweiten Teils des *Kapitels aus einem fragmentarischen Roman* beginnt mit einer gerafften Prolepse, in der das weitere Schicksal des Dr. Bryller vorweggenommen und Berthold Bryller in einem Fenster, aus dem er reglos das Geschehen auf dem Hof beobachtet, zurückgelassen wird:

Etwa ein halbes Jahr vor der endgültigen lebenslänglichen Verwahrung Berthold Bryllers in einem staatlich subventionierten Irrenheim war ein Geschrei auf dem Hof des Grauen Gymnasiums. Ein Haufen zumeist kleinerer Schüler wälzte sich hinter einem zwergenhaften, vergrämten, schiefen Jungen, dessen Rücken die zarten Anfänge einer Buckelkrümmung aufwies. Man rief ihm vergnügt und gehässig – in dem Lärm unverständliche – sicherlich böartige Neckworte zu. Er wurde gestoßen, so daß er stolperte. Viele ältere Gymnasiasten sahen das muntere Treiben belustigt an. Auch der Oberlehrer Laaks, der die Aufsicht führte unterdrückte nicht ein vergnügtes Schmunzeln. In einem Fenster war das regungslose Gesicht des Doktor Bryller.²⁹⁶

1.4.6.5 *Spinoza Spaß alias Ernst Blaß*

Ernst Blaß wird am 17. Oktober 1890 als Sohn eines jüdischen Kaufmanns in Berlin geboren, wo er von 1908 bis 1913 Jura studiert. Er ist ebenfalls eine zentrale Gestalt des Berliner Frühexpressionismus. Seine Gedichte liest er im *Neopathetischen Cabaret* und im *Gnu*, er verkehrt im *Café des Westens* und kann seine Gedichte und Glossen im *Sturm*, in der *Aktion*, in den *Wie wossen Blättern*, in der *Revolution*, im *Pan*, im *Simplicissimus* und in der *Fackel* publizieren. Von 1913 bis 1915 hält sich Blaß in Heidelberg auf, wo er die Zeitschrift *Die Argonauten* redigiert. Eine der wichtigsten Veröffentlichungen des Frühexpressionismus ist sein Gedichtband *Die Straßen komme ich entlang geweht* aus dem Jahre 1912. Von 1913 bis 1915 hält sich Ernst Blaß in Heidelberg auf. Dort redigiert er die Zeitschrift *Die Argonauten*, von der insgesamt 12 Hefte mit philosophischen Beiträgen, Essays und Lyrik erscheinen. Die Jahre in Heidelberg, wo Blaß sich vom frühexpressionistischen Grossstadtdichter zum naturverbundenen Neoklassizisten wandelt, gelten als seine zweite Schaffensperiode.

Im *Kuno-Kohn-Zyklus* wird Ernst Blaß mit der Nebenfigur Spinoza Spaß karikiert. Gemäss dem Namensforscher Max Gottschald ist *Spaß* ein jüdischer Familienname mit der Bedeutung des Spassmachers.²⁹⁷ Der träge Gymnasiast besitzt also einen redenden Namen, er heisst *Spaß* und macht Spass.

²⁹⁵ Ebd., S. 104.

²⁹⁶ Ebd., S. 205.

²⁹⁷ Max Gottschald: *Deutsche Namenkunde*. 1982. S. 466.

Im fragmentarischen Text *Im Café Klößchen* wird Spinoza Spaß auf den Typus des Bösewichts reduziert. Beschrieben wird er als Gymnasiast, der Anschluss an die Szene des Café Klößchens gefunden hat, wacker bei der Ausgrenzung Kohns mithilft und mit seinem Witz über Kohn bei der Klößchenclique einen Erfolg verbuchen kann. Körperlich und geistig erscheint er träge und faul, kann auf seinem Stuhl nicht einmal aufrecht sitzen und besitzt ein langsames Reaktionsvermögen:

Spinoza Spaß, ein Gymnasiast, der dämlich an einem Stuhle hing, freute sich langsam. Er blickte boshaft zu dem einsamen Kohn. Und sagte, weiches Gemüt und heimatlichen Akzent durch Berlinern etwas verbergend: »Nehmen Se jrotesk, det hebt Ihnen.« – Alle lachten.²⁹⁸

Der den Dichter Kuno Kohn verspottende Ausspruch von Ernst Blaß *Nehmen Se jrotesk, det hebt Ihnen* ist der genaue Wortlaut eines Gedichttitels, mit dem Ernst Blaß in der *Aktion* vom 31. Juli 1912 den Simultanstil von Alfred Lichtenstein verballhornte²⁹⁹ und ein Beispiel für die Auseinandersetzungen innerhalb der avantgardistischen Literaturszene Berlins, die öffentlich über die Zeitschriften ausgetragen wurden. Alfred Lichtenstein publiziert seinerseits in der *Aktion* vom 18. Juli 1914 in der Rubrik *Glossen* – signiert mit dem Akronym *Aliwi* – ein Gedicht mit dem Titel *Etwa an einen blassen Neuklassiker*, worin er die zweite Schaffensperiode von Ernst Blaß, der unter dem Eindruck der süddeutschen Landschaft Natur- und Stimmungsliryk schreibt, diskreditiert:

Etwa an einen blassen Neuklassiker

Du, früher August, fühlst dich jetzt Hellene.
Dahin sind Hurenhuld und Schiebetänze,
Die Poesie berliner Äppelkähne
Entschwand dir in dem Blau der Griechenlenze.

Die Zeiten ändern sich. Der Mann wird reifer,
Hübsch licht und weich wird seine saure Seele.
Du zwitscherst jetzt mit Macht und vielem Eifer
Dein sanftes Lied aus der geölten Kehle.

Was du gelernt von Journalisten hast,
Umgibst du schön mit klassischen Fassaden.
Und mit geschwollnen Segeln an dem Ast,
Gelangst du bald zu fetteren Gestaden.

Wer trillert nur die imitierte Flöte:
Verlogner Shakespeare und erborgter Goethe.³⁰⁰

²⁹⁸ Ebd., S. 192.

²⁹⁹ Vergleiche Klaus Kanzog: *Die Edition*. In: ALD. S. 361 und Ernst Blaß: *Nehmen Se jrotesk – det hebt Ihnen*. In: *Die Aktion* 2. Nr. 31 (31.7.1912). Sp. 973.

³⁰⁰ Aliwi: *Etwa an einen blassen Neuklassiker*. In: *Die Aktion* 4. Nr. 29 (18.7.1914). Sp. 628.

In der Erzählung *Café Klößchen*, wo Spinoza Spaß am Bohemefest für Gottschalk Schulz erscheint, wird er als Gymnasiast und *Klößchenclown* bezeichnet. In seiner Kostümierung wird ihm implizit eine gewisse Bequemlichkeit unterstellt, sein *Siegfriedkostüm* hat er *um den Leib gehängt*, seinen *Goethekopf*, mit dem Lichtenstein auf den Neoklassizisten Blaß anspielt, lediglich *frisiert*.³⁰¹

Im *Kapitel aus einem fragmentarischen Roman* ist Spaß als dümmlicher, gemütlicher, träger und gleichzeitig böser Mensch gezeichnet, der die richtige Gelegenheit abwartet, um gemein zu handeln. Seine mangelnde Intellektualität wird in seinem *affenförmigen Gesicht* offenbar. Auch hier ist er als flache Figur mit wenigen Konturen konzipiert. Wiederum tritt er als Antagonist von Kuno Kohn auf und findet durch seine Böartigkeit bei den anderen Anklang:

Er würde den Mechenmal vielleicht auch erreicht haben, wenn nicht der langjährige Untertertianer Spinoza Spaß ihn plötzlich an dem Buckel wie an einem Haken festgehalten hätte. Spinoza Spaß grinste gemütlich und boshaft das affenförmige, sehnsüchtig phlegmatische Gesicht entlang, als er den kleinen verzweifelten Kohn wie ein Gewicht langsam durch die sonnige Frühlingsluft bewegte.³⁰²

³⁰¹ *ALD.* S. 187.

³⁰² *Ebd.*, S.205f.

2 AUSEINANDERSETZUNG MIT NAMEN- UND BILDERANTISEMITISMUS

Man macht sich ein Bildnis. Das ist das Lieblose, der Verrat.

Max Frisch, *Du sollst Dir kein Bildnis machen*³⁰³

2.1 NAMENANTISEMITISMUS

2.1.1 EINLEITUNG

Der Name kennzeichnet als Antroponym ein Wesen als Individuum, hebt es heraus und belegt sein Dasein. In der Erzählung hat der Name zunächst die Funktion der Identifizierung einer Figur, damit sie für den Leser und die Leserin von anderen Figuren zu unterscheiden und als dieselbe wieder zu erkennen ist. Die Namengebung macht eine Figur als Einzelwesen kenntlich und „dient dazu, dem Leser die Realität der Figur zu suggerieren.“³⁰⁴ In literarischen Texten haben Namen aber nicht nur eine Orientierungsfunktion, sondern gleichzeitig eine dessen Träger charakterisierende Funktion. Diese „macht sie von vornherein ‚bedeutungsvoll‘ und bewirkt eine besondere Sensibilität für die Ausstrahlung, die ‚Aura‘ eines Namens.“³⁰⁵ Der Name ist mit der Figur, die ihn trägt, untrennbar verbunden, er aktiviert beim Leser und bei der Leserin den Prozess der Illusionsbildung und wirkt als Anreiz zur Konstituierung der Vorstellung einer bestimmten Person. In den epischen Texten Lichtensteins fällt beim ersten Auftritt der Figur jeweils auch ihr Name, bei Kuno Kohn sogar vor dessen erstem Auftritt.

Die Vorstellung einer Person bleibt aber vage, wenn der Name dem Leser oder der Leserin nichts sagt. Umso konkreter ist hingegen ein Name, je genauer er auf ein Vorwissen über reale Namen anspielt und sich an die Erwähnung eines bestimmten Namens die Vorstellung an eine bestimmte Wirklichkeit knüpfen kann. Alfred Lichtenstein kann um 1910 auf das Vorwissen zählen, dass mit Kohn ein Jude

³⁰³ Max Frisch: *Tagebuch 1946-1949*. In: Max Frisch: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Band II. Frankfurt/Main 1976. S. 370.

³⁰⁴ Dieter Lamping: *Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens*. Bonn 1983. S. 29.

³⁰⁵ Wilfried Seibicke: *Die Personennamen im Deutschen*. 1982. S. 93.

gemeint ist, und zwar einer, über den man sich lustig macht, ist doch der Name *Cohn* auch in der Schreibweise *Kohn* fester Bestandteil der antisemitischen Polemik.³⁰⁶

2.1.2 DER NAME *KUNO KOHN*

Der Gesamtname einer Person gliedert sich in zwei funktional unterschiedliche Bestandteile: Zum einen in den dem Bereich des öffentlichen Rechts angehörenden überindividuellen Familiennamen, der den Namenträger als Mitglied einer bestimmten Familie und einer bestimmten Gruppe von Menschen kennzeichnet. Zum anderen in einen Vornamen, der als individueller Namenteil privatrechtlicher Natur ist, die betreffende Person in der Regel von anderen Mitgliedern einer Gruppe unterscheidet und an dem das Geschlecht des Namenträgers erkennbar ist.

Im jüdischen Kultus hat der Vorname gleichfalls eine religiöse Bedeutung: Nach der Tradition erhält der jüdische Knabe im Zusammenhang mit der Beschneidung am achten Tag nach der Geburt einen hebräischen Namen, mit dem er später zur Thora aufgerufen und der auch bei anderen gottesdienstlichen Handlungen gebraucht wird.³⁰⁷ Zu diesem ersten bekommt er dreissig Tage nach der Geburt in einer zweiten Namengebung noch einen zusätzlichen weltlichen Namen,³⁰⁸ der im Kaiserreich sehr

³⁰⁶ Der Name *Kohn* wurde um 1900 nicht nur diffamierend gebraucht, aber dennoch als erkennbares Merkmal eines Juden wie das Beispiel von Theodor Fontanes Gedicht *Als ich 75 wurde. An meinem 75ten* von 1894 belegt. In: Theodor Fontane: *Gedichte. Einzelpublikationen. Gedichte in Prosatexten. Gedichte aus dem Nachlaß*. Herausgegeben von Joachim Krueger und Anita Golz. 2., durchgesehene und erweiterte Aufl. Berlin 1995. S. 466f. Fontane schildert in diesem Gedicht die Huldigungen zu seinem Jubeltag, die vielen Briefe und Besuche. Doch sind es nicht die grossen preussischen Adelsgeschlechter, die ihm die Ehre erweisen, all diejenigen, die er in seiner Literatur verewigt hat. Nein, es sind vor allem jüdische Namen, die zum Jubeltag erscheinen, die ihn *freundlich an ihre Spitze* stellen. *Jedem bin ich was gewesen, / Alle haben sie mich gelesen, / Alle kannten mich lange schon, / Und das ist die Hauptsache...*, »kommen Sie, *Cohn*«. Dass die Abgrenzung der jüdischen Namen von den preussischen Geschlechtern von den jüdischen Lesern nicht nur gut aufgenommen wurde, zeigt sich daran, dass Theodor Fontane das Gedicht aus „Rücksicht auf seine jüdischen Freunde“ nicht in die 5. Auflage seiner Gedichte von 1898 aufgenommen haben soll. Vergleiche Anmerkungen. Ebd., S. 684.

³⁰⁷ Die *Berit Mila*, die Entfernung der Vorhaut des männlichen Glieds ist ein grundlegendes Gebot des Judentums und wird durch einen ausgewiesenen Fachmann, den Mohel, ausgeführt. *Berit* ist der biblische Ausdruck für ein Treueverhältnis. Mit *Mila* wird die obere Vorhaut bezeichnet, die vom Mohel abgeschnitten wird, danach wird die untere Vorhaut zerrissen oder zerschnitten und bis unter die blossgelegte Eichel geschoben. Mit der *Berit Mila* wird dem Sohn der Name gegeben. *Berit Mila* ist der Bund mit Abraham, der sich im Alter von 99 Jahren, dazu alle Männer seines Hauses, beschnitt. Sein Sohn Isaak wurde am achten Tag nach der Geburt beschnitten. So bedeutet die Beschneidung die wichtigste und heiligste Handlung, die für den Juden das bleibende, haftbare und sichtbare Zeichen des Bundes zwischen Gott und Israel darstellt. Durch die Beschneidung wird neben der Abstammung von einer jüdischen Mutter auch das Judesein definiert und das männliche Kind in den Bund Israel als Nachkomme des Patriarchen Abraham.

³⁰⁸ Am 30. Tag nach der Geburt erfolgt dann *Pidjon ha-Ben*, das Fest der Auslösung des erstgeborenen Sohnes. Alle Erstlinge werden der Schrift nach Gott geweiht als Dank, dass die Erstgeborenen Israels in Ägypten verschont geblieben sind. Die Auslösung erfolgt durch fünf Schekel, die ein Priester erhält, und darf nur in Münzen abgegolten werden, aber nur an einem Werktag, weil am Sabbat jeglicher Handel untersagt war und man Geld nicht einmal berühren durfte.

oft dem Fundus der im Deutschen gebräuchlichen Vornamen entnommen wird. Man tauft den Sohn nicht mehr Abraham, sondern Albert.

Der Name *Kuno Kohn* ist im Sinne Dieter Lampings als antithetischer Name³⁰⁹ aufzufassen, der aus zwei Teilen besteht, die in einer gewissen Spannung zueinander stehen und zudem einen Gegensatz innerhalb der Figur signalisieren. Der Familienname *Kohn*, – wegen seiner Vorliebe für die Alliteration nennt Lichtenstein seine Figur nicht *Cohn* – ist ein klassifizierender Name, der den Träger aufgrund von religiös, national und sozial bedingten Namenkonventionen dem Judentum zuordnet. *Kohn* oder *Cohn* ist ein religiöser Standesname, der der hebräischen Bezeichnung *cohen* für Priester entstammt, einem Amt, das jeweils der älteste Sohn einer jüdischen Familie einnehmen darf. Auf diese Herkunft des Namens spielt Alfred Lichtenstein in der Erzählung *Café Klößchen* implizit an, als er den heterodiegetisch-auktorialen Er-Erzähler Kuno Kohn als *buckligen Priester*³¹⁰ bezeichnen lässt. Der Rufname *Kuno* ist hingegen ein alter deutscher männlicher Name, nämlich die Kurzform von Konrad, dessen Bedeutung *Ratgeber* ist und der durch die Ritterromane um 1800 neu belebt und auch häufig in Adelskreisen als Vorname gewählt wurde. Sein überindividueller Namenteil kennzeichnet Kuno Kohn als Mitglied einer bestimmten Gruppe, nämlich der Juden, sein individueller Namenteil aber als Deutschen.

2.1.3 GENERIERUNG UND STIGMATISIERUNG JÜDISCHER FAMILIENNAMEN

Die Durchsetzung der Familiennamen erfolgt in Deutschland im Laufe des 13. und 14. Jahrhunderts im Zusammenhang mit einem erstarkenden Familienbewusstsein und der Entwicklung und Entfaltung der Stadtverwaltungen, die durch die Familiennamen die Bevölkerung viel leichter erfassen können. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts besitzt die jüdische Bevölkerung aber noch keine Familiennamen. Die jüdischen Männer führen jedoch als Beinamen patronymische Namenszusätze: Dem eigenen Rufnamen wird wie bei *Moses ben Mendel* der Rufname des Vaters beigegeben. Erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts – in Österreich 1787, im Fürstentum Frankfurt am Main 1807, in Preussen 1812, in Bayern 1813 und in Sachsen 1834 – verpflichten staatliche Edikte infolge der Emanzipationsgesetze auch die jüdischen Bürgerinnen und Bürger zur Führung eines festen Familiennamens. Diese Verpflichtung erfolgt zur Angleichung an das übliche Namenssystem und zur systematischen Erfassung der jüdischen Bevölkerung, die die Steuererhebung und die Rechtsprechung erleichtern soll. In der Regel wählen die jüdischen Familien ihre

³⁰⁹ Dieter Lamping: *Der Name in der Erzählung*. 1983. S. 54.

³¹⁰ *ALD*. S. 190.

Familiennamen selber: Hebräisch-alttestamentliche Namen wie *Benjamin*; Personennamen, die zum Teil mit patronymischen Ergänzungen zu Familiennamen werden wie *Jakobson*; Übersetzungen aus dem Hebräischen wie *Seligmann*; Namen, die auf Ortsbezeichnungen zurückgehen und damit gleichermassen auf die ursprüngliche Herkunft anspielen wie *Oppenheimer*; Namen, die auf Hausschilder des 30jährigen Krieges zurückgehen wie *Blum*,³¹¹ Berufsnamen wie *Klemperer*; religiöse Standesnamen wie *Levi* oder schön klingende Namen wie *Goldstein*.

Mit dem Namen gekennzeichnete Personen sind aber auch viel exponierter und angreifbarer, weil sie nicht mehr so leicht in der Anonymität untertauchen können. Wer den Namen eines anderen kennt, hat Gewalt über ihn, wie uns das Märchen vom Rumpelstilzchen lehrt. „Konkreter gesprochen ist die Einführung von Personalausweisen oder aber die systematische Erfassung der Bevölkerung oder bestimmter Gruppen grundsätzlich eine Totalisierung, da die distinktiven Merkmale (und hier in ausgezeichneter Weise der Name, der bestimmten Regeln unterworfen ist) auf eine totale Erfassung zielen und in ihr ihren Sinn finden. Die totale Erfassung durch die Reduzierung der Individualität auf einige wenige distinktive Merkmale produziert (statistische und generalisierbare) Individualität und löscht sie in gleicher Bewegung aus.“³¹² Im selben Masse, wie im 19. Jahrhundert die charakteristischen äusseren Merkmale der jüdischen Bevölkerung wie Kleidung, rituelle Essgewohnheiten, gesonderte Feiertage verschwinden, bekommen die jüdischen Namen eine klassifizierende Funktion. Denn durch den Namen bleiben jüdische Menschen, auch wenn sie noch so assimiliert sind, weiterhin als Juden erkennbar. „Ist die soziale Wirklichkeit dazu so, daß die verfemte Minderheit in Wirklichkeit eine nahezu voll assimilierte Gruppe ist, die alle anderen Erkennungszeichen abgelegt hat, dann wächst den Namen als scheinbarem Erkennungs- und damit potentem Aussonderungs- und Zurückweisungswerkzeug, eine wichtige Funktion zu.“³¹³ Es ist nun der Name, der an das Jüdische seines Trägers erinnert.

Der Rufname steht dem Zentrum unseres Ichs am nächsten, werden wir doch von aussen von Anfang an damit identifiziert. Ebenso wird der Familienname, der erst im Laufe der Sozialisation eine wichtige Bedeutung bekommt, Bestandteil unseres Selbst. Rufname wie Familienname sind Teil unseres Erscheinungsbildes und

³¹¹ Während des 30jährigen Krieges wurden in Frankfurt/Main strenge Verordnungen erlassen, in denen die jüdischen Bewohner zur Kenntlichmachung ihrer Häuser besondere Schilder an ihren Häusern anbringen mussten. Aus dieser Schilderbezeichnung entstand eine Anzahl von Familiennamen wie Rotschild, Blum, Nussbaum, Stern oder Eichhorn.

³¹² Bernd Stiegler: *Die Aufgabe des Namens. Untersuchungen zur Funktion der Eigennamen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 1994. S. 16.

³¹³ Dietz Bering: *Der „jüdische“ Name. Antisemitische Namenpolemik*. In: Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. Hrsg. von Julius H. Schoeps u. Joachim Schlör. München 1995. S. 162.

unserer Identität, darin liegen aber auch „die Wurzeln für die Verletzlichkeit des Menschen, wenn mit seinem Namen gespielt wird“³¹⁴ oder wenn der Name eine Verspottung erfährt. „Da jeder um Aufbau und Stabilisierung seiner Identität ringt, gibt er meist auch ein geeignetes Opfer für Namenverletzungen ab. Handelt es sich aber um eine Gruppe, die, wie die Juden, aus ihrer alten, biblischen, fast noch mittelalterlichen starren Identität in eine ganz neue, moderne, nationale, deutsche Identität gebeten, ja gezwungen worden war – eine Minderheit also, die dann [...] ihre neue Identität energisch, fast krampfhaft zu erobern, zu festigen und zu verteidigen sich bemüht – eine solche Gruppe mußte für Namenattacken ein besonders leichtes Opfer sein [...].“³¹⁵ So wird mit der Annahme von Familiennamen und der damit verbundenen Emanzipation der jüdischen Bevölkerung der jüdische Name zu einem Agitationsmedium. Jüdische Namen werden in antisemitischen Texten, Witzen und Karikaturen zu Stigmata, die das Stereotyp vom erkennbaren Juden zementieren.

2.1.4 DAS STIGMA DES FAMILIENNAMENS *COHN*

2.1.4.1 Der Name *Cohn* als Fluchname

Der zunehmende Namenantisemitismus führt in Preussen dazu, dass Juden, seit dem Emanzipationsedikt vom 11.3.1812, das ihnen die preußische Staatsbürgerschaft ermöglicht und von ihnen gleichzeitig einen Familiennamen verlangt, Anträge stellen, ihren Namen ändern zu dürfen. Innerhalb der 1517 Änderungsanträge, die den Familiennamen betreffen, ist der Name *Cohn* mit 249 Namensänderungsanträgen der Spitzenreiter der Fluchnamen. 214 in der Schreibweise *Cohn*, 35 in der Schreibweise *Kohn*.³¹⁶ Zwischen 1867 und 1919 werden von 103 Namensänderungsanträgen 58 genehmigt.³¹⁷ Zwischen 1919 und 1932 wird von 138 Anträgen in 61 Fällen der Name *Cohn* und in 25 Fällen der Name *Kohn* als Spottname anerkannt.³¹⁸

Gemäss der Untersuchung von Dietz Bering³¹⁹ wird der Name *Cohn* im Kaiserreich zu einem Stolperstein für eine deutsche Identität, wie das Beispiel von Otto Richard

³¹⁴ Wilfried Seibicke: *Die Personennamen im Deutschen*. 1982. S. 83.

³¹⁵ Dietz Bering: *Der „jüdische“ Name*. 1995. S. 162 f.

³¹⁶ Vergleiche *Markierungstabelle Familiennamen* in Dietz Bering: *Der Name als Stigma. Antisemitismus im deutschen Alltag 1812-1933*. Stuttgart 1987. S. 212.

³¹⁷ Vergleiche *Markierungstabelle Familiennamen* in Dietz Bering: *Der Name als Stigma*. 1987. S. 212.

³¹⁸ Vergleiche *Übersicht 11: Ränge der in der Statistik des Justizministeriums ausdrücklich als Spottnamen anerkannten Fälle so genannter jüdischer Namen* in Dietz Bering: *Der Name als Stigma*. 1987. S. 222.

³¹⁹ Dietz Bering: *Der Name als Stigma*. 1987. S. 206-209.

Cohn, Student der Rechtswissenschaft, belegt, der im Jahr 1900 zum evangelischen Glauben übergetreten ist und einen Antrag stellt, sich *Claring* nennen zu dürfen:

Infolge dieses Schrittes empfinde ich meinen Namen, der als Bezeichnung eines hebräischen Priesters im Judentum sowohl nach der nationalen wie nach der religiösen Seite hin eine besonders ausgeprägte Bedeutung besitzt, als Widerspruch gegen die Zugehörigkeit zur christlichen Kirche, als Hindernis bei meinem Bestreben, ganz im Deutschthum aufzugehen, als Ursache einer sich bis auf späteste Generationen vererbenden gesellschaftlichen und staatsbürgerlichen Zwitterstellung, endlich in Hinsicht auf die derzeitigen sozialen Verhältnisse als Last bei der Verwirklichung meines sehnlichsten Wunsches, gleich meinem Vater ein Diener Ew. Majestät zu werden.³²⁰

Denn im deutschen Kaiserreich erfährt der Name *Cohn* eine antisemitische Aufladung. Es sind vor allem die Gehässigkeiten und Zurücksetzungen, die die Antragssteller auf Namensänderung durch ihren eigenen Namen erfahren mussten. Wie der Name *Cohn* geradezu zu einem Lästerwort geworden ist, beschreibt am 8. November 1910 der Berliner Rechtsanwalt Dr. Fontheimer beim Änderungsantrag für seinen Klienten folgendermassen:

Man bezeichnet einen Juden, dessen Namen man nicht kennt oder den man nur als Juden benennen will, als ‚Cohn‘. ‚Cohn‘ ist in weiten Volkskreisen, christlichen wie jüdischen, die Bezeichnung für diejenigen Juden, denen gewisse, typisch jüdische, unsympathische Eigenschaften in hohem Maße anhaften. Das Wort hat sich auf diese Weise zum Schimpf- und Lästerwort herausgebildet. Man gebraucht das Wort, um Juden in ihrer Eigenschaft als solche zu beleidigen und zu verhöhnen.³²¹

Als dieser Antrag abgelehnt wird, schickt Fontheimer am 8. April 1911 einen neuerlichen Antrag für seinen Klienten:

Das Vorurteil, welches viele Menschen, Deutsche und Ausländer, dem Namen ‚Cohn‘ entgegenbringen, hat seinen Grund darin, daß man sich unter einem Menschen namens Cohn einen noch tief im Judentum stehenden, mit den besonderen, oft nicht gern gesehenen Eigentümlichkeiten der jüdischen Rasse behafteten, also dem Germanentum weit entrückten Menschen vorstellt.³²²

2.1.4.2 Das Lied vom *kleinen Cohn*

Von der stigmatisierenden Wirkung ihres Namens sind die Namensträger mit dem Familiennamen *Cohn* besonders betroffen, seit das Spottlied *Hab'n Sie nicht den*

³²⁰ Zentrales Staatsarchiv der DDR / Dienststelle Merseburg. Ministerium des Innern Rep. 77, tit. 30, Juden-Sachen Generalia, Nr. 20: Die Namensveränderungen der Juden, Bd. 17 (1898-1901). Bl. 178 f. Zitiert nach: Dietz Bering: *Der Name als Stigma*. 1987. S. 155.

³²¹ Zentrales Staatsarchiv der DDR / Dienststelle Merseburg. Ministerium des Innern Rep. 77, tit. 30, Juden-Sachen Generalia, Nr. 20: Die Namensveränderungen der Juden. Bd. 22 (1909-1911). Bl. 263. Zitiert nach: Dietz Bering: *Der Name als Stigma*. 1987. S. 206 f.

³²² Zentrales Staatsarchiv der DDR / Dienststelle Merseburg. Ministerium des Innern Rep. 77, tit. 30, Juden-Sachen Generalia, Nr. 20: Die Namensveränderungen der Juden, Bd. 22 (1909-1911), Bl. 260. Zitiert nach: Dietz Bering: *Der Name als Stigma*. 1987. S. 464.

kleinen Cohn gesehn'n! von Julius Einödshöfer im Frühling und Sommer 1902 zum „Schlager der Saison“ wird.³²³ 1903 erscheint bereits eine Schellack-Platte mit dem Lied vom *kleinen Cohn*.³²⁴ Bald gehört es ausserdem zum Repertoire der Drehorgelspieler. „Ein Stück wie der ‚Kleine Cohn‘ konnte so in kurzer Zeit zu einem ‚Gassenhauer‘ werden, der einem von überall her entgegenschallte und auch außerhalb Berlins zum Erfolg wurde.“³²⁵

Das Lied handelt von der unliebsamen Lage eines Ehemanns, der mit einer *Maid* unterwegs ist, plötzlich seine Ehefrau entdeckt, sich aus dem Staube macht und die *Maid* ratlos zurücklässt:

Die Maid ist trostlos ganz verzagt
und geht zum Schutzmann hin und fragt:
Hab'n Sie nicht den kleinen Cohn geseh'n?
Sah'n Sie ihn denn nicht vorübergehn?
in der Volkesmenge
kam er ins Gedränge
da hab'n Sie nun den Schreck,
der kleine Cohn ist weg!³²⁶

Mit diesem scherzhaft satirischen vierstrophigen Chanson, vor allem mit dem Refrain, in dem herablassend und salopp der bestimmte Artikel vor den Familiennamen gesetzt wird, entwickelt sich der *kleine Cohn* zu einer stehenden Wendung und auch zu einem verbreiteten Motiv auf judenfeindlichen Bildpostkarten.

2.1.4.3 Der *kleine Cohn* als Postkartenmotiv

Die Postkarte ist eine Erfindung des 19. Jahrhunderts, die den neuen Kommunikationsbedürfnissen entspricht und der zunehmenden Mobilität Rechnung trägt. Sie überwindet rasch die Bedenken, Nachrichten offen zu versenden und findet schnell Eingang ins Alltagsleben. Die Postkarte ist einerseits Kommunikationsmedium, andererseits aber auch begehrtes Sammlerobjekt. Ausserdem wird dieses neue Massenmedium um 1900 zum Träger von antisemitischen Bildmotiven. Es verbreitet in einer scheinbar harmlosen und beiläufigen Art und Weise prägnante, allgemein verständliche und konsensfähige

³²³ Das Couplet ist Bestandteil einer *Großen Ausstattungsposse mit Gesang und Tanz*, die den Titel *Seine Kleine* trägt und im Berliner Thalia-Theater, einem führenden Berliner Revuetheater, uraufgeführt wird. Noten und Text sind beim Verlag Max Marcus zu beziehen, um das Lied im privaten Kreis zum Besten zu geben.

³²⁴ Vergleiche Fritz Backhaus: „Hab'n Sie nicht den kleinen Cohn geseh'n?“. *Ein Schlager der Jahrhundertwende*. In: Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten. Hrsg. von Helmut Gold und Georg Heuberger. Heidelberg 1999. S. 240.

³²⁵ Ebd., S. 235.

³²⁶ Zitiert nach Ebd. S. 235.

Darstellungen judenfeindlicher Stereotype und verfestigt sie als selbstverständliche Sujets. Die antisemitische Wiener Zeitschrift *Kikeriki* publiziert zum Beispiel verschiedene Postkartenserien und *Kikeriki-Correspondenz-Karten*,³²⁷ die man bei „allen berechtigten Verschleißern“³²⁸ beziehen kann.

Überliefert sind uns die antisemitischen Bildpostkarten vor allem durch die Sammlung Wolfgang Haney. Durch eigene Verfolgungserfahrungen in der NS-Zeit sensibilisiert, ist dem Münzsammler Wolfgang Haney auf Auktionen und Sammlerbörsen das grosse Angebot an judenfeindlichen Postkarten aufgefallen. Er hat begonnen, diese Karten zu erwerben und in kurzer Zeit eine Sammlung von annähernd 1000 Karten aus Deutschland und Österreich mit unterschiedlichen Motiven zusammengetragen. Die meisten stammen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Sie zeigen eine Fülle antisemitischer Bildmotive und dokumentieren gleichzeitig ein Stück Alltagsantisemitismus des Kaiserreichs. Jüdische Menschen werden auf diesen Spottkarten in diffamierender Weise dargestellt. „Mißgeschicke, die Juden zustoßen – vom Hundebiß bis hin zum Trambahnunfall – sind [...] gängige Motive.“³²⁹ Ihr hässliches Äusseres und ihr tölpelhaftes Benehmen sollen beim Betrachter Schadenfreude, Spott oder gar Hass über die Andersartigkeit, ja, Auffälligkeit erwecken und ihm deutlich machen, dass eine solche Physiognomie und ein solch unmögliches Benehmen zum gesellschaftlichen Scheitern führen muss.

Absender sind mehrheitlich junge Männer aus der bürgerlichen Mittelschicht, sie scheinen die Militär-, Studenten-, Messe-, Bier-, Ulk- und Kirmeskarten speziell angesprochen zu haben. Die in der Frankfurter Ausstellung *Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten*³³⁰ aus der Sammlung Wolfgang Haney gezeigten Exemplare verblüffen auch dadurch, dass die Karten „ohne jeglichen Bezug zu den örtlichen Gegebenheiten oder dem Gegenstand der Korrespondenz“³³¹ stehen. Alltagsgrüsse oder Liebeserklärungen werden ohne Skrupel auf Karten mit judenfeindlichen Motiven und Texten verschickt. „Die diffamierenden Darstellungen von Juden erregten offenbar keinerlei Anstoß und forderten den Kartenschreiber nicht zu einer direkten schriftlichen Reaktion heraus. Das kommentarlose Versenden von antisemitischen Karten kann jedoch ein Indikator für die allgemeine Verbreitung latenter judenfeindlicher Stereotype und deren Verankerung im Bewußtsein der

³²⁷ Werbung für die *Kikeriki-Correspondenz-Karten*. In: *Kikeriki*. Jg. 36. Nr. 91. 12.11.1896.

³²⁸ *Ein Probestück der Kikeriki-Postkarten*. In: *Kikeriki* Jg. 35. Nr. 90. 10.11.1895.

³²⁹ Iris Hax: „*Gut getroffen, wie der Isaac schmunzelt, nicht wahr?*“. *Zur Medien- und Rezeptionsgeschichte antisemitischer Postkarten*. In: *Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten*. Hrsg. von Helmut Gold und Georg Heuberger. Heidelberg 1999. S. 104.

³³⁰ Ausstellung im Jüdischen Museum Frankfurt am Main und im Museum für Post und Kommunikation Frankfurt am Main (14.1.1999-1.8.1999).

³³¹ Iris Hax: „*Gut getroffen, wie der Isaac schmunzelt, nicht wahr?*“. 1999. S. 112.

Bevölkerung gesehen werden, wobei schwierig ist, im Einzelfall zwischen bewußter und unbewusster Diskriminierung zu unterscheiden.“³³²

Auch der Text des Couplets *Hab'n Sie nicht den kleinen Cohn geseh'n?* wird auf den antisemitischen Bildpostkarten visualisiert. Von den Karten werden ganze Serien angefertigt, was sie bald zu Sammelobjekten werden lässt, wie es zum Beispiel die Karte vom 7. Februar 1902 in Berlin an den *Herrn Prokuristen Julius Wenzel* in Gross-Schönau belegt:

Lieber Wenzel! ‚Diese‘ ist die allerneueste! Hoffentlich [...] trägt dieselbe zur Zierde Ihrer Sammlung mit bei. Mit freundl. Gruß (Abb. 1)³³³

Viele Karten beziehen ihren Witz aus einer originellen Beantwortung der Refrainfrage *Hab'n Sie nicht den kleinen Cohn geseh'n?* und lassen den *kleinen Cohn* in unterschiedlichsten Zusammenhängen wieder auftauchen. Eine Reihe von Karten nimmt aktuelle Ereignisse auf wie zum Beispiel die grosse Überschwemmung in Berlin vom Frühling 1902 mit dem Text *Bei der grossen Wassernot fand auch der kleine Cohn den Tod!!!* (Abb. 2)³³⁴ oder die aufgrund der gravierenden Wohnungsnot in Berlin eingerichteten Massenquartiere, wo der *kleine Cohn* in einem Frauen-Wohnheim nach seiner Frau sucht mit dem Kommentar *Schau! Schau! Schau! Schau! Der kleine Cohn sucht seine Frau!* (Abb. 4)³³⁵ Das Schicksal des *kleinen Cohn* wird auf den Bildpostkarten immer weiter ausgestaltet, gezeigt wird er als Kleinkind, bei seiner Hochzeit, bei der Musterung oder im Urlaub, jedoch kaum in seiner beruflichen Tätigkeit. Immer mehr wird das Motiv dabei antisemitisch weiterentwickelt. Cohn wird „ein Objekt des Spottes. Er ist unübersehbar ein Außenseiter, und all seine Versuche, als Bürger, Soldat, Turner oder Liebhaber dazuzugehören, ernten nur Gelächter.“³³⁶

Auf der Karte *Hosenrockmode* ist zum Beispiel eine hochgewachsene Frau von kräftiger Statur dargestellt, die entgegen der geltenden Kleidermode einen Hosenrock trägt. Der ihr gegenüberstehende viel kleinere Mann ist durch Kleidung und Attribute als vermögender Jude gekennzeichnet. Als er sich der Dame mit der Anrede *Entschuldigen Sie mein Name ist Cohn* zu nähern versucht, kickt sie ihm mit ihrem

³³² Ebd., S. 113.

³³³ Zitiert nach Ebd., S. 111. Abgebildet auf S. 134 dieser Arbeit.

³³⁴ Abgebildet auf S. 134 dieser Arbeit. Bildquelle: Fritz Backhaus: „*Hab'n Sie nicht den kleinen Cohn geseh'n?*“. 1999. S. 237.

³³⁵ Abgebildet auf S. 135 dieser Arbeit. Bildquelle Ebd.

³³⁶ Ebd., S. 238.

Fuss einfach den Hut vom Kopf, worauf er vor Schreck seinen Stock fallen lässt. (Abb. 3)³³⁷

Beliebt ist das Sujet vom *kleinen Cohn* ebenfalls auf den Postkartenserien mit dem Titel *Gruss von der Musterung*, mit denen den Angehörigen das Ergebnis der militärischen Tauglichkeitsprüfung mitgeteilt wird. Auf einer ist der *kleine Cohn* mit krummen Beinen abgebildet, was auf seine Militäruntauglichkeit hinweist, die durch den Text *Der kleine Cohn / geht davon* aber als Drückebergerei ausgelegt wird. (Abb. 5)³³⁸ Durch seine Grösse erweist sich Cohn auch auf einer Postkarte mit dem Text *Der kleine Cohn mit der Nase / unterm Mass* als untauglich: Der nackte *kleine Cohn* mit krummen Beinen und langer Nase wird zum Gaudium der Uniformierten, weil er das Mindestmass von 1,54 m nur zur Hälfte erfüllt. (Abb. 6)³³⁹ Man lacht über ihn, weil er sich trotz seiner sichtbaren Andersartigkeit bemüht, dazuzugehören. Doch mehr als eine Witzfigur kann er hier nicht abgeben. Das gleiche Motiv findet sich in der Karikatur *Ehrgeizig im Kikeriki* von 1900, wo *Kohn*, der noch unter der Messlatte steht, mit Entsetzen auf das *Untauglich!* des Regimentsarztes reagiert: *Gott über der Welt, wie gern hätt' jach gedient bei der Leibgarde-Reiter-Escadron!* (Abb. 7)³⁴⁰ Sein Ausruf demonstriert seine militärische Unkenntnis, die wiederum seine eigentliche Drückebergerei verrät, die militärischen Aufgaben gar nicht ernsthaft wahrnehmen zu wollen.

In einer besonders diskriminierenden Karte mit dem Titel *Der verschluckte kleine Kohn!* wird Kohn von einem Kind gegessen:

Und eh die Mutter hat geguckt
Da war der kleine Kohn verschluckt (Abb. 8)³⁴¹

Etwas später landet Kohn dann in dessen Nachttopf:

Wir haw'n wieder welch Entzücken
So'n – Kohn thut überall sich drücken.³⁴²

³³⁷ Abgebildet auf S. 134 dieser Arbeit. Bildquelle: Katja Leiskau / Daniela Geppert, „*Alte Thaler, junge Weiber sind die besten Zeitvertreiber*“. *Sexismus und Voyeurismus*. In: Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten. Hrsg. von Helmut Gold u. Georg Heuberger. Heidelberg 1999. S. 207.

³³⁸ Abgebildet auf S. 135 dieser Arbeit. Bildquelle: Dietz Bering: *Der Name als Stigma*. 1987. S. 210-211.

³³⁹ Abgebildet auf S. 136 dieser Arbeit. Bildquelle: Christoph Glorius: „*Unbrauchbare Isidore, Manasse und Abrahams*“. *Juden in deutschen Militärkarikaturen*. In: Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten. Hrsg. von Helmut Gold u. Georg Heuberger. Heidelberg 1999. S. 223.

³⁴⁰ Abgebildet auf S. 136 dieser Arbeit. Bildquelle: *Ehrgeizig*. In: *Kikeriki*. Jg. 41. Nr. 16. 24.2.1900.

³⁴¹ Abgebildet auf S. 137 dieser Arbeit. Bildquelle: <http://www.badische-heimat.de/museen/kpm/jd/89.htm>.

³⁴² Ebd.

Augenfällig wird hier ein weiteres Mal die Drückebergerei des kleinen Kohn veranschaulicht. Zudem ist sie Darstellung eine Abwandlung des Motivs vom jüdischen Kind, das ein Geldstück verschluckt hat. In der Karikatur *Erste Sorge* in den *Fliegenden Blättern* von 1904 sagt die Mutter zum Vater „*Mein Gott, was tun wir nur! Der Junge hat soeben ein Geldstück verschluckt!*“ Darauf antwortet der Vater: „*Da mach'n wir gleich Kasse – damit wir wissen, wie viel!*“ (Abb. 9)³⁴³ In der Lithographie *Israelchen hat einen Dukaten verschluckt. Wahre Begebenheit* von 1820 sitzt die ganze Familie um den kleinen Jungen, der auf dem Topf sitzt, und wartet, bis er den Dukaten wieder ausscheidet.³⁴⁴

Im Motiv des *ausgeschiedenen Kohn* verbinden sich verschiedene antisemitische Vorurteile: Man wird den Juden nicht los; er ist omnipräsent; er drängt sich vor; er ist nicht mehr Wert als ein Stück Kot. Dahinter verbirgt sich gleichzeitig der Wunsch, ihn so hygienisch loszuwerden wie die Exkrementen. *Die allerletzte Cohn-Karte!* hat dann auch die Beerdigung des *kleinen Cohn* zum Thema.

Er hat nun Ruh' – Ihr endlich auch! (Abb. 11)³⁴⁵

Das jüdische Museum der Stadt Wien zeigt eine Statuette aus glasiertem Porzellan mit der Inschrift *Ein kleiner Kohn*, die belegt, dass die diffamierende Darstellung sogar in Nippsachen umgesetzt wurde. Die Figur hat einen dicken Leib, krumme Beine, grosse Ohren, eine grosse Nase und auffällige Hände, der Mund ist zu einem Lachen verzerrt. (Abb. 12)³⁴⁶ „Postkarten, Lieder und Nippes sind Zeugnisse einer Alltagskultur, zu der Witze über Juden selbstverständlich gehörten und die antijüdische Stereotype dadurch stets präsent hielt. Die Karriere des ‚Kleinen Cohn‘ zeigt, daß dabei nicht einfach zwischen harmlos und aggressiv, gutmütig und hetzerisch unterschieden werden kann, sondern beides in einem unauflösbaren Zusammenhang stand.“³⁴⁷

Der Name *Cohn*, gleichfalls in der Schreibweise *Kohn*, ist nach 1900 zur Zielscheibe für Spottlieder und Witze geworden, was wiederum auch seine Träger zu Verlachfiguren werden liess. „Verspottungen auf der Straße, das Nachsingen des

³⁴³ Abgebildet auf S. 137 dieser Arbeit. Bildquelle: *Erste Sorge*. In: *Fliegende Blätter*. Bd. 121 (1904). Nr. 3075. S. 3.

³⁴⁴ *Israelchen hat einen Dukaten verschluckt. Wahre Begebenheit*. Lithographie von 1820. Aufbewahrt in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main.

³⁴⁵ Abgebildet auf S. 138 dieser Arbeit. Bildquelle: Fritz Backhaus: „*Hab'n Sie nicht den kleinen Cohn geseh'n?*“. 1999. S. 240.

³⁴⁶ Abgebildet auf S. 139 dieser Arbeit. Bildquelle: *Ein kleiner Kohn*. Aufbewahrt im Jüdischen Museum Wien. Abgebildet in: Sander L. Gilman: *Der „jüdische Körper“*. *Gedanken zum physischen Anderssein der Juden*. In: *Antisemitismus. Vorurteile und Mythen*. Hrsg. von Julius H. Schoeps u. Joachim Schlör. München 1995. S. 173.

³⁴⁷ Fritz Backhaus: „*Hab'n Sie nicht den kleinen Cohn geseh'n?*“. 1999. S. 240.

Liedes und seiner Variationen scheinen alltägliche Belästigungen gewesen zu sein³⁴⁸, die Juden mit dem Namen *Cohn* erfahren mussten. Carlo Schmid berichtet in seinem Geleitwort zu Salcia Landmanns Sammlung *Der jüdische Witz* über seine Begegnung mit dem *Kleinen Kohn* in Witzblättern vor dem Ersten Weltkrieg:

Da war fast in jeder Nummer von einem «Kleinen Kohn» die Rede, der sich entweder sonderbar benahm oder auf einfache Fragen dümmlich-schlaue Antworten gab. So oder so – dieser «Kleine Kohn» war keine respektable Persönlichkeit, ein Gemisch von Schlaumeier, Dummkopf, dreistem Schacherer und immer im Verdacht, sich nicht sehr regelmäßig zu waschen.³⁴⁹

2.1.4.4 Kohn als Spottfigur des *Kikeriki*

Mit *K* geschrieben und noch nicht als *kleiner Cohn* ist *Kohn* eine der jüdischen Spottfiguren in der antisemitischen Wiener Zeitschrift *Kikeriki*. In einer Karikatur aus dem Jahre 1895 spielt zum Beispiel *Herr Kohn* seine Ausgrenzungserfahrungen herunter: *Jetzt hab jach woll'n geh'n auf's Krummholz-Kränzchen, aber jach hob' m'r s wieder anders überlegt!* Diese Aussage wird aber im fett gedruckten Text berichtigt: *Wir konstatieren gerne, dem Wunsche der Alpinen Gesellschaft „Krummholz“ entsprechend, daß Herr Kohn nicht auf ihrem Kränzchen war.* Herr Kohn, der in der stereotypen Physiognomie und Gestalt mit lächerlichen karierten Hosen, die seine krummen Beine und seinen dicken Bauch betonen, angetan mit Gehrock und Zylinder gezeichnet ist, ist zum Kränzchen der Alpinen Gesellschaft *Krummholz* gar nicht zugelassen. Der *Eintritt ist nur Ariern gestattet!* (Abb. 13)³⁵⁰

Auf einem *Kikeriki-Bilder-Bogen* aus dem Jahr 1896 mit dem Titel *Kohn's Erdenwallen* ist der Werdegang des Itzig Kohn, der sich vom aufsässigen Hausierer zum Baron heraufarbeitet, nachgezeichnet: *Kohn* ist allgegenwärtig, *unerläßlich, unabweislich*, bevölkert mit seiner grossen Sippe die Wiener Wohnungen, arbeitet als Strassenhändler und drängt einem die Ware auf, zieht den Kunden in der Judengasse in sein Geschäft und forciert zum Kauf (Abb. 14), betätigt sich als gewissenloser Mädchenhändler (Abb. 15), treibt als reicher Geldverleiher rücksichtslos die Schulden bei den armen Christen ein (Abb. 16), profitiert von der christlichen Weihnachtszeit und verkauft als windiger Verkäufer zuhauf seine billige und qualitativ schlechte Ware (Abb. 17) und lässt sich als gemachter Mann, der auf die *Goibagage* verächtlich herunterblickt, von den *Excellenzen* umschmeicheln. (Abb. 18)³⁵¹ *Kohn* wird hier stellvertretend für alle Juden in all den Beschäftigungen

³⁴⁸ Ebd., S. 239.

³⁴⁹ Geleitwort von Carlo Schmid. In: *Der jüdische Witz. Soziologie und Sammlung*. 13., vollständig neu bearbeitete und wesentlich ergänzte Ausgabe. Herausgegeben und eingeleitet von Salcia Landmann. Olten, Freiburg i.Br. 1988. S. 7.

³⁵⁰ Abgebildet auf S. 139 dieser Arbeit. Bildquelle: *Kikeriki*. Jg. 35. Nr. 19. 7.3.1895.

³⁵¹ Abgebildet auf S. 140-142 dieser Arbeit. Bildquelle: *Kikeriki*. Jg. 36. Nr. 104. 27.12.1896.

gezeigt, mit denen sich seine Hinterhältigkeit, Skrupellosigkeit und Geldgier anprangern lässt.

Die Redaktion des *Kikeriki* hat ihre Freude am Namen *Kohn* in einem *Kohn-Lexikon*³⁵² umgesetzt und in mehr oder weniger originellen Wortspielereien gleichzeitig die Omnipräsenz des *Kohn* ausgedrückt: Das Wort *Conduct* wird hier zum Beispiel aus *Kohn duckt* abgeleitet (Abb. 19)³⁵³. Der Begriff *Condotta* wird auf *Kohndotter* zurückgeführt, gezeichnet ist ein nackter Kohn, der als Dotter aus dem Ei geschlagen wird (Abb. 20)³⁵⁴. Zur Herleitung des Adjektivs *concret* wird ein *Kohn* gezeigt, der *kräht* (Abb. 21)³⁵⁵. Einher gehen diese Wortkonstruktionen mit antisemitischen Karikaturen des stereotyp gezeichneten Kohn, die diesen entsprechend diffamieren. Mit dem zweimal wöchentlichen Erscheinen der Zeitschrift, den *Kikeriki-Postkarten*, dem *Kikeriki-Kalender*³⁵⁶ und dem *Kohn-Lexikon* hat der Wiener *Kikeriki* entscheidend dazu beigetragen, dass die antisemitischen Stereotypen zu einer selbstverständlichen Bildsprache wurden und *Kohn* als lächerliche Figur seine Verbreitung fand.

2.1.4.5 Der Name Cohn im jüdischen Witz

Interessanterweise ist der Name *Kohn* ebenfalls in den jüdischen Witzen weit verbreitet, was die folgenden drei Beispiele belegen:

«Dieser Kaffee», stellt Kohn fest, «enthält einen Vorteil, einen Nachteil und ein Rätsel. Der Vorteil: es ist keine Zichorie drin. Der Nachteil: es ist auch kein Kaffee drin. Das Rätsel: wovon ist er schwarz?»³⁵⁷

«Warum willst du den Kohn nicht als Prokuristen? »
«Weil er mit meiner Frau verlobt war und sie sitzenließ – und ich kann keinen Angestellten brauchen, der klüger ist als ich!»³⁵⁸

Im gleichen Haus wohnen zwei Familien Kohn.
Als Frau Kohn im oberen Stock stirbt, läuten die Leichenbestatter irrtümlich im Parterre:
«Herr Kohn, wir kommen ihre Frau holen!»
Kohn freudig: «Sara, mach dich fertig!»³⁵⁹

³⁵² Das *Kohn-Lexikon* konnte man beim Verlag des *Kikeriki* gegen Einsendung von 1 Kr. 20 h. beziehen.

³⁵³ Abgebildet auf S. 142 dieser Arbeit. Bildquelle: *Illustrationsprobe aus dem „Kohn-Lexikon“ des Kikeriki*. In: *Kikeriki*. Jg. 42. Nr. 76, 21.9.1902.

³⁵⁴ Abgebildet auf S. 143 dieser Arbeit. Bildquelle: *Illustrationsprobe aus dem „Kohn-Lexikon“ des Kikeriki*. In: *Kikeriki*. Jg. 42. Nr. 82. 12.10.1902.

³⁵⁵ Abgebildet auf S. 143 dieser Arbeit. Bildquelle: *Illustrationsprobe aus dem „Kohn=Lexikon“ des Kikeriki*. In: *Kikeriki*. Jg. 42. Nr. 86. 26.10.1902.

³⁵⁶ *Soeben erschienen Kikeriki-Kalender pro 1903*. In: *Kikeriki*. Jg. 42. Nr. 82. 12.10.1902.

³⁵⁷ *Der jüdische Witz*. 1988. S. 340.

³⁵⁸ Ebd., S. 351.

³⁵⁹ Ebd., S. 366.

Im Vergleich zur antisemitischen Respektlosigkeit, die die Menschen jüdischen Glaubens mit den ewiggleichen stereotypen Vorurteilen darstellt, ist bei den jüdischen Witzen die selbstkritische Tendenz auffallend. Es werden nicht die anderen für eine Ungeschicklichkeit oder ein Unglück verantwortlich gemacht. Dieses Verhalten resultiert wiederum aus der jüdischen Einstellung, dass alles Missgeschick eine Strafe für die eigenen Sünden ist. „Selbstkritik ist bei den Juden nicht eine späte Zerfallerscheinung, vielmehr das Merkmal des gesamten jüdischen Schrifttums. Moses und die Propheten haben ihr eigenes Volk immer sehr hart angefaßt. In der Königsgeschichte der Bibel sind alle Fehler und Verbrechen der Herrscher wie auch des Volkes rücksichtslos aufgezählt. Sooft es den Juden schlecht ging, klagten sie nicht die böse Umwelt an, sondern sahen darin die Strafe für die eigenen Sünden. Solche Haltung ergibt sich daraus, daß die Juden ihr Verhalten immer am göttlichen Gesetz gemessen haben. Aus dieser Haltung heraus haben sie auch als erste – und bis heute vielleicht als einzige – eine selbstkritische, fast überobjektive Geschichtsschreibung geschaffen.“³⁶⁰ So erklärt es Salcia Landmann und sie kennt auch die Unterschiede: „Wie also soll man den echten selbstkritischen Judenwitz vom antisemitischen und verleumderischen unterscheiden? Sehr einfach: Nur der echte Judenwitz wirft den Juden ihre wirklichen Fehler und Sünden vor und nicht erfundene.“³⁶¹

Mit dem Witz, so Hans Werner Wüst, „gelingt es manchmal durch die Technik der »inneren Infragestellung« auch sogenannte »heilige Fragen« auf verblüffende Weise zu erhellen oder ad absurdum zu führen.“³⁶² Hier ein Beispiel dafür, wie sich der jüdische Witz über die Konvertierung zum Christentum lustig macht:

Cohn wohnt in einer Stadt mit überwiegend evangelischer Bevölkerung. Um sich besser assimilieren zu können, will er sich evangelisch taufen lassen. Er läßt sich jedoch zuerst katholisch taufen und danach erst evangelisch.

Sein Freund fragt ihn, warum er das denn so kompliziert mache. »Nu, wenn ich später einmal gefragt werde, was ich *vorher* war, kann ich wahrheitsgemäß antworten: »Katholik!«³⁶³

Im jüdischen Witz ist bei allen Schwächen des Menschen, die thematisiert werden, auch etwas Liebevolltes vorhanden, wie der folgende Witz über einen Buckligen zeigt:

Ein sehr gläubiges, aber buckliges Gemeindemitglied pflegte regelmäßig zu sagen: »Gott hat wirklich alles großartig und perfekt gemacht!«

³⁶⁰ Ebd., S. 31f.

³⁶¹ Ebd., S. 32.

³⁶² Hans Werner Wüst: *Massel braucht der Mensch. Der klassische jüdische Witz*. München 2001. S. 41.

³⁶³ Ebd., S. 51.

Jemand, der dies hörte, fragte daraufhin den Mann: »Aber du, mit deinem Buckel, zählst du dich denn auch dazu?«
 »Aber selbstverständlich! Als Buckliger bin ich absolut perfekt!«³⁶⁴

2.1.5 DIE JÜDISCHEN NAMEN WEITERER FIGUREN

2.1.5.1 Einleitung

Die handelnden Figuren im *Kuno-Kohn-Zyklus* tragen alle Namen, bis auf die Figur im weissen Kostüm, den Polizisten, die Dame, die singt, den Witzblattredakteur und die Bucklige mit den Spinnenbeinen. Einige davon sind durch ihre Namengebung als jüdische Figuren erkennbar wie der Einbrecher Benjamin, Detektiv Daniel, Kuno Kohn, Konrad Krause, Leopold Lehmann, Lene Levi, Mieke Maier, Mabel Meier, der Gelehrte Neumann, Nora Neumann, die Russin Recha, Rudolf Richter und Herr Simon. Daneben stehen noch Lisel Liblichlein, Gottschalk Schulz, Spinoza Spaß und Berthold Bryller, bei deren Namen die jüdische Herkunft nicht so offensichtlich ist.

2.1.5.2 Lene Levi

Wie *Kuno Kohn* ist *Lene Levi* ebenfalls ein antithetischer Name, der sich aus zwei Teilen zusammensetzt, die in einer gewissen Spannung zueinander stehen und auch einen Gegensatz innerhalb der Figur signalisieren. Ihr überindividueller Namenteil kennzeichnet sie aufgrund von religiös national und sozial bedingten Namenskonventionen mit dem klassifizierenden Familiennamen *Levi* als Jüdin, ihr individueller Namenteil *Lene*, eine Kurzform des aus dem Griechischen stammenden *Helena*, aber als Nicht-Jüdin. Gemäss der *Deutschen Namenkunde* von Max Gottschald³⁶⁵ sind durch die Berührung des hebräischen *leb* = *Herz* mit dem hebräischen *löb* = *Löwe* eine Menge jüdischer Namen wie *Loeb*, *Lewin*, *Weil*, *Niwell* oder *Levi* entstanden. Der Name *Levi* wiederum geht auf zwei der vier Söhne von Jakob und Lea zurück, entweder auf Levi mit der Bedeutung der *Anhänglichkeit* im Alten Testament³⁶⁶ oder auf Juda, der in den Weissagungssprüchen Jakobs im Alten Testament als Löwe bezeichnet wird.³⁶⁷ Dazu merkt Zvonko R. Rode in seinem Artikel über die Herkunft jüdischer Familiennamen an:

The biblical first names played a very great role in the name-giving process inasmuch as most of the Jewish first names for males followed biblical examples. To a smaller extent,

³⁶⁴ Ebd., S. 33.

³⁶⁵ Max Gottschald: *Deutsche Namenkunde*. 1982. S. 326.

³⁶⁶ *1. Mose 29,34*: „Dann ward sie abermals schwanger und gebar einen Sohn; und sie sprach: Nun endlich wird mein Mann mir anhänglich sein; denn ich habe ihm drei Söhne geboren. Darum nannte sie ihn Levi.“

³⁶⁷ *1. Mose, 49, 9*: „Ein junger Löwe ist Juda; vom Raube, mein Sohn, wardst du gross. Er hat sich gekauert, gelagert wie ein Leu, wie eine Löwin – wer will ihn aufstören?“

females were named after biblical personalities. [...] No wonder that these names influenced to a great extent the adoption of family names [...]³⁶⁸

Auch beim Namen *Lene Levi* spielt Alfred Lichtenstein mit der Eindeutigkeit der Namengebung, indem er ihren Namen durch das aus den gleichen Anfangsbuchstaben und der gleichen Anzahl Buchstaben gebildete Pseudonym *Lola Lalà* anreichert, das als Koseform oder eigentliche Lallform für das spanische *Dolores* oder italienische *Carlotta* das Orthonym *Lene Levi* neu benennt. Der Name *Lola* ist bekannt geworden durch Lola Montez (1818-1861),³⁶⁹ auf die sich Lichtenstein möglicherweise bei der Varietétänzerin Lene Levi bezieht. Ausserdem entspringen *Lola* und *Lala* – in einer hyperbolischen Namengebung Lichtensteins tritt Lene Levi ja auch noch unter dem Künstlernamen *Lo Lálalà* auf – dem alttestamentlichen Frauennamen *Lea*.³⁷⁰

Lene Levi trägt wie Kuno Kohn einen klar erkennbaren jüdischen Nachnamen, und zwar den zwischen 1812 und 1919 häufigsten jüdischen Familiennamen in Preussen überhaupt. Auch beim Namen *Levi* hat Dietz Bering Namensänderungsanträge gefunden, die in der aufgelisteten Häufigkeit bei ihm an zweiter Stelle stehen. Zwischen 1867 und 1919 wurden in Preussen 55 Namensänderungsanträge gestellt, 29 von ihnen aus einem antisemitischen Beweggrund. 27 davon wurden genehmigt.³⁷¹ Zwischen 1919 und 1932 wurde von 69 Anträgen in 29 Fällen der Name *Levi* als Spottname anerkannt.³⁷²

2.1.5.3 Jüdische Vornamen

Lisel ist die Kurz- und Koseform des griechischen Namens *Elisabeth*, der wiederum vom hebräischen Namen *elischeba* abstammt. Elisabeth ist im Neuen Testament die jüdische Mutter Johannes des Täufers.³⁷³

Der Vorname *Gottschalk* ist ein alter deutscher männlicher Vorname, der aus *got* = *Gott* und *scal* = *Diener*, *Knecht* gebildet wird. Gerade jüdische Familien hatten eine Vorliebe für diesen deutschen Vornamen, weil er in seiner Bedeutung als Diener

³⁶⁸ Zvonko R. Rode: *The Origin of Jewish Family Names*. In: *Names. Journal of The American Name Society*. Vol. 24. 1976. S. 166.

³⁶⁹ Die berühmte schottische Tänzerin, die eigentlich Maria Dolores Gilbert hiess, hatte eine Liebesaffäre mit Ludwig I. von Bayern (1786-1868), die 1848 zu dessen Abdankung und zu ihrer Ausweisung führte.

³⁷⁰ 1. Mose 29,16.

³⁷¹ Vergleiche *Markierungstabelle Familiennamen* in Dietz Bering: *Der Name als Stigma*. 1987. S. 212.

³⁷² Vergleiche *Übersicht 11: Ränge der in der Statistik des Justizministeriums ausdrücklich als Spottnamen anerkannten Fälle so genannter jüdischer Namen* in Dietz Bering: *Der Name als Stigma*. 1987. S. 222.

³⁷³ Lukas 1,5-61.

oder Knecht Gottes den hebräischen Namen *Elyachim*, *Abdias* und *Obadja* entspricht.

2.1.5.4 Alliterierende Namengebung

Bemerkenswert ist im *Kuno-Kohn-Zyklus* die praktisch durchwegs verwendete alliterierende Namengebung,³⁷⁴ eine durch gleichen Anlaut gekennzeichnete Verbindung von Appellativum und Proprium. Die alliterierenden Namen haben eine euphonische Wirkung und prägen sich dem Ohr besonders gut ein. Durch die lautliche Korrespondenz schaffen sie überdies eine Gleichwertigkeit der Figuren und dienen als Mittel, Verbindungen und Beziehungen zwischen den Figuren anzuzeigen. Die männlichen Figuren tragen zum Teil parodistische Namen, die als komische Imitation von realen Namen eine kritische Absicht verfolgen. Die Alliteration dient hier als Verfahren der literarischen Karikatur, vor allem der witzigen Blossstellung der Personen aus dem literarischen Umfeld Lichtensteins. Namen wie *Leipke* oder *Mechenmal*, die wie missglückte Anagramme anmuten, oder *Liblichlein* und *Laaks* sind von Lichtenstein erfundene lautsymbolische Namen, die lediglich noch Klänge funktionalisieren. Obwohl nicht alles reine Alliterationen sind, verstärken ihre Namen die generell eher flächenhafte Gestaltung der Figuren und karikieren die vorhandenen Charaktere in deformierend verknappter und auch komischer Art und Weise.

Robert Schnitzer vermutet in einem Brief vom 2.7.1965 an Klaus Kanzog, dass die alliterierenden Namen zurückgehen könnten „auf einen im Berlin dieser Zeit offenbar sehr bekannten Repetitor fuer juristische Examenskandidaten. Er gab den fiktiven Charakteren, die in die juristischen Probleme verwickelt waren, immer alliterierende Namen und es koennte moeglich sein, dass dies auch Alfred Lichtenstein beeinflusst hat.“³⁷⁵

³⁷⁴ Kuno Kohn. ALD. S. 152-153: *Kuno Kohn*; Der Selbstmord des Zöglings Müller. ALD. S. 161-166: *Ludwig Lenzlicht*, *Martin Müller*, *Nora Neumann*, *der Hausdiener Hermann*, *Russin Recha*, *der lange Lehkind*, *Max Mechenmal*, *Bruno Bibelbauer*; Der Sieger. ALD. S. 167-180: *Max Mechenmal*, *Kuno Kohn*, *Leopold Lehmann*, *Theo Tontod*, *Mabel Meier*, *Mieze Mayer*, *Konrad Krause*; Café Klößchen. ALD. S. 181-191: *Lisel Liblichlein*, *Kuno Kohn*, *Lutz Laus*, *Bruno Bibelbauer*, *Schriftsteller Schulz*, *Berthold Bryller*, *Spinoza Spaß*; Im Café Klößchen. ALD. S. 192: *Lutz Laus*, *(fressendes Fräulein)*, *Berthold Bryller*, *Spinoza Spaß*; Der Dackel-Laus. ALD. S. 193: *Lutz Laus*, *Kuno Kohn*, *Lisel Liblichlein*; Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman: ALD. S. 203-211: *Berthold Bryller*, *Max Mechenmal*, *Rudolph Richter*, *Lothar Laaks*, *Spinoza Spaß*, *Peter Paulus*, *Leopold Lehmann*, *Lene Levi (Lola Lalà / Lo Lálalà)*, *Totschlägerin Trude*, *Maria Müller*; Notizen zum Roman. ALD. S. 211-216: *Peter Paulus*, *Lene Levi (Lola Lalà)*, *Maria Müller*, *Kokotte Kitty*, *Karl Kunstmayer*, *Detektiv Daniel*, *Max Mechenmal*, *Berthold Bryller*, *Kuno Kohn*.

³⁷⁵ Jedenfalls wurden in der Nachfolge Lichtensteins alliterierende Namen als Pseudonyme verwendet zum Beispiel von Kurt Tucholsky, der in der *Weltbühne* unter *Theobald Tiger* und *Peter Panter* seine Artikel veröffentlichte oder von Erich Kästner, der trotz Schreibverbot im nationalsozialistischen Deutschland das Drehbuch zum Münchhausen-Film unter dem Pseudonym *Berthold Bürger* schrieb.

Die alliterierenden Namen der Figuren Lichtensteins, in denen viel Sprachspiel und Witz steckt, lassen sich überdies als Parodie auf die in der antisemitischen Polemik stark verbreiteten Ekelnamen interpretieren. Diese wiederum spielen auf die den jüdischen Familien in seltenen Fällen³⁷⁶ aufgezwungen Familiennamen an, deren Zuweisung Zvonko R. Rode in seiner Untersuchung über die Herkunft jüdischer Familiennamen folgendermassen beschreibt:

When the government of Austria, Prussia and Russia ordered that all Jews must adopt family names, there was some resistance among the more conservative elements of the Jewish communities in the East, as stated above. In such cases the authorities selected the names for these Jews [...] Such names were forced on the families. These names were more often that not derisive and derogatory, inasmuch as they might have been considered as a hidden punishment for a non-obedience of government orders. This may explain some of the odd names such as Kanarienvogel [...] and many more of this type.³⁷⁷

Die lautsymbolischen Namen wie *Liblichlein*, *Laaks*, *Mondmilch* oder *Mechenmal* könnten sogar eine Selbstironisierung der selbstgewählten auffallenden jüdischen Phantasienamen wie *Morgenthau*, *Rosenduft* oder *Blumenthal* sein, die den poetischen Zeitgeschmack des 19. Jahrhunderts spiegeln. Der Name *Liblichlein* assonniert zudem mit Lichtenstein.

2.2 BILDERANTISEMITISMUS

2.2.1 EINLEITUNG

Im Deutschen Kaiserreich sind sowohl die gesellschaftlichen wie die technischen Voraussetzungen für die Verbreitung von antisemitischem Gedankengut gegeben. Einerseits werden Identitätsbewusstsein und Loyalitätsempfinden der Deutschen immer stärker durch die Nation bestimmt, andererseits hat sich eine Massenpresse entwickelt, die die antisemitischen Bilder weit verbreiten kann. Die antisemitischen Hetzer aktivieren jahrhundertealte Vorurteile, die sie „mit zunehmender publizistischer Schlagkraft und medialer Wirkungsmöglichkeit jederzeit stimulieren und zu einer Brisanz trieben, die politisch einplanbar und fungibel“³⁷⁸ war. Die alten Vorurteile passen sie dem industrialisierten Zeitalter und seinen gesellschaftlichen Gegebenheiten an, indem sie das jüdische Wesen mit Liberalismus, Kapitalismus, Marxismus und Sozialdemokratie gleichsetzen und damit ein jederzeit verfügbares

³⁷⁶ Vergleiche Konrad Kunze: *dtv-Atlas Namenkunde. Vor- und Familiennamen im deutschen Sprachgebiet*. 3. Aufl. München 2000. S. 169.

³⁷⁷ Zvonko R Rode: *The Origin of Jewish Family Names*. 1976. S. 175.

³⁷⁸ *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Gunter E. Grimm und Hans-Peter Bayersdörfer. Königstein 1985. S. 20.

Interpretationsschema für die Ablehnung der modernen Welt bereithalten. In der „Zwangsvorstellung, alles als negativ Erfahrene auf einen Punkt zurückführen zu können“,³⁷⁹ verdichten sich im Bild des jüdischen Stadtbewohners die Ängste vor der Moderne. Der jüdische Urbantyp ist der Fremde, der sich in der Fremdheit der Grossstadt zurechtfindet und in der Masse verschwinden kann.

Diese antijüdische Stimmung, die sich weniger politisch als publizistisch Ausdruck verschafft, wirkt den jüdischen Deutschen, die sich bemühen, als Juden unsichtbar zu werden und in der deutschen Gesellschaft ihren Platz als gleichberechtigte Bürger einzunehmen, bösartig entgegen. Gerade weil die jüdischen Deutschen sich in der nichtjüdischen Gesellschaft aktiv engagieren, sind sie für diejenigen, die sie ablehnen, „spürbarer und sichtbarer als je. Das umso mehr, als die sozial langsam absteigenden Gruppen des mittleren und kleinen Bürgertums im ebenso wie sie wirtschaftenden Judentum die Konkurrenz fürchteten. Das hätte nun kaum zu einer größeren antisemitischen Bewegung geführt, wenn nicht der ‚alte Feind‘ durch überaus zugkräftige Ideologien aufs neue besonders bedrohlich dargestellt worden wäre [...]“.³⁸⁰ Aus dem Bedürfnis nach einer einfachen, reinen, geordneten Welt, nach Klarheit und Übersichtlichkeit wird der Grossstadt mit Hass begegnet, weil sie alles andere als überschaubar ist. Diejenigen, die darin unterwegs sind, werden abgelehnt, weil sie nicht kontrollierbar sind.

Die antisemitische Agitation arbeitet in ihrer Bildsprache mit stereotypen Bildern, die zwar von der jüdischen Realität abweichen, die aber dennoch für alle sofort verständlich machen, dass mit den Dargestellten die jüdische Bevölkerungsgruppe gemeint ist. Hildegard Frübis definiert die Bildung von Stereotypen als performativen Akt, „der durch ein ständig wiederholtes Handeln immer neue Resignifikationen des Stereotyps hervorbringt.“³⁸¹ Sie ist der Ansicht, dass diese Stereotypen „keinen unabhängig vom Autor/Rezipienten objektiv gegebenen Realitätsstatus einnehmen, sondern erst hervorgebracht werden im Prozeß der wechselseitigen Bezugnahme von visuell gesetzten Zeichen und den in der Vorstellung haftenden, präfigurierten Bildern.“³⁸² Das Einprägsame dieser Bilder liegt daran, dass mit „Bildstereotypen, die jedermann geläufig waren, weil sie von der »Gartenlaube« bis zum »Stürmer« ein Jahrhundert lang in populären Medien verbreitet wurden,“³⁸³ gearbeitet wird. Es entsteht das Paradox, dass auf die

³⁷⁹ *Im Zeichen Hiobs*. 1985. S. 21.

³⁸⁰ Hans Martin Klinkenberg: *Zwischen Liberalismus und Nationalismus*. 1963. S. 327.

³⁸¹ Hildegard Frübis: *Die Schöne Jüdin. Bilder vom Eigenen und vom Fremden*. In: Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur. Hrsg. von Annegret Friedrich. Marburg 1997. S. 114.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Wolfgang Benz: *Bilder vom Juden*. 2001. S. 11.

„Angleichung des signifikant Jüdischen in Aussehen, Sprache und Moral an den europäisch-bürgerlichen Verhaltenskodex“³⁸⁴ mit dem Bild des typisch Jüdischen geantwortet wird. Um die jüdischen Deutschen, die nun nicht mehr durch Sondergesetze, Haartracht, Kleidung, Sprache, Beruf oder Wohnort für jedermann so einfach erkennbar sind und deren Judentum unsichtbar zu werden droht, in der antisemitischen Bildsprache dennoch von den anderen Bevölkerungsgruppen unterscheidbar zu machen, wählt man mit dem Zweck der Aufrechterhaltung ihrer Ausgliederung eine immer wiederkehrende, charakteristische Ikonographie. Diese basiert auf Heterostereotypen, die die Komplexität der jüdischen Wirklichkeit bis zu ihrer Verzerrung reduzieren, beim Betrachten aber die erwarteten Assoziationen hervorrufen und ein Gefühl der Verachtung gegenüber den Juden zurücklassen sollen.

Die Figurenkonzeption des Kuno Kohn ist auch auf die antisemitischen Projektionen zurückzuführen, die um die Jahrhundertwende „auf den männlichen jüdischen Körper gerichtet wurden. Der männliche jüdische Körper wurde als verkrüppelt, hässlich, missgestaltet, impotent und hypersexuell wahrgenommen; er galt als geheimer Krankheitsherd, der alle möglichen ekelhaften Siechtümer in sich barg. Im Europa der Jahrhundertwende war er die Projektionsfläche für alle Ängste der Medizin und der populären Kultur vor der Zersetzung der Männlichkeit.“³⁸⁵ Diese Zuschreibungen konnten so gut greifen, weil Kranke, Behinderte und Entstellte als Gefahr für die Gemeinschaft angesehen wurden. „Sie machten durch ihre elende Lage auf die allgegenwärtige Zerbrechlichkeit menschlicher Glückseligkeit aufmerksam.“³⁸⁶

2.2.2 VON DER KARIKATUR GEZEICHNET

Für die Verbreitung und Bestätigung der antisemitischen Bildstereotypen sind die Zeitschriften *Fliegende Blätter*, die von 1844 bis 1944 in München einmal wöchentlich erscheinen, und der Wiener *Kikeriki*, der sein antisemitisches Gedankengut von 1861 bis 1923 gleich zweimal wöchentlich herausbringt, andauernd besorgt. Hier werden die jüdischen Menschen in den wiederkehrenden Stereotypen des hässlichen Juden, gemäss der „damals vorherrschenden Auffassung der rassistisch geprägten Anthropologie, welche die Juden als negroide Mischrasse

³⁸⁴ Hildegard Frübis: *Die Schöne Jüdin*. 1997. S. 117.

³⁸⁵ Sander L. Gilman: *Die Ängste des jüdischen Körpers*. In: *Literaturen*. Das Journal für Bücher und Themen. Nr. 1/2 II. 2003. S. 17f.

³⁸⁶ Klaus Hödl: *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers*. Antisemitismus, Geschlecht und Medizin im Fin de Siècle. Wien 1997. S. 23.

ansah“,³⁸⁷ mit diabolischem Gesicht, tiefschwarzen hervorstehenden Augen, mit einer auffälligen, träg gebogenen afrikanischen Nase, krausen Haaren, abstehenden grossen Ohren und einem wulstigen Mund mit dicker Unterlippe dargestellt.

Diese Darstellungen haben sich aus der Physiognomik, der Lehre der Gesichtsdeutung, heraus entwickelt, die durch die *Physiognomischen Fragmente*³⁸⁸ des Schweizer Theologen Johann Caspar Lavater (1741-1801) unter den gebildeten Schichten eine enorme Verbreitung gefunden haben. Aus dem äusseren Erscheinungsbild, das sich in physiognomischen Regeln mathematisch erfassen lässt, schliesst Lavater auf das Innere des Menschen und setzt in Anlehnung an die ästhetischen Massstäbe der Antike das Schöne mit dem moralisch Guten, das Hässliche mit dem sittlich Schlechten gleich. „Lavater war kein Rassist und interessierte sich kaum für die physiognomischen Merkmale bestimmter Völker, sondern primär für die Physiognomie einzelner Personen. Gleichwohl entwickelten sich seine Lehren in den Händen späterer Rassisten und Antisemiten zu einer gefährlichen Waffe.“³⁸⁹

Als die jüdische Bevölkerung sich nicht mehr durch ihre traditionelle Haartracht und Kleidung von der übrigen Bevölkerung abhebt, wird das „Jüdische“ in ihren Gesichtern gesucht, um sie weiterhin von der nichtjüdischen Bevölkerung unterscheidbar zu machen. Zudem wird ihre Gestalt gerne dickleibig, was ihren Reichtum symbolisiert, mit krummen Beinen, was ihre militärische Untauglichkeit bekräftigt, mit affektiert abgespreizten Händen, was sie als ewiges Händlervolk erkennbar macht und mit gebückter Haltung, was ihre Unterwürfigkeit karikiert, gezeichnet. „Einerseits werden die Juden als krummnasige und -beinige, feige, ängstliche und der deutschen Sprache nicht mächtige »Jordanplätscherer« der Lächerlichkeit preisgegeben, andererseits jedoch als mit fast dämonischen Kräften ausgestattete Widersacher aller Deutschen dargestellt.“³⁹⁰

Wer so von der Karikatur gezeichnet wird, verliert in der Öffentlichkeit sein eigenes individuelles Bild. Denn in der rassistischen Perspektive sind die Juden alle als gleich anzusehen, egal, ob es sich um orthodoxe, assimilierte oder zum Christentum konvertierte Juden handelt. Dass sich solche Stereotypen wiederum auf die reale Vorstellung übertragen, zeigen die Lebenserinnerungen von Jakob Wassermann:

³⁸⁷ Peter K. Klein: „*Jud, dir kuckt der Spitzbug aus dem Gesicht!*“. *Traditionen antisemitischer Bildstereotype oder die Physiognomie des ‚Juden‘ als Konstrukt*. In: Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten. Hrsg. von Helmut Gold u. Georg Heuberger. Heidelberg 1999. S. 53f.

³⁸⁸ Johan Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente. Zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. 4 Bde. Leipzig und Winterthur 1775-1778.

³⁸⁹ Peter K. Klein: „*Jud, dir kuckt der Spitzbug aus dem Gesicht!*“. 1999. S. 57.

³⁹⁰ Stefan Glenz: *Judenbilder in der deutschen Literatur. Eine Inhaltsanalyse völkisch-national-konservativer und nationalsozialistischer Romane 1880-1945*. Konstanz 1999. S. 132.

Mein Gesichtstypus bezichtigte mich nicht als Jude, mein Gehaben nicht, mein Idiom nicht. Ich hatte eine gerade Nase und war still und bescheiden. Das klingt als Argument primitiv, aber der diesen Erfahrungen Fernstehende kann schwerlich ermessen, wie primitiv Nichtjuden in der Beurteilung dessen sind, was jüdisch ist, und was sie für jüdisch halten. Wo ihnen nicht das Zerrbild entgegentritt, schweigt ihr Instinkt, und ich habe immer gefunden, daß der Rassenhaß, den sie sich einreden oder einreden lassen, von den größten Äußerlichkeiten genährt wird [...]³⁹¹

Wilhelm Busch hat 1882 im fünften Kapitel seiner humoristischen Bildergeschichte *Plisch und Plum* in der Zeichnung und verbalen Beschreibung der Figur des Schmulchen Schievelbeiner, der wie Kuno Kohn einen alliterierenden Namen trägt, das antisemitische Stereotyp vom *hässlichen Juden* übernommen:

Kurz die Hose, lang der Rock,
krumm die Nase und der Stock,
Augen schwarz und Seele grau,
Hut nach hinten, Miene schlau –
So ist Schmulchen Schievelbeiner.
(Schöner ist doch unsereiner!) (Abb. 22)³⁹²

Die Beschreibung beginnt bei den zu kurzen Hosen, die auf seine Unreife anspielen, geht über den Vergleich der Nase mit dem Spazierstock und kulminiert³⁹³ bereits im 3. Vers in der Kombination von schwarzen Augen und grauer Seele. Die Farbe Schwarz erfährt in dieser Paarformel eine negative moralische Bewertung, wird zur Satans- und Höllenfarbe, die die getrübt Seelenwelt des Juden Schievelbeiner der *anima candida*, der unschuldigen weissen Seele, gegenüberstellt. In der „Verlagerung des Inneren in die Außensicht des Körpers“³⁹⁴ wird der Eindruck einer von geheimen Machenschaften durchdrungenen Figur erweckt und ihr der „Status des Verworfenen“³⁹⁵ zugewiesen. Eine weitere Abwertung dieser Gestalt erfolgt im 5. Vers in der Namengebung der Figur. Der Vorname *Schmulchen*, ein Diminutiv des den jüdischen Vornamen *Samuel* verballhornenden Scherznamen *Schmul* macht Schievelbeiner als Juden erkennbar. Der Familienname *Schievelbeiner* spielt wegen der Assoziation zu *schiefen Beinen* auf die Krümmigkeit an, die den kolportierten jüdischen Typus kennzeichnet. Zudem ist sie in der Haltung und im Gang des gezeichneten Schievelbeiners plakativ dargestellt.

³⁹¹ Jakob Wassermann: *Mein Weg als Deutscher und Jude*. (1921). 1987. S. 13.

³⁹² Abgebildet auf S. 144 dieser Arbeit. Bildquelle: Wilhelm Busch: *Die Bildergeschichten*. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Band III. Spätwerk. Bearbeitet von Hans Ries unter Mitwirkung von Ingrid Haberland. Hannover 2002. Sp. 384.

³⁹³ Die judenfeindliche Ikonographie lässt sich bis in den Gebrauchsgegenstand belegen. Das jüdische Museum der Stadt Wien zeigt zum Beispiel drei Spazierstöcke aus dem 19. Jahrhundert, die die diffamierende Stereotypisierung der langen Nase und des krummen Rückens in den Griff und die Krümmung des Stockes übernommen haben. Abgebildet in: Sander L. Gilman: *Der „jüdische Körper“*. 1995. S. 170.

³⁹⁴ Hildegard Frübis: *Die Schöne Jüdin*. 1997. S. 123.

³⁹⁵ Ebd.

Buschs Zeichnung von Schmulchen Schievelbeiner, die mit der langen Nase, dem krummem Rücken, dem stark betonten hohlen Kreuz, dem tiefem Gesäss, dem langen Oberkörper, den krummen Beinen und der hoppelnden Gangart Schievelbeiners eine herabsetzende und betont hässliche Darstellung des jüdischen Mannes verfolgt, entspricht dem antisemitischen Judenstereotyp, wie sie ebenfalls in der Karikaturesammlung von Eduard Fuchs *Juden in der Karikatur* zu finden ist. In dieser ersten systematischen Sammlung pejorativer Judendarstellungen kommt Fuchs zum Schluss, dass die Karikatur „gegenüber den Juden fast immer nur als Ankläger“³⁹⁶ auftritt und die meisten antisemitischen Karikaturen „je nach den Umständen einen mehr oder minder großen Haß und zugleich eine Verachtung, die alle Grade in sich birgt, und nicht selten bis zur letzten Grenze geht“,³⁹⁷ aufweisen:

Wenn die zeitgenössischen Karikaturisten keine Spur von bewundernswerter Größe an ihren jüdischen Nebenmenschen wahrnehmen konnten, so mußten auch sie [...] um so deutlicher deren menschliche Kleinheit sehen, d.h. das, was der Zeit nicht nur kleinlich, sondern mehr noch als das, verwerflich und verabscheuungswürdig vorkam.³⁹⁸

In der Bildergeschichte von Wilhelm Busch wird Schmulchen Schievelbeiner als einer dargestellt, der ausserhalb der bestehenden und gültigen gesellschaftlichen Ordnung steht, als einer, der *fremd* aussieht und sich zudem *anders* verhält. Dieses antisemitische Vorurteil, dass Juden eigentlich keine Deutschen sind, ist ein beliebtes Thema in den *Fliegenden Blättern*, vor allem in den Karikaturen, die darauf anspielen, dass sich Juden mit einer falschen Herkunft schmücken. In der Karikatur *Die Raubritter* fragt zum Beispiel das Kind: „Tate, haben unsere Ahnen den ganzen Tag getragen de schwere Rüstung?“, worauf es die Antwort erhält „Nein, mei' Gold! Nur wenn se waren in Geschäft!“³⁹⁹

Schievelbeiner wird in der Folge von den beiden Hunden Plisch und Plum, den Helden dieser Bildergeschichte, von hinten angegriffen und ins Gesäss gebissen, wodurch er ein Stück seiner Hose einbüsst, was ihn der Lächerlichkeit preisgibt. Doch damit nicht genug, er rettet sich dadurch, dass er sich zum Narren macht. Er begibt sich auf die Stufe der Hunde (Abb. 23)⁴⁰⁰, kriecht rückwärts auf allen Vieren in die Behausung der Familie Fittig und landet prompt auf Frau Fittigs Schoss (Abb.

³⁹⁶ Eduard Fuchs: *Die Juden in der Karikatur. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte*. München 1921. S. 100.

³⁹⁷ Ebd., S. 204.

³⁹⁸ Ebd., S. 203.

³⁹⁹ *Die Raubritter*. In: *Fliegende Blätter*. Bd. 115 (1901). Nr. 2930. S. 147.

⁴⁰⁰ Abgebildet auf S. 144 dieser Arbeit. Bildquelle: Wilhelm Busch: *Die Bildergeschichten*. 2002. Sp. 387.

24)⁴⁰¹. Ein weiteres Mal gerät er in eine dumme Lage, wird abermals lächerlich gemacht, auch durch die implizierte sexuelle Anspielung auf den „gierigen Juden“.

Das antisemitische Vorurteil, dass Juden sich nicht zu benehmen wissen, wird auch in den Darstellungen in den *Fliegenden Blättern* immer wieder sichtbar, zum Beispiel in der Karikatur *Unfein*, wo eine jüdische Sippe mit zwölf Personen in einer Kutsche sitzt, und als noch einer aufspringen will, diesem vom Familienoberhaupt gesagt wird „*Ich bitt' Dich, Isidor, tu' mer den Gefallen und steig' net ein .. s'wär nimmer elegant!*“⁴⁰²

Als nun Herr Fittig, dem die beiden Hunde gehören, vor Schievelbeiner steht, weiss dieser als „geldgieriger Jude“ aus seinem Elend sofort Kapital zu schlagen:

„Wai! – rief Schmul – ich bin entzwei!
Zahlt der Herr von Fittig nicht,
Wird ich klagen bei's Gericht!“

Er muß zahlen. – Und von je
That ihm das doch gar so weh. (Abb. 25)⁴⁰³

Das antisemitische Vorurteil, dass Juden nur ans Geld denken, taucht zum Beispiel auch 1901 in den *Fliegenden Blättern* in der Karikatur *Immer derselbe* auf, wo Aaron beim Anblick einer Sternschnuppe den Levy fragt: „*Wie viel hast De Dir gewünscht?*“⁴⁰⁴

Wilhelm Busch übernimmt sogar in der Figurenrede die Vorurteile des Antisemitismus, der die gesellschaftliche Distanz zwischen Juden und Nichtjuden dadurch betont, dass er sie der Unfähigkeit bezichtigt, nicht einmal richtiges Deutsch zu sprechen. Die Interjektion des jiddischen *Wai!*, das gebrochene Deutsch und die Andeutung einer fehlerhaften Syntax mit der unmittelbaren Nachsetzung des Vollverbs entsprechen einer stereotypen Klischeevorstellung der sprachlichen Sonderstellung der Juden in damals gängigen Witzen, Karikaturen, Bilderbogen, satirischen und humoristischen Zeitschriften, die neben der stereotypen Physiognomie, den typisch jüdischen Namen das dritte geläufige Merkmal der dargestellten Juden ausmacht. Eine sprachliche Stigmatisierung, die genau das Gegenteil behauptet, was die assimilationswilligen jüdischen Deutschen, für die die Beherrschung der deutschen Hochsprache ein identitätsstiftendes Merkmal ersten

⁴⁰¹ Abgebildet auf S. 145 dieser Arbeit. Bildquelle: Wilhelm Busch: *Die Bildergeschichten*. 2002. Sp. 388.

⁴⁰² *Unfein*. In: *Fliegende Blätter*. Bd. 121 (1904). Nr. 3086. S. 128.

⁴⁰³ Abgebildet auf S. 145 dieser Arbeit. Bildquelle: Wilhelm Busch: *Die Bildergeschichten*. 2002. Sp. 389.

⁴⁰⁴ *Immer derselbe*. In: *Fliegende Blätter*. Bd. 114. (1901). Nr. 2892. S. 18.

Ranges bedeutet, intendieren. „Die vollkommene Beherrschung der deutschen Sprache war nicht nur ein Mittel des gesellschaftlichen Aufstiegs, sie entsprang auch seiner hochgradigen affektiven Bindung an deutsche Kultur sowie dem Wunsch, ihr anzugehören, in Deutschland ein Vaterland zu finden und endlich zu Hause zu sein.“⁴⁰⁵

Im letzten Bild ist Schievelbeiner als Orientale gezeichnet, der im Fez seine Pfeife raucht, was nochmals seine Fremdheit unterstreicht (Abb. 26)⁴⁰⁶. Vergleichbar dazu die Karikatur *Am 1. Jänner* aus dem *Kikeriki*. Juden lassen sich hier durch den vom Kellner angebotenen *Kalender 1895* aus dem Kaffeehaus vertreiben. Entsetzt weichen sie zurück und verlassen überhastet das Kaffeehaus mit dem Kommentar *Das is ka Kaffeehaus for üns!* Ihnen wird durch den Kellner und indirekt durch das antisemitische Witzblatt *Kikeriki* gleich zu Beginn des Jahres deutlich gemacht, dass sie, die ihr Neujahr *Rosch ha-Schana* im Herbst feiern,⁴⁰⁷ hier eigentlich nichts zu suchen haben.⁴⁰⁸

2.2.3 KUNO KOHN ALS ANTWORT AUF ANTISEMITISCHE STEREOTYPEN

Im Gegensatz zum Typisierungsprozess der antisemitischen Bildsprache, die bewusst das Individuelle in den Hintergrund rückt, hat Alfred Lichtenstein mit Kuno Kohn eine Figur geschaffen, die dem abstrahierten antisemitischen Stereotyp das konkrete, aber ebenfalls hyperbolische Bild des Kuno Kohn gegenüberstellt. In der Figurenzeichnung des Kuno Kohn karikiert und potenziert Alfred Lichtenstein die antisemitischen Bilder und entlarvt gleichzeitig den Stereotypenkonsens, der im Deutschen Reich ja überhaupt nicht so eng und eindeutig ist, wie es die antisemitische Darstellung gerne glauben machen will.

Alfred Lichtensteins Kuno Kohn ist ebenfalls ein *kleiner Cohn*, wird er doch in den epischen Texten *Der Selbstmord des Zöglings Müller*,⁴⁰⁹ *Der Sieger*,⁴¹⁰ *Café Klößchen*,⁴¹¹ *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*⁴¹² und *Notizen zum*

⁴⁰⁵ Matthias Richter: *Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750-1933). Studien zu Form und Funktion*. Göttingen 1995. S. 93.

⁴⁰⁶ Abgebildet auf S. 145 dieser Arbeit. Bildquelle: Wilhelm Busch: *Die Bildergeschichten*. 2002. Sp. 390.

⁴⁰⁷ Der Jahresanfang wird nach dem Molad berechnet, nach dem Zeitpunkt, wo der Mond direkt zwischen Sonne und Erde steht. In der Regel beginnt das jüdische Jahr mit dem Molad von Tischri, etwa in der Mitte zwischen dem 1. September und dem 1. Oktober.

⁴⁰⁸ *Am 1. Jänner*. In: *Kikeriki*. Jg. 35. Nr. 1. 3.1.1895.

⁴⁰⁹ *ALD*. S. 163-165.

⁴¹⁰ *Ebd.*, S. 168 / S. 177.

⁴¹¹ *Ebd.*, S. 188f.

⁴¹² *Ebd.*, S. 205.

*Roman*⁴¹³ als kleinwüchsig und zwergenhaft dargestellt. Mit der Konzeption des Kleinen intendiert Lichtenstein eine vielschichtige Gestaltung seiner Figur und gibt damit auch einen Anhaltspunkt für die Möglichkeiten und Grenzen seiner Figurenkonzeption in der Auseinandersetzung mit den antisemitischen Stereotypen und Anfeindungen. Sie umfasst das Kleinliche, Nebensächliche, Triviale, das Unbedeutende, das bis zur Unsichtbarkeit wegschrumpft und das fehlende Selbstwertgefühl, das jemanden sich bis zur Unkenntlichkeit klein machen lässt. Das Kleinste entzieht sich aber auch der Macht, denn es kann sein Unwesen ausserhalb von Sichtbarkeit und Beherrschbarkeit treiben. Mit der Kleinwüchsigkeit kennzeichnet Alfred Lichtenstein seine Figur gleich mehrfach: Zum einen als groteske Figur, die durch ihren Kleinwuchs nicht der Normalität entspricht; zum anderen als unsichere Figur, die sich selbst klein macht und von den anderen klein gemacht wird; zum Dritten als listige Figur, die, jedenfalls temporär, zum eigenen Glück findet. In den epischen Texten tritt der kleinwüchsige Kohn auch als hilfreicher Zwerg auf, der die Lebenssituation der Prostituierten in der Skizze *Kuno Kohn* verbessert,⁴¹⁴ Max Mechenmal in der Erzählung *Der Sieger* zu einer Stelle verhilft⁴¹⁵ und in der Erzählung *Café Klößchen* gewillt ist, die Wünsche von Lisel Liblichlein zu erfüllen.⁴¹⁶

Mit Kuno Kohn hat Alfred Lichtenstein eine jüdische Figur geschaffen, die, wie die karikierten Juden, in erster Linie durch den physiognomischen Aspekt des Körpers dominiert wird und sich in der hyperbolischen Verzerrung von unseren Körpernormen deutlich unterscheidet. Kuno Kohn ist aber nicht einfach hässlich, sondern so unansehnlich, dass er sein bartloses Gesicht,⁴¹⁷ auf das sich Schmeißfliegen setzen,⁴¹⁸ das von Tränen verschmiert ist,⁴¹⁹ in das gespuckt wird,⁴²⁰ das sich zur Fratze verzerrt⁴²¹ und das nicht einfach durch eine lange gebogene Nase gekennzeichnet, sondern durch tiefe Furchen entstellt ist,⁴²² verstecken muss.⁴²³ Am Hals hat er eine Narbe, die wie eine Regenrinne verläuft.⁴²⁴ Sein Haupt ist ein unförmiger,⁴²⁵ eckiger⁴²⁶ Wackelkopf.⁴²⁷ Seine *unglücklichen*⁴²⁸ Augen sind nicht

⁴¹³ Ebd., S. 213.

⁴¹⁴ Ebd., S. 153.

⁴¹⁵ Ebd., S. 170.

⁴¹⁶ Ebd., S. 186.

⁴¹⁷ *Kuno Kohn*. ALD. S. 153. Im bartlosen Gesicht schwingt auch das Bild des Eunuchen mit, wie wir es aus den griechischen oder orientalischen Erzählungen kennen.

⁴¹⁸ *Abend*. ADL. S. 97.

⁴¹⁹ *Café Klößchen*. ALD. S. 191.

⁴²⁰ *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 206.

⁴²¹ *Der Sieger*. ALD. S. 179.

⁴²² *Kuno Kohn*. ALD. S. 153.

⁴²³ *Kuno Kohn*. ALD. S. 153; *Der Sieger*. ALD. S. 168; *Café Klößchen*. ALD. S. 191.

⁴²⁴ *Kuno Kohn*. ALD. S. 153.

⁴²⁵ *Der Sieger*. ALD. S. 169.

⁴²⁶ *Café Klößchen*. ALD. S. 188.

tiefschwarz und rotgerändert, sondern *gräßlich umrändert*⁴²⁹ und *schwindsüchtig*⁴³⁰, sehen alt aus und liegen in schwarzen Schatten,⁴³¹ leuchten phosphorig und verleihen ihm ein dämonisches äusseres Erscheinungsbild.⁴³² Kohn hat keine krummen Beine, sondern sogar ein angeschwollenes Bein und leidet an Knochenfrass.⁴³³ Sein Rücken ist nicht nur gekrümmt, sondern weist einen veritablen Buckel, eine höckerartige Verkrümmung der Wirbelsäule zwischen den Schulterblättern, auf.⁴³⁴ Seine Körperhaltung ist nicht wie in der antisemitischen Darstellung geläufig durch das stark betonte hohle Kreuz ins Lächerliche gezogen, sondern infolge seines Buckels sogar noch asymmetrisch gezeichnet.⁴³⁵ Kohn ist aber nicht dickleibig, wie es der antisemitische Stereotyp verlangt, sondern er besitzt einen knochigen Körper.⁴³⁶

In der Beschreibung Kohns erfahren seine Hände – nach Samy Molcho „das sensibelste Werkzeug und die ausdrucksstärksten Glieder des Menschen“⁴³⁷ – ebenfalls eine Akzentuierung in der Deskription. In der antisemitischen Darstellung begegnet man dem Stereotyp der affektiert abgespreizten Hände zum Beispiel im *Kikeriki*⁴³⁸ oder in der Porzellan-Statuette *Ein kleiner Kohn*.⁴³⁹ Auf einer judenfeindlichen Postkarte, wo Kohn als Einjährig-Freiwilliger beim Exerzieren das Gleichgewicht zu verlieren droht und die Hände nicht in der Taille einstützt, wird er von seinem Unteroffizier folgendermassen gemassregelt:

Langsamer Schritt. Stehen Se nur, stehen Se nur, der Eenjäh’je Kohn! Un reden Se nich so mit de Händ! Ich lasse nich mit mir handeln! (Abb. 10)⁴⁴⁰

Hier wird auf die Hände angesprochen, um den Juden als ewigen Händler darzustellen. Kohns Hände drücken aber im Gegensatz zur Stereotypendarstellung

⁴²⁷ *Der Sieger*. ALD. S. 169.

⁴²⁸ *Kuno Kohn*. ALD. S. 153.

⁴²⁹ *Der Sieger*. ALD. S. 168.

⁴³⁰ *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 209.

⁴³¹ *Kuno Kohn*. ALD. S. 153.

⁴³² *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 209.

⁴³³ *Kuno Kohn*. ALD. S. 153.

⁴³⁴ *Kuno Kohn*. ALD. S. 152; *Der Sieger*. ALD. S.168-169 / ALD. S. 176-177 / ALD. S. 179; *Café Klößchen*. ALD. S. 184-186 / S. 188-191; *Der Dackel-Laus*. ALD. S. 193; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S.205-206 / ALD. S. 208-209; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 213.

⁴³⁵ *Der Sieger*. ALD. S. 179: „Der Sarg wurde bereitwillig geöffnet. In ihm lag Kohn infolge des Buckels etwas *schief*“; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 205: „[...] hinter einem zwergenhaften, vergrämten, schiefen Jungen [...]“; ALD. S. 205: „Der schiefe Junge ging, ohne sich zu wehren.“; ALD. S. 206: [...] den schiefen kleinen Kohn [...]“.

⁴³⁶ *Der Sieger*. ALD. S. 169; *Café Klößchen*. ALD. S. 190.

⁴³⁷ Samy Molcho: *Körpersprache*. München 1986. S. 140.

⁴³⁸ Auf dem *Kikeriki*-Bogen *Kohn's Erdenwallen*“ im *Kikeriki*. Jg. 36. Nr. 104 vom 27.12.1896 ist Kohn als skrupelloser Mädchenhändler mit abgespreizten Händen dargestellt, der „Christenmädchen“ an jüdische Bewerber verschachert und sich darüber amüsiert.

⁴³⁹ Abgebildet in: Sander L. Gilman: *Der „jüdische Körper“*. 1995. S. 173.

⁴⁴⁰ Abgebildet auf S. 138 dieser Arbeit. Bildquelle: <http://www.badische-heimat.de/museen/kpm/jd/87.htm>.

eine vielfältigere symbolische Expressivität aus. Er setzt sie als „eines der wichtigsten Instrumente aktiver Kommunikation zwischen uns und der Außenwelt“⁴⁴¹ ein, küsst in der Skizze *Kuno Kohn* die Hand der Prostituierten,⁴⁴² streichelt in der Erzählung *Der Sieger* Mechenmals Kinn, presst *die nervösen Finger* auf Mechenmals Schenkel⁴⁴³ und hebt Ilka Leipkes Negligé *mit scheuen Händen vorsichtig höher*.⁴⁴⁴ Kohns Hände drücken ausserdem Scham⁴⁴⁵ oder Entsetzen⁴⁴⁶ aus, wenn er mit einer Hand die Augen bedeckt.⁴⁴⁷ Nach Michael Argyle „erscheinen Gesten der Gesichtsberührung [...] dann, wenn jemand Scham oder andere negative Einstellungen sich selbst gegenüber empfindet“.⁴⁴⁸ Ida Porena vermutet hinter diesem Verbergen die Angst Kohns, dass man in seinen Augen seine gefährlichen sexuellen Abenteuer entdecken könnte:

È uno sguardo che si avverte come osceno, vorrebbe non vedere e non essere visto. Qualcuno potrebbe coglierne l'inconfessabile segreto [...]⁴⁴⁹

Die Hände drücken überdies Angst aus,⁴⁵⁰ wenn sie sich angespannt und verkrampft an etwas klammern.⁴⁵¹ Als geballte Klumpen, wie wir sie beim toten Kohn in der Erzählung *Der Sieger* antreffen,⁴⁵² drücken sie eine verzweifelte letzte Drohung aus.

1925 behauptet Adolf Bartels in seiner Schmähschrift *Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft* über die Sprache der deutschen Dichter jüdischen Glaubens:

Daß jüdische Dichtung in deutscher Sprache einen anderen Klang hat als echtdeutsche, wissen ja auch wir Laien („Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“ usw.), ja, wir erkennen auch die jüdische deutsche Prosa als solche, empfinden z. B. ganz deutlich, wo Ludwig Börne mauschelt, und bestimmte Judaismen im modernen Zeitungsstil. Ganz abgesehen davon, daß Juden als fremde auch Fehler machen [...]⁴⁵³

⁴⁴¹ Samy Molcho: *Körpersprache*. 1986. S. 142.

⁴⁴² *ALD*. S. 153.

⁴⁴³ *Ebd.*, S. 169.

⁴⁴⁴ *Ebd.*, S. 175.

⁴⁴⁵ *Kuno Kohn*. *ALD*. S. 153: „Er verstecke einen Teil des Gesichts hinter dünnen Fingern. Und rieb am rechten Lid, wie wer, der sich schämt“; *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. *ALD*. S. 165: „[...] mit der rechten Hand zog sie das Lid seines rechten Auges hin und her.“; *Der Sieger*. *ALD*. S. 168: „Der Bucklige barg einen Teil des Gesichts hinter dünnen Fingern.“

⁴⁴⁶ *Café Klößchen*. *ALD*. S. 191: „Die dünnen Finger einer Hand bedeckten Stirn und Gesicht. Der ganze Körper schrie lautlos.“; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. *ALD*. S. 205: „Oft mußte er mit der Hand über die Augen wischen.“

⁴⁴⁷ *Kuno Kohn*. *ALD*. S. 153; *Der Sieger*. *ALD*. S. 168.

⁴⁴⁸ Michael Argyle: *Körpersprache und Kommunikation. Das Handbuch zur nonverbalen Kommunikation*. 8. Aufl. Paderborn 2002. S. 249.

⁴⁴⁹ *Es ist ein unanständiger Blick, der nicht sehen und nicht gesehen werden möchte. Jemand könnte das unaussprechliche Geheimnis herauslesen [...]*. Nachwort von Ida Porena zu Alfred Lichtenstein: *Storie di Kuno Kohn*. 1970. S. 178.

⁴⁵⁰ Vergleiche Michael Argyle: *Körpersprache und Kommunikation*. 2002. S. 247.

⁴⁵¹ *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. *ALD*. S. 164: „Die winzigen erschrockenen Fingerchen krampften sich um die Schuhspitzen.“

⁴⁵² *ALD*. S. 179.

⁴⁵³ Adolf Bartels: *Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft*. 1925. S. 42.

Als Parodie auf die antisemitischen Vorurteile gegenüber jüdischen Dichtern, dass sie nicht fähig seien, sich in einem reinen Deutsch auszudrücken oder mauscheln würden,⁴⁵⁴ also so sprächen, dass sie nicht verstanden würden, zeichnet Alfred Lichtenstein einen Kuno Kohn, dem es immer wieder schwer fällt, sich deutlich zu artikulieren, wenn er fremden Menschen begegnet. Im ersten Zusammentreffen mit der Prostituierten in der Skizze *Kuno Kohn* ist er so verunsichert, dass er sich vor Verlegenheit das rechte Lid reibt und hüstelt.⁴⁵⁵ Als er Max Mechenmal in der Erzählung *Der Sieger* zum ersten Mal trifft, wird er verlegen, beginnt dann stotternd eine Entschuldigung, hält beim Sprechen die Hand vor das Gesicht, so dass man ihn nicht recht verstehen kann und hüstelt, bevor er sich eilig entfernt.⁴⁵⁶ Etwas später bemerkt der Erzähler, dass Kohn zwar seinen Satz nun ohne Unterbrechung zu Ende sprechen kann, dann aber übermässig laut zu reden beginnt, um seine *Verlegenheit zu überwinden*.⁴⁵⁷ In der Kommunikation mit Ilka Leipke verhält er sich noch hilfloser. Als diese wütend bei Kohn auftaucht und Kohn droht, ihn wegen der homosexuellen Handlungen mit Mechenmal bei der Polizei anzuzeigen, ist er *unfähig, etwas zu erwidern*.⁴⁵⁸ Beim späteren Besuch bei ihr zu Hause bringt er seine Entschuldigung *stöhnend*⁴⁵⁹ hervor, und als er sie nach dem Erhalt des Briefes von Mechenmal unverzüglich aufsucht, kann er nur noch weinen und *unverständlich von Seele und Selbstmord* sprechen.⁴⁶⁰ Im Gemenge des Bohemefestes der Erzählung *Café Klößchen* entschuldigt sich Kohn, wenn er jemanden anrempelt mit einer unangenehm hohen, kraftlosen *Fistelstimme*,⁴⁶¹ eine Stimmlage, die ausserdem auf Kohns übermütig gewordene Verfassung beim Tanzen mit Lisel Liblichlein zurückzuführen ist.

Alfred Lichtenstein überzeichnet auch die stereotypen Klischeevorstellungen der Hast des ort- und heimatlosen ewigen Juden. Kuno Kohn taucht aus dem Nichts auf, jenseits von Geschichte, ohne zeitlichen oder örtlichen Bezug. Lichtenstein lässt ihn durch die Welt eilen⁴⁶² oder zeichnet ihn als Schattenmann, der sich als huschendes

⁴⁵⁴ Das Verb *mauscheln* meint im pejorativen Sinn auch das undurchsichtige Geschäftemachen der Juden. Ihnen wird unterstellt, dass sie sich durch die unverständliche Sprache Vorteile aushandeln würden. Vergleiche Christoph Daxelmüller: *Das Mauscheln*. In: Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. Hrsg. von Julius H. Schoeps u. Joachim Schlör. München 1995. S. 143-152.

⁴⁵⁵ ALD. S. 153.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 168.

⁴⁵⁷ Ebd.

⁴⁵⁸ Ebd., S. 174.

⁴⁵⁹ Ebd., S. 175.

⁴⁶⁰ Ebd., S. 178.

⁴⁶¹ *Café Klößchen*. ALD. S. 188: „Niemals versäumte er, mit Fistelstimme, unverschämt höflich, »pardon« zu sagen, wenn ein verrücktes Weib hochschrie oder einer aus Seligkeit „verflucht...« knurrte.“

⁴⁶² *Kunos Nachtlied*. ALD. S. 101: „Komme ich vom vielen Suchen [...]“; *Abschied*. ALD. S. 115: „Der Kuno geht, der Kuno kommt nicht wieder.“ *Kuno Kohn*. ALD. S. 153: „Da kam einer [...]“;

Gespenst durch die Gänge des Zuchthauses bewegt⁴⁶³ oder im Grau der Nacht verschwindet.⁴⁶⁴ Der schnelle Gang, die Rastlosigkeit und die fahigen Bewegungen gelten als krankhafte Charakteristika. „Solche unausgeglichenen Eigenschaften verrieten die Neurastheniker, Produkte der Moderne [...]. Die Harmonie der Bewegungen, die Proportionalität der Formen symbolisierten Gesundheit und Männlichkeit, während deren Verkehrung Frauen und Juden charakterisierte – und gleichzeitig als Degenerationszeichen galt.“⁴⁶⁵

Mit Bildern, die Kuno Kohn vergegenständlichen, in denen er sich in seinen Körper duckt oder ihn sogar verliert, wird in eigenständigen Metaphern die Fremdheit des Juden ins Unmenschliche gesteigert. Mit einem Kuno Kohn, auf dessen Gesicht sich die Fliegen setzen, dem Löcher in den Kopf gebohrt werden, dessen Knochen sich zersetzen, der an seinen Gespenstern stirbt, wird überdies das zu Fremdkörpern stilisierte antisemitische Bild des Juden, der sich einnistet, anklammert, einbohrt, festsetzt und aussaugt, auf den Kopf gestellt.

Café Klößchen. ALD. S. 186: „Kohn war soeben gekommen [...]“; ALD. S. 187-188: „Kuno Kohn [...] kam, wie er war.“; *Der Dackel-Laus*. ALD. S. 193: „Sogar Kuno Kohn [...] kam in den Kintopp.“; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 209: „Atemlos und kalkig kam er wieder.“; ALD. S. 210: „[...] sooft er kam [...]“; *Trauriges Lied*. ALD. S. 100: „Jetzt geh ich wieder zwischen Tagen, Tieren [...]“; *Letztes Lied*. ALD. S. 100: „So geht sichs gut.“; *Abschied*. ALD. S. 115: „Der Kuno geht, der Kuno kommt nicht wieder.“ *Der Sieger*. ALD. S.168: „War eilig weggegangen.“; *Café Klößchen*. ALD. S. 184: „Er ging aber bald weg.“; ALD. S. 184: „[...] Kohn ging hinterher.“; ALD. S.185: „Ging zu Dirnen, wenn er Gefahr fühlte.“; ALD S. 189: „Kuno Kohn ging nachdenklich heim.“; *Im Café Klößchen*. ALD. S. 192: „[...] und ging weg.“; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 210: „Der schiefe Junge ging [...]“; *Café Klößchen*. ALD. S. 191: „Da rannte er um die nächste Häuserecke.“; *Kunos Nachtlid*. ALD. S. 101: „[...] Lauf ich singend auf die Straße [...]“; *Der Sieger*. ALD. S. 178: „Er lief zu Ilka Leipke.“; *Café Klößchen*. ALD. S. 191: „Lief niedergebroschen davon.“

⁴⁶³ *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 209.

⁴⁶⁴ *Café Klößchen*. ALD. S. 191.

⁴⁶⁵ Klaus Hödl: *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers*. 1997. S. 167.

NAMEN- UND BILDERANTISEMITISMUS: ABBILDUNGEN



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

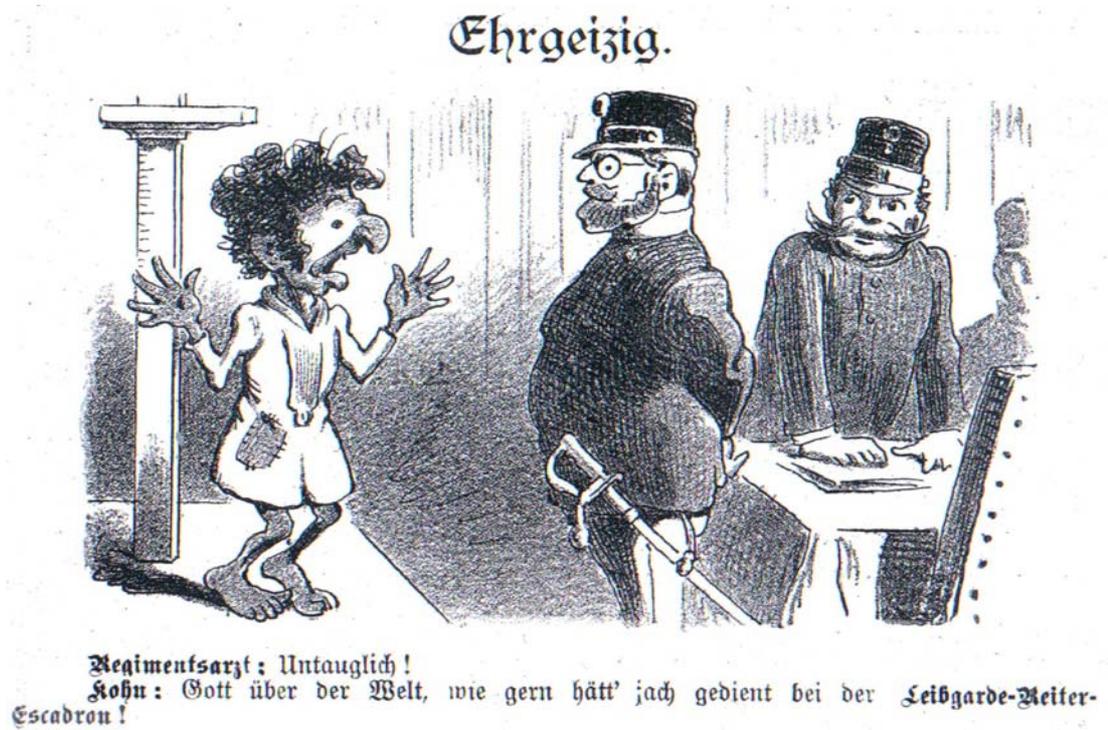


Abb. 7



Abb. 8

Erste Sorge.

„Mein Gott, was tun wir nur! Der Junge hat soeben ein Geldstück verschluckt!“ — „Da mach'n wir gleich Kasse — damit wir wissen, wie viel!“



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12

Wir konstatieren gerne, dem Wunsche der Alpinen Gesellschaft „Krummholz“ entsprechend, daß Herr Kohn nicht auf ihrem Kränzchen war.



Herr Kohn: Jetzt hab jach woll'n geh'n auf 's Krummholz-Kränzchen, aber jach hob' m'r' 's wieder anders überlegt!

Abb. 13

IV.



Des Morgens, in der Judengassen,
 Chut Dich der Kohn beim Zipfel fassen
 Und reißt hinein Dich in den Laden,
 Doch merkst Du später erst den Schaden,
 Du denkst Dir alsdann: „Das ist scheußlich!“
 Zu spät! Der Kohn war unabweislich.

Abb. 14

V.



Mit toden Hosn geht's ganz gut,
 Doch besser mit lebend'gem Blut.
 D'rüm ändert Kohn ject seinen Wandel
 Und legt sich auf den Mädchenhandel.
 Wenn Christenmädchen flagen, weinen,
 Kann das dem Kohn nur komisch scheinen.

Abb. 15

VI.



Der gute Kohn hat lang' Geduld,
 Allein, wenn Ihr nicht zahlt die Schuld,
 So kommt er mit der Obrigkeit
 Und übt an Euch Gerechtigkeit.
 Was helfen Euch dann Eure Listen? — —
 O, geht in Euch, Ihr schlechten Christen!

Abb. 16

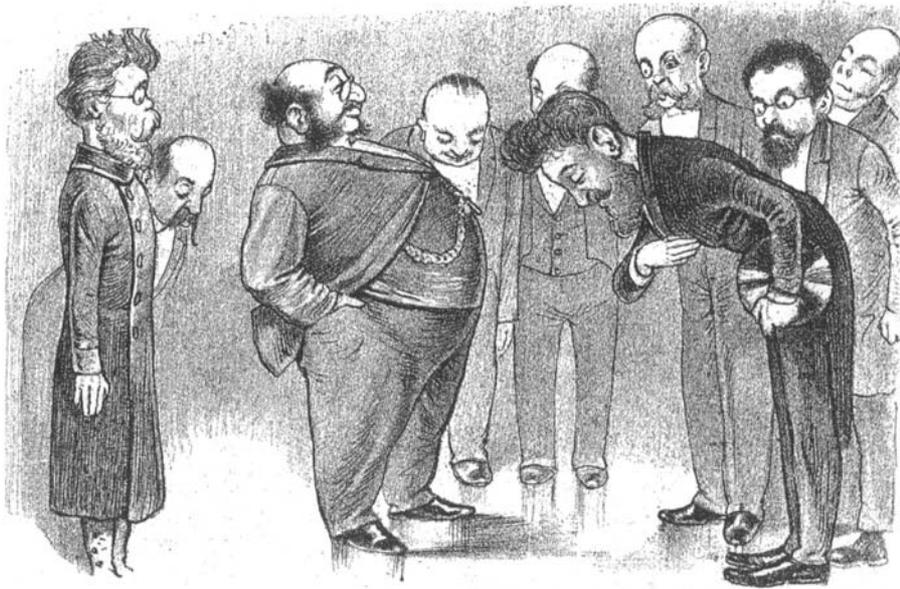
VII.



Nun ist sie da, die Weihnachtszeit.
 Du nimmst Dein Geld mit Schnelligkeit.
 Und kaufst beim lieben, braven Kohn
 für Mann und Tochter, Dich und Sohn.
 Die schöne, bill'ge, gute Waar' — — —
 Nach dem Neujahr ist sie schon gar.

Abb. 17

VIII.



Der Kohn indessen ist gemacht,
Lebt im Palast voll Glanz und Pracht
Und blickt aus seiner Equipage
Verächtlich auf die Gohbagage.
Auch gibt es viele Excellenzen,
Die ihm jetzt schmeicheln und scherwenzeln.

Abb. 18

Illustrationsprobe aus dem „Kohn-Lexikon“ des Kikeriki.

— (Siehe Inserat.) —



Conduct — (Kohn duckt).

Abb. 19

Illustrationsprobe aus dem „Kohn-Lexikon“ des Kikeriki.
 Zu beziehen durch die Administration des Kikeriki, Wien, I. Bez., Grünangergasse 6, gegen
 Voreinsendung des Betrages von K 1.20 oder zum Abholen K 1.—.



Abb. 20

Gombotta — (Kohnbolter).

Illustrationsprobe aus dem „Kohn-Lexikon“ des
 Kikeriki.

Zu beziehen durch die Administration des „Kikeriki“, Wien,
 I. Bez., Grünangergasse 6, gegen Voreinsendung des Betrages
 von Kronen 1.20 oder zum Abholen Krone 1.—.



Abb. 21

Concret (Kohn krächt.)

Kurz die Hose, lang der Rock,
 Krumm die Nase und der Stock,
 Augen schwarz und Seele grau,
 Hut nach hinten, Miene schlau -



So ist Schmulchen Schievelbeiner.
 (Schöner ist doch unsereiner!)

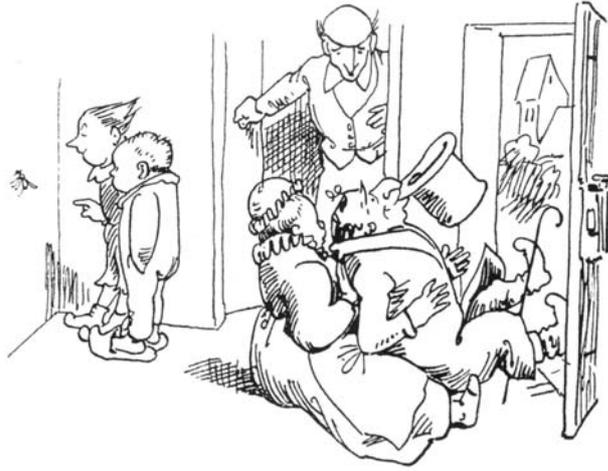
Abb. 22

Schnupp! Er hat den Hut im Munde.



Stauend sehen es die Hunde,
 Wie er so als Quadruped
 Rückwärts nach der Thüre geht,

Abb. 23



Setzt er sich in ihren Schooß.

Abb. 24

Fittig eilte auch herbei. –



„Wai! – rief Schmul – ich bin entzwei!
Zahlt der Herr von Fittig nicht,
Werd ich klagen bei's Gericht!“

Abb. 25



„Ist fatal! – bemerkte Schlich –
Hehe! aber nicht für mich!“

Abb. 26

TEIL II: IM KONTEXT DES FRÜHEXPRESSIONISMUS

3 KUNO KOHN ALS ZENTRALE FIGUR

Es findet der große Austausch der Buckel statt: des Buckels, den einer sichtbar trägt, und jenes Buckels, den die andern haben, ohne daß man ihn sähe. So stellt sich ein Moment der Gleichheit ein. Es ist der Augenblick, in dem der Zirkus aufhört und die Literatur beginnt.

Hugo Loetscher, *Der Buckel*¹

3.1 DIE GRUNDLEGENDE FIGURENKONZEPTION

Die literarischen Texte des Expressionismus, die man als Zyklus bezeichnen kann, haben gemäss Thomas Anz „einen gemeinsamen Figurentypus [...] oder eine Figur gleichen Namens als Protagonisten.“ Als Beispiel für eine solche Zyklusbildung disparater Texte über eine gemeinsame Figur, nennt Thomas Anz die Prosa Alfred Lichtensteins.² Kohn ist sowohl in den epischen wie in den lyrischen Texten die zentrale literarische Figur Lichtensteins.

Das Licht der literarischen Welt erblickt die Gestalt des Kuno Kohn in der Skizze *Kuno Kohn* am 6. Oktober 1910 in der Zeitschrift *Der Sturm*. Die Figur erscheint hier aus dem Nichts. Wir erfahren nicht, woher sie kommt, wohin sie geht, wie alt sie ist, wie und wo sie lebt. Präsentiert wird sie bereits vor ihrem ersten Auftritt von der Protagonistin und gleichzeitigen Ich-Erzählerin des Textes, einer alt und fett gewordenen Prostituierten:

Ich stehe nicht mehr unter Kontrolle. Kuno Kohn hat mich frei gemacht, ich bin ihm dankbar.
Kuno Kohn ist hässlich.
Kuno Kohn hat einmal gesagt, daß er Knochenfraß habe.
Sonderbar ist die erste Begegnung gewesen [...]³

Das Erzählen der Ich-Erzählerin, das im Zusammenhang mit dem eigenen Erleben steht, entstammt einem begrenzten Wissens- und Erfahrungshorizont. Die räumlichen Angaben lassen als Handlungsort auf Berlin schliessen, da die

¹ Hugo Loetscher: *Der Buckel*. In: *Der Buckel*. Geschichten. Zürich 2002. S. 82.

² Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*. 2002. S. 186.

³ Alfred Lichtenstein: *Kuno Kohn*. In: *Der Sturm* 1. Nr. 32 (6.10.1910). S. 246.

Protagonistin im Folgenden erzählt, sie wohne in der Nürnbergerstrasse, stehe in einer Regennacht an einer Laterne in der Kaiserallee, wo sie auf einen Freier warte und von einem Polizisten streng gemustert werde, und gehe dann zur Kantstrasse.⁴ Dort begegnet sie dann Kuno Kohn:

Ich gähnte; es war spät geworden. Ich ging bis zur Kantstraße. Da kam einer, der war klein und verwachsen. Er blieb stehen, als er mich sah.

Er versteckte einen Teil des Gesichtes hinter dünnen Fingern. Und rieb am rechten Lid, wie wer, der sich schämt. Und hüstelte... Ich trat dicht zu ihm, daß er mich fühlte. Er sagte: Na – Ich sagte: Komm, Kleiner. Er sagte: Eigentlich bin ich homosexuell. Und nahm meine Hand.⁵

Die knappe Figurenzeichnung beinhaltet bereits die wesentlichen Elemente der Figurenkonzeption des Kuno Kohn: Er ist krank, hässlich, klein und verwachsen. Er scheut zwar den Kontakt mit den Menschen, doch treibt es ihn dennoch nachts auf die Strassen. Trotz seiner Homosexualität, die er der Prostituierten freimütig gesteht, lässt er sich auf ihre Avancen ein.

In dieser ursprünglichen Fassung der Skizze *Kuno Kohn* vermittelt keine detaillierte Beschreibung das äussere Erscheinungsbild der Figur, auch wird Kohns Buckel noch nicht explizit erwähnt. Wir können jedoch annehmen, dass hier *verwachsen* und *bucklig* synonym gebraucht werden. In der 1919 von Kurt Lubasch publizierten Fassung dieser Skizze gibt das erzählende Ich dann eine genauere Beschreibung der körperlichen Beschaffenheit von Kuno Kohn:

Kuno Kohn ist häßlich, er hat einen Buckel. Das Haar ist messingfarben, das Gesicht ist bartlos und von Furchen rissig. Die Augen sehen alt aus, um sie sind Schatten. Am Hals beginnt eine Narbe wie eine Regenrinne. Das eine Bein ist angeschwollen. Kuno Kohn hat einmal gesagt, daß er Knochenfraß habe.⁶

Kohns Hässlichkeit wird durch die Attribute stärker akzentuiert, das Abstossende seines Erscheinungsbildes wird noch deutlicher betont. Der Buckel wird explizit erwähnt, das Haar hat einen blassen und stumpfen Farbton, das Gesicht ist verunstaltet, die Augen haben ihre Lebendigkeit verloren. Die Narbe und das angeschwollene Bein prononciieren sein entstelltes Äusseres. Kuno Kohn bleibt jedoch in dieser späteren Fassung der Skizze *Kuno Kohn* ebenfalls als abstrahierte und reduzierte Figur unvollständig und rätselhaft. Durch seinen Buckel, seinen Kleinwuchs, den deformierten Körper und das hässliche Gesicht ist er als „verfremdete Figur“⁷ konzipiert und mit Eigenschaften ausgestattet worden, die ihn

⁴ Alfred Lichtenstein hat diese Skizze räumlich in Wilmersdorf angesiedelt, in dem Teil Groß-Berlins, in dem er selbst lebt.

⁵ Alfred Lichtenstein: *Kuno Kohn*. In: *Der Sturm* 1. Nr. 32 (6.10.1910). S. 246.

⁶ *ALGuG*. Band II. S. 10.

⁷ Vergleiche Karl Migner: *Theorie des modernen Romans*. 1970. S. 93f.

von den anderen Figuren deutlich abheben. Noch als Toter im Sarg wird Kuno Kohn vom Erzähler als hässlichen Buckligen, als verzerrten stigmatisierten Aussenseiter, der keinen Frieden finden kann, beschrieben

Der Sarg wurde bereitwillig geöffnet. In ihm lag Kohn infolge des Buckels etwas schief. Die Gesichtszüge waren fratzenhaft gezerrt. Die Hände waren geballte Klumpen. An der Nase klebte geronnenes Blut, hing über den geöffneten Mund. Ilka Leipke überwand den Ekel. Sie ließ Benzin kommen, nahm ein seidenes Tüchlein aus der zierlichen Handtasche, tauchte es in die Bezinflasche. Säuberte mit dem Tüchlein die tote Nase. Dann ging sie hinweg. Beruhigt und etwas weinend. Zufrieden mit ihrer Güte.⁸

Sein ganzes Leid präsentiert sich in seinem verkrampften Äusseren und seinem verzerrten Körper. Durch die Schiefelage im Sarg und die *tote Nase* wird die Darstellung des toten Kohn zudem komisch gebrochen. Gleichermassen wird das Tragische durch das *seidene Tüchlein* und die *zierliche Handtasche* aus der filigranen Damenwelt der Ilka Leipke ins Komische gedreht. Ihr geziertes Auftreten und das vordergründig mildtätige Verhalten bilden einen Kontrast zur grässlichen Leiche des Kuno Kohn.

Mit dieser Fülle an Normverletzungen ästhetischer Art widerspricht Kuno Kohn dem klassischen Schönheitsideal von körperlicher und geistig-seelischer Vollkommenheit, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer noch die ästhetischen Standards und die bürgerliche Vorstellung von Männlichkeit bestimmt: „Das Männlichkeitsideal wurde in diesem Sinn mit dem klassisch-griechischen Schönheitsbegriff in Übereinstimmung gebracht, es zeichnete sich durch Harmonie und Proportionalität seiner Teile aus und verkörperte deren systematisch-gesetzmäßige Zusammensetzung. Das Ungeschlachte, Unförmige, bis zur Entstellung reichende Unansehnliche galt als Abweichung von diesem idealisierten Begriff“,⁹ also all das, was Kuno Kohn verkörpert.

Alfred Lichtenstein hat seinen Kuno Kohn aber nicht als den hässlichen Buckligen mit der schönen Seele konzipiert. Aufschluss darüber gibt uns Lichtensteins Grotteske *Gespräch über Beine*. Hier erläutert der Ich-Erzähler, dem seine beiden Beine abhanden gekommen sind, gegenüber einer Dame den dem gängigen Schönheitsbegriff zuwiderlaufenden Topos vom Buckligen mit der schönen Seele als ästhetisches Gesetz, das gemäss seiner Äusserung *zu grundlegenden Änderungen* in der Ethik und Ästhetik geführt habe:

⁸ *ALD.* S. 179.

⁹ Klaus Hödl: *Die Pathologisierung des jüdischen Körpers*. 1997. S. 165.

»Das Gesetz heißt: Es kommt nur auf die Struktur der Seele und des Geistes an. Wenn Seele und Geist edel ist, muß man einen Körper schön finden, mag er äußerlich noch so bucklig und entstellt sein.«¹⁰

Die Dame hebt daraufhin ostentativ ihr Kleid und zeigt ihre *wunderschöne{n}*, *in allerhand Seide gehüllte{n}* Beine, die wie *blühende Zweige aus dem saftigen Leibe* ragen und gibt dem Ich-Erzähler, seinerseits Professor für Ethik und Ästhetik, zwar Recht, doch meint sie, dass *man ebenso gut das Gegenteil behaupten könnte*. Ihrer Ansicht nach ist jedenfalls *ein Mensch mit Beinen etwas erheblich anderes als einer ohne*. Darauf schreitet sie stolz davon und lässt den beinlosen Ich-Erzähler *sitzen*.¹¹ In diesem Dialog ist die Dame die Überlegene, der Ich-Erzähler hat mit seinen ästhetischen Prinzipien keine Chance. Sie kann davon schreiten, er muss zurückbleiben. In der Welt der Moderne zählen der Fortschritt, das Davonkommen, die Mobilität. Er bleibt auf seiner Ästhetik sitzen.

3.2 DER BUCKLIGE KOHN IM KONTEXT DER LITERARISCHEN TRADITION

3.2.1 KONZEPTION BUCKLIGER MÄRCHENGESTALTEN

Kuno Kohn ist eine Figur, die losgelöst von allen Bindungen erscheint, deren materielle und familiäre Situation keine Rolle spielt, die keinem konkreten Beruf nachgeht und deren familiäres Umfeld völlig unbekannt bleibt. Mit seiner mangelnden Rückverbindung und mit seiner sichtbaren körperlichen Deformation gleicht er den buckligen Märchengestalten. Denn der Märchenheld ist, wie Max Lüthi es darlegt,¹² in seiner Konzeption als ungebundene Figur eigentlich der Ausgestossene und Isolierte schlechthin, der dadurch, dass er an nichts gebunden ist, aber im Stande ist, mit allem, was ihm begegnet, in Bezug zu treten. Märchenwesen sind zudem immer wieder als hilflose Mangelwesen konzipiert, die durch ihre Bedürftigkeit „den jenseitigen (zauberhaften) Helfer geradezu herbeizurufen“¹³ scheinen. Zudem strebt ja gerade das Märchen danach, alles Invisible und Okkulte apparent zu machen und die körperlichen Gebrechen, wie Kuno Kohn sie aufweist, als Mittel der Kontrastierung zu zeigen.

¹⁰ Ebd., S. 200.

¹¹ Ebd., S. 201.

¹² Max Lüthi: *Gebrechliche und Behinderte im Volksmärchen*. In: Max Lüthi: *Volksliteratur und Hochliteratur. Menschenbild–Thematik–Formstreben*. Bern, München 1970. S. 52.

¹³ Ebd.

Gemäss Christian Mürner existieren im deutschsprachigen Raum ungefähr vierzig Märchen mit buckligen Gestalten.¹⁴ Bei diesen Zwergen, Kobolden, Trollen oder anderen Kleingeistern hat ihre körperliche Deformation zwei Bedeutungsebenen: Bucklige erscheinen zum einen als negativ Gezeichnete und Gebrandmarkte, deren Buckel gleichzeitig auch Symbol ihrer eigenen Bösartigkeit ist. Zum anderen kann der Buckel im Märchen aber auch eine positive Auszeichnung darstellen, die deren Träger von den anderen abhebt: So ist zum Beispiel Hans Dumm im gleichnamigen Märchen der Brüder Grimm (1812) in der Kirche der einzige Hässliche unter den schönen Gestalten, die dort versammelt sind. Doch gerade ihm gibt das Kind der Prinzessin die Zitrone und anerkennt ihn damit als seinen Vater.¹⁵ Der Protagonist des Märchens *Riquet mit dem Schopf* (1697) von Charles Perrault ist „mit scharfem Verstand begabt“, hat eine sehr einnehmende Art und wurde von der Fee mit der Fähigkeit ausgezeichnet, „dem Menschen, zu dem er sich am stärksten hingezogen fühle, ebensoviel Geist zu verleihen, wie er selbst besitze.“¹⁶ Der bucklige Hofnarr des Sultans, von dem Schehrezâd dem König in der 24. und 25. Nacht in den *Erzählungen aus den tausendundein Nächten* erzählt, bringt mit seiner äusseren Erscheinung „den Betrübten zum Lachen“ und setzt „den Sorgen des Traurigen ein Ende“.¹⁷ Weil er seinem armen Vater keinen Kummer machen will, klagt der kleine bucklige Levi im jüdischen Kindermärchen *Der Ring des Propheten* (1928) von Ilse Herlinger nie über sein Buckelschicksal, obwohl er von den anderen verspottet wird. Er verkauft sogar sein Lieblingsbuch, weil sein Vater auf diese Einnahme angewiesen ist.¹⁸

Die Verunstaltung und das Gebrechen sind im Märchen oft Zeichen der Berührung mit den jenseitigen Mächten, seien es gute oder böse. Hans Dumm kann zum Beispiel wünschen und was er sich wünscht, trifft ein. Seine Qualität wird aber von den anderen nicht erkannt. Die Leute in der Stadt nennen ihn Hans Dumm, weil er als nicht recht klug erscheint, und gerade weil er einen Buckel trägt, käme niemand auf die Idee, dass seine Wünsche in Erfüllung gehen könnten.¹⁹ Der kleine Levi erhält von einem Fremden einen Ring, der ihm drei Wünsche erfüllen kann. Selbstlos wie er ist, setzt er diese Fähigkeit für seinen Vater und das Waisenkind Mirjam ein.

¹⁴ *Das bucklige Männlein. Behinderte Menschen in Märchen zwischen Verherrlichung und Verniedlichung.* Hrsg. von Christian Mürner. Luzern 1997. S. 65.

¹⁵ *Hans Dumm.* In: Kinder und Hausmärchen, gesammelt durch die Brüder Grimm, 54a, 1812. Zitiert nach: *Das bucklige Männlein.* 1997. S. 10f.

¹⁶ Charles Perrault: *Riquet mit dem Schopf.* In: Charles Perrault: *Sämtliche Märchen.* 1697. Zitiert nach: *Das bucklige Männlein.* 1997. S. 5.

¹⁷ *Die Geschichte des Buckligen.* In: *Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten.* Vollständige deutsche Ausgabe in sechs Bänden. Band I. Wiesbaden 1953. S. 292.

¹⁸ Ilse Herlinger: *Der Ring des Propheten.* In: *Jüdische Kindermärchen.* Mährisch-Ostrau 1928. S. 9-16.

¹⁹ Brüder Grimm: *Hans Dumm.* (1812). 1997. S. 10.

Anders als im *Kuno-Kohn-Zyklus* wird im Märchen derjenige, der erniedrigt wird, auch erhöht, schlägt Hässlichkeit und Gebrechlichkeit bei einem guten Menschen in Schönheit und Wohlgestalt um. Weil Levi seine drei Wünsche für andere verwendet hat, wird er dadurch belohnt, dass sein Buckel verschwindet. Er wird überdies ein schöner Jüngling, ein grosser Gelehrter, ein glücklicher Gatte und ein wohlhabender Mann, dem es gegönnt ist, dass er viele Reisen machen kann.²⁰ Der kleine, schiefe und bucklige Hans Dumm mutiert zu einem stattlichen Prinzen, den die Prinzessin noch so gerne zum Gemahl nimmt.²¹ Und Riquet verwandelt sich, sobald die Prinzessin ihn zu lieben beginnt:

"Wenn das so ist", sprach die Prinzessin, "so wünsche ich von ganzem Herzen, dass Ihr der anmutigste Prinz der Welt werdet, und schenke Euch von meiner Gabe soviel ich nur vermag." Kaum hatte die Prinzessin diese Worte gesprochen, als Riquet mit dem Schopf als der schönste, wohlgestaltete und anmutigste Mann, den sie je gesehen hatte, vor ihren Augen stand. Manche Leute behaupten, dass hier nicht der Zauber der Feen am Werke war, sondern dass die Liebe allein diesen Wandel bewirkt habe. Die Prinzessin, so sagen sie, hätte die Beharrlichkeit ihres Freiers, seine Bescheidenheit und all die Vorzüge seiner Seele und seines Geistes überdacht und darüber nicht mehr seinen missgestalteten Körper und darüber sein hässliches Gesicht gesehen. Sein Buckel erschien ihr nur noch als der würdige Ausdruck eines Mannes, der etwas darstellt in der Welt, und war ihr bislang sein Hinken abstoßend vorgekommen, so sah sie darin nurmehr eine Angewohnheit, sich freundlich zur Seite hin zu neigen, die sie entzückte. Seine schielenden Augen, so sagen sie weiter, wären ihr um so glänzender erschienen; sie habe in ihrer falschen Stellung den Ausdruck heftigster Liebe gesehen; seine grosse rote Nase schliesslich habe für ihr Empfinden etwas Kriegerisches und Heldenhaftes gehabt.²²

Die Liebe der Prinzessin hat ihre Apperzeption verändert. Berühmtes literarisches Beispiel dafür, wie der äussere Eindruck den Erfolg bestimmt, ist E.T.A. Hoffmanns Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober* (1819). Klein Zaches, den die Mutter als „abscheulichen Wechselbalg“ empfindet, ist auch gemäss der Beschreibung des Erzählers ein auffallend „missgestalteter Junge“.²³

Der Kopf stak dem Dinge tief zwischen den Schultern, die Stelle des Rückens vertrat ein kürbisähnlicher Auswuchs, und gleich unter der Brust hingen die haselgerdünnen Beinchen herab, daß der Junge aussah wie ein gespaltener Rettich. Vom Gesicht konnte ein stumpfes Auge nicht viel entdecken, schärfer hinblickend, wurde man aber wohl die lange spitze Nase, die aus schwarzen struppigen Haaren hervorstarre, und ein Paar kleine schwarz funkelnde Äuglein gewahr, die, zumal bei den übrigens ganz alten eingefurchten Zügen des Gesichtes, ein klein Alräunchen kundzutun schienen.²⁴

²⁰ Ilse Herlinger: *Der Ring des Propheten*. 1928. S. 15f.

²¹ Brüder Grimm: *Hans Dumm*. (1812). 1997. S. 10.

²² Charles Perrault: *Riquet mit dem Schopf*. (1697). 1997. S. 9.

²³ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: *Klein Zaches genannt Zinnober*. In: E.T.A. Hoffmann: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 7. Berlin 1994. S. 8.

²⁴ Ebd., S. 8f.

Klein Zaches wird im Folgenden als „kleiner wunderlicher Knirps“²⁵ und als „purzelbäumiger Kerl“²⁶ mit funkelnden Augen, aus denen er wild um sich blickt, beschrieben. Er hantiert „gewaltig mit den Händchen und Beinchen“²⁷ und sperrt sich wie ein gefangenes Tier gegen die Menschen, die ihn festhalten wollen. Er hat ein hochmütiges, trotziges Wesen, plustert sich gerne auf in seiner Wichtigkeit, verhält sich gleichzeitig ungeschickt und rüppelhaft. Seltsamerweise wird er jedoch von den meisten Menschen seiner Umgebung als Zinnober wahrgenommen, als wohlgestalteter Junge mit ausgesuchten Eigenschaften. Dies wiederum verwundert den Studenten Balthasar ausserordentlich, der Klein Zaches als „kleines seltsames schwarzes Ding“, das „ihm zwischen die Beine“ kugelte,²⁸ kennen gelernt hat:

Ist es nicht toll, daß alle über das mißgestaltete, durch und durch verwehrloste Männlein spotten und lachen und dann wieder, tritt der Kleine dazwischen, ihn als den verständigsten, gelehrtesten, ja wohlgestaltetsten Herrn Studiosum ausschreien, der sich eben unter uns befindet?²⁹

Als Zinnober macht Klein Zaches sehr schnell eine unbeschreibliche Karriere, er steigt auf bis zum Minister des Fürsten. In der Liebe ist er ebenfalls erfolgreich, er erhält die Gunst der schönen Candida. Mit Hilfe des magischen Doktors Prosper Alpanus kommt Balthasar dem Zauber des Klein Zaches aber auf die Schliche: Die Fee Rosabelverde hat Klein Zaches mit drei roten Zauberhaaren ausgestattet, die man an einem „schmalen, feuerfarb glänzenden Streif auf dem Haupte Zinnobers“³⁰ erkennt. Jeden neunten Tag kämmt sie ihm das von Natur aus struppige Haar mit ihrem goldenen Kamm zu hübschen Locken, um die Zauberhaare zu verstecken und den Zauber zu verstärken. Berührt einer sein Haupt, dann stösst er „einen gellenden Schrei aus“,³¹ weil ihm dies arge Pein verursacht. Prosper Alpanus kann den Zauber brechen und Balthasar gelingt es, dem Zinnober die drei Zauberhaare auszureissen, so dass dieser von seiner Umgebung wieder als „schnöder hässlicher Wurzelmann“³² erkannt wird. Erst im Tod darf Klein Zaches noch ein letztes Mal als der grosse Zinnober gefeiert werden:

Zinnober sah in der Tat hübscher aus im Tode, als er jemals in seinem ganzen Leben ausgesehen. Die kleinen Äugelein waren geschlossen, das Näschen sehr weiß, der Mund zum sanften Lächeln ein wenig verzogen, aber vor allen Dingen wallte das dunkelbraune Haar in den schönsten Locken herab.³³

²⁵ Ebd., S. 36.

²⁶ Ebd., S. 101.

²⁷ Ebd., S. 60.

²⁸ Ebd., S. 31.

²⁹ Ebd., S. 50.

³⁰ Ebd., S. 74.

³¹ Ebd., S. 43.

³² Ebd., S. 103.

³³ Ebd., S. 111.

Denn „trotz allen Schrecken, Strafen und Prüfungen stellt das Märchen eine Welt dar, die Vertrauen einflößt, in der sich der Mensch geborgen fühlen darf, die im tiefsten »in Ordnung« ist,“³⁴ eine Welt, die Alfred Lichtenstein mit seinem Kuno Kohn – dessen innere Werte ihm keine äussere Schönheit verleihen; dessen Buckel ihn nicht positiv auszeichnet; der verspottet, geplagt und ausgegrenzt wird; der, wenn überhaupt, nur für kurze Zeit ein Liebesglück erfahren darf und noch als Toter hässlich, bucklig und entstellt wahrgenommen wird – in seinen gesellschaftskritischen Satiren aber keineswegs zeigen will.

3.2.2 BUCKLIGENGESTALTEN AUS DER LITERATUR

3.2.2.1 Das Lied vom *buckligen Männlein*

Eine mögliche Anregung für die Figurenkonzeption des Kuno Kohn könnte das Kinderlied vom *buckligen Männlein* gewesen sein, bei dem man davon ausgehen kann, dass es Alfred Lichtenstein bekannt gewesen ist. *Das Lied vom buckligen Männlein* erschien zum ersten Mal 1808 im dritten Band *Des Knaben Wunderhorn*, einer Sammlung alter deutscher Lieder von Achim von Arnim und Clemens Brentano mit der Nummerierung KL 54 unter der Rubrik *Kinderlieder* und ist eines der populärsten der Sammlung geworden. Es entstammt einer sehr hastigen Niederschrift Brentanos nach einem mündlichen Vortrag, zu der Brentano die Verse 21-24, 29-32 hinzugedichtet und die Verse 18-20 in Erinnerung an den mündlichen Vortrag ergänzt hat. Mit der von ihm erstellten Fassung beginnt die literarische Überlieferung des *buckligen Männleins* und dessen Einbettung in die literarische Tradition:

Das bucklige Männlein.

Will ich in mein Gärtlein gehn,
Will mein Zwiebeln gießen:
Steht ein bucklicht Männlein da,
Fängt als an zu nießen.

Will ich in mein Küchel gehn,
Will mein Süpplein kochen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Hat mein Töpflein brochen.

Will ich in mein Stüblein gehn,
Will mein Müblein essen;
Steht ein bucklicht Männlein da,

³⁴ Max Lüthi: *Gebrechliche und Behinderte im Volksmärchen*. 1970. S. 58.

Hats schon halber gessen.

Will ich auf mein Boden gehn,
Will mein Hölzlein holen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Hat mirs halber g'stohlen.

Will ich in mein Keller gehn,
Will mein Weinlein zapfen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Thut mir'n Krug wegschnappen.

Setz ich mich ans Rädlein hin,
Will mein Fädlein drehen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Läßt mirs Rad nicht gehen.

Geh ich in mein Kämmerlein,
Will mein Bettlein machen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Fängt als an zu lachen.

Wenn ich an mein Bänklein knie,
Will ein bislein beten;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Fängt als an zu reden.

Liebes Kindlein, ach ich bitt,
Bet' für's bucklicht Männlein mit!³⁵

Das Lied besteht aus neun Strophen, acht gleichmässigen mit vier Versen und einer letzten mit zwei Versen. In den ersten acht Strophen weist es eine antithetische Struktur auf, die die Auseinandersetzung des Lyrischen Ich mit dem buckligen Männlein zum Inhalt hat. Die ersten beiden Verse umschreiben jeweils die Handlungen, die das fleissige Lyrische Ich, das den ganzen Tag im Haus beschäftigt ist und im Garten, in der Küche, in der Stube, in der Kammer, im Estrich und im Keller herumgeht, gerne ausführen möchte. Mit seinem Fleiss hat es das Lyrische Ich auch zu etwas gebracht, es hat genug zu essen, sogar Wein im Keller und genügend Wohnraum. Durch die vielen Diminutive ist das Lied in der Welt der Kinder situiert, wo ein anderer Massstab gilt. Dennoch ist das Lyrische Ich aber nicht in der Kinderwelt anzusiedeln, denn es zeichnet sich durch seinen Fleiss, sein selbständiges Arbeiten und den Weinkonsum als erwachsene Person aus. Der dritte und vierte Vers erzählt jeweils vom buckligen Männlein, das immer schon da steht, ohne Ankündigung allgegenwärtig ist und das Lyrische Ich in all seinen Handlungen stört, die Arbeit verhindert, das Zubereitete wegisst, Gegenstände an sich nimmt, die

³⁵ Clemens Brentano: *Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 8. Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder.* Gesammelt von L.A. Arnim und Clemens Brentano. Teil III. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1977. S. 290-291.

Arbeit blockiert und dabei immer die Aufmerksamkeit auf sich ziehen will. Ohne das störende Männlein wäre das Ich allein. Doch gelingt es dem Männlein nicht, mit dem Lyrischen Ich ein Gespräch zu beginnen, sogar als dieses im Gebet einmal ruhig gestellt ist, kann keine Kommunikation stattfinden, da das Männlein das Lyrische Ich in seiner Andacht stört. In den letzten beiden Versen fordert das Lyrische Ich dann das Kind, das dieses Lied hört oder liest, dazu auf, gleich ihm für das bucklige Männlein zu beten.

Das bucklige Männlein ist zwar namenlos, aber durch zwei wesentliche Körpermerkmale gekennzeichnet: Es ist bucklig und kleinwüchsig. Es ist zwar ohne Herkunft, aber dem Lyrischen Ich immer voraus. Es ist allgegenwärtig, aber nirgends zu Hause. Es kommt unvorhergesehen und dem Lyrischen Ich immer zuvor. Es hat die Fähigkeit, unfassbar zu bleiben, ist kaum als realer, kleinwüchsiger Mensch greifbar, eher als unberechenbarer Kobold oder zwergenhafter Dämon. Es ist ein Störenfried, der immer im Wege steht, der nicht in Ruhe lässt, Vorhaben verhindert und Pläne vereitelt. Durch sein ungeschicktes Auftreten macht es zudem auf sich aufmerksam, muss Schabernack treiben und Schaden zufügen, damit es für die anderen existiert, denn es wünscht ja, beachtet und einbezogen zu werden. Dieter Arendt interpretiert das bucklige Männlein als verdrängtes schlechtes Gewissen:

Das „bucklige Männlein“ ist überall und immer schon dagewesen, wo wir hinkommen, es ist uns immer schon zuvorgekommen, es weiß immer, wo wir waren und sind und sein werden, es weiß überhaupt alles von uns; es ist gleichsam unser besseres Wissen, unsere Mit-Wisserschaft und Mit-Täterschaft, also – folgen wird dem lateinischen Wort *conscientia*: unser schlechtes Ge-wissen. Das „bucklige Männlein“ ist die natürliche Geburt unserer mitwissenden und einsichtigen Phantasie, aber unsere Angst vor dem besseren Wissen, unser böses Wissen und schlechtes Gewissen hat das Männlein verzerrt, verkrüppelt und verjagt; das „bucklige Männlein ist die zum Krüppel geschlagene Ausgeburt unserer verschlagenen Phantasie, die mehr weiß und mehr kann oder könnte, als sie wahrhaben möchte und doch wahrhaben muß, und die aus Scham vor Entlarvung sich immer vergeblich davonläuft; das „bucklige Männlein“ ist die Missgeburt unserer ängstlichen Phantasie, die aus Angst, stets entdeckt, ertappt, überführt und verurteilt zu werden, das bessere Wissen, das Gewissen, verkrüppelt hat und vergebens verjagt hat und nun erkennen muß, daß es durch uns nicht nur böse geworden ist und nun erst recht aus der Verkrüppelung seine rächende Kraft zieht, sondern hartnäckig immer wiederkehrt und das davonlaufende Bewußtsein immer wieder einholt. Das „bucklige Männlein“, das allwissende Gewissen wird man nicht mehr los, aber es hört auf böse zu sein, wenn man es aufnimmt in sein Wissen, in das Wissen um die eigene Ungeschicklichkeit, Unvollkommenheit und Gebrechlichkeit; wenn man es aber aufnimmt, dann verliert es seinen Buckel und die märchenhafte Erlösung wird Wirklichkeit, die Erlösung vom Fluch der Angst unseres bösen Gewissens.³⁶

³⁶ Dieter Arendt: *Der verwachsene Mensch im Kunst-Spiegel der Literatur*. In: Universitas. Zeitschrift für interdisziplinäre Wissenschaft. 45. Jg. Heft 1. Stuttgart 1990. S. 61f.

Das bucklige Männlein kann ausserdem als Projektion des Lyrischen Ich verstanden werden, dem alle Schuld an den eigenen Missgeschicken zugeschoben wird. Es erscheint als Schatten oder als Kehrseite des Ichs, die durch das Gebet überwunden werden soll, als die dunkle, verdrängte Seite des bürgerlichen Kindes, die nicht anerkannt wird und die Ängste und Schuldgefühle veranlasst. Das bucklige Männlein ist gleichsam der Sündenbock – die Gegenfigur aller Idealisierungen – dessen Buckel die verdrängte oder abgespaltene Wut auf all die Regeln und Normen der bürgerlichen Gesellschaft versinnbildlicht, der man als Kind ohnmächtig ausgesetzt ist. „Das bucklige Männlein verkörpert mit der Wut zugleich das Gefühl der Minderwertigkeit: Denn, wenn man den Wünschen und Idealvorstellungen der Eltern nicht entspricht, kann man sie wütend und trotzig ablehnen und eben nicht mehr wachsen wollen, gleichzeitig bleibt man klein, man bleibt ein Männlein gemessen an dem, was in den Augen anderer hätte aus einem werden können. Im Buckel spiegelt sich das Drückende dieser Größenphantasien.“³⁷

Der Buckel symbolisiert das Verdrängte und Abgespaltene, stellt die Schwierigkeit dar, sich in der Welt immer zurechtfinden und den eigenen und fremden Ansprüchen zu genügen. Er ist der Stolperstein unserer Vollkommenheitsphantasien, ein Mahner, der uns an die Vielfalt des Lebens erinnert. „Der Buckel – ein Zeichen zwar für ein dunkles Schicksal, aber für vorausschauende Hellsicht; für verwünschte Hässlichkeit, aber für verborgene Schönheit, für missliebige Andersartigkeit, aber liebenswerte Besonderheit – ein ambivalentes Omen für den denkenden Menschen, ein Probestein seiner echten Menschlichkeit.“³⁸

3.2.2.2 Kuno Kohn innerhalb einer Buckligentradition

Als Buckliger lässt sich die Figur des Kuno Kohn in eine literarische Tradition buckliger Figuren und Märchengestalten einreihen, denn auch „Entstellung [...] entwickelt ihre eigenen ästhetischen Gesetze, die einer besonderen Harmonie folgen. [...] Das gibt ihnen eine eigene Gesetzlichkeit – und etwas wie eine spezifische Schönheit.“³⁹ Kuno Kohn ist kleinwüchsig wie „das winzige Männlein“ Klein Zaches,⁴⁰ wie Herkules Taquinet, die Hauptfigur von Charles Paul de Kocks

³⁷ Frithjof Haider: *Verkörperung des Selbst. Das bucklige Männlein als Übergangsphänomen bei Clemens Brentano, Thomas Mann, Walter Benjamin*. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2003. S. 193f.

³⁸ Dieter Arendt: *Der verwachsene Mensch im Kunst-Spiegel der Literatur*. 1990. S. 69.

³⁹ Aron R. Bodenheimer: *Dass ich bin, bin! Und dass ich dich, schön menschlich Antlitz! habe...* In: *Entstellung und Hässlichkeit. Beiträge aus philosophischer, medizinischer, literatur- und kunsthistorischer sowie aus sonderpädagogischer Perspektive*. Hrsg. von Christine Amrein u. Ursula Hoyningen-Süess. Bern, Stuttgart, Wien 1995. S. 143.

⁴⁰ E.T.A. Hoffmann: *Klein Zaches genannt Zinnober*. (1819). 1994. S. 48.

humoristischem Roman *Taquinet le bossu* (1848),⁴¹ „ein Mann von höchstens vier Fuß Größe“, wie Johannes Friedemann, dem Protagonisten von Thomas Manns Novelle *Der kleine Herr Friedemann* (1897), der im Speisezimmer auf seinem Stuhl, erhöht durch „drei Notenbücher sitzt“⁴² oder Daniel Jesus, Hauptfigur des gleichnamigen Romans von Paul Leppin (1905), der auf einem Stuhl „mit den dünnen Beinen schlenkern mußte wie ein Kind.“⁴³ Kohn hat dünne Finger wie Daniel Jesus oder wie Herkules Taquinet,⁴⁴ ist hässlich wie der verwachsene Klein Zaches oder wie Riquet, der „so hässlich und so missgestaltet ist, dass man lange Zeit Zweifel hegte, ob er von menschlicher Gestalt sei.“⁴⁵ Er gleicht Hans Dumm, der ein „kleiner, schiefer und buckelichter Bursch“ ist⁴⁶ und dem kleinen und verwachsenen Levi, der sich nicht mehr auf die Strasse wagt, weil die Kinder ihn „buckliger Jud“ rufen.⁴⁷ Daniel Jesus hat einen „gigantischen Schädel“⁴⁸ Die Hässlichkeit des buckligen Johannes Friedemann beschränkt sich hingegen lediglich auf seine Gestalt:

Er war nicht schön, der kleine Johannes, und wie er so mit seiner spitzen und hohen Brust, seinem weit auslandenden Rücken und seinen viel zu langen, mageren Armen auf dem Schemel hockte und mit einem behenden Eifer seine Nüsse knackte, bot er einen höchst seltsamen Anblick. Seine Hände und Füße aber waren zartgeformt und schmal, und er hatte große, rehbraune Augen, einen weichgeschnittenen Mund und feines, lichtbraunes Haar. Obgleich sein Gesicht so jämmerlich zwischen den Schultern saß, war er doch beinahe schön zu nennen.⁴⁹

Friedemann bewegt sich zudem mit einer „komischen wichtigen Gangart“,⁵⁰ angetan mit „hellem Überzieher und blankem Zylinder – er war seltsamerweise ein wenig eitel – durch die Straßen.“⁵¹ Wie Kohn hat er ebenfalls eine auffällige Art des Sprechens, drückt sich mit einer „hohen und etwas scharfen Stimme“⁵² aus. Kuno Kohn fällt es immer wieder schwer, sich deutlich zu artikulieren, wenn er fremden Menschen begegnet. Im ersten Zusammentreffen mit der Prostituierten in der Skizze *Kuno Kohn* ist er so verunsichert, dass er sich vor Verlegenheit das rechte Lid reibt und hüstelt.⁵³ Als er Max Mechenmal in der Erzählung *Der Sieger* zum ersten Mal

⁴¹ Paul de Kock: *Der bucklige Taquinet. Komischer Roman*. Deutsch von H. Denhardt. Leipzig 1883-86. S. 25.

⁴² Thomas Mann: *Der kleine Herr Friedemann*. (1897). In: Thomas Mann: Frühe Erzählungen. Frankfurt/Main 1981. S. 79.

⁴³ Paul Leppin: *Daniel Jesus*. Roman. (1905). Hrsg. und mit einem Nachwort versehen von Angela Reinthal und Dierk Hoffmann. Neuausgabe. Heidelberg 2001. S. 27.

⁴⁴ Paul de Kock: *Der bucklige Taquinet*. 1883-86. S. 25.

⁴⁵ Charles Perrault: *Riquet mit dem Schopf*. (1697). 1997. S. 5.

⁴⁶ Brüder Grimm: *Hans Dumm*. (1812). 1997. S. 10.

⁴⁷ Ilse Herlinger: *Der Ring des Propheten*. 1928. S. 9.

⁴⁸ Paul Leppin: *Daniel Jesus*. (1905). 2001, S. 27.

⁴⁹ Thomas Mann: *Der kleine Herr Friedemann*. (1897). 1981. S. 70f.

⁵⁰ Ebd., S. 71.

⁵¹ Ebd., S. 74.

⁵² Ebd., S. 78.

⁵³ *ALD*. S. 153.

trifft, wird er verlegen, beginnt dann stotternd eine Entschuldigung, hält beim Sprechen die Hand vor das Gesicht, so dass man ihn nicht recht verstehen kann und hüstelt, bevor er sich eilig entfernt.⁵⁴ Etwas später bemerkt der Erzähler, dass Kohn zwar seinen Satz nun ohne Unterbrechung zu Ende sprechen kann, dann aber übermässig laut zu reden beginnt, um seine *Verlegenheit zu überwinden*.⁵⁵ In der Kommunikation mit Ilka Leipke verhält er sich noch hilfloser. Als diese wütend bei Kohn auftaucht und Kohn droht, ihn wegen der homosexuellen Handlungen mit Mechenmal bei der Polizei anzuzeigen, ist er *unfähig, etwas zu erwidern*.⁵⁶ Beim späteren Besuch bei ihr zu Hause bringt er seine Entschuldigung *stöhnend*⁵⁷ hervor, und als er sie nach dem Erhalt des Briefes von Mechenmal unverzüglich aufsucht, kann er nur noch weinen und *unverständlich von Seele und Selbstmord* sprechen.⁵⁸ Im Gemenge des Bohemefestes der Erzählung *Café Klößchen* entschuldigt sich Kohn, wenn er jemanden anrempelt mit einer unangenehm hohen, kraftlosen *Fistelstimme*.⁵⁹ Der kleinwüchsige, bucklige Stefan in Mierendorffs Märchen *Der Gnom* (1917) hat ebenfalls eine Fistelstimme, der er mit Essig, geröstetem Kaffee oder Fusel zu Leibe rückt.⁶⁰ Herkules Taquinets „Stimme ist laut, kreischend, durchdringend“.⁶¹ E.T.A. Hoffmanns Klein Zaches drückt sich quäkend. „mit widriger Stimme“⁶² aus, „schnarrte und brummte zwischen den Zähnen“.⁶³

Kuno Kohn wird von den anderen Kindern ausgegrenzt wie der kleine Levi, der dem „Hohn der Gassenjungen“ ausgesetzt ist⁶⁴ oder Johannes Friedemann, der von den Spielen der anderen Kinder ausgeschlossen wird und keine Freunde findet, „da sie ihm gegenüber eine befangene Zurückhaltung immer bewahrten“.⁶⁵ Bei Übergriffen gegen seine Person verhält sich Kohn passiv wie der betrunkene bucklige Hofnarr des Sultans in den *Erzählungen aus tausendundein Nächten*, der sich von der Frau des Schneiders ein grosses Stück Fisch in den Mund stopfen lässt, das er in einem Mal, ohne zu kauen, herunterschlucken soll, worauf er an der Gräte, die ihm im Hals stecken bleibt, erstickt.⁶⁶ Kuno Kohn stirbt auch in verschiedenen Texten wie der

⁵⁴ Ebd., S. 168.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd., S. 174.

⁵⁷ Ebd., S. 175.

⁵⁸ Ebd., S. 178.

⁵⁹ *Café Klößchen*. ALD. S. 188: „Niemand versäumte er, mit Fistelstimme, unverschämt höflich, »pardon« zu sagen, wenn ein verrücktes Weib hochschrie oder einer aus Seligkeit „»verflucht...« knurrte.“

⁶⁰ Carlo Mierendorff: *Der Gnom*. In: Märchen des Expressionismus. Hrsg. von Hartmut Geerken. Darmstadt o.J. S. 276.

⁶¹ Paul de Kock: *Der bucklige Taquinet*. 1883-86. S. 26.

⁶² E.T.A. Hoffmann: *Klein Zaches genannt Zinnober*. (1819). 1994. S. 46.

⁶³ Ebd., S. 60.

⁶⁴ Ilse Herlinger: *Der Ring des Propheten*. 1928. S. 9.

⁶⁵ Thomas Mann: *Der kleine Herr Friedemann*. (1897) 1981. S. 71.

⁶⁶ *Die Geschichte des Buckligen*. 1953. S. 292.

Bucklige, der in den *Erzählungen aus tausendundein Nächten* erstickt, Herr Friedemann, der sich im nahen Fluss das Leben nimmt, der bucklige *Gnom* Stefan, der die Treppe hinunterfällt⁶⁷ oder Klein Zaches, der den Tod in einem „schönen silbernen Henkelgefäß“ findet.⁶⁸

3.2.2.3 Grauensvolle Buckligengestalten im Vergleich

Obwohl die Figur des Kuno Kohn in einer deutlichen grotesken Verzerrung konzipiert ist, sie Ausgrenzung, Schmerz und Tod erleiden muss, ist sie von Alfred Lichtenstein dennoch liebevoll gezeichnet worden. Kohn ist trotz seiner Entstellung und Hässlichkeit kein schlechter Mensch, anders als der berühmteste und tragischste Bucklige der Literaturgeschichte, Quasimodo in Viktor Hugos Roman *Der Glöckner von Notre-Dame* (1831). Dessen Buckel ist Teil einer umfassenden Hässlichkeit, einer äusseren Widerwärtigkeit und einer inneren Schlechtigkeit, die der Erzähler kaum in Worte zu fassen wagt:

Wir wollen den Versuch nicht machen, dem Leser eine Vorstellung zu geben von diesem Vierkant von Nase, von diesem Munde in Hufeisenform, von diesem kleinen, von einer roten, borstigen Braue überlagerten linken Auge, während das rechte ganz unter einer riesigen Warze verschwand; auch nicht von diesen unregelmäßigen, hie und da ausgebrochenen Zähnen, die den Schießscharten einer Festung ähnlich sehen; nicht von dieser wulstigen Lippe, über welche einer von diesen Zähnen wie der Hauer eines Elefanten herausragte, auch nicht von diesem gespaltenen Kinn und vor allem nicht von dem über dies alles gebreiteten Gesichtsausdruck, von diesem Mischmasch von Bosheit, Erstaunen und Traurigkeit... Träume sich, wer kann, dieses Gesamtbild aus! [...] seine ganze Persönlichkeit war eine Fratze. Ein dicker, mit roten Borstenhaaren bespickter Kopf; zwischen den beiden Schultern ein ungeheurer Buckel [...]; ein System von Schenkeln und Beinen in so seltsamlich verschrobener Stellung, daß sie sich nur an den Knien berühren konnten [...]; dazu große Füße und ungeheuerliche Hände; und mit all dieser Häßlichkeit verbunden eine unbeschreibliche, aber schreckliche Gebarung von Stärke, Behendigkeit und Mut – eine befremdliche Ausnahme von der ewigen Regel, welche verlangt, daß Kraft wie die Schönheit aus dem Ebenmaße erwächst.⁶⁹

Erweckt der vom Schicksal malträtierte Quasimodo das Mitleid des Lesers, ist Jakob Niedermeier in der kurzen Bildergeschichte *Frau Justitia in Verlegenheit* von Wilhelm Busch, die er im März 1863 in den *Fliegenden Blättern*⁷⁰ anonym publiziert, nur noch eine verwachsene Witzfigur, an deren Schicksal man keinen Anteil mehr nimmt:

Seht, da steht das Ungeheuer!
Namens Jakob Niedermeier!

⁶⁷ Carlo Mierendorff: *Der Gnom*. o.J.. S. 284.

⁶⁸ E.T.A. Hoffmann: *Klein Zaches genannt Zinnober*. (1819). 1994. S. 111.

⁶⁹ Victor Hugo: *Der Glöckner von Notre-Dame*. (1831). Deutsch von Philipp Wanderer. Zürich 1985. S. 56f.

⁷⁰ Wilhelm Busch: *Frau Justitia in Verlegenheit*. Erstdruck in: *Fliegende Blätter*. Nr. 925. Band 38. März 1863. S. 104.

Der, nachdem er anfangs Schreiber,
Später Mörder ward und Räuber. [...] ⁷¹

Gezeichnet ist Jakob Niedermeier mit einem Affengesicht und einem Buckel, erzählt wird, dass er verhaftet und zum Tode durch Köpfen verurteilt worden ist. Er kann jedoch nicht hingerichtet werden, da die körperliche Missgestaltung es nicht erlaubt, den Kopf mit dem Beil abzutrennen:

[...]
Man vergaß jedoch hiebei,
Daß der Jakob bucklig sei;
Und, sieh' da, am Hochgericht –
Achherrje! – da ging es nicht. ⁷²

Dem Publikum wird er als Verbrecher vorgeführt, den man von allen Seiten betrachten kann. Man sieht ihn von der Seite, von hinten und von vorne. Das Affengesicht spricht Niedermeier seine Menschlichkeit ab, die beiden Ohringe erzeugen die Assoziation zur Piraterie. In seiner Hand hält er einen Stock, auf den er sich im ersten Bild stützt, der im zweiten und dritten Bild aber die Form eines Gewehrs annimmt. Das spitze Ende des Stocks verstärkt den Eindruck, dass er auch als Waffe verwendet werden kann. Die Bildergeschichte *Frau Justitia in Verlegenheit* belegt Buschs Neigung, körperliche Defekte zum Gegenstand seiner satirischen Betrachtung zu machen.

3.2.3 DER VERSUCH EINER BUCKLIGENTYPOLOGIE VON HANS WÜRZ

Hans Würz, Erziehungs- und Verwaltungsdirektor von Berlin Dahlem, hat 1930 in einem Artikel in der Zeitschrift *Freie Wohlfahrtspflege* eine Typologie des Buckligen in der Literatur versucht und darin acht verschiedene Typen unterschieden: ⁷³

1. Bucklige, die sich zu sokratischer Weisheit durchgekämpft haben.
2. Bucklige, die einen Trotz gegen den eigenen Buckel empfinden.
3. Bucklige, die ihr Schicksal anklagen.
4. Bucklige, die das eigene Schicksal eines Buckels an anderen rächen.
5. Neidische Bucklige, die den anderen ihren Normalwuchs nicht gönnen.
6. Bucklige, die ihr Schicksal verklären und glücklich werden, weil sie durch die Liebe verwandelt werden.
7. Bucklige, die aus unglücklicher Liebe tragisch mit dem Freitod enden.

⁷¹ Wilhelm Busch: *Frau Justitia in Verlegenheit*. (1863). In: Wilhelm Busch: Die Bildergeschichten. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Band I. Frühwerk. Bearbeitet von Hans Ries unter Mitwirkung von Ingrid Haberland. Hannover 2002. Sp. 810.

⁷² Ebd.

⁷³ Hans Würz: *Der Bucklige in der Literatur*. In: Freie Wohlfahrtspflege. Bd. 5. Berlin 1930. S. 316-327 / 360-366.

8. Bucklige, die sich selbst bejahren, ihr Buckelschicksal belanglos nehmen und sich mit einem eigenen Kind oder der eigenen Kindlichkeit trösten.

Wie weit Alfred Lichtenstein bucklige Figuren aus dem Märchen oder der Literatur bekannt gewesen sind, lässt sich nicht nachweisen. Von dieser Buckligentypologie ausgehend, lassen sich aber einige Aspekte der Figurenkonzeption Kohns aufzeigen, und es soll der Versuch gemacht werden, die Figur des Kuno Kohn innerhalb einer Tradition von literarischen Buckelgestalten zu situieren: Zunächst wird Kuno Kohn vom Erzähler liebevoll als kapriziöse, originelle und skurrile Figur gezeichnet, wenn er ausgelassen durch die Strassen hüpf⁷⁴ oder seinen Buckel beim Tanzen in die anderen rammt.⁷⁵ Dann scheint eine Kindlichkeit Kohns auf, wie sie Hans Würz in seiner Buckligentypologie beim achten Typus beschreibt. Tanzende Bucklige sind ebenfalls Stefan, der im Zirkus einen eigens für ihn einstudierten Tanz zeigt,⁷⁶ oder Herkules Taquinet, der an einem Fest mit Fräulein Claquette walzert:

Claquette und Taquinet begeben sich nach dem Tanzkreise hin. Das Orchester spielt. Die Hosenfabrikantin legt ihre beiden Arme um ihren Tänzer, und zwar gerade um den Hals des Schreibers, und dazu hat er sich noch gewaltig ausrecken müssen. Auf diese Weise verschwindet Taquinet's Nase und ganzes Gesicht zwischen den Busenschleifen seiner Tänzerin, während sich seine beiden Hände nicht um die Schultern, wohl aber um zwei andere, sehr hervorragende Stützpunkte seiner Tänzerin schlingen, die man aber beim Walzen sonst nicht zu drücken pflegt.

Dies alles war dem kleinen Buckligen durchaus nicht unangenehm, kam aber den Personen, die ihn walzen sahen ziemlich unanständig vor.

Taquinet schenkte dem Gemurmlel, das sich überall, wo er vorüberkam, erhob, keine Beachtung; er hielt es für den Ausdruck von Bewunderung, denn er tanzte mit einer Verwegenheit, die ihn selbst in Erstaunen setzte. [...] ⁷⁷

Wie Kuno Kohn, dem am Bohemefest mitgeteilt wird, *daß er ersucht werde, das Tanzen einzustellen. Mit einem derartigen Buckel dürfe man nicht tanzen,*⁷⁸ muss Taquinet das Tanzen ebenfalls abbrechen. Ein Polizist taucht auf und macht ihn auf das Unmoralische seines Benehmens aufmerksam.

Kuno Kohn hat zuweilen auch weise und überlegene Momente, zum Beispiel, wenn er sich in der Erzählung *Café Klößchen* gegenüber Schulz über die Lausische Religion äussert⁷⁹ oder Lisel Liblichlein damit tröstet, dass man in seiner Traurigkeit immer noch die Möglichkeit hat, in eine groteske Lebenshaltung zu flüchten.⁸⁰ Obwohl Kohn sein Schicksal nicht anklagt, schimmert in seinen Äusserungen die

⁷⁴ *Der Sieger*. ALD. S. 177.

⁷⁵ *Café Klößchen*. ALD. S. 188.

⁷⁶ Carlo Mierendorff: *Der Gnom*. o.J. S. 278.

⁷⁷ Paul de Kock: *Der bucklige Taquinet*. 1883-86. S. 56.

⁷⁸ Ebd., S. 188.

⁷⁹ ALD. S. 183f.

⁸⁰ Ebd., S. 190. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 256f. dieser Arbeit.

eigene Verzweiflung durch. Er empfindet aber keinen Trotz gegenüber seinem Buckel, er weiss einfach, dass er infolge seines Buckels, der keineswegs als erotisch gilt, von den Frauen, die er begehrt, meistens abgelehnt wird.⁸¹ Er betrachtet sein Buckelschicksal in keinem Vergleich mit den anderen Figuren, empfindet ihnen gegenüber weder Neid noch Rachegefühle.

In der Erzählung *Café Klößchen* lässt ihn Alfred Lichtenstein in einem inneren Monolog seine Gedanken artikulieren und gleichzeitig die Anlage zu seiner Figur charakterisieren, die sich neben den acht Buckeltypen von Würz als eigenständiger Typus ausnimmt:

Er dachte: »Ich will vermeiden, glücklich zu werden. Das bedeutete: Die Sehnsucht über alle Erfüllung hinaus, die mein köstlichster Inhalt ist, aufgeben. Den heiligen Buckel, mit dem ein freundliches Geschick mich geweiht hat, durch den ich das Dasein viel, viel tiefer, unseliger, herrlicher gespürt habe, als die Menschen es spüren, zu einer lästigen Äußerlichkeit degradieren. –⁸²

Kohn bejaht hier seinen Buckel, weil er erkannt hat, was ihm dieser an Empfindungsreichtum und aussergesellschaftlichen Konventionen ermöglicht, ähnlich wie Herr Friedemann, der versucht, sich mit seinem Dasein zu arrangieren und die unerfüllte Sehnsucht zu bewahren:

Er liebte sie {die Sehnsucht} um ihrer selbst willen und sagte sich, daß mit der Erfüllung das Beste vorbei sein würde. Ist das süße, schmerzliche, vage Sehnen und Hoffen stiller Frühlingsabende nicht genussreicher als alle Erfüllungen, die der Sommer bringen vermöchte?⁸³

Kohn lässt sich gegen seinen Vorsatz, nicht der Illusion einer bieder-bürgerlichen Lebenserfüllung zu verfallen, dennoch auf ein mögliches Liebesglück ein und wird von Ilka Leipke und Lisel Liblichlein für Augenblicke sogar von der Liebe verwandelt. Umso grösser ist dann aber auch sein Schmerz, wenn diese beiden kurzen Beziehungen unglücklich enden. Die Verzweiflung über seine Außenseiterrolle in der Erzählung *Café Klößchen* manifestiert sich zum Beispiel im lautlosen Schrei am Schluss der Erzählung:

Lahmer Tag hinkte heran. Zertrümmerte mit eiserner Krücke die Reste der Nacht. Das halb ausgelöschte Café Klößchen lag in dem lautlosen Morgen, eine glänzende Scherbe. In einem Hintergrund saß der letzte Gast. Kuno Kohn hatte den Kopf in den bebenden Buckel gesenkt. Die dünnen Finger einer Hand bedeckten Stirn und Gesicht. Der ganze Körper schrie lautlos.⁸⁴

⁸¹ *Café Klößchen*. ALD. S. 185.

⁸² ALD. S. 189.

⁸³ Thomas Mann: *Der kleine Herr Friedemann*. (1897). 1981. S.74.

⁸⁴ ALD. S. 191.

Ein solcher Buckliger findet sich ebenfalls bei Hans Würz:

Den schon fast verzweifelnden Buckligen kann der Eros unvermutet zum Schicksalsgünstling erheben. Allerdings erlebt der Bucklige an der Liebe oft auch die Tragik, die ihn zerbricht.⁸⁵

In der Figurenkonstellation der Erzählung *Der Sieger* entsteht zum Beispiel eine Dreiecksgeschichte, in der alle mit allen geschlafen haben. Um die Normalität wieder herzustellen, muss Kohn ausgeschaltet werden, was durch Ilka Leipke und Max Mechenmal schrittweise vorbereitet wird. Die mit Kohn gemeinsam verbrachte Nacht benutzt Ilka Leipke zunächst dazu, Mechenmals Eifersucht bis zum Hass anzustacheln:

Seine Geliebte hatte ihm mit aufreizendem Lächeln erzählt, daß sie eine schöne Nacht mit dem Buckligen in ihrem Schlafzimmer verlebt habe. Der Buckel sei ihr nicht unangenehm gewesen, er sei nicht so groß und häßlich, wie er bei oberflächlicher Betrachtungsweise erscheine. Man könne sich sehr an einen Buckel gewöhnen. –⁸⁶

Im Zentrum der Äusserungen Ilka Leipkes steht nicht die Person des Kuno Kohn, sondern sein Buckel, den Ilka Leipke als provokantes Mittel einsetzt. Mechenmal lässt sich verunsichern, gibt dies aber nicht zu und plant heimlich seine Rache. Kohn, der ans Meer gefahren ist, schreibt Ilka Leipke ein sehnsuchtsvolles Gedicht. Dieses wird von Mechenmal gelesen, der daraufhin an Kohn einen Brief schreibt, worin er diesem mitteilt, dass von Ilka Leipke keine weiteren Gedichte mehr gewünscht würden und sich Kohn nur lächerlich mache.

Kohn kam sofort zurück. Er lief zu Ilka Leipke. Zeigte den Brief. Fragte heulend, ob sie die Nacht mit ihm vergessen habe. Sie sagte: »Ja.« Er jammerte. Er weinte unverständlich von Seele und Selbstmord. Ilka Leipke wies ihn hinaus. Seine Schwachheit war ihr lästig; sie hatte schon als Kind nicht mit ansehen können, wenn jemand weinte.⁸⁷

Die durch die parataktisch aneinander gereihten Hauptsätze und Ellipsen gerafft wiedergegebene Handlung mündet in einer ausweglosen Situation. Kohn versucht seine Gefühle zu artikulieren, zeigt darin aber gleichsam seine Angreifbarkeit, womit er Ilka Leipke endgültig verliert. Nach einmaligem Liebesakt wird Kohn als aufdringliche Widerwertigkeit empfunden, die man schnell wieder loswerden will. Kohn wird zum verschmähten Kleingestaltigen, der von der begehrten Frau ignoriert, verspottet oder abgelehnt wird. Er findet sich wieder als missgestaltiger und kleinwüchsiger Zwerg, ein „Außenseiter der menschlichen Gesellschaft, die in ihm ausschließlich den ‚Krüppel‘ erkennt. [...] Der Zwerg ist nicht mehr wie im Mythos

⁸⁵ Hans Würz: *Der Bucklige in der Literatur*. 1930. S. 316.

⁸⁶ *ALD*. S. 177.

⁸⁷ *Ebd.*, S. 178.

und in der Volkssage ein machtvolleres Wesen aus einer fremden Sphäre, sondern lediglich ein minderwertiges Exemplar der eigenen Gattung, welchem wegen seiner körperlichen Fehlerhaftigkeit auch grundlegende Bedürfnisse abgesprochen werden.“⁸⁸ Ein solch verschmähter Zwerg ist auch der kleine Herr Friedemann. Nachdem er das von ihm verehrte Mädchen mit einem anderen auf einer Parkbank erblickt hat, nimmt er sich im Alter von sechzehn Jahren vor, der Liebe auf immer zu entsagen und dafür seine Innerlichkeit zu kultivieren:

Sein Kopf saß tiefer als je zwischen den Schultern, seine Hände zitterten, und ein scharfer, drängender Schmerz stieg ihm aus der Brust in den Hals hinauf. Aber er würgte ihn hinunter und richtete sich entschlossen auf, so gut er das vermochte. ›Gut‹, sagte er zu sich, ›das ist zu Ende. Ich will mich niemals wieder um dies alles bekümmern. Den anderen gewährt es Glück und Freude, mir aber vermag es immer nur Gram und Leid bringen. Ich bin fertig damit. Es ist für mich abgetan. Nie wieder.– ‹

Der Entschluß tat ihm wohl. Er verzichtete, verzichtete auf immer. Er ging nach Hause und nahm ein Buch zur Hand oder spielte Violine, was er trotz seiner verwachsenen Brust erlernt hatte.⁸⁹

Dieser Vorsatz, aufgrund der Abweisung selbstverlangt dem Glück zu entsagen, scheitert aber. Friedemann, der sich ein bescheidenes Glück eingerichtet hat, der es versteht, die Freuden aus der Natur, der Bildung, der Musik und vor allem aus dem Theater zu ziehen, überfällt plötzlich der Eros, als er Gerda von Rinnlingen begegnet. Sie stört das empfindliche Gleichgewicht seines Lebens, lässt ihm keine Ruhe mehr und macht ihn zum Gezeichneten seiner Leidenschaft:

[...] seine Wangen waren eingefallen, seine geröteten und dunkel umschatteten Augen zeigten einen unsäglich traurigen Schimmer, und er sah aus, als sei seine Gestalt verkrüppelter als je.⁹⁰

Obwohl Gerda von Rinnlingen Friedemann gegenüber ihre beengte Situation, ihre Nervosität, ihre Kopfschmerzen und „merkwürdigsten Zustände“⁹¹ zur Sprache bringt und in ihm einen Leidgenossen erkennt, weist sie Friedemann schroff von sich, als er ihr gegenüber seine Haltung verliert und ihr leidenschaftlich seine Liebe gesteht. In demütigender Weise wird der vor ihr auf den Knien Liegende von ihr „vollends zu Boden geschleudert“⁹² und dort zurückgelassen, „behandelt von ihr wie ein Hund“⁹³. Friedemann, der eine ungeheure Wut empfindet und einen grauenhaften Ekel gegen sich selbst verspürt, „der ihn mit einem Durst erfüllte, sich zu vernichten,

⁸⁸ Elke Richlick: *Zwerge und Kleingestaltige in der Kinder- und Jugendliteratur vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2002. S. 139.

⁸⁹ Thomas Mann: *Der kleine Herr Friedemann*. (1897). 1981. S. 72.

⁹⁰ Ebd., S. 93.

⁹¹ Ebd., S. 88.

⁹² Ebd., S. 97.

⁹³ Ebd., S. 98.

sich in Stücke zu zerreißen, sich auszulöschen⁹⁴, bleibt nichts anderes übrig, als sich im Wasser das Leben zu nehmen.

3.3 DER STIGMATISIERTE KOHN

3.3.1 EINLEITUNG

Das Wort *Stigma* entstammt dem Griechischen und meint ein Zeichen oder Brandmal, mit dem jemand in einer bestimmten Weise markiert ist. Im christlichen Kulturkreis werden mit *Stigmata* auch die fünf Wundmale Christi bezeichnet. Als soziologischer Begriff ist Stigma vor allem durch Erving Goffmann geprägt worden. Seiner Ansicht nach ist das Individuum, das mit einem Stigma behaftet ist, immer von vollständiger sozialer Akzeptierung ausgeschlossen. „Ein Individuum, das leicht in gewöhnlichen sozialen Verkehr hätte aufgenommen werden können, besitzt ein Merkmal, das sich der Aufmerksamkeit aufdrängen und bewirken kann, daß wir uns bei der Begegnung mit diesem Individuum von ihm abwenden, wodurch der Anspruch, den seine anderen Eigenschaften an uns stellen, gebrochen wird. Es hat ein Stigma, das heißt, es ist in unerwünschter Weise anders, als wir es antizipiert hatten.“⁹⁵

Eine solch stigmatisierte Figur ist der kranke, hässliche, kleinwüchsige und verwachsene Kuno Kohn, dessen Selbst- und Fremdwahrnehmung immer von seinem Buckel und seinen sichtbaren Entstellungen geprägt ist. Seine Konzeption als Behinderter und Entstellter soll im Folgenden damit verglichen werden, wie Behinderte in der Regel von ihrem Umfeld wahrgenommen und behandelt werden.

3.3.2 WAHRNEHMUNG VON AUSSEN

Vom gesellschaftlichen Umfeld werden sichtbare Entstellungen und körperliche Behinderungen verschieden taxiert, wie es die Soziologin Aiga Seywald in ihrer Abhandlung *Körperliche Behinderung. Grundfragen einer Soziologie der Benachteiligten* darlegt.⁹⁶ Am heftigsten abgelehnt werden Entstellungen des Gesichtes und des Körpers, wie Kuno Kohn sie aufweist. Denn diese widersprechen unserem Körperschema am meisten und rufen aus einer kulturell bestimmten

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Erving Goffman: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität*. 15. Aufl. Frankfurt/Main 2001. S. 13.

⁹⁶ Aiga Seywald: *Körperliche Behinderung. Grundfragen einer Soziologie der Benachteiligten*. Frankfurt/Main, New York 1977.

archaischen Verstümmelungsangst bei uns Ekel und Grauen hervor.⁹⁷ Die sozialen Beziehungen werden durch die körperliche Abweichung umso stärker beeinträchtigt, je näher sie sich in der Region des Gesichtes befindet.⁹⁸ Denn das Gesicht dient der Identifikation des anderen und ist der Teil des Körpers, dessen Bewegungen wir am differenziertesten wahrnehmen und interpretieren können.

Kohns Gesicht offenbart seine innere Tragik: Sein *bartloses* Gesicht ist durch tiefe *Furchen* markiert.⁹⁹ Darin zeigen sich *unglückliche*,¹⁰⁰ *grässlich umränderte*,¹⁰¹ *schwindsüchtige*¹⁰² Augen, die alt aussehen, in schwarzen Schatten liegen¹⁰³ und phosphorig leuchten.¹⁰⁴ Sein Gesicht erfährt überdies Angriffe von aussen wie im Gedicht *Abend*, wo sich *Schmeißfliegen* darauf niederlassen,¹⁰⁵ oder im *Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*, wo ihm Max Mechenmal *unter johlendem Beifall* ins Gesicht spuckt.¹⁰⁶ Aus Scham versucht er sein Gesicht mit der Hand zu verdecken.¹⁰⁷ Sein Gesicht entstellt sich ferner zur Grimasse¹⁰⁸ oder verzerrt sich zur Fratze.¹⁰⁹

Auf sein hässliches Gesicht, seine Narbe am Hals und seinen eckigen Kopf wird Kuno Kohn aber von den anderen Figuren nie direkt angesprochen. Denn sie halten sich an die sog. *Irrelevanzregel*, auffälligen Eigenschaften anderer keine zu grosse Aufmerksamkeit zu schenken,¹¹⁰ die sich im zivilisierten rücksichtsvollen Umgang im urbanen Raum herausgebildet hat. Die Irrelevanz ist jedoch nur vorgetäuscht, da man ja gerade die Andersartigkeit der Menschen, die einem begegnen, als erstes wahrnimmt. Die Pluralität und Buntheit der grossstädtischen Gesellschaft lässt zwar eine grössere Vielfalt an Erscheinungsformen der menschlichen Existenz zu als eine kleine überschaubare Sozietät, doch führt die flüchtige Begegnung im grossstädtischen Raum, wo man viele Menschen trifft, aber nie kennen lernt, auch zur sofortigen Einschätzung des anderen aufgrund seines äusseren Erscheinungsbildes. Die ästhetische Anstossnahme an einer Entstellung oder Behinderung ist eigentlich die natürlichere als die aufgesetzte Nichtbeachtung, die

⁹⁷ Ebd., S. 17 ff.

⁹⁸ Ebd., S. 36.

⁹⁹ *Kuno Kohn*. ALD. S. 153.

¹⁰⁰ Ebd..

¹⁰¹ *Der Sieger*. ALD. S. 168.

¹⁰² *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 209.

¹⁰³ *Kuno Kohn*. ALD. S. 153.

¹⁰⁴ *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 209.

¹⁰⁵ *ADL*. S. 97.

¹⁰⁶ *ALD*. S. 206.

¹⁰⁷ *Kuno Kohn*. ALD. S. 153; *Der Sieger*. ALD. S. 168; *Café Klößchen*. ALD. S. 191.

¹⁰⁸ *Romantische Fahrt*, ALD, S. 118: „Die rauchende Zigarre in dem schiefen Mund [...] Im gelben Mond urkomisch ernst, verrückt: / Kuno.“

¹⁰⁹ *Der Sieger*. ALD, S. 179: „Die Gesichtszüge waren fratzenhaft gezerzt.“

¹¹⁰ Aiga Seywald: *Körperliche Behinderung*. 1977. S. 39.

die Interaktion noch zusätzlich verkrampft und peinlich macht. Kuno Kohn erfährt die von Seywald dargestellte Isolierung und Marginalisierung, die Entstellte aufgrund ihrer Stigmata erleiden müssen, zum Beispiel in der Erzählung *Café Klößchen*, wo er *einsam und rauchend bei einem winzigen Tisch im Hintergrund sitzt*.¹¹¹ Im Textfragment *Im Café Klößchen* zeigt Lichtenstein seine Figur im selben Lokal allein und von seiner Umgebung ausgeschlossen, während am Nebentisch Kritiker, Maler und Dichter über Kohn und seine Dichtung lästern.¹¹² Und im *Kapitel aus einem fragmentarischen Roman* wächst Kuno als kleiner Junge von seinem Vater vernachlässigt und ohne Spielkameraden in den trostlosen Räumen und Höfen des Zuchthauses *ohne Anregung und Liebe* auf.¹¹³

3.3.3 ERSTE BEGEGNUNG

Die Misere des deformierten Kohn ist es, dass er sein Anderssein nicht verbergen kann und im ständigen Bewusstsein lebt, dass sein Buckel und sein hässliches Erscheinungsbild für alle sofort evident sind. Seine Furcht vor Ablehnung „bezieht ihr eigentliches Gesicht aber erst aus der Tatsache, daß ‚Andersartigkeit‘ im Falle der physischen Abweichung fast automatisch negativ bewertet wird.“¹¹⁴ Da die soziale Identität eines Menschen stark von seinem Äusseren bestimmt wird, muss er immer damit rechnen, dass seine auffälligen körperlichen Merkmale sofort ins Zentrum jeder menschlichen Beziehung rücken und sich seine körperliche Deformation auf die Einschätzung seiner Gesamtpersönlichkeit auswirkt. Gerade in der flüchtigen Grossstadtbegegnung schliesst man gerne von einem einzigen Merkmal auf die ganze Person; und bei jemandem, der äusserlich deutlich vom gewohnten Bild abweicht, auf eine generelle Andersartigkeit.¹¹⁵ Im Bewusstsein über den eigenen Eindruck entsteht in jeder neuen Bekanntschaft die Unsicherheit, wie der andere auf einen reagiert, ob er einen zurückweist oder akzeptiert. Diese Unsicherheit zeigt sich wiederum darin, dass Kohn zum Beispiel bei der ersten Begegnung mit der Prostituierten in der Skizze *Kuno Kohn* einen Teil seines Gesichtes zu verbergen versucht und verlegen hüstelt;¹¹⁶ oder in der Erzählung *Der Sieger* in der ersten Begegnung mit Max Mechenmal verlegen stottert, sein Gesicht wiederum mit der Hand verdeckt und hüstelt.¹¹⁷ Weil ihn die anderen als Entstellten diffamieren, reagiert er mit Scham und Hilflosigkeit. „Jede mögliche Quelle von Peinlichkeit für den Stigmatisierten in unserer Gegenwart wird zu etwas, wovon wir instinktiv

¹¹¹ ALD. S. 183.

¹¹² Ebd., S. 192.

¹¹³ Ebd., S. 208.

¹¹⁴ Aiga Seywald: *Körperliche Behinderung*. 1977. S. 15.

¹¹⁵ Ebd., S. 15.

¹¹⁶ ALD. S. 153.

¹¹⁷ Ebd., S. 168.

spüren, daß er sich dessen bewußt ist, auch bewußt, daß wir uns dessen bewußt sind, ja sogar bewußt unserer Situation von Bewußtheit hinsichtlich seiner Bewußtheit; dann ist die Bühne bereitet für den unendlichen Regreß wechselseitiger Rücksichtnahme¹¹⁸ – und für Interaktionen, die keine gleichberechtigte Begegnung zulassen.

Die ersten Begegnungen mit Kuno Kohn gehören ausserdem zur expressionistischen Thematik der gestörten Interaktions- und Kommunikationsabläufe im zwischenmenschlichen Bereich, wo die „Versuche, die soziale Isolation durch private Ich-Du-Beziehungen zu überwinden oder zu ertragen, scheitern“¹¹⁹ wie im *Lied der Sehnsucht des Kuno Kohn*,¹²⁰ wo die Einsamkeit vom Lyrischen Ich als körperlicher Schmerz erfahren wird.

3.3.4 VERSPOTTUNG UND AUSGRENZUNG

Die körperliche Missbildung Kohns verleitet die Schulkameraden zu spöttischen Bemerkungen, zu Hänseleien, Ächtung und Prügeleien. Gequält wird Kuno Kohn zum Beispiel im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller* von Max Mechenmal, der *den kleinen Kohn in die Beine zwickte oder ähnliche Bosheiten tat; dabei rief er: »Fange mich.«*¹²¹ Diese ins Grausame tendierende Peinigung des kleinen Kohn entspricht der realen Ausgrenzungserfahrung eines Buckligen, wie sie der behinderte Max Herrmann-Neisse (1886-1941) später in seinem biographischen Essay *Trauer und Trotz* 1928 in der *Literarischen Welt* festgehalten hat:

Der harte, gewalttätige, böse Grundanstoß, der sozusagen meine Wunde zum Bluten brachte, das erste wirklich schwere Leid, das mich zum Dichter schlug, war das Erlebnis mißgestalteter Körperhaftigkeit, des Verwachsenseins. Die Mitschüler machten mit der unschuldigen Grausamkeit gesunder Knaben ihre rohen Späße über die anormale Erscheinung, und daß der bei jeder Gelegenheit unart genug Behandelte sich seiner äußeren Häßlichkeit allzu bewußt blieb und bei brennendem Zärtlichkeitsbedürfnis und gieriger Verliebtheit sich nicht zum üblichen Poussierbetrieb getraute, mit Qualen im Herzen verzichtete, ist wohl nicht erstaunlich. Als Gefühlsreaktion ergab sich eine Mischung aus Mitleid mit sich selbst, Minderwertigkeitsgefühl und trotziger Selbstüberhebung, Auspielen vermeintlicher geistiger Ueberlegenheit gegen die dumme Gesundheit vom Schicksal besser bedachter Altersgefährten. [...] In der Nähe meines Elternhauses fand ein Platzkonzert statt [...] Bei solchem Anlaß pflegte sich immer ein Bummel zu entwickeln, der zu amouröser Anknüpfung zwischen Schülern und Schülerinnen bequem Gelegenheit gab. Ich hätte natürlich allzu gern mitgemacht, statt dessen besah ich mir das Ganze neiderfüllt von der Bodenluke unseres Hauses aus, ich wollte vor Schmerz und Wut vergehen. Da spürte ich eine erlösende, lindernde

¹¹⁸ Erving Goffman: *Stigma*. 2001. S. 29.

¹¹⁹ Thomas Anz: *Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus*. Stuttgart 1977. S. 89.

¹²⁰ *ALD*. S. 89.

¹²¹ *Ebd.*, S. 163.

Genugtuung, aus mir selbst aufsteigende Verse trösteten mich, machten mich dem ganzen Treiben da unten überlegen [...] – Das Gegenstück dazu: In der Pause hatten mich meine robusteren Schulkameraden auf dem Hofe des Gymnasiums wieder einmal gepeinigt, nun war Unterrichtsstunde, und ich für diese Zeit vor ihren Angriffen geschützt. Gerade meine gefährlichsten Plagegeister versagten da am kläglichsten, wurden ganz klein, hatten am meisten Angst vor den Anforderungen des Unterrichts, die zu erfüllen mir hingegen ziemlich leicht fiel.¹²²

In Max Herrmann-Neisses Ausführungen finden sich Übereinstimmungen mit dem Buckelschicksal Kuno Kohns, wie es zum Beispiel im zweiten Teil des *fragmentarischen Romans* dargestellt ist, wo der kleine Kohn von einer ganzen Schülergruppe verfolgt wird. Nur findet Kohn keinen Trost in Gedichten oder in der Genugtuung guter Schulleistungen:

Ein Haufen zumeist kleinerer Schüler wälzte sich hinter einem zwergenhaften, vergrämten, schiefen Jungen, dessen Rücken die zarten Anfänge einer Buckelkrümmung aufwies. Man rief ihm vergnügt und gehässig – in dem Lärm unverständliche – sicherlich böartige Neckworte zu. Er wurde gestoßen, so daß er stolperte.¹²³

Die Figurenkonzeption des Kuno Kohn speist sich m.E. aus der realen Lebenserfahrung Entstellter und Körperbehinderter, diese wird jedoch in der Darstellung Alfred Lichtensteins zu einer stereotypen Vorstellung des Behinderten stilisiert, die auch dazu dient, in der Konzeption eines verzerrten, entstellten, körperlich deformierten Kohns die Selbstverständlichkeit des Normalen zu stören und die gesellschaftliche Realität, in der sich ein von der Norm Abweichender bewegt, zu entlarven. „Für die nachreligiöse Gesellschaft sind Schmerzen, Krankheit und Tod nicht mehr Teile der sozialen Sinnwelt, sondern das Chaos, das die gesellschaftliche Wirklichkeit aufhebt. Die Gegenwart unheilbar Kranker, Sterbender und schwer Behinderter führt die Unzulänglichkeit des sozialen Systems vor Augen [...] Die individuellen Schuldgefühle, welche die Isolationstendenzen begleiten, können als Entlarvung der Gesellschaft verstanden werden: indem das Individuum die Schuld auf sich selbst nimmt, verhehlt es sich die Unzulänglichkeit und Bedrohlichkeit der gesellschaftlichen Realität.“¹²⁴ Bei Lichtenstein ist diese Verspottung und Ausgrenzung Kohns wiederum Ausdruck der gestörten zwischenmenschlichen Beziehungen, die im *Kuno-Kohn-Zyklus* eine dominante Rolle spielen und sich in den verschiedenen Feindschaften offenbaren: Martin Müller zum Beispiel verträgt sich, ausser mit Kuno Kohn, überhaupt nicht mit seinen Kameraden.¹²⁵ Zum Schluss der Erzählung *Der Sieger* hasst Mechenmal Kohn

¹²² Max Herrmann-Neisse: *Trauer und Trotz*. In: Die Literarische Welt. 4. Jg. 1928. Nr. 17. S. 4.

¹²³ *ALD*. S. 205.

¹²⁴ Aiga Seywald: *Körperliche Behinderung*. 1977. S. 111f.

¹²⁵ *ALD*. S. 163.

dermassen, dass er ihn töten muss.¹²⁶ Im fragmentarischen Text *Der Dackel Laus* ist Kuno Kohn mit den meisten Literaten [...] verfeindet.¹²⁷ Im Kapitel aus einem fragmentarischen Roman hat sich Berthold Bryller innerhalb der Literaturszene mit den meisten überworfen.¹²⁸ Im gleichen Text ist Max Mechenmal ein bei Lehrern und Schülern in gleichem Maße verhaftes Individuum.¹²⁹ In den Notizen zum Roman sind infolge verschiedener homosexueller Gefühle und Kontakte zwei einander feindlich gegenüberstehende Parteien entstanden.¹³⁰

Weitere Manifestationen der massiven Interaktionsstörungen sind das Quälen oder Schlagen: In der Erzählung *Der Sieger* quält Max Mechenmal bereits als Kind die jüngeren und schwächeren Kameraden,¹³¹ im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller* zwickt er den kleinen Kohn in die Beine,¹³² im Kapitel aus einem fragmentarischen Roman spuckt er Kohn ins Gesicht.¹³³ Später quält er ebenfalls Ilka Leipke, zu der er immer herrischer und gemeiner wird.¹³⁴ In der Erzählung *Café Klößchen* schlägt Lisel Liblichlein ihrem Vetter Gottschalk Schulz heftig auf das Gesicht.¹³⁵ Im gleichen Text prügeln sich Kuno Kohn und Gottschalk Schulz im Café Klößchen, indem jeder wütend und schweigend auf den anderen einschlägt.¹³⁶

3.3.5 VERGEGENSTÄNDLICHUNG UND ZERSTÖRUNG

In ihrer Darstellung wird die Figur des Kuno Kohn mit Gegenständlichem verglichen, zum Beispiel im Gedicht *Vornehmer Morgen* mit einer strammen Puppe¹³⁷ oder im Gedicht *Romantische Fahrt* mit einer kleinen Unke [...] aus schwarzem Holz.¹³⁸ Auch sein Buckel wird mit Gegenständen gleichgesetzt, zum Beispiel in der Erzählung *Café Klößchen*, als Lisel Liblichlein sich beim Tanzen an seinem Buckel wie an einem Henkel festhält¹³⁹ oder im Kapitel aus einem fragmentarischen Roman, als der Tertianer Spinoza Spaß den kleinen Kohn an seinem Buckel wie an einem Haken festhält und ihn wie ein Gewicht langsam durch die sonnige Frühlingsluft bewegt.¹⁴⁰ Diese Vergleiche verstärken die Konzeption

¹²⁶ Ebd., S. 179.

¹²⁷ Ebd., S. 193.

¹²⁸ Ebd., S. 203f.

¹²⁹ Ebd., S. 205.

¹³⁰ Ebd., S. 211.

¹³¹ Ebd., S. 167.

¹³² Ebd., S. 163.

¹³³ Ebd., S. 206.

¹³⁴ Ebd., S. 171.

¹³⁵ Ebd., S. 181.

¹³⁶ Ebd., S. 186.

¹³⁷ Ebd., S. 114.

¹³⁸ Ebd., S. 118.

¹³⁹ Ebd., S. 188.

¹⁴⁰ Ebd., S. 206.

Kohns als passive Figur. Im Gedicht *Abschied* lässt er sich zum Beispiel vom Schicksal und der Zukunft treiben.¹⁴¹ In der zweiten Strophe des Gedichtes *Vornehmer Morgen* ist alles um Kuno Kohn herum in Bewegung – ein Gartenhaus lehnt ans nächste Gartenhaus, *Chauffeure radeln herrschaftlich vorbei, feine Bürger gleiten still entlang*, ein Gesang *fliegt* aus dem Fenster, Kindergeschrei *kommt* mit dem Wind – und nur Kuno Kohn steht da wie eine Puppe, wie ein lebloses Objekt.¹⁴² Kohns Passivität geht bis zur Erstarrung. Auf Angriffe lässt Lichtenstein seinen Protagonisten aus Hilflosigkeit mit Weinen¹⁴³ oder Schreien reagieren,¹⁴⁴ zum Beispiel im *Lied der Sehnsucht des Kuno Kohn*, wo das Lyrische Ich die schmerzenden Wunden, die ihm das Meer zufügt, als qualvoll erfährt und es nach der Mutter ruft, die trösten, heilen und lindern soll.¹⁴⁵

Am deutlichsten zeigt der Erzähler Kohns Passivität dort, wo er ihm Gewalt antun lässt, wie zum Beispiel im Gedicht *Abend*. Hier ist Kohn einer verzerrten Welt ausgesetzt, „in der weder Vernunft noch Kausalität regieren, in der Unbegreifliches geschieht“¹⁴⁶, in der er eine aggressive Deformation erfährt. Es passiert etwas mit ihm, das ausserhalb der Norm liegt, aber ganz selbstverständlich dargestellt wird und jede Erwartung überbietet, da durch den Titel *Abend* ganz andere Assoziationen geweckt werden:

- 1 Die Häuser stehen steif an ihren Gattern.
Laß deine Augen, letzte Spatzen, flattern.

Schmeißfliegen setzen sich auf Dein Gesicht.
Spürst, Kuno, Du die ewgen Mühlen nicht –
- 5 Der Stumpfe bohrt Dir Löcher in den Kopf.
Sieh noch den Mond, der Mörder Mostrichtopf.¹⁴⁷

¹⁴¹ Ebd., S. 115.

¹⁴² Ebd., S. 114.

¹⁴³ *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. ALD. S. 164: „Die Starrheit löste sich in Schluchzen auf.“; *Der Sieger*. ALD. S. 178: „Er weinte unverständlich von Seele und Selbstmord.“; *Café Klößchen*. ALD. S. 190: „Kuno Kohn weinte.“; ALD. S. 191: „Er blieb stehen, trocknete die Augen mit einem Tuch, eilte weinend weiter.“; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 206: „[...] warf sich tief aufweinend gegen den Angreifer [...]; [...] der weinende Bucklige [...].“

¹⁴⁴ *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. ALD. S. 163: „Da wurde ich durch das langsame, seelenvolle Geschrei des blinden kleinen Kohn [...] erschreckt.“; ALD. S. 164: „Wenn man ihn berührte, schrie es aus ihm. Der Schrei war so gellend, grauenhaft [...]“; *Café Klößchen*. ALD. S. 191: „Der ganze Körper schrie lautlos.“; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 209: „Dann schrie Kohn verzweifelt auf.“; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 215: „Kohn schrie: »Ich will aber keinen Schluß zu einer Geschichte haben.«“

¹⁴⁵ Ebd., S. 89.

¹⁴⁶ Rainer Kabel: *Die verzerrte Welt. Zur grotesken Prosa des Expressionismus*. In: Deutsche Rundschau. 89. Jg. H.5 (1963). S. 43.

¹⁴⁷ Ebd., S. 97.

Das Gedicht hat eine alternierende Struktur: Im ersten Vers jeder Strophe werden die personifizierten *Häuser*, die *Schmeißfliegen* und *der Stumpfe*¹⁴⁸, beschrieben. Im jeweils zweiten Vers wird Kuno in dreifacher Anrede dazu ermuntert, mit abnehmendem Aktionsspielraum auf deren zunehmende Bedrohung zu reagieren: Zunächst wird er im Appell aufgefordert, den statischen Häusergruppen das, was an ihm noch lebendig ist, entgegenzusetzen, dann in einer Frase gefragt, ob er die Mühsal denn nicht spüre, die ihm jede Handlungsfähigkeit entzieht, und zum Schluss in einem Appell aufgefordert, sich den Mond anzusehen, den nächtlichen Zeugen, da er ja keine Chance erhält, die Destruktion seiner selbst zu verhindern.

Alfred Lichtenstein lässt seinen Kohn in verschiedenen Texten sterben.¹⁴⁹ Der Schmerz, den Kohn dabei erfahren hat, bleibt in seinem Gesicht noch über den Tod hinaus sichtbar:

Ich habe niemals so viel konzentrierten Schmerz gesehen, wie auf den verstorbenen Augen des kleinen Kohn lag.¹⁵⁰

Die Destruktion des Physischen entspringt gemäss der kritischen Theorie Horkheimers und Adornos einer Tabuisierung und Verdrängung des Körperlichen. Die Spaltung von Körper und Geist als Folge der Aufklärung führte zu Beherrschung und Kontrolle des Körpers:

Der Körper wird als Unterlegenes, Versklavtes noch einmal verhöhnt und gestoßen und zugleich als das Verbotene, Verdinglichte, Entfremdete begehrt. Erst Kultur kennt den Körper als Ding, das man besitzen kann, erst in ihr hat er sich vom Geist, dem Inbegriff der Macht und des Kommandos, als der Gegenstand, das tote Ding, »corpus«, unterschieden. In der Selbsterniedrigung des Menschen zum corpus rächt sich die Natur dafür, daß der Mensch sie zum Gegenstand der Herrschaft, zum Rohmaterial erniedrigt hat. Der Zwang zu Grausamkeit und Destruktion entspringt aus organischer Verdrängung der Nähe zum Körper [...] ¹⁵¹

Mit der Erziehung des Leibes zum Körper wird der Leib gezügelt, werden die Sinne beherrscht und kontrolliert. Damit wird die Voraussetzung geschaffen für ein

¹⁴⁸ Folgt man dem *Deutschen Wörterbuch* von Jakob und Wilhelm Grimm. Zehnter Band. IV. Abteilung. Leipzig 1942. S. 435, dann könnte mit „Der Stumpfe“ „einen stumpfen von degen“, ein Degen, dessen Spitze abgebrochen ist, oder ein „cigarrenstumpf“ gemeint sein.

¹⁴⁹ *Der Selbstmord des Zöglings Müller*, ALD. S. 164: „Ach der kleine Kohn ist nun leider tot. Er ist an seinen Gespenstern gestorben [...]“; ALD. S. 164-165: „Der kleine Kohn lag bald tot in dem Bett.“; *Der Sieger*. ALD. S. 179: „Er überlegte, wie er den Buckligen beseitigen könne, ohne daß er als Beseitiger hervortrete. Nach nicht viel Zeit hatte er wohl das Rezept gefunden. An einem Sonntag starb Kohn. Plötzlich, aber ohne auffallende Nebenumstände.“; *Café Klößchen*. ALD. S. 183: „In einem Hintergrund saß, lange Zeit, bevor er plötzlich starb, einsam und rauchend [...] der bucklige Dichter Kuno Kohn.“; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 215: „Nebenbuhler in dem Meer verunglückt (ertrunken):[...] schrie der tote Kohn. [...] Der tote Kohn wurde nicht empfunden.“

¹⁵⁰ *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. ALD. S. 164.

¹⁵¹ Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 13. Aufl. Frankfurt/Main 2001. S. 247.

regelbares, gesellschaftliches Verhalten des Menschen. Statt des mütterlichen Bauches wird der Kopf zum Träger des Lebens. Dieser dirigiert den Menschen, setzt an Stelle des Triebes den Antrieb, sich zu beherrschen und Haltung einzunehmen. Mit dem Begriff *Körper* wird der Leib seiner Fleischlichkeit beraubt, wird das Lebendige irrelevant. Der menschliche Leib wird zum anatomischen Körper, den man sezieren kann, getrieben von jener Grausamkeit, die uns zergliedern lässt, was wir nicht zu lieben vermögen .

3.4 KOHN ALS EXPRESSIONISTISCHE FIGUR

3.4.1 AUSSENSEITER UND LITERARISCHE ALTERNATIVE

Die Konzeption Kohns als hässlich Entstellter gestattet einen grösseren Gestaltungsraum in der Figurenzeichnung. Denn *entstellen* heisst ja auch, anders gestalten, verändern, von der Norm abweichen, also künstlerisch freier mit dem Gegenstand umgehen. Hässliche Figuren wie Kuno Kohn ermöglichen „die Konfrontation mit dem öffentlich Verworfenen, Verdrängten und Verfemten“,¹⁵² bringen das Hässliche, das von der Gesellschaft verdrängt und abgeworfen wurde, wieder an die Oberfläche und dienen aus einer Ästhetik des Hässlichen heraus der expressionistischen Bewegung als ästhetische Provokation. Der Ich-Erzähler in Kafkas Erzählung *Ein Landarzt* (1919) beschreibt zum Beispiel in aller Detailliertheit die Wunde eines jungen Patienten, die von Würmern bevölkert ist:

Würmer, an Stärke und Länge meinem kleinen Finger gleich, rosig aus eigenem und außerdem blutbespritzt, winden sich, im Innern der Wunde festgehalten, mit weißen Köpfchen, mit vielen Beinchen ans Licht.¹⁵³

Gottfried Benns Gedicht *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke* (1912) entblösst auf schockierende Art und Weise den menschlichen Körper, zeigt seine Anfälligkeit für Krankheit und Tod und lässt die Ohnmacht und Nichtigkeit der menschlichen Kreatur offen zu tage treten:

[...]
Komm, hebe ruhig diese Decke auf.
Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Säfte
das war einst irgendeinem Mann groß
Und hieß auch Rausch und Heimat –
[...]¹⁵⁴

¹⁵² Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*. 2002. S. 167.

¹⁵³ Franz Kafka: *Ein Landarzt*. In: Drucke zu Lebzeiten. Hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt/Main 1994. S. 258.

¹⁵⁴ Gottfried Benn: *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke*. In: *Menschheitsdämmerung*. 1999. S. 96.

Alfred Lichtenstein lässt seinerseits in den *Notizen zum Roman* einen *betrunkenen Arzt*, möglicherweise eine Anspielung auf Gottfried Benn, über eine *halbverweste Wasserleiche faule Witze machen*.¹⁵⁵

Die frühexpressionistischen Autoren erweisen sich „in der Erfindung von Figurationen solcher Mangel-Existenz als nachgerade unermüdlich. Verkrüppelte, Verschnittene, Verkürzte der verschiedensten Art, mit irgendeinem gravierenden Manko oder Fehler Belastete gehören zum Grundpersonal dieser Literatur, bevölkern ihre Schauplätze und machen nicht zuletzt ihre grotesken phantastischen Züge aus.“¹⁵⁶ Paul Zechs Gedicht *Die neue Bergpredigt* (1910) spricht im Eingangsvers die *blassen Krüppel* an.¹⁵⁷ In Georg Heyms Erzählung *Jonathan* (1911) hat sich der Protagonist beide Beine gebrochen, zudem ist er an Malaria erkrankt; zum Schluss des Textes werden ihm die Beine sogar noch amputiert.¹⁵⁸ In Alfred Lichtensteins Gedicht *Die Dämmerung* werden *zwei Lahme* beschrieben, die *auf lange Krücken schief herabgebückt* über ein Feld *kriechen*.¹⁵⁹

Mit diesen Randfiguren lassen sich die repressiven Zustände der bürgerlichen Gesellschaft, die satte Bürgerlichkeit oder die Tabuisierung von Körperlichkeit anprangern wie zum Beispiel in Wilhelm Klemms Gedicht *Der Bettler*:

[...]
Seine Augen entzündeten sich, sein herbes
Zerspaltenes Antlitz blutete still,
Metallen surrten die Fliegen um ihn.
[...]¹⁶⁰

In Georg Heyms Gedicht *Das Fieberspital* wird das Leiden der Kranken der sterilen Atmosphäre des Krankenhauses gegenübergestellt:

Die bleiche Leinwand in den vielen Betten
Verschwimmt in kahler Wand im Krankensaal.
Die Krankheiten alle, dünne Marionetten,
Spazieren in den Gängen. Eine Zahl

Hat jeder Kranke. Und mit weißer Kreide

¹⁵⁵ ALD. S. 212f.

¹⁵⁶ Wolfgang Rothe: *Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur*. Frankfurt/Main 1979. S. 300.

¹⁵⁷ Paul Zech: *Die neue Bergpredigt*. In: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Hrsg. von Kurt Pinthus. Berlin 1999. S. 230.

¹⁵⁸ Georg Heym: *Jonathan*. In: *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Bd. 2. Prosa und Dramen. Hamburg und München 1960. S.38-51.

¹⁵⁹ ALD. S. 43.

¹⁶⁰ Wilhelm Klemm: *Der Bettler*. In: *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Hrsg. von Kurt Pinthus. Berlin 1999. S. 283.

Sind seine Qualen sauber aufnotiert.
Das Fieber donnert. Ihre Eingeweide
Brennen wie Berge. Und ihr Auge stiert

Zur Decke auf, wo ein paar große Spinnen
Aus ihrem Bauche lange Fäden ziehn.
Sie sitzen auf in ihrem kalten Linnen
Und ihrem Schweiß mit hochgezognen Knien. [...] ¹⁶¹

Ausserdem verkörpern diese Krankenfiguren Gegenentwürfe eigener Existenzmöglichkeiten, auch zu den von den jungen Autoren verinnerlichten bürgerlichen Tugenden wie Ordnung, Selbstdisziplin, Pflichtbewusstsein, Affektkontrolle, soziale Anpassungsfähigkeit und Arbeitsfreude, die sie mit ihrer Literatur in Frage stellen. Der Kaufmann Michael Fischer, Protagonist in Döblins Erzählung *Die Ermordung einer Butterblume* (1910), ist zum Beispiel in seinem Denken und Verhalten ganz von den bürgerlichen Prinzipien der Ordnung und Disziplin geprägt. Erst nach dem Ausbruch des Wahnsinns lässt er Anzeichen von Menschlichkeit erkennen. ¹⁶²

Gleichzeitig dienen diese Figurentypen, die von der Norm abweichen, als literarische Zeichen für die eigene Befindlichkeit. Denn die Auflehnung gegen die eigene bürgerliche Herkunft mit ihren Werten und Tugenden birgt die Selbsterstörung in sich. „Statt schöner, edler Idealgestalten, deutsch-klassischer Götterjünglinge treten dem Leser daher oft genug psychisch Halbzerstörte, im Kampf Aufgeriebene, Kleingewordene, Kranke, melancholisch Verdüsterte und Giften Verfallene entgegen.“ ¹⁶³

3.4.2 ZEITGENÖSSISCHE ANREGUNGEN UND VORBILDER FÜR DIE FIGUR DES KUNO KOHN

3.4.2.1 Bucklige im Umkreis der Berliner Literaturszene

Alfred Lichtenstein hat mit Kuno Kohn eine Figur konzipiert, die in einer bereits dargelegten literarischen Tradition steht, deren Ausgestaltung sicherlich von den Aussenseiterfiguren des Frühexpressionismus beeinflusst worden ist und die möglicherweise durch reale Vorbilder angeregt wurde.

¹⁶¹ Georg Heym: *Das Fieberspital*. In: Gedichte des Expressionismus. Hrsg. von Dietrich Bode. Stuttgart 1994. S. 59.

¹⁶² Alfred Döblin: *Die Ermordung einer Butterblume*. In: Jubiläums-Sonderausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters. Bd. 6. Erzählungen aus fünf Jahrzehnten. Olten und Freiburg/Breisgau 1977. S. 22-32.

¹⁶³ Ebd. S. 14.

Da „war ein prominenter Buckliger im Café des Westens, der beruehmte Richard, ein kleiner buckeliger Mann mit feuerrotem Haar, der die Zeitungen und Zeitschriften verwaltete, ein Freund und Vertrauter aller Literaten und auch der Mann, von dem man immer etwas Geld borgen konnte.“,¹⁶⁴ schreibt Robert J. Schnitzer 1965 an Klaus Kanzog. Den buckligen, rothaarigen Zeitungskellner im *Café des Westens* hat Alfred Lichtenstein mit Sicherheit gekannt, er könnte ihn zur Figur des Kuno Kohn inspiriert haben. An Richard erinnert sich ebenfalls Walter Benjamin in seiner *Berliner Chronik*:

Der legendäre, nun schon tote, Zeitungskellner Richard – ein Buckliger, der wegen des schlechten Leumunds in diesen Kreisen in Ehren gehalten wurde [...].¹⁶⁵

Joseph Roth hat Richard 1923 in seinem Artikel *Richard ohne Königreich* in der *Neuen Berliner Zeitung* verewigt:

Richard der Rote sieht aus wie ein vertriebener König. [...] In fremden Cafés sitzt er und läßt sich – o Jammer! – Zeitungen reichen. Richard, dereinst unbeschränkter Beherrscher des gesamten in- und ausländischen Lesestoffs, läßt sich von anderen Zeitungskellnern Blätter geben. Er, der sozusagen das ius primae noctis, das Entjungferungsrecht über die frischesten Nummern hatte, empfängt Zeitungen aus zweiter Hand!... Was?! Die Welt weiß am Ende gar nicht mehr, wer Richard ist? Richard, der Zeitungskellner aus dem »Café des Westens«? Richard, der seinen Buckel trug als körperliches Abzeichen geistiger Würde; den Buckel als das Signalement der Weisheit und Romantik. Sein körperliches Mißratensein glich Rangunterschiede aus und stellte den Zeitungskellner mindestens in die Reihe der gradegewachsenen Zeitungsschreiber. [...] Er war rothaarig. Er war eigens erfunden vom literarischen Beirat des lieben Gottes und vom Pressechef des Himmels zum Zeitungskellner ausersehen. Er sah Generationen von Literaten kommen und gehen. [...] Am Nachmittag, wenn es still war, schrieb Richard an seinen Memoiren. Diese Memoiren sind nie fertig geworden. [...] Wenn man Richard mit erkünstelter Verwunderung fragte, weshalb er noch nicht eingezogen wäre, neigte er sich über den Tisch des Fragers und flüsterte ihm ein Geheimnis ins Ohr: Wissen Sie – sagen Sie's nicht weiter –, ich habe nämlich – Plattfüße...« Ich entsinne mich jener schmerzlichen Nacht, in der das alte Café des Westens für immer geschlossen wurde und Richard unsere Unterschriften sammelte. Dieses Einfangen der Unsterblichkeit in ein Stammbuch war seine letzte Handlung im Dienste der Literatur. Dann verschwand Richard, und es dauerte eine Weile, ehe er im Romanischen Café auftauchte. [...] Er sitzt jeden Abend in einem kleinen Café am Kurfürstendamm und liest Zeitungen; Zeitungen aus zweiter Hand. [...] Die Wehmut, die mich bei seinem Anblick erfüllt, gleicht jener, mit der ich eine alte Zeitungsnummer betrachte oder ein altes Feuilleton von mir selbst. So teuer ist mir Richard...¹⁶⁶

„Lichtenstein's Inspiration koennt Max Herrmann (Neisse) sein. Sie werden seinen Gedichten auch in der Action begegnen.“,¹⁶⁷ schreibt Robert J. Schnitzer in einem

¹⁶⁴ Brief von Robert J. Schnitzer vom 2. Juli 1965.

¹⁶⁵ Walter Benjamin: *Berliner Chronik*. 1985. S. 483.

¹⁶⁶ Joseph Roth: *Richard ohne Königreich*. In: Neue Berliner Zeitung. 12-Uhr-Blatt. (9.1.1923). Zitiert nach: Joseph Roth: Werke I. Das journalistische Werk 1915-1023. Herausgegeben von Klaus Westermann. Köln 1989. S. 909-912.

¹⁶⁷ Brief von Robert J. Schnitzer vom 6. Juli 1965.

weiteren Brief an Klaus Kanzog. Der behinderte Dichter Max Herrmann-Neisse, der seine Erfahrungen als Buckliger auch publizistisch festgehalten hat,¹⁶⁸ veröffentlichte in der *Aktion* vom September 1911 und im *Pan* vom Juli 1912 Gedichte, doch gehörte er zur Zeit des Berliner Frühexpressionismus keiner literarischen Gruppe an und lebte bis 1917 als freier Schriftsteller bei seinen Eltern in der kleinen Stadt Neisse in Schlesien. Im November 1912 kam er auf Einladung des A.R. Meyer-Verlages zum ersten Mal nach Berlin. Da war die Figur des Kuno Kohn aber bereits konzipiert.

3.4.2.2 Bucklige Gestalten des Frühexpressionismus

Trotz der Vorliebe für Aussenseitergestalten sind bucklige Figuren in der frühexpressionistischen Literatur erstaunlicherweise gar nicht so häufig. Eines der wenigen Beispiele ist Georg Heyms kurzer Prosatext *Das Geheimnis der Liebe* (1911).¹⁶⁹ Hier beobachtet der Ich-Erzähler einen buckligen, hässlichen *Zwerg*, der sich mit einer alten Prostituierten trifft:

Ein buckliger Mann kam am See entlang, ein entsetzlicher Zwerg. Die Hälfte seines Gesichtes schien ihm außerdem einmal von einem Geschwür zerfressen zu sein. Denn man sah noch überall große Narben, die weißen Häute, die sich über fressenden Wunden bilden. [...] Er hatte ganz das Gebaren eines Verliebten, der auf seine Geliebte wartet. [...]

Aber wer sollte ihn denn lieb haben, gab es denn jemand, der diese Liebe erwiderte? Ich war schon geneigt, an irgendeine Perversität zu glauben, als ich um die Ecke des Weges ein Weib biegen sah, das auf den Zwerg zuing. Er hatte sie schon erkannt, das Entzücken schoß in sein Gesicht, er lief ihr entgegen, und begrüßte sie, strahlend vor Freude.

Er legte die Hand um ihre Taille und zog sie zu der Bank her.

Ich konnte der Frau nun gerade ins Gesicht sehn.

Sie war vielleicht fünfzig bis sechzig Jahre alt, eisgrau schon, verwelkt, aber eine dicke Schicht Schminke lag auf ihren unzähligen Runzeln. Es war eine jener schrecklichen Huren, die sich auf keine Straße wagen können, weil sie befürchten müssen, mit Steinen verjagt zu werden.

Nun sitzen sie nachts auf den Bänken eines Parks, oder lauern in einem dunklen Gange, alten Spinnen gleich, die zwischen den Bäumen ihre Netze ausspannen.

Aber die Szene da unten auf der Bank hatte nichts von Gewerbemäßigkeit an sich. Die beiden saßen nebeneinander, mit verschlungenen Händen. Sie versenkten die Augen ineinander, sie neigten sich zueinander und küßten sich.

Nun erzählten sie sich etwas mit flüsternder Stimme, sie lachten, sie küßten sich wieder. Und ich hörte, wie die alte Hure sagte: »Du bist ja das einzige auf der Welt, was ich noch liebe. Ach, du kleiner Lilly.«

Und er erfaßte ihre Hand, während ein Lächeln unsagbarer Zärtlichkeit über seine Narben lief, die unzähligen kleinen Hautfalten zitterten.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Max Herrmann-Neisse: *Trauer und Trotz*. 1928. S. 4

¹⁶⁹ Georg Heym: *Das Geheimnis der Liebe*. In: *Dichtungen und Schriften*. Bd. 2. Prosa und Dramen. 1962. S. 147f.

¹⁷⁰ Ebd.

Parallelen zu Lichtensteins *Kuno-Kohn-Zyklus* gibt es verschiedene: Der Bucklige ist kleinwüchsig und hässlich und hat ein vernarbtes Gesicht, eine Analogie zu Kuno Kohn, wie er von der Ich-Erzählerin in der Skizze *Kuno Kohn* beschrieben wird;¹⁷¹ die Prostituierte ist alt und unansehnlich wie die Frau im weissen Kleid in der Skizze *Kuno Kohn*;¹⁷² sie wird ebenfalls mit einer Spinne verglichen wie die bucklige Dirne in der Erzählung *Café Klößchen*;¹⁷³ beide Figuren sind ebenfalls Nachtgestalten. Heym schildert hier aber ein verklärtes Glück der Ausgegrenzten. Die beiden Liebenden begegnen sich voller Zärtlichkeit. Die Dirne ist immer noch liebesfähig, sie hat sich ihre Unschuld bewahrt, ist Mensch geblieben.

Zur Entstehungszeit von Heyms Prosatext war die Figur des buckligen Kohn bereits geboren. Kohns Konzeption als Buckliger könnte aber vielleicht der Anregung durch Georg Heyms Gedicht *Der Bucklige* zu verdanken sein, das dieser bereits am 1.9.1910 niedergeschrieben hat:

In ebner Höhe mit dem Tisch, der kippt
 Von seinem Höcker vorn, und von der Last
 Des breiten Leibes, (*des Leibers / des Leibes*) kauert er und wippt
 Die große Nase schwarz auf dem Damast.

Er scheint betrunken. Doch sein Auge schiesst
 Den schrägen Blick voll Bosheit, Kummer, Neid.
 Rührt seinen Arm ein pralles Seidenkleid
 (*seinen magren Arm ein Seidenkleid streift*),
 Das fest um eine starke Hüfte (*einen starken Hintern / eine feiste Hüfte*) fließt.¹⁷⁴

Das Gedicht ist einen Monat vor dem Erscheinen der Skizze *Kuno Kohn* geschrieben worden. Ob Alfred Lichtenstein Kenntnis bekommen hat von einer der Fassungen des Gedichtes *Der Bucklige*, lässt sich nicht nachweisen. Erstmals publiziert wurde das Gedicht Heyms erst im Beiblatt der Buecherei Maiandros vom 1. Februar 1914.¹⁷⁵ Georg Heym zeigt ebenfalls eine verzerrte bucklige Gestalt. Die Figur ist jedoch vielmehr als neidischer Buckliger, als böser, wenn auch trauriger Zwerg

¹⁷¹ *ALD*. S. 153.

¹⁷² *Ebd.*, S. 152f.

¹⁷³ *Ebd.*, S. 191.

¹⁷⁴ Georg Heym: *Gedichte 1910-1912. Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung*. Hrsg. von Günter Dammann, Gunter Martens, Karl Ludwig Schneider. Band I. Tübingen 1993. S. 419 f. Dies ist der Text der ersten Reinschrift, der ein Entwurf vorangegangen ist, der jedoch nicht überliefert ist, die Georg Heym am 1.9.1910 im *III. Gedichtbuch* niedergeschrieben hat, das die Reinschriften der Gedichte von Anfang August 1910 bis Ende März 1911 umfasst. Einen Tag später hat er das Gedicht in einem Brief an John Wolfsohn geschickt, die darin bereits erfolgte Textänderung ist kursiv in Klammern vermerkt. Die dritte Reinschrift hat Heym im November 1910 angefertigt die darin bereits erfolgte Textänderung ist kursiv und fett in Klammern vermerkt. Sie diente als Vorlage für den Druck im *Beiblatt der Buecherei Maindros*.

¹⁷⁵ Im *Beiblatt der Buecherei Maiandros* vom 1. Februar 1914. S. 3 wurde es unter dem Titel *Georg Heym. Zwei unveröffentlichte Gedichte aus dem Nachlaß* zusammen mit dem Gedicht *Abend im Vorfrühling* erstmals publiziert.

gezeichnet, der den anderen ihren Normalwuchs nicht gönnt und listig lüstern eine Frau begrabscht. Interessant ist an den drei Fassungen, zu sehen, wie Georg Heym mit der Darstellung der Körperlichkeit des Buckligen ringt, in der dritten Fassung erhält er einen mageren Arm wie Kuno Kohn. Wie aus dem Vergleich deutlich wurde, ist Kuno Kohn aber sicherlich keine Imitation dieser Buckligengestalt Georg Heyms, was auch die Plagiatsvorwürfe der Exponenten des *Neuen Club*, allen voran Kurt Hillers,¹⁷⁶ entkräftet.

Das Motiv des buckligen Juden könnte Alfred Lichtenstein jedoch im Roman *Daniel Jesus* von Paul Leppin gefunden haben, der bereits 1905 als Buch und 1910/11 als Fortsetzungsroman im *Sturm* erschienen ist. Daniel Jesus ist ein reicher Mann, der das, was er will, durch sein Geld erreicht, nur seinen Schatten kann er nicht bezwingen, der am Abend eine Eigendynamik entwickelt:

[...] er haßte den Abend. Weil er sich lustig über seinen Buckel machte und ihn hundertmal nachäffte an den Häuserwänden, verzerrt und grotesk, komisch und gemein. Jedesmal, wenn eine Laterne kam, sah er seinen spitzigen, schiefen Buckel an der Wand und auf der Erde, zwei-, dreimal, in vielen Schattierungen und Längen. Die Sonne war ehrlich und zeigte ihm sein Gebrechen, aber der Abend verhöhnte es. Er ließ sich nicht verhöhnen, er, der reiche Daniel Jesus, dem die Leute die Hand küßten, wenn er wollte.¹⁷⁷

Das Verzerrete, Groteske, Spitze, Schiefe; der Buckel, der einen Schatten wirft; die Umschreibung der eigenen Empfindungen mit *komisch* und *gemein* und der Abend mit den Häusern und Laternen finden ihre Entsprechung im *Kuno-Kohn-Zyklus*. All dies könnte Lichtenstein zu seinen Texten inspiriert haben. Jedoch ist Daniel Jesus in seinem Wesen wiederum ganz anders konzipiert als Kuno Kohn. Er stillt seine sadistische Sexualität in bachantischen Festen, geht mit den Frauen brutal um und er überlebt – anders als Kuno Kohn und verschiedene Nebenfiguren in Leppins Roman. Vielmehr als Alfred Lichtenstein zelebriert Leppin in *Daniel Jesus* eine Ästhetik des Schrecklichen und provoziert mit einer masslosen und ungezügelter Sinnlichkeit, die Kuno Kohn in seinen sexuellen Abenteuern nie leben kann. Leppin zeichnet seine Figuren in dionysischer Raserei und beschreibt den gesellschaftlichen Zerfall in aller Deutlichkeit. Lichtensteins Figuren sind viel steifer und hölzerner, wirken viel flacher und marionettenhafter. Das Gesellschaftsbild entspringt bei Lichtenstein in erster Linie den eigenen Erfahrungen, er karikiert vielmehr als Leppin das unmittelbare Umfeld, in dem er sich bewegt.

¹⁷⁶ Vergleiche den Vorwurf Kurt Hillers, Lichtenstein habe „künstlerisch von Imitation“ gelebt in: *Leben gegen die Zeit* (1969). S. 83.

¹⁷⁷ Paul Leppin: *Daniel Jesus*. (1905). 2001. S. 8.

3.4.3 VITALITÄT IM *KUNO-KOHN-ZYKLUS*

3.4.3.1 Der vitale Kohn

Physisch, seelisch und geistig ausgefallene groteske Figuren wie Kuno Kohn entspringen im frühen Expressionismus der Konzeption von vitalen Aussenseiterfiguren. Ein Zeichen von Kohns Vitalität ist die Farbe Rot: Im Gedicht *Vornehmer Morgen* ist er in *buntes Tuch, rotleuchtend wie der Mohn*¹⁷⁸ gehüllt. In der Erzählung *Der Sieger* wird Kohn in der ersten Begegnung mit Max Mechenmal *ganz rot*,¹⁷⁹ und im Salon von Ilka Leipke *rot bis an die Ohren*.¹⁸⁰ Im *Kapitel aus einem fragmentarischen Roman* wird Kohn als *glühender Buckliger* bezeichnet,¹⁸¹ im gleichen Text wirft seine Lampe einen *rötlichen melancholischen Schein*.¹⁸²

Zum Vitalen gehört auch das Blut, das in der Erzählung *Der Sieger* noch an der *toten Nase* des Kuno Kohn klebt¹⁸³ und in der Erzählung *Café Klößchen* nach der Schlägerei mit Gottschalk Schulz aus dem verletzten Buckel *durch seinen fadenscheinigen Gehrock* sickert.¹⁸⁴

Die Vitalität Kohns äussert sich überdies in einer gewissen Exzentrizität – zum Beispiel im Gedicht *Romantische Fahrt*, als Kuno Kohn bei einer nächtlichen Biwak-Verschiebung *faul wie ein Mönch, sehnsüchtig wie ein Hund [...] urkomisch, ernst, verrückt* zuoberst auf dem *kippligsten Patronenwagen sitzt*,¹⁸⁵ oder in der Erzählung *Der Sieger*, wo die steigende Nervosität Kohns vor der Lesung im Klub Clou in einem zunehmenden alogischen Benehmen nach aussen tritt:

Je näher der Abend der Vorlesung herannahte, desto aufgeregter wurde Kuno Kohn. Zwei Stunden vorher ließ er sich rasieren. Als der Mann fragte, ob der Herr Puder beliebe, sagte Kohn kopfschüttelnd: »Ja –« Eine Stunde vorher verlangte Kohn in einem Polizeibureau zehn Fünfpfennigmarken und eine Zehnpfennigmarke.¹⁸⁶

Eine Handlungsabfolge darzustellen, die von rational nicht durchschaubaren Gesetzen regiert wird, fordert Alfred Döblin im Mai 1913 in seiner Programmschrift *An Romanautoren und ihre Kritiker*:

Ein Grundgebrechen des gegenwärtigen ernstesten Prosaikers ist seine psychologische Manier. Man muß erkennen, daß die Romanpsychologie, wie die meiste täglich geübte,

¹⁷⁸ *ALD.* S.114.

¹⁷⁹ *Ebd.*, S. 168.

¹⁸⁰ *Ebd.*, S. 175.

¹⁸¹ *Ebd.*, S. 206.

¹⁸² *Ebd.*, S. 209.

¹⁸³ *Ebd.*, S. 179.

¹⁸⁴ *Ebd.*, S. 186f.

¹⁸⁵ *Ebd.*, S. 118.

¹⁸⁶ *Ebd.*, S. 176.

reine abstrakte Phantasmagorie ist. Die Analysen, Differenzierungsversuche haben mit dem Ablauf einer wirklichen Psyche nichts zu tun; man kommt damit an keine Wurzel. [...] Psychologie ist ein dilettantisches Vermuten, scholastisches Gerede, spintisierender Bombast, verfehlte, verheuchelte Lyrik. [...] Man lerne von der Psychiatrie, der einzigen Wissenschaft, die sich mit dem seelischen ganzen Menschen befaßt: sie hat das Naive der Psychologie längst erkannt, beschränkt sich auf die Notierung der Abläufe, Bewegungen, – mit einem Kopfschütteln, Achselzucken für das Weitere und das «Warum» und «Wie».¹⁸⁷

Ein weiteres Zeichen für Kohns Vitalität ist der Tanz als individueller und existentieller Ausdruck eines schöpferischen Körpers in der Bewegung. In der Erzählung *Café Klößchen* hat Kohn am *Bohemefest* seine Scheu abgelegt und tanzt selbstbewusst, ja geradezu provozierend mit Lisel Liblichlein:

Lisel Liblichlein tanzte in dieser bunten, kreischenden Nacht nur mit dem buckligen Dichter. Manche sahen dem seltsamen Paar zu, aber es ließ sich nicht lachen. Der Buckel Kohns stieß hart und rücksichtslos wie eine Tischkante gegen die weichen anderen. Es schien, als wäre ihm eine Lust, immer wieder den Buckel in einen Tanzenden zu stechen. Niemals versäumte er, mit Fistelstimme, unverschämt höflich »pardon« zu sagen, wenn ein verrücktes Weib hochschrie oder einer aus Seligkeit »verflucht...« knurrte. Lisel Liblichlein hielt den Dichter mit der einen Hand unten an dem Buckel wie an einem Henkel, mit der anderen Hand preßte sie den eckigen Kopf Kohns sanft in ihre Brust. So tanzten sie durch viele besessene Stunden.¹⁸⁸

Die Kommunikation des Tanzens ist eine verschleierte Intimität zwischen Lisel Liblichlein und Kuno Kohn. Lisel ist ganz auf Kohn fixiert und schliesst sich von den anderen aus, die die beiden als *seltsames Paar* wahrnehmen. Die metaphorische Beschreibung des Festes als *bunte kreischende Nacht* gibt die Wahrnehmung Kohns beim Tanzen wieder. Die Enallage *besessene Stunden* dient hier als ästhetisches Mittel der Verfremdung und erweckt durch den uneigentlichen Ausdruck Aufmerksamkeit. Ida Porena sieht im Buckel Kohns, mit dem er immer wieder *in einen Tanzenden sticht*, ein phallisches Symbol:

La sua gobba, sempre più oscena, smisurato simbolo fallico, accentua il fascino dell'erotismo perverso, che, mancando però di ogni coloritura malvagia, esclude il giudizio morale.¹⁸⁹

Für sein Benehmen entschuldigt sich Kohn jeweils mit überhöhter Stimme. Nach Argyle bringt die Stimmhöhe Gefühle zum Ausdruck und verändert sich bei

¹⁸⁷ Alfred Döblin: *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm*. In: Alfred Döblin: *Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. Olten u. Freiburg i. Br. 1989. S. 120f. Der Erstdruck erfolgte im Sturm. Jg. 4 (1913/14). Nr. 158/159. S. 17-18.

¹⁸⁸ *ALD*. S. 188.

¹⁸⁹ *Sein Buckel, immer unanständiger werdend, unermessliches phallisches Symbol, akzentuiert die Faszination der perversen Erotik, die durch das Fehlen jeder schlechten Färbung die moralische Wertung ausschliesst*. Nachwort von Ida Porena zu Alfred Lichtenstein: *Storie di Kuno Kohn*. 1970. S. 173.

Vergnügen, Aktivität, Glück und Überraschung.¹⁹⁰ Dieser ausgelassene, sexuell angeregte Zustand hält jedoch nicht lange an:

Kohns Buckel wurde immer schmerzhafter für die anderen Tänzer. Man wagte Empörung zu äußern. Die Festleitung teilte dem Kohn mit, daß er ersucht werde, das Tanzen einzustellen. Mit einem derartigen Buckel dürfe man nicht tanzen. Kohn widersprach nicht. Lisel Liblichlein sah, daß sein Gesicht grau wurde.¹⁹¹

Kohn verliert in der Beschreibung des Erzählers das Bunte, Lebendige, er lässt sich wieder in seine Aussenseiterposition zurückstufen und kehrt auf das ihm wohl vertraute Terrain des Mitleids zurück, mit dem ihm Lisel begegnet. Lichtenstein lässt Kohn noch ein zweites Mal tanzen. Auch hier wird dem vitalen Kohn die Farbe Grau gegenübergestellt:

Gegen Morgen hüpfte ein kleiner buckliger Herr wie ein Ballettänzer auf grauen unsicheren Straßen...¹⁹²

3.4.3.2 Kuno Kohn und das Konzept des *Neuen Menschen*

Mit seinem Kuno Kohn nimmt Alfred Lichtenstein zwischen 1910 und 1914 die literarische Figur des *Neuen Menschen* im Ansatz vorweg, wie sie Richard Huelsenbeck 1917 in der *Neuen Jugend* feiert:

Man muß von ihm erzählen wie von einem Vater, der gestern starb – die Erinnerung an ihn überwältigt uns, so sehr sind wir noch er selbst. Seine beste Charaktereigenschaft ist die Demut, die große Demut, die nichts verzeiht, weil sie alles versteht und niemals straft. Alles Magisterhafte ist ihm fremd, er kennt kein System für Lebendes, Chaos ist ihm willkommen als Freund, weil er die Ordnung in seiner Seele trägt. Er liebt das Meer mehr als die Berge, weil es Symbol des Volkes ist, der Masse, der Verjüngung, des noch Nichts, des großen Formenkorbes, des Materials aller göttlichen Statuetten. Seine Stirn ist hoch und weit und umfaßt die menschlichsten Dinge, die Perlenkette der tabetischen Primadonna wie das Dekokt des besoffenen Kurpfuschers, den Harlekin der Straße wie den Dementen im Winkel der Krankenhäuser. Er kann sich so lächerlich machen, daß er mit jeder Geste seiner Hand an das Zwerchfell der versammelten Zuschauer rührt. Dann wird er zum Buckligen (zugleich hochgewachsen), der eine Rose im Knopfloch trägt und einen Orden auf dem Gesäß. Sein Gesicht leuchtet roter als Mohn, täuscht alle Farben vor, grau, violetten, hat den Perlmutterglanz venezianischer Schultern und schreit sich wie ein Marktschreier in die lachlustigen Herzen der Zuschauer. [...] Aber der neue Mensch entkleidet sich aller Häute, aller Brillen, Perücken, Postichen und Schürzenbänder – er tritt von der Bühne, die er für nötig hält, mit wachsamen Schritt: sieh da der neue Mensch, welcher ein Held bleibt er inmitten der grausamsten Lächerlichkeiten [...] – er ist es, der den Menschen ihre Würde zurückgibt und sie in ihrem Elend aufzurichten sucht. Wenn er von den Malern erzählt, die die Madonna malten, weil sie sich in göttliche

¹⁹⁰ Michael Argyle: *Körpersprache und Kommunikation*. 2002. S. 326.

¹⁹¹ *ALD*. S. 188.

¹⁹² *Der Sieger*. *ALD*. S. 177.

Augen verliebt hatten [...], fallen alle Steifheiten von seinem Buckel und dem Buckel der Umstehenden.¹⁹³

Die Sehnsucht nach dem *Neuen Menschen*, das Streben nach einem Neu- und Anderssein, die Hoffnung auf Erlösung und Wiedergeburt des Menschen, die Frage, welche Kraft ein neues Sein ermöglicht, hat die Kulturgeschichte schon immer begleitet, eingebunden war sie jeweils in die „unterschiedlichen religiösen Welt- und Daseinsauffassungen.“¹⁹⁴ In der Moderne wird der *Neue Mensch* zum zentralen „Hoffnungsziel der säkulären Glaubensgeschichte“¹⁹⁵. Hier hat die Suche nach dem *Neuen Menschen* „seinen elementaren Quellgrund in der Erfahrung von Handlungsunsicherheit und Daseinsohnmächtigkeit. Denn das auf kulturhervorbringendes Handeln angewiesene Wesen Mensch erfährt gerade in seiner Weltoffenheit auch ständig die relativen oder absoluten Grenzen seines Handelns.“¹⁹⁶

Der *Neue Mensch* entspringt aber auch der Zivilisationskritik zu Beginn des 20. Jahrhunderts, die auf eine fragmentierte Wahrnehmung der Welt reagiert, auf die Widersprüche im Modernisierungsprozess antwortet und neue Daseinsentwürfe formuliert. Aus einem Orientierungsvakuum innerhalb des ökonomischen, sozialen, politischen und wirtschaftlichen Wandels zu Beginn des 20. Jahrhunderts heraus entstehen neue Visionen der gesellschaftlichen Erneuerung, die auch der individuellen Selbstvergewisserung dienen sollen. Der Aufruf zum Neuen Menschen ist mit dem Aufruf zur Bekehrung, zum Umdenken, zur geistigen Erneuerung eng gekoppelt, das Alte muss überwunden werden, damit etwas Neues entstehen kann. Als vitale Figur trägt Kuno Kohn zwar die Züge des *Neuen Menschen*, doch versagt ihm Alfred Lichtenstein in der grotesken Darstellung die Möglichkeit, durch die individuelle Katastrophe seines Lebens in eine bessere Zukunft voranzuschreiten.

3.4.3.3 Die vitale Lene Levi

Lene Levi, die unter den Künstlernamen *Lola Lalà* und *Lo Lálalà* als Variété tänzerin auftritt,¹⁹⁷ ist ebenfalls eine vitale Figur und zudem ein Signal für die moderne Unterhaltung, mit der das Variété der Jahrhundertwende auf die Ansprüche der neu erwachten Konsumgesellschaft antwortet.

¹⁹³ Richard Huelsenbeck: *Der neue Mensch*. In: Neue Jugend Nr. 1. (23.5.1917). Wochenausgabe. S. 2-3. Zitiert nach: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Stuttgart 1982. S. 132.

¹⁹⁴ Gottfried Küenzlen: *Der Neue Mensch: Eine Untersuchung zur säkulären Religionsgeschichte der Moderne*. München 1994. S. 19.

¹⁹⁵ Ebd., S. 9.

¹⁹⁶ Ebd., S. 39.

¹⁹⁷ *ALD*. S. 207.

Das Varieté bietet das totale Amusement, man kann hier essen, trinken, artistische Sensationen geniessen, bei den anwesenden Prostituierten Liebe kaufen und die weiblichen Reize der Tänzerinnen geniessen. Wichtig ist sein Unterhaltungswert und dieser wird von der Vielfalt des Programms bestimmt. Unterschiedlichste Darbietungen werden in parataktischer Manier aneinandergereiht. Nur die Kürze der einzelnen Varieténummern kann eine möglichst üppige Vielfalt des gesamten Programms garantieren. Die Vielfalt folgt im schnellen Wechsel aufeinander. Die Attraktion der Darbietung muss sich rasch entfalten. Denn Langatmigkeit oder längere Umbaupausen würden auf die amüsierte und animierte Stimmung schlagen. Alfred Lichtenstein schildert einen solchen Varieté-Abend in seinem Gedicht *Vorstadt-Kabarett*:

Verschweißte Kellnerköpfe ragen in dem Saal
Wie Säulenspitzen hoch und übermächtig.
Verlauste Burschen kichern niederträchtig,
Und helle Mädchen blicken hübsch brutal.

Und ferne Frauen sind so sehr erregt...
Sie haben hundert rote runde Hände,
Gebärdelose, große, ohne Ende
Um ihren hohen bunten Bauch gelegt.

Die meisten Menschen trinken gelbes Bier.
Verrauchte Krämer glotzen grau und bieder.
Ein feines Fräulein singt gemeine Lieder.
Ein junger Jude spielt ganz gern Klavier.¹⁹⁸

Die Tänzerin der Varietébühne hat sich von den Fesseln des in Konventionen erstarrten Balletts befreit und einen eigenen Stil entwickelt, der den Ansprüchen des Varietés nach einer kurzen, unverwechselbaren und leicht identifizierbaren Darbietung entspricht. Trotz der Kürze muss sich ihre Darbietung einprägen, weshalb mit starken Reizen gearbeitet wird. Dazu gehört auch eine vorgegaukelte Verfügbarkeit der Frau. Das männliche Publikum will einiges mehr zu sehen bekommen als im täglichen bürgerlichen Umfeld erlaubt ist, etwas, was die eigene Phantasie beflügelt. „Der verführerische Reiz weiblicher Schönheit in paradiesischer Entblößung, der den Mann seinen Verstand verlieren und ihn Sünden begehen lässt, er entwickelte sich zu einem zentralen Motiv der Varietébühnen um die Jahrhundertwende.“¹⁹⁹ Die Bayaderen lassen ihren freien Bauch sehen, den sie in schwingende Bewegung setzen, die Cancan-Tänzerinnen präsentieren jauchzend ihre Beine, die sie in die Höhe werfen, als erotische Reizwirkung wird besonders das Entblößen der Füße empfunden. Olga Desmond (1891-1964), die bis zum Beginn

¹⁹⁸ Ebd., S. 45.

¹⁹⁹ Claudia Balk: *Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. In: Brygida Ochaim u. Claudia Balk: *Varieté-Tänzerinnen um 1900: vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. Frankfurt/Main u. Basel 1998. S. 14.

des Ersten Weltkrieges in ganz Deutschland Gastspiele gibt, lässt ihre Hüllen völlig fallen, als sie in Berlin lebende Bilder nach antiken Vorbildern nachstellt. 1908 werden diese *Schönheits-Abende* mehrfach verboten und im Januar 1909 führen ihre Auftritte im Berliner Wintergarten zu einem Skandal. Beinahe nackt tritt sie ebenfalls im Jahr 1910 in ihrem Schwerttanz auf. Kein Wunder also, dass der Ruf einer Varietétänzerin um die Jahrhundertwende und auch später noch denkbar schlecht ist und an der Ernsthaftigkeit und dem ästhetischen Niveau ihrer Darbietungen gezweifelt wird.

Das Wort *Varietétänzerin* dient Alfred Lichtenstein dazu, die Vorstellungswelt zu beflügeln. Lene Levi wird durch diese Bezeichnung zum sexuell verfügbaren Wesen. Doch steht nicht ihre Tanzkunst im Vordergrund, beschrieben werden die turbulenten Umstände ihres Lebens. Sie hat eine Abtreibung hinter sich, ist durch einen Einbruch erschreckt worden und musste in eine Irrenanstalt eingeliefert werden, nachdem man sie nackt, bitterlich weinend und eine schwere Zigarre rauchend auf einem Weizenfeld aufgefunden hat.

Lene Levi ist als Figur konzipiert, die ein rätselhaftes und eigenwilliges Verhalten an den Tag legt. Gleichzeitig ist sie eine runde und dynamische Figur, die ihre verzweifelte Lage in eine absurde, keineswegs voraussehbare Situation kehrt. Obwohl es ihr gelingt, ihre Umgebung lebendig zu gestalten wie in der Ballade *Der Rauch auf dem Felde*,²⁰⁰ ihre sieben Verfolger in der Ballade *Der Fall in den Fluß*²⁰¹ oder den Einbrecher Benjamin in den *Notizen zum Roman* auszutricksen,²⁰² ist sie dennoch die Verliererin, deren Selbstbehauptung klare Grenzen gesetzt werden. Nach der Definition von Karl Migner²⁰³ ist Lene Levi eine verfremdete Heldin, gebrandmarkt als Aussenseiterin und in deformierende Lebensverhältnisse gezwungen, deren Opfer sie wird. In der Ballade *Der Rauch auf dem Felde* wird Lene, wenn auch in der Bewegung dargestellt, zur fremdbestimmten Marionette: Sie handelt wie unter Zwang. Mit den kleinen, schnellen, trippelnden Schritten wird eine mechanische Bewegung angedeutet, durch die Lene etwas Puppenhaftes erhält. Am Schluss schrumpft sie zu *Lenchen*, wird sie zur verrückten Närrin, zur Irren, die am Stadtrand innehält, um sich dem Rauchen einer Zigarre hinzugeben und sich dazu entkleidet, als müsste sie sich von etwas befreien. In der Ballade *Der Fall in den Fluß* entbehrt Lenes Auftritt nicht einer gewissen Komik, denn die Männer, die Lene nicht retten, sondern sich schnell davon machen, kehren die Tragik der Situation in eine Slapstick-Darstellung. Die Verwendung des trochäischen Vierhebers in

²⁰⁰ *ALD.* S. 16.

²⁰¹ *Ebd.*, S. 30.

²⁰² *Ebd.*, S. 212.

²⁰³ Karl Migner: *Theorie des modernen Romans*. 1970. S. 93f.

zweizeiligen Strophen, der durch die Bildergeschichte *Max und Moritz* (1865) von Wilhelm Busch zwar in gereimter Form populär geworden und vor allem in humoristischen Gedichten angewendet worden ist,²⁰⁴ unterstreicht ebenfalls die humoristische Absicht dieser Ballade. Lene Levis Selbstmord ist im Kinderreimstil geschrieben und kann heruntergeleiert werden:

[...]
Plötzlich springt sie aufs Geländer,
Dreht der Welt die letzte Nase,
Jauchzend plumpst sie in den Fluß.

Sieben bleiche Männlein rannten,
Was sie konnten, aus der Gegend.²⁰⁵

In der Ballade *Der Fall in den Fluß* wird die Opferrolle der Lene Levi deutlicher akzentuiert, weil die Täter, anders als im Gedicht *Der Rauch auf dem Felde*, sichtbar sind. Der übergreifenden männlichen Sexualität ist Lene nicht gewachsen, wahnsinnig geworden nimmt sie sich das Leben.

3.4.3.4 Die expressionistische *Ethik des Geisteskranken*

Die reale Auseinandersetzung mit der Geisteskrankheit vollzieht die literarische Avantgarde Ende 1912, als sich bei Jakob van Hoddis erste Anzeichen einer schizophrenen Geisteskrankheit zeigen, die ihn ab 1914 für den Rest seines Lebens in private Pflege- oder Heilanstalten zwingt. Der schnelle Gang, die Rastlosigkeit und die fahrigten Bewegungen gelten ferner als krankhafte Charakteristika, mit denen jüdische Menschen in der antisemitischen Wahrnehmung als degeneriert charakterisiert werden. Mit der Verherrlichung des Wahnsinnigen lehnt die junge Autorengeneration aber auch bürgerliche Tugenden ab wie Ordnung, Selbstdisziplin, Pflichtbewusstsein, Affektkontrolle, soziale Anpassungsfähigkeit und Arbeitsfreude. Das kreative Schaffen des Geisteskranken wird zudem Vorbild für die künstlerische Arbeit. Wieland Herzfeld spricht seinem Artikel in der *Aktion* von 1914 sogar von einer *Ethik des Geisteskranken*:

Wenn man von Geisteskranken spricht, stellt man sich Größenwahnsinnige, Tobsüchtige, religiös Irrsinnige usw. vor. Man bedauert diese armen Unglücklichen, lacht sie aus und graut sich vor ihrem Schicksal. Dieses übliche Verhalten ist unberechtigt. Der Geisteskranke ist sicher fähig, glücklicher zu sein, als wir es vermögen: denn er ist natürlicher und menschlicher als wir. Ihn treibt Gefühl zum Handeln, nicht Logik. Sein Tun ist machtvoll, unmittelbar. [...] Der Geisteskranke ist künstlerisch begabt. Seine Arbeiten weisen einen mehr oder minder ungeklärten, doch

²⁰⁴ Vergleiche Horst Joachim Frank: *Handbuch der deutschen Strophenformen*. Tübingen u. Basel 1993. S. 28.

²⁰⁵ *ALD*. S. 30.

ehrlichen Sinn für das Schöne und Bezeichnende auf. Da aber sein Empfinden vom unsrigen abweicht, muten uns die Formen, Farben und Verhältnisse seiner Arbeiten meist fremdartig, bizarr und grotesk an: wahnsinnig. Davon bleibt die Tatsache unberührt, daß der Besessene arbeiten kann, schöpferisch und mit Hingabe wirken. [...] Die Ohnmacht, die wir noch alle gegenüber dem Willkürlichen, Sklavischen in uns empfinden, macht uns alle im Innersten unglücklich. Der Irre kennt nicht die Zerknirschung, die diese Unfreiheit in uns hervorruft. Ihm schlägt die Einbildungskraft Brücken von einer Unmöglichkeit nach der anderen; zahllose Stege baut sie ihm, er wählt, wie's ihm beliebt und springt während des Überschreitens zwanglos von einem auf den andern. Wie viel ärmer sind wir! Für uns gibt es nur die eine nüchterne, langweilige, unverrückbare, zwingende Wirklichkeit. [...] Der Geisteskranke ist immer Held, immer Persönlichkeit, nicht nur im Traum. Er ist König, wenn er will. Hat er Verlangen danach, dann macht er sein Gärtchen zum Königreich.²⁰⁶

Der Irre, Kranke oder Zögling symbolisiert einerseits den unterdrückten Individualisten, andererseits aber auch den vitalen Menschen, der sich nicht mehr in die vorgegebenen Ordnungsstrukturen einpassen will, sich nicht einer Selbstbeherrschung und Selbstkontrolle unterzieht, um gesellschaftlich funktionieren zu können und sich nicht auf seinen Gebrauchswert reduzieren lässt. Alfred Lichtenstein lässt Martin Müller dies im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller* in seiner Abhandlung »Schwindel von dem Genie«, die er im *Bade- und Klosettraum* schreibt, folgendermassen ausführen:

Ich führte etwa aus: Genie ist ein Titel, keine Eigenschaft. Das wird nicht bedacht, deshalb ist die große Verwirrung. Titel ist Zufallssache, zumeist verdächtig. Wer Genie genannt wird, ist darum nicht ein genialer Mensch. Geniale Menschen werden diesen Titel, der von der Menge verliehen wird, regelmäßig nicht erlangen. Die genialsten Menschen aller Zeiten sind gewiß in Tollhäusern und Gefängnissen geborsten. Wer von tausend Alltagsleuten verstanden wird, geliebt wird... gilt mir nicht. –²⁰⁷

„Diese anticlassizistische gegenbürgerliche Ästhetik übernimmt also die erzbourgeoise Scheidung von gesund und krank, kehrt jedoch in polemischer Absicht die Wertvorzeichen um [...]“²⁰⁸ Das angeblich Gesunde und Normale wird hier zum Wertlosen erklärt, das Kranke und Krankhafte zum einzig Wertvollen. Die *längere Arbeit* Martin Müllers liest sich zudem als Parodie auf Otto Weiningers Darlegungen zum selben Thema. Für die Figur des jungen Selbstmörders Martin Müller hat sich Alfred Lichtenstein m.E. an Otto Weininger (1880-1903) selbst orientiert. Der zum Protestantismus konvertierte Sohn des jüdischen Kunstgoldschmieds Leon Weininger hat sich im Alter von 23 Jahren mit einem Pistolenschuss das Leben genommen. Nach erfolgreichem Abschluss seiner Dissertation über *Geschlecht und Charakter* hat Weininger seine Arbeit zu einem 600 Seiten umfassenden Buch

²⁰⁶ Wieland Herzfeld: *Die Ethik des Geisteskranken*. In: Die Aktion 4. Nr. 14. (4.4.1914). Sp. 298-302. Zitiert nach: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Stuttgart 1982. S. 183.

²⁰⁷ *ALD*. S. 163.

²⁰⁸ Wolfgang Rothe: *Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus*. Frankfurt/Main 1979. S. 177.

ausgebaut, das 1903 für ungeheures Aufsehen sorgt und vor allem in den ersten zwanzig Jahren nach seinem Erscheinen eine grosse Resonanz findet. Darin widmet Weinger zwei Kapitel dem Thema der Genialität und versucht dort in mehreren Anläufen eine Definition des Genies:

Genial ist ein Mensch dann zu nennen, wenn er in bewußtem Zusammenhange mit dem Weltganzen lebt. Erst das Geniale ist somit das eigentlich Göttliche im Menschen. [...] Erst der geniale Mensch ist ganz Mensch; was als Mensch-Sein, als Menschheit [...] in jedem Menschen [...] der Möglichkeit nach ist, das lebt im genialen Menschen [...] in voller Entfaltung.²⁰⁹

Der Wahnsinn ist als Symbol für antibürgerliche Vitalität aber von vornherein eine ohnmächtige Alternative, denn sie ist eine Form des Widerstandes, in der das Scheitern inbegriffen ist. Der Wahnsinnige „als Identifikationsfigur enthält, bei aller Radikalität, ein Element der Resignation, das Vereinzelung und Verzicht auf Kommunikation impliziert.“²¹⁰ Der Wahnsinnige ist zwar menschlicher, befindet sich aber gesellschaftlich in der Minderheit. Für die Arbeitswelt nutzlos, ist er den herrschenden Normen, Wertvorstellungen Gepflogenheiten hoffnungslos unterlegen und bleibt beschränkt auf die ihm in der bürgerlichen Gesellschaft zur Verfügung gestellten Freiräume.

3.4.4 FREMDLING IN DER WELT

Die Auflehnung gegen die bürgerliche Welt, gegen die eigene Herkunft und gegen den bisher geltenden gesellschaftlichen Rahmen hat auch ihren Preis. Die junge Generation leidet „unter den zweifelhaften Autoritäten ihrer Zeit ebenso wie unter dem Verlust an Orientierung und Geborgenheit, wenn sie sich von ihnen und der durch sie geprägten Gesellschaft frei zu machen“²¹¹ bemüht. Diese gleichzeitige Abkehr und Abhängigkeit von den eigenen Wurzeln manifestiert sich in den Texten in einem Grundgefühl von Unsicherheit, Orientierungslosigkeit, Ohnmacht, Heimatlosigkeit, Entfremdung und Angst.

Ein Symbol für diese Orientierungslosigkeit ist im *Kuno-Kohn-Zyklus* die *Blindheit*, also das Unvermögen, das Licht zu sehen und den richtigen Weg zu erkennen. Die Blindheit steht auch für das Ausgeliefertsein an das Geschick. Im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller* ist Kuno Kohn als blinder, kleiner Epileptiker

²⁰⁹ Otto Weinger: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Nachdruck der 1. Auflage (1903). Im Anhang Weiningers Tagebuch, Briefe August Strindbergs sowie Beiträge aus heutiger Sicht von Annegret Stopczyk, Gisela Dischner und Roberto Calasso. München 1997. S. 222ff.

²¹⁰ Edith Ihekweazu: *Verzerrte Utopie. Bedeutung und Funktion des Wahnsinns in expressionistischer Prosa*. Frankfurt/Main u. Bern 1982. S. 24.

²¹¹ Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*. 2002. S. 204.

dargestellt,²¹² in der Erzählung *Café Klößchen* bewegt sich Kohn durch die *erblindende Stadt*,²¹³ als *Blinder* wird im selben Text aber auch Ludwig Lenzlicht bezeichnet, der die Persönlichkeit von Martin Müller nicht erfasst hat, was unter anderem zu dessen Tod geführt hat.²¹⁴

Zudem wird diese Entfremdung in der Kuno-Kohn-Lyrik durch eine Distanzierung von den subjektiven Gedanken, Gefühlen, Erlebnissen und Beobachtungen des Lyrischen Ich ausgedrückt. Zum Beispiel in der Form des Rollensprechens in den Gedichten *Wanderer im Abend*²¹⁵ und *Kunos Nachtlied*,²¹⁶ in der Substitution des Lyrischen Ich durch das lyrische Du in den Gedichten *Abend*,²¹⁷ *Capriccio*²¹⁸ und *Frühling*²¹⁹ und in der Darstellung der Vorgänge aus der Aussenperspektive in den Gedichten *Vornehmer Morgen*,²²⁰ *Abschied*,²²¹ *Romantische Fahrt*,²²² *Der Rauch auf dem Felde*²²³ und *Der Fall in den Fluß*.²²⁴

In den meisten Texten des *Kuno-Kohn-Zyklus* haben die Figuren keinen festen Kern und keinen eindeutigen Ort innerhalb des sozialen Beziehungsnetzes. Dies äussert sich ebenfalls in einem Mangel an Vertrautheit mit sich selbst und mit der Umgebung wie zum Beispiel im Gedicht *Capriccio*, wo sich das Lyrische Ich zwar vom Zauber der nächtlichen Grossstadt gefangen nehmen lässt, sich sogar *inmitten*, doch eben ohne konkreten Anhaltspunkt, *irgendwo*, unbeheimatet und haltlos befindet.²²⁵ In der Erzählung *Café Klößchen* lehnt Kuno Kohn *irgendwo; irgendwie; ohne Beziehung; ganz belanglos* an einer katholischen Kirche.²²⁶ Im *Traurigen Lied* artikuliert das Lyrische Ich mit der Paraphrase *Der Fremdeste* seine Haltlosigkeit.²²⁷ Und in der Ballade *Der Rauch auf dem Felde* ironisiert der Sprecher im Text durch die einsame Lene Levi die Verfremdung von Mensch und Natur als grundsätzliches, existentielles Un-Verhältnis.²²⁸

²¹² *ALD*, S. 163 und S. 164.

²¹³ *Ebd.*, S. 191.

²¹⁴ *Ebd.*, S. 161.

²¹⁵ *Ebd.*, S. 96.

²¹⁶ *Ebd.*, S. 101.

²¹⁷ *Ebd.*, S. 97.

²¹⁸ *Ebd.*, S. 19.

²¹⁹ *Ebd.*, S. 98.

²²⁰ *Ebd.*, S. 114.

²²¹ *Ebd.*, S. 115.

²²² *Ebd.*, S. 118.

²²³ *Ebd.*, S. 16.

²²⁴ *Ebd.*, S. 29.

²²⁵ *Ebd.*, S. 19.

²²⁶ *Ebd.*, S. 184.

²²⁷ *Ebd.*, S. 100.

²²⁸ *Ebd.*, S. 16.

In den untersuchten Texten Lichtensteins manifestiert sich das Grundgefühl der Orientierungslosigkeit ferner in einer unbestimmten zeitlichen und räumlichen Struktur. Das Unbestimmte des Raumes zeigt sich zum Beispiel im Ausdruck *Welt*,²²⁹ den Lichtenstein zuweilen für eine Umgebung der Figuren wählt. Zudem kennzeichnen die Dunkelheit, die die Figuren im Gedicht *Capriccio* umgibt,²³⁰ der Nebel in der Erzählung *Café Klößchen*²³¹ oder die labyrinthische Umgebung des Gefängnisses im *Kapitel aus einem fragmentarischen Roman* mit den *winkligen Treppen mit vergitterten Fenstern*²³² ein „Ausgeschlossenensein von den positiven Möglichkeiten der ungezwungenen Lebensentfaltung, die meist implizit durch den offenen, freien Raum repräsentiert wird.“²³³

In sieben der behandelten Gedichte werden der Abend²³⁴ oder die Nacht²³⁵ beschworen. Zudem konstituieren in den meisten epischen Texten der Abend²³⁶ oder die Nacht²³⁷ als Zeiträume des Ungewissen die zeitliche und räumliche Struktur.

²²⁹ *Abschied*. ALD. S. 115: „Ich hebe meine Augen in die Welt.“; *Hohes Lied*. ALD. S. 99: „[...] Meermond und Wind und Welt –“; *Der Fall in den Fluß*. ALD. S. 29: „[...] dreht der Welt die letzte Nase [...]“; *Café Klößchen*. ALD. S. 183: „Er summt für sich: »Ein Nebel hat die Welt so weich zerstört.«“; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 209: „Mehr Welt drängte sich in dem kurzen Nachtzimmer des Buckligen, als der ganze große Tag enthielt.“

²³⁰ ALD. S. 19.

²³¹ Ebd., S. 191.

²³² Ebd., S. 209.

²³³ Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*. 2002. S. 52f.

²³⁴ *Lied der Sehnsucht des Kuno Kohn*. ALD. S. 89: „Von schreienden Wunden ist der Abend des Meeres Einsamen.“; *Abend*. ALD. S. 97; *Wanderer im Abend*. ALD. S. 96; *Der Rauch auf dem Felde*. ALD. S. 16: „Lene Levi lief am Abend [...]“.

²³⁵ *Erstes Lied*. ALD. S. 99: „Wer sagt die Qual, wenn ich in Nacht auf Straßen / Nach dir zum toten Himmel schrie–“; *Letztes Lied*. ALD. S. 100: „[...]und bunter Nacht Hypnose–“; *Kunos Nachtlied*. ALD. S. 101. Im *Hohen Lied*. ALD. S. 99f., bildet die Nacht einen magischen Kreis, der das Ich umschliesst und von der Aussenwelt abschottet; im *Letzten Lied*. ALD. S. 100, ist das Lyrische Ich wieder in der verregneten, von Laternen beschienenen, einsamen Nachtwelt des Kuno Kohn angelangt; im Gedicht *Capriccio*. ALD. S. 19, gerät das lyrische Du zunächst in den Bann einer zauberhaften Nacht.

²³⁶ *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. ALD. S. 165: „[...] vielleicht, wenn Abend ist [...]“; *Der Sieger*. ALD. S. 168: „Feierabend war.“; ALD. S. 173: „Später Abend kroch wie eine Spinne über die Stadt.“; ALD. S. 175: „Als Abend geworden war, saß Kohn verträumt in seinem Zimmer.“; ALD. S. 177: „Sie hatte Kohn an diesem Abend lieb.“; *Café Klößchen*. ALD. S. 183: „In einem durchsichtigen Sommerabend war das leuchtende Café Klößchen.“; ALD. S. 185: „In einem weichen Abend voller grünlichgelber Laternen [...]“; ALD. S. 190: „Lisel Liblichlein erschien an dem nächsten Abend früher als verabredet war.“; ALD. S. 190: „Einige einfache Abendgerichte wurden gegessen.“; *Der Dackel-Laus*. ALD. S. 193: „An einem weichen Abend voller grünlichgelber Laternen [...]“; Ferner war für den nächsten Abend [...]“; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 214: „[...]überall war schon Abend [...]“.

²³⁷ *Der Sieger*. ALD. S. 169: „Unterwegs forderte Kuno Kohn Mechenmal auf, bei ihm die Nacht zu verbringen.“; *Café Klößchen*. ALD. S. 181: „[...] ging mit ihr Hand in Hand stundenlang durch die nächtlichen Straßen [...]“; ALD. S. 187: „Sie saßen bis in die Nacht in der kleinen Stube Lisel Liblichleins.“; ALD. S. 188: „Sie gingen flüsternd in den himmelhellen, von Mondlicht leuchtenden Straßen.“; ALD. S. 189: „Der Mond hatte hellblauen Staub auf sie geschüttet.“; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 212: „Mondlicht beleuchtet die beiden in der Badewanne.“

Handlungsort ist immer wieder die Stadt.²³⁸ Zur Beschreibung dieser Stadtlandschaft gehören Häuser,²³⁹ Fenster,²⁴⁰ Strassen²⁴¹ und Laternen.²⁴² Die Strassen, die auch im Titel der Gedichtsammlung von Ernst Blaß aus dem Jahre 1912 *Die Straßen komme ich entlang geweht* einen wesentlichen Raum der frühexpressionistischen Literatur anzeigen, symbolisieren das Unbekannte und Ziellose. Strassen sind für jeden zugänglich, aber niemandem ein Zuhause. Die künstliche Erleuchtung der Nacht durch die Gaslaternen macht eine lyrische Verklärung der Nacht überflüssig und gleichsam unmöglich.

Lichtensteins Grundthema der Nacht nimmt der in Essen lebende chilenische Komponist und Hörspielautor Juan Allende-Blin (*1928) auf und komponiert 1975 aufgrund von Texten Lichtensteins die *Berliner Nachtstücke* für Sprechstimme und

²³⁸ *Rauch auf dem Felde*. ALD. S. 16: „[...] Und die stumme Stadt vergangen / War in weiten / Feldern [...]“; *Café Klößchen*. ALD. S. 181: „[...] fuhr mit ihr in die Stadt [...]“; ALD. S. 183: „Stadthimmel aus dunkelblauer Seide [...]“; ALD. S. 187: „[...] führte ihn triumphierend in die Stadt zurück.“; ALD. S. 191: „Wie Krankheit kroch schleimiger Nebel in der erblindenden Stadt.“; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 212: „Mit ihr in offener Droschke und durch die Stadt.“

²³⁹ *Letztes Lied*. ALD. S. 100: „[...] werft die Häuser um –“; *Capriccio*. ALD. S. 19: „[...] An den Häuserhaufen [...]“; *Abend*. ALD. S. 97: „Die Häuser stehen steif an ihren Gattern.“; *Vornehmer Morgen*. ALD. S. 114: „Leichthin lehnt Gartenhaus an Gartenhaus.“; *Der Rauch auf dem Felde*. ALD. S. 16: „[...] Und verfetzt an Häusern hingen [...]“; [...] Bis die Häuser hilflos wurden [...]“; *Der Fall in den Fluß*. ALD. S. 29: „[...] Und sie hob die wirren blauen / Säuerblicke in die weiten / Süßen Dunkelheiten über / Den Laternen und den Häusern.“; *Der Sieger*. ALD. S. 168: „Die Häusermassen glichen großen, abenteuerlichen Schiffen [...]“; *Café Klößchen*. ALD. S. 185: „Wie zähes, glühendes Öl lag die Sonne auf den Häusern [...]“; ALD. S. 189: „Die Häuser standen wohlgeordnet wie Bücher in Regalen auf den gepflegten Straßen.“

²⁴⁰ *Rauch auf dem Felde*. ALD. S. 16: „[...] Und die Fenster Fratzen schnitten [...]“; *Vornehmer Morgen*. ALD. S. 114: „Kühl fliegt aus einem Fenster ein Gesang.“; *Der Sieger*. ALD. S. 173: „Fenster blinkten im üppigen, fließendem Schwarz.“; ALD. S. 175: „Er schaute aus dem offenen Fensterloch.“; „Mit vielen stillen Fenstern.“; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 205: „In einem Fenster war das regungslose Gesicht des Doktor Bryller.“

²⁴¹ *Erstes Lied*. ALD. S. 99: „Wer sagt die Qual, wenn ich in Nacht auf Straßen / Nach dir zum toten Himmel schrie –“; *Kunos Nachtlied*. ALD. S. 101: „[...] Lauf ich singend auf die Straße [...]“; *Capriccio*. ALD. S. 19: „Alle Straßen fließen [...]“; *Vornehmer Morgen*. ALD. S. 114: „Wie ewger Sonntag sieht die Straße aus.“; *Der Rauch auf dem Felde*. ALD. S. 16: „[...] Durch die langen, leeren Straßen / Einer Vorstadt; [...] Und in diesen tauben Straßen / Einsam starben.“; *Kuno Kohn*. ALD. S. 153: „Die Straßen waren naß und schmutzig.“; *Der Sieger*. ALD. S. 168: „Müde und missmutig ging er die Straßen.“; ALD. S. 177: „Gegen Morgen hüpfte ein kleiner buckliger Herr wie ein Ballettänzer auf grauen unsicheren Straßen...“; ALD. S. 179: „Er lief durch die Straßen [...]“; *Café Klößchen*. ALD. S. 181: „[...] stundenlang durch die nächtlichen Straßen [...]“; ALD. S. 183: „Er stürzte durch die Straßen.“; ALD. S. 184: „Die Straßen schimmerten schon weißlich [...]“; ALD. S. 185: „Wie zähes, glühendes Öl lag die Sonne auf [...] den Straßen [...]“; ALD. S. 188: „[...] in den himmelhellen, von Mondlicht leuchtenden Straßen.“; ALD. S. 189: „Die Häuser standen wohlgeordnet wie Bücher in Regalen auf den gepflegten Straßen.“

²⁴² *Capriccio*. ALD. S. 19: „[...] wo Laternen leuchtend hängen.“; *Der Fall in den Fluß*. ALD. S. 29: „[...] Und sie hob die wirren blauen / Säuerblicke in die weiten / Süßen Dunkelheiten über / Den Laternen und den Häusern.“; *Kuno Kohn*. ALD. S. 153: „Ich stand an einer Laterne [...]“; *Café Klößchen*. ALD. S. 185: „In einem weichen Abend voller grünlichgelber Laternen [...]“; ALD. S. 191: „Laternen waren düstere Sumpflumen, die auf schwärzlich glimmenden Stielen flackerten.“; *Der Dackel-Laus*. ALD. S. 193: „An einem weichen Abend voller grünlichgelber Laternen [...]“

Klavier.²⁴³ Im Jahr 2000 hat der Südwestrundfunk in Baden-Baden die Komposition *Nachtgesänge* von Juan Allende-Blin produziert, die nach der Skizze *Kuno Kohn* entstanden ist.²⁴⁴ Die Figur des Kuno Kohn erinnerte den Komponisten an die rätselhaften Nachtexistenzen, denen er nach seiner ersten Überfahrt nach Europa im Jahre 1951 in der Trümmerlandschaft der Hamburger Nachkriegsjahre begegnete. „Überlebende des Zweiten Weltkrieges, die sich zwischen Glamour und Vereinsamung in eine transsexuelle Existenz gerettet hatten und in einer eigenen Bezugswelt lebten, die sich im musikalischen Untergrund des autobiographischen Melodrams artikuliert: ‚Die Nacht als Maske. Der Tag als Albtraum‘, wie es resümierend in den Erinnerungen heißt, die der Komponist als Autor in seinem Stück *Nachtgesänge* spricht. [...] Auch in den *Nachtgesängen*, in denen sich die Fortsetzung seiner nächtlichen Spaziergänge auf deutschem Terrain spiegelt, ist der Kontakt mit dem Grelen und Vulgären der ‚Kleinen Freiheit‘ von Hamburg in eine komplexe Komposition integriert, in der Zitate historischer Unterhaltungsmusik [...] wie klangliche Realitätsfragmente aufblitzen.“²⁴⁵

3.4.5 UNERFÜLLTE LIEBE – UNGESTILLTE SEHNSUCHT

3.4.5.1 Angst und Onanie

Liebe und Sexualität werden in den expressionistischen Texten selten beglückend erlebt, dies liegt auch daran, dass ihre Autoren junge Männer der Wilhelminischen Epoche sind, die selber voller Hemmungen stecken. Sie entspringen geschlechtergetrennten Schulen, ihnen ist das Körperliche peinlich, körperliche Nähe

²⁴³ *Berliner Nachtstücke. Sechs Gedichte von Alfred Lichtenstein für eine Sprechstimme und Klavier.* Hommage à Blandine Ebinger. Uraufführung: Museum Folkwang Essen 20.10.1976; Blandine Ebinger, Stimme; Klavier, Juan Allende-Blin. Seine Komposition stellt er mit Blandine Ebinger, der Frau Friedrich Holländers, in den Kontext des frühen Berliner Cabarets und dem Sprechgesang der Diseusen. 1991 schreibt er das Chorwerk für 12 Stimmen *Vocalises autour d'un poème: ‚Mein Ende‘* – für zwölfstimmigen Chor a capella; Auftragswerk des WDR Köln; Chor des WDR; Leitung: Manfred Schreier; Uraufführung: Grosser Sendesaal des WDR Köln 5.11.1991. 1993 entsteht die Wort-Klang-Collage *Palimpsest*, in dem Juan Allende Blin den Text *Das Begräbnis Alfred Lichtensteins* von Wieland Herzfeld (In: Wieland Herzfeld: *Tragigrotesken der Nacht. Träume.* Berlin 1920. S. 22-25) verarbeitet. Komposition und Realisation: Juan Allende-Blin; Sprecher: Jean Pierre Faye, José Luis de Delás und Fritz Lichtenhahn. Musikalische Mitwirkende: Juan Allende-Blin (Klavier); Gerd Zacher (Orgel), Michael Riessler (Saxophone), Klaus Linder (diverse Blasinstrumente) und Sabine Kulke (Harfe); Produktion WDR 1993; Länge 35'20"; Redaktion: Klaus Schöning; Erstsendung: WDR 23.2.1993.

²⁴⁴ *Nachtgesänge. Hörstück.* Komposition und Realisation: Juan Allende-Blin; Sprecher: Juan Allende-Blin und Robert Schoen; Musikalische Mitwirkende: Reiner Holthaus (Bariton), Barbara Singh (Piccolo/Flöten), Jürgen Demmler (Klarinette/Tenorsaxophon), Angelika Frei (Posaune), Jochen Heibertshausen (Kontrabass) und Juan Allende-Blin (Orgel/Drehorgel/Klavier); Produktion: Südwestrundfunk Baden-Baden 31.7.-11.8.2000; Länge: 46'56"; Redaktion: Hans Burkhard Schlichting; Erstsendung: SWR Baden-Baden 8.3.2001.

²⁴⁵ Hans Burkhard Schlichting: *Der Archäologe der ars acustica. Juan Allende-Blin und das Hörspiel.* In: Juan Allende-Blin: *Ein Leben in Erinnerung und Utopie.* Hrsg. von Stefan Fricke und Werner Klüppelholz. Saarbrücken 2002, S. 195f.

untereinander wird, wenn möglich, vermieden. Stefan Zweig beschreibt diese Tabuisierung des Sexuellen vor dem Ersten Weltkrieg folgendermassen:

[...] es war für die Jugend eine schlimme Zeit, die jungen Mädchen luftdicht vom Leben abgeschlossen unter die Kontrolle der Familie gestellt, in ihren freien körperlichen wie geistigen Entwicklung gehemmt, die jungen Männer wiederum zu Heimlichkeiten und Hinterhältigkeiten gedrängt von einer Moral, die im Grunde niemand glaubte und befolgte. Unbefangene, ehrliche Beziehungen, also gerade was der Jugend nach dem Gesetz der Natur hätte Beglückung und Beseligung bedeuten sollen, waren nur den allerwenigsten gegönnt.²⁴⁶

Kohns tabuisierte Sexualität wird zunächst in der Angst dargestellt, von der Kuno Kohn als Kind befallen wird und die sich in quälenden gespensterhaften Visionen und im Schreien artikuliert, wie zum Beispiel im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller*:

Ach, der kleine Kohn ist nun leider tot. Er ist an seinen Gespenstern gestorben, er hat mir das oft vorausgesagt. Seine Gespenster hat er gesehen, der blinde kleine Kohn. Manchmal, wenn heller Tag war. Dann fand man ihn zitternd und weiß in einem Winkel. Die Beine hatte er so weit angezogen, daß die Oberschenkel gegen die eingesunkene Brust gepreßt waren. Zwischen den Knien lag der Kopf. Die winzigen erschrockenen Fingerchen krampften sich um die Schuhspitzen. Wenn man ihn berührte, schrie es aus ihm. Der Schrei war so gellend grauenhaft, daß man unwillkürlich losließ, als hätte man einen Stoß erhalten. Sooft das geschah, war man ratlos wie bei dem ersten Mal.²⁴⁷

Im *Kapitel aus einem fragmentarischen Roman* mutiert der kleine Kohn, der an einer übergrossen Sensitivität leidet, in der die kleinsten Erschütterungen ein Gefühl der Angst auslösen, gleich selbst zu einem Gespenst. Kohn wird als ein entkörperlichtes, kaum noch schaubares Wesen dargestellt, dessen Individualität in diesem Moment in Frage gestellt wird:

Überall und vor allem fürchtete er Unheil. Nichts war ihm vertraut. Die ewige Angst machte ihn selbst zu einem kleinen huschenden Gespenst und gab seinen schwindsüchtigen Augen phosphorisches Leuchten. Wenn er zu später Stunde weggeschickt wurde, etwa um Milch zu holen oder Petroleum, betete er in fiebriger Inbrunst zu dem lieben Gott. Atemlos und kalkig kam er wieder.²⁴⁸

Im gleichen Text spricht der Erzähler davon, wie sich der kleine Kuno fürchtet und schildert in einer metaphorischen Charakterisierung dessen Ängste und Wahrnehmungen:

Über alles fürchtete Kuno Kohn die tausendfältige Finsternis vor dem Einschlafen. Früher hatte man ihm eine winzige Lampe in das Zimmer gestellt, deren rötlicher melancholischer Schein ihn etwas beruhigte. Auf der weichen Wand tauchten

²⁴⁶ Stefan Zweig: *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Hamburg 1981. S. 109.

²⁴⁷ *ALD*. S. 164.

²⁴⁸ *Ebd.*, S. 209.

sonderbarste Fratzen auf und Kämpfe, aber auch Zinnsoldatenmärsche und ergötzliches Durcheinander von Feen und Kuchenläden und Königinnen, bis ein Schlaf kam. Seit einiger Zeit wünschte der Geistliche solche Verweichlichung der Seele seines Sohnes nicht mehr. Kuno mußte in dem Dunkelen leben. Weg war das bisschen Sichtbarkeit. Das unzählige unfaßbare Geschehen des Chaos kugelte sich um den kleinen Menschen. Mehr Welt drängte sich in dem kurzen Nachtzimmer des Buckligen, als der ganze große Tag enthielt. Kuno Kohn hatte den Körper, der in dem Bett liegen sollte, verloren: war nur noch Schreck und Hilflosigkeit und Sehnsucht. Am schlimmsten war, wenn sich das wüste Ungefähr zu Erscheinungen oder Berührungen verdichtete. Dann schrie der Kohn verzweifelt auf.²⁴⁹

Das, was passiert, hat keine feste Gestalt. Die Wand bildet die Gefühlswelt Kohns als sonderbare Fratzen ab. Das Chaos wird verlebendigt, Kohn wird davon überwältigt. All das, was Kohn erlebt, was ihn beschäftigt und belastet, wird mit *Welt* bezeichnet, die sich, zur Menschenmenge personifiziert, in sein Zimmer drängt. Durch die Attribuierung *kurz* wird die Beengung veranschaulicht, die kein Ausweichen ermöglicht.

Mittels der Entstellung des kleinen Kuno Kohn, der sich in der Kombination der Gegensätze von Wachsein-Traum und Leben-Tod in eine körperlose Schreckensmaterie verwandelt, wird die Kindheit der Kaiserzeit und deren Erziehungsmittel der Angst dargestellt. „Mit der Denunzierung des Menschen als eines Gespenstes [...] wird nicht zuletzt der Zweifel des neuen Jahrhunderts [...] am überlieferten Ich-Begriff des bürgerlichen Individualismus reflektiert.“²⁵⁰ Rudolf Reitler (1865-1917), ein Schüler Sigmund Freuds, erkennt in einem Verhalten, wie wir es beim kleinen Kuno Kohn antreffen, dasjenige eines Phobikers:

Und dies ist eine Angstform, die umso fürchterlicher empfunden wird, als sie sich eben auf nichts Reales, dem man entfliehen könnte, bezieht, nur auf ein unheimlich Unbekanntes, auf ein drohendes, unfassbares Etwas, dem man wehrlos preisgegeben ist.²⁵¹

Und hinter diesen Phobien, so Reitler, steht ein verdrängter Geschlechtstrieb, eine unbefriedigte sexuelle Spannung:

Die unbefriedigte Sexualspannung setzt sich in Angst um, welche, da sie wahrscheinlich toxischer Natur sein dürfte, psychisch absolut unbeeinflussbar ist. Wenn demnach junge Leute an primärer Angstneurose erkranken, so wird das wohl in den meisten Fällen dann geschehen, wenn sie nach vorhergegangener Onanie plötzlich aus irgendwelchen Gründen ihren Sexualtrieb zu verdrängen suchen und der Masturbation entsagen. Also nicht die Onanie, sondern der Abwehrkampf gegen die Onanie, die Verdrängung der Libido erzeugt die Angstneurose.[...] Die Onanie ist ja nicht mehr ungeschehen zu

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Wolfgang Rothe: *Tänzer und Täter*. 1979. S. 437.

²⁵¹ *Über den Selbstmord insbesondere den Schüler-Selbstmord*. Diskussionen des Wiener psychoanalytischen Vereins. I. Heft. Wiesbaden 1910. S. 20.

machen, die Körper und Geist zerstörenden Folgen derselben nach Ansicht der Kranken nicht mehr abzuwenden, daher die beständige Angst ohne absehbares Ende.²⁵²

Für Wilhelm Stekel ist der Schülerelbstmord „als symbolischer Ersatz eines autoerotischen Aktes“²⁵³ zu verstehen. „Solche Autoerotisten betrachten ihre Selbstbefriedigung als einen ‚ekelhaften‘ erniedrigenden Akt. Der Ekel vor der eigenen Person steigert sich zum Ekel vor dem Leben, zum Weltekel. Das Leben, das nur sexuell gewertet wird, verliert jeden Wert. Es steht im Affekte der Ablehnung. So führt die Onanie auch in ihren Verdrängungsformen zum Selbstmord.“²⁵⁴

Im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller* erkennt zwar Ludwig Lenzlicht die sexuellen Nöte des Martin Müller, vermutet die Onanie, die ihn am nächtlichen Schlaf hindert, doch reagiert er schlussendlich gewalttätig, als Martin Müller seinem Lehrer Lenzlicht ebenfalls Masturbation unterstellt:

Ich sitze an dem Arbeitstisch und träume, was dem guten Lenzlicht bedenklich erscheinen würde: Die Jungen dürfen nicht träumen. Und dem Lenzlicht ist schon aufgefallen, daß die Haut um meine Augen wie Asche geworden ist. Er sagt häufig mit sonderbarer Betonung: ob ich denn schlecht schlafe, ich sähe so komisch aus. Einmal wurde ich ärgerlich, ich sagte: »Sie auch, Herr Kandidat.« Verlegen lächelnd schlug er mich blutig.²⁵⁵

3.4.5.2 Liebesverlangen in den Marienliedern

Am stärksten drückt sich Kuno Kohns Liebessehnsucht in den Marienliedern aus, hier geht sein Verlangen so weit, daß er „sich das Idealbild einer Geliebten entwirft, die nur in seiner Vorstellung existiert. Er weiß, daß er diesem Phantasiebild nie begegnen wird, aber dennoch sucht er es in jeder Begegnung aufs Neue.“²⁵⁶ Die mögliche Marienbegegnung wird von Kohn überdies als Rettung vor dem vulgären und elenden Alltagsleben ersehnt wie der schützende Raum einer Kirche. Maria bleibt die unerreichbare Geliebte, die einen nicht ruhen lässt, die einen zu einer ständigen Suche antreibt wie im *Nächsten Lied*:

- 1 Der dich so sucht, Maria, wird ganz grau.
Der dich so sucht, verliert Gesicht und Bein.
Zerfällt im Herzen. Blut und Traum entweicht.
Käm ich zur Ruh... Wär ich in deiner Hand...
- 5 O, nähmst du mich in deine Augen auf...²⁵⁷

²⁵² Ebd., S. 20 f.

²⁵³ Ebd., S. 37.

²⁵⁴ Ebd., S. 38.

²⁵⁵ *ALD*. S. 162.

²⁵⁶ Jürgen Froehlich: *Liebe im Expressionismus. Eine Untersuchung der Lyrik in den Zeitschriften Die Aktion und Der Sturm von 1910-1914*. New York, Bern, Frankfurt/Main, Paris 1990. S. 10.

²⁵⁷ *ALD*. S. 99. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 63 dieser Arbeit.

Das Gedicht besteht aus einer Strophe mit fünf Versen, die eigentlich die Erweiterung einer vierversigen Strophe ist, was durch die Assonanzen der Endsilben des ersten und letzten sowie zweiten und dritten Verses angedeutet wird. Durch die Beifügung des vierten Verses *Käm ich zur Ruh... Wär ich in deiner Hand...* wird ein Ritardando der lyrischen Bewegung erreicht, die dem Dargestellten einen sehnenenden Ausdruck verleiht. Die Suche nach Maria wird hier addiert, variiert werden die Folgen dieser vergeblichen Suche. Es ist eine unendliche Suche nach Maria, die immer weiter gehen könnte und unendliche Möglichkeiten des Ich-Zerfalls bereithält. Die Summation ist die mögliche Rettung, die aber in Marias Hand liegt und durch die Auslassungspunkte offen gelassen wird. Mit der Invokation *Maria* im ersten Vers und der durch die Interjektion *O* eingeleitete Exklamation des letzten Verses wird die Adressatin unmittelbar aufgerufen, das artikulierte Ich endlich zu beherbergen, damit dieses sein seelisches Gleichgewicht wiedererlangen könnte.

Im *Hohen Lied* wird für einen kurzen Moment die Erfüllung der Sehnsucht möglich. Der Liebende kann „ganz in das Wesen der Geliebten aufgehen. Indem er sich dem rein Instinktiven überläßt, hebt er alle Grenzen, alles Trennende zwischen sich und der Geliebten auf und verschmilzt sowohl mit ihr als auch mit dem Sein.“²⁵⁸

- 1 Maria du – daran zu denken, wie
Ich dich empfand... Der schwere Kopf versinkt –
Meer nur und Mond – Meermond und Wind und Welt –
- Um deine weiße Haut der weiße Sand, Maria –
- 5 Dein Haar... Dein Lächeln... Rings ist Meer und Not
Und Ruf und Sehnsucht und ein sanftes Glück – [...] ²⁵⁹

Die ersten beiden Strophen geben zunächst den schwebenden Zustand des Lyrischen Ich wieder. Die Verbindung von der ersten zur zweiten Strophe erfolgt dabei chiasmisch durch den Kyklos *Maria* am Beginn des ersten und am Ende des vierten Verses. Damit wird der Effekt eines rhetorischen Echos erzielt, der durch die Wiederholung die Invokation verstärkt. Auffällig ist die Offenheit der Sätze durch Gedankenstriche oder Auslassungspunkte, die immer mehr erwarten lassen als ausgesprochen wird und von der emotionalen Ergriffenheit des Lyrischen Ich zeugen. Die Begegnung mit Maria ist wenig fassbar, mehr unmittelbarer Gefühlsausdruck und Stimmung als Handlung. In einer metaphorischen Charakterisierung zeigt sich eine Analogie zur Befindlichkeit der Figur in der Aussenwelt, die aus *Meer* und *Mond*, dem Neologismus *Meermond*, *Wind* und *Welt* besteht. Durch die lyrische Klangwelt der Alliterationen und Assonanzen und das Polysyndeton *und* wird eine mystische, verwobene, von den Realitäten des Lebens

²⁵⁸ Jürgen Froehlich: *Liebe im Expressionismus*. 1990. S. 12.

²⁵⁹ *ALD*. S. 99.

losgelöste Stimmung wiedergegeben, in der sich die Sprache in Wortmusik aufzulösen beginnt und sich die Intensität der Empfindungen artikuliert. Das Lyrische Ich strebt zwar eine Vereinigung mit der Geliebten an, „doch entzieht diese sich ihm stets aufs Neue. Denn das Liebesverlangen ist im Expressionismus so intensiv, es reicht in solche Tiefen der Persönlichkeit und wird so vielschichtig, daß das geliebte Wesen stets ein Rätsel bleibt.“²⁶⁰

3.4.5.3 Erfolgloses Liebeswerben

Die unerfüllte Liebesehnsucht des Kuno Kohn äussert sich nicht nur in Phobien und Marienverehrung, sondern zeigt sich ebenfalls in seinem erfolglosen Liebeswerben. Es gehört zur Konzeption dieser Figur, dass sie nachts auf den Strassen herumstreicht und versucht, Bekanntschaft zu schliessen wie zum Beispiel in *Kunos Nachtlied*:

- 1 Täglich, wenn es so sehr dunkelt,
 Daß ich nicht mehr lesen kann,
 Lauf ich singend auf die Straße,
 Sehe jedes Mädchen an...

- 5 Ob vielleicht – wer will das wissen –
 Gerade heut ein Wunder sei:
 Daß ich als Erlöster heimkehr,
 Friedlich und für ewig frei...

- Komme ich vom vielen Suchen
- 10 Müde und verwirrt nach Haus,
 Weiß ich ein geheimes Mittel,
 Das löscht alle Leiden aus –²⁶¹

Die unerfüllte Liebesehnsucht des einsamen Lyrischen Ichs wird mit viel Distanz und kargen Bildern wiedergegeben und durch den heiteren Grundton der Romanzenstrophe überspielt. Additiv wird das tägliche Ritual der Suche dargestellt, auf das am Schluss als Summation eine Erlösung, aber keine Lösung folgt. Die zweite Strophe beginnt mit *ob*, das als Einleitung eines indirekten Fragesatzes Zweifel ausdrückt, gefolgt vom *vielleicht*, das ebenfalls angibt, dass etwas ungewiss ist, und der Parantese *wer will das wissen*, was noch ein drittes Mal die Ungewissheit darüber verstärkt, dass ausgerechnet an diesem Tag *ein Wunder sei*, was im Irrealis ausgedrückt zum vierten Mal die Hoffnung auf Erlösung in Frage stellt. Das Liebesbedürfnis des Lyrischen Ich ist in diesem täglichen Ritual zu einem deformierten krankhaften Verhalten geworden, das *Wunder*, als Requisite der Romantik, kann in der Grosstadtanonymität nicht mehr stattfinden. Als Ventil für

²⁶⁰ Jürgen Froehlich: *Liebe im Expressionismus*. 1990. S. 50.

²⁶¹ Ebd., S. 101. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 235f. dieser Arbeit.

die sexuellen Spannungen des Kuno Kohn ist die als *geheimes Mittel, das alle Leiden auslöscht* euphemistisch beschönigte Masturbation der einzige Ausweg.

Im Gedicht *Frühling* wird das lyrische Du aufgefordert, sich vor der Gefahr der erwachenden Sexualität im Frühling zurückzuziehen, sich in seinen Buckel zu ducken und allein zu bleiben, also durch defensives Sichverkriechen antizipatorisch zu reagieren und sich genau vor solchen Situationen in Acht zu nehmen.

Alle Männer sind jetzt gierig,
 Alle Weiber schrein,
 Ducke dich in deinen Buckel,
 Bleib allein –²⁶²

Durch den formalen Wechsel von weiblichen vierhebigen und männlichen dreihebigen Versen durchläuft das Gedicht in der Strophenform eine wiederholte gegensätzliche Bewegung. Diese Gegensätzlichkeit setzt sich auch in der Bewegung des Gedichtes fort: Die Verse enden durch den Zeilenstil zwar mit einer Pause, gleichzeitig verbindet die emphatische Anapher *alle* aber den ersten und zweiten Vers in einem syntaktischen Parallelismus miteinander, und der gefugte Versübergang, der die Alternation über die Versgrenze hinweg fortsetzt, ermöglicht ebenfalls eine fortlaufende Bewegung vom ersten zum zweiten Vers. An der Versgrenze vom 2. zum 3. Vers treffen zwei Hebungen aufeinander, was die alternierende Bewegung unterbricht und die Verse voneinander isoliert. Bei Vers 3 und 4 wird durch die synaphische Versgrenze dann wiederum eine Verbindung geschaffen. Durch diese Rhythmisierung, den zweiteiligen rhetorischen Aufbau in Deskription und Appell und die chiasmische Überkreuzstellung von *alle* und *allein* wird das Gedicht in zwei Hälften geteilt.

Die Satzverbindung mit vier asyndetischen Hauptsätzen, aus der das Gedicht zusammengesetzt ist, findet in ihrer unvermittelten Anlage in der Isolation des Buckligen, der zu nichts in Verbindung steht, auf der Inhaltsebene eine Entsprechung. Der vierte Vers endet mit einem Gedankenstrich, weil das lyrische Du am Liebesspiel der anderen nicht teilnehmen darf, sondern sich in seinen Buckel zurückziehen soll. Der Frühling ist auf die sexuelle Triebhaftigkeit reduziert, die mit dem deiktischen *jetzt* als allgemeingültige, jahreszeitlich bedingte Regelmäßigkeit daherkommt. Der Buckel ist zum schützenden Ort des Rückzugs geworden, wo sich alle Gefühle, Bedürfnisse und Triebe anstauen:²⁶³ Doch empfindet der Bucklige diese

²⁶² Ebd., S. 98.

²⁶³ Wenn wir den Buckel als schützenden Ort des Rückzugs verstehen, liegt die Assoziation der Schnecke nahe, die ihr schützendes Haus auf dem Rücken trägt. Die Schnecke steht als Mariensymbol für die Jungfräulichkeit. M.E. wird der Buckel in diesem Rückzug zum Symbol der Jungfräulichkeit und Sittlichkeit, die sich Kuno im allgemeinen Frühlingsrausch bewahren muss.

radikale Ich-Einigelung ebenso als einengendes Gefängnis, weshalb es sich auch nach der „Befreiung aus dem Ich-Kerker“²⁶⁴ sehnt und „den ihn einengenden Panzer sprengen“²⁶⁵ möchte. Diese innere Zerrissenheit, die der Ambivalenz zwischen dem Bedürfnis nach Rückzug und der Sehnsucht nach Gemeinschaft entspringt, zeigt sich im Gedicht *Frühling* am stärksten dort, wo sich das lyrische Subjekt im Selbst-Appell als zweite Person anredet und sich durch diese Substitution gleichsam von sich selbst distanziert.

In der Intention, der Welt zu entfliehen, sich in sich selbst zurückzuziehen, in diesem „luftleeren Raum absoluter Ichhaftigkeit“²⁶⁶ wird es den Figuren unmöglich, sich auf ein Du wirklich einzulassen. In der Selbstthematization der Erzählung *Café Klößchen* erwägt Kuno Kohn in einem inneren Monolog ein Konzept, dem Liebesglück zu entsagen, um damit die Sehnsucht aufrecht zu erhalten, die ihm ein viel intensiveres Erleben ermöglicht.²⁶⁷ Kohn nimmt sich hier zwar vor, sein Schicksal selber zu bestimmen, nicht glücklich werden zu wollen. Doch endet er als einsam Verzweifelter. Gebrochen zieht er sich, analog zum Gedicht *Frühling*, wieder in seinen Buckel zurück.²⁶⁸

Weniger ernsthaft werden im *Kuno-Kohn-Zyklus* die Liebesenttäuschungen anderer Figuren dargestellt. In der Erzählung *Café Klößchen* wird zum Beispiel Lisel Liblichlein von ihrem Vetter Gottschalk Schulz in seine Welt der Boheme, der Literatur und der nächtlichen Strassen geführt. Die beiden sind sich eigentlich völlig fremd und verfolgen jeweils andere Absichten, als auf den Partner zuzugehen. Für Lisel Liblichlein ist ihr Vetter der Orientierungspunkt in der Grossstadt, Gottschalk Schulz hat vor allem sexuelle Absichten. An seiner Seite bewegt sich Lisel aber wie eine starre Marionette und gestaltet ihr Handeln nicht autonom, zudem werden ihr das Grossstadtleben, Schulzens lächerliche Bemühungen und sein unbeholfenes Liebeswerben zunehmend lästiger:

Um ihn nicht zu kränken, auch um nicht kleinstädtisch zu wirken, gab sie ihm das selten zu verstehen. Aber einmal schlug sie ihm heftig auf das Gesicht. Sie waren in seinem Zimmer, er hatte ihr gerade die letzten Zeilen seines Gedichtes »Müdigkeit« erklärt. Die waren:

Der Abend steht vor meinem Fenster, grauer Mann!
Am besten ist wohl, wenn wir schlafen gehen –

²⁶⁴ Wolfgang Rothe: *Tänzer und Täter*. 1979. S. 296.

²⁶⁵ Ebd.

²⁶⁶ Wolfgang Paulsen: *Deutsche Literatur des Expressionismus*. 2. überarb. Aufl. Mit einem Geleitwort von Horst Denkler. Berlin 1998. S. 28.

²⁶⁷ *ALD*. S. 189. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 162 dieser Arbeit.

²⁶⁸ *ALD*. S. 191.

Danach hatte er versucht, ihr die Bluse abzuziehen. Der Schulz war über den Schlag recht bestürzt. Er sagte, fast weinend, sie müsse gemerkt haben, daß er sie liebe. Außerdem sei er ihr Vetter. Sie sagte, das Öffnen der Bluse behage ihr nicht. Zudem habe er einen Knopf abgerissen. Er sagte, er halte das nicht mehr aus. Wenn man liebe, müsse man sich hingeben. Er werde bei Kokotten Vergessen suchen. Sie wußte keine Antwort. Er dachte stöhnend: O, o. Sie saß betrübt neben ihm.²⁶⁹

Lisel Liblichlein wehrt sich mit einer Ohrfeige. Der Erzähler ironisiert die sexuelle Belästigung durch den abgerissenen Knopf und bagatellisiert die Enttäuschung von Schulz durch den wenig aussagekräftigen inneren Monolog, mit dem gleichzeitig eine karikierende Anspielung auf Georg Heyms Gedicht *Der Blinde* erfolgt.²⁷⁰

Im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller* wird in geraffter Zusammenfassung in parataktischen Hauptsätzen auf das erfolglose Liebeswerben Martin Müllers um Fräulein Neumann, der sich von ihr sexuell stark angezogen fühlt, durch das erotische Signal der bunten Beine, die knappe direkte Rede und den Witz des Hausdieners angespielt.

Ich mußte das Schreiben unterbrechen, weil Fräulein Neumann hereinkam. Sie hat heute bunte Beine mit Lackschuhen, das reizt mich. Ich hatte mir zwar vorgenommen, sie nicht mehr zu beachten... Sie hat sich neulich so prüde gezeigt... Sie war nachmittags in die Stadt gefahren. Sie kam spät zurück. Ich begegnete ihr auf der Treppe. Sie riß sich aber los. Und sagte erregt: »Bett ist Bett.« Und ging in ihre Stube. In den folgenden Tagen sah ich sie nicht. Der Hausdiener Hermann sagte, sie müsse das Zimmer hüten. Ich fragte, warum. – Er sagte, sie habe sich verlobt. Er schmunzelte.²⁷¹

Durch die *bunten Beine* erhält Martin Müllers bereits zu Beginn des Textes in der Rahmenhandlung geschilderter Selbstmord²⁷² nachträglich noch einen grotesken Effekt: Dort wird erwähnt, dass sich Martin Müller mit den Strümpfen seiner Erzieherin Nora Neumann erhängt hat, die ihn hier sexuell so stark anziehen.

3.4.5.4 Liebesbegegnungen

Neben quälenden Sexualspannungen, unerfüllter Mariensehnsucht und erfolglosem Liebeswerben erlebt Kuno Kohn auch weibliche Zuwendung, zum einen von Ilka Leipke in der Erzählung *Der Sieger*, zum andern von Lisel Liblichlein in der Erzählung *Café Klößchen*. Die Beziehungen zu Lisel Liblichlein und Ilka Leipke gleichen sich darin, dass Kohn beide Male keine Skrupel hat, sich mit Frauen einzulassen, die bereits an mit ihm bekannte oder sogar befreundete Männer

²⁶⁹ Ebd., S. 182.

²⁷⁰ Georg Heym: *Der Blinde*. In: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Bd 1. Lyrik. Hamburg u. München 1964. S. 150. In der zweiten Strophe heisst es: „O, wo ist er, wie / Ist denn der Himmel? Und wo ist sein Blau? / O Blau, was bist du? Stets nur weich und rau / Fühlt meine Hand, doch eine Farbe nie.“

²⁷¹ *ALD*. S. 162.

²⁷² Ebd., S. 161.

gebunden sind. Dabei lässt er sich jeweils von den Blicken der Frauen verführen, von Ilka Leipke, die ihn *demütig wie ein geschlagenes Hündchen*²⁷³ anblickt und von Lisel Liblichlein, die ihn *mit fröhlichem, deutlichem Gesicht aus rotbraunen Augen*²⁷⁴ betrachtet. In beiden Fällen folgt Kohn dieser nonverbalen Aufforderung zögernd, steht *zitternd wie ein Schauspieler*²⁷⁵ und *rot bis an die Ohren*²⁷⁶ im Salon von Fräulein Leipke oder *ängstlich wartend neben dem Hausschild einer Theaterschule*.²⁷⁷

Lisels Zuwendung gründet vor allem in ihrem Mitleid mit dem buckligen Kohn. Sie gesteht ihm ihre Liebe, nachdem sie beim Bohemefest beobachtet hat, wie Kohn ganz grau geworden ist, als er von der Festleitung gebeten wurde, das Tanzen einzustellen und sich damit in seine Aussenseiterposition zurückzuziehen:

Sie führte ihn in eine versteckte Nische. Da sagte sie: »Von nun an sage ich ›du‹ zu dir.« Kuno Kohn antwortete nicht, aber er empfing ihre mitleidende Seele wie ein Geschenk in seine wasserblauen Troubadouraugen. Sie sagte zitternd, daß sie ihn mit einem Mal so lieb habe, sei ihr unverständlich... Sie wolle seine arme Hand niemals mehr loslassen... Sie habe nicht gewußt, daß man so maßlos glücklich sein könne...²⁷⁸

In ihren Worten artikuliert sie zwar ihre emotionale Ergriffenheit, sie zeigt darin aber auch eine gewisse Verständnislosigkeit für Kohns Situation. Nach Seywald ist es das Stereotyp des hilfsbedürftigen Krüppels, das bei Nichtbehinderten eine diffuse Hilfsbereitschaft auslöst.²⁷⁹ Kohn, der gegen die Anweisungen der Festleitung nicht protestiert hat, sondern darauf mit Hilflosigkeit reagierte, hat Lisels Mitleid erweckt. Ihre Zuwendung ist in erster Linie dadurch begründet, dass „eine Neigung besteht, hilflose, abhängige Kreaturen mit besonderer Zärtlichkeit zu umgeben“.²⁸⁰

Am folgenden Abend feiert Lisel Liblichlein mit Kuno Kohn ihren achtzehnten Geburtstag und bleibt über Nacht bei ihm:

Aus einer Kirchenuhr kam der neue Tag. Die ersten lauten Atemzüge drangen wie gestöhnte Gebete in das verhangene Kohnsche Zimmer. Da war Lisel Liblichleins junger Seelenkörper ein Tempel geworden, sie hatte sich dem buckligen Priester mit rührender Selbstverständlichkeit unter Schmerzen geopfert. Hatte gesagt: »Bist du jetzt froh –« Lag aufgelöst in Traum und Ergriffenheit. Die dünne Haut der Lider hüllte sie ein.

²⁷³ *Der Sieger*. ALD. S. 174.

²⁷⁴ *Café Klößchen*. ALD. S. 184.

²⁷⁵ *Der Sieger*. ALD. S. 174f.

²⁷⁶ Ebd., S. 175.

²⁷⁷ *Café Klößchen*. ALD. S. 185.

²⁷⁸ ALD. S. 188.

²⁷⁹ Aiga Seywald: *Körperliche Behinderung*. 1977. S. 42.

²⁸⁰ Ebd., S. 51.

Plötzlich rannte ein Entsetzen über den Körper. Hatte sie den Schrecken in dem Gesicht wie Krallen. Waren aufgerissene schreiende Augen über dem Buckligen. Sagte Lisel Liblichlein tonlos: »Dies – war – das – – – Glück « Kuno Kohn weinte.²⁸¹

Um den sexuellen Akt als sakrale Handlung darzustellen, wählt der Erzähler religiöse Bilder. Den Vorgang des Schreckens veranschaulicht er im entstellten Anblick der schönen Lisel. Die Gedankenstriche in der direkten Rede Lisels zeugen von starker Emotionalität.

Noch in der unmittelbaren körperlichen Nähe erfährt Kuno Kohn dann bereits eine Distanzierung von Lisel Liblichlein:

Lisel Liblichlein sagte: »Warum du eine lange Rede hältst, weiß ich nicht. Was du gesagt hast, verstehe ich nicht. Daß du mir das Glück genommen hast, war lieblos, Kohn.« – Die Worte fielen wie Papier.

Sie sagte, sie wolle gehen. Er möge sich ankleiden. Der nackte Buckel sei ihr peinlich...²⁸²

Nachdem der Geschlechtsakt vollzogen ist und sie ihre Jungfräulichkeit eingebüsst hat, fällt Lisel Liblichlein wieder in ihre passive Rolle und anfängliche Verständnislosigkeit zurück. Sie macht Kuno Kohn Vorwürfe, dass er ihr die Unschuld geraubt hat und wendet sich durch die Anrede *Kohn* von ihm ab. Den endgültigen Bruch vollzieht sie, indem sie ihn bittet, sich anzukleiden. Die Ernüchterung nach dem Liebestaumel wird dadurch mehr als deutlich. In ihrem Verhalten und ihrem Wandel von der mitleidigen zur kalten abweisenden Lisel entspricht sie Otto Weiningers Charakterisierung der Frau in seinem Epochenwerk *Geschlecht und Charakter*:

Die Frau lebt stets, auch wenn sie allein ist, in einem Zustande der Verschmolzenheit mit allen Menschen, die sie kennt: ein Beweis, daß sie keine Monade ist, denn alle Monaden haben Grenzen. Die Frauen sind ihrer Natur nach unbegrenzt [...] sie trennt nie etwas Wirkliches von der Natur oder von den Menschen. Dieses Verschmolzensein ist etwas durchaus Sexuelles, und dementsprechend äußert sich alles weibliche Mitleid in körperlicher Annäherung an das bemitleidete Wesen, es ist tierische Zärtlichkeit, es muß streicheln und trösten. [...] Die Frau ehrt nicht den Schmerz des Nebenmenschen durch Schweigen, sie glaubt ihn durch Zureden aufheben zu können; so sehr fühlt sie sich mit ihm verbunden, als natürliches, nicht als geistiges Wesen. Und wo die Sexualität erloschen ist, dort fehlt auch jedes Mitleid [...]²⁸³

Ebenfalls zärtliche Gefühle für Kohn empfindet Ilka Leipke in der Erzählung *Der Sieger* nach seiner Lesung im Klub Clou; sie nimmt ihn *in sonderbarer Stimmung in ihre Wohnung*²⁸⁴ und verbringt mit ihm die Nacht. Diese Liebesnacht benutzt sie

²⁸¹ *Café Klößchen*. ALD. S. 190.

²⁸² ALD. S. 190f.

²⁸³ Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter*. (1903). 1997. S. 255f.

²⁸⁴ *Der Sieger*. ALD. S. 177.

dann aber vor allem dazu, Mechenmals Eifersucht bis zum Hass anzustacheln. Überdies macht sie sich über Kohn lustig, kann gegenüber Max Mechenmal *einen Witz über Kohn und seinen Buckel nicht unterdrücken*²⁸⁵ und weist Kohn hinaus, als er sie noch ein letztes Mal aufsucht.²⁸⁶

Die Liebesbegegnung, die Kohn erlebt, ist lediglich eine flüchtige, ein kurzer, vorübergehender Moment. In den beiden Erzählungen *Der Sieger* und *Café Klößchen* wird Kuno Kohn von den Frauen, die sich effektiv auf eine Liebesnacht mit ihm eingelassen haben, danach nicht mehr erhört. Vielleicht, weil sie durch eine Verbindung mit ihm dazu gezwungen würden, „einen Teil der Diskreditierung der stigmatisierten Person zu teilen, mit der sie verbunden sind.“²⁸⁷ Alfred Lichtenstein weist mittels der Darstellung unerfüllter Liebesehnsucht und flüchtiger Sexualität zudem auf „das Fremdsein des Einzelnen hin und auf dessen Isolierung selbst von seinen intimsten Mitmenschen. Denn gerade an der zur bloßen fleischlichen Begierde reduzierten Liebesbeziehung zeigt sich die Vereinzelung und die innere Unsicherheit des Menschen in der modernen Großstadt“²⁸⁸, zum Beispiel auch in den *Notizen zum Roman*:

Wenn er ein Mädchen loswerden wollte, erzählte er ihr wunderschön-rührend von seiner Lues, stellte sich als Märtyrer dar, der um ihrer Gesundheit willen das Opfer bringe. Die meisten Mädchen hielten ihn weinend für einen bedeutenden Menschen. Nur eine fragte einmal unverschämt, warum er das nicht vorher erzähle.²⁸⁹

Alfred Lichtenstein dient die Syphilis dazu, Berthold Bryller als liebloses Schwein darzustellen. Mit den Geschlechtskrankheiten nimmt er gleichfalls ein Stück Realität des Sexuallebens der damaligen Zeit auf, von der Stefan Zweig in seinen Erinnerungen *Die Welt von gestern* spricht:

Und wer von jener Generation sich redlich seiner allerersten Begegnung mit Frauen erinnern will, wird wenige Episoden finden, deren er wirklich mit ungetrübter Freude gedenken kann. Denn außer der gesellschaftlichen Bedrückung, die ständig zur Vorsicht und Verheimlichung zwang, überschattete damals noch ein anderes Element die Seele nach und selbst in den zärtlichsten Augenblicken: die Angst vor der Infektion.²⁹⁰

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ *ALD*. S. 178.

²⁸⁷ Erving Goffman: *Stigma*. 2001. S. 43.

²⁸⁸ Jürgen Froehlich: *Liebe im Expressionismus*. 1990. S. 83.

²⁸⁹ Ebd., S. 216.

²⁹⁰ Stefan Zweig: *Die Welt von gestern*. 1981. S. 109.

3.4.6 KOHN ALS HOMOSEXUELLER

3.4.6.1 Homosexualität im Kaiserreich

Mit der sexuellen Ausrichtung der Homosexualität erhält Kuno Kohn noch ein weiteres Attribut für seine Aussenseiterposition. Einen homosexuellen Kohn zu konzipieren entspricht ferner der tagesaktuellen Relevanz. Alfred Lichtenstein lebt ja bis 1913 in Berlin, wo, wie in keiner anderen deutschen Stadt, homosexuelles Leben in der Öffentlichkeit seinen Ausdruck findet, obwohl es als „Widernatürliche Unzucht [...] zwischen Personen männlichen Geschlechts“²⁹¹ gemäss §175 des Reichsstrafgesetzbuches unbedingt, d.h. von Amtes wegen ohne Strafantrag, strafrechtlich verfolgt und mit Gefängnis von einem Tag bis zu fünf Jahren bestraft wird. Deshalb findet das homosexuelle Leben Berlins zum einen im Verborgenen statt, denn will man unbehelligt bleiben, muss man ein unauffälliges Benehmen, Erscheinen und Handeln an den Tag legen. Man begegnet sich in anonymen Treffpunkten wie Pissoirs, Grünanlagen im Tiergarten oder entlang des Landwehrkanals am Halleschen Tor, in der Kaiserpassage zwischen der Friedrichstrasse und Unter den Linden, auf dem Soldatenstrich am Tempelhofer Feld oder im privaten Kreis. Im Berlin der Jahrhundertwende gibt es aber auch schon Treffpunkte in einschlägigen homosexuellen Lokalen, „die sich vom äußersten Westen über die Stadt bis zum weitesten Osten verteilen [...]“²⁹²

Gegenüber der massgeblichen Mehrheit der Wissenschaftler, Theologen und Politiker, die der Ansicht ist, dass mit der Homosexualität ein Verbrechen vorliegt, das man durch eine abschreckende Strafe vergelten muss, vertritt eine „Minderheit eine neue Anschauung, die seit den fünfziger Jahren vor allem von Irrenärzten und Gerichtsmedizinern entwickelt worden war und der zufolge schwuler Sex Symptom einer von Geburt an entarteten oder degenerierten Konstitution sei, für die Veranlagte keine Schuld treffe.“²⁹³ Zu diesen gehört auch Magnus Hirschfeld (1868-1935), in dessen Wohnung in Berlin am 15. Mai 1897 das Wissenschaftlich-humanitäre Komitee gegründet wird, das eine Petition an den Reichstag und den Bundesrat mit dem Ziel vorbereitet, den seit der Reichsgründung geltenden § 175 zu streichen, der die Verfolgung und Bestrafung von Homosexuellen und damit deren Diskriminierung festlegt. Diese Petition wird am 13. Januar 1898 vom Reichstag zurückgewiesen. Das Wissenschaftlich-humanitäre Komitee bleibt aber bestehen, seit

²⁹¹ Magnus Hirschfeld: *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*. Nachdr. d. Erstaufl. von 1914. Berlin u. New York. 1984. S. 842.

²⁹² Ebd., S. 682.

²⁹³ Manfred Herzer: *Das Wissenschaftlich-humanitäre Komitee*. In: *Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung. Eine Ausstellung des Schwulen Museums und der Akademie der Künste*. Berlin 1997. S. 40f.

Mai 1901 finden in Berlin zudem regelmässige Monatsversammlungen statt, wo Themen wie Daseinsberechtigung der Homosexuellen, Verwertung der homosexuellen Empfindung in der Dichtung, Beziehungen zwischen Kunst und Homosexualität diskutiert werden und zwischen den Debatten musikalische oder literarische Produktionen von Homosexuellen dargeboten werden. Magnus Hirschfeld, der sich selbst nie öffentlich zu seiner Homosexualität bekennt, geht das Thema als Sexualwissenschaftler an und entwickelt die Theorie des *Dritten Geschlechts*, die in seinen wissenschaftlichen Werken und den vom Wissenschaftlich-humanitären Komitee herausgegebenen *Jahrbüchern für sexuelle Zwischenstufen* ihren Niederschlag findet. Er vertritt „die Überzeugung, daß die homosexuelle Neigung weder als Laster noch als Krankheit, sondern als biologisch greifbare, angeborene, natürliche Variante der sexuellen Ausrichtung anzusehen“²⁹⁴ sei.

1906/07 kommt es zur Abspaltung einer Minderheit des Komitees, die 1908 einen „Bund für männliche Kultur“ gründet, der in der Theorie des Zoologen Benedict Friedlaender (1866-1908) seinen Ausgangspunkt findet. Dieser hat in seinem 1904 erschienenen Hauptwerk *Die Renaissance des Eros Uranios* das Bild des „super-(virilen), männlichen Homosexuellen“²⁹⁵ entwickelt, das im Gegensatz zu Hirschfelds Zwischenstufentheorie steht. Friedlaender erklärt Homosexualität mit dem unverfänglichen Begriff der *physiologischen Freundschaft*, „und den schwulen Sex, der ansonsten als das Anstößigste und eigentlich Verächtliche an den Schwulen galt, [...] zu einem zu vernachlässigenden Grenzfall der physiologischen Freundschaft, die eine menschliche Gattungseigenschaft und als solche Grundlage von Staat und Gesellschaft sei.“²⁹⁶

Zwischen 1907 und 1909 ist Homosexualität infolge von illustren Gerichtsprozessen ohnedies Thema der Berliner Öffentlichkeit.²⁹⁷ Im Oktober 1909 wird der

²⁹⁴ Bernd-Ulrich Hergemöller: *Mann für Mann. Biographisches Lexikon zur Geschichte von Freundschaft und mann-männlicher Sexualität im deutschen Sprachraum*. Hamburg 1998. S. 358.

²⁹⁵ Ebd., S. 244.

²⁹⁶ Manfred Herzer: *Das Wissenschaftlich-humanitäre Komitee*. 1997. S. 43.

²⁹⁷ Am 29. Oktober 1907 kommt es beim Zivilprozess, den der Kommandeur des Leibkürassier-Regiments Großer Kurfürst 1 sowie Generaladjutant des Kaisers, Kuno, Graf von Moltke (1847-1923), gegen den Journalisten Maximilian Harden (1861-1927), der Herausgeber der Wochenschrift *Die Zukunft*, wegen Beleidigung angestrengt hat, zu einem Freispruch. Moltke ist bereits vom Kaiser entlassen und gezwungen worden, gegen Harden eine Beleidigungsklage einzureichen. Für den ersten Prozess hat Magnus Hirschfeld in seinem Sachverständigengutachten ausgeführt, dass bei Moltke eine ihm selbst nicht bewusste Veranlagung zur Homosexualität vorliege. Im Revisionsprozess schwächt Hirschfeld seine Aussage dann aber ab, was dazu führt, dass Maximilian Harden wegen Beleidigung zu vier Monaten Gefängnis verurteilt wird, was in einem aussergerichtlichen Vergleich dann in eine Geldstrafe umgewandelt wird. Am 6. November wird Adolf Brand (1874-1945), der Herausgeber der ersten Homosexuellenzeitschrift *Der Eigene*, zu achtzehn Monaten Gefängnis verurteilt, weil er über Reichskanzler Bernhard, Fürst von Bülow (1849-1929) in einer Flugschrift Anspielungen auf intime

Vorentwurf zu einem deutschen Strafgesetzbuch durch das Reichsjustizamt, das die Strafe für homosexuelle Handlungen verschärfen will, veröffentlicht. Dessen Endfassung sollte 1917 zur Abstimmung ins Parlament gebracht werden, was durch den Ersten Weltkrieg aber verhindert wird. Dieser Vorentwurf führt ebenfalls zu zahlreichen Diskussionen über den §175 in der Tages- und Fachpresse.

3.4.6.2 Das Thema Homosexualität als Provokation im Frühexpressionismus

Mit der Konzeption eines homosexuellen Kohn blickt Alfred Lichtenstein gleichfalls hinter die Fassade der bürgerlichen Wohlanständigkeit. Denn alle „schwulen Lebensmodelle stehen im Widerspruch zu den patriarchalen Strukturen der Gesellschaft. Jedes schwule Leben ist Provokation und erhält automatisch eine oppositionelle Position zugewiesen.“²⁹⁸ Schon deshalb ist Homosexualität auch ein Thema des Frühexpressionismus. Im Rahmen der frühexpressionistischen Literatur kommt die Thematisierung des Sexuellen einer Protesthaltung gegenüber der bürgerlichen Tabuisierung von Körperlichkeit und Sexualität innerhalb des wilhelminischen Zeitalters gleich. Die Betonung des Geschlechtstrieb entspringt zudem dem Bedürfnis, gegen die öffentliche Sexualmoral und gegen den Zwang zur Disziplinierung der eigenen Natur, des Körpers und der vitalen Affekte aufzubegehren. Das Ignorieren der eigenen Sexualität gilt als Voraussetzung für den schulischen Lernerfolg. Deshalb besteht die Sexualerziehung im Wesentlichen darin, dass sie unterbleibt. Dem öffentlichen Bewusstsein gilt das Sexuelle als etwas Unappetitliches, das unter die Bettdecke ehelicher Schlafzimmer verbannt wird. Die junge Generation wehrt sich ferner gegen die Doppelmoral der Wilhelminischen Ära. Denn hinter der Fassade bürgerlicher Wohlanständigkeit finden sich ja durchaus Wege, seine Sexualität auszuleben, wie man es für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg in den Karikaturen der Zeitschrift *Simplizissimus* deutlich erkennen kann: Das Liebesleben wird hier in drei Grundsituationen unablässig variiert, dargestellt ist

homosexuelle Beziehungen gemacht hat, diese dann aber nicht beweisen kann. 1907 bis 1909 kämpft Maximilian Harden auch gegen Philipp Fürst zu Eulenburg-Hertefeld, Graf von Sandels (1847-1921), seit dem Regierungsantritt Wilhelm II. im Jahre 1888 wichtigster ausserparlamentarischer Berater des Kaisers. Harden hat in Bayern zwei alte Männer ausfindig machen können, die Starnberger Fischer Georg Riedel und Jakob Ernst, die vor Gericht aussagen, sie hätten in ihrer Jugend eine intime Beziehung zu Eulenburg unterhalten. Daraufhin wird Eulenburg verhaftet und im Mai 1908 wegen Meineids vor Gericht gestellt. Es gelingt Eulenburg jedoch durch Vorlage ärztlicher Atteste, die ihm dauernde Verhandlungsunfähigkeit bescheinigten, sich einer drohenden Verurteilung zu entziehen.

²⁹⁸ Andreas Sternweiler u. Manfred Herzer: *Einleitung*. In: Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung. Eine Ausstellung des Schwulen Museums und der Akademie der Künste. Berlin 1997. S. 14.

entweder der verheiratete Mann und seine Geliebte,²⁹⁹ die verheiratete Frau und ihr Geliebter³⁰⁰ oder die Prostituierte, die auf Kundschaft wartet.³⁰¹

Die ersten Jahrgänge des *Sturm* bringen Beiträge zum Thema „Sexualität“ wie zum Beispiel Alfred Döblins Artikel *Ueber Jungfräulichkeit*, in dem er eine Kategorisierung in Jungfrauentypen versucht. Für töricht erachtet er darin die Vorstellung, „alle Sexualbeziehungen im Rahmen der Ehe zu erfüllen, als wollte man verlangen, nur zur Mahlzeit und in bestimmten Lokalen Hunger zu haben.“³⁰² In einem weiteren Beitrag mit dem Titel „Jungfräulichkeit und Prostitution“ wagt sich der Arzt Döblin auf eine naturwissenschaftliche Analyse der sexuellen Vorlieben hinaus und geht von folgendem „Grundaxiom“ aus:

Jede spezifische Beziehung zwischen Mann und Weib gleich Prostitution. Dies, die Oberrubrik für sämtliche Kategorien und Vieldeutigkeiten. Denn in den Genitalien Hinweis auf das andere Geschlecht, nicht aber auf den anderen Menschen. Begründung von Prostitution, der Mangel des Zwanges zum bestimmten Objekt, das Fehlen einer fatalistischen Bestimmung für ein sexuelles Gegenüber, die Ziellosigkeit des Beziehungstriebes. Die naturgegebene Unbestimmtheit und ein naturgegebenes Dirimentum.³⁰³

Im Versuch einer Rubrizierung von Sexualtypen zählt er überdies folgende „Vor-, Miss- und Spottformen“³⁰⁴ der Sexualität auf:

Wo organischer Drang, jedoch nicht der Beziehungstrieb Typus des Masturbanten. Der Masturbant: Asozial, Menschenverächter, Individualist, Solipist. Die Schlange, die sich selbst beißt. Vielleicht ein Lobgepriesener des Buddhismus: denn er beendet den Kreis der Wiedergeburten. Wo organischer Drang, auch Beziehungstrieb, jedoch nicht zum anderen Geschlecht: Der Päderast, die Lesbica, der Sodomit, der Fetischist. Wo Organe, jedoch nicht einmal organischer Drang, da die Frigide; der tote Punkt der Sexualität. Von hier nur ein Schritt zum Eunuchen.³⁰⁵

Das Thema Homosexualität wird im *Sturm* des Weiteren von Hans Blüher in seinem Artikel *Zur Kritik des Sexualitätsbegriffs* diskutiert, in dem er darlegt, „daß die Wahl

²⁹⁹ Vergleiche *Simplizissimus: San Remo*. In: Jg. 15. Nr. 50 (13.3.1911). S. 843; *Plumpe Vertraulichkeiten*. In: Jg. 16. Nr. 11 (12.6.1911). S. 183; *Ein verlorener Abend*. In: Jg. 16. Nr. 15 (10.7.1911). S. 259; *Friedrichstrasse*. In: Jg. 17. Nr. 23 (2.9.1912). S. 367.

³⁰⁰ Vergleiche *Simplizissimus: Ehrenrettung*. In: Jg. 15. Nr. 31 (31.10.1910). S. 515; *O diese Weiber*. In: Jg. 15. Nr. 34 (21.11.1910). S. 562; *Strenge Hausordnung*. In: Jg. 15. Nr. 45 (6.2.1911). S. 775; *Selbstgefühl*. In: Jg. 16. Nr. 10 (5.6.1911). S. 165; *Entrüstung*. In: Jg. 16. Nr. 12 (19.6.1911). S. 199; *Augensprache*. In: Jg. 16. Nr. 18 (31.7.1911). S. 304; *Gemüt*. In: Jg. 16. Nr. 32 (6.11.1911). S. 541.

³⁰¹ Vergleiche *Simplizissimus: Konjunktur*. In: Jg. 15. Nr. 27 (3.10.1910). S. 438; *Schwache Frequenz*. In: Jg. 15. Nr. 40 (2.1.1911). S. 690; *Der Monsterhut*. In: Jg. 16. Nr. 17 (24.7.1911). S. 295; *Neue Schule*. In: Jg. 17. Nr. 51 (17.3.1913). S. 849; *Alles mit Maß*. In: Jg. 17. Nr. 31 (28.10.1912). S. 495.

³⁰² Alfred Döblin: *Ueber Jungfräulichkeit*. In: *Der Sturm* 3. Nr. 121/122. August 1912. S. 121.

³⁰³ Alfred Döblin: *Jungfräulichkeit und Prostitution*. In: *Der Sturm* 3. Nr. 125/126. August 1912. S. 141.

³⁰⁴ Ebd.

³⁰⁵ Ebd.

des Geschlechts-Objektes in allen Stufen der Annäherung von gewöhnlicher Anziehung bis zur Begierde, durchaus nicht an das andere Geschlecht gebunden ist, wie sehr es auch bei den intensiveren Gefühlskomplexen (von Liebe bis Begierde) den Anschein hat.“³⁰⁶

Bereits im ersten Jahrgang des *Sturm* nimmt Karl Kraus in einem Artikel dagegen Stellung, Homosexualität als Krankheit zwar gesellschaftlich zu akzeptieren, sie als frei gewählte sexuelle Vorliebe aber zu verdammen:

Nervenärzte und andere Laien schwätzen jetzt über Homosexualismus. Es hat sich im Lauf der Begebenheiten so viel Verständnis für die Sache entwickelt, daß die Einteilung in solche, die nicht anders und in solche die auch anders können, zum Gemeinplatz geworden ist, von dem aus die Vertreter von Gesetz und Sitte, also die, die überhaupt nicht können, Mitleid und Verachtung ausgeben. Die Menschheit wird sich mit der Zeit – so etwa in 129 bis 175 Jahren – wahrscheinlich zur schwindelnden Höhe jener Erkenntnis emporschwingen, die die angeborene Homosexualität für eine Krankheit erklärt, die sie definitiv verzeiht, und die „erworbene“ für ein Laster, das sie nach wie vor der strafrechtlichen Verfolgung, der sozialen Acht und dem Erpressertum überantwortet. Sie wird die Unterscheidung den psychiatrischen Schergen überlassen, die durch die bekannte Bordellprobe – vergleichbar der Wasserprobe des Hexenglaubens – untrüglich festzustellen vermögen, ob einer ein Kranker oder ein sogenannter „Wüstling“ ist. Der Paragraph wird den „unwiderstehlichen Zwang“ anerkennen, also wenigstens der Krankheit gegenüber Gnade für Recht ergehen lassen, aber die Schmach einer Menschheit vermehren, die sich von der Jurisprudenz an die Genitalien greifen läßt. Nie wird sich das Gesetz dazu entschließen, das Einverständnis zweier mündiger Menschen unbehelligt zu lassen, und wenn es schon anerkennen muß, daß Krankheit kein Verbrechen ist, so wird es dafür das „Laster“ für ein um so größeres halten. [...] Auf die Gefahr hin, sich selbst dem Verdacht der „erworbenen Homosexualität“ preiszugeben, müßte jeder denkende Mensch laut aufschreien über die Schändlichkeit, die eine staatliche Norm für die Betätigung des Geschlechtstriebes vorschreibt, und laut und vernehmlich das Recht auf erworbene Homosexualität proklamieren. Der fromme Blödsinn hat jede Nuancierung der Lust, jeder Erweiterung der Genussfähigkeit und die Eroberung neuer erotischer Sphären, die in allen Kulturen, nicht bloß in der griechischen, das ureigenste Recht des Künstlers und den Vorzug jedes höher organisierten Menschen gebildet haben, als Wüstlingslaster verfehmt [...].³⁰⁷

Karl Kraus geht in seinen Ausführungen so weit, dass er behauptet, dass „verfeinerte Geistigkeit zur homosexuellen Handlung führen kann“. Er spricht vom „vollen Mann, dem die Möglichkeiten der doppelgeschlechtlichen Naturanlage nie versperrt sind und der die Lust am Weibe nicht nur beweist, sondern vermehrt, wenn er die Lust am Manne versucht“.³⁰⁸ Homosexualität ist in den Ausführungen von Karl Kraus keine „Zwischenstufe“ mehr wie bei Magnus Hirschfeld, sondern als bewusster sexueller Akt die höchste Form der sexuellen Entfaltung.

³⁰⁶ Hans Blüher: *Zur Kritik des Sexualitätsbegriffs*. In: *Der Sturm* 5. Nr. 6. Zweites Juniheft 1914. S. 46.

³⁰⁷ Karl Kraus: *Perversität*. In: *Der Sturm* 1. Nr. 13 (26.5.1910). S. 97f.

³⁰⁸ Ebd., S. 98

3.4.6.3 *Ging zu Dirnen, wenn er Gefahr fühlte*

Die Konzeption Kohns als Homosexueller zieht sich durch die epischen Texte, in denen Kohn als Erwachsener auftritt. In der Erzählung *Café Klößchen* wird in einer zusammenfassenden Alepse von der komplexen sexuellen Ausrichtung Kuno Kohns berichtet, die von Haltlosigkeit, vielen unliebsamen Erfahrungen und pädophilen Neigungen geprägt ist:

Sein Verhältnis zu Frauen war eigenartig. Im allgemeinen hatte er sogar einen Widerwillen gegen sie, es trieb ihn zu Knaben. Aber in gewissen Sommermonaten, wenn er zu innerst zerbrochen und unselig war, verliebte er sich häufig in ein junges kindhaftes Weib. Da er infolge seines Buckels zumeist abgewiesen, oft sogar verhöhnt wurde, war die Erinnerung an diese Frauen und Mädchen entsetzlich. Er nahm sich daher zu diesen Zeiten in acht. Ging zu Dirnen, wenn er Gefahr fühlte.³⁰⁹

Da er bei den *kindhaften* Frauen, die ihn anziehen, keine Resonanz findet, dient ihm die Prostituierte, die „Frau für den Augenblick, die keine weitere Bindung erwartet und so das mit sich selbst beschäftigte Ich des Mannes nicht stört“³¹⁰ als Zufluchtsort und Ventil für seine sexuellen Bedürfnisse.

Dass Homosexuelle sich bei Prostituierten ihre sexuelle Befriedigung holen, wird ebenfalls im Berlin des Kaiserreichs thematisiert, zum Beispiel als der Arzt Edwin Bab (1882-1912) den Plan hegt, die Prostituiertenfrage durch offen eingestandene Homosexualität zu lösen. Er fordert in seinen öffentlichen Vorträgen und Broschüren die Männer dazu auf, sich zu ihrer gleichgeschlechtlichen Neigung zu bekennen und diese auch zu leben und vertritt „den originellen Gedanken, daß die Schwulenbewegung und die Frauenbewegung natürliche Verbündete sein müssten. Da alle Männer eigentlich bisexuell seien, sollte die *Gemeinschaft der Eigenen* als Alternative zum vor- und außerehelichen Geschlechtsverkehr mit weiblichen Prostituierten die »Freundesliebe« propagieren. Die heterosexuelle Prostitution würde dann langfristig verschwinden, die Dirnen würden befreit und die »Freundesliebe«, der das alles zu verdanken wäre, würde eine Renaissance erleben.“³¹¹

Vor dem Ersten Weltkrieg gehört die Prostituierte zum typischen Strassenbild der modernen Grossstadt, wie es Stefan Zweig in seinen Erinnerungen *Die Welt von gestern* beschreibt:

³⁰⁹ *ALD.* S. 185.

³¹⁰ Wolfgang Paulsen: *Deutsche Literatur des Expressionismus.* 1998. S. 46.

³¹¹ Manfred Herzer: *Adolf Brand und „Der Eigene“.* In: Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung. Eine Ausstellung des Schwulen Museums und der Akademie der Künste. Berlin 1997. S. 51.

Von der ungeheuren Ausdehnung der Prostitution in Europa bis zum Weltkrieg hat die gegenwärtige Generation kaum mehr eine Vorstellung. Während heute auf den Großstadtstraßen Prostituierte so selten anzutreffen sind wie Pferde auf der Fahrbahn, waren damals die Gehsteige derart durchsprengelt mit käuflichen Frauen, daß es schwerer hielt, ihnen auszuweichen als sie zu finden. Dazu kamen noch [...] die Nachtlokale, die Kabarets, die Tanzdielen mit ihren Tänzerinnen und Sängerinnen, die Bars mit ihren Animiermädchen. In jeder Preislage und zu jeder Stunde war damals weibliche Ware offen ausbezogen, und es kostete einen Mann eigentlich ebensowenig Zeit und Mühe, sich eine Frau für eine Viertelstunde, eine Stunde oder Nacht zu kaufen wie ein Paket Zigaretten oder eine Zeitung. [...]³¹²

Diese starke Präsenz der Prostitution in der modernen Großstadt wird 1910 in einer Karikatur im *Simplizissimus* unter dem Titel *Konjunktur* mit folgendem frauenverachtendem Text verspottet: „Ach ja, das Menschenfleisch wird immer billiger und das Kalbfleisch immer teurer!“³¹³

Die Prostituierte ist die Frau, der nichts Sexuelles fremd ist und der Kohn seine Homosexualität in der Skizze *Kuno Kohn* auch anvertrauen kann:

Er sagte: Eigentlich bin ich homosexuell.³¹⁴

Alfred Lichtenstein skizziert in diesem Text eine müde und ausgelaugte Prostituierte, was in der parataktischen Reihung ihres Erzählens zum Ausdruck kommt:

Häufig bin ich matt, manchmal habe ich Schmerzen. Auch werde ich dick und alt. Ich schminke mich nicht gern – – –³¹⁵

Die Lebenssituation der Ich-Erzählerin gleicht derjenigen der Strassendirnen, wie sie Stefan Zweig für die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg beschreibt:

[...] bei Tag und Nacht bis tief ins Morgengrauen schleppten sie eine mühsam erkaufte, falsche Eleganz auch bei Eis und Regen über die Straßen, immer wieder für jeden Vorübergehenden das schon müde gewordene, schlecht geschminkte Gesicht zu einem verlockenden Lächeln zwingend.³¹⁶

Eine weitere Prostituiertenfigur ist Ilka Leipke in der Erzählung *Der Sieger*:

Ilka Leipke war eine über die Maßen kleine, aber gutgewachsene vornehme Dirne, die so gern durch bizarres Wesen und scheinbar unsinnige Einfälle wie durch eigentümlich geschmackvolle Kleidung die meisten Männer und Mädchen erregte. Fräulein Leipke liebte den kleinen Max Mechenmal. Sie nannte ihn ihren süßen Zwerg.³¹⁷

³¹² Stefan Zweig: *Die Welt von gestern*. 1981. S. 104.

³¹³ *Simplizissimus* 15. Nr. 27 (3.10.1910). S. 438.

³¹⁴ Alfred Lichtenstein: *Kuno Kohn*. 1910. S. 246.

³¹⁵ *ALD*. S. 152 f.

³¹⁶ Stefan Zweig: *Die Welt von gestern*. 1981. S. 107.

³¹⁷ *ALD*. S. 167.

Ilka Leipke ist eine Prostituierte, die durch Kohn und Max Mechenmal in der Welt ausserhalb der Prostitution Anschluss sucht, wie es Erving Goffmann in seinem zentralen Werk *Stigma* beschreibt:

Obwohl sie auf Konventionalität pfeift, ist die Prostituierte [...] in kultivierter Gesellschaft überempfindlich und sucht in ihren Freistunden Zuflucht bei der Künstlerboheme, bei Schreibern, Schauspielern und Möchte-gern-Intellektuellen. Dort kann sie als eine ausgefallene Persönlichkeit akzeptiert werden, ohne eine Kuriosität zu sein.³¹⁸

Im Brief, mit dem sie auf die Annonce von Max Mechenmal antwortet, wartet sie mit der Beschreibung ihrer Person und ihrer Lebenssituation aus eigener Sicht auf:

Ich bin von Beruf Weib (Berufswieb). Auch meine Statur ist klein (aber oho!) Ich bin der Kavaliere müde, suche mich deshalb nebenbei mit einem regulären Mann in Verbindung zu setzen.³¹⁹

Bevor sich Ilka Leipke für Kohn zu interessieren beginnt, scheint sie sich ganz auf das Zusammensein mit Max Mechenmal auszurichten, sie steckt ihm Geld zu, lässt sich von ihm demütigen und langweilt sich, wenn er sie nicht besucht. Kuno Kohn benutzt sie in erster Linie dazu, Max Mechenmal durch seine Eifersucht an sie zu binden. Ihr Handlungsort und ihr Einflussgebiet ist die Sexualität, auf die sie sich beruflich spezialisiert hat und die sie auch privat dort einsetzt, wo es ihr Vorteile bringt. Die Figurengestaltung von Ilka Leipke findet eine Entsprechung in Weiningers Darstellung der weiblichen Sexualität:

Der Zustand der sexuellen Erregtheit bedeutet für die Frau nur die höchste Steigerung ihres Gesamtdaseins. Dieses ist immer und durchaus sexuell. W geht im Geschlechtsleben, in der Sphäre der Begattung und Fortpflanzung, [...] im Verhältnisse zum Manne und zum Kinde, vollständig auf, sie wird von diesen Dingen in ihrer Existenz vollkommen ausgefüllt, während M nicht nur sexuell ist. Hier liegt also in Wirklichkeit jener Unterschied, den man in der verschiedenen Intensität des Sexualtriebes zu finden suchte. [...] W befaßt sich [...] mit außergeschlechtlichen Dingen nur für den Mann, den sie liebt oder des Mannes willen, von dem sie geliebt sein möchte. Ein Interesse für diese Dinge an sich fehlt ihr vollständig.³²⁰

Die Prostituierte, der Kohn am Schluss der Erzählung *Café Klößchen* begegnet, ist die verzerrte Vision derjenigen Frau, die zu Kohn passen würde. Als Dirne lehnt sie ihn nicht ab und der Buckel macht sie ihm gleichwertig.

Da begegnete ihm eine große Bucklige mit langen Spinnenbeinen in gespenstig durchscheinendem Rock. Der Oberkörper glich einer Kugel, die auf einem hohen Tischen liegt. Sie sah ihn mitleidig lockend an mit verliebtem Lächeln, das durch **den**

³¹⁸ Erving Goffman: *Stigma*. 2001. S. 41.

³¹⁹ *ALD*. S. 172.

³²⁰ Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter*. (1903). 1997. S. 112f.

Nebel zu einer tollen Grimasse gezerzt wurde. Kohn war sogleich in dem Grau verschwunden. Sie ächzte, dann trug sie sich weiter.³²¹

„Großstadt und Prostituierte spiegeln sich in einander in all ihrer zerstörerischen Macht und ureigenen Zerbrochenheit.“³²² Kohn flüchtet vor beidem in den Nebel. Seine rasche Bewegung wird im Tempus des Plusquamperfekts dynamisiert, während die Szene im Imperfekt zu Ende erzählt wird. Die Spinnendirne, die sich zu nächtlicher Stunde auf die Jagd nach neuer Beute macht, trägt als flache Figur nur wenige Wesenszüge. Ihr unheimliches, alpträumhaftes Erscheinen scheint Otto Weiningers Ausführungen über die Prostituierte zu entspringen:

Aber in einer Relation zum Antimoralischen, zum Bösen wird die Prostituierte unleugbar vom Manne empfunden, selbst wenn dieser nicht in ein sexuelles Verhältnis zu ihr getreten ist; so daß man nicht sagen kann, nur die Abwehr irgend eines eigenen Wollustgedankens habe diese projizierende Form angenommen. Der Mann erlebt die Prostitution von vornherein als ein Dunkles, Nächtiges, Schauervolles, Unheimliches, ihr Eindruck lastet schwerer qualvoller auf seiner Brust als der, welchem die Mutter auf ihn hervorbringt.³²³

Mit der Dirne bringt Alfred Lichtenstein in seinen Texten neben den Buckligen und Homosexuellen eine weitere stigmatisierte Gruppe ins Spiel, die *Hure*, „der Prototyp der stigmatisierten Frau.“³²⁴ Mit dieser fühlen sich die avantgardistischen Dichter in ihrem Status als Aussenseiter verwandt.

Die Prostituierte ist ferner mit der Grossstadt, der die jungen Autoren mit Faszination und Grauen begegnen, auf Gedeih und Verderben verbunden. Sie „kann durch ihre Vielseitigkeit als Ikone der Moderne verstanden werden, denn sie ist Mensch und Moderne, Außenseiterin und Masse in einem, und nimmt die Zeit wie einen Kunden in sich auf.“³²⁵ Damit entspricht die Prostituierte zudem den Bedürfnissen einer Zivilisation, die nach der kritischen Theorie von Adorno und Horkheimer das Organische verdrängt und das Körperliche tabuisiert.³²⁶ Denn in der Person der Grossstadtprostituierten geht die Erotik ein Bündnis mit der Konsumgüterindustrie ein, verkauft die vitalen Bedürfnisse des Menschen als Ware. „Entfremdung und Verdinglichung sind die Folgen. Der Körper wird zum Objekt, die Lust von fremden Interessen vereinnahmt, die zum Konsumieren animieren.“³²⁷ Die Prostituierte wird in ihrer Kapitalisierung und Anonymisierung zur Verkörperung des Waren- und

³²¹ ALD. S. 191.

³²² Christiane Schönfeld: *Dialektik und Utopie: die Prostituierte im deutschen Expressionismus*. Würzburg 1996. S. 108.

³²³ Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter*. (1903). 1997. S. 310.

³²⁴ Gail Pheterson: *Huren-Stigma. Wie man aus Frauen Huren macht*. Hamburg 1990. S. 57.

³²⁵ Christiane Schönfeld: *Dialektik und Utopie*. 1996. S. 2.

³²⁶ Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. 2001. S. 247.

³²⁷ Christel Roth-Müller: *Die Verfemte in der Literatur. Zur Darstellung der Dirne in der Erzählkunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1993. S. 8.

Konsumcharakters der industriellen Gesellschaft. Sie steht für die Verdinglichung des Menschen, wo der Eros den Warencharakter des Sexus erhalten hat.

3.4.6.4 Homosexualität im *Kuno-Kohn-Zyklus*

Alfred Lichtenstein lässt Kuno Kohn seine Homosexualität aber auch ausleben, zum Beispiel in der Erzählung *Der Sieger*. Zunächst wird hier von der ersten ziemlich peinlichen Begegnung Kohns mit Max Mechenmal berichtet:

Der kleine Schlosser dachte an die letzten sechs Geliebten. Fielen ihm gräßlich umränderte blaue Augen eines häßlichen verbuckelten Herrn auf, der ihn lächelnd, mit merklichem Behagen, dennoch etwas ängstlich betrachtete. Der Schlosser dachte: Nanu – spaßeshalber blieb er stehen; blickte mit pffiffigen Äuglein, die wie blanke schwarze Knöpfe auf seinem Gesicht glänzten, den noch kleineren Herrn kokett an. Der wurde verlegen; nahm den Hut von dem Kopf; sagte stotternd, sein Name sei Kuno Kohn... und er bäte um Entschuldigung... Viel mehr war nicht zu verstehen. Der Bucklige barg einen Teil des Gesichts hinter dünnen Fingern. Er hüstelte. War eilig weitergegangen. Der Schlosser dachte Nanu – Er ging seines Wegs.³²⁸

Kaum verschwunden taucht Kuno Kohn aber wieder auf, und es gelingt ihm, trotz seiner Nervosität, sein Anliegen vorzubringen und Mechenmal einzuladen:

Da wurde er an dem Arm gezupft. Er wandte das Gesicht: Der Bucklige stand wieder bei ihm, noch etwas ohne Atem von raschem Gehen. Kuno Kohn war ganz rot, aber er konnte ohne Unterbrechung sagen: »Verzeihen Sie, daß ich Sie noch einmal belästige; ich weiß immer erst nachher, was ich sagen wollte.« Das redete er übermäßig laut, um die Verlegenheit zu überwinden. Dann sagte er: »Vielleicht haben Sie Zeit...Vielleicht darf ich Sie einladen mit mir ein Gasthaus aufzusuchen...Oder Sie haben doch noch nicht zu Abend gegessen...« Der Schlosser wendete nichts gegen den Vorschlag ein.³²⁹

Die *mächtige Kneipe*, in die Kohn Mechenmal zum Abendessen einlädt, ist auf der räumlichen Ebene ein weiteres Indiz für Kohns Homosexualität, treffen sich doch die Homosexuellen der Kaiserzeit in Berlin „in den riesigen Bierhallen der Stadt, in denen sich immer wieder schwule Stammtische etablieren.“³³⁰ Hier bezahlt Kohn für Mechenmal das Abendessen, lässt ihn erzählen und sich entfalten. Er selbst nimmt sich ganz zurück, isst nichts, trinkt wenig und schweigt:

Er sah gern zu, wie es dem Schlosser schmeckte. Streichelte ihn später auch wohl manchmal zaghaft an dem Kinn. Dem Schlosser gefiel das.³³¹

Bei diesem Abendessen durchbricht Kohn recht schnell die natürliche Distanz zwischen zwei Menschen, die sich eben gerade erst kennen gelernt haben und nähert

³²⁸ ALD. S. 168.

³²⁹ Ebd., S. 168f.

³³⁰ Andreas Sternweiler: *Leben in der Unterdrückung*. In: Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung. Eine Ausstellung des Schwulen Museums und der Akademie der Künste. Berlin 1997. S. 71.

³³¹ ALD. S. 169.

sich auch körperlich Max Mechenmal. Zu dieser haptischen Berührung meint der Pantomime und Erforscher der Körpersprache Samy Molcho, dass wir fremde Menschen mit der Hand eigentlich nur dann berühren, wenn wir ihnen eine Gefälligkeit oder eine Hilfeleistung erweisen möchten. Regel ist, dass wir nur bei vertrauten Menschen die körperliche Distanz mindern, um mit ihnen Kontakt aufzunehmen oder um ihre Nähe zu gewinnen. Gerade das Berühren des Kopfes, vor allem des Gesichtes, verlangt ein hohes Mass an Vertrauen.³³² Kohn geht in seiner Initiative aber noch weiter, er legt sogar seine Hand auf die Schenkel Mechenmals und signalisiert damit Besitzergreifung:

Bisher hatte er den Schlosser erzählen lassen. Und seine Teilnahme allein dadurch bekundet, daß er zustimmend die blauen Augen theatralisch schloß, wodurch für Sekunden nur große jämmerliche Schatten sichtbar waren, oder mit dem unförmigen Kopf langsam wackelte oder mitleidsvoll auf die Schenkel Mechenmals die nervösen Finger drückte.³³³

Als Mechenmal mit seinen Geliebten zu prahlen beginnt, stösst er auf Kohns Widerstand und provoziert ihn dazu, seine Abneigung gegen die Frauen lautstark zum Ausdruck zu bringen und indirekt seine Homosexualität anzusprechen:

Jetzt fing er an, eigene Meinungen zu äußern. Er schimpfte auf die Weiber. Mit einer Stimme, die in jedem Augenblick aus Erregung überzuschnappen schien. Stellte den Grundsatz auf: Wer das Unglück habe, Weib zu sein, möge den Mut haben, Hure zu werden. Die Hure sei das Weib in Reinkultur. Übrigens sei der Verkehr mit Weibern mehr oder minder entwürdigend.³³⁴

Mit der *Hure* als *Weib in Reinkultur* nimmt Kohn seine Begegnung mit der Prostituierten Ilka Leipke vorweg, die ja Mechenmals Geliebte ist, und der er im Verlaufe der Erzählung verfallen wird. Gleichzeitig entspricht sein Frauenbild den Ausführungen Otto Weiningers über die *absolute Dirne* in *Geschlecht und Charakter*.³³⁵

Anscheinend hat zwischen den beiden auch eine Verständigung stattgefunden, wie weit Kuno Kohn gehen kann, denn im Anschluss lädt Kohn Mechenmal ein, bei ihm zu übernachten, worauf sich Mechenmal, dem Kohns sexuelles Interesse sicher nicht entgangen ist, tatsächlich einlässt:

Als sie die Kneipe verließen, legte Kuno Kohn den harten elenden Knochen, der sein Unterarm war, auf den saftigen, muskulösen Unterarm Mechenmals. Ein goldenes Armband fiel auf das Handgelenk des Buckligen. Unterwegs forderte **Kuno Kohn**

³³² Samy Molcho: *Körpersprache*. 1986. S. 179f.

³³³ *ALD*. S. 169.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter*. (1903). 1997. S. 286f. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 231 dieser Arbeit.

Mechenmal auf, bei ihm die Nacht zu verbringen. Der Schlosser ging auf das Anerbieten ein.³³⁶

In einem dritten Schritt der Körperberührung hakt sich Kohn bei Mechenmal unter, so dass sie als Paar öffentlich sichtbar das Lokal verlassen. Nach Christine Kühn³³⁷ unterliegt der körperliche Kontakt zu einem Kommunikationspartner im europäischen Raum einer strengen Normierung, was zur Folge hat, dass die körperliche Berührung eines anderen im gesellschaftlichen Umgang stark ritualisiert und kontextuell gebunden ist. In seinem Verhalten gegenüber Max Mechenmal verstößt Kuno Kohn in diesen drei Schritten der körperlichen Annäherung klar gegen die gängige Norm des restriktiven Körperkontaktes zu einem Kommunikationspartner, zumal er noch dem gleichen Geschlecht angehört.

Im Zentrum der Raumgestaltung von Kohns Zimmer, das Mechenmal und Kohn im Anschluss an den Besuch im Bierlokal aufsuchen, steht das Bett. Mit den Blumen auf den Kissen erscheint es zurechtgemacht wie ein Brautbett:

Kuno Kohn bewohnte in einem Gartenhaus einer westlichen Nebenstraße ein großes Zimmer, in dem nichts auffiel. Nur das Bett war ungewöhnlich breit, fast prunkhaft. Auf den Kissen lagen gelbliche und rote Blumen.³³⁸

Bei sich zu Hause wirbt Kuno Kohn um die Gunst Mechenmals. In einer Ellipse spart der Erzähler aber aus, was zwischen *später* und *nachher* geschehen ist und lässt es im Ungewissen, ob es zu einer homosexuellen Handlung zwischen Kohn und Mechenmal gekommen ist:

Bald saßen sie. Die Unterhaltung, die erst lebhaft war, stockte allmählich. Kuno Kohn drehte die Lampe klein. Später redete er weich und flehend dem Schlosser zu. Nachher bot er ihm das Bett an. Er selbst werde auf dem Sofa schlafen. Der Schlosser war einverstanden.³³⁹

Von dieser Liaison kann Mechenmal profitieren. Mit Kohns Hilfe schafft er den Aufstieg in eine führende Stellung. Für sein Verhalten findet sich auch bei Magnus Hirschfeld in seinem Hauptwerk *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes* eine Erklärung:

Die Gründe, welche [...] zum Verkehr mit Homosexuellen veranlassen, sind mannigfach; einmal der Wunsch, sich das Leben in der Großstadt etwas komfortabler zu gestalten, besseres Essen, mehr Getränke, Zigarren und Vergnügungen [...] zu haben;

³³⁶ ALD, S. 169.

³³⁷ Christine Kühn: *Körper-Sprache. Elemente einer sprachwissenschaftlichen Explikation non-verbaler Kommunikation*. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2002. S. 188.

³³⁸ ALD, S. 169f.

³³⁹ Ebd., S. 170.

dazu kommt, daß der oft sehr bildungsbedürftige Landwirt, Handwerker oder Arbeiter im Verkehr mit dem Homosexuellen geistig zu profitieren hofft; dieser gibt ihm gute Bücher, spricht mit ihm über Zeitereignisse, geht mit ihm ins Museum, zeigt ihm, was sich schickt und was er nicht tun soll; das oft drollige Wesen des Urnings trägt auch zu seiner Erheiterung bei.³⁴⁰

In der Erzählung *Der Sieger* deutet der Erzähler anlässlich eines weiteren Besuchs Mechenmals bei Kohn mit dem offenen weissen Bett die homosexuelle Beziehung zwischen Mechenmal und Kohn an:

Später Abend kroch wie eine Spinne über die Stadt. In dem Schein der Kohnschen Lampe war der etwas über den Tisch gebeugte Oberkörper Kuno Kohns. Auf dem Sofa lag, den Lampenkreis durchbrechend und aus ihm herausgelehnt, der halbfinstere Max Mechenmal. Fenster blinkten in üppigem, fließendem Schwarz. Aufgeschwollen und verschwommen ragten einige Gegenstände aus der Dunkelheit. Das offene Bett leuchtete weiß. Kohns Hände hielten beschriebenes Papier.³⁴¹

Begonnen wird mit einer metaphorischen Charakterisierung Kohns in einer dämonisierten Aussenwelt, in der die Schwarz-Weiss-Kontraste dominieren. Der Vergleich mit der Spinne veranschaulicht die Dämmerung und erweckt die Assoziation des Unangenehmen, Grauensvollen. Von Kohn ist nur der Oberkörper sichtbar. Mechenmal wird von aussen gesehen, seine äussere Erscheinung dient gleichzeitig seiner Charakterisierung. Die Fenster werden zu aktiven Lichtern. Die Dunkelheit wird verlebendigt.

Etwas später stürzt Ilka Leipke, die Freundin Mechenmals, ins Zimmer. In einer Eifersuchtsszene bezichtigt sie Mechenmal der homosexuellen Beziehung zu Kohn:

Sie rief: »Mit einem krummen Kohn mich zu betrügen... Ich werde Sie bei der Polizei anzeigen, Herr Kohn. Schämen Sie sich – ihr Schweine...«³⁴²

Am direktesten beschrieben, aber auch am meisten ironisiert, wird Kohns Homosexualität in den *Notizen zum Roman*:

Mondlicht beleuchtet die beiden in der Badewanne. In haariger Nacktheit – seine behaarten Weiberbeine – ein Männerfreund.³⁴³

3.4.6.5 Sexuelle Ambivalenz der Figuren

Kuno Kohn ist im *Kuno-Kohn-Zyklus* zwar als Homosexueller konzipiert, doch werden seine sexuellen Kontakte zu Frauen um einiges ausführlicher beschrieben als seine homoerotischen Begegnungen. Zugleich werden bei anderen Figuren des

³⁴⁰ Magnus Hirschfeld: *Die Homosexualität des Mannes und des Weibes*. (1914) 1984, S.731.

³⁴¹ *ALD*. S. 173.

³⁴² *Ebd.*, S. 174.

³⁴³ *Ebd.*, S. 212.

Kuno-Kohn-Zyklus homoerotische Anspielungen gemacht, die ebenfalls mit dem Oszillieren zwischen den Geschlechtern einhergehen: Bei den Figuren Ilka Leipke, die *durch bizarres Wesen und scheinbar unsinnige Einfälle wie durch eigentümlich geschmackvolle Kleidung die meisten Männer und Mädchen erregte*³⁴⁴ und deren Körper als *Jungenleib* bezeichnet wird,³⁴⁵ bei Lene Levi, die man im *Adamskostüm splitternackt gegen Morgen auf einem Weizenfeld bitter weinend eine schwere Zigarre rauchend*³⁴⁶ findet; bei Max Mechenmal, der mit Ilka Leipke liiert ist, sich aber auf Kuno Kohn einlässt und auch vor einem *Angriff auf Maxens Weiblichkeit* durch Lothar Laaks nicht sicher ist.³⁴⁷ Diese sexuelle Ambiguität ist wiederum Thema in Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter*. Weininger hat seine eigene Homosexualität, die er im Briefwechsel mit seinem Freund Arthur Gerber in Anspielungen zwar thematisiert, selbst verdrängt. Die Bisexualität diskutiert er als „Geschlechtlichkeit der sexuellen Mittelstufen“³⁴⁸ und reiht sie in einen „kontinuierlichen Zusammenhang der sexuellen Zwischenformen“³⁴⁹ ein:

Alle sind von Anfang an nur bisexuell, d.h. es ist ihnen sowohl der Geschlechtsverkehr mit Männern als mit Frauen möglich. Es kann aber sein, daß sie selbst später aktiv ihre einseitige Ausbildung zu einem Geschlechte begünstigen, einen Einfluß auf sich in der Richtung der Unisexualität nehmen, und so schließlich die Hetero- oder die Homosexualität in sich zum Überwiegen bringen oder durch äußere Einwirkungen in einem solchen Sinne sich beeinflussen lassen; obwohl die Bisexualität hiedurch nie erlischt, vielmehr immer wieder ihr nur zeitweilig zurückgedrängtes Dasein zu erkennen gibt.³⁵⁰

In der sexuellen Ambivalenz der Figuren können wir dreierlei sehen: ein Spiel mit den Leserinnen und Lesern, das diese „zur Konstituierung von divergierenden, nicht notwendig einander ausschließenden Sinn-Entwürfen animiert“,³⁵¹ eine weitere Stigmatisierung der Aussenseiterposition Kohns und eine Verballhornung bürgerlicher Werte des Kaiserreichs.

³⁴⁴ *Der Sieger*. ALD. S. 167.

³⁴⁵ Ebd., S. 171.

³⁴⁶ *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 207.

³⁴⁷ *Notizen zum Roman*. ALD. S. 211.

³⁴⁸ Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter*. (1903). 1997. S. 57.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Ebd., S. 56.

³⁵¹ Christoph Bode: *Ambiguität*. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Klaus Weimar. Bd. I. Berlin u. New York 1997. S. 68.

4 DAS KOHN-KORPUS ALS ZYKLUS

Du nennst dich einen Teil, und stehst
doch ganz vor mir?

Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*.³⁵²

4.1 ZYKLUSBILDUNG IM FRÜHEXPRESSIONISMUS

4.1.1 BEVORZUGUNG LITERARISCHER KLEINFORMEN

Die Autorinnen und Autoren der Berliner Avantgarde erhalten innerhalb des eigenen Kommunikationssystems von Anfang an die Möglichkeit, ihre Texte in Zeitschriften, Almanachen oder Jahrbüchern zu publizieren. Für diese ersten Veröffentlichungen werden von den Herausgebern Gedichte und kurze Prosatexte bevorzugt. Um im Gespräch zu bleiben, versucht man so viel wie möglich publik zu machen, um gedruckt zu werden, fasst man sich kurz. Sein berühmtestes Gedicht *Die Dämmerung* veröffentlicht Alfred Lichtenstein zum Beispiel zu allererst im *Sturm* vom März 1911. Die Skizze *Kuno Kohn* erscheint als Erstdruck im *Sturm* vom 6.10.1910 im Umfang einer halben Spalte, der Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller* im *Simplizissimus* vom 12.9.1912 im Umfang von einer Seite und die Erzählung *Der Sieger* im *Pan* vom 13.12.1912 sogar in einer gekürzten Fassung.³⁵³

In der frühexpressionistischen Literatur manifestiert sich eine Tendenz zur Verkürzung und Verdichtung, wo an „die Stelle der epischen Fülle [...] das ästhetische Prinzip der Intensität“³⁵⁴ tritt. Das Schreiben kurzer Prosatexte wird auch in der Poetik und Programmatik des Frühexpressionismus, die in proklamatorischen Abhandlungen und Essays ihren Niederschlag gefunden haben, favorisiert. Im Kurzprosateext soll das Essentielle zum Vorschein kommen, wie es Kurt Pinthus 1913 in seinem Artikel *Glosse, Aphorismus, Anekdote* darlegt:

³⁵² Johann Wolfgang von Goethe: *Faust. Eine Tragödie*. Erster Teil. Studierzimmer. Vers 1345. In: Johann Wolfgang von Goethe: Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hrsg. von Erich Trunz. Band 3. Dramen I. 13. neu bearbeitete und erweiterte Aufl. München 1986. S. 47.

³⁵³ Der Text ist nur bis zu dem Moment abgedruckt, wo Kuno Kohn Ilka Leipke besucht. Alles Folgende wird in einer knappen Zusammenfassung angefügt.

³⁵⁴ Fritz Martini: Einleitung zu *Prosa des Expressionismus*. Hrsg. von Fritz Martini. 2. Aufl. Stuttgart 1983. S. 6.

[...] wir Jüngeren sind kurz, weil wir etwas zu sagen haben (die Ausführlichen von heute sind meist belanglos). Wir Jüngeren lieben das Essentielle; wir polken das Wesentliche aus dem Leben heraus. [...] unsere Werke sind der Extrakt von tausend Erlebnissen, Menschen, Gedanken. Wir walken, pressen, kneten, ballen das Leben. Wir lassen es durch uns rinnen wie durch Siebe und bauen aus dem Gesiebten, wie Kinder aus Sand: Städte, Häuser, Menschen, Landschaften, Lust und Mord. Weil wir das Essentielle lieben, sind wir knapp im Ausdruck und in der Form. [...] Es muß einmal betont werden, daß auch die wertvolleren Menschen unserer Zeit gern im Kino jene komprimierten Handlungen, stenographisch-mimisch aufgezeichneten dramatischen und grotesken Ereignisse betrachten. [...] Und die short-story, das gedruckte Kinostück, ist der gesuchteste, gelesenste und bezahlteste Beitrag der Journale aller Länder. – All diese anekdotischen Produkte geben konzentrierteste Epik; jeder kann jederzeit für sich die Essenz auflösen zu Zuckerwasser oder Gift, kann den Kern realistisch oder stilisierend umschmücken. Ein Knopf wird angedrückt, ein Läutewerk beginnt in uns. [...] Wir gebrauchen diese knappen Formen, nicht aus Faulheit, nicht aus Unfähigkeit, Größeres zu schreiben, sondern weil sie uns Erfordernis sind. Weder wir noch andere haben Zeit zu verlieren. Wenn wir zu viel und zu lang schreiben oder lesen, rinnt draußen zu viel von dem süßen, wehen Leben vorbei, das wir fressen müssen, um weiter leben zu können.³⁵⁵

Auch Alfred Döblin spricht sich 1913 in seiner Programmschrift *An Romanautoren und ihre Kritiker* für eine gedrängte Form aus, für einen *Kinostil*, der dazu dienen soll, die veränderte Wahrnehmung des Grosstädters literarisch festzuhalten:

Die Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil. In höchster Gedrängtheit und Präzision hat «die Fülle der Geschichte» vorbeizuziehen. [...] Der Erzählschlendrian hat im Roman keinen Platz mehr; man erzählt nicht, sondern baut.³⁵⁶

Und Carl Einstein, der Autor des *Bebuquin*,³⁵⁷ fordert in seinen 1912 erschienenen Anmerkungen *Über den Roman*, dass der Leser durch die epische Breite eines Erzählers nicht länger bevormundet werden sollte:

Der deskriptive schillernde Roman setzt vollständige Unkenntnis des Lesers von Tischen, Nachttöpfen, jungen Mädchen, Treppentritten, Schlafröcken, Busen, Hausklingeln usw. voraus. Die Ereignisse werden zu Begleiterscheinungen von traumhaft verschlungenen Fingern, opalschillernden Spucknäpfen usw. Ob dies neuartig gesagt wird oder im Ton der Marlitt, beruht nur auf Alter des Schreibers und ähnlichem Unfug.³⁵⁸

In diesen Ansprüchen gewinnt das Fragmentarische und Skizzenhafte, das der Flüchtigkeit im Aufzeichnungsprozess viel mehr entspricht, an Bedeutung. In Alfred

³⁵⁵ Kurt Pinthus: *Glosse, Aphorismus, Anekdote*. In: März 7. H. 19 (10.5.1913). S. 213-214. Zitiert nach: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. 1982. S. 654f.

³⁵⁶ Alfred Döblin: *An Romanautoren und ihre Kritiker*. 1989. S. 121f.

³⁵⁷ Carl Einstein: *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders. Prosa und Schriften 1906-1929*. Leipzig u. Weimar 1989.

³⁵⁸ Carl Einstein: *Über den Roman. Anmerkungen*. In: Carl Einstein: Werke. Bd. 1. 1907-1918. Hrsg. von Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar. Berlin 1994. S. 146. Erstdruck: Die Aktion 2. Nr. 40 (2.10.1912).

Lichtensteins *Notizen zum Roman*³⁵⁹ vermitteln zum Beispiel die einzelnen Szenen in ihrem addierten Nebeneinander erst die Grundidee eines Romans. Die Umriss der Handlung sind angezeigt, die ins Auge gefasste Form der Erzählung ist jedoch erst implizit vorhanden. Franz K. Stanzel nennt diese ersten Skizzen, die eine Handlung „in ihrem noch nicht erzählmittelbar gewordenen Zustand“³⁶⁰ umreißen, die „Nullstufe der Mittelbarkeit“.³⁶¹ In den *Notizen zum Roman* wird das Skizzenhafte und Fragmentarische auch dadurch deutlich, dass neben Erzähltext und direkter Rede zudem noch Klammerbemerkungen stehen:

»Die Erde wird dunkel«, sagte die verrückte rothaarige Schwester des Martin Müller, Maria. (Sie liebt ihren Bruder.) Den kleinen Kohn streichelt sie, aber: »Ich kann nur Heilige lieben«, sagt sie. Die Melodien des Abends, der wie Seidenschleier alles verhüllt: die grünen Bäume, den sehnsüchtigen Erdboden, die Bank mit dem rothaarigen Mädchen und dem kleinen Buckelkohn, – waren ringsum.

In der Irrenanstalt: Die eine Insassin war schon eine ziemlich angegraute Dame, die sagte: »Wenn man sich schon so lange hier aufhält, bleibt man da.« – Ein moderner Schriftsteller, der sich einbildet, er sei nur dort, um das Milieu zu studieren, in Wirklichkeit aber Gehirnerweichung hat. etc.³⁶²

Neben direkter Rede und Skizzierung der Handlung durch den Erzähler wird überdies in Gedankenstrichen der Schreibprozess offen reflektiert:

Alle selig besoffen, können kaum noch richtig sprechen. Lallen. Einer sagt: »Dede do dadä.« – – – Ob sich's lohnt um dieser tierisch Dahindösenden? – – –³⁶³

Ein weiteres Beispiel für die Affinität zum Unabgeschlossenen, Unfertigen „ist die damalige Praxis, Romanfragmente oder -entwürfe separat zu veröffentlichen.“³⁶⁴ Einsteins *Bebuquin* erscheint zum Beispiel bereits 1907 in vier Kapiteln in der Zeitschrift *Opale* unter dem Titel *Herr Giorgio Bebuquin*³⁶⁵ und ist dann 1912 als Fortsetzungsroman in der *Aktion* zu lesen. Kurt Lubasch scheut sich seinerseits nicht, die beiden *Bruchstücke* aus der ersten Fassung der Erzählung *Café Klößchen* und die *Notizen zum Roman* 1919 in das postum publizierte Gesamtwerk Alfred Lichtensteins aufzunehmen. Die Romanteile verselbständigen sich auch gegenüber dem Romanganzen wie zum Beispiel in Lichtensteins Prosatext *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*,³⁶⁶ dessen Titel das Fragmentarische in doppelter Weise signalisiert. Ein Kapitel eines Romans wird geschrieben, ohne dass der ganze

³⁵⁹ ALD. S. 211-215.

³⁶⁰ Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens*. 6. Aufl. Göttingen 1995. S. 49.

³⁶¹ Ebd., S. 49.

³⁶² ALD. S. 213.

³⁶³ Ebd., S. 214.

³⁶⁴ Thomas Anz: *Literatur des Expressionismus*. 2002. S. 184

³⁶⁵ Carl Einstein: *Herr Giorgio Bebuquin*. In: *Die Opale*. Blätter für Kunst und Literatur. 2. Halbband. S. 169-175. Nachdruck in: *Prosa des Expressionismus*. Hrsg. von Fritz Martini. Stuttgart 1970. S. 49-59.

³⁶⁶ ALD. S. 203-211.

Roman überhaupt nur ansatzweise existiert, was aber der Bezeichnung *fragmentarisch* bereits zu genügen scheint. Der Text ist inhaltlich dreigliedrig aufgebaut, jeder dieser Teile erzählt einen andern Handlungsstrang: Der erste handelt von Berthold Bryller, der zweite vom Grauen Gymnasium, der dritte von der frühen Jugend Kuno Kohns in einem Zuchthaus. Die einzelnen Textteile, die eine jeweils eigene Geschichte aufweisen und nur lose durch gemeinsame Figuren oder Handlungsorte miteinander verbunden sind, stehen unvermittelt nebeneinander.

4.1.2 BEDÜRFNIS NACH GLIEDERUNG UND STRUKTUR

Cordula Gerhard, die die Zyklus-Bildung expressionistischer Lyrik untersucht hat, konstatiert bei den expressionistischen Autoren eine „Tendenz zur Anordnung von Einzelgedichten in eine innerlich zusammenhängende Großform. [...] Nicht nur das Einzelgedicht ist dasjenige, auf das sich der expressionistische Gestaltungswille richtet, sondern die Maxime der Einordnung in ein umfassendes Ganzes hat nach wie vor Gültigkeit.“³⁶⁷ Auch Alfred Lichtensteins Gedichte bilden letztlich ein Syntagma, „das die Neustiftung eines großen Ganzen in Reaktion auf den im Zuge des Abbaus aller transzendentalen [...] Beziehungen sich bedrohlich ankündigenden konsequenten Zerfalls der Wirklichkeit in unverbundene Einzelteile sichern“³⁶⁸ soll. Dieses Bedürfnis nach Stabilisierung wird auch in den Manuskripten des Dichters offenkundig, wo Alfred Lichtenstein seine Gedichte datiert und nummeriert und vermerkt, in welchen Zeitschriften er die Gedichte publizieren kann. 1913 nimmt er in der *Aktion* unter dem Titel *Die Verse des Alfred Lichtenstein* sogar eine Spezifikation seiner Gedichte in drei Gruppen vor:

Eine vereinigt phantastische, halb spielerische Gebilde [...] Die Freude an reiner Artistik ist unverkennbar. Das früheste Gedicht einer zweiten Gruppe ist: Die Dämmerung [...] Die dritte Gruppe sind die Gedichte des Kuno Kohn.³⁶⁹

Kurt Lubasch hat diese Rubrizierung Lichtensteins 1919 in seine Herausgabe des Gesamtwerks übernommen und verfeinert, die Lyrik unter die Überschriften *Gedichte des Kuno Kohn*, *Capriccio*, *Die Dämmerung*, *Soldatenlieder* und *Gedichte aus dem Krieg* gruppiert und die epischen Texte in *Skizzen*, *Geschichten* und *Fragmentarisches* gegliedert.³⁷⁰

³⁶⁷ Cordula Gerhard: *Das Erbe der "Großen Form". Untersuchungen zur Zyklus-Bildung in der expressionistischen Lyrik*. Frankfurt/Main, Bern, New York 1986. S. 11f.

³⁶⁸ Ebd., S. 223.

³⁶⁹ Alfred Lichtenstein: *Die Verse des Alfred Lichtenstein*. In: *Die Aktion* 3. Nr. 40 (4.10.1913). Sp. 942-944.

³⁷⁰ Vergleiche *ALGuG*.

Auch die einzelnen Prosatexte Lichtensteins stehen nicht isoliert da, sondern verweisen stets auf einen Gesamtzusammenhang. Ein textinternes Strukturierungsbedürfnis ist zum Beispiel im gleichförmigen Aufbau der epischen Kohn-Texte rekonstruierbar: Vorab werden jeweils Informationen zu den Hauptfiguren gegeben.³⁷¹ Dann wird der Handlungsraum geschildert, in dem Kuno Kohn auftritt und für einen gewissen Zeitraum im Zentrum steht.³⁷² Danach entwickelt sich die Handlung unterschiedlich, endet aber jeweils mit einem affektstarken Moment.³⁷³ Auffallend ist, dass, abgesehen von der Skizze *Kuno Kohn*, in jedem der epischen Texte ein Konflikt mit Feindschaften ausgetragen wird, in dem Kuno Kohn verspottet, verletzt oder sogar getötet wird. In den Texten *Der Selbstmord des Zöglings Müller*, *Der Sieger* und *Notizen zum Roman* stirbt Kuno Kohn, und zwar jeweils im 13. Abschnitt.

Eine Verknüpfung einzelner Gedichte ist überdies in der gattungsorientierten Bezeichnung *Lied* zu erkennen, die mit Kuno Kohn in einen Zusammenhang gebracht werden wie *Lied der Sehnsucht des Kuno Kohn*³⁷⁴, *Die fünf Marienlieder*

³⁷¹ In *Kuno Kohn* (ALD, S. 152f.) wird zunächst über die Zustände der Ich-Erzählerin berichtet. Im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller* (ALD, S. 161ff.) reflektiert das Erzähler-Ich Martin Müller seine Situation, die zu seinem Selbstmord führen wird. In der Erzählung *Der Sieger* (ALD, S. 167f.) berichten die ersten drei Abschnitte von den Zuständen und Eigenschaften des Protagonisten Max Mechenmal. Im ersten Teil der Erzählung *Café Klößchen* (ALD, S. 181ff.) wird von Lisel Liblichlein und ihrer Begegnung mit dem Grosstadtleben, vermittelt durch Vetter Gottschalk Schulz, erzählt. Im Textfragment *Im Café Klößchen* (ALD, S. 192) wird im ersten Abschnitt eine Gruppe von Kritikern, Malern, Dichtern eingeführt, bei denen ein *schönes fressendes Fräulein* sitzt. Im zweiten Bruchstück *Der Dackel-Laus* (ALD, S. 193) erscheint zunächst Lutz Laus, der Zettel verteilt. Im *Kapitel zu einem fragmentarischen Roman* (ALD, S. 203ff.) handelt der ganze erste Teil davon, wie Berthold Bryller Oberlehrer des Grauen Gymnasiums geworden ist.

³⁷² In der Skizze *Kuno Kohn* (ALD, S. 153) vollzieht sich die erste Begegnung mit Kuno Kohn in drei Schritten, zunächst wird die räumliche und atmosphärische Umgebung geschildert, danach taucht ein Polizist auf, der die Prostituierte aufschreckt und nach einem Gedankenstrich kommt es dann zur eigentlichen Begegnung mit Kuno Kohn. Im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller* (ALD, S. 163f.) beginnt mit *Einmal* der Handlungsstrang, der Martin Müller im Bade- und Klosettraum zeigt, wo er schreibend vom Geschrei des Kuno Kohn aufgeschreckt wird. In der Erzählung *Der Sieger* (ALD, S. 168ff.) wird im vierten Abschnitt des ersten Teils nach der Beschreibung der Grosstadtnacht, durch die sich Max Mechenmal *müde und misstrauisch* bewegt, von der ersten Begegnung mit Kuno Kohn berichtet. In der Erzählung *Café Klößchen* (ALD, S. 183) werden im ersten Abschnitt des zweiten Teils zunächst der Sommerabend und die räumliche und atmosphärische Situation des Kaffeehauses geschildert, bevor Lisel Liblichlein und Gottschalk Schulz dem Dichter Kuno Kohn begegnen. Im Textfragment *Im Café Klößchen* (ALD, S. 192) wird Kuno Kohn im dritten Abschnitt erst zur handelnden Figur, als er das Café verlässt und das Fräulein innig betrachtet. Im Bruchstück *Der Dackel-Laus* (ALD, S. 193) erscheint im zweiten Abschnitt Kuno Kohn, der von Schulz und Müller, die Lisel Liblichlein auf Kohn aufmerksam machen, als gefährlich und grotesk bezeichnet wird. Nur im *Kapitel zu einem fragmentarischen Roman* (ALD, S. 205) setzt das Auftauchen des Kuno Kohn gleich mit der Handlung ein.

³⁷³ Die Skizze *Kuno Kohn* endet mit einem Handkuss. In der Erzählung *Café Klößchen* und im *Kapitel aus einem fragmentarischen Roman* verbleibt Kohn am Schluss als Verzweifelter und Unglücklicher alleine zurück. Im Textfragment *Im Café Klößchen* verlässt Kohn den Handlungsort am Schluss mit verächtlichem Blick.

³⁷⁴ ALD, S. 89.

des *Kuno Kohn*³⁷⁵ und *Kunos Nachtlid*.³⁷⁶ Zudem ist das Gedicht *Wanderer im Abend*³⁷⁷ mit dem Vorspann *Kuno Kohn singt* der literarischen Figur Kuno Kohn als Lied in den Mund gelegt. Weisen Gedichte den Begriff *Lied* in ihrem Titel auf, wird primär Lyrisches erwartet, das metrisch gebunden ist, mehrere gleich gebaute, gereimte Strophen aufweist, auf eine bestimmte Melodie gesungen werden kann, auf einen gesanglichen Vortrag hin zielt oder einen solchen Vortrag zumindest fingiert. Alfred Lichtenstein hat den Begriff freier verwendet, wie er auch der Definition von Horst Brunner im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* entspricht, als „Sammelbegriff für singbare oder singbar intendierte lyrische (meist strophische) Texte vorwiegend kleineren Umfangs.“³⁷⁸ In den *Marienliedern* Lichtensteins trifft man nur gerade im *Traurigen Lied* auf eine strophisch gegliederte Lyrikform, die durch einen regelmässigen metrisch-rhythmischen Aufbau und ein festes Reimschema charakterisiert ist.³⁷⁹ Die Bezeichnung *Lied* zeigt bei Alfred Lichtenstein nicht mehr einen direkten Bezug zu einer bestimmten Melodie an, sie signalisiert jedoch die Anknüpfung der Gedichte an eine bestimmte Tradition, hier an diejenige der Marienlyrik: In sechs der acht Kohn-Lieder – im *Lied der Sehnsucht des Kuno Kohn* und in den *Fünf Marienliedern des Kuno Kohn* – artikuliert ein Lyrisches Ich seine sehnsuchtsvolle Suche nach der Himmelsmutter sowie sein Verlangen nach deren Gunst und Zuwendung. Das Singen von Liedern ist ausserdem eine motivische Verknüpfung zwischen den lyrischen und epischen Texten, singt Kuno Kohn doch explizit in den Gedichten *Hohes Lied*,³⁸⁰ *Kunos Nachtlid*³⁸¹ und *Wanderer im Abend*³⁸² und in den Erzählungen *Der Sieger*³⁸³ und *Café Klößchen*.³⁸⁴

4.2 VERKNÜPFENDE, STRUKTURBILDENDE MOTIVE UND TEXTÜBERGREIFENDE FIGUREN

4.2.1 EINLEITUNG

Neben einer sich wiederholenden äusseren Struktur sind es vor allem die charakteristischen, gattungsübergreifenden und mehrfach auftretenden Motive und

³⁷⁵ Ebd., S. 99f.

³⁷⁶ Ebd., S. 101. In diesem Gedicht hat Alfred Lichtenstein mit der Romanzenstrophe explizit eine Liedstrophe gewählt.

³⁷⁷ Ebd., S. 96.

³⁷⁸ Horst Brunner: *Lied*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar. Bd. II. Berlin u. New York 2000. S. 420.

³⁷⁹ *ALD*. S. 100.

³⁸⁰ Ebd.: „All dieses Singen, das so müde macht.“

³⁸¹ Ebd., S. 101: „Lauf ich singend auf die Straße [...]“

³⁸² Ebd., S. 96: „Kuno Kohn singt [...]“

³⁸³ Ebd., S. 175: „Er sang innen: Komm Geliebte –,“

³⁸⁴ Ebd., S. 183: „Er summt für sich: »Ein Nebel hat die Welt so weich zerstört.«“

die weiteren wiederkehrenden, textübergreifenden Figuren, die im disparaten Nebeneinander der Kohn-Texte Einheitliches aufzeigen lassen und den Begriff *Zyklus* für die untersuchten Texte ebenfalls rechtfertigen.

Die motivische Verknüpfung der Kohn-Texte erfolgt über die fünf Kernmotive *Sehnsucht, Augen, weiblicher Körper, Tod* und *göttliche Gegenwart*. Diese vernetzen die Gedichte, Geschichten, Skizzen und Fragmente miteinander und eröffnen als mehrdeutige Zeichen auf der symbolischen Ebene weitere Bedeutungsschichten.

4.2.2 MOTIVE

4.2.2.1 Sehnsucht

Im Motiv der *Sehnsucht* wird das romantische Motiv der Suche nach dem Wunderbaren aktiviert, doch wird diese Suche bei Lichtenstein „in einer entzauberten Welt“³⁸⁵ zu einer unendlichen Suche Kohns,³⁸⁶ deren Erfüllung gar nicht mehr erwartet wird.³⁸⁷ In den Marienliedern *Lied der Sehnsucht des Kuno Kohn*,³⁸⁸ *Nächstes Lied*,³⁸⁹ *Hohes Lied*³⁹⁰ und *Letztes Lied*³⁹¹ wird das Sehnsuchtsmotiv – sowohl als irdisch-erotische wie als metaphysische Sehnsucht – von der Suche nach Maria dominiert, die helfen, lindern, trösten, heilen und retten soll. In den epischen Texten bilden die Einsamkeit und die Beziehungslosigkeit Kohns den Nährboden dieser Sehnsucht. Die Sehnsucht drängt Kohn zur ständigen Wanderschaft, welche innere Ruhe, häusliches Niederlassen oder philiströse Enge verhindert.

Auch innerhalb des literarischen Werks Alfred Lichtensteins ist Kuno Kohn eine wandernde Gestalt, die – nirgends recht beheimatet – in Gedichten, Geschichten, Skizzen und Fragmenten auftaucht und keiner literarischen Gattung zuzuordnen ist. Kohns verschiedene Auftritte im Werk Alfred Lichtensteins hat Franz Graetzer bereits 1920 folgendermassen zusammengefasst:

³⁸⁵ Reto Sorg: *Aus den »Gärten der Zeichen«*. Zu Carl Einsteins Bebuquin. München 1998. S. 12.

³⁸⁶ *Erstes Lied*. ALD. S. 99: „So viele Jahre suchst dich, Maria–“; *Nächstes Lied*. ALD. S. 99: „Der dich so suchst, Maria [...]“; *Trauriges Lied*. ALD. S. 100: „Jetzt such ich wieder [...]“; *Letztes Lied*. ALD. S. 100: „Du bist nicht ganz Maria, die ich suchte.“; *Kunos Nachtlid*. ALD. S.101: „Komme ich vom vielen Suchen [...]“; *Der Sieger*. ALD. S. 173: „Wir suchen.“

³⁸⁷ *Erstes Lied*. ALD. S. 99: „Ich fand dich nicht [...]“; *Trauriges Lied*. ALD. S. 100: „Ich fand nicht dich [...]“; *Der Sieger*. ALD. S. 173: „Wir können nirgends finden.“; ALD. S. 174: „Und finden keinen Weg [...]“.

³⁸⁸ ALD. S. 89.

³⁸⁹ Ebd., S. 99.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ Ebd., S. 100.

Kuno Kohn [...] einst zum (von Liebe begleiteten) Freitod im Meer bestimmt, geht durch Lichtensteins Werk in wechselnder Gestalt; er ist der scheue, verwachsene Judenknabe, der in Zuchthausluft erwächst, von Gespenstern heimgesucht und, durch solche Geisterseherschaft, in tolle Kämpfe gejagt wird; ist der zage, in seinen Buckel verkrochene, allenthalben gehönte und, von maßloser Bubenrohheit strotzend Gesunder, gefilterter Schüler; ist der lauschende, psychologisch zerfressene Literat, der in und aus Erdverwüstung taucht und von gellem Gelächter bis zu leisestem Kichern, alle Spielarten des überlegenen Vergnügens am allzu irdischen Aberwitz meistert; und einmal ist er, bevor er ein Häuflein Unglück, auf dem Kriegswagen ins letzte Getöse fährt, er, Dichter der sehnsüchtigst frechen Liebe – Lieder, Wachposten vor einem Herzogshaus [...]"³⁹²

Die Sehnsucht ist auch die Triebfeder für Kohns Überleben, wie er es im inneren Monolog in der Erzählung *Café Klößchen* darlegt.³⁹³ Diese bewusste Aufrechterhaltung der ungestillten Liebessehnsucht bezahlt Kuno Kohn mit seiner Einsamkeit.³⁹⁴ Aus der Einsamkeit entsteht aber wiederum neue Sehnsucht wie im Gedicht *Wanderer im Abend*, wo die Sehnsucht – wie der Phönix aus der Asche – als etwas Lebendiges aus der Todeslandschaft aufsteigt:

Kuno Kohn singt:

- 1 Der staubige Sonntag
Liegt zerbrannt.
Verkohlte Kühle
Bemuttert das Land.

- 5 Verkommene Sehnsucht
Klafft weit wieder auf.
Träume und Tränen
Strömen herauf.³⁹⁵

4.2.2.2 Augen

Die *Augen* als wichtigstes Sinnesorgan des Menschen haben in den untersuchten Texten die Symbolik der Fenster zur Welt,³⁹⁶ sind gleichzeitig die Instrumente der sinnlichen und intellektuellen Wahrnehmung³⁹⁷ und stehen im Konnex zu den

³⁹² Franz Graetzer: *Der tote Dichter Lichtenstein*. 1920. S. 98-100.

³⁹³ ALD. S. 189. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 162 dieser Arbeit.

³⁹⁴ Ebd., S. 191. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 162 dieser Arbeit.

³⁹⁵ ALD. S. 96. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 235 dieser Arbeit.

³⁹⁶ *Abschied*. ALD. S. 115: „Ich hebe meine Augen in die Welt.“; *Der Fall in den Fluß*. ALD. S. 29: „Und sie hob die wirren blauen / Säuerblicke in die weiten / Süßen Dunkelheiten über / Den Laternen und den Häusern.“

³⁹⁷ *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. ALD. S. 162: „Die Augen waren weit, sie klammerten sich an die Schriftzeichen.“; *Der Sieger*. ALD. S. 168: „[...] blickte mit pffifigen Äuglein, die wie blanke schwarze Knöpfe auf seinem Gesicht glänzten [...]“; *Café Klößchen*. ALD. S. 184: „Das essende Fräulein sah mit fröhlichem, deutlichem Gesicht aus rotbraunen Augen verständnislos hinüber.“ *Café Klößchen*. ALD. S.185: „Ihm fielen für das Einschlafen die rotbraunen Fräuleinaugen aus dem Café Klößchen ein...“; ALD. S. 188: „[...] er empfing ihre mitleidende Seele wie ein Geschenk in seine

Sternen als Augen der Nacht.³⁹⁸ Wie in den Gemälden *Der Schrei* (1893) oder *Angst* (1894) von Edvard Munch (1863-1944) sind die aufgerissenen Augen bei Alfred Lichtenstein Sinnbilder der Angst und Verzweiflung.³⁹⁹

Das Auge dient ferner als verhüllendes Symbol für das weibliche Genital.⁴⁰⁰ Mit dem Oval des Weiblichen und dem Kreis des Männlichen kann das Auge zudem als Symbol der Androgynität der Figuren in den Texten Lichtensteins aufgefasst werden, korrespondierend zu ihrer geschlechtlichen und sexuellen Ambivalenz.

In der Symbolik der Augen als Spiegel der Seele ist dieser in den Texten Lichtensteins trübe geworden. Die Augen haben Schatten bekommen, das innere geistige Schauen und die Fähigkeit zur intuitiven Voraussicht sind verloren gegangen.⁴⁰¹

4.2.2.3 Der weibliche Körper

Die Frau ist in den untersuchten Texten primär durch ihren *weiblichen Körper*, durch ihren *Leib*⁴⁰² als Verkörperung der organisch-sinnlichen Existenz des Menschen präsent. Erotisches Signal des weiblichen Körpers sind die Beine,⁴⁰³ die in den

wasserblauen Troubadouraugen.; ALD. S. 189: Wenige Fenster waren wach, die funkelten friedlich wie einsame Menschaugen, hatten immer denselben goldfarbenen Blick.“; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 210: „[...] die lieben traurigen Engelaugen der Maria Müller, für die man sterben möchte.“

³⁹⁸ *Trauriges Lied*. ALD. S. 100: „Jetzt geh ich wieder zwischen Tagen, Tieren / Gestein und tausend Augen und Getön-“; *Café Klößchen*. ALD. S. 185: „Diese Augen leuchteten auch in den folgenden Tagen sonderbar oft in seinem Hirn.“

³⁹⁹ *Café Klößchen*. ALD. S. 190: „Waren aufgerissene schreiende Augen über dem Buckligen.“; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 209: „Die ewige Angst machte ihn selbst zu einem kleinen huschenden Gespenst und gab seinen schwindsüchtigen Augen phosphorisches Leuchten.“; ALD. S. 210: „[...] sooft er kam, der stummen grauen Arbeit mit aufgerissenen Träumeraugen zuzusehen.“

⁴⁰⁰ *Nächstes Lied*. ALD. S. 99: „O, nähmst du mich in deine Augen auf...“; *Der Fall in den Fluß*. ALD. S. 29: „Sieben geile Männlein aber / Fielen Lenen in die Augen.“; *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. ALD. S. 162: „[...] aber wenn ich einmal [...] sehnsüchtig auf ihre Augen schaue...“; *Der Sieger*. ALD. S. 175: „Fräulein Leipke sah ihn mit lockenden Augen an.“

⁴⁰¹ *Kuno Kohn*. ALD. S. 153: „Die Augen sehen alt aus, um sie sind Schatten.“; ALD. S. 153: „Er hatte die unglücklichen Augen [...]“; *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. ALD. S. 162: „Und dem Lenzlicht ist schon aufgefallen, daß die Haut um meine Augen wie Asche geworden ist.“; ALD. S. 164: „Ich habe niemals so viel konzentrierten Schmerz gesehen, wie auf den verstorbenen Augen des kleinen Kohn lag.“; *Der Sieger*. ALD. S. 168: „Fielen ihm gräßlich umränderte blaue Augen eines häßlich verbuckelten Herrn auf [...]“; ALD. S. 169: „[...] daß er zustimmend die blauen Augen theatralisch schloß, wodurch für Sekunden nur große jämmerliche Schatten sichtbar waren [...]“; *Café Klößchen*. ALD. S. 182: „Die blutleeren roten Augen lagen tränend in schmierigen Schatten.“; ALD. S. 190: „Er sah ernst und götig in ihre elenden Augen.“

⁴⁰² *Trauriges Lied*. ALD. S. 100: „Dein Sündenleib, Maria, war so schön-“; *Der Fall in den Fluß*. ALD. S. 29: „Sieben geile Männlein trachten / Lene Levi nach dem Leibe, / Überlegend, was das kostet.“; *Der Sieger*. ALD. S. 171: „[...] sie hatte ihn auf ihrem Jungenleib wie ein Kind.“; *Café Klößchen*. ALD. S. 190: „[...] presste ihn an ihren Leib mit saugendem Druck [...]“

⁴⁰³ *Capriccio*. ALD. S. 19: „Und blicke / [...] auf die raffinierten, / Himmelblauen Beine einer Dame [...]“; *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. ALD. S. 161: „[...] der hatte sich vorher mit den

Texten *Capriccio* und *Der Selbstmord des Zöglings Müller* mit farbigen Strümpfen zur Schau gestellt werden.⁴⁰⁴

Von männlicher Seite wird die Frau auf ihren sexuellen Körper reduziert, als *Weib* klischeehaft als Objekt der Begierde apostrophiert.⁴⁰⁵ Von ihr wird Hingabe verlangt,⁴⁰⁶ sie wird angefasst,⁴⁰⁷ ihre Bluse wird geöffnet.⁴⁰⁸ Minderjährige Frauen erscheinen als Verführerinnen oder werden sogar vergewaltigt.⁴⁰⁹

4.2.2.4 Tod

Der *Tod* ereilt in den untersuchten Texten einige der Figuren: Der Einbrecher Benjamin ertrinkt in den Wassermassen der Feuerwehr.⁴¹⁰ Infolge eines Selbstmordes sterben Martin Müller, der sich mit den Strümpfen der Erzieherin Nora Neumann am Fensterriegel einer Bodenluke spektakulär erhängt,⁴¹¹ Peter Paulus, der

Strümpfen der Erzieherin Nora Neumann an dem Fensterriegel einer Bodenluke erhängt [...]“; ALD. S. 162: „Sie hat heute bunte Beine mit Lackschuhen, das reizt mich.“; *Der Sieger*. ALD. S. 169: „[...] oder mitleidvoll auf die Schenkel Mechenmals die nervösen Finger drückte.“; ALD. S. 175: „Dann brachte sie das Gespräch auf ihre Beine; sie sagte freimütig, sie habe ihre Beine selbst gern.“; ALD. S. 180: „[...] eine zappelte mit den Beinen.“; *Café Klößchen*. ALD. S. 182: „Schulz fasste leidenschaftlich einige Finger Lisel Liblichleins, legte sie gütig auf einen Schenkel seiner Beine [...]“; ALD. S. 183: „[...] sie knöpfte die Strumpfhalter ab [...]“.

⁴⁰⁴ Nach Christoph Wilhelmi: *Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst*. Berlin 1980. S. 86 symbolisieren die Frauen in Nylonstrümpfen als Covergirl, Starlet, Mannequin und Striptease-Girl die ideale Version des Mädchens unseres Jahrhunderts, das nur noch als Sexualobjekt angesehen wird.

⁴⁰⁵ *Frühling*. ALD. S. 98: „[...] Alle Weiber schrein [...]“; *Der Sieger*. ALD. S. 167: „[...] er verkehrte viel –allerdings vorsichtig – mit Weibern.“; ALD. S. 169: „Er schimpfte auf die Weiber. [...] Wer das Unglück habe, Weib zu sein, möge den Mut haben, Hure zu werden. Die Hure sei das Weib in Reinkultur. Übrigens sei der Verkehr mit Weibern mehr oder minder entwürdigend.“; ALD. S. 174: „Eins der seltenen Weiber, die mir behagen...“

⁴⁰⁶ *Café Klößchen*. ALD. S. 182: „Er sagte, er halte das nicht mehr aus. Wenn man einen liebe, müsse man sich hingeben.“; ALD. S. 182: „Dann fing er wieder an, bittend und weinerlich von Liebe und Hingebung zu reden. Lisel Liblichlein sagte [...] mit der Liebe sei sie einverstanden, wenn er auf die Hingebung verzichte.“; ALD. S. 190: „[...] sie hatte sich dem buckligen Priester mit rührender Selbstverständlichkeit unter Schmerzen geopfert.“

⁴⁰⁷ *Der Sieger*. ALD. S. 172: „Wenn sie sich genug angefasst und geküsst hatten [...]“; *Café Klößchen*. ALD. S. 181: „Verdrießlich war ihr schon anfangs, daß [...] alle Männer [...] ein Vergnügen darin fanden, sie anzufassen [...]“.

⁴⁰⁸ *Der Fall in den Fluß*. ALD. S. 29: „Ihre Bluse war geöffnet / Daß man ihre feine, freche / Unterwäsche und das Fleisch sah.“; *Café Klößchen*. ALD. S. 182: „Sie sagte, das Öffnen der Bluse behage ihr nicht.“

⁴⁰⁹ *Der Sieger*. ALD. S. 179-180: „In einem Garten rangen zwei etwa fünfzehnjährige Mädchen. Als sie Mechenmal sahen, setzten sie sich flink auf eine Bank. So ließen sie ihn näher kommen. Als er dicht genug war, lachten sie ihn an; eine zappelte mit den Beinen.“; *Café Klößchen*. ALD. S. 190: „Sie sagte, sie wolle bis nach Mitternacht bei ihm bleiben. Dann könne sie mit ihm den Beginn ihres achtzehnten Geburtstages feiern...“; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 214: „Kohns zweite Geliebte: Backfisch [...]“; ALD. S. 215: „Er nahm das junge Ding, nachdem er sich erst nach dem Alter erkundigt hatte [...] Einigermaßen stolz auf die Erkenntnis seines schlechten Charakters, beruhigte er sich und beschloß, das Ding zu vergewaltigen.“

⁴¹⁰ *Notizen zum Roman*. ALD. S. 212.

⁴¹¹ *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. ALD. S. 161.

sich erschiesst,⁴¹² Gottschalk Schulz, der sich mit einem Salattmesser ersticht,⁴¹³ und Lene Levi, die in den Fluss springt.⁴¹⁴

Auch Kuno Kohn erleidet in verschiedenen Texten den Tod: In der Erzählung *Café Klößchen* wird sein Sterben in einer Prolepse vorweggenommen,⁴¹⁵ die Umstände seines Todes werden jedoch nicht weiter ausgeführt. Im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller* treibt ihn die Furcht vor Gespenstern in den Tod.⁴¹⁶ In der Erzählung *Der Sieger* wird er von Max Mechenmal ermordet.⁴¹⁷ In den *Notizen zum Roman* ertrinkt er.⁴¹⁸

4.2.2.5 Symbole einer göttlichen Gegenwart

In der Nachtwelt des Kuno Kohn, wo die Sehnsucht unerfüllt bleibt, die Frauen auf ihre Körperlichkeit reduziert werden und der Tod allgegenwärtig ist, finden sich mit *Himmel, Sterne, Mond, Wasser, Lampe, Regen* und *Wind* sieben Symbole, die ein Motivnetz, bilden, das auf der symbolischen Ebene dennoch auf eine göttliche Gegenwart hinweist. Diese göttliche Gegenwart kann sich aber auf das Schicksal der Figuren, allen voran auf dasjenige von Kuno Kohn, nicht mehr erlösend auswirken.

Der *Himmel* ist der symbolische Ausdruck für die Gottheit selbst und für seine unumschränkte Herrschaft. Er steht für Transzendenz, Unendlichkeit und Höhe. Zudem verkörpert er das Reich der Seligkeit und repräsentiert die Ordnung im Universum. Der Himmel, der die Figuren umgibt,⁴¹⁹ wird vom Lyrischen Ich sowohl als Theophanie ersehnt⁴²⁰ als auch als ausgestorben und leer erfahren.⁴²¹

Sterne symbolisieren das Ewige, das Unsterbliche, die höchste Herrschaft, die Hoffnung und das Ziel des höchsten Strebens und werden im Hinblick auf das Schicksal des Menschen gerne konsultiert. Manchmal leuchten sie auch in der

⁴¹² *Notizen zum Roman*. ALD. S. 211.

⁴¹³ *Café Klößchen*. ALD. S. 189.

⁴¹⁴ *Der Fall in den Fluß*. ALD. S. 30.

⁴¹⁵ *ALD*. S. 183.

⁴¹⁶ *Ebd.*, S. 164f.

⁴¹⁷ *Ebd.*, S. 179.

⁴¹⁸ *Ebd.*, S. 215.

⁴¹⁹ *Capriccio*. ALD. S. 19: „[...] Wolken, / Die da hinten noch den Himmel hüllen / In sanften Sammet.“; *Romantische Fahrt*. ALD. S. 118: „Im milden Himmel blinken tausend Sterne.“; *Der Sieger*. ALD. S. 179: „Kirchenglocken klangen von dem sonnigen Himmel.“; *Café Klößchen*. ALD. S. 183: „Stadthimmel aus dunkelblauer Seide, auf dem weißer Mond und viele kleinen Sterne lagen, umhüllte es.“; ALD. S. 188: „Sie gingen flüsternd in den himmelhellen, von Mondlicht leuchtenden Straßen.“

⁴²⁰ *Hohes Lied*. ALD. S. 100: „Kommt nicht der Himmel wie ein Mutterlied [...]“

⁴²¹ *Erstes Lied*. ALD. S. 99: „Wer sagt die Qual, wenn ich in Nacht auf Straßen / Nach dir zum toten Himmel schrie –.“

nächtlichen Stadtlandschaft der Texte Lichtensteins.⁴²² In den Marienliedern⁴²³ verweisen die Sterne auf die Sternenkronen Marias oder auf den Vesperhymnus „Ave maris stella“, wo Maria als Meeresstern, der wegweisend und trostreich über den Wogen der Welt erstrahlt, begrüßt wird.⁴²⁴

In der Kuno-Kohn-Lyrik erscheint der *Mond* dort am Himmel, wo die Figuren sich in einer ausweglosen Situation befinden.⁴²⁵ Er dient ihnen darin weniger als Licht in der Finsternis, sondern stellt vielmehr die dunkle Seite der Natur dar, das Irrationale, Intuitive und Subjektive. Als passives Licht und damit als empfangender Himmelskörper symbolisiert der Mond überdies die weibliche Macht.⁴²⁶

Das *Wasser* hat eine besondere Beziehung zum Mond, weil beide Sinnbilder für Leben, Tod und Wiedergeburt darstellen. Im *Hohen Lied*, wo das Lyrische Ich am Meer einen schwebenden traumhaften Zustand erreicht, symbolisiert das Wasser das Seelenempfinden Kohns und seine Sehnsucht nach dem schöpferisch-lebensspendenden, weiblich-mütterlichen.⁴²⁷ In der Ballade *Der Fall in den Fluß* ist das Wasser sowohl weibliches Element, in das Lene Levi plumpst, um sich vor den Übergriffen der Männer zu schützen, als auch Todessymbol, da sie darin ebenso den Tod findet.⁴²⁸

Die Nachtwelt des Kuno Kohn wird auch durch *Lampen* und *Laternen* erhellt. In ihrer positiven Versinnbildlichung verkörpern Lampe und Laterne das Leben, das Licht des Göttlichen, die Unsterblichkeit, die Weisheit, den Intellekt und die guten Taten, die Licht in die Dunkelheit bringen.⁴²⁹ Die Lampe symbolisiert zudem

⁴²² *Capriccio*. ALD. S. 19: „Und hoch oben fliegen tausend Sterne, / Silberne Insekten, um den Mond –“; *Romantische Fahrt*. ALD. S. 118: „Im milden Himmel blinken tausend Sterne.“; *Café Klößchen*. ALD. S. 183: „Stadthimmel aus dunkelblauer Seide, auf dem weißer Mond und viele kleinen Sterne lagen, umhüllte es.“

⁴²³ *Lied der Sehnsucht des Kuno Kohn*. ALD. S. 89: „Und die Sterne des Meeres reißen mich auf.“; *Letztes Lied*. ALD. S. 100: „Zurück zum Meer ... Zurück zum Sternenstrand.“

⁴²⁴ Vergleiche auch die Erläuterungen zum *Meerestern* auf S. 71f. dieser Arbeit.

⁴²⁵ *Capriccio*. ALD. S. 19: „Und hoch oben fliegen tausend Sterne, / Silberne Insekten, um den Mond –“; *Abend*. ALD. S. 97: „Der Stumpfe bohrt Dir Löcher in den Kopf. / Sieh noch den Mond, der Mörder Mostrichtopf.“; *Romantische Fahrt*, ADL, S. 118: „Der Mond macht alles noch viel sonderbarer.“; „[...] Im gelben Mond urkomisch ernst, verrückt: / Kuno.“; *Der Rauch auf dem Felde*. ALD. S. 16: „[...] Und die stumme Stadt vergangen / War in weiten / Feldern, die der Mond beschmierte...“

⁴²⁶ *Hohes Lied*. ALD. S. 99: „Meer nur und Mond – Meermond und Wind und Welt –“; *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. ALD. S. 162: „In Betracht käme vielleicht die Leiterin, Doktor Mondmilch [...]“; ALD. S. 164: „Doktor Mondmilch wurde gerufen.“; ALD. S. 164: „Als an einem Abend Doktor Mondmilch [...] für längere Zeit weggegangen war, trat die Katastrophe ein.“

⁴²⁷ ALD. S. 89.

⁴²⁸ Ebd., S. 30.

⁴²⁹ *Capriccio*. ALD. S. 19: „[...] wo Laternen, / Perlenschnüre, leuchtend hängen.“; *Letztes Lied*. ALD. S. 100: „Gelbe Laternen werft die Häuser um –“; „So ist es schön... nur im Laternenschein“; *Capriccio*. ALD. S. 19: „[...] An den Häuserhaufen, wo Laternen leuchtend hängen.“; *Der Fall in den Fluß*. ALD. S. 29: „[...] Und sie hob die wirren blauen / Säuerblicke in die weiten / Süßen

Erinnerung,⁴³⁰ Führung⁴³¹ und das einzelne Leben in seiner Vergänglichkeit.⁴³² Da das im Finstern aufstrahlende Licht für den Menschen etwas Beruhigendes und Erfreuendes hat, schützt das Licht der Lampe gleichsam vor dämonischen Einflüssen.⁴³³ In den behandelten Texten treten im Schein der Lampe und der Laterne im grotesken Spiel der Umkehrung aber auch die dämonischen Kräfte hervor.⁴³⁴

Mit dem *Regen* steigen in der Nachtwelt des Kuno Kohn⁴³⁵ auf der symbolischen Ebene die himmlischen Kräfte herab, die mit dem göttlichen Segen Reinigung, spirituelle Offenbarung, Glückseligkeit und Fruchtbarkeit bringen.

Der *Wind* ist das Sinnbild des göttlichen Lebensodems und des Lebensatems des Universums.⁴³⁶ Er steht zudem für das Nicht-Körperliche, das Nicht-Greifbare, das schwer zu Bestimmende und das Vergängliche.⁴³⁷

4.2.3 TEXTÜBERGREIFENDE FIGUREN

4.2.3.1 Die weiblichen Figuren

Die Rolle des weiblichen Geschlechts ist in den untersuchten Texten Alfred Lichtensteins, wie in der von Männern geprägten expressionistischen Literatur überhaupt, nach traditionellen symbolischen Kodierungen von Weiblichkeit definiert

Dunkelheiten über / Den Laternen und den Häusern.“; *Kuno Kohn*. ALD. S. 153: „Ich stand an einer Laterne [...]“; *Café Klößchen*. ALD. S. 183: „In einem durchsichtigen Sommerabend war das leuchtende Café Klößchen.“; *ALD*. S. 185: „In einem weichen Abend voller grünlichgelber Laternen [...]“; *Der Dackel-Laus*. ALD. S. 193: „An einem weichen Abend voller grünlichgelber Laternen [...]“.

⁴³⁰ *Café Klößchen*. ALD. S. 183: „Lisel Liblichlein aber saß [...] bei einem rötlichen Talglicht.“

⁴³¹ *Der Sieger*. ALD. S. 170: „Kuno Kohn drehte die Lampe klein.“

⁴³² *Notizen zum Roman*. ALD. S. 212: „Die Lampe fiel um.“

⁴³³ *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 209: „Früher hatte man ihm eine winzige Lampe in das Zimmer gestellt, deren rötlicher melancholischer Schein ihn etwas beruhigte.“

⁴³⁴ *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. ALD. S. 165: „[...] vielleicht, wenn Abend ist, bei einer halbhellen Lampe [...] Da heben sich aus der Stille Geräusche, die ich niemals gehört habe, die ich nicht erklären kann.“; *Der Sieger*. ALD. S. 173: „In dem Schein der Kohnschen Lampe war der etwas über den Tisch gebeugte Oberkörper Kuno Kohns. Auf dem Sofa lag, den Lampenkreis durchbrechend und aus ihm herausgelehnt der halbfinstere Max Mechenmal.“; *Café Klößchen*. ALD. S. 191: „Laternen waren düstere Sumpflumen, die auf schwärzlich glimmenden Stielen flackerten.“

⁴³⁵ *Letztes Lied*. ALD. S. 100: „Komm nur mein Regen... fall mir ins Gesicht.“; *Capriccio*. ALD. S. 19: „Dunkel ist es. Und es hat geregnet.“; *Kuno Kohn*. ALD. S. 153: „Es regnete.“; *Café Klößchen*. ALD. S. 185: „In einem weichen Abend voller grünlichgelber Laternen, voller Regenschirme und Straßenschmutz [...]“; *Der Dackel-Laus*. ALD. S. 193: „An einem weichen Abend voller grünlichgelber Laternen, voller Regenschirme und Straßenschmutz [...]“.

⁴³⁶ *Hohes Lied*. ALD. S. 99: „Meer nur und Mond – Meermond und Wind und Welt.“; *Der Sieger*. ALD. S. 175: „Und wenig weicher Wind, der fast nicht zu fühlen war.“

⁴³⁷ *Vornehmer Morgen*. ALD. S. 114: „Von weither kommt im Wind ein Kinderschrei.“; *Abschied*. ALD. S. 115: „Ein Wind fängt an.“; *Der Rauch auf dem Felde*. ALD. S. 16: „[...] Worte, / Die der Wind warf, daß sie knallten / Wie die Schoten [...]“; *Kuno Kohn*. ALD. S. 153: „Wenn Wind kam, fröstelte ich.“; *Café Klößchen*. ALD. S. 185: „Manchmal kam ein Wind, ein giftiger heißer Hund.“

und auf die erotische Ausstrahlung und sexuelle Attraktion reduziert. *Lene Levi*, *Lisel Liblichlein*, *Ilka Leipke* und *Maria* sind Frauenfiguren, die zwischen Mütterlichkeit und Sündhaftigkeit oszillieren. Ihre Figurenkonzeption dürfte von Otto Weiningers Untersuchung *Geschlecht und Charakter* beeinflusst sein. Weininger macht in seiner Abhandlung eine Gegenüberstellung der Mutter als „lebensfreundliches“ und der Prostituierten als „lebensfeindliches Prinzip“⁴³⁸, die an die christliche Polarisierung von sündiger Eva und reiner Maria erinnert:

Es bleibt demnach nichts übrig, als zwei angeborene, entgegengesetzte Veranlagungen anzunehmen, die sich auf die verschiedenen Frauen in verschiedenem Verhältnis verteilen: die absolute Mutter und die absolute Dirne. Zwischen beiden liegt die Wirklichkeit: es gibt sicherlich kein Weib ohne alle Dirneninstikte [...] Ebenso wenig aber existiert ein Weib, das aller mütterlichen Regungen bar wäre; obgleich ich gestehen muß, außerordentliche Annäherungen an die absolute Dirne viel öfter gefunden zu haben, als solche Grade von Mütterlichkeit, hinter denen alles Dirnenhafte zurücktritt. Das Wesen der Mutterschaft besteht, wie schon die erste und oberflächlichste Analyse des Begriffes ergibt, darin, daß die Erreichung des Kindes der Hauptzweck des Lebens der Mutter ist, indessen bei der absoluten Dirne dieser Zweck für die Begattung gänzlich in Wegfall gekommen scheint.⁴³⁹

Von den Frauenfiguren ist Lene Levi diejenige, die kaum mütterliche Züge trägt, in den *Notizen zum Roman* ihre Schwangerschaft sogar verspottet und durch eine Abtreibung eine mögliche Mutterschaft vermeidet.⁴⁴⁰ Sie ist eine Figur mit wenig Spielraum, konzipiert und fixiert auf den von Lichtenstein erschaffenen Typus der rennenden Frau, die in der Ballade *Der Rauch auf dem Felde* überschnappt, sich im Gedicht *Der Fall in den Fluß* das Leben nimmt oder in den epischen Texten im Irrenhaus landet. Mit der fiktiven Zeitungspassage im zweiten Teil des *Kapitels aus einem fragmentarischen Roman*, in der behauptet wird, Alfred Lichtensteins Ballade *Der Rauch auf dem Felde* sei von der literarischen Figur Gottschalk Schulz verfasst worden,⁴⁴¹ werden mittels Lene Levi drei Texte Lichtensteins mit dem *Kapitel aus einem fragmentarischen Roman* inhaltlich vernetzt: Die Ballade *Der Rauch auf dem Felde*, deren Hintergründe hier beleuchtet werden, die *Notizen zum Roman*, worin Abtreibung, Einbruch und Ende der Lene Levi in einer Irrenanstalt skizziert werden, und *Café Klösschen*, in der Gottschalk Schulz eine der Hauptfiguren ist.

Lisel Liblichlein ist die weibliche Hauptfigur der Erzählung *Café Klößchen*.⁴⁴² In den beiden Bruchstücken *Im Café Klößchen*⁴⁴³ und *Der Dackel-Laus*⁴⁴⁴ ist sie die einzige weibliche Figur. Der Name Lisel Liblichlein hat die gleichen Anfangsbuchstaben wie

⁴³⁸ Otto Weininger: *Geschlecht und Charakter*. (1903). 1997. S. 311

⁴³⁹ Ebd., S. 286f.

⁴⁴⁰ *ALD*. S. 212.

⁴⁴¹ Ebd., S. 207.

⁴⁴² Ebd., S. 181-191.

⁴⁴³ Ebd., S. 192.

⁴⁴⁴ Ebd., S. 193.

Lene Levi, womit die Schauspielschülerin und die Varietétänzerin zueinander in Beziehung gesetzt werden. Alfred Lichtenstein verwendet sowohl beim Vornamen wie beim Nachnamen dieser Figur Hypokoristika, verkürzte Neutrubildungen mit den Diminutivsuffixen -el bei Lisel und -lein bei Liblichlein.⁴⁴⁵ Ihre Namengebung pointiert ihre Konzeption als Klischee einer unverheirateten Frau um 1910, die wohlgezogen und ahnungslos, neugierig und schamhaft, unsicher und töricht ist, von vornherein dazu bestimmt, in der Ehe vom Mann geformt und geführt zu werden.

Ilka Leipke ist eine der Prostituiertenfiguren im Werk Lichtensteins und die weibliche Hauptfigur in der Erzählung *Der Sieger*.⁴⁴⁶ Der Rufname Ilka ist die ungarische Kurzform für Ilona oder die russische Kurzform für Hilaria. Ilona wiederum ist die ungarische Form von Helene, ein Name, der nach dem Erfolg von Offenbachs Operette *Die schöne Helena* zum Modenamen wurde. „Helena“ bedeutet „Die Sonnenhafte“, Hilaria hat die Bedeutung von „heiter“ oder „fröhlich“. Mit der ursprünglichen Vollform „Helene“ rückt Lichtenstein Ilka Leipke in die Nähe von Lene Levi. Nach Gottschald könnte der Familienname Leipke aus dem tschechisch-wendischen „lipa“, das „Linde“ bedeutet, oder aus dem althochdeutschen „lib“ = Leben entstanden sein.

Maria ist in erster Linie eine lyrische Figur Alfred Lichtensteins, die in den Marienliedern als *Schmerzäugige*, *Liebleidende*, *Mutter* und *Geliebte* besungen, verehrt und begehrt wird.⁴⁴⁷ In den epischen Texten, wo sie keine eigentliche Gestaltung mehr erfährt, ist sie noch in den Engelaugen der Maria Müller im *Kapitel zu einem fragmentarischen Roman*⁴⁴⁸ und als verrückte rothaarige Schwester des Martin Müller in den *Notizen zum Roman*⁴⁴⁹ impliziert. Als Adressatin des Gedichtes *Lied der Sehnsucht* wird sogar die Prostituierte Ilka Leipke für einen Moment zu Maria.⁴⁵⁰ Ebenfalls zum Marienmotiv gehört Frau Dr. Mondmilch⁴⁵¹, die es im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller* als einzige vermag, den schreienden Kuno Kohn mit ihrer mütterlichen Zuneigung zu beruhigen.⁴⁵² Wesentliches Attribut von Maria sind ihre Hände: Diese ersehnt das Lyrische Ich im *Lied der Sehnsucht*

⁴⁴⁵ Hendrik Birus hält in seinem Kapitel zur Poetik der Eigennamen in Hendrik Birus: *Über die Bedeutung von Eigennamen*. In: Poetische Namengebung. Zur Bedeutung der Namen in Lessings „Nathan der Weise“. Göttingen 1978. S. 43, fest, dass Jean Paul für die Protagonisten seiner Idyllen und Humoresken „in der Regel Namen auf -lein (-le,-el)“ gewählt hat.

⁴⁴⁶ ALD. S. 167-180.

⁴⁴⁷ *Lied der Sehnsucht des Kuno Kohn*. ALD. S. 89; *Die fünf Marienlieder des Kuno Kohn*. ALD. S. 99f.

⁴⁴⁸ ALD. S. 210.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 211, 213, 215.

⁴⁵⁰ Ebd., S. 177f.

⁴⁵¹ Klaus Kanzog vermutet in der Figur der Dr. Mondmilch eine Persiflage auf Else Lasker-Schüler. Vergleiche Klaus Kanzog: *Die Edition*. In: ALD. S. 364.

⁴⁵² ALD. S. 164.

des Kuno Kohn⁴⁵³ zur Linderung seiner Schmerzen, in diesen hofft es im *Nächsten Lied* zur Ruhe zu kommen,⁴⁵⁴ und es sind wiederum die Hände von Frau Dr. Mondmilch, die den kleinen Kohn im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller*⁴⁵⁵ streicheln.

4.2.3.2 Die männlichen Figuren

Die männlichen Figuren sind zum einen verschlüsselte Figuren, mittels denen Alfred Lichtenstein seine Auseinandersetzung mit der Berliner Literaturszene schreibend fortsetzt,⁴⁵⁶ zum andern aber auch autonome literarische Figuren seiner gesellschaftskritischen Satiren. Sie bewegen sich in Kohns literarischem Umfeld, in der Schule und dem näheren Bekanntenkreis Kuno Kohns. Zu den Figuren aus der Literaturszene gehören *Berthold Bryller*,⁴⁵⁷ *Gottschalk Schulz*,⁴⁵⁸ *Spinoza Spaß*,⁴⁵⁹ und *Lutz Laus*⁴⁶⁰ (auch *Der Dackel-Laus* genannt) und der Lyriker *Roland Rufus Müller*.⁴⁶¹ Zum Handlungsort der Schule gehören Oberlehrer *Berthold Bryller*,⁴⁶² Oberlehrer *Lothar Laaks*⁴⁶³, die Schüler *Martin Müller*,⁴⁶⁴ *Max Mechenmal*,⁴⁶⁵ *Peter Paulus*⁴⁶⁶ und *Spinoza Spaß*.⁴⁶⁷ Männliche Figuren, die mit Kuno Kohn näher bekannt sind oder sogar seine Freunde werden, sind *Martin Müller*,⁴⁶⁸ *Max Mechenmal*⁴⁶⁹ und der Einbrecher *Benjamin*.⁴⁷⁰

⁴⁵³ Ebd., S. 89.

⁴⁵⁴ Ebd., S. 99.

⁴⁵⁵ Ebd., S. 164.

⁴⁵⁶ Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 80-103 dieser Arbeit.

⁴⁵⁷ *Der Sieger*. ALD. S. 176; *Café Klößchen*. ALD. S. 187; *Im Café Klößchen*. ALD. S. 192; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*, S. 203-205.

⁴⁵⁸ *Café Klößchen*. ALD. S. 181-189; *Im Café Klößchen*. ALD. S. 192; *Der Dackel-Laus*. ALD. S. 193; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 207; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 211 / S. 213.

⁴⁵⁹ *Café Klößchen*. ALD. S. 187; *Im Café Klößchen*. ALD. S. 192.

⁴⁶⁰ *Café Klößchen*. ALD. S. 183 / S. 187; *Im Café Klößchen*. ALD. S. 192; *Der Dackel-Laus*. ALD. S. 193.

⁴⁶¹ *Café Klößchen*. ALD. S. 184.

⁴⁶² *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 205; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 211 / S. 213 / S. 216.

⁴⁶³ *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 205-206; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 211-212 / S. 216.

⁴⁶⁴ *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. ALD. S. 161-166; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 213.

⁴⁶⁵ *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. ALD. S. 163-165; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 204-206; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 211-212 / S. 215-216.

⁴⁶⁶ *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 206-208; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 211 / S. 216.

⁴⁶⁷ *Im Café Klößchen*. ALD. S. 192; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 206; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 211.

⁴⁶⁸ *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. ALD. S. 161-166; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 213.

⁴⁶⁹ *Der Sieger*. ALD. S. 167-174 / S. 177-180.

⁴⁷⁰ *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 210; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 212-213.

Gottschalk Schulz wird zum Bindeglied zwischen Kuno Kohn und Lene Levi. Von ihm wird mitgeteilt, dass er mit Lene Levi eine Beziehung hatte und über sie sogar ein Gedicht geschrieben hat,⁴⁷¹ mit Kuno Kohn ist er bekannt, da sie beide für die Monatsschrift *Der Dackel* schreiben.⁴⁷² Der Einbrecher Benjamin ist neben Gottschalk Schulz die zweite Figur, die sowohl zu Kuno Kohn⁴⁷³ als auch zu Lene Levi Kontakt hat⁴⁷⁴ und die wir in den *Notizen zum Roman* als Parallelfigur zu Lene Levi und Kuno Kohn interpretieren können: Wie Lene Levi in der Ballade *Der Fall in den Fluß*⁴⁷⁵ versucht er sich in den *Notizen zum Roman* durch einen Sprung in den Fluss zu retten.⁴⁷⁶ Wie Kuno Kohn ertrinkt er in den *Notizen zum Roman*⁴⁷⁷ und weist mit seinem verzerrten Gesicht und den verkrampften Händen als Toter das gleiche Erscheinungsbild auf⁴⁷⁸ wie der tote Kuno Kohn in der Erzählung *Der Sieger*.⁴⁷⁹

4.3 GEMEINSAME STILMITTEL

4.3.1 EINLEITUNG

Fragt man nach dem Zusammenhängenden dieser Kollektion von Gedichten, Geschichten, Skizzen und Fragmenten, lassen sich auch gemeinsame Stilmittel festmachen, die typisch sind für die Literatur des Frühexpressionismus. Dies sind die *Parataxe*, die *abbildende Funktion der Sprache*, die *klangliche Qualität der Sprache* und die *sprachliche Umsetzung der Grossstadtwahrnehmung*.

4.3.2 PARATAXE

Die Vorliebe des Expressionismus für die Parataxe entspricht dem Bedürfnis, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren. Der sprachliche Ausdruck wird verkürzt und beschleunigt, wie es Alfred Döblin 1913 in seiner Programmschrift *An Romanautoren und ihre Kritiker* darlegt:

Knappheit, Sparsamkeit der Worte ist nötig; frische Wendungen. Von Perioden, die das Nebeneinander des Komplexen wie das Hintereinander rasch zusammenzufassen erlauben, ist umfänglicher Gebrauch zu machen. Rapide Abläufe, Durcheinander in bloßen Stichworten; wie überhaupt an allen Stellen die höchste Exaktheit in suggestiven Wendungen zu erreichen gesucht werden muß. Das Ganze darf nicht erscheinen wie

⁴⁷¹ *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 207.

⁴⁷² *Café Klößchen*. ALD. S. 183.

⁴⁷³ *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 210.

⁴⁷⁴ *Notizen zum Roman*. ALD. S. 212.

⁴⁷⁵ ALD. S. 30.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 212.

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 213.

⁴⁷⁹ Ebd., S. 179.

gesprochen, sondern wie vorhanden. Die Wortkunst muß sich negativ zeigen in dem, was sie vermeidet, ein fehlender Schmuck: im Fehlen der Absicht, im Fehlen des bloß sprachlich Schönen oder Schwunghaften, im Fernhalten der Manieriertheit.⁴⁸⁰

Mit der Parataxe wird auf Konjunktionen verzichtet und damit auf kausale oder finale Erklärungsmuster, also auf eine Reflexion des Dargestellten wie zum Beispiel im Gedicht *Wanderer im Abend*:

Kuno Kohn singt:

- 1 Der staubige Sonntag
Liegt zerbrannt.
Verkohlte Kühle
Bemuttert das Land.

- 5 Verkommene Sehnsucht
Klafft weit wieder auf.
Träume und Tränen
Strömen herauf.⁴⁸¹

Vier asyndetische Hauptsätze stehen in einer Reihung, die Wirklichkeit wird in ihre Einzelteile zerlegt, in vier Bilder, die durch den Titel und die Bezugnahme auf Kuno Kohn zusammengehalten werden.

Einige der untersuchten Gedichte Lichtensteins zeichnen sich auch durch eine Bevorzugung des Zeilenstils aus, der den einzelnen Vers prononciert und durch die Übereinstimmung von Satz- und Versgrenzen den Eindruck der Parataxe gradiert wie zum Beispiel *Kunos Nachtlied*:

- 1 Täglich, wenn es so sehr dunkelt,
Daß ich nicht mehr lesen kann,
Lauf ich singend auf die Straße,
Sehe jedes Mädchen an...

- 5 Ob vielleicht – wer will das wissen –
Gerade heut ein Wunder sei:
Daß ich als Erlöster heimkehr,
Friedlich und für ewig frei...

- Komme ich vom vielen Suchen
- 10 Müde und verwirrt nach Haus,
Weiß ich ein geheimes Mittel,
Das löscht alle Leiden aus –⁴⁸²

⁴⁸⁰ Alfred Döblin: *An Romanautoren und ihre Kritiker*. 1989. S. 122.

⁴⁸¹ *ALD*. S. 96. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 225 dieser Arbeit.

⁴⁸² *Ebd.*, S. 101. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 197f. dieser Arbeit.

Die parataktische Reihung des Dargestellten wird durch die Isolierung der einzelnen Verse mittels der asynaphischen Versgrenzen, in denen die alternierende Bewegung des Trochäus unterbrochen wird, verstärkt. Die Verse 1 und 2, 3 und 4, 7 und 8, 9 und 10 werden hingegen durch eine Fugung miteinander verbunden, wodurch immer zwei aufeinander folgende Verse miteinander verknüpft werden. Die Bildung grösserer formaler Einheiten wird damit aber nicht begünstigt, sondern nur die Reihung von Verspaaren. Betont wird diese Struktur ebenso durch die auf das Lyrische Ich bezogenen parallelen Versanfänge *Daß ich; Lauf ich; Komme ich* und *Weiß ich*.

Die Kohn-Gedichte sind trotz dieser parataktischen Anordnung in der Regel keine Simultangedichte wie Lichtensteins berühmtestes Gedicht *Die Dämmerung*.⁴⁸³ Eine Ausnahme bilden die im Simultanstil aneinandergereihten sechs Verse der ersten Strophe des Gedichtes *Vornehmer Morgen*:

- 1 Wie ewger Sonntag sieht die Straße aus.
Leichthin lehnt Gartenhaus an Gartenhaus.
Chauffeure radeln herrschaftlich vorbei.
Drei feine Bürger gleiten still entlang.
- 5 Kühl fliegt aus einem Fenster ein Gesang.
Von weither kommt im Wind ein Kinderschrei.⁴⁸⁴

Diese Strophe umfasst sechs austauschbare Situationen, bei denen keine zeitliche oder kausal bedingte Abfolge der Ereignisse mehr besteht: Alle Subjekte, ob Menschen, Klänge oder Gegenstände werden durch die Personifikationen und den Reihungsstil auf die gleiche Ebene gestellt. Der Zusammenhang des Dargestellten besteht aber insofern, als die Ereignisse alle zu einem bestimmten Zeitpunkt, der durch den Titel angegeben ist, wahrgenommen werden.

Auch in den epischen Texten ist die parataktische Reihung zu beobachten: Die Skizze *Kuno Kohn*, die eine knappe Seite umfasst, ist zum Beispiel in zehn Abschnitte gegliedert und besteht aus insgesamt 53 Sätzen, von denen zehn mit *Ich*, acht mit *Er*, drei mit *Kuno Kohn* und weitere drei mit *Und* beginnen. Diese Redundanz der Satzanfänge verdichtet den parataktischen Reihungsstil und den gleichförmigen Charakter des Dargestellten.⁴⁸⁵ Der Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller* wird ebenfalls von der Parataxe dominiert, von den 185 Sätzen sind 106 Hauptsätze, 17 Satzverbindungen, 7 Ellipsen.⁴⁸⁶ Im Textfragment *Im Café*

⁴⁸³ Ebd., S. 43.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 114. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 77 dieser Arbeit.

⁴⁸⁵ *ALD*. S. 152f.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 161-166.

Klößchen wird der erste Satz des ersten Abschnitts inhaltlich abrupt abgebrochen, sein weiterer Inhalt wird erst im nachfolgenden Satz angefügt:

In der Nähe Kohns sprachen im Kreis wenig bekannte Kritiker, Maler, Dichter und ein paar. Zumeist Mitarbeiter der neuen Zeitschrift: »Das andere A« und der unregelmäßig von dem kleinen begeisterten Lutz Laus für die Hebung der Unsittlichkeit angefertigten Monatsschrift: »Der Dackel«.⁴⁸⁷

Die parataktische Anordnung der Sätze hat in der Epik noch stärker als in der Lyrik zur Folge, dass die zuverlässige Handlung als Kausalitätskette von Ursache und Wirkung zerfällt. Diese Abkehr von der Kausalität postuliert ebenfalls Carl Einstein in seinen Anmerkungen *Über den Roman*:

Jede Handlung kann auch anders endigen – wenn man nicht orthodox katholisch ist, und selbst hier gibt es die unerforschliche Güte Gottes, das Wunder usw.
Also das Kunstwerk ist Sache der Willkür resp. Benommener Trunkenheit. Ich ziehe die erstere vor, da sie imstande ist, Rücksicht und Takt zu üben.
Das Kunstwerk ist Sache der Willkür, also der Wahl, des Wartens.⁴⁸⁸

Im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller*, wo Martin Müller über seine Begegnung mit der Erzieherin Nora Neumann berichtet, bewirkt dieses Vorgehen eine Sprunghaftigkeit der Darstellung, die durch die Anapher noch zusätzlich betont wird:

Sie hat sich neulich so prude gezeigt... Sie war nachmittags in die Stadt gefahren. Sie kam spät zurück. Ich begegnete ihr auf der Treppe. Sie riß sich aber los. Und sagte erregt: »Bett ist Bett.« Und ging in ihre Stube. In den folgenden Tagen sah ich sie nicht. Der Hausdiener Hermann sagte, sie müsse das Zimmer hüten. Ich fragte, warum. – Er sagte, sie habe sich verlobt. Er schmunzelte.⁴⁸⁹

Durch den parataktischen Stil wird das Dargestellte aber auch dynamisiert, wie zum Beispiel in der Erzählung *Der Sieger*, als Ilka Leipke in Kohns Zimmer stürzt und Mechenmal eine Eifersuchtsszene macht:

An die Türe wurde geklopft. Kohn öffnete. Ilka Leipke trat hastig hinein. Sie sagte: »Guten Abend, Herr Kohn. Entschuldigen Sie, daß ich störe.« Sie schrie zu Mechenmal: »Hier also ertappe ich dich. So verlässest du mich. Du benutztest nur meinen Leib. Meine Seele hast du niemals gefaßt.« Sie weinte. Sie schluchzte.⁴⁹⁰

⁴⁸⁷ Ebd., S. 192.

⁴⁸⁸ Carl Einstein: *Über den Roman. Anmerkungen*. 1994. S. 147.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 162.

⁴⁹⁰ Ebd., S. 174.

4.3.3 DIE ABBILDENDE FUNKTION DER SPRACHE

Die Wortwahl Alfred Lichtensteins zeugt zuweilen von einem schlichten Vokabular wie zum Beispiel bei den Verben *machen*⁴⁹¹ oder *sein*, deren er sich sogar dann bedient, wenn stilistisch ein in diesem Zusammenhang adäquateres und präziseres Verb angezeigt gewesen wäre. Mit dem Verb *sein* betont Lichtenstein zudem das Dasein von etwas und schafft ein bleibendes Bild des Dargestellten.⁴⁹² Auch die Präpositionen braucht er zuweilen so, dass sie den Vorgang oder den Eindruck des Dargestellten für den Betrachter von aussen abbildgenau wiedergeben.⁴⁹³ Für eine Tätigkeit verwendet er ungewohnte Verben, die lautmalerisch das Geräusch⁴⁹⁴ oder die Bewegung⁴⁹⁵ der Handlung präzise einfangen. Dinge und Menschen erscheinen in seinen Texten immer wieder, als würden sie aus der Distanz beobachtet. Mit diesen Darstellungsverfahren versucht Alfred Lichtenstein, die Wahrnehmung auf das sich in der Aussenwelt Abbildende zu beschränken und nicht durch ein subjektives Empfinden zu ergänzen, wie er es auch in seiner Selbstkritik *Die Verse des Alfred Lichtenstein* darlegt:

Absicht ist weiterhin, die Reflexe der Dinge unmittelbar – ohne überflüssige Reflexionen aufzunehmen.⁴⁹⁶

⁴⁹¹ *Hohes Lied*. ALD. S. 100: „All dieses Singen, das so müde macht...“; *Romantische Fahrt*. ALD. S. 118: „Der Mond macht alles noch viel sonderbarer [...]“; *Der Rauch auf dem Felde*. ALD. S. 16: „Ganz betrunke Späße machten-“; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 204: „[...] die notwendigen Staatsexamina zu machen [...]“; ALD. S. 209: „Die ewige Angst machte ihn [...]“; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 215: „Ein Gewitter machte Krach.“

⁴⁹² *Lied der Sehnsucht des Kuno Kohn*. ALD. S. 89: „Von schreienden Wundern ist der Abend des Meeres Einsamen.“; *Hohes Lied*. ALD. S. 99: „Rings ist Meer und Not“; *Capriccio*. ALD. S. 19: „Ich bin inmitten.“; *Kuno Kohn*. ALD. S. 153: „[...] um sie sind Schatten.“; *Der Sieger*. ALD. S. 168: „Feierabend war.“; ALD. S. 169: „[...] auf ihm waren einige Bücher [...]“; ALD. S. 173: „In dem Schein der Kohnschen Lampe war der etwas über den Tisch gebeugte Oberkörper Kuno Kohns.“; *Café Klößchen*. ALD. S. 183: „In einem durchsichtigen Sommerabend war das leuchtende Café Klößchen.“; ALD. S. 186: „[...] mit rotgeschwollenem Gesicht vor ihm war [...]“; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 205: „In einem Fenster war das regungslose Gesicht des Doktor Bryller.“; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 213: „Die Melodien des Abends [...] waren ringsum.“

⁴⁹³ *Romantische Fahrt*. ALD. S. 118: „Im milden Himmel blinken tausend Sterne.“; *Der Fall in den Fluß*. ALD. S. 29: „Sieben geile Männlein aber / Fielen Lenen in die Augen.“; *Kuno Kohn*. ALD. S. 153: „Ein Polizist kam, die Hände am Rücken.“; *Der Sieger*. ALD. S. 183 f.: „Wir sterben mit jedem Tag tiefer in den öden ewigen Tod ein.“; ALD. S. 174: „Sie schrie zu Mechenmal [...]“; *Café Klößchen*. ALD. S. 181: „Aber einmal schlug sie ihm heftig auf das Gesicht.“; ALD. S. 185: „Dann begann er, die Kleidungsstücke von dem Buckel zu nehmen.“; ALD. S. 188: „Sie gingen flüsternd in den himmelhellen, von Mondlicht leuchtenden Straßen. Der verliebte Dichter warf abenteuerliche Schatten mit riesigen Höckern auf das Pflaster.“; *Im Café Klößchen*. ALD. S. 192: „Spinoza Spaß, ein Gymnasiast, der dämlich an einem Stuhle hing [...]“; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 207: „Man fand die Bedauernswerte [...] auf einem Weizenfeld [...]“; ALD. S. 212: Einbrecher Benjamin auf Fenster strampelnd [...]

⁴⁹⁴ *Lied der Sehnsucht des Kuno Kohn*. ALD. S. 89: „Die Falten des Meeres plätzen wie Peitschen auf meiner Haut.“; *Der Rauch auf dem Felde*. ALD. S. 16: „[...] Die der Wind warf, daß sie knallten / Wie die Schoten [...]“; *Café Klößchen*. ALD. S. 182: „Die Hände der Zuhörer knallten laut und lange.“

⁴⁹⁵ *Der Dackel-Laus*. ALD. S. 193: „Nun trat Lutz Laus selbst auf einen Stuhl.“

⁴⁹⁶ *Die Verse des Alfred Lichtenstein*. 1913. Sp. 942.

Die Aufforderung *Gelbe Laternen, werft die Häuser um*, die das Lyrische Ich im *Letzten Lied* in der Anrede an den personifizierten *Regen* formuliert,⁴⁹⁷ gibt zum Beispiel den Vorgang des Schattenwerfens abbildgetreu wieder: Die Laternen werfen Licht auf die Häuser, worauf die Laternen durch den Schatten, den sie verursachen, die Häuser auf dem Boden nochmals abbilden und so wie umgefallene Häuser aussehen lassen. Durch dieses antireflexive Wahrnehmen und Aufzeichnen wird von Alfred Lichtenstein eine verfremdende Wirkung erzielt, weil zwischen dem Wahrgenommenen und dem, wie es sich tatsächlich verhält, eine Diskrepanz besteht.

Indem der Dichter eine unmittelbare Darstellung ohne Erklärung gibt, eine Einfühlung oder Psychologisierung vermeidet, distanziert er sich zudem von der Rolle eines verstehenden und erklärenden Mitwissers. Zum Beispiel in der Erzählung *Café Klößchen*, wo durch eine Aufzählung wiedergegeben wird, wie Gottschalk Schulz seine Cousine mit dem Großstadtleben vertraut macht:

Er führte sie in Kabarett; las Gedichte vor; zeigte seine Bohembude; bestellte sie in das Literatencafé Klößchen; ging mit ihr Hand in Hand stundenlang durch die nächtlichen Straßen; betastete sie; küßte sie.⁴⁹⁸

Durch dieses Verfahren wird Abstand gehalten, was einer Abstraktion des Dargestellten gleichkommt. Der Leser soll dem Dargestellten unmittelbar gegenüberstehen, wie es Alfred Döblin in seiner Programmschrift *An Romanautoren und ihre Kritiker* fordert:

Der Leser ist voller Unabhängigkeit einem gestalteten, gewordenen Ablauf gegenübergestellt; er mag urteilen nicht der Autor. [...] Die Hegemonie des Autors ist zu brechen; nicht weit genug kann der Fanatismus der Selbstverleugnung getrieben werden. Oder der Fanatismus der Entäußerung: ich bin nicht ich, sondern die Straße, die Laternen, dies und dies Ereignis, weiter nichts. Das ist es, was ich den steinernen Stil nenne.⁴⁹⁹

Verliert der Erzähler seine erzählende, erklärende oder kommentierende Rolle und damit seine dominante Stellung, bleibt er zwar der Sprecher im Text, doch wird das Dargestellte vage, bei Lichtenstein zum Beispiel ausgedrückt im Pronomen *alle*⁵⁰⁰ oder in den Adjektiven *ewig*⁵⁰¹ und *tausend*⁵⁰². Die Verwendung des unbestimmten

⁴⁹⁷ ALD. S. 100.

⁴⁹⁸ Ebd., S. 181.

⁴⁹⁹ Alfred Döblin: *An Romanautoren und ihre Kritiker*. 1989. S. 122

⁵⁰⁰ *Frühling*. ALD. S. 98: „alle Männer [...] alle Weiber“; *Der Rauch auf dem Felde*. ALD. S.16: „alle Dächer“; *Kunos Nachtlid*. ALD. S. 101: „alle Leiden“; *Erstes Lied*. ALD. S. 99: „in allen Tagen“; *Hohes Lied*. ALD. S. 100: „all dieses Singen“; *Capriccio*. ALD. S. 19: „alle Straßen“; *Café Klößchen*. ALD. S.181: „alle Männer“; ALD. S. 184: „alle Menschen.“

⁵⁰¹ *Abend*. ALD. S. 97: „Spürst, Kuno, Du die ewgen Mühlen nicht –“; *Kunos Nachtlid*. ALD. S. 101: „[...] friedlich und für ewig frei...“; *Vornehmer Morgen*. ALD. S. 114: „Wie ewger Sonntag

Artikels schafft ebenfalls Distanz. Er vermittelt den Eindruck, als würde der Erzähler über das, was er erzählt, selber staunen, als wäre er sich über das von ihm Dargestellte nicht ganz sicher.⁵⁰³ Holprig wirkt hingegen die Sprache, wenn der Artikel nicht mit der Präposition zu einem Wort zusammengezogen wird, was auch eine eigenwillige Akzentuierung auf Personen, Räumlichkeiten oder Sachverhalte mit sich bringt.⁵⁰⁴

Weitere Gestaltungselemente der Distanzierung sind die Auslassungspunkte und Gedankenstriche, die formal Leerstellen, also semantische Unbestimmtheiten anzeigen, die den Leser zur eigenen Hypothesenbildung aktivieren, da erwartete Informationen ausgespart sind. Mit solchen Leerstellen hält Alfred Lichtenstein zum Beispiel in der Schwebel, ob es zwischen seinen Figuren zu sexuellen Handlungen gekommen ist. In der Erzählung *Café Klößchen* wird die weitere Handlung durch Auslassungspunkte ausgeblendet:

Sie sagte, sie wolle bis nach Mitternacht bei ihm bleiben. Dann könnte sie mit ihm den Beginn ihres achtzehnten Geburtstages feiern...⁵⁰⁵

In der Erzählung *Der Sieger* wird durch einen Gedankenstrich verheimlicht, was noch in Ilka Leipkes Salon geschah:

Sie hatte das Morgenkleid etwas zurückgeschlagen. Kuno Kohn hob es mit scheuen Händen vorsichtig höher –⁵⁰⁶

[...]“; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 209: „Die ewige Angst machte ihn [...]“; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 211: „[...] für ewig abgelegt.“

⁵⁰² *Trauriges Lied*. ALD. S. 100: „tausend Augen und Getön –“; *Capriccio*. ALD. S. 19: „tausend Sterne“; *Romantische Fahrt*. ALD. S. 118: „tausend Sterne“; *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. ALD. S. 163: „von tausend Alltagsleuten“; *Der Sieger*. ALD. S. 171: „Sie entdeckten tausend neue Einzelheiten.“

⁵⁰³ *Café Klößchen*. ALD. S. 184: „Innen, in einer Ecke, sah er das bleiche, geschlossene Gesicht eines Bräutigams.“; ALD. S. 187: „Er hatte sich [...] eine schwere Influenza zugezogen, die ihn wochenlang an ein Bett fesselte.“; ALD. S. 190: „Plötzlich rannte ein Entsetzen über den Körper.“; ALD. S. 191: „In einem Hintergrund saß der letzte Gast.“; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 209: „[...] bis ein Schlaf kam.“; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 215: „Ich habe eine Angst, daß auch das Mädchen erstickt ist.“; ALD. S. 184 f.: „In seinem Zimmer sah er die Bilder von lauter gestorbenen Menschen, die an einer Wand befestigt waren, schweigsam und feierlich traurig an.“ *Notizen zum Roman*. ALD. S. 215: „Ich habe eine Angst, daß auch das Mädchen erstickt ist.“

⁵⁰⁴ *Der Selbstmord des Zöglings Müller*. ALD. S. 164: „[...] war man ratlos wie beim dem ersten Mal.“; *Der Sieger*. ALD. S. 168: „Da wurde er an dem Arm gezupft.“; *Café Klößchen*. ALD. S. 185: „Dann begann er die Kleidungsstücke von dem Buckel zu nehmen. [...] In dem Bett nahm das Denken ab.“; ALD. S. 188: „Lisel Liblichlein hielt den Dichter mit der einen Hand unten an dem Buckel wie an einem Henkel [...]“; ALD. S. 190: „Lisel Liblichlein erschien an dem nächsten Abend früher als verabredet war.“; ALD. S. 190: „Hatte sie den Schrecken in dem Gesicht wie Krallen.“; ALD. S. 191: „Das halb ausgelöschte Café Klößchen lag in dem lautlosen Morgen [...]“; *Ein Kapitel aus einem fragmentarischen Roman*. ALD. S. 206: „[...] wenn nicht der langjährige Untertertianer Spinoza Spaß ihm plötzlich an dem Buckel wie an einem Haken festgehalten hätte.“; ALD. S. 209: „Kuno mußte in dem Dunkelen leben.“; *Notizen zum Roman*. ALD. S. 215: „Nebenbuhler in dem Meer verunglückt.“

⁵⁰⁵ ALD. S. 190.

Leerstellen sind auch ohne Auslassungspunkte und Gedankenstriche gestaltet wie zum Beispiel im vierten Teil der Erzählung *Café Klößchen*, wo nach einem Zeitsprung der Moment nach der sexuellen Vereinigung dargestellt wird oder im ersten Teil der Erzählung *Der Sieger*, wo in der Ellipse ausgespart wird, was zwischen *später* und *nachher* geschehen ist und sich der Text darüber ausschweigt, ob es zu einer homosexuellen Handlung zwischen Kohn und Mechenmal gekommen ist:

Kuno Kohn drehte die Lampe klein. Später redete er weich und flehend dem Schlosser zu. Nachher bot er ihm das Bett an.⁵⁰⁷

Die Besetzbarkeit einer Textstelle mit den eigenen Vorstellungen und dem Mitvollzug des Lesers wird von Lichtenstein auch durch Vermutungen des Erzählers ermöglicht, „die nur Hypothesen über die Bewertung von Figuren, Geschehnissen usw. aufstellen und somit dem Leser eigenen Spielraum eröffnen“⁵⁰⁸, wie in der Erzählung *Der Sieger*:

Vor einem Fenster stand ein Schreibtisch; auf ihm waren einige Bücher, vielleicht Baudelaire, George, Rilke; daneben und dazwischen lagen Papierbogen, die anscheinend mit vollendeten und unvollendeten Gedichten und Abhandlungen beschrieben waren. Auf einem Brett an einer Wand standen Bände Goethe, Shakespeare, eine Bibel, eine Homerübersetzung. Auf Tischen und Stühlen lagen wohl einige Zeitschriften und Kleidungsstücke. Irgendwo waren vergilbte stille Photographien von alten Leuten und Kindern.⁵⁰⁹

4.3.4 DIE KLANGLICHE QUALITÄT DER SPRACHE

Wie für die Epoche typisch, benutzt Alfred Lichtenstein eine Reihe von rhetorischen Strategien, die auf eine sprachliche Zuspitzung zielen und der Erzeugung von Emotionen dienen. Dieser Einsatz der rhetorischen Stilmittel ist „eine der Möglichkeiten, wie die Sprache erneuert, intensiviert, die gesprochenen oder geschriebenen Worte wieder mit Leben, Kraft und nachhaltiger Geltung gefüllt zu werden vermögen. Eine andere Wurzel ist der Zusammenhang von Rhetorik und Affektenlehre. Ein wichtiger Aspekt der traditionellen Redekunst ist die enorme Macht, welche die Worte in spezifischer Auswahl und Anordnung über die Leidenschaften der Menschen erlangen können. Da die Expressionisten auf eine starke Wirkung ihrer Texte und in der Folge auch auf eine Veränderung der

⁵⁰⁶ Ebd., S. 175.

⁵⁰⁷ Ebd., S. 170.

⁵⁰⁸ Axel Spree: *Leerstelle*. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar. Bd. II. Berlin u. New York 2000. S. 388.

⁵⁰⁹ *ALD*. S. 169f.

gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse zielen, bedienen sie sich konsequenter Weise des dafür höchst tauglichen Mittels der Rhetorik.“⁵¹⁰

Da die Texte öffentlich vorgetragen werden, erhalten die akustischen Qualitäten der Sprache eine neue Relevanz, gewinnt die Mündlichkeit gegenüber der Schriftlichkeit an Gewicht. Alfred Lichtenstein rezitiert seine Texte im Rahmen der Autoren-Abende der *Aktion*.⁵¹¹ Am 26. November 1916 werden sie überdies im *Cabaret Voltaire* auf die Bühne gebracht, wie Hugo Ball berichtet:

Verse von Morgenstern und Lichtenstein.
Ein undefinierbarer Rausch hat sich aller bemächtigt. Das kleine Kabarett droht aus den Fugen zu gehen und wird zum Tummelplatz verrückter Emotionen.⁵¹²

Ausdruck bekommen die Wörter nicht nur durch ihre Bedeutung, sondern auch durch ihren Klang. Im Gedicht *Capriccio* vermittelt der lautmalerische Satz *Daß mein Kopf wie eine rote Murmel / Ihr zu Füßen rollt...* durch die Lautnachahmung des Rollens über den Boden mittels der betonten O-Vokale und R-Anlaute einen direkten sinnlichen Eindruck.⁵¹³

Ebenfalls lautmalerische Qualität hat das Gedicht *Abend*:

- 1 Die Häuser stehen steif an ihren Gattern.
Laß deine Augen, letzte Spatzen, flattern.

Schmeißfliegen setzen sich auf Dein Gesicht.
Spürst, Kuno, Du die ewgen Mühlen nicht –
- 5 Der Stumpfe bohrt Dir Löcher in den Kopf.
Sieh noch den Mond, der Mörder Mostrichtopf.⁵¹⁴

Auffallend ist die Häufung des Vokals *o* bei den betonten Vokalen. Dessen graphische Form entspricht den Umrissen des *Loches*, das beim Bohren entsteht, und gleichzeitig der äusseren Form des *Kopfes* und des *Mondes*. Lautmalerisch ist das doppelte *t*, das bei *Gattern* im ersten Vers ein leichtes Vibrieren antönt, beim *Flattern* im zweiten Vers den Laut des Flügelschlages nachahmt, und die Häufung von *s* im dritten Vers, die das Summen der Insekten einfängt. Durch das Homöoprophoron, die Redefigur, in der aufeinander folgende Wörter gleich klingende Anlaute haben, werden *Mond*, *Mörder* und *Mostrichtopf* zu einander in Bezug gesetzt.

⁵¹⁰ Ralf Georg Bogner: *Einführung in die Literatur des Expressionismus*. 2005. S. 72.

⁵¹¹ Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 81 dieser Arbeit.

⁵¹² Hugo Ball: *Die Flucht aus der Zeit*. (1927). Zürich 1992. S. 80.

⁵¹³ Ebd. S. 19.

⁵¹⁴ Ebd., S. 97.

Das Homöoprophoron *Lene Levi lief* zu Beginn der ersten und der vierten Strophe gliedert die Ballade *Der Rauch auf dem Felde* in zwei Hälften und ermöglicht durch die Wiederholung eine Klimax des Dargestellten.⁵¹⁵ Die Ballade *Der Fall in den Fluß*⁵¹⁶ wird ebenfalls durch *Lene Levi lief* eröffnet, was einen Widererkennungseffekt auslöst und gleichzeitig das lallende *l* der betrunkenen Lene zum Klingen bringt. Das anagrammatische *Lefi lief* der handschriftlichen Fassung zeugt von Lichtensteins Freude an der Wortspielerei, die ihn sogar dazu verleitete, den jüdischen Namen Levi abzuändern.⁵¹⁷

Alfred Lichtensteins *Kuno-Kohn-Zyklus* zeigt nicht nur in der Lyrik die Pointierung und Intensivierung des Dargestellten durch die akustische Technik von gleich klingenden Lautgruppen. Die Vorliebe für die klanglichen Qualitäten der Sprache findet sich gleichermassen in seiner Prosa, wo durch die lautmalerische Gestaltung mittels Alliterationen und Assonanzen eine Art Verweben von einem Satz mit dem nächsten stattfindet, das die epische Textur generiert und eine sinnliche Einheit fördert. Klangliche Farbigkeit erhält zum Beispiel die Skizze *Kuno Kohn*⁵¹⁸ durch die Homöoprophora⁵¹⁹ und die lautharmonischen Assonanzen,⁵²⁰ wo die Sinngehalte durch die Wiederkehr des Lautes in eine eigenartige Beziehung treten.

Im Prosatext *Der Selbstmord des Zöglings Müller* werden dort Alliterationen verwendet, wo Martin Müller über Geistererscheinungen nachdenkt und sich in eine numinose Welt hineinlocken lässt:

Ich schrecke auf – fürchte mich – will in die heiße Helligkeit zu vielen lustigen Menschen – will nicht hören ... höre feiner. Die Stille reißt auseinander. Alles klafft... und klingt. Bewegung kommt in die Gegenstände. Böartige Schatten ängstigen. Alle Formen verlieren ihre Gewohnheit. Ich warte... auf ein entsetzliches Wunder, auf Unkörper.⁵²¹

Die klanglichen Analogien dienen Lichtenstein ferner dazu, eine komisierende Wirkung zu erzeugen: In der Erzählung *Café Klößchen* wird zum Beispiel die

⁵¹⁵ Ebd., S. 16.

⁵¹⁶ Ebd., S. 29.

⁵¹⁷ Vergleiche Manuskriptfassung in: Gedichtheft V. Nr. 161. Datiert: *Starnberg, 11.VI. 14.*

⁵¹⁸ ALD. S. 152f.

⁵¹⁹ ALD. S. 152f.: Zeile 2: „[...] noch niemand [...]“; 4: „[...] daß die [...]“; 5: „[...] matt, manchmal [...]“; 7: „[...] Kontrolle. Kuno Kohn [...]“; 8: „Kuno Kohn ist häßlich. Er hat[...]“; 11: „[...] um sie sind [...]“; 21: „Der Kies knirschte...“; 29: „[...] wie wer [...]“; 31: „»Komm, Kleiner.«“ (Hervorh. durch die Verf.).

⁵²⁰ ALD. S. 152f.: Zeile 1: „Seit einem halben Jahr [...]“; 6: „Ich schminke mich nicht [...]“; 8: „Ich bin ihm dankbar.“; 12: „Das eine Bein [...]“; 14: „[...] erste Begegnung gewesen [...]“; 15: „Es regnete. Die Straßen waren naß [...]“; 21: „Der Kies knirschte hinter mir.“; 23: „[...] sah mich argwöhnisch an [...]“; 31: „Er sagte: »Na-«“; 32: „Eigentlich bin ich [...]“.(Hervorh. durch die Verf.).

⁵²¹ ALD. S. 165.

Liebeserklärung Lisel Liblichleins durch die Assonanzen und Alliterationen ins Lächerliche gezogen:

Du buckelliebes Dummchen...ich habe dich doch gern –⁵²²

Im fragmentarischen Text *Der Dackel Laus* wird Schulzens Erregung durch die Anapher *Das* hervorgehoben, gleichzeitig wird Lisel Liblichlein durch ihre direkte Rede, die mehr Klang als Inhalt ist, ironisiert:

Das ganze Café Klößchen erschien. Sogar Kuno Kohn, der eigentlich der Klößchenclique nicht angehörte, mit den meisten Literaten dieser Gruppe verfeindet war, kam in den Kintopp. Gottschalk Schulz rief leise: »Das ist ein ekelhafter Kerl. Das ist ein sogenannter grotesker Kohn.« Lisel Liblichlein sagte: »Wer – « Schulz sagte: »Der kleine Bucklige, der dort kommt.« Sie sah den Buckligen. Und sagte »Ach – « R.R. Müller, der neben ihr saß, flüsterte ihr vertraulich zu: »Dieser Kohn ist gefährlich.« Sie sagte: Wieso – «⁵²³

4.3.5 DIE SPRACHLICHE UMSETZUNG DER GROSSSTADTWAHRNEHMUNG

4.3.5.1 Wirklichkeit aus zweiter Hand

Silvio Vietta zeigt in seinem Essay *Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung*, wie die Massenmedien die neuen Formen der Wahrnehmung der Wirklichkeit prägen:⁵²⁴ Das moderne Subjekt hat seine Wirklichkeit selber geschaffen, kann sie aber nicht mehr begrifflich durchdringen. Die Wirklichkeit ist nicht mehr in erster Linie Primärerfahrung, sondern wird durch die Massenmedien vermittelt. Es geht so weit, dass Wirklichkeit erst wirklich wird, wenn sie in den öffentlichen Medien erscheint. Die Zeitung vermittelt zwar Wirklichkeit aus zweiter Hand, für den einzelnen wird aber jene zweite Welt, die medial vermittelt wird, zur ersten. Von der Primärerfahrung hat sich der Zeitungsleser entfremdet. Auch das Unglück gibt es im grammatikalischen Plural erst, seit es Zeitungen gibt, in denen man beim Frühstück in den vermischten Nachrichten des *Berliner Tagblattes* von den Unglücken anderer liest. Durch die Vermittlung der Wirklichkeit durch die Massenmedien wird überdies die Wahrnehmung von völlig Heterogenem gleichzeitig ermöglicht. Beides macht Jakob van Hoddiss mit seinem Simultangedicht *Weltende*, das auf Sturmschäden und Eisenbahnunglücke, von denen das Berliner Tagblatt berichtete, anspielt, deutlich. Das Gedicht erscheint am 1.11.1911 in der

⁵²² Ebd., S. 190.

⁵²³ Ebd., S. 193.

⁵²⁴ Silvio Vietta: *Großstadt Wahrnehmung und ihre literarische Darstellung*. Expressionistischer Reihungsstil und Collage. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 48. Jg. (1974). S. 354-373.

Zeitschrift *Der Demokrat*, am 8.1.1913 in der *Aktion* und eröffnet 1920 die Anthologie *Menschheitsdämmerung* von Kurt Pinthus:

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

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.⁵²⁵

4.3.5.2 Gleichzeitigkeit

Die Faszination des Zugleich ist dem heutigen Menschen durch die moderne Technik zum Bewusstsein gebracht worden. Die Wiedergabe dieser Gleichzeitigkeit wird von Alfred Lichtenstein im Aufbau der Ballade *Der Fall in den Fluß* angestrebt, der zwei Handlungsstränge, die eigentlich gleichzeitig ablaufen, einander alternierend folgen lässt.

1 Lene Levi lief besoffen
Nächtlich in den Nebenstraßen
Hin und wieder »Auto« brüllend.

Ihre Bluse war geöffnet,
5 Daß man ihre feine, freche
Unterwäsche und das Fleisch sah.

Sieben geile Männlein rannten
Hinter Lene Levi her.

*

Sieben geile Männlein trachten
10 Lene Levi nach dem Leibe,
Überlegend, was das kostet.

Sieben, sonst sehr ernste Männer
Haben Kind und Kunst vergessen,
Wissenschaft und die Fabrik.

15 Und sie rannten wie besessen
Hinter Lene Levi her.

*

Lene Levi blieb auf einer
Brücke stehen, atemschöpfend

⁵²⁵ Jakob Van Hoddis: *Dichtungen und Briefe*. 1987. S. 15.

Und sie hob die wirren blauen

- 20 Säuerblicke in die weiten
Süßen Dunkelheiten über
Den Laternen und den Häusern.

Sieben geile Männlein aber
Fielen Lene in die Augen.

*

- 25 Sieben geile Männlein suchten
Lene Levis Herz zu rühren.
Lene Levi blieb unnahbar.

- Plötzlich springt sie aufs Geländer,
Dreht der Welt letzte Nase,
30 Jauchzend plumpst sie in den Fluß.

Sieben bleiche Männlein rannten,
Was sie konnten, aus der Gegend.⁵²⁶

Der Text ist nach dem Strukturprinzip von Addition, Variation und Summation aufgebaut. Das Geschehen wird in chronologischer Reihenfolge dargelegt (Addition); die Verfolgungsjagd wird mit verschiedenen Facetten gezeigt (Variation); zum Schluss geschieht etwas Überraschendes (Summation). Zudem lässt sich hier eine alternierende Struktur erkennen, innerhalb der Lene Levi Zeichen aussendet, die von den Männern aufgenommen werden und sie zu einer Reaktion veranlassen: A: Lene Levi rennt durch die Nacht. B: Sieben geile Männlein rennen hinter ihr her. A: Lene bleibt auf einer Brücke stehen, betrachtet die Umgebung und sieht die Männlein. B: Die Männlein versuchen Lene zu überreden. A: Lene springt in den Fluss. B: Die Männlein rennen vor Schreck davon. Die überwiegende Beiordnung von aufgereihten Hauptsätzen entspricht der inhaltlichen Komposition der Ballade. Eines folgt aufs andere. Die beiden Handlungsebenen A und B reagieren zwar aufeinander, doch bleiben sie unverbunden nebeneinander stehen. Die Verfolger gelangen nicht bis zu Lene Levi.

4.3.5.3 Flüchtigkeit der Eindrücke

Im Frühexpressionismus steht die Auseinandersetzung mit den veränderten Erfahrungs- und Wahrnehmungsstrukturen im Vordergrund. Keine vollständigen abgeschlossenen Abläufe, sondern kalkulierte Reizüberflutung, Fragmentierung und Bewegtheit des Wahrgenommenen, blitzartige Eindrücke, Temposteigerung, die zu einer veränderten Realitäts- und Sinneswahrnehmung führen, werden gezeigt, wie es auch Carl Einstein in seinen Anmerkungen *Über den Roman* fordert:

⁵²⁶ ALD. S. 29.

Wertvoll [...] ist – was Bewegung hervorbringt. Ruhe ist genug da – weil das Ganze schließlich doch fixiert ist.⁵²⁷

Und Paul Hatvani schreibt 1917 in seinem *Versuch über den Expressionismus*:

[...] jeder Ausdruck des Bewußtseins ist Bewegung. Bewegung darauf kommt es an. Der Expressionismus hat die Bewegung entdeckt und weiß, daß auch die Ruhe und das Gleichgewicht und die ungeheure Trägheit der Welt und des Schicksals nur Bewegungen sind.⁵²⁸

Alfred Lichtenstein stellt die Flüchtigkeit der Eindrücke der rennenden Levi in der Ballade *Der Rauch auf dem Felde* so dar, als würde Lene Levi mit ihrem Rennen die Aussenwelt zum Leben erwecken, als sei es das Erscheinen Lene Levis in der Vorstadt, das die Reaktionen auslöst. Ohne ihre Anwesenheit, so scheint es, wären die Strassen leer und inhaltslos, gefüllt und belebt werden sie erst durch Lene Levi.

- 1 Lene Levi lief am Abend
(t) Trippelnd, mit gerafften Röcken⁵²⁹
(d) Durch die langen, leeren Straßen
(e) Einer Vorstadt. ()
- 5 Und sie sprach verweinte, wehe,
(w) Wirre, wunderliche Worte, ()
(d) Die der Wind warf, daß sie knallten
(w) Wie die Schoten, ()
- (s)* Sich an Bäumen blutig ritzen
- 10 *(u)* Und verfetzt an Häusern hingen
(u) Und in diesen tauben Straßen
(e) Einsam starben. (–)
- Lene Levi lief, bis alle
Dächer schiefe Mäuler zogen, ()
- 15 *(u)* Und die Fenster Fratzen schnitten
(u) Und die Schatten
- (g)* Ganz betrunke Späße machten – ()
(b) Bis die Häuser hilflos wurden
(u) Und die stumme Stadt vergangen
- 20 *(w)* War in weiten
Feldern, () die der Mond beschmierte... (.)
[...]⁵³⁰

⁵²⁷ Carl Einstein: *Über den Roman. Anmerkungen*. 1994. S. 148.

⁵²⁸ Paul Hatvani: *Versuch über den Expressionismus*. In: Die Aktion 7 (1917). Zitiert nach: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. 1982. S. 41f.

⁵²⁹ Der Kursivtext zitiert an dieser Stelle die ursprüngliche Version aus dem Manuskript.

⁵³⁰ *ALD*. S. 16.

In seiner Bewegung ist das Gedicht temporeich, was in der ursprünglichen Fassung der Handschrift durch die Kleinschreibung der Versanfänge und das Weglassen von Satzzeichen noch prägnanter hervortrat. Eingeleitet durch das Wort *Schote*⁵³¹ wird eine Narrenwelt zum Leben erweckt und damit eine Anthropomorphisierung der Naturereignisse und der räumlichen Gegebenheiten verursacht. Alles verstummt aber wieder, als Lene die Vorstadt hinter sich lässt. Die Stadt bleibt zwar, wo sie ist, aber aus der Sicht von Lene Levi verschwindet sie langsam und verliert sich in den Feldern. *Und* als gleichzeitig verseröffnende Anapher und erweiternde Konjunktion gliedert den gedanklichen Aufbau, unterstreicht die Fülle der Erscheinungen, beschleunigt und dynamisiert den Rhythmus des Gedichtes und unterstreicht die Struktur der Addition und die parataktische Gestaltung der Reihung.

Mit der rennenden Lene Levi wird in den *Notizen zum Roman* ebenfalls Bewegung visualisiert:

Alles in der Fresse von schleckerndem Feuer. Lief hinaus. Tür zu. Schloß ab. Zweimal. Sinnlos. Plötzlich hinter der Tür Männerrufe, kläglich: Hilfe, Hilfe. Schrie sie: Mörder, Mörder, Mörder. Rannte. Auf der Straße im Frieden des Abends: Leute aus Häusern. Ratlos. Die Rennende an allen vorüber. Mörder, Mörder... Eine Verrückte hinter ihr her. Einem Hundfänger gelang, sie zu fassen. Mörder, Mörder. Mit ihr in offener Droschke und durch die Stadt. Mörder, Mörder. Fenster auf, Wagen bleiben stehen. Gelaufe. In Irrenabteilung des Krankenhauses.⁵³²

Das Skizzenhafte der Darstellung, die elliptischen Sätze, das Alternieren von Erzähltext und direkter Rede, das keine Satzzeichen mehr bremsen soll, all das bewirkt ein temporeiches Erzählen; die Wiederholung des Wortpaares *Mörder, Mörder* in der direkten Rede hat dabei sowohl pathetische wie beschleunigende Wirkung.

4.3.5.4 Reizüberflutung und Orientierungslosigkeit

Man bewegt sich im urbanen Raum nicht nur zwischen Menschen und Dingen, sondern auch zwischen Wörtern, die als Zeichen eine Signalwirkung haben. Der einzelne begegnet einer verselbständigten Sprache, die etwas vermitteln, verkaufen, befehlen oder suggerieren will. Diese Zeichenfülle schafft in ihrer diffusen Erscheinungsform und ihrem massenhaften Auftreten Orientierungslosigkeit wie in den *Fünf Marienliedern des Kuno Kohn*, wo Alfred Lichtenstein die Suche nach der

⁵³¹ Mit *Schote* wird eine zum Spass erfundene Geschichte bezeichnet. Salopp wird der Begriff ebenfalls für Einfaltspinsel und Narr gebraucht, stammend aus dem jiddischen Wort „schote“ oder „schaute“. Lene macht sich in dieser Situation ja auch zur Närrin, wie sie rennend und weinend mit gerafften Röcken durch die Vorstadtstrassen rennt.

⁵³² *ALD.* S. 212.

Gottesmutter in die Grosstadt verlegt und die Fülle der Grosstadteindrücke im *Ersten Lied* durch die Enumeratio veranschaulicht:

- 1 So viele Jahre sucht ich dich, Maria –
*(i)*In Gärten, Stuben, Städten und Gebirgen,⁵³³
*(i)*In Buden, Dirnen, in Theaterschulen,
*(i)*In Krankenbetten und in Irrenzimmern,
- 5 *(i)*In Küchenmädchen, Schreien, Frühlingsfeiern,
*(i)*In allen Wettern und in allen Tagen,
*(i)*In Kaffeehäusern, Müttern, Tänzerinnen –
*(i)*Ich fand dich nicht in Kneipen, Kinobildern,
 Musiklokalen, Sommerdampferfahrten...
- 10 Wer sagt die Qual, wenn ich in Nacht auf Straßen
*(n)*Nach dir zum toten Himmel schrie –⁵³⁴

Die Verse 2-7, die durch die Anapher *In* eingeleitet und hervorgehoben werden, und die Verse 8-9 zeigen die Suche des Lyrischen Ich nach Maria an. Orte, Anlässe und Zeitangaben erscheinen bei dieser Aufzählung auf derselben Ebene, was in der ursprünglichen Fassung der Handschrift durch die Kleinschreibung noch prägnanter hervortritt. Der subjektive Raum, den der Sprecher aufbaut, hat durch die vielen Aufzählungen, in der Heterogenes simultan auf die gleiche Ebene gestellt wird, etwas Labyrinthisches und erlaubt keine Orientierung mehr. Die Enumeratio verweist auf ein heimatloses Lyrisches Ich, für das die vertraute Welt ihre Verlässlichkeit verloren hat und das alles, was es umgibt, in einer verdinglichten Reihung und nur noch in Bezug auf seine Suche nach Maria wahrnimmt. Das Lyrische Ich verhält sich nicht normkonform, wenn es so viele Jahre ständig auf der Suche nach Maria in der Grosstadt herumirrt und in der Nacht nach Maria schreit. Es steht nicht mehr in Verbindung mit der irdischen, findet aber auch keinen Kontakt zur himmlischen Welt, da die überirdische Erscheinung der Gottesmutter in der Realität der gottlosen Grosstadt nicht mehr zu finden ist.

In den ersten beiden Strophen des *Letzten Liedes* skizziert das Lyrische Ich ein weiteres Mal die Atmosphäre einer verregneten, von Laternen beschienenen, einsamen Nacht in der Grosstadt:

- 1 Komm nur, mein Regen... fall mir ins Gesicht –
 Gelbe Laternen... werft die Häuser um –
 Heile und glatte Wege will ich nicht.
- So ist es schön... nur im Laternenschein...
- 5 Maria... dunkler Regen ringsherum –
 So geht sichs gut. Ich möchte bei dir sein.
 [...] ⁵³⁵

⁵³³ Der Kursivtext zitiert an dieser Stelle die ursprüngliche Version aus dem Manuskript.

⁵³⁴ *ALD.* S. 99.

In den drei Anreden und der Reflexion wird die Atmosphäre der nächtlichen Grossstadt eingefangen, in der sich helles Licht und dunkler Regen als Gegensätze, Buntheit und Nacht als Paradoxon der modernen Welt gegenüberstehen, was eine ambivalente Atmosphäre von Schönheit und gleichzeitiger Bedrohung schafft. Durch das Adverb *ringsherum* wird ein magischer Kreis gebildet, der das Ich mit dem angenehmen Gefühl, sich in Laternenschein und Regen fortzubewegen, umschliesst, es aber gleichzeitig von der Aussenwelt abschottet.

In der dritten Strophe des *Letzten Liedes* wird mit der Genitivmetapher *bunter Nacht Hypnose*⁵³⁶ ausgedrückt, wie durch die Laternen und durch die bis in die Morgenstunden geöffneten Lokale die Nacht der Grossstadt den Menschen in ihren Bann zieht, ihn festhält, verzaubert und verführt, ihn aber nicht mehr über sein eigenes Handeln bestimmen lässt.

4.3.5.5 Ambivalenz der Grossstadtwahrnehmung

Die Orientierungslosigkeit in der Grossstadt wird in Lichtensteins Texten auch über die Figuren thematisiert. In der Erzählung *Café Klößchen* wird zum Beispiel durch den personalen Erzähler vermittelt, wie sich Lisel Liblichlein, die aus der Provinz in die Stadt gekommen ist, in der Grossstadt nicht zurechtfindet:

Lisel Liblichlein aber saß in ihrem kleinen Zimmer unbeholfen lächelnd bei einem rötlichen Talglicht. Sie begriff diese Menschen der Stadt nicht, die schienen ihr seltsame, gefährliche Tiere. Sie fühlte sich verlassen und einsamer als früher. Sie dachte sehnsüchtig an die harmlose Heimat; an den luftigen Himmel, an die lächerlichen jungen Herren, an die Tennisturniere, an die wehmütigen Sonntagnachmittage...sie knöpfte die Strumpfhalter ab, legte das Leibchen auf einen Stuhl. Sie war trostlos.⁵³⁷

In der Skizze *Kuno Kohn* nimmt die Ich-Erzählerin als erlebendes Ich in der Dauer einer zusammenfassenden Raffung die Aussenwelt der Grossstadt lediglich noch in Ausschnitten wahr:

Es regnete. Die Straßen waren naß und schmutzig. Ich stand an einer Laterne und blickte auf die angespritzten Kleider. Wenn Wind kam, fröstelte ich. Die Füße schmerzten von den Schuhen.

Selten ging wer. Meist auf der anderen Seite. Im Schutz der Bäume. Mit aufgeschlagenem Mantelkragen. Den Hut schief über die Stirn. Niemand beachtete mich, ich stand traurig.⁵³⁸

⁵³⁵ Ebd., S. 100.

⁵³⁶ Ebd.

⁵³⁷ Ebd., S. 183.

⁵³⁸ Ebd., S. 153.

Der Aussenraum ist nur andeutungsweise im parataktischen Stil mit einer starken Häufung von gereihten Hauptsätzen skizziert. Die Vorübergehenden sind durch die Synekdochen *angespritzte Kleider*, *aufgeschlagener Mantelkragen* und *schief getragener Hut* angedeutet. Die Ellipsen im siebten Abschnitt, die eigentlich zu einem Satz vereinigt werden könnten, vermitteln das Geschehen nur schrittweise. Mit dieser verknappenden Sinnfigur wird das Gesagte in die Nähe der gesprochenen Sprache gerückt. In beiden Abschnitten wechselt die Perspektive von der Betrachtung der Umgebung zum erlebenden Ich zurück. Im ersten Abschnitt geschieht der Übergang im Satzgefüge *Wenn Wind kam, fröstelte ich*. Im zweiten in der Satzverbindung *Niemand beachtete mich, ich stand traurig*. Der Blick ist im sechsten Abschnitt nach unten auf die Strasse, die angespritzten Kleider und die eigenen Füße gesenkt, im siebten Abschnitt wird er bis zu den Hüten der Passanten wieder gehoben.

In der Erzählung *Café Klößchen* ist Kohn in einer weiteren Regennacht anzutreffen, als er auf Lisel Liblichlein wartet. Das unübersichtliche Einströmen der äusseren Eindrücke wird hier durch die Geminatio *voller* ausgedrückt:

In einem weichen Abend voller grünlichgelber Laternen, voller Regenschirme und Straßenschmutz stand ein kleiner buckliger Mensch ängstlich wartend neben dem Hausschild einer Theaterschule.⁵³⁹

Die ambivalente Grossstadtswahrnehmung findet ebenfalls in der Erzählung *Der Sieger* kurz vor der ersten Begegnung von Max Mechenmal mit Kuno Kohn ihren Ausdruck:

Feierabend war. Müde und mißmutig ging er die Straßen. Lichter waren kaum sichtbar, obwohl es heftig dunkelte. In einem feinen Parterrezimmer ordnete eine ältere Dame die Falten ihres Leibes. Vor einem Keller sangen schmutzige kleine Mädchen das Lied von der Lorelei. Wie schwarze Tafeln mit hellen Kreuzen waren die Fenster in die bleichen, einschlafenden Häuser gegraben. Die Häusermassen glichen großen, abenteuerlichen Schiffen, die vor Anker liegen oder hinausgleiten in ein fernes winkendes Meer.⁵⁴⁰

Hell-Dunkel-Kontraste dominieren auch hier die Szenerie. Zwei Vorstellungswelten, diejenige der Grossstadt und diejenige eines Friedhofes werden in der Darstellung der Fenster durch den nicht ausgesprochenen Begriff des Fensterkreuzes miteinander in Beziehung gesetzt. Die Häuser werden durch das Bild der Schiffe veranschaulicht. Verbunden werden diese beiden Bildebenen durch das Lied der Lorelei.

⁵³⁹ Ebd., S. 185.

⁵⁴⁰ Ebd., S. 168.

Nach der ersten Begegnung Kohns mit Ilka Leipke in der Erzählung *Café Klößchen* wird die weiche Stimmung des verliebten Kohn im Blick aus dem Fenster abgebildet:

Als Abend geworden war, saß Kuno Kohn verträumt in seinem Zimmer. Er schaute aus dem offenen Fensterloch. Vor ihm fiel die graue Innenwand des Hausers hinunter, in kurzem Abstand. Mit vielen stillen Fenstern. Himmel war nicht, nur schimmernde Abendluft. Und wenig weicher Wind, der fast nicht zu fühlen war. Die Wand mit den Fenstern glich einem schönen traurigen Bild.⁵⁴¹

Die innere Stimmung Kohns spiegelt sich in der grauen Innenwand des Hauses und verklärt die Grossstadthässlichkeit. Durch den Begriff *Fensterloch* wird die Öffnung umschrieben, gleichzeitig aber auch die Ärmlichkeit der Verhältnisse Kohns. Durch die Betrachtung Kohns wird die Hausmauer in Bewegung gesetzt und durch die Synästhesie der *schimmernden Abendluft* und die Alliteration von *wenig weicher Wind* wird das Dargestellte mit allen Sinnen aufgenommen. Zum Schluss wird für das betrachtende Auge die Aussenwelt zum künstlichen Bild, das durch den verklärten Blick Geschaute könnte man gleichsam als Kunstwerk an die Wand hängen.

Am Schluss der Erzählung *Café Klößchen* dominiert das Unheimliche des Grossstadterlebnisses:

Wie Krankheit kroch schleimiger Nebel in der erblindenden Stadt. Laternen waren düstere Sumpflumen, die auf schwärzlich glimmenden Stilen flackerten. Dinge und Wesen hatten nur fröstelnden Schatten und verwischte Bewegung. Wie ein Ungetüm torkelte ein Nachtomnibus an Kohn vorüber. Der Dichter rief: »Jetzt ist man wieder ganz einsam.«⁵⁴²

Im Modus des Reflektors wird zunächst eine perspektivische Darstellung des Raumes gegeben, in der die Objekte zu organischen Wesen werden. Die metaphorische Charakterisierung lässt eine düstere, graue, neblige Atmosphäre entstehen, die Kohns Wahrnehmung durch den Tränenschleier entspricht und in der sich seine Befindlichkeit abbildet. Der *Nebel* wird mit *Krankheit* verglichen und durch das Adjektiv *schleimig* gleichzeitig mit einer kriechenden Schnecke gleichgesetzt. Die Laternen geben kein beruhigendes Licht mehr, das die Stadtlandschaft erleuchtet. Der *Nachtomnibus* wird von Kohn als etwas ungeheuer Grosses und Unförmiges wahrgenommen.

⁵⁴¹ Ebd., S. 175

⁵⁴² *ALD*. S. 191. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 260 dieser Arbeit.

Mit der grosstädtischen Nachtwelt wird zudem die Dissoziation von Ich und Umwelt thematisiert, wie zum Beispiel im Gedicht *Capriccio*, wo der Sprecher des Gedichtes seine Wahrnehmung reflektiert:

- 1 So will ich sterben:
Dunkel ist es. Und es hat geregnet.
Doch du spürst nicht mehr den Druck der Wolken,
Die da hinten noch den Himmel hüllen
- 5 In sanften Sammet.
Alle Straßen fließen, schwarze Spiegel,
An den Häuserhaufen, wo Laternen,
Perlenschnüre, leuchtend hängen,
Und hoch oben fliegen tausend Sterne,
- 10 Silberne Insekten, um den Mond –
Ich bin inmitten. Irgendwo. Und blicke
Versunken und sehr ernsthaft, etwas blöde,
Doch ziemlich überlegen auf die raffinierten,
Himmelblauen Beine einer Dame,
- 15 Während mich ein Auto so zerschneidet,
Daß mein Kopf wie eine rote Murmel
Ihr zu Füßen rollt...
[...]⁵⁴³

Zunächst wird mit präziösen Bildern von Samt, Silber und Perlenschnüren der Handlungsraum eröffnet. Der Kontrast von dunkel-schwarz und leuchtend-hell schafft dabei eine ambivalente Atmosphäre von Schönheit und gleichzeitiger Bedrohung, was in der ursprünglichen Manuskriptfassung mit dem durchgestrichenen Vergleich *Wie schwerer Sammet* noch deutlicher hervortritt.⁵⁴⁴ Alles ist in Bewegung: Die Strassen werden zu Gewässern, die Laternen erscheinen aktiv, als würden sie selbst an den Häusern hängen, die Sterne werden zu Insekten, die um den Mond kreisen. Im Anschluss wechselt die Stimmung dann in eine dramatische, tragische Ironie, mit der die folgende unlösbare Verkettung der Vorgänge in einer Mischung von Faszination und Grauen dargestellt wird. Das Auto wird zum aktiven Mörder personifiziert, der verlorene Kopf verdinglicht sich, das Subjekt verliert seine Herrschaft.

Einerseits lässt sich das artikulierte Ich vom Zauber der nächtlichen Grossstadt, in der es sich irgendwo draussen, unbeheimatet und haltlos befindet, gefangen nehmen. Andererseits spürt es aber auch seine eigene Verlorenheit, Einsamkeit und Kälte, veranschaulicht in der Metapher der *schwarzen Spiegel*, die nichts reflektieren und das Ich sich auch nicht selbst erkennen lassen. Diese Ambivalenz von Grossstadtbegeisterung und -entfremdung beschreibt Georg Simmel bereits 1903 in seinem Essay *Die Großstadt und das Geistesleben*:

⁵⁴³ Ebd., S. 19. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 262f. dieser Arbeit.

⁵⁴⁴ Vergleiche Gedichtheft IV, Nr. 100.

Es bedarf nur des Hinweises, daß die Großstädte die eigentlichen Schauplätze dieser, über alles Persönliche hinauswachsenden Kultur sind. Hier bietet sich in Bauten und Lehranstalten, in den Wundern und Komforts der raumüberwindenden Technik, in den Formungen des Gemeinschaftslebens und in den sichtbaren Institutionen des Staates eine so überwältigende Fülle krystallisierten, unpersönlich gewordenen Geistes, daß die Persönlichkeit sich sozusagen dagegen nicht halten kann. Das Leben wird ihr einerseits unendlich leicht gemacht, indem Anregungen, Interessen, Ausfüllungen von Zeit und Bewußtsein sich ihr von allen Seiten anbieten und sie wie in einem Strome tragen, in dem es kaum noch eigener Schwimmbewegungen bedarf. Andererseits aber setzt sich das Leben doch mehr und mehr aus diesen unpersönlichen Inhalten und Darbietungen zusammen, die die eigentlich persönlichen Färbungen und Unvergleichlichkeiten verdrängen wollen; so daß nun gerade, damit dieses Persönlichste sich rette, es ein Äußerstes an Eigenart und Besonderung aufbieten muß; es muß dieses übertreiben, um nur überhaupt noch hörbar, auch für sich selbst, zu werden. Die Atrophie der individuellen durch die Hypertrophie der objektiven Kultur ist ein Grund des grimmigen Hasses, den die Prediger des äußersten Individualismus [...] gegen die Großstädte hegen, aber auch ein Grund weshalb sie gerade in den Großstädten so leidenschaftlich geliebt sind, grade dem Großstädter als die Verkünder und Erlöser seiner unbefriedigtesten Sehnsucht erscheinen.⁵⁴⁵

4.4 ÄSTHETISCHE GESTALTUNGSPRINZIPIEN

4.4.1 LITERARISCHER MANIERISMUS

Im *Kuno-Kohn-Zyklus* lässt sich ein literarischer Manierismus festmachen, der die untersuchten Texte Lichtensteins grundlegend auszeichnet. Greifbar ist der literarische Manierismus dieser Texte in ihrer hermetischen Ausrichtung, im Doppelsinnigen, Rätselhaften, Geheimnisvollen, in der Unklarheit und Vieldeutigkeit Auslösenden, das inhaltlich längst nicht alles preisgibt. Zur manieristischen Ästhetik gehören ferner die groteske Figurenzeichnung Kohns die bizarren Handlungsmuster, die Wortspielereien, alliterierenden Namen und Lichtensteins Vorliebe für das Lautmalerische.

Der Manierismus offenbart sich ausserdem in Lichtensteins Anlehnung an die literarisch gestaltete Polemik durch Anspielungen auf die Körperlichkeit seiner Figuren, Verballhornung der Namen einiger Exponenten der Berliner Literaturszene oder Blossstellung durch Zitate aus deren Werk. In seinen Verschlüsselungen sind die angegriffenen realen Personen aber wie literarische Figuren gestaltet, hinter denen die gemeinten Personen wieder erkannt werden können.

⁵⁴⁵ Georg Simmel: *Die Großstadt und das Geistesleben*. (1903). In: *Lyrik des Expressionismus*. Hrsg. u. eingeleitet von Silvio Vietta. 4. verb. Aufl. Tübingen 1999. S. 16.

Nach Ernst Robert Curtius⁵⁴⁶ drückt der Manierismus „die Dinge nicht normal, sondern anormal“ aus, gibt er dem Künstlichen gegenüber dem Natürlichen den Vorzug und beabsichtigt er den Leser oder die Leserin zu überraschen und in Erstaunen zu versetzen. Durch überraschende Wendungen und unerwartete Pointen spielt auch Alfred Lichtenstein mit den Erwartungen der Leserschaft. Um Verwunderung und Erstaunen auszulösen, verwendet er zum Beispiel gängige Gedichttitel, die den Leser oder die Leserin bestimmte Inhalte voraussetzen lassen.⁵⁴⁷

Gerne überrascht Alfred Lichtenstein überdies mit einem geistreichen, unerwarteten Schlusseffekt. Im Gedicht *Romantische Fahrt* wird zum Beispiel die Information, um wen es sich bei dem, der auf dem Patronenwagen sitzt, handeln könnte, bis zum letzten Wort zurückbehalten und mit dem Namen *Kuno* zur Pointe des Gedichtes. In der Ballade *Der Fall in den Fluß* erfolgt mit dem Sprung Lene Levis in den Fluss eine überraschende Wirkung, die sie aber mit dem Leben bezahlen muss.⁵⁴⁸ In der Skizze *Kuno Kohn* ist die Homosexualität Kohns, die er der Prostituierten freimütig gesteht, die Pointe des Textes.⁵⁴⁹

In den *Notizen zum Roman* wartet die Klammerbemerkung der Kokotte Kitty mit einem Witz auf:

(»Nicht so laut«, sagte Kitty, als Schulz ihr von Gott erzählte.)⁵⁵⁰

Über Sexualität darf man sprechen, über Gott muss man schweigen, wohl gerade als jüdischer Mensch, der sich assimiliert hat. Anfügen könnte man hier, was Albert Ehrenstein über die *Juden in der modernen deutschen Dichtung* schreibt:

In aller jüdischen Dichtung finde ich ein Plus an Moral und Ethik, oft sorgfältig verborgen hinter einer übertrieben-zynisch witzelnden Maske.⁵⁵¹

⁵⁴⁶ Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 10. Aufl. Bern u. München 1984. S. 286.

⁵⁴⁷ *Abend* (ALD. S. 97) weckt die Erwartung an die poetische Beschwörung der nächtlichen Welt, die das Gedicht inhaltlich in keiner Weise einlöst. Mit dem Titel *Frühling* (ALD. S. 98) erwartet man die Ausbreitung einer Frühlingslandschaft, Liebesehnsucht oder die Einsamkeit des Lyrischen Ich, doch hier wird der Frühling lediglich auf die ungestillte sexuelle Triebhaftigkeit reduziert. Der Titel *Kunos Nachtlied* (ALD. S. 101) weckt die Erwartung an ein Ruhe und Frieden beschreibendes oder die nächtliche Welt poetisch beschwörendes Gedicht, doch wird hier das eigentliche Thema, die Erfahrungen der Nacht, ausgespart. *Abschied* (ALD. S. 115) ist ein pathetischer Titel, der mehr erwarten lässt als Abschied vom Militärdienst. Der Titel *Der Rauch auf dem Felde* (ALD. S. 16) erweckt Neugierde, wie wohl dieser Rauch entstanden ist, doch rechnet man nicht damit, dass er durch die nackte und rauchende Lene Levi erzeugt wurde.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 29.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 153.

⁵⁵⁰ Ebd., S. 213.

⁵⁵¹ Albert Ehrenstein: *Die Juden in der modernen deutschen Dichtung*. 1922.

4.4.2 GROTESKE

4.4.2.1 Einleitung

Um der Unzufriedenheit und der Spannung zwischen Bürgerlichkeit und Antibürgerlichkeit, dem Leben in einer modernen Welt und dem gleichzeitigen Unbehagen darüber Ausdruck zu verleihen, wählen einige der Frühexpressionisten die Groteske als Ausdrucksmittel, wie es Kurt Pinthus im Vorwort zur *Menschheitsdämmerung* darlegt:

[...] man fühlte immer deutlicher die Unmöglichkeit einer Menschheit, die sich ganz und gar abhängig gemacht hatte von ihrer eigenen Schöpfung, von ihrer Wissenschaft, von Technik, Statistik, Handel und Industrie, von einer erstarrten Gemeinschaftsordnung, bourgeoisen und konventionellen Bräuchen. Diese Erkenntnis bedeutet zugleich den Beginn des Kampfes gegen die Zeit und gegen ihre Realität. Man begann, die Um-Wirklichkeit zur Unwirklichkeit aufzulösen, durch die Erscheinungen zum Wesen vorzudringen, im Ansturm des Geistes den Feind zu umarmen und zu vernichten, und versuchte zunächst, mit ironischer Überlegenheit sich der Umwelt zu erwehren, ihre Erscheinungen grotesk durcheinander zu würfeln [...] ⁵⁵²

Die Wirklichkeit des Expressionisten ist eine subjektive Wirklichkeit. Die vertraute Welt wird mittels Abstraktion, Verzerrung und Überhöhung verfremdet und damit deren Abgründigkeit und Scheinhaftigkeit dargestellt. Wird der Schein durchbrochen, führt dies zum Tieferen, zum Wahren, Eigentlichen. Das Irrationale wird dabei als Antithese zur statischen Haltung des Bürgertums bejaht. „Gerade diese verfremdete, feindliche, rätselhafte Welt, die jede Verlässlichkeit für den Menschen in ihr verloren hat, hält der Expressionist dem bürgerlich-naturwissenschaftlichen Weltbild seiner Zeitgenossen als die wahre, eigentliche Wirklichkeit entgegen, die er in seinen Raumvisionen immer wieder aufs neue zu gestalten versucht.“ ⁵⁵³ In seiner Tendenz zur Abstraktion reagiert der expressionistische Künstler auf eine geänderte Wirklichkeitserfahrung. Die Abstraktion schafft wieder eine allgemeingültige Wirklichkeit. „Wahr ist nun nicht mehr das Bild, das mein naives Ich sich von der Welt macht, sondern dasjenige, daß eine mir zunächst verborgene, allgemeinere Instanz gegen mein subjektiv-egozentrisches Bewußtsein von der Wirklichkeit herzustellen nötigt [...]“ ⁵⁵⁴

Das dem Grotesken inhärente Zusammenspiel von Angst und Komik, von bedrückendem Ernst und befreiendem Witz wird von der frühexpressionistischen Generation als ästhetisches Gestaltungsprinzip gewählt, um das eigene Lebensgefühl

⁵⁵² Kurt Pinthus: *Zuvor (Berlin, Herbst 1919)*. In: *Menschheitsdämmerung*. Ein Dokument des Expressionismus. Hrsg. von Kurt Pinthus. Berlin 1999. S.26.

⁵⁵³ Annalisa Viviani: *Der expressionistische Raum als verfremdete Welt*. In: *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*. Hrsg. von Hans Georg Rötzer. Darmstadt 1974. S. 478.

⁵⁵⁴ Herbert Kaiser: *O jüngster Tag*. 1990. S. 151.

adäquat auszudrücken. Gleichzeitig bietet das Groteske mit seinen Kombinationsmöglichkeiten, seinen Verkehrungen, Verzerrungen und Vermischungen, seiner hyperbolischen Darstellungsweise und seiner Typisierung die Möglichkeit, eine ganz eigene fiktionale Welt zu schaffen und den gewohnten Denk- und Wahrnehmungsschemata eine neue Sichtweise entgegenzusetzen. Die Gesetzlosigkeit, die Willkür und die Stimmungskontraste des Grotesken dienen der respektlosen Provokation und der Ablehnung des Traditionellen. Mit der Deformation, Destruktion und Hyperbolisierung gelingt es, der Wirklichkeit transformierend zu Leibe zu rücken und Betroffenheit auszulösen. Indem andere Ansichten erwogen werden, wird es zudem möglich, Wirklichkeit wieder neu, anders und genauer zu erfahren. „Die dissonanten, disharmonischen Darstellungen, übertrieben und übersteigert, abstoßend, häßlich, phantastisch-realistisch, unfaßbar-konkret, grauenvoll-komisch, sind Sinnbilder der Sinnlosigkeit einer Welt, der man in der Gestaltung des Sinnlosen aber auch wiederum einen Sinn zu geben bemüht ist. Bezeugter Weltzersplitterung setzt man Versuche neuer kaleidoskopartiger Zusammenfügung der Splitter entgegen. So führt die Groteske den expressionistischen Grundantagonismus – Umsturz und Aufbau, Destruktion und Konstruktion (indem die Wirklichkeit zerstörbar ist, ist sie auch montierbar) - in einer geradezu exemplarischen Weise vor; sie wird zudem zur Manifestation des Affronts gegen die klassische Ästhetik, die der modernen Welt nicht mehr gerecht werden kann.“⁵⁵⁵

4.4.2.2 Thematisierung grotesker Darstellung

Alfred Lichtenstein verwendet das Wort *grotesk* als literarischen Begriff lediglich in einer Klammerbemerkung in seiner Selbstrezension *Die Verse des Alfred Lichtenstein*:

[...] (das Komische wird tragisch empfunden. Die Darstellung ist „grotesk“) [...] ⁵⁵⁶

Er hat diese künstlerische Verfahrensweise in seinen Texten jedoch auch explizit zum Thema gemacht und ermöglicht es, eine werkimmanente Poesie des Grotesken zu rekonstruieren. In den epischen Kohn-Texten lässt er seine Figuren die groteske Darstellung reflektieren zum Beispiel von der fiktiven Literaturszene im Textfragment *Im Café Klößchen*:

Man stritt sich gerade um den literarischen Unwert des Herrn Kohn. Der Dichter Gottschalk Schulz, ein Jurist, erklärte, ihm sei unbegreiflich, daß Herr Doktor Bryller den Kohn lobe. Kohn schildere alles anders. Kohn sei ein Lügner. Kohn sei **grotesk**. –

⁵⁵⁵ Hartmut Vollmer: *Alfred Lichtenstein*. 1988. S. 87 f.

⁵⁵⁶ *Die Verse des Alfred Lichtenstein*. 1913. Sp. 944.

Der begabte Doktor Berthold Bryller sagte darauf: »Grotesk sein, sei kein Nachteil. Groteske sei immerhin eine Brücke zu einem Weg.« Und ein Witzblattredakteur, der eigentlich nicht hierher gehörte, schrie schüchtern: »Auch ich schätze alles, was grotesk und originell ist und über den stumpfsinnigen deutschen Tintensumpf hinausstrebt.« – Aber Lutz Laus rief: »Ich schätze gar nichts. Ich teile diese Knaben ein in Burschen, welche schreiben, weil ihnen nichts einfällt, und in Gesindel, welches schmiert, weil ihm so zumute ist.« – Spinoza Spaß, ein Gymnasiast, der dämlich an einem Stuhle hing, freute sich langsam. Er blickte boshaft zu dem einsamen Kohn. Und sagte, weiches Gemüt und heimatlichen Akzent durch Berlinern etwas verbergend: »Nehmen Sie jrotesk, det hebt Ihnen.« – Alle lachten.⁵⁵⁷

Gottschalk Schulz deutet hier Elemente grotesker Darstellung an: der Autor schildert *alles anders*, anders als man es gewohnt ist, und der Autor lügt, auf ihn ist also kein Verlass mehr. Bryller sieht im Grotesken *eine Brücke zu einem Weg*, die Möglichkeit, etwas darzustellen, um damit wieder Boden zu gewinnen. Der Witzblattredakteur ergänzt, dass das Groteske *originell* sei, sich also vom Bekannten unterscheidet.

Zu Beginn des zweiten Textfragments *Der Dackel Laus* wird die Figurenkonzeption Kohns als *grotesker Kohn* wiederum von Gottschalk Schulz thematisiert:

Das ganze Café Klößchen erschien. Sogar Kuno Kohn, der eigentlich der Klößchenclique nicht angehörte, mit den meisten Literaten dieser Gruppe verfeindet war, kam in den Kintopp. Gottschalk Schulz rief leise: »Das ist ein ekelhafter Kerl. Das ist ein sogenannter grotesker Kohn.« Lisel Liblichlein sagte: »Wer – « Schulz sagte: »Der kleine Bucklige, der dort kommt.« Sie sah den Buckligen. Und sagte »Ach – « R.R. Müller, der neben ihr saß, flüsterte ihr vertraulich zu: »Dieser Kohn ist gefährlich.« Sie sagte: Wieso – «⁵⁵⁸

Der Erzähler gibt zusammen mit der Fremdthematization von Schulz und Müller eine Beschreibung Kuno Kohns als groteske Figur: Er ist ein Aussenseiter, der keinen Anschluss findet, sondern dem mit Feindschaft begegnet wird. Er wird als *ekelhaft* empfunden und als *gefährlich* bezeichnet. Seine Gestalt spielt ebenfalls eine Rolle, er ist klein und bucklig.

In der Erzählung *Café Klößchen* empfiehlt Kuno Kohn der weiblichen Hauptfigur Lisel Liblichlein das Groteske als Überlebensstrategie, diese Ausführungen geben einen Anhaltspunkt zu Form und Funktion des Grotesken innerhalb der Texte Lichtensteins:

Kuno Kohn seufzte. Er sah ernst und gütig in ihre elenden Augen. Er sagte: »Armes Lisel! Das Gefühl der vollkommenen Hilflosigkeit, das dich überfallen hat, habe ich häufig. Der einzige Trost ist: traurig sein. Wenn die Traurigkeit in Verzweiflung ausartet, soll man grotesk werden. Man soll spaßeshalber weiterleben. Soll versuchen, in

⁵⁵⁷ ALD. S. 192. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 88 dieser Arbeit.

⁵⁵⁸ Ebd., S. 193. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 89f. dieser Arbeit.

der Erkenntnis, daß das Dasein aus lauter brutalen hundsgemeinen Scherzen besteht, Erhebung zu finden.«⁵⁵⁹

Das Groteske entsteht für Kohn aus einer *vollkommenen Hilflosigkeit*, man hat die Sicherheit im Leben verloren, fühlt sich ohnmächtig. Zunächst reagiert man darauf mit Traurigkeit als Trost für die Hilflosigkeit. Doch diese Trauer, in der man sich zwar baden kann, taugt nur für einen Moment. Denn das, was einen überfallen hat, lässt einen verzweifeln. Es lässt einen nicht mehr in Ruhe, die Zweifel am Dasein haben einen übermannt. Ein Zustand, den man nicht lange aushält. *Wenn die Traurigkeit in Verzweiflung ausartet, soll man grotesk werden.* Daraus generiert sich das Groteske als Überlebensstrategie: man lebt weiter, obwohl es keinen Sinn für einen hat, eben *spañeshalber*. Kohn erachtet also die Traurigkeit als Trost für die Hilflosigkeit, die Groteske als Strategie gegen die Verzweiflung. *Das Dasein* wird durch das Groteske entlarvt, man hat erkannt, dass es sich *aus lauter brutalen hundsgemeinen Scherzen* zusammensetzt. Darin soll man *Erhebung finden*. Mit dem Grotesken versucht sich der Dichter auf eine höhere Stufe zu stellen, sich über das ihn Umgebende zu erheben, darüber hinauszuwachsen. Doch eine solche „Erhebung ist gleichzeitig ein Akt des Verachtens, auch der Selbstverachtung. Hier ist das Groteske nicht Sprache der poetischen Imagination, die mit dem Phantastischen spielt, sondern Entlarvung einer durchschauten Wirklichkeit, die ihre Unerbittlichkeit vor dem eigenen Ich nicht aufgibt.«⁵⁶⁰

Diesem Konzept entspringt auch der jüdische Witz, der Lichtenstein sicher vertraut war. Denn nicht zuletzt ist gerade der jüdische Witz eine Bewältigungsstrategie widriger Umstände, der eine lange Tradition hat. Carlo Schmid beschreibt in seinem Geleitwort zu Salcia Landmanns Sammlung *Der jüdische Witz* Kabarett-Gruppen, die während des Ersten Weltkriegs die Truppen besucht haben und deren jüdische Conférenciers Witze erzählten: „Sie waren alles andere als schmeichelhaft für die Menschen jüdischen Glaubens [...], und doch spürte ich darin etwas, was mich über die Situationskomik hinaus berührte: eine Melancholie eigener Prägung, etwas wie Trauer darüber, daß Anspruch und Realität sich offenbar nie decken und man, um wenigstens «im Wort» bestehen zu können, darauf angewiesen ist, Spiegelgefechte mit der Wahrheit zu führen.«⁵⁶¹

Die *brutalen hundsgemeinen Scherze* umschreiben in den Worten Kohns das oszillierende Zusammenspiel zwischen der Abgründigkeit des Grauens und der erheiternden Komik, wo das Tragische komisch erscheint und die Komik beim

⁵⁵⁹ Ebd., S. 190.

⁵⁶⁰ Fritz Martini: Einleitung zu *Prosa des Expressionismus*. 1983. S. 46.

⁵⁶¹ Geleitwort von Carlo Schmid. In: *Der jüdische Witz*. 1988. S. 7f.

genaueren Hinsehen nicht mehr lustig ist, nicht mehr erheitert, sondern bestürzt, also wiederum in Tragik umschlägt. Oder in den Worten Lichtensteins ausgedrückt: *Das Komische wird tragisch empfunden*.⁵⁶² Dies verlangt „von seinem Gestalter [...] eine schwierige Balance: überwiegt das Lachen, dann wird das Groteske harmlos, überwiegt das Grauen, dann verliert es durch Abstoßung ebenfalls seine Wirkung.“⁵⁶³

4.4.2.3 Grotteske Darstellung im *Kuno-Kohn-Zyklus*

Alfred Lichtenstein verwendet im *Kuno-Kohn-Zyklus* das Groteske als ästhetisches Gestaltungsprinzip primär in dreierlei Hinsicht: Zur Darstellung des Dämonischen; in der Gestaltung der Figur des Kuno Kohn und mittels der Omnipräsenz des Todes.

Zunächst dient die groteske Darstellung dazu, Sehnsucht, Haltlosigkeit und Orientierungslosigkeit anschaulich zu machen. Die dem Menschen vertraute Lebenswelt hat ihre menschliche Prägung verloren, ist zu einer rätselhaften Umwelt geworden, der man ohnmächtig und voller Furcht gegenübersteht. Gerade in der Nacht treten die dämonischen Kräfte hervor wie in der Erzählung *Café Klößchen*:

Wie Krankheit kroch schleimiger Nebel in der erblindenden Stadt. Laternen waren düstere Sumpflumen, die auf schwärzlich glimmenden Stilen flackerten. Dinge und Wesen hatten nur fröstelnden Schatten und verwischte Bewegung. Wie ein Ungetüm torkelte ein Nachtomnibus an Kohn vorüber. Der Dichter rief: »Jetzt ist man wieder ganz einsam.«⁵⁶⁴

Obwohl sich Kohn immer wieder durch die Nacht bewegt, ist es deren Dunkelheit, die er fürchtet. Im *Kapitel aus einem fragmentarischen Roman* werden in einer metaphorischen Charakterisierung die Ängste und Wahrnehmungen des kleinen Kuno in der Aussenwelt abgebildet:

Kuno mußte in dem Dunkelen leben. [...] Das unzählige unfaßbare Geschehen des Chaos kugelte sich um den kleinen Menschen. Mehr Welt drängte sich in dem kurzen Nachtzimmer des Buckligen, als der ganze große Tag enthielt. Kuno Kohn hatte den Körper, der in dem Bett liegen sollte, verloren: war nur noch Schreck und Hilflosigkeit und Sehnsucht. Am schlimmsten war, wenn sich das wüste Ungefähr zu Erscheinungen oder Berührungen verdichtete. Dann schrie der Kohn verzweifelt auf.⁵⁶⁵

Die Beschreibung des Dämonischen erfolgt mittels der Entstellung des kleinen Kuno Kohn, der sich hier in eine körperlose Schreckensmaterie verwandelt. Denn Kuno Kohn, der sich das Groteske als Überlebensstrategie vorbehält, ist als Buckliger und

⁵⁶² *Die Verse des Alfred Lichtenstein*. 1913. Sp. 942.

⁵⁶³ Jens Malte Fischer: *Grotteske*. In: Dieter Borchmeyer u. Viktor Žmegač: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. 2. Aufl. Tübingen 1994. S.187.

⁵⁶⁴ *ALD*. S. 191. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 252 dieser Arbeit.

⁵⁶⁵ *ALD*. S. 164. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 193f. dieser Arbeit.

Verwachsener eine groteske Figur, wie sie Michael Bachtin beschreibt. Nach Bachtin verlaufen die Grenzen zwischen Leib und Welt in der grotesken Darstellung anders als in der klassischen Kunst. Hier werden die Grenzen überschritten, die Körperteile und Körpersäfte quellen aus dem Körper heraus. „Die künstlerische Logik der grotesken Gestalt ignoriert also die verschlossene, ebenmäßige und taube Fläche des Leibes und fixiert nur das Hervorstehende [...]. Berge und Abgründe bilden das Relief des grotesken Leibes.“⁵⁶⁶ Der groteske Körper ist überdies ein überindividueller Körper, nach Bachtin vermengt sich der groteske Körper mit allen anderen Körpern, seine Individualität spielt keine Rolle. „Im Grunde genommen gibt es in der Groteske, wenn man ihre konsequenten Ausprägungen betrachtet, gar keinen individuellen Leib.“⁵⁶⁷

Kohns Buckel zeigt seine „Offenheit und Brüchigkeit“,⁵⁶⁸ als er blutet,⁵⁶⁹ er überschreitet die normale Grenze des Körpers, als er damit *hart und rücksichtslos* gegen die Tanzenden stößt;⁵⁷⁰ er wird vergegenständlicht, als sich Lisel *wie an einem Henkel* daran festhält,⁵⁷¹ er erhält die „Form des Monströs-Grotesken“,⁵⁷² als er *abenteuerliche Schatten mit riesigen Höckern auf das Pflaster* wirft,⁵⁷³ er erstarrt zu Stein, als Kohn nach Hause schreitet.⁵⁷⁴ Kohn wird im Zusammensein mit Lisel Liblichlein bis zur Nacktheit entblösst, er schwitzt, seine Körpersäfte dringen an die Oberfläche.⁵⁷⁵ Als er im Café Klösschen *den Kopf in den bebenden Buckel gesenkt* hat, schrumpft er in seinen Rückzug auf sich selbst.⁵⁷⁶

Nach Bachtin ist der Tod in der Groteske unentbehrlich, da er an der Grenze zur Erneuerung steht. „Die Gestalt des Todes in der Groteske des Mittelalters und der Renaissance schließt stets ein Element des Komischen ein [...]. Der Tod ist mehr oder weniger ein komischer Popanz. Spätere Zeiten und besonders das neunzehnte Jahrhundert verlernten es, das Moment des Lachens aus solchen Gestalten herauszuhören. Sie faßten diese Gestalten ausschließlich und einseitig auf der Ebene des Ernstes auf, wodurch sie verflacht und entstellt wurden.“⁵⁷⁷

⁵⁶⁶ Michael Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München 1985. S. 17.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 18.

⁵⁶⁸ Peter Fuss: *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln, Weimar, Wien 2001. S. 75.

⁵⁶⁹ *Café Klößchen*. ALD. S. 186.

⁵⁷⁰ Ebd., S. 188.

⁵⁷¹ Ebd.

⁵⁷² Peter Fuss: *Das Groteske*. 2001. S. 301.

⁵⁷³ *Café Klößchen*. ALD. S.188.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 189.

⁵⁷⁵ Ebd., S. 190.

⁵⁷⁶ Ebd., S. 191.

⁵⁷⁷ Michael Bachtin: *Literatur und Karneval*. 1985. S. 29f.

Im Gedicht *Capriccio* wird eine Sterbensvision dargestellt, doch in einer so befremdenden Art und Weise, dass wiederum ein komischer Effekt entsteht:

- 1 So will ich sterben:
 [...]

11 Ich bin inmitten. Irgendwo. Und blicke
 Versunken und sehr ernsthaft, etwas blöde,
 Doch ziemlich überlegen auf die raffinierten,
 Himmelblauen Beine einer Dame,
 15 Während mich ein Auto so zerschneidet,
 Daß mein Kopf wie eine rote Murmel
 Ihr zu Füßen rollt...
- Sie ist erstaunt. Und schimpft dezent. Und stößt ihn
 Hochmütig mit dem zierlich hohen Absatz
 20 Ihres Schuhchens
 In den Rinnstein – ⁵⁷⁸

In diesem Gedicht geschieht Furchtbares, das einen erschauern lässt, das aber als völlig selbstverständlich, ohne Plötzlichkeit daherkommt. Obwohl bereits im ersten Vers darauf vorbereitet wird, dass das Lyrische Ich darstellen wird, wie es sterben möchte und auch von Beginn an eine unangenehme, bedrohliche Stimmung aufgebaut wird, „gilt für das Groteske, daß es jede mögliche Erwartung noch überbieten muß“⁵⁷⁹ und einen die Bodenlosigkeit der Situation erschrecken und erschauern lässt.

Einen Moment spürt das Lyrische Ich Überlegenheit, als es durch seinen männlichen Blick die Frau auf ihre Beine reduziert und zum Objekt degradiert. Die Beine erhalten durch das Farbadjektiv blau eine Bedeutungsvielfalt: Einerseits entspringt die Farbgebung dem Bedürfnis nach Verfremdung, andererseits ist blau eine symbolische Farbe. Sie ist die Farbe der Unschuld und der Heiligkeit. In ihr spiegelt sich der Himmel, weshalb auch der Mantel der Mutter Gottes von blauer Farbe ist. Eine weitere Konnotation ist auch die Farbe Blau der Romantik, die dort das Wunderbare symbolisiert. Doch werden diese möglichen Referenzen sofort ironisch gebrochen, indem der Sprecher im Gedicht durch das Adjektiv *raffiniert* auf den Kontext der Prostitution verweist.⁵⁸⁰

Das Subjekt-Objektverhältnis kehrt sich dann aber sehr schnell um: Zunächst erlebt das Lyrische Ich eine Verkehrung, als es in seiner Versunkenheit vor den blauen

⁵⁷⁸ ALD. S. 19. Vergleiche auch die Ausführungen auf S. 253 dieser Arbeit.

⁵⁷⁹ Rainer Kabel: *Die verzerrte Welt*. 1963. S. 41.

⁵⁸⁰ Die Beine werden von der Dame verführerisch zur Geltung gebracht, *raffiniert* in Szene gesetzt. Zur Entstehungszeit des Gedichtes erlaubt die Kleidermode noch keinen Anblick von Frauenbeinen in der Öffentlichkeit. Prostituierte hingegen stellen ihre Beine zwecks Kundenwerbung bereits zur Schau.

Beinen die Möglichkeit des autonomen Handelns verliert und zum Zerstörungsobjekt eines Autos wird. Dann erfährt es eine Verzerrung, als sein Kopf zur *roten Murre* verkümmert und zum Spielball einer Dame wird, die seinen Kopf zum Abfall degradiert und mit einem Fusstritt in die Gosse stösst.

Durch den Titel *Capriccio* erscheint das Gedicht gleichzeitig aus einer Laune heraus geschrieben, was den Leser implizit dazu auffordert, die Todesvorstellungen des artikulierten Ichs nicht allzu ernst zu nehmen.⁵⁸¹

Man beachte neben der ungemein anschaulichen, lebhaften, stimmungsvollen Schilderung die genießerhafte Laune, die mit dem jähen Tode zu Füßen einer die Sinne reizenden Dame spielt, und die blasierter nachlässiger Erregungslosigkeit, mit der hier ein im Grunde grausiger Vorgang gestaltet ist.⁵⁸²

Bereits 1920 erkennt Wilhelm Bolze bei Lichtenstein das, was Arnold Heidsieck für die groteske Form feststellt, dass sie „die Wirklichkeit nicht mehr als mangelhaft, sondern als restlos pervertiert“⁵⁸³ darstellt. Die Katastrophe wird hier als eine von Menschen gemachte, „das transzendierte Schicksal als groteskes Machwerk von Menschen“⁵⁸⁴ gezeigt. Hier wird das entmythisierende Prinzip der grotesken Darstellung deutlich, die Köpfung steht in keinem religiösen Kontext mehr, sondern ist nur noch pervertiertes Spiel. Mit dieser Darstellung entspricht Alfred Lichtenstein auch Carl Einsteins Quintessenz seiner Anmerkungen *Über den Roman*: „Das Absurde zur Tatsache machen!“⁵⁸⁵ Wolfgang Paulsen weist ebenfalls darauf hin: „Wenn irgendwo im Expressionismus einer schon um das Geheimnis des Absurden gewußt hat, so war es sicher Alfred Lichtenstein.“⁵⁸⁶

In der Erzählung *Café Klößchen* wird der Suizid des Gottschalk Schulz, der am Ende des dritten Teils erfolgen wird, aufgebaut. Als sich Lisel Liblichlein durch sein andauerndes Werben nicht verführen lässt und seinen sexuellen Übergriff – er versucht ihr die Bluse auszuziehen – mit einer Ohrfeige pariert, inszeniert er Dramatik und droht ihr mit Selbstmord.

⁵⁸¹ Das Wort „Capriccio“ stammt aus dem Italienischen und bedeutet „Laune“. Der Titel des Gedichtes erinnert an die nach sechsjähriger Arbeit 1799 erschienenen „Capriccios“ von Francisco de Goya, 80 Grafiken in Aquatinta, die nicht als Auftragsarbeit angefertigt wurden, daher keinen bestimmten Spielregeln der Gattung oder der Erwartung eines Auftragsgebers unterlagen und die spanische Gesellschaft im Zeitalter der Französischen Revolution karikieren. In der Literatur wird mit „Capriccio“ ein kleines, skizzenhaftes, meist absonderliches Phantasiestück bezeichnet. Dieser Titel könnte auch aussagen, dass das Gedicht aus dem Stegreif niedergeschrieben, frisch drauflos, aus dem Handgelenk improvisiert.

⁵⁸² Wilhelm Bolze: *Alfred Lichtenstein*. 1920. S. 192 f.

⁵⁸³ Arnold Heidsieck: *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1969. S. 24.

⁵⁸⁴ Ebd., S. 83.

⁵⁸⁵ Carl Einstein: *Über den Roman. Anmerkungen*. 1994. S. 148.

⁵⁸⁶ Wolfgang Paulsen: *Alfred Lichtensteins Prosa*. 1968. S. 598.

In den nächsten Tagen ließ er sich nicht sehen. Als er wiederkam, war er bleich und grau. Die blutleeren roten Augen lagen tränend in schmierigen Schatten. Die Stimme hatte nur einen Singsangton, der klang maniert melancholisch. Schulz sprach kläglich schwärmend von Verzweiflung, Hurerei, Zerrissensein. Daß er der Lebensfreude überdrüssig sei. Daß er seinen Tod bald eingeholt haben werde. Er vermied Zärtlichkeiten, aber er seufzte oft schmerzlich. Kokettierte theatralisch mit einer Sehnsucht nach dem Sterben. Führt die Freundin in leichenreiche Trauerspiele, in düstere Kinodramen, in ernste Konzerte in verdunkelten Sälen.⁵⁸⁷

Der Erzähler ironisiert Schulzens Selbstdarstellung. Formal wird dies durch den Parallelismus der Nebensätze, die metonymische Vertauschung *Dass er seinen Tod bald eingeholt haben werde* und den parataktischen Stil der gereihten Ellipsen unterstützt. Die indirekte Rede bewirkt gleichzeitig eine Distanzierung von Schulzens Worten. Etwas später verschwindet Schulz, nachdem sich Lisel Liblichlein dem buckligen Kuno Kohn zugewandt hat. Für den verschollenen Schulz spendet ein Fabrikbesitzer *einen gediegenen Sarkophag*, der, als Schulz wieder auftaucht, verkauft und aus dessen Erlös ein Bohemefest veranstaltet wird.⁵⁸⁸ Doch am Ende des Bohemefestes bringt sich Schulz dann doch noch um. Die Darstellung dieses Selbstmordes oszilliert aber wiederum zwischen Komik und Grauen:

[...] der Dichter Schulz {erstach sich} endgültig mit einem Salatmesser. Er hatte Kuno Kohn und Lisel Liblichlein bei ihrer vertrauten Unterhaltung in der Nische beobachtet. Hatte gesehen, wie sie zusammen weggingen. Er bemühte sich, seinen Jammer zu besaufen und zu befressen, es half nicht. Nachdem er einige Stunden gegessen und getrunken hatte, war er geisteskrank. Er sang. »Der Tod ist eine ernsthafte Angelegenheit... Der Tod läßt nicht mit sich spaßen... Der Tod ist ein dringendes Bedürfnis...« Dann pikte er sich zaghaft und zögernd das erste beste Messer in die linke Brust. Blut und blutige Salatreste spritzen umher. Diesmal war der Selbstmordversuch von Erfolg gekrönt.⁵⁸⁹

In den *Notizen zum Roman* ist die Verlässlichkeit des Todes nicht mehr gewährleistet, als Kohn gleichzeitig tot und lebendig erscheint und sich dagegen wehrt, wie mit ihm als Toter umgegangen wird:

»Es ist gemein, daß man darüber höchstens ein Gedicht machen kann oder plötzlich den Schluß zu einer Geschichte findet«, schrie der tote Kohn. Während sie gingen, fanden sie überall weiße Sondeblätter der Zeitung über das Geschehnis. – – – »Das ist eine Brutalität«, sagte ein anderer. »Dies ist der richtige Ausdruck« – »Endlich!« seufzte erlöst ein anderer. Kohn schrie: »Ich will aber keinen Schluß zu einer Geschichte haben. Das ist gemein. Ich komme von Sinnen. Aufpeitschen will ich. Quälen will ich euch, nicht euch befriedigen. Heulschreie müßt ihr aus euch stoßen. Ihr müßt euch auflösen in Schmerzen.« Der tote Kohn wurde nicht empfunden.⁵⁹⁰

⁵⁸⁷ ALD. S. 182.

⁵⁸⁸ Ebd., S.187.

⁵⁸⁹ Ebd., S. 189.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 215.

Kohn ist zugleich tot und lebendig und schreit über seinen Tod hinaus noch weiter. Mittels der Geminationen *will* und *müsst* wehrt er sich pathetisch dagegen, dass man sein Ertrinken im Meer in der Presse zwar als Sensation betrachtet und auch öffentlich diskutiert, um ihn als Toten aber gleichzeitig niemand trauert. In diesem Aufbegehren lässt der Autor seine Figur die Vorgehensweise des Dichters Lichtenstein kritisieren, der Kuno Kohn am Schluss einer Geschichte immer wieder sterben lässt.

4.4.2.4 Funktion der grotesken Darstellung

Abschliessend soll im Vergleich mit der philosophischen Intention des zeitgenössischen Groteskendichters Salomo Friedländer (1871-1946), der sich das Pseudonym *Mynona* – ein Anagramm für Anonym – zulegte, die Funktion des Grotesken bei Alfred Lichtenstein nochmals verdeutlicht werden. 1919 hat Mynona in einer Selbstrezension in der Zeitschrift *Der Einzige*⁵⁹¹ die Absichten, die hinter seiner grotesken Darstellung stehen, folgendermassen erörtert:

Der groteske Humorist [...] hat den Willen, die Erinnerung an das göttlich geheimnisvolle Urbild des echten Lebens dadurch aufzufrischen, daß er das Zerrbild dieses verschlossenen Paradieses bis ins Unmögliche absichtlich übertreibt. Er kuriert das verweichlichte Gemüt mit Härte, das sentimentale durch Zynismen, das in Gewohnheiten abgestandene durch Paradoxie: er ärgert und schockiert den fast unausrottbaren Philister in uns, der sich, aus Vergeßlichkeit, mitten in der Karikatur des echten Lebens ahnungslos wohlfühlt, dadurch, daß er die Karikatur bis in das Groteske eben übertreibt, solange, bis es gelingt, ihn aus dem nur gewählten Paradies seiner Gewöhnlichkeiten zu vertreiben und ihm das echte wenigstens in der Ahnung nahelegen: das echte, das so leicht deswegen geleugnet wird, weil es zwar innerlich gewiß und bestimmt, äußerlich aber nicht wahrnehmbar ist, und weil auch die geistreichsten Menschen weit mehr Vertrauen zu dem haben, was sie sehen, hören, schmecken, riechen und tasten können, als zu sich selber im allerinnerlichsten Sinn, der das urmusterhafte Paradies bedeutet.⁵⁹²

Diese destruktive Absicht hegt auch Alfred Lichtenstein. Doch schreibt er nicht aus der aufklärerischen Position heraus, wie sie Mynona in dieser Selbstrezension offen legt:

Der Groteskenmacher ist davon durchdrungen, daß man diese Welt hier, die uns umgibt, gleichsam ausschweifeln muß, um sie von allem Ungeziefer zu reinigen; und er wird zum Kammerjäger der Seelen. Aus einer Art Schamhaftigkeit macht er aber den Vorhang über seinem Allerheiligsten so starr und fest und strickt so groteske Gestalten hinein, daß er eher abschreckt als anmutet. Also ist die Groteske der Prüfstein, der offenbart, wie nah oder wie fern man dem Echten noch mit seiner Seele sei. Wer die nicht immer gleich

⁵⁹¹ Die Zeitschrift *Der Einzige* wurde von Anselm Ruest und Mynona mit dem Untertitel *Organ des Individualistenbundes* herausgeben und erschien von 1919 bis 1925. Salomo Friedländers erste Groteskensammlung hiess *Rosa, die schöne Schutzmannsfrau* und erschien 1913.

⁵⁹² Salomo Friedländer: *Mynona*. In: *Der Einzige* 1 (1919). Nr. 27/28 vom 1.11.1919. Zitiert nach: *Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*. 1982. S. 598.

offenbare Grotteske dieses unseres Lebens hier zum grellen, schreienden Vorschein bringt, der eröffnet einen indirekten Ausblick auf ein göttliches Leben, das ebenso finster wie gewiß ist. Hüte man sich also vor dem Mißverständnis, als ob der Grotteskenhumorist im Häßlichen an sich selber schwelge; sondern es ist ihm nur ein scharfes Mittel, um uns auch noch aus dem Häßlichen aufzuschrecken, das wir deswegen schon für schön, wahr, heilig und rein halten, weil wir uns daran gewöhnt haben. Der Grotteskenmacher peitscht auf alle menschlichen Heiligtümer ein, um die göttlichen wenigstens unsichtbar an deren Stelle zu setzen.⁵⁹³

Die Aufgabe des Grotteskenschreibers ist nach Mynona, der 1902 über Schopenhauer und Kant promovierte, dem Leser und der Leserin auf den Weg zu einer Erkenntnis zu verhelfen. Beim Lesen all der grotesken Chaotik und Häßlichkeit wird das bisher Gewohnte, Angestrebte oder Verehrte als Schein entlarvt, die Leserinnen und Leser werden auf sich selbst zurückgeführt und erhalten durch den indirekten Weg der Grotteske einen Blick auf das Echte, Wahre, Göttliche. Als Anhänger der Lehre Kants hoffte Mynona, die Alltagsvernunft des modernen Menschen durch Verzerrungen, Verdrehungen und durch eine jeglicher Logik spottenden Phantasie derart ins Chaos zu stürzen, dass daraus letztlich der Wunsch nach einer bereinigten, von der Vernunft regulierten Welt wach werden sollte.

Bei Alfred Lichtenstein fehlt diese zweite Stufe, wie wir sie bei Mynona finden. Das Dargestellte wird durch die Grotteske zwar in Frage gestellt, sogar zerstört, ohne die Absicht eine nachfolgende Erneuerung zu intendieren, im Bewusstsein, „daß die Erfüllung immer geringer als die Sehnsucht bleibt.“⁵⁹⁴

⁵⁹³ Salomo Friedländer: *Mynona*. (1919) 1982. S. 598f.

⁵⁹⁴ Hanni Mittelmann: *Jüdische Expressionisten*. 1997. S. 193.

SCHLUSS

Ich bin ganz melancholisch. – Ich habe selbst dem Narren zu einem Siege über ein Stück verholten, in dem ich die Hauptrolle spiele. – Schicksal! Schicksal! In welche Verwirrungen führst Du so oft den Sterblichen?

Ludwig Tieck, *Der gestiefelte Kater*.¹

Da unter den expressionistischen Literaturschaffenden der Anteil derjenigen, die einem jüdischen Elternhaus entstammen, auffallend gross ist, wurde zu Beginn dieser Arbeit danach gefragt, inwieweit sich die jüdische Herkunft und Sozialisation im literarischen Schaffen eines expressionistischen Autors niederschlägt und ob darin eine Auseinandersetzung mit der jüdischen Deszendenz und deren gesellschaftlichen Konsequenzen stattfindet. Um darauf eine Antwort zu finden, wurden Texte des frühexpressionistischen Autors Alfred Lichtensteins untersucht, der die frühexpressionistische Literaturszene Berlins und deren jüdische Exponenten selbst zum Thema macht und mit Kuno Kohn eine explizit jüdische Figur geschaffen hat. Diese bucklige Hauptfigur tritt sowohl in verschiedenen lyrischen wie in den meisten epischen Texten Lichtensteins als literarische Gestalt auf, durchwandert sozusagen als heimatlose Figur sein literarisches Werk.

Alfred Lichtensteins geradezu exemplarische Biographie für einen deutschen Staatsbürger jüdischen Glaubens der dritten Generation belegt die Möglichkeiten und Grenzen der jüdischen Sozialisation im späten Kaiserreich. Als Jude gehört er einer religiösen Minderheit an, deren Gebundenheit an die jüdische Religion und Tradition als Hemmnis für den Fortschritt betrachtet wird. Er erfährt die individuelle Diskriminierung und die kollektive antijüdische Stimmung, die sich weniger politisch als publizistisch Ausdruck verschafft und den jüdischen Deutschen entgegen wirkt, die sich bemühen, in der deutschen Gesellschaft ihren Platz als gleichberechtigte Bürger einzunehmen. Sein Vater ist Textilfabrikant, der sich wie über die Hälfte der jüdischen Männer den Handelsberufen widmet und in der für jüdische Kaufleute wichtig gewordenen Konfektionsindustrie arbeitet. Wie zwei Drittel der deutschen Juden lebt Alfred Lichtenstein in Preussen und wie vier Fünftel davon in einer Grossstadt. Der Wohnort Wilmersdorf entspricht wiederum der

¹ Ludwig Tieck: *Der gestiefelte Kater. Kindermärchen in drei Akten mit Zwischenspielen, einem Prologe und Epiloge*. Stuttgart 1985. S. 50.

Vorliebe des jüdischen Bürgertums für die westlichen Vororte Berlins. Wie 18 % seiner Glaubensgenossen absolviert Alfred Lichtenstein eine höhere Schule und erfüllt mit dem Besuch eines Gymnasiums den Bildungsanspruch des jüdischen Bürgertums, das nicht mehr erwartet, dass die Söhne in die Fuststapfen der Väter treten und sie auch davon befreit, zur Existenzgrundlage der Familie beizutragen. Mit dem Pflichtstudium der Jurisprudenz wählt Alfred Lichtenstein eine der drei Hauptrichtungen, für die sich zeitgenössische jüdische Studenten in der Regel entscheiden und strebt einen akademischen Beruf mit selbständiger Praxis an, wie es im Kaiserreich nach der langen Diskriminierung im Staatsdienst immer noch üblich ist. 1913 tritt Alfred Lichtenstein das Einjährig-Freiwillige an, aus dem in der Regel die Reserveoffiziere rekrutiert werden. Da er als Jude die gesellschaftlichen Voraussetzungen dazu nicht erfüllt, wird er nicht als Offizieraspirant entlassen, sondern lediglich zum Gefreiten befördert. Nach der Mobilmachung muss er sofort einrücken und fällt im Ersten Weltkrieg bereits im zweiten Kriegsmonat im Alter von 25 Jahren.

In der Schule, an der Universität und im privaten Kreis hat Alfred Lichtenstein in erster Linie Kontakt mit deutschen Juden. Freundschaften mit christlichen Mitschülern sind keine bekannt, auch innerhalb der Klasse am Luisenstädtischen Gymnasium bleibt die jüdische Schülergruppe unter sich. Sein bester Freund ist der ebenfalls aus jüdischem Elternhaus stammende Kurt Lubasch, der später seinen Nachlass verwalten wird. Die wenigen Fotografien, die von Alfred Lichtenstein erhalten sind, zeigen ihn als Erwachsenen vornehmlich im familiären Kreis. Im zweiten Semester tritt Alfred Lichtenstein an der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin dem *Akademischen Verein für jüdische Geschichte und Literatur (AVJG)* bei. Die Mitarbeit in einer jüdischen Korporation ist keineswegs die Regel, die Mehrheit der jüdischen Studenten verhält sich unauffällig. Lichtensteins Zugehörigkeit hingegen dokumentiert seine Beschäftigung mit dem Judentum und belegt, dass er seine jüdische Herkunft offen zur Schau trägt.

Als Autor wiederum sucht Alfred Lichtenstein Anschluss an die Berliner Avantgarde, der junge Männer mit ähnlichem Alter, vergleichbarer Herkunft und Bildung angehören. Sie entstammen wie er bürgerlichen Elternhäusern, haben gerade das Gymnasium absolviert und sind zum grossen Teil jüdischer Herkunft. In dieser spät Wilhelminischen Bohème, die den Tag an der Universität und die Nacht im *Café des Westens* verbringt, setzt man sich literarisch wiederum mit den bürgerlichen Werten auseinander, denen man mit dem eigenen Werdegang einerseits nachstrebt, die man als junge Intellektuelle aber auch in Frage stellen muss. Es ist eine Auflehnung gegen jene gesellschaftliche Sphäre, durch deren Sozialisation,

Erziehung und Bildung man selbst geprägt ist. Man rebelliert gegen die Väter, von denen man gleichzeitig finanziell abhängig ist; Unternehmer, Bankiers, wohlhabende Kaufleute, die zwar die ökonomische und kulturelle Führungsrolle im Kaiserreich übernommen haben, sich aber dennoch an adeligen und militärischen Lebens- und Repräsentationsformen orientieren und an konservative Leitbilder klammern. In den losen Intellektuellenzirkeln wendet man sich gegen dieses satuierte Bürgertum, attackiert die repressiven Zustände der Kaiserzeit und setzt der erstarrten Wilhelminischen Gesellschaft eine eigene Kulturproduktion entgegen.

Trotz dem gemeinsamen Bedürfnis, sich von der bürgerlichen Herkunft zu distanzieren und von der literarischen Tradition abzugrenzen, brodelt innerhalb der literarischen Avantgarde, die sich in Zirkeln um die Herausgeber der Zeitschriften *Sturm* und *Aktion* oder um literarische Grössen wie Else Lasker-Schüler formiert, ein Dauerkonflikt. Die Zusammengehörigkeit der Kreise ist selten von langer Dauer, häufig spalten sie sich und fügen sich wieder zu neuen Gruppierungen zusammen. Auch Alfred Lichtenstein ringt darin um Anerkennung, erfährt, wie es ist, mit dem Gedicht *Die Dämmerung* bejubelt und als Nachahmer von Jakob van Hoddis verpönt zu werden. Doch ist die avantgardistische Literaturszene Berlins, die man später als frühexpressionistische bezeichnen wird, gleichzeitig der einzige Ort, wo Anerkennung überhaupt erwartet werden kann, denn als Autor, der den Lebensunterhalt nicht selbst verdient, als Student, der noch nicht in der Berufswelt steht, ist man als junger Mann im Kaiserreich noch wenig gesellschaftsfähig. Die eigene literarische Produktion wird, wenn überhaupt, nur in den eigenen Reihen rezipiert und entspricht bei weitem nicht dem Geschmack einer breiteren Leserschaft.

Auch die Publikationsmöglichkeiten sucht und findet Alfred Lichtenstein im eigenen Kommunikationssystem der Berliner Avantgarde. Der grösste Teil seiner Texte erscheint in der *Aktion*, sein berühmtestes Gedicht *Die Dämmerung* im *Sturm*. Dem eigenen Schreiben werden aber auch Grenzen gesetzt, bevorzugt werden von den Herausgebern Gedichte und kurze Prosatexte. Um im Gespräch zu bleiben, versucht man so viel wie möglich publik zu machen, um gedruckt zu werden, fasst man sich kurz. Literatur entsteht im flüchtigen Aufzeichnungsprozess, Fragmentarisches, Skizzenhaftes wird bereits als publikationswürdig betrachtet.

Die Poetik des Frühexpressionismus zielt in die gleiche Richtung, man soll sich auf das Wesentliche konzentrieren, der sprachliche Ausdruck soll verkürzt und beschleunigt werden, durch die akustische Technik wird eine Pointierung und Intensivierung des Dargestellten angestrebt. Lichtenstein schreibt Gedichte und Geschichten, Skizzen und Fragmente und wird zu einem Meister der Assonanzen

und Alliterationen. Mit der Parataxe wird aber auch auf Konjunktionen verzichtet und damit auf kausale oder finale Erklärungsmuster. Der Autor, der eine unmittelbare Darstellung ohne Erklärung gibt, eine Einfühlung oder Psychologisierung vermeidet, abstrahiert das Dargestellte und distanziert sich von der Rolle des verstehenden und erklärenden Mitwissers. Auch Alfred Lichtenstein versucht in seinen Texten, die Wahrnehmung auf das sich in der Aussenwelt Abzubildende zu beschränken und nicht durch ein subjektives Empfinden zu ergänzen. Als Aussenseiter, der nicht im Zentrum der Szene steht, ist er literarisch zu deren Beobachter geworden.

Alfred Lichtenstein bewegt sich nicht nur in der Berliner Avantgarde, er macht sie auch zum zentralen Thema seiner Prosa. Schlüsselliteratur entsteht, durch die er die Auseinandersetzung mit den Exponenten dieser Avantgarde schreibend fortsetzt. In Anlehnung an die literarisch gestaltete Polemik, mittels Karikaturen in der Figurenzeichnung, Anspielungen auf deren Körperlichkeit, Verballhornung der Namen einiger Exponenten der Berliner Literaturszene oder Blossstellung durch Zitate aus deren Werk versucht er sich über das, was ihn quält, zu überheben. Eine „hermetische Kunstwelt“² ist in seinem Schreiben entstanden, die die eigene hermetische Welt verzerrt abbildet. Die Karikatur dient dazu, die eigene Entfremdung als „Außenseiter [...] im Außenseitertum“³ in Worte fassen zu können und der eigenen Erlebniswelt einen Spiegel vorzuhalten. Schlecht verhüllt verbirgt sich hinter diesen Persiflagen eigentlich die ganze Erfahrungswelt Alfred Lichtensteins. Wie viele Expressionisten thematisiert er die Grosstadt Berlin als Lebensraum, der, um die tagtäglichen Begegnungen mit Hunderten von Unbekannten ertragen zu können, ein abwehrendes Verhalten voller Antipathien, Aversionen und Distanzen verlangt: Der einzelne Mensch geht in der Masse unter, bewegt sich hektisch und geprägt vom industriellen Produktionszwang durch eine anonyme Welt, mögliche Interaktionen durch ein feindliches Abwehrverhalten vermeidend. Sein Schicksal und dasjenige anderer Figuren demonstriert ein unendliches Leiden an dieser Anonymität, an der menschlichen Lieblosigkeit, die daraus erwächst, dass der Mensch im modernen Grosstadtleben auf Gebrauchswert und Dienstleistungsfunktion reduziert wird. Lichtenstein gestaltet Figuren, die wie Marionettenmenschen von aussen dirigiert werden, zur Maske erstarren, den seelischen Verletzungen ungeschützt gegenüber stehen und als Subjekte die Herrschaft verlieren. Das Ende vieler dieser Figuren ist grausam, sie landen im Irrenhaus, ertrinken, begehen Selbstmord oder werden getötet. Um diese Figuren

² Hans-Jürgen Fröhlich: „Nehmen Se jrotesk, det hebt Ihnen“. 1967. S. 3.

³ Wolfgang Paulsen: *Deutsche Literatur des Expressionismus*. 1998. S. 90.

wird aber nicht getrauert, die toten Körper werden zum Studienobjekt missbraucht oder wie ein leeres Kleidungsstück unter einer Garderobenmarke abgelegt.

Diese Form der Darstellung schafft auch Distanz, entstellt das, was der Autor als Entstellung seines Selbst empfunden hat: Die eigenen Ansprüche, als deutscher assimilierter Jude, Akademiker und Dichter reüssieren zu müssen, im Bewusstsein, nie wirklich zur tonangebenden Schicht zu gehören. Nicht als Bürgerlicher – der Adel bestimmt die gesellschaftlichen Konventionen – , nicht im Militär – Lichtenstein wird nur Gefreiter und nicht Reserveoffizier – , nicht als Jude – die preussische Gesellschaft ist protestantisch geprägt – , aber auch nicht als Expressionist, denn hier stehen andere im Rampenlicht, die verehrt und bewundert werden. Er problematisiert gleichfalls die religiöse Haltlosigkeit der Assimilierten, stellt sie in einem Grundgefühl der Orientierungslosigkeit dar und zeigt die mangelnde religiöse Rückverbindung infolge der Säkularisierung der jüdischen Traditionen als existentielles Problem der Figur des Kuno Kohn. Mit seinen Texten reagiert Alfred Lichtenstein zudem auf die antisemitischen Anwürfe im Alltag, auf die Schule als Ort der menschlichen Entfremdung und Peinigung und natürlich auf die Rivalitäten, Machtkämpfe, feindlichen Auseinandersetzungen zwischen eigentlich Gleichgesinnten innerhalb der literarischen Avantgarde Berlins.

Um den erlebten Verletzungen eine Form zu geben und das zu fassen, was die erfolgreiche Biographie und Sozialisation des jüdischen Dichters Alfred Lichtenstein an Schatten abgeworfen hat, konzipiert Alfred Lichtenstein mit Kuno Kohn einen Figurentyp, der stark von der Norm abweicht, eine bucklige, hässliche, kleinwüchsige Gestalt, versehen mit den Stigmata des Juden, des Behinderten und des Homosexuellen. Mit dieser Figurenkonzeption entlarvt Alfred Lichtenstein zum einen die gesellschaftliche Realität, in der sich ein von der Norm Abweichender bewegt. Zum anderen stört er mit seiner ästhetischen Provokation auch die Selbstverständlichkeit des Normalen und bringt mit diesem vitalen Sonderling und typischen expressionistischen Randseiter das, was von der Gesellschaft gerne verdrängt und abgeworfen wird, literarisch wieder an die Oberfläche. Als expressionistische und zudem homosexuelle Figur können wir Kohn wiederum als Gegenentwurf zu den verinnerlichten bürgerlichen Tugenden wie Selbstdisziplin, Affektkontrolle oder soziale Anpassungsfähigkeit lesen, mit der Lichtenstein die Regelmäßigkeit sozialer Konventionen und patriarchaler Strukturen in Frage stellen, und auch die tabuisierte Sexualität provokant thematisieren kann. Die Betonung des Geschlechtstriebes entspringt dabei dem Bedürfnis, gegen die öffentliche Sexualmoral und gegen den Zwang zur Disziplinierung der eigenen Natur, des Körpers und der vitalen Affekte aufzubegehren.

Kuno Kohn lässt sich auch in die literarische Tradition literarischer Buckligenfiguren einreihen, mit seiner mangelnden Rückverbindung und seiner sichtbaren körperlichen Deformation gleicht er zudem buckligen Märchengestalten. Doch anders als im Märchen wird er als Erniedrigter nicht erhöht, schlägt seine Hässlichkeit und Gebrechlichkeit nicht in Schönheit und Wohlgestalt um. Denn die literarische Welt, die Alfred Lichtenstein kreiert hat, ist in keiner Weise in Ordnung, sie flösst kein Vertrauen ein und gibt keine Geborgenheit. Kohns innere Werte verleihen ihm keine äussere Schönheit. Sein Buckel zeichnet ihn nicht positiv aus. Er wird verspottet, geplagt und ausgegrenzt, bleibt hässlich, bucklig und entstellt über seinen Tod hinaus. Kohns Sehnsucht hat auch keinen wirklichen Fluchtpunkt mehr. Sie ist zwar die Nahrungsquelle des täglichen Daseins, ihre Erfüllung wird jedoch nicht mehr erwartet, ja nicht einmal mehr angestrebt. In der Nachtwelt des Kuno Kohn finden sich zwar auf der symbolischen Ebene Motive, die auf eine göttliche Gegenwart hinweisen. Diese göttliche Gegenwart kann sich aber auf das Schicksal Kohns nicht mehr erlösend auswirken. Als vitale Figur trägt er zwar die Züge des *Neuen Menschen*, doch versagt ihm Alfred Lichtenstein die Möglichkeit, durch die individuelle Katastrophe seines Lebens in eine bessere Zukunft voranzuschreiten.

In seinen gesellschaftskritische Satiren funktionalisiert Alfred Lichtenstein die Ästhetik des Hässlichen, um den antisemitischen Anwürfen des Kaiserreichs etwas entgegenzusetzen. Kohns Name ist ja keineswegs zufällig gewählt, im Gegenteil: Um 1910 ist es völlig offensichtlich, dass mit Kohn ein Jude gemeint ist und zwar einer, über den man sich in der antisemitischen Polemik, in Witzen, Spottliedern und Karikaturen lustig macht. Die Kritik an der antisemitischen Bildsprache, die mit stereotypen Bildern arbeitet, die zwar von der jüdischen Realität abweichen, aber dennoch für alle sofort verständlich machen, dass mit den Dargestellten die jüdische Bevölkerungsgruppe gemeint ist, erhält mit der Figur des Kuno Kohn eine neue Totalität der Gestaltung, die die alte dekuviert: Im Gegensatz zum Typisierungsprozess der antisemitischen Bildsprache, die bewusst das Individuelle in den Hintergrund rückt, hat Alfred Lichtenstein mit Kuno Kohn eine Figur geschaffen, die das abstrahierte antisemitische Stereotyp mit der konkreten, aber ebenfalls hyperbolischen Erscheinung des Kuno Kohn böse entlarvt. Mit Bildern, die Kuno Kohn vergegenständlichen, in denen er sich in seinen Körper duckt oder ihn sogar verliert, wird in eigenständigen Metaphern das Vorurteil der Fremdheit des Juden ins Unmenschliche gesteigert. Mit einem Kuno Kohn, auf dessen Gesicht sich die Fliegen setzen, dem Löcher in den Kopf gebohrt werden, dessen Knochen sich zersetzen, der an seinen Gespenstern stirbt, wird überdies das zu Fremdkörpern stilisierte antisemitische Bild des Juden, der sich einnistet, anklammert, einbohrt,

festsetzt und aussaugt, auf den Kopf gestellt. In dieser grotesken Umkehrung ist aber das antisemitische Bild immer noch enthalten, werden auch die verinnerlichten antisemitischen Vorurteile gegenüber der eigenen jüdischen Herkunft explizit.

Um diesen Zwiespalt zwischen Selbstbehauptung und Ohnmacht auszudrücken, wählt Alfred Lichtenstein das Darstellungsmittel der Groteske, das er in der Erzählung *Café Klößchen* von Kuno Kohn gleich selbst begründen lässt: Das Groteske entsteht für Kohn aus einer *vollkommenen Hilflosigkeit*,⁴ man hat die Sicherheit im Leben verloren, fühlt sich ohnmächtig. Darauf reagiert man zunächst mit Traurigkeit, die über die Hilflosigkeit hinwegtrösten soll. Und wenn *die Traurigkeit in Verzweiflung ausartet, soll man grotesk werden*.⁵ Ähnlich dem jüdischen Witz ist für Alfred Lichtenstein das Groteske ein Instrument im Umgang mit widrigen Umständen. Mit dem Grotesken entlarvt der Dichter zwar seine Lebensrealität, die er längst durchschaut hat, doch kann er sich ihrer Unerbittlichkeit nicht entziehen. Kuno Kohn lebt *spañeshalber*⁶ weiter, auch wenn er erkannt hat, dass *das Dasein aus lauter brutalen hundsgemeinen Scherzen besteht*,⁷ auf das nichts Besseres folgen wird. Die unerbittliche Wirklichkeit mit ihren Begrenzungen und Ausgrenzungen, die Alfred Lichtenstein als deutscher Jude und expressionistischer Autor erfahren musste, wird durch das Groteske zwar entlarvt, doch ohne Hoffnung auf eine Erneuerung, wie sie Mynona mit seinen Grotesken intendiert. Eine tief greifende geistige, kulturelle oder politische Wandlung kann zu Beginn des Ersten Weltkrieges kaum erwartet werden. Zudem entstammen Lichtensteins Texte einem Weltempfinden, das keine Eschatologie mehr beinhaltet. Gott ist zu einer billigen Pointe der Kokotte Kitty geworden,⁸ das Marienerlebnis zu einer flüchtigen Begegnung mit einer Hure.⁹

⁴ *ALD*. S. 190.

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ Ebd.

⁸ *Notizen zum Roman*. *ALD*. S. 213.

⁹ *Letztes Lied*. *ALD*. S. 100.

LITERATURVERZEICHNIS

QUELLEN

PRIMÄRLITERATUR

- BAUDELAIRE, Charles: Les Fleurs du Mal. Die Blumen des Bösen. Stuttgart 1998.
- BENN, Gottfried: Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke. In: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hrsg. von Kurt Pinthus. Berlin 1999. S. 96.
- BLAß, Ernst: Nehmen Sie jrotesk – det hebt Ihnen. In: Die Aktion 2. Nr. 31 (31.7.1912). Sp. 973.
- BRENTANO, Clemens: Sämtliche Werke und Briefe Bd. 8. Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Gesammelt von L.A. Arnim und Clemens Brentano. Teil III. Hrsg. von Heinz Rölleke. Stuttgart, Berlin, Mainz 1977.
- : Sämtliche Werke und Briefe Bd. 10. Romanzen vom Rosenkranz. Hrsg. von Clemens Rauschenberg. Stuttgart, Berlin, Köln 1994.
- DAS BUCKLIGE MÄNNLEIN. Behinderte Menschen in Märchen zwischen Verherrlichung und Verniedlichung. Hrsg. von Christian Mürner. Luzern 1997.
- BUSCH, Wilhelm: Die Bildergeschichten. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Band I. Frühwerk. Bearbeitet von Hans Ries unter Mitwirkung von Ingrid Haberland. Hannover 2002.
- : Die Bildergeschichten. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Band III. Spätwerk. Bearbeitet von Hans Ries unter Mitwirkung von Ingrid Haberland. Hannover 2002.
- DÖBLIN, Alfred: Die Ermordung einer Butterblume. In: Alfred Döblin: Jubiläums-Sonderausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters. Bd. 6. Erzählungen aus fünf Jahrzehnten. Olten u. Freiburg/Breisgau 1977. S. 22-32.
- EICHENDORFF, Joseph von: Sämtliche Gedichte und Versepen. Frankfurt/Main u. Leipzig 2001.
- EINSTEIN, Carl: Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders. Prosa und Schriften 1906-1929. Leipzig u. Weimar 1989.
- : Herr Giorgio Bebuquin. In: Prosa des Expressionismus. Hrsg. von Fritz Martini. 2. Aufl. Stuttgart 1983. S. 49-59.
- FONTANE, Theodor: Als ich 75 wurde. An meinem 75ten. In: Theodor Fontane: Gedichte. Einzelpublikationen. Gedichte in Prosatexten. Gedichte aus dem Nachlaß. Herausgegeben von Joachim Krueger und Anita Golz. 2., durchgesehene und erweiterte Aufl. Berlin 1995. S. 466f.
- GEDICHTE DES EXPRESSIONISMUS. Hrsg. von Dietrich Bode. Stuttgart 1994.
- DIE GESCHICHTE DES BUCKLIGEN. In: Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten. Vollständige deutsche Ausgabe in sechs Bänden. Band I. Wiesbaden 1953. S. 292-300.
- HEINE, Heinrich: Berichtigung. In: Allgemeine Zeitung. Nr. 115. Mittwoch, 25. April 1849. S. 1768.
- : Briefe 1850-1856. Bearbeitet von Fritz H. Eisner. (= Säkularausgabe Band 23). Berlin u. Paris 1972.
- : Das neue Israelitische Hospital zu Hamburg. In: Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. In Verbindung mit dem Heinrich-Heine-Institut herausgegeben von Manfred Windfuhr. Band 2. Neue Gedichte. Bearbeitet von Elisabeth Genton. Hamburg 1983.
- : Reisebilder II. 1828-1831. (= Säkularausgabe. Band 6). Bearbeitet von Christa Stöcker. Berlin u. Paris 1986.
- HERLINGER, Ilse: Der Ring des Propheten. In: Jüdische Kindermärchen. Mährisch-Ostrau 1928. S. 9-16.

- HEYM, Georg: Das Geheimnis der Liebe. In: Georg Heym: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Bd. 2. Prosa und Dramen. Hamburg u. München 1962. S. 146-148.
- : Der Blinde. In: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Bd. 1. Lyrik. Hamburg u. München 1964. S. 150.
- : Jonathan. In: Georg Heym: Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Bd. 2. Prosa und Dramen. Hamburg u. München 1962. S. 38-51.
- : Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe. Hrsg. von Karl Ludwig Schneider. Bd. 3. Tagebücher, Träume, Briefe. Hamburg u. München 1960.
- : Gedichte 1910-1912. Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung. Hrsg. von Günter Dammann, Gunter Martens, Karl Ludwig Schneider. Band I. Tübingen 1993.
- VAN HODDIS, Jakob: Dichtungen und Briefe. Hrsg. von Regina Nörtemann. Zürich 1987.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus: Klein Zaches genannt Zinnober. In: E.T.A. Hoffmann: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 7. Berlin 1994. S. 5-123.
- HUGO, Victor: Der Glöckner von Notre-Dame. Deutsch von Philipp Wanderer. Zürich 1985.
- KAFKA, Franz: Ein Landarzt. In: Drucke zu Lebzeiten. Hrsg. von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt/Main 1994.
- KLEMM, Wilhelm: Der Bettler. In: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hrsg. von Kurt Pinthus. Berlin 1999. S. 283.
- DE KOCK, Paul: Der bucklige Taquinet. Komischer Roman. Deutsch von H. Denhardt. Leipzig 1883-86.
- KUNO KOHN ALIAS LICHTENSTEIN, Alfred: Spaziergang. In: Das Beiblatt der Buecherei Maiandros. Einer Zeitschrift von 60 zu 60 Tagen. Drittes Buch. (1.2.1914). S. 5.
- LASKER-SCHÜLER, Else: Maria. In: Der Sturm 1. Nr. 44 (29.12.1910). S. 349.
- : Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Band 5. Prosa. Das Hebräerlied. Bearbeitet von Karl Jürgen Skrodzki. Frankfurt/Main 2002.
- LEPPIN, Paul: Daniel Jesus. Roman. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen von Angela Reinthal u. Dierk Hoffmann. Neuausgabe. Heidelberg 2001.
- LICHTENSTEIN, Alfred: Capriccio. In: Simplizissimus 27. Nr. 20 (12.8.1912). S. 318.
- : Die Dämmerung. Berlin 1913.
- : Die Dämmerung. Ausgewählte Gedichte. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Joachim Schreck. Berlin u. Weimar 1977.
- : Dichtungen. Hrsg. von Klaus Kanzog u. Hartmut Vollmer. Zürich 1989.
- : Die fünf Marienlieder des Kuno Kohn. In: Die Aktion 3. Nr. 49 (4.10.1913). Sp. 947-948.
- : Etwa an einen blassen Neuklassiker. In: Die Aktion 4. Nr. 29 (18.7.1914). Sp. 628.
- : Gedichte und Geschichten. 2 Bände. Hrsg. von Kurt Lubasch. München 1919.
- : Gesammelte Gedichte. Auf Grund der handschriftlichen Gedichtheftes Alfred Lichtensteins kritisch hrsg. von Klaus Kanzog. Zürich 1962.
- : Gesammelte Prosa. Kritisch hrsg. von Klaus Kanzog. Zürich 1966.
- : Große Mausefalle. Grotteske Gedichte. Hrsg. von Joachim Schreck. Berlin 1996.
- : Handschriftlicher Nachlass. Hefte 2-5, Berlin 1908-1914 (Handschriftenabteilung der Staatsbibliothek der Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin).
- : Kuno Kohn. In: Der Sturm 1. Nr. 32 (6.10.1910). S. 246.
- : Kunos Nachtlid. In: Revolution 1. Nr.5 (20.12.1913). S. 5.
- : Lied der Sehnsucht des Kuno Kohn (aus der Geschichte: Der Sieger). In: Die Aktion 3. Nr. 7 (12.2.1913). Sp. 209.
- : Der Rauch auf dem Felde. In: Simplizissimus 19. Nr. 5 (4.5.1914). S. 73.
- : Romantische Fahrt. In: Schaubühne 13. Nr.12 (22.3.1917). S. 279.
- : Der Selbstmord des Zöglings Müller. In: Simplizissimus 17. Nr. 34 (18.11.1912). S. 543-544.
- : Der Sieger. In: Pan 3. Nr. 11 (13.12.1912). S. 252-259.
- : Storie di Kuno Kohn. Racconti e poesie. A cura di Ida Porena. Milano 1970.
- : Die Verse des Alfred Lichtenstein. In: Die Aktion 3. Nr. 49 (4.10.1913). Sp. 942-944.
- : Wanderer im Abend. In: Die Aktion 3. Nr. 49 (4.10.1913). Sp. 945.

- MANN, Thomas: Der kleine Herr Friedemann. In: Thomas Mann: Frühe Erzählungen. Frankfurt/Main 1981. S. 69-98.
- MENSCHHEITSDÄMMERUNG. Ein Dokument des Expressionismus. Hrsg. von Kurt Pinthus. Berlin 1999.
- MIERENDORFF, Carlo: Der Gnom. In: Märchen des Expressionismus. Hrsg. von Hartmut Geerken. Darmstadt o.J. S. 273-284.
- NOVALIS: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Band I. Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe. Hrsg. von Richard Samuel. Darmstadt 1978.
- PROSA DES EXPRESSIONISMUS. Hrsg. von Fritz Martini. 2. Aufl. Stuttgart 1983.
- RILKE, Rainer Maria: Das Marien-Leben. Vorgestellt von Richard Exner. Frankfurt/Main u. Leipzig 1999.
- SCHÜLER, Johannes: Die fünf Marienlieder des Kuno Kohn nach Texten von Alfred Lichtenstein für Bariton und großes Orchester. Klavierauszug. Mainz 1955.
- ZECH, Paul: Die neue Bergpredigt. In: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hrsg. von Kurt Pinthus. Berlin 1999. S. 230.

ZEITZEUGNISSE, ERINNERUNGEN, NACHRUFE

- Acta der Königlichen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin betreffend den Akademischen Verein für jüdische Geschichte und Literatur, R/S No. 649.
- BAHR, Hermann: Expressionismus. Mit 19 Tafeln. München 1916.
- BALL, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. Herausgegeben sowie mit Anmerkungen und Nachwort versehen von Bernhard Echte. Zürich 1992.
- BARTELS, Adolf: Deutsches Schrifttum. Betrachtungen und Bemerkungen. Bogen 1. Januar 1909.
- : Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Jüngsten. Leipzig 1921.
- : Jüdische Herkunft und Literaturwissenschaft. Eine gründliche Erörterung. Leipzig 1925.
- BECHER, Johannes: Das poetische Prinzip. In: Gesammelte Werke. Bd. 14. Berlin, Weimar 1972. S. 338-343.
- BEHRENDTS, Ernst: Schwarz – rot – gold. Ein Wort über »Alfred Lichtenstein: Gedichte und Geschichten«. In: Die Literarische Gesellschaft. Jg. 6. Heft 6 (1920). S. 133-137.
- BENJAMIN, Walter: Berliner Chronik. In: Gesammelte Schriften. Band VI. Frankfurt/Main 1985. S. 465-519.
- BERNSTEIN, Fritz: Der Antisemitismus als Gruppenerscheinung. Versuch einer Soziologie des Judenhasses. Nachdruck der ersten Auflage von 1926. Königstein 1980.
- BLAß, Ernst: Das alte Café des Westens. In: Literarische Welt. Jg. 4. Nr. 35 (31.8.1928). S. 3-4.
- BLÜHER, Hans: Zur Kritik des Sexualitätsbegriffs. In: Der Sturm 5. Nr. 6. Zweites Juniheft 1914. S. 46-47.
- BOLZE, Wilhelm: Alfred Lichtenstein. In: Die Gegenwart. 49. Jg. (1920). S. 191-193.
- : Alfred Lichtenstein. In: Ostdeutsche Monatshefte 2 (1921/22). S. 360-363.
- CAFÉ DES WESTENS. Erinnerungen vom Kurfürstendamm. Hrsg. von Ernst Pauly. Reprint der Originalausgabe von 1913 mit einem Nachwort von Franz-Josef Weber. Hannover 1988.
- DÖBLIN, Alfred: An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm. In: Alfred Döblin: Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur. Hrsg. von Erich Kleinschmidt. Olten u. Freiburg i. Br. 1989. S. 119-123.
- : Ueber Jungfräulichkeit. In: Der Sturm 3. Nr. 121/122. August 1912. S. 121-122.
- : Jungfräulichkeit und Prostitution. In: Der Sturm 3. Nr. 125/126. August 1912. S. 141-142.
- DURIEUX, Tilla. Meine ersten neunzig Jahre. Erinnerungen. München 1971.
- EHRENSTEIN, Albert: Die Juden in der modernen deutschen Dichtung. In: Neue Zürcher Zeitung. 13.8.1922.

- : Zionismus und Menschlichkeit. In: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren. Hrsg. von Thomas Anz u. Michael Stark. Stuttgart 1982. S. 377-378.
- EINSTEIN, Carl: Über den Roman. Anmerkungen In: Carl Einstein: Werke. Bd. 1. 1907-1918. Hrsg. von Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar. Berlin 1994. S. 146-149.
- EXPRESSIONISMUS. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren. Hrsg. von Thomas Anz u. Michael Stark. Stuttgart 1982.
- FLIEGENDE BLÄTTER, Bd. 114-140. München 1901-1914.
- FOHSEL, Hermann-J.: Im Wartesaal der Poesie: Else Lasker-Schüler, Benn und andere. Zeit- und Sittenbilder aus dem Café des Westens und dem Romanischen Café. Berlin 1996.
- FRIEDLAENDER, Salomo: Mynona. In: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren. Hrsg. von Thomas Anz u. Michael Stark. Stuttgart 1982. S. 597-599.
- FUCHS, Eduard: Die Juden in der Karikatur. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte. München 1921.
- GRAETZER, Franz: Der tote Dichter Lichtenstein. In: Das junge Deutschland. 3. Jg. H. 4 (1920). S. 98-100 (Daktylogr. Abschrift von Klaus Kanzog).
- HATVANI, Paul: Versuch über den Expressionismus. In: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren. Hrsg. von Thomas Anz u. Michael Stark. Stuttgart 1982. S. 38-42.
- HENTIG, Hans: Bei den Neopathetischen. In: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren. Hrsg. von Thomas Anz u. Michael Stark. Stuttgart 1982. S. 83-85.
- HERRMANN-NEIßE, Max: Trauer und Trotz. In: Die Literarische Welt. Jg. 4. 1928. Nr. 17. S. 4.
- HERZFELDE, Wieland: Das Begräbnis Alfred Lichtensteins. In: Wieland Herzfeld: Tragigrotesken der Nacht. Träume. Berlin 1920. S. 22-25
- : Die Ethik des Geisteskranken. In: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren. Hrsg. von Thomas Anz u. Michael Stark. Stuttgart 1982. S. 183-186.
- HILLER, Kurt: Leben gegen die Zeit. Band 1 «Logos». Hamburg 1969.
- HIRSCHFELD, Magnus: Die Homosexualität des Mannes und des Weibes. Nachdr. d. Erstaufl. von 1914 mit einer kommentierenden Einleitung von Erwin J. Haberle. Berlin u. New York 1984.
- HÖLLRIEGEL, Arnold: Die Fahrt auf dem Katarakt. In: Jüdisches Leben in Deutschland. Selbstzeugnisse zur Sozialgeschichte im Kaiserreich. Hrsg. u. eingeleitet von Monika Richarz. Stuttgart 1979. S. 87-89
- HUELSENBECK, Richard: Der neue Mensch. In: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Stuttgart 1982. S. 132.
- JUDEN IN DER DEUTSCHEN LITERATUR. Essays über zeitgenössische Schriftsteller. Hrsg. von Gustav Krojanker. Berlin 1922.
- KIKERIKI. Humoristisches Volksblatt. Jg. 35-42. Wien 1895-1902.
- KRAUS, Karl: Erschienen ohne Titel unter der Rubrik Notizen. In: Die Fackel, Nr. 351. Juni 1912. In: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren. Hrsg. von Thomas Anz u. Michael Stark. Stuttgart 1982. S. 85-86.
- : Perversität. In: Der Sturm 1. Nr. 13 (26.5.1910). S. 97-98.
- LESSING, Theodor: Der jüdische Selbsthass. (1930). München 1984.
- MEYER, Alfred Richard: die maer von der musa expressionistica. zugleich eine kleine quasi-literaturgeschichte mit über 130 praktischen beispielen. Düsseldorf-Kaiserswerth 1948.
- MÜHSAM, Paul: Ich bin ein Mensch gewesen. In: Jüdisches Leben in Deutschland. Selbstzeugnisse zur Sozialgeschichte im Kaiserreich. Herausgegeben und eingeleitet von Monika Richarz. Stuttgart 1979. S. 357-364.
- PFEMFERT, Franz: Anmerkung zu „Die Verse des Alfred Lichtenstein“. In: Die Aktion 3. Nr. 40 (4.10.1913). Sp. 942.

- : Im Zeichen der Schülerelbstmorde. In: Die Aktion 1. Nr. 9 (17.4.1911). Sp. 257-258.
- PINTHUS, Kurt: Glosse, Aphorismus, Anekdote. In: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren. Hrsg. von Thomas Anz u. Michael Stark. Stuttgart 1982. S. 654-656.
- : Zuvor (Berlin, Herbst 1919). In: Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hrsg. von Kurt Pinthus. Berlin 1999. S.26.
- ROSENBERG, Curt: Jugenderinnerungen 1876-1904. In: Jüdisches Leben in Deutschland. Selbstzeugnisse zur Sozialgeschichte im Kaiserreich. Hrsg. und eingeleitet von Monika Richarz. Stuttgart 1979. S. 298-299.
- ROTH, Joseph: Richard ohne Königreich. In: Werke I. Das journalistische Werk 1915-1923. Hrsg. von Klaus Westermann. Köln 1989. S. 909-912.
- SIMMEL, Georg: Die Großstadt und das Geistesleben. In: Lyrik des Expressionismus. Hrsg. u. eingeleitet von Silvio Vietta. 4. verb. Aufl. Tübingen 1999. S. 10-16.
- SIMPLICISSIMUS. Jg. 14-18. München 1909-1913.
- STAHL, Franz: Expressionisten-Abend. In: Vossische Zeitung. 14.5.1915.
- ÜBER DEN SELBSTMORD INSBESONDERE DEN SCHÜLER-SELBSTMORD. Diskussionen des Wiener psychoanalytischen Vereins. I. Heft. Wiesbaden 1910.
- WALDEN, Herwarth: Zeichen der Zeit. In: Sturm 2. Nr. 59 (15.4.1911). S. 472.
- WASSERMANN, Jakob: Mein Weg als Deutscher und Jude. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen von Rudolf Wolff. Berlin 1987. Erstdruck 1921.
- WEININGER, Otto: Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Nachdruck der 1. Auflage (1903). Im Anhang Weiningers Tagebuch, Briefe August Strindbergs sowie Beiträge aus heutiger Sicht von Annegret Stopczyk, Gisela Dischner und Roberto Calasso. München 1997.
- WOLFENSTEIN, Alfred: Jüdisches Wesen und Dichtertum. In: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren. Hrsg. von Thomas Anz u. Michael Stark. Stuttgart 1982. S. 382-387.
- ZECH, Paul: Karl Kraus in Berlin. In: Das Beiblatt der Buecherei Maiandros. Einer Zeitschrift von 60 zu 60 Tagen. Hrsg. von Heinrich Lautensack, Alfred Richard Meyer, Anselm Ruest. Drittes Buch. (1.2.1913). S. 7. Reprint. Nendeln 1969.
- ZWEIG, Stefan: Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. Hamburg 1981.

FORSCHUNGLITERATUR

- ALEXANDER, Gabriel: Die Entwicklung der jüdischen Bevölkerung in Berlin zwischen 1871 und 1945. In: Volkov, Shulamit / Stern, Frank: Sozialgeschichte der Juden in Deutschland. Festschrift zum 75. Geburtstag von Jacob Toury (= Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte, Band 20). Gerlingen 1991. S. 287-314.
- ALMOG, Shmuel: „Judentum als Krankheit“: Antisemitisches Stereotyp und Selbstdarstellung. In: Volkov, Shulamit u. Stern, Frank: Sozialgeschichte der Juden in Deutschland. Festschrift zum 75. Geburtstag von Jacob Toury (= Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte, Band 20). Gerlingen 1991. S.215-235.
- ALLRATH, Gaby u. Gymnich, Vera: Feministische Narratologie. In: Neue Ansätze in der Erzähltheorie. Hrsg. von Ansgar Nünning u. Vera Nünning. Trier 2002. S. 35-72.
- ANZ, Thomas: Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus. Stuttgart 1977.
- : Literatur des Expressionismus. Stuttgart u. Weimar 2002.
- ARENDT, Dieter: Der verwachsene Mensch im Kunst-Spiegel der Literatur. In: Universitas. Zeitschrift für interdisziplinäre Wissenschaft. 45. Jg. Heft 1. Stuttgart 1990. S. 53-70.
- ARGYLE, Michael: Körpersprache und Kommunikation. Das Handbuch zur nonverbalen Kommunikation. 8. Aufl. Paderborn 2002.
- BACHTIN, Michael: Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München 1985.

- BACKHAUS, Fritz: „Hab'n Sie nicht den kleinen Cohn geseh'n?“. Ein Schlager der Jahrhundertwende. In: Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten. Hrsg. von Helmut Gold u. Georg Heuberger. Heidelberg 1999. S. 235-240.
- BALK, Claudia: Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. In: Brygida Ochaim u. Claudia Balk: Varieté-Tänzerinnen um 1900: vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne. Frankfurt/Main u. Basel 1998.
- BEETZ, Manfred: Expressionismus. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Klaus Weimar. Bd. I. Berlin u. New York 1997. S. 550-554.
- BEN-CHORIN, Schalom: Mutter Mirjam. Maria in jüdischer Sicht. 8. Aufl. München 1994.
- BENJAMIN, Walter: Über Literatur. Frankfurt/Main 1969.
- BENZ, Wolfgang: Bilder vom Juden. Studien zum alltäglichen Antisemitismus. München 2001.
- BERING, Dietz: Der „jüdische“ Name. Antisemitische Namenpolemik. In: Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. Hrsg. von Julius H. Schoeps u. Joachim Schlör. München 1995. S. 153-166.
- : Der Name als Stigma. Antisemitismus im deutschen Alltag 1812-1933. Stuttgart 1987.
- BERNT, Günther: Ave maris stella. In: Marienlexikon. Band 1. S. Ottilien 1988. S. 317-318.
- Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole. 3. Aufl. München 1998. S. 65.
- BIRUS, Hendrik: Über die Bedeutung von Eigennamen. In: Poetische Namengebung. Zur Bedeutung der Namen in Lessings „Nathan der Weise“. Göttingen 1978. S. 13-53.
- BODE, Christoph: Ambiguität. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Klaus Weimar. Bd. I. Berlin u. New York 1997. S. 67-70.
- BODENHEIMER, Aron R.: Daß ich bin, bin! Und daß ich dich, schön menschlich Antlitz! habe... In: Entstellung und Häßlichkeit. Beiträge aus philosophischer, medizinischer, literatur- und kunsthistorischer sowie aus sonderpädagogischer Perspektive. Hrsg. von Christine Amrein u. Ursula Hoyningen-Süess. Bern, Stuttgart, Wien 1995. S. 135-157.
- BOGNER, Ralf Georg: Einführung in die Literatur des Expressionismus. Darmstadt 2005.
- BRIDGWATER, Patrick: The Poets of the Café des Westens. Blass, Heym, Hoddiss, Lichtenstein. Leicester 1985.
- BRUMMACK, Jürgen: Satire. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar. Bd. III. Berlin u. New York 2003. S. 355-360.
- BRUNNER, Horst: Lied. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar. Bd. II. Berlin u. New York 2000. S. 420-423.
- CURTIUS, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 10. Aufl. Bern u. München 1984.
- DAXELMÜLLER, Christoph: Das Mäuscheln. In: Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. Hrsg. von Julius H. Schoeps u. Joachim Schlör. München 1995. S. 143-152.
- DILCHER, Gerhard: Das Gesellschaftsbild der Rechtswissenschaft und die soziale Frage. In: Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen. Hrsg. von Klaus Vondung. Göttingen 1976. S. 53-66.
- FISCHER, Jens Malte: Grotteske. In: Borchmeyer, Dieter u. Žmegač, Viktor: Moderne Literatur in Grundbegriffen. 2. Aufl. Tübingen 1994. S.185-188.
- FRANK, Horst Joachim: Handbuch der deutschen Strophenformen. Tübingen u. Basel 1993.
- FROELICH, Jürgen: Liebe im Expressionismus. Eine Untersuchung der Lyrik in den Zeitschriften *Die Aktion* und *Der Sturm* von 1910-1914. New York, Bern, Frankfurt/Main, Paris 1990.
- FRÖHLICH, Hans-Jürgen: „Nehmen Sie jrotesk, det hebt Ihnen“. Zu Alfred Lichtensteins gesammelter Prosa. In: Die Welt. 4. Jg. Nr. 6 (16.3.1967). S. 3.
- FRÜBIS, Hildegard: Die Schöne Jüdin. Bilder vom Eigenen und vom Fremden. In: Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur. Hrsg. von Annegret Friedrich. Marburg 1997. S. 112-124.

- FUCHS, Nadine: Der Student Alfred Lichtenstein (1889-1914). Neue Erkenntnisse zur Biographie des Expressionisten. In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. XV.2.2005. S. 327-336.
- : Zwischen Anpassung und Selbstbehauptung. Der Lyriker Alfred Lichtenstein. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Berlin 2003.
- FUSS, Peter: Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels. Köln, Weimar, Wien 2001.
- GÄRTNER, Kurt: Mariendichtung. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar. Bd. II. Berlin u. New York 2000. S. 538-541.
- GEERKEN, Hartmut: „Die Erde ist ein fetter Sonntagsbraten“. Versuch einer Analyse des Dichters Alfred Lichtenstein. (Hektogr. Rundfunkmanuskript). Gesendet: RIAS Berlin 25.6.1962.
- GERHARD, Cordula: Das Erbe der „Großen Form“. Untersuchungen zur Zyklus-Bildung in der expressionistischen Lyrik. Frankfurt/Main, Bern, New York 1986.
- GILMAN, Sander L.: Der „jüdische Körper“. Gedanken zum physischen Anderssein der Juden. In: Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. Hrsg. von Julius H. Schoeps u. Joachim Schlör. München 1995. S. 167-179.
- : Die Ängste des jüdischen Körpers. In: Literaturen. Das Journal für Bücher und Themen. Nr. 1/2 II. 2003. S. 12-18.
- GLENZ, Stefan: Judenbilder in der deutschen Literatur. Eine Inhaltsanalyse völkisch-national-konservativer und nationalsozialistischer Romane 1880-1945. Konstanz 1999.
- GLORIUS, Christoph: „Unbrauchbare Isidore, Manasse und Abrahams“. Juden in deutschen Militärkarikaturen. In: Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten. Hrsg. von Helmut Gold u. Georg Heuberger. Heidelberg 1999. S. 222-226.
- GOFFMAN, Erving: Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität. 15. Aufl. Frankfurt/Main 2001.
- GOODBYE TO BERLIN? 100 Jahre Schwulenbewegung. Eine Ausstellung des Schwulen Museums und der Akademie der Künste. 17. Mai – 17. August 1997. Berlin 1997.
- GOTTSCHALD, Max: Deutsche Namenkunde. Unsere Familiennamen. 5. Aufl. Berlin u. New York 1982.
- GÜNTHER, Hans: Verfremdung. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar. Bd. III. Berlin u. New York 2003. S. 753-755.
- HAEFS, Wilhelm: Zentren und Zeitschriften des Expressionismus. In: Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus: 1890-1918. Hrsg. von York-Gothart Mix. München u. Wien 2000. S. 437-453.
- HAIDER, Frithjof: Verkörperung des Selbst. Das bucklige Männlein als Übergangsphänomen bei Clemens Brentano, Thomas Mann, Walter Benjamin. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2003.
- HAX, Iris: „Gut getroffen, wie der Isaac schmunzelt, nicht wahr?“. Zur Medien- und Rezeptionsgeschichte antisemitischer Postkarten. In: Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten. Hrsg. von Helmut Gold u. Georg Heuberger. Heidelberg 1999. S. 97-123.
- HECKMANN, Herbert: Marginalien zu Lichtenstein. In: Akzente. Zeitschrift für Dichtung. 2. Jg. (1955). S. 408-421.
- HEIDSIECK, Arnold: Das Groteske und das Absurde im modernen Drama. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1969.
- HERGEMÖLLER, Bernd-Ulrich: Mann für Mann. Biographisches Lexikon zur Geschichte von Freundschaft und mann-männlicher Sexualität im deutschen Sprachraum. Hamburg 1998.
- HERZER, Manfred: Adolf Brand und „Der Eigene“. In: Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung. Eine Ausstellung des Schwulen Museums und der Akademie der Künste. 17. Mai – 17. August 1997. Berlin 1997. S. 49-53.
- : Das Wissenschaftlich-humanitäre Komitee. In: Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung. Eine Ausstellung des Schwulen Museums und der Akademie der Künste. 17. Mai – 17. August 1997. Berlin 1997. S. 37-48.

- HÖDL, Klaus: Die Pathologisierung des jüdischen Körpers. Antisemitismus, Geschlecht und Medizin im Fin de Siècle. Wien 1997.
- HORCH, Hans Otto: Expressionismus und Judentum. Zu einer Debatte in Martin Bubers Zeitschrift „Der Jude“. In: Die Modernität des Expressionismus. Hrsg. von Thomas Anz u. Michael Stark. Stuttgart, Weimar 1994. S. 120-141.
- HORKHEIMER, Max u. Adorno Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. 13. Aufl. Frankfurt/Main 2001.
- HORNBOGEN, Helmut: Jakob van Hoddis. Die Odyssee eines Verschollenen. München u. Wien 1986.
- HUBER, Ottmar: Mythos und Grotteske. Die Problematik des Mythischen und ihre Darstellung in der Dichtung des Expressionismus. Meisenheim/Glan 1979.
- HÜBNER, Hans: Der freche und der fromme Poet. Heinrich Heine und sein Glaube. Neukirchen-Vluyn 2005.
- HYAMS, Helge-Ulrike: Jüdische Kindheit in Deutschland. Eine Kulturgeschichte. München 1995.
- : Kindliche Reaktionen auf Antisemitismus in Deutschland vor 1933. In: Jüdisches Kinderleben im Spiegel jüdischer Kinderbücher. Eine Ausstellung der Universitätsbibliothek Oldenburg mit dem Kindheitsmuseum Marburg. Hrsg. von Helge-Ulrike Hyams, Klaus Klattenhoff, Klaus Ritter und Friedrich Wissmann. 2 Bde. 2. Aufl. Oldenburg 2001. S. 315-336.
- IHEKWEAZU, Edith: Verzerrte Utopie. Bedeutung und Funktion des Wahnsinns in expressionistischer Prosa. Frankfurt/Main u. Bern 1982.
- IM ZEICHEN HIOBS. Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert. Hrsg. von Gunter E. Grimm u. Hans-Peter Bayersdörfer. Königstein 1985.
- DER JÜDISCHE WITZ. Soziologie und Sammlung. 13., vollständig neu bearbeitete und wesentlich ergänzte Ausgabe. Hrsg. u. eingeleitet von Salcia Landmann. Olten u. Freiburg i.Br. 1988.
- JÜDISCHES LEBEN IN DEUTSCHLAND. Selbstzeugnisse zur Sozialgeschichte im Kaiserreich. Hrsg. u. eingeleitet von Monika Richarz. Stuttgart 1979.
- KABEL, Rainer: Die verzerrte Welt. Zur grotesken Prosa des Expressionismus. In: Deutsche Rundschau. 89. Jg. H. 5 (1963). S. 40-45.
- KAFITZ, Dieter: Figurenkonstellation als Mittel der Wirklichkeitserfahrung. Dargestellt an Romanen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Freitag · Spielhagen · Fontane · Raabe). Kronberg/Ts. 1978.
- KAISER, Herbert: O jüngster Tag. Jüdische Dichter des deutschen Expressionismus. In: Das doppelte Antlitz. Zur Wirkungsgeschichte deutsch-jüdischer Künstler und Gelehrter. Hrsg. von Rolf Schörken u. Dieter-Jürgen Löwisch. Paderborn, München, Wien, Zürich 1990. S. 139-155.
- KAMKE, Hans-Ulrich u. Stöckel, Sigrid: Wilmersdorf. Berlin 1989 (= Geschichte der Berliner Verwaltungsbezirke. Band 11).
- KANZOG, Klaus: Schlüsselliteratur. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar. Bd. III. Berlin u. New York 2003. S. 380-383.
- KAPLAN, Marion: Konsolidierung eines bürgerlichen Lebens im kaiserlichen Deutschland 1871-1918. In: Geschichte des jüdischen Alltags in Deutschland. Vom 17. Jahrhundert bis 1945. Hrsg. von Marion Kaplan. München 2003. S. 225-344.
- KLEIN, Peter K.: „Jud, dir kuckt der Spitzbug aus dem Gesicht!“. Traditionen antisemitischer Bildstereotype oder die Physiognomie des ‚Juden‘ als Konstrukt. In: Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten. Hrsg. von Helmut Gold u. Georg Heuberger. Heidelberg 1999. S. 43-78.
- KLINKENBERG, Hans Martin: Zwischen Liberalismus und Nationalismus. Im Zweiten Kaiserreich (1870-1918). In: Monumenta Judaica. 2000 Jahre Geschichte und Kultur am Rhein. Handbuch. Köln 1963. S. 309-384.

- KREUZER, Helmut: Boheme. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Klaus Weimar. Bd. I. Berlin u. New York 1997. S. 241-245.
- KÜENZLEN, Gottfried: Der Neue Mensch: Eine Untersuchung zur säkulären Religionsgeschichte der Moderne. München 1994.
- KÜHN, Christine: Körper-Sprache: Elemente einer sprachwissenschaftlichen Explikation non-verbaler Kommunikation. Frankfurt/Main 2002.
- KUNZE, Konrad: dtv-Atlas Namenkunde. Vor- und Familiennamen im deutschen Sprachgebiet. 3. Aufl. München 2000.
- KUSCHEL, Karl-Josef: Gottes grausamer Spass? Heinrich Heines Leben mit der Katastrophe. Düsseldorf 2002.
- LAMPING, Dieter: Der Name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens. Bonn 1983.
- LAVATER, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente. Zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe 4 Bde. Leipzig, Winterthur 1775-1778. Nachdruck. Zürich u. Leipzig 1968-1969.
- LEISKAU, Katja u. Geppert, Daniela: „Alte Thaler, junge Weiber sind die besten Zeitvertreiber“. Sexismus und Voyeurismus. In: Abgestempelt. Judenfeindliche Postkarten. Hrsg. von Helmut Gold u. Georg Heuberger. Heidelberg 1999. S. 205-214.
- LOWENSTEIN, Steven M.: Der jüdische Anteil an der deutschen Kultur. In: Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit. Band III. Umstrittene Integration 1871-1918. Hrsg. von Steven M. Lowenstein, Paul Mendes-Flohr, Peter Pulzer, Monika Richarz. München 1997. S. 302-332.
- LÜTHI, Max: Gebrechliche und Behinderte im Volksmärchen. In: ders.: Volksliteratur und Hochliteratur. Menschenbild-Thematik-Formstreben. Bern u. München 1970. S. 48-62.
- MESSERSCHMIDT, Manfred: Militär und Politik in der Bismarckzeit und im wilhelminischen Deutschland. Darmstadt 1975.
- : Die preußische Armee. In: Handbuch zur deutschen Militärgeschichte Bd. IV. Militärgeschichte im 19. Jh. (1814-1890). Zweiter Teil. München 1979. S. 10-225.
- MIGNER, Karl: Theorie des modernen Romans. Eine Einführung. Stuttgart 1970.
- MITTELMANN, Hanni: Jüdische Expressionisten: Identität im Aufbruch – Leben „im Aufschub“. In: Jüdische Selbstwahrnehmung. La prise de conscience de l'identité juive. Hrsg. von Hans Otto Horch u. Charlotte Wardi. Tübingen 1997. S. 181-194.
- MIX, York-Gothart: Die Schulen der Nation. Bildungskritik in der Literatur der Moderne. Stuttgart 1995.
- MOLCHO, Samy: Körpersprache. München 1986.
- ORT, Claus-Michael: Zyklus. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar. Bd. III. Berlin u. New York 2003. S. 899-901.
- PAULSEN, Wolfgang: Alfred Lichtensteins Prosa. In: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 12 (1968). S. 586-598.
- : Deutsche Literatur des Expressionismus. 2. überarb. Aufl. Mit einem Geleitwort von Horst Denkler. Berlin 1998.
- PHETERSON, Gail: Huren-Stigma. Wie man aus Frauen Huren macht. Hamburg 1990.
- PICKUS, Keith H. Constructing Modern Identities: Jewish University Students in Germany, 1815-1914. Detroit 1999.
- REICH-RANICKI, Marcel: Über Ruhestörer. Juden in der deutschen Literatur. 2. Aufl. München 1993.
- RICHARZ, Monika: Frauen in Familie und Öffentlichkeit. In: Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit. Band III. Umstrittene Integration 1871-1918. Hrsg. von Steven M. Lowenstein, Paul Mendes-Flohr, Peter Pulzer, Monika Richarz. München 1997. S. 69-100.
- : Berufliche und soziale Struktur. In: Deutsch-jüdische Geschichte in der Neuzeit. Band III. Umstrittene Integration 1871-1918. Hrsg. von Steven M. Lowenstein, Paul Mendes-Flohr, Peter Pulzer, Monika Richarz. München 1997. S. 39-68.

- RICHLICK, Elke: Zwerge und Kleingestaltige in der Kinder- und Jugendliteratur vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2002.
- RICHTER, Matthias: Die Sprache jüdischer Figuren in der deutschen Literatur (1750-1933). Studien zu Form und Funktion. Göttingen 1995.
- RODE, Zvonko R.: The Origin of Jewish Family Names. In: Names. Journal of The American Name Society. Vol. 24. 1976. S. 165-179.
- RÖSCH, Gertrud M.: Karikatur. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar. Bd. II. Berlin u. New York 2000. S. 233-237.
- ROTH-MÜLLER, Christel: Die Verfemte in der Literatur. Zur Darstellung der Dirne in der Erzählkunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1993.
- ROTHER, Wolfgang: Der Expressionismus. Theologische, soziologische und anthropologische Aspekte einer Literatur. Frankfurt/Main 1979.
- : Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus. Frankfurt/Main 1979.
- SCHLICHTING, Hans Burckhard: Der Archäologe der ars acustica. Juan Allende-Blin und das Hörspiel. In: Juan Allende-Blin: Ein Leben in Erinnerung und Utopie. Hrsg. von Stefan Fricke und Werner Klüppelholz. Saarbrücken 2002, S. 182-202.
- SCHMIDT-RICHBERG, Wiegand: Die Regierungszeit Wilhelms II. In: Handbuch zur deutschen Militärgeschichte Bd. V. Von der Entlassung Bismarcks bis zum Ende des Ersten Weltkrieges (1890-1918). München 1979. S. 9-155.
- SCHÖNFELD, Christiane: Dialektik und Utopie: die Prostituierte im deutschen Expressionismus. Würzburg 1996.
- SCHÜTZ, Hans: Juden in der deutschen Literatur. Eine deutsch-jüdische Literaturgeschichte im Überblick. München u. Zürich 1992.
- SEIBICKE, Wilfried: Die Personennamen im Deutschen. Berlin u. New York 1982.
- SEYWALD, Aiga: Körperliche Behinderung. Grundfragen einer Soziologie der Benachteiligten. Frankfurt/Main u. New York 1977.
- SORG, Reto: Aus den »Gärten der Zeichen«. Zu Carl Einsteins *Bebuquin*. München 1998.
- SOZIALGESCHICHTE DER JUDEN IN DEUTSCHLAND. Festschrift zum 75. Geburtstag von Jacob Toury. Hrsg. von Shulamit Volkov u. Frank Stern. Gerlingen 1991.
- SPITTLER, Horst: Frank Wedekind. Frühlings Erwachen. Oldenburg 1999.
- SPREE, Axel: Leerstelle. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. von Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Jan-Dirk Müller, Friedrich Vollhardt, Klaus Weimar. Bd. II. Berlin u. New York 2000. S. 388-389.
- STANZEL, Franz K.: Theorie des Erzählens. 6. Aufl. Göttingen 1995.
- STARK, Michael: Der jüdische Künstler. In: Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920. Mit Einleitungen und Kommentaren. Hrsg. von Thomas Anz u. Michael Stark. Stuttgart 1982. S. 374-377.
- : Für und wider den Expressionismus: die Entstehung der Intellektuellendebatte in der deutschen Literaturgeschichte. Stuttgart 1982.
- STERNWEILER, Andreas: Leben in der Unterdrückung. In: Goodbye to Berlin? 100 Jahre Schwulenbewegung. Eine Ausstellung des Schwulen Museums und der Akademie der Künste. 17. Mai – 17. August 1997. Berlin 1997. S. 70-74.
- STIEGLER, Bernd: Die Aufgabe des Namens. Untersuchungen zur Funktion der Eigennamen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. München 1994.
- VIETTA, Silvio: Großstadtswahrnehmung und ihre literarische Darstellung. Expressionistischer Reihungsstil und Collage. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 48. Jg. (1974). S. 354-373.
- VIVIANI, Annalisa: Der expressionistische Raum als verfremdete Welt. In: Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus. Hrsg. von Hans Georg Rötzer. Darmstadt 1974. S. 469-506.

- VOLKOV, Shulamit: Die Dynamik der Dissimilation. Deutsche Juden und die ostjüdischen Einwanderer. In: Zerbrochene Geschichte. Leben und Selbstverständnis der Juden in Deutschland. Hrsg. von Dirk Blasius u. Dan Diener. Frankfurt/Main 1991. S. 64-78.
- VOLLMER, Hartmut: Alfred Lichtenstein – zerrissenes Ich und verfremdete Welt. Aachen 1988.
- VONDUNG, Klaus: Zur Lage der Gebildeten in der wilhelminischen Zeit: In: Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen. Hrsg. von Klaus Vondung. Göttingen 1976. S. 20-33.
- WAMBACH, Lovis Maxim: Die Dichterjuristen des Expressionismus. Baden-Baden 2002.
- WILHELMI, Christoph: Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin 1980.
- WÜRTZ, Hans: Der Bucklige in der Literatur. In: Freie Wohlfahrtspflege. Bd. 5. Berlin 1930. S. 316-327 / 360-366.
- WÜST, Hans Werner: Massel braucht der Mensch. Der klassische jüdische Witz. München 2001.
- ZUSCHLAG, Christoph: »Entartete Kunst«. Ausstellungsstrategien im Nazi-Deutschland. Worms 1995.