universität wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

Von der Kunst zur Reportage und zurück: Leo Lanias Konzept einer politisch operativen Literatur und Medienkunst

verfasst von

Mag.phil. Michael Schwaiger

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 092 317
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreut von:	emer. o. Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger

Inhaltsverzeichnis

Einleitung S. 5

1) „Von der ‘reinen‘ Kunst zur Journalistik“: Die Grundlegung einer operativen Gebrauchskunst durch den Journalismus im Kontext der Neuen Sachlichkeit S. 12
1.1) Journalistische Wurzeln S. 16
1.2) Lanias Engagement für die kommunistische Parteipresse (1919 – 1921) S. 20
1.3) Neuanfang in Berlin S. 31
1.4) Die Nachrichtenagentur „Intel“ (1921 – 1923) S. 42
1.5) Lania als Journalist in der Weimarer Republik S. 57
1.6) Die Reportage als Schlüsselgenre der 1920er Jahre S. 72
1.7) Exkurs: Die „Neue Sachlichkeit“ als allgemeinkulturelles und literarisches Phänomen S. 77
1.8) Die Reportagedebatte der 1920er Jahre im Kontext der literarischen Neuen Sachlichkeit S. 95
1.9) „Reportage als soziale Funktion“: Leo Lanias Reportagekonzept S. 109
1.10) Reportage in der Praxis – Die Reportagebücher Lanias S. 134
1.10.1) „Die Totengräber Deutschlands – Das Urteil im Hitlerprozeß“ (1924) und „Der Hitler-Ludendorff-Prozeß“ (1925) S. 139
1.10.2) „Gewehre auf Reisen. Bilder aus deutscher Gegenwart“ (1924/25) S. 159
1.10.3) „Gruben, Gräber, Dividenden“ (1925) S. 166
1.10.4) „Indeta, die Fabrik der Nachrichten“ (1927) S. 173

2) Vom Journalismus zur politischen Medienkunst: Die „soziale Funktion“ von Literatur und Kunst S. 182
2.1) „Zeittheater“ S. 205
2.1.1) Lanias dramatisches Werk im Überblick S. 212
2.1.2) Theaterkritik S. 221
2.1.3) Modernes Zeittheater oder dramatisierte Reportage? S. 223
2.1.4) Erste dramatische Arbeiten: „Generalstreik“ und „Die Friedens-konferenz“ (1926) S. 236

2.2) Der Volksbühnenstreit und die Konzipierung eines proletarischen Volkstheaters durch Piscator und Lania S. 243
2.3) Lania als Dramaturg der Piscatorbühne (1927 – 1928) S. 275
2.3.1) „Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand“ S. 283
2.3.2) „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“ S. 296
2.3.3) „Konjunktur“ S. 303
2.4) Neue Beschäftigungsfelder: Weitere Theaterprojekte und ein Zeitroman S. 340
2.4.1) „Brülle China!“ und „Gott, König und Vaterland“ (1929/30) S. 342
2.4.2) Zeitroman: Der Tanz ins Dunkel – Anita Berber (1929) S. 356
2.5) Filmische Aktivitäten: Leo Lania und der Volksfilmverband S. 362
2.5.1) „Im Schatten der Maschine“ (1928) S. 372
2.5.2) „Um’s tägliche Brot/Hunger in Waldenburg“ (1929) S. 391

3) Zusammenfassung und Ausblick S. 410

4) Literaturverzeichnis S. 426

Abstract
deutsch S. 443
englisch S. 445

Lebenslauf S. 447

Einleitung

Leo Lania zählte in den 1920er Jahren zu den bedeutendsten Persönlichkeiten des kulturellen Lebens der Weimarer Republik. Den Zeitgenossen war Lania ein Begriff, unter anderem etwa als der Verfechter einer Theorie der Reportage, die deren „soziale Funktion“ und deren sozialen Nutzen in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen stellte,[1] vor allem aber auch als Autor einer Reihe von Reportagebüchern, die mitunter für erhebliches gesellschaftspolitisches Aufsehen und entsprechende Aufregung gesorgt hatten. Als die Weimarer Republik Anfang 1933 bereits im Todeskampf lag, veröffentlichten die neuen nationalsozialistischen Machthaber – nur wenige Wochen nach ihrer Machtergreifung – im *Völkischen Beobachter* einen Hetzartikel unter dem Titel „Der jüdische Krieg beginnt“, der die systematische Judenverfolgung des „Dritten Reichs“ ankündigte: Bezeichnenderweise ist in dem Artikel von „den Juden“ eigentlich keine Rede, sondern nur von einer einzigen Person, von Leo Lania.[2] Dem Artikel zufolge hatten nicht etwa die Nationalsozialisten den Juden den Krieg erklärt, sondern vielmehr Lania, der Österreicher jüdischer Herkunft, dem deutschen Nationalsozialismus. Der Hass, mit dem die Nazis Lania verfolgten, hatte seine Ursache in dessen journalistischer und schriftstellerischer Arbeit der 1920er Jahre.

Unter den so zeittypischen „Reportern“ der Weimarer Republik kam wohl niemand dem Vorbild des amerikanischen „Muckraker“ so nahe wie Leo Lania, jenem um die Jahrhundertwende in den USA auftauchenden, investigativ vorgehenden und auch persönliche Risiken nicht scheuenden literarischen „Schmutzaufwirblers“, dessen gesellschaftskritischen Recherchen letztendlich das Ziel der sozialen Veränderung verfolgten. Dass diese Strategie aufgehen und (zumindest teilweise) auch von Erfolg gekrönt sein konnte, hatte Upton Sinclair schon 1906 mit seinem Zeitroman „The Jungle“ eindrucksvoll bewiesen. Um mittels der schriftstellerischen Praxis in die sozialen Strukturen eingreifen zu können, beschränkte sich Lania nicht allein auf die journalistische Tätigkeit: Ausgehend von und aufbauend auf seinen journalistischen Erfahrungen erschloss er sich ab Mitte der 1920er Jahre nach und nach alle wichtigen und „massenkompatiblen“ medialen Ausdrucksformen seiner Zeit – Theater, Film, Zeitroman und Hörfunk. Lania konzipierte sein Werk im Schnittpunkt eines zeit-

---

[1] Vgl. Leo Lania, Reportage als soziale Funktion, in: *Die Literarische Welt* 2 (1926) 26, 5f.
[2] Siehe: Der jüdische Krieg beginnt, *Völkischer Beobachter*, 17. 3. 1933.

gemäß-modernen Journalismus und einer politisch-operativen Literatur und Medienarbeit. Er entwarf eine praxisorientierte intellektuelle Strategie, die durch die gezielte Nutzung der unterschiedlichsten Medien – und durch deren populärästhetische Instrumentalisierung – ein möglichst breites Publikum anzusprechen und zu erreichen suchte, um dieses – ganz im Sinne des großen klassischen Projekts der europäischen Aufklärung – zu eigenständigem Denken und Handeln zu mobilisieren. Dabei verstand er es sehr geschickt, äußerst fruchtbare Netzwerke und Arbeitsverbindungen mit der zeitgenössischen politischen, intellektuellen und künstlerischen Avantgarde aufzubauen, sei es mit „modernen" Journalisten amerikanischen Schlags wie Louis Lochner oder Edgar Anselm Mowrer, mit Verlegern bzw. Lektoren wie Wieland Herzfelde, Willi Münzenberg, Leopold Schwarzschild, Stephan Grossmann oder Rudolf Leonhard, mit Theatermachern wie Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Fritz Kortner oder selbst Max Reinhard, mit Filmregisseuren wie Georg Wilhelm Pabst oder Ewald André Dupont, um hier nur einige Namen zu nennen.

Die Achtung und Anerkennung (ebenso wie die Feind- und Gegnerschaft), die Lania von seinen eigenen Zeitgenossen entgegengebracht wurden, sind heute nahezu vollständig verschüttet gegangen. Es bedarf schon fast einer archäologischen Mühe, um Lanias umfangreiches Werk in seiner Bedeutung wieder in das kulturgeschichtliche Bewusstsein zu heben. Während nämlich die Beschäftigung mit und die Wiederentdeckung der Kultur und Geschichte der Weimarer Republik seit den 1960er Jahren bis in unsere eigene Gegenwart zu zahlreichen Publikationen geführt hat, sind Leo Lanias Leben und Werk von der Forschung bisher nahezu vollständig ignoriert worden.[3] Unter den wenigen Forschern, die sich mit Lanias Werk akademisch auseinandergesetzt haben, ist vor allem Tatjana Röber zu nennen. In ihrer Ende der 1990er Jahre verfassten und 2001 in einer überarbeiteten Fassung publizierten Dissertation beschäftigte sich Röber unter anderem sehr ausführlich mit der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von Leo Lanias 1927/28 für die Piscatorbühne geschriebenen „Wirtschaftskomödie" „Konjunktur".[4] Im Zentrum von Röbers Dissertation stand allerdings nicht die schriftstellerische und medienkünstlerische Arbeit Lanias in ihrer Gesamtheit; vielmehr untersuchte sie viel allgemeiner am Beispiel bestimmter Aspekte der Arbeit von Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Siegfried Kracauer,

[3] Vgl. dazu und im Folgenden auch meinen Aufsatz: Leo Lanias Konzept einer politischen Medienkunst – Eine Wiederentdeckung, a.a.O. (Schwaiger 2012).
[4] Vgl. Röber 2001.

Lion Feuchtwanger, Erwin Piscator und eben auch Leo Lania kulturtheoretische und ästhetische Konzepte, die in der Weimarer Republik als Reaktion auf neue Phänomene der Massengesellschaft und der Mediatisierung im Zuge des durch den Ersten Weltkrieg dynamisierten Modernisierungsschubs entwickelt worden waren. In der ursprünglichen Fassung ihrer Dissertation befinden sich neben der Untersuchung zu „Konjunktur“ auch eine Kurzbiografie zu Leo Lania, die sich weitgehend an die Angaben seiner Autobiografie hält, sowie ein teilweise knapp kommentiertes Werkverzeichnis des im amerikanischen Nachlass vorhandenen Materials.[5] Neben Röber lieferte noch Franz-Heinrich Hackel einen etwas ausführlicheren Aufsatz zu Lania und dessen Werk aus der Perspektive der Exilforschung; im Gegensatz zu Röber und dem Verfasser der hier vorliegenden Untersuchung kannte Hackel allerdings nicht den amerikanischen Lania-Nachlass und griff für seine Recherchen lediglich auf das ihm zugängliche Material zurück, das einen relativ kleinen Teil des tatsächlichen Werkes von Lania umfasst.[6] Von Röbers Untersuchung und Hackels Aufsatz abgesehen finden sich in der Forschungsliteratur zu Lania nur noch einige kurze, inhaltlich mitunter fehlerhafte Einträge in den diversen Lexika und Handbüchern zum Thema Exil und Exilliteratur.[7] Zudem wurde von Eckard Früh eine – wenn auch unvollständige – Bibliografie zu Lanias Werk mit einigen stichpunktartigen Eckdaten zum Leben und zur Wirkung des Autors 1998 in der von Früh im Selbstverlag herausgegebenen Reihe *Spuren und Überbleibsel, Bio-Bibliographische Blätter* veröffentlicht.[8]

Das Anliegen dieser Untersuchung ist somit, eine essentielle Forschungslücke zu einem der maßgebenden Exponenten der Weimarer Kultur der Zwischenkriegszeit zu schließen. Dieser Ansatz bedarf einer umfassenden Perspektive auf Werk und Leben Lanias, auf den zeitgeschichtlichen Kontext, aber auch der materiellen Einschränkung. Zum einen soll hier nicht nur ein bestimmter Aspekt im Schaffen Lanias thematisiert werden, sondern vielmehr das Werk Lanias in seiner Gesamtheit ins Au-

---

[5] Vgl. Röber, Tatjana: „Der Mensch steht in der Mitte, aber nur relativ“. Subjektivität und Wahrnehmung in Kulturtheorie und „sachlichem“ Theater der 20er Jahre. Universität Hamburg, Dissertation, 1999.

[6] Vgl. Franz-Heinz Hackel: Leo Lania. In: Spalek 1976ff., 2: New York (1988), 491 – 508.

[7] Siehe etwa: Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933 – 1945, hrsg. von Frithjof Trapp, München 1999, 2, Biographisches Lexikon der Theaterkünstler, Teil 2, 558f.; Bolbecher/Kaiser 2000, 423 – 425; Lexikon deutsch-jüdischer Autoren, München 2007, 15, 159 – 167.

[8] Siehe: Eckard Früh (Hg.), Leo Lania, *Spuren und Überbleibsel, Biobibliographische Blätter* (Wien) 17 (Juli 1998).

ge gefasst werden, nämlich der weit gespannte Versuch eines dezidiert nicht-akademischen Intellektuellen, durch die Instrumentalisierung der unterschiedlichsten Medien und Ausdrucksformen (Journalismus, Theater, Film, Roman) ein möglichst breites Publikum zu erreichen und politisch zu mobilisieren. Aufgrund des umfangreichen Materials, das sich über den Zeitraum von fast einem halben Jahrhundert erstreckt – allein im amerikanischen Lania-Nachlass befinden sich zuzüglich zu den in deutschsprachigen Bibliotheken zugänglichen Texten an die zehntausend Seiten unveröffentlichter Manuskripte (Romane und Romanentwürfe, Kurzgeschichten und Novellen, Theaterstücke und Bühnenprojekte, Drehbücher, Filmtreatments etc.) in drei Sprachen (Deutsch, Englisch, Französisch)[9] – war es dabei notwendig, eine Auswahl zu treffen: Diese Untersuchung konzentriert vor allem auf Lanias Tätigkeit in den 1920er Jahren in der Weimarer Republik. Die Beschränkung auf diesen Zeitraum scheint auch deswegen legitim, weil Lania die Prinzipien seiner politisch-operativen Literatur und Medienkunst in diesem Jahrzehnt konzipiert und danach eigentlich nichts grundsätzlich Neues hinzugefügt hat, sondern vielmehr auf den Erfahrungen und Ergebnissen seiner Arbeit in den 1920er Jahren aufbaut. Im Fokus der Untersuchung stehen die Primärtexte Lanias, die anhand von ausgewählten Beispielen analysiert und in den zeitgeschichtlichen Kontext eingeordnet werden sollen. Insofern dabei auch auf umfangreiches und unbekanntes Archivmaterial zurückgegriffen wird, liefert diese Untersuchung einen Beitrag zur Grundlagenforschung. Ein Schwerpunkt der methodischen Arbeit liegt auf der Rekonstruktion des historischen Rahmens, aus dem heraus die zeitbezogene Literatur und Medienarbeit Lanias erst verständlich wird: Das bezieht sich sowohl auf die auf die biografische als auch auf die sozial- und kulturgeschichtliche Kontextualisierung und Verortung von Lanias Werk (Stichwort: „Neue Sachlichkeit“, „Reportage“ etc.). Dabei galt es gerade auch, die spezifische Besonderheit von Lanias politischen und ästhetischen Positionen in Bezug auf den zeitgenössischen Rahmen herauszuarbeiten. Im Zentrum von Lanias Werk steht der feste Glaube an die „Macht der Überzeugung“ und an die autonome Eigenverantwortlichkeit des Individuums. Lanias Konzept einer politisch-operativen Literatur und Medienkunst lässt sich, wie sich anhand vieler konkreter Beispiele zeigen lässt, als ein im Grunde „hegemoniales Projekt“ ganz im Sinne eines Antonio

[9] Zum Inhalt des Leo-Lania-Nachlasses (Leo Lania Papers, 1916 – 1959), der in der Wisconsin Historical Society in Madison, USA aufbewahrt wird, siehe das entsprechende Online-Verzeichnis unter: http://digicoll.library.wisc.edu/cgi/f/findaid/findaid-idx?c=wiarchives;view=reslist;subview=standard;didno=uw-whs-us0027af

Gramsci verstehen, und zu Recht ließe sich Lania in jene Reihe eines mitunter durchaus unkonventionellen und unorthodoxen „linken“ Denkens einordnen, die Peter Weiss in den 1970er Jahren einmal als die „Linie Luxemburg-Gramsci“ umschrieben hat – womit Weiss auf einen (selbst-) kritischen, nach neuen Strategien suchenden, an den menschlichen Bedürfnissen orientierten und humanistischen Marxismus (bzw. Sozialismus) anspielte.[10] Die vielfachen Analogien und wechselseitigen Bezüge zwischen Lanias und Gramscis politischem Denken und Werk lassen sich übrigens – auch ohne dass Lania Gramscis Werk bekannt gewesen wäre – bis in die Terminologie der beiden Autoren nachverfolgen.

Die vorliegende Untersuchung unterteilt sich in zwei größere Abschnitte: Im Zentrum des ersten Teils steht die journalistische Arbeit Lanias, der zweite Teil konzentriert sich auf dessen literarische und medienpraktische Arbeit, die im Wesentlichen aus der journalistischen Tätigkeit hervorgegangen ist. Die Anfänge von Lanias literarischem und journalistischem Schaffen liegen in Wien: Noch während des Ersten Weltkriegs erscheinen erste Kurzgeschichten in der sozialdemokratischen Wiener *Arbeiter-Zeitung*, unmittelbar nach dem Krieg schließt sich Lania den österreichischen Kommunisten an und wird Redakteur der Wiener *Roten Fahne*. Die dort gesammelten Erfahrungen, ebenso wie der frühe Bruch mit der kommunistischen Parteihierarchie schon 1921, werden entscheidende Auswirkungen für seine weitere journalistische und literarische Arbeit in der Weimarer Republik haben (vgl. Kap. 1.1 und 1.2). In Berlin etabliert sich Lania ab 1921 schnell als einer der maßgeblichen Exponenten des journalistischen Genres, wobei er eine erstaunliche Vielfalt von Aktivitäten setzt: Er gründet eine unabhängige Nachrichtenagentur für die sozialistische (und linksbürgerliche) Presse, um das Informationsmonopol der großen Agenturen zu durchbrechen, die von Industriellen wie Hugo Stinnes und Alfred Hugenberg kontrolliert werden (Kap. 1.3 und 1.4). Lania schreibt für zahlreiche Qualitäts- und Boulevardblätter des deutschen Sprachraums, vor allem auch für die renommierten Zeitschriften *Die Weltbühne*, *Das Tage-Buch* und *Die Literarische Welt* und verfolgt und analysiert dort u.a. sehr akribisch den Aufstieg des italienischen Faschismus und des deutschen Nationalsozialismus (Kap. 1.5). Mit seinen detaillierten, auf Hintergrundrecherchen basierenden Reportagebüchern sowie einem grundlegenden Beitrag zur Theorie des Reportage etabliert er sich als einer der wichtigsten Exponenten dieses

[10] Vgl. Weiss 1981, 2, 608, sowie Frigga Haug, Linie Luxemburg – Gramsci, in: HKWM 8/I, 1122 – 1152; 1125.

so zeittypischen journalistischen Genres in der Weimarer Republik. Die „soziale Funktion der Reportage“ sieht Lania vor allem in der Aufdeckung der verborgenen gesellschaftlichen Machtstrukturen und, wie man mit Hannah Arendt sagen könnte, in der Schaffung von „Weltbezügen“, in der aktiven Verbindung des Individuums mit dem sozialen Ganzen; die Grundsätze von Lanias Reportagetheorie tauchen später im Konzept der an der Piscatorbühne erarbeiteten „Revolutionären Komödie“ wieder auf, ähnliche Ideen bestimmen auch die „Soziologische Dramaturgie“ der Piscatorbühne, an deren Ausarbeitung Lania selbst einigen Anteil hatte. In seinen Reportagebüchern setzt sich Lania eingehend mit den Ursachen und den Folgen des Aufstiegs des Faschismus auseinander; seine faschismustheoretischen Überlegungen, in deren Mittelpunkt die Anfälligkeit der durch den Krieg und die Inflation ökonomisch entwurzelten Bevölkerungsschichten (namentlich des „Kleinbürgertums“) für autoritäre politische Heilsversprechen steht, werden für Lania auch über die 1920er Jahre hinaus nichts von ihrer Gültigkeit verlieren und seinen Kampf für eine sozial gerechte und egalitäre Gesellschaft bestimmen. Als maßgeblicher Exponent der Reportage und als einer der führenden Köpfe der (neu-) sachlichen Literatur steht Lania im Zentrum der kulturtheoretischen und ästhetischen Debatte seiner Zeit (vgl. Kap. 1.6 – 1.10).

Der zweite Teil untersucht und analysiert ausgewählte Arbeiten Lanias aus dem Bereich Theater, Literatur und Film im Kontext der marxistischen und zeitgenössischen Kunst- und Kulturdebatte, vor allem auch in Bezug auf das politische Denken Antonio Gramscis, das viele Berührungspunkte zu Lanias eigenen Überlegungen aufweist. Ein besonderes Augenmerk wird auf die Theaterarbeit Lanias gerichtet, für den sich– wie für viele zeitgenössische Schriftsteller und Intellektuelle – das Theater als epochenspezifisches politisches „Leitmedium“ geradezu anbot (vgl. Kap. 2.1 – 2.4). Von überragender Bedeutung war hier die Zusammenarbeit mit Erwin Piscator, dem neben Brecht wichtigsten politischen Berliner Theatermacher der 1920er Jahre, zu dessen Theater Lania selbst wesentliche Beiträge geliefert hat (Kap. 2.2 u. 2.3). Ein weiterer Schwerpunkt liegt in diesem Teil der Untersuchung auf Lanias Tätigkeit für den „Volksfilmverband“, einer nach dem Vorbild der Volksbühnenbewegung gegründeten Organisation, die dem kommerziellen und von der Großindustrie kontrollierten Mainstream-Kino filmtheoretische Aufklärungsarbeit und eigene Filmproduktionen entgegensetzen wollte – und für deren beide einzige Produktionen Lania verantwortlich war (Kap. 2.5).

Ich möchte mich herzlich bedanken bei all jenen, die diese Arbeit mit Rat und Tat unterstützt haben, insbesondere bei meinen beiden Betreuern Wolfgang Greiseneg-ger und Siegfried Mattl.

1) „Von der ‘reinen‘ Kunst zur Journalistik“: Die Grundlegung einer operativen Gebrauchskunst durch den Journalismus im Kontext der Neuen Sachlichkeit

„Unsere Gegenwart zieht den Menschen von heute stärker in ihren Bann als je eine Zeitepoche bisher, und diese Gegenwart ist aufregender, romantischer, farbiger und dramatischer, als sie die Phantasie eines Dichters je ersinnen könnte. [...] Die Entromantisierung der Kunst hat der Romantik des Alltags den Weg bereitet, und dieser Weg führt von der ‘reinen‘ Kunst zur Journalistik, zur Reportage, von der Dichtung zur Wahrheit, von der Erfindung sentimentaler Fabeln oder psychologischer Geheimniskrämerei zu der unerbittlichen, wahren Schilderung der aufregenden Mysterien der Gefängnisse, der Fabrik, des Kontors, der Maschine, des Mehrwerts, des Klassenkampfes.“[1]

Am 20. Juni 1924 umschrieb Leo Lania in der Wiener *Arbeiter-Zeitung* in wenigen Worten das Programm, das seine journalistische und schriftstellerische Arbeit der 1920er Jahre im entscheidenden Maße prägen sollte. Anlass dieser wegweisenden Reflexionen war eine Rezension von Alfons Paquets Stück „Fahnen“ in der Inszenierung durch Erwin Piscator an der Berliner Volksbühne. „Fahnen“, eines der ersten der für das Theater der Weimarer Republik so typischen „Zeitstücke“, demonstrierte den auch 1924 wieder hochaktuellen Kampf der Arbeiter für die Einführung des Acht-Stunden-Arbeitstages anhand der legendären „Haymarket-Riot“ 1886 in Chicago.[2] Häufig finden sich in Lanias feuilletonistischen Texten jener Jahre programmatische Grundsatzerklärungen bzw. essayistische Ausführungen, die das jeweilige Thema in einen aktuellen und übergeordneten kulturpolitischen und zeitaktuellen Kontext stellen. Deutlich werden in dem Zitat neben der sozialistischen Grundhaltung des Autors auch die Positionen der so genannten „Neuen Sachlichkeit“ erkennbar, deren Ästhetik maßgeblichen Einfluss auf die Literatur und Kultur der Weimarer Republik hatte.

---

[1] Leo Lania, Entgötterte Kunst, *Arbeiter-Zeitung*, 20. 6. 1924.

[2] Die Forderung nach Einführung eines Achtstundentags war 1918 eine der Hauptforderungen der deutschen Gewerkschaften gewesen, die diese zunächst im Zuge des (noch auf die Kriegswirtschaft zurückgehenden) Korporatismus und aufgrund der geschwächten Stellung der Industrie- und Unternehmerverbände auch hatten durchsetzen können. 1923/24 brach jedoch erneut ein heftiger Konflikt um den Achtstundentag aus: Während die Unternehmerverbände, die während der Inflationszeit die Kostenbelastungen auf die Preise abgewälzt hatten, den Achtstundentag nun aufgrund der wirtschaftlichen Konsolidierung für untragbar erklärten, setzten sich SPD und KPD mit Nachdruck für dessen Erhalt ein. Das Thema blieb somit bis zur Uraufführung des Stückes am 24. Mai 1924 höchst aktuell und verlieh der ersten Inszenierung Piscators an der Berliner Volksbühne ein besonderes politisches Gewicht, was sich deutlich an den damaligen Reaktionen der Presse ablesen lässt (Vgl. Knellessen 1970, 77ff. und Peukert 1987, 128ff.).

Mit dem obigen, schon im Juni 1924 formulierten Programm erweist sich Lania als einer der ersten Exponenten der literarischen Sachlichkeit. Interessant ist in diesem Zusammenhang der Verweis auf die „Romantik des Alltags“: Romantik und Sachlichkeit, sollte man meinen, schließen einander doch eigentlich aus. Tatsächlich steht das Oxymoron zunächst einmal für den Traditionsbruch und den Neubeginn: Lania – und mit ihm die Literatur der Sachlichkeit – will sich ganz bewusst und dezidiert von dem seit dem späten 18. Jahrhundert vorherrschenden, spezifisch deutschen Literatur- und Kulturprogramm, das auch noch entscheidenden Einfluss auf die „Lebensphilosophie“ des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts hatte, abgrenzen; die Sachlichkeit gibt sich betont antiromantisch und setzt besonderen Nachdruck auf die „Entromantisierung der Kunst“.[3] Zum anderen aber, und vielleicht ohne dass sich Lania dessen bewusst wäre, liegt seinem politischem Sachlichkeitsprogramm ein zutiefst romantisches Anliegen zugrunde: die Enthüllung des Kerns unter der maskenhaften Erscheinung der Oberfläche, der Versuch, der Wirklichkeit das Wesentliche abzutrotzen, ebenso wie die Hinwendung zum nur scheinbar Bekanntem, Alltäglichem, Unhinterfragtem.[4] Nicht zuletzt belegt der Textauszug auch den besonderen Stellenwert des Journalismus in Lanias gesamtem schriftstellerischem und kulturellem Schaffen: Die kulturpolitischen Ideen und die werkästhetische Konzeption einer operativen Gebrauchskunst, die Lania in den 1920er Jahren im Zuge seiner journalistischen Arbeit entwickelte, werden für sein gesamtes späteres Werk auch im Exil und der Nachkriegszeit maßgeblich bleiben.

Die Gesellschaft der Weimarer Republik war durch die Erfahrung des Ersten Weltkriegs und der Unruhen der ersten Nachkriegsjahre wesentlich geprägt worden, ebenso wie durch den alle Lebensbereiche durchdringenden Prozess der technischen Modernisierung und Mediatisierung, der seine Wurzeln zwar schon im 19. Jahrhundert hatte, durch den Weltkrieg aber noch einmal stark beschleunigt worden war. Nicht zuletzt setzten auch Pressewesen und Journalismus einen schon im 19. Jahrhundert begonnenen Prozess fort, der – gemäß der Ausrichtung an einem neu-

[3] Zur Geschichte der Romantik vgl. Safranski 2007.

[4] „Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen Unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es“, schrieb Novalis in seinen Poetischen Fragmenten (zitiert nach: Safranski 2007, 13). Zum Verhältnis zwischen dem Wirklichen und dem Wesentlichen in Romantik und Neuer Sachlichkeit vgl. auch: Jäger 1996, 93.

em großstädtischem und unterhaltungsbedürftigem Massenpublikum – durch zunehmende Kommerzialisierung und nach dem Krieg auch eine stark zugespitzte Politisierung gekennzeichnet wurde. Die Anfang der 1920er Jahre entstehende Ästhetik der Neuen Sachlichkeit wurde im Zusammenhang mit den vielfältigen gesellschaftlichen Modernisierungsschüben auch als eine „Synchronisierung mit dem zivilisatorischen Prozess“ beschrieben.[5] Im Rahmen der neu entstandenen demokratischen Verfassung sowie der zunehmenden Politisierung der Gesellschaft in den ersten Krisenjahren der Republik sahen sich viele Schriftsteller, insofern sie am Aufbau einer neuen und demokratischen Gesellschaft interessiert waren, vor neue Aufgaben gestellt: Als von entscheidender Bedeutung für das weitere Schicksal der Republik wurde die Schaffung einer politisch aufgeklärten Öffentlichkeit, die aufgrund ihrer Informiertheit zur Teilnahme an demokratischen Prozessen in der Lage wäre. Neben einer demokratisch fundierten und unbehinderten publizistischen und journalistischen Arbeit kam das Programm der Sachlichkeit diesem Ziel in besonderer Weise entgegen: Die sachlichen Forderungen nach Objektivität, nach aktuellem Realitäts- und Zeitbezug der Literatur bedingten deren Annäherung an eine exemplarische Mustergattung realistischer Berichterstattung, die zu einem Schlüsselgenre der 1920er Jahre werden sollte, nämlich der journalistischen Reportage. Nicht von ungefähr finden sich auch in Lanias eingangs zitierten Überlegungen deutliche Anklänge an Egon Erwin Kisch oder auch Max Winter, den Begründern der literarischen Reportage bzw. der Sozialreportage.[6] Neben auch heute noch bekannten Schriftstellern wie Egon

---

[5] Siehe: Lethen 1983.

[6] So schrieb Egon Erwin Kisch in seinem im Oktober 1924 verfassten Vorwort zu seiner Reportagesammlung „Der rasende Reporter“: „Nichts ist verblüffender als die einfache Wahrheit, nichts ist exotischer als unsere Umwelt, nichts ist phantasievoller als die Sachlichkeit. Und nichts Sensationelleres gibt es in der Welt als die Zeit, in der man lebt!“ In ihrer Studie zur Neuen Sachlichkeit wertet die Germanistin Sabina Becker Kischs Vorwort zu seiner Reportagesammlung übrigens als „das erste theoretische Manifest der literarischen Neuen Sachlichkeit“ (vgl. Becker 2000, 1, 42). Demzufolge wären Lanias im Juni 1924 in der Wiener *Arbeiter-Zeitung* veröffentlichten Ausführungen denjenigen Kischs sogar noch um einige Monate vorausgegangen und damit tatsächlich eines der allerersten Zeugnisse der literarischen Sachlichkeit. In einem nicht literarischen Kontext wurde der Begriff „Sachlichkeit“ allerdings schon zuvor verwendet, vor allem in der Architektur- und Kunstgewerbedebatte der Jahrhundertwende (vgl. Becker 2000, 1, 73 – 91; Midgley 2000, 30f.). Max Winter hatte übrigens schon im Juli 1914 Formulierungen gebraucht, die die journalistischen Arbeitsprogramme von Lania und Kisch vorwegzunehmen scheinen: „Überall eindringen, [...] neugierig sein [...]. In die Obdachlosenasyle, Krankenhäuser, Volkskneipen, Branntweinbuden, Bergwerke, Fabriken, Armenhäuser, Tuberkulosenheime, Polizeiarreste, Gefängnisse, in die Geheimnisse des Lebens [...]. Was die Menschen selber

Erwin Kisch oder Joseph Roth war Leo Lania in den 1920er Jahren einer der bedeutendsten Vertreter des Reportagegenres, äußerst populär bei den eigenen Zeitgenossen, was sich nicht zuletzt etwa an den zahlreichen Rezensionen seiner damaligen Reportagebücher ablesen lässt.

Im Gegensatz zu den journalistischen Arbeiten von Kisch und Roth ist Lanias Beitrag zum Journalismus der 1920er Jahre aber heute fast vollständig in Vergessenheit geraten. Es ist sicherlich kein Zufall, dass sich die eingangs zitierten programmatischen Thesen Lanias in der Rezension einer Piscator-Inszenierung finden, lässt sich doch ein Großteil der Theaterarbeit dieses „neusachlichen" Regisseurs – mit dem Lania ab Mitte 1927 als Autor und Dramaturg zusammenarbeiten wird – aufgrund der eingefügten epischen Kommentarebenen und des meist zeitaktuellen Stoffes durchaus auch als eine Form der dramatisierten Reportage lesen.[7] Bei Piscator, wie bei Lania oder Kisch, wird der Mensch nicht mehr als psychologisches Einzelwesen gesehen, sondern eingebunden in und bestimmt durch die gesellschaftlichen Zusammenhänge, die aufgezeigt und verändert werden können. Das Bekenntnis zum sozialen Engagement und zum politischen Kampf, das Programm der Aufklärung und die Enthüllung von gesellschaftlichen Missständen deckten sich mit der neusachlichen Idee einer operativen Literatur, die den außerliterarischen Gebrauchswert der Texte in den Vordergrund stellte. Nicht zuletzt schneidet das Lania-Zitat auch ein intensiv diskutiertes Thema der politisch-kulturellen Debatte der 1920er Jahre an, nämlich die gegenseitige Beeinflussung und Durchdringung von Literatur und Journalismus, von Dichtung und Reportage.

---

angeht, das lesen sie auch." (Siehe: Max Winter, Die Lokalredaktion III, Wie gewinnen wir Berichterstatter?, *Volksstimme* (Chemnitz), 3. Juli 1914; zitiert nach: Haas 1999, 252. Lania, der seit dem Dezember 1915 für die Wiener *Arbeiter-Zeitung* tätig war, könnte dort Max Winter durchaus begegnet sein, auch wenn er darüber nichts in seiner Autobiografie erwähnt.

[7] Seine Unzufriedenheit mit der zu Beginn seiner Theaterlaufbahn um 1920/21 vorgefundenen Dramenliteratur beschrieb Piscator in seinem 1929 erschienenem Buch „Das Politische Theater": „Immer wieder waren es doch nur 'Stücke', in des Wortes Bedeutung, Stücke der Zeit, Ausschnitte aus einem Weltbild, aber nicht das Totale, das Ganze, von der Wurzel bis in die letzte Verästelung, niemals die glühende Aktualität des Heute, die überwältigend aus jeder Zeile der Zeitung aufsprang. Noch immer blieb das Theater gegenüber der Zeitung zurück, war nicht aktuell genug, griff nicht aktiv genug ein in das Unmittelbare, war noch immer zu sehr starre Kunstform, vorher bestimmt und in der Wirkung begrenzt. Was mir damals vorschwebte, war eine viel engere Verbindung mit dem Journalismus, mit der Aktualität des Tages." (Piscator 1929, 39f.)

1.1) Journalistische Wurzeln

Die Wurzeln von Lanias journalistischem Schaffen liegen bei der Wiener *Arbeiter-Zeitung,* in deren Feuilleton im Dezember 1915 erstmals eine Kurzgeschichte erschienen ist, die mit dem Pseudonym „Leo Lania“ unterzeichnet worden war; Lanias bürgerlicher Name war eigentlich Lazar Hermann. Lania, der vor dem Krieg eher widerwillig ein Studium an der Wiener Handelsakademie absolviert hatte, war durch seinen Stiefvater, den mit der Sozialdemokratie sympathisierenden ungarischen Kunstmaler Julius Klaber, zur Lektüre der *Arbeiter-Zeitung* angeregt worden. Nicht ohne prophetischen Instinkt schilderte Lania in seiner ersten veröffentlichten Erzählung die Begegnung des Zaren Nikolaus II. Romanow mit dem jungen Studenten und Kriegsinvaliden Leon Petrow, der sich mit der Absicht eines Attentats auf den russischen Herrscher in dessen Palastgarten eingeschlichen hat. Im letzten Moment, als der Student dem Zaren schon mit gespannter Pistole gegenübersteht, ändert er jedoch plötzlich seinen Entschluss: Zum einen ist er nach mehr als einem Jahr Krieg des Blutvergießens einfach müde, vor allem aber hat der Zar angesichts der Menschheitskatastrophe des Weltkriegs in seinen Augen jegliche Autorität und Legitimität verloren. Das moralische Fundament der alten Wertordnung ist schon zusammengebrochen, die Liquidierung des Zaren würde daran auch nichts mehr ändern. Mit einem spöttischen Lachen lässt Petrow den verblüfften Zaren einfach stehen, der über den plötzlichen Autoritätsverlust weit mehr bestürzt ist als über den eigentlichen Attentatsversuch. Der reale Hintergrund dieser Erzählung ist offensichtlich: Inmitten des blutigen Krieges, der nun schon seit August 1914 andauert, beschwört der damals neunzehnjährige Lania eine – letztendlich gewaltlose – Revolution, die die marode Vorkriegsgesellschaft mitsamt ihrer für den Krieg verantwortlichen Potentaten einfach hinwegfegt und gleichsam die „Tabula rasa“ einer neuen Gesellschaftsordnung schafft: „Durch Rußland [...] ging mit langsamen großen, festen Schritten die Revolution und fegte wie ein Sturmwind Minister und Generale, hoch und nieder, reich und arm, gleich Papierstückchen aus dem Lande und zuletzt auch den heiligen Thron der heiligen Romanows im heiligen Moskau. Blut war genug geflossen, es ging auch so.“[8] Eine naive Hoffnung vielleicht, zumindest hinsichtlich der Gewaltlosigkeit, die aber einiges über den Menschen Lania verrät. Zugleich taucht hier aber auch ein Motiv auf, das noch im späteren Schaffen Lanias eine entschei-

[8] Siehe: Leo Lania, Der Zar und Leon Petrow stud. Med., *Arbeiter-Zeitung*, 8. 12. 1915.

dende Rolle spielen wird: Macht entsteht nicht allein durch Gewalt, sondern auch in den Köpfen der Menschen. Autorität und Herrschaft werden durch das Denken (und Fühlen) der Menschen, durch ihre Meinungen, Einstellungen und Verhaltensweisen entweder legitimiert oder aber in Frage gestellt. Auf die Einstellungen und die Haltungen des Einzelnen im Sinne einer Erziehung zu größerer politischer Eigenständigkeit einzuwirken wird Lania später als die essentielle Aufgabe seines Werkes betrachten.

Lanias frühe Beiträge für die *Arbeiter-Zeitung*, die dort ab Dezember 1915 regelmäßig erscheinen, sind eigentlich noch keine journalistischen Arbeiten, sondern vielmehr literarische Kurzgeschichten und Erzählungen, lyrisch-melancholisch gestimmte und meist autobiografisch gefärbte Skizzen über den Krieg und das Leben an der Front, das Lania zunächst als Unteroffizier und später als Leutnant der k.u.k.-Armee aus eigener Erfahrung kennen lernte, noch sehr geprägt von der impressionistischen Literatur der Jahrhundertwende.[9] Unter dem Eindruck von Maxim Gorki habe er angefangen erste Erzählungen zu schreiben, konstatierte er später in seiner Autobiografie.[10] Lanias frühe Erzählungen belegen seine ursprüngliche Intention „Dichter“ zu werden und bezeugen darüber hinaus, wie sehr der Heranwachsende von der Wie-

---

[9] Lania absolvierte zwischen Januar und Dezember 1915 eine einjährige militärische Ausbildung in Wien („Einjährigenschule“), wurde anschließend als Nachrichtenoffizier im Rang eines Unteroffiziers nach Krakau versetzt und kam an der Ostfront in Galizien zum Einsatz. Seine Einheit gehörte zu der von Peter Freiherr von Hofmann geführten 55. k.u.k-Infanterie-Division („Korps Hofmann“), die wiederum unter dem Oberkommando der deutschen, von Felix Graf von Bothmer geleiteten „Südarmee“ stand (vgl. Lania 1942, 84). Ab 1916 war Lania dem Brigadestab seiner Einheit zugeordnet und hatte dort unter anderem den Briefverkehr der Soldaten zu überwachen (und gegebenenfalls zu zensieren), wodurch er sich einen guten Einblick in die allgemeine Stimmung der Truppe verschaffen konnte. In seiner Autobiografie schreibt Lania dazu: „Die Briefe spiegelten die verbitterte und kriegsmüde Stimmung der Front wieder. Allgemeine, unverfänglich klingende Redensarten verdeckten nur oberflächlich die Klagen über die immer schlechter werdende Verpflegung und das Prassen bei den Stäben, Beschwerden über die strenge und vielfach ungerechte Behandlung durch die Offiziere. Mit der Dauer des Krieges wurden immer ältere Jahrgänge eingezogen, während die ganz jungen Absolventen der Militärakademie zu Offizieren ausgemustert wurden. Zwanzigjährige kommandierten Männer, die ihre Väter sein konnten. Sie wußten nichts, konnten nichts, hatten nichts geleistet und spielten große Herren. Herren über Leben und Gesundheit der Mannschaft. Im Hinterland sah es noch böser aus: Hunger und Schiebertum. Ich ließ alle Briefe durch – das war das einzige, was ich tun konnte, um meine Sympathie mit den Schreibern auszudrücken. Es war wenig.“ (Lania 1954, 91).

[10] Vgl. Lania 1942, 21.

ner Vorkriegskultur des „Fin de Siècle“ geprägt worden ist.[11] Bemerkenswert im Zusammenhang mit Lanias späterem politischem Engagement ist die Tatsache, dass er diese Erzählungen schon damals als Kritik am Krieg verstanden hat, die aufgrund der Zensur in versteckter und indirekter Weise zu erfolgen hatte. Tatsächlich wurden Lanias Beiträge für die *Arbeiter-Zeitung* wiederholt von der Kriegszensur beanstandet und auch teilweise oder ganz gestrichen.[12] Bereits 1916 verfasste Lania für die *Arbeiter-Zeitung* auch erste Reisereportagen, die im Zuge seiner militärischen Einsätze in Rumänien entstanden sind: „Dobrudscha-Zigeuner“ und „Die Städte der Donaumündungen“, im Gegensatz zu seinen Kurzgeschichten sind diese nicht mit vollem Namen, sondern nur mit seinen Initialen „L.L.“ gekennzeichnet.[13]

Zweifelsohne hatten die Begegnungen mit solch herausragenden Persönlichkeiten der österreichischen sozialdemokratischen Bewegung wie Victor Adler oder Friedrich Austerlitz in der Redaktion der *Arbeiter-Zeitung* einen entscheidenden Einfluss auf Lanias weitere politische und journalistische Entwicklung. Nie in seinem Leben habe er einen „größeren Journalisten“ und „genialeren Redakteur“ kennen gelernt als Friedrich Austerlitz, wird Lania später in seiner Autobiografie schreiben[14] und dessen Verdienste bei der Einführung des Pressegesetzes von 1922 und um die österreichische Pressefreiheit im Allgemeinen noch in den 1940er Jahren nachdrücklich hervorheben.[15] Gerade die österreichische Sozialdemokratie der Zwischenkriegszeit mit ihren maßgebenden sozialen Reformen und Bildungsprogrammen wird für Lania,

---

[11] Allein der von Lania in diesem Zusammenhang verwendete Ausdruck „Dichter“ (gegenüber dem in den 1920er Jahren geläufigen und sehr viel „sachlicheren“ Terminus „Schriftsteller“) belegt diese Verwurzelung in der literarischen Ästhetik der Jahrhundertwende (vgl. Lania 1954, 11 – 16). In seiner Autobiografie beschreibt Lania die vielfältigen Eindrücke der Kultur des Wiener *Fin-de-Siècles*, in der er aufgewachsen ist und von der er zahlreiche Anregungen erhalten hat (Siehe: Lania 1942 u. 1954). Um 1914/15 dürfte auch ein mit großer Wahrscheinlichkeit von Lania stammendes Theaterstück mit dem bezeichnenden Titel „Kunst“ verfasst worden sein, dass sich auch inhaltlich ganz der ästhetischen und literarischen Thematik der Zeit (Stichwort: „Geschlechterkampf“, Verhältnis von Kunst und Leben) verschrieben hatte. Ein Manuskript dieses Stückes befindet sich in der „Wienbibliothek“ im Wiener Rathaus, entsprechende Hinweise zur Provenienz des Manuskripts verdanke ich Frau Dr. Julia Danielczyk.

[12] Zur Gänze gestrichen wurden etwa die Kurzgeschichten „Die Toten und die Lebenden“, *Arbeiter-Zeitung*, 21. 12. 1916 u. „Gedanken eines Überwachen“, *Arbeiter-Zeitung*, 14. 7. 1918.

[13] Siehe: *Arbeiter-Zeitung*, 1. 12. 1916 und 29. 12. 1916.

[14] Vgl. Lania 1942, 72 u. Lania 1954, 61.

[15] Siehe: Leo Lania, Wahre Pressefreiheit, 1944 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP, B10/F20.

trotz der vorübergehenden Radikalisierung seiner politischen Position unmittelbar nach dem Krieg, immer ein fester Bezugspunkt bleiben.

1.2) Lanias Engagement für die kommunistische Parteipresse (1919 – 1921)

Die Erfahrung des Ersten Weltkriegs wurde für Lania, wie für viele Angehörige seiner Generation, zu dem entscheidenden Wendepunkt, von dem sein gesamtes späteres Schaffen seinen Ausgang genommen hat. Lania, der zwischen 1915 und 1918 zunächst als Offiziersanwärter, dann als Leutnant der k.u.k. Armee selbst am Krieg teilgenommen hatte, interpretierte den Ersten Weltkrieg im Rückblick vor allem als einen „Wirtschaftskrieg", der seine Ursache letztendlich in den konkurrierenden ökonomischen Interessen und Zielsetzungen der am Krieg teilnehmenden Imperien hatte.[16] Der Zivilisationsbankrott der bürgerlichen europäischen Gesellschaft, der in der Brutalität und Grausamkeit des Krieges, in der Sinnlosigkeit des Massensterbens in den in ihrer Art völlig neuen, gigantischen Materialschlachten offenbar wurde, die von krassen Gegensätzen bestimmten persönlichen Erlebnisse in den ersten Nachkriegsmonaten in Wien, das von Hunger und Elend auf der einen Seite und vom verschwenderischen Luxus einzelner Kriegsgewinnler auf der anderen Seite geprägt wurde, radikalisierten Lanias politisches Denken – ebenso wie jenes vieler anderer Intellektueller seiner Generation. In seiner Autobiografie beschreibt Lania seine damalige Situation als die Suche eines Intellektuellen nach sich selbst und nach einem „Halt, um im reißenden Strom dieser Zeit nicht unterzugehen".[17] Diesen Halt schien ihm neben der Routine einer regelmäßigen Tätigkeit – in seinem Fall die Pressearbeit, die er unmittelbar nach dem Krieg, zunächst noch bei der sozialdemokratischen *Arbeiter-Zeitung*, wieder aufnahm – , vor allem jene proletarische Masse zu bieten, die ihr revolutionäres, politisch gestaltendes Potential in Russland eben erst unter Beweis gestellt hatte: Er habe, heißt es in seiner Autobiografie, ein starkes Bedürfnis verspürt, Teil jenes „mystischen Bundes" der Masse zu werden.[18]

Wenige Monate nach der Gründung der KPDÖ im November 1918 schloss sich Lania im Frühjahr 1919 den Kommunisten an und arbeitete dort vor allem für die kommunistische Parteipresse. Ob Lania damals auch Mitglied der Kommunistischen Par-

[16] Besonders deutlich wird dieser Standpunkt etwa in seinem 1925 erschienen Reportagebuch „Gruben, Gräber, Dividenden" dargelegt, oder in der am 10. November 1927 in Berlin uraufgeführten Inszenierung der Piscatorbühne „Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand", an der Lania als Dramaturg und Autor mitgearbeitet hat (vgl. Piscator 1929, 161 – 186).
[17] Lania 1954, 133.
[18] Ebd., 101.

tei war – was er später in seiner Autobiografie vehement bestritten hat – , lässt sich heute anhand des vorhandenen Quellenmaterials nicht mehr feststellen, obwohl es einige Hinweise darauf gibt.[19] Jedenfalls spricht schon die Bedeutung der Aufgaben, die ihm seinen eigenen Angaben zufolge von der KPDÖ zugewiesen wurden, dafür, dass Lania damals innerhalb der österreichischen kommunistischen Bewegung eine wichtige Persönlichkeit war: So wurde er etwa schon im Mai 1919 als Emissär zu Béla Kun nach Budapest und ein halbes Jahr später im Januar 1920 als Geldbote zu

[19] Bei Lania selbst finden sich dazu widersprüchliche Angaben. So schreibt Lania etwa in einem Brief vom 5. März 1941 an Rudolf Katz wörtlich: „Ich bin zu Beginn des Jahres 1921 mit Paul Levy [sic] aus der Kommunistischen Partei ausgeschieden, nachdem ich wegen meiner Opposition zur Politik der kommunistischen Partei Österreichs schon vorher meine Mitarbeit an der Wiener *Roten Fahne* eingestellt hatte. Seither habe ich keiner politischen Partei mehr angehört [...].“ (Leo Lania an Rudolf Katz, 5. 3. 1941; LLP, B1/F6) Auch in der Beschreibung einer Auseinandersetzung mit ehemaligen Genossen, die sich in der 1942 in den USA veröffentlichten Erstausgabe seiner Autobiografie findet, heißt es: „*I am not in the party any more*. And I won’t work for the Communist press. In any form.“ (Lania 1942, 182; Kursivsetzung M. Sch.) In der 1954 erschienenen und teilweise überarbeiteten deutschen Ausgabe der Autobiografie steht an dieser Stelle dagegen: „Ich bin kein Parteimitglied. Und ich werde auch nicht an der kommunistischen Presse mitarbeiten. In keiner Form.“ (Lania 1954, 180) Und an einer anderen Stelle, die in der amerikanischen Erstausgabe fehlt, heißt es noch nachdrücklicher: „[...] ich war ja nicht einmal ein Parteimitglied. Denn so erstaunlich es klingt: offiziell habe ich der Kommunistischen Partei niemals angehört.“ (ebd., 175) Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der deutschen Ausgabe seiner Autobiografie positionierte sich Lania bereits als entschiedener Gegner des Kommunismus (stalinistischer Prägung). Herbert Steiner von der „Historischen Kommission beim ZK der KPÖ“ behauptet in einem Schreiben vom 7. September 1962 an das „Institut für Marxismus – Leninismus beim ZK der KPdSU“ in Moskau, dass Lania (zumindest zeitweise) auch der Chefredakteur der *Roten Fahne* in Wien gewesen sein soll (Siehe: Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Hist. Komm. beim ZKdKPÖ: Korrespondenz, Referate, Protokolle 1962, Sig: 50120/Gg25). Die Position des Chefredakteurs des Parteiorgans wäre wohl kaum ohne Mitgliedschaft in der Partei denkbar gewesen. Allerdings ist Steiners Ausführungen gegenüber einige Vorsicht geboten, da viele seiner biografischen Angaben zu Lania nachweislich falsch sind. In seinem Schreiben schildert Steiner Lania jedenfalls als Renegaten und Gegner des Kommunismus. Auch Bruno Frei behauptet, dass Lania zeitweilig der Chefredakteur der Wiener *Roten Fahne* gewesen sein soll (vgl. Frei 1972, 69). Im Impressum der Wiener *Roten Fahne* werden für den Zeitraum 1919 bis 1921 allerdings Karl Tomann (und zeitweise Franz Koritschoner) als Herausgeber und verantwortliche Redakteure sowie Josef Strasser als Chefredakteur genannt (vgl. den Eintrag zur *Roten Fahne* in HYPRESS, der von der „Österreichischen Akademie der Wissenschaften“ veröffentlichten Datenbank zur österreichischen Presse: http://www.oeaw.ac.at/cmc/hypress/index.htm). Entsprechendes Archivmaterial der KPDÖ über ihre Parteimitglieder im Zeitraum von 1919 bis 1921 ist heute nicht mehr vorhanden.

Karl Radek nach Berlin geschickt.[20] Außerdem dürfte Lania auch einer der Gründer der Wiener *Roten Fahne*, des kommunistischen Parteiorgans, gewesen sein; jedenfalls gehörte er von Anfang an zu deren Redaktion, die ursprünglich nur aus fünf Mitarbeitern unter der Leitung von Josef Strasser, einem ehemaligen Redakteur der *Arbeiter-Zeitung*, bestand.[21]

Der Zeitraum von Lanias Mitarbeit für die österreichische kommunistische Parteipresse lässt sich anhand des vorhandenen Materials relativ genau festlegen: Am 2. April 1919 erschien eine kurze Glosse Lanias mit dem Titel „Der Schutzengel" in der *Sozialen Revolution*, dem Vorläuferorgan der *Roten Fahne*.[22] Rund zwei Jahre später, am 30. April und 3. Mai 1921, wurde der letzte Beitrag Lanias für die *Rote Fahne* unter dem auf Ferdinand Lassalle Bezug nehmenden Titel „Aussprechen, was ist" veröffentlicht, ein zweiteiliger Kommentar über den kommunistischen Märzaufstand in Deutschland und den Parteiausschluss von Paul Levi aus der VKPD. Zeitgleich mit der Veröffentlichung bzw. unmittelbar daran anschließend dürfte Lania aus der Redaktion der Wiener *Roten Fahne* ausgeschieden sein: Darauf deutet zumindest eine nur wenige Tage später dort veröffentlichte Entgegnung hin, in der Lania in polemischem Tonfall das „Verlassen der Redaktion der Wiener *Roten Fahne*" als Akt der „Sabotage" vorgehalten wurde.[23]

Lania nutzte die Zeit bei der *Roten Fahne*, um seine journalistischen Kenntnisse zu vertiefen und sich mit den unterschiedlichsten Aspekten redaktioneller Arbeit vertraut zu machen. Eigenen Worten zufolge war er dort „Leitartikler, Lokalredakteur, Außen- und Innenpolitiker in einer Person", richtete zudem die einlaufenden Telegramme ein und war auch für den Umbruch des Blattes zuständig.[24] Allerdings lassen sich nur sehr wenige Textbeiträge Lanias aus dieser Zeit direkt nachweisen, weil die Artikel entsprechend den Gepflogenheiten des kommunistischen Redaktionskollektivs in der

---

[20] Vgl. Lania 1942, 147 – 175; Lania 1954, 153 – 172.
[21] Vgl. Lania 1954, 137ff.
[22] Der Beitrag ist zwar nicht namentlich gekennzeichnet, befindet sich aber in der Sammlung, die Lania von seinen eigenen Zeitungsbeiträgen angefertigt hat und dürfte daher mit einiger Sicherheit von ihm selbst stammen (Siehe: Der Schutzengel, *Die Soziale Revolution*, 2. 4. 1919; LLP, B13/F5). Der Autor der Glosse mokiert sich darüber, er sei als Kommunist für die „demokratische Republik" plötzlich so wertvoll geworden, dass er permanent von der Polizei überwacht werde.
[23] Siehe: Leo Lania, Aussprechen, was ist, *Die Rote Fahne* (Wien), 30. 4. 1921 und 3. 5. 1921.
[24] Vgl. Lania 1954, 137.

Regel nicht namentlich gekennzeichnet wurden. Zu den wenigen Ausnahmen, die dennoch mit Lanias Namen (bzw. seinen Initialen) gekennzeichnet wurden, gehörten neben den schon erwähnten Beiträgen die im Feuilleton erschienene Erzählung „Gespräch im Frühling“ sowie der Leitartikel „Ein neuer Abschnitt in der deutschen Revolution“ über die kommunistischen Märzaufstände in Deutschland 1920.[25] Lenin persönlich lobte diesen Leitartikel, in dem Lania das Verhalten der in Koalition mit der DDP regierenden SPD während des Kapp-Putsches und der anschließenden kommunistischen Aufstände scharf kritisierte und die Eroberung der „Rätediktatur“ als langfristig zu verfolgendes Ziel beschwor, in den höchsten Tönen: „Überaus klar, kurz und bündig, auf marxistische Art“ sei Lanias in der „vortrefflichen Zeitung der Kommunistischen Partei Österreichs“ erschienene Analyse.[26]

Das im Mai 1920 veröffentlichte „Gespräch im Frühling“ zog quasi eine erste Bilanz der noch jungen Nachkriegsgesellschaft und konfrontierte die kulturellen Wertmaßstäbe der Vorkriegszeit mit den desaströsen Lebensbedingungen, der sozialen und moralischen Entwurzelung vieler Menschen nach dem Krieg. Lania griff hier einerseits den melancholischen Sprachduktus seiner während des Krieges für die *Arbeiter-Zeitung* entstandenen Erzählungen wieder auf, verwies aber andererseits voraus auf den Wahrheitspathos der Sachlichkeit und eine an der gesellschaftlichen Realität orientierte Journalistik und Gebrauchskunst, wie er sie Mitte der 1920er Jahre etwa in seiner Reportagetheorie skizzieren wird. In dem Gespräch fiktiver Figuren treffen die noch ganz in der Ästhetik der Jahrhundertwende verwurzelten Gestalten des „Dichters“ und des „Weisen“ auf einen „Dritten“, der schon aufgrund seiner Bezeichnung fast wie die dialektische Synthese aus dem Künstler und dem Intellektuellen wirkt, auch wenn er selbst ganz sachlich „nur Arbeiter, nur Mensch“ sein möchte. Der Dritte versucht den Dichter und den Weisen aus ihrer weltabgewandten ästhetischen Träumerei bzw. reflexiven Distanz zu reißen, indem er ihnen „sachlich, kühl, leidenschaftslos“ einen *Bericht* aus einer *Zeitung* vorträgt – hier wird der sachliche journalistische Aspekt noch einmal unterstrichen – über eine Mutter, die aufgrund tiefer sozialer Not ihre achtjährige Tochter zur Prostitution zwingt. Im Gegensatz zu dem Dichter und dem Weisen, die sich über den „tragischen“ und „traurigen“ Fall erschüttert geben, sieht der Dritte hier allerdings keine Ausnahmeerscheinung, sondern

[25] Siehe: Gespräch im Frühling, *Die Rote Fahne* (Wien), 1. 5. 1920; Ein neuer Abschnitt in der deutschen Revolution, *Die Rote Fahne* (Wien), 28. 3. und 30. 3. 1920.
[26] Lenin 1959, 99.

vielmehr das Symptom einer durch Krieg und Nachkriegszeit moralisch aus den Fugen geratenen Gesellschaft: „Nicht daß eine Mutter ihr Kind in die Gosse stößt, aber daß diese Tat klingenden Lohn trägt, ist das, was einem das Blut erstarren machen müßte.“ Hier regiert das ungeschminkte Gesetz von Angebot und Nachfrage, demzufolge Menschen keinen anderen Preis haben als Dinge. Entscheidend im Kampf um die Veränderung dieser gesellschaftlichen Realität sei nun nicht die leidenschaftliche Hingabe des Dichters oder die kritische Distanz des Weisen, sondern vor allem und zuallererst der unbedingte Mut zur Wahrheit: „Nur der ist mit uns, der den Mut hat, der Zeit die Maske vom Gesicht zu reißen und in ihre Fratze zu schauen, ohne den Blick zu senken [...].“ Das Erkennen der sozialen Realität in ihrer tatsächlichen Beschaffenheit, d. h. das Aufdecken gesellschaftlicher Machtverhältnisse und ökonomischer Interessenskämpfe hinter dem Schleier von scheinmoralischen Phrasen und Maskierungen, wird hier zur Anklage eben dieser Realität und damit zum Ausgangspunkt für deren Veränderung. Aus dem hier skizzierten Ansatz erklärt sich die besondere Bedeutung, die für Lania einerseits das „dokumentarische“ Aufzeichnen der Wirklichkeit hatte, andererseits die Bloßlegung des eigentlichen Wesens dieser Wirklichkeit, „hinter die Fassade der Wirklichkeit“ zu dringen, die „Enthüllung des Kerns“ unter der Oberfläche voranzutreiben.[27] Den Kampf gegen Phrase und Maske, Stereotypen und Klischees, inhaltslose Schlagwörter und Slogans, gegen die Kaschierung und Beschönigung sozialer Machtverhältnisse unter einer trügerischen Oberfläche wird Lania im Laufe der 1920er Jahre gerade im Kontext einer am Journalismus orientierten neusachlichen Literatur noch weiter forcieren und leitmotivisch auch in seinem späteren Werk fortsetzen.

Es ist bemerkenswert, dass sich Lania bereits im Mai 1921, also schon lange vor den stalinistischen Schauprozessen Mitte der 1930er Jahre und sogar noch Jahre vor Lenins Tod, von der Kommunistischen Partei wieder distanzierte – zumindest was die direkte Mitarbeit in den Organisationen der kommunistischen Partei betraf. Unmittelbarer Anlass für diese Distanzierung war der Ausschluss Paul Levis aus der KPD im April 1921 im Zusammenhang mit dessen Kritik der vorausgegangenen kommu-

[27] „Hinter der Fassade der Wirklichkeit“ war der Titel einer am 16. Januar 1928 von Leo Lania für die Schlesische Funkstunde gestalteten Radiosendung, die „Enthüllung des Kerns“ unter der Oberfläche der gesellschaftlichen Erscheinungen eine Hauptforderung seines Reportagekonzepts. (Vgl. *Schlesische Funkstunde* (Breslau) 2 (1928) 2, 13. 1. 1928; LLP, B13/F6; Leo Lania: Reportage als soziale Funktion, in: *Die Literarische Welt* 2 (1926) 26, 5f.)

nistischen Märzaufstände. Lania war Levi, dem früheren Strafverteidiger sowie zeitweiligen Lebensgefährten von Rosa Luxemburg und nach der Gründung der KPD auch deren erster Vorsitzender, zwischen 1919 und 1921 mehrmals begegnet. Mit Levi, der später in der Weimarer Republik gemeinsam mit Kurt Rosenfeld und Max Seydewitz zu den bedeutendsten Vertretern des weitgehend einflusslos bleibenden linken Flügels der SPD zählte, verband Lania bis zu dessen Tod 1930 eine tiefe Freundschaft. Levi hatte mit der Publikation seiner Broschüre „Wider den Putschismus“ heftige – und vor allem öffentliche – Kritik am chaotischen und missglückten Putschversuch der deutschen Kommunisten im März 1921 geübt, woraufhin ihm mangelnde Parteidisziplin als auch parteischädigendes Verhalten vorgeworfen und er aus der Partei ausgeschlossen wurde. In der anschließenden Debatte der parteiinternen Anhänger und Gegner Levis, die auch in der Wiener *Roten Fahne* sehr leidenschaftlich geführt wurde, stellte sich Lania unmissverständlich auf die Seite Levis und damit gegen die offizielle Parteilinie. Sein Kommentar zur parteiinternen Auseinandersetzung trug den prestigeträchtigen Titel „Aussprechen, was ist“ und nahm damit Bezug auf einen der Gründerväter der deutschen Arbeiterbewegung, Ferdinand Lassalle;[28] zugleich unterstrich der Titel auch noch einmal die Sachlichkeitsprogrammatik, die sich schon im „Gespräch im Frühling“ abzeichnete. Die kommunistische Parteiführung befürwortete zu diesem Zeitpunkt die so genannte „Offensivtheorie“, der zufolge eine revolutionäre Elite und Avantgarde durch bewaffnete Aufstände vollendete Tatsachen schaffen müsse, denen sich die Mehrheit der proletarische „Masse“ dann zwangsläufig anschließen werde. Levi und Lania vertraten dagegen die „Defensivtheorie“: Zuerst müsse die Masse selbst durch entsprechende Überzeugungsarbeit gewonnen werden, ehe man die gesellschaftlichen Verhältnisse verändern könne. Levi wehrte sich zu diesem Zeitpunkt auch vehement gegen die Unterordnung der KPD unter die Führung der KPdSU, die wenig später auf der III. Internationale im Juni/Juli 1921 in Moskau offiziell besiegelt werden sollte.

Vom Parteiausschluss Levis abgesehen gab es für Lania aber noch weitere Gründe, die Mitarbeit bei der KP zu beenden. Als intellektueller Querdenker fühlte er sich von der strikten Parteihierarchie zunehmend eingeengt: Revolutionäre Disziplin solle man

[28] Leo Lania: Aussprechen, was ist, a.a.O. Die entsprechende, auch heute noch oft zitierte Textpassage lautet bei Lassalle: „Alle große politische Aktion besteht im Aussprechen dessen, was ist, und beginnt damit. Alle politische Kleingeisterei besteht in dem Verschweigen und Bemänteln dessen, was ist.“ (Vgl. Ferdinand Lassalle: Was nun? Zweiter Vortrag über Verfassungswesen, in: Lassalle 1892, 1, 499 – 535; 531).

nicht mit „Opportunitätskriecherei“ und „Kadavergehorsam“ verwechseln, schrieb Lania mit Bezug auf den Parteiausschluss Levis in der *Roten Fahne*.[29] Vor allem aber fühlte er sich von dem skrupellos-zynischen Umgang der Parteielite mit der breiten Masse der einfachen Parteigenossen und Arbeiter abgestoßen, der seiner Ansicht nach auf einer völligen Unkenntnis der eigentlichen Sorgen und Bedürfnisse der jeweiligen Individuen beruhte:

„Die Masse, das Proletariat – ich begann zu verstehen, daß dies keine abstrakten Begriffe waren, sondern Einzelwesen, fühlende, denkende und leidende Menschen. Zorn überkam mich, wenn ich sah, wie die Strategen der Partei mit ihnen wie mit Zahlen operierten. [...] Nein, das Proletariat war ganz anders, als unsere Theoretiker es schilderten. Nicht stumpfes Schlachtvieh für den Klassenkampf, aber auch nicht Idealgestalten, wie die Arbeiter auf den Plakaten und in den Gesängen revolutionärer Dichter gefeiert wurden.“[30]

Die Entdeckung des konkreten, denkenden und fühlenden Individuums in der abstrakten „Masse“ des Proletariats sollte für die weitere Entwicklung von Lanias schriftstellerischen und kulturellen Schaffen, nämlich im Hinblick auf die Herausarbeitung einer populärästhetisch geprägten Gebrauchskunst, entscheidende Bedeutung haben. Die Erkenntnis, dass den Arbeitern die marxistische Theorie nur in Bezug auf ihre täglichen Sorgen und Nöten nahe gebracht werden könne und er sich dazu einer einfachen und bildhaften Sprache zu bedienen habe, sei das eigentliche Verdienst seiner Zeit bei der *Roten Fahne* gewesen, schrieb Lania später in seiner Autobiografie.[31] Mit der Parteinahme für das Individuum stellte sich Lania aber auch klar gegen den damals gängigen Kollektivismus der Linken (wie der Rechten) und den zeitgemäßen Reflex der meisten Schriftsteller und Intellektuellen der Weimarer Republik, die das Einverständnis mit dem Aufgehen des Einzelnen in der Masse propagierten – wie etwa Erwin Piscator oder Bertolt Brecht, mit denen Lania ab Mitte der 1920er Jahre eng zusammengearbeitet hat. Unmittelbar damit in Zusammenhang steht auch das Verhältnis von (elitärer) Führung und Masse: Indem sich Lania bereits im Frühjahr 1921 (und noch vor den Beschlüssen der III. Internationale)[32] genau wie Paul Levi für die Defensivtheorie aussprach, setzte er auf eine politische Strategie, die auf

[29] Siehe: Leo Lania: Aussprechen, was ist, a.a.O.
[30] Lania 1954, 140f.
[31] Ebd., 139.
[32] Auf dem III. Kongress der Kommunistischen Internationalen (Komintern), der von 22. Juni bis zum 12. Juli 1921 in Moskau stattfand, wurde die Abkehr von der Offensivtheorie und die Befürwortung der Defensivtheorie beschlossen – und damit auch der Position von Levi (und Lania) im Nachhinein Recht gegeben. Vgl. Beradt 1969, 56f.

die Gewinnung der breiten Masse durch intellektuelle Überzeugungsarbeit und die Eigenverantwortlichkeit jedes einzelnen Individuums baute. Lania wird auch in seinem späteren Schaffen immer wieder nachdrücklich betonen, dass es darum gehe, die einzelnen Glieder mit dem Organismus des gesellschaftlichen Ganzen in Beziehung zu setzen, ein Bewusstsein für den Zusammenhang zwischen der individuellen Lebensrealität und dem gesellschaftlichen Ganzen zu schaffen sowie dem Einzelnen ein praktikables Werkzeug zu eigenständigem Denken und Handeln zur Verfügung zu stellen. Insofern Lania dabei ausdrücklich auf die Alltagswirklichkeit und die persönliche Erfahrungswelt der gesellschaftlich Benachteiligten zurückgreift und beidem mit populärästhetischen Mitteln Ausdruck verleihen will, zeigen sich hier manche Berührungspunkte zwischen dem Schaffen Leo Lanias und den politischen Konzepten eines bedeutenden und unorthodoxen marxistischen Denkers jener Zeit, nämlich Antonio Gramsci. Obwohl Lania auch mit der Geschichte der sozialistischen Bewegung in Italien gut vertraut war, wie viele seiner Beiträge der 1920er Jahre für *Die Weltbühne* oder *Das Tage-Buch* belegen, konnte er Gramscis Thesen, die dieser zwischen 1926 und 1937 in seinen „Gefängnisheften" niederschrieb, nicht kennen.[33] Dennoch bilden, um in der Terminologie Gramscis zu sprechen, der Kampf um die kulturelle bzw. „zivilgesellschaftliche Hegemonie" sowie das Anknüpfen an den „Alltagsverstand" der einfachen und ungebildeten Masse wesentliche Prinzipien im weiteren Schaffen Lanias.

Tatsächlich aber war der „Bruch mit dem Kommunismus", so der Titel des entsprechenden Kapitels in der deutschsprachigen Ausgabe seiner Autobiografie,[34] 1921 (noch) nicht so absolut, wie ihn Lania selbst später dargestellt hat. Hier dürften wohl eher die besonderen Umstände zur Erscheinungszeit der amerikanischen und deutschen Ausgabe seiner Autobiografie 1942 im amerikanischen Exil bzw. 1954 während des Kalten Kriegs eine Rolle gespielt haben. Es finden sich zahlreiche Anhaltspunkte dafür, dass Lania auch in den 1920er und 1930er Jahren den Kontakt und die Kooperation mit Kommunisten bzw. den Kommunisten nahe stehenden Organisationen nicht gescheut hat, auch wenn er sich selbst nie mehr direkt der Hierarchie einer

[33] Gramscis „Quaderni del carcere" erschienen erst gegen Ende des Zweiten Weltkriegs in italienischer Sprache. Eine deutschsprachige Auswahl erschien 1967 unter dem Titel „Philosophie der Praxis", die englischsprachige Rezeption setzte erst 1971 mit dem Erscheinen der „Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci" ein.
[34] Vgl. Lania 1954, 173 – 181.

kommunistischen Parteiorganisation unterstellt hat. So war Lania Bruno Frei zufolge etwa noch 1923 mit der (zu dieser Zeit aufgrund eines halbjährigen KPD-Verbots) illegalen kommunistischen Parteileitung in Deutschland in Kontakt. Gemeinsam mit Frei, der damals als Korrespondent für die Wiener Zeitung „Der Abend“ in Berlin tätig war, soll Lania in diesem Zusammenhang eine Nachrichtenagentur gegründet haben, die in Wirklichkeit nur eine kommunistische Tarnorganisation gewesen sei mit der Aufgabe kommunistische Parteifunktionäre mit Presseausweisen zu versorgen, um diesen solchermaßen den Zugang zu Industriebetrieben zu ermöglichen.[35] Im Laufe der 1920er Jahre veröffentlichte Lania einige seiner Reportagen sowohl im „Neuen Deutschen Verlag“ Willi Münzenbergs als auch im „Malik-Verlag“ von Wieland Herzfelde. Sowohl Münzenberg (der aufgrund des erfolgreichen Aufbaus seines Medienimperiums von den Zeitgenossen oft als der „rote Hugenberg“ tituliert wurde) als auch Herzfelde waren Mitglieder der KPD, bemühten sich in ihrer publizistischen Arbeit aber auch nachdrücklich um eine die Parteigrenzen überschreitende Bündnispolitik mit (links-)bürgerlichen Intellektuellen und Schriftstellern. Lania reiste 1932 und 1936 in die Sowjetunion und veröffentlichte die durchaus positiven Eindrücke seiner Reisen in diversen Reportagen, die unter anderem in der *Arbeiter-Zeitung*, dem *Tage-Buch* und der *Pariser Tageszeitung* veröffentlicht wurden – über die zweite Reise plante er 1936 ein eigenes Reportagebuch, das allerdings nur in einer tschechischen Ausgabe 1937 in Prag erschienen ist.[36] Im Herbst 1932 hielt Lania anlässlich des fünfzehnjährigen Jahrestags der Russischen Revolution mehrere Vorträge für sozialdemokratische Bildungseinrichtungen in Wien, Zürich und Bern, in denen er sich tief beeindruckt von der in der Sowjetunion geleisteten Aufbauarbeit zeigte. Den Bolschewismus zeichnete er in diesen Vorträgen als eine mögliche Variante auf dem Weg zum Sozialismus und unterstrich – gerade angesichts der faschistischen Bedrohung – die besondere Bedeutung der Sowjetunion als „proletarisches Bollwerk“ im Kampf gegen das „kapitalistische System“. Es gehe nicht darum, wie Lania in diesem Zusammenhang feststellte, die Sowjetunion blind zu kopieren, allein deren Existenz biete aber die „stärkste Rückendeckung“ für den eigenen Kampf.[37] Dass Lania auch nach seinem Bruch mit der KPDÖ 1921 die Zusammenarbeit mit dem Kommu-

[35] Vgl. Frei 1972, 82f. Lania und er seien, so Frei, in diesem Zusammenhang auch von der Polizei verhaftet und verhört worden.
[36] Siehe: Lania 1937, sowie: LLP, B12/F2.
[37] Vgl. die entsprechenden Zeitungsberichte zu den Vorträgen im Nachlass: LLP, B13/F6.

nismus nahe stehenden Institutionen nicht scheute, belegt vor allem seine intensive Kooperation als Autor und Dramaturg mit Erwin Piscator ab 1926/27: Piscator war nicht nur seit dem Dezember 1918 Mitglied der KPD, sondern stellte sein Theater in den 1920er Jahren auch ganz bewusst in den Dienst der Propagierung einer kommunistischen Weltanschauung.

Die Beispiele belegen, dass Lania, der sich selbst in den 1920er und 1930er Jahren als „Sozialist" definierte,[38] die Kommunisten auch weiterhin als wichtigen Bündnispartner im Kampf gegen die gesellschaftlich dominierenden Kräfte von Großfinanz und Großindustrie begriff, später vor allem auch im Kampf gegen den Faschismus und Nationalsozialismus, in denen er zu diesem Zeitpunkt die eigentlichen Gegner einer demokratischen und egalitären Gesellschaft sah. Mit dieser Haltung stand er damals innerhalb der linksbürgerlichen intellektuellen Szene der Weimarer Republik allerdings nicht allein: Um sich von diesem Umstand zu überzeugen, genügt ein Blick in die *Weltbühne*, dem vielleicht renommiertesten Publikationsorgan der Weimarer Intelligenz, für das Lania selbst zwischen 1922 und 1926 regelmäßig Beiträge geliefert hat. Zur deutschen Sozialdemokratie der Zwischenkriegszeit hielt sich Lania (von wenigen Ausnahmen wie Paul Levi abgesehen, der nach seinem Ausschluss aus der KPD zu einem der wichtigsten Vertreter des weitgehend einflusslos bleibenden linken Flügels der SPD wurde) in äußerst kritischer Distanz, die ihre Ursache einerseits in der brutalen Niederschlagung der revolutionären Unruhen von 1918/19 durch die Sozialdemokraten Ebert und Noske, andererseits in den halbherzigen Kompromissen der von den deutschen Sozialdemokraten in den 1920er Jahren praktizierten reformistischen „Politik des kleineren Übels" hatte. Umso mehr schätzte Lania dagegen die Leistungen der damaligen österreichischen Sozialdemokratie: Nicht nur schrieb er nach seinem Ausscheiden aus der *Roten Fahne* wieder regelmäßig Beiträge für die *Arbeiter-Zeitung*, auch für die Kommunalpolitik der Wiener Sozialdemokraten fand Lania in diversen journalistischen Beiträgen immer wieder Worte des höchsten Lobs. Die österreichische Sozialdemokratie habe es vor allem verstanden, die Verbindung zu den einfachen Leuten nicht zu verlieren und emanzipatorisch-erzieherisch zu wirken, „die Massen immer wieder zum Glauben an ihre Macht, zum Bewußtsein zu erziehen, daß es nicht die Führer sind, die ihnen als weise Lehrer den

[38] Vgl. Die Bedeutung der russischen Revolution und der Fünfjahresplan, Vortrag des Genossen Lanja [sic] im Volkshaus Bern, gehalten am 31. Oktober [1932]; LLP, B13/F6.

Weg zeigen, [...] sondern daß die Entscheidung, aber daher auch die Verantwortung für jede Tat und jede Aktion nur bei der einfachen Mitgliedschaft liegen dürfe."[39]

Wie sehr gerade spätestens ab dem Ende der 1920er Jahre der Kampf gegen den Nationalsozialismus Lanias Sympathien für den Kommunismus geprägt hatten, unterstreicht die Tatsache, dass sich Lania mit dem Abschluss des Hitler-Stalin-Paktes im August 1939 endgültig vom Kommunismus distanzierte: „Die breiten Massen glauben nach dem Bündnis Hitler-Stalin nicht mehr an das Rot in der bolschewistischen Fahne", schrieb er 1941.[40] Im Gegensatz zu Arthur Koestler, der sich damals ebenfalls von der kommunistischen Ideologie abwandte und gegen den Lania in den 1940er Jahren heftig polemisierte, gab Lania aber nie den Kampf für eine egalitäre und sozial gerechte Gesellschaft auf und warnte stattdessen vor Zynismus und Resignation.[41]

---

[39] Leo Lania, Sozialistische Möglichkeiten, Das Beispiel Wiens [Juni 1925]; LLP, B14/F3.

[40] Leo Lania, Warum hat Hitler den Krieg verloren? [1941], a.a.O. Dass der Kommunismus als Ideologie mit dem Abschluss des Hitler-Stalin-Paktes in Lanias Augen die letzte Glaubwürdigkeit verloren hatte, belegen auch andere Stellen in seinem Werk. So beginnt er etwa den Bericht über seine Flucht vor der deutschen Wehrmacht 1940 in Frankreich, der im folgenden Jahr unter dem Titel „The Darkest Hour" in den USA erschienen ist, mit der Schilderung seiner Begegnung mit dem mit ihm befreundeten Schriftsteller Leonhard Frank auf einem Pariser Boulevard im August 1939: Aus der Ferne nimmt Lania einen von Weinkrämpfen geschüttelten Mann wahr, der eine Zeitung in den Händen hält. Näher kommend bemerkt er, dass der Mann Leonhard Frank ist, die Schlagzeile der Zeitung verkündet den Hitler-Stalin-Pakt. Ebenso hätte es auch Frank sein können, der auf den durch diese Nachricht schwer erschütterten Lania trifft. (Siehe: Lania 1941, 1ff.) In dem Reportagebuch „The Nine Lives of Europe", in dem Lania das Leben im zerstörten Nachkriegseuropa Ende der 1940er Jahre beschreibt, unter anderem auch in den sowjetischen Satellitenstaaten, notiert er mit Bezug auf Rosa Luxemburg: "To her – and until recently to millions of people in Europe – communism meant an ideal, a new concept of life, the promise of a superior social order. Moscow's prewar policy, culminating in the purges of the old Bolsheviki and in Stalin's pact with Hitler, shattered these illusions." (Lania 1950, 90)

[41] Lania warf Koestler in diesem Zusammenhang vor, seine persönliche Enttäuschung zu einem universalen Gesetz gemacht zu haben: „[...] Koestler is full of arrogance. He elevates his personal disappointments to the plane of universal law." (Leo Lania, Revolution Psychoanalyzed, in: *Free World* 7 (Januar 1944) 1, 77 – 78; 78)

1.3) Neuanfang in Berlin

Noch im September 1921, nur wenige Monate nach seinem Ausscheiden aus der Redaktion der *Roten Fahne* in Wien, übersiedelte Lania nach Berlin. Die Anregung dazu dürfte der amerikanische Journalist Frederick Kuh gegeben haben, der damals für die amerikanische Nachrichtenagentur „Associated Press“ in Europa tätig war und dem Lania im Wiener Cafe Herrenhof begegnet war. Kuh pries Berlin, wie sich Lania in seiner Autobiografie erinnert, als „the heart of the new Europe [...], [a] proving ground for the new currents and movements“.[1] Die Bekanntschaft mit Frederick Kuh, später auch mit anderen durchaus bedeutenden amerikanischen Journalisten wie Louis Lochner, Edgar Anselm Mowrer oder Dorothy Thompson belegen, dass Lania zu Beginn seiner journalistischen Laufbahn in Berlin ganz entscheidend durch den amerikanischen Journalismus geprägt worden war. Auf Vermittlung von Mowrer war Lania ab 1922 als Korrespondent für die *Chicago Daily News* tätig[2] – was für ihn in der Zeit der Hyperinflation ein großes Glück gewesen sein muss, da die wenn auch eher bescheidenen Honorare zumindest in Dollar ausbezahlt wurden. Der amerikanische Einfluss findet sich in den zahlreichen Rezensionen amerikanischer Reportageschriftsteller, die Lania in den 1920er Jahren (und auch noch später) verfasst hat, in der Gründung einer Nachrichtenagentur nach dem Vorbild der „Federated Press“, vor allem auch in dem 1926 entworfenen Reportagekonzept, mit dem sich Lania endgültig als der wohl bedeutendste „Muckraker“ der Weimarer Republik etablierte.[3] Auch wenn Lania, wie er in seiner Autobiografie schreibt, „ohne jeden Plan“ in Berlin angekommen war, dürfte er sich in der deutschen Metropole doch wesentliche bessere Arbeitsbedingungen erhofft haben als in Wien.[4] Tatsächlich begann Lanias eigentliche journalistische Laufbahn erst in Berlin, wo er innerhalb kurzer Zeit zu einem der maßgeblicen Vertreter des nicht nur journalistischen, sondern auch literarischen Schlüsselgenres des Jahrzehnts wurde, nämlich der Reportage.

Als Lania im Herbst 1921 in Berlin eintraf, hatte die deutsche Hauptstadt noch nicht jenen Ruf eines kulturellen Mekka errungen, der später einmal, teilweise auch schon bei den Zeitgenossen, ihren Ruhm als Metropole der so genannten „Goldenen

---

[1] Lania 1942, 183f. Die Schilderung der Begegnung mit Frederick Kuh fehlt in der deutschen Ausgabe von Lanias Autobiografie.
[2] Vgl. Biographical Materials; LLP, B14/F6.
[3] Siehe: Leo Lania: Reportage als soziale Funktion, a.a.O.
[4] Vgl. Lania 1954, 181ff.

Zwanziger“ ausmachen sollte. Die republikanischen Fundamente des neuen deutschen Staates waren noch wenig gefestigt, die revolutionäre Stimmung im linken wie im rechten Lager bei weitem nicht verflogen: Im Januar 1919 hatten die Spartakisten in den Straßen gekämpft, Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, die Mitbegründer der KPD, waren von reaktionären Freikorpssoldaten ermordet worden. Im März 1920 putschten die Rechten mit Kapp und Lüttwitz an der Spitze gegen die junge Republik, der Putsch brach nach dem Ausruf des Generalstreiks durch die Gewerkschaften aber rasch in sich zusammen. Im Dezember des Jahres schloss sich der linke Flügel der USPD der knapp zwei Jahre zuvor gegründeten KPD an, während der rechte Flügel wieder zur SPD zurückkehrte. Am 26. August 1921, nur wenige Tage vor der Ankunft Lanias in Berlin, wurde der vormalige Reichsfinanzminister Matthias Erzberger von Angehörigen des rechtsextremen Freikorpsverbands „Organisation Consul“ ermordet.[5]

Das kulturelle Leben Berlins war trotz – oder wegen – der politischen Unruhen äußerst schillernd und vielfältig, fast ein Hexenkessel, in dem sich die chaotische Zeit widerspiegelte: Den ekstatischen Räuschen und Utopien der Nachkriegsexpressionisten begegneten die Dadaisten mit Zynismus und radikalem Nihilismus; unter den Berliner Dadaisten befanden sich übrigens viele spätere Freunde und Wegbegleiter Lanias: Erwin Piscator, George Grosz, John Heartfield, dessen Bruder Wieland Herzfelde, und andere mehr. Im Gegensatz zu den anderen dadaistischen Zentren in Deutschland und Europa wies der Berliner Dadaismus aber von Anfang an eine starke politische Prägung auf, viele seiner Mitglieder ließen den rein nihilistischen Standpunkt und die ästhetische Zertrümmerung der bürgerlichen Werteordnung rasch hinter sich und schlossen sich der eben erst gegründeten KPD an. Erwin Piscator gründete im Oktober 1920 sein „Proletarisches Theater“ und zog damit durch die Kneipen und Versammlungssäle der Berliner Arbeiterviertel, der Regisseur Leopold Jessner feierte seine ersten Bühnenerfolge und –skandale mit in ihrer Art revolutionär neuen, nüchtern „sachlichen“ Bühnenräumen, Max Reinhardt versuchte an seine Vorkriegserfolge anzuknüpfen, die Kabarett- und Revueszene blühte. Ernst Lubitsch drehte

[5] Im Oktober 1924 verfasste Lania eine Reportage über die „Organisation Consul“ für die *Weltbühne*: „Die Geschichte der politischen Morde in Deutschland ist die Geschichte der Organisation C.“, urteilte Lania in diesem Text. Siehe: Leo Lania, Die Organisation Consul, in: *Die Weltbühne* 20 (1924) 44, 655 – 658; 655.

monumentale Kostümfilme, zugleich entstanden die ersten Meisterwerke des expressionistischen Kinos.

In der aufgeheizten Atmosphäre der Nachkriegszeit verwandelte sich Berlin innerhalb kürzester Zeit zu einer Metropole von internationalem Ruf: Spätestens ab 1923/24, mit Beginn der so genannten ökonomischen „Stabilisierungsphase“ zwischen 1924 und dem Ausbruch der Weltwirtschaftskrise 1929, verkörperte die deutsche Hauptstadt wie keine zweite Stadt in Europa den Geist der Erneuerung und Modernisierung, der durch Fortschritt und Demokratisierung, Konsum und Unterhaltungssucht, Technikbegeisterung, „Sachlichkeit“ und „Amerikanisierung“ gekennzeichnet wurde; ein von zahlreichen Spannungen und Widersprüchen geprägtes Experimentierfeld, dessen einzelne politische und kulturelle Phänomene in Lanias journalistischen Beiträgen und Reportagen ihren Widerhall fanden. Berlin entwickelte sich in den 1920er Jahren rasch zu einem magischen Anziehungspunkt für Schriftsteller, Künstler und Intellektuelle aus aller Herren Länder, unter ihnen auffallend viele Österreicher, und somit zu einem Zentrum der internationalen Avantgarde mit entsprechenden Vernetzungsmöglichkeiten, die Lania geschickt zu nutzen wusste. Sich für Berlin zu entscheiden, war spätestens ab Mitte der 1920er Jahre auch ein Entschluss für die Kräfte des Fortschritts, der Demokratisierung und der Liberalisierung, wie umgekehrt die deutsche Metropole auf die erbitterte Ablehnung und Feindschaft der konservativen und reaktionären Kräfte stieß. Die Begriffe „Provinz“ und „Metropole“, „Boden“ und „Großstadt“, „Land“ und „Berlin“ wurden in der Weimarer Republik zu kulturellen Kampfbegriffen, entlang derer die Frontlinie zwischen den großstädtischen Modernisierungsbefürwortern auf der einen und der konservativen Reaktion auf der anderen Seite verlief. Besonders deutlich wurde diese Frontstellung in der expliziten Berlin-Feindlichkeit der Nationalsozialisten, in der polemischen Konfrontation der heimat- und traditionsverbundenen „Scholle“ mit dem modernen, „amerikanischen“ „Asphalt“.

Im Umbruch befanden sich in den 1920er Jahren aber nicht nur die Gesellschaft der Weimarer Republik und die großstädtische Kultur Berlins, sondern auch das Medienwesen: Journalismus und Presse, die neu aufkommenden bzw. sich endgültig durchsetzenden Medien wie Fotografie, Kino und Film, Radio und Schellack. In dem Jahrzehnt nach dem Ersten Weltkrieg bündelten sich Prozesse in der Entwicklung der Medien, die bereits im 19. Jahrhundert eingesetzt hatten und mit dem durch den Krieg verursachten Modernisierungs- und Technisierungsschub sowie den politi-

schen Umbruch noch einmal zusätzlich beschleunigt wurden. Die zunehmende Industrialisierung und Verstädterung hatte im 19. Jahrhundert das Auftauchen eines neuen sozialen Phänomens bewirkt, nämlich das Erscheinen der großstädtischen „Masse“, die im Laufe des Jahrhunderts unübersehbare Spuren in Gesellschaft, Kultur und Politik der industrialisierten Staaten hinterließ. Unter dem Einfluss der Masse, die als „Proletariat“ in der Revolution von 1848 erstmals auch als politische Kraft in Erscheinung getreten war, veränderte sich auch die Presse: Waren die Zeitungen und Zeitschriften zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der Regel noch elitäre politische Unternehmungen von begrenzter Reichweite und begrenztem Publikum gewesen, wandelten sich diese bis zum Ende des Jahrhunderts zu modernen „Massenmedien“.[6] Begleitet wurde dieser Prozess zum einen durch eine zunehmende Kommerzialisierung, zum anderen durch das offensive Zugehen auf die neuen alphabetisierten Publikumsschichten.[7] So erschienen etwa ab den 1880er Jahren in den städtischen Ballungszentren in Deutschland die so genannten „Generalanzeiger“, die sich auf Lokalnachrichten spezialisierten und durch den Anzeigenverkauf finanzierten – wodurch diese Zeitungen auch in eine steigende ökonomische Abhängigkeit von Werbeinserenten gerieten. Die Zielgruppenorientierung der Presse zeichnete sich auch durch eine zunehmende inhaltliche Ausdifferenzierung ihrer Produkte ab: die Zeitungen unterteilten sich in teils neu gegründete Ressorts wie Politik, Wirtschaft, Feuilleton, Sport, Lokales, Beilagen zu Technik, Beilagen für Frauen etc. Zudem entstanden mehr und mehr neue Zeitungs- bzw. Zeitschriftentypen, z. B. Fachzeitschriften für ein bestimmtes Publikum, Illustrierte und auch erste Boulevardzeitungen.[8] Der

---

[6] Vgl. dazu: Zimmermann 2006.

[7] Im Zuge der Aufklärung und der Französischen Revolution, vor allem aber durch die zunehmende Industrialisierung und Verstädterung wuchs auch der Grad der Alphabetisierung in der europäischen Bevölkerung, wobei der Zeitraum um 1860 eine Wende zur mehrheitlichen Alphabetisierung bedeutete. Um 1920 waren die männliche Bevölkerung und ein Großteil der weiblichen Bevölkerung der europäischen Industrieländer des Schreibens und des Lesens kundig, wobei Deutschland (wie Großbritannien und die Niederlande) bereits um 1910 einen Alphabetisierungsgrad von 100 Prozent erreicht hatte. Die gesellschaftlichen Eliten förderten die allgemeine Alphabetisierung zwar einerseits als Element der Aufklärung und Zivilisierung, empfanden diese aber auch zunehmend als Bedrohung, da die kulturelle Emanzipation der „Massen“ zugleich mit Forderungen nach sozialer und politischer Besserstellung verbunden war und somit die bestehende Machthierarchie in Frage stellte. (Vgl. Osterhammel 2009, 1118ff.)

[8] Die beiden ersten Berliner Boulevardzeitungen *Berliner Morgenpost* und *B.Z. am Mittag*, die beide vom Ullstein-Verlag herausgegeben wurden, erschienen erstmals

Faktor „Unterhaltung“ spielte für die Gewinnung des Lesepublikums eine immer größere Rolle. Ziel des Zeitungs- und Zeitschriftenwesens war es nicht mehr wie noch zu Beginn des Jahrhunderts, nur ein bestimmtes Publikumssegment anzusprechen, sondern das zunehmend alphabetisierte und meist großstädtische Publikum als Ganzes zu erreichen.

Die Kommerzialisierung der Presse führte auch zu einer in ihrer Art völlig neuen Pressekonzentration, die sich am Aufstieg bestimmter Zeitungskonzerne ebenso ablesen ließ wie am Auftauchen der ersten „Medienmogule“, die für die kommenden Jahrzehnte den Ton vorgaben: Noch in den 1940er Jahren wird etwa Orson Welles die Entwicklung der amerikanischen Presse seit den 1880er Jahren am Beispiel des sagenhaften Aufstiegs von William Randolph Hearst in seinem Film „Citizen Kane“ nachzeichnen. In Deutschland dominierten seit dem Ende des 19. Jahrhunderts bis zum Ende der Weimarer Republik vor allem drei große Zeitungsverlage die Presselandschaft, die alle in Berlin angesiedelt waren: der liberal-konservative Mosseverlag und der liberale Ullsteinverlag, die auf die beiden jüdischen Verleger Rudolf Mosse bzw. Leopold Ullstein zurückgingen, sowie der nationalistische und rechtskonservative Scherl-Verlag, der 1916 von Alfred Hugenberg übernommen wurde und in den 1920er Jahren die Basis des berühmt-berüchtigten „Hugenberg-Konzerns“ bildete. In den 1920er Jahren gelang es außerdem auch dem Kommunisten Willi Münzenberg, von den Zeitgenossen oft als der „rote Hugenberg“ tituliert, auf der Basis der von ihm gegründeten „Internationalen Arbeiterhilfe“ (IAH) ein eigenständiges und sehr erfolgreich operierendes Medienunternehmen aufzubauen.

Die zunehmende Konzentration der Presse und Medien in großen Konzernen, die sich nach dem Ersten Weltkrieg noch erheblich verstärkte, lief parallel mit einer weitgehenden Kontrolle der Nachrichtenflüsse durch einige wenige große Nachrichtenagenturen: „Wolff’s Telegraphisches Bureau“ (WTB), 1849 von dem Zeitungsverleger Bernhard Wolff gegründet und bis zum Ersten Weltkrieg in Deutschland in weitgehend konkurrenzloser Position, war schon im Deutschen Kaiserreich unter dem Einfluss der Pressepolitik Fürst Bismarcks zunehmend unter die Kontrolle des deutschen Staatsapparats geraten, die sich mit dem Ersten Weltkrieg noch wesentlich verstärkte und auch in der Weimarer Republik fortsetzte. Als Alternative zum WTB

1898 bzw. 1904. (Vgl. Zimmermann 2006, 132f.) Lania veröffentlichte in den 1920er Jahren übrigens für beide Blätter regelmäßig Beiträge.

etablierte sich die 1913 von Industriellenverbänden gegründete und schnell heranwachsende „Telegraphen-Union“ (TU), die ab den frühen 1920er Jahren von Alfred Hugenberg kontrolliert wurde und fest in dessen Imperium verankert war. In der Weimarer Republik teilten sich diese beiden Nachrichtenagenturen den deutschen Markt zu etwa gleichen Teilen auf.[9]

Spätestens in den 1920er Jahren hatte sich Berlin nicht nur endgültig als *die* Zeitungsmetropole Deutschlands etabliert, auch der literarische Markt und die literarische Öffentlichkeit Deutschlands konzentrierten sich weitestgehend auf die preußische Metropole. In der deutschen Hauptstadt waren nicht nur die großen Zeitungsverlage Ullstein, Mosse und Scherl angesiedelt, Berlin war auch das Zentrum der von den politischen Parteien herausgegebenen Zeitungen und Druckwerke; außerdem erschienen dort auch renommierte Zeitschriften wie *Die Weltbühne*, *Das Tage-Buch*, *Die Literarische Welt* oder *Der Querschnitt*, die aus der retrospektiven Betrachtung heraus nicht unwesentlich zum kulturellen Glanz der Weimarer Republik beigetragen haben. Die Pressevielfalt der deutschen Metropole war durchaus beeindruckend: 1925 erschienen in Berlin 30 verschiedene Tageszeitungen und zwischen 30 und 40 verschiedene Bezirkszeitungen; die tägliche Gesamtauflage der Tageszeitungen betrug mehr als drei Millionen Exemplare.[10] Laut Peter de Mendelssohn sollen 1928 sogar insgesamt 2633 verschiedene Zeitungen und Zeitschriften in Berlin erschienen sein, und davon allein 147 Tageszeitungen.[11] Gar nicht so übertrieben erscheint anhand dieser Statistiken Mendelssohns Behauptung, dass Berlin in den 1920er Jahren die „bei weitem [...] größte und vielfältigste Zeitungsstadt der Welt“ gewesen sei.[12] Bernhard Fulda betont in seiner Studie zur Presse und Politik der Weimarer Republik allerdings nachdrücklich, dass es in Berlin und in der Weimarer Republik keine einheitliche Öffentlichkeit gegeben habe, sondern diese vielmehr in zahlreiche Teilöffentlichkeiten und Informationsnetzwerke aufgespaltet gewesen sei:

„Despite the abundance of newspapers in Berlin, it would […] be wrong to assume that there was one general public where each individual was equally well informed through the mass media. *Weltanschauung* journalism, political polarization, and the fragmentation of the newspaper market resulted in a multitude of differentiated communication flows. In Berlin, readers of the Catholic Centre party’s newspaper, *Germania*, formed a different communication network from the readers of the Social

[9] Vgl. Wilke 2002, 125f.; Wilke 2008, 245 – 247.
[10] Vgl. Fulda 2009, 17.
[11] Mendelssohn 1982, 369.
[12] Ebd., 313.

Democratic Party organ, *Vorwärts*, which again carried different information from the Communist *Rote Fahne* or Hugenberg's *Tag*: there were several distinct reading publics. The fragmentation of the print media into competing and often hostile communication networks was a crucial feature of Weimar Germany's political culture."[13]

Fuldas Beobachtung ist sicherlich richtig, soweit sie die von ihm als Beispiel angeführten Parteizeitungen betrifft; auch die intellektuellen Flagschiffe der linksliberalen Presse wie *Die Weltbühne*, *Das Tage-Buch* oder *Die Literarische Welt* erreichten aufgrund ihrer eher geringen Auflagen sicherlich kein (einheitliches) Massenpublikum. Allerdings sollte man die wirtschaftliche Vormachtstellung gerade etwa des Hugenberg-Konzerns in dieser Beziehung nicht unterschätzen, der ja nicht nur die Teilöffentlichkeit einer einzelnen Zeitung, sondern durch die Vernetzung seiner Printmedien mit Nachrichtenagenturen, Materndiensten, der Filmindustrie etc. eine sehr breite Öffentlichkeit erreichte. Eine ähnliche Vernetzung auch über die eigenen Parteigrenzen hinaus strebte auch der kommunistische Medienmogul Willi Münzenberg an. Auch Lanias Bestreben, möglichst viele unterschiedliche Medien für seine politische Überzeugungsarbeit zu nutzen (Journalismus, Reportage, Buch, Theater, Film, Hörfunk), ist als Versuch zu werten, ein möglichst großes Publikum zu erreichen.

Viele der Trends und Entwicklungen, die sich schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts abzeichneten, verstärkten sich in den 1920er Jahren bzw. erlebten in diesem Jahrzehnt ihren endgültigen Durchbruch: Die Medienlandschaft, die sich in dem Jahrzehnt nach dem Ersten Weltkrieg herausbildete, prägt noch bis heute unser Bild von der Presse und den Medien. Das betrifft vor allem die Ausrichtung auf den Leser bzw. „Konsumenten", die ein typisches Merkmal der Weimarer Presse war. Ein weiteres, heute in diesem Maße nicht mehr gültiges Charakteristikum der Weimarer Presse war der scharfe und nachhaltige Politisierungsschub, der nicht nur die Qualitätszeitungen oder die Presse der politischen Parteien, sondern auch den ganz gewöhnlichen Boulevard betraf.[14] Das Konzept der intellektuellen Führung der Masse durch die Presse, das schon in den Diskussionen des liberalen Bürgertums zur „Öffentlichkeit" im frühen 19. Jahrhundert entwickelt worden war, fand hier seine Fortsetzung und wurde an die zeitgenössische Mediensituation angepasst. Die Unterscheidung von „Gesinnungspresse" und „Geschäftspresse", an der sich im 19. Jahrhundert noch die Opposition zwischen einer fortschrittlichen, einen festen politischen

[13] Fulda 2009, 21.
[14] Vgl. ebd., 15.

Standpunkt beziehenden Qualitätspresse auf der einen und den bloß am kommerziellen Erfolg orientierten „Generalanzeigern“ auf der anderen Seite festmachen ließ, spielte in den 1920er Jahren aber keine Rolle mehr. Die „Gesinnungspresse“ der Weimarer Republik war oft nach rechts ausgerichtet und offen republikfeindlich eingestellt, während sich dagegen die „Geschäftspresse“ der liberalen Zeitungsverlage Ullstein und Mosse als ausgesprochen demokratiefreundlich präsentierte.[15] Die Boulevardzeitung wurde in den 1920er Jahren endgültig zum großen Publikumsrenner,[16] so in Berlin etwa die Ullsteinblätter *8-Uhr-Abendblatt* und *B.Z. am Mittag* oder die von Willi Münzenberg verlegte *Welt am Abend*, auch Fotoillustrierte wie Münzenbergs *Arbeiter Illustrierte Zeitung* [*AIZ*], für die John Heartfield eindrucksvolle politische Fotomontagen schuf, fanden reißenden Absatz. Die Visualisierung der (Boulevard-) Presse spiegelte den kulturellen Trend zur zunehmenden Macht der Bilder wieder, nicht umsonst waren die 1920er Jahre auch das Jahrzehnt der Kinopaläste und der großen Ausstattungsrevuen. Befördert wurde dieser kulturelle Trend zur Visualisierung nicht allein durch technische Innovationen, sondern zumindest teilweise auch durch die Strategien der modernen Werbung und des modernen Marketings: „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“ ist ein noch heute gängiger Werbeslogan, der in den 1920er Jahren geprägt wurde.[17] Die von Amerika ausgehende Professionalisierung der Werbung und der Public Relations, die neueste Erkenntnisse der Psychologie auf den eigenen Tätigkeitsbereich übertrug, schlug Verbindungslinien zwischen den Tätigkeitsfeldern Journalismus, PR und Propaganda. Ablesen ließ sich dieser Umstand nicht nur daran, dass Werbung und PR ihre Fachkräfte häufig aus dem Bereich des Journalismus rekrutierten, sondern auch daran, dass damals im Umfeld von Journalismus und Öffentlichkeitsarbeit Konzepte moderner Öffentlichkeit und moderner PR-Strategien erarbeitet wurden, die neue Standards für die kommenden Jahrzehnte setzten und unmittelbare Auswirkungen gerade auch auf den politischen Bereich hatten. So schrieb etwa der Journalist Walter Lippmann, ein Veteran der US-

---

[15] Vgl. Requate 2000.

[16] So hält Bernhard Fulda etwa das starke Wachstum der Boulevardpresse ab Mitte der 1920er Jahre für „the most significant innovation of the German press in this period“ (vgl. Fulda 2009, 43).

[17] Der Slogan „One Look is worth a thousand words“ wurde wohl erstmals in einem Artikel von Fred R. Barnard am 8. Dezember 1921 in der amerikanischen Werbefachzeitschrift *Printers‘ Ink* verwendet. Am 10. März 1927 erschien dort in einem anderen Artikel, ebenfalls von Barnard, der Slogan „One Picture is worth ten thousand words“. (Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/A_picture_is_worth_a_thousand_words; aufgerufen am 12. 3. 2012).

Propaganda im Ersten Weltkrieg, 1922 die Studie „Public Opinion“ über die Bedingungen der Entstehung von Öffentlichkeit in der modernen Medien- und Massengesellschaft. Obwohl Lippmann gemeinsam mit Herbert Croly 1914 die ursprünglich radikal linke Zeitschrift *The New Republic* gegründet hatte, gelangte er in „Public Opinion“ hinsichtlich der Demokratiefähigkeit der breiten Massen zu einem ziemlich pessimistischen Ergebnis und wollte die politische Machtausübung nicht durch die Volksmeinung, sondern einen Rat von Experten gelenkt wissen;[18] die Charakterisierung der Masse als eines des vernünftigen Urteilens unfähigen, von blinden Instinkten getriebenen und der Manipulation durch charismatische Führer ausgelieferten Kollektivwesens hatte allerdings spätestens seit Gustave Le Bons 1895 erschienenem Standardwerk „Psychologie des Foules“ Tradition. Edward Bernays, der Neffe von Sigmund Freud und Archetyp des heute in der Politik allgegenwärtigen „Spin-Doctors“, schuf 1928 mit „Propaganda“ einen wegweisenden Klassiker der modernen PR-Arbeit, in dem er unter anderem auch die Überschneidung von modernen Werbestrategien und politischem Management thematisierte. Bemerkenswert ist, dass Bernays zwischen „Propaganda“ und „Public Relations“ keinen Unterschied sah oder

[18] Lippmann sah grundsätzlich zwei Probleme, die die breite Masse in ihrer Fähigkeit zu demokratischen Entscheidungen in gravierender Weise beeinträchtigten: Zum einen die Gefahr, dass die Presse in ihrer Aufgabe versagen könnte, die Öffentlichkeit mit den für eine demokratische Urteilsfindung notwendigen Fakten zu versorgen (etwa durch die Verzerrung der Fakten aufgrund tendenziöser Berichterstattung oder die Kontrolle der Informationsvergabe durch die gezielte Veröffentlichung bzw. Zurückhaltung von Fakten), zum anderen die Tatsache, dass der Rezipient Fakten nicht allein sachlich auf der Basis der Vernunft beurteilt, sondern auf diese auch emotional reagiert und sie aufgrund bestimmter Stereotypen kategorisiert. Während man die Arbeit der Presse aber eventuell noch kontrollieren und korrigieren könne, sei die Verzerrung der Realität durch die emotionale Rezeption und das Denken in Stereotypen und Vorurteilen ein fester Bestandteil des menschlichen Bewusstseins. Die moderne Welt sei viel zu komplex um von einem Individuum überschaut zu werden, die Realitätsdichte und Faktenfülle werde daher zwangsläufig auf Stereotypen reduziert und vereinfacht: „[We] do not first see, and then define, we define first and then see.“ (Lippmann 1997, 54f.) Aus diesem Grunde könne sich ein Individuum kein tatsächliches Bild von der Realität machen, sondern sei vielmehr in einem „pseudo-environment“ eingeschlossen, das von Emotionen, Stereotypen und Vorurteilen bestimmt, aber dennoch für die tatsächliche Realität gehalten werde; Lippmann zieht hier den Vergleich zu Platons berühmten Höhlengleichnis. Die Lösung dieses Dilemmas sieht Lippmann in einer Art von „social engineering“, in einem Expertenrat, der aufgrund seines komplexen Spezialwissens die politischen Entscheidungsträger berät und zu den im Interesse der Allgemeinheit notwendigen Beschlüssen führt. Inwiefern dieser Expertenrat allerdings selbst dem „pseudo-environment“ entgeht bzw. tatsächlich im allgemeinen und nicht im eigenen Interesse handelt, bleibt unreflektiert.

sehen wollte, obwohl der Begriff „Propaganda“ Ende der 1920er Jahre gerade in den USA bereits einen äußerst negativen Beigeschmack angenommen hatte.

Die wachsende Kommerzialisierung der Kultur und das gesteigerte Unterhaltungsbedürfnis der breiten Massen in der Weimarer Republik, die mit der wirtschaftlichen Stabilisierungsphase zwischen 1924 und 1929 immer mehr Fuß fassten und vor allem deren Metropole Berlin entscheidend prägten, wurden schon von den Zeitgenossen oft unter dem Aspekt der kulturellen „Amerikanisierung“ gewertet. Der wirtschaftliche und kulturelle Einfluss der USA stieg zweifelsohne Mitte der 1920er Jahre in Deutschland stark an, wurde doch die ökonomische Stabilisierungsphase der Weimarer Republik letztendlich erst durch die 1924 mit dem „Dawes-Plan“ beschlossenen amerikanischen Kredite ermöglicht. Von der linken bürgerlichen Intelligenz wurde der „Amerikanismus“ (der in den 1920er Jahren unter anderem in der *Weltbühne* leidenschaftlich diskutiert wurde) aber auch als Chance zum Bruch mit den alten Traditionen und zum Aufbau einer neuen und demokratischen Gesellschaft verstanden. Neben der Kommerzialisierung und dem Fokus auf Unterhaltung bewirkte dieser Bruch im Journalismus durchaus auch emanzipatorische politische Effekte: Genres wie die in den 1920er Jahren allgegenwärtige *Reportage* oder spezifische journalistische Arbeitsweisen wie der *investigative Journalismus* gingen dabei in hohem Maße auf die Vorarbeit der amerikanischen „Muckrakers“ zurück, einer journalistischen und sozialpolitischen Bewegung, der Reporter wie Egon Erwin Kisch und vor allem Leo Lania viel zu verdanken hatten.[19]

Der Politisierungsschub, der gemeinsam mit deren Kommerzialisierung die Presse der Weimarer Republik entscheidend prägte, hatte im Wesentlichen zwei Gründe: Zum einen die im wahrsten Sinne des Wortes *existentielle* Erfahrung des Weltkriegs, zum anderen die völlig neue Rolle der Presse in der republikanischen Gesellschaft.

[19] Die amerikanischen Muckraker („Schmutzaufwirbler“, die Bezeichnung geht auf eine 1906 gehaltene Rede des amerikanischen Präsidenten Theodore Roosevelts zurück) setzten in Reaktion auf den radikalen Wandel der amerikanischen Wirtschaft und Gesellschaft seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert auf soziale Themen und auf einfache, interessant geschriebene und gut recherchierte Reportagen, um ein möglichst breites Publikum zu erreichen und durch entsprechenden gesellschaftlichen Druck soziale Reformen durchzusetzen, was ihnen auch wiederholt gelang. Sie begriffen die Presse als elementares Einfluss- und Manipulationsinstrument, das sie in ihrem Sinne zu nutzen verstanden; die Reportage wurde dabei zur wichtigsten journalistischen Ausdrucksform. Berühmt geworden ist die Bewegung vor allem mit Upton Sinclairs 1906 erschienenen Tatsachenroman „The Jungle“ über die Fleischfabriken Chicagos. (Vgl. König 1980, 199f. und Duttenhöfer 2006, 142f.)

Der Artikel 118 der am 14. August 1919 in Kraft getretenen Verfassung von Weimar garantierte jedem deutschen Staatsbürger erstmals das Recht, „innerhalb der Schranken der allgemeinen Gesetze seine Meinung durch Wort, Schrift, Druck, Bild oder in sonstiger Weise frei zu äußern. [...] Eine Zensur findet nicht statt.“[20] Abgesehen davon, dass es im Laufe der 1920er Jahre verschiedene Gesetzesinitiativen gab, die die Pressefreiheit wieder einschränkten und die Zensur auf Umwegen teilweise wieder einzuführen versuchten,[21] erwuchsen der Presse und den Medien durch das Recht auf freie Meinungsäußerung besondere Möglichkeiten zum Aufbau einer demokratischen und aufgeklärten Öffentlichkeit und damit auch zum Schutze der Republik – ebenso aber auch zur Äußerung extremistischer und republikfeindlicher Positionen.

[20] Zitiert nach: Wilke 2002, 123.

[21] Nach der Ermordung des ehemaligen Reichsfinanzministers Matthias Erzberger und des amtierenden Außenministers Walter Rathenau wurde 1922 ein „Gesetz zum Schutz der Republik“ beschlossen. 1926 wurde das „Gesetz gegen Schmutz und Schund“ erlassen, das von großen Teilen der literarischen Öffentlichkeit als bloßer Vorwand zur Wiedereinführung von Zensurmaßnahmen scharf kritisiert wurde. Im Zuge des Notverordungsrechts wurde die Pressefreiheit in den letzten Jahren der Republik deutlich eingeschränkt. Zur Zensur in der Weimarer Republik vgl. Petersen 1995.

1.4) Die Nachrichtenagentur „Intel“ (1921 – 1923)

Unmittelbar nach seiner Ankunft in Berlin gründete Lania die Nachrichtenagentur „Intel“ (Internationale Telegraphenagentur). Er verlegte damit seine journalistische Tätigkeit auf einen Arbeitsbereich, in dem er bisher keine Erfahrungen hatte sammeln können, der aber für die Entwicklung einer freien und demokratischen Presse von grundlegender Bedeutung ist. Lania erwies dabei einigen Geschäftssinn und Erfindungsgabe: Innerhalb der kurzen Zeit von nur vier Monaten gelang es ihm, einen funktionierenden Nachrichtenservice für „die republikanische, unabhängige und Arbeiterpresse“ aufzubauen, der allerdings in den Wirren der Hyperinflation 1922/23 wieder zugrunde ging.[22]

Die Notwendigkeit zur Gründung einer unabhängigen Nachrichtenagentur war in den 1920er Jahren zweifellos gegeben, wurden doch die Informationsflüsse in der Weimarer Republik im Großen und Ganzen von nur zwei Agenturen kontrolliert, die sich den Zeitungsmarkt etwa zu gleichen Teilen aufteilten. Das waren einerseits „Wolff’s Telegraphisches Büro“, das seit dem Ersten Weltkrieg fest unter der Kontrolle des amtlichen Presseapparates stand, andererseits die 1913 gegründete „Telegraphen-Union“, die zunächst von einem Konsortium von Ruhrindustriellen (darunter Alfred Hugenberg und Hugo Stinnes) kontrolliert wurde, bevor sie in den 1920er Jahren mehr und mehr unter die Kontrolle Hugenbergs geriet. Die unmittelbare Anregung zum Aufbau seiner Nachrichtenagentur erhielt Lania durch den amerikanischen Korrespondenten Louis P. Lochner, den er angeblich schon am ersten Abend seines Berlin-Aufenthalts im „Romanischen Café“ kennen gelernt hatte.[23] Der deutschstämmige Lochner war während des Ersten Weltkriegs gemeinsam mit der sozialistischen Aktivistin Jane Addams in der amerikanischen Friedensbewegung tätig gewesen und hatte Ende 1915 Henry Ford auf dessen viel verspotteter „Peace Ship“-Mission über den Ozean nach Stockholm begleitet. Nach dem Krieg schloss er sich der von der sozialistischen Partei gegründeten New Yorker „Rand School of Social Sciences“ an, einer Institution, die sich der Bildung und Erziehung der Arbeiterschicht zu klassenbewusstem Denken verschrieben hatte, und gab einen „International Labor News Service“ heraus. 1921 übersiedelte er als Korrespondent des „Federated Press Service“, einer von Lochner selbst mitbegründeten Nachrichtenagentur für die Arbeiter-

[22] Zur Geschichte der „Intel“ vgl. Lania 1954, 182 – 206.
[23] Ebd., 186.

presse, nach Europa und ließ sich in Berlin nieder. 1924 wurde Lochner Mitarbeiter der amerikanischen Nachrichtenagentur „Associated Press“ (AP) und leitete zwischen 1928 und 1941 deren Berliner Büro.[24] Aufgrund seiner bisherigen Erfahrung als Nachrichtenkorrespondent der Arbeiterpresse konnte Lochner Lania über die fundamentale Bedeutung der Nachrichtenagenturen als Kontrolleure des Informationsflusses sowie den Zusammenhang von Journalismus und ökonomischer Macht aufklären:

„Die Nachricht, das ist das Um und Auf der Zeitung. Ihr tägliches Brot. Was nützen radikale Leitartikel und die besten Aufsätze, wenn auf dem Umweg über die Nachricht auch die sogenannte unabhängige Zeitung unter der Kontrolle der großen Konzerne steht! Und hier in Deutschland ist es noch ärger. Die amerikanischen Agenturen bemühen sich um eine gewisse Objektivität und Wahrheit. Sie müssen auf die Spezialkorrespondenten unserer großen Zeitungen Rücksicht nehmen, und die sind unbestechlich. Die mittleren deutschen Zeitungen, die kleinen Provinzblätter dagegen haben so gut wie keinen Auslandsdienst. Ihre Korrespondenten versorgen sie mit Artikeln, was Nachrichten anbelangt, sind sie – ob radikal, ob konservativ, ob republikanisch oder monarchistisch – auf den Dienst des regierungsoffiziellen und schwerfälligen Wolffbüros und die ‘Tel-Union‘ angewiesen. ‘Tel-Union‘, das ist Stinnes. Eine reaktionäre, deutschnationale Propagandaagentur. Da greifen die Linksblätter Stinnes an – aber derselbe Stinnes sorgt dafür, daß ihre Leser nur das erfahren, was er ihnen mitteilen will und so, wie er es ihnen mitteilen will. Grotesk ist das!“[25]

Beim Aufbau seiner Agentur konnte Lania von seinen Kontakten nach Wien profitieren. Dem Umstand, dass die Berliner Morgenblätter schon um zehn Uhr abends Redaktionsschluss hatten, die Wiener aber erst um drei Uhr morgens, verdankte Lania einen wesentlichen Informationsvorsprung. Durch einen befreundeten Wiener Journalisten ließ er sich jede Nacht die wichtigsten Meldungen in Schlagworten telefonisch mitteilen und verfügte somit über Informationen, die selbst die großen Berliner Agenturen erst am kommenden Tag verbreiteten. Unterstützung bei der zunächst recht mühevollen Aufbauarbeit der Agentur bekam Lania von seinem Freund Paul Levi und der SPD, zu den ersten Abonnenten der „Intel“ zählten Lanias eigenen Angaben nach die radikale republikanische Presse, die katholische *Germania*, Linksblätter der Provinz sowie englische, amerikanische und italienische Korrespondenten.[26] Die „Intel“ war außerdem mit der sowjetischen Nachrichtenagentur ROSTA (der Vorläuferin der TASS) assoziiert und versorgte ihre Abonnenten somit auch –

[24] Zu Lochner vgl. Heald 1988, 40 u. 44f.
[25] Lania 1954, 186f.
[26] Ebd., 191.

und das ziemlich konkurrenzlos – mit Auszügen aus der sowjetischen Presse und offiziellen Verlautbarungen der Sowjetführer.[27]

Ihren größten Coup konnte Lanias „Intel“ aber im Frühjahr 1922 während der Konferenz von Genua erzielen, der ersten großen internationalen Wirtschaftkonferenz nach dem Ersten Weltkrieg, an der insgesamt 34 Staaten teilnahmen. Die Konferenz fand vom 10. April bis zum 19. Mai statt und hatte die wirtschaftliche Neuordnung Europas und die Regelung der deutschen Reparationszahlungen zum Thema. Berühmt geworden ist die Konferenz aber vor allem durch den dort geheim ausgehandelten „Vertrag von Rappallo“ zwischen dem Deutschen Reich und der Sowjetunion, der von den beiden Außenministern Walther Rathenau und Georgi Wassiljewitsch Tschitcherin eingefädelt wurde und eine enge Kooperation der beiden international geächteten Staaten beschloss. Die Bedeutung der Konferenz von Genua lässt sich schon allein daran abmessen, dass sich zu dem zwischenstaatlichen Treffen fast 900 internationale Pressevertreter angemeldet hatten – auch wenn letztendlich wohl höchstens 150 Journalisten aktiv daran teilgenommen haben, davon allein 20 aus Deutschland.[28] Lania, der selbst als Korrespondent seiner Agentur in Genua zugegen war, konnte seinen Coup schon am Abend der offiziellen Eröffnung landen: Während der mit Spannung erwartete Schlussredner der Eröffnung, der sowjetische „Volkskommissar des Äußeren“ Tschitscherin zu seiner Ansprache ansetzte, verließ Lania blitzartig den Saal und gab telefonisch seine Zusammenfassung der Eröffnungsreden nach Berlin durch; die stichpunktartige Zusammenfassung der Rede Tschitscherins bekam er noch rechtzeitig vor dem Ende des Telefonats von einem Mitarbeiter zugesteckt. Alle anderen deutschen Pressevertreter konnten ihre Nachrichten nicht mehr nach Berlin weiterleiten, weil unmittelbar nach dem Abschluss der Eröffnungsreden alle Leitungen nach Berlin exklusiv für die Gespräche der deutschen Staatsdelegation gesperrt wurden. Tatsächlich gab es offenbar die Absicht der

[27] Lania hatte den Korrespondenten der ROSTA Kostya Oumansky, der übrigens während des Zweiten Weltkriegs zum sowjetischen Botschafter in den USA ernannt wurde, noch in Wien kennen gelernt und konnte ihn von seinem Projekt einer Nachrichtenagentur für die Arbeiterpresse in Deutschland überzeugen (vgl. Lania 1942, 189f.). Der Hinweis auf die ROSTA findet sich nur in der amerikanischen Originalausgabe seiner Autobiografie von 1942; in der überarbeiteten deutschen Ausgabe, die 1954 mitten im Kalten Krieg erschienen ist, war Lania offensichtlich bemüht, seine Kontakte zu sowjetischen und kommunistischen Institutionen während der 1920er Jahre nicht zu sehr zu betonen.
[28] Vgl. Koszyk 1972, 122.

deutschen Pressebehörde, die Berichterstattung über Genua bewusst zu steuern und zu kontrollieren.[29] So beschwerten sich damals zahlreiche Vertreter der deutschen Presse über die Bevorzugung des amtlichen WTB und die Sperre der Telefonleitungen für die staatliche Delegation. Die *Rheinisch-Westfäliche Zeitung* sprach in ihrer Morgenausgabe vom 12. April von einer regelrechten „Lähmung des deutschen Pressedienstes in Genua“ durch die staatliche deutsche Delegation.[30] Für die „Intel“ bedeutete Lanias geschickter Schachzug jedenfalls den Durchbruch: Nur jene Blätter, die Lanias Nachrichtendienst bezogen, hatten am nächsten Morgen einen Bericht über die Eröffnungssitzung von Genua, woraufhin etwa auch das renommierte *Berliner Tageblatt* den Nachrichtendienst der „Intel“ abonnierte. Trotz dieses durchaus beachtlichen Erfolges war der Nachrichtenagentur „Intel“ allerdings nur eine kurze Lebensdauer beschieden: Lania sah sich aufgrund seiner schwierigen finanziellen Situation während der Hyperinflation Ende 1922/Anfang 1923 gezwungen, sein Unternehmen zu schließen.

In manchen Beiträgen auch neueren Datums für diverse Lexika der Exilliteratur wird gelegentlich kolportiert, dass Lania außerdem Anfang der 1920er Jahre gemeinsam mit Bruno Frei eine Nachrichtenagentur „ABC“ gegründet habe.[31] In der Autobiografie und auch anderen mir bekannten Texten Lanias findet sich kein Hinweis auf diese Nachrichtenagentur, wohl aber in Bruno Freis 1972 veröffentlichter Autobiografie „Der Papiersäbel“.[32] Frei zufolge war dieses Unternehmen allerdings nur dem Namen nach eine Nachrichtenagentur, in Wirklichkeit aber eine Tarnorganisation zur Unterstützung der nach den kommunistischen Aufständen in Hamburg, Sachsen und Thüringen zwischen November 1923 und März 1924 verbotenen KPD. Sollte sich Lania, wie von Frei behauptet, tatsächlich in führender Position an dem Unternehmen beteiligt haben, würde das einmal mehr unterstreichen, dass Lania auch nach dem Bruch mit der österreichischen kommunistischen Partei die Zusammenarbeit mit kommunistischen Institutionen und Organisationen nicht scheute, wenn sie ihm im Sinne einer

[29] Kurt Koszyk sieht in der Konferenz von Genua ein „erstes Beispiel der Pressepolitik“ der staatlichen Behörden der Weimarer Republik. (Vgl. Koszyk 1972, 115 – 127)
[30] Zitiert nach: ebd., 123.
[31] Siehe etwa: Barck 2000, 423 – 425.
[32] Siehe Frei 1972, 82f.

Bündnispolitik gegen reaktionäre Kräfte und die Übermacht der Wirtschaftskonzerne sinnvoll erschien.[33]

Das eigentliche Ziel der „Intel“ war es vor allem, die marktbeherrschende Position der von der Ruhrindustrie kontrollierten „Telegraphen-Union“ aufzubrechen. Es ist bezeichnend, dass Lania aus der Perspektive der frühen 1920er Jahre die eigentliche Macht hinter der TU weniger in Alfred Hugenberg als vielmehr in dem schon zu Lebzeiten legendären Wirtschaftsmogul Hugo Stinnes sah: „‘Intel‘ gegen Stinnes“ übertitelte Lania das entsprechende Kapitel in seiner Autobiografie.[34] Aufgrund ihrer marktbeherrschenden Stellung war die TU Lania zufolge in der Lage, in einer geradezu totalitären Art und Weise alle kulturellen und gesellschaftlichen Bereiche zu durchdringen und gezieltes „Agenda-Setting“ zu betreiben:

„Vom Wirtschaftsteil bis zum Feuilleton, vom politischen Leitartikel bis zum Theaterreferat – alles hatte die ‘Tel-Union‘ auf Lager; ein Dutzend besondere Korrespondenzen, die tönende Titel führten und als eigene unabhängige Unternehmen figurierten, gingen täglich an hunderte große, kleine und kleinste Zeitungen Berlins und der Provinz. Wie rückständig war man doch in Frankreich oder Italien, wo ein ehrgeiziger Politiker jeden einzelnen Journalisten, jedes einzelne Blatt bestechen mußte – in Deutschland ging das einfacher, glatter. Die ‘Tel-Union‘ sicherte Hugo Stinnes die Herrschaft über Hunderte von unparteiischen und unabhängigen Zeitungen, über Millionen von Lesern, denen der Herr der Schwerindustrie Tag für Tag das geistige Brot zuteilte und ihnen, ohne daß sie es überhaupt merkten, genau vorschrieb, wie sie zu denken, was sie zu wünschen und woran sie zu glauben hatten. An die Einkreisung Deutschlands hatten sie zu glauben und and die Revanche und eine starke Armee zu wünschen.“[35]

Tatsächlich musste Hugenberg, der heute nicht nur als *der* Medienmagnat der Weimarer Republik, sondern auch als einer der geistigen Wegbereiter des Nationalsozialismus gilt, aus der Perspektive der frühen 1920er Jahre im Vergleich zu Stinnes fast wie ein „Nobody“ erscheinen. Der aus einer im Ruhrgebiet ansässigen Industriellenfamilie stammende Hugo Stinnes gehörte zu den mit Abstand einflussreichsten Persönlichkeiten des späten Deutschen Kaiserreichs und der frühen Weimarer Republik,

---

[33] Der Vorschlag zur Gründung der Nachrichtenagentur „ABC“ kam laut Frei von Lania selbst. Lania habe, so Frei, Ende 1923 über sehr gute Kontakte zur illegalen KPD-Zentrale verfügt. Frei selbst war 1923 als Korrespondent der Wiener Zeitung *Der Abend* in Berlin tätig und sollte in dieser Funktion Lania behilflich sein, die illegal operierenden kommunistischen Parteifunktionäre mit Presseausweisen auszustatten, um ihnen solchermaßen auch weiterhin den Zutritt zu den Industriebetrieben zu gewähren. Frei zufolge wurden Lania und er in diesem Zusammenhang auch von der Polizei verhaftet und verhört. (Ebd., 82f.)
[34] Siehe: Lania 1954, 182 – 206.
[35] Ebd., 191.

sein aus einem wesentlich kleineren Familienunternehmen ab den 1890er Jahren geschaffener Montan-, Industrie- und Handelskonzern war eines der größten unternehmerischen Konglomerate Europas.[36] Kern des Stinnes-Konzerns war die „Hugo-Stinnes GmbH“, die sich schnell zu einem weltweit verzweigten Handels- und Schifffahrtskonzern entwickelte und Anfang der 1920er Jahre mehr als 60 Unternehmen kontrollierte. Darüber hinaus war Stinnes an der Gründung und am Ausbau der „Rheinisch-Westfälischen Elektrizitätswerke“ beteiligt (RWE ist noch heute einer der größten Energiekonzerne Europas), ebenso wie des „Mühlheimer Bergwerks-Vereins“ (MBV) und der „Deutsch-Luxemburgischen Bergwerks- und Hütten AG“ (Deutsch-Luxemburg), die beide zu den größten deutschen Bergbauunternehmen des Kaiserreichs bzw. der Weimarer Republik zählten. Außerdem hielt Stinnes wichtige Beteiligungen an der „Saar- und Mosel-Bergwerks-Gesellschaft“ sowie der „HAPAG“, der mit Abstand bedeutendsten deutschen Reederei. Neben den traditionellen Tätigkeitsfeldern seiner Familie, der Binnenschifffahrt und dem Kohlehandel, engagierte sich Stinnes im Bergbau, in Stahl- und Walzwerken, in der Holzwirtschaft, in der chemischen Industrie (Ölindustrie), bei Brauereien, im Druck- und Verlagswesen, in der Presse, in der Filmwirtschaft, besaß ein Reihe von Hotels und kontrollierte Banken und Versicherungsunternehmen. Stinnes war ein Meister der so genannten „vertikalen wirtschaftlichen Integration“, eine Form der Unternehmenskonzentration mit dem Ziel, durch die Eingliederung der vor- und nachgelagerten Produktions- und Handelsstufen die Wertschöpfungs- und Lieferketten eines Unternehmens erstens zu optimieren und vor allem zweitens möglichst exklusiv zu kontrollieren.[37] Diese besondere Form der Wirtschaftskonzentration, die noch mehr ökonomische (und politische) Macht konzentriert als der eher horizontal ausgerichtete „Trust“, war in den 1920er Jahren in Deutschland auch unter dem Schlagwort „Verstinnesierung“ bekannt, ein Begriff, der sich auch auf den ständig wachsenden Einfluss von Stinnes auf die Politik und die Medien bezog. Nicht zuletzt aufgrund seines ungeheuren Kapitalbedarfs für den Erwerb immer neuer Unternehmen für seinen Konzern hatte Stinnes beste Kontakte zu den wichtigsten Banken und Schwerindustriellen, sehr häufig kam es etwa zu Kooperationen mit August Thyssen. Gemeinsam mit Alfred Hugenberg war Stinnes an der Gründung einer ganzen Reihe von Medienunternehmen beteiligt, unter anderem eben der „Telegraphen-Union“.

[36] Zu Stinnes vgl. Feldman 1998.
[37] Vgl. Gabler 2004.

An der im Juli 1920 stattgefundenen „Konferenz von Spa“, auf der die Reparationszahlungen des Deutschen Reichs an die Siegermächte des Ersten Weltkriegs ausgehandelt wurden, nahm Hugo Stinnes als Interessensvertreter der deutschen Wirtschaft teil. Zudem war Stinnes unmittelbar nach dem Krieg auch maßgeblich am Interessensausgleich zwischen den Industrieverbänden und der Arbeiterschaft sowie dem Aufbau des Korporatismus beteiligt (auf dem noch heute die deutsche Sozialpartnerschaft beruht), natürlich auch mit dem Ziel, der revolutionären Arbeiterbewegung durch die Verhandlungen ihre soziale Sprengkraft zu nehmen: Das so genannte „Stinnes-Legien-Abkommen“, das die neuen Beziehungen zwischen der Industrie und den Gewerkschaften regelte, wurde am 15. November 1918 unterzeichnet, nur wenige Tage nach dem Ausbruch der deutschen Novemberrevolution. Anders als im Kaiserreich beteiligte sich Stinnes in der Weimarer Republik von Anfang an aktiv an der Politik und zog als Abgeordneter der „Deutschen Volkspartei“ (DVP) in den Reichstag ein. Zu großer Beunruhigung der kritischen Öffentlichkeit führte es, als Anfang Mai 1920 bekannt wurde, dass Stinnes die *Deutsche Allgemeine Zeitung* gekauft hatte. Die DAZ war nicht irgendeine Zeitung, sondern galt seit Bismarcks Zeiten als offiziöses Blatt der deutschen Reichsregierung, die Zeitung behielt ihren halbamtlichen Status auch in der Weimarer Republik bei. Bereits seit Beginn des Jahres hatten Nachrichten über gezielte Aufkäufe von Zeitungen und Zeitungsverlagen durch die Schwerindustrie für einige Unruhe gesorgt.[38] Hatte das linkspolitische Lager (und mit ihm wohl auch viele von Stinnes Konkurrenten aus der Wirtschaft) schon bisher die außergewöhnliche Geschwindigkeit in der Expansion und Konzentration des Stinnes-Konzerns mit wachsender Sorge beobachtet, so nährte der Erwerb der DAZ die Befürchtung, dass Stinnes nun auch in der Kontrolle der Medien und Presse die Oberhand gewinnen könnte. Aus Stinnes‘ Sicht bedeutete der Erwerb der DAZ „offensichtlich das Bemühen [...], sich von Hugenberg unabhängig zu machen und innerhalb der sich entwickelnden Interessenvielfalt der Schwerindustrie die eigene Meinung zur Geltung zu bringen“.[39]

Es verwundert wenig, dass aufgrund der Machtfülle des Stinnes-Konzerns zu Beginn der 1920er Jahre dessen Inhaber geradezu zur Inkarnation des klassischen kapitalistischen Feindbildes wurde, bei den Kommunisten und Sozialisten ebenso wie bei der extremen Rechten. Stinnes, der für seine Zeitgenossen wie kaum ein anderer die

[38] Vgl. Wulf 1984, 160ff.
[39] Ebd., 163.

Verquickung von politischer und ökonomischer Macht repräsentierte, hinterließ in der damaligen Publizistik und Populärästhetik zahlreiche Spuren. George Grosz etwa karikierte ihn als überlebensgroßen Strippenzieher, der in seinen Händen die winzige Marionette des Reichspräsidenten Ebert hält; die 1920 entstandene Skizze heißt „Stinnes und sein Präsident“ und wird heute unter dem bezeichnenden Titel „The Secret Emperor“ im New Yorker „Museum of Modern Art“ ausgestellt. Fritz Lang wiederum diente Stinnes als Vorbild für die dämonische Hauptfigur seines 1921/22 entstandenen Spielfilms „Dr. Mabuse, der Spieler“, einem Spiegelbild der Weimarer Republik mit dem machtbesessenen und scheinbar allmächtigen Verbrecherkönig Mabuse in dessen Mittelpunkt.[40] In zahlreichen Zeitromanen und Zeitnovellen der Epoche erschien Stinnes ebenfalls als Hauptfigur, so zum Beispiel in Heinrich Manns 1925 verfasster Novelle „Kobes“, in der der Ruhrindustrielle als Ausbeuter der Arbeiterschaft und Schinder des Mittelstands präsentiert wird. Auch international wurde Stinnes als respektable und mitunter Furcht einflößende Größe wahrgenommen, wie die zahlreichen damaligen Beiträge in englischen, französischen und amerikanischen Zeitungen belegen. Unter anderem zierte ein Portrait von Stinnes am 17. März 1923 auch das Titelblatt des Magazins *Time*, übrigens der dritten überhaupt je erschienenen Ausgabe des amerikanischen Nachrichtenmagazins: In dem entsprechenden Beitrag des Magazins wurde der deutsche Industrielle dem amerikanischen Publikum als „present ‘All Highest‘ of Germany“ vorgestellt.[41] Insofern die Beziehungen zwischen Politik und Ökonomie bzw. die Verquickung von wirtschaftlicher und politischer Macht im Zentrum des Denkens von Leo Lania standen – nicht zuletzt beruhte auch Lanias in den frühen 1920er Jahren entworfene Faschismustheorie auf dieser Beziehung – bezog sich auch Lania in seinen Zeitungsbeiträgen und Reportagebüchern zu Beginn der 1920er Jahre immer wieder auf die Figur von Hugo Stinnes.

Die Notwendigkeit für einen unabhängigen Nachrichtendienst war in der Weimarer Republik also zweifellos gegeben; sein Fehlen trug mit dazu bei, dass der erste deutsche demokratische Staat gescheitert ist. Die Weimarer Verfassung von 1919 garantierte zwar das Recht auf freie Meinungsäußerung und damit auch die Pressefreiheit, die spezifische Problematik der Pressekonzentration und der Kontrolle der

---

[40] Vgl. Elsaesser 2000. Siegfried Kracauer wiederum, der die Mabuse-Figur als „zeitgenössischen Tyrannen“ und „Übermenschen“ charakterisierte, sprach von der „unverkennbaren Ähnlichkeit“ Mabuses mit Hitler. (Vgl. Kracauer 1984, 88 u. 91)
[41] Siehe: http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,715096,00.html (The Ruhr, in: *Time*, 17. 3. 1923; abgerufen am 28. 9. 2011).

Informationsflüsse reflektierte sie aber nicht. Dagegen erhob schon die Reichskonferenz der Arbeiter- und Soldatenräte im Dezember 1918 die Forderung, „den großkapitalistischen industriellen Meinungsfabriken Beschränkungen ihres ökonomischen Übergewichts“ aufzuerlegen.[42] Tatsächlich ließen sich schon seit der deutschen Reichsgründung 1871 Bestrebungen der Industrie und Wirtschaft beobachten, ihre eigenen Interessen durch gezielte Öffentlichkeitsarbeit zu vermitteln und durchzusetzen. Angesichts des allgemeinen Wahlrechts und parlamentarischer Entscheidungen bezüglich der Wirtschafts-, Finanz- und Handelspolitik wurde dabei die Presse zum wichtigsten Instrumentarium, mit deren Hilfe die Unternehmer versuchten, der Öffentlichkeit die eigenen Interessen in Form von bestimmten Meldungen, Argumentationen und Erläuterungen näher zu bringen, um ein für das Unternehmertum günstiges Klima zu schaffen. Im 19. Jahrhundert geschah das meistens noch über die Gründung eigener Zeitungen, die aber aufgrund der unterschiedlichen Interessen der verschiedenen Wirtschaftsbereiche (Banken, Handel, Fertigwarenindustrie, Schwer- und Grundstoffindustrie) über kleine Auflagen und dementsprechend kleine Leserkreise nicht hinauskamen und denen zudem das Stigma der einseitigen Interessenspolitik anhaftete.

Zu einem entscheidenden Wendepunkt in der Entwicklung der wirtschaftlichen Öffentlichkeitsarbeit kam es in den Jahren unmittelbar vor und während des Ersten Weltkriegs mit der Erarbeitung einer völlig neuen Pressekonzeption durch eine Gruppe von Schwerindustriellen unter der Leitung des Krupp-Managers Alfred Hugenberg. Die Grundidee dieser neuen Konzeption war es, Öffentlichkeitsarbeit weniger durch direkte Pressearbeit (Herausgabe eigener Zeitungen) als vielmehr durch indirekte Einflussnahmen zu betreiben, d. h. die vorhandene Presse durch ausgewählte Meldungen, geeignete Nachrichten und vorgegebene Kommentare im eigenen Sinne zu beeinflussen. Dabei war es oberstes Prinzip, die eigene Einflussnahme nicht öffentlich bekannt werden zu lassen, um deren Wirkung nicht zu gefährden. Dementsprechend gründete das Industriellenkonsortium unter der Leitung Hugenbergs eine ganze Reihe von Dienstleistungsunternehmen, von Annoncenbüros über Nachrichtenagenturen, Materndienste und wirtschaftlichen Hilfsorganisationen (Ver-

[42] Vgl. Koszyk 1972, 337. Die Metapher der „Meinungsfabrik“ wird Lania in leicht abgewandelter Form später übernehmen, nämlich im Titel seiner 1927 erschienenen Reportageerzählung „Indeta – Die Fabrik der Nachrichten“, in der er in fiktiver Form auch Erlebnisse mit seiner eigenen Nachrichtenagentur verarbeitete.

lage, Dienste, Firmen), die durch ein kompliziertes und unüberschaubares System ineinander verschachtelt waren und deren Besitzverhältnisse bspw. durch Aktientausch, Treuhandschaften und Beteiligungen systematisch verschleiert wurden. Finanziert wurde dieses System durch die „Wirtschaftliche Gesellschaft“ bzw. den „Viererausschuß“, dem die Industriellen Alfred Hugenberg, Emil Kirdorf, Wilhelm Beukenberg und Hugo Stinnes angehörten.[43]

Hatten die Unternehmer aber im 19. Jahrhundert und noch bis zum Ersten Weltkrieg gegenüber der direkten politischen Arbeit Distanz gewahrt, so änderte sich die Situation mit der Ausrufung der Weimarer Republik. Zum einen sah sich die „Wirtschaftliche Gesellschaft“ gezwungen, mit ihrer Pressearbeit für bestimmte wirtschafts- und sozialpolitische Zielsetzungen nicht nur die außerparlamentarische Öffentlichkeit, sondern auch Parlament und Reichsregierung zu überzeugen; zum anderen entschlossen sich nun auch Mitglieder der Gruppe zur direkten politischen Arbeit. Die ursprünglich parteipolitisch neutrale Haltung innerhalb der Gruppe wurde damit aufgegeben: Hugo Stinnes zog als Abgeordneter der rechtsbürgerlichen DVP (Deutsche Volkspartei) ins Parlament, Alfred Hugenberg als Abgeordneter der noch weiter rechts stehenden DNVP (Deutschnationale Volkspartei). Konflikte zwischen Hugenberg, der die Pressepropaganda immer mehr auf die Bedürfnisse der DNVP auszurichten versuchte, und denjenigen Industriellen, die wie Hugo Stinnes der DVP nahe standen, waren damit vorprogrammiert. Stinnes verfolgte zunehmend eigene Ziele, etwa mit dem Erwerb der halbamtlichen *Deutschen Allgemeinen Zeitung*, die er für seine eigenen Zwecke zu instrumentalisieren suchte, während das ursprünglich von ihm mitfinanzierte Presseimperium – auch durch seinen frühen Tod im April 1924 – mehr und mehr unter die alleinige Kontrolle Hugenbergs geriet.

Der Einfluss der Industrie auf die deutsche Presse wurde in den Jahren 1923/24 breit diskutiert, unter anderem etwa in der *Frankfurter Zeitung* oder der *Weltbühne*, zu deren Stammautoren Lania zählte.[44] Gerade die *Weltbühne* verfolgte mit kritischem Auge den Aufstieg Alfred Hugenbergs zum Medienmogul der Weimarer Republik und warnte entschieden vor den demokratiepolitischen Auswirkungen der Pressekonzentration in den Händen einer weniger Potentaten der Schwerindustrie. Neben der Kontrolle des Annoncenwesens, der Verlage und der Druckereien wurde vor allem die

[43] Zur Geschichte des Hugenberg-Konzerns und dessen ganz bewusst undurchsichtig gehaltener Struktur vgl. Guratzsch 1974 und Koszyk 1972, 219 – 239.
[44] Vgl. Koszyk 1972, 226ff.

Kontrolle des Nachrichtenflusses durch die Interessen der Großindustriellen heftig kritisiert und damit die Bedeutung von Lanias Versuch, eine unabhängige Nachrichtenagentur in der Weimarer Republik zu etablieren, unterstrichen. So schrieb Walter Aub noch 1926 in der *Weltbühne*: „Der deutschen Presse fehlt ein unabhängiges Nachrichtenbüro. Die besten Institute, die zur Zeit den Nachrichtenmarkt beherrschen: das Wolffsche Telegraphen-Büro und die Telegraphen-Union sind alles eher als unabhängig. Sie sind in Händen von Interessenten, die erreichen können, daß der ihnen gehörende Dienst Nachrichten unterdrückt oder besonders hervorhebt."[45] Während das WTB aufgrund seiner staatsnahen Stellung aber noch eine „gewisse Objektivität" wahren müsse, sei die TU (deren Dienste übrigens auch der sozialdemokratische *Vorwärts* und die kommunistische *Rote Fahne* bezogen haben) ganz den Interessen Hugenbergs und der Schwerindustrie untergeordnet. Aub kam in seinem Beitrag zu dem Schluss, dass „der Großbesitz über die Hälfte der deutschen Presse" und fast die gesamte bürgerliche Provinzpresse beherrsche und drängte zur entschiedenen Gegenwehr:

„Die republikanischen Verbände jeder Art sollten ihre ganze Arbeit umstellen und sich auf die Gefahrenzone konzentrieren. Sie reden dauernd von ihrer Liebe zur Republik. Es ist an der Zeit, den Worten Taten folgen zu lassen. Daß nicht eines Tages der trockene Putsch siege, daß die deutsche Rechte nicht die Demokratie abwürge, schreite die Linke zur Tat und stürze den heimlichen König Hugenberg. Und sie beginne bald. Übers Jahr kanns zu spät sein!"[46]

Der tatsächliche Einfluss von Hugo Stinnes oder Alfred Hugenberg auf die Gesellschaft der Weimarer Republik und deren Scheitern ist heute umstritten. Jürgen Wilke etwa schreibt, dass man auf der Suche nach klaren Medienwirkungen im Zusammenhang mit Hugenbergs Unternehmungen „sehr vorsichtig" sein müsse: „So wahrscheinlich es ist, dass seine Medienmacht in keiner Weise für die Republik eintrat, sondern sie ganz im Gegenteil [...] zu schwächen suchte, wo sie nur konnte, so unwahrscheinlich ist es, dass sie wirklich aktiv etwas bewegen konnte." Als Beispiel für seine These führt Wilke die Pressekampagne Hugenbergs gegen den Young-Plan 1929/30 an, in der es Hugenberg trotz des Einsatzes seiner gesamten Medienmacht nicht gelungen sei, die Weimarer Öffentlichkeit gegen die Annnahme des Planes zu mobilisieren.[47] Dagegen sehen andere Forscher wie Kurt Koszyk oder Jörg Requate

[45] Walter Aub, Der Fall Hugenberg, in: *Die Weltbühne* 22 (1926) 8, 286 – 293; 286.
[46] Ebd., 293.
[47] Wilke 2002, 150f. Der Young-Plan regelte die Reparationszahlungen Deutschlands nach dem Ersten Weltkrieg. Die Rechte kritisierte sowohl die Höhe des ausgehandel-

einen nachhaltigen Einfluss des Hugenberg-Konzerns vor allem auf die Provinzpresse der Weimarer Republik.[48] Die Provinzpresse der Weimarer Republik war in mehrfacher Weise vom Hugenberg-Konzern abhängig: Zum einen geriet sie durch die dem Konzern angegliederte „Allgemeine Anzeigen Gesellschaft“ (Ala) in ökonomische Abhängigkeit, da sie durch diese mit Anzeigen versorgt wurde. Zum anderen wurde sie von Hugenbergs „Wirtschaftsstelle für die Provinzpresse“ mit den so genannten „Materndiensten“ beliefert, das waren vorproduzierte Zeitungstexte etwa zu überregionalen politischen Ereignissen, die von der Provinzpresse, die sich keinen großen Redaktionsstab leisten konnte, in der Regel unverändert übernommen und abgedruckt wurden. Angesichts der Tatsache, dass es in der Weimarer Republik eigentlich keine überregionalen Zeitungen gab und das Wählerpotential der deutschen Provinz doch erheblichen Einfluss auf die Entwicklung der Weimarer Republik hatte, sieht Koszyk gerade in der Versorgung der Provinzpresse mit Hugenbergs Materndiensten eine Mitursache für das Scheitern der Weimarer Republik:

„Wenn man bedenkt, daß auch das Material der Telegraphen-Union in diese Blätter strömte, so kann man sich ungefähr vorstellen, weshalb ein großer Teil des Bürgertums zur Weimarer Republik ein wegen der deutschnationalen Tendenz ihrer Zeitungen getrübtes Verhältnis behielt. Das beantwortet auch die Frage, weshalb die ‘Pressefreiheit‘ damals nicht dazu beigetragen hat, die Republik zu stärken.“[49]

Die unterschiedlichen Positionen von Wilke, Koszyk und Requate bezüglich der Wirksamkeit des Hugenberg-Pressekonzerns spiegeln auch unterschiedliche Positionen in der Einschätzung der Wirksamkeit von Massenmedien wieder, wobei Wilkes Einschätzung eher am Modell einer schwachen bzw. moderaten Medienwirkung orientiert ist. Die Geschichte der Medienwirkungsforschung unterteilt sich grob in drei Phasen, in denen jeweils eine starke, eine schwache und eine moderate Medienwirkung konstatiert wurden.[50] In einer ersten Phase, die ca. von 1910 bis 1945 dauerte, wurden starke Medienwirkungen angenommen. Charakteristisch für diese erste Pha-

---

ten Betrags von 34,5 Milliarden Mark als auch die lange Laufzeit der Rückzahlungen bis einschließlich 1988. Die Kampagne gegen den Young-Plan wurde vor allem auch von den Nationalsozialisten genutzt, um sich aus ihrer politischen Isolation zu befreien.

[48] Vgl. Koszyk 1972, 229. Ähnlich wie Koszyk urteilt auch Jörg Requate: „Durch Hugenbergs Materndienste, die den Zeitungen praktisch den kompletten überregionalen politischen Teil lieferten, waren vor allem die kleinen Provinzzeitungen nahezu beliebig lenkbar.“ Siehe: Ders., Zwischen Profit und Politik, Deutsche Zeitungsverleger im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: Ziegler 2000, 167 – 186; 181.

[49] Koszyk 1972, 229.

[50] Vgl. dazu: Kepplinger, 2009, insbesondere 652 – 657.

se sind Fallstudien herausragender Ereignisse (man denke etwa an Orson Welles' legendäres Hörspiel „War of the Worlds" (1938), das eine Massenpanik auslöste); zeitlich fiel diese Phase zudem mit dem Entstehen der modernen Propaganda im Ersten Weltkrieg und dem Aufkommen moderner Werbe- und Marketingstrategien zusammen. Der Beginn der zweiten Phase wird in der Regel mit der von Paul Lazarsfeld, Bernard Berelson und Hazel Gaudet veröffentlichten Studie „The People's Choice" (1944) angesetzt und dauerte bis ca. 1970. Die Studie untersuchte die amerikanischen Präsidentschaftswahlen von 1940 und bezog sich damit auf ein wiederkehrendes Routineereignis; die Berichterstattung zu den Wahlen war weniger spektakulär, die Effekte weniger dramatisch. Die Autoren entwickelten in ihrer Studie das Modell eines *Zwei-Stufen-Flusses der Kommunikation*, die Figur des *Meinungsführers* und die Rolle der *selektiven Mediennutzung*. Im Mittelpunkt dieser Konzeption, die in den 1960er Jahren zur wissenschaftlichen Schulmeinung ausgebaut worden ist, standen die *Prädispositionen der Rezipienten* (Einstellungen und Gruppenbindungen), die, so die gängige These, als „mediating factors" starke Medienwirkungen verhinderten. Die „Minimal-Effekt-These" wurde teilweise auch dadurch befördert, dass die Autoren der Studie von 1944 ursprünglich starke Medienwirkungen erwartet hatten und aufgrund gegenläufiger Untersuchungsergebnisse nach Erklärungen für die schwachen Medienwirkungen suchten und diese fokussierten.[51] Die dritte Phase verband Ergebnisse der beiden vorangegangenen Phasen und setzte Anfang der 1970er Jahre ein mit der Studie von Maxwell E. Combs und Donald E. Shaw zur „Agenda-Setting Function of Mass Media" (1972) und mit Elisabeth Noelle-Neumanns Forschungsbericht „Return to the Concept of Powerful Mass Media" (1973). Noelle-Neumann führte in ihrer Studie drei folgenreiche Konzepte ein, die, wie schon der Titel ihrer Arbeit nahe legte, den Fokus wieder mehr auf eine eher starke Wirkung der Massenmedien setzten: die *Konsonanz der Medien*, ihre *kumulative Wirkung* sowie ihr Einfluss auf das „*Meinungsklima*", auf die Vorstellungen, die sich der Einzelne von den Ansichten der Mehrheit macht. Zusammen bilden diese Konzepte die Grundlage der „Theorie der Schweigespirale", der zufolge der Einzelne aus Angst vor sozialer Isolierung die eigene Meinung lieber verschweigt als der für die Ansicht der Mehrheit gehaltenen Meinung zu widersprechen. Nach heutigem Stand der Forschung ist davon auszugehen, dass die Wirkungsunterschiede in den drei Phasen geringer waren als lange Zeit angenommen bzw. dass die einzelnen

[51] Ebd., 654f.

Divergenzen zwischen den Wirkungsmodellen durch die Besonderheit der untersuchten Phänomene sowie durch theoretische und methodische Neuerungen der Forschung erklärbar sind. Bei herausragenden Ereignissen, die oft mit starker Emotionalisierung einhergehen, ist die – unmittelbare und kurzzeitige – Medienwirkung eher stark anzusetzen, bei wiederkehrenden Routineereignissen eher schwächer. Bei längerfristigen Thematisierungen von Fakten und Meinungen folgen, so der gängige Kanon der gegenwärtigen Forschung, die Vorstellungen der Bevölkerung in der Regel dem Medientenor.

In Anbetracht der neueren Forschungsergebnisse ist meines Erachtens durchaus davon auszugehen, dass der Hugenberg-Konzern aufgrund seiner ökonomischen Übermacht im Medienbereich – gerade etwa durch die in seinem Besitz stehenden Materndienste für die Provinzpresse – sowohl eine *Konsonanz* als auch eine *kumulative Wirkung* in der Berichterstattung erwirken und damit ein bestimmtes *Meinungsklima* erzeugen bzw. verstärken konnte. Die wirtschaftliche Medienmacht des Hugenberg-Konzerns allein hat die Weimarer Republik nicht zu Fall gebracht, dazu bedurfte es einer ganzen Reihe zusätzlicher Faktoren und Ereignisse, wohl aber war sie dazu in der Lage, die Einstellungen der Bevölkerung gegenüber der demokratischen Republik negativ zu beeinflussen. Einzelne Schlagzeilen oder zeitlich begrenzte Pressekampagnen mögen kurzfristig wenig bewirken, eine mittel- bzw. langfristig verfolgte Tendenz in der Berichterstattung verbunden mit der Kontrolle eines breiten Spektrums der Presselandschaft setzt aber sehr wohl einen gesellschaftspolitischen diskursiven Rahmen und kann damit auch gesellschaftliches Wissen und gesellschaftliche Machtstrukturen festigen bzw. untergraben. Die Erkenntnis, dass der Hugenberg-Konzern zur Beeinflussung des Meinungsklimas und des gesellschaftlichen Diskurses in erster Linie auf die *längerfristige* Perspektive setzte, ist bereits von den Zeitgenossen realisiert worden. So formulierte etwa Walter Aub in der schon zitierten 1926 in der *Weltbühne* veröffentlichten Analyse zum „Fall Hugenberg“ mit großem Scharfsinn Beobachtungen, die manche Ergebnisse der späteren Medienforschung vorwegzunehmen scheinen:

„Zeitungen machen die ‘öffentliche Meinung‘ nicht, können sie gar nicht machen. Sie können nur die Führer, die Sprecher der Meinungsverbände gewinnen und mit diesen die Gruppen der Geführten. Zeitungen können auch nicht einer verbreiteten Meinung brüsk entgegentreten, weil die Leser in Scharen davonlaufen und dem Blatt die Resonanz nehmen würden. Wohl aber können Zeitungen eine ‘Volksmeinung‘ umbiegen, einer allmählichen Wandlung den Weg bereiten. Um eine bestimmte ‘Ten-

denz‘ durchzusetzen, bedarf es vorsichtiger, vorausfühlender Arbeit, die sich oft über Monate und Jahre erstreckt. Diese Arbeit leistet vorbildlich, also für uns bekämpfenswert der Hugenberg-Konzern.“[52]

Und er leistete sie vor allem auch über die Kontrolle der Nachrichtenflüsse, die Lania mit seiner Agentur durchbrechen wollte.

[52] Walter Aub, Der Fall Hugenberg, a.a.O., 286.

1.5) Lania als Journalist in der Weimarer Republik

Die Geburt des modernen Intellektuellen wird in der Regel mit der Dreyfus-Affäre Ende des 19. Jahrhunderts in Frankreich verknüpft.[1] Der eigentliche Geburtsakt ist eine Anklage: Am 13. Januar 1898 veröffentlicht der Schriftsteller und Journalist Émile Zola in der Zeitschrift *L'Aurore* unter dem Titel „J'accuse" einen öffentlichen Brief an den Präsidenten der französischen Republik, in dem er die Öffentlichkeit über die Hintergründe der zu Unrecht erfolgten Verurteilung des wegen Spionage für das Deutsche Reich verdächtigten französisch-jüdischen Hauptmanns Alfred Dreyfus informiert. Zolas Engagement, das ganz bewusst auch Gerichtsklagen gegen die eigene Person in Kauf nahm, löste eine breite öffentliche Debatte über Wahrheit und Gerechtigkeit aus: Die über 2000 Wissenschaftler, Künstler und Mitglieder freier Berufe – unter ihnen Marcel Proust und Anatole France –, die sich mit Zola und Dreyfus solidarisierten, wurden von Georges Clemenceau als „les intellectuels" bezeichnet; ein Begriff, der in der Folge rasche Verbreitung weit über Frankreichs Grenzen hinaus fand. In der Sache bezeichnete er eigentlich nichts Neues, Intellektuelle gab es noch vor dem Begriff, im Mittelalter ebenso wie in der Antike. Neu waren in diesem Zusammenhang aber wohl die rasche und gezielte Mobilisierung der Öffentlichkeit sowie der daraus resultierende Zusammenschluss einer Gruppe im Dienste eines Ideals und des „öffentlichen Interesses" (Anatole France); beides wäre ohne die Existenz und die geschickte Nutzung moderner Massenmedien bzw. der Presse nicht möglich gewesen.[2]

Insofern man die Geburt des (modernen) Intellektuellen mit Émile Zolas öffentlichem Engagement in der Dreyfus-Affäre datiert, könnte man mit einigem Recht die Weima-

[1] Vgl. etwa Gilcher-Holtey 2007, 11 und 73 – 85; Schlich 2000, 4.

[2] Ingrid Gilcher-Holtey schreibt diesbezüglich: „Georges Clemenceau bezeichnete am 23. Januar 1898 in seiner Zeitschrift 'L'Aurore' die Unterzeichner zweier Petitionen, die Protest gegen die Rechtsbeugung im Dreyfus-Prozeß erhoben, als 'les intellectuels'. Der Begriff – kursiv gesetzt und dadurch als neu hervorgehoben – verbreitete sich sehr schnell. Von den Dreyfus-Gegnern pejorativ und polemisch verwandt, um die fachliche Inkompetenz und nationale Verantwortungslosigkeit der Unterzeichner der Petitionen zu charakterisieren, diente er den Dreyfus-Verteidigern als Selbstbeschreibung, die ihren Anspruch verdeutlichte, 'in Angelegenheiten der allgemeinen Ordnung und des öffentlichen Interesses', wie Anatole France es formulierte, 'das Wahre vom Falschen zu trennen'. Kein Zweifel, das Phänomen ist älter als das Wort. Es gab, wenn man so will, Intellektuelle vor dem Auftauchen des Begriffs, doch typisierte der Begriff soziale und kulturelle Eigenschaften von Personen, die in der Dreyfus-Affäre erstmals als Gruppe hervortraten." (Gilcher-Holtey 2007, 73f.)

rer Republik als die Geburtsstätte der deutschen Intellektuellen bezeichnen: „Wenn für Frankreich die Dreyfus-Affäre den Intellektuellen zum Selbstbewußtsein verholfen hat, so ist es in Hinblick auf Deutschland sicher nicht übertrieben, die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts als die eigentliche Geburtsstunde des Intellektuellen und Intellektuellen-Bewußtseins anzusehen.“[3] Während in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, im Deutschen Kaiserreich, trotz der sich zunehmend politisch organisierenden Arbeiterbewegung der Stellenwert des „Öffentlichen“ und das Interesse des ehemals politisch liberalen Bürgertums an der Politik beständig abgenommen hatte, ergaben sich mit der Ausrufung der deutschen Republik 1918 völlig neue Möglichkeiten. Erstmals in der deutschen Geschichte garantierte die republikanische Verfassung von 1919 „das Recht, innerhalb der Schranken der allgemeinen Gesetze seine Meinung durch Wort, Schrift, Druck, Bild oder in sonstiger Weise frei zu äußern“.[4] Geradezu zwangsläufig wurden damit viele der politischen und progressiven Ideen des Vormärz und des späten 18. Jahrhunderts wieder aktuell und aufgegriffen, Heinrich Mann etwa sah „eine neue Zeit der Vernunft und der Aufklärung“ im Anbruch.[5]

Die deutsche Gesellschaft war nach 1918 bis in ihr Innerstes geprägt von der traumatischen Erfahrung des Weltkriegs, der mit der bolschewistischen Revolution in Russland und mit der Novemberrevolution in Deutschland endete. Der neuen Republik begegnete diese Gesellschaft mit unterschiedlichen Haltungen, nur allzu oft stieß diese auf reservierte Zurückhaltung oder offene Gegnerschaft: Eine „Republik ohne Republikaner“ ist der deutsche Staat zwischen 1918 und 1933 im Nachhinein oft genannt worden. Zur Republik bekannten sich neben den Sozialdemokraten nur die katholische Deutsche Zentrumspartei und die bürgerlich-liberale Deutsche Demokratische Partei, den linken Sozialisten und Kommunisten ging sie nicht weit genug, ihre Präferenz galt der Räterepublik und nicht dem parlamentarischen System, den Konservativen und Nationalisten ging sie dagegen viel zu weit, von ihnen wurde die Republik als eine von den westlichen Siegermächten oktroyierte, dem „deutschen Wesen“ völlig fremde Institution gesehen. Militär, Justiz, große Teile der Beamtenschaft und gerade auch die Universitäten bildeten Horte des Konservatismus und extremer

[3] Gangl/Raulet 2007, 10.
[4] Vgl. Artikel 118 der Weimarer Verfassung, zitiert nach: Wilke 2002, 123.
[5] Vgl. Heinrich Mann: Es kommt der Tag, Deutsches Lesebuch, Zürich 1936; zitiert nach: Mayer 1981, 104.

nationaler Gesinnung in der Weimarer Republik, wobei die republikfeindliche Haltung der mittelständischen Intelligenz oft in einem engen Zusammenhang mit der Angst vor dem sozialen Abstieg und Statusverlust stand. Die bürgerlichen „Vernunftrepublikaner“ wiederum waren in der Regel keine überzeugten Befürworter der neuen Republik, sondern sahen in dieser vielmehr „das kleinere Übel“ unter den gegebenen Umständen.

Die Intellektuellen der Weimarer Republik, Journalisten, Schriftsteller, Künstler, Wissenschaftler etc. waren jedenfalls durch die Erfahrung des Weltkriegs und der Revolution höchst politisiert; die Verfassung von 1919 garantierte ihnen erstmals das Recht, innerhalb der Grenzen der republikanischen Gesetze ihre Meinung frei zu äußern. Viele Schriftsteller gerade aus dem linksbürgerlichen und sozialistischen Bereich sahen es in dieser Situation als ihre Aufgabe an, neben ihrem literarischen Werk auch in der Tagespresse und in Zeitschriften zur gesellschaftlichen und politischen Lage Stellung zu beziehen; umgekehrt waren sie auch bemüht, das aktuelle politische Zeitgeschehen in ihre literarische Produktion einfließen zu lassen und ein operatives, an der sachlichen Wirklichkeit orientiertes Literaturkonzept zu entwickeln. Es ist somit ein Charakteristikum der Weimarer Republik, dass damals auffallend viele, darunter auch sehr bedeutende Schriftsteller zugleich als Journalisten tätig waren.[6] Dieser Umstand bewirkte nicht nur eine deutliche Qualitätshebung journalistischer Darstellungsformen, sondern beförderte auch das Eindringen journalistischer Darstellungsformen in die literarischen Genres, was, wie schon teilweise im Naturalismus des 19. Jahrhunderts, vor allem an den diversen Formen der Dokumentarliteratur des frühen 20. Jahrhunderts sichtbar wurde, so etwa am Zeitroman oder an den dramatischen Zeitstücken der Weimarer Republik. Zudem änderte sich während der 1920er Jahre auch die Medienlandschaft in einem vorher nicht gekannten Ausmaß. Der expandierende Zeitungs- und Zeitschriftenmarkt, die neu gegründeten Rundfunkhäuser und die boomende Filmindustrie boten vielen Schriftstellern in ihrer meist

[6] Die wechselseitige Durchdringung von Literatur und Journalismus lässt sich nicht nur im deutschen Sprachraum mindestens bis ins frühe 19. Jahrhundert zurückverfolgen und an zahlreichen namhaften Schriftstellern aufzeigen, z.B. Heinrich Heine, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Charles Dickens, Émile Zola etc. Die von Egon Erwin Kisch 1923 herausgegebene Textsammlung „Klassischer Journalismus, Die Meisterwerke der Zeitung“ greift teilweise bis in die Antike zurück und demonstriert allein schon anhand der Auswahl der Autoren, unter denen sich zahlreiche Ikonen der Literatur- und Geistesgeschichte befinden, die enge Verbindung von Literatur und (Qualitäts-) Journalismus.

schwierigen wirtschaftlichen Situation willkommene Verdienstmöglichkeiten. Nicht zuletzt entstand in diesem Jahrzehnt jener auch heute noch weit verbreitete Autorentyp, der seinen Lebensunterhalt vorwiegend mit Arbeiten für Rundfunk, Theater und Film (und seit den 1950/60er Jahren auch für das Fernsehen) bestreitet und für den das Buch mitunter nur noch ein Nebenprodukt seiner Arbeit ist.

In Bezug auf das damalige Autorenspektrum und die zeittypische Autorensituation bildete ein Schriftsteller wie Leo Lania somit sicherlich keine Ausnahme. Allerdings etablierte sich Lania innerhalb des zeitgenössischen Autorenspektrums nicht zuletzt mit seinen Überlegungen zu einem operativen Reportagekonzept und als einer der wichtigsten Reportageautoren der 1920er Jahre auch als einer der maßgeblichsten Exponenten der Weimarer intellektuellen Szene. Dass er die Reportage und die Presse vor allem auch als Waffe und Kampfmittel im Ringen um politische Emanzipation und zivilgesellschaftliche Hegemonie begriff, daran ließ Lania von Anfang an keinen Zweifel. In einer Rezension zu Egon Erwin Kischs eben erst erschienener Textsammlung „Klassischer Journalismus“, die auch heute noch gerne als Einführung zum Publizistik-Studium genutzt wird, schrieb Lania Anfang 1924 in der Wiener *Arbeiter-Zeitung*:

„[Diese] Sammlung ist ein Dokument des historischen Wandels der Presse, die, um ein Wort Lassalles zu gebrauchen, ‘der Erbfeind der Arbeiterklasse‘ ist, aber zu gegebener Zeit das schärfste und gewaltigste Instrument der Revolution – der bürgerlichen Revolution im Kampfe gegen die feudale Welt und ihre Vorurteile sein konnte und im reichlichen Maße gewesen ist. Kein großer Führer in den geistigen Bewegungen der Menschheit, der sich nicht – seit Gutenberg – der Presse bedienen mußte. [...] Lassalle ist es, der als Erster die Abhängigkeit der gesamten bürgerlichen Presse von den kapitalistischen Interessen, selbst dort, wo sie in revolutionärem Gewande auftritt, rücksichtslos entlarvt und die Arbeiter lehrt, diesem heimtückischen Feind mit dessen eigenen Waffen zu begegnen.“[7]

Nachdrücklich betont Lania hier die Klassenkampfidee und damit einen sozialistisch-revolutionären Standpunkt. Deutlich wird auch, welches Potential Lania der Pressearbeit in Bezug auf die Möglichkeit einer gesellschaftlichen Veränderung unter günstigen historischen Rahmenbedingungen einräumte („zu gegebener Zeit das schärfste und gewaltigste Instrument der Revolution“), die in der Weimarer Republik seiner Meinung nach durchaus gegeben waren. Indem sich die Presse in den Dienst der Arbeiterklasse stellt, schafft sie eine Gegenöffentlichkeit zur bürgerlichen Öffentlichkeit und damit die mentale Voraussetzung zur Umgestaltung der Gesellschaft. Nur

[7] Leo Lania, Das Lesebuch des Journalismus, *Arbeiter-Zeitung*, 1. 1. 1924.

wenige Jahre später wird Lania gemeinsam mit Erwin Piscator versuchen, auch das Theater in diesem Sinne zu einer „Tribüne“ und einem „Sprachrohr“ des proletarischen Publikums umzugestalten, um dessen Nöten, Sehnsüchten und Hoffnungen eine Stimme zu verleihen.[8] Zugleich wird hier ein seit dem frühen 19. Jahrhundert immer wieder diskutiertes Thema aufgegriffen, nämlich die Beziehung zwischen intellektueller Führung und Masse sowie die Art und Weise, wie diese Beziehung aufgebaut werden kann („Kein großer Führer der geistigen Bewegungen der Menschheit, der sich nicht [...] der Presse bedienen mußte.“).

Die Fundamente der Republik, Öffentlichkeit und Justiz, stehen von Anfang an im Fokus von Lanias journalistischem Schaffen und Schreiben, ebenso wie Gefährdung der Republik durch die antidemokratischen Machenschaften des Militärs, der Beamtenschaft und der Wirtschaftsmächte. In Anknüpfung an die Öffentlichkeitskonzepte des bürgerlichen Liberalismus des frühen 19. Jahrhunderts betonte Lania die Aspekte „Aufklärung“ und „Pädagogik“ in seiner Pressearbeit und versuchte die breite Masse von ihrer politischen Mitverantwortlichkeit zu überzeugen und zur politischen Mitarbeit zu motivieren: „Tua res agitur!“, diesen Appell an das breite Publikum schrieb er schon Jahre vor Kisch in einer Rezension zur amerikanischen Reportageliteratur.[9] Die Vielzahl der Zeitungen und Zeitschriften, in denen Lania während der 1920er und frühen 1930er Jahre seine Beiträge veröffentlicht, ist beeindruckend; unter ihnen befanden sich die renommiertesten Publikationsorgane der Weimarer Republik und des deutschen Sprachraums. Unter anderem schrieb Lania für die Blätter der bürgerlich-liberalen Ullstein- und Mosse-Verlage, für Qualitätszeitungen wie den von Stephan Großmann herausgegebenen *Montag Morgen*, den *Berliner Börsen-Courier*, das *Berliner Tageblatt*, das *Prager Tagblatt*, gelegentlich auch für die *Frankfurter Zeitung*, zugleich aber auch für die von Ullstein und Mosse herausgegebenen Boulevardzeitungen wie bspw. die *B.Z. am Mittag*, die *Berliner Morgenpost*, Ende der 1920er Jahre auch für das an amerikanischen Magazinen orientierte *Tempo*. Darüber hinaus publizierte Lania seine Texte aber auch in den von dem Kommunisten Willi Münzenberg vertriebenen Zeitungen *Welt am Abend* und *Berlin am Morgen*, und immer wie-

[8] Vgl. Leo Lania, Das Theater als Former der Zeit, in: *Programmblätter der Volksbühne* [Berlin], April 1927; LLP, M92-228/B1.
[9] Leo Lania, Das junge Amerika, *Arbeiter-Zeitung*, 30. 8. 1923. „Res tua agitur“ schrieb auch Kisch in seiner Reportage „Getreidebörse“, die 1930 in der Sammlung „Paradies Amerika“ erschienen ist.

der auch in der von den österreichischen Sozialisten herausgegebenen Wiener *Arbeiter-Zeitung*.[10]

Lanias Verbindung zu Münzenberg, der von den Zeitgenossen oft als der „rote Hugenberg“ bezeichnet wurde, ist bemerkenswert. Die Frage des Verhältnisses von intellektueller Führung und (proletarischer) Masse, ebenso wie die Versuche, die Masse der Arbeiter und einfachen Leute mit populärästhetischen Ausdrucksmitteln zu erreichen, standen im Mittelpunkt von Münzenbergs Arbeit als Verleger und Leiter eines Medienkonglomerats; hier ergaben sich aufschlussreiche Parallelen zur Tätigkeit Leo Lanias. Münzenberg hat im Laufe der 1920er Jahre nicht nur ungeheures Geschick im Aufbau eines modernen Medienkonzerns bewiesen (wobei er seine Zeitungen und Zeitschriften ebenso wie Buch, Fotografie und Film in den Dienst seiner sozialistischen Weltanschauung stellte), sondern es auch besser als viele andere Publizisten verstanden, dass ein – proletarisches, aber auch kleinbürgerliches – Massenpublikum auf Dauer nur durch die zweckmäßige Verbindung von (politischer) Information und Unterhaltung gebunden werden kann. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine von Bernhard Fulda in seiner englischsprachigen Studie zur Presse und Politik der Weimarer Republik erwähnte Umfrage, die die Berliner *Rote Fahne* 1924 unter ihren Lesern veranstaltet hat.[11] Beunruhigt durch die Beobachtung, dass die kommunistische Parteizeitung ihr proletarisches Lesepublikum scharenweise an die vom bürgerlichen Ullsteinverlag herausgegebene *Berliner Morgenpost* verlor, die mit Abstand populärste Boulevardzeitung Berlins zu Beginn der 1920er Jahre, wollte die Parteiführung die Gründe für diesen bedrohlichen Leserschwund erforschen. Die Antworten auf die Umfrage der *Roten Fahne* fielen recht eindeutig aus: Die Arbeiter und Arbeiterinnen bevorzugten die *Berliner Morgenpost* vor allem deswegen, weil die *Rote Fahne* „nicht unterhaltend genug“ [“not entertain-

[10] Wie sich aus dem Nachlass Lanias ermitteln lässt, schrieb er in den 1920er Jahren unter anderem auch für: *8-Uhr-Abendblatt* (Berlin), *Arbeiterwille* (Graz), *Berliner Allgemeine Zeitung*, *Berliner Morgenpost*, *Berliner Morgenzeitung*, *Berliner Volkszeitung*, *Das Wort* (Halle), *Der Abend* (Wien), *Hamburger Fremdenblatt*, *Kölnische Volkszeitung*, *Leipziger Tageblatt*, *Leipziger Volkszeitung*, *Münchner Illustrierte Presse*, *Neues Acht-Uhr-Blatt* (Wien), *Neue Berliner Zeitung*, *Westfälische Neueste Nachrichten*, *Wiener Morgenzeitung.*

[11] Vgl. dazu Fulda 2009, 26ff.

ing enough"] sei.[12] Der spannende und ansprechende Mix aus Unterhaltung und Information, den dagegen die *Berliner Morgenpost* lieferte, war für die befragten Arbeiter und Arbeiterinnen der entscheidende Faktor für den Kauf der Zeitung. Das kommunistische Parteiorgan war, wie Fulda urteilt, zum Opfer der sich in den 1920er Jahren neu formierenden Konsumgesellschaft geworden; ein Schicksal, das die *Rote Fahne* auch mit den Publikationsorganen der Sozialdemokraten teilte. Um erfolgreich bestehen zu können, hätten sich die Parteizeitungen zunehmend „amerikanisieren" müssen, d.h. gezielt auf neue Publikumsschichten (z.B. Frauen) zugehen und neue Inhalte (z.B. Sportberichte, Beilagen für Frauen, Technik, Unterhaltung etc.) erschließen müssen, was den meisten, zu sehr in traditionellen Denkformen verhafteten Parteizeitungen jedoch nicht gelungen sei. In seiner Analyse bezieht sich Fulda u.a. auf den Sozialdemokraten und Chefredakteur der *Rheinischen Zeitung*, Wilhelm Sollmann, der 1926 seine Bedenken gegenüber der sozialdemokratischen Pressepolitik geäußert hatte:

"Newspapers had to cater to a mass audience, especially the female reader, who mostly decided which paper a family subscribed to. An attractive serialized novel could raise circulation by several thousands, Sollmann pointed out. However, the Social Democratic version of entertainment was relatively unattractive; as Sollmann admitted, the *feuilleton* in the SPD press was sometimes 'grotesquely one sided and boring'. Court-reporting was still deficient; the partisan coverage of political trials, *Feme*-murders, and secret organizations was tiring in its repetitiveness. The Social Democratic news agency, the *Pressedienst*, had expanded its unpolitical production to include sports, feuilleton, chronologies, but even here it was still too overtly political. Light entertainment and local news, with less political news – this mixture served by the *Generalanzeiger* suited the taste of a mass audience, and according to Sollmann the duty of the SPD editors was to accommodate this *Massengeschmack* while at the same time not compromising in their party political struggle and education."[13]

Im Gegensatz zur SPD hatte Willi Münzenberg nicht nur die Bedeutung des Faktors „Unterhaltung" für ein modernes Massenpublikum von Anfang an erkannt, sondern zeigte sich auch in der Umsetzung eines propagandistischen, auf „Infotainment" setzenden Medienkonzepts als äußerst erfolgreich. Die *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, kurz *AIZ*, eine ab 1921 wöchentlich erscheinende Zeitschrift, verband modernen und politischen Boulevardjournalismus mit Illustration und Fotografie und erreichte teilweise

[12] Fulda bezieht sich auf Archivmaterial der KPD, das sich in der „Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde" befindet und mir im deutschen Original nicht vorlag.
[13] Ebd., 29.

eine Auflage von über 300.000 Stück.[14] Gerade die Verbindung mit der Fotografie erwies sich als bahnbrechend für den modernen Bildjournalismus: John Heartfield, der u.a. auch als Bühnenbildner für Piscator tätig war, schuf einen Großteil seiner heute noch legendären Fotomontagen exklusiv für Münzenbergs *AIZ*, die auch von Nichtkommunisten als repräsentatives Organ des Proletariats angesehen wurde. Die Boulevardzeitung *Welt am Abend* wurde 1926 von Münzenberg übernommen und überrundete bald die *Berliner Morgenpost* als die populärste Boulevard- und Arbeiterzeitung Berlins; Leo Lania lieferte regelmäßig Beiträge für das Blatt. „Der Name Münzenberg wurde in den zwanziger Jahren zum Synonym für eine politische Publizistik, die die Arbeitermassen wirklich erreichte", urteilten Jost Hermand und Frank Trommler in ihrer Studie zur Kultur der Weimarer Republik.[15] Münzenberg, so Hermand und Trommler, hätte die wohl wichtigsten Ansätze für eine proletarische Gegenöffentlichkeit in der modernen Massen- und Mediengesellschaft geschaffen.

Münzenbergs Publizistik beschränkte sich aber nicht nur auf die Arbeitermassen (wenngleich sie auf diese in erster Linie abzielte), genauso wenig wie sie nichtkommunistische Autoren und Intellektuelle als Mitarbeiter ausschloss. Obwohl Münzenberg als Abgeordneter der KPD im Reichstag saß und der mit Abstand bedeutendste kommunistische Propagandist in Deutschland (und auch weit darüber hinaus) war, war sein Medienkonzern und seine Medienarbeit nicht der Kontrolle durch die KPD unterstellt und agierte damit unabhängig von der kommunistischen Partei. Diese Unabhängigkeit verdankte Münzenberg nicht nur seinen guten persönlichen Kontakten zu Lenin,[16] sondern hatte sie vor allem auch durch die auf seine Initiative zurückgehende Gründung der „Internationalen Arbeiter-Hilfe" (IAH) 1921 erkämpft. Durch die IAH war Münzenberg international bestens vernetzt, die Organisation bildete gewissermaßen das Fundament seines Medienkonzerns. Diese Unabhängigkeit erlaubte Münzenberg auch eine Bündnispolitik über die kommunistischen Parteigrenzen hinaus und das Werben um linksbürgerliche Intellektuelle auch noch zu einem Zeitpunkt, als sich die KPD und ihre Kulturorganisationen wie der „Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller" (BPRS) streng von allen nichtproletarischen Kräften abzugrenzen suchten. Sehr viel scharfsinniger als die meisten seiner Parteigenossen

[14] Vgl. Hermand/Trommler 1978, 126.
[15] Ebd., 127.
[16] Münzenberg hatte während des Ersten Weltkriegs das „Internationale Jugendsekretariat" in Bern geleitet und Lenin in der Schweiz persönlich kennengelernt.

erkannte Münzenberg klar die Bedeutung einer überparteilichen Zusammenarbeit gegen die Koalitionen der Wirtschaftsmächte und gegen den Nationalsozialismus im Kampf um zivilgesellschaftliche Hegemonie. Noch zu Beginn der 1930er Jahre gehörte Münzenberg angesichts des erstarkenden Nationalsozialismus in Deutschland zu den entschiedenen Verfechtern einer alle Arbeiterparteien umfassenden Volksfront. Die Aufgeschlossenheit gegenüber linksbürgerlichen Schriftstellern und die Idee einer überparteilichen Bündnispolitik charakterisierte übrigens auch den Malik-Verlag des Kommunisten Wieland Herzfelde, in dem Lania Mitte der 1920er Jahre verschiedene Texte publizierte, darunter zwei seiner Reportagebücher.

Lania verfasste seine journalistischen Beiträge nicht nur für die Tagespresse, sondern vor allem auch für die namhaften politischen und kulturellen Zeitschriften der Weimarer Republik, darunter *Die Weltbühne*, *Das Tage-Buch*, *Die Literarische Welt*, *Die Neue Bücherschau* und ab Anfang der dreißiger Jahre auch *Der Querschnitt*. Diese Zeitschriften, die sich zum Teil explizit der Ästhetik einer „Neuen Sachlichkeit" verschrieben hatten, zählten zu den renommiertesten Publikationsorganen der Weimarer Republik, darüber hinaus auch zu den wenigen Institutionen, die sich kämpferisch und mit Nachdruck für die demokratische Verfassung des deutschen Staates einsetzten. Sowohl die *Weltbühne* als auch das *Tage-Buch* vertraten entschieden und kompromisslos Positionen des Antimilitarismus und Pazifismus, überwachten mit kritischem Auge die republikanische Justiz und Rechtsprechung (dessen noch aus dem Kaiserreich stammendes Personal der Republik oft ablehnend, mitunter sogar offen feindselig gegenüberstand), und setzten sich dezidiert für ein Bündnis der Linksdemokraten und Sozialisten ein, die *Weltbühne* unter Ossietzky später auch für die Volksfront und eine geeinte deutsche Arbeiterpartei. Das wöchentliche Erscheinen der beiden Zeitschriften ermöglichte zeitaktuelle Kommentare und Analysen, unter ihren linksbürgerlichen und sozialistischen Autoren – von denen die wenigsten parteigebunden waren – befanden sich viele prominente Schriftsteller und Journalisten der Weimarer Republik.

Für die von Siegfried Jacobsohn gegründete *Weltbühne*, noch vor dem von Stephan Großmann und Leopold Schwarzschild herausgegebenen *Tage-Buch* die wohl bedeutendste kulturpolitische Zeitschrift der Weimarer Republik, verfasste Lania zwischen 1922 und 1926 insgesamt 23 Beiträge, in der Regel gesellschaftspolitische Reportagen und Analysen. Nach der Statistik von Elmar Holly gehörte Lania damit zu

den Stammautoren der *Weltbühne*, und das obwohl Lania, aus welchen Gründen auch immer, nach dem Tod von Siegfried Jacobsohn im Dezember 1926 unter den Herausgebern Kurt Tucholsky und später Carl von Ossietzky nicht mehr für die Zeitschrift geschrieben hat.[17] Stattdessen schrieb er ab 1926 für das *Tage-Buch*, wo sich bis 1933 insgesamt 25 Beiträge Lanias nachweisen lassen.[18] Auch wenn diese Zeitschriften – vor allem in der retrospektiven Betrachtung – ganz wesentlich zum kulturellen Glanz der Weimarer Republik beigetragen haben, darf man sich doch nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Publikationsorgane nie ein breites Massenpublikum, sondern immer nur eine intellektuelle Minderheit erreicht haben. Die Auflagen der *Weltbühne* und des *Tage-Buchs* kamen in den 1920er Jahren über 16.000 Stück nicht hinaus. Allerdings hatten diese „Außenseiter-Zeitschriften", wie Kurt Koszyk sie bezeichnet hat,[19] als Bollwerke des republikanischen Geistes einen nicht unerheblichen Einfluss auf die Meinungsführer und das Meinungsklima der linksbürgerlichen und sozialistischen Szene sowie Teile der politischen Elite der Weimarer Republik.

Am politischen Spektrum dieser Zeitungen und Zeitschriften, das sich vom linksbürgerlichen bis zum sozialistischen Bereich erstreckt, lässt sich natürlich auch der politische Standpunkt Lanias ablesen. Wie wichtig ihm innerhalb dieses Spektrums die eigene politische Unabhängigkeit war, bezeugt die Tatsache, dass Lania ganz bewusst (fast) ausschließlich nur als freischaffender Journalist tätig war. Nur einmal hatte Lania eine kurzfristige Anstellung als Redakteur beim bürgerlich-liberalen *Berliner Börsen-Courier*, für dessen Feuilleton übrigens auch der Piscator- und Brecht-Intimus und Theaterkritiker Herbert Jhering regelmäßig schrieb. Als Lania dort im Juli 1926 anlässlich des Autorennens um den erstmals ausgetragenen „Großen Preis von Deutschland" ausführlich über einen tödlichen Unfall berichtete und dabei zu dem Schluss kam, dass die Berliner Avus-Rennbahn „für ein internationales Rennen

---

[17] „Berücksichtigt man (...) alle diejenigen Autoren, die in der 'Weltbühne' mit mehr als zwanzig Beiträgen vertreten sind – es betrifft nur 5% der Mitarbeiter – , so stellt man fest, daß diese 107 Autoren zusammen mehr als die Hälfte (56%) des gesamten Inhalts verfaßt haben." (Holly 1989, 15)

[18] Im Exil veröffentlichte Lania zudem zwischen 1933 und 1938 insgesamt 18 Beiträge in dem in Paris erscheinendem *Neuen Tage-Buch*, dem Nachfolgerorgan des *Tage-Buchs*.

[19] „Der republikanische Geist verfügte tatsächlich nur über jene Außenseiter-Zeitschriften, die immer wieder in Konflikt mit den herrschenden Mächten der Weimarer Republik gerieten. Diese wenigen Publizisten haben jedoch das Bild der Weimarer Republik derart geprägt, daß sie zeitweilig mit ihren Namen identifiziert wurde." (Koszyk 1972, 283f.)

großen Formats unbrauchbar“ sei,[20] kam er in der Redaktion des *B.B.-C.* unter erheblichen Druck, weil die Veranstalter des Rennens zugleich auch wichtige Anzeigenkunden der Zeitung waren. Lania schied daraufhin im gegenseitigen Einvernehmen aus der Redaktion aus, um, wie er es formulierte, seine Unabhängigkeit als politischer Redakteur zu wahren, in der er die Grundvoraussetzung seiner journalistischen Tätigkeit sah.[21]

Beeindruckend ist nicht nur die Vielzahl der Zeitschriften und Zeitungen, in denen Lania seine Beiträge veröffentlichte, sondern auch das breite Spektrum seiner journalistischen Arbeiten und der von ihm aufgegriffenen Themen. Lania beherrschte und nutzte die unterschiedlichsten journalistischen Genres und Formen und schrieb für alle Ressorts, politische Reportagen, Reise- und Gerichtsreportagen, Berichte und Leitartikel, Interviews und Kommentare, Glossen, Kurzgeschichten, Literatur-, Theater- und Filmkritiken. Lania schrieb über Kunst und Kultur, über Sport und Konsum, über die *Faits divers* des Alltags, über Zeitphänomene wie Revue, Technisierung und „Amerikanismus“; den populärkulturellen Phänomenen der neu entstehenden Unterhaltungskultur widmete er dabei ebenso Aufmerksamkeit wie den Produkten der traditionellen Hochkultur. Er verfasste essayistische Rückblicke auf den Ersten Weltkrieg und dessen Auswirkungen auf die Politik, Kultur und Gesellschaft Deutschlands und der anderen europäischen Staaten, beschrieb immer wieder die Bedrohung der Weimarer Republik durch die Seilschaften von Politik und Wirtschaft, durch die Fehlurteile der Justiz, die Machenschaften reaktionärer Beamtenschaft und rechtsextremer Freikorpsverbände. Im Fokus seiner Reportagen für die *Weltbühne* und das *Tage-Buch* standen immer wieder die Auswirkungen der Ökonomie auf die Existenz der Arbeiter und Kleinbürger, nicht nur in Deutschland sondern auch in anderen europäischen Staaten. Lania reflektierte intensiv die gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen Deutschlands in den 1920er Jahren, wobei er gerade die kulturellen Einflüsse aus Amerika weniger als Bedrohung, sondern vielmehr als Chance im Sinne eines Bruchs mit der wilhelminischen Vergangenheit begriff. Ab der zweiten Hälfte der 1920er Jahre werden Phänomene wie „Sachlichkeit“ und „Amerikanismus“ aber auch zunehmend kritisch bewertet, da sie in Lanias Augen mit der Zeit zu bloßen Schlagworten und Slogans verkommen waren, mit denen sich kein

[20] Vgl. Leo Lania, Die Todesfahrt auf der Avus, *Berliner Börsen-Courier*, 12. 7. 1926.
[21] Vgl. Lania 1954, 248ff. Das Rennen um den „Großen Preis von Deutschland“ wechselte übrigens schon im folgenden Jahr auf den neu gebauten Nürburgring.

„konkreter Sinn“ mehr verbinden ließ – wobei Lania den konkreten Sinn dieser kulturellen Phänomene in deren Potential an politischer und gesellschaftlicher Aufklärung und Emanzipation sah.

Von zentraler Bedeutung war für Lania auch der Kampf für die Pressefreiheit und gegen die Zensur. Entgegen der verfassungsrechtlich garantierten Meinungs- und Pressefreiheit gab es in der Weimarer Republik immer wieder politische Initiativen, die unter dem Deckmantel des Republik- und Jugendschutzes die Meinungsfreiheit wieder einschränken sollten. 1922 wurde das „Gesetz zum Schutze der Republik“ erlassen, 1926 folgte das „Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schund- und Schmutzschriften“; vor allem letzteres öffnete der Beamtenwillkür bei der Beurteilung politisch unliebsamer Literatur und Kunst Tür und Tor und wurde von der Weimarer Intelligenz heftig bekämpft. Lania schrieb nicht nur als Journalist gegen die Zensur an, sondern war auch mehrmals aktiv im Kampf um die Freigabe von Kunstwerken, die aus rein politischen Gründen beanstandet wurden, beteiligt: 1926 gelang es ihm gemeinsam mit Paul Levi, Kurt Rosenfels, Erwin Piscator und anderen, die Freigabe von Sergei Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ in Deutschland durchzusetzen, 1927 war er einer der maßgeblichen Exponenten im Volksbühnenstreit, der von Erwin Piscators hochpolitischer Inszenierung des Ehm-Welk-Stückes „Gewitter über Gottland“ ausgelöst worden war. Seinen größten Erfolg im Kampf gegen Zensur und Einschränkung der Pressefreiheit feierte Lania aber im Dezember 1926, als in Folge einer Undercover-Recherche Lanias zu seinem Reportagebuch „Gewehre auf Reisen“ ein Gesetz im Reichstag verabschiedet wurde, das erstmals in Deutschland Journalisten ebenso wie Rechtsanwälten, Ärzten und Geistlichen das Recht auf Zeugnisverweigerung aus beruflichen Gründen einräumte und damit ein wichtiges Fundament einer demokratischen Pressearbeit schuf.

Lanias journalistische Arbeit beschränkte sich keinesfalls auf die bloße Redaktionsarbeit: Er führte wiederholt und unter mitunter lebensgefährlichen Bedingungen Undercover-Recherchen durch (vor allem für seine Reportagebücher zum Hitler-Ludendorff-Prozess, über geheimen Waffenhandel in Deutschland oder den Filz von Wirtschaft und Politik, Wirtschaft und Militär), arbeitete als Kongressberichterstatter und verfasste zudem zahlreiche Reisereportagen. Als Kongressberichterstatter nahm Lania unter anderem an dem schon erwähnten Kongress von Genua teil (10. April – 19. Mai 1922), am Sozialistenkongress in Hamburg (Mai 1923), am Londoner Kon-

gress (16. Juli – 16. August 1924), an der Konferenz von Locarno (Oktober 1925) und am Ersten Weltkongress der Kolonialvölker im Februar 1927 in Brüssel. Lania bereiste 1923 das besetzte Ruhrgebiet und schrieb darüber unter anderem eine Reportage für die *Weltbühne*, 1924 die kriegszerstörten Städte Nordfrankreichs, im Spätsommer 1926 den Balkan und Griechenland (wobei er Eindrücke dieser Reise zwei Jahre später in seiner an der Piscatorbühne uraufgeführten Komödie „Konjunktur" verarbeitete), im Mai 1928 das faschistische Italien, wo er mit im Untergrund lebenden Oppositionsführern zusammentraf, im November 1928 den Baltikum und Riga, 1930 London und Irland, von wo er ausführlich über den irischen Freiheitskampf berichtete und die „Frauen der [irischen] Rebellion" portraitierte: Edith Maud Gonne, Charlotte Despard und Constanze Markiewicz. Zweimal reiste Lania in die Sowjetunion (1932 und 1936) und verarbeitete seine (durchaus positiven) Eindrücke in zahlreichen Reportagen und in einem Reportagebuch.[22]

Geradezu akribisch verfolgte und analysierte Lania den Aufstieg und die Entwicklung des italienischen Faschismus und des deutschen Nationalsozialismus und bezeugte damit, dass er diese politischen Phänomene von Anfang an ernst nahm und in ihrer Gefährlichkeit richtig einschätze. Eine erste Analyse des italienischen Faschismus erschien bereits am 9. November 1922 in der *Weltbühne*, nicht einmal zwei Wochen nach Mussolinis Marsch auf Rom.[23] Mehr als zehn Jahre vor Walter Benjamin reflektierte Lania in diesem Text – wenn auch in recht groben Zügen – die Ästhetisierung der Politik sowie die Zusammenhänge zwischen faschistischer Massenpolitik und theatralischer Inszenierung. Als einer der ersten europäischen Intellektuellen entwickelte Lania – vor allem in den beiden Reportagebüchern „Die Totengräber Deutschlands" (1924) und „Der Hitler-Ludendorff-Prozess" (1925) – auch eine eigene Faschismustheorie, in deren Mittelpunkt die ökonomische und ideelle Entwurzelung des „Kleinbürgertums" stand – nicht untypisch für die marxistisch-sozialistische Perspektive jener Jahre auf das Phänomen Faschismus. Aufbauend auf seinen Erfahrungen und Analysen der 1920er und 1930er Jahre wird Lania auch im Exil und noch nach

[22] Die zweite Reise in die Sowjetunion 1936, als Lania in Paris im Exil lebte, fand offenbar auf Einladung eines Londoner Verlegers statt, der Lanias diesbezügliche Reportagen als Buch herausgeben wollte (vgl. Lania 1942, 328 bzw. Lania 1954, 316). Allerdings erschien nur eine tschechische Ausgabe des Buches bei einem Prager Verlag: Lania, Leo, Láska a život ve SSSR, Strasti a slasti sovětských občanů, Prag 1937.

[23] Leo Lania, Italien und der Fascismus, in: *Die Weltbühne* 18 (1922) 45, 491 – 495.

dem Zweiten Weltkrieg immer wieder betonen, wie wichtig der soziale Ausgleich und soziale Gerechtigkeit sowie ein wirtschaftlich gefestigter, demokratisch verwurzelter Mittelstand für die Stabilität eines Staatswesens seien, da nur sie auf Dauer dem politischen Extremismus den Nährboden entziehen könnten.

Gegen Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre setzte Lania den Aufstieg und Werdegang des italienischen Faschismus zunehmend in Parallele mit der Entwicklung des Nationalsozialismus in Deutschland. Im Dezember 1930 debattierte Lania in diesem Zusammenhang etwa mit Werner von der Schulenburg, der später Hitlers letzter Botschafter in der Sowjetunion vor dem deutschen Angriff war, über Wert und Unwert des faschistischen Systems in einer Berliner Tageszeitung.[24] In vier aufeinanderfolgenden Konfrontationen wurden dort detailliert verschiedene Aspekte des Faschismus (der Weg zur Macht, der Aufbau des Staates, Ideenwelt, wirtschaftliche und soziale Fragen) diskutiert: Schulenberg, der sich 1944 dem Stauffenberg-Aufstand anschloss und heute offiziell von der „Gedenkstätte Deutscher Widerstand" geehrt wird, vertrat dabei mit enthusiastischer Emphase den faschistischen Standpunkt, Lania die Gegenposition. Wiederholt berichtete Lania zu Beginn der 1930er Jahre auch über faschistische Tendenzen in anderen europäischen Ländern, so etwa über Oswald Mosley und dessen 1931 in England gegründete „New Party", aus der ein Jahr später die „British Union of Fascists" hervorgehen sollte – allerdings sah Lania den Faschismus nicht als wirkliche Gefahr für Großbritannien, das über eine demokratische Tradition und eine starke demokratische Zivilgesellschaft verfügte.[25]

Die Vielseitigkeit von Lanias journalistischem Schaffen war einerseits, vor allem zu Beginn der 1920er Jahre, sicherlich auch der schwierigen wirtschaftlichen Situation der Nachkriegszeit geschuldet, zeugte aber andererseits von einer universalen Neugier auf alle Aspekte des politischen, kulturellen und sozialen Lebens: Die „Gesellschaft" als solche wird von Lania als ein lebendiger Organismus begriffen, dessen einzelne Glieder nicht isoliert zu betrachten sind, sondern die miteinander in perma-

[24] Leo Lania/Werner von der Schulenburg, Die Debatte. Das neue Italien: Der Faschismus; LLP, B14/F3.
[25] Vgl. Nationalsozialismus made in England, *Berliner Börsen-Courier* 1931 (LLP, B14/F3), und: Englands Hitler, in: *Das Tage-Buch* 12 (1931) 10, 365 – 368.

nenter Wechselbeziehung und gegenseitiger Beeinflussung stehen, wie er 1926 in seiner Reportagekonzeption ausführte.[26]

[26] Vgl. Leo Lania, Reportage als soziale Funktion, a.a.O.

1.6) Die Reportage als Schlüsselgenre der 1920er Jahre

Die wohl wichtigste journalistische Leistung Lanias in den 1920er Jahren lag auf dem Gebiet der Reportage. Die Reportage wurde in diesem Jahrzehnt zur wichtigsten journalistischen Darstellungsform: Ihre Leserbezogenheit und Wirkungsabsicht machten sie in einer Zeit, in der vor allem von sozialistischen und linksbürgerlichen Intellektuellen eine operativ wirksame Gebrauchskunst intensiv diskutiert wurde, zu einem Schlüsselgenre mit erheblichen Auswirkungen auch auf die zeitgenössische Literatur. Als operatives Genre par excellence kam die Reportage der hochpolitisierten Grundstimmung in der Weimarer Republik in besonderer Weise entgegen. Als journalistisches Genre erstrebt die Reportage einerseits die möglichst genaue und dokumentarische Aufzeichnung der Realität und stellt andererseits das sinnliche „Erleben“ des Reportersubjekts in den Mittelpunkt. Um den Leser an das berichtete Geschehen zu fesseln, bedient sich die Reportage dramaturgischer Kunstgriffe und eines erzählstrategischen Spannungsbogens. Das sinnlich vermittelte Miterleben des Rezipienten korrespondiert wohl auch in besonderer Weise mit dem wachsenden Bedürfnis des Einzelnen in der Massengesellschaft, sich in einer zunehmend technisierten und komplexen Welt Erfahrungen und Einsichten außerhalb der eigenen – und zwangläufig immer beschränkten, weil an Zeit und Raum gebundenen – Erlebnissphäre zu verschaffen. Nicht von ungefähr weist die Reportage auch einige Verwandtschaft mit filmischen Darstellungsweisen auf, etwa hinsichtlich der dokumentarischen Repräsentation, der Perspektivierung und der Montage.

Als Ausdrucksform war die Reportage in den 1920er Jahren nahezu allgegenwärtig: Amerikanische Autoren wie Upton Sinclair, John Dos Passos, Sinclair Lewis oder Ernest Hemingway, deren Arbeiten Lania regelmäßig rezensierte,[27] waren selbst als Journalisten tätig gewesen und verarbeiteten ihre journalistischen Erfahrungen wiederum in ihren literarischen Werken. In der Sowjetunion entwickelte Sergej Tretjakow seine „Literatura fakta“ (Literatur der Fakten) und die „Biographie des Dings“, die manche Berührungspunkte mit dem damals gleichfalls entstehenden filmischen Realismus eines Sergej Eisenstein und vor allem eines Dziga Vertov aufwiesen; Lania

[27] Über Ernest Hemingway verfasste Lania nach dem Zweiten Weltkrieg sogar eine eigene Bildbiographie, siehe: Lania 1960. „Kein anderer Schriftsteller unserer Zeit hat einen so allgemeinen und nachhaltigen Einfluß auf die zwischen den Weltkriegen heranwachsende Generation ausgeübt wie Ernest Hemimgway“, schreibt Lania dort in Hinblick auf Hemigways realistisch-dokumentarischen Schreibstil. (Ebd., 5)

übersetzte und bearbeitete 1929 Tretjakows Erfolgsdrama „Brülle China!“ für die Reinhardt-Bühnen in Berlin. Spuren der Reportagetechnik finden sich auch im Montageverfahren von Autoren wie James Joyce oder Alfred Döblin und vielen anderen Schriftstellern jener Zeit. Darüber hinaus wirkte die Reportage auch auf die Medien Theater, Film und Hörfunk ein, wie sie umgekehrt wohl auch von der filmischen Montagetechnik wichtige Anregungen übernommen hat. Lania selbst verfasste in den 1920er Jahren zahlreiche Reportagen für diverse Zeitungen und Zeitschriften, darunter *Die Weltbühne* und *Das Tage-Buch*, drehte 1929 gemeinsam mit Piel Jutzi eine Filmreportage („Um's tägliche Brot/Hunger in Waldenburg“) und gestaltete im selben Jahr auch mit dem Rundfunkpionier Alfred Braun eine Radioreportage über Berlin. Es waren aber vor allem seine zwischen 1924 und 1927 veröffentlichten Reportagebücher, die als Beispiele der „großen Reportage“ – so die Bezeichnung für die damals aufkommende Form der umfangreichen und detaillierten, mit Dokumentarmaterial angereicherten und auf intensiver Hintergrundrecherche beruhenden Reportage – auf das rege Interesse der zeitgenössischen Rezeption stießen und Lanias Ruf als herausragenden Exponenten des Genres in der Weimarer Republik begründeten.

Die moderne journalistische Reportage ist im 19. Jahrhundert entstanden, wenn auch ihre literarischen Wurzeln (Reisebericht, Augenzeugenbericht) bis in die Antike zurückreichen.[28] Schon ihre Anfänge im frühen 19. Jahrhundert waren eng mit dem literarischen Schaffen der damaligen Zeit verbunden: Erste Ansätze zur Reportage finden sich in Deutschland etwa bei Autoren wie Johann Gottfried Seume und Johann Georg Forster, weiter ausgebaut wurde das Genre durch Schriftsteller wie Georg Weerth, Heinrich Heine und später Theodor Fontane. Die Reportage war in ihren Ursprüngen zudem eng mit der Emanzipation des Bürgertums und dem Entstehen einer „bürgerlichen Öffentlichkeit“ verknüpft, an die sie sich letztendlich auch richtete.[29] Die enge Verbindung von Reportage und (mitunter recht sozialkritischer) Literatur trug auch in der Folge Früchte, das Genre erhielt wesentliche Anregungen vor allem durch englische und französische Schriftsteller, unter ihnen etwa Charles Dickens, Honoré de Balzac oder Émile Zola, die ihrerseits sowohl als literarische Autoren wie auch als Journalisten tätig waren; die Bedeutung von Balzac und Zola für

[28] Zur Geschichte der Reportage vgl. Siegel 1978, Haas 1999 und Haller 2006.
[29] Vgl. Geisler 1982, 154. Die Wechselbezüge zwischen Journalismus und – politisch engagierter – Literatur unterstrich Kisch auch mit der Textauswahl seiner 1923 veröffentlichten Anthologie „Klassischer Journalismus – Die Meisterwerke der Zeitung“.

die literarische Entwicklung der Reportage hat noch Egon Erwin Kisch besonders hervorgehoben.[30] Zola, der den tiefer zielenden Wahrheitsanspruch der Literatur mit der informativen Sachpräzision der Reportage verbinden wollte, hatte zweifelsohne noch erheblichen Einfluss auf die politische Reportage der Weimarer Republik. Anlässlich seines 25. Todestages erschien im Herbst 1927 eine ausführliche Sonderausgabe der *Neuen Bücherschau* über den französischen Schriftsteller, für die auch Lania einen Beitrag verfasst hat. In seinem Text mit dem Titel „Die Erben Zolas" schlug Lania die Verbindung zwischen der französischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts und der eigenen Gegenwart: Die „wahren Erben Zolas" seien, so Lania, die modernen Reporter und amerikanischen Reportagedichter vom Schlage eines Sinclair Lewis, John Dos Passos oder Joseph Hergesheimer und nicht etwa die deutschen „Naturalisten Hauptmannscher Färbung", wie er abschätzig formulierte. Gerade von den in der Tradition Zolas stehenden modernen Reportern – und nicht von den traditionellen und idealistischen Schriftstellern – erwartete sich Lania auch die Erneuerung der deutschen Literatur hin zu einer tatsachenorientierten und politisch-operativen Gebrauchskunst: „Es hat den Anschein, als bliebe es heute in Deutschland den Reportern vorbehalten, jene literarische Basis zu schaffen, die das tragfähige Fundament einer Dichtung der neuen Sachlichkeit bilden kann, welche allein die künstlerische Gestaltung dieser Zeit und ihrer Probleme ermöglicht – im Sinne, im Geiste und mit dem Werkzeug Zolas."[31] Das Zitat belegt auch, wie eng die Reportage in der Weimarer Republik nicht nur mit einer operativen Dokumentarliteratur, sondern ganz allgemein mit den literarischen Konzepten der Neuen Sachlichkeit verknüpft war. Der Bezug auf Zola, den Archetyp des modernen Intellektuellen, unterstreicht zudem in besonderer Weise die Verbindung vor Reportage, Literatur und politischem Engagement.

Als Genre vereinigt die Reportage also sowohl journalistisch-informative wie auch literarisch-unterhaltsame Elemente. Grundsätzliche Wesensmerkmale der Reportage wie etwa Unmittelbarkeit und Dokumentation, die subjektive Reporterperspektive, die

---

[30] Vgl. Haas 1999, 241.

[31] Siehe: Leo Lania, Die Erben Zolas, in: *Die Neue Bücherschau* 9 (1927) 3, 111 – 115; 115. Bereits im Jahr zuvor hatte auch Egon Erwin Kisch in derselben Zeitschrift den „Muckraker" Upton Sinclair, der 1906 mit dem in Reportagetechnik geschriebenen Tatsachenroman „The Jungle" über die hygienischen Missstände und desaströsen Arbeitsbedingungen in den Schlachthäusern Chicagos berühmt geworden war, als Erben Zolas bezeichnet. Vgl. Egon Erwin Kisch, Soziale Aufgaben der Reportage, in: *Die Neue Bücherschau* 8 (1926) 4, 163 – 166; 165.

Einbeziehung des Lesepublikums durch eine möglichst hautnahe, sinnlich vermittelte Darstellung, die Erschließung des Verborgenen und Ausgegrenzten, sind gewissermaßen schon mit deren literarischen Wurzeln im Reise- und Augenzeugenbericht vorgegeben. Die Reportage verknüpft Information mit Unterhaltung und Belehrung, schafft Atmosphäre, indem sie den Leser emotional in das Geschehen einbindet, während die Information an seinen Intellekt appelliert. Sie kombiniert heterogene Elemente wie Dokument und Fabel und setzt dabei auf dramatische Gestaltung und Spannungsaufbau – insofern zeigt sich hier eine gewisse Verwandtschaft der Reportage mit experimentellen Theaterformen der 1920er Jahre, namentlich dem epischen Theater.[32] Darüber hinaus weist die Reportage aber auch Parallelen zu einigen Ende des 19. Jahrhunderts neu entstehenden sozialwissenschaftlichen Methoden und Ansätzen auf: Die journalistische Arbeit der amerikanischen „Muckrakers", die durch ihren kompromisslosen investigativen Journalismus und ihre auf gesellschaftliche Reformen drängenden Sozialreportagen berühmt geworden waren, lief nicht nur parallel zu den reformistischen Ansätzen der frühen amerikanischen Sozialforschung, sondern fungierte dabei oft als deren eigentlicher Wegbereiter und Geburtshelfer. Dass sich andererseits die deutschsprachige, wissenschaftliche Avantgarde der 1920er und 1930er Jahre teilweise genötigt sah, sich in ihrer Arbeit vom Journalismus und der Reportage ausdrücklich zu distanzieren – wie etwa Siegfried Kracauer im Vorwort zu seiner Studie „Die Angestellten" (1930) oder Marie Jahoda, Paul Felix Lazarsfeld und Hans Zeisel in der Einleitung zu ihrem Forschungsbericht „Die Arbeitslosen von Marienthal" (1933) – verweist ebenfalls auf grundsätzliche Analogien der journalistischen und sozialwissenschaftlichen Arbeit in der Darstellung komplexer gesellschaftlicher Realität.[33] Die Sozialreportage, wie sie im deutschen Sprachraum vor allem durch den Wiener Journalisten Max Winter zur Meisterschaft entwickelt worden war, rückt in Ansätzen auch so etwas wie eine „Geschichte von unten" in den

---

[32] Piscator selbst betonte die enge Verbindung seines Theaters mit dem Journalismus, mit der Aktualität des Tages. Vgl. Piscator 1929, 39f.

[33] So schrieb Siegfried Kracauer im Vorwort zu seiner Studie „Die Angestellten": „Zitate, Gespräche und Beobachtungen an Ort und Stelle bilden den Grundstock der Arbeit. Sie wollen nicht als Exempel irgendeiner Theorie, sondern als exemplarische Fälle der Wirklichkeit gelten." Wie Hannes Haas feststellte, umschrieb Kracauer damit ziemlich genau das Programm der Reportage der 1920er Jahre, von der sich Kracauer in seinem Vorwort dennoch vehement distanziert hat. Jahoda, Lazarsfeld und Zeisel wiederum hoben in ihrer Marienthal-Studie die Systematik ihrer sozialwissenschaftlichen Erhebungstechniken besonders hervor, die ihre Arbeit von den „allen Zufällen ausgesetzten Eindrücken der sozialen Reportage" unterscheide. Vgl. dazu Haas 1987.

Blickpunkt, Aspekte der sozialen Realität aus dem Blickwinkel der sozial Benachteiligten und vom gesellschaftlichen Diskurs Ausgeschlossenen, denen der Reporter erst Stimme und Wort verleiht – wenn auch über den Umweg seiner eigenen Beobachterperspektive. Lanias und Piel Jutzis 1929 entstandene Filmreportage „Um's tägliche Brot/Hunger in Waldenburg“ etwa wird genau diesen Aspekt aufgreifen. Der Aspekt einer „Geschichte von unten“ wird in den 1920er Jahren auch von der kommunistischen „Arbeiterkorrespondenzbewegung“ wieder aufgegriffen, in der Arbeiter als Laienjournalisten über Missstände in ihren Betrieben berichteten und sich solchermaßen im gesellschaftlichen Kommunikationsprozess von bloßen Empfängern zu Sendern wandelten, wie es etwa zur gleichen Zeit Bertolt Brecht in seinen theoretischen Überlegungen zum Medium Rundfunk nahe legte.[34]

[34] Siehe: Der Rundfunk als Kommunikationsapparat, in: GBA 21, 552 – 557; 553.

1.7) Exkurs: Die „Neue Sachlichkeit“ als allgemeinkulturelles und literarisches Phänomen

Die Reportage als Schlüsselgenre der 1920er Jahre war, ebenso wie die Hinwendung der damaligen Literatur zu einem dokumentarischen Realismus, auf vielfache Weise mit der Kultur und dem literarischen Programm der Neuen Sachlichkeit verknüpft. Die Neue Sachlichkeit prägte als literarisches und kulturelles Phänomen vor allem – aber nicht nur, wie die neuere Forschung nachgewiesen hat[35] – die wirtschaftliche Stabilisierungsphase der Weimarer Republik zwischen 1924 und 1929, also die Zeitphase zwischen den von revolutionären Unruhen geprägten Gründerjahren der Republik und deren Untergang im Zuge der Weltwirtschaftskrise und der damit einhergehenden politischen Radikalisierung. Bemerkenswert ist, dass sich die Neue Sachlichkeit nie als eigenständige Künstler- bzw. Schriftstellergruppe konstituiert hat wie die zahlreichen avantgardistischen Bewegungen und stilistischen „Ismen“, die es seit der Jahrhundertwende gegeben hatte. Die Exponenten der Neuen Sachlichkeit agierten vielmehr als mehr oder weniger loser Verbund, der mehr durch ein gemeinsames Lebensgefühl als durch künstlerische Aufrufe und Manifeste zusammengehalten wurde. Dennoch entwickelte sich die Neue Sachlichkeit neben – und noch vor – dem Expressionismus zur bedeutendsten künstlerischen Ästhetik der Weimarer Republik und schuf, wie der Historiker Detlev Peukert anmerkte, „eine eigene, originäre kulturelle Strömung, die sich über Malerei und Dichtung zum prägenden Stil der zwanziger Jahre ausbildete“.[36] Die Spuren dieses Stils fanden sich in den unterschiedlichsten kulturellen und gesellschaftlichen Erscheinungen: in der Literatur, in der Architektur, im Film und in der Fotografie, im Theater, in der Musik, in Grafik und Design, in Werbung und Mode, in den diversen Phänomenen der Unterhaltungs- und Populärkultur der 1920er Jahre, ganz allgemein in einer bestimmten individuellen Haltung gegenüber den Erscheinungen des modernen und großstädtischen Lebens.

Der Begriff „Neue Sachlichkeit“ wurde und wird in der Regel meist auf die im Juni 1925 von Gustav Friedrich Hartlaub für die Kunsthalle Mannheim kuratierte Ausstellung „Neue Sachlichkeit – Deutsche Malerei seit dem Expressionismus“ zurückgeführt. Dementsprechend wurde der Ursprung der Neuen Sachlichkeit dann oft in der

[35] Siehe etwa Becker 2000.
[36] Vgl. Peukert 1987, 167.

Malerei verortet; zu Unrecht, wie die Forschung mittlerweile nachgewiesen hat.[37] Tatsächlich neu an der „Neuen“ Sachlichkeit war Mitte 1925 vielleicht nur die Kombination des Substantivs mit dem entsprechenden Adjektiv.[38] Die ästhetische Diskussion um die Sachlichkeit, nicht zuletzt um eine sachliche Literatur, war jedoch spätestens seit 1924 vor allem in den Feuilletons der linksliberalen Zeitungen und Zeitschriften im vollen Gange.[39] „Nichts ist verblüffender als die einfache Wahrheit, nichts ist exotischer als unsere Umwelt, nichts ist phantasievoller als die Sachlichkeit“ hatte etwa Egon Erwin Kisch im Oktober 1924 im Vorwort zu seiner Reportagesammlung „Der rasende Reporter“ geschrieben;[40] Leo Lania hatte schon einige Monate zuvor den Weg des Schriftstellers „von der ‘reinen‘ Kunst zur Journalistik, zur Reportage, von der Dichtung zur Wahrheit, von der Erfindung sentimentaler Fabeln oder psychologischer Geheimniskrämerei zu der unerbittlichen, wahren Schilderung der aufregenden Mysterien der Gefängnisse, der Fabrik, des Kontors, der Maschine, des Mehrwerts, des Klassenkampfes“ vorgezeichnet.[41] Autoren wie Kisch und Lania sind ein deutlicher Beleg dafür, dass das Programm der Sachlichkeit gerade an der Schnittstelle von Literatur und Journalismus besonders intensiv diskutiert und reflektiert wurde.

Das Konzept einer sachlichen Ästhetik und der Gebrauch des Begriffs „Sachlichkeit“ lassen sich darüber hinaus aber bis zur Jahrhundertwende zurückverfolgen, wo sie sowohl im Bereich der Architektur und Kunstgewerbetheorie als auch in der Soziologie verwendet wurden. So sprach Hermann Muthesius in seinem 1902 veröffentlichten Werk „Stilarchitektur und Baukunst“ von der „strengen Sachlichkeit“ als einem „Grundzug modernen Empfindens“ und auch in Adolf Loos’ etwa zeitgleichen Überlegungen zu einer zeitgemäßen Architektur spielte die Kategorie der „Sachlichkeit“ eine zentrale Rolle. Muthesius übernahm den Begriff von Georg Simmel, der in 1900 in dem Kapitel „Die Großstädte und das Geistesleben“ aus seiner „Philosophie des Geldes“ im Zusammenhang mit der Beschreibung urbaner Verhaltensweisen eingeführt hatte: Unter „Sachlichkeit“ verstand Simmel dabei eine gegen die großstädti-

[37] Vgl. dazu etwa: Jäger 1996, Becker 2000.
[38] Sabina Becker ist allerdings der Auffassung, dass auch der Begriff „Neue Sachlichkeit“ schon vor der Eröffnung der Ausstellung im Umlauf war. Vgl. Becker 2000, 1, 43.
[39] Vgl. Jäger 1996.
[40] Kisch 2006, 8.
[41] Leo Lania, Entgötterte Kunst, a.a.O.

sche Zivilisation ausgerichtete Schutzmaßnahme.[42] In der Architektur- und Kunstgewerbedebatte der Jahrhundertwende verband sich der Begriff der Sachlichkeit mit der Forderung nach einer Kunst und Architektur, deren Form sich nach der Funktionalität und Zweckmäßigkeit zu richten habe. An eben diese Forderung wird auch die Diskussion um die Gebrauchskunst und Gebrauchsliteratur der 1920er Jahre wieder anknüpfen.

Auf einer rein ästhetischen Ebene ließ sich die Neue Sachlichkeit der 1920er Jahre als Gegenbewegung zu dem seit der Jahrhundertwende dominierenden Expressionismus verstehen, indem sie dessen emotionalen Auswüchsen und Exzessen stattdessen Nüchternheit, den Rückgriff auf die Vernunft und Tatsachenbezogenheit entgegensetzte. Auf einer tieferen, gesellschaftspsychologischen Ebene war die Kultur der Neuen Sachlichkeit wohl auch eine Reaktion auf die Erfahrung des Ersten Weltkriegs, der die traditionelle Ethik und den realitätsfernen Idealismus der Vorkriegsjahre buchstäblich unter Bomben und Granaten begraben hatte: Mit einem fast schon unsachlichem Pathos huldigte die Neue Sachlichkeit in der Nachkriegszeit dem Kult der Nacktheit, der Demaskierung und der Desillusionierung.[43] Den Mut, „der Zeit die Maske vom Gesicht zu reißen und in ihre Fratze zu schauen, ohne den Blick zu senken“, hatte Lania schon 1920 in der Wiener *Roten Fahne* gefordert.[44] Zum anderen aber waren die Kultur der Sachlichkeit und die damit oft einhergehende Kultivierung einer bestimmten individuellen Haltung, eines ostentativ nüchtern-sachlichen und vermeintlich souveränen Habitus, auch eine Reaktion auf die im rasanten Tempo vor sich gehenden gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen der Nachkriegsjahre, die der technische Modernisierungsschub ausgelöst hatte. Nach dem Kontroll- und Souveränitätsverlust des (zumal männlichen) Individuums im Weltkrieg, angesichts des rapiden Wandels der gesellschaftlichen Wertsysteme und kulturellen Erscheinungen, sollte der „Boden der Tatsachen“ eben jenen Grund bieten, von dem aus die individuelle Souveränität und Kontrolle zurückgewonnen werden sollten. Paradoxerweise war dieser Grund aber durchaus kein „fester“, sondern ein sich fließend den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen („Tatsachen“) fügender: Durch die bewusste Anpassung an die Zwänge der Objektwelt suchte das sachliche Individuum den erlittenen Macht- und Kontrollverlust nicht nur auszugleichen, sondern – in die-

[42] Vgl. Becker 2000, 1, 74.
[43] Vgl. dazu Uecker 2006.
[44] Siehe: Leo Lania, Gespräch im Frühling, a.a.O.

sem Punkt nicht gerade frei von unsachlichen Illusionen – in das souveräne Teilhaben am Lauf der Dinge umzuwandeln. Wenn man gegen den Lauf der Dinge nichts auszurichten vermag, sollte man sich dem Lauf der Dinge in einem bewusst vollzogenem Willensakt eben anpassen, so lautete die Grundidee, die nicht als Resignation, sondern Rückgewinnung der eigenen Souveränität gedeutet wurde. Dementsprechend wurde die Kultur (und der Kult) der Neuen Sachlichkeit in der Retrospektive nicht nur als „Synchronisierung mit dem zivilisatorischen Prozeß" gedeutet, sondern die zur Schau getragene nüchtern-emotionslose und scheinbar souveräne sachliche Haltung des Individuums als „Habitus des Einverständnisses" bzw. „Habitus der Kälte" beschrieben.[45]

Die Kultur der Sachlichkeit lief parallel zu gesellschaftlichen Entwicklungsprozessen, die vor allem an das moderne Leben in den Großstädten geknüpft waren und in den 1920er Jahren in Deutschland ihren endgültigen Durchbruch erlebten: die zunehmende Technisierung und Mediatisierung aller Lebensbereiche, moderne wirtschaftliche Produktionsweisen sowie das Aufkommen einer modernen Freizeit- und Unterhaltungskultur, die in einem nicht unerheblichen Maße von der neuen sozialen Schicht der „Angestellten" getragen wurde, der Siegfried Kracauer am Ende des Jahrzehnts eine eigene soziologische Studie widmete.[46] Gerade der Unterhaltungssektor, der wesentlich von einer in diesem Ausmaß neuen Massen- und Populärkultur geprägt wurde, wurde in den 1920er Jahren zunehmend zum Kampffeld zwischen den Kräften der Demokratisierung auf der einen und der Gegenmoderne auf der anderen Seite, was bei vielen Exponenten der literarischen Neuen Sachlichkeit seinen Niederschlag fand.[47] Für zahlreiche neusachliche Schriftsteller, die die gesellschaftliche Modernisierung vor allem als Chance zum Bruch mit den autoritären Strukturen der Vergangenheit und zur Demokratisierung der Gesellschaft begriffen hatten, ergab sich allerdings spätestens ab 1927/28 das Problem, dass immer weniger klar war, wofür der Begriff „Neue Sachlichkeit" eigentlich stand. Die unterschiedlichsten gesellschaftlichen und kulturellen Phänomene, die den sozialen Umbruch der 1920er Jahre markierten – Popularisierung des Sports, Unterhaltung, (technische) Revue, moderne wirtschaftliche Produktionsweisen, Neue Frau und Girlkultur etc. – wurden

[45] Vgl. Lethen 1983, 168. Zum sachlichen „Habitus der Kälte" und den Versuchen der 1920er Jahre, die verlorene Souveränität zurückzugewinnen vgl. auch Lethen 1994.
[46] Vgl. Siegfried Kracauer, Die Angestellten, Aus dem neuesten Deutschland, Frankfurt/M. 1930.
[47] Vgl. dazu Maase 2007, 115.

von den Zeitgenossen oft zusammenfassend unter dem Aspekt des Pragmatismus und der Sachlichkeit subsumiert, wodurch der Begriff der „Neuen Sachlichkeit“ bis zur Beliebigkeit und Unkenntlichkeit überdehnt worden war. Viele der meist linksbürgerlichen, teilweise auch sozialistischen Vertreter der Neuen Sachlichkeit, die in dieser ursprünglich ein fortschrittliches und emanzipatorisches Projekt gesehen hatten, kritisierten gegen Ende der 1920er Jahre eben diese neusachliche Beliebigkeit und distanzierten sich von der neusachlichen Bewegung: Eines der bekanntesten literarischen Zeugnisse dieser Abwendung ist Joseph Roths 1930 in der *Literarischen Welt* veröffentlichtes Pamphlet „Schluß mit der Neuen Sachlichkeit!“.[48] Auch bei Leo Lania finden sich ab dem Ende der 1920er Jahre zunehmend kritische Bemerkungen über die inflationäre und sinnentwertende Verwendung des Begriffs, während der mit Lania befreundete Bertolt Brecht den zur Mode gewordenen neusachlichen Habitus 1928 in dem Gedicht „700 Intellektuelle beten einen Öltank an“ verspottete.[49]

Die technischen, kulturellen und gesellschaftlichen Neuerungen der 1920er Jahre hatten ihren Ursprung und ihr Vorbild in der damals hinsichtlich der industriellen Entwicklung am weitesten fortgeschrittenen Nation der Welt, den Vereinigten Staaten von Amerika. „Amerikanismus“ und „Amerikanisierung“ waren – ebenso wie die „Neue Sachlichkeit“ – in der Weimarer Republik weit verbreitete Schlagwörter in der Auseinandersetzung der ideologischen Lager, mit deren Hilfe der komplexe und mit

---

[48] Vgl. *Die Literarische Welt* 6 (1930) 3, 3f. u. 4, 7f. Der Text ist auch abgedruckt in: Becker 2000, Bd.2, 315 – 323. Die Abwendung Joseph Roths von der Neuen Sachlichkeit – Roth war zuvor einer ihrer wichtigsten Exponenten gewesen – ging einher mit dem Wandel Roths vom linksbürgerlichen Autor zum nostalgischen Monarchisten.

[49] In Bezug auf seine Fahnen-Rezension vom Juni 1924 für die Wiener *Arbeiter-Zeitung*, in der er in Grundzügen das Programm seines neusachlichen Schreibens skizziert hatte, bemerkte Lania im Rückblick: „Als ich diesen Artikel schrieb, Sommer 1924, waren erst wenige Monate vergangen, seitdem der Spuk der Inflation durch Deutschland gerast war; noch fühlte man keinen festen Boden unten den Füßen. Die ökonomische Unsicherheit wirkte sich auch im Geistigen aus. Man hatte Schlagworte gefunden, die einen der Notwendigkeit zu überheben schienen, den funkelnagelneuen Begriffen einen eindeutigen Sinn zu unterlegen. Man hatte den Amerikanismus und man hatte das Tempo, die neue Sachlichkeit und die Reportage. Worte, Worte. Sie flatterten auf, wurden in Verkehr gebracht, man bediente sich ihrer, ganz glücklich, daß man überhaupt etwas in der Hand hatte, mit dem man rechnen konnte, aber bald wurden die neuen Begriffe abgewetzt wie billige Scheidemünze – bevor sie noch Erkenntnisse hätten werden können, waren sie Schlagworte geworden.“ (Piscator 1929, 56). Das Zitat stammt aus dem sechsten Kapitel von Piscators Buch „Das politische Theater“, das zur Gänze von Leo Lania verfasst wurde. Zu „700 Intellektuelle beten einen Öltank an“ vgl. GBA 11, 174 – 176.

großer Geschwindigkeit voranschreitende gesellschaftliche Wandel auf einen einfachen Nenner gebracht werden sollte, der sowohl die technische Modernisierung im wirtschaftlichen und infrastrukturellem Bereich als auch das explosionsartige Aufkommen der modernen Massen- und Unterhaltungskultur umfasste.[50] Der nach dem amerikanischen Ökonomen, späteren Vize-Präsidenten der USA und Friedensnobelpreisträger Charles Gates Dawes benannte und 1924 in Kraft getretene „Dawes Plan“ trug durch die Regelung der deutschen Reparationszahlungen, vor allem aber durch die Vergabe amerikanischer Kredite an Deutschland, entscheidend zur wirtschaftlichen Aufschwungsphase der Weimarer Republik zwischen 1924 und 1929 bei. Bei breiten Teilen des fortschrittlich eingestellten Mittelstandes wie auch der Intellektuellen und Gewerkschafter wurden die USA nach 1923/24 zunehmend zum Leitbild für die Entwicklung der deutschen Gesellschaft: Die USA galten „als ein Land des Pragmatismus, des Tatsachenkults, der sachbezogenen Arbeitsverhältnisse, daß heißt als eine nüchtern geplante, durchrationalisierte Industrie- und Leistungsgesellschaft, deren Lebensstandard dem aller anderen Länder in der Welt haushoch überlegen“ war.[51] 1922 hatte der amerikanische Industrielle Henry Ford seine Autobiografie „My Life and Work“ veröffentlicht und damit offenbar den Nerv der Zeit getroffen: Das Buch wurde bereits im folgenden Jahr ins Deutsche übersetzt und entwickelte sich innerhalb kürzester Zeit zu einem intensiv rezipierten Bestseller und regelrechten Kultbuch, das 1939 in Deutschland bereits in 32. Auflage erschienen ist.[52] Durch Fords Buch wurden die Deutschen mit dem Konzept des „Fordismus“ vertraut gemacht, ebenso wie mit dem nach dem amerikanischen Ingenieur Frederick Taylor benannten „Taylorismus“. Der Fortschritt der Technologie, die detaillierte Organisation der auf Massenproduktion ausgerichteten Arbeitsprozesse durch das *“Scientific Management“* des Taylorismus, der gesellschaftliche Ausgleich zwischen Arbeitgebern und Arbeitnehmern durch steigende Produktivität und Prosperität, wie ihn der Fordismus anstrebte, sollten der Errichtung stabiler und leistungsproduktiver gesellschaftlicher Verhältnisse garantieren, wodurch letztendlich die ideologischen Gegensätze zwischen Arbeit und Kapital und damit der soziale Klassenkampf in einer

---

[50] David Midgley etwa schreibt dazu in seiner Studie zur Literatur der Weimarer Republik: „The combination of technological innovation with the robust physicality of popular entertainment came to be widely discussed as an invasive ‘Americanism‘.“ Vgl. Midgley 2000, 21.
[51] Vgl. Hermand/Trommler 1978, 49f.
[52] Vgl. den Online-Katalog der Deutschen Nationalbibliothek zu: Henry Ford, Mein Leben und Werk. (http://www.dnb.de/DE/Home/home_node.html)

Art von „weißem Sozialismus“ aufgehoben werden sollten. Der Begriff „weißer Sozialismus“ geht auf den deutschen Nationalökonomen – und späteren Nationalsozialisten – Friedrich von Gottl-Ottilienfeld zurück, der diesen Begriff 1924 in seinem Buch „Fordismus?“ eingeführt hat. Gottl-Ottilienfeld, ein glühender Verehrer von Henry Ford, sah das maßgebliche Verdienst des amerikanischen Industriellen in der entschiedenen Zurückdrängung der sozialistischen bzw. kommunistischen Ideologie. In seinem Buch stellte er die These auf, dass der moderne Kapitalismus weniger auf Profit als vielmehr auf den „Dienst am Ganzen“ abziele und somit bereits eine Reihe sozialistischer Elemente in sich aufgenommen habe. Ford ist in Gottl-Ottilienfelds Augen ein Progressiver, der die Gefahr des „unheimlich leuchtenden roten Sozialismus“ durch einen „weißen Sozialismus der reinen, tatfrohen Gesinnung“ zu bannen versuche.[53] Tatsächlich wurde Fords Autobiografie quer durch alle politischen Lager intensiv rezipiert und regte zahlreiche, meist zustimmende, oft sogar geradezu enthusiastische Kommentare und Publikationen sowohl von konservativer als auch von liberaler und sozialdemokratischer bzw. sozialistischer Seite an. Angesichts ihrer offenbar hohen ökonomischen Produktivität und Effizienz wollte sich jedes politische Lager die Ideen des Taylorismus und Fordismus zu eigen machen. Daneben wurde aber auch, obgleich eher vereinzelt, schon sehr früh Kritik am fordistischen Denken formuliert, etwa in der 1924 von Jakob Walcher veröffentlichten Schrift „Ford oder Marx“, die nicht an die Lösung der sozialen Frage innerhalb des kapitalistischen Systems glaubte, oder in dem 1927 von Hilde Weiss publizierten Werk „Abbe und Ford. Kapitalistische Utopien“, in dem die Autorin die These vom „weißen Sozialismus“ als infame „Unternehmer-Ideologie“ zu entlarven suchte.[54]

In Anbetracht der vielfältigen Aspekte und Facetten, die in den 1920er Jahren mit dem Begriff der „Neuen Sachlichkeit“ assoziiert wurden – von den durch die technischen und wirtschaftlichen Entwicklungen bedingten gesellschaftlichen Veränderungen über die Konzipierung künstlerischer und literarischer Programme, von diversen kulturphilosophischen Konzepten über den sachlichen Habitus bis hin zu den Erscheinungen der sich rapide wandelnden Alltags- und Unterhaltungskultur – , ist es nicht verwunderlich, dass schon die Zeitgenossen mitunter erhebliche Schwierigkeit hatten, das Phänomen der Neuen Sachlichkeit genauer zu bestimmen bzw. mit einem konkreten Inhalt zu füllen. Insofern man die Neue Sachlichkeit als ein *gesamt-*

[53] Vgl. dazu Hermand/Trommler 1978, 54f.
[54] Ebd.

gesellschaftliches Phänomen fasst, das quasi als kleinster gemeinsamer Nenner die vielfältigen Veränderungen des wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Wandels der 1920er Jahre umschreibt, sind die Grenzen zwischen der Neuen Sachlichkeit und anderen epochentypischen Erscheinungen, die unter Begriffen wie „Amerikanismus“, „Technikkult“, „Wissenschaftlichkeit“, „Positivismus“, „Ingenieurswesen“, „Taylorismus“, „Fordismus“, „weißer Sozialismus“ etc. subsumiert wurden, oft fließend. Dementsprechend offen war und ist die Neue Sachlichkeit dann auch für relativ beliebige Definitionen und Wertungen. Bestimmt man die Neue Sachlichkeit dagegen als eine in erster Linie *literarische Bewegung*, die sich in literarischen Texten formuliert und ihre Ziele auf literarische Weise verfolgt, so bietet sich das Bild einer sich fast ausschließlich aus linken bzw. linksbürgerlichen Autoren zusammensetzenden Bewegung, die in erster Linie progressive und demokratische Ziele verfolgte.[55]

Die Definition und die Bestimmung des jeweiligen Begriffshorizonts der Sachlichkeit fanden letztendlich auf dem Feld der ideologischen politischen Auseinandersetzung statt. Ob die Sachlichkeit mit einem bestimmten ästhetischen Programm verbunden oder als eine alle kulturellen Bereiche durchdringenden „Mode“ gelesen, als politische Gebrauchskunst verstanden oder als mondäne Zeiterscheinung interpretiert wurde, hing letztendlich davon ab, welchem politischen Lager der jeweilige Rezensent angehörte. Von linken und linksbürgerlichen Autoren, die in erster Linie zur Konzipierung der *literarischen* Sachlichkeit der 1920er Jahre beigetragen hatten, wurde die Neue Sachlichkeit als eine Bewegung begriffen, die sich im Rahmen und in der Tradition der Aufklärung definierte und in Korrespondenz zu den gesellschaftlichen Demokratisierungsprozessen primär die Ausbildung einer politisch und pädagogisch wirksamen Gebrauchsliteratur verfolgte. Von rechtskonservativer und völkisch-nationaler Seite wurden dagegen die literarische Neue Sachlichkeit sowie bestimmte Aspekte der neusachlichen Kultur als Inbegriff einer großstädtischen Ästhetik sowie der (literarischen) Moderne insgesamt abgelehnt. Andere Aspekte der neusachlichen Kultur wurden wiederum von rechtskonservativer Seite vereinnahmt: Heinz Kindermann etwa prägte den Begriff einer „idealistischen Sachlichkeit“, eigentlich ein Oxymoron, und verstand darunter die Abstraktion von den subjektiven Bedürfnissen und Ansprüchen des Individuums zugunsten der Bestimmung des Menschen als Teil von Natur und Kosmos, die Abwendung von den Einzelinteressen zu-

[55] Vgl. Becker 2000.

gunsten einer natur- und erdverbundenen Volksgemeinschaft. In der nationalsozialistischen Ästhetik wurde darüber hinaus der emotionskalte, virile Habitus der Sachlichkeit herausgegriffen und „Sachlichkeit“ – ganz in der Tradition der literarisierten Kriegserinnerungen von Ernst Jünger, die 1920 erstmals unter dem Titel „In Stahlgewittern“ veröffentlicht wurden – als Heroismus und Größe, Männlichkeit und Stärke aufgefasst.

Die Rezeption der Neuen Sachlichkeit durch die Literatur- und Kulturwissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg setzte relativ spät ein. Im Gegensatz zum Expressionismus, der noch die ersten Jahre der Weimarer Republik dominiert hatte, ist die Neue Sachlichkeit von der idealistischen Literaturwissenschaft der Nachkriegszeit lange ignoriert worden. Das literarische Konzept einer Gebrauchsliteratur, die sich vorwiegend am Stoff und an der zeitaktuellen, politischen und außerliterarischen Realität orientierte, konnte nicht das Interesse einer werkimmanenten Literaturforschung wecken, deren Exponenten Wolfgang Kayser und Emil Staiger die Einheit von Form und Gehalt des autonomen und zeitlos gültigen „sprachlichen Kunstwerks“ beschworen. Von konservativer Seite wurde der Neuen Sachlichkeit, insofern man diese als eine in der Tradition der Aufklärung stehende Bewegung verstand, zudem mangelnde Massenwirksamkeit, eine Mitverantwortung am Scheitern der Weimarer Republik sowie das Versagen gegenüber dem Nationalsozialismus vorgeworfen, womit man deren Intentionen wohl kaum gerecht wurde und deren Wirkungsweise in unfairer Weise verzerrte: „Aus dem Scheitern von Weimar wurde auf ein Scheitern der Neuen Sachlichkeit geschlossen“, konstatierte etwa Sabina Becker.[56]

Die wissenschaftliche Erforschung der Neuen Sachlichkeit setzte erst Ende der 1960er Jahre – mit der zunehmenden Politisierung des akademischen Betriebs – mit den Arbeiten von Horst Denkler, Karl Prümm und vor allem Helmut Lethen ein und hält bis in die Gegenwart an: Mittlerweile liegt eine Vielzahl von Arbeiten zu den unterschiedlichsten Aspekten der Neuen Sachlichkeit vor, die unter kulturhistorischen, anthropologischen, politisch-ökonomischen, allgemeinkulturellen und literarischen Gesichtspunkten untersucht worden ist, meist in Form von kürzeren Aufsätzen oder Arbeiten, die das Phänomen der Neuen Sachlichkeit im Kontext anderer Fragestellungen bearbeiteten, allerdings nur zwei umfangreiche Monografien explizit zum Thema „Neue Sachlichkeit“ – einerseits Helmut Lethens bereits 1970 veröffentlichte

[56] Vgl. Becker 2000, 1, 24.

Studie, die die Neue Sachlichkeit als *allgemeinkulturelles* Phänomen beschrieb und für lange Zeit die weitere Rezeption der Neuen Sachlichkeit lenkte, andererseits die 2000 von Sabina Becker veröffentlichte zweibändige Arbeit zur *literarischen* Neuen Sachlichkeit.[57]

Die Beurteilung der Neuen Sachlichkeit durch die Forschung fiel im Laufe ihrer Rezeptionsgeschichte äußerst ambivalent und kontrovers aus, wobei deren unterschiedliche Bewertungen ihre Ursache nicht zuletzt in den unterschiedlichen Forschungsansätzen und der jeweiligen Fokussierung auf die unterschiedlichen Aspekte des Untersuchungsgegenstandes hatten. In einem ersten Rückblick auf die zum Thema vorliegende Forschung stellte Klaus Petersen bereits 1982 fest:

„Die Uneinigkeit in der Diskussion auch gerade um die Neue Sachlichkeit ist auf die besonderen Ausgangspunkte und Arbeitsziele, die spezifischen Möglichkeiten und Mängel der [...] kritischen Ansätze zurückzuführen. Ob und in welchem Maße man den gesellschaftlichen Aspekt berücksichtigte, ob man vornehmlich literarische Texte oder die Literaturtheorie der zwanziger Jahre zugrunde legte, ob man sich bei der Auswahl von Autoren an politischen Gruppierungen orientierte, ob man aus einer ideologischen Perspektive oder nach stilgeschichtlich-literarischen Kriterien wertete –

[57] Im Folgenden seien nur einige der wesentlichsten Beiträge zum Thema in chronologischer Folge genannt: Horst Denkler, Die Literaturtheorie der zwanziger Jahre, Zum Selbstverständnis des literarischen Nachexpressionismus, in: Monatshefte für den Deutschunterricht 4 (1967), 305 – 319; Ders., Sache und Stil, Die Theorie der Neuen Sachlichkeit und ihre Auswirkung auf Kunst und Dichtung, in: Wirkendes Wort 3 (1968), 167 – 185; Helmut Lethen, Neue Sachlichkeit 1924 – 1932, Studien zur Literatur des „weißen Sozialismus“, Stuttgart 1970; Karl Prümm, Die Literatur des Soldatischen Nationalismus der zwanziger Jahre (1918 – 1933), Gruppenideologie und Epochenproblematik, 2 Bde., Königstein/Ts. 1974, hier: 2, 219 – 273; Jost Hermand, Einheit in der Vielheit? Zur Geschichte des Begriffs Neue Sachlichkeit, in: Ders., Stile, Ismen, Etiketten, Zur Periodisierung der modernen Kunst, Wiesbaden 1978, 80 – 93; Klaus Petersen, „Neue Sachlichkeit“: Stilbegriff, Epochenbezeichnung oder Gruppenphänomen?, in: Deutsche Vierteljahrszeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1982) 3, 463 – 477; Helmut Lethen, Neue Sachlichkeit, in: Alexander von Bormann/Horst Albert Glaser (Hg.), Weimarer Republik – Drittes Reich: Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil, Reinbek 1983, (Deutsche Literatur, Eine Sozialgeschichte, 9), 168 – 179; Ders., Verhaltenslehren der Kälte, Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt/M. 1994; Ders., Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik, in: Bernhard Weyergraf (Hg.): Literatur der Weimarer Republik 1918 – 1933, München [u.a.] 1995, (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 8), 371 – 445; Sabina Becker/Christoph Weiß (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik, Stuttgart [u.a.] 1995; Christian Jäger, Phase IV, Wandlungen des Sachlichkeits-Diskurses im Feuilleton der Weimarer Republik, in: Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, hrsg. in Zusammenarbeit von Eckhard Faul und Reiner Marx von Sabina Becker, St. Ingbert 1995ff., 2 (1996), 77 – 108; Sabina Becker, Neue Sachlichkeit, 2 Bde., Köln (u.a.) 2000.

das hing auch hier jeweils von einer bewußt getroffenen Vorentscheidung ab und mußte deshalb zu gänzlich verschiedenen Ergebnissen führen, weil wir es hier nicht mit einem neuen Ismus zu tun haben, sondern mit einem Schlagwort, das ideologische und formal-ästhetische Tendenzen nicht mehr gültig zusammenfaßt.“[58]

Die unterschiedlichen Forschungsansätze zum Thema „Neue Sachlichkeit“ sieht Petersen letztendlich in deren unterschiedlicher Wertung und Instrumentalisierung schon durch die Zeitgenossen begründet:

„Von [den] verschiedenen ideologischen Ansätzen her ergaben sich [...] von vornherein eine ganz unterschiedliche Bewertung der gegebenen gesellschaftlichen Umwelt, ganz unterschiedliche Forderungen an eine ‘sachliche‘ Literatur, die sich mit dieser Umwelt auseinanderzusetzen bemühte und – da Realitätsbewältigung immer eine Auswahl impliziert – ein ganz unterschiedliches Bild dieser Umwelt in der ‘neusachlichen Literatur‘. Und hier wurzelt das Dilemma der heutigen Kritik.“[59]

Die mit Abstand wichtigste der frühen Studien zur Neuen Sachlichkeit ist die 1970 erstmals veröffentlichte, aus einer Dissertation hervorgegangene Arbeit „Neue Sachlichkeit 1924 – 1932, Studien zur Literatur des ‘weißen Sozialismus‘“ von Helmut Lethen. In Bezug auf die schon von konservativer Seite formulierte Kritik, dass die Literatur der Neuen Sachlichkeit trotz ihrer der Aufklärung verpflichteten Intention den Untergang der Weimarer Republik nicht habe verhindern können, ging Lethen sogar noch einen Schritt weiter, indem er der Neuen Sachlichkeit eine direkte Mitschuld am Nationalsozialismus unterstellte: Wie der Untertitel des Buches schon andeutet, untersuchte Lethen das Phänomen der Neuen Sachlichkeit unter dem allgemeinkulturellen Aspekt eines „weißen Sozialismus“, dessen reformatorischer, gesellschaftlicher Kurs in Lethens Interpretation geradewegs von der kapitalistischen Industriegesellschaft in die nationalsozialistische Volksgemeinschaft geführt habe. Mit seiner Kritik der Neuen Sachlichkeit als „kultureller Repräsentanz“ des Kapitalismus sowie als „intellektueller Mode“ und Dekadenzerscheinung der bürgerlichen Literatur knüpfte Lethen unmittelbar an die marxistische Kritik der Neuen Sachlichkeit gegen Ende der 1920er/Anfang der 1930er Jahre an, wie sie namentlich von Autoren wie Walter Benjamin, Béla Balázs, Ernst Bloch und Georg Lukács vorgebracht worden war.[60]

---

[58] Petersen 1982, 467.
[59] Ebd., 470.
[60] Vgl. Béla Balázs, Sachlichkeit und Sozialismus, in: *Die Weltbühne* 24 (1928) 51, 916 – 918; Walter Benjamin, Linke Melancholie [1930], in: Benjamin 1972ff., 3, 279 – 283; Walter Benjamin, Der Autor als Produzent [1934], in: Benjamin 1971, 101 – 119; Ernst Bloch, Großbürgertum, Sachlichkeit und Montage, in: Ders., Erbschaft dieser Zeit, Zürich 1935, 149 – 310; Georg Lukács, Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anläßlich des Romans von Ottwald, in: *Die Linkskurve* 4 (1932) 7/8;

Lethen interpretierte die Neue Sachlichkeit allerdings – wie er selbst im Vorwort zu der 1975 erschienenen zweiten Auflage seiner Studie einräumte – aus der Perspektive der linkssozialistischen Studentenbewegung und der gesellschaftspolitischen Situation der späten 1960er und frühen 1970er Jahre, nicht zuletzt um den damaligen gesellschaftsreformatorischen Kurs in der BRD zu diskreditieren.[61]

Tatsächlich gab Lethen mit seiner Studie, der ersten ausführlichen Monographie zur Neuen Sachlichkeit überhaupt, deren Rezeption bis in die 1980er Jahre hinein vor. Lethens Präfaschismusverdikt, mit dem er die Neue Sachlichkeit belegte, hatte für die nachfolgende Forschung in den Augen von Sabina Becker „weniger eine stimulierende als paralysierende Wirkung".[62] Neue Impulse erhielt die Forschung durch den 1982 veröffentlichten Aufsatz „'Neue Sachlichkeit': Stilbegriff, Epochenbezeichnung oder Gruppenphänomen?" von Klaus Petersen, der sich dem Thema ohne Vorverurteilung näherte und vor allem die Frage nach der Klassifikation der Neuen Sachlichkeit als ästhetisches Phänomen stellte. Lethen selbst lieferte in den 1990er Jahren eine Reihe von weiteren Beiträgen zum Thema, wobei er sich der Neuen Sachlichkeit erneut unter einem allgemeinkulturellen Aspekt näherte. In dem 1995 veröffentlichtem Aufsatz „Der Habitus der Sachlichkeit in der Literatur der Weimarer Republik" beschrieb Lethen die Sachlichkeit eher als „Haltung" denn als ästhetisches Programm und verlagerte damit den Fokus seiner Sachlichkeitsstudien vom gesellschaftspolitischen auf den anthropologischen Bereich: „Wir hätten es demnach mit einem merkwürdigen Begriff zu tun: während er die Hingabe ans Objekt suggeriert, ist er tatsächlich Zeichen eines Charakterzugs."[63] Den Habitus der Sachlichkeit sieht Lethen nach Idolen der Virilität modelliert, im Mittelpunkt steht dabei die Gleichung

---

Georg Lukács, Aus der Not eine Tugend, in: *Die Linkskurve* 3 (1931) 11; Georg Lukács, Willi Bredels Romane, in: *Die Linkskurve* 4 (1932) 11/12.

[61] So schreibt Lethen in dem Vorwort zur zweiten Auflage seiner Studie: „Dieses Buch wurde in den Jahren 1968/69 geschrieben und ist von Aktionen und Theorien der Studentenbewegung geprägt." Mit Bezug auf die von der Erdölkrise 1973/74 ausgelöste weltweite Wirtschaftskrise heißt es dort weiter: „Die in diesem Buch beschriebenen 'intellektuellen Moden' waren gebunden an die ökonomische Aufschwungsphase der Jahre 1924 bis 1929. Sie erwiesen ihre Bedeutungslosigkeit in der Weltwirtschaftskrise und ihren polititschen Kämpfen. Das macht die Aktualität des Buches für die BRD in einer Zeit aus, in der die Thesen von der 'grenzenlosen Reformierbarkeit des Kapitalismus' durch die Wirklichkeit der Krise erschüttert werden." Siehe: Lethen 1975, IX.

[62] Vgl. Becker 2000, 1, 29.

[63] Lethen 1995 a, 393.

„Versachlichung = Vermännlichung“.[64] Eben jenen Aspekt der Virilität und der Ents-entimentalisierung in der deutschen Kultur der 1920er Jahre führte Lethens bereits im Vorjahr in der unter dem Titel „Verhaltenslehren der Kälte – Lebensversuche zwischen den Kriegen“ veröffentlichten Studie im Detail aus.[65] Zudem erschien ab den 1980 Jahren eine Reihe von Arbeiten, die sich mit der Zugehörigkeit und dem Verhältnis einzelner Autoren zur Neuen Sachlichkeit auseinandersetzten bzw. bestimmte Aspekte der Neuen Sachlichkeit herausgriffen.[66]

Sabina Becker sieht die Forschung zur Neuen Sachlichkeit seit ihren Anfängen in den 1960er Jahren charakterisiert durch den „Mangel an operationalisierbaren Begriffen, die fehlende theoretische Basis sinnvoller Klassifizierungen und die daraus resultierende Unsicherheit hinsichtlich gültiger Zu- und Einordnungen [...], ganz abgesehen von dem mangelnden Einverständnis darüber, was man unter Neuer Sachlichkeit zu verstehen habe.“[67] Anders als Klaus Petersen vor ihr ist Becker aber der Meinung, dass der Begriff der Neuen Sachlichkeit sehr wohl ideologische und formalästhetische Tendenzen gültig zusammenfassen könnte: Voraussetzung dafür sei allerdings eine strikte Trennung des *literarischen* Diskurses von den *allgemeinkulturellen* Diskursen. In ihrer 2000 veröffentlichten zweibändigen Studie, die aus einem Habilitationsprojekt hervorgegangen ist, konzentriert sich Becker daher auf die Neue Sachlichkeit als literarisches Phänomen und klammert allgemeinkulturelle Aspekte weitgehend aus. Anhand der literarischen Zeugnisse aus den 1920er und 1930er Jahren versucht Becker eine umfassende Rekonstruktion des neusachlichen Diskurses, um die Ästhetik der Neuen Sachlichkeit aus dem Verständnis der Zeitgenossen heraus zu erarbeiten. Methodisch stützt sie sich dabei auf die Erstellung eines Kriterienkatalogs zur Bestimmung der ästhetischen Dimension und poetologischen Inhalte der Neuen Sachlichkeit, mittels derer letztere „als literarische Programmatik und ästhetische Theorie wie als literarische Bewegung“ gleichermaßen vorzustellen sei.[68]

---

[64] Ebd., 388f.
[65] Vgl. Lethen 1994.
[66] Darunter etwa Martin Lindner: Leben in der Krise, Zeitromane der neuen Sachlichkeit und die intellektuelle Mentalität der klassischen Moderne, Stuttgart (u.a.) 1994 und Sabina Becker/Christoph Weiß (Hg.): Neue Sachlichkeit im Roman, Neue Interpretationen des Romans in der Weimarer Republik, Stuttgart (u.a.) 1995.
[67] Becker 2000, 1, 29f.
[68] Ebd., 17. Die Begriffe, anhand derer Becker das terminologische Feld der Kategorie „Sachlichkeit“ abzustecken sucht, sind: Antiexpressionismus, Antiästhetizismus, Nüchternheit, Präszision, Realismus, Naturalismus, Beobachtung, Berichtform, Funk-

Solchermaßen könnte die Neue Sachlichkeit, so Becker, als „autonome Programmatik“ aufgezeigt werden, deren Wahrnehmung die in der Tradition von Lethen stehende Rezeption bisher weitgehend verhindert habe. In der Eingrenzung auf den literarischen zeitgenössischen Diskurs präsentiert sich die Neue Sachlichkeit als eine vornehmlich linke bzw. linksbürgerliche Bewegung, die sich im Rahmen der Tradition der Aufklärung definiert und – in Korrespondenz zu den gesellschaftlichen Demokratisierungsprozessen – primär die Ausbildung einer politisch wirksamen Gebrauchsliteratur verfolgt hat.[69] Entscheidende Momente der neusachlichen literarischen Ästhetik wären demnach *Aktualitätsbezug*, *gesellschaftspolitische* und *gesellschaftskritische Sujets* sowie *eine auf die Lebenswelt und Mentalität der Masse abgestimmte Thematik*. Natürlich bleibe auch die neusachliche Literatur an die soziokulturellen Verhältnisse und Rahmenbedingungen einer industrialisierten Massengesellschaft gebunden, auf die sie als literarische Bewegung mit einem bestimmten ästhetischen Programm reagiert habe. Die historische Leistung der neusachlichen Literatur sieht Becker in diesem Zusammenhang „in der Etablierung einer neuen Einstellung dem gesellschaftlichen Entwicklungsstand gegenüber und in der Zurückdrängung der bis zu diesem Zeitpunkt in der Literatur dominanten kulturpessimistischen und fortschrittsfeindlichen Anti-Moderne.“[70] Das Verdienst der Neuen Sachlichkeit sei es, den Modernisierungsschritt, den die Gesellschaft in den 1920er und 1930er Jahren in der Folge von Industrialisierung, Technisierung und Urbanisierung unterworfen war,

---

tionalisierung und Materialsierung, Dokumentarismus, Antipsychologismus, Entsentimentalisierung und Antiindividualismus.

[69] Die Frage der Zugehörigkeit von rechtskonservativen bzw. präfaschistischen Autoren zur Neuen Sachlichkeit, die vor allem in den 1970er und 1980er Jahren in der Forschung breit diskutiert wurde, erscheint Becker „[in] Anbetracht der Tatsache, das rechtskonservative Autoren und Kritiker für die Entwicklung der Sachlichkeitsästhetik keine produktive Rolle gespielt haben“, als obsolet (vgl. Becker 2000, 1, 59). Tatsächlich hätte sich die Diskussion um die Zugehörigkeit rechtskonservativer Schriftsteller zur Neuen Sachlichkeit letztendlich auf nur zwei Autoren konzentriert: Ernst Jünger und Arnolt Bronnen. Die Sachlichkeit, die Jünger namentlich in seinen Kriegsaufzeichnungen „In Stahlgewittern“ demonstriert habe, sei aber „weniger das Resultat objektiver Schilderung als ein Element seines Konzepts des ‘heroischen Realismus‘“ (ebd., 61). Sachlichkeit präsentiert sich bei Jünger also weniger als literarische Ästhetik, sondern vielmehr als virile Verhaltensmaßregel bzw. Haltung gegenüber den Kriegsereignissen (vgl. Lethen). Bronnen wiederum habe bereits vor seiner Wende zum nationalkonservativen Lager mehrere Jahre lang an der Ausbildung einer antiexpressionistischen Sachlichkeitsästhetik mitgewirkt und daher, ungeachtet seines ideologischen Positionswechsels, problemlos auf Schreibtechniken der Neuen Sachlichkeit zurückgreifen können, so Becker.

[70] Ebd., 53.

mitvollzogen und der Literatur auf diese Weise eine fundierte gesellschaftskritische Funktion gesichert zu haben. In diesem Kontext sieht Becker die Neue Sachlichkeit weder als gescheiterte Bewegung (wie der Vorwurf der konservativen und idealistischen Literaturkritik lautete), noch als auf die Periode des wirtschaftlichen Aufschwungs von 1924 bis 1929 eingrenzbar, da neusachliche literarische Strategien wie dokumentarischer Bericht oder dokumentarische Schreibweise auch im Exil für viele Autoren zentrale Darstellungsformen geblieben seien.

Wenn auch Beckers Studie in jüngerer Zeit Kritik erfahren hat – so etwa durch Matthias Uecker, der Becker vorwarf, einerseits durch die Ignorierung der Sachlichkeit als umfassenden Habitus oder Lebensstils wesentliche Aspekte des Diskurses abgeschnitten und diesen andererseits nicht spezifisch genug als literarischen erfasst zu haben[71] – scheint mir ihr Ansatz zum Verständnis der schriftstellerischen Position Leo Lanias in den 1920er Jahren als durchaus fruchtbar. Beckers Rekonstruktion des literarischen Diskurses der Neuen Sachlichkeit deckt sich mit dem Selbstverständnis Lanias als eines politisch engagierten Autors und dessen Versuch, ein tragfähiges Konzept einer politisch wirksamen Gebrauchsliteratur zu erarbeiten; nicht von ungefähr stammt wichtiges Quellenmaterial in Beckers Studie von Leo Lania selbst. Auch Lanias spätere schriftstellerische Arbeit im Exil und nach dem Zweiten Weltkrieg wird auf seinen literarischen Erfahrungen der 1920er Jahre aufbauen: Noch Lanias letztes großes, unveröffentlicht gebliebenes Romanprojekt „Die Generäle“ aus den Jahren 1960/61 – ein Epos der deutschen Geschichte zwischen 1918 und 1945 aus der Perspektive eines Offiziers – steht in der Tradition der neusachlichen Zeitromane der 1920er Jahre.

In diesem Zusammenhang scheint mir auch Ueckers Vorwurf gegen Becker, deren Eingrenzung der Neuen Sachlichkeit auf das Spektrum der links-liberalen Intellektuellen übersähe „die ideologischen ‘Gemengelagen‘, die gerade die letzten Jahre der

[71] Vgl. Uecker 2007, 67 – 78. Uecker stützt seine Analyse des dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik auf die Systemtheorie Niklas Luhmanns. Dieser methodische Ansatz bestimmt auch seine Kritik an Sabina Becker: „Daß die diversen Programme und Produkte der Neuen Sachlichkeit Positionsbestimmungen in einem umkämpften Literatursystem darstellten und dessen Grenzen und Umweltbeziehungen neu definieren sollten, bleibt in Beckers Perspektive undeutlich, weil sie ein Literatursystem als solches konzeptionell gar nicht zu fassen versucht. Dieser Ansatz führt notwendigerweise zu einer Analyse, die Funktion und Funktionieren des untersuchten Materials innerhalb des Literatursystems unterschätzt zugunsten einer Rekonstruktion und Kategorisierung seiner Inhalte.“ (ebd., 71).

Weimarer Republik so unübersichtlich machten“,[72] nicht gerechtfertigt. Uecker bezieht sich hier auf die Studie „Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik – Zur politischen Kultur einer Gemengelage“, die erstmals 1994 von Manfred Gangl und Gérard Raulet herausgegeben wurde. Methodisch orientiert sich diese Studie an Michel Foucaults Diskursbegriff und dessen „Archäologie des Wissens“ (L‘Archéologie du savoir, Paris 1969). In der „Archäologie des Wissens“ geht Foucault davon aus, dass sich innerhalb der Gesamtheit aller diskursiven Regelmäßigkeiten, die eine Epoche charakterisieren, eine Interdiskursivität, ein Beziehungssystem von Abhängigkeiten und Durchdringungen erkennen lasse, das die in sich abgeschlossenen und voneinander unterschiedenen Diskurse zu einer „diskursiven Formation“ vereinige und bestimmte Formationsregeln der Diskurse vorgebe. In Anknüpfung an Foucaults Thesen und dessen Terminologie sehen Gangl und Raulet in der Kultur der Weimarer Republik „ein besonders vielfältiges Spektrum von ‘archäologischen Isomorphismen‘, von ‘Isotopen‘, von ‘grundsätzlich verschiedenen diskursiven Elementen, die mit Hilfe analoger Regeln gebildet werden‘, und von ‘völlig verschiedenen Begriffen [...], die einen analogen systematischen Ort besetzen‘.“[73] Diese Isomorphismen und Isotopen bewirkten Gangl und Raulet zufolge eine wechselseitige Durchdringung der Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik, „Übergänge von einem Lager zum anderen, geheime Querverbindungen und subtile Mischungen“,[74] diskursive „Gemengelagen“ und „Austauschdiskurse“, in denen sich die Grenzen zwischen den ideologischen und politischen Lagern zunehmend auflösten: „[Die] gängigen Darstellungskriterien der politischen Kultur der Weimarer Republik in Links- und Rechtsintellektuelle, Republikaner und Antirepublikaner, Verfechter und Kritiker der Moderne [sind] zu einfach und allzu sehr von politischen Zuordnungen abhängig, um nicht schon im Ansatz den tiefgreifenden Umbruch der ‘Intellektuellen’-Lage und die Komplexität des diskursiven Laboratoriums der zwanziger Jahre zu verfehlen.“[75]

Der Ansatz von Gangl und Raulet ist sicherlich sehr aufschlussreich hinsichtlich einer Untersuchung der Rahmenbedingungen bzw. Wissens- und Machtstrukturen, unter denen sich in der Weimarer Republik diskursive Formationen bzw. soziale „Ideen“[76]

---

[72] Ebd., 70.
[73] Vgl. Gangl/Raulet 2007, 35.
[74] Ebd., 29.
[75] Ebd., 27.
[76] Gangl und Raulet bezeichnen ihren methodischen Ansatz als „Ideengeschichte“, vgl. ebd., 38.

gebildet haben. Aber auch wenn Gangl und Raulet selbst darauf hinweisen, dass in der Weimarer Republik „echte und ernste politische Alternativen“ auf dem Spiel gestanden seien,[77] scheint mir die thematische Konzentration auf die Durchmischung und Durchdringung der Diskurse der unterschiedlichen ideologischen Lager diese politischen Alternativen und Positionen doch allzu sehr einzuebnen. Helmut Lethen, der einst selbst die linksbürgerlichen Autoren der Neuen Sachlichkeit mit dem Präfaschismusverdikt belegt hatte, bringt es in seiner Kritik an Gangl und Raulet auf den Punkt: „Verfahren, die sich auf den Austausch konzentrieren, stufen die Bedeutung des Politischen, mit dem sich die Grenzziehungen legitimierten, derart herunter, daß es als mentales Faktum, Verhaltensdispositiv und riskante Option des Lebens völlig aus dem Blick zu geraten droht.“[78]

In ihrer Fokussierung auf den deutschen Kulturraum bei der Herausarbeitung einer literarische Tradition der Neuen Sachlichkeit unterschlägt Beckers Studie allerdings fast zur Gänze einen ganz wesentlichen Punkt: den entscheidenden Einfluss, den ausländische, vor allem amerikanische Autoren auf die Konzipierung einer neusachlichen Gebrauchsliteratur in Deutschland hatten, auch und gerade hinsichtlich der Durchdringung unterschiedlicher Genres (z.B. Literatur und Journalismus, hohe und triviale Literatur) und der intendierten Publikumswirksamkeit. Nur einmal findet sich in Beckers Buch ein knapper Verweis auf den angelsächsischen Einfluss auf die Herausbildung eines neusachlichen Reportagestils.[79] Es ist bezeichnend, dass Becker an dieser Stelle als Beleg für diesen Einfluss niemand anderen als Leo Lania zitiert, der in einem 1927 für die *Neue Bücherschau* verfassten Portrait des amerikanischen Autors Upton Sinclair „die innige Verwachsenheit [der modernen amerikanischen Literatur] mit der journalistischen Reportage“ hervorgehoben hatte.[80] Matthias Uecker schreibt in diesem Zusammenhang zutreffend:

„Literarische Vorbilder fanden neusachliche Autoren – wenn sie überhaupt an der Konstruktion literarischer Tradition interessiert waren – vorzugsweise im französischen Naturalismus oder in der angelsächsischen Literatur, die ‘hohe‘ und ‘niedere‘ Literaturgattungen weniger strikt unterschied als das deutsche Literatursystem. [...] So wie die kulturelle und ökonomische ‘Amerikanisierung‘ ein Thema für die Darstellung des neusachlichen Habitus bildete, benutzte der literarische Diskurs amerikani-

[77] Ebd., 23.
[78] Vgl. Lethen 1995 b, 80.
[79] Vgl. Becker 2000, 1, 164ff.
[80] Vgl. Leo Lania, Upton Sinclair, in: *Die Neue Bücherschau* 3 (1925) 5, 12 – 15; 13.

sche Texte als Modelle für ein neues Verhältnis von Literatur und Publikum, was Kritiker der Neuen Sachlichkeit wiederum als ‘Amerikanismus‘ attackierten.“[81]

Nicht von ungefähr erwartete sich gerade Leo Lania von den in der Tradition Émile Zolas stehenden amerikanischen Reportagedichtern die Vorbildwirkung zur Schaffung „jene[r] literarische[n] Basis [...],die das tragfähige Fundament einer Dichtung der neuen Sachlichkeit bilden kann, welche allein die künstlerische Gestaltung dieser Zeit und ihrer Probleme ermöglicht“.[82] Die Konzipierung seiner eigenen Reportagetheorie, mit der Lania einen wesentlichen Beitrag zur Praxis und Theorie der Reportage bis in unsere Tage lieferte, forderte nicht nur die konsequente Umsetzung des amerikanischen „Muckraking“-Journalismus für die Weimarer Republik, sondern stellt zugleich einen Schlüsseltext für die Konzipierung der literarischen Neuen Sachlichkeit der 1920er Jahre dar.

[81] Vgl. Uecker 2007, 68.
[82] Siehe: Leo Lania, Die Erben Zolas, in: *Die Neue Bücherschau* 9 (1927) 3, 111 – 115; 115.

1.8) Die Reportagedebatte der 1920er Jahre im Kontext der literarischen Neuen Sachlichkeit

Ein zentrales Anliegen der neusachlichen Bewegung, schreibt Sabina Becker in ihrer Studie, sei die Erneuerung von Dramatik und Epik mit den Mitteln der Publizistik gewesen.[1] Als logische Folge dieses Programms ergaben sich die konsequente Annäherung und Überschneidung von Literatur und Journalistik. Die Literatur der Neuen Sachlichkeit schuf dabei eine ganze Reihe von neuen literarischen Formen und Genres, die die Gattungsgrenzen zwischen Epik, Dramatik, Publizistik und Sachliteratur zunehmend auflösten (wie z. B. Gebrauchslyrik, Zeitroman, Zeitdrama, teilweise auch die soziologischen Studien jener Zeit). Die solchermaßen entstandenen literarischen Mischformen und Zwischengattungen vereinten Faktizität mit Fiktionalität, dokumentarische Arbeitstechniken mit erzählerischen Strategien. Im literaturästhetischen Kontext ging es dabei um die Ausbildung einer am gesellschaftlichen Prozess orientierten, ebenso funktionalen wie operativen Gebrauchsliteratur, deren eigentliches Ziel im außerliterarischen, gesellschaftspolitischen Bereich lag: im Prozess einer breiten öffentlichen Meinungsbildung durch eine auf die aktuelle gesellschaftliche Realität bezogene Literatur, letztendlich überhaupt in der Konstituierung und Stärkung einer republikanischen und demokratischen Öffentlichkeit. Das schloss bei Lania wie bei vielen anderen Autoren und Intellektuellen jener Zeit, die sich der neusachlichen Literaturprogrammatik verschrieben hatten, die Propagierung einer sozialistischen Gesellschaft durchaus nicht aus, da eben, so glaubte man, eine solche Gesellschaft Machthierarchien ebenso wie soziale Ungerechtigkeiten und Gegensätze beseitigen und damit überhaupt erst einer wahrhaft demokratischen Gesellschaft den Weg ebnen würde.

Modell und Basis einer an der sozialen Realität orientierten Literatur, deren Grundlagen Fakten und Tatsachen bilden sollten, war die Reportage. Das Konzept der neusachlichen Literatur blieb damit eng gebunden an ein journalistisches Genre, das, so die allgemeine Überzeugung, authentische Berichterstattung verbürgte und zugleich über entsprechende öffentliche Wirksamkeit verfügte. Dieser Brückenschlag auf ästhetisch-funktionaler Ebene liefert einen weiteren Anhaltspunkt dafür, warum in den 1920er und 1930er Jahren so viele Schriftsteller auch als Journalisten tätig waren – und umgekehrt. Wie Erik Reger, einer der renommiertesten Schriftsteller und Journa-

[1] Vgl. Becker 2000, 1, 154.

listen der späten 1920er Jahre, formulierte, glaubte man mit der Reportage als der konsequentesten Form einer „scharfen, klaren, nüchternen Beobachtung der Wirklichkeit“ ein „notwendiges Kunstmittel“ und eine „Waffe zur Erhellung und Aufrüttelung der Zeit“ gefunden zu haben.[2] Eine an der Reportage orientierte Literatur wurde gleichermaßen als Kampfmittel wie als Ideologiekritik begriffen, der literarisch-journalistische Stil der Reportage erwies sich als unabdingbar für die Ausbildung einer funktionalen Literatur, die sich den gesellschaftspolitischen Nutz- und Gebrauchswert ihrer Texte zum Ziel gesetzt hatte. Die in den 1920er Jahren äußerst intensiv und kontrovers geführte Reportagedebatte, deren Auswirkungen Theorie und Praxis der Reportage noch bis in unsere Gegenwart bestimmen,[3] war damit auch eng verschränkt mit der Diskussion um Wert und Gültigkeit der Methoden und Strategien der neusachlichen Literatur. Im Mittelpunkt dieser Debatte standen dabei einerseits die Frage nach dem Verhältnis von Reportage und Dichtung, andererseits die Frage nach dem Verhältnis der Reportage zur sozialen Wirklichkeit bzw. der Beziehung von Dokumentation und Gestaltung in der Reportage – und, weil formal eng mit der Reportage verknüpft, letztendlich auch der neusachlichen Literatur. Dass es überhaupt zu einer derart lebhaft geführten Debatte um die Reportage und literarische Reportageformen kam, zeugt einmal mehr von der Allgegenwart des Genres in den 1920er und 1930er Jahren.

Im Juni 1926 veranstaltete die *Literarische Welt* eine „Rundfrage“ zu der zunehmend zu beobachtenden wechselseitigen Durchdringung von Journalistik und Literatur, an der eine ganze Reihe prominenter Schriftsteller teilnahmen, u.a. Max Brod, Alfred Döblin, Leonhard Frank, George Grosz, Heinrich Mann, Erich Mühsam und Ernst Toller.[4] Die beiden zu beantwortenden Fragen lauteten: 1. Wird die Dichtung, insbesondere die epische Kunstform, von der neuen Sachlichkeit der Reportage entscheidend beeinflusst werden? 2. Halten Sie für die Durchführung Ihrer Ideen das Buch oder die Zeitung für wesentlicher? Die diversen Antworten spiegelten einmal mehr die zeitgenössischen Meinungsunterschiede wieder, was man unter „Sachlichkeit“ in Reportage und Dichtung zu verstehen habe und reichten von der konservativen Ablehnung des Eindringens der Reportage in die Dichtung bis zur entschiedenen Zu-

[2] Zitiert nach ebd., 155.
[3] Vgl. dazu Haas 1999, 227 – 281.
[4] Siehe: Reportage und Dichtung/Eine Rundfrage, veranstaltet von Hans Tasiemka, in: *Die Literarische Welt* 2 (1926) 26, 2f.

stimmung zur Übernahme der journalistischen Methoden für die Dichtung. In der zeitgenössischen Debatte zum Verhältnis von Literatur und Journalismus verlief die Frontlinie letztendlich einerseits zwischen den Vertretern einer sich als ästhetisch autonom verstehenden Kunst und Literatur, in deren Mittelpunkt das Credo von deren „zeitloser Gültigkeit“ stand, und andererseits den Vertretern einer an der modernen Massen- und Mediengesellschaft ausgerichteten funktionellen Gebrauchskunst und Gebrauchsliteratur, die sich gezielt der aktuellen Realität des Alltags zuwandten.[5] Die Mehrheit der von der *Literarischen Welt* befragten Autoren – unter denen sich übrigens nur wenige Vertreter der neusachlichen Literatur befanden – zeigte sich der Annäherung von Reportage und Dichtung gegenüber durchaus aufgeschlossen. Die journalistische Bezugnahme auf Aktualität sowie auf die politische und soziale Realität wurde von den meisten Befragten als wichtige Anregung für die zeitgenössische Literatur verstanden. Von dem Rückgriff auf journalistische Methoden – und von Publikationen in journalistischen Medien – versprach man sich vor allem eine weitaus größere Zahl an Rezipienten und damit ein deutlich höheres Wirkungspotential. Einmal mehr zeigt sich hier, wie sehr die Konzipierung (nicht nur) der neusachlichen Literatur in der Weimarer Republik am Rezipienten orientiert war und eine breite Öffentlichkeitswirkung intendierte: Diese Zielsetzung bestimmte entscheidend das zeitgenössischen Selbstverständnis und Rollenbild der Autoren.

Ein zentraler Begriff in der damaligen Diskussion über das Verhältnis von Reportage und Realität, von Dokumentation und Gestaltung in Reportage und Literatur war die so genannte „Fotometapher“, die Michael Bienert noch 1992 als die „philosophische Grundannahme jeder Reportagetheorie“ bezeichnete.[6] Die Fotografie, eine der

---

[5] Die Frontlinie zwischen den Vertretern eines idealistischen und jenen eines praktisch-funktionellen Literaturverständnisses wurde auch drei Jahre später wieder offenbar, als *Die Literarische Welt* eine weitere Umfrage zu dem Thema unter dem Titel „Die Tagespresse als Erlebnis“ startete, in welcher der Wert der Tagespresse für die jeweilige schriftstellerische Praxis untersucht wurde. Siehe: Die Tagespresse als Erlebnis. Eine Frage an deutsche Schriftsteller. In: *Die Literarische Welt* 5 (1929) 39, 3f. Die Debatte zwischen den Verfechtern einer idealistischen Kunstkonzeption auf der einen und jenen einer populärästhetischen (Gebrauchs-) Kunst auf der anderen Seite ist in der Regel mit entsprechenden Wertungen bezüglich der trivialen, sprich „wertlosen“ Gebrauchskunst von Seiten der konservativ-idealistischen Richtung verbunden und wurde auch über die Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg hinaus bis in unsere Gegenwart fortgeführt.

[6] Michael Bienert, Die eingebildete Metropole, Berlin im Feuilleton der Weimarer Republik, Stuttgart 1992, 198; zitiert nach: Haas 1999, 262. Zur Fotometapher in der Reportagediskussion der 1920er Jahre vgl. auch: Haas 1986.

grundlegendsten medialen Neuerungen des 19. Jahrhunderts, garantierte auf Grund ihres rein mechanischen Abbildungsprozesses und ihrer mechanischen Reproduzierbarkeit eine scheinbar unverfälschte Aufzeichnung der physischen Realität. Mehr als jedes andere Medium kam sie damit der positivistischen Geisteshaltung des späten 19. Jahrhunderts entgegen, der für diese Zeit so typischen Orientierung an Daten, Fakten und Tatsachen, an die die Kultur der Sachlichkeit in den 1920er Jahren in gewisser Hinsicht wieder angeknüpft hat. Besonderen Einfluss auf die Reportage hatte die Fotografie nicht zuletzt durch eine Reihe beeindruckender, mitunter erschütternder sozialdokumentarischer Fotoserien seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts: Zu nennen sind hier etwa Fotografen wie Oscar Gustave Rejlander oder Charles Nègre, die knapp nach der Jahrhundertmitte Straßenkinder in London und Menschen in den Arbeitervierteln von Paris fotografierten, die Fotodokumentation „Street Life in London“ aus den 1870er Jahren von Adolph Smith und John Thomson, die Fotografien der New Yorker Slums von Jacob August Rijs (die 1890 unter dem Titel „How the Other Half Lives“ zusammen mit Textreportagen veröffentlicht wurden), die fotografischen Studien von Heinrich Zille oder Emil Kläger und Hermann Drawe im Berlin bzw. im Wien der Jahrhundertwende, oder auch die dokumentarischen Fotoserien von Bruno Frei über das Elend von Wiener Arbeiterfamilien unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg.

In der Diskussion der 1920er Jahre um Mittel und Zweck einer sozialkritischen, auf politische Wirksamkeit bedachten Reportage bot die Orientierung an der vermeintlich neutralen Sachlichkeit der Fotografie eine grundsätzliche Arbeitshypothese: Analog zur Arbeitsweise der fotografischen Platte sollte die soziale Realität in Konzentration auf ihre äußeren Erscheinungsformen unverfälscht und authentisch wiedergegeben werden. Die Dinglichkeit der positiven Objektwelt, so die gängige Überzeugung, bilde an und für sich schon eine Sprache, die sich ohne weiteren Kommentar selbst darstelle und aus sich selbst heraus erkläre; der Rezipient einer solchermaßen repräsentierten Realität sei mündig und kompetent genug, aus dem gezeigten Material seine eigenen Schlüsse zu ziehen. Einer der bekanntesten und vehementesten Verfechter der Fotometapher in der Reportage war Egon Erwin Kisch. Bereits 1918 schrieb Kisch in seinem Aufsatz „Wesen des Reporters“: „Was nun das Wiedergeben des Erlebten anlangt, so verfügt über jene lichtempfindliche, eingestellte Platte, derer der Künstler nicht bedarf und die der Durchschnittsbürger [...] nicht besitzt, ein Drit-

ter: der Journalist."[7] Sechs Jahre später, in dem im Herbst 1924 verfassten Vorwort zu der Reportagesammlung „Der rasende Reporter", verglich Kisch seine Texte mit „Zeitaufnahmen", an denen „nichts zu retuschieren" sei.[8] Kisch gehörte später aber auch zu den konsequentesten Kritikern der Fotometapher, indem er das Augenmerk verstärkt auf die literarische Gestaltung und vor allem politische Tendenz der Reportage richtete, wie das etwa in seiner 1935 auf dem „Ersten Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur" in Paris gehaltenen Rede „Reportage als Kunstform und Kampfform" deutlich wurde.[9]

Das journalistische Konzept der Fotometapher fand seine Entsprechung im neusachlich-literarischen Konzept einer „Tatsachenpoetik", die die reine, nach Möglichkeit unkommentierte Präsentation von Tatsachen und Fakten fokussierte.[10] Eine auf Fakten und Tatsachen hin orientierte Poetik kam dem Zeitgeist der 1920er Jahre in besonderer Weise entgegen: Schon von den Zeitgenossen wurde das Jahrzehnt allenthalben als eine „Zeit der Tatsachen" wahrgenommen, die von einer ausgeprägten Skepsis gegenüber philosophischen und vor allem metaphysischen Denksystemen bestimmt war. Auch in der retrospektiven Betrachtung wurde der Glaube an die „Macht des Faktischen" als eine Grundstruktur der Weimarer Republik gewertet.[11] Die nüchterne Zuwendung zu den Fakten war eine Reaktion sowohl auf die Erfah-

---

[7] Siehe: Egon Erwin Kisch, Wesen des Reporters, in: *Das literarische Echo* 20 (1918) 8; zitiert nach: Patka 1997, 94. Das Konzept der Fotometapher erfährt in diesem Aufsatz zwar auch eine gewisse Einschränkung durch die Idee der „logischen Phantasie", die eine aktive Mitgestaltung des Autors voraussetzt: „[Niemals] bietet sich aus der Autopsie eines Tatorts oder Schauplatzes, aus den aufgeschnappten Äußerungen der Beteiligten und Zeugen und aus den ihm [dem Reporter; M. Sch.] dargelegten Vermutungen ein lückenloses Bild der Sachlage. Er muß die Pragmatik des Vorfalls, die Übergänge zu den Ergebnissen der Erhebungen selbst schaffen und nur darauf achten, daß die Linie seiner Darstellung haarscharf durch die ihm bekannten Tatsachen (die gegebenen Punkte der Strecke) führt." Zugleich nähert sich Kischs „logische Phantasie" dem Konzept der Fotometapher aber auch wieder an: „Das Ideal ist nun, daß diese vom Reporter gezogene Wahrscheinlichkeitskurve mit der wirklichen Verbindungslinie aller Phasen des Ereignisses zusammenfällt [...]." Zitiert nach: Patka 1997, 93.

[8] Kisch 2006, 8.

[9] Vgl. Egon Erwin Kisch, Reportage als Kunstform und Kampfform, in: *Mitteilungen der Deutschen Freiheitsbibliothek* (Nr. 4), 27. 6. 1935. In Auszügen abgedruckt in: Becker 2000, 2, 194 – 196.

[10] Vgl. Becker 2000, 1, 205 – 219.

[11] So von dem Soziologen René König, der die Ohnmacht des Geistes und die Macht des Faktischen als das Janusgesicht der Weimarer Republik bezeichnete. Vgl. dazu: Frühwald 1995, 66.

rung des Ersten Weltkriegs, die wirtschaftlichen Nöte und sozialen Unruhen der frühen Nachkriegsjahre als auch auf die pathetischen und emotionalen Exzesse der expressionistischen Literatur und Kunst. Die neusachliche Literatur vertraute auf das kritische Potential von Dokumenten und Fakten: Die Tatsachen sollten für sich selbst sprechen, ihr authentisches und objektives Wahrheitspotential durch keine weiteren Kommentare verzerrt werden. Der unkommentierten Präsentation von Dokumenten und Fakten wurde vor allem ein hohes ideologiekritisches Potential zugeschrieben: Die Authentizitäts-Aura der Tatsachenwelt sollte sich hier jenseits aller subjektiven Meinungen und Ansichten als quasi objektive „Wahrheit" darbieten, die solchermaßen über jeden Zweifel und jede Diskussion erhaben ist. Als „Waffe" im „Kampf um die Wahrheit" begriff etwa Béla Balázs die Methode der unkommentierten Präsentation von Tatsachenmaterial, wie er 1930 in seinem Buch „Der Geist des Films" schrieb.[12] Eine der Wahrheit des rohen Faktenmaterials verbundene „objektive Berichterstattung" sollte die trügerischen „persönlichen Auffassungen" ablösen[13] und solchermaßen der Zeit die Maske von der Fratze reißen, wie es Lania einst in seinem „Gespräch im Frühling" formuliert hatte.[14] Der Darstellung der ungeschminkten „nackten Wirklichkeit" wurde eine besondere Beweis- und Überzeugungskraft zugeschrieben, ebenso wie ein hohes desillusionierendes Potential, das eine kritische Hinterfragung der gesellschaftlichen Realität in Gang setzen sollte. Das Konzept der Tatsachenpoetik setzte allerdings ein hohes Vertrauen in die Mündigkeit der Rezipienten voraus, die anhand des präsentierten Faktenmaterials ihre eigenen Schlüsse ziehen sollten: „Der moderne Zuschauer [...] wünscht nicht, bevormundet oder vergewaltigt zu werden, sondern er will einfach menschliches Material vorgeworfen bekommen, *um es selber zu ordnen*", schrieb Brecht um 1930 in dem Aufsatz „Die dialektische Dramatik". Voraussetzung dafür sei allerdings „eine Art wissenschaftliche Haltung" des Zuschauers: „Ein Mensch natürlich, der nichts von einem Forscher an sich hat, sondern der lediglich ein Genießer ist, wird diese Stücke [des epischen Theaters; M. Sch.] für unklar halten [...]."[15] Als eines der Vorbilder der neutralen und objektiven Tatsachenpoetik der Neuen Sachlichkeit diente übrigens wiederum Egon Erwin Kisch, der in seinen frühen theoretischen Schriften neben der Fotometapher die Ab-

[12] Zitiert nach: Becker 2000, 1, 211f.
[13] Vgl. ebd., 210.
[14] Siehe: Leo Lania, Gespräch im Frühling, a.a.O.
[15] Vgl. Bertolt Brecht, Die dialektische Dramatik [1930/31], in: GBA 21, 431 – 443; 440.

hängigkeit des Reporters von „Sachlichkeit“ und „Tatsachen“ wiederholt betont hatte: „Kischs Methode der objektiven, unkommentierten Realitätsbeschreibung, seine Vorgehensweise, Zustände und Situationen zu beschreiben, sich jedoch ihrer Bewertung zu enthalten, wird für die gesamte literarische Produktion [der Neuen Sachlichkeit; M. Sch.] verbindlich“, stellte Sabina Becker fest.[16]

Das Konzept der Fotometapher und jenes der Tatsachenpoetik gerieten Ende der 1920er/Anfang der 1930er Jahre jedoch zunehmend in die Krise: Der Glaube an die Kraft des unkommentierten Dokuments und an die Mündigkeit des Rezipienten wurde, nicht zuletzt aufgrund des ungebremsten Aufstiegs des Nationalsozialismus, mehr und mehr in Frage gestellt. Zu den prominentesten Kritikern der Fotometapher gehörten Siegfried Kracauer und Bertolt Brecht. Im Vorwort zu seiner 1929 verfassten soziologischen Studie „Die Angestellten“ – mit der sich Kracauer, wie schon erwähnt, ganz explizit von der Reportage abzugrenzen suchte, obwohl der methodische Ansatz dieser Studie in vielerlei Hinsicht mit der Arbeitsweise des journalistischen Genres vergleichbar war – bemängelte der Autor die beschränkte Aussagekraft der „fotografischen“ Reportage hinsichtlich der sozialen Wirklichkeit und betonte stattdessen die Bedeutung der Konstruktion bei der Wiedergabe von Realität: „Hundert Berichte aus einer Fabrik lassen sich nicht zur Wirklichkeit der Fabrik addieren, sondern bleiben bis in alle Ewigkeit hundert Fabrikansichten. Die Wirklichkeit ist eine Konstruktion.“[17] Einige Jahre später kritisierte auch Bertolt Brecht in sehr ähnlichen Formulierungen, dass die soziale Realität durch einen bloßen fotografischen Abbildrealismus nicht eingefangen werden könnte. In dem um 1931/32 verfassten Text „Der Dreigroschenprozess“ schrieb Brecht: „Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine einfache ‘Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussagt. Eine Fotografie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht.“[18] Die Begriffe „Konstruktion“ bzw. „Funktionale“ verweisen auf Bereiche, die hinter oder unter dem fotografischen Oberflächenrealismus liegen. Um hinter diese Oberfläche zu dringen und die soziale Realität in ihrer Funktionalität zu demonstrieren, griff Brecht auf ein Montageverfahren zurück, das er vor allem in seinen epischen Theaterstücken de-

[16] Becker 2000, 1, 214.
[17] Kracauer 1971, 216.
[18] Siehe: Der Dreigroschenprozess, Ein soziologisches Experiment, in: GBA 21, 448 – 514, 469.

monstrierte: „Es ist [...] ‘etwas aufzubauen‘, etwas ‘Künstliches‘, ‘Gestelltes’.“[19] Kracauer wiederum versuchte, sein Beobachtungsmaterial zum montageartigen „Mosaik“ zu verarbeiten, um daraus eine „Diagnose“ der sozialen Wirklichkeit abzuleiten.[20]

Tatsächlich entzündete sich die Debatte um die Reportage und die neusachliche Literatur gegen Ende der 1920er/Anfang der 1930er Jahre vor allem an der vermeintlichen Oberflächenhaftigkeit der Fotometapher bzw. des neusachlichen Dokumentarismus. Der Marxist Georg Lukács entfesselte in den frühen 1930er Jahren in der *Linkskurve* eine heftige Polemik gegen die im Reportagestil verfassten Romane von Willi Bredel und vor allem Ernst Ottwalt, mit der er, über den Anlassfall hinaus, letztendlich auf die Kritik „eine[r] ganz bestimmte[n] Art der schöpferischen Methode“ in der zeitgenössischen Literatur abzielte, nämlich auf die Kritik der Literaturprogramme der Neuen Sachlichkeit.[21] Lukács, für den bekanntlich der bürgerlich realistische Roman des 19. Jahrhunderts den Maßstab und Ausgangspunkt seiner Literaturtheorie bildete, verwahrte er sich entschieden gegen die Übernahme von Reportagetechniken in die zeitgenössische Literatur. Dabei lehnte er die journalistische Reportage nicht grundsätzlich ab, sondern sah in ihr durchaus eine „absolut berechtigte, unerläßliche Form der Publizistik“, die „[auf] ihrer wirklichen Höhe eine [...] richtige Verbindung des Allgemeinen und des Besonderen, des Notwendigen und des Zufälligen“ zu schaffen durchaus imstande sei.[22] In seiner Polemik gegen Ottwalt setzte Lukács der journalistischen Reportage allerdings die dichterische „Gestaltung“ entgegen. Die Unterscheidung von Reportage und gestaltender Dichtung war für Lukács in gewisser Hinsicht gleichbedeutend mit jener zwischen Wissenschaft und Kunst: Während die Wissenschaft in der Konkretheit des Einzelfalles und der „empirischen Wirklichkeit“ verharre, erschließe letztere erst die tiefere „dichterische Wirklichkeit“ durch die Darstellung des Gesamtzusammenhangs allen gesellschaftlichen Geschehens. Dagegen entspreche die „unmittelbar gegebene Oberflächenrechnung“ der Reportage, deren Konzentration auf zwar konkrete, aber letztendlich beliebige Tat-

---

[19] Ebd.
[20] Vgl. Becker 2000, 1, 296f.
[21] Lukács 1971, 35. Siehe auch: Georg Lukács, Willi Bredels Romane, in: *Die Linkskurve* 3 (1931) 11, 23 – 27; Ders.: Reportage oder Gestaltung?, Kritische Bemerkungen anläßlich eines Romans von Ottwalt, in: *Die Linkskurve* 4 (1932) 7, 23 – 30 u. 8, 26 – 31.
[22] Lukács 1971, 39.

sachen und Wirklichkeitsausschnitte, nicht der Totalität der „Gesamtheit der Momente der Wirklichkeit“, die allein die Dichtung durch die – dialektische – Gestaltung der gesellschaftlichen Realität erreichen könne.[23] Anders ausgedrückt: Die an der Oberfläche der Erscheinungen haftende Reportage dringt nicht zum eigentlichen, weil dialektischen *Wesen* der Dinge vor. Der Reportageliteratur – und mit ihr der zeitgenössischen neusachlichen und experimentellen Literatur überhaupt – warf Lukács zudem durch die „mechanistisch-einseitige Überbetonung“ des Inhaltlichen und Stofflichen nicht nur Idealismus, sondern formelle Ausartung vor: „Die Anwendung der Reportagemethode auf den Roman, die als reines Zur-Geltung-bringen des Inhalts beabsichtigt gewesen ist, artet in ein idealistisches Formexperiment aus.“[24] Dementsprechend verband Lukács seine Kritik an Ottwalt auch mit Angriffen auf das epische Theater Bertolt Brechts und auf die internationalen Wegbereiter der deutschen Reportageliteratur wie Émile Zola, Upton Sinclair oder Sergej Tretjakow. 1932, im Jahr der Veröffentlichung von Lukács‘ Kritik, arbeitete Ottwalt übrigens gemeinsam mit Bertolt Brecht und Slatan Dudov an dem Film „Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?“, einer konsequenten Umsetzung der Prinzipien des epischen Theaters auf das filmische Medium. In seiner Erwiderung an Lukács schrieb Ottwalt, dass man mit den Mitteln des psychologischen Romans des 19. Jahrhunderts nicht die komplexe Realität der Gegenwart einfangen könne: „Nicht die schöpferische Methode ist Objekt der Analyse, sondern die funktionelle Bedeutung, die ein Buch in einer ganz bestimmten, von ganz bestimmten ökonomischen und politischen Einflüssen gebildeten Wirklichkeit hat.“[25]

Tatsächlich wurzelte Lukács‘ Polemik gegen Ottwalt und die Literatur der Neuen Sachlichkeit in der Philosophie und den ästhetischen Konzepten des 19. Jahrhunderts. Die Basis seiner Kritik bildete ein bürgerliches idealistisches Literaturkonzept sowie ein Totalitätsbegriff, den Lukács dem philosophischen Denken Georg Friedrich Hegels entnommen hatte, auf dem die marxistische Dialektik gründete. Insofern die Kritik auf die literarische Ästhetik des bürgerlichen Realismus zurückgriff (den Lukács gemäß der marxistischen Dialektik zu einem proletarischen Literaturkonzept weiterentwickeln wollte), überschnitt sie sich in diesem Punkt mit der zeitgenössischen

[23] Vgl. Aus der Not eine Tugend, in: ebd., 55 – 68; 66.
[24] Vgl. Reportage oder Gestaltung?, in: ebd., 51f.
[25] Ernst Ottwalt, „Tatsachenroman“ u. Formexperiment, Eine Entgegnung an Georg Lukács, in: *Die Linkskurve* 4 (1932) 10, 21 – 26. Zitiert nach: Becker 2000, 1, 285.

konservativen Literaturkritik an der neusachlichen Reportageliteratur, die dieser gleichfalls den Mangel an künstlerischer Gestaltung – und künstlerische Können – vorhielt. So bemängelte etwa auch Joseph Roth, der einst selbst als Reporter einer der bedeutendsten Exponenten der literarischen Neuen Sachlichkeit war und später, nach seinem Wandel vom engagierten Demokraten zum nostalgischen Monarchisten, einer ihrer unerbittlichsten Kritiker wurde, in seinem 1930 veröffentlichten Pamphlet „Schluß mit der Neuen Sachlichkeit!“ die fehlende künstlerische Gestaltung der dokumentarischen Schreibweise und verwies zugleich auf die „innere“ und „höhere Wahrheit“ des künstlerisch gestalteten Berichts.[26] Dieser Punkt ist auch insofern wichtig, als sich mit der Frage nach der künstlerischen Gestaltung und mit der Konfrontation eines idealistischen und eines funktionellen Literaturkonzepts auch die wertende Gegenüberstellung nicht nur der „hohen Literatur“ mit der Gebrauchsliteratur, sondern auch mit der Trivialliteratur ergibt: Viele Autoren der Neuen Sachlichkeit, unter ihnen Leo Lania, griffen zur Funktionalisierung von Literatur auch auf Muster der Trivialliteratur zurück, die von der idealistischen Literaturkritik, unabhängig von oder gerade wegen ihrer vermeintlichen gesellschaftlichen Wirkung, grundsätzlich abgelehnt und als „unkünstlerisch“ heftig kritisiert wurden.

Die Polemik gegen Ottwalt knüpfte zudem an die Diskussion um das „bürgerliche Erbe“ in der proletarischen Kultur an, die in der Weimarer Republik erstmals anlässlich der so genannten „Kunstlump-Debatte“ im März 1920 besonders heftig geführt worden war.[27] Gerade die in der Tradition von Franz Mehring und dessen kultureller Dekadenztheorie stehende Feuilletonistin der Berliner *Roten Fahne*, Gertrud Alexander, berief sich in diesem Zusammenhang explizit auf das bürgerliche Kulturerbe und verteidigte dieses vehement gegen die Experimente einer populärästhetischen und politischen Gebrauchskunst, wie sie damals etwa auch im „Proletarischen Theater“ Erwin Piscators praktiziert worden waren; auch Lukács hatte sich schon damals aktiv an der Debatte beteiligt. Das bürgerliche Kulturerbe war von der Arbeiterbewegung schon im 19. Jahrhundert beansprucht worden: Die deutsche Sozialdemokratie verstand sich bereits im Wilhelminischen Kaiserreich als der eigentliche Erbe der Kultur und Philosophie der Aufklärung und des Liberalismus, die das Bürgertum, wie es

[26] Joseph Roth, Schluß mit der Neuen Sachlichkeit!, in: *Die Literarische Welt* 6 (1930) 3, 3f. u. 4, 7f. Vgl. auch Becker 2000, 1, 304f.
[27] Vgl. dazu: Fähnders/Rector 1974, 100 – 107.

Lasalle formuliert hat, nach der Revolution von 1848 verraten hatte.[28] Die Diskussion „bürgerliches Erbe vs. proletarische/politische Gebrauchskunst“ wurde auch wieder anlässlich des so genannten „Volksbühnenstreits“, der sich 1927 an der Inszenierung von „Gewitter über Gottland“ durch Erwin Piscator entzündet hatte, intensiv geführt, diesmal auch unter aktiver Beteiligung von Leo Lania.[29] Darüber hinaus ist es auch bezeichnend, dass die Kritik von Lukács an Ottwalt und der neusachlichen Literaturrichtung am Genre des Romans expliziert wurde. Trotz des Erfolges der neuen technischen Unterhaltungsmedien wie Film und Hörfunk, trotz der breiten Beachtung, die gerade das Berliner Theater der 1920er Jahre erfuhr, galt der Roman nach wie vor als literarisches Schlüsselgenre, das besonders geeignet schien, neue und breite Leserschichten zu erschließen;[30] Lukács selbst hatte schon 1916 mit seiner „Theorie des Romans“ den literaturtheoretischen Rahmen abgesteckt – Lania machte sich übrigens noch in seiner Autobiografie über den schwer verständlichen Jargon dieses Buches lustig.[31] Nicht von ungefähr erlebte der „Zeitroman“ in der Weimarer Republik seine Blütezeit und erreichte mitunter hohe Auflagen. Lania selbst wird 1929 mit „Der Tanz ins Dunkel – Anita Berber“ ein Beispiel des Genres liefern, nachdem er schon 1927 mit „Indeta – Die Fabrik der Nachrichten“ eine romanhafte Reportageerzählung verfasst hatte – und auch später im Exil und nach dem Zweiten Weltkrieg immer wieder Romane nach dem Muster des Zeitromans der 1920er Jahre verfassen.

Lukács‘ Polemik gegen Ottwalt ist auch im Kontext der sich verändernden Kulturpolitik der KPD gegen Ende der 1920er Jahre zu sehen. Besonders deutlich wurde der neue kulturpolitische Kurs der Kommunisten in der Polemik des „Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller“ (BPRS) gegen die parteilich ungebundenen linksbürgerlichen und sozialistischen Intellektuellen und Schriftsteller. *Die Linkskurve*, in der auch Lukács seine Angriffe auf Ottwalt und die neusachliche Literatur startete, war das offizielle Publikationsorgan des BPRS. Die Aus- und Abgrenzungen des

---

[28] Vgl. Trommler1983, 61.
[29] Siehe Kapitel 2.2 dieser Untersuchung.
[30] Vgl. Mayer 1981, 25f. u. 51.
[31] Lania schreibt in Zusammenhang mit seinem Besuch bei Béla Kun im Mai 1919 über den mangelnden Kontakt der intellektuellen politischen Führung der ungarischen Räterepublik zum einfachen Volk und den desaströsen Eindruck, den die Führer der Räterepublik bei ihm hinterlassen haben: „Da war Georg Lukácz [sic], ein Philosophieprofessor, Autor eines Buches über die ‘Theorie des Romans‘, das in einem so schwierigen Stil geschrieben ist, daß ich es nur mit Mühe bewältigen konnte. Er war Kommissar für Volksaufklärung.“ (Lania 1954, 157)

BPRS gegenüber den mit dem Sozialismus und dem Proletariat sympathisierenden Autoren resultierten strategisch aus der 1928 von der Komintern propagierten „Linkswendung“ der kommunistischen Bewegung, mit der auch die so genannte „Sozialfaschismustheorie“ (der zufolge die Sozialdemokraten der „linke Flügel des Faschismus“ und damit unerbittlich zu bekämpfen seien) sowie der Kampf „Klasse gegen Klasse“ festgeschrieben wurde. Neben der Spaltung der Arbeiterbewegung gerade gegen Ende der Weimarer Republik wurde damit auch der bündnispolitische Spielraum gegenüber parteilich ungebundenen Intellektuellen – den sich kommunistische Publizisten wie Willi Münzenberg oder Wieland Herzfelde immer offen halten wollten – auf fatale Weise vertan.[32] Den links- bzw. „kleinbürgerlichen“ Schriftstellern wurden zwar Sympathien für den Kampf und die Sache des Proletariats eingeräumt, letztendlich aber das Verharren in der Ideologie und Ästhetik des Bürgertums, also etwa der neusachlichen Literatur, vorgeworfen. Die Frage der Ästhetik war somit immer unmittelbar verbunden mit der Frage nach der richtigen politischen Haltung, die nach Ansicht des BPRS (und der kommunistischen Partei) nur in der bedingungslosen Unterordnung unter die marxistisch-leninistische Ideologie und damit unter die Führung der KP bestehen konnte. Viele der Thesen, die Lukács in seiner Polemik gegen Ottwalt bezüglich undialektischer Formexperimente vorgebracht hatte, nahmen zudem grundsätzliche Positionen der später im Exil unter marxistischen Schriftstellern ausgetragenen „Expressionismusdebatte“ vorweg, ebenso wie manche Prinzipien der 1934 auf dem „Ersten Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller“ verkündeten Doktrin des „realistischen Sozialismus“, der die weitere Literatur- und Kunstproduktion in der Sowjetunion – und nach dem Zweiten Weltkrieg auch jene der zum sowjetischen Ostblock zählenden Staaten – bestimmt hat.

Festzuhalten bleibt allerdings, dass spätestens mit Beginn der 1930er Jahre das kritische Potential einer weitgehend unkommentierten und rein dokumentarischen neusachlichen Schreibweise auch von Exponenten der literarischen Neuen Sachlichkeit zunehmend hinterfragt und kritisiert wurde. Die Kenntnisnahme des Zustandes sei nicht gleichbedeutend mit seiner Kritik, schrieb etwa Brecht um 1932/33 mit Bezug auf die der neusachlichen Reportageliteratur nahe stehenden zeitgenössischen Dramen und „Zeitstücke“.[33] Angesichts der sich verschärfenden weltweiten Wirt-

[32] Vgl. hierzu: Fähnders/Safranski 1995.
[33] Bertolt Brecht, Der soziologische Raum des bürgerlichen Theaters [um 1932], in: GBA 21, 557 – 559.

schaftskrise und des damit verbundenen Aufstiegs des Nationalsozialismus wurde jetzt immer mehr die Bedeutung der politischen Tendenz und des ideologischen Subtextes für die operative Wirksamkeit der Reportage bzw. der neusachlichen Literatur erörtert.[34] Walter Benjamin verband in seinem von Sergej Tretjakow inspirierten Aufsatz „Der Autor als Produzent" (1934) die Kritik der fotografischen Reportage mit jener an der Neuen Sachlichkeit. Letztere habe bloß die „Umsetzung revolutionärer Reflexe [...] in Gegenstände der Zerstreuung, des Amüsements" bewirkt, die „Verwandlung des politischen Kampfes aus einem Zwang zur Entscheidung in einen Gegenstand kontemplativen Behagens, aus einem Produktionsmittel in einen Konsumartikel".[35] Mit Bezug auf die Fotografie bzw. die fotografische Form der Reportage plädierte Benjamin dafür, dem fotografischen Bild eine kommentierende Ebene hinzuzufügen, die diesem erst die eigentliche (weil ideologische) Schlagkraft verleihe: „Was wir vom Photographen zu verlangen haben, das ist die Fähigkeit, seiner Aufnahme diejenige Beschriftung zu geben, die sie dem modischen Verschleiß entreißt und ihr den revolutionären Gebrauchswert verleiht."[36] Und auch Leo Lania stellte sich spätestens ab dem Ende der 1920er Jahre ausdrücklich gegen die neusachliche Autorenhaltung, allein die Fakten für sich selbst sprechen zu lassen; in seinen um die Mitte des Jahrzehnts erschienenen Reportagebüchern hatte er der Macht der Dokumente und Statistiken noch einen viel größeren Stellenwert zugeordnet. Besonders deutlich zeigt sich Lanias in diesem Punkt modifizierte Haltung in der 1933 noch kurz

---

[34] „Der Reporter hat keine Tendenz, hat nichts zu rechtfertigen und hat keinen Standpunkt. Er hat unbefangen Zeuge zu sein und unbefangen Zeugenschaft zu liefern [...]", hatte noch Egon Erwin Kisch 1924/25 im Vorwort zu seiner Reportagesammlung „Der rasende Reporter" geschrieben, ganz im Sinne der von ihm zu diesem Zeitpunkt verfochtenen Fotometapher. Die angebliche Tendenzlosigkeit des Reporters hatte Kurt Tucholsky schon 1925 angezweifelt: „Das gibt es nicht. Es gibt keinen Menschen, der nicht einen Standpunkt hätte. Auch Kisch hat einen. Manchmal – leider – den des Schriftstellers, dann ist das, was er schreibt, nicht immer gut. Sehr oft den des Mannes, der einfach berichtet: dann ist er ganz ausgezeichnet, sauber, interessant – wenngleich nicht sehr exakt, nicht sachlich genug." Vgl. Peter Panter [Kurt Tucholsky], Der rasende Reporter, in: *Die Weltbühne* 21 (1925) 7, 254f.

[35] An anderer Stelle heißt es bei Benjamin: „Die linksradikalen Publizisten vom Schlage der Kästner, Mehring oder Tucholsky sind die proletarische Mimikry des zerfallenden Bürgertums. [...] Und zwar ist diese linke Intelligenz seit fünfzehn Jahren ununterbrochen Agent aller geistigen Konjunkturen, vom Aktivismus über den Expressionismus bis zu der Neuen Sachlichkeit gewesen. Ihre politische Bedeutung aber erschöpfte sich mit der Umsetzung revolutionärer Reflexe, soweit sie am Bürgertum auftraten, in Gegenstände der Zerstreuung, des Amüsements, die sich dem Konsum zuführen ließen." Vgl. Walter Benjamin: Linke Melancholie. Zu Erich Kästners neuem Gedichtbuch, in: Benjamin 1972ff., 3, 279 – 283; 280f.

[36] Siehe: Der Autor als Produzent, in: Benjamin 1971, 101 – 119; 111.

vor Hitlers Machtantritt geschriebenen Rezension zu Erik Regers Roman „Das wachsame Hähnchen“: „Die sachliche Objektivität, das Zurücktreten des Autors hinter den Stoff ist ausgezeichnet, doch darf diese Selbstbescheidung nicht so weit gehen, daß der Leser ohne Führung bleibt. [...] Diese sogenannte ‘reine‘ Sachlichkeit ist nicht minder feig als die ‘reine‘ Kunst, Reger wäre ein Schuß jenes Glaubens, jener Überzeugungskraft zu wünschen, die Zolas Realismus Wärme, Schwung und – Wirkung gegeben hat.“[37]

Festzuhalten ist allerdings auch, dass die Kritik an der Sachlichkeit durch linksbürgerliche und sozialistische Autoren, die dieser Bewegung selbst wichtige Impulse gegeben haben, nicht gleichbedeutend ist mit deren bedingungslosen Verdammung: Lania hält die „sachliche Objektivität“, wie aus obigen Zitat hervorgeht, auch 1933 noch für „ausgezeichnet“, nur muss ihr eben auch „Überzeugungskraft“ und „Wirkung“, sprich eine politische Tendenz mitgegeben werden. Auch Bertolt Brecht, der 1929 zu dem Urteil kam, dass „die Neue Sachlichkeit [...] reaktionär“ sei – ein Verdikt, das noch Helmut Lethen als Ausgangspunkt seiner Studie zur Neuen Sachlichkeit diente – ,[38] unterschied klar die „bürgerliche“ von der „wirklichen“ Sachlichkeit. Was letztere von ersterer trennte, war in Brechts Augen deren politische Tendenz: „An der wirklichen *Sachlichkeit* hat das Bürgertum absolut kein Interesse, da, wenn einer sachlich ist, ja immer die Frage vorliegt, *was* seine Sache ist; daher muß die bürgerliche Richtung der ‘neuen Sachlichkeit‘ notgedrungen bald abwirtschaften [...].“[39]

[37] Leo Lania: Erik Reger, Das wachsame Hähnchen, in: *Der Querschnitt* 13 (1933) 2, 150.
[38] Vgl. Neue Sachlichkeit, in: GBA 21, 352 – 356, 356; Helmut Lethen, Neue Sachlichkeit 1924 – 1932, Studien zur Literatur des „weißen Sozialismus“, Stuttgart 1970.
[39] Der soziologische Raum des bürgerlichen Theaters, in: GBA 21, 557 – 559; 558f. Vgl. auch Becker 2000, 1, 266f. [Hervorhebungen im Original].

1.9) „Reportage als soziale Funktion“: Leo Lanias Reportagekonzept

Als einer der maßgebenden Exponenten der Reportage in der Weimarer Republik war Lania von Anfang an intensiv an der Reportagedebatte beteiligt. Seine Ansichten zu Aufgaben und Funktion der Presse in einer republikanischen Gesellschaft, die er vor allem in der Aufklärung und Pädagogik, in der „politisch-erzieherischen Tendenz“[40] und der Motivation zur aktiven Teilnahme am gesellschaftspolitischen Prozess sah, hatte Lania seit Beginn der 1920er Jahre in diversen, meist feuilletonistischen Beiträgen immer wieder betont. Dass sich seine grundsätzlichen Überlegungen zu einer modernen und republikanischen Pressearbeit oft in Rezensionen zeitgenössischer Literatur, Theater- oder Filmaufführungen finden, belegt einmal mehr, wie eng für Lania – wie für die neusachliche Literatur überhaupt – die Beziehungen zwischen Journalismus und aktualitätsbezogener Gebrauchskunst geknüpft waren.

Der wohl wichtigste Beitrag Lanias zur Reportagedebatte war der im Juni 1926 in der *Literarischen Welt* veröffentlichte Aufsatz „Reportage als soziale Funktion“.[41] Dieser Text ist nicht nur von maßgeblicher Bedeutung für die Pressearbeit und das Reportagekonzept Leo Lanias, sondern darüber hinaus auch ein Schlüsseltext für das Verständnis von Lanias Gebrauchsliteratur, die er wenig später in den unterschiedlichsten Medienbereichen (Theater, Film, Roman, Hörspiel) in die Praxis umsetzt. Wie der Titel schon andeutet, sah Lania die wesentliche Funktion der Reportage in ihrer gesellschaftspolitischen Aufgabenstellung und Wirkung. Lanias Text – vielleicht der einzige Text Lanias, der bis in unsere Gegenwart immer wieder rezipiert wurde[42] – war einerseits eine Auseinandersetzung mit Egon Erwin Kisch, der sich zu diesem Zeitpunkt mit seinen beiden Reportagesammlungen „Der rasende Reporter“ (1925) und „Hetzjagd durch die Zeit“ (1926) einen Namen als der wohl herausragendste Vertreter der literarischen Reportage in Deutschland gemacht hatte, andererseits mit der politisch engagierten Reportage des amerikanischen „Muckraker“-Journalismus. Darüber hinaus ist Lanias Reportagekonzept aber vor allem auch ein zutiefst republikanisches – und, wenn man so will, „basisdemokratisches“ – Manifest: Wenn die Macht in der Republik vom Volk ausgeht, dann steht und fällt die Republik mit der aktiven politischen Beteiligung des Volkes. Eine wesentliche Aufgabe der Reportage

[40] Vgl. Leo Lania, Das junge Amerika, *Arbeiter-Zeitung*, 30. 8. 1923.
[41] Leo Lania, Reportage als soziale Funktion, a.a.O.
[42] Vgl. etwa Becker 2000, Geisler 1982, Gumbrecht 2003, Haas 1999, Kaes 1983 etc.

sieht Lania daher darin, das Individuum aus seiner „privaten“ Isolation zu lösen und, wie man in Anlehnung an Hannah Arendt sagen könnte, durch den Aufbau von „Weltbezügen“ zur aktiven Teilnahme und Teilhabe am gesellschaftspolitischen System zu mobilisieren.

„Reportage – noch vor kurzem in Deutschland ein nur den Männern vom Bau geläufiger Fachausdruck – ward plötzlich zum Schlagwort, dessen weite Verbreitung einen der Verpflichtung enthebt, mit diesem Begriff einen präzisen Sinn zu verbinden. Der Reporter, augenblicklich große Mode, hat seine literarische Ehrenrettung erlebt, der Journalismus ist auch in Deutschland literaturfähig geworden.“

Innerhalb weniger Jahre hatte sich die Reportage in der Weimarer Republik von einer journalistischen (und literarischen) Randerscheinung zu einem zentralen Schlüsselgenre entwickelt, wie sich an Lanias einleitenden Sätzen ablesen lässt. Die Kehrseite der Medaille war die Beliebigkeit der zur bloßen Mode verkommenen Reportageform, während deren politischer Gehalt 1926, inmitten der so genannten „Stabilisierungsphase“, aus der Mode zu kommen drohte. In diesem Moment ist es Lania offenbar ein besonderes Anliegen, das Schlagwort „Reportage“ mit einem „präzisen Sinn“ zu füllen, der für Lania nur in der gesellschaftspolitischen Funktion des Genres liegen kann.

Die Reportage in Deutschland überhaupt literaturfähig gemacht, ihr durch ein „Gestrüpp von Vorurteilen“ und ein „Dickicht zünftlerischer Überhebung und laienhafter Unkenntnis“ erst zum Durchbruch verholfen zu haben, sei zweifelsohne das wesentliche Verdienst von Egon Erwin Kisch gewesen. Den Grund für Kischs Erfolg sieht Lania darin, dass Kisch durch seine sachliche Schreibweise den Nerv der Zeit getroffen, „eine der wichtigsten Saiten der Zeit zum Schwingen gebracht“ und der „durchdringenden Stimme dieser Gegenwart“ Verhör verschafft habe. Letztere scheuche noch „den sanftesten Träumer aus den letzten Winkeln in das unbarmherzige Licht des Tages“ und habe nichts mehr gemein mit der „psychologischen Geheimniskrämerei“ und der „Ausbreitung der Seelennöte“ irgendwelcher Helden vergangener Literaturepochen.

„Kischs Verzicht auf jede Symbolik und Metapher, sein Fanatismus der Sachlichkeit läßt die Dinge des Alltags klar und scharf aus dem Nebel treten, dessen Verscheuchung man in Deutschland so gerne als ‘groben Materialismus‘ in Verruf zu bringen sucht. Eine Fabrik, ein Heringsfang, das Sechstagerennen – Kisch ist das nicht bloßer und billiger Anlaß zu Reflexionen, nicht seine subjektiven Gefühle, sondern die objektive Wahrheit in der Darstellung ist ihm das Wesentliche – eine Seltenheit in Deutschland, wo jedes Baby eine ‘besondere Individualität‘ attestiert bekommt und

jedermann von dem Ehrgeiz gejagt wird, seine 'Persönlichkeit' in das Licht der allgemeinen Aufmerksamkeit zu stellen – auch wenn dieser Persönlichkeit durchaus nichts Persönliches anhaftet. Kisch fühlt sich nur als Knecht des darzustellenden Objekts. Er handhabt die Reportage meisterhaft, sein Auge ist scharf, seine Beweglichkeit ebenso groß wie die Gründlichkeit, mit der er bei seiner Arbeit zu Werke geht."

Unübersehbar durchdringen sich hier journalistische Programme mit jenen der neusachlichen Literatur. Nach dieser Laudatio auf die Sachlichkeit und das schriftstellerische Können von Egon Erwin Kisch sollte man eigentlich meinen, dass Lania drauf und dran ist, Kisch zum „Primus inter pares" unter den deutschen Reportern auszurufen. Umso überraschender, ja fast wie eine Ohrfeige wirkt dafür der Satz, der sich unmittelbar an den obigen Absatz anschließt: „Und doch wäre es falsch, Kisch unter die Reporter einzureihen."

Wenn man bedenkt, wie sehr die Reputation von Egon Erwin Kisch in den 1920er Jahren von dem von ihm selbst geschaffenen Image des „rasenden Reporters" geprägt worden ist – unabhängig davon, ob diese PR-Formel nun der tatsächlichen Arbeitsweise von Kisch entsprochen hat oder nicht[43] – , und wenn man ferner bedenkt, dass Kisch mit diesem stehenden Epitheton nicht nur bei den Zeitgenossen, sondern wohl auch heute noch als der bekannteste Reporter der Weimarer Republik schlechthin galt und gilt, wird man sich erst bewusst, in welchem Maße sich Lania hier der gängigen (und „modischen") Betrachtungsweise entgegenstellt. Warum aber ist ausgerechnet Kisch in Lanias Augen kein Reporter?

Die Antwort hängt eben mit jener Funktionalität der Reportage zusammen, die in Lanias Verständnis über die allein „sachliche" und „objektive Wahrheit in der Darstellung" hinausgeht und eine weitere, für die Arbeit des Reporters letztendlich entschei-

[43] Tatsächlich war die Arbeitsweise Kischs, wie aus dem Zeugnis vieler seiner Freunde hervorgeht, derjenigen eines „rasenden Reporters" völlig entgegengesetzt und entsprach vielmehr jener eines gestaltenden Dichters. Hans-Albert Walter zufolge waren die Zeitgenossen Kischs einfach der Versuchung erlegen, aus dem Titel seiner ersten veröffentlichten Reportagesammlung „Der rasende Reporter" ein Synonym für deren Verfasser zu machen: „Es hat seitdem an Versicherungen nicht gefehlt, er sei das genaue Gegenteil gewesen, ein akribischer Rechercheur und Spurensammler, ein penibler Arbeiter und skrupulöser Stilist, die Sätze feilend, die Worte wägend, langsam, unendlich langsam schreibend, kurzum: ein Schriftsteller – dem ja, nach der Definition von Thomas Mann, das Schreiben schwerer fällt als anderen Menschen." (Hans-Albert Walter, „Der größte Phantast der Realität", Ein Vorschlag, wie Kisch zu lesen sei, in: Egon Erwin Kisch: Der Rasende Reporter. Gütersloh o.J., 331. Zitiert nach: Patka 1997, 26). Zudem wusste aber Kisch, der ein perfekter Werbemann in eigener Sache war, das Image des „rasenden Reporters" für seine Zwecke durchaus zu nutzen.

dende Dimension einbringt. Lanias Antwort liefert zudem auch einen Beitrag zu der intensiv geführten zeitgenössischen Debatte um die Beziehungen von Reportage und Dichtung, indem er über die bloße Unterscheidung der beiden Ausdrucksmodi entlang der Kriterien „Gestaltung“ vs. „Dokumentation“ hinausweist:

„Es ist nicht Äußerlichkeit, das Haften am Faktum, wodurch sich der Reporter vom Dichter unterscheidet. Mag sich dieser noch so sehr als Diener des Worts, einer Idee, eines Menschen oder des leblosen Dings fühlen – entscheidend ist, daß ihm die Gestaltung, der künstlerische Prozeß der Nachschöpfung wichtiger ist als der Vorwand selbst. *Der Reporter steht auf einer grundsätzlich anderen Ebene: Das Objekt ist ihm nur so weit wichtig, als es – allgemein wichtig ist.* Und so nimmt er zum Objekt seiner Darstellung, mag es sich um ein Gefängnis, ein Irrenhaus, ein Bergwerk, eine Fabrik handeln, nicht die Stellung des – überlegenen oder unterwürfigen – Betrachters ein, sondern des Spions – er beschreibt nicht, er enthüllt – er zeigt nicht die Dinge wie sie sind, sondern wie sie waren und was aus ihnen werden wird: so legt er die Epidermis seines Modells bloß, tastet das Geäder entlang, seziert Fleisch, experimentiert mit Blut und Bakterien. Der Reporter soll ja nicht bloß Internist sein, sondern er ist auch erbarmungsloser Chirurg, er muß schneiden, um den Aufbau des Organismus zu zeigen, oder die lächerliche Eiterblase, die alle Funktionen stört. Kein ästhetisches Gewerbe: *‘Schmutzaufwirbler‘* ist die ehrenvolle Bezeichnung, die Amerika für diese reinste und eigentliche Form der Reportage gefunden hat.“

Der Reporter unterscheidet sich Lania zufolge also nicht allein dadurch vom Dichter, dass letzterer seinen Stoff „gestaltet“ während ersterer diesen bloß „dokumentiert“, sondern vor allem und in erster Linie dadurch, dass der Stoff der Reportage grundsätzlich von allgemeingesellschaftlichem Interesse ist. Dieser Punkt ist sehr wichtig auch in Bezug auf die Konzipierung einer operativen Gebrauchskunst und -literatur, wie sie Lania etwas später in die Praxis umsetzen wird; ich werde später darauf zurückkommen, zunächst aber zu der Frage, warum Kisch kein Reporter ist.

Lania sieht das Verdienst Kischs vor allem darin, die „Abkehr von aller Artistik und Romantik [gefördert], das Interesse an sachlicher Schilderung und Gegenständlichkeit gesteigert, diese selbst aus allgemeiner Geringschätzung zur ernster, kritischer Wertung emporgehoben zu haben“. Als „Knecht des darzustellenden Objekts“ bleibe Kisch allerdings, so Lania, an der äußeren Oberfläche der Dinge – sprich: an der Fotometapher – haften, ohne zum Wesen der Dinge, zur „Enthüllung des Kerns“ vorzudringen.[44] Die Enthüllung des Kerns, der chirurgische Einschnitt offenbart die Wech-

[44] Sabina Becker interpretiert Lania in ihrer Studie übrigens gegen dessen eigentliche Intention, wenn sie behauptet, Lania lehne „die Einreihung Kischs unter die Reporter [...] mit dem Hinweis auf Kischs nicht an der Oberfläche der dargestellten Gegenstände verweilende, sondern deren Kern enthüllende Schreibweise ab.“ (Vgl. Becker 2000, 1, 168) Tatsächlich und ganz im Gegenteil sieht Lania Kisch genau aus dem

selwirkung der gesellschaftlichen Organe und Kräfte: Der Reporter beschreibt die Dinge nicht in ihrer scheinbar isolierten, aus dem sozialen Kontext herausgelösten Beständigkeit, sondern in ihrer Wirksamkeit und Veränderlichkeit, in ihrem Vergehen und Werden; der Reporter diagnostiziert und prognostiziert, ausgehend von den Fakten, aber über sie hinausgehend. Das Beschreiben des Werdens und Vergehens der Dinge bringt ebenso wie die Hintergrundanalyse die politische Dimension mit ein, hier schwingt das Hegelsche Prozessdenken mit, auf dem noch die marxistische Dialektik fußt, ebenso wie der für die zeitgenössische linke Intelligenz so typische Fortschrittsoptimismus. In diesem Prozess wendet der Reporter auch investigative Methoden an, arbeitet inkognito wie ein Spion, der mit seiner Recherche aber eine bestimmte Absicht verfolgt. Als „erbarmungsloser Chirurg" schreitet der Reporter von der bloßen Beobachtung weiter zur gezielten Aktion. Über Kisch hinausgehend setzt Lania damit der literarisch-sachlichen Reportage die „reinste und eigentliche Form der Reportage" entgegen, die vom amerikanischen „Muckraker"-Journalismus begründet wurde.

Unmissverständlich verweist Lania in diesem Textabschnitt auf die Wurzeln seines eigenen Reportagekonzepts, auf den operativen, auf gesellschaftliche Wirksamkeit abzielenden Journalismus der amerikanischen „Muckrakers" (Schmutzaufwirbler). Der Muckraker-Journalismus entstand gegen Ende des 19. Jahrhunderts in den USA als Reaktion auf den radikalen Wandel der amerikanischen Wirtschaft und Gesellschaft und des daraus resultierenden eklatanten sozialen Ungleichgewichts,[45] seine

---

Grund nicht als Reporter, weil Kisch an der Oberfläche der Dinge verweilt und den Hintergrund, die gesellschaftspolitischen Zusammenhänge, nicht analysiert. Dass Kisch keine Enthüllungsjournalismus betrieben hat, sondern gemäß den Prinzipien der Fotometapher die Dinge für sich selbst sprechen lassen wollte, wurde auch von anderen Zeitgenossen so gesehen, etwa von Klaus Herrmann, der im Urteil über die Reportagesammlungen „Der rasende Reporter" und „Hetzjagd durch die Zeit" zu einem ähnlichen Ergebnis wie Lania kommt: „Kisch geht in diesen Berichten nicht auf die Ursachen zurück, er bringt keine Enthüllungen, sondern einzig kleine Berichte schmutziger Alltäglichkeit. Die Tatsachen mögen für sich sprechen, aufklären, aufrütteln [...]. [...] [Gezeigt] werden nur die Dinge selbst, aber nicht der Grund, auf dem die Dinge liegen." (Vgl. Klaus Herrmann, Die Reporter, in: *Die Neue Bücherschau* 4 (1926) 4, 166 – 169; 168f.)

[45] Zwischen 1860 und 1914 verdreifacht sich die Bevölkerung der USA, nicht zuletzt aufgrund der Einwanderung, auf knapp 92 Millionen Menschen. Die Arbeitslosenzahl nimmt in diesem Zeitraum um 700 %, die industrielle Produktion um 2000 % und das Investitionskapital um 4000 % zu. Schutzzölle und andere protektionistische Maßnahmen erleichtern Monopol- und Trustbildungen (1870 entsteht als erster amerikanischer Trust Rockefellers *Standard Oil Company*), die wiederum das Wachsen der

Vertreter standen meist dem amerikanischen Progressivismus oder dem Sozialismus nahe. Entscheidend befördert wurde die Muckraker-Bewegung durch mediale Veränderungen wie beispielsweise die verbesserte Drucktechnologie, die billigere Preise für journalistische Magazine gewährleistete und dadurch das Lesepublikum stark erweiterte.[46] Zugleich kamen die Muckrakers den sozialen Bedürfnissen ihres Massenpublikums in besonderer Weise entgegen: In einer Situation zunehmender gesellschaftlicher Spannungen und Auseinandersetzungen betrieben die Muckrakers ein äußerst erfolgreiches „Agenda-Setting", indem sie den Fokus ihrer Berichterstattung auf die zahlreichen sozialen Missstände sowie die notwendigen gesellschaftspolitischen Reformen zu deren Beseitigung legten. Die Muckrakers begriffen die Presse als wesentliches Instrumentarium der gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung, die Reportage wurde zu ihrer wichtigsten journalistischen Ausdrucksform: Auf der Basis eines investigativen Journalismus sowie von einfachen, ebenso interessant geschriebenen wie gut recherchierten Texten ist es den Muckrakers tatsächlich auch gelungen, erheblichen Einfluss auf die öffentliche Meinung zu gewinnen, entsprechenden Druck auf die politischen Entscheidungsträger auszuüben und damit auch eine Reihe sozialer Reformen durchzusetzen. Auf diese Weise gelang es den Muckrakers immer wieder, die Bedeutung der Pressearbeit sowie die Macht der mobilisierten Öffentlichkeit in der gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung eindrucksvoll zu demonstrieren und damit auch die besondere Bedeutung der Presse für eine republikanische Gesellschaft zu untermauern. Zudem wies ihre Arbeit einige Berührungspunkte mit den Ansätzen der frühen amerikanischen Sozialforschung ab den 1880er Jahre auf und gab dieser umgekehrt auch wieder Anregungen für deren Forschungs- und Konzeptarbeit, etwa auch hinsichtlich der Idee des „Social Engineering".[47]Albert Oeckl zufolge waren die Reportagen der Muckrakers auch ein ganz entscheidender Impuls für das Entstehen der modernen PR-Arbeit in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, die unter anderem als Gegenmaßnahme gegen

---

Kluft zwischen Arm und Reich befördern: 1913 verdienen 2 % der Amerikaner 60 % des Volkseinkommens, Morgan und Rockefeller allein kontrollieren 20 % des Volksvermögens. (Vgl. Hilgemann/Kinder 1978, 117)

[46] „Lower magazine prices, improved printing technology, and a receptive public increasingly fearful of concentrated industrial power paved the way for the muckrakers." Vgl. Robert Miraldi: Scaring Off the Muckrakers With the Threat of Libel. In: *Journalism Quarterly* 65 (1988) 3, 609 – 614, 610; zitiert nach: Haas 1999, 329.

[47] Vgl. König 1980, 199f.; Haas 1999, 333f.

die gesellschaftspolitisch so erfolgreiche Tätigkeit der Muckrakers entstanden ist.[48] Berühmt geworden ist jene vom amerikanischen Präsidenten Theodore Roosevelt am 14. April 1906 gehaltene „Muckrake-Speech“, die der Bewegung ihren Namen gab: Roosevelt gebrauchte den Begriff Muckrakers allerdings mitnichten als „ehrenvolle Bezeichnung“ (Lania), sondern kritisierte abwertend den Radikalismus der Bewegung, von dem er das politische Establishment zunehmend bedroht sah.[49] Upton Sinclair, einer der namhaftesten Exponenten der Muckrakers, lieferte mit seinem 1905 verfassten Tatsachenroman „The Jungle“, der auf investigativen Undercover-Recherchen beruhte,[50] zugleich auch das Modell engagierter Reportage- bzw. operativer Gebrauchsliteratur im Schnittpunkt von Journalismus und (naturalistischem) Roman, der auch noch der neusachlichen Literatur als Vorbild und Maßstab dienen konnte. Sinclairs dokumentarisch-literarischer Bericht über die desaströsen Arbeits- und Hygienezustände in den Schlachthöfen von Chicago und die Korruption der lokalen Machteliten erreichte innerhalb kurzer Zeit mehrere Millionen Leser und wirkte tatsächlich wie ein chirurgischer Einschnitt in die amerikanische Gesellschaft der Jahrhundertwende: Der Tatsachenroman wurde zum Skandal und erzwang aufgrund

---

[48] Nachdem *Muckraker*-Journalisten die Praktiken der Kohlen-, Eisenbahn- und Mineralölkönige leidenschaftlich angegriffen und in Arbeitskonflikten massiv Stellung gegen die Industriekapitäne bezogen hatten, engagierte John D. Rockefeller sen. 1905 Ivy Ledbetter Lee, Sohn eines Methodisten-Predigers und neben Edward Bernays der bekannteste Pionier der modernen PR, für seine Öffentlichkeitsarbeit. (Vgl. Oeckl 1987 und Haas 1999, 333.)

[49] Unmittelbarer Anlass für Roosevelts Rede war die Artikelserie „The Treason of the Senate“, die der Journalist David Graham Phillips im Februar 1906 in dem Magazin *Cosmopolitan* veröffentlicht hatte. Die Serie thematisierte die Verflechtung amerikanischer Senatoren und amerikanischer Wirtschaftskonzerne anhand einer Reihe von konkreten Korruptionsfällen. Der *Cosmopolitan* war 1905 von William Randolph Hearst übernommen worden, der durch sensationelle Stories die Verkaufszahlen des Magazins steigern wollte und daher Phillips Artikeln zunächst durchaus positiv gegenüberstand. Auf Phillips Textmanuskript zu „The Treason of the Senate“ soll Hearst allerdings verärgert reagiert haben, angeblich weil strafrechtlich relevante Vorwürfe darin erhoben wurden, die nicht genügend untermauert waren. Die Artikelserie erschien dennoch, der Senat protestierte, bezeichnenderweise wurde aber keine Klage gegen den *Cosmopolitan* eingereicht (vgl. Haas 1999, 331; sowie die Homepage des amerikanischen Senats: http://www.senate.gov/artandhistory/history/minute/Treason_of_the_Senate.htm, aufgerufen am 12. 3. 2012). Die Attacke von Theodore Roosevelt auf Phillips und den investigativen Aufdecker-Journalismus im allgemeinen überraschte insofern, als sich Roosevelt in seiner Zeit als Polizeipräsident von New York 1895 – 97 durchaus um eine ernsthafte Zusammenarbeit mit Dokumentaristen sozialer Missstände wie etwa dem Fotografen Jacob Riis bemüht hatte (vgl. Haas 1999 ebd.).

[50] Sinclair arbeitete für die Recherchen zu seinem Buch sieben Wochen lang inkognito in den Chicagoer Schlachthöfen (vgl. Bösch 2011, 137f.).

des riesigen Verkaufserfolgs nicht nur die Einführung eines ersten bundesweiten Lebensmittelgesetzes (*Federal Food and Drug Act*, 1906), sondern auch die Gründung einer staatlichen Lebensmittelbehörde (*Bureau of Chemistry*, gegründet1906, aus der später die noch heute bestehende *Food and Drug Administration* hervorgehen sollte). Das Buch hatte auch noch erhebliche Auswirkungen auf Europa, wo die Presse ausführlich über Sinclair und den amerikanischen Lebensmittelskandal berichtete; sein eigentliches Ziel, die Kritik am Kapitalismus und die Formierung einer schlagkräftigen sozialistischen Partei, erreichte Sinclair mit dem Buch jedoch nicht.[51] In „Reportage als soziale Funktion" führt Lania namentlich Upton Sinclair, George Kennan und Albert Londres als „Meister" des Reportagegenres an; alle drei Autoren stehen für investigativen Journalismus und öffentliche Wirksamkeit.[52] Die zahlreichen Portraits amerikanischer Reportageschriftsteller wie Sinclair, Sinclair Lewis, John Dos Passos etc. sowie die zahlreichen Rezensionen ihrer Werke, die Lania in den 1920er Jahren verfasst hat, zeigen deutlich, wie nachhaltig der Einfluss dieser amerikanischen operativen Gebrauchsliteratur auf ihn und seine Arbeit war.

Lania bezieht in seinem Text somit schon relativ früh, im Juni 1926, eindeutig Stellung gegen die Fotometapher und erklärt nicht die Beschreibung der Oberflächenphänomene, sondern die Hintergrundanalyse, die „Enthüllung des Kerns" zur eigentlichen Aufgabe der Reportage. Wie ein Echo klingt hier einmal mehr jener gesellschaftspolitische Demaskierungsprozess an, den Lania schon im Mai 1920 zur zeitgemäßen Aufgabe des engagierten Schriftstellers erklärt hatte: „Nur der ist mit uns, der den Mut hat, der Zeit die Maske vom Gesicht zu reißen und in ihre Fratze zu schauen, ohne den Blick zu senken [...]."[53] Sechs Jahre später geht Lania noch einen Schritt weiter und fordert nicht nur die Diagnose der Gesellschaft, sondern auch den

---

[51] Vgl. ebd., 149.

[52] Die Autoren, die Lania als typische Exponenten der Reportage anführt, stehen für einen schonungslosen Aufdeckungsjournalismus mit sozialer Wirksamkeit. Über Kennan und Londres schreibt Lania an anderer Stelle: „Als Georges Kennan, der große amerikanische Journalist[,] die Schrecken der 'sibirischen Gefängnisse' schilderte, da ging ein Schauer des Grauens und des Abscheus vor dem Kerkerregiment des Zaren durch die gesamte 'zivilisierte Menschheit' (wie sie sich so schön nennt). Als Albert Londres die Geheimnisse der französischen Strafkolonie in Kayeinie [sic] aufdeckte, da erhob sich selbst in den bürgerlichen Kreisen Frankreichs ein Entrüstungssturm und Herriot war gezwungen, vor dem Journalisten zu kapitulieren und die Auflösung der Deportationslager anzuordnen." (Leo Lania, Das Gesicht Deutschlands, Tagebuchblätter der Revolution, *Welt am Abend*, Dez. 1924; LLP, B13/F2).

[53] Leo Lania, Gespräch im Frühling, a.a.O.

heilenden chirurgischen Einschnitt in den kranken Organismus. Der Soziologe René König hat darauf hingewiesen, dass das Bild des Sozialforschers als eines „Arztes der Gesellschaft“ [social engineer], auf das auch der Chirurgensohn Lania in seinem Text zurückgreift,[54] auf die Bewegung der amerikanischen Muckrakers zurückzuführen sei.[55] In dieser Tradition stehend funktionalisiert Lania, der wohl mit Abstand bedeutendste Exponent der Muckrakers in der Weimarer Republik, die Reportage zu dem „operativen“ Genre par excellence um, das im Umgang mit Blut, Bakterien und Eiter wahrlich „kein ästhetisches Gewerbe“ ist. Noch zehn Jahre vor Kisch definiert Lania hier die Reportage ihrem Wesen nach vor allem als „Kampfform“, und erst in zweiter Linie – wenn überhaupt – als „Kunstform“.[56]

---

[54] Lanias Vater Friedrich Salomon Hermann hatte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts als bedeutender Chirurg einen Namen gemacht und mehrere medizinische Fachwerke verfasst. Im *Biographischen Lexikon hervorragender Ärzte des neunzehnten Jahrhunderts*, hrsg. von Prof. Dr. J. Pagel, Berlin 1901, findet sich ein eigener Eintrag über Friedrich Salomon Herrmann.

[55] Siehe König 1980, 199f.; vgl. auch Haas 1987, 286.

[56] Die Begriffe „Kunstform“ und „Kampfform“ in Bezug auf die Reportage wurden zwar von Egon Erwin Kisch geprägt, aber erst 1935 – nicht zuletzt unter dem Eindruck des Sieges des Nationalsozialismus in Deutschland – auf dem „Ersten Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur“ in Paris von ihm in die Diskussion eingeführt. In seiner vor dem Kongress gehaltenen Rede definierte Kisch Kampf und Kunst als „Einheit“ und „doppelte Tätigkeit“ eines „sozial bewußten Schriftstellers“, deren Aufhebung beide Teile „wirkungslos und wertlos“ machen würde (vgl. Egon Erwin Kisch, Reportage als Kunstform und Kampfform, in: *Mitteilungen der Deutschen Freiheitsbibliothek*, Nr. 4 vom 27. 6. 1935). Nach dem Ersten Weltkrieg und in den frühen 1920er Jahren betonte Kisch dagegen trotz (oder wegen) seiner kommunistischen Parteimitgliedschaft die „Tendenzlosigkeit“ des Reporters, der in Analogie zur fotografischen Platte die empirischen Fakten aufzeichne und diese gemäß seiner „logischen Phantasie“ zu einem lückenlosen Bild schließe (vgl. Wesen des Reporters, in: *Das literarische Echo* 20 (1918) 8, Sp. 437 – 443, und das Vorwort zu „Der rasende Reporter“ (1924)). Ein operatives Literaturkonzept sei in diesen frühen Reportagekonzepten „nur in Ansätzen zu erkennen“, schreibt der Kisch-Biograf Manfred Patka (vgl. Patka 1997, 93). Auch in dem 1926 verfassten Aufsatz „Soziale Aufgaben der Reportage“ (*Die Neue Bücherschau* 8 (1926) 4, 163 – 166), dessen Titel an Lanias im gleichen Jahr veröffentlichten Text „Reportage als soziale Funktion“ erinnert, entwarf Kisch eigentlich kein operatives Reportagekonzept, schränkte aber die Tendenzlosigkeit des Reporters ein in Bezug auf die „gemeinsame Basis“ der Ereignisse und der „sozialen Erkenntnis“ des Reporters, die Kisch zufolge beide zum Sozialismus führten. Und auch in dem 1928 gehaltenen Vortrag „Aus der Praxis des Lokalreporters“ blieb Kisch im Vergleich zu Lania bezüglich der konkreten Funktion der Reportage recht allgemein: Als die drei grundsätzlichen Forderungen an die Arbeit des Reporters formulierte er dort „[den Willen] zur Sachlichkeit, ein starkes soziales Gefühl und [den Willen], den Unterdrückten zu helfen“ (zitiert nach: Patka 1997, 103). Ähnlich wie Kisch 1935 in „Reportage als Kunst-

Allerdings können und sollen auch literarische Kunstformen als Kampfformen instrumentalisiert werden. Lania ergänzt im obigen Textzitat die zeitgenössische Debatte über das Verhältnis von Reportage und Literatur – denen jeweils die Prinzipien „Dokumentation“ bzw. „Gestaltung“ zugeordnet wurden – um ein zusätzliches Element, das diese Beziehung auf eine grundsätzlich andere Ebene stellt: das Element der *allgemein-verbindlichen Bedeutung*, des *allgemeingesellschaftlichen Interesses*, das den partikulären und singulären Eigeninteressen entgegengesetzt wird. Wenn den „eigentlichen“ Reporter weniger das dokumentarische „Haften am Faktum“ als vielmehr das Interesse an allgemein wichtigen Themen auszeichnet, dann kann sich auch gestaltende Dichtung der „sozialen Funktion“ der Reportage annähern, insofern sie gesellschaftlich relevante und zeitaktuelle Stoffe thematisiert. Wie es zuvor schon die amerikanischen *Muckrakers* vorgeführt hatten, etwa Upton Sinclair mit „The Jungle“, wird auch Lania ab 1926/27 zunehmend Gebrauchsliteratur im Schnittpunkt von Journalismus/Reportage und Dichtung verfassen, dokumentarische Zeitdramen u.a. für die Piscatorbühne, autobiografisch gefärbte Reportagedichtungen („Indeta, die Fabrik der Nachrichten“, 1927), Zeitromane („Anita Berber – Der Tanz ins Dunkel“, 1929) und Filmreportagen („Um’s tägliche Brot/Hunger in Waldenburg“, 1929), in denen sich Fiktion und Faktum gegenseitig durchdringen, die aber alle dem Prinzip eines allgemeinverbindlichen gesellschaftlichen Interesses folgen.[57] Die „literarische

---

form und Kampfform“ betonte allerdings auch Lania selbst in seinen während und nach dem Zweiten Weltkrieg verfassten Pressekonzepten, die gleichfalls unter dem Eindruck des Kampfes gegen den Nationalsozialismus entstanden waren (und sicherlich auch die Erfahrungen der Zusammenarbeit mit Erwin Piscator reflektierten), wieder stärker das ästhetische Moment, die Bedeutung des dramaturgischen Aufbaus des Textes, um den Rezipienten zu fesseln.

[57] Lania argumentiert dabei (zunächst) aber durchaus neusachlich-dokumentarisch und scheint den Akzentwechsel von dokumentarischer Reportage zu gestaltender Dichtung, den er in seiner eigenen schriftstellerischen Arbeit vollzieht, nicht immer zu realisieren. So schreibt er etwa 1927 im Vorwort zu seiner „Reportage“ „Indeta – Die Fabrik der Nachrichten“, in der er eigene autobiografische Erlebnisse in der fiktiven Gestalt des Leutnant Unger verarbeitet, dass es bei der Abfassung des Texts nicht notwendig gewesen sei, „sich streng an die *Wirklichkeit äußerer Vorgänge* zu halten, wohl aber auch in den kleinsten Details stets und unbedingt der *inneren Wahrheit des zeitgebundenen Geschehens* treu zu bleiben“ (vgl. Lania 1927, 7; Hervorhebungen M. Sch). Unmissverständlich legt Lania auch hier den Nachdruck auf die „Enthüllung des Kerns“ gegenüber der bloß fotografischen Aufzeichnung der äußeren Wirklichkeit. Dass mit der Akzentverschiebung von der Erscheinung „äußerer Wirklichkeit“ hin zum Wesen „innerer Wahrheit“ etwas „Gestelltes“ (Brecht) bzw. „Konstruktion“ (Kracauer), mit anderen Worten Gestaltung und Nachdichtung notwendig sind, scheint Lania hier (noch) nicht nachzuvollziehen, denn er fährt in seinem Vorwort fort: „In diesem Punkt [der inneren Wahrheit treu zu bleiben; M. Sch.] hat der Autor

Basis“ und das „tragfähige Fundament“ dieser sachlich-dokumentarischen Dichtung, die „die künstlerische Gestaltung dieser Zeit und ihrer sozialen Probleme“ ermöglicht, bleibt dabei die Reportage.[58]

Lanias Reportagekonzept, wie es sich in seinem Text „Reportage als soziale Funktion“ präsentiert, besteht im Wesentlichen aus zwei Komponenten. Zum einen skizziert Lania eine Art „Poetik“ der Reportage, ein Konzept der journalistischen Textarbeit, das sich durchaus an den von Kisch vorgegebenen Prämissen orientiert: Tatsachenorientierung, sachliche Präzision und „objektive Wahrheit in der Darstellung“ gelten auch Lania als Grundvoraussetzung der Reportage. Zum anderen aber, und das ist der entscheidende Punkt, erweitert Lania diesen literaturästhetischen Bereich durch die besondere Hervorhebung der außerliterarischen, gesellschaftspolitischen Bedeutung des Genres: Essentiell für die Reportage ist ihre allgemeingültige gesellschaftliche Relevanz, ihr kommt eine besondere Bedeutung bei der Aufdeckung und Enthüllung gesellschaftlicher Missstände zu, der Reporter greift wie ein Chirurg operativ in die gesellschaftlichen Strukturen ein.

Ohne Publikum und ohne öffentliche Wirkung bleibt aber letztendlich jede Reportage wertlos. Im Einklang mit den Literaturkonzepten der Neuen Sachlichkeit legt Lania einen besonderen Fokus auf den Rezipienten und die öffentliche Wirksamkeit der journalistischen (und literarischen) Textarbeit. So entwirft Lania in weiten Teilen seines Textes auch ein Konzept der Öffentlichkeit, das auf der Überwindung der „privaten“ und „öffentlichen“ Sphäre und der Einbindung des Individuums in den gesellschaftlichen Gesamtorganismus beruht. Gerade hier erweist sich Lanias Text auch als ein zutiefst republikanisches, geradezu basisdemokratisches Manifest. Lania be-

---

sich zu keinerlei ‘künstlerischen Freiheiten‘ ermächtigt gefühlt, da er sich ja die Abfassung einer Reportage und nicht die Gestaltung eines Romans zur Aufgabe gestellt hatte.“ Das Vorwort zu der 1960 erschienenen deutschen Ausgabe seines Romans „Der Außenminister“, der das Schicksal des tschechischen Außenministers Jan Massaryk thematisiert, klingt wie ein Echo der Ausführungen von 1927 und nennt die Dinge beim Namen: „Da [...] der Autor nicht die Absicht hatte, eine [...] Reportage zu schreiben, hat er sich sowohl in der Wiedergabe der Ereignisse als auch in der Zeichnung der auftretenden Personen künstlerische Freiheiten erlaubt. Er hat, mit einem Wort, die Wirklichkeit nicht zu kopieren, sondern hinter ihr die tiefere Wahrheit einer Zeit sichtbar zu machen versucht.“ (Lania 1960 a, 5).

[58] „Es hat den Anschein, als bliebe es heute in Deutschland den Reportern vorbehalten, jene literarische Basis zu schaffen, die das tragfähige Fundament einer Dichtung der neuen Sachlichkeit bilden kann, welche allein die künstlerische Gestaltung dieser Zeit und ihrer sozialen Probleme ermöglicht [...].“ Leo Lania, Die Erben Zolas, a.a.O., 115.

greift die Gesellschaft als einen lebendigen Organismus, dessen einzelne Glieder – Individuen wie Institutionen – zueinander in Beziehung gesetzt werden müssen. Das Funktionieren des gesellschaftlichen Organismus setzt die aktive Beteiligung seiner einzelnen Glieder voraus. In diesem Zusammenhang übt Lania heftige Kritik an dem gerade in Deutschland so hochgeschätzten Experten- und Spezialistentum, das eben die wechselseitige Beziehung der gesellschaftlichen Glieder und damit die gesellschaftliche Transparenz einer wahrhaft demokratischen Gesellschaft entscheidend einschränkt, wenn nicht gar verunmöglicht:

„Das Volk der Fachleute, voller Bewunderung für Arbeitsteilung und restlose Spezialisierung, wacht über nichts so eifersüchtig, wie darüber, daß jeder Schuster bei seinen Leisten bleibe, auch wenn dieses Schusters einzige Aufgabe nur noch in der mechanischen Ausführung eines untergeordneten Griffes besteht. Während die fortgeschrittene Arbeitsteilung des modernen Kapitalismus den Arbeiter für das Fehlen der inneren Beziehung zu seinem Beruf durch die relative Freiheit entschädigt, mit der er eine von heute auf morgen zu erlernende Tätigkeit gegen eine andere vertauschen kann, verklärt in Deutschland der an irgendeinem Rädchen, an irgendeinem Kolben des Arbeitsprozesses gestellte Bürger seine spezielle Tätigkeit mit dem Nimbus eines nur *ihm* sich entschleiernden Geheimnisses."

Es ist der philosophisch-soziologische Komplex der „Entfremdung", der hier angesprochen wird, seit der Aufklärung (Jean-Jacques Rousseau) immer wieder thematisiert, im 19. Jahrhundert dann vor allem bei Karl Marx eine der grundsätzlichen Thesen seiner philosophischen Theorie. Lania zufolge entfremdet die Aufsplitterung der Gesellschaft in fachspezifische Einzelbereiche, die von den jeweiligen Experten wie esoterische Arkana gehütet werden, das Individuum als soziales Wesen von seinem sozialen Sein; durch soziale Transparenz und die aktive Beteiligung am sozialen Prozess gewinnt das Individuum dagegen die eigene soziale Autonomie zurück. Indem Lania die „Entfremdung" des Individuums vom sozialen Sein weniger als Selbst- denn als Weltentfremdung fasst, in der Abkapselung des *Animal laborans* in einer fachspezifischen *Jobholder Society*, im Fehlen eines gemeinsamen, zwischenindividuellen politischen Raumes, in den fehlenden Bezügen zwischen den Individuen und den republikanischen Institutionen, dem republikanischen Leben überhaupt und stattdessen den Einzelnen zum aktiven Teilhaben, zum aktiven Handeln und Eingreifen in die gesellschaftlichen Strukturen mobilisieren will, zeigen seine Überlegungen einige Verwandtschaft zu den Ideen einer politischen Denkerin wie Hannah Arendt, die ihre gesellschaftspolitischen Konzepte nicht zuletzt vor dem Hintergrund und aus der Erfahrung der nationalsozialistischen und totalitären Herrschaft entwarf. Unverbundenheit, Isolation und solipsistischer Rückzug stellen Gefahren dar, die in ihren

freiheitsbedrohenden Zügen von der gesamten Tradition freiheitlich-demokratischen Denkens erkannt worden sind, von Aristoteles über Machiavelli und Montesquieu bis zu Toqueville, schreibt Karl-Heinz Breier in seiner Einführung zu Hannah Arendt.[59] "[No] democracy can survive unless the individual takes interest in all questions regarding the whole people and is willing to accept his share of responsibility for the decisions of the nation", wird Lania noch 1942 im amerikanischen Exil schreiben, aufbauend auf seinen Erfahrungen in der Weimarer Republik der 1920er und frühen 1930er Jahre.[60]

Die für Deutschland typische solipsistische Einkapselung in streng getrennte Expertenbereiche kontrastiert Lania mit der sozialen Transparenz und Mobilität der amerikanischen Gesellschaft:

„In Amerika ist der Student während der Ferien als Bauer, Kellner, Telegraphenarbeiter, der Arzt als Farmer, fast jeder erwebende Mensch in Dutzenden von Berufen tätig, und deshalb liegt ihm das gesellschaftliche Leben, in das er von Kind auf mit hunderten von Fäden verstrickt ist, offen zutage; es gibt dort also eine gemeinsame Basis, auf der sich Arbeiter und Intellektuelle, der Student und der Bankdirektor gleich sicher bewegen: ob es sich um Aktien, ein Elektrizitätswerk, Fabriken, Autos, Zeitung handelt, - die Voraussetzung einheitlicher durch eigene Erfahrung erworbener Grundbegriffe und Kenntnisse des 'praktischen' nämlich öffentlichen Lebens ist gegeben. Indes in Deutschland alle Faktoren sich dahin vereinigen, den einzelnen so in Beruf und Stand einzuschachteln, daß er zu den Dingen, Begebenheiten, Einrichtungen des sozialen Lebens kein – oder bestenfalls ein falsches – Verhältnis findet."

In der „praktischen" Aneignung des öffentlichen Lebens durch das Individuum, in der sozialen Transparenz und der sozialen Mobilität hat das moderne Amerika für Lania (wie später auch für Hannah Arendt) Vorbildcharakter. Die Amerikabegeisterung ist durchaus nicht untypisch für die linke Intelligenz der Weimarer Republik, mitunter geht sie eigentümliche Symbiosen mit den sozialistischen Idealen ein. Dementsprechend will etwa auch Lania den Begriff „Amerikanismus" – genauso wie die Begriffe „Sachlichkeit" und „Reportage" – dem bloßen Modeverschleiß entreißen und mit einem „präzisen Sinn", mit einer gesellschaftspolitischen Funktion also, füllen. Folgerichtig definiert Lania „Amerikanismus" an anderer Stelle als „das sichtbare Wirken eines Kollektivbewußtseins": in dem Begriff verschmelzen private und öffentliche Sphäre, Individuum und Kollektiv, letztendlich sogar die USA und Sowjetrussland,

[59] Breier 2001, 59.
[60] Leo Lania, Reminiscences of the time when a poet could not be a sergeant, in: *Free World* 2 (1942) 4, 345 – 346; 346.

das sich Lania zufolge in den 1920er Jahren als das amerikanischste Land überhaupt erweist.

„Der ‚Amerikanismus' Deutschlands, heute schon so sehr Schlagwort, daß man sich meist der Mühe enthoben fühlt, damit einen klaren Begriff zu verbinden, ist kaum mehr als die Summe gewisser Äußerlichkeiten, die ebenso wenig den Wesensinhalt Amerikas wie Deutschlands bestimmen. Amerikanismus, auf eine einfache Grundformel gebracht, ist gewiß nicht nur Anwachsen des Verkehrs, Verschärfung des Arbeitsrhythmus und Tempos, Sportbegeisterung, Rekordfieber und Jazz, sondern vor allem das sichtbare Wirken eines Kollektivbewußtseins, das aus den Quellen eines starken überschäumenden Lebensgefühls gespeist wird. So betrachtet ist heute nur ein Land ‚amerikanisch' – *Rußland*. Gewiß, ein Amerikanismus mit umgekehrten Vorzeichen, aber in seinem Verhältnis zur Technik, zur Maschine, zu den Dingen des täglichen Lebens, die nicht aus zweiter Hand durch die romantische Brille überkommener Anschauungen nach dem Schema von einmal erprobten Erfahrungsgrundsätzen reguliert, sondern immer von neuem und immer neu erlebt werden – in seiner Weite und Traditionslosigkeit ist Sowjetrußland amerikanisch."[61]

Zurück zur Reportagetheorie: Da Deutschland, im Gegensatz zu Ländern wie Frankreich und den USA, über keine republikanisch-demokratische Tradition verfügt, soll und muss gerade hier die Reportage als herausragendes öffentlichkeitswirksames Medium eine entscheidende Rolle dabei spielen, die politischen und sozialen Themen mit einem „lebendigen Sinn" zu verknüpfen und „enge Verbindungen zwischen dem Einzelnen und allen Erscheinungen des öffentlichen Lebens [zu] verbürgen".

„Es ist kein Zufall, daß die Heimat der Reportage Amerika ist und daß sie in Europa nur in Frankreich Vertreter in größerer Anzahl gefunden hat. Die Voraussetzung der 'Enthüllung des Kerns' ist die Kenntnis der Oberfläche der Dinge und Institutionen. In Amerika sind es wirtschaftliche, in Frankreich gesellschaftliche Gründe, die enge Beziehungen zwischen dem Einzelnen und allen Erscheinungen des öffentlichen Lebens verbürgen. Der Reporter knüpft daher an allgemein Bekanntes an, wenn er seine Streifzüge aufnimmt. In Deutschland, wo Aktien, Kohlenwirtschaft, Technik und Politik Spezialfragen für besonders 'Eingeweihte' sind, wo der Begriff des Staates noch immer ganz abstrakt gefaßt wird und die übergroße Mehrheit des Volkes mit politischen und sozialen Dingen keinen lebendigen Sinn verbindet, ist für die 'große Reportage' der Boden noch nicht bereitet. Und doch muß er bestellt werden: beim Aufbau eines neuen Deutschland sind die Reporter unerläßliche Helfer. Daß ihre Zeit gekommen ist, zeigt das starke Interesse, das auf allen Gebieten der Kunst der sachlichen Gestaltung unmittelbar-aktuellen Stoffes entgegengebracht wird, die Abkehr von aller Artistik und Romantik."

Es fällt auf, dass in Lanias Reportagekonzept vom „Proletariat" als der treibenden gesellschaftspolitischen Kraft nie die Rede ist – ganz anders als in den Projekten, die Lania nur ein Jahr später gemeinsam mit Erwin Piscator an der Piscatorbühne erar-

[61] Leo Lania, Maschine und Dichtung, *Arbeiter-Zeitung*, 22. 11. 1927.

beiten wird, ganz anders auch als in seinen Reportagebüchern, in denen Lania (vor allem in dem 1924 erschienenen Reportagebuch „Die Totengräber Deutschlands – Das Urteil im Hitlerprozess“) betont marxistisch und mit Nachdruck auf den Klassenkampf und die historische Aufgabe des Proletariats argumentiert. Der Text „Reportage als soziale Funktion“ hebt dagegen eine die Klassenschranken durchdringende soziale Mobilität (vor allem in den USA) hervor, setzt den Fokus ausdrücklich auf die herausragende Bedeutung der Knüpfung von lebendigen Beziehungen zwischen den einzelnen Menschen und den unterschiedlichen Aspekten des sozialen Lebens für das Funktionieren einer demokratischen Republik. Auf dieses republikanisch-demokratische Fundament seines Denkens wird Lania immer wieder zurückgreifen, vor allem ab den 1940er Jahren im amerikanischen Exil und später nach dem Zweiten Weltkrieg; nach dem Abschluss des Hitler-Stalin-Paktes im August 1939 hatte Lania seine einstigen Sympathien für die kommunistische Sowjetunion endgültig verloren, die in den 1920er und 1930er Jahren durchaus noch lebendig waren.

Die Gesellschaft als lebendiger, kollektiver Organismus, die Individuen als dessen einzelne Glieder. Eher untypisch für das zeitgenössische Denken der Linken betont Lania immer wieder, dass jedes Kollektiv, jede „Masse“ aus lebendigen einzelnen Menschen besteht – Bertolt Brecht etwa geht zur gleichen Zeit den genau umgekehrten Weg, indem er in seinem Theaterstück „Mann ist Mann“ (1926) die restlose Auflösung des Individuums im Kollektiv propagiert. „Die Masse, das Proletariat – ich begann zu verstehen, daß dies keine abstrakten Begriffe waren, sondern Einzelwesen, fühlende, denkende und leidende Menschen“, schrieb Lania in seiner Autobiografie über seine Zeit bei der Wiener *Roten Fahne* zwischen 1919 und 1921.[62] Der etwaige Vorwurf, Lania habe sich hier nur im Nachhinein von seiner kommunistischen Vergangenheit reinwaschen wollen – die deutsche Ausgabe der Autobiografie ist erst 1954, die amerikanische Ausgabe 1942 erschienen – greift nicht, weil es zahlreiche Zeugnisse aus den 1920er und 1930er Jahren gibt, die belegen, dass Lanias humanitäres Engagement und seine Sympathie für den einzelnen Menschen echt sind. Das wird nicht nur in den basisdemokratischen Ansätzen seines 1926 entstandenen Reportagekonzepts deutlich, sondern auch in dem schon 1925 veröffentlichten Text „Sozialistische Möglichkeiten“, in dem Lania die österreichische Sozialdemokratie dafür lobt, „die Massen immer wieder zum Glauben an ihre Macht, zum Bewußtsein

[62] Lania 1954, 140.

zu erziehen, daß es nicht die Führer sind, die ihnen als weise Lehrer den Weg zeigen, [...] sondern daß die Entscheidung, aber daher auch die Verantwortung für jede Tat und jede Aktion nur bei der einfachen Mitgliedschaft liegen dürfe."[63] Im Entwurf zu einem Vorwort eines Reportagebuches über seine Reise in die Sowjetunion 1936 schreibt Lania, er habe mit seinen Reportagen zeigen wollen, dass das Leben der Menschen in der Sowjetunion „nicht allein von Aufgaben und Pflichten, sondern von Gefühlen und Gedanken, Hoffnungen und Wünschen" erfüllt sei:

„Nichts ist dümmer als die leider sehr verbreitete und selbst von der demokratischen Presse genährte Meinung, der Sozialismus schließe jede Entwicklung des Individuums aus, mache aus allen Menschen Arbeitstiere, deren soziale Funktion jedes private Gefühl, jedes individuelle Leben in ihnen [abtöte]. [...] Zu sehen, wie die neue Jugend, der neue Mensch zu einer Synthese seiner gesellschaftlichen und privaten Lebensinteressen gelangt, war mein Bestreben während meiner letzten Reise durch die Sowjetunion."[64]

Die „Lebendigkeit" des Einzelmenschen, und damit nicht nur die Gedanken-, sondern auch die Gefühlswelt des Individuums, stehen im Mittelpunkt von Lanias Denken. In diesem Denken klingen wohl auch Elemente jener „Lebensphilosophie" an, die auf die Kunst und Kultur der Jahrhundertwende noch bis hinein in die Philosophie der 1920er Jahre einen maßgeblichen Einfluss genommen hat; mag sein, dass Lania noch vor dem Ersten Weltkrieg als Mitglied der Wiener Jugendorganisation „Sprechsaal" entsprechende Anregungen bekommen hatte.[65] Entscheidend an Lanias Denken ist aber vor allem die Verknüpfung des individuellen Lebens und der individuellen Lebendigkeit mit dem sozialen Ganzen: So interessiert sich Lania dezidiert nicht für das „Privatindividuum", für die „psychologische Geheimniskrämerei" oder „Ausbreitung der Seelennöte" irgendwelcher Helden der gutbürgerlichen Literatur; ganz im marxistischen Sinn begreift er vielmehr den einzelnen Menschen als das

---

[63] Leo Lania, Sozialistische Möglichkeiten, Das Beispiel Wiens, a.a.O.

[64] Siehe: Der Sowjetbürger privat, wahrscheinlich 1937 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP, B12/F2. Das Manuskript ist zwar undatiert, aus dem Inhalt geht aber eindeutig hervor, dass es sich hier um den Entwurf zu einem Vorwort für ein geplantes Reportagebuch anlässlich von Lanias Reise 1936 in die Sowjetunion handelt. Das Buch, ursprünglich in englischer Sprache für den Londoner Verlag Victor Gollancz geplant, erschien nur in einer tschechischen Ausgabe 1937 in Prag (Leo Lania: Láska a život ve SSSR. Strasti a slasti sovětských občanů, Prag 1937).

[65] Der Wiener „Sprechsaal" war eine von Siegfried Bernfeld gegründete und von dem deutschen Jugendreformer Gustav Wyneken beeinflusste Jugendorganisation, in der Lania u.a. mit Gerhart und Elfriede Eisler (Ruth Fischer), den Geschwistern des Komponisten Hanns Eisler, zusammentraf (vgl. Lania 1954, 37 – 42).

„Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse“.[66] Es ist eben die *Synthese* „[der] gesellschaftlichen und privaten Lebensinteressen“, auf die Lania sein Augenmerk richtet, die Überwindung der Trennung von „öffentlich“ und „privat“, „öffentlich“ und „geheim“ (vermeintliches Expertenwissen), „individuell“ und „kollektiv“, ohne dabei den jeweils einzelnen und besonderen Menschen aus den Augen zu verlieren. In seinem schriftstellerischen und journalistischen Werk nicht nur der 1920er Jahre, sondern darüber hinaus auch in der Zeit des Exils und nach dem Zweiten Weltkrieg, betont Lania unermüdlich immer wieder, dass die politischen und ökonomischen Entscheidungen jedes einzelne Individuum betreffen: „Tua res agitur (Es geht um dich!)“;[67] „Unser Schicksal [...], unsere Sorgen, unsere Hoffnungen, [...] darauf kommt es an.“[68]

Dementsprechend wird Lania im Anschluss an sein Reportagekonzept eine ganze Reihe von Konzepten der Gebrauchsliteratur und –kunst erarbeiten bzw. miterarbeiten, die den Fokus auf die Knüpfung von „engen Beziehungen zwischen dem Einzelnen und allen Erscheinungen des öffentlichen Lebens“, auf die Verbindung der individuellen Lebenserfahrung mit dem gesellschaftlichen Ganzen des sozialen Organismus richten. Gemeinsam mit Erwin Piscator ist er 1927 als Mitglied und Leiter des Dramaturgenkollektivs der Piscatorbühne maßgeblich an der Ausarbeitung einer „soziologischen Dramaturgie“ beteiligt und konzipiert im selben Jahr mit Piscator das Projekt eines „proletarischen Volkstheaters“;[69] 1928, anlässlich der von ihm für die Piscatorbühne verfassten „Wirtschaftskomödie *Konjunktur*“, entwirft er das Konzept einer „revolutionären Komödie“ und übernimmt dafür viele wortwörtliche Anleihen aus seinem zwei Jahre zuvor verfassten Text „Reportage als soziale Funktion“, nicht zuletzt auch die harsche Kritik am Kult des elitären Experten- und Spezialistentums, das letztendlich den gezielten Ausschluss breiter Teile der republikanischen Öffentlichkeit aus dem öffentlichen Diskurs zur Folge hat.[70] Das Prinzip der „Vermenschlichung“, die Sicht des Menschen als eines ebenso intellektuellen wie emotionalen Wesens anstatt einer bloß abstrakten Zahl in irgendwelchen ideologischen Planspielen, wird in Lanias Konzepten einer operativen Gebrauchsliteratur und –kunst eine

---

[66] Vgl. Karl Marx, Thesen zu Feuerbach, zitiert nach: Liessmann 1998, 105.
[67] Leo Lania, Das junge Amerika, a.a.O.
[68] Leo Lania, Bücher für Weihnachten – Der Siegeszug des amerikanischen Romans, *Welt am Abend*, Dez. 1927; LLP, B13/F2.
[69] Vgl. L. L. [Leo Lania]: Das proletarische Theater, Aus einem Gespräch mit Erwin Piscator, in: *Die Literarische Welt* 3 (1927) 26, 6.
[70] Vgl. Leo Lania: Die revolutionäre Komödie, in: *Kunst und Volk* 4 (1929) 10, 291 – 292.

essentielle Rolle spielen, ebenso wie die Thematisierung der Alltagskultur und Alltagserfahrung, der sich die Literatur der Neuen Sachlichkeit in besonderer Weise zugewendet hat.[71]

Sozialpädagogische Konzepte allesamt, die einerseits einen intellektuellen Führungsanspruch beanspruchen, andererseits aber ganz im Sinne und im Ideal der Aufklärung das Individuum zum mündigen, aktiv am gesellschaftlichen Prozess Teilnehmenden und Teilhabenden transformieren wollen. Versuche zu einer populärästhetischen, operativen und auf politische Wirksamkeit abzielenden Gebrauchsliteratur und –kunst hat es in Deutschland schon früher gegeben, wenn auch diese Traditionslinie eher eine untergeordnete Rolle gespielt hat. Zu erinnern wäre hier beispielsweise an diverse literaturästhetische Programme des Vormärz, die darauf ausgerichtet waren, den Kontakt zwischen intellektueller Führung und Volksmasse nicht

[71] Für den Aspekt der „Vermenschlichung“ gibt es bei Lania zahlreiche Beispiele. Bereits mehrfach zitiert wurden Lanias Erinnerungen an die Zeit bei der Wiener *Roten Fahne*, während der er begriffen habe, dass „Masse“ und „Proletariat“ keine abstrakten Begriffe seien, sondern „Einzelwesen, fühlende, denkende und leidende Menschen“ (Lania 1954, 140). 1928 schrieb Lania in einer Theaterrezension zu George Bernard Shaws „Die heilige Johanna“: „[Shaw] geht es nicht [...] um die Gestaltung irgendeiner ‘Idee‘, eines Prinzips, das auf der Bühne durch Personen verkörpert zum Siege oder zur Niederlage geführt werden soll. Shaw beschränkt sich darauf [...], die Geschichte jener Zeit vor uns abrollen zu lassen. [...] Shaw ist gläubig. Er glaubt, daß das Mädchen und der Dauphin und der Bischof und der englische Lord Menschen waren, Menschen von Fleisch und Blut, und die Menschen sind immer dieselben, heute wie vor 500 Jahren. Und um diese Menschen tut es ihm leid.“ (Die heilige Johanna, in: *Kunst und Volk*, Juni 1928; LLP, B13/F2). Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch seine Bearbeitung von Sergej Tretjakows Theaterstück „Brülle China!“ für eine Aufführung am „Deutschen Theater“ in Berlin aus dem Jahr 1929. Lania, der Tretjakows Stück kurz zuvor ins Deutsche übertragen hatte, hob in seiner Bearbeitung die für Tretjakows „Literatur der Fakten“ charakteristische Typisierung der Figuren durch Individualisierung und Psychologisierung wieder auf. Die neu geschaffenen individuellen Charaktere agieren aber nicht autonom – in psychologischer Selbstbespiegelung oder der „Ausbreitung [ihrer] Seelennöte“ – , sondern im Kontext der gesellschaftlich wirksamen Mächte und Kräfte: Der Einzelmensch bleibt auch bei Lania „das Ensamble der gesellschaftlichen Verhältnisse“ (Karl Marx). Die Zusammenführung des „privaten“, individuellen, durchaus auch psychologisch-emotionalen Bereichs mit dem „öffentlichen“, gesellschaftspolitischen Kontext bildet auch hier die Basis von Lanias Gebrauchsliteratur. Die Spuren emotionaler Sinnlichkeit und Lebendigkeit durchziehen auch Lanias Text „Reportage als soziale Funktion“: Durch die Arbeit des Reporters, durch die Hinwendung zur sachlichen Wirklichkeit, heißt es dort, „bekommen alle Dinge neue Form und neue Farbe, und ihr Sinn und ihr Wesen erschließt sich nur dem, der den Mut hat, ihre Konturen ohne Überhebung *abzutasten*, sie immer von neuem zu *besehen*, zu *behorchen* – zu *erleben*.“ [Hervorhebungen M. Sch.]

zu verlieren, etwa an die Literaturprogramme des „Jungen Deutschland“ oder an den Linkshegelianer Robert Prutz, der dem Geschmack der Masse mit ebenso anspruchsvoller wie unterhaltender Volksliteratur entgegenkommen wollte. In der seit dem späten 19. Jahrhundert intensiv geführten Debatte der deutschen Sozialdemokraten um das kulturelle bürgerliche Erbe blieb Clara Zetkin die einzige Stimme, die sich 1911 in ihrer Schrift „Kunst und Proletariat“ für eine genuin proletarische Kunst aussprach, die sie als Herausforderung der bürgerlichen Hegemonie begriff.[72] Unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg gab es in der kurzlebigen Münchner Räterepublik Versuche der politischen Aktionisten, Schillers Programm der „ästhetischen Erziehung des Menschen“ mit den Mitteln einer politisch instrumentalisierten, also heteronomen und „niederen“ Kunst auf die aktuelle Gegenwart zu übertragen – wodurch Schillers ursprüngliche Intention, den Menschen durch die autonome „hohe Kunst“ zu einem höheren Wesen zu erziehen, allerdings in ihr Gegenteil verkehrt wurde. Erwin Piscator suchte wenig später, zwischen dem Herbst 1920 und dem Frühjahr 1921, mit seinem stark vom russischen Proletkult beeinflussten „Proletarischen Theater“ die Berliner Arbeiter direkt in ihren Versammlungsräumen und Kneipen auf und sah eine wesentliche Aufgabe seines Theaters in der „propagandistischen und erzieherischen Wirkung“ auf die politisch noch Schwankenden und Unentschlossenen.[73]

Lania knüpft mit seinen Konzepten der Gebrauchsliteratur und –kunst, die sich durchaus im Rahmen der neusachlichen operativen Literaturkonzepte bewegen, einerseits an diese Traditionslinie an, setzt andererseits aber auch eigene Schwerpunkte. Offensichtlich ist, dass sich Lanias Denken keineswegs stur in dem strikt orthodox-marxistischen Schema von „Basis und Überbau“ bewegt; vielmehr begreift er *Öffentlichkeit* und *Kultur* als essentielle Elemente im Wettstreit um die politische Legitimierung und Ausrichtung einer Gesellschaft, die letztendlich auch entscheidenden Einfluss auf deren sozialpolitische Entwicklung nehmen können. Indem Lania die *individuelle Lebenserfahrung* in den Mittelpunkt seiner operativen Konzepte stellt, die „Gefühle [...], Hoffnungen und Sehnsüchte“ des Einzelnen ebenso berücksichtigt wie dessen Intellekt, indem er Kultur und Öffentlichkeit als Kampfort um politische Entscheidungen begreift und den Einzelnen dabei zur aktiven Teilnahme am politischen Geschehen motivieren will, ergeben sich nicht nur zahlreiche Berührungspunkte zu einer politischen Denkerin wie Hannah Arendt, sondern auch zum politischen Den-

[72] Vgl. dazu Trommler 1983, 63f.
[73] Vgl. Piscator 1929, 38.

ken Antonio Gramscis, zu dessen Konzept der Zivilgesellschaft und Hegemonie, zu dessen Idee des individuellen „Alltagsverstands“, den die Intellektuellen zu berücksichtigen und auf den sie einzuwirken hätten.

Ausgehend von der Fragestellung, warum die proletarische Revolution nach dem Ersten Weltkrieg im industrialisierten Westeuropa wider Erwarten gescheitert ist, entwickelte Gramsci bekanntlich die Auffassung, dass politische Macht und Herrschaft nicht allein auf Zwang und Gewalt, sondern im ganz entscheidenden Maße auf Überzeugung und Überzeugungsarbeit beruht, nämlich der Fähigkeit der dominierenden gesellschaftlichen Macht oder „Klasse“, die subalternen Mächte und Klassen von der Richtigkeit ihres Gesellschaftsmodells zu überzeugen. Diese ideologische Führungsfähigkeit, die sich auf den politischen, kulturellen und moralischen Bereich gleichermaßen bezieht, nennt Gramsci „Hegemonie“; in ihr sieht er die Grundvoraussetzung für Veränderungen und Umwälzungen auf der politischen Machtebene. Damit lässt Gramsci die damals vorherrschende marxistische Überzeugung hinter sich, dass die (ökonomische) *Basis* den (ideologischen) *Überbau* nur in einer Richtung deterministisch bestimme und räumt dagegen der Sphäre des Ideologischen – und damit auch der kulturellen Sphäre – eine relative Eigenständigkeit ein. Dementsprechend erweiterte Gramsci auch den Macht- und den Staatsbegriff: Der Staat wird zum „integralen Staat“, der sich aus der „politischen Gesellschaft“ und der „Zivilgesellschaft“ zusammensetzt. Die berühmte Formel für die vom integralen Staat repräsentierte Macht lautet: „politische Gesellschaft + Zivilgesellschaft, d.h. Hegemonie gepanzert mit Zwang“. Unter politischer Gesellschaft versteht Gramsci die Institutionen des Staates, die Zwangsapparate, mit denen der Staat politische Gewalt ausüben kann, die Zivilgesellschaft wiederum setzt sich zusammen aus einem weiten Feld von Institutionen der Bildung und des Informationswesens (z.B. Schule, Universität, Medien etc.) und privaten Organisationen (z.B. Interessensverbände), aus Öffentlichkeit und Kultur, aus einem dichten Gewebe von „Hegemonialapparaten“.

Die Zivilgesellschaft ist der Raum zwischen Ökonomie und Staat, der Raum des Zwischen-Individuellen und Politischen (Hannah Arendt), der Raum, in dem die „engen Beziehungen zwischen dem Einzelnen und allen Erscheinungen des öffentlichen Lebens“ (Leo Lania) geknüpft werden. In der Zivilgesellschaft vollzieht sich die Konstitution der gesellschaftlich relevanten Diskurse, die Produktion und Normierung von gesellschaftsspezifischem Wissen und eines gesellschaftspolitischen Konsensus, sie

ist der Austragungsort hegemonialer Stellungskämpfe (Gramsci). Die Setzung der gesellschaftsrelevanten Diskurse, d.h. die Erringung der Hegemonie im zivilgesellschaftlichen Raum, ist Gramsci zufolge die Grundvoraussetzung die Eroberung der politischen Macht. Die Machtkonstellation, die sich aus der Kombination von zivilgesellschaftlich errungener Hegemonie mit der politisch-institutionalen Staatsmacht ergibt, nennt Gramsci einen „geschichtlichen“ bzw. „historischen Block“: Gramscis Begriff verweist dabei auf den prozessualen und historischen Charakter dieses gesellschaftlichen Blocks, der nie statisch ist, sondern sich im Zuge von neuen historischen Bedingungen und hegemonialen Herausforderungen auch wieder auflösen kann.

Bei der Herstellung und Reproduktion des hegemonialen gesellschaftlichen Konsensus fällt den Intellektuellen die herausragende Rolle zu. Gramsci prägt den Begriff des „organischen Intellektuellen“, der im Gegensatz zum „traditionellen Intellektuellen“ eben organisch mit einer aufstrebenden gesellschaftlichen Klasse verbunden bleibt und seine Tätigkeit ganz in den Dienst dieser Klasse stellt; die Herausbildung von organischen Intellektuellen ist eine unabdingbare Voraussetzung für die Hegemoniefähigkeit einer aufstrebenden Klasse. Eine weitere Voraussetzung für diese Hegemoniefähigkeit, die in den Aufgabenbereich der organischen Intellektuellen fällt, ist die pädagogische Bildung der Massen, die – auch das ist ein Spezifikum Gramscis – bei der Kritik des individuellen „Alltagsverstandes“ ansetzt und auf der Basis der vorhandenen Weltanschauungen neue und alternative politische Ideen entwickelt.

Obwohl sich Lania seit den frühen 1920er Jahren intensiv mit der gesellschaftspolitischen Entwicklung Italiens auseinandergesetzt hat (wie zahlreiche dementsprechende Beiträge u.a. für *Die Weltbühne* und *Das Tage-Buch* belegen), dürfte er sich allerdings niemals direkt mit der Person Gramscis befasst haben; Gramscis Name taucht jedenfalls in Lanias Reportagen und politischen Kommentaren jener Zeit nirgends auf. Zudem wurde Gramscis eigentliche politische Theorie bekanntlich erst in der von den Faschisten verhängten Gefängnishaft zwischen 1926 und 1937 niedergeschrieben und erst nach dem Zweiten Weltkrieg, und zunächst nur in Auszügen, in italienischer Sprache, sehr viel später dann in deutscher (1967) und englischer Übersetzung (1971) veröffentlicht; Lania dürfte somit – obwohl er die italienische Sprache beherrschte – Gramscis Theorie mit Sicherheit nicht rezipiert haben. Dennoch zeigen

sich auffallend viele Parallelen zwischen Lanias und Gramscis politischem Denken, die sich geradezu dazu anbieten, Lanias Konzepte und Versuche zu einer operativen und politisch wirksamen Gebrauchsliteratur und –kunst im Sinne Gramscis als hegemoniale Projekte zu fassen und anhand der Terminologie Gramscis zu beschreiben und zu analysieren. So betont etwa Gramsci ebenso wie Lania die herausragende Bedeutung der „öffentlichen Meinung“ – genauso wie der Kultur – als Schnittpunkt zwischen Gesellschaft und Staat, Konsensus und Macht. In dieser Funktion als Schnittpunkt bleibt die öffentliche Meinung eng mit der politischen Hegemonie verknüpft, wird zum spezifischen Austragungsort der Kämpfe um politische und kulturelle Hegemonie; den Intellektuellen fällt damit die entscheidende Aufgabe zu, in diesem Bereich aktivierend und meinungsbildend zu wirken. Dazu setzt Gramsci ebenso wie Lania beim individuellen „Alltagsverstand“ an, beim individuellen Bereich von „Gefühlen und Gedanken, Hoffnungen und Sehnsüchten“ (Lania). Und Gramsci betont auch mit besonderem Nachdruck die Notwendigkeit, dass sich Intellektuelle in die gewöhnlichen Menschen *einfühlen* müssten, um gegenseitiges Verständnis und eine repräsentative Verbindung zu schaffen, die über ein fruchtloses, „rein bürokratisch-formales Verhältnis“ hinausreiche. Der lebendige Austausch von Fühlen und Verstehen zwischen Intellektuellen und dem „Volk“, zwischen Führenden und Geführten, Regierenden und Regierten, ist für Gramcis überhaupt die Grundvoraussetzung dafür, dass so etwas wie ein „geschichtlicher Block“, der Zusammenschluss von hegemonialer Führung und politischer Macht, überhaupt erst entstehen kann.[74]

[74] „Das volkshafte Element ‘fühlt‘, aber versteht und weiß nicht immer; das intellektuelle Element ‘weiß‘, aber versteht und vor allem ‘fühlt‘ nicht immer. [...] Der Irrtum des Intellektuellen liegt im Glauben, man könne *wissen*, ohne zu verstehen und besonders ohne zu fühlen und von Leidenschaft gepackt zu sein (nicht nur für das Wissen an sich, sondern für das Objekt des Wissens). Der Intellektuelle kann so sein [...], wenn er vom Volk (Nation) unterschieden und getrennt ist, das heißt, ohne die elementaren Leidenschaften des Volkes zu fühlen, ohne sie in der bestimmten geschichtlichen Situation zu verstehen und folglich zu erklären und zu rechtfertigen und sie mit den Gesetzen der Geschichte dialektisch zu verknüpfen, zu einer höheren, wissenschaftlich kohärent erarbeiteten Weltanschauung, dem ‘Wissen‘. Man macht nicht Politik und Geschichte ohne diese Leidenschaft, ohne diese gefühlshafte Verknüpfung zwischen Intellektuellen und Volk-Nation. Fehlt eine solche Verbindung, so ist das Verhältnis von Intellektuellen zur Volk-Nation rein bürokratisch-formal; die Intellektuellen werden zu einer Kaste oder Priesterschaft [...]. Wenn das Verhältnis zwischen Intellektuellen und Volk (Nation), zwischen Führenden und Geführten – Regierenden und Regierten – durch einen organischen Beitritt besiegelt ist, wobei Gefühl und Leidenschaft zu Verständnis und folglich zu Wissen wird (nicht mechanisch, sondern auf lebendige Weise), erst dann entsteht ein repräsentatives Verhältnis, und es erfolgt der Austausch individueller Elemente zwischen Regierenden und

Dass man die Masse – und mit ihr die einzelnen Individuen, die sie bilden – erst geistig überzeugen und gewinnen muss, bevor man soziale Reformen oder Revolutionen durchsetzen kann, dass man also, um in der Terminologie Gramscis zu sprechen, zuerst eine zivilgesellschaftliche Hegemonie erringen muss, um einen gesellschaftspolitischen Konsens zu erreichen und politische Macht zu erobern, davon war Lania schon 1921 während seiner Zeit bei der *Roten Fahne* überzeugt: Letztendlich führte eben dieser Standpunkt auch zum Bruch mit der österreichischen kommunistischen Partei.[75] Die vielfachen Bezugspunkte zwischen Lanias und Gramscis politischem Denken bezeugen zudem nicht nur Lanias Literaturkonzepte der 1920er Jahre, sondern auch noch jene demokratiepolitischen Projekte, die Lania während seiner Arbeit für das „Office of War Information" während des Zweiten Weltkriegs entworfen hat, ganz besonders etwa das 1941 gemeinsam mit der Publizistin Dorothy Thompson geplante Vorhaben eines „Handbook on Democracy",[76] darüber hinaus die Hörspiele, Romane und Theaterstücke, die Lania in den 1950er Jahren geschrieben hat.

Regierten, zwischen Führenden und Geführten, das heißt, es verwirklicht sich das Zusammenleben, das allein eine gesellschaftliche Macht darstellt; es bildet sich der 'geschichtliche Block'." (Gramsci 1967, 428f.)

[75] Die kommunistischen Märzaufstände 1921 in Deutschland führten innerhalb der deutschen – und in der Folge auch der österreichischen – kommunistischen Partei zu heftigen Auseinandersetzungen, in denen sich die Vertreter der Offensivtheorie bzw. diejenigen der Defensivtheorie unversöhnlich gegenüberstanden. Die Offensivtheorie, die zu diesem Zeitpunkt von den kommunistischen Parteiführungen vertreten wurde, ging davon aus, dass eine bewaffnete Avantgarde – natürlich unter der Leitung der Parteiführung – revolutionäre Zustände schafft, denen die Masse des Proletariats dann zwangsläufig folgt. Die Defensivtheorie, die in Deutschland von Paul Levi und in Österreich von Leo Lania vertreten wurde, setzte dagegen auf politische Überzeugungsarbeit als Voraussetzung für revolutionäre Umstürze. Der Streit führte zum Ausschluss von Paul Levi aus der KPD und zum Ende der Zusammenarbeit von Leo Lania mit der KPÖ. Vgl. Kapitel 1.2 dieser Untersuchung.

[76] Gemeinsam mit Dorothy Thompson, die er schon als Korrespondentin in den 1920er Jahren in Berlin kennen gelernt hatte, plante Lania 1941 im Kampf gegen den Nationalsozialismus ein „Handbook on Democracy", eine „Kampfschrift der Demokratie", „eine sehr verständlich geschriebene, nicht in abstrakten Theorien gehaltene, ebenso zum Verstand wie zum Herzen sprechende Schrift, die gleichsam als Extrakt die Analyse unserer Gegenwart, die Erklärungen der Krise und das Programm der Zukunft gibt" (vgl. Mappe „Handbook on Democracy", Konzeptentwurf, 1941 (unveröffentlichtes Manuskript), 2; LLP, B12/F24). Unter dem Material zu dem unrealisiert gebliebenen Demokratiebuch im Lania-Nachlass befindet sich auch ein Manuskript mit dem Titel „Warum hat Hitler den Krieg verloren?" Mit Bezug auf Gespräche, die er 1923 mit Hitler in München geführt hatte, schreibt Lania in diesem Manuskript, dass Hitler selbst sich vollkommen darüber im klaren sei, „dass Deutschland einen Krieg nur mit Waffengewalt nie gewinnen könne, [...] wenn es Deutschland nicht

Abschließend noch ein paar Worte zur zeitgenössischen Rezeption von Lanias Reportagetheorie und Reportagearbeit. Lanias Reportagekonzept wurde durchaus als grundlegender Beitrag zum Genre gewertet, mit dem er sich von den zu diesem Zeitpunkt eher literaturästhetisch orientierten Reportagen deutlich abgrenzte und als der vielleicht bedeutendste *Muckraker* der Weimarer Republik etablierte. So verglich etwa Klaus Herrmann in einem 1926 für *Die Neue Bücherschau* verfassten Beitrag über die Reporter der Weimarer Republik die Arbeitsweise von Egon Erwin Kisch mit derjenigen von Leo Lania.[77] Ähnlich wie schon Lania sah auch Herrmann ein wesentliches Verdienst von Kisch darin, „den Blick [...] für die Tatsächlichkeiten dieser Welt" geöffnet zu haben. Das Prinzip von Kischs Reportagen sei allerdings nicht das der Enthüllung und Ursachenforschung, sondern das Aufzeigen der alltäglichen Tatsachen, die „für sich selbst sprechen, aufklären, enthüllen" sollen: „Hier wird keine große Korruption enthüllt, aber auch keine kleine verhüllt, gezeigt werden nur die Dinge selbst, aber nicht der Grund, auf dem die Dinge liegen." Es sei die Ästhetik der sachlichen Detailbeschreibung zeitaktuellen Geschehens, durch die Kisch seine Wirkung erziele: „Kleinigkeiten wirken aufreizend, durch Kleinigkeiten wird das System enthüllt, unmerklich, sacht. Kisch klärt auf [...]. Es ist eine neue Aufklärung, die statt des Allgemeinen das Besondere, statt der ewigen Wahrheiten nur heute geltende Nichtigkeiten, statt der tönenden Worte die kaum vernehmbaren Laute des Alltags verkündet." Das Zusammensetzen der einzelnen Tatsachendetails ergebe gleichsam wie im Puzzle ein Gesamtbild – allerdings nur ein Oberflächenbild – der menschlichen Gesellschaft: „Wenn man jeden der hundert Quadratmillimeter eines Steines einen nach dem anderen betrachtet, erhält man ein vollständiges Bild des ganzen Steines; hat man die Reportagen Kischs gelesen, so hat man am Ende ein vollständiges Bild unseres wirtschaftlichen, politischen, kulturellen Systems."

---

gleichzeitig gelänge, Europa von innen ideologisch zu erobern" (vgl. ebd., Warum hat Hitler den Krieg verloren?, 2). In der Diktion Gramscis könnte man sagen: Der deutsche Nationalsozialismus kann seine militärischen Eroberungen nie zu einer dauerhaften Herrschaft ausbauen, wenn es ihm nicht zugleich gelingt, eine zivilgesellschaftliche Hegemonie zu erringen. Ähnlich wie Lania argumentierte auch Dorothy Thompson in einer Serie von Leitartikeln, die im Februar 1941 in der *New York Herald Tribune* erschienen sind: Hitler könne zwar militärische Siege erringen, den Frieden könne er aber niemals gewinnen, weil er die unterlegenen Völker nicht ideologisch gewinnen könne. (Vgl. On the Record by Dorothy Thompson: Hitler's Lost War, *New York Herald Tribune*, 7., 9., 12. u. 14. 2. 1941; die ausgeschnittenen Zeitungsartikel befinden sich ebenfalls in der entsprechenden Mappe im Lania-Nachlass (LLP, B12/F24)).

[77] Klaus Herrmann, Die Reporter, in: *Die Neue Bücherschau* 4 (1926) 4, 166 – 169.

Den Gegenpol zu Kischs sachlicher Oberflächenästhetik sah Herrmann in Lania verkörpert, den er explizit auf eine Stufe mit dem amerikanischen Muckrakerjournalisten und –autoren Upton Sinclair setzte:

„Ein anderer Typ des Reporters ist heute Leo Lania. Ihm ist, wie Sinclair, eine Diskussion über das Äußere des Systems gleichgültig, ihn interessiert es, die einzelnen Fäden aus dem Gewebe zu lösen, am konkreten Fall zu demonstrieren, die großen Verbrechen der herrschenden Klasse immer wieder von neuem zu enthüllen, nicht leise und unauffällig, sondern laut, daß jeder es hören muß, mag er wollen oder nicht. Er beschränkt sich nie auf Andeutungen, beschönigt nie seine Anklagen: das 'Enthüllungsmoment' tritt bei ihm offen in den Vordergrund [...]. Seine Reportage ist nicht, wie manchmal noch Kischs, Selbstzweck, sondern nur Mittel des Klassenkampfs, wirbt nicht um die Gunst des Lesers durch spannende Schilderung, sondern kämpft – um die Stellung des Lesers im politischen Kampf."

Ebenso wie Lania, der sich gerade von den Reportern die notwendige Erneuerung der zeitgenössischen Literatur versprach,[78] sah auch Herrmann einen maßgeblichen Einfluss der journalistischen Reportage auf die zeitgenössische Literatur, und zwar namentlich durch die Arbeiten von Kisch und Lania:

„Aus Kischs kleinen Berichten entwickelt sich mählich die Kurzgeschichte, neue lebendige Form der verkalkten, überzüchteten Novelle. [...] Aus Lanias Enthüllungsreportagen beginnt sich der neue sozialkritische Roman zu schälen. Seine letzte Veröffentlichung 'Indeta, die Fabrik der Nachrichten' [...] zeigt in Gestaltung und Durchführung deutlich schon die Merkmale der großen Sinclairschen Romane, denen Komposition nichts, Inhalt und Zweck alles ist."

[78] Vgl. Leo Lania, Die Erben Zolas, a.a.O.

1.10) Reportage in der Praxis – Die Reportagebücher Lanias

Die praktische Anwendung seiner Reportagetheorie – die „Enthüllung des Kerns“ unter der trügerischen Oberfläche der Erscheinungen – hatte Lania schon vor der Veröffentlichung seines programmatischen Textes im Juni 1926 in der *Literarischen Welt* demonstriert, nicht nur mit seinen zahlreichen für *Die Weltbühne*, *Das Tage-Buch* und andere Publikationsorgane verfassten Beiträge, sondern vor allem auch mit seinen Reportagebüchern. Die vier in den Jahren 1924 und 1925 erschienenen Reportagebücher trugen ganz wesentlich zu Lanias Popularität vor allem in der intellektuellen Szene der Weimarer Republik bei und festigten seinen Ruf als einen der wichtigsten Exponenten des Genres. Inhaltlich widmeten sie sich den heiklen Brennpunkten und Themen der jungen deutschen Republik und der unmittelbaren Zeitgeschichte: dem Entstehen des Nationalsozialismus und den Fehlurteilen der Weimarer Justiz, der geheimen Aufrüstung von nationalistischen Freikorpsverbänden und dem organisiertem Waffenschmuggel, der Korruption staatlicher Behörden und des kapitalistischen Systems, dem Zusammenhang von Kapitalismus und Krieg, der Pressemanipulation und der Bedeutung einer freien Presse für ein demokratisches Staatswesen. Für großen Wirbel und daher auch entsprechende *Publicity* für seinen Autor sorgte vor allem das Reportagebuch „Gewehre auf Reisen“: Die Veröffentlichung der Recherchen im Milieu nationalistischer Waffenschmuggler führte zu einem „Zeugniszwangsverfahren“ der Weimarer Justiz gegen Lania; das Verfahren, das zwei Jahre lang andauerte, bewirkte massive Proteste und eine breite Mobilisierung der republikanischen Öffentlichkeit, die schließlich zu dessen Einstellung und einer Änderung des entsprechenden Gesetzes im Deutschen Reichstag führten. Die erst 1927 veröffentlichte Reportageerzählung „Indeta, die Fabrik der Nachrichten“ nimmt innerhalb der Reportagebücher Lanias eine Sonderstellung ein: Als fiktive, wenn auch auf tatsächlichen autobiografischen Erlebnissen beruhende Erzählung ist sie eigentlich keine Reportage mehr, sondern dem literarischen Genre des Zeitromans (oder der Zeitnovelle) zuzurechnen und markiert somit Lanias Hinwendung zur semidokumentarischen Gebrauchsliteratur und –kunst ab 1926/27.

Die Reportagebücher erschienen in folgender Reihenfolge:

1. „Die Totengräber Deutschlands. Das Urteil im Hitlerprozeß“ (*Neuer Deutscher Verlag*, Berlin 1924)

2. „Gewehre auf Reisen“ (*Malik-Verlag*, Wien 1924; ein Jahr später erfolgte eine Ausgabe im *Malik-Verlag* Berlin)

3. „Der Hitler-Ludendorff-Prozeß“ (*Verlag Die Schmiede*, Berlin 1925 – Reihe: „Außenseiter der Gesellschaft – Die Verbrechen der Gegenwart“)

4. „Gruben, Gräber, Dividenden“ (*Malik-Verlag*, Berlin 1925)

5. „Indeta, die Fabrik der Nachrichten“ (*Verlag Die Schmiede*, Berlin 1927 – Reihe: „Berichte aus der Wirklichkeit“)

Was den Zeitraum ihrer Erscheinung betrifft, stehen Lanias Reportagebücher an der Schwelle zwischen der von politischer Gewalt und wirtschaftlichem Chaos geprägten unmittelbaren Nachkriegsphase (1918/19 – 1923/24) und der so genannten „Stabilisierungsphase“ der Weimarer Republik (1924 – 29). Bemerkenswert sind die Verlage, in denen Lania seine Reportagebücher veröffentlicht hat. Hier ist einmal der Berliner Verlag „Die Schmiede“ zu nennen, der sich unter dem Lektorat von Rudolf Leonhard zwischen 1923 und 1927 zu einem Sammelbecken linksbürgerlicher und sozialistischer Autoren mit einem besonderen Fokus auf sozialkritische und sozial engagierte Literatur entwickelte. Leonhard war einer der maßgeblichsten Organisatoren des literarischen Lebens in der Weimarer Republik, u.a. übrigens auch der Initiator und die treibende Kraft der legendären Schriftstellervereinigung „Gruppe 1925“, der zahlreiche Autoren der Neuen Sachlichkeit angehörten. Für das „Proletarische Theater“ von Erwin Piscator, der selbst Mitglied der „Gruppe 1925“ war, verfasste Leonhard schon ab 1920/21 Dramentexte, im März 1925 inszenierte Piscator Leonhards Drama „Segel am Horizont“ in der Berliner Volksbühne. Unter dem Lektorat von Leonhard bemühte sich „Die Schmiede“ nicht nur im hohen Maße um die Durchsetzung der zeitgenössischen Avantgardeliteratur,[1] sondern förderte auch ganz entschieden die Programmatik der neusachlichen Literatur, nicht zuletzt etwa mit den beiden Reihen „Außenseiter der Gesellschaft – Die Verbrechen der Gegenwart“ (1924/25) und „Berichte aus der Wirklichkeit“ (1927), in denen jeweils auch ein Reportagebuch Lanias erschienen ist. Der Verlag „Die Schmiede“ richtete sich gezielt an ein gesellschaftskritisches Lesepublikum, das sich von Zeitschriften wie *Die Weltbühne*, *Das Tage-Buch*, *Die Neue Rundschau* oder *Die Menschenrechte* angesprochen fühlte;

[1] Im Verlag „Die Schmiede“ erschienen u.a. die Erstausgaben der Romane von Franz Kafka und des erzählerischen Werks von Joseph Roth.

zeitgenössischen Rezensionen zufolge hätte man die Publikationen der „Schmiede“ auch für „Veröffentlichungen proletarischer Verlage“ halten können.[2] Die beiden anderen Verlage, in denen Lania seine Reportagebücher veröffentlichte, positionierten sich noch deutlicher im sozialistischen Lager: Der „Neue Deutsche Verlag“ Willi Münzenbergs und der „Malik-Verlag“ von Wieland Herzfelde standen beide der KPD nahe, bemühten sich aber um ein eigenständiges literarisches Programm, das gezielt auf das Bündnis auch mit nicht-kommunistischen, linksbürgerlichen Autoren setzte. Beide Verlage waren zudem bemüht, ihr Publikum durch eine gezielte Preispolitik anzusprechen: So erschienen etwa Lanias Reportagebücher „Die Totengräber Deutschlands – Das Urteil im Hitlerprozeß“ (Neuer Deutscher Verlag) und „Gewehre auf Reisen“ (Malik-Verlag) als Broschüren zu einem günstig gehaltenen Vorzugspreis, um ein möglichst breites Publikum zu erreichen.[3]

Die Reihe „Außenseiter der Gesellschaft – Die Verbrechen der Gegenwart“, die unter Leonhards Ägide im Verlag „Die Schmiede“ herausgegeben wurde, erwies sich in mehrfacher Hinsicht als ein Meilenstein der experimentellen sachlichen Literatur der Weimarer Republik. Ein zeitgeschichtlich-soziologischer Hintergrund für die Herausgabe der Reihe mag der Anstieg der Kriminalitätsrate gewesen sein, die 1923 auf dem Höhepunkt der Hyperinflation – die zweifellos nicht nur extreme gesellschaftspolitische Spannungen, sondern auch einen allgemeinen gesellschaftlichen Sittenverfall mit sich brachte – ihren Gipfelpunkt erreicht hatte; tatsächlich war die Kriminalitätsrate in Deutschland zwischen 1882 und 1952 in keinem anderen Jahr so hoch wie im Inflationsjahr 1923.[4] Die Serie knüpfte einerseits an das historische Vorbild des „Pitaval“ an, an die historischen Sammlungen und literarische Aufarbeitungen berühmter Kriminalfälle, die sich gerade im 19. Jahrhundert sowohl beim juristischen Fachpublikum als auch beim breiten Lesepublikum großer Popularität erfreuten.[5] Zum anderen ging die Reihe aber ganz bewusst über die bloße literarische Aufarbeitung und Nacherzählung von Kriminalfällen hinaus und thematisierte stattdessen den sozialen und medialen Kontext von Justiz und Kriminalität. Die Texte der Reihe überprüften,

---

[2] Vgl. dazu den Artikel „Verlag Die Schmiede“ von Klaus Michael, in: Barck 1994, 481f.
[3] „Gewehre auf Reisen“ erschien 1924 in der Wiener Erstausgabe teils als Broschüre und teils in Halbleinen.
[4] Vgl. Peukert 1987, 76 u. 153.
[5] In zeitgenössischen Rezensionen wurde die Serie auch immer wieder mit dem Pitaval verglichen, u.a. von Kurt Tucholsky. Siehe: Ignaz Wrobel [Kurt Tucholsky], Außenseiter der Gesellschaft, in: *Die Weltbühne* 21 (1925) 10, 359f.

wie der Jurist und Literaturwissenschaftler Joachim Linder feststellte, die herkömmlichen Darstellungs- und Deutungsmuster von Kriminalität, brachten die diskursiven Austauschbeziehungen zwischen dem literarisch-publizistischen und dem juristischen Bereich in den Blick und hinterfragten den allgemeinen Wahrheitsanspruch strafjuristischer Fallkonstruktionen.[6] Indem die Texte Justiz und Rechtsprechung, also wesentliche Fundamente der republikanisch-demokratischen Gesellschaft in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung stellten, erfüllten sie zudem eine essentielle demokratiepolitische Funktion.

Der experimentelle Charakter und die perspektivische Vielfalt der Serie zeigten sich sowohl in der thematischen Verschiedenheit der untersuchten Fälle als auch an der Vielfalt in der Auswahl der Autoren, unter denen sich neben namhaften Literaten und Journalisten auch Ärzte, Juristen, Soziologen und Philosophen befanden.[7] Aufgrund dieser methodischen Vorgehensweise ergaben sich rein zwangsläufig Überschneidungen zwischen literarischen, journalistischen und (kultur-)wissenschaftlichen Ansätzen sowie unterschiedlichen Genres wie Reportage, soziologischer Untersuchung und narrativer Erzählung, es entstanden für die Literatur der Neuen Sachlichkeit typische „Mischtexte“ (Sabina Becker), angesiedelt zwischen journalistischer bzw. soziologischer Dokumentation und literarischer Darstellung. Die permanente Grenzübertretung und Grenzüberschneidung als Prinzip der Serie klingen bereits in deren Titel an, der zwischen den gesellschaftlichen „Außenseitern“ und den zeitgenössischen „Verbrechen“ oszilliert: Indem die einzelnen Reportagen und Reportageerzählungen der Serie nicht nur die jeweiligen Kriminalfälle thematisieren, sondern auch deren sozialen und medialen Kontext, versetzen sie sich selbst in die Perspektive eines Außenseiters bzw. werfen von außen einen Blick auf soziale und juristische Mechanismen, wodurch auch deren Normen und Setzungen auf den Prüfstand geraten. Auf die Ambivalenz und Doppelbödigkeit des Serientitels, auf die kontinuierliche, wechselseitige Durchdringung verschiedener Perspektiven als konzeptuelles Prinzip der Serie verweist auch der amerikanische Literaturwissenschaftler Todd Herzog:

---

[6] Vgl. Linder 1994.

[7] Folgende Autoren verfassten Publikationen für die Serie: Alfred Döblin, Egon Erwin Kisch, Eduard Trautner, Ernst Weiß, Ivan Goll, Theodor Lessing, Karl Otten, Arthur Holitscher, Leo Lania, Franz Theodor Csokor, Thomas Schramek, Karl Federn, Kurt Kersten und Hermann Ungar. Darüber hinaus waren weitere Beiträge von Henri Barbusse, Martin Beradt, Thomas und Heinrich Mann sowie Joseph Roth geplant, die aber nicht realisiert wurden.

“The dual title of the series – *Outsiders of Society – the Crimes of Today* – indicates a dual object of investigation. On the one hand, just as the *Pitaval*, the subjects of these volumes are the individual criminals, the outsiders of society. But the other half of the title points toward a different object of investigation: the crimes of today. […] [The] series continually attempts to weigh two different objects simultaneously: criminals and crimes, outsiders and society, guilt and innocence, laws and transgressions. These texts announce themselves not only as investigations into criminal matters, but also as investigations into the investigations of criminal matters.”[8]

Dieses Spiel der Perspektiven und die ambivalente Doppelbödigkeit erreichen gerade in Lanias Textbeitrag einen ironischen Höhepunkt: Als journalistischer Beobachter des Hitler-Ludendorff-Prozesses wird Lania selbst zum Außenseiter einer Gesellschaft von Republikfeinden, der nahezu isoliert der Kungelei und Komplizenschaft zwischen den Angeklagten, dem Strafgericht und dem Prozesspublikum gegenübersteht.[9]

[8] Herzog 2009, 41.

[9] „Der erste Eindruck: hier wird kein hochnotpeinliches Gericht gehalten, eine geschlossene Versammlung diskutiert lediglich einige ernste politische Fragen. Es geht dabei sehr gesittet, sehr akademisch zu. [...] So dominiert auch im Zuhörerraum das deutschnationale und völkische Element. Man ist ganz unter sich, keine Schranken, die in dem Angeklagten das bittere Gefühl erwecken könnten, hier nicht für voll genommen, als ein Bemakelter angesehen zu werden. Gerichtsverhandlung? Nein, eher Seminar über Hochverrat.“ (Lania 1925 a, 82f.)

1.10.1) „Die Totengräber Deutschlands – Das Urteil im Hitlerprozeß“ (1924) und „Der Hitler-Ludendorff-Prozeß“ (1925)

Dem Hitler-Ludendorff-Prozess, der im März 1924 vor dem Volksgericht in München abgehalten wurde, widmete Lania gleich zwei Reportagebücher. Den gescheiterten Putsch Hitlers und Ludendorffs vom 8. und 9. November 1923 bezeichnete Lania nachdrücklich als „das wichtigste politische Ereignis in Deutschland seit der Revolution“ von 1918.[10] Die besondere Bedeutung des Putschversuchs sah Lania darin, dass dieser das herausragende Element und Symbol eines „sozialen und politischen Umschichtungsprozesses“[11] gewesen sei, welcher einerseits durch das Entstehen einer faschistischen Bewegung in Deutschland, andererseits durch eine grundlegende Verschiebung der Machtverhältnisse in der Weimarer Republik als Folge der Ereignisse des Krisenjahres 1923 gekennzeichnet war.

Mit dem Faschismus als einer seinem Wesen nach völlig neuen politischen Erscheinung hatte sich Lania seit Mussolinis „Marsch auf Rom“ im Oktober 1922 bereits wiederholt befasst.[12] Das Interesse am italienischen Faschismus, der Vergleich des Faschismus mit anderen reaktionären politischen Bewegungen in Europa und die Herausarbeitung der Eigentümlichkeiten der faschistischen Bewegung begründeten auch Lanias besonderes Interesse an der deutschen Ausprägung des Faschismus, dem Nationalsozialismus. Zudem hatte Lania ab 1922 zahlreiche Gerichtsreportagen für diverse Zeitungen und Zeitschriften verfasst, zumeist zu politisch motivierten Straftaten wie etwa den Morden rechtsextremer Organisationen und Freikorps-Verbände an ihren politischen Gegnern. Lanias neuerliche und detaillierte Auseinandersetzung mit den Protagonisten der nationalsozialistischen Bewegung begann mit einer Meisterleistung des investigativen Journalismus, die deutlich den Stempel des amerikanischen Muckraker-Journalismus trug: Im Oktober 1923, nur wenige Wochen vor Hitlers und Ludendorffs Putschversuch, schmuggelt sich Lania, getarnt als italienischer Faschist und ausgestattet mit einem gefälschten Empfehlungsschreiben Arnaldo Mussolinis, des Bruders des *Duce* und Herausgebers der faschistischen Parteizeitung *Il Popolo d'Italia*, in die Münchner Redaktion des *Völkischen Beobachters* ein, in der Hitler damals sein Hauptquartier aufgeschlagen hat. Lania, der fließend Italienisch spricht und dem vom *Völkischen Beobachter* sogar eigens ein Dolmet-

[10] Lania 1925 a, 42.
[11] Ebd.
[12] Siehe etwa: Leo Lania, Italien und der Fascismus, a.a.O.

scher zugewiesen wird, gelingt es acht Tage lang seine wahre Identität zu verbergen. In dieser Zeit trifft er mit maßgeblichen Akteuren der nationalsozialistischen Bewegung zusammen, etwa mit Ernst Röhm, Rudolf Heß, Gregor Strasser und wiederholt auch mit Hitler selbst.[13] Diese Recherchen und Beobachtungen im nationalsozialistischen Milieu, ebenso wie die spätere Tätigkeit als Berichterstatter im Münchner Prozess gegen Hitler und Ludendorff, bildeten die Grundlage der beiden Reportagebücher.[14]

Im Grunde genommen handelt es sich bei den beiden Reportagebüchern um zwei Versionen ein und desselben Textes. Lania, der als Journalist – und auch als Autor von Gebrauchsliteratur – sehr viel und sehr schnell schrieb, benutzte häufig ganze Passagen aus schon einmal veröffentlichten Texten und baute sie in seine neuen Texten ein. „Der Hitler-Ludendorff-Prozess", 1925 in der Reihe „Außenseiter der Gesellschaft – Die Verbrechen der Gegenwart" des Verlags „Die Schmiede" erschienen, ist eine überarbeitete, teilweise auch durch zusätzliches Material ergänzte Fassung des 1924 im Neuen Deutschen Verlag erschienen Reportagebuches „Die Totengräber Deutschlands – Das Urteil im Hitlerprozeß".[15] Die Tatsache, dass hier zweimal mehr oder weniger der gleiche Text im Abstand von nur einem Jahr in verschiedenen Verlagen veröffentlicht wurde, mag auch der Absicht geschuldet gewesen sein, ein möglichst breites und heterogenes Publikum zu erreichen. Der direkte Vergleich der beiden Textversionen legt jedenfalls nahe, dass Lania die jeweiligen Rezeptionsbedingungen in Bezug auf ein unterschiedliches Zielpublikum bewusst reflektiert zu haben scheint. Die für Willi Münzenbergs „Neuen Deutschen Verlag" verfasste Version ist im Tonfall wesentlich schärfer, liest sich in ihrer marxistischen Rhetorik phasenweise wie ein Lehrbuch, betont ausdrücklich den Klassenkampfgedanken und unterstreicht die besondere Bedeutung des Proletariats im Kampf gegen den Faschismus und den Finanzkapitalismus. Der relativ geringe Kaufpreis des als Broschüre er-

---

[13] Vgl. Lania 1942, 230 – 245, und Lania 1954, 219 – 234. Den Besuch bei Hitler verarbeitete Lania noch in den 1950er Jahren zu einem Fernsehspiel, das allerdings nie gesendet wurde (siehe: I Fooled Hitler, Original Story and Screenplay by Leo Lania [1956-57]; LLP, B5/F7).

[14] Über den Prozess berichtete Lania u.a. für *Der Abend* (Wien), *Arbeiter-Zeitung* (Wien), *Berliner Volkszeitung*, *Der Montag Morgen* (Berlin), *Prager Tagblatt*, *Die Weltbühne*, *Wiener Morgenzeitung* und *Das Wort* (Halle).

[15] Der Titel des ersten Reportagebuches ist offenbar eine Anspielung auf die 1921 veröffentlichte Broschüre „Totengräber Rußlands", eine antisemitische Hetzschrift über die russische Revolution, die von den beiden „Schriftführern" des *Völkischen Beobachters*, Alfred Rosenberg und Dietrich Eckard, herausgegeben wurde.

schienenen Reportagebuchs belegt zudem die Absicht, Informationsmaterial für ein möglichst breites, vornehmlich proletarisches Publikum zur Verfügung zu stellen. „Der Hitler-Ludendorff-Prozess“ scheint sich dagegen mehr an ein linksbürgerlich-intellektuelles Publikum zu richten, der Text akzentuiert mehr die narrativen Reportageelemente, dramatisiert den Handlungs- und Spannungsbogen, indem bspw. auch als einleitender „Prolog“ Lanias „Besuch bei Hitler“ (seine Undercover-Recherche beim *Völkischen Beobachter*) eingefügt wird. Die scharfe Kritik am kleinbürgerlichen Mittelstand wird zudem abgemildert, wohl auch mit der Absicht, zumindest Teile dieses Mittelstands für den Kampf gegen den Faschismus zu gewinnen.

Auch im inhaltlichen Aufbau weisen die beiden Reportagebücher große Ähnlichkeiten auf: Der Text untergliedert sich in eine ausführliche zeitgeschichtliche Einführung (die Chronik der politischen Ereignisse des Jahres 1923 bis zum Hitler-Ludendorff-Putsch), in die detaillierte Rekonstruktion des Putschverlaufs und in die eigentliche Gerichtsreportage. Beiden Texten ist ein soziologischer Essay über die Entstehung und die Besonderheiten des europäischen Faschismus, insbesondere des deutschen Nationalsozialismus, vorangestellt, das zweite Reportagebuch wird zudem durch einen Prolog über Lanias Besuch beim *Völkischen Beobachter* wenige Wochen vor dem Putschversuch ergänzt. Beide Bücher durchzieht ein satirischer, bisweilen beißend-sarkastischer Tonfall, der in besonderer Weise den Eindruck der Inszenierung und Kulissenhaftigkeit der Ereignisse unterstreicht, nicht nur des Putschversuchs Hitlers und Ludendorffs, sondern vor allem auch der späteren Gerichtsverhandlung vor dem Volksgericht München I, welches eigentlich nach dem Statut der Weimarer Reichsverfassung vom August 1919 über keinerlei gültige Rechtsgrundlage für die Abhaltung des Prozesses verfügte.[16] Der die Verhandlung leitende Richter Georg

[16] Die bayerischen „Volksgerichte“ waren ursprünglich 1918 nach der Novemberrevolution von der bayerischen Räteregierung gegründet worden. Nach der Niederwerfung der bayerischen Räterepublik wurden sie rasch zu politischen Standgerichten gegen „Links“ umfunktioniert, die u.a. Hoch- und Landesverrat in erster und letzter Instanz aburteilten. Das in der Weimarer Verfassung enthaltene Verbot von Ausnahmegerichten (Art. 105/1) wurde von der bayerischen Regierung bewusst ignoriert, ebenso wie die Zuständigkeit des Staatsgerichtshofs in Leipzig für Hoch- und Landesverrat gegen die deutsche Republik. Trotz des offensichtlichen Bruchs der Weimarer Verfassung und des Republikschutzgesetzes durch die bayerische Landesregierung ließ die Berliner Reichsregierung den Prozess in München zu, weil sie in der politisch aufgeladenen und instabilen Situation der Jahreswende 1923/24 keinen Bürgerkrieg mit Bayern riskieren wollte. Vgl. Gritschneder, Otto, Das mißbrauchte bayerische Volksgericht, in: Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil

Neidhardt war zudem offenbar ein NS-Sympathisant: Deutlich wurde das nicht nur durch den Verlauf und die Führung des Prozesses, sondern auch durch den Umstand, dass Neidhardt, quasi als späte Belohnung für seine Dienste, unmittelbar nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten Anfang 1933 zum Präsidenten des Oberlandesgerichts München ernannt wurde.[17] Insofern ist es nicht verwunderlich, dass Lanias gesamter Text von Theatermetaphern durchzogen wird, die das Spiel von Sein und Schein, Maskierung und Demaskierung, Inszenierung und Kulisse besonders hervorheben; die Metaphorik zielt zudem auf eben jene Dialektik von Oberfläche und Enthüllung, Erscheinung und Wesen, die Lania wenige Jahre später in den Mittelpunkt seiner Reportagetheorie stellen wird. Die satirischen Elemente, die hier trotz – oder wegen – aller dokumentarisch-realistischer Schreibtechnik immer wieder anklingen, wird Lania später gerade in seiner dramaturgischen Arbeit für die Piscatorbühne noch weiter ausbauen.

Das besondere Verdienst der beiden Reportagebücher ist der Versuch, die 1924 im Münchner Prozess gegen Hitler und Ludendorff ganz bewusst vertuschten politischen Zusammenhänge und Hintergründe des gescheiterten Putschversuchs zu rekonstruieren und aufzudecken. Als Prozessbeobachter war Lania einer der wenigen Pressevertreter, die nicht aus dem nationalistischen Lager stammten.[18] In Lanias Interpretation war der Hitler-Ludendorff-Putsch alles andere als die isolierte Einzelaktion einer Gruppe politischer Extremisten, als die ihn das von der bayerischen Landesregierung kontrollierte Münchner Volksgericht darzustellen versuchte, sondern vielmehr nur ein – und bei weitem nicht das wichtigste – Element in einer weit umfassenderen Verschwörung gegen die demokratischen Grundfesten der Weimarer Republik. In der Rekonstruktion der Vorgeschichte und des Verlaufs des Putsches lässt Lania die Ereignisse des Jahres 1923 noch einmal Revue passieren: die Besetzung des Ruhrgebiets durch französische und belgische Truppen im Januar, die galoppierende Hyperinflation, die zu sozialer Verelendung und entsprechenden sozialen Unruhen bei breiten Schichten der Bevölkerung (vor allem der Arbeiterschaft und des Mittelstandes) führte – während gleichzeitig Spekulanten und „Inflatiosgewinnler“

1933-1945, Online-Datenbank, K. G. Saur Verlag, aufgerufen am 09.08.2008. (http://db.saur.de/DGO/searchResults.faces?documentId=HPR-0005).

[17] Vgl. Bauer 2008, 86.

[18] „Man ist ganz unter sich [...]. Von den dreißig Pressevertretern sind mindestens fünfundzwanzig völkische und deutschnationale Journalisten.“ (Lania 1924, 50).

wie Hugo Stinnes enormen Profit machten,[19] die diversen Umbildungen der Reichsregierung im Laufe des Jahres, der Zusammenbruch des passiven Widerstands im Ruhrgebiet im September, die Ernennung Gustav von Kahrs zum „Generalstaatskommissar“ mit diktatorischen Vollmachten durch die bayerische Landesregierung am 26. September, der durch den Reichspräsidenten Ebert daraufhin verhängte Ausnahmezustand im gesamten Deutschen Reich, schließlich das militärische Vorgehen der Reichswehr gegen die rechtmäßig gewählten sozialdemokratisch-kommunistischen Koalitionsregierungen in Sachsen und Thüringen im Oktober. In seiner Analyse der politischen Ereignisse des Krisenjahres 1923 kommt Lania zu dem provozierenden Schluss, dass dem auf den ersten Blick so „verworrenen Gespinst“ von Putschplänen, Aktionen und Gegenaktionen „ein gewisses System“ zugrunde gelegen habe, dass durch all diese Ereignisse ein Faden gelaufen sei, „der von geschickten und kundigen Händen geknüpft“ worden sei. In Lanias Augen war das Scheitern des Münchner nationalsozialistischen Putsches letztendlich nur das Resultat der widersprüchlichen Interessen und Kräfte innerhalb der republikfeindlichen Verbände, von denen die Gruppe um Hitler und Ludendorff nur einen Teil – und bei weitem nicht den wichtigsten – bildeten. Die eigentlichen politischen Akteure des Jahres 1923 verortete Lania in einem „Aktionsbündnis“ bestehend aus Deutschnationalen, Schwerindustrie (wobei Lania vor allem Hugo Stinnes namentlich erwähnt), Großagrariern und dem Kommando der Reichswehr, das sich nicht nur die Ausschaltung von Sozialdemokraten und Kommunisten, sondern den Umsturz der demokrati-

[19] Der Dollarkurs betrug im Januar 1923 10.000, im Juli 35.000, im August 4,6 Millionen und im November 4,2 Billionen Reichsmark. Durch die Hyperinflation verloren vor allem mittelständische Sparer, Rentner und Gläubiger ihre Guthaben. Zu den Spekulationsgewinnen und sozialen Unruhen des Inflationsjahres 1923 bemerkt der Historiker Lothar Gruchmann: „Industrielle und Spekulanten [nutzten die] materielle Not der Mittelschichten aus, um sich durch den Ankauf von Sachwerten als „Inflationsgewinnler“ zu bereichern. Auch Landwirte mit eigenem Grundbesitz waren in dieser Lage günstig gestellt, da sie einerseits die Preise ihrer Produkte der Teuerung angleichen, andererseits noch in Goldmark aufgenommene Hypotheken und Schulden – nach dem gesetzlich festgelegten Grundsatz „Mark gleich Mark“ – in entwerteter Papiermark zurückzahlen konnten. Die wachsenden sozialen Spannungen wirkten sich dahin aus, daß große Teile der depossedierten Mittelschichten der Weimarer Republik den Rücken kehrten und sich den radikalen Parteien und Bewegungen anschlossen. Im Sommer 1923 waren die Verhältnisse so schlecht geworden, daß es in einigen Städten zu Streiks, Hungerkrawallen und zum Sturm auf Lebensmittelläden kam.“ Vgl. Gruchmann, Lothar, Der Weg zum Hitlerputsch: Das Reich und Bayern im Krisenjahr 1923, in: Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933-1945, Online-Datenbank. K. G. Saur Verlag, aufgerufen am 09.08.2008. (http://db.saur.de/DGO/searchResults.faces?documentId=HPR-0006).

schen Ordnung der Weimarer Republik und die Errichtung eines „nationalen Direktoriums“ zum Ziel gesetzt hatte.[20]

Um seine Thesen und seine Argumentation zu untermauern, entwirft Lania eine Schreibstrategie, die seine beiden Reportagebücher zu Musterbeispielen der neusachlichen Literaturprogrammatik machen. Neben dem sachlichen Duktus des Textes, der aber, wie schon erwähnt, durchaus mit Sarkasmus und Ironie durchsetzt ist (Lania kompensiert hier wohl auch die eigene Ohnmacht angesichts der „Gerichtskomödie“), sticht vor allem der Montagecharakter der Bücher ins Auge. Lania begnügt sich keineswegs mit den narrativen Erzählmustern der Reportage, mit realistischen Personenportraits und Berichten, mit essayistischen Exkursen und Analysen, sondern montiert umfangreiches dokumentarisches Material in seinen Text, um Authentizität und Wahrheitsanspruch seiner Beweisführung zu erhärten. Das verwendete Dokumentarmaterial setzt sich zusammen aus zitierten Zeitungsartikeln, Briefmaterial und Flugblättern, Verträgen bzw. Vertragsentwürfen, (wahrscheinlich) stenographierten Aussagen der am Prozess beteiligten Personen. Die Montage der unterschiedlichen Textsorten und des Dokumentarmaterials erfolgt dabei nach den Prinzipien einer „logischen Phantasie“ (Egon Erwin Kisch) bzw. politischen Tendenz, die

[20] Lania stützt seine Thesen durch entsprechendes Dokumentarmaterial, u.a. etwa mit dem Abdruck eines Schreibens des Stahlhelmführers Franz Seldte, dem ein Entwurf Seldtes zur Verkündung eines nationalen Direktoriums bzw. einer nationalen Diktatur beigefügt ist. Das von Lania in seinen Reportagebüchern verwendete Dokumentarmaterial wurde teilweise – unabhängig von Lanias Reportage – auch von den Verteidigern Hitlers und Ludendorffs zur Entlastung ihrer Mandanten im Prozess verwendet. Lanias Thesen wurden von der Geschichtsschreibung zumindest teilweise bestätigt. So schreibt etwa der Historiker Lothar Gruchmann über der Ereignisse des Herbstes 1923: „Schon Ende September, als sich die Koalitionskrise im Kabinett Stresemann abzeichnete, entwickelten daher überwiegend national-konservativ eingestellte Persönlichkeiten aus Verwaltung, Reichswehr, Industrie und Landwirtschaft den Plan, die Regierungsgewalt einem von Parlament und Parteien unabhängigen ‘Reichsdirektorium‘ zu übertragen, das die anstehenden außen- und innenpolitischen Probleme auf dem Wege der Notverordnung lösen sollte. Führender Kopf und Mittelpunkt dieser Bestrebungen im Reich war der Chef der Heeresleitung v. Seeckt, zu diesem Kreis gehörten u.a. Reichswehrminister Geßler, der Botschafter in Washington Otto Wiedfeldt, die Industriellen Friedrich Minoux (Stinnes-Konzern) und Otto Henrich (Siemens-Konzern), ferner Johann v. Dewitz vom Reichs-Landbund und Adam Stegerwald von den Christlichen Gewerkschaften; aus Bayern waren Kahr und Seißer an den Erörterungen beteiligt. Das geplante ‘Reichsdirektorium’ sollte jedoch keineswegs durch einen Staatsstreich – wie ihn die Rechtsradikalen anstrebten – , sondern durch den Reichspräsidenten entweder aufgrund des Artikels 48 der Weimarer Verfassung oder unter Berufung auf ein überpositives Notstandsrecht eingesetzt werden.“ (Vgl. Gruchmann, a.a.O.).

eben auf das Aufdecken jenes „Fadens“ abzielt, der das scheinbar unentwirrbare Gespinst der politischen Ereignisse des Herbstes 1923 zusammenhielt.

Anhand seiner Argumentation, gestützt auf dokumentarisches Material und durch das Aufzeigen der zahlreichen im Prozessverlauf aufgetretenen Widersprüche demonstriert Lania überzeugend, dass das Münchner Volksgericht offensichtlich aus politischem Kalkül an der Aufdeckung der Hintergründe des Putschversuchs definitiv kein Interesse zeigte. Lania thematisiert in seiner Reportage u.a. die folgenden, zweifellos prozessrelevanten Fakten und Zusammenhänge, die vom Münchner Volksgericht bewusst ignoriert und unterdrückt wurden:

- Die Kontakte des so genannten „Triumvirats“,[21] das Bayern zwischen Ende September 1923 und Mitte Februar 1924 mit diktatorischen Vollmachten regierte, zu Hitler, Ludendorff und der Reichswehrführung unter General von Seeckt, sowie die Rolle, die das Triumvirat im Hitler-Ludendorff-Putsch spielte

- Den Versuch einer Restauration der Wittelsbacher-Monarchie, die Rolle des bayerischen Kronprinzen Rupprecht von Wittelsbach und des Münchner Kardinals Faulhaber in diesem Zusammenhang[22]

---

[21] Der Landeskommandant der bayerischen Streitkräfte Otto v. Lossow und der Kommandant der bayerischen Polizeikräfte Hans Ritter von Seißer bildeten gemeinsam mit dem von der bayerischen Landesregierung ernannten „Generalstaatskommissar“ Gustav von Kahr das so genannte „Triumvirat“, de facto die diktatorische Landesregierung Bayerns zwischen dem 26. September 1923 und dem 17. Februar 1924, als der Ausnahmezustand in Bayern kurz vor Beginn des Hitler-Ludendorff-Prozesses in München wieder aufgehoben wurde. Die Mitglieder des Triumvirats spielten eine wesentliche Rolle als Verbündete und Mitverschwörer in Hitlers und Ludendorffs Putschplänen, wurden vom aber Münchner Volksgericht nur als Zeugen im Prozess geladen, da sie angeblich nur „zum Schein“ auf die Absichten Hitlers und Ludendorffs eingegangen seien.

[22] Verständlicherweise hatte das von der regierenden konservativ-klerikalen Bayerischen Volkspartei kontrollierte Münchner Volksgericht keinerlei Interesse daran, ein etwaiges Mitwissen des bayerischen Kronprinzen Rupprecht (oder des Kardinals Faulhaber) an den Putschplänen aufzuklären: „Der Name Ruprecht [sic] durfte in dieser Verhandlung nicht genannt werden. Nur Ludendorff ließ sich zu einem versteckten Vorstoß gegen die Wittelsbacher fortreißen, aber auch er scheute sich wohl, den Angriff zu weit vorzutragen.“ (Lania 1925 a, 107) Lania hatte schon im März 1924 in seinen Prozessberichten für das *Prager Tagblatt* und die Wiener *Arbeiter-Zeitung* anhand einer ganzen Reihe von Indizien darauf hingewiesen, dass Rupprecht von Wittelsbach über die Putschpläne Hitlers und Ludendorffs informiert gewesen sein dürfte und wohl auch während des Putsches laufend über die aktuelle Situation unterrichtet wurde. Die Veröffentlichungen führten zu einem wütenden Dementi

- Die Rolle der nationalistischen und völkischen Freikorpsverbände und ihrer Führer in den republikanischen Umsturzplänen, namentlich die Rolle Hermann Erhardts,[23] der im Herbst 1923 als Verbindungsmann zwischen Hitler und Ludendorff, Gustav Kapp, General von Seeckt und den nationalistischen Freikorpsverbänden in Norddeutschland tätig war, per Haftbefehl im Deutschen Reich gesucht wurde und trotz seiner öffentlich bekannten Adresse in München im Prozess noch nicht einmal als Zeuge geladen war

- Die Rolle der Reichswehr und des Reichswehrführers General von Seeckt und deren Verbindungen zu den paramilitärischen Freikorpsverbänden

- Die Rolle der Schwerindustrie und der Großgutsbesitzer in den antirepublikanischen Putschplänen des Jahres 1923

- Die Rolle der angeklagten Putschisten, die im Verlauf des Prozesses immer wieder damit drohten, die bayerische Landesregierung kompromittierende Sachverhalte publik zu machen

- Schließlich die Rolle der bayerischen Justiz selbst, die allzu offensichtlich an einer sachlichen Aufklärung der Hintergründe des Putschversuchs keinerlei Interesse zeigte

Neben der Montagetechnik, dem Dokumentarmaterial, der ausführlichen Rekonstruktion der Vorgeschichte des Putsches und des Putschversuchs besticht Lanias Reportage durch die sehr detaillierten Prozessbeobachtungen, etwa die sehr genauen Portraits der Angeklagten und Zeugen. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang etwa die Charakterisierung Hitlers, die sich auf zahlreiche, genau beobachtete Einzelheiten stützt und Hitler als einen typischen Vertreter des Kleinbürgertums entlarvt:

„Hitler spricht. Er ist im Cutaway, trägt das Eiserne Kreuz I. Klasse, scheint ein wenig blaß und mustert lange und aufmerksam die Zuhörer. In seiner Kleidung, seiner

---

durch den Rechtsanwalt des bayerischen Kronprinzen, worauf Lania seine Anschuldigungen in der *Arbeiter-Zeitung* wiederholte und mit diversen Dokumenten belegte. (Siehe: Ludendorff hat das Wort, *Prager Tagblatt*, 4. 3. 1924; Die Tafelrunde des Königs Ruprecht, *Arbeiter-Zeitung*, 4. 3. 1924; Berichtigung, *Arbeiter-Zeitung*, 28. 3. 1924; Die *Berichtung* des Königs Ruprecht, *Arbeiter-Zeitung*, 6. 4. 1924)

[23] Als Führer der „Brigade Ehrhardt“ war Ehrhardt maßgeblich am Kapp-Putsch beteiligt und als Führer der „Organisation Consul“ außerdem mitverantwortlich für die Ermordung von Matthias Erzberger und Walter Rathenau.

Sprache, seinen Gesten, dem ganzen Auftreten, liegt etwas Subalternes, Unfreies. Der Kragen ist ein wenig zu hoch, der schwarze Rock zu stramm geschnitten, der Scheitel bis in den Nacken gezogen, seine Haltung um eine Nuance zu akkurat. Und wenn er spricht[,] läßt er die 'r' rollen, was bei seiner süddeutsch gefärbten Mundart im ersten Augenblick doppelt seltsam berührt. Siehe so ein Diktator aus? Unwillkürlich denkt man, einen energischen Geschäftsreisenden vor sich zu haben, einen Ausrufer bei einem Reklameverkauf. Hitler sprich fast vier Stunden ohne Pause. Die erwarteten 'Enthüllungen' bleiben aus. Seine Rede ist nicht gegliedert, nicht aufgebaut, und wenn man ihn so sprechen hört, versteht man im ersten Augenblick nicht, woher seine Wirkung auf die Masse kommt: die flache, primitive Argumentation und eine Demagogie, die ihre Stärke darin hat, daß sie von keines Gedanken Blässe angekränkelt ist, diese Primitivität einer Beweisführung, die ganz auf 'entweder – oder' gestimmt ist, reißt eben den kleinen Mann, den rabiaten Spießer von der Bierbank mit und nimmt sie für den Redner ein, zumal da dieser über ein gutes Organ und ein tönendes Pathos verfügt. [...] In den vier Stunden, die Hitler sprach, sagte er eigentlich immer wieder dasselbe – nur mit anderen Worten, den einen Gedanken stets mit neuen Bildern und Vergleichen ausmalend, und so dem Zuhörer das, was er sagen wollte, besonders eindringlich einhämmernd. [...] Ein deutsches Blatt hat Hitler einen Besessenen, den von einer Idee Besessenen genannt. Zweifellos. Hitler machte den Eindruck eines ehrlichen Menschen. Aber seine Besessenheit, sein Fanatismus rührte nicht von dem Glauben an eine Idee her, sondern von dem Glauben an seine persönliche Größe. [...] Und Hitler stellt sich in Positur und erklärt, daß Ludendorff und alle seine Mitarbeiter, von denen so viele tot sind – hier sinkt seine Stimme zum Flüstern herab – über den Putsch genau so viel oder genau so wenig wußten wie Kahr, Lossow oder Seißer, er allein habe alle Fäden in der Hand gehalten. Während der ganzen Rede steht Hitler in Habt-Acht-Stellung, den Gehrock bis hoch hinauf geschlossen – ein Unteroffizier, der seinem Vorgesetzten Bericht erstattet. In der höchsten Erregung vergißt er nicht die Titel. Kahr ist sein Todfeind – aber für ihn ist er die 'Exzellenz von Kahr'. Und wie er das Wort 'Exzellenz' sagt, es durch den Saal schmettert, merkt man, mit welchem Stolze es ihn erfüllt, solche tönenden Titel in seine Rede einflechten zu können."[24]

Deutliche Unterschiede weist der Schluss der beiden Reportagefassungen auf: Während „Die Totengräber Deutschlands" mit einem empörten Aufschrei und dem kämpferischen Appell an das Proletariat zur (revolutionären) Aktion endet,[25] schließt „Der Hitler-Ludendorff-Prozess" betont nüchtern. Gemäß dem neusachlichen Ideal, die Fakten möglichst für sich selbst sprechen und den Rezipienten seine eigenen Schlussfolgerungen ziehen zu lassen, beschränkt sich Lania hier auf die Wiedergabe der offiziellen Urteilsverkündung. Die Schuldsprüche gegen die des Hochverrats ge-

[24] Lania 1925 a, 84ff.

[25] Der Schluss der ersten Reportagefassung lautet: „Diese letzte Fahrt der deutschen Republik – sie führt nicht auf einen Gottesacker, sie fährt auf den Schindanger der Geschichte. Die Totengräber, die der deutschen *Republik* das Grab graben, graben das Grab der deutschen *Nation*. Noch ist es Zeit – noch können die werktätigen Massen in Stadt und Land dies Schicksal wenden. [...] Genug des irren Spuks! *Wie – lange – noch* — ?" (Lania 1924, 96).

gen die deutsche Republik überführten Angeklagten muten in ihrer ostentativen Milde geradezu lächerlich an:

„Die Angeklagten Hitler, Pöhner, Kriebel, Weber werden wegen Hochverrats zu je 5 Jahren Festungshaft sowie zu einer Geldstrafe von je 200 Goldmark verurteilt. Die erlittene Untersuchungshaft wird angerechnet [...]. [...] Die Angeklagten Röhm, Frick, Brückner, Pernet und Wagner werden wegen Beihilfe zum Hochverrat zu je 1 Jahr 3 Monaten Festungshaft und einer Geldstrafe von je 100 Goldmark verurteilt. Die erlittene Untersuchungshaft wird angerechnet [...]. [...] Der Angeklagte General Ludendorff wird von der Anklage des Hochverrats freigesprochen. Die Kosten des Verfahrens werden, soweit er [sic] in Frage kommt, der Staatskasse auferlegt.“[26]

Die der Urteilsverkündung folgenden tumultartigen Szenen, deren Zeuge Lania wird, offenbaren eine verkehrte Welt mit geradezu karnevalesk-grotesken Zügen, in der die Republikfeinde wie Volkshelden gefeiert werden:

„Nach der Verkündung des Urteils erhoben sich die Zuhörer und brachen in stürmische Huldigungskundgebungen für die Angeklagten aus. Nur mit Mühe konnte ihnen ein Ausgang aus dem Saal gebahnt werden. Unabsehbare Menschenmengen füllten die Straßen vor der Infanterieschule. Besonders General Ludendorff wurde stürmisch gefeiert. Als er auf die Straße trat empfingen ihn laute Heilrufe. Dann rief man Hitler, der schließlich an ein Fenster der Infanterieschule trat, um sich den unten Harrenden zu zeigen. Im blumengeschmückten Auto, das eine große Hakenkreuzfahne trug, fuhr Ludendorff in seine Villa, während die anderen Angeklagten in die Festung Landsberg überführt wurden.“[27]

Um diese verkehrte Welt vom Kopf wieder auf die Füße zu stellen, kontrastiert Lania die Rechtsprechung des Münchner Volksgerichts mit dem republikanischen Gesetzeskodex und verweist an dieser Stelle auch auf die Diskrepanz in den Urteilssprüchen der Weimarer Justiz gegen Angeklagte aus dem rechten bzw. linken politischen Milieu. In den sarkastisch-ironischen Unterton der letzten Sätze mischt sich unüberhörbar auch die Frustration über die eigene Ohnmacht angesichts der Realität der Weimarer Rechtsprechung.

„Und so bleibt zum Schluß nur noch festzustellen, daß der Paragraph 81 des deutschen Strafgesetzbuches jeden mit lebenslänglichem Zuchthaus oder lebenslänglicher Festungshaft bedroht, der es unternimmt ‘die Verfassung des Deutschen Reiches oder eines Bundesstaates - - - - gewaltsam zu ändern.‘ Bei mildernden Umständen kann auf Festung nicht unter fünf Jahren erkannt werden. [...] Aus der Gegenüberstellung des Urteils und der gesetzlichen Bestimmungen die entsprechenden Schlüsse zu ziehen, muß man sich ebenso versagen, wie die Gegenüberstellung des Urteils im Hitlerprozeß mit den Schreckensurteilen, die gegen links gefällt worden sind. Kein Pathos und kein Protest, nicht die flammendsten Appelle hätten die Be-

[26] Lania 1925 a, 131.
[27] Ebd., 132.

weiskraft der erschütternden Sprache, die eine nüchterne Statistik dieser Urteile redete. [...] Und so sei nur noch, um diese ganze Tragikomödie, die sich republikanische Rechtsprechung nennt, auf das Niveau der grotesken Farce zu heben, als welche die Zeit, in der wir zu leben verurteilt sind, immer wieder erscheint, zur Kenntnis genommen, daß die deutschen Richter auf ihrer Reichstagung ausdrücklich erklärt haben, in Deutschland gebe es so etwas wie eine Klassenjustiz nicht. Mit diesem stolzen Richterspruch findet die Justizkomödie des Hitler-Prozesses erst ihren einzig würdigen Epilog."[28]

Um den „Kern" der Ereignisse „zu enthüllen", um also die politischen Hintergründe und Zusammenhänge des Hitler-Ludendorff-Putsches aufzudecken, beschränkt sich Lania in seiner Reportage nicht allein auf die Rekonstruktion des zeitgeschichtlichen Kontexts, des Tatablaufs des Putsches und die Prozessberichterstattung. Er greift vielmehr auf einen soziologischen Ansatz zurück und ergänzt seinen Text – das verleiht ihm noch einmal besondere Bedeutung – durch einen detaillierten Essay über die gesellschaftspolitischen Ursachen des Faschismus. Seit Mussolinis „Marsch auf Rom" im Oktober 1922 hatte sich Lania immer wieder mit dem Faschismus befasst; mit dem sehr ausführlichen faschismustheoretischen Essay, der mit nur geringfügigen textlichen Änderungen in beiden Reportagebüchern zum Hitler-Ludendorff-Prozess abgedruckt wurde, gehörte Lania damit zu jenen (nicht nur deutschen, sondern europäischen) Intellektuellen, die sich von Anfang an intensiv mit dem faschistischen Phänomen auseinandergesetzt und auch in seiner Neuartigkeit und Gefährlichkeit erkannt hatten.[29]

Die intellektuelle Reflexion und Diskussion des Faschismus setzte unmittelbar nach Mussolinis Machtergreifung in Italien Ende 1922 ein. Zunächst waren es vor allem die Sozialisten und Kommunisten, die sich durch den Faschismus in ihren eigenen revolutionären bzw. reformistischen Gesellschaftsentwürfen bedroht sahen und daher erste Ansätze zu einer Theorie dieses politischen Phänomens entwickelten:[30]

---

[28] Ebd., 133f.
[29] Zur Faschismustheorie vgl. Wippermann 1997.
[30] Es ist kein Zufall, dass die Faschismustheorie ursprünglich von Antifaschisten, also von Sozialisten und Kommunisten entwickelt wurde: Ein „allgemeines Kennzeichen der Faschismustheorien" sei deren „antifaschistische Zielsetzung", so Wolfgang Wippermann (Wippermann 1997, 51). Die konservativ-liberale Faschismusdiskussion, die ebenfalls schon in den 1920er Jahren einsetzte, beurteilte den Faschismus dagegen oft positiv und sah in ihm einen Bündnispartner im Kampf gegen den gemeinsamen sozialistischen Gegner. Vereinzelt wurde auch von konservativ-liberaler Seite Kritik am Faschismus geäußert, wobei hier das Argumentationsmuster vorherrschte, dass Faschismus und Bolschewismus nur Varianten ein und derselben Erscheinung seien: des Totalitarismus. Die konservativ-liberale Totalitarismustheorie kam vor al-

Entsprechende Diskussionsbeiträge wurden vor allem auf den Kongressen der Jahre 1922 und 1923 geliefert und stammten u.a. von italienischen Sozialisten wie Giovanni Zibordi und Amadeo Bordiga, von Grigori Sinojew, Karl Radek und Clara Zetkin. Im Mittelpunkt der frühen kommunistischen Faschismusdiskussion stand, wie Wolfgang Wippermann formulierte, „das spannungsreiche Verhältnis zwischen der prokapitalistischen sozialen Funktion und der kleinbürgerlichen sozialen Basis des Faschismus“.[31] Die wesentlichen theoretischen Punkte dieser ersten Phase der kommunistischen Faschismusdiskussion, die bis etwa 1924 andauerte, lassen sich wie folgt zusammenfassen: Der Faschismus ist keine eigenständige politische Kraft, sondern ein bloßes Werkzeug in den Händen des Bürgertums und Großkapitals; als politische Kraft ist der Faschismus in erster Linie gegen den Marxismus gerichtet; der Faschismus ist eine Massenbewegung (von daher auch die besondere Gefahr, die von ihm ausgeht), die sich vor allem aus der durch den Krieg deklassierten und ökonomisch entwurzelten kleinbürgerlichen Mittelschicht zusammensetzt; der Faschismus ist schließlich nicht nur ein auf Italien beschränktes Phänomen, sondern vielmehr eine internationale Erscheinung im konterrevolutionärem Kampf der Bourgeoisie. Tatsächlich wurden, das macht die kommunistisch-sozialistische Theoriebildung verständlicher, die von Mussolini gegründeten „fasci di combattimento“ (die einige Ähnlichkeit mit den deutschen Freikorps- wie auch den österreichischen Heimwehrverbänden aufwiesen) von Anfang an von italienischen Industriellen und Großagrariern finanziell unterstützt und auch in einem regelrechten Terrorfeldzug gegen slawische Minderheiten, die christlich-demokratische Partei und vor allem gegen sozialistische Arbeiterorganisationen angeheuert und eingesetzt.[32] Eine entscheidende Mitverantwortung am Aufstieg des Faschismus als Massenbewegung schrieben die Kommunisten den Sozialdemokraten zu, weil diese es aufgrund ihres reformistisch-demokratischen statt revolutionären Kurses nicht verstanden hätten, das durch die wirtschaftliche Entwicklung „proletarisierte“ Kleinbürgertum für die eigene Sache zu gewinnen und an sich zu binden. In einer auf der „Konferenz der Erweiterten Exekutive der Kommunistischen Internationale“ im Juni 1923 in Moskau gehaltenen Rede – einem der differenziertesten Beiträge der frühen Faschismustheorie überhaupt – betonte Clara Zetkin vor allem die Wichtigkeit des „Kampfes um die Seelen der Klein-

---

lem nach dem Zweiten Weltkrieg – in der Zeit des Kalten Krieges – in Mode (vgl. ebd., 51 – 57).

[31] Ebd., 14.

[32] Ebd., 2f.

und Mittelbürger“, um gegen die faschistische Bedrohung erfolgreich bestehen zu können.[33]

Ab 1924, zu dem Zeitpunkt also, als Lania selbst in seinen Reportagebüchern zum Hitler-Ludendorff-Prozess einen ausführlichen Beitrag zur Faschismusdiskussion lieferte, wurden innerhalb des kommunistischen Faschismusdiskurses einige neue zentrale Schwerpunkte gesetzt. Vorangegangen war dieser Akzentverschiebung ein politischer Richtungsstreit innerhalb der KPD und Komintern, der mit dem Sieg des linken Flügels geendet hatte. Der vielleicht wichtigste Punkt in dieser Phase der Diskussion, der für die weitere politische Entwicklung noch verheerende Folgen haben sollte, war die systematische Gleichsetzung von Faschismus und Sozialdemokratie, da diese, so der Tenor, die „beiden Seiten ein und desselben Werkzeuges der großkapitalistischen Diktatur“ seien.[34] Die berühmt-berüchtigte „Sozialfaschismusthese“, die von Josef Stalin in der Folge noch weiter forciert wurde, vertiefte die Spaltung der Arbeiterschaft und ihrer Organisationen und erschwerte den gemeinsamen Kampf gegen den Faschismus bzw. Nationalsozialismus ganz erheblich, wenn sie ihn nicht sogar verunmöglichte. Mit der Formulierung der Sozialfaschismusthese auf dem V. Weltkongress der Komintern im Juni/Juli 1924 geriet auch der ideologische Kampf um den kleinbürgerlichen Mittelstand (und die abgefallenen Teile des Proletariats), dem Clara Zetkin im Jahr zuvor noch höchste Priorität zugeschrieben hatte, in den Hintergrund; stattdessen setzte sich eine rein instrumentalistische Faschismusdefinition durch, die dessen soziale Basis zur Nebensache und zum bloßen „Material“ erklärte.[35]

---

[33] Vgl. Clara Zetkin, Der Kampf gegen den Faschismus, in: Nolte 1967, 88 – 111; 105.

[34] Vgl. Wippermann 1997, 17. Im Kampf um die Seelen der Kleinbürger und um abgefallene Teile des Proletariats gingen einige Kommunisten wie Karl Radek sogar so weit, die Nationalisten rechts überholen zu wollen: Radek propagierte eine Zeit lang den so genannten „Schlageter-Kurs“ (nach dem Nationalisten und Faschisten Albert Leo Schlageter, der nach seiner Hinrichtung durch französische Besatzungstruppen im Ruhrgebiet von der deutschen Rechten als Märtyrer verehrt wurde) im Kampf gegen den Faschismus, der sich durch nationalistische, antisemitische und antisozialdemokratische Schlagworte auszeichnete (vgl. ebd., 15).

[35] Der Faschismus sei, wie Hermann Remmele in seiner Rede auf dem V. Weltkongress der Komintern ausführte, nur das unselbständige „Instrument der Bourgeoisie gegen das revolutionäre Proletariat“ und der bürgerliche Mittelstand nur das „Material, aus dem das Instrument gefügt“ sei. Wichtig sei nicht, „aus welchem Material ein Instrument gefügt ist, sondern welchen Zwecken es dienen soll“. (Vgl. Wippermann 1997, 17). Hier klingt genau jener funktionalistische Zynismus an, der Lania seinen

Die sozialdemokratische Faschismusdiskussion, die ebenfalls schon 1922 einsetzte, sah den Faschismus als internationales politisches Phänomen und, wobei sie diesen Punkt ganz besonders betonte, als Massenpartei des Kleinbürgertums. Hinsichtlich der prokapitalistischen sozialen Funktion des Faschismus unterschied sich der sozialdemokratische Theorieansatz jedoch deutlich von der kommunistischen Diskussion, indem er im Faschismus keineswegs den bloßen Handlanger und das unselbständige Instrument der Bourgeoisie sah. Sozialdemokraten wie die Österreicher Julius Braunthal und Otto Bauer oder der Deutsche Rudolf Hilferding orientierten sich in ihrer Interpretation des faschistischen Phänomens an der Bonapartismustheorie von Karl Marx und Friedrich Engels.[36] Wie Karl Marx 1852 in seiner Schrift „Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte“ ausgeführt hatte, habe die französische Bourgeoisie nach der Revolution von 1848 auf die politische Macht zugunsten einer autoritären Herrschaft verzichtet, dafür aber ihre wirtschaftliche und soziale Machtstellung behalten können. Voraussetzung für diesen Verzicht sei ein Gleichgewicht und damit eine Pattstellung zwischen den politischen Kräften der Bourgeoisie und des Proletariats gewesen; indem die Bourgeoisie auf die unmittelbare politische Machtausübung zugunsten des bonapartistischen Machthabers verzichtet habe, sollte im Gegenzug auch das Proletariat in Schach gehalten werden. Der bonapartistische Herrscher wiederum habe sich in seiner Machtausübung vor allem auf die gesellschaftlich deklassierten Schichten (z.B. Masse der unpolitischen Kleinbauern) stützen und dadurch in der Exekutive eine relative Unabhängigkeit von der Bourgeoisie gewinnen können. In eben dieser Pattstellung zwischen den politischen Kräften des Bürgertums und der Arbeiterschaft sahen die Sozialdemokraten auch das Spezifische der Situation nach 1918, wobei dem Faschismus hier eine ähnliche Rolle zufiel wie dem bonapartistischem Herrscher in den Schriften von Marx und Engels.[37]

In seinem eigenen faschismustheoretischen Essay knüpfte Lania an die gängigen marxistischen, insbesondere kommunistischen Positionen der Faschismusdiskussion vor 1924 an, vor allem an die Ausführungen von Clara Zetkin und ihren Kampf um die „kleinbürgerlichen Seelen“. Auch Lania betonte Mitte der 1920er Jahre ausdrück-

---

eigenen Worten zufolge zum Bruch mit der österreichischen KP veranlasst hatte (vgl. Lania 1954, 140f. u. 173 – 181).

[36] Vgl. Wippermann 1997, 28 – 42.

[37] Die Bonapartismustheorie scheint besonders geeignet, den Prozess der Machtergreifung und der Machtfestigung durch den Faschismus bzw. Nationalsozialismus zu beschreiben (vgl. Wippermann 1997, 65 – 70).

lich die prokapitalistische soziale Funktion des Faschismus, den er als politisches Instrument in den Händen des Großkapitals sah. Dementsprechend bezeichnete Lania noch in der ersten Fassung seiner Reportage die gescheiterten Putschisten und Anführer der deutschen nationalsozialistischen Bewegung als „komplette Narren und Idioten"; eine Einschätzung, die zu jener Zeit im marxistisch-kommunistischen Lager durchaus verbreitet war.[38] Man ginge jedoch fehl in der Annahme, dass Lania den Faschismus damals als ungefährlich eingeschätzt hätte, ganz im Gegenteil: Die besondere Gefahr des Faschismus sah er zu diesem Zeitpunkt allerdings nicht in den Führern der Bewegung,[39] sondern in deren sozialer Massenbasis, im (konter-) revolutionären Potential der ökonomisch entwurzelten und politisch radikalisierten und fehlgeleiteten kleinbürgerlichen Mittelschichten.

Der kleinbürgerliche Mittelstand steht folglich im Zentrum von Lanias Faschismustheorie. Gerade dem deutschen Kleinbürgertum widmet Lania in seiner Untersuchung eine sehr ausführliche gesellschaftspolitische Analyse und zeichnet dessen ökonomische und mentale Entwicklung seit dem späten Kaiserreich bis zur aktuellen Situation nach. Lania zufolge bildete das Kleinbürgertum der frühen Weimarer Republik einen „Typus von scharf durchgebildeter politischer Physiognomie, aber soziologisch keine einheitliche Klasse".[40] Es setze sich aus drei großen und deutlich unterscheidbaren Schichten zusammen: Erstens dem ehemaligen Offiziers- und Staatsbeamtentum (zu dieser Schicht zählt Lania auch den Großteil der Studentenschaft), zweitens den Kleinhändlern, Gewerbetreibenden, Handwerkern und Kleinrentnern, und drittens den Intellektuellen, den geistigen Arbeitern oder so genannten „Stehkragenproletariern", den Ärzten, Ingenieuren und mittleren Beamten. Durch die ökonomische Entwurzelung und Verelendung im Zuge des Krieges und der Hyperinflation der Nachkriegszeit sei diese Masse des Kleinbürgertums in Bewegung geraten, zu einem „revolutionären Faktor" geworden. Als „Übergangsklasse", wie Lania

---

[38] Lania 1924, 41. Schon 1923 hatte Grigori Sinjonew behauptet, die Führer der Faschisten glichen eher „Narren und Spaßmachern als ernsthaften Politikern der Konterrevolution" (vgl. Wippermann 1997, 16). Dieser Auffassung scheint Charlie Chaplin noch 1940 in seinem Film „The Great Dictator" einiges abgewonnen zu haben.
[39] Noch in den beiden 1942 und 1954 veröffentlichten Ausgaben seiner Autobiografie, in denen er die Undercover-Recherche beim *Völkischen Beobachter* und das Zusammentreffen mit den damaligen Nazigrößen beschreibt, herrscht trotz der Gefährlichkeit der Situation der humoristisch-satirische Tonfall vor (vgl. Lania 1942, 230 – 245 u. Lania 1954, 219 – 234).
[40] Lania 1925 a, 32.

ganz marxistisch das mittelständische Kleinbürgertum definiert, sei dieses eingefangen zwischen den Interessen des kapitalistischen Großbürgertums und jenen der progressiven Arbeiterschaft. Letztendlich geht es also, diese Folgerung legt Lanias Analyse nahe, im Kampf gegen den Faschismus im besonderen Maße um einen ideologischen Überzeugungskampf, und hierbei hat sich offensichtlich der die Interessen des kapitalistischen Machtblocks vertretende Faschismus als erfolgreicher erwiesen.

Die kleinbürgerliche Massenbasis, die nicht allein auf Deutschland oder Italien beschränkt sei, mache den Faschismus erstens zu einer internationalen europäischen Erscheinung und zweitens zu einem seinem Wesen nach völlig neuen politischen Phänomen, das mit den herkömmlichen konterrevolutionären Bewegungen nicht viel gemeinsam hätte. Während nämlich etwa das ungarische Horthy-Regime „die Herrschaft einer kleinen bewaffneten Militär-Clique“ repräsentiere, „eine jener gewalttätigen Restaurationen gestürzter Mächte, wie wir sie aus allen Jahrhunderten kennen“, sei der italienische Faschismus eine völlig anderwärtige Erscheinung, nämlich „die Herrschaft der militärisch organisierten und bewaffneten Massen des Kleinbürgertums“.[41] Auf der einen Seite also eine reaktionäre, aber isolierte Machtelite, die ihre Herrschaft auf Gewaltausübung stützt, auf der anderen Seite eine ebenfalls reaktionäre, aber breite Massenbewegung. Der Faschismus – bzw. der hinter ihm stehende großbürgerliche Kapitalismus – nutze die wirtschaftliche Notsituation und ideologische Orientierungslosigkeit des kleinbürgerlichen Mittelstands aus, um diesen für die eigenen Zwecke zu instrumentalisieren, so Lanias These: Der „Verzweiflungskampf des Kleinbürgertums – seinem innersten Wesen nach revolutionär, von den herrschenden Schichten zu konterrevolutionären Zielen mißleitet – das ist der Faschismus.“[42]

Am Entstehen des Faschismus weist Lania – auch hier argumentiert er ganz im Sinne der frühen kommunistischen Faschismustheorie – den Sozialdemokraten, vor allem den deutschen, eine wesentliche Mitschuld zu, weil diese es verabsäumt hätten, den kleinbürgerlichen Mittelstand – trotz der dafür günstigen Ausgangssituation nach dem Krieg – für die revolutionäre Veränderung der Gesellschaft zu gewinnen. Die Ursachen dieser „schweren Unterlassungssünden“ der Sozialdemokratie sieht Lania

[41] Ebd., 28f.
[42] Ebd., 27f.

nicht nur in deren reformistischen Kurs, sondern vor allem in einem „rein mechanischen Denken“ begründet, das auf der völlig falschen Annahme beruhe, dass die revolutionäre Veränderung der Gesellschaft allein und quasi von selbst aus der Zwangsläufigkeit der ökonomischen Entwicklung erfolgen werde. Die großkapitalistische Reaktion hat es dagegen von Anfang an viel besser verstanden, so legt Lania nahe, dass es hier in erster Linie um einen ideologischen Kampf geht, der aktiv ausgetragen werden muss. Die Verwandtschaft von Lanias Denken mit den politischen Konzepten Gramscis, besonders mit dessen Hegemoniekonzept, wird hier einmal mehr besonders deutlich. An Gramsci erinnert hier nicht nur die Kritik des rein mechanischen, allein auf den Prozess der ökonomischen Zwangsläufigkeit setzenden Denkens, sondern auch die spezifische Metaphorik, mit der Lania den ideologischen Kampf um die zivilgesellschaftliche Hegemonie umschreibt: So spricht Lania in diesem Zusammenhang ebenso wie Gramsci von einem „Stellungskrieg“, in dem die Positionen des Gegners Schritt für Schritt unterminiert würden und die „politischen Agenten“ der nach Hegemonie strebenden Klasse – Gramsci würde hier von deren „organischen Intellektuellen“ sprechen – gezielt an die Ideologie der subalternen Klassen anknüpften, um sie mit den Interessen der eigenen Klasse kurzzuschließen.[43]

„Vorübergehend geschlagen, aber nicht vernichtet, geht die herrschende Klasse jetzt daran, ihre unter dem ersten Ansturm der Revolution preisgegebenen Positionen wieder zurückzugewinnen und zu befestigen. Und da sie nicht der Erkenntnis verschließen kann, daß der Gegner an Stärke, Selbstbewußtsein und Zahl gewachsen ist, vollzieht sich die große Auseinandersetzung zwischen den Klassen nicht in offenem stürmischem Kampf, sondern in einem Stellungskrieg, der es der Schwerindustrie ermöglichen soll, die Positionen der Arbeiterschaft durch geschickte Unterminierung Schritt für Schritt zurückzugewinnen. In diesem Kampf ist das Kleinbürgertum die beste und wichtigste Hilfstruppe des Kapitals. Verstanden es doch die Unternehmer, beziehungsweise deren politische Agenten, in Presse und Parlament, in der Agitation und im politischen Tageskampf an die kleinbürgerliche Ideologie anzuknüpfen, um es so in eine Einheitsfront mit den großbürgerlichen Parteien zu pressen und vom Sozialismus abzulösen.“[44]

---

[43] Auch Gramsci kritisierte bekanntlich das mechanische, allein an den ökonomischen Prämissen der „Basis“ orientierte Denken und definierte die politische Auseinandersetzung um zivilgesellschaftliche Hegemonie als den „Übergang vom Bewegungskrieg (und vom Frontalangriff) zum Stellungskrieg“ und als „die wichtigste Frage politischer Theorie, die nach 1918 gestellt wurde“ (vgl. Gramci 1967, 348). Die von Lania und Gramsci benutzten Metaphern wie „Bewegungskrieg“, „Frontalangriff“ oder „Stellungskrieg“ spiegeln natürlich auch den gemeinsamen Erfahrungshorizont des Ersten Weltkriegs wieder.

[44] Lania 1925 a, 26f.

Natürlich lassen sich Lanias faschismustheoretischen Thesen aus der Perspektive der heutigen Faschismusforschung kritisieren: Den Faschismus als politisches Phänomen allein auf eine prokapitalistische soziale Funktion und auf eine kleinbürgerlich-mittelständische soziale Basis zu reduzieren und ausschließlich mit diesen Elementen definieren und erklären zu wollen, gilt heute als zu einseitig und zu kurz gegriffen. Faschismusforscher wie Wolfgang Wippermann etwa plädieren für eine „multikausale Faschismustheorie", die bonapartistische, massenpsychologische, ideologische, zeit- und lokaltypische Faktoren ebenso berücksichtigt wie das Verhältnis des Faschismus zum kapitalistischen Wirtschaftssystem und die soziale Analyse seiner Mitglieder- und Wählerschichten.[45] Dennoch spielen die prokapitalistische Funktion des Faschismus und – mit Einschränkungen – auch dessen mittelständische Massenbasis in heutigen Erklärungsversuchen nach wie vor eine wesentliche Rolle: Der Faschismus hatte dem eigenen Verständnis nach eine explizit antimarxistische Zielsetzung und es besteht auch in der aktuellen Faschismusforschung kaum ein Zweifel darüber, dass der Aufstieg etwa der NSDAP direkt oder indirekt von Teilen der Industrie und der Junker unterstützt wurde, weil man sich dadurch eine entscheidende Schwächung der Kommunisten, Sozialdemokraten und Gewerkschaften versprach.[46] Seit den frühen 1940er Jahren wurde zudem die Frage, ob das Dritte Reich unter dem Primat der Ökonomie oder dem Primat der Politik stehe bzw. gestanden habe, lebhaft diskutiert. Berühmt wurde in diesem Zusammenhang vor allem Max Horkheimers Diktum, dass „wer vom Kapitalismus nicht reden will, [...] vom Faschismus schweigen" solle.[47] Ernst Fraenkel definierte in seinem 1941 in den USA veröffentlichtem Werk „Der Doppelstaat" das Dritte Reich als „Symbiose" zwischen einem kapitalistischen „Normenstaat" und einem nationalsozialistischen „Maßnahmenstaat", wobei die nationalsozialistischen politischen Machthaber von den wirtschaftlichen Führungskräften bewusst unterstützt wurden mit dem Ziel, die Wirtschaftskrise durch einen starken Staat und die völlige Entmachtung der Arbeiterbewegung zu überwinden. Auch Franz Neumann sah in seinem 1944 gleichfalls in den USA veröffentlichten Buch „Behemoth" im Dritten Reich ein Bündnis zwischen der nationalsozialistischen Massenpartei und den industriellen Machthabern: Die vier Säulen bzw. konkurrierenden Machtblöcke des totalitären Staates verortete er in der faschistischen

[45] Vgl. Wippermann 1997, 107 – 122.
[46] Vgl. ebd., 58 – 65.
[47] Max Horkheimer, Die Juden und Europa, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 8 (1939/40), 115 – 137, 115; zitiert nach: Wippermann 1997, 8.

Partei, der Wehrmacht, der Bürokratie und der Wirtschaft. Fraenkels und Neumanns Thesen sind, wie Wolfgang Wippermann feststellt, „von der neueren Nationalsozialismusforschung weitgehend bestätigt worden“.[48]

In Bezug auf das Verhältnis des Faschismus bzw. Nationalsozialismus zu einer kleinbürgerlich-mittelständischen Massenbasis liegen die Dinge etwas komplizierter. Zwar knüpfte der amerikanische Soziologe Seymour Martin Lipset noch in den 1950er Jahren an die sozialdemokratische bzw. kommunistische These an, dass der Faschismus in erster Linie die Partei des kleinbürgerlichen Mittelstands sei und prägte in diesem Zusammenhang die griffige Formel eines „Extremismus der Mitte“.[49] Als „entscheidender Einwand“ (Wippermann) wird gegen Lipsets These angeführt, dass „der Einfluß der Mittelschichten auf die Politik der etablierten faschistischen Regime in Italien und Deutschland fast bedeutungslos“ gewesen sei.[50] Dem könnte man allerdings entgegenhalten, dass man durchaus ein bestimmtes Zielpublikum ideologisch mobilisieren kann, ohne dessen politische Interessen dann zwangsläufig auch zu bedienen. Tatsächlich ist die NSDAP nach 1930, also nach dem Ausbruch der Weltwirtschaftskrise, nicht nur von der Mittelschicht, sondern auch in großer Zahl von Angehörigen der Oberschicht und der Arbeiterschaft gewählt worden. Ein ganz anderes Bild der Mitglieder- und Wählerschaft der NSDAP ergibt sich allerdings, wenn man deren Aufstiegsphase in den frühen 1920er Jahren ins Auge fasst, jenen Zeitraum also, in dem Lania seine Thesen über den Faschismus entwickelte: Innerhalb der Mitgliedschaft, aber auch innerhalb der Wählerschaft der NSDAP überwogen damals nachweislich bei weitem die Angehörigen des alten und neuen Mittelstandes.[51] Lanias auf kommunistischen und sozialdemokratischen Ansätzen aufbauende These einer kleinbürgerlichen Massenbasis des Faschismus war also nicht unbedingt einer linksintellektuellen Idealisierung der gegen den Faschismus vermeintlich

---

[48] Wippermann 1997, 41.
[49] Vgl. ebd., 71 – 76.
[50] Ebd., 71f.
[51] Vgl. ebd., 72. Auch Kurt Bauer schreibt in seiner Studie zum Nationalsozialismus unter Berufung auf Michael Katers 1983 erschienenes Werk „The Nazi Party – A Social Profile of Members and Leaders, 1919 – 1945“: „Ein Blick auf die Mitgliederlisten früher NS-Ortsgruppen zeigt [...], dass die NSDAP zu dieser Zeit alles, nur keine ‘Arbeiterpartei‘ war. Michael Kater charakterisiert sie auf der Basis einer ausführlichen Strukturanalyse als ‘Partei des unteren Mittelstandes‘. Auch von ihren konkreten politischen Positionen her vertrat die NSDAP voll die Interessen des Mittelstandes, dem die allermeisten Mitglieder entstammten.“ (Bauer 2008, 78).

immunen Arbeiterschaft geschuldet, sondern entsprach aus der Perspektive der Jahre 1924/25 durchaus der Realität.[52]

Wesentlich erscheinen aus heutiger Perspektive an Lanias faschismustheoretischen Überlegungen vor allem zwei Aspekte: Zum einen der Zusammenhang zwischen ökonomischer Prekarisierung und politischer Radikalisierung (der in der Weimarer Republik nach der kurzen Stabilisierungsphase zwischen 1924 und 1929 mit dem Ausbruch der Weltwirtschaftskrise wieder akut wurde), zum anderen die herausragende Bedeutung des ideologischen Interessenkampfes, der Besetzung der Diskurse, des hegemonialen Prozesses in der Zivilgesellschaft. An beide Aspekte wird Lania in seinem Werk immer wieder anknüpfen: an den ideologischen Überzeugungskampf im zivilgesellschaftlichen hegemonialen Prozess ebenso wie an den Kampf um eine egalitäre, nicht von sozialen Gegensätzen zerrissene Gesellschaft.[53]

[52] Dass der Faschismus über die mittelständische Basis hinaus auch damals schon in Teilen der Arbeiterschaft Wurzeln geschlagen hatte, war Lania durchaus bewusst (vgl. Lania 1925 a, 30).

[53] Vor den Folgen sozialer Prekarisierung und der daraus resultierenden politischen Radikalisierung wird Lania vor allem im Exil und in der Nachkriegszeit immer wieder warnen, wobei er nicht nur an seine Erfahrungen in der Weimarer Republik, sondern auch immer wieder explizit an seine damaligen faschismustheoretischen Thesen anknüpfte.

1.10.2) „Gewehre auf Reisen. Bilder aus deutscher Gegenwart“ (1924/25)

Die in Wieland Herzfeldes „Malik-Verlag“ veröffentlichte Reportage über geheime Waffenlager der Reichswehr und paramilitärischer Freikorpsverbände sowie den regen Handel mit diesen illegalen Waffenbeständen erschien zunächst 1924 in Wien und erst 1925 auch in Berlin. Die Vorgehensweise lässt darauf schließen, dass der Verlag aufgrund von Lanias Enthüllungen mit der Beschlagnahme des Buchs in Deutschland gerechnet hat.[54] Der Untertitel des Buches ist eine sarkastische Anspielung auf Gustav Freytags „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“, einem der populärsten deutschen Geschichtsbücher des 19. Jahrhunderts; der verklärten Vergangenheit wird hier die wenig erfreuliche Gegenwart entgegen gestellt. Angeregt wurde die Reportage durch Lanias Arbeit an seinen Büchern über den Hitler-Ludendorff-Prozess, welche ihn bereits einen „ersten flüchtigen Blick in das Dickicht der geheimen Aufrüstung Deutschlands“ hatte werfen lassen.[55] Während der Wintermonate der Jahreswende 1923/24 intensivierte Lania, nicht zuletzt mit Hilfe eines aus dem rechtsextremen Lager stammenden „Whistleblowers“, diesbezügliche Recherchen im nationalistischen Milieu und geriet dabei in einen tiefen Sumpf von Waffenschmuggel und Korruption, der ihm zahlreiche Anhaltspunkte für die systematische Zusammenarbeit und ein gut organisiertes Netzwerk von Rechtsextremisten, Waffenhändlern, industriellen Geldgebern, republikanischen Institutionen und der international organisierten Kriminalität lieferten.

Nach den Bestimmungen des Versailler Friedensvertrags war die deutsche Armee zur Abrüstung ihrer Waffenbestände aus dem Ersten Weltkrieg verpflichtet. Offensichtlich verschwanden aber viele dieser Waffen über dunkle Kanäle in geheimen Waffenlagern, deren gelegentliches Auffinden durch staatliche Behörden die deutsche Öffentlichkeit im Laufe des Jahres 1923 wiederholt alarmiert hatte. Auch die Existenz einer „Schwarzen Reichswehr“, die aus rechtsextremen, von der republika-

---

[54] Der Malik-Verlag scheint seine Wiener Filiale eigens gegründet zu haben, um Bücher, die in Deutschland unter die Zensur gefallen wären, dennoch veröffentlichen zu können; betroffen waren davon vor allem auch die im Malik-Verlag publizierten Studien von Emil Julius Gumbel. Susanne Schulz schreibt diesbezüglich: „Für Bücher u.a. L. Lanias und E.J. Gumbels, die wegen ihrer scharfen Sozialkritik und frühen Faschismusauseinandersetzung in Deutschland nicht erscheinen konnten, nutzte der MV seine Filiale in Wien.“ (Vgl. Susanne Schulz, „Malik-Verlag (MV)“, in: Barck 1994, 311 – 314, 313).

[55] Lania 1954, 235.

nischen Reichswehr heimlich unterstützten paramilitärischen Verbänden bestand und von der solche Waffenlager angelegt wurden, war ein offenes Geheimnis. Unbekannt war aber, wie Lania in seiner Autobiografie schreibt,

„wie sich diese 'Wehrhaftmachung' im einzelnen abspielte. Wie mit Duldung dieser und Unterstützung jener republikanischen Behörden die Todfeinde der Demokratie mit Waffen und Munition versorgt wurden. Wie bei diesem löblichen Tun Schieber, Hochstapler, Abenteurer und Spitzel mit Politikern der Rechten, Industrieführern, respektablen Bankiers und hohen Offizieren zusammenwirkten."[56]

Die Reportage unterteilt sich in zwölf Einzelkapitel (von denen zwei bereits als Vorabdruck in der *Weltbühne* erschienen waren),[57] die immer wieder neue Gesichtspunkte und Akteure des organisierten Waffenschmuggels präsentieren und solchermaßen die einzelnen Teile des unübersichtlichen Puzzles zu einem geschlossenen Ganzen zusammensetzen. Der satirische Tonfall, der schon Lanias vorangegangene Reportagebücher über weite Passagen geprägt hatte, tritt hier noch mehr in den Vordergrund: Die einzelnen Kapitel der Reportage wirken mitunter wie satirische Miniaturen, „Gewehre auf Reisen" wirkt dadurch im Vergleich mit den beiden vorangegangenen Büchern wesentlich „literarischer", selbst wenn auch hier wieder ausgiebig Dokumentarmaterial einmontiert wurde. Unter entlarvenden Kapitelüberschriften wie „Händler und Helden" demontiert Lania auch ganz nebenbei die gängigen nationalistischen Klischees, etwa wenn er anhand der detaillierten Beschreibung der Waffenschiebereien des Freikorpsführers Gerhard Roßbach oder des selbsternannten „Hochmeisters" des „Jungdeutschen Ordens", Artur Mahraun, die Brüchigkeit des Stereotyps vom raffgierigen Juden demonstriert:

„Die Herren Roßbach und Marauhn [sic] werden dabei gewiß nicht schlecht abgeschnitten haben. Ist ihnen doch, wie man sieht, neben ihrem christlich-germanischen Idealismus ein 'Wirklichkeitssinn' zu eigen, wie ihn selbst [die] verhaßten 'Eindringlinge aus dem Osten' nicht ausgeprägter besitzen und wodurch sich erst in ihnen jenes Wesen manifestiert, an dem die Welt dereinst genesen soll."[58]

Wie schon in „Die Totengräber Deutschlands" und „Der Hitler-Ludendorff-Prozess" untermauert Lania auch hier seine Angaben durch entsprechendes Dokumentarmaterial, vor allem Abschriften von Briefen aus dem Waffenschiebermilieu oder staatli-

---

[56] Ebd., 238.
[57] Siehe: Leo Lania, Waffenschieber, in: *Die Weltbühne* 20 (1924) 19, 607 – 610 und ders., Völkische Helden als Flintenschieber, in: *Die Weltbühne* 20 (1924) 22, 726 – 728.
[58] Lania 2002, 59.

cher Behörden, die ihm zugespielt wurden. Im Anhang des Buches veröffentlicht Lania darüber hinaus eine Liste, in der alle ihm bekannten, am illegalen Waffenhandel beteiligten Persönlichkeiten und Speditionen namentlich und mit Angabe ihrer jeweiligen Adresse genannt werden.

Anhand von zahlreichen Beispielen gelingt es Lania, überprüfbare Fakten und stichhaltige Anhaltspunkte für die Verbindungen zwischen rechtsextremistischen Freikorps-Führern, der Reichswehr, Industriellen und Bankiers sowie einzelnen Behörden der Weimarer Republik im gut organisierten aber illegalen Waffenhandel aufzuzeigen. Das Ausmaß an Korruption und die Dimension des hier aufgedeckten Netzwerks führen Lania zu der Auffassung, dass es sich dabei keineswegs nur um „Auswüchse“ oder „bedauerliche Einzelfälle“ handelt. Ihm drängt sich vielmehr der Schluss auf, dass diesem Netzwerk krimineller Machenschaften ein ganzes „System“ zugrunde liege, für dessen Existenz in letzter Konsequenz die bürgerliche Republik die Verantwortung zu tragen habe:

„So wie die republikanische Regierung den monarchistischen Verschwörern moralische und materielle Unterstützung angedeihen läßt, wie sie die moralische und materielle Verantwortung für das verbrecherische Treiben und die Mordtaten der völkischen Horden trägt, wie sie verantwortlich ist, für diesen blutigen Irrsinn der Kriegsspielerei, so kommt auch dieser ganze Sumpf von Korruption und Spitzeltum auf ihr Konto. Auf das ihre, auf das der bürgerlichen Demokratie. Die breitet darüber den Schleier des sorgsam gehüteten Geheimnisses [...]. [...] Diesen Schleier herabzureißen – das ist der Zweck dieses Büchleins. Es muß gelüftet werden in Deutschland. Die Fenster auf! Der Staub von Jahrhunderten, der Moderduft des mittelalterlichen Feudalismus lagert in dicken Wolken über der Republik. Ihn zu verjagen, ist das Gebot der Stunde. Mit halben Maßnahmen ist nichts getan. Den Sumpf kann man ja doch nicht trockenlegen. Man kann ihn nur ausbrennen – mit Feuer und Schwert.“[59]

Die kritische, um nicht zu sagen offen ablehnende Haltung gegenüber der bürgerlichen Demokratie, die hier zum Ausdruck kommt, war durchaus nicht untypisch für die linksintellektuelle Szene der Weimarer Republik und hatte wohl mehrere Ursachen. Zum einen schwang hier sicherlich die Enttäuschung über die Institutionen der Republik mit, allen voran die Justiz, deren Vertreter größtenteils nach wie vor im Denken und in den Machtstrukturen des alten Kaiserreichs verhaftet waren. Zum anderen legen Äußerungen wie diese die Vermutung nahe, dass Lania in den 1920er Jahren die bürgerliche Demokratie – zumindest phasenweise – ganz im marxistischen Sinne als revolutionäres Übergangsstadium zu einer sozialistischen Gesell-

[59] Ebd., 95f.

schaft verstanden hat.[60] Noch zu Beginn der 1920er Jahre, während seiner Mitarbeit bei der Wiener *Roten Fahne*, hatte sich Lania offen für die „Rätediktatur“ anstelle der parlamentarischen Republik ausgesprochen.[61] Das – durchaus begründete – mangelnde Vertrauen in republikanische Institutionen wie Justiz und Reichswehr, die ungebrochene Macht des Kapitals, die Kontinuität institutioneller Strukturen des Wilhelminismus führten Lania (wie viele andere zeitgenössische Intellektuelle aus dem linksbürgerlichen oder sozialistischen Lager) offenbar zu der Überzeugung, dass nur ein radikaler und revolutionärer Bruch mit den Mächten der Vergangenheit die Fundamente für eine egalitäre und nicht nur dem Namen nach demokratische Gesellschaft legen könnte. In diesem Zusammenhang wird auch Lanias Engagement für die Piscatorbühne ab 1927 verständlich, die sich entschieden der kommunistischen Weltanschauung verschrieben hatte. Im Nachhinein wird sich Lania von der radikalen linksintellektuellen Kritik an der Weimarer Republik übrigens ausdrücklich distanzieren, weil diese, so die Erkenntnis im Rückblick, letztendlich die progressiven Kräfte nur weiter geschwächt und stattdessen den Aufstieg des Nationalsozialismus befördert habe.[62]

Die Reaktion der Weimarer Behörden auf Lanias Reportagebuch sollte seiner radikalkritischen Haltung gegenüber der bürgerlichen Republik zunächst aber durchaus Recht geben. Bezüglich ihrer unmittelbaren politischen und sozialen Folgen zeitigte

---

[60] Zum Demokratieverständnis und zur Demokratietheorie von Karl Marx vgl. Schmidt 2010, 148 – 159.

[61] Vgl. Leo Lania [L. L.], Ein neuer Abschnitt in der deutschen Revolution, a.a.O.

[62] In einer im Juli 1947 gehaltenen Rede, in der Lania seine eigenen Erfahrungen mit den politischen Auseinandersetzungen in der Weimarer Republik (vor allem seinen Kampf gegen Faschismus und Nationalsozialismus) resümierte, wird eindrücklich vor den Gefahren eines intellektuellen Perfektionismus gewarnt: “[Let] us beware of negativism, beware of sectarians and perfectionists. In that respect we have sinned very gravely in Germany. We cannot win merely by debunking the policies and shortcomings of democracy. […] We did not replace a weak democracy in Germany by a more honest and better one but gave Hitler a chance to cash in on growing despair and disillusion of the German masses.” (Siehe: Is there Thought Control in America? The Lessons of Europe, 1947 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP, B12/F9). Die Rede wurde auf einer vom „Hollywood Arts, Sciences and Professional Council“ der „Progressive Citizens of America“ organisierten Konferenz zum Thema „Thought Control in the United States“ gehalten, die sich gegen den Rechtsruck der amerikanischen Gesellschaft in der beginnenden McCarthy-Ära wandte. Unmittelbarer Anlass der Konferenz war der zunehmende Druck auf Kultur- und Filmschaffende, insbesondere das Vorgehen des „House Committee on Unamerican Activities“ (HUAC), eines Gremiums des Repräsentantenhauses der USA, gegen die angebliche „kommunistische Unterwanderung“ der amerikanischen Filmindustrie.

keine andere Reportage Lanias ähnliche Auswirkungen wie „Gewehre auf Reisen"; in dieser Hinsicht lässt sich diese Reportage fast mit Upton Sinclairs berühmten Muckraker-Roman „The Jungle" vergleichen. Die erste Auflage des Buches sei, wie Lania in seiner Autobiografie berichtet, bereits am Tage des Erscheinens vergriffen gewesen; die in dem Buch erhobenen Vorwürfe seien von demokratischen und sozialdemokratischen Abgeordneten sowie der gesamten Linkspresse aufgegriffen und im *Völkischen Beobachter* eine offene Morddrohung gegen ihn veröffentlicht worden.[63] Tatsächlich hatte Lania, wie man in Anlehnung an die drastische Metaphorik seines Reportagekonzepts sagen könnte,[64] mit „Gewehre auf Reisen" offenbar in eine Eiterbeule gestochen, deren Aufplatzen in einigen staatlichen Behörden für erhebliche Unruhe sorgte. Unmittelbar nach dem Erscheinen des Buches wurde Lania von der „Politischen Polizei" zum Verhör geladen, nicht etwa um genauere Informationen über die Hintergründe des organisierten Waffenschmuggels zu erfahren, sondern um gegen ihn selbst ein Strafverfahren wegen „Landesverrats" einzuleiten. Die Justizbehörden hatten sich dazu eine recht gefinkelte Argumentation einfallen lassen: Da nach den Bestimmungen des Versailler Friedensvertrages die geheimen Waffenlager, deren Existenz Lania aufgedeckt hatte, gar nicht existieren durften, habe Lania eben Landesverrat begangen – eine Argumentation in reinster Winkeladvokatenmanier, die sich strafrechtlich als unhaltbar erwies und bald zur Einstellung des Verfahrens führte. Interessant ist, dass die Staatsanwaltschaft in diesem Zusammenhang die im Buch veröffentlichten Dokumente (etwa den Briefverkehr völkisch-nationalistischer Organisationen mit den Weimarer Behörden) ausdrücklich als echt anerkannt hat.[65] Mit der Einstellung des Verfahrens wegen „Landesverrats" war die Sache aber keineswegs erledigt: Nachdem Lania auf diesem Wege nicht beizukommen war, wurde gegen ihn ein „Zeugniszwangsverfahren" eröffnet, um um Lania zur Preisgabe seiner Informanten zu zwingen. Tatsächlich hatten Journalisten – im Gegensatz zu Rechtsanwälten, Ärzten und Geistlichen – zu diesem Zeitpunkt in Deutschland kein Recht auf Zeugnisverweigerung aus beruflichen Gründen vor Gericht.

---

[63] Vgl. Lania 1954, 240f.
[64] Vgl. Leo Lania, Reportage als soziale Funktion, a.a.O.
[65] Wie aus entsprechenden Berichten in diversen Zeitungen hervorgeht, vgl. LLP, B13/F6.

Das willkürliche Vorgehen der staatlichen Behörden gegen Lania führte zu einer breiten Mobilisierung der Zivilgesellschaft der Weimarer Republik, zur Unterstützung des verfolgten Autors durch zahlreiche namhafte Intellektuelle und eines Großteils der republikanischen Presse. Da, wie zahlreiche Zeitungen in ihren Kommentaren zu dem Verfahren anmerkten, die Immunität der Journalisten selbst im Kaiserreich immer stillschweigend respektiert worden war, lag die Vermutung nahe, dass hier an Lania ein Exempel statuiert werden sollte. So schrieb etwa Gerhart Pohl in der *Weltbühne*: „Die Sache Lania ist unser Aller Sache. Wenn wir diesen 99. Fall des Jahres 1925 auf sich beruhen lassen, aus Trägheit oder um etwelche 'Belange' zu wahren, wird der 100. Fall der unsre sein, deiner oder meiner. Denn die Justiz-Guillotine arbeitet exakt und systematisch gegen 'mißliebige Kreaturen' weiter. Wozu wir Alle gehören, solange die Gerechtigkeit auf Reisen ist."[66] Lania selbst weigerte sich beharrlich, seine Informanten preiszugeben, meldete sich in mehreren Zeitungen zu Wort (darunter der *Berliner Börsen-Courier* und die Wiener *Arbeiter-Zeitung*) und berief sich auf das journalistische Berufsethos: „Ich kann diesem Verlangen umso weniger nachkommen, als es sich meiner Überzeugung nach hier um eine prinzipielle Frage handelt, und ich als Journalist, Mitarbeiter und Vertreter einer Reihe der führenden Zeitungen Deutschlands und des Auslandes, keineswegs gewillt bin, eine Verletzung meines journalistischen Berufsgeheimnisses zu verüben."[67] Darüber hinaus wandte sich Lania an die „Gesandtschaft der Republik Österreich" (er hatte nach wie vor die österreichische Staatsbürgerschaft), an den „Schutzverband Deutscher Schriftsteller" (SDS) und an die „Deutsche Liga für Menschenrechte" mit der Bitte um Unterstützung.[68] Der Reichstagsabgeordnete Theodor Heuss, damals Vorsitzender des SDS und später der erste Präsident der Bundesrepublik Deutschland, setzte sich namentlich für Lania beim Preußischen Justizministerium ein.[69] Das Verfahren zog sich ohne Ergebnis fast zwei Jahre lang bis zum Juli 1926 hin und wurde laufend von der Presse kommentiert.[70] Lania wurde schließlich zu einer Geldstrafe von 100 Mark verurteilt

---

[66] Gerhart Pohl, Die Gerechtigkeit auf Reisen, in: *Die Weltbühne* 21 (1925) 43, 659.
[67] So Lania in einem Kommentar in eigener Sache, siehe: Leo Lania, Journalismus und Zeugniszwang, *Berliner Börsen-Courier*, 18. 10. 1925; LLP, B13/F6. Vgl. auch: Leo Lania, Zeugniszwang? Erpressung!, *Arbeiter-Zeitung*, 18. 10. 1925.
[68] Vgl. die entsprechenden Antwortbriefe der jeweiligen Institutionen in: LLP, B13/F6.
[69] Vgl. Schutzverband Deutscher Schriftsteller an Leo Lania, 26. 7. 1926; LLP, B13/F6.
[70] Lania selbst dokumentierte die Berichterstattung zu dem gegen ihn laufenden Verfahren. Im Lania-Nachlass finden sich entsprechende Berichte und Kommentare aus folgenden Zeitungen und Zeitschriften: *Der Abend* (Wien), *Altmärker* (Stendal), *Arbei-*

und mit der Drohung unter Druck gesetzt, dass bei weiterer Aussageverweigerung eine Haftstrafe gegen ihn verhängt werde. Lania entzog sich daraufhin dem juristischen Verfahren und tauchte unter. Erst nach massivem öffentlichen Protest und nach einer regelrechten Kampagne der republikanischen Presse, in der unter anderem auch die Novellierung des entsprechenden Gesetzes mit dem Argument gefordert wurde, dass ohne journalistische Immunität eine demokratische kontrollierende Pressearbeit nicht möglich sei, wurde das Verfahren gegen Lania endgültig eingestellt und die bereits verhängte Geldstrafe „im Gnadenwege" erlassen[71]. Noch im selben Jahr wurde am 27. Dezember 1926 im Reichstag aufgrund der Initiative des SPD-Abgeordneten und Rechtsanwalts Paul Levi, der Lania in dem jahrelangen Verfahren rechtlich vertreten hatte,[72] eine Gesetzesnovelle einstimmig angenommen, die Journalisten erstmals in Deutschland das Recht auf Zeugnisverweigerung aus beruflichen Gründen einräumte – und die, in leicht modifizierter Form, noch heute in Kraft ist.[73] „Das war die erste – und einzige – Schlacht, die ich gegen die deutsche Reaktion tatsächlich gewonnen habe", wird Lania Jahre später in seiner Autobiografie schreiben.[74]

---

ter-Zeitung (Wien), *Beamten-Korrespondenz* (Berlin), *Berliner Börsen-Courier*, *Berliner Morgenpost*, *Berliner Morgen-Zeitung*, *Berliner Tageblatt*, *Berliner Volkszeitung*, *Deutsche Presse*, *Deutsche Zeitung* (Berlin), *Frankfurter Zeitung*, *Generalanzeiger für Dortmund*, *Generalanzeiger für Wesel*, *Hamburger Echo*, *Hamburger Korrespondent*, *Heidelberger Tageblatt*, *Königsberger Hartungsche Zeitung*, *Leipziger Volkszeitung*, *Neue Berliner Zeitung*, *Neue Leipziger Zeitung*, *Neues Wiener Journal*, *Prager Tagblatt*, *Rostocker Anzeiger*, *Die Rote Fahne* (Berlin), *Schwäbischer Merkur*, *Sozialistischer Pressedienst Sachsen*, *Thüringer Allgemeine Zeitung*, *Volkswacht für Schlesien* (Breslau), *La Volonté* (Paris), *Vorwärts* (Berlin), *Vossische Zeitung*, *Die Welt am Abend* (Berlin), *Westfälische Neueste Nachrichten*, *8-Uhr Abendblatt* (Berlin), *12-Uhr Blatt* (Berlin) und *Die Weltbühne*. (Siehe: LLP, B13/F6).

[71] Vgl. Der Preußische Justizminister an Paul Levi, 15. 10. 1926; LLP, B13/F6.

[72] Wie bereits erwähnt, kannte Lania Paul Levi, den allerersten Vorsitzenden der KPD, noch aus der Zeit seiner Mitarbeit bei der Wiener *Roten Fahne* und war mit ihm gut befreundet.

[73] Siehe: „Gesetz zur Abänderung der Strafprozeßordnung. Vom 27. Dezember 1926", in: *Deutsches Reichsgesetzblatt*, Teil 1, hrsg. vom Reichsministerium des Innern, Berlin 1927.

[74] Lania 1954, 245.

1.10.3) „Gruben, Gräber, Dividenden“ (1925)

In einer Zeit, als Reisereportagen gerade beginnen, große Mode zu werden, bietet Lanias Reisebericht über die kriegszerstörten Regionen Frankreichs ein recht unkonventionelles, um nicht zu sagen atypisches Beispiel dieses Genres: Werden doch hier nicht die Schönheiten oder Eigenheiten einer Landschaft und ihrer Bewohner geschildert, sondern vielmehr die wirtschaftlichen und sozialen Folgen des Krieges und der Wiederaufbau in den französischen Schlachtgebieten analysiert. Das eigentliche Thema dieser Reportage ist, wie der Titel schon verrät, der Komplex von Krieg und Ökonomie, Krieg und Geschäft.[75] Lania schildert in seiner Reportage zum einen anhand von (in Deutschland unter Verschluss gehaltenen, in Frankreich aber zugänglichen) Dokumenten die absichtliche und planmäßige Zerstörung landwirtschaftlicher und industrieller Güter durch die deutsche Armee in den während des Ersten Weltkriegs besetzten französischen Gebieten, die vor allem, wie Lania nachzuweisen versucht, das Ziel hatte, den französischen Staat als wirtschaftlichen Konkurrenten auf Dauer entscheidend zu schwächen. Dem Vernichtungswerk der deutschen Heeresleitung stellt Lania auf der anderen Seite den organisierten und massiven Missbrauch deutscher Reparationszahlungen durch die französische Großindustrie nach dem Krieg gegenüber. Nicht zuletzt thematisiert Lania die sozialen Auswirkungen dieser militärischen bzw. ökonomischen Aktionen und Prozesse für die Arbeiter und den Mittelstand in Deutschland und in Frankreich. Eine sozialistische Perspektive also, die den Konflikt von der nationalen auf die soziale Ebene verlegt, oder, um im Fachjargon der Zeit zu sprechen, auf die Ebene des „Klassenkampfs“.

Wie schon in den vorangegangenen Reportagebüchern setzt Lania auch hier wieder auf die Montage der für die Reportage typischen heterogenen Elemente wie der Schilderung seiner Reiseerlebnisse mit Interviews, nüchterner Analyse und Dokumenten verschiedenster Art. Erstmals werden hier auch Fotografien abgedruckt, um

[75] Der Konnex von „Krieg und Geschäft“ trieb damals schon groteske Blüten. Auf seiner Reise durch Nordfrankreich wurde Lania u.a. auch staunender (und angewiderter) Zeuge der ersten Auswüchse des modernen Massentourismus in Form eines boomenden Kriegstourismus, der das Grauen des Weltkriegs in organisierten Sightseeing-Ausflügen zu den ehemaligen Schlachtfeldern und im Souvenirhandel mit Patronenhülsen und durchschossenen Stahlhelmen zum bloßen Spektakel reduzierte. Der Komplex von politischer und ökonomischer Macht, von Politik, Krieg und Ökonomie ist auch das zentrale Thema von Lanias 1928 an der Piscatorbühne uraufgeführten „Wirtschaftskomödie“ „Konjunktur“ (siehe dazu das Kapitel 2.3.3 dieser Untersuchung).

die Spuren der Kriegszerstörung zu veranschaulichen. Auffallend sind die zahlreichen Statistiken, die neben ökonomischen Analysen und Bezügen auf Sitzungsprotokolle des französischen Parlaments die Argumentation untermauern; im Anhang des Buches wird dazu extra eine Bibliographie mit meist wirtschaftswissenschaftlicher Literatur angeführt. Auszüge aus dem Reportagebuch erschienen als Vorabdrucke in der *Weltbühne* und der Wiener *Arbeiter-Zeitung*.[76]

Da die von dem deutschen Generalquartiermeister Erich Ludendorff 1916 in Auftrag gegebene Studie „Die Industrie im besetzten Frankreich" in Deutschland als Geheimdokument nach wie vor unter Verschluss gehalten wurde, zitiert Lania aus der französischen Übersetzung von 1923, die von den Franzosen nach dem Krieg als Grundlage zur Berechnung der von der deutschen Besatzungsarmee verursachten Schäden herangezogen wurde.[77] Die von den Deutschen besetzten Departements waren damals die am höchsten industrialisierten Gebiete Frankreichs und zählten zudem zu den bevölkerungsreichsten und fruchtbarsten Regionen, was Lania anhand von Statistiken detailliert belegt. Im Geheimpapier der deutschen Heeresleitung findet sich eine akribische Auflistung der eroberten landwirtschaftlichen und industriellen Güter und Rohstoffe: Anhand dieser Daten wurde vom deutschen Generalstab entweder die systematische Zerstörung bestimmter Industrien und Rohstoffressourcen angeordnet, oder aber deren Abtransport und Einverleibung in die eigene nationale Industrie, je nachdem, in welchem Konkurrenzgrad die jeweiligen französischen Güter und Branchen zu der deutschen Industrie standen. Ziel war es, der eigenen Industrie für die Zeit nach dem Krieg einen entscheidenden Wettbewerbsvorteil gegenüber dem überwundenen Konkurrenten zu verschaffen, was in dem Dokument auch ganz offen und unverblümt ausgesprochen wird. Die Mischung aus kalter, nüchterner Berechnung und unverhohlenem Zynismus, die hier zum Ausdruck kommt, zeigt die Realität des Krieges und des Profitdenkens jenseits aller beschönigenden Phrasen und Maskierungen, ganz sachlich und offen. Einmal mehr offenbart sich in Lanias Analyse von Ludendorffs Denkschrift auch der neusachliche Glaube

---

[76] Leo Lania, Ludendorffs geheime Denkschrift, in: *Die Weltbühne* 20 (1924) 43, 619 – 621, u. ders., Der Krieg als Geschäft, in: *Die Weltbühne* 20 (1924) 45, 690 – 694. Die Serie „Reise durch das zerstörte Frankreich" erschien im November 1924 in fünf Folgen in der Wiener *Arbeiter-Zeitung* (5.11., 6.11., 9.11., 14.11. und 15.11.).
[77] Lania gibt in seinem Reportagebuch folgende Quellenangabe: *L'Industrie en France occupée. Ouvrage établi par le Grand Quartier Général Allemand en 1916. Traduction intégrale. Paris 1923* (vgl. Lania 1925 b, 122).

an das gesellschafts- und ideologiekritische Potential der bloßen Fakten, der 1925, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von Lanias Reportagebuch, auf einem Höhepunkt stand.

„Diese Denkschrift des deutschen Generalquartiermeisters ist eine wahre Bibel des Krieges. Die Zahlen und Tabellen sprechen eine eindringlichere Sprache als die flammendsten Aufrufe und Erklärungen der Heerführer und Minister. Hier ist nicht von Vaterlandsverteidigung, von Patriotismus, von Ehre und Nibelungentreue die Rede – nur vom Geschäft. Der ganze Krieg auf eine einfache Formel gebracht. Die Gleichung geht auf, es bleibt nur ein kleiner Rest übrig: zehn Millionen Tote und Verwundete, zu Krüppeln geschlagene Menschen, ein in Schutt und Asche gelegtes blühendes Gebiet – es geht in Ordnung. Ein Konkurrent weniger. Man kann die Preise der Waren hinaufsetzen.“[78]

Die materiellen Schäden, die durch die gezielte und planmäßige Zerstörung industrieller und landwirtschaftlicher Güter verursacht wurden, übertrafen die „natürlichen“, von militärischen Kampfhandlungen ausgelösten Kriegsschäden nachweisbar um ein Vielfaches. Lania sah das besondere Novum dieses Krieges nicht nur im massiven Einsatz von Maschinen in den Materialschlachten, sondern gerade auch in dessen quasi wissenschaftlicher Methodik und Systematik, die schon das Unheil künftiger Kriege erahnen ließen.

„[Wie] man fabrikmäßig mordete, ohne Haß und Zorn, ohne den auch nur zu sehen, den man tötete, so legte man Häuser und Fabriken in Schutt und Asche, vernichtete Kunstwerke, ließ Kohlengruben ersaufen und brannte Jahrhunderte alte Kirchen nieder. Aber daß dieser Zerstörung ein System, kühle, leidenschaftslose Berechnung zugrunde lag, daß man ebenso sachlich-wissenschaftlich Werte vernichtete, Länder verwüstete, wie man nach streng mathematischen Gesetzen den Tod ins feindliche Land sandte – das ist das furchtbarste. War es Wahnsinn, so hatte er doch Methode.“[79]

Während die eigentlich Schuldigen es aber verstanden hätten, sich ihrer Verantwortung zu entziehen, habe die breite Masse der Gesellschaft, die Arbeiterschaft und der Mittelstand, die Konsequenzen der systematischen Kombination von moderner Wissenschaft und anachronistischer Barbarei zu tragen:

„Der deutsche Generalstab hatte da zu den glorreichen Grundsätzen der asiatischen Barbaren zurückgefunden, diese Methode allerdings, gestützt auf die wissenschaftlichen Erfahrungen des XX. Jahrhunderts, bedeutend verbessert. Und ist heute empört, daß die ganze Welt die Deutschen für ‘Hunnen‘ erklärte. Der deutsche Generalstab wusch seine blutigen Hände in Unschuld [...] und das deutsche Volk, Millionen Unschuldiger, Betrogener, Verführter, erntete für die Ruhmestaten seines vergötter-

[78] Lania 1925 b, 43.
[79] Ebd., 23f.

ten Feldherrn den wilden Haß, die Empörung der ganzen Welt. Das Versailler Diktat, furchtbarer Frondienst – das war die Quittung hierfür. Also ist niemand berufener als Ludendorff und die deutschnationalen Kriegshetzer, gegen die Reparationen und Versailles zu protestieren."[80]

Lania ist also alles andere als ein Verfechter der Idee einer nationalen kollektiven Kriegsschuld, sondern sieht die Masse der Gesellschaft vielmehr als „Unschuldige", als „Betrogene" und „Verführte", als Opfer der „Kriegshetze" und Propaganda der gesellschaftlichen Machtelite. Die Verlierer des Krieges sind in Deutschland wie in Frankreich die kleinen Leute, wie Lania im zweiten Teil der Reportage anhand der Beschreibung des systematischen Missbrauchs der deutschen Reparationszahlungen im französischen Wiederaufbau nachweist. Die vom französischen Staat für die Wiederaufbau eingerichteten Organisationen, die „Zentralstelle für die Wiederaufnahme der industriellen Tätigkeit in den zerstörten Gebieten" und die vier Unterorganisationen „Verband der Geschädigten", „Zentraleinkaufsgesellschaft", „Crédit National" und „Industrielle Union für Kredit", stünden, so Lanias These, durch ein eng geknüpftes Netzwerk allesamt unter der Kontrolle der französischen Großindustrie. Eine zentrale Rolle in diesem Netzwerk spielte der Industrielle und Politiker Louis Loucheur, dessen Machenschaften und Biographie Lania in seiner Reportage ein eigenes Kapitel widmet. Lania deckte, gestützt auf die Recherchen des französischen Sozialisten und Nationalratsabgeordneten Albert Inghels, mit dem er offenbar in enger Verbindung stand, in diesem Zusammenhang zahlreiche Missstände auf. So waren etwa die eingereichten Schadensaufstellungen oft weit überzogen, wurden aber nicht überprüft. Die zuständigen Sachverständigen, welche die jeweiligen Schäden einzelner Filialen bestimmter Konzerne prüfen sollten, waren meist selbst in einer anderen Filiale desselben Konzerns als Angestellte tätig. Die Folge: „Es herrschte vollkommene Anarchie in der Bemessung von Schäden."[81] Mit den vom französischen Staat ausgegebenen Entschädigungsscheinen setzte ein regelrechter Spekulationshandel ein. Parallel zu diesen Vorgängen ließ sich das Entstehen großer industrieller Trusts beobachten, da der organisierte Spekulationshandel und der Missbrauch von Zahlungsansprüchen Großbetriebe gegenüber kleineren und mittleren Unternehmen – die vor dem Krieg vorherrschend waren – im hohen Maße begünstigte. Auch sechs Jahre nach Kriegsende seien dagegen ein Großteil der materiellen Schäden, die die Zivilbevölkerung erlitten hat (u.a. etwa zerstörter Wohnraum), nach

[80] Ebd., 31f.
[81] Ebd., 66.

wie vor nicht behoben. Wie schon in seinen vorangegangenen Reportagebüchern belegt Lania auch hier seine Behauptungen anhand zahlreicher Dokumente und Statistiken.

Festzuhalten ist, dass Lania in den Auswüchsen von Korruption und Betrug dezidiert kein nur französisches Problem sah. Im Schlusskapitel seiner Reportage konstatierte er vielmehr den „fortschreitenden Verfall des gegenwärtigen Wirtschaftssystems“ und der gesellschaftlichen Werteordnung in ganz Europa als soziale Folge des Weltkriegs: „Schiebertum und Korruption sind keine zeitlich oder national gebundenen, sind vielmehr durch die ganze ökonomische Entwicklung bedingte Erscheinungen.“[82] Mit dem Verfall des ökonomischen Systems seien auch die Ideale der „bürgerlich-individualistischen Welt- und Lebensanschauung“ in eine schwere Krise geraten: „[Der] ideologische Überbau unserer Gesellschaft kracht in allen Fugen. Die geistige, die seelische Krise, in der sich die heutige bürgerliche Gesellschaft windet, zieht immer weitere Kreise.“[83] Während der im 19. Jahrhundert wurzelnde „ehrbare Kaufmann“ seine wirtschaftlichen Unternehmungen noch mit ideologischen Wertsetzungen, etwa einer angeblichen kulturellen Mission, bemäntelt habe, herrsche heute das ungeschminkte Prinzip der hemmungslosen Bereicherung, des „Enrichissez-vous!“ vor. Die sozialen Folgen seien „die Verluderung aller durch den Krieg ohnehin stark geminderten Werte, die Zerstörung aller Produktionsquellen in wirtschaftlicher, die Demoralisierung weiter Schichten des Volkes in sittlicher Beziehung“.[84] Einem heute Sechzehnjährigen, der während der Inflationszeit aufgewachsen sei, ginge es jetzt

---

[82] Ebd., 116.
[83] Ebd., 119.
[84] Ebd., 118. Die Geschichtsschreibung kommt bezüglich des in Folge von Weltkrieg und Inflation ausgelösten Sitten- und Werteverfalls in Ökonomie und Gesellschaft zu durchaus ähnlichen Ergebnissen wie Lania. So schreibt der Historiker Detlev Peukert in seiner Studie zur Weimarer Republik: „[Die] Verwirrung der individuellen Lage und die Unsicherheit der sozialen Positionsbestimmung stellten entscheidende psychische Folgen der Inflation dar. So breitete sich die Moral, besser noch: die Amoral des Schiebertums in weiten Kreisen aus, die zuvor auf ihre korrekten Ehrbegriffe stolz gewesen waren. [...] Schiebertum wie Notkriminalität zeigen aber beide, daß die relative starre sozialmoralische Ordnung des Kaiserreiches endgültig ins Wanken geriet, ein Vorgang, den viele Sozialpolitiker zwar schon im Gefolge des Industrialisierungsprozesses diagnostiziert hatten, der aber erst jetzt massenhaft und irreversibel wurde [...]. In gewissem Sinne kehrten sich die Werte um: der Erfolg heiligte das Mittel des Rechtsbruchs, während Ehrbarkeit schändete, weil sie die Wolfsgesetze der Inflationszeit nicht beherrschte. Zu den [...] Positionsveränderungen der sozialen Klassen traten daher noch die individuelle Statusunsicherheit und die allgemeine sozialmoralische Relativierung der Inflationsgesellschaft.“ (Peukert 1987, 76).

nur noch um den möglichst raschen, möglichst effektiven Gelderwerb; er sähe keinerlei Notwendigkeit mehr, die eigene Profitgier hinter moralisch-ethischen oder kulturellen Motiven zu verstecken – etwa im Bezug auf eine allgemeingesellschaftliche Nützlichkeit seiner ökonomischen Tätigkeit – wie seine im bürgerlichen Denken des 19. Jahrhunderts verwurzelten Vorgänger.[85] Diesen Prozess der „Entromantisierung" und Desillusionierung deutet Lania aber durchaus positiv, weil er die gesellschaftlichen und ökonomischen Machtbeziehungen in ihrer tatsächlichen Beschaffenheit, „in ihrer nacktesten Nacktheit"[86] bloßlege – und dem Reporter damit die „Enthüllung des Kerns" gleichsam abnehme. Lania scheint die besondere Chance dieses Prozesses, um mit Gramsci oder auch Foucault zu sprechen, in dem Moment des Bruchs und der Diskontinuität, im Moment des Wankens der bisher dominierenden gesellschaftlichen Diskurse zu sehen, der hegemoniale Prozesse in Gang setzt und Möglichkeiten für neue diskursive Formationen schafft. Die Erkenntnis der „inneren Krankheit" der Gesellschaft mag schmerzhaft sein, schafft aber zugleich, wie Lania in einer Mischung von sachlichem und pathetischem Elan feststellt, den „lichten Augenblick" als Voraussetzung für den Neubeginn.

„[Die] vollkommene Entromantisierung unseres Zeitalters, das ist ihr, der Jugend von heute, historisches Verdienst. Sie hat die Romantik des Hungerns, des Geldverdienens, der Erotik, des Sports als faulen Schwindel erkannt. Und rast, in die ewig gleiche Bahn gezwängt, mit stieren Blick und wüsten Schädel die tolle Jagd nach der Zahl. Mögen die Ästheten diese 'allgemeine Desillusionierung' betrüblich finden, der

[85] Das Problem einer im Weltkrieg und in der Inflationszeit aufgewachsenen, von Kindheit an mit dem gesellschaftlichen Werteverfall konfrontierten Jugend – aus der gerade der Nationalsozialismus viele seiner Mitstreiter rekrutierte – hat Lania sehr beschäftigt, er widmete diesem Thema u.a. seinen 1929 erschienenen biographischen Zeitroman „Der Tanz ins Dunkel" über Anita Berber. Über die jugendlichen Schieber der Inflationszeit – und über den Vater-Sohn-Konflikt des expressionistischen Theaters – schreibt Lania in „Gruben, Gräber, Dividenden": „Die Jugendlichen unter und über sechzehn Jahren feiern ihren Sieg. Noch wird auf der Bühne das Vater-und-Sohn-Problem abgewandelt, noch hallt aus den Spalten der Tagespresse der Streit zwischen 'Alten' und 'Jungen' wieder – eitles Bemühen. Der Kampf ist schon entschieden, und es hat gewiß keine Zeit gegeben, die die bürgerliche Jugend in solch weit überlegener Position gesehen hat, wie die Gegenwart. Deren Symbol ist nicht mehr die kluge, sondern die lebenstüchtige Jugend, die für das Alter nicht mehr Haß, nur ein mitleidvolles Lächeln der Geringschätzung übrig hat. Welch naive Kinder doch diese Alten sind! Sie haben sich noch immer nicht aus dem Nebel der Romantik herauszuarbeiten vermocht und sind so krank, verseucht durch tausend Zweifel, durch Einerseits-Andererseits, daß sei es gar nicht erwarten können, sich mit Haut und Haar den Jungen zu verschreiben, die sich täglich als die besseren Rechner bewähren und als die großzügigeren." (Lania 1925 b, 120f.)
[86] Ebd., 121.

Rückfall in die Primitivität des Nicht-Lügen-Wollens und Nicht-Heucheln-Müssens schafft erst jene ideale Seelenstimmung, in der aus dem übermächtigen Ekel vor der Phrase die Flamme hochschlägt, die uns, in jenen Jahren blind Gewordenen, das peinvolle Glück des lichten Augenblicks schenkt.“[87]

[87] Ebd.

1.10.4) „Indeta, die Fabrik der Nachrichten“ (1927)

„Diese Aufzeichnungen dürfen weder als Schlüsselroman angesehen werden noch als rein soziologische oder geschichtliche Abhandlung. Soweit historische Figuren auftreten, werden sie nur zur Deutlichmachung eines Milieus, einer Zeitepoche verwendet, ihre Reden und Handlungen machen keineswegs immer den Anspruch auf unbedingte Echtheit. Ebensowenig verbirgt sich hinter der ‘Indeta‘ irgendeine bestimmte Telegraphenagentur. Das Buch will mit ein paar hellen Lichtern das mystische Dunkel abtasten, das um Wesen und Organisation des modernen Nachrichtendienstes gelagert ist; dazu war es nicht notwendig, sich streng an die Wirklichkeit äußerer Vorgänge zu halten, wohl aber auch in den kleinsten Details stets und unbedingt der inneren Wahrheit des zeitgebundenen Geschehens treu zu bleiben. In diesem Punkt hat der Autor sich zu keinerlei ‘künstlerischen Freiheiten‘ ermächtigt gefühlt, da er sich ja die Abfassung einer Reportage und nicht die Gestaltung eines Romans zur Aufgabe gestellt hat.“ (Leo Lania im Vorwort zu „Indeta, die Fabrik der Nachrichten“)[88]

Innerhalb der Reportagebücher Lanias stellt das 1927 in der Reihe „Berichte aus der Wirklichkeit“ im Berliner Verlag „Die Schmiede“ veröffentlichte Buch „Indeta, die Fabrik der Nachrichten“ eine Besonderheit dar. „Indeta“ zieht einerseits Bilanz, wirft aus der zeitlichen Distanz von einigen wenigen Jahren heraus einen Blick zurück auf die zeitgeschichtlichen Ereignisse zwischen 1918 und der Währungsreform 1923/24. Zugleich, und hier liegt die eigentliche Besonderheit, markiert dieser Text Lanias den Übergang von der „reinen“ Reportage zu einer fiktionalen, aber tatsachenorientierten und zeitgebundenen Gebrauchsliteratur. Es ist ein erster praktischer Versuch, die zeitgenössische Literatur ausgehend von der Reportage in Bezug auf ihre politische und operative Wirksamkeit zu erneuern: Es bliebe, so schrieb Lania 1927 im Entstehungsjahr von „Indeta“, in Deutschland anscheinend den Reportern vorbehalten, „ jene literarische Basis zu schaffen, die das tragfähige Fundament einer Dichtung der neuen Sachlichkeit bilden kann, welche allein die künstlerische Gestaltung dieser Zeit und ihrer Probleme ermöglicht“.[89] Das Ergebnis seines literarischen Experiments ist ein in „Mischtext“ (Sabina Becker), angesiedelt irgendwo zwischen zeitgenössischem „Schlüsselroman“ einerseits und „soziologischer“ bzw. „geschichtlicher Abhandlung“ andererseits, typisch für das Literaturprogramm der Neuen Sachlichkeit. Ausgehend von der Reportage wird Lania in den kommenden Jahren noch weitere operative Konzepte der Gebrauchskunst in unterschiedlichen Medien entwickeln: neben dem Zeitroman sind das vor allem das Zeittheater, der Hörfunk und der Film.

---

[88] Lania 1927, 7.
[89] Vgl. Leo Lania, Die Erben Zolas, a.a.O., 115.

Das eingangs zitierte Vorwort der Reportageerzählung verweist eindeutig auf die Scharnierstellung des Textes zwischen Reportage, soziologisch-geschichtlicher Abhandlung und realistischer Literatur, verrät aber auch eine gewisse Unsicherheit, wo der Text genau zu verorten sei, ob als Roman oder als Reportage. Offenbar gab es für Lania um 1926/27 verschiedene Gründe, die Reportage in Bezug auf die Möglichkeiten der Literatur und anderer Medien hin zu erweitern. Zum einen scheint Lania nicht zuletzt deswegen mit unterschiedlichen Literatur- und Medienformen experimentiert zu haben, um ein möglichst breites Publikum anzusprechen und zu erreichen. Zum anderen ging es dabei aber auch, wie im obigen Zitat deutlich wird, um die Hinterfragung eines rein fotografischen Abbildrealismus und die Erweiterung der programmatischen und wirkungsästhetischen Möglichkeiten neusachlicher Gebrauchsliteratur. Offenbar sollte die Durchdringung von Dokument und Fiktion, die Lania mit seiner Reportageerzählung exemplifizierte, dazu dienen, den jeweils besonderen Stoff der Reportage durch die literarische Bearbeitung auf eine allgemeingültige Ebene zu stellen: Nicht „irgendeine bestimmte Telegraphenagentur“ sollte hier dargestellt und analysiert, sondern vielmehr „Wesen und Organisation des modernen Nachrichtenwesens“ ganz allgemein aufgezeigt werden, die Funktion und Maschinerie publizistischer Prozesse und Institutionen. Lanias Vorwort ist somit nicht nur Zeugnis jener damals schon recht intensiv geführten Debatte über das Verhältnis von Reportage und Dichtung, Journalismus und Literatur, sondern vor allem auch ein erstes Zeugnis jener Krise eines rein abbildhaft-fotografischen Dokumentarismus (Stichwort „Fotometapher“), der ab dem Ende der 1920er Jahre verstärkt kritisiert wurde. Die bloße dokumentarische Reproduktion äußerer Wirklichkeit, so die These von Autoren wie Kracauer, Brecht oder Benjamin, fange die soziale Realität nicht ein, weil jene „in die Funktionale gerutscht“ sei.[90] Das Vertrauen in das ideologiekritische Potential unkommentierter Fakten und Dokumente allein wurde zunehmend in Frage gestellt und stattdessen die (künstlerische) Konstruktion bei der Repräsentierung sozialer Realität eingefordert: Um soziale Realität in ihrem tatsächlichen Funktionieren wiederzugeben, sei „‘etwas aufzubauen‘, etwas ‘Künstliches‘, ‘Gestelltes‘“, wie Brecht 1931 feststellte.[91]

Interessant ist, dass Lania trotz seiner Kritik an einem bloß abbildhaften Realismus dem Konzept der Fotometapher – und damit auch einem vergleichsweise konventio-

[90] Vgl. Bertolt Brecht, Der Dreigroschenprozess, in: GBA 21, 448 – 514; 469.
[91] Ebd.

nellen Literaturkonzept – eng verbunden bleibt: Seine Reportageerzählung orientiert sich zwar nicht mehr an der „Echtheit“ und „Wirklichkeit äußerer Vorgänge“, bleibt aber nichtsdestoweniger der „Aufzeichnung“ einer „inneren Wahrheit des zeitgebundenen Geschehens“ noch bis in die „kleinsten Details“ hinein „unbedingt treu“ und fühlt sich „in diesem Punkt [...] zu keinerlei ‘künstlerischen Freiheiten‘ ermächtigt“. Lania überträgt hier gewissermaßen den neusachlichen Objektivitätsanspruch, der sich auf Dokumentarismus und Tatsachenpoetik gründet, auf den subjektiv-individuellen Bereich, ignoriert dabei aber gleichzeitig die Ambivalenz, die sich durch diese Verschiebung ergibt. Mit einiger Berechtigung könnte man nämlich fragen, inwiefern sich diese „Aufzeichnung innerer Wahrheit“ vom Prinzip dichterischen oder künstlerischen Gestaltens überhaupt unterscheidet; dieser Widerspruch ist schon den Zeitgenossen nicht entgangen und wurde auch von Lania in den 1950er Jahren erneut thematisiert, wobei er dann zu einem konträren Ergebnis kam.[92] Auf der Basis von Lanias ein Jahr zuvor entworfenem Reportagekonzept konnte man die Erzählung „Indeta“ aber durchaus dem Genre der Reportage subsumieren. Da ist zum einen die der Aufklärung verpflichtete Intention, „mit ein paar hellen Lichtern das mysti-

[92] So schrieb etwa der sozialdemokratische *Vorwärts* in seiner Rezension von „Indeta“: „Das Buch ist ein Musterbeispiel sachlicher Darstellung, aber merkwürdigerweise hat man ihr gegenüber das Gefühl, als ob die gewesene Wirksamkeit mehr Fabel ist als tatsächlich Wirklichkeit war.“ Bernard von Brentano bemerkte in der *Frankfurter Zeitung*: „Das Buch soll, sagt das Vorwort, kein Roman sondern eine Reportage sein. Es ist ein bißchen romanhaft geblieben; wo der Verfasser schildert, verliert er sich, wo er aber als erfahrener Journalist spricht, ist sein Buch höchst lesenswert und amüsant.“ Die Durchdringung von Reportage und Dichtung als Zeichen eines literarisch-journalistischen Qualitätssprungs kehrte wiederum Axel Eggebrecht in seiner Buchbesprechung in der *Literarischen Welt* hervor: „Hier will Reportage in einem höheren Sinne wirken [...].“ (Vgl. die entsprechenden Rezensionen in: LLP, B13/F6). Das Vorwort von Lanias 1956 in englischer und 1960 in deutscher Sprache erschienenen Romans „Der Außenminister“, der das Schicksal des tschechoslowakischen Politikers Jan Masaryk literarisch verarbeitet, klingt wie ein spätes Echo seiner Einleitung zu „Indeta“, nur dass sich die Prämissen hier gewissermaßen spiegelbildlich verkehrt haben. Die Orientierung an zeitgenössischen Ereignissen von allgemeinen gesellschaftlichen Interesse und die Sichtbarmachung des Wesentlichen, der „inneren“ oder „tieferen“ Wahrheit der Zeit, stehen nach wie vor im Mittelpunkt von Lanias Intentionen, anders als 1927 tritt der Anteil der künstlerischen Gestaltung an dieser Aufgabe jetzt aber in den Vordergrund: „Die folgenden Begebenheiten sind *nicht* frei erfunden, und die Ähnlichkeit zwischen den Figuren dieses Romans und gewissen historischen Persönlichkeiten ist *nicht* zufällig. Da jedoch der Autor nicht die Absicht hatte, eine Biographie oder eine Reportage zu schreiben, hat er sich sowohl in der Wiedergabe der Ereignisse als auch in der Zeichnung der auftretenden Personen künstlerische Freiheiten erlaubt. Er hat, mit einem Wort, die Wirklichkeit nicht zu kopieren, sondern hinter ihr die tiefere Wahrheit einer Zeit sichtbar zu machen versucht.“ [Hervorhebungen von Lania] (Lania 1960 a, 5).

sche Dunkel abzutasten“, zur „Deutlichmachung eines Milieus, einer Zeitepoche“ beizutragen. Die „innere Wahrheit zeitgebundenen Geschehens“ korrespondiert zudem mit dem „Kern“ unter der trügerischen Oberfläche, den es zu enthüllen gilt; außerdem bringt sie den menschlichen Faktor des Reportersubjekts mit ein, das sich aus kognitiven und emotionalen Elementen, Erlebnis und Analyse zusammensetzt. Der vielleicht wichtigste Punkt ist aber jene „soziale Funktion“, die Lania der Reportage als wesentlich zuordnet: Der Reporter, so Lania 1926 in der *Literarischen Welt*, unterscheide sich nicht dadurch vom Dichter, dass er statt dichterisch zu gestalten am äußeren Faktum haften bleibe, sondern weil sein Stoff, seine Thematik von allgemeinem gesellschaftlichen Interesse sei. In diesem Sinne verstanden wäre „Indeta“ dann tatsächlich mehr Reportage als Erzählung.[93]

Mit der Unterscheidung von „äußerer Wirklichkeit“ und „innerer Wahrheit“, von *Erscheinung* und *Wesen* also, wird aber auch die Verwurzelung von Lanias Denken in den philosophischen und literarischen Konzepten des 19. Jahrhunderts deutlich. Der wechselseitige Bezug von *Erscheinung* und *Wesen* umschreibt sehr genau den programmatischen Anspruch des literarischen Realismus seit dem 19. Jahrhundert, wie der Literaturwissenschaftler Bernd Seiler feststellt:

„Im Prinzip sind es immer dieselben beiden Forderungen, die in der Programmatik des Realismus zusammenkommen. Die eine lautet auf Wirklichkeitsnähe, Lebensechtheit, Erfahrungstreue, Widerspiegelung der Alltagswelt usw. mit anderen Worten: sie besteht auf der Wiedergabe der wirklichen Erscheinungen oder doch jedenfalls darauf, daß die Darstellung diesen Erscheinungen nicht widerspricht. Die andere lautet auf Beispielhaftigkeit, Abrundung, Steigerung, Verdichtung, d.h. sie verlangt eine Art poetischen Mehrwert, der das gewöhnliche Bild der Erscheinungen gerade übersteigt und uns ihren höheren Sinn, ihr eigentliches Wesen enthüllt.“[94]

Wie Seiler ausführt, wurde der Aspekt des „Wesentlichen“ in der realistischen Literatur im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend aufgewertet und in drei Qualitäten bestimmt: Wahrheit, Schönheit und in einem Element politischer Aufklärung (wie etwa bei den Autoren des *Jungen Deutschland* und des *Vormärz*).[95] Georg Wilhelm Friedrich Hegel sah in seiner „Ästhetik“ die vorrangige Aufgabe der Dichtung darin, den „innersten Kern und Sinn“ der behandelten Vorgänge zu erschließen und zu diesem Zweck die „umherspielenden Zufälligkeiten“, die der Historiker nicht vernachläs-

[93] Vgl. Leo Lania, Reportage als soziale Funktion, a.a.O.
[94] Seiler 1989, 375.
[95] Vgl. dazu Seiler 1989.

sigen dürfte, auszusondern.[96] Friedrich Engels definierte später den künstlerischen Realismus als „die getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen“: Er verstand realistische Literatur nicht (mehr) als abbildhafte Repräsentation eines Weltausschnitts, sondern vielmehr als Darstellung einer allgemeingültigen, fast schon „wissenschaftlich-abstrakten“ Wahrheit.[97] Bekanntlich knüpfte auch der Marxist Georg Lukács im frühen 20. Jahrhundert in seiner Literaturtheorie an die Ästhetik Hegels an und sah die höhere „dichterische Wirklichkeit“ befähigt, den dialektischen Gesamtzusammenhang des gesellschaftlichen Geschehens wiederzugeben. Bernd Seiler zufolge spaltete sich die realistische Literatur gegen Ende des 19. Jahrhunderts auf in eine „impressionistische Linie“ einerseits, bei der ein „subjektiv-existentieller Wahrheitswert“ als realistisch bestimmt wurde, und eine „marxistische Linie“ andererseits, in deren Mittelpunkt die „exemplarisch-gesellschaftliche Wahrheit“ stand (und die ab den 1920er Jahren vor allem durch einen Autor wie Bertolt Brecht verkörpert worden sei).

In Anlehnung an Seiler könnte man sagen, dass Lania mit der Verbindung von Roman und Reportage auf der einen und der politischen und sozialen Funktionalisierung der Reportage, wie er sie 1926 als Programm entworfen hat,[98] auf der anderen Seite, die *impressionistische* mit der *marxistischen Linie* der realistischen Literatur, die *subjektiv-existentielle* mit der *gesellschaftlich-exemplarischen* Wahrheit verbunden hat.[99] Indem er dabei auf literarische Erzählmuster des 19. Jahrhunderts zurückgreift, steht Lania in gewisser Hinsicht den literarischen Konzepten eines Georg Lukács näher als der experimentellen und parabelhaften Montageliteratur Bertolt Brechts. Die Verbindung des gesellschaftlich-exemplarischen mit dem subjektiv-existentiellen Wahrheitsbegriff kam sicherlich Lanias Idee der „Vermenschlichung“ besonders entgegen, der Überwindung von „öffentlich“ und „privat“, die schon im Zentrum seiner Reportagetheorie gestanden war. Während sich aber die realistische Literatur des 19. Jahrhunderts oft vor dem Dilemma sah, trotz ihrer programmatischen Wirklichkeitstreue den literarischen Kunstanspruch zu wahren, argumentiert

[96] Ebd., 384.
[97] Ebd., 385.
[98] Leo Lania, Reportage als soziale Funktion, a.a.O.
[99] Es sei in diesem Zusammenhang auch an Lanias literarische Anfänge erinnert, die von der Kultur und Literatur des Wiener *Fin de Siècle* geprägt waren, etwa an die impressionistischen Literaturskizzen, die er während des Ersten Weltkriegs für die Wiener *Arbeiter-Zeitung* verfasst hat.

Lania in seiner Einleitung zu „Indeta“ – ganz im Sinne der neusachlichen Tatsachenpoetik – konträr zu den traditionellen Verteidigungsstrategien des künstlerischen Realismus: Eben weil es ihm um die detailgetreue Wiedergabe des zeitgebundenen Geschehens gegangen sei, habe er sich „in diesem Punkt [...] zu keinerlei ‘künstlerischen Freiheiten‘ ermächtigt gefühlt“.

Lania verarbeitet in „Indeta“ weitgehend autobiographische Erlebnisse,[100] die allerdings nicht aus der Ich-Perspektive des Reporters erzählt werden, sondern aus der Perspektive der fiktiven Figur des ehemaligen österreichischen Weltkriegsleutnants und Journalisten Unger. Die eigene persönliche Erfahrung – und das ist sicher auch ein Bezugspunkt zur Reportage – bildet hier quasi den dokumentarischen Hintergrund der Erzählung.[101] Inhaltlich spannt „Indeta“ einen Bogen vom Zusammenbruch der österreichisch-ungarischen Monarchie und der Ausrufung der Republik in Wien über die journalistischen Berufserfahrungen Ungers in Berlin bis zum Ende der Hyperinflation und der Einführung der Rentenmark in der Weimarer Republik. Ausführlich wird in der Erzählung etwa die Konferenz von Genua im April und Mai 1922 geschildert, an der Lania selbst als Korrespondent und Pressebeobachter teilgenommen hatte.[102] Im Mittelpunkt der Erzählung steht die fiktive Telegraphenagentur „Indeta“, die allerdings nichts mit Lanias eigener historischer Nachrichtenagentur „Intel“ zu tun hat, mit der er einst versucht hatte, die Kontrolle der Informationsflüsse durch Medienmogule und kapitalistische Interessenverbände aufzubrechen. Die Presse könne, wie Lania schon 1924 festgestellt hat, „das schärfste und gewaltigste Element der Revolution“ sein, ebenso könne sie aber auch zum „heimtückischen Feind“ politi-

---

[100] Viele Textpassagen der Reportageerzählung finden sich fast wortwörtlich in Lanias Autobiografie.

[101] Man darf in diesem Zusammenhang nicht vergessen, dass der Begriff des Dokumentarischen in den 1920er Jahren überhaupt erst in den zeitgenössischen Diskurs eingeflossen ist und mitunter wesentlich freier als im heutigen Verständnis verwendet wurde: Man denke etwa an Brechts 1926 entstandenen Aufsatz „Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen“ – allein die Idee der Anfertigung von Dokumenten spricht in diesem Zusammenhang schon für sich. In Brechts Text heißt es: „[*Wünschenswert*] *ist die Anfertigung von Dokumenten*. Darunter verstehe ich: Monographien bedeutender Männer, Aufrisse gesellschaftlicher Strukturen, exakte und sofort verwendbare Information über die menschliche Natur und heroische Darstellung des menschlichen Lebens, alles von typischen Gesichtspunkten aus und durch die Form nicht, was die Verwendbarkeit betrifft, neutralisiert.“ (Hervorhebung von Brecht, vgl. GBA 21, 163 – 165; 165).

[102] Lania hatte seine Erlebnisse bei der Konferenz von Genua schon 1926 in der Komödie „Die Friedenskonferenz“ verarbeitet, die Anfang 1927 in Krefeld und in Zwickau aufgeführt wurde, vgl. dazu das Kapitel zu Lanias Theaterarbeit.

scher Emanzipation werden, nämlich dort, wo sie in Abhängigkeit von kapitalistischen Interessen stehe.[103] Dementsprechend ist das eigentliche Thema der Reportageerzählung „Indeta“ die Produktion von Nachrichten bzw. von Ideologie, die Produktion von Diskursen, die in hegemonialen Prozessen gesellschaftliche Dominanz erringen. Es geht, wie immer in Lanias operativer Literatur, um das, was Clara Zetkin in ihren faschismustheoretischen Überlegungen als den „Kampf um die Seelen der Kleinbürger“ (und der Arbeiterschaft) bezeichnet hat, um den Kampf um die Meinungen, Einstellungen und Verhaltensweisen der breiten „Masse“ – die sich, wie Lania stets betont, aus konkreten Individuen zusammensetzt. Anhand der Erfahrungen des Journalisten Unger mit der Telegraphenagentur Indeta, die unter der Kontrolle eines weit verzweigten Netzwerk von Großindustriellen, Bankiers, rechtsnationalistischen Politikern und Offizieren steht und wie eine riesige PR-Agentur in eigener Sache funktioniert, versucht Lania die Verfilzung von kapitalistischen Geldgebern und staatlichen Institutionen sowie die den eigenen Interessen dienende Ideologieproduktion zu demonstrieren und überzeugend darzulegen.

„Vom Wirtschaftsteil bis zum Feuilleton, vom politischen Leitartikel bis zum Theaterreferat – alles hatte die Indeta auf Lager; ein Dutzend besonderer Korrespondenzen, die die tönendsten Titel führten und als eigene Unternehmen figurierten, gingen täglich an hunderte große, kleine und kleinste Zeitungen der Provinz. Wie rückständig war man doch in Frankreich und Italien, wo man mühsam jeden einzelnen Journalisten, jedes einzelne Blatt bestechen mußte – hier in Deutschland ging das einfacher und glatter: die Indeta sicherte ihrem Eigentümer ohne weiteres die Herrschaft über Dutzende von unparteiischen, unabhängigen Zeitungen, die von der ersten bis zur letzten Zeile mit dem von der Indeta gelieferten Material gefüllt waren, über Millionen von Lesern, denen der Mächtige an der Ruhr Tag für Tag das geistige Brot zuteilte, ihnen, ohne daß sie es überhaupt merkten, genau vorschrieb, wie sie zu denken, was sie zu wünschen, woran sie zu glauben hatten. Organisation war alles! Nein, der Kaufmann aus Vohwinkel war unbesiegbar und unverwundbar. Enthüllungen? Und wenn schon! Er hatte sie nicht zu fürchten. Denn er – das war der Staat. Das war Presse, Agenturen, Justiz und Beamtenschaft, Verwaltung und Regierung. Gegen solche Panzer gab es keine Bomben.“[104]

Die wirtschaftliche Kontrolle der Nachrichten und Informationen sichert allein schon die Kontrolle eines großen Teils der Presse, auch jener Zeitungen, die nicht im eigenen Besitz stehen. Ein entsprechendes Beispiel hat es in der Weimarer Republik mit der „Telegraphen-Union“ gegeben, die von Industriellen wie Hugo Stinnes und Alfred Hugenberg kontrolliert wurde, später von Hugenberg allein, und die wohl das Vorbild für die „Indeta“ abgegeben hat. Die Belieferung eines Großteils der Presse mit Infor-

[103] Vgl. Leo Lania, Das Lesebuch des Journalismus, a.a.O.
[104] Lania 1927, 66f.

mationen, die die Bereiche Politik, Wirtschaft und Kultur gleichermaßen umfassen, garantiert eine weitgehende Dominanz in der Setzung gesellschaftlicher Themen und Diskurse. Sind die wirtschaftlichen Eliten, die die Presse kontrollieren, zudem mit staatlichen Institutionen in hohem Maße verfilzt, entsteht tatsächlich eine Art „Hegemonie, gepanzert mit Zwang“ (Gramscis Formel für den „integralen Staat“), der mit Bomben und bloßer Gewalt kaum beizukommen ist.

Nachdem die erste Phase der Weimarer Republik vor allem von politischer Gewalt gekennzeichnet war, von der gescheiterten Revolution und diversen Putschversuchen, verschob sich der politische Konflikt in der Stabilisierungsphase ab 1924 in den Bereich der ideologischen Auseinandersetzung. Lania war sich offensichtlich der Gefahr sehr bewusst, dass jene reaktionären Kräfte, die seiner Meinung nach für die Katastrophe des Weltkriegs und dessen soziale und wirtschaftliche Folgen im entscheidenden Maße mitverantwortlich waren und die egalitäre republikanische Gesellschaft mit allen Mitteln bekämpften, im hegemonialen Ringen um die öffentliche Meinung ihre Machtpositionen weit mehr ausbauen und festigen könnten, als es durch die bloße Ausübung politischer Gewalt möglich gewesen wäre. Am Ende seiner Reportageerzählung greift Lania Überlegungen wieder auf, die er bereits in seiner Reportage „Gruben, Gräber, Dividenden“ formuliert hatte. Während er aber dort das Auftauchen der (jugendlichen) Schieber in der Inflationszeit noch als positiv beurteilt hatte, weil diese den Mythos des „ehrbaren Kaufmanns“ als Farce entblößt und in ihrem hemmungslosen Profitstreben die kapitalistische Gesellschaft quasi in ihrem Kern, in ihrem eigentlichem Funktionieren, bloßgestellt hätten, sieht er nun die Restauration der alten Mächte unter dem Deckmantel der alten ideologischen „Phrase“ und Maske am Werk. Dieser hegemoniale Prozess der Diskurssetzung ist aber weitaus gefährlicher als die Gewalt reaktionärer Putsche, wie in Lanias Reportageerzählung der amerikanische Journalist Worker (in dessen Figur wohl Züge der mit Lania befreundeten amerikanischen Journalisten Frederick Kuh, Louis Lochner und Edgar Anselm Mowrer einflossen) Unger gegenüber ausführt:

„Sehen Sie, mein Lieber, da haben wir jetzt die Bescherung. Der ‘ehrbare Kaufmann‘ war tot, ausgestorben. Die bekannten ältesten Leute konnten sich seiner nicht mehr erinnern. Und das war gut so: ist es doch nur den so mit Unrecht gescholtenen und verhöhnten Schiebern zu danken, wenn endliche die ölige, volksverdummende, so bequeme Phrase von der ‘guten alten Zeit‘ in aller Offenheit zerpflückt wurde. Schluß mit dem romantischen Zauber, Schluß mit der Heuchelei und der patriarchalischen Lüge von der ‘Kulturmission des reellen Kaufmannes!’ Und nun soll das alles nicht wahr sein. Eines schönen Tages, da man im tröstlichen Bewußtsein der ungestörten

Regierungs- und so vertrauten Wirtschaftskrise die Zeitung zur Hand nimmt, wird man voller Schrecken gewahr, daß die toten Gespenster der Vergangenheit über Nacht wieder zum Leben erwacht sind. Der ‘reelle Kaufmann‘ meldet sich, als wäre nichts gewesen, wieder zur Stelle. Und meldet seine angestammten Rechte an. Und seine erste Tat ist die Ankündigung und Verhängung schwerster Strafen gegen alle jene, die sich des Verbrechens schuldig gemacht haben, den dummen Untertanen die Pforten in das Allerheiligste des Kontors zu öffnen, die Mysterien des Gelderwerbs und des zelebralen Ritus des Soll und Haben auf solche profane Weise zu entweihen. Sie haben die Autorität der Großen, der Herrscher im Reich des Kapitals unterwühlt, wie es keine Revolution vermocht hat, und sollen nun dafür büßen. Das ist der Sinn der Jagd nach dem Schieber, die jetzt begonnen hat. [...] Ich protestiere! im Namen der Ehrlichkeit gegen die Heuchelei, im Namen der Lebenden gegen die Toten. Soll deshalb, weil die Mark seit einigen Wochen stabil ist, das nicht mehr gelten, was bis dahin durch fünf Jahre oberstes Gesetz des Staates gewesen ist? Nein, ich stimme in dieser eben so heiß entbrannten Schlacht zwischen Alten und Jungen, zwischen Rothschild und Goldberg [fiktive Figur in „Indeta“; M. Sch.] immer noch lieber für die anarchistischen Freibeuter des Geldverdienens gegen das monarchistische Gottesgnadenkönigtum des ‘reellen Kaufmanns,‘ auch wenn uns dieser jetzt die schönsten Reformen des aufgeklärten Absolutismus verheißt. Ich bin gewiß kein Sozialist. Aber Sie! Sehen Sie denn nicht, daß sich hinter diesem Feldgeschrei ‘Zurück zur Ehrlichkeit!’, ‘Zu Treu und Glauben der guten alten Zeit‘ in Wahrheit eine Restauration verbirgt, die Ihnen als Sozialist viel gefährlicher dünken müsste, als alle reaktionären Putsche abgetakelter Generale und Aristokraten?“[105]

Wie sehr Lania gerade den „ideologischen Überbau“ bzw. das kulturelle Feld als grundlegendes Element der politischen Auseinandersetzung und damit auch der politischen Veränderung begriff, beweist die Tatsache, dass er seine Aktivitäten ab 1926/27 mehr und mehr in die Bereiche Theater, Film, Roman und Hörfunk verlegte und sich auf die Ausarbeitung einer politisch wirksamen Gebrauchsliteratur und -kunst konzentrierte.

[105] Lania 1927, 72ff.

2) Vom Journalismus zur politischen Medienkunst: Die „soziale Funktion“ von Literatur und Kunst

Die 1927 erschienene Reportageerzählung „Indeta, die Fabrik der Nachrichten“ markierte einen Einschnitt in Lanias journalistisch-schriftstellerischem Schaffen. Ausgehend von und aufbauend auf seinen journalistischen Erfahrungen erschloss sich Lania ab 1926/27 nach und nach die Bereiche Theater, Film, Roman und Hörfunk als neue Arbeitsfelder und erweiterte damit seine Ausdrucksmöglichkeiten ganz entscheidend. Lania setzte damit das Programm um, das er schon 1924 in seiner Kritik von Erwin Piscators „Fahnen“-Inszenierung an der Berliner Volksbühne angekündigt hatte: die Schaffung einer vom Journalismus ausgehenden, gegenwarts- und sachbezogenen Literatur und Medienkunst, in deren Mittelpunkt deren gesellschaftspolitische Wirksamkeit bzw. „soziale Funktion“ stehen, die Knüpfung von „engen Beziehungen zwischen dem Einzelnen und allen Erscheinungen des öffentlichen Lebens“.[1] Es ist bemerkenswert, dass Lania etwa zeitgleich um 1923/24 auch seine Thesen zur Faschismustheorie formulierte.[2] Lanias Reflexionen zum Faschismus beinhalten zwei Elemente, die auch für die weitere Ausbildung seiner politischen Gebrauchsliteratur und Medienarbeit folgenreich erscheinen: Zum einen die Kritik eines im sozialistischen Lager weit verbreiteten historischen Determinismus und Reduktionismus, der die Revolutionierung der Gesellschaft allein von der Entwicklung der „Basis“, der Ökonomie und Technik abhängig machte, zum anderen (und damit im engen Zusammenhang stehend) das mit dem Scheitern der sozialistischen Revolution 1918/19 in Deutschland entstandene Bewusstsein für die Notwendigkeit einer neuen Form des politischen Kampfes, der eher mit dem mühsamen Ringen eines „Stellungskrieges“ (so der wörtliche Ausdruck Lanias)[3] als mit den blitzartigen Aktionen eines „Bewegungskrieges“ vergleichbar wäre, also mit einem längerfristigen Prozess der politischen und pädagogischen Aufklärungs- und Überzeugungsarbeit statt der unmittelbaren revolutionären Aktion. Dem Ausbau der eigenen Position in diesem Stellungskrieg entsprach Lanias Hinwendung zu neuen künstlerischen Ausdrucks- und Kommunikationsformen in den kommenden Jahren.

---

[1] Vgl. Leo Lania, Reportage als soziale Funktion u. ders., Entgötterte Kunst, a.a.O.
[2] Vgl. Lania 1924, 3 – 23, und Lania 1925 a, 22 – 42.
[3] Vgl. Lania 1925 a, 27.

Das Phänomen der öffentlichen Meinung und die Schaffung einer Gegenöffentlichkeit, die gegen die etablierte Macht in Stellung gebracht werden konnte, rückten damit noch mehr in das Zentrum von Lanias Schaffen. Von ganz grundsätzlicher Bedeutung für Lanias Hinwendung zu einer operativen, auf politische Wirksamkeit bedachten Gebrauchsliteratur und Medienkunst war sicherlich, dass er das kulturelle und künstlerische Feld – der Bereich also, der in der marxistischen Terminologie dem „Überbau" zugeordnet ist – nicht nur als wesentlich für die Konstituierung einer „öffentlichen Meinung" begriff, sondern überhaupt als fundamentalen Ort der politischen Auseinandersetzung und der Konstituierung einer politischen und sozialen Identität. Darauf lassen nicht nur die zahlreichen, wenn auch mitunter verstreuten entsprechenden Anmerkungen in Lanias programmatischen und journalistischen Texten schließen, sondern vor allem auch seine schriftstellerische und medienkünstlerische Praxis. Erste Überlegungen zur Konzipierung einer politisch wirksamen Gebrauchsliteratur gingen, wie Lania in seiner Autobiografie schreibt, auf die Zeit seiner Mitarbeit bei der Wiener *Roten Fahne* Anfang der 1920er Jahre zurück. Die journalistische Arbeit dort sei „eine gute Schule" gewesen, weil sie ihn gelehrt habe, die einfachen Arbeiter und Arbeiterinnen als menschliche Wesen und gleichberechtigte Kommunikationspartner wahrzunehmen und auf deren Vorstellungs- und Ideenwelt einzugehen.

„Ich begriff, daß den Arbeitern die marxistische Theorie nur in der Beziehung zu ihren täglichen Sorgen und Nöten nahegebracht werden konnte. Ich zwang mich, einfach und bildhaft zu schreiben. Ich lernte, schwierige geistige Probleme und politische Geschehnisse in eine auch dem ungebildeten Arbeiter verständliche Sprache zu übersetzen, meine Bilder seiner Vorstellungswelt zu entnehmen, ohne flach und vulgär zu werden. Ich lernte, für ein bestimmtes Publikum zu schreiben, mir bei jedem Satz den Mann oder die Frau vorstellend, an die ich das Wort richtete. Das war schwerer, als Geschichten dichten, in denen ich meiner Phantasie frei die Zügel hatte schießen lassen können."[4]

Kein Zweifel: Lania ging auf die sogenannten „einfachen" Menschen zu, sein Verhältnis zu den einzelnen Individuen der breiten „proletarischen Masse" war geprägt vom Respekt vor dem menschlichen Individuum, von der Idee der individuellen Eigenverantwortlichkeit und „menschlichen Würde" des Individuums; allesamt Prinzipien, die auch noch Lanias Denken und Schaffen im Exil und nach dem Zweiten

[4] Lania 1954, 139f.

Weltkrieg bestimmen werden.[5] Nicht die „freischwebende“, über den vermeintlichen Niederungen der Tagespolitik stehende Intelligenz eines Karl Mannheim ist hier am Werk, sondern ein, wenn man so will, „organisch“ gebundenes Denken und Schreiben – die Idee der wechselseitigen organischen Durchdringung der Gesellschaft wurde von Lania nicht zuletzt in seiner Reportagetheorie nachdrücklich hervorgehoben. Lania erklärt sich zum Für-Sprecher der einzelnen Arbeiter und Arbeiterinnen, deren „Vorstellungswelt“ er eine Stimme geben will. Durch das direkte Eingehen auf und Anknüpfen an den proletarische Gedanken- und Gefühlshorizont soll eine unmittelbare und lebendige Beziehung zur marxistischen Theorie und zum politischen Emanzipationskampf geschaffen werden. Lania macht sich, um einen elementaren Begriff aus dem politischen Denken Antonio Gramscis aufzugreifen, ganz bewusst zum „organischen Intellektuellen“ der Arbeiterklasse. Neben der verstandes- und vor allem auch gefühlsmäßigen Bindung an die subalterne proletarische Klasse und dem politischen Engagement für deren Interessen ist es die prinzipielle Aufgabe eines *organischen Intellektuellen* „in der Sprache der Hochkultur die realen Erfahrungen und Gefühle der Massen, welche die Massen selbst nicht auszudrücken verstehen, ‘auszudrücken‘“.[6] In Gramscis politischem Denken spielt die Beziehung zwischen Intellektuellen und der breiten Masse des „einfachen Volkes“ eine, vielleicht die entscheidende Rolle: Letztendlich ist sie nämlich „der strategische Einsatzpunkt jeder hegemonialen Konstruktion“ und damit die Grundvoraussetzung für die Veränderung der gesellschaftlichen Machtverhältnisse.[7] Auch im Zentrum der operativen Gebrauchsliteratur Leo Lanias steht die prinzipielle und entscheidende Frage, *wie* man die sogenannten „einfachen Menschen“, die in ihrer Gesamtheit eine demokratische oder auch sozialistische Gesellschaft überhaupt erst ausmachen, *erreichen* und *wie man diesen Kontakt auch halten kann*. Indem sich Lania, ebenso wie Gramsci, am „Alltagsverstand“ seiner Rezipienten orientiert bzw. (in seinen eigenen Worten formuliert) an deren „Vorstellungswelt“, an deren „Sorgen und Nöten“, bekommen jene Phänomene ein herausragendes Gewicht, die dem Bereich der kulturellen Wertset-

---

[5] Die Idee der Eigenverantwortlichkeit und der menschlichen Würde wird von Lania zeitlebens immer wieder betont, etwa in dem 1925 publizierten Text „Sozialistische Möglichkeiten“ (siehe: LLP, B14/F3) oder in den 1951 in den USA für das Radio geschriebenen und auch gesendeten „Economic Shows“, in denen er „the dignity of a human being“ als „his most essential birthright“ bezeichnet (vgl. Economic Show No. 2, 1955 (unveröffentlichtes Manuskript), 6; LLP, B9/F7).
[6] Vgl. Kolakowski 1979, 264.
[7] Vgl. Demirović/Jehle: Intellektuelle, in: HKWM 6/II, 1267 – 1286; 1276.

zungen, des individuellen und kollektiven Denkens und Fühlens, des „Überbaus“, der „Ideologie“ etc. angehören. Die Problematik des ideologischen und kulturellen Überbaus bzw. der politischen Wirksamkeit von Literatur und Kunst wurden in den 1920er Jahren verbreitet diskutiert, wenn auch mit im Einzelnen sehr unterschiedlichen Gewichtungen und Wertungen. Wie ist Lanias Konzept einer politisch operativen Gebrauchsliteratur und Gebrauchsmedienkunst in diesem zeitlichen Kontext zu beurteilen und wo liegt die spezifische Besonderheit von Lanias Konzept? Zur Beantwortung dieser Fragen bedarf es einer zeit- bzw. ideengeschichtlichen Einordnung von Lanias Literatur- bzw. Medienkunstkonzept.

Die Wurzeln der zeitgenössischen Diskussion über die politische Wirksamkeit von Literatur und Kunst reichen bis weit ins 19. Jahrhundert zurück. Neben den Ansätzen der diversen Protagonisten der Aufklärung und des Vormärz waren es vor allem die Sozialdemokraten, die sich mit der Thematik befassten.[8] Ein prinzipieller Ansatzpunkt für die sozialdemokratische Kunst- und Kulturdebatte war der von Karl Marx 1848 im „Kommunistischen Manifest“ verkündete Sieg des Sozialismus als unausweichliches Resultat der geschichtlichen Entwicklung: Auf die bereits erfolgte und erfolgende technische und ökonomische Revolution der Gesellschaft müsse zwingend und mit Notwendigkeit auch deren politische Revolution folgen, so Marx. Sein sich als wissenschaftlich fundiert verstehender historischer Determinismus wies dabei der proletarischen Arbeiterschaft die „weltgeschichtliche Mission“ zu, diese politische Revolution zu verwirklichen. Bei der Verwirklichung ihrer Mission sollte die Arbeiterschaft auch durch entsprechende Kulturarbeit Unterstützung finden. Gemäß der von Wilhelm Liebknecht ausgegebenen Parole „Wissen ist Macht – Macht ist Wissen“ setzten die Sozialdemokraten nicht nur einen besonderen Schwerpunkt auf Bildung und Aufklärung der Arbeiterschaft, sondern betonten im besonderen Maße auch die „kulturelle Mission“ der Arbeiterschaft. Sozialdemokratische Führer wie Liebknecht, Ferdinand Lassalle und Franz Mehring dachten dabei aber weniger an die Schaffung einer eigenständigen Arbeiterkultur, sondern orientierten sich vielmehr am „kulturellen Erbe“ des Bürgertums: Aus sozialdemokratischer Perspektive hatten die Bürger ihre einst der Aufklärung und politischen Emanzipation verpflichteten Ideale längst verraten und es war nunmehr die Sache der Arbeiterschaft, diese wieder aufzunehmen und mit Inhalt zu füllen. Damit bildete sich schon im 19. Jahrhun-

[8] Vgl. dazu Emig 1980.

dert die Idee eines „ethischen“ oder „kulturellen“ Sozialismus heraus, der quasi aus eigener Kraft die korrupte bürgerliche Wertordnung überwinden sollte und der dem politisch aktiven „klassenkämpferischen“ Sozialismus eines Karl Marx diametral entgegengesetzt war – und an den später etwa der reformistische Kurs der Sozialdemokraten in der Weimarer Republik wieder angeknüpft hat. Generell galt im Kaiserreich aber nach sozialdemokratischer Überzeugung der Primat des Handelns dem politischen Kampf und nicht der Kulturarbeit, wie es selbst Franz Mehring, auf dem Feld der Kulturpolitik „der exponierteste und produktivste Denker der Sozialdemokratie“,[9] formuliert hat: Während nämlich noch der bürgerliche Emanzipationskampf des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts in ganz entscheidendem Maße auf kulturellem Gebiet ausgetragen worden sei – in der Literatur, im Theater, in den literarischen Salons –, vollziehe sich der Emanzipationskampf des Proletariats „und zwar nicht zu seinem Schaden, von vornherein auf ökonomischen und politischen Gebiete“. Die Referenz an Marx’ historischen Determinismus, die in Mehrings Worten anklingt, wird noch ergänzt durch die Bemerkung, dass das „kämpfende Proletariat“ heute direkt an den (bürgerlichen) Feind herankäme und daher „keinen künstlerischen Umweg“ einzuschlagen brauche.[10] Das Ziel der sozialdemokratischen Kultur- und Erziehungsarbeit lag somit vor allem in einer kulturellen „Veredelung des Arbeiters“,[11] in der Anleitung zu einem individuellen und humanistischen Reifungsprozess, der in der Idee eines von gesellschaftlichen Gegensätzen freien „Reichs der kulturellen Solidarität“ gipfelte.[12] Dementsprechend war eine Instrumentalisierung von Kunst und Kultur für den politischen Tageskampf – wie sie in den 1920er Jahren diskutiert wurde – für Mehring schlichtweg undenkbar: Hatten schon Marx und Engels den kulturellen Phänomenen des „Überbaus“ eine untergeordnete Bedeutung beigemessen, so waren Mehring und mit ihm die breite Mehrheit der Sozialdemokraten im ausgehenden 19. Jahrhundert generell eher „geneigt, die politischen und gesellschaftlichen Konsequenzen des gesamten kulturellen Bereichs gering zu achten“.[13] Die Konfrontation des von Mehring favorisierten bürgerlichen Kulturerbes mit einer politisch engagierten Gebrauchskunst sollte übrigens noch den Mitte der 1920er Jahre ausgetragenen

[9] Günter 2000, 45.
[10] Mehring zitiert nach: Chung 1989, 160.
[11] Vgl. dazu Emig 1980.
[12] Vgl. ebd., 25.
[13] Ebd., 73.

Streit an der Berliner Volksbühne bestimmen, an dem neben Piscator auch Leo Lania maßgeblich beteiligt war.

Nach dem Ersten Weltkrieg spaltete sich bekanntlich die KPD von der Sozialdemokratie als zweite große Arbeiterpartei der Weimarer Republik ab. Die kulturpolitischen Vorstellungen der KPD orientierten sich – zunächst – aber weitgehend an den sozialdemokratischen Positionen der Vorkriegszeit: Gertrud Alexander, in den frühen 1920er Jahren als leitende Redakteurin des Feuilletons der *Roten Fahne* auch für die kommunistische Kulturarbeit maßgeblich mitverantwortlich, war eine Schülerin von Franz Mehring und übernahm dessen prinzipielle Idee vom bürgerlichen kulturellen Erbe. Die Propagierung einer eigenständigen proletarischen Kultur und die Instrumentalisierung der Kunst für den politischen Kampf, wie sie etwa das von Alexander scharf kritisierte „Proletarische Theater" Erwin Piscators betrieb, wurden von ihr heftig kritisiert und abgelehnt. Ganz wie ihre sozialdemokratischen Vorgänger im 19. Jahrhundert setzte die KPD in den revolutionär gestimmten Anfangsjahren der Weimarer Republik den Primat auf den politischen Kampf und vernachlässigte die als nebensächlich erachteten Bereiche Kunst und Kultur nahezu vollständig. Diese Einstellung änderte sich allerdings mit dem zunehmenden Scheitern und Abflauen der kommunistischen revolutionären Bewegung in Deutschland. So hieß es etwa schon in einer Stellungnahme zur Ersten Reichsbildungskonferenz der KPD, die vom 4. – 7. August 1922 abgehalten wurde:

„Als die erste revolutionäre Welle abgeebbt war, stand die Partei vor der Aufgabe, unter neuen Bedingungen den Kampf um den entscheidenden Einfluß auf die proletarischen Massen zu führen und die Mehrheit für sich zu gewinnen. Erst jetzt wurde die Frage, welche Rolle der Kunst in der kommunistischen Agitation und Propaganda zukommt, für die Partei vordringlich und von ihr als taktisches Grundproblem behandelt."[14]

Ab 1923/24 begann die KPD mit dem Aufbau einer eigenen Agitations- und Propagandaabteilung nach sowjetischen Vorbild, im Zuge der sogenannten „Bolschewisierung" der Partei ab 1924/25, also deren Unterordnung unter die Leitung der Moskauer Zentrale, wurde mehr und mehr die Losung „Heran an die Massen!" forciert und Kunst als mögliches Mittel der Massenbeeinflussung begriffen.[15] Auch wenn die deutschen Kommunisten zu dieser Zeit nicht zuletzt von der Theaterarbeit Erwin Piscators wesentliche Anregungen für die eigene Kulturarbeit erhielten – Piscator insze-

[14] Zitiert nach: Friedrich 1981, 58.
[15] Vgl. dazu ebd., 48 – 77; 60.

nierte bekanntlich im Auftrag der KPD zwei politische Revuen, seine Inszenierungsarbeit beeinflusste ganz wesentlich die späteren kommunistischen Agitprop-Theatergruppen –,[16] beschränkte sich die Losung „Heran an die Massen!“ aber im Wesentlichen auf organisatorische und weniger auf konzeptuelle Inhalte, etwa auf den Aufbau von kommunistischen Betriebszellen oder die gezielte politische Unterwanderung von bereits bestehenden Kulturorganisationen wie der Volksbühne. Eingeschränkt wurde die kommunistische Kulturarbeit einerseits durch den „Grundstreit“ darüber, ob „die Möglichkeit einer proletarischen Kultur vor der Errichtung einer ‘proletarischen Staatsmacht’, also einer proletarischen Kultur im Status einer ‘Gegenkultur‘“ überhaupt gegeben ist.[17] Darüber hinaus herrschte in der KPD und der ihr nahe stehenden Kulturorganisationen wie dem BPRS (Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller) zwar „Konsens über die ‘operative‘ Zielrichtung [proletarisch-revolutionärer] Literatur“, deren Fähigkeit und Notwendigkeit zur Massenwirksamkeit also, aber keinerlei Einigung über „Gestaltungsfragen und Fragen nach der [sozialen und ästhetischen] Basis dieser Literatur“.[18] Für die KPD war wesentlich, dass die kommunistische Kulturarbeit, Agitation und Propaganda unter der Kontrolle und Führung der Partei stattzufinden habe – was unweigerlich zu Spannungen mit sympathisierenden Intellektuellen ebenso wie mit proletarischen Schriftstellern etwa der Arbeiterkorrespondentenbewegung führte und etwa auch die misstrauische Distanz der KPD gegenüber dem BPRS begründete. Der apodiktische Führungsanspruch der KPD ergab sich allerdings zwingend aus dem leninistischen Parteikonzept, das mit der zunehmenden Bolschewisierung der Partei noch weiter zementiert wurde.

Im Gegensatz zu Marx und Engels, die, wie schon erwähnt, von einem historischen Determinismus ausgegangen waren und den kulturellen Phänomenen des „Überbaus“ in diesem Prozess eine eher untergeordnete Rolle zugeschrieben hatten,[19] war

---

[16] Die „Revue Roter Rummel“ wurde am 22. November 1924 uraufgeführt und „Trotz alledem!“ hatte am 12. Juli 1925 im Großen Schauspielhaus in Berlin Premiere.
[17] Vgl. Friedrich 1981, 48.
[18] Vgl. Fähnders/Safranski 1995, 214.
[19] „Nicht das Bewußtsein bestimmt das Leben, sondern das Leben bestimmt das Bewußtsein“ (Karl Marx/Friedrich Engels, Die deutsche Ideologie, in: MEW 3, 5 – 530; 27) Der ideologische „Überbau“ ist nach dieser Auffassung von der Entwicklung der ökonomischen „Basis“ abhängig, das gesellschaftliche Sein bestimmt das individuelle Bewusstsein. Engels selbst hat zwar vor einer allzu einseitigen Auslegung dieser These gewarnt, in diesem Zusammenhang aber zugleich auch noch einmal den Primat der ökonomischen Basis betont. Im September 1890 schrieb er diesbezüglich an Joseph Bloch: „Nach materialistischer Geschichtsauffassung ist das *in*

Lenin von der Notwendigkeit der ideologischen Überzeugungsarbeit als Voraussetzung für die revolutionäre Veränderung der Gesellschaft überzeugt: „Ohne revolutionäre Theorie kann es auch keine revolutionäre Bewegung geben.“[20] Der Agitation und Propaganda, der Kunst und Kulturarbeit fielen damit nach Lenins Ansicht eine entscheidende Bedeutung für die politische Arbeit zu, da sich der revolutionäre Umsturz nicht von selbst und allein aufgrund der Veränderung der ökonomischen Basis vollziehe – schon gar nicht in Russland, das ja zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Gegensatz zu Westeuropa noch kaum industrialisiert war. Lenins Verhältnis gegenüber der proletarischen Masse (und ihrer individuellen Glieder) war allerdings von einem hierarchisch-paternalistischem Denken geprägt. Lenin war der Überzeugung, dass die Arbeiterbewegung aus eigenen Kräften allein kein revolutionäres Bewusstsein, sondern lediglich die Idee eines den bürgerlichen Denkmustern verhafteten „Trade-Unionismus“ entwickeln könne. Für die intellektuelle Führung der Arbeitermasse fiel der Kommunistischen Partei als einem Expertengremium von Berufsrevolutionären damit die herausragende, alles entscheidende Rolle zu: Nur die Partei, so

---

letzter Instanz bestimmende Moment in der Geschichte die Produktion und Reproduktion des wirklichen Lebens. Mehr hat weder Marx noch ich je behauptet. Wenn nun jemand das dahin verdreht, das ökonomische Moment sei das *einzig* bestimmende, so verwandelt er jenen Satz in eine nichtssagende, abstrakte, absurde Phrase. Die ökonomische Lage ist die Basis, aber die verschiedenen Momente des Überbaus – politische Formen des Klassenkampfs und seine Resultate – Verfassungen, nach gewonnener Schlacht durch die siegende Klasse festgestellt usw. – Rechtsformen, und nun gar die Reflexe aller dieser wirklichen Kämpfe im Gehirn der Beteiligten, politische, juristische, philosophische Theorien, religiöse Anschauungen und deren Weiterentwicklung zu Dogmensystemen, üben auch ihre Einwirkung auf den Verlauf der geschichtlichen Kämpfe aus und bestimmten in vielen Fällen vorwiegend deren *Form*. Es ist eine Wechselwirkung aller dieser Momente, worin schließlich durch alle die unendliche Menge von Zufälligkeiten (d. h. von Dingen und Ereignissen, deren innerer Zusammenhang untereinander so entfernt oder so unnachweisbar ist, dass wir ihn als nicht vorhanden betrachten, vernachlässigen können) als Notwendiges die ökonomische Bewegung sich durchsetzt. […] Wir machen unsere Geschichte selbst, aber erstens unter sehr bestimmten Voraussetzungen und Bedingungen. Darunter sind die ökonomischen die schließlich entscheidenden. Aber auch die politischen usw., ja selbst die in den Köpfen der Menschen spukende Tradition, spielen eine Rolle, wenn auch nicht die entscheidende. […] Zweitens aber macht sich die Geschichte so, dass das Endresultat stets aus den Konflikten vieler Einzelwillen hervorgeht, wovon jeder wieder durch eine Menge besonderer Lebensbedingungen zu dem gemacht wird, was er ist; es sind also unzählige einander durchkreuzende Kräfte, eine unendliche Gruppe von Kräfteparallelogrammen, daraus eine Resultante – das geschichtliche Ergebnis – hervorgeht, die selbst wieder als das Produkt einer als Ganzes, *bewußtlos* und willenlos wirkenden Macht angesehen werden kann.“ (Engels an Joseph Bloch, 21. – 22. September 1890, in: MEW 37, 462 – 465).

[20] Lenin zitiert nach: Kolakowski 1978, 432. Vgl. im Folgenden ebd., 427 – 445.

Lenin, verfüge über das richtige, nämlich *marxistisch-wissenschaftliche* proletarische Bewusstsein, „und zwar *ganz unabhängig* davon, wie das Bewußtsein des wirklichen, empirischen Proletariats beschaffen ist, und gänzlich ungeachtet dessen, wie sich dieses wirkliche Proletariat zu ihr [der Partei; M. Sch.] verhält".[21] In Lenins Augen definierte sich die Arbeiterbewegung somit nicht soziologisch als eine Bewegung der Arbeiter und Arbeiterinnen, sondern ideologisch, allein durch den Besitz der „richtigen", d.h. der marxistischen Ideologie, die ihr wiederum einzig und allein durch die Partei vermittelt werden könnte. Für die weitere Entwicklung der kommunistischen Idee erwies sich Lenins Parteikonzept als eher verhängnisvoll. Die Idee der einseitigen ideologischen Führung der Arbeiterklasse ohne deren tatsächliches Bewusstsein zu berücksichtigen legte, wie der Marxismusforscher Leszek Kolakowski feststellte,

„das Fundament für das, was dann zur Kommunistischen Partei werden sollte, einer Partei, die sich vor allem auszeichnen sollte durch ideologische Einheit, Funktionstüchtigkeit, hierarchischen und zentralistischen Aufbau sowie durch die unerschütterliche Überzeugung, daß die Partei die Interessen des Proletariats ganz unabhängig davon repräsentiert, was das wirkliche Proletariat darüber denkt; einer Partei, die folglich davon ausgeht, daß ihr Interesse automatisch mit dem Interesse der Arbeiterklasse und des universellen Fortschritts identisch ist, die auf dieser Grundlage zugleich davon ausgeht, daß sie über die 'wissenschaftliche Erkenntnis' verfügt, die es ihr gestattet, auf die wirklichen Bestrebungen und Wünsche der Menschen, die sie kraft eigenen Dekrets repräsentiert, keine Rücksicht zu nehmen – es sei denn im taktischen Sinne."[22]

In Lenins Parteikonzept findet sich nicht nur die Wurzel der späteren, tiefen Entfremdung zwischen der politischen Führung und großen Teilen der Bevölkerung in den Ländern des sogenannten „real existierenden Sozialismus", sondern es lässt auch jenen „Herrenzynismus" (Peter Sloterdijk) durchblicken, der Lania 1921 aus der Redaktion der Wiener *Roten Fahne* getrieben und ihn zur Beendigung seiner Mitarbeit in der österreichischen KP geführt hat.

In der Weimarer Republik wurde das Verhältnis von Kunst und Kultur zu Gesellschaft und Politik aber nicht nur von den Arbeiterparteien diskutiert, sondern auch intensiv im literarischen und künstlerischen Milieu erörtert. Wie schon im vorhergehenden Kapitel erwähnt, hatte sich mit dem in der Verfassung von 1919 erstmals garantierten Recht auf freie Meinungsäußerung in Wort, Schrift und Bild ein völlig neuer gesellschaftspolitischer Freiraum für Künstler und Intellektuelle ergeben. Unter dem Ein-

[21] Ebd., 437.
[22] Ebd., 442f.

druck von Krieg und Revolution wurde vor allem im linksbürgerlichen und sozialistischen Umfeld intensiv über die gesellschaftspolitischen Möglichkeiten und Aufgaben von Literatur und Kunst nachgedacht und debattiert, über die Notwendigkeit einer republikanischen „Massenkunst“ und „Massenliteratur“, über die Rolle von Kunst und Literatur für die geistige Erziehung und Emanzipation der „Massen“.[23] Schon vor dem Ersten Weltkrieg hatte Heinrich Mann mit seinem erstmals 1910 erschienenen, an die Ideen und Ideale der Französischen Revolution anknüpfenden Essay „Geist und Tat“ wichtige Impulse für die Debatte geliefert, Alfred Döblin und andere linksbürgerliche Schriftsteller konzipierten nach dem Krieg einen operativen und auf Massenwirksamkeit ausgerichteten Literaturbegriff, Gustav Landauer und Kurt Eisner kamen in der kurzen Phase der Münchner Räterepublik nicht mehr dazu, ihre volkserzieherischen Kunstprogramme in die Tat umzusetzen. In der intellektuellen Szene der Weimarer Republik setzte nicht zuletzt auch der Kreis um die *Weltbühne* – dem bekanntlich auch Lania angehörte – auf die Erziehung der Unterprivilegierten durch Intelligenz, Kunstproduktion und Kunstrezeption. Die Tatsache, dass die *Weltbühne* dabei aufgrund ihrer relativ geringen Auflage weitgehend auf einen elitären intellektuellen Zirkel beschränkt blieb, ist ein symptomatisches Exempel für die Beziehung der intellektuellen Elite zur Masse des sogenannten „einfachen Volks“ und die Relativität intellektueller, für die breite Masse gedachter Emanzipationsprogramme. Die Formel von der „Kunst als Waffe“ wurde jedenfalls im kulturellen Diskurs der Weimarer Republik zu einem gängigen Slogan, der nicht einmal so sehr deren revolutionär gestimmten Anfangsjahre prägte, sondern vor allem die von der Wirtschaftskrise und dem Aufstieg des Nationalsozialismus bestimmte Schlussphase. Genährt wurde der kulturelle Kampf-Diskurs vor allem auch von den literarischen Konzepten der „Neuen Sachlichkeit“, die mit besonderem Nachdruck auf Ideologiekritik und das Aufklärungspotential einer „Tatsachenpoetik“ setzten: „Im ‘Kampf um die Wahrheit‘ [wurde] der Tatsache bzw. dem ‘Aufzeigen der Tatsachen‘ selbst von Kritikern der Neuen Sachlichkeit der Stellenwert einer ‘entscheidende[n] Waffe‘ zugeschrieben und Kunst demnach als eine ‘Waffe‘ verstanden.“[24] Leo Lania, selbst wichtiger Impulsgeber der neusachlichen Literaturprogrammatik, betonte 1928 in der Zeitschrift „Film und Volk“ eindringlich, „wie sehr Kunst Waffe im Kampfe um Alltagsfragen, um eine politische Idee und Weltanschauung sein kann“ und wie wichtig es sei, „heute in diesem Au-

[23] Zur linksbürgerlichen Literaturdebatte in der frühen Weimarer Republik vgl. Mayer 1981.
[24] Becker 2000, 1, 211f.

genblick in dem harten und schweren Kampf zwischen Kapitalismus und Sozialismus [...] Kunstwerke zu schaffen, die jedermann begreift".[25] Viele der an der Debatte über die Aufgaben und Funktionen von Kunst und Literatur im gesellschaftspolitischen Bereich beteiligten Schriftsteller und Künstler sympathisierten mit der sozialistischen bzw. kommunistischen Weltanschauung. Im Umkreis der KPD gab es eine ganze Reihe von Künstlern, Publizisten und Verlegern, die sich aber, trotz ihrer Unterstützung für die kommunistische Partei, bewusst nicht vollständig in den hierarchischen Parteiapparat eingliederten und sich einen autonomen Freiraum erhalten wollten. Die relative Unabhängigkeit gegenüber der Partei erweiterte die Möglichkeiten politischer Bündnisse und die Schaffung von Netzwerken, die auch nichtkommunistische Intellektuelle und Schriftsteller einbezogen. Willi Münzenberg schuf ein äußerst erfolgreiches und schlagkräftiges Medienimperium – das, obwohl Münzenberg sogar als kommunistischer Abgeordneter im Reichstag saß, nicht unter der Kontrolle der Partei stand – , Wieland Herzfelde baute den einflussreichen Malik-Verlag auf, George Grosz und John Heartfield, die mit Erwin Piscator nicht nur gemeinsame Erfahrungen in der Berliner DADA-Bewegung verbanden, verstanden sich als politische Agitationskünstler der ersten Stunde. Mit allen hier genannten Persönlichkeiten war Leo Lania bestens bekannt und auch durch gemeinsame politische und künstlerische Arbeitsprojekte verbunden.

Wenn auch die Beziehungen von Kunst, Kultur, Literatur, Gesellschaft und Politik in der Weimarer Republik intensiv diskutiert wurden, herrschte in Bezug auf die konkreten ästhetischen Gestaltungsfragen einer gesellschaftlich operativen Gebrauchsliteratur und –kunst keine Einigkeit: Zwar gab es bestimmte, dem neusachlichen Literaturdiskurs entnommene Leitbegriffe wie „Dokumentarismus" oder die Orientierung an „Tatsachen" und „Fakten", was aber die konkrete Umsetzung etwa der literarischen Produktion betraf, herrschte ein weiter Spielraum zwischen literarischen Erzähl- und journalistischen Schreibformen, zwischen Roman und Reportage, zwischen relativ konventionellen „naturalistischen" Erzählmustern und eher innovativen, teilweise revolutionär anmutenden „epischen" Formexperimenten. Ein Grund dafür dürfte nicht zuletzt auch in der Vielzahl und Unterschiedlichkeit der am künstlerischen bzw. literarischen Prozess beteiligten Akteure zu suchen sein. Die Literatur der Sachlichkeit bildete bekanntlich nie eine einheitliche literarische Organisation aus – sieht man

[25] Leo Lania, Kunst ist Waffe, in: *Film und Volk* 2 (1929) 1, 14f. Der Text ist eine Rezension von Friedrich Wolfs 1928 erschienener Schrift „Kunst ist Waffe!".

einmal von der „Gruppe 1925“ ab, die aber gleichfalls ein eher loser Verbund blieb – und schuf auch kein einheitliches literarisches Programm oder gar Manifest. Selbst eine Schriftstellerorganisation wie der sich Ende der 1920er Jahre formierende kommunistische BPRS kam nie über den bloßen „Entwurf“ zu einem Aktionsprogramm hinaus, in dem die Literatur zwar als „Waffe der Agitation und Propaganda im Klassenkampf“ definiert wurde, die „Herz und Hirn der Arbeiterklasse und der breiten werktätigen Massen für die Aufgaben des Klassenkampfes, für die Vorbereitung der proletarischen Revolution gewinnt, entwickelt und organisiert“, der aber Fragen zur konkreten ästhetischen Produktion ebenso wie zur sozialen Basis dieser Literatur weitgehend offen ließ.[26]

Waren die Fragen bezüglich der konkreten ästhetischen Produktion operativer Literatur und Kunst unter den Zeitgenossen schon umstritten, so herrschte noch größere Unklarheit und Uneinigkeit in Bezug auf die konkrete Einwirkung der künstlerischen und kulturellen Produktion auf das gesellschaftliche und gesellschaftspolitische Leben. Wie und in welchem Ausmaß wirken Kunst und Kultur tatsächlich auf die Gesellschaft ein? Sollen Kunst und Kultur nur reformerisch wirken oder direkt zu tagespolitischen Themen Stellung beziehen und zur Aktion mobilisieren? Inwieweit kann Kulturarbeit direkte politische Aktionen ersetzen bzw. ergänzen? Kann der kulturelle „Überbau“ auf die materielle „Basis“ zurückwirken und diese verändern? Die wohl detaillierteste und für die konkrete Kulturarbeit fruchtbarste Antwort auf diese Fragen entwickelte Bertolt Brecht, vor allem auch in Zusammenarbeit mit Walter Benjamin, allerdings erst in der Endphase der Weimarer Republik.[27] Nicht zuletzt unter dem Eindruck der Weltwirtschaftskrise, der sich revolutionär zuspitzenden sozialen Situation und der zunehmenden Konfrontation zwischen Kommunisten und Nationalsozialisten verfasste Brecht zu Beginn der 1930er Jahre eine Reihe von Arbeitsnotizen zu den Themen einer dialektischen Gesellschaftskritik, der Methode eines „eingreifenden Denkens“ und zum kulturellen Überbau, die untereinander eng verknüpft sind. Die diesbezüglich angedachten Konzepte und Projekte stehen zudem auch in enger Beziehung zur theoretischen und praktischen Ausarbeitung seines „epischen Theaters“ und des „Lehrstücks“. In seinen theoretischen Überlegungen und praktischen

[26] Vgl. Entwurf zu einem Aktionsprogramm des BPRS [1928], zitiert nach: Friedrich 1981, 129f.
[27] Zur Zusammenarbeit zwischen Brecht und Benjamin, gemeinsamen Arbeitsprojekten und Überlegungen etwa zum Konzept eines „Eingreifenden Denkens“ vgl. Gilcher-Holtey 2007, 86 – 124, und Wizisla 2004.

Versuchen ging es Brecht nicht um die intellektuelle Führung des Proletariats, sondern um den Prozess der Selbstaufklärung seines Publikums. Statt intellektueller Selbstbespiegelung empfahl Brecht die Hinwendung zum Publikum und das Anknüpfen an dessen Disposition: „Die Philosophie sollte sich mehr mit den Reden der Leute als mit den Reden der Philosophen beschäftigen."[28] Die Prozesshaftigkeit nicht nur des Denkens betonte Brecht auch in einem um 1932 verfassten Text, in dem er über „die revolutionäre Bedeutung der Überbaubarkeit" reflektierte: Wie Brecht in diesem Text feststellt, ist der kulturelle Überbau nicht einfach das einseitig determinierte Resultat der Entwicklung einer materiell-ökonomischen Basis, sondern ein, wenn auch in Abhängigkeit von dieser Basis, sich „selbst entwickelnder Faktor" und „Prozeß", der ein antizipierendes revolutionäres Potential in sich birgt.[29] Dialektische Kritik und eingreifendes Denken sind für Brecht in diesem Zusammenhang Methoden, die Einstellungen bzw. Haltungen und Verhalten produzieren sollen, die nicht folgenlos bleiben. Statt der direkten Revolution strebte Brecht die Revolutionierung der Köpfe an, die allerdings direkt zur revolutionären Aktion führen sollte: Brecht intervenierte somit „nicht in die Politik, sondern in den Raum des Politischen, der den politischen Willensbildungs- und Entscheidungsprozessen vorgelagert ist".[30] In diesem Zusammenhang kritisierte Brecht an Erwin Piscator, der zeitaktuelle politische Prozesse direkt auf der Theaterbühne abbilden und damit zur unmittelbaren politischen Aktion mobilisieren wollte, dass dieser lediglich die Stoff-, nicht aber die Formfrage gestellt habe, weswegen dessen Theater letztendlich politisch wirkungslos wäre.[31]

---

[28] GBA 21, 402.
[29] Vgl. Thesen zur Theorie des Überbaus, in: ebd., 570 – 572.
[30] Gilcher-Holtey 2007, 109.
[31] „Man neigt gegenwärtig dazu, den Piscatorschen Versuch der Theatererneuerung als einen revolutionären zu betrachten. Er ist es aber weder in bezug auf die Produktion noch in bezug auf die Politik, sondern lediglich in bezug auf das Theater." (Piscatortheater, in: GBA 21, 197f.; vgl. dazu auch: Primat des Apparats, ebd., 225 – 227; Über experimentelles Theater, ebd., 22.1, 540 – 557; vgl auch: Gilcher-Holtey 2007, 104 – 106). Ohne auf den Vorwurf der politischen Wirkungslosigkeit einzugehen, könnte man hier anmerken, dass auch Leo Lania in Bezug auf die ästhetische Gestaltungsweise Piscator immer näher stand als Brecht: Auch Lania konzentrierte sich in erster Linie auf den Stoff, das zeitaktuelle politische Geschehen, den er in relativ konventionellen naturalistischen Erzählmustern (manchmal auch im Muster der Gesellschaftskomödie des 19. Jahrhunderts) repräsentierte, angereichert mit Elementen der „modernen" Reportage: Bekanntlich sah Lania die Reporter und (amerikanischen) Reportagedichter als „die wahren Erben Zolas" (vgl. Leo Lania, Die Erben Zolas, a.a.O., 115). Brechts formalästhetische Distanz zum zeitaktuellen Geschehen ergab sich allerdings auch, wie er selbst einräumte, aus dem unterschiedlichen Er-

Zwischen Brechts dialektischer Strategie des eingreifenden Denkens und den kulturpolitischen Ideen Leo Lanias gibt es eine Reihe von Berührungspunkten, auch wenn Lania seine diesbezüglichen Vorstellungen nie so systematisch ausgearbeitet hat wie Brecht. Mit dem eingreifenden Denken Brechts verbindet Lania etwa der Gestus des Eingreifens in seiner Reportagetheorie (man denke nur an die Chirurgenmetapher),[32] ebenso wie das Zu- und Eingehen auf die Disposition des Publikums. Zudem sah Brecht selbst Leo Lania als wichtigen Mitarbeiter bei der praktischen Erprobung der Methode des eingreifenden Denkens vor. Um nämlich „ein bestimmtes eingreifendes Denken auf allen wissenschaftlichen, politischen und künstlerischen Gebieten" zu organisieren,[33] plante Brecht gemeinsam mit Walter Benjamin u.a. eine „Gesellschaft für Dialektiker" sowie das Zeitschriftenprojekt „Krise und Kritik". Die Besonderheit dieser Unternehmungen sollte vor allem darin bestehen, dass die jeweilige bürgerliche gesellschaftliche Tätigkeit der daran Beteiligten als „Ausgangspunkt für [revolutionäre] Organisationen und Aktionen" dienen sollte.[34] Die Teilnehmer dieser Organisationen und Aktionen (Schriftsteller, Künstler, Kritiker, Wissenschaftler) sollten durch ihr spezifisches Fachwissen und das durch ihre Tätigkeit erworbene soziale Prestige dazu beitragen, dass „Anschauungen kritisch untersucht (in die Krise gebracht) werden"[35] und damit auch die auf ihnen beruhenden Haltungen und das auf ihnen beruhende Verhalten. Für die Zeitschrift „Krise und Kritik" war Leo Lania von Brecht ausdrücklich als Autor vorgesehen.[36] Brechts Projekte zur Veränderung von Einstellungen und Verhaltensdispositionen setzten allerdings auf eine längerfristige

---

fahrungshorizont: Brecht, der etwa fünf Jahre jünger als Piscator oder Leo Lania war, hatte nicht selbst am Weltkrieg teilgenommen und war nicht durch den Krieg und die Revolution politisiert worden, sondern durch seine späteren marxistischen Studien: „Der Piscator machte vor dem Stückeschreiber Theater. Er hatte am Krieg teilgenommen, der Stückeschreiber nicht. Die Umwälzung im Jahr 18, an der beide teilnahmen, hatte den Stückeschreiber enttäuscht und den Piscator zum Politiker gemacht. Erst später kam der Stückeschreiber durch Studium zur Politik." (Vgl. Der Messingkauf, in: GBA 22.1, 695 – 896; 753).

[32] In seiner Reportagetheorie hatte Lania den Reporter mit einem Arzt verglichen, der wie ein Chirurg in den gesellschaftlichen Organismus eingreift (vgl. Reportage als soziale Funktion, a.a.O.).

[33] Vgl. Grundlinie für eine Gesellschaft der Dialektiker, in: GBA 21, 527.

[34] Vgl. Betreffend: eine Organisation der Dialektiker, in: ebd., 526.

[35] Vgl. Dialektische Kritik, in: ebd., 520.

[36] Vgl. Wizisla 2004, 126.

Strategie und konnten aufgrund der raschen nationalsozialistischen Machtergreifung nicht mehr realisiert werden.[37]

Wenn auch Lania seine eigenen Ideen zu einer politisch operativen Gebrauchsliteratur und politisch operativen Kulturprojekten nicht so systematisch ausarbeitete wie Brecht, nahm er doch Überlegungen gerade zur besonderen politischen Bedeutung des kulturellen Überbaus zeitlich vorweg: Ein wesentliches Scharnier in der Konzeption einer politisch operativen Gebrauchsliteratur und dem Übergang bzw. der Ausweitung seines journalistischen Schaffens auf neue literarische und medienästhetische Betätigungsfelder sind Lanias Reflexionen über die Ursachen des Faschismus in den Reportagebüchern von 1924/25. Lanias konzeptuelle Überlegungen zu Literatur und Medienästhetik (Stichwort: „Soziologische Dramaturgie", „Film und Volk") bewegen sich einerseits im Rahmen des linksbürgerlich-sozialistischen bzw. „neusachlichen" zeitgenössischen Diskurs, den er selbst maßgeblich mitgeprägt hat: Sie suchen Antworten auf die Herausforderungen und Bedingungen des modernen Massen- und Medienzeitalters, auf die zunehmende Technisierung und Mediatisierung des gesellschaftlichen Lebens sowie auf das Aufkommen einer in dieser Art völlig neuen Freizeit- und Unterhaltungsgesellschaft, die in den 1920er Jahren nicht nur die kleinbürgerlichen Schichten, sondern auch zunehmend die Arbeiterschaft erfasste. Darüber hinaus spielen aber biografische Erfahrungen und Prägungen bei Lania eine herausragende Rolle: Seine literarische und medienästhetische Theorie und vor allem Praxis sind das Ergebnis eines in Bezug auf die offizielle zeitgenössische Politik der deutschen Arbeiterparteien unorthodoxen und zutiefst humanitär geprägten Marxismus bzw. Sozialismus, zu dem ihn das Erleben des Ersten Weltkriegs als Soldat an der Front geführt und das seinem literarisch-künstlerischen Schaffen die spezifische Eigenart gegeben hat. Indem Lania gerade der humanitäre Respekt vor dem

[37] Ingrid Gilcher-Holtey schreibt dazu: „Das Eingreifende Denken, von Brecht begrifflich geprägt und theoretisch entfaltet, zielte darauf, Wahrnehmungsschemata, Einstellungen und Verhaltensdispositionen zu verändern durch die Schaffung von Szenen, neuen literarischen Techniken, neuen Formen der Literatur- oder Theaterkritik, neuen Sprach-, Musik- oder Architekturformen etc., die Einsicht und Reflexion freisetzten [...]. [...] [Brechts] Suche nach Wahrheit, sein Kampf um die Verbreitung des Eingreifenden Denkens wurde durch die Prozesse im Bereich der Macht abrupt gebrochen, die zu verändern er angetreten war, indes mittels einer Strategie, die auf die Umgestaltung von Wahrnehmungsmustern und Verhaltensdispositionen, mithin auf die Veränderung des Habitus, die Revolutionierung von Mentalitätsstrukturen und das heißt: Strukturen langer Dauer setzte, die sich nur mittel- bis langfristig ändern ließen. Über diese Zeit verfügte er nicht." (Gilcher-Holtey 2007, 121 u. 123).

Individuum, das intellektuelle Engagement für die gesellschaftlich benachteiligten Schichten und das Bewusstsein für die Bedeutung der kulturellen Überzeugungsarbeit, der kulturellen Sinn- und Identitätsstiftung auch im Vergleich mit seinen Zeitgenossen in besonderer Weise prägten, kann man in Lania durchaus einen herausragenden Protagonisten jener kulturpolitischen Richtung sehen, die Peter Weiss später einmal als die „Linie Luxemburg – Gramsci“ bezeichnet hat.[38] Weiss - dessen dokumentarisches Drama „Die Ermittlung“ über die Strafprozesse gegen Mitglieder der Mannschaft des Vernichtungslagers Ausschwitz übrigens 1965 von Erwin Piscator an der Westberliner Volksbühne uraufgeführt wurde – verstand darunter eine marxistisch-sozialistische Tradition, die er als „humanistisch, kritisch, selbstkritisch, sich nicht mit fertig Formuliertem abfindend, sondern neue Strategien suchend“ beschrieb.[39]

Rosa Luxemburg wurde von Lania offenbar sehr geschätzt, in seinen Schriften setzte er sich mehrmals mit ihr auseinander. Schon 1923 erschien eine Rezension Lanias von Luxemburgs „Briefen aus dem Gefängnis“ in der *Weltbühne*,[40] in seinem 1928 an der Piscatorbühne uraufgeführten Theaterstück „Konjunktur“ findet sich eine Hommage an die Humanistin und Revolutionärin,[41] und selbst nach dem Zweiten Weltkrieg, als sich Lania längst als entschiedener Anti-Kommunist positioniert hatte, schrieb er noch mit Wertschätzung und Respekt über Rosa Luxemburg.[42] Als Hauptaufgaben einer nach dem Ersten Weltkrieg neu zu gründenden Internationale sah Luxemburg „die breiten Massen zur politischen Aktionsfähigkeit zu erziehen“ und die „[geistige] Befreiung des Proletariats von der Vormundschaft der Bourgeoisie“.[43]

---

[38] Vgl. Weiss 1981, 2, 608.
[39] Vgl. Frigga Haug, Linie Luxemburg-Gramsci, in: HKWM 8/I, 1122 – 1152; 1125.
[40] Rosa Luxemburgs Briefe, in: *Die Weltbühne* 19 (1923) 35, 212f.
[41] „[In] Deutschland, da lebte eine [...] Frau, eine Gelehrtin, die Bücher schrieb, wissenschaftliche Werke und Erzählungen, eine Dichterin, die die Blumen liebte und die Tiere und kein anderes Glück kannte, als den Menschen zu helfen und die ihren Dienst am Volk mit einem martervollen Tode bezahlen musste, die von verhetzten Soldaten mit Knüppeln totgeschlagen und in einen Kanal geworfen wurde mitten im Glanz und Licht dieser Riesenstadt. Rosa Luxemburg hat diese Frau geheissen [sic].“ (Prosperity [Konjunktur], 15, III; LLP B5/F13).
[42] „To her [Rosa Luxemburg; M.Sch.] – and until recently to millions of people in Europe – communism meant an ideal, a new concept of life, the promise of a superior social order. Moscow’s prewar policy, culminating in the purges of the old Bolsheviki and in Stalin’s pact with Hitler, shattered these illusions.“ (Lania 1950, 90).
[43] So Luxemburg im Entwurf zu ihren Junius-Thesen [1916], zitiert nach: Wolfgang Fritz Haug, Hegemonie, in: HKWM 6/I, 1 – 29; 11.

Deutlich sind hier Prinzipien zu erkennen, die auch die politische und schriftstellerische Arbeit Leo Lanias zeitlebens maßgeblich geprägt haben.

Im Gegensatz zu Rosa Luxemburg dürfte Lania Antonio Gramsci kaum gekannt haben, obwohl er in den 1920er Jahren und nach dem Zweiten Weltkrieg Italien mehrmals bereist und über dessen politische Entwicklung immer wieder detaillierte journalistische Beiträge verfasst hat – der Name von Antonio Gramsci taucht darin jedoch nirgends auf. Obwohl Lania fließend Italienisch sprach, hätte er den Großteil von Gramscis politischen Ideen und Grundbegriffen in den 1920er Jahren gar nicht kennen können, weil Gramsci zu diesem Zeitpunkt zwar einige Texte im *Grido del Popolo*, dem *Avanti* oder *L'Ordine Nuovo* veröffentlicht, seine Theorie aber noch nicht systematisch ausgearbeitet hatte: Die in der faschistischen Gefängnishaft entstandenen *Quaderni del carcere*, in denen Gramsci seine marxistische „Philosophie der Praxis" entwickelte, wurden erst nach dem Zweiten Weltkrieg publiziert, zunächst nur in italienischer Sprache, erst nach Lanias Tod auch auszugsweise in deutscher bzw. englischer Übersetzung.[44] Dennoch sind die vielen Bezüge zwischen Gramscis und Lanias politischem Denken kaum zu übersehen: Die Wurzeln dieser geistigen Verwandtschaft liegen zum einen in der strikten Ablehnung des deterministisch-dogmatischen Denkens, das die gesellschaftspolitische Entwicklung *allein* von der Entwicklung der ökonomischen Strukturen abhängig macht, zum anderen in der Gewissheit von der Notwendigkeit einer fundierten politischen Überzeugungsarbeit und kollektiven Identitätsstiftung, schließlich und vor allem aber im humanitären Respekt vor dem menschlichen Individuum.

Auf die zum Teil frappierenden Ähnlichkeiten im politischen Denken von Gramsci und Lania wurde bereits im 1. Kapitel dieser Arbeit verwiesen. Gemeinsam ist Lania und Gramsci vor allem die grundsätzliche Idee der politischen Macht als einer Kraft, die nicht allein auf Zwang und Gewalt, sondern auf Überzeugung und Konsens beruht. Gramsci fasst diesen Grundgedanken in seinem Hegemoniekonzept, das die eigentliche Basis seiner politischen Theorie bildet. Die essentielle Bedeutung von Gramscis Hegemoniekonzept wurde u.a. darin gesehen, dass es eine „verhängnisvolle Lü-

[44] Eine größere, von Christian Riechers übersetzte und herausgegebene Auswahl aus Gramscis Gefängnisheften erschien 1967 in der BRD unter dem Titel „Philosophie der Praxis", die englischsprachigen „Selections from the prison notebooks of Antonio Gramsci", die maßgeblichen Einfluss auf die Arbeit des „Centre for Contemporary Cultural Studies" in Birmingham hatten, erschienen erst 1971.

cke“[45] im marxistischen Denken schloss und den „Zugang zu einer marxistischen Politik- und Machttheorie jenseits ökonomischer Reduktionismen“ ermöglichte.[46] Lania war wiederum nicht nur schon von Berufs wegen von der herausragenden Bedeutung der „öffentlichen Meinung“ und der besonderen Schlag- und Überzeugungskraft des Journalismus als „Waffe“ im politischen Kampf überzeugt,[47] der Glaube an die Macht des Meinens und die Kraft der Überzeugung zieht sich vielmehr wie ein Leitmotiv durch sein gesamtes Schaffen. In Lanias erster, 1915 in der Wiener *Arbeiter-Zeitung* veröffentlichten Erzählung „Der Zar und Leon Petrow, stud. Med.“ bezwingt der Student Leon Petrow den Zaren nicht durch einen gezielten Pistolenschuss, sondern durch die subversive Kraft seines Lachens, das dem Zaren mit einem Schlag jede Autorität nimmt.[48] 1921 beendete Lania seine Mitarbeit bei der österreichischen KP auch deswegen, weil er sich zu diesem Zeitpunkt (genauso wie Paul Levi in Deutschland) gegen die „Offensivtheorie“ und für die „Defensivtheorie“, also für die (längerfristige) politische Überzeugungsarbeit anstatt für direkte revolutionäre Aktionen aussprach, womit er sich gegen die offizielle Parteilinie stellte.[49] Lanias dramaturgische Arbeit an der Piscatorbühne oder seine Arbeit für den Volksfilmverband zielten in dieselbe Richtung: Immer wieder ging es um die Schaffung von Gegenmacht, Gegenöffentlichkeit, Gegenhegemonie, um das Untergraben der dominierenden Macht und Autorität durch Faktizität, durch Enthüllung, Demaskierung, Bloßstellung, durch die Kraft der Satire und des Humors.[50] Bezeichnend ist hier vor

---

[45] Haug, Hegemonie, in: HKWM 6/I, 1 – 29; 12.
[46] Ebd., 1.
[47] Vgl. etwa: Leo Lania, Das Lesebuch des Journalismus, a.a.O.
[48] Leo Lania, Der Zar und Leon Petrow, stud. Med., a.a.O.
[49] Vgl. Kap. 1.2 dieser Untersuchung.
[50] Lanias Konzept einer „revolutionären Komödie“, das er während seiner dramaturgischen Mitarbeit bei der Piscatorbühne entworfen hat, knüpft wortwörtlich an die Formulierungen seiner Reportagetheorie an: In beiden Fällen geht es um die Schaffung von Weltbezügen und die kollektive Identitätsstiftung (Vgl. Reportage als soziale Funktion, in: *Die Literarische Welt* 2 (1926) 26, 5f., und: Die revolutionäre Komödie, in: *Kunst und Volk. Mitteilungen des Vereines Sozialdemokratische Kunststelle* (Wien) 4 (1929) 10, 291f.). Seine Erfahrungen mit der „revolutionären Komödie“ an der Piscatorbühne, etwa die Arbeit an seinem eigenen Stück „Konjunktur“ oder die auktoriale Zusammenarbeit mit Piscator, Gasbarra und Brecht an „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“ wird Lania auch noch für die satirischen, gegen den stalinistischen Kommunismus gerichteten Sketches nutzen, die er Anfang der 1950er Jahre für „Radio Free Europe“ und „Voice of America“ verfasste. „Good propaganda is humor, fighting satire, genuine anger”, hatte Lania in diesem Zusammenhang einige Jahre zuvor geschrieben (Vgl. War on the Air (Radio Warfare), ca. 1943 (unveröffentlichtes Manuskript), 5; LLP, B9/F8).

allem auch das 1941 gemeinsam mit der amerikanischen Publizistin Dorothy Thompson geplante Demokratiebuch-Projekt, das, wie alle seine Arbeiten der Exil- und Nachkriegszeit nach 1945, auf Lanias Erfahrungen in den 1920er Jahren aufbaute. In einem im Zusammenhang mit dem Projekt verfassten Text thematisierte Lania das auch für Gramsci maßgebliche Verhältnis von Zwang und Konsens und betonte schon 1941 – als Hitlers Armeen Europa gerade im Blitzkrieg überrollten – mit allem Nachdruck, „dass Deutschland einen Krieg nur mit Waffengewalt nie gewinnen könne, dass auch die beste Kriegsmaschine früher oder später zusammenbrechen müsse, wenn es Deutschland nicht gleichzeitig gelänge, Europa von innen ideologisch zu erobern.“[51] Es sind nicht zuletzt Lanias um 1924/25 entstandenen Reflexionen über die Ursachen des Faschismus, die ihn unmittelbar nach der revolutionären Anfangsphase der Weimarer Republik die Bedeutung des hegemonialen „Stellungskriegs“[52] bewusst machten: Heftig kritisierte er in den beiden Reportagebüchern zum Hitler-Ludendorff-Prozess den ökonomischen Determinismus und das „rein mechanische Denken“ der deutschen Sozialdemokratie, die diese zu der völlig falschen Überzeugung geführt hatten, das durch den Weltkrieg und die Hyperinflation materiell entwurzelte Kleinbürgertum schlösse sich automatisch und von selbst dem politischen Emanzipationskampf der Arbeiterschaft an.[53]

Zwei Aspekte spielen in Gramscis Hegemoniekonzept eine herausragende Rolle: Zum einen die Aufgabe und Funktion des Intellektuellen, zum anderen, damit in enger Beziehung stehend, die „Achse Intellektuelle – Volk“.[54] Als Organisatoren der kollektiven Identität und des hegemonialen Stellungskriegs sind die Intellektuellen für die gesellschaftspolitische Veränderung und Revolutionierung unabdingbar: „[Eine] menschliche Masse ‘unterscheidet’ sich nicht und wird nicht ‘per se‘ unabhängig, ohne sich (im weiten Sinn) zu organisieren, und es gibt keine Organisation ohne Intellektuelle, das heißt ohne Organisatoren und Führer“.[55] Die Beziehung von Intellektu-

[51] Vgl. Leo Lania, Warum hat Hitler den Krieg verloren?, 1941 (unveröffentlichtes Manuskript), 2; LLP, B12/F24. In einer mehrteiligen, zwischen dem 7. und 14. Februar 1941 unter dem Titel „Hitler’s Lost War“ in der *New York Herald Tribune* veröffentlichten Kolumne beurteilte Dorothy Thompson die Situation in Europa fast wortwörtlich wie Lania.
[52] Vgl. Lania 1925 a, 27.
[53] Vgl. Lania 1924, 3 – 23, und Lania 1925a, 22 – 42.
[54] Vgl. dazu: Gramsci 1967, 405 – 432, und: Haug, Hegemonie, in: HKWM 6/I, 1 – 29; 24.
[55] Gramsci zitiert nach: Haug, Hegemonie, in: HKWM 6/I, 1 – 29; 21.

ellen und Volk bildete für Gramsci aber keine hierarchische Einbahnstraße, sondern vielmehr eine wechselseitige, auf intellektuellem und emotionalem Verständnis beruhende pädagogische Beziehung, „der zufolge das Lehrer-Schüler-Verhältnis ein aktives Verhältnis wechselseitiger Beziehungen und deshalb jeder Lehrer immer auch Schüler und jeder Schüler Lehrer ist.“[56] Gramscis Hegemoniekonzept versteht sich somit als „tendenziell demokratische Tatsache“ und bindet die soziale und individuelle Emanzipation aneinander.[57] So wie es die eigentliche Aufgabe des „organischen Intellektuellen“ ist, „dem amorphen Massenelement Persönlichkeit zu geben“,[58] entsteht für Gramsci – wie auch für Lania – eigentliche „Individualität“ nicht im Vollzug bürgerlicher Lebensentwürfe, sondern im sozialen Weltbezug, in der Fähigkeit, „an der Hervorbringung von Weltgeschichte aktiv teilzunehmen, Führer seiner selbst zu sein und sich nicht passiv und hinterrücks der eigenen Persönlichkeit von außen den Stempel aufdrücken zu lassen“.[59] Individualität vollzieht sich in Gramscis Verständnis also nicht als singuläre Selbstverwirklichung, sondern im dialektischen Bezug von Individuum und Kollektiv:

„[Die] Synthese der Bestandteile der Individualität ist ‘individuell‘, doch verwirklicht und entwickelt sie sich nicht ohne eine Tätigkeit nach außen, die äußeren Verhältnisse verändernd, beginnend bei denen zur Natur bis hin zu denen zu den anderen Menschen, in unterschiedlichem Grad in den verschiedenen gesellschaftlichen Kreisen, in denen man lebt, bis zum weitesten Verhältnis, das die gesamte menschliche Gattung umfasst.“[60]

Ganz ähnliche Gedankengänge klingen in Lanias Reportagetheorie an, etwa wenn er das in Deutschland so verbreitete Spezialistentum und das damit verbundene Delegieren der eigenen sozialen Verantwortung an andere kritisiert.[61] Lenins paternalisti-

---

[56] Gramsci zitiert nach: Haug, Hegemonie, in: HKWM 6/I, 1 – 29; 22.
[57] Vgl. ebd., 21ff.
[58] Gramsci zitiert nach: Alex Demirović/Peter Jehle, Intellektuelle, in: HKWM 6/II, 1267 – 1286; 1276.
[59] Gramsci zitiert nach: Peter Jehle, Kollektiv, in: HKWM 7/II, 1108 – 1116; 1111.
[60] Gramsci zitiert nach: Morus Markard, Individualität, in: HKWM 6/II, 933 – 941; 937.
[61] „In Amerika ist der Student während der Ferien als Bauer, Kellner, Telegraphenarbeiter, der Arzt als Farmer, fast jeder erwerbende Mensch in Dutzenden von Berufen tätig, und deshalb liegt ihm das gesellschaftliche Leben, in das er von Kind auf mit hunderten von Fäden verstrickt ist, offen zutage; es gibt dort also eine gemeinsame Basis, auf der sich Arbeiter und Intellektuelle, der Student und der Bankdirektor gleich sicher bewegen: ob es sich um Aktien, ein Elektrizitätswerk, Fabriken, Autos, Zeitung handelt, - die Voraussetzung einheitlicher, durch eigene Erfahrung erworbener Grundbegriffe und Kenntnisse des ‘praktischen‘ nämlich öffentlichen Lebens ist gegeben. Indes in Deutschland alle Faktoren sich dahin vereinigen, den einzelnen so in Beruf und Stand einzuschachteln, daß er zu den Dingen, Begebenheiten, Einrich-

schem Konzept einer hierarchisch streng gegliederten intellektuellen Führung der Arbeiterschaft durch die Partei steht bei Lania und Gramsci die Idee des „Organischen“ gegenüber. Lania sah die wahrhaft demokratische Gesellschaft, wie er etwa in seinem Text „Reportage als soziale Funktion“ ausführte, als lebendigen, von wechselseitigen Beziehungen durchflochtenen „Organismus“, für dessen Funktionieren seine einzelnen Glieder allesamt gleichermaßen Verantwortung tragen. Wiederholt betonte Lania die Eigenverantwortlichkeit und Eigenproduktivität der am gesellschaftlichen Prozess beteiligten Individuen und definierte diese als „sozialistische Möglichkeit“: So lobte er 1925 die österreichischen Sozialdemokraten dafür, die Verbindung zu den einfachen Menschen nicht verloren zu haben und „die Massen immer wieder zum Glauben an ihre Macht, zum Bewußtsein zu erziehen, daß es nicht die Führer sind, die ihnen als weise Lehrer den Weg zeigen, [...] sondern daß die Entscheidung, aber daher auch die Verantwortung für jede Tat und jede Aktion nur bei der einfachen Mitgliedschaft liegen dürfe.“[62]

Die Kluft zwischen den Intellektuellen und dem „einfachen“ Volk sah auch Antonio Gramsci als das größte Hindernis bei der Verwirklichung eines „historischen“ oder „geschichtlichen Blocks“, d.h. der historischen Verbindung von zivilgesellschaftlicher Hegemonie und politischer Macht.[63] Den traditionellen Intellektuellen warf Gramsci fehlendes Interesse „für den lebendigen Menschen, für das gelebte Leben“ vor,[64] sie seien dem Volk nur rhetorisch verbunden, „ sie kennen und fühlen nicht die Bedürfnisse, die Bestrebungen, die weitverbreiteten Gefühle desselben, sondern sind dem Volk gegenüber etwas Losgelöstes, in der Luft Hängendes, das heißt eine Kaste und kein mit organischen Funktionen ausgestattetes Glied des Volkes selbst.“[65] Ein „Zum-Volk-Gehen“ sei aber wesentlich für den politischen Kampf um zivilgesellschaftliche Hegemonie, den Gramsci auch als einen Kampf für eine neue Kultur mit den Mitteln der populären Kunst verstand:

„[Es] gibt faktisch weder eine Popularität der künstlerischen Literatur noch eine einheimische Produktion von ‘Popular‘-Literatur, weil es keine übereinstimmende Weltauffassung zwischen ‘Schriftstellern‘ und ‘Volk‘ gibt; die Gefühle des Volkes werden also von den Schriftstellern weder als ihre eigenen gelebt noch haben die Schriftstel-

---

tungen des sozialen Lebens kein – oder bestenfalls nur ein falsches – Verhältnis findet.“ (Vgl. Leo Lania, Reportage als soziale Funktion, a.a.O.)

[62] Leo Lania, Sozialistische Möglichkeiten, Das Beispiel Wiens [Juni 1925], a.a.O.

[63] Vgl. Gramsci 1967, 428f.

[64] Vgl. Gramsci 2012, 45.

[65] Ebd., 86.

ler eine ‘national-erzieherische‘ Funktion, das heißt, sie haben sich nicht die Aufgabe gestellt und stellen sie sich nicht, die Gefühle des Volkes aufzuarbeiten, nachdem sie sie nacherlebt und sich zu eigen gemacht haben [...].“[66]

An anderer Stelle heißt es dazu ergänzend:

„[Die] Herausbildung einer lebendigen, ausdrucksvollen und gleichzeitig nüchternen und maßvollen Prosa muß eines der kulturellen Ziele sein, die aufzustellen sind. [...] [Entscheidend] ist die Tatsache, daß eine Verbindung mit dem Volk, mit der Nation gesucht wird, daß man nicht eine servile, einem passiven Gehorsam verpflichtete Einheit für notwendig hält, sondern eine aktive, lebendige Einheit [...].“[67]

Gramsci betonte wiederholt, dass zur intellektuellen Führung des Volkes „ein gefühlsmäßiger und ideologischer ‘Kontakt‘“ unbedingt notwendig sei und „in gewissem Maße Sympathie und Verständnis für [dessen] Bedürfnisse und Ansprüche“,[68] er sprach in diesem Zusammenhang auch von einem „modernen Humanismus“.[69] Aus der organischen Verbindung der Intellektuellen mit dem einfachen Volk erwächst erst die Kraft zur gesellschaftlichen Veränderung, die auf eine breite Massenbasis setzen muss; aus der organischen Verbindung mit der Gefühls- und Vorstellungswelt erwächst auch die Möglichkeit einer „politischen Kritik“ der reaktionären Bestandteile des populären „Alltagsverstands“, die Möglichkeit der „Zerstörung und Überwindung gewisser Gefühls- und Glaubensströmungen, gewisser Haltungen zum Leben und zur Welt“.[70] Gramsci konzipierte eine „Politik des Kulturellen“, unter der er den Kampf um eine neue Kultur verstand, wobei er Literatur und Kunst (er erwähnt in diesem Zusammenhang auch das Theater oder neue Medien wie den Film) eine entscheidende Rolle zuschrieb:

„Die Voraussetzung der neuen Literatur kann nicht anders sein als politisch-geschichtlich, popular: sie muß bestrebt sein, schon Vorhandenes auszuarbeiten, polemisch oder auf andere Weise, darauf kommt es nicht an; worauf es ankommt, ist, daß sie Wurzeln schlägt im Humus der Volkskultur, so wie sie ist, mit ihren Vorlieben, ihren Bestrebungen usw., mit ihrer moralischen und intellektuellen Welt, auch wenn diese rückständig und konventionell ist.“[71]

Während sich in Lenins Verständnis politische Macht hierarchisch von oben nach unten organisiert, wählten Gramsci und Lania den umgekehrten Weg von unten nach

[66] Ebd., 83.
[67] Ebd., 42f.
[68] Ebd., 121,
[69] Ebd., 87.
[70] Ebd., 112.
[71] Ebd., 27f.

oben, berücksichtigten die mentale und psychische Vorstellungswelt ihrer Rezipienten, betonten die Eigenverantwortlichkeit und Eigenproduktivität der einzelnen Individuen in der Masse, wie das etwa auch in Gramscis Rätetheorie oder Lanias Reportagekonzept deutlich wird.[72] Gramsci und Lania orientierten sich nicht blind an den Vorgaben ideologischer Konzepte, sondern an der menschlichen Praxis – gerade eben auch jener Menschen, die sie zu erreichen suchten – unter bestimmten historischen Bedingungen.

[72] Zu Gramscis Rätetheorie vgl. Gramsci 1967, 17 – 126. Auch Lania sprach sich 1920 für die „Rätediktatur“ aus, vgl.: Leo Lania, Ein neuer Abschnitt in der deutschen Revolution, a.a.O.

2.1) „Zeittheater“

Angesichts der explosionsartigen Modernisierung, Technisierung und Mediatisierung der Gesellschaft und Kultur in den 1920er Jahren könnte man fast meinen, dass das Theater in diesem Jahrzehnt eigentlich ein geradezu hoffnungslos veraltetes Medium darstellte. Nichtsdestoweniger stand gerade das Theater in der Weimarer Republik, vor allem in der Reichshauptstadt Berlin, im Fokus des intellektuellen Interesses und wurde gleichermaßen zum künstlerischen und gesellschaftspolitischen Leitmedium dieser Epoche: Wohl zu keiner Zeit seiner Geschichte war das Theater an den politischen Auseinandersetzungen und Kämpfen seiner Zeit so unmittelbar beteiligt wie in den beiden Jahrzehnten zwischen 1914 und 1933, schrieb Manfred Brauneck in seiner europäischen Theatergeschichte.[73] Jost Hermand und Frank Trommler bemerkten in ihrer Studie zur Kultur der Weimarer Republik: „Das Theater galt in den zwanziger Jahren als einer der wenigen Bereiche, in denen die Revolution von 1918 wirkliche, ja wirksame Spuren hinterlassen hatte.“[74]

Die Gründe für die zentrale Stellung des Theaters in der Kultur der Weimarer Republik waren also vor allem in der Transformation von der Monarchie zu einer republikanischen Gesellschaft zu suchen. Das Theater konnte auf eine lange Tradition als ein dem eigentlichen Wesen nach „öffentliches“ Medium im Sinne einer gesellschaftlichen Institution zurückblicken: Als ein prinzipiell kollektives Medium, sowohl in Bezug auf die Produktion als vor allem auch die Rezeption,[75] verhandelte das Theater als „Spiegel“ der Welt und Gesellschaft im Laufe seiner Geschichte immer wieder Themen und Probleme im Brennpunkt des gesellschaftlichen Interesses und diente zudem als Forum der Konstituierung und der Diskussion von öffentlicher Meinung. Die Situation in Deutschland nach 1918 begünstigte die institutionelle Stellung des Theaters als öffentliches Forum im besonderen Maße: Zum einen wurde mit der republikanischen Verfassung von 1918 die Aufhebung der Zensur gewährleistet (wenn es auch in der Folge wiederholt Versuche gab, die Zensur über Umwege zumindest teilweise wieder einzuführen), zum anderen geriet ein großer Teil der deutschen

[73] Brauneck 2003, 232.
[74] Hermand/Trommler 1978, 193.
[75] Selbst wenn man den Extremfall annimmt, dass nur ein einzelner Schauspieler vor einem einzigen Zuschauer agiert, ist doch zumindest diese Gruppe von zwei Personen für die Theatersituation konstitutiv.

Theater durch die Umwandlung von Hoftheatern in republikanische Staats- und Landestheater in die öffentliche Hand.

Das Theater der Weimarer Republik bot sich damit sowohl in Bezug auf seine Tradition und konstruktiven Merkmale als auch in Bezug auf die besondere historische Situation nach dem Ersten Weltkrieg politisch interessierten – und vor allem an politischer Wirkung interessierten – Schriftstellern als *das* öffentliche Forum *par excellence* an. Dementsprechend sahen viele Intellektuelle in den 1920er Jahren im Theater eine vorzügliche Möglichkeit, um – zunächst meist noch in expressionistischer Formensprache – ein möglichst breites Publikum zu erreichen. Das Theater fokussierte nicht nur im besonderen Maße die Beziehung von Kunst und Politik, sondern auch die Verschmelzung von Kunst und Leben, die schon immer ein Hauptanliegen der künstlerischen Avantgarde der Moderne gewesen war: „Das Theater ist der natürliche Ort für die Austragung der Beziehungen von Kunst und Leben. Von hier aus kann durch einen klaren Anstoß die gesamte Stellung der Kunst in unserer Zeit in Bewegung geraten. [...] Das Theater ist die Volksversammlung der Kunst.“[76] Die Situation der kollektiven Rezeption im Theater korrespondierte im besonderen Maße mit einer politischen Entwicklung, die mehr denn je vom Phänomen der „Masse“, vom Massen-Kollektiv gekennzeichnet wurde, das sich gerade zu Beginn der Weimarer Republik immer wieder in Kundgebungen, Aufmärschen und auch Straßenkämpfen in Szene setzte. Das kollektive Theaterpublikum spiegelte die Großstadt-Masse im Kleinen wieder, während die Theaterbühne zur „Tribüne“ (so auch der Name eines 1919 von Karlheinz Martin und Rudolf Leonhard in Berlin gegründeten Theaters) der politischen Auseinandersetzung wurde. Umgekehrt fand die Politisierung des Theaters ihre Entsprechung in der Theatralisierung des politischen Feldes, das seinerseits die Masse als „Ornament“ (Siegfried Kracauer)[77] und die Straße als Tribüne der politischen Inszenierung nutzte: „Theatralisierung der Politik und Politisierung des Theaters – diese Formel liefert ein immer noch brauchbares Kriterium zur Phänomenologie der Weimarer Zeit“, schrieb Dietrich Kreidt in Anlehnung an die Kulturhistoriker Jost Hermand und Frank Trommler.[78] Lania selbst hatte schon im November 1922 anlässlich von Mussolinis „Marsch auf Rom“ in der *Weltbühne* auf die theatralischen Elemente des italienischen Faschismus verwiesen: „Vielleicht hilft

[76] Alfred Wolfenstein in: *Das Programm der Piscatorbühne* 1 (September 1927), 5.
[77] Vgl. Siegfried Kracauer, Das Ornament der Masse, in: Kracauer 1977, 50 – 63.
[78] Vgl. Kreidt 1995, 264 und Hermand/Trommler 1978, 200.

auch das Mussolinis Erfolg erklären: daß kein politischer Führer in Italien so gut Massenregie zu führen versteht wie er. Die Parade in Neapel war ein grandioses Spektakel."[79]

So wie theatralische Elemente zunehmend die Zeitpolitik prägten, sahen umgekehrt viele zeitgenössische Intellektuelle im Theater ein Medium mit einem herausragenden politischen Potential. Leo Lania bestimmte in einem grundsätzlichen Text die prinzipielle Aufgabe eines politisch instrumentalisieren Theaters darin, nicht nur der „Ausdruck" des aktuellen Zeitgeschehens zu sein, sondern vielmehr zum aktiven „Former der Zeit" und „Bahnbrecher" der zukünftigen Gesellschaft zu werden.[80] Auch Bertolt Brecht, mit dem Lania in den Jahren 1927 und 1928 an der Piscatorbühne intensiv zusammengearbeitet hatte, verwies im Rückblick auf Piscators Theaterarbeit in den 1920er Jahren auf die Bedeutung des Theaters als eines politischen und öffentlichen Forums, als eines Ortes der Diskussion, der Entscheidungsfindung und Aktion:

„Für Piscator war das Theater ein Parlament, das Publikum eine gesetzgebende Körperschaft. Diesem Parlament wurden die großen, Entscheidung heischenden, öffentlichen Angelegenheiten plastisch vorgeführt. Anstelle der Rede eines Abgeordneten über gewisse unhaltbare soziale Zustände trat eine künstlerische Kopie dieser Zustände. Die Bühne hatte den Ehrgeiz, ihr Parlament, das Publikum, instand zu setzen, auf Grund von Abbildungen, Statistiken, Parolen politische Entschlüsse zu fassen. Die Bühne Piscators verzichtete nicht auf Beifall, wünschte aber noch mehr eine Diskussion. Sie wollte ihrem Zuschauer nicht nur ein Erlebnis verschaffen, sondern ihm noch dazu einen praktischen Entschluß abringen, in das Leben tätig einzugreifen."[81]

Piscators Theater war der Inbegriff dessen, was später einmal unter dem Begriff „Zeittheater" in die Annalen der Theater- und Literaturgeschichte eingehen sollte; ein Begriff, der eng mit dem Kulturschaffen der Weimarer Republik verbunden blieb. Mitte der 1920er Jahre löste der dokumentarische Gestus des Zeittheaters die bis dahin weitgehend vorherrschende expressionistische Bühnensprache ab; just zu jenem Zeitpunkt also, als sich Lania selbst der dramatischen Arbeit für die Bühne zuwandte. Das Zeittheater und das „Zeitstück" waren unverkennbar der literarischen Program-

[79] Vgl. Leo Lania, Italien und der Fascismus, a.a.O., 494.
[80] Vgl. Leo Lania, Das Theater als Former der Zeit, in: *Programmblätter der Volksbühne*, Heft 6, April 1927, 16 – 22. Das Programmheft erschien anlässlich der Inszenierung des von Ehm Welk verfassten Dramas „Gewitter über Gottland" durch Erwin Piscator, UA: 23. März 1927.
[81] Bertolt Brecht, Über experimentelles Theater [1939], in: GBA 22.1, 540 – 557; 544f.

matik der Neuen Sachlichkeit entwachsen. Das expressionistische Formenexperiment wurde vom sachlichen „Stofftheater“ abgelöst, der sich oft dokumentarisch verstehenden Aufarbeitung der aktuellen gesellschaftspolitischen Themen und Fragen. Dem Dokument und der neusachlichen Tatsachenpoetik fiel damit ein besonderer Stellenwert zu, intendiert wurden Aufklärung, pädagogische Erziehung und eine unmittelbar-operative politische Wirksamkeit. Dementsprechend spielten rezeptionsästhetische Überlegungen, wie schon in den literarischen Programmen der Sachlichkeit, eine herausragende Rolle, der Zuschauer rückte in den Fokus des dramatischen und inszenatorischen Schaffens. Wie bei der neusachlichen Literatur waren auch hier die zahlreichen Bezüge zum Journalismus unübersehbar: Nicht von ungefähr erinnerten viele der damaligen Zeitdramen oder Zeitstücke mit der Verknüpfung von Bühnendarstellung mit sachlichem Stil und journalistischer Technik an „szenische Reportagen“: „Was mir damals vorschwebte“, schrieb Erwin Piscator 1929 im Rückblick auf seine Bühnenarbeit der frühen 1920er Jahre, „war eine viel engere Verbindung mit dem Journalismus, mit der Aktualität des Tages.“ An den damaligen dramatischen Vorlagen bemängelte er deren fragmentarische Brüchigkeit und das Unvermögen, unter und hinter der Oberfläche der Erscheinungen die tieferen Ursachen und weitreichenden Folgen sichtbar zu machen, die Komplexität des gesellschaftlichen Ganzen also: „Immer wieder waren es doch nur ‘Stücke‘, in des Wortes Bedeutung, Stücke der Zeit, Ausschnitte aus einem Weltbild, aber nicht das Totale, das Ganze, von der Wurzel bis in die letzte Verästelung, niemals die glühende Aktualität des Heute, die überwältigend aus jeder Zeile der Zeitung aufsprang.“[82] Piscators Entscheidung, Leo Lania (gemeinsam mit Felix Gasbarra) mit der Leitung der Dramaturgie seines Theaters zu beauftragen, dürfte ganz wesentlich mit Lanias herausragendem Prestige als einem der bedeutendsten Exponenten der politischen Reportage in der Weimarer Republik zusammengehangen haben. Auch der mit Piscator und Brecht gut befreundete Herbert Jhering, damals nicht nur eine Ikone der Berliner Theaterkritik, sondern einer der profiliertesten Verfechter der Idee des Zeittheaters, betonte 1929 die in Abgrenzung zum konventionellen Drama enge Verwandtschaft des modernen Zeittheaters mit dem Journalismus und der Reportage: „Die Stubenluft vieler Dramen war beängstigend in einer Zeit, in der die dramatischen Stoffe der ganzen Welt auf der Straße liegen, in der durch die Reportage der Zeitungen von Amerika bis Rußland und China alle Ereignisse sofort geliefert werden. Man brauchte

[82] Vgl. Piscator 1929, 39f.

nur lesen und aufnehmen zu können."[83] Der Zeittheater-Diskurs griff Motive auf, die schon aus der zeitgenössischen Architektur- oder Reportagediskussion (vgl. Leo Lanias Reportagekonzept)[84] bekannt waren. So sah etwa auch Herbert Jhering die prinzipielle Aufgabe des Zeittheaters in seiner „sozialen Funktion" (Lania), in der Herauslösung des konventionellen Dramas „aus der individuellen Vereinzelung" und der Knüpfung von engen Beziehungen zwischen den Individuen und dem gesellschaftlichen Ganzen. Und wie schon Lania in seiner Reportagetheorie die typisch deutsche Vergötzung des Spezialistentums heftig kritisiert hatte, begründete auch Jhering den Niedergang des politischen Dramas in der expressionistischen Epoche nicht nur mit dessen Isolierung und Herauslösung aus dem sozialen Kontext, sondern auch mit der nahezu hermetischen Abgeschlossenheit der dramatischen Produktion und Rezeption in einem kleinen Zirkel von Spezialisten und Fachleuten:

„Es wurde dogmatisch eng oder menschenbeglückend unbestimmt, beschränkt oder uferlos. Es wurde vom Parteisekretär oder Literaten geschrieben. Politik wurde aus den geistigen und seelischen Zusammenhängen gelöst. 'Politik für die Politik' hätte ein Schlagwort lauten können, wie die 'Kunst für die Kunst'. Politik wurde vereinzelt, wie in Deutschland alles vereinzelt wurde: Technik, Wissenschaft, Theater, Bildung. [...] Da wurde gegen die Zeit gewettert, da wurde für die Zeit Partei genommen. Jeder für sich, keiner für den anderen. Diese Zeit ist endgültig vorbei. Es ist weniger eine Zeit der einzelnen Begabungen als eine Zeit der gemeinsamen Kraft und Bewegung. Wie im Prinzip des neuen Bauens immer mehr der Gemeinschaftsgedanke betont wird, wie die Zeit des individualistischen bürgerlichen Hauses vorbei ist, so hat sich auch das Theater von Grund auf geändert. Neue Lebensformen. Neue Bühnenformen. Es gibt eine Zeitbewegung. Es gibt Künstler, die zusammengehören. Die Zeit der Vereinzelung ist vorbei."[85]

Zweifelsohne stand das Theater in den 1920er Jahren aber auch unter scharfen Konkurrenzdruck: Aufgrund des großen Erfolgs von neuen und populären Unterhaltungsformen wie Kino oder Revue war zu Beginn des Jahrzehnts häufig von der „Krise" oder gar vom bevorstehenden „Tod des Theaters" die Rede. Dass sich das Theater gegenüber den neuen Konkurrenten nicht nur bewährte, sondern sogar zum künstlerisch-intellektuellem Leitmedium der Epoche aufstieg, lag vor allem auch an dem Geschick, mit dem es die Einflüsse der neuen Medien und Unterhaltungsformen aufgriff und verarbeitete – auch in dieser Hinsicht stach Piscators Theaterarbeit besonders hervor. Darüber hinaus konnte das Theater etwa dem Kino gegenüber aber auch auf eine ganze Reihe von traditionellen Vorteilen zurückgreifen. Im Gegensatz

[83] Herbert Jhering, Zeittheater, Ein Vortrag [1929], in: Jhering 1974, 284 – 302; 285.
[84] Leo Lania, Reportage als soziale Funktion, a.a.O.
[85] Jhering 1974, 288 u. 302.

zur schwerfälligen und aufwendigen Filmproduktion und der vom finanziellen Gewinn entsprechend abhängigen Filmindustrie kam dem Theater sein spezifischer „Livecharakter“ in zweifacher Weise zu Gute: Zum einen konnte es viel unmittelbarer, ohne große zeitliche Verzögerung auf aktuelle gesellschaftspolitische Entwicklungen reagieren, zum anderen förderte die kollektive Rezeption im Theater in weit höherem Maße als im Kino ein sinnlich-fassbares, solidarisches „Massenerlebnis“, für das etwa die von Piscator im Auftrag der KPD inszenierten Revuen legendäre Beispiele lieferten.[86] Außerdem kam dem Theater als einer aus verschiedenen Künsten zusammengesetzten Darstellungsform die Heterogenität seiner Elemente in besonderer Weise entgegen: Viel deutlicher als im Film konnten hier die einzelnen Elemente zueinander in Kontrast gesetzt werden, sich gegenseitig quasi „kommentieren“ und damit die Bühnenhandlung auf eine „epische“ Ebene hin erweitern, wie das Piscator mit der Montage von Schauspiel, konstruktivistischem Bühnenbild, Technik, Film, Bildprojektion, Revue und Sound etc. auf der Theaterbühne vorführte und Brecht später in seinem Konzept der „Trennung der Elemente“ formulierte.[87] Das Zeitdrama der 1920er Jahre präsentierte sich inhaltlich und formal genreübergreifend und innovativ, brach die geschlossene Struktur des konventionellen Dramas auf und integrierte erfolgreich die neuen technischen Medien ebenso wie die populären Unterhaltungsformen der Massenkultur, um sich auf der Höhe seiner Zeit – und dieser gewachsen – zu zeigen. Nicht zuletzt durch die Erprobung neuer Theaterformen, durch die Montage epischer Elemente in die dramatische Bühnenhandlung mit dem Ziel, die Hintergründe und Ursachen sozialer Prozesse sichtbar und transparent zu machen, entfaltete das Berliner Theater in den 1920er Jahren eine besondere Stärke und herausragende Qualität: „In der Aufrollung der großen Zusammenhänge ist das Theater dem Film weit überlegen“, stellte Piscator 1928 fest.[88] Damit schien gerade das (Zeit-)Theater in den 1920er Jahren wie geschaffen für die Umsetzung eben je-

---

[86] Auf Wunsch der KPD inszenierte Piscator für deren Wahlkampagne 1924/25 die „Revue Roter Rummel“ (UA: 22. November 1924, Berlin) und für den X. Parteitag der KPD die Revue „Trotz Alledem!“, die am 12. Juli 1925 im Großen Schauspielhaus in Berlin uraufgeführt wurde – der Titel dieser Revue bezog sich auf den berühmten Aufruf von Karl Liebknecht in der *Roten Fahne* vom 15. Januar 1919, den letzten Text, den Liebknecht vor seiner Ermordung durch Freikorps-Soldaten veröffentlicht hat.

[87] Vgl. Bertolt Brecht, Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, in: GBA 24, 74 – 86, besonders: 79.

[88] Erwin Piscator, Bühne der Gegenwart und Zukunft, in: Piscator 1980, 44 – 49, 48.

ner Ideen und Intentionen, die Leo Lania 1926 – unmittelbar vor Beginn seiner intensiven Theaterarbeit mit Erwin Piscator – in seiner Reportagetheorie formuliert hatte.[89]

[89] Vgl. Leo Lania, Reportage als soziale Funktion, a.a.O.

2.1.1) Lanias dramatisches Schaffen im Überblick

Das Drama präsentiert, wie schon Aristoteles in seiner „Poetik“ feststellte, die Figuren als „handelnd“ und „in Tätigkeit befindlich“.[90] Mehr als alle anderen Literaturgattungen fokussiert der dramatische Text (und dessen Inszenierung auf der Bühne) den Bereich der Interaktion und des Zwischen-Menschlichen, der wechselseitigen Bezogenheit zwischen den Individuen und dem gesellschaftlichen Kontext, den Lania in seiner Reportagetheorie als wesentlich für das Funktionieren des gesellschaftlichen Organismus definiert hatte. Das Drama demonstriert schon der Form nach das antagonistische Prinzip und die dialektische Entwicklung, in einem gewissen Sinne auch, wie man mit Gramsci sagen könnte, den hegemonialen Agon. Insofern scheint es nur folgerichtig, dass das dramatische und szenische Schreiben in Lanias Werk einen herausragenden Platz einnahm und sich durch alle Phasen seines Lebens zog. Die Grundlegung seiner werkästhetischen Ideen, auch in Bezug auf die Dramatik, erfolgte im Wesentlichen in den 1920er Jahren und erfuhr auch in späteren Schaffensphasen (Exil, Krieg und Nachkriegszeit) keine nennenswerte Abwandlung. Lanias dramatisches Werk ist ein Bekenntnis zu dem in der Weimarer Republik entstandenen „Zeittheater“, ist – von einigen Ausnahmen abgesehen[91] – weitgehend geprägt von der Zuwendung zu aktuellen gesellschaftspolitischen Stoffen, der politischen Instrumentalisierung des Dramas als einer operativen Gebrauchskunst und der Idee des Theaters als einer politischen Tribüne der öffentlichen Kommunikation und Konfrontation.

Der Umfang des dramatischen und szenischen Gesamtwerks Lanias ist beeindruckend. Ein erstes dramatisches Jugendwerk entstand wahrscheinlich schon kurz vor

---

[90] Aristoteles 1991, 9.

[91] Es gibt in Lanias dramatischen Schaffen auch eine Reihe von reinen Lust- und Unterhaltungsspielen für das Theater und den Film. Diese Literatur entstand in der Exil- und Nachkriegszeit und wurde teilweise auch gemeinsam mit seiner Frau Maria Barbara Hermann verfasst. Gerade während der Exilzeit stand hier wohl auch die Notwendigkeit im Vordergrund, sich Erwerbsmöglichkeiten zu schaffen; allerdings blieben auch viele der damals vor allem für den Film entstandenen melodramatischen Szenarien in einen (zeit-)politischen Kontext eingebettet (vgl. etwa die Drehbücher und Entwürfe zu „Le Drame de Shanghai“ (G. W. Pabst, F 1939), „Ultimatum“ (Robert Wiene u. Robert Siodmak, F 1938), „L’Esclave Blanche“ (Mark Sorkin, F 1939) etc. im Lania-Nachlass). Lanias Lustspielentwürfe und melodramatische Szenarien ändern meines Erachtens nichts an seinen grundsätzlichen Intentionen bezüglich einer operativen Gebrauchsliteratur – die er nachweisbar auch in der Nachkriegszeit beibehalten hat – und bleiben daher hier unberücksichtigt.

dem Ersten Weltkrieg in Wien.[92] Allerdings sind fast alle seine Bühnenwerke, Drehbücher und Filmskripte – von denen die meisten nie aufgeführt oder verfilmt wurden – nur als Schreibmaschinenmanuskripte im Nachlass erhalten geblieben, einige wenige sind in den 1920er Jahren in entsprechend kleiner Auflage als Bühnenmanuskripte gedruckt worden.[93] Insofern Lanias dramatisches Werk im Zeittheater der

---

[92] In der „Wienbibliothek“ im Wiener Rathaus befindet sich ein „Drama in drei Akten“ mit dem Titel „Kunst“, das mit hoher Wahrscheinlichkeit von Leo Lania verfasst worden ist. Das Stück thematisiert die künstlerische Bohème des Wiener *Fin de Siècle* und die für diese Epoche zeittypischen Motive wie den Geschlechterkrieg oder den Antagonismus von Kunst und Leben. Das erhaltene Schreibmaschinenmanuskript hat einen Umfang von 77 Seiten und trägt keinen Autorennamen, auf der Titelseite aber den handschriftlichen Vermerk „Verlag Pfeffer“, der sich vermutlich auf den 1915 in Wien gegründeten und 1938 arisierten „Bühnenverlag Max Pfeffer“ bezieht. Nach Auskunft von Julia Danielczyk wurde das Stück der Bibliothek 1969 von den „Wiener Bühnen“ übergeben, im gleichen Jahr inventarisiert und dabei aus heute unbekannten Gründen Leo Lania zugeordnet. Wie aus der im Lania-Nachlass erhaltenen Korrespondenz hervorgeht, war Lania mit Max Pfeffer über einen langen Zeitraum seines Lebens hinweg gut bekannt, in den fünfziger Jahren war Pfeffer, der 1940 in die USA emigriert war, sogar der literarische Agent Lanias in den USA (vgl. die entsprechende Korrespondenz zwischen Lania und Pfeffer; LLP, B1/F4). Für die Autorschaft Lanias sprechen neben der engen Bekanntschaft mit Max Pfeffer auch seine gute Kenntnis des Wiener künstlerischen Milieus der Vorkriegszeit (Lanias Stiefvater war der ungarische Kunstmaler Julius Klaber), sowie die in seiner Autobiografie erwähnten literarischen Jugendambitionen (vgl. Lania 1942 u. Lania 1954).

[93] 1926 bzw. 1929/30 wurden Lanias Komödien „Die Friedenskonferenz“ und „Bernard Shaw kann nicht nach London“ im Berliner Verlag „Die Schmiede“ (in dem auch Lanias Reportagebuch „Der Hilter-Ludendorff-Prozess“ (1925) und die Erzählung „Indeta, die Fabrik der Nachrichten“ (1927) erschienen sind) als Bühnenmanuskripte für den Theatergebrauch veröffentlicht. Die beiden Texte sind nicht im amerikanischen Lania-Nachlass erhalten und meines Wissens existieren auch keine Exemplare der Texte in deutschen Bibliotheken, wohl aber in der Bibliothek der Universität Cambridge (siehe Online-Katalog der Universitätsbibliothek Cambridge); es ist gut möglich, dass Lania, der sich in den 1930er Jahren mehrmals in England aufgehalten hat, Exemplare der beiden Texte dort weitergegeben hat. Das Bühnenmanuskript einer ersten Fassung von „Konjunktur, Komödie in drei Akten“ ist 1927 ebenfalls im Verlag „Die Schmiede“ erschienen, dessen Aufführungsrechte wurden später aber (vielleicht nach dem finanziellen Bankrott des Verlags 1929) von „Felix Bloch Erben“ übernommen: ein Exemplar dieser ersten Fassung der Komödie befindet sich im „Deutschen Theatermuseum“ in München. Im amerikanischen Lania-Nachlass befindet sich außerdem die für die Piscatorbühne überarbeitete Fassung von 1928, allerdings ohne die Änderungen, die Brecht im letzten Akt vorgenommen hat (vgl. dazu: Piscator 1929, 211f.). „Gott, König und Vaterland, Schauspiel in 10 Bildern (3 Akten)“ erschien 1929 als Bühnenmanuskript im Verlag „Felix Bloch Erben“, eine Abschrift des Textes befindet sich in der „Deutschen Nationalbibliothek“ in Leipzig. Auch zu diesem Stück existiert eine überarbeitete Bühnenfassung im Lania-Nachlass. Die Übersetzung von „Brülle China!“ und deren Bühnenbearbeitung erschienen beide 1929 als Bühnenmanuskripte im „J. Ladyschnikow Theaterverlag“ in Berlin. Exemplare der Übersetzung befinden sich im „Österreichischen Theatermuseum“ in Wien und

1920er Jahre wurzelt, sind viele seiner Stücke vom Gestus des Dokumentarischen geprägt. Noch mehr als das dokumentarische Element sticht aber der humoristische und satirische Aspekt bei Lanias Dramentexten ins Auge, von denen auffallend viele als Komödien konzipiert wurden. Offenbar war Lania von der subversiven Kraft des Lachens überzeugt, das belegt schon seine erste, für die Wiener *Arbeiter-Zeitung* geschriebene Erzählung.[94] Als Dramaturg der Piscatorbühne entwarf Lania eigens das Konzept einer „Revolutionären Komödie" (das sich in vielen Punkten mit seinem Reportagekonzept deckte)[95] und lieferte zugleich mit der von Piscator 1928 inszenierten „Wirtschaftskomödie" „Konjunktur" ein praktisches Beispiel für diese Idee. Noch Ende der 1940er/Anfang der 1950er Jahre schrieb Lania beißende Sketche auf den stalinistischen Kommunismus für die Radiosender „Voice of America" und „Radio Free Europe", die – gerade darin liegt ja die spezifisch subversive Kraft der Satire – zugleich auch auf realistische und dokumentarische Elemente zurückgriffen. Die Essenz einer „guten Kunst" sei „Propaganda", schrieb Lania unter Rückgriff auf seine Arbeitserfahrungen in den 1920er Jahren 1943 während seiner Arbeit für das amerikanische „Office of War Information", wobei er, ganz den eigenen werkästhetischen Prämissen entsprechend, den Begriff der Propaganda durchaus positiv als Aufklärung und Überzeugungsarbeit begriff und in diesem Zusammenhang als „humor, fighting satire, genuine anger" definierte.[96] Neben dem dokumentarischen und humoristischen Aspekt fällt aber noch ein weiteres Element auf, das viele der dramatischen und szenischen Texte Lanias, vor allem ab der Exilzeit, kennzeichnet: die melodramatische Komponente. Unter den für Lania äußerst schwierigen Arbeitsbedingungen der Exilzeit mag das melodramatische Schreiben durchaus auch der Notwendigkeit geschuldet gewesen sein, mit dem eigenen Schreiben den finanziellen

---

in der „Deutschen Nationalbibliothek" in Leipzig, die Bühnenbearbeitung ist nur im Lania-Nachlass erhalten. Zwei nur geringfügig voneinander abweichende Textfassungen von „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk", an denen Lania neben Erwin Piscator, Bertolt Brecht und Felix Gasbarra als Koautor mitgearbeitet hat, befinden sich im „Bertolt-Brecht-Archiv" der „Akademie der Künste" (Berlin). Herbert Knust geht davon aus, dass es sich dabei um die Spielfassung der Piscatorbühne von 1928 handelt (vgl. Knust 1974, 30 – 104). John Willett hält es allerdings für nicht geklärt, „wie weit dieser Text, der in Herbert Knusts Materialienband (...) abgedruckt ist, der tatsächlich gespielten Fassung entspricht." (vgl. Willett 1982, 51 u. 153). Alle anderen Bühnentexte Lanias wurden nicht veröffentlicht und befinden sich, soweit erhalten, als Schreibmaschinenmanuskripte im Lania-Nachlass.

[94] Vgl. Der Zar und Leon Petrow, stud. Med., a.a.O.

[95] Leo Lania, Die revolutionäre Komödie, a.a.O.

[96] Leo Lania, War on the Air (Radio Warfare), 5, a.a.O.

Lebensunterhalt zu sichern: Dramen- und Filmentwürfe, die im hohen Maße auf melodramatische Komponenten zurückgriffen, erwiesen sich sicherlich als weit publikumsansprechender und publikumswirksamer – und damit verkaufsträchtiger – als literarische Formexperimente. Zum anderen kam aber das melodramatische Schreiben – genauso wie das satirische Schreiben und die Komödie – vielleicht auch Lanias populärästhetischen Prämissen besonders entgegen, der von ihm postulierten Notwendigkeit, auf die Vorstellungswelt und den Gefühlshorizont eines ungebildeten Publikums einzugehen, zum Verstand ebenso wie zum Herzen der Rezipienten zu sprechen. Dafür spricht, dass etwa viele der im Exil verfassten Filmdrehbücher trotz der melodramatischen Komponente durchaus in einen politischen Kontext gestellt sind: Die Gefühlswelt seiner Protagonisten interessierte Lania nicht als Ausdruck (klein-)bürgerlicher Privatheit, sondern in ihrer Konfrontation mit dem gesellschaftlichen Organismus, der sozialen Realität. Dafür spricht auch, dass Lanias literarisches Konzept des „Zum-Volk-Gehens“[97] eng verbunden bleibt mit einem spezifischen Konzept des „Individuums“ und der „Einfühlung“ – dazu mehr im weiteren Verlauf des Kapitels.

Als Autor verfasste Lania in den 1920er Jahren folgende „Zeitstücke“ bzw. „Zeitkomödien“: „Die Friedenskonferenz“ (1926) über seine Erfahrungen als Journalist während der Konferenz von Genua (1922), „Generalstreik“ (1926) auf Anregung von Erwin Piscator über den Arbeitskampf 1926 in England, die Wirtschaftskomödie „Konjunktur“ (1928) für die Piscatorbühne und das Doku-Drama „Gott, König und Vaterland“ (1930) über den serbischen Nationalisten und Mitbegründer der „Schwarzen Hand“ Dragutin Dimitrijević, genannt Apis, das Lania auf Wunsch von Fritz Kortner geschrieben hat. Das Drama war als Eröffnungsstück für ein von Kortner und Erich Engel gemeinsam geleitetes Theater gedacht, das aber aufgrund von Finanzierungsproblemen nicht zustande kam. Als leitender Dramaturg und Autor war Lania außerdem an allen vier Produktionen der ersten Piscatorbühne im Theater am Nollendorfplatz zwischen dem Juni 1927 und deren finanziellen Zusammenbruch im Mai 1928 beteiligt. „Konjunktur“, als „Wirtschaftskomödie“ konzipiert, wurde von Lania eigens nach den Prinzipien der „soziologischen Dramaturgie“ für die Piscatorbühne erarbeitet, zugleich hatte er auch an der Ausarbeitung der Bühnenfassungen der Stücke „Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie auf-

[97] Vgl. Gramsci 2012, 47 und Lania 1954, 139f.

stand“ (1927) sowie „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“ (1928) als Koautor neben Bertolt Brecht, Felix Gasbarra und Erwin Piscator maßgeblichen Anteil. Zudem unterrichtete Lania in dieser Zeit noch an dem der Piscatorbühne als Experimentier- und Lehranstalt angeschlossenen „Studio“ gemeinsam mit Felix Gasbarra das Fach Dramaturgie.[98] 1929 übersetzte Lania Sergei Tretjakows Erfolgsstück „Brülle China!“ für die Reinhardt-Bühnen in Berlin – die „einzig autorisierte Übertragung“ des Stückes in die deutsche Sprache, wie ein entsprechender Vermerk auf der Titelseite des Bühnenmanuskripts eigens festhielt.[99] Im gleichen Jahr verfasste er auch eine freie, nach seinen eigenen literarischen Intentionen gestaltete Bearbeitung des Stückes für den russischstämmigen Regisseur Alexei Granowsky, die dann aber unter der Regie von Fritz Peter Buch am 9. November 1929 am Frankfurter Schauspielhaus uraufgeführt wurde.[100] Für Granowsky schrieb Lania 1931 übrigens auch das Drehbuch für die Filmkomödie „Die Koffer des Herrn O.F.“. Zudem war Lania gegen Ende der 1920er Jahre auch für die Berliner Volksbühne als Autor, Dramaturg und Filmemacher tätig: 1928 produzierte er gemeinsam mit Curt Oertel die Einspielfilme für das von Günther Weisenborn geschriebene Bühnenstück „U-Boot S4“ (UA: 16. 10. 1928; Regie: Leo Reuß), 1930 erstellte er eine bearbeitete Bühnenfassung der Komödie „Das Gerücht“ von Charles Kirkpatrick Munro, die unter der Regie von Karlheinz Martin am 16. März 1930 an der Volksbühne uraufgeführt wurde.

Für den Hörfunk, einem in den 1920er Jahren gerade erst neu entstandenen und rasch zu großer Bedeutung gelangenden Medium, verfasste Lania die Hörspiele „Emigranten“ (1929) und „Der Mensch Nr. 17381“ (1931), die neben der „Funkstunde Berlin“ auch von weiteren Radiostationen übernommen und gesendet wurden. Gemeinsam mit dem Radiopionier Alfred Braun gestaltete er außerdem die Berliner

---

[98] Vgl. Piscator 1929, 226. In Piscators Buch findet sich auch eine Fotografie, die wahrscheinlich Lania 1929 beim Unterricht in der Filmklasse der Piscatorbühne zeigt (zwischen S. 240 u. 241) – eines der ganz wenigen erhaltenen Fotos von Lania aus den 1920er Jahren. Lania war zu diesem Zeitpunkt zwar nicht mehr als Dramaturg der Piscatorbühne tätig, allerdings einer der führenden Köpfe des Ende 1928 gegründeten „Volksfilmverbandes“.

[99] Siehe: Brülle China!, Ein Spiel in neun Bildern von S. Tretiakow, Einzig autorisierte Übersetzung von Leo Lania, J. Ladyschnikow Verlag G.m.b.H. Berlin, April 1929.

[100] Siehe: S. Tretiakow, Brülle China!, Sieben Bilder, Frei bearbeitet von Leo Lania, J. Ladyschnikow Verlag G.m.b.H. Berlin, Oktober 1929; ein (nicht inventarisiertes) Exemplar dieser Fassung befindet sich im Lania-Nachlass.

Großstadtreportage „Stadt ohne Schlaf“, die am 15. Juni 1929 von der „Funkstunde Berlin“ ausgestrahlt wurde.[101]

Ende 1932, noch vor der Machtergreifung Hitlers, verließ Lania mit seiner Familie (Frau und Sohn) Deutschland und lebte zunächst in Wien, ab 1933/34 in Frankreich – wobei er sich auch immer wieder für verschiedene Arbeitsprojekte in England aufhielt – und ab 1940 in den USA. Im Exil, v.a. in den 1930er Jahren, verfasste Lania (neben einigen Romanen und Theaterstücken) in erster Linie Filmentwürfe und Filmdrehbücher – u.a. auch ein nahezu vollständig ausgearbeitetes Drehbuch über das Dollfuß-Attentat 1934 in Wien.[102] Das hing zweifellos damit zusammen, dass die Verdienstmöglichkeiten beim Film wesentlich besser als im Theaterbereich waren: Aufgrund seiner internationalen Verwertbarkeit konnte der Film ein wesentlich größeres Publikum als eine Theaterproduktion erreichen, aus demselben Grund spielten auch die Sprachbarrieren, mit denen Lania als Autor zu kämpfen hatte, eine wesentlich geringere Rolle als in einer Theaterproduktion für ein fremdsprachiges Publikum.

Die wenigen in den 1930er Jahren konzipierten Theaterprojekte – darunter verschiedene Musiktheaterproduktionen, offenbar versprach sich Lania von dieser Form höhere Realisierungschancen – kamen allesamt nicht zur Aufführung. Im französischen Exil entstand wahrscheinlich um 1933 in Zusammenarbeit mit Robert Blum ein Entwurf für eine „Comédie avec musique“ mit dem Titel „La Femme sans Amour“: Den realen historischen Hintergrund dieses Melodrams bildete der phantastische Aufstieg des jüdischen Straßenmädchen Therese Lachmann zur Gräfin Henckel von Donnersmarck, ein Stoff, den Lania schon zuvor zu einer Erzählung verarbeitet hatte.[103] 1934 arbeitet Lania mit Bertolt Brecht und dem Komponisten Hanns Eisler in London an dem Stück „Oil Field“, einer aktualisierten Fassung seiner für Piscator geschrie-

---

[101] Alfred Braun übernahm übrigens auch die Regie für Lanias ursprünglich für das Theater geschriebenes Stück „Emigranten“, das am 31. Mai 1929 von der FST Berlin gesendet wurde. Darüber hinaus hat Lania als Schriftsteller und Journalist zahlreiche Hörbeiträge für den Rundfunk in der Weimarer Republik zu Zeitthemen, Literatur und Journalismus gestaltet: Das Deutsche Rundfunkarchiv in Frankfurt verzeichnet für den Zeitraum vom 16.07.1926 bis 29.10.1931 insgesamt 19 Sendebeiträge, wobei die Hörspiele, die mehrfach von verschiedenen Sendern ausgestrahlt wurden, nicht berücksichtigt sind.

[102] Siehe: The Murder of Dollfuss, wahrscheinlich 1934 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP, B5/F10.

[103] Die Erzählung erschien im Februar 1932 in vier Folgen in der *Bunten Woche*, der Wochenbeilage der österreichischen sozialdemokratischen Zeitung *Das Kleine Blatt*. Im März 1934 wurde die Erzählung in acht Folgen im *Pariser Tageblatt* abgedruckt.

benen Komödie „Konjunktur“; von Brecht sind zwei für das Projekt verfasste Chöre erhalten geblieben.[104] 1936 schrieb Lania die Komödie „Der Held“, von der auch die französische Fassung „Le Héros“ und eine englische Überarbeitung unter dem Titel „Argonaut Smith“ erhalten sind. Das Stück griff einzelne Motive von „Konjunktur“ wieder auf und thematisierte u.a. auch die Inszenierung der Realität durch Medien, Werbung und Propaganda, sowie die damit verbundenen ökonomischen und politischen Interessen. Anfang 1942 schrieb Lania in den USA das Propagandastück „Shura and Jimmy“, das den gemeinsamen Kampf der USA und der Sowjetunion gegen den Faschismus bewarb: Die Handlung des Stücks spielt im Dezember 1941 – dem Zeitpunkt des amerikanischen Kriegseintritts – an der deutsch-russischen Front und gruppiert sich um die Liebesgeschichte zwischen der russischen Partisanin Shura und dem amerikanischen Journalisten Jimmy. Auch nach dem Krieg verfasste Lania unter dem Titel „As the Comrade sees it“ um 1950/51 eine ganze Serie von propagandistischen Radiosketchen für die Sender „Radio Free Europe“ und „Voice of America“, deren satirischer Biss sich diesmal gegen die Ausuferungen des Stalinismus im besetzten Osteuropa richteten. In diesem Zusammenhang plante er im Januar 1952, die diversen Sketche zu einer „Comedy with music“ mit dem Titel „Comrade Ivan“ zu verarbeiten, das Projekt konnte allerdings nicht realisiert werden. In einem anderen Zusammenhang knüpfte Lania allerdings 1958 noch einmal an die satirischen Radiosketche über das Leben im Ostblock an, als er den Schwejk-Stoff – an dessen Bühnenbearbeitung er ja schon 1928 bei Piscator maßgeblich mitgewirkt hatte – für eine Off-Broadway-Produktion unter dem Titel „Schwejk marches on“ erneut bearbeitete. Auch diese Adaption, die Schwejk als sowjetischen Soldaten in den Koreakrieg versetzte, wurde allerdings nie inszeniert. Vergebens versuchte Lania damals auch, den populären Volksschauspieler Heinz Rühmann für die deutsche Fassung seines Stückes zu gewinnen, Rühmann lehnte jedoch ab – wenig später spielte Rühmann den Schwejk in der 1960 entstandenen Verfilmung von Axel von Ambesser. 1957 schrieb Lania außerdem – ganz im Sinne des Zeitstücks der 1920er Jahre – eine dramatische Bearbeitung seines im Jahr zuvor in der englischen Fassung erschienenen Romans „The Foreign Minister“ über das Schicksal des tschechischen Außenministers Jan Massaryk unmittelbar vor dem Kommunistenputsch 1948; angeblich interessierte sich damals sogar Fritz Lang für eine Verfilmung von Lanias

[104] Nämlich der „Chor aus dem ersten Akt des Stückes ‘Das Ölfeld‘“ und der „Schlusschor des Stückes ‘Das Ölfeld‘“, siehe: GBA 14, 222 u. 226f.

Bearbeitung.[105] Massaryks tragischer Tod, dessen Zeitpunkt am Beginn jener Periode lag, in dem sich die beiden Supermächte USA und Sowjetunion jahrzehntelang in einer Pattstellung gegenüberstanden, symbolisierte für Lania „one of the crucial problems of our times – the plight of a true liberal in the Cold War".[106] Lania gestaltete den Stoff als flammenden Appell an die westliche Gesellschaft und vor allem an jeden einzelnen Staatsbürger, sich immer wieder neu für den Erhalt der demokratischen Grundwerte einzusetzen, ohne dabei der – wohl nicht nur in der Epoche des „Kalten Krieges" herrschenden – Versuchung zu erliegen, dabei die Methoden der Gegner und Feinde von Demokratie und Menschenrechten zu übernehmen: „Before [Massaryk] died he had also to face the dreadful dilemma in which so many defenders of democracy are caught today: how to defeat the communists without falling into the trap of neo-nazism and outright reaction."[107]

Noch beeindruckender wird das Ausmaß von Lanias dramatisch-szenischen Schaffen, wenn man einen kurzen Blick auf seine Filmentwürfe und Drehbücher wirft. Als Szenarist war Lania an der Produktion von insgesamt 16 Filmen beteiligt, bei zwei Filmen hat er auch an der Regie mitgewirkt. Über Jahrzehnte hinweg arbeitete Lania immer wieder mit Georg Wilhelm Pabst zusammen, mit dem ihn über viele Jahre auch eine gute Freundschaft verband, und für den er etwa die Drehbücher zu „Die 3-Groschen-Oper" (1931, gemeinsam mit Béla Balázs nach Bertolt Brecht), „Mademoiselle Docteur" (1937), „Le Drame de Shanghai" (1938), „Cose da pazi" (1953) verfasste. 1954/55 schrieb er einen Entwurf den Pabst-Film „Der letzte Akt" (1955) über die letzten Tage Hitlers im Berliner Bunker; dass sich Pabst – nicht zuletzt auch auf Drängen der Produktionsgesellschaft – schließlich für einen anderen Drehbuchentwurf entschied, führte übrigens zum Abbruch der freundschaftlichen Beziehungen zwischen Pabst und Lania. Darüber hinaus arbeitete Lania auch mit Regisseuren wie E. A. Dupont, Robert Wiene, Robert Siodmak und Phil Jutzi zusammen. In Lanias Nachlass befindet sich zudem Material zu insgesamt rund 50 Filmprojekten zu unterschiedlichsten Stoffen (Melodramen, Musicals, Komödien, Kriminalfilme, Historiendramen, zeitpolitische Filme, biografische Verfilmungen etwa zu Heinrich Heine, Leo Slezak und Jan Massaryk, Politthriller wie etwa über die Ermordung von Engelbert

[105] Vgl. Leo Lania an Kurt Desch, 6. 4. 1955; LLP, B2/F14.
[106] Vgl. Leo Lania an Miss Fort, 25. 8. 1956; LLP, B2/F14.
[107] So Lania in einem undatierten Entwurf zu seinem Roman „The Foreign Minister", siehe: LLP, B2/F13.

Dollfuß etc.), von ersten Entwürfen über Treatments bis hin zum fertig ausgearbeiteten Drehbuch, die aber allesamt nicht realisiert wurden. In den 1950er Jahren entstand außerdem eine Reihe von teilweise bis zum fertigen Drehbuch ausgearbeiteten Fernsehfilmen, so unter anderem das (autobiographische) Fernsehfilmprojekt „I Fooled Hitler“ über die verdeckten Recherchen, die Lania 1923 in der Redaktion des *Völkischen Beobachters* in München in der unmittelbaren Umgebung Hitlers durchgeführt hatte.

2.1.2) Theaterkritik

Bevor Lania als Autor und Dramaturg für das Theater tätig wurde, verfasste er vor allem im Zeitraum zwischen 1924 und 1926 regelmäßig Theater- und auch Filmkritiken für deutsche und insbesondere Berliner Zeitungen und Zeitschriften wie etwa die *Welt am Abend*, den *Montag Morgen*, den *Berliner Börsen-Courier* oder *Die Literarische Welt*, vereinzelt auch für das *Prager Tagblatt* und die Wiener *Arbeiter-Zeitung*. Lanias für den Feuilleton verfassten Arbeiten – neben den Theater- und Filmkritiken sind das v.a. Literaturrezensionen, darüber hinaus aber auch Texte zu den verschiedensten kulturellen Phänomenen und Alltagserscheinungen - waren einerseits sicherlich willkommene Gelegenheit für ein zusätzliches Einkommen, zeugen andererseits aber von der großen Neugier für alle Bereiche des gesellschaftlichen und kulturellen Lebens. Dementsprechend beschränkte sich Lania auch als Theaterrezensent nicht auf das Theater unter dem Aspekt der „Hochkultur“, dem „großen Sprechtheater“, das sich in erster Linie der Literatur- und v.a. Klassikerpflege verschrieben hatte, sondern berichtete immer wieder auch über populäre Formen der darstellenden Künste wie Kabarett, Revue, Zirkus, Variété und natürlich Film und Kino. Gerade diese populären Unterhaltungsformen erfreuten sich in den 1920er Jahren nicht nur des regen Zuspruchs eines zunehmend unterhaltungssüchtigen Massenpublikums, sondern lieferten auch der künstlerischen Avantgarde wie etwa Piscator und Brecht vielfältige Anregungen.

Lania verfasste den Großteil seiner Theaterkritiken in der Zeit des Übergangs vom expressionistischen Form- zum dokumentarisch und politisch orientierten Stoff- und Zeittheater. In den frühen 1920er Jahren waren zudem viele der Berliner Theater am kommerziellen Erfolg orientierte Privattheater: Die wirtschaftlichen Wirren und Unsicherheiten der ersten Nachkriegsjahre, die mit der Hyperinflation Ende 1923 einen Höhepunkt erreicht hatten, bedingten eine Strategie, die den Bedürfnissen des Publikums ebenso wie dem ständig drohenden finanziellen Bankrott mit populären Unterhaltungsformen wie Revue, Schwank und Operette begegnen wollte. Das kommerziell orientierte Privattheater, das Berlin in diesen Jahren dominierte, entwickelte sich zu einem gesellschaftlichen Narkotikum, das mit teils rauschhaften Bühnenexzessen die soziale Wirklichkeit vergessen ließ. In diesem Kontext verstand sich Lania als Vorkämpfer einer neuen, am zeitaktuellen Stoff orientierten und politisch operativen Bühnenkunst: Die expressionistischen und literarisch-künstlerischen Formexperimen-

te lehnte er ebenso ab wie die Exzesse des kommerziellen Unterhaltungstheaters. Selbst seinem späteren Weggefährten Bertolt Brecht, der 1922 auf Fürsprache von Herbert Jhering den renommierten Kleist-Preis erhalten hatte, seine revolutionäre Aktivität damals aber noch ganz auf das literarisch-ästhetische Gebiet beschränkt hielt, warf Lania in diesem Zusammenhang ein „hoffnungsloses Nichtskönnen“ vor.[108] Dementsprechend sah Lania die eigentliche Ursache der damals viel beschworenen „Theaterkrise“ weniger im Konkurrenzdruck neuer und populärer Unterhaltungsmedien wie Revue und Kino, als vielmehr in der Unzeitgemäßheit der konventionellen Theaterformen: „[Darüber] gibt es keine Täuschung: das Theater stirbt. [...] Das Theater – dieses Theater – hat seine Rolle im Bewusstsein der Gesellschaft von heute ausgespielt. Es hat uns nichts zu geben und nichts zu sagen.“[109] In Lanias Verständnis benötigte das Theater, ebenso wie die Reportage, eine „soziale“, d.h. politisch operative Funktion, um überleben zu können. Die „sachliche“ Konfrontation mit den eigenen Zeitproblemen und die Funktionalisierung des Theaters als politisches Kampfinstrument leistete zu diesem Zeitpunkt niemand überzeugender als Erwin Piscator.

---

[108] Vgl. L.L. [Leo Lania], Rund um das Berliner Theater, in: *Das Wort* (Halle), [Dez. 1924]; LLP, B13/F2. Der recht umfangreiche Text vermittelt einen Überblick über das Berliner Theater im Herbst 1924 aus der Perspektive Lanias. Über Brecht, dessen Stück „Dickicht“ am 29. Oktober 1924 im Deutschen Theater in Berlin Premiere hatte, heißt es dort: „Die Hoffnung der deutschen Literatur, wie man uns versichert. Sein ‘Dickicht‘ ist wirklich ein Dickicht. Es gibt Ballungen und Wallungen und Brecht ist sicherlich ein Künstler, aber das Stück zeigt ein hoffnungsloses Nichtskönnen und sucht das Fehlen und die Unklarheit der Gedanken durch Tiefe und Mystik vorzutäuschen.“ Lania wirft Brecht ein „Epigonentum Rimbauds“ vor und tadelt die „Herolde des jungen Brecht“ dafür, dass sie diesem „den größten Schaden“ zufügten, indem „sie ihn, der bei strenger Selbstzucht gewiß etwas schaffen könnte, in den Unarten seines gesuchten Kraftmaiertums [sic]“ auch noch bestärken würden. Auch Max Reinhardt und die Berliner Volksbühne, die sich nach dem Weltkrieg mehr und mehr der politisch unverfänglichen Klassikerpflege und dem (gehobenen) Unterhaltungstheater widmete, kommen in Lanias Text schlecht weg.

[109] Ebd.

2.1.3) Modernes Zeittheater oder dramatisierte Reportage?

Als Kritiker hatte Lania Piscators Inszenierungen aufmerksam mitverfolgt: Seine Rezensionen zu „Fahnen“ (1924), „Wer weint um Juckenack?“ (1925), „Segel am Horizont“ (1925) und „Sturmflut“ (1926) tragen sprechende Titel wie „Entgötterte Kunst“, „Dramatisierte Gegenwart“ oder „Das politische Drama“ und unterstreichen damit die Nähe zur „Sachlichkeit“ und zur Reportage.[110] Besonders bemerkenswert ist in dieser Hinsicht die Rezension zu „Fahnen“, die am 20. Juni 1924 unter dem Titel „Entgötterte Kunst“ in der Wiener *Arbeiter-Zeitung* erschienen ist – der Text ist übrigens Lanias erste belegbare Theaterkritik überhaupt.

„Entgötterte Kunst“ wurde zu einem Zeitpunkt geschrieben, als sich in mehrfacher Hinsicht ein gesellschaftlicher und kultureller Wandel abzeichnete: Zum einen vollzog sich der Übergang von der politisch und wirtschaftlich äußerst instabilen Nachkriegsphase zur relativ stabilen Periode zwischen 1924 und 1929; die expressionistische Periode ging auch auf dem Theater langsam zu Ende, auf der Bühne zeigten sich stattdessen erste Anzeichen eines neuen, sachlichen und gegenwartsbezogenen Stils, der gerade durch die Regiearbeit Erwin Piscators entscheidende Impulse erhielt; ganz allgemein kündigte sich jene kulturelle Strömung an, die unter dem Begriff der „Neuen Sachlichkeit“ zum „prägenden Stil der zwanziger Jahre“[111] werden sollte. Die Widersprüchlichkeit und Ambivalenz, die diesen Übergang kennzeichneten, hinterließen ihre Spuren auch in Lanias Text.

Wie häufig in seinen für das Feuilleton verfassten Texten, stellte Lania seiner Stück- und Aufführungskritik eine einleitende Betrachtung voran, die das Thema in einen übergeordneten Kontext einbindet und mitunter auch programmatische kulturtheoretische bzw. sozialpolitische Überlegungen entwickelt. Lania nahm die Fahnen-Inszenierung nicht nur zum Anlass, um an ihr neueste Entwicklungen der literarischen Ästhetik zu exemplifizieren, sondern vielmehr die sozialen Entwicklungen und Umbrüche unter der ästhetischen Oberfläche zu thematisieren, in denen die künstlerische Ästhetik überhaupt erst ihren Ursprung hat. In diesem Zusammenhang konsta-

---

[110] Vgl. Entgötterte Kunst, *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 20. 6. 1924; Wer weint um Juckenack?, *Welt am Abend*, Februar 1925 (LLP, B13/F2); Dramatisierte Gegenwart, „Segel am Horizont“ von Rudolf Leonhard, *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 20. 7. 1925; Das politische Drama, Alfons Paquets „Sturmflut“ in der Volksbühne, *Die Literarische Welt* 2 (1926) 10, 3.
[111] Vgl. Peukert 1987, 167.

tierte er die wachsende Verlagerung des Publikumsinteresses von der traditionellen, eher wirklichkeitsfernen Belletristik und Poesie hin zur Zeitstoffliteratur und zur journalistischen Reportage. Diese fortschreitende „Amerikanisierung“ der Literatur sei durchaus nichts Zufälliges, sondern der Ausdruck eines „großen sozialen Umschichtungsprozess[es]“ und „tiefgehende[r] Veränderungen in unserem Lebenstempo und Lebensrhythmus“. Unter Lanias Feder gerät die Analyse der veränderten sozialen Lebensformen und der neuen Beziehungen des Individuums zu seinem sozialen Umfeld zu einem der allerersten Lebenszeichen der literarischen „Neuen Sachlichkeit“, die sich zu diesem Zeitpunkt gerade erst einmal formierte:

„Unsere Gegenwart zieht den Menschen von heute stärker in ihren Bann als je eine Zeitepoche bisher, und diese Gegenwart ist aufregender, romantischer, farbiger und dramatischer, als sie die Phantasie eines Dichters je ersinnen könnte. [...] Die Entromantisierung der Kunst hat der Romantik des Alltags den Weg bereitet, und dieser Weg führt von der ‘reinen‘ Kunst zur Journalistik, zur Reportage, von der Dichtung zur Wahrheit, von der Erfindung sentimentaler Fabeln oder psychologischer Geheimniskrämerei zu der unerbittlichen, wahren Schilderung der aufregenden Mysterien der Gefängnisse, der Fabrik, des Kontors, der Maschine, des Mehrwerts, des Klassenkampfs.“[112]

Dass Lania diese Gedankengänge ausgerechnet in einer Theaterkritik – noch dazu der Kritik einer Piscator-Inszenierung – formulierte, unterstreicht einmal mehr in besonderer Weise die Verwandtschaft eines gegenwartsbezogenen Zeittheaters mit der modernen journalistischen Reportage. Lanias Text „Entgötterte Kunst“ lässt sich in mancher Hinsicht mit dem zwei Jahre später veröffentlichtem Aufsatz „Reportage als soziale Funktion“ vergleichen. So wie Lania in dem 1926 in der *Literarischen Welt* veröffentlichtem Text in der Auseinandersetzung mit Egon Erwin Kisch prinzipielle Grundlegungen seines eigenen Reportagekonzepts entwickelte, entwirft er in der Rezension der Arbeit von Alfons Paquet und Erwin Piscator grundsätzliche werkästhetische und werkfunktionale Überlegungen, die auch seine eigene weitere schriftstellerische Arbeit prägen werden.

Der Gegenstand der Rezension ist in dieser Hinsicht besonders bemerkenswert: Paquets Drama und Piscators Inszenierung waren nicht nur erste, sehr markante Zeichen eines neuen, „sachlichen“, zeitaktuellen und tatsachenbetonten Theaters, sondern vor allem auch ein essentieller Schritt in der Konzipierung eines neuen Darstellungsstils, der die konventionelle Bühnenhandlung durch „epische“ Montageele-

[112] Leo Lania, Entgötterte Kunst, a.a.O.

mente aufbrach und kommentierte. In der zweiten Hälfte der 1920er und in den frühen 1930er Jahren wurde dieser Bühnenstil durch seine wichtigsten Exponenten Erwin Piscator und Bertolt Brecht weiter perfektioniert, und auch Leo Lania lieferte mit dem Ersten Akt seiner Komödie „Konjunktur“ – der in Zusammenarbeit mit Piscator entstanden ist – ein herausragendes literarisches Beispiel der zeitgenössischen epischen Dramatik. Zudem war Piscators Inszenierung des Paquet-Stückes an der Berliner Volksbühne aber auch ein Politikum von höchster Brisanz: Während sich die Volksbühne bisher, von der naturalistischen Anfangsphase einmal abgesehen, eher der unverfänglichen Klassikerpflege und kunstpädagogischen Erziehung seines proletarischen (und zunehmend kleinbürgerlichen) Publikums gewidmet hatte, wurde hier die Bühne zum ersten Mal in der Geschichte dieser Institution zum Forum der zeitaktuellen und unmittelbaren politischen Konfrontation.[113] Paquets dramatische Bearbeitung der „Haymarket-Riot“ vom Mai 1886 in Chicago war alles andere als eine bloße Chronik historischer Ereignisse, die aus dem sicheren Abstand der zeitlichen Distanz nachgezeichnet wurden: Der historische Stoff zielte in Paquets Gestaltung vielmehr unmittelbar auf die Gegenwart ab, auf die sozialpolitischen Auseinandersetzungen und Kämpfe der Weimarer Republik, zu denen er unmissverständlich Stellung bezog.

Paquets dramatisch-epischer Text entwarf keine dichterische Fiktion, sondern beschrieb ein historisches Faktum, den Kampf der Arbeiter von Chicago für die Einführung des 8-Stunden-Tages, der im Mai 1886 von der Polizei in einem blutigen Massaker niedergeschlagen worden war. Die Forderung nach der Einführung eines 8 Stunden-Arbeitstages war eine der ältesten Forderungen der Arbeiterschaft über-

[113] Vgl. dazu Gleber 1979, 95. Friedrich Holl, der 1924 neu als Intendant der Berliner Volksbühne bestellt worden war, wollte mit der Berufung Piscators die Volksbühne offenbar für die experimentelle zeitgenössische Regie und Dramatik öffnen – Piscator hatte schließlich zu diesem Zeitpunkt schon einen gewissen Ruf in der politischen Theateravantgarde erworben. Allerdings dürfte Holl nicht mit einer derart aggressiven und propagandistischen Inszenierung gerechnet haben, wie sie Piscator mit seiner Interpretation des Paquet-Stücks geliefert hat. Zuvor hatte Piscator nämlich, nach der politisch radikalen Phase seines „Proletarischen Theaters“ (1920/21), am Central-Theater vergleichsweise eher gemäßigte Inszenierungen gezeigt. Trotz des Unbehagens der Volksbühnenleitung wurde Piscators Fahnen-Inszenierung aber etwa vom sozialdemokratischen Parteiorgan *Vorwärts* durchaus positiv rezensiert, da der im Stück thematisierte Kampf für den Erhalt des 8-Stunden-Tages den politischen Intentionen der deutschen Sozialdemokratie zu diesem Zeitpunkt durchaus entsprach. Der spätere Streit um die politische Ausrichtung der Volksbühne kündigte sich mit Piscators Inszenierung aber schon an.

haupt und reichte bis in die 1830er Jahre zurück; dementsprechend war sie geradezu aufgeladen mit hoher kollektiver Symbolkraft und verfügte über ein besonderes identitätsstiftendes Potential. In Deutschland wurde die Einführung eines allgemein gültigen 8-Stunden-Tages erstmals im November 1918 im Zuge des „Stinnes-Legien-Abkommens“ zwischen (Mehrheits-)Sozialdemokraten und Gewerkschaften auf der einen und Industrie- und Wirtschaftsvertretern auf der anderen Seite verwirklicht. Den deutschen Arbeitgebervertretern, allen voran Hugo Stinnes, war zu diesem Zeitpunkt vor allem daran gelegen, eine Ausweitung der Novemberrevolution und die Ausrufung einer deutschen Räterepublik nach russischem Vorbild unter allen Umständen zu verhindern. Sobald die Industrie- und Wirtschaftsverbände ihre eigene Position wieder gestärkt sahen, versuchten sie durch entsprechenden Druck den 8-Stunden-Tag wieder abzuschaffen. Mit dem Ende der Inflation und der Währungsreform 1923/24 brach der Konflikt erneut in aller Härte aus: Die Unternehmerverbände, die zusätzliche Kosten während der Inflationszeit auf die Preise abgewälzt hatten, erklärten jetzt den 8-Stunden-Tag aufgrund der wirtschaftlichen Konsolidierung für unfinanzierbar und erreichten mit der Arbeitszeitverordnung vom 21. Dezember 1923 auch tatsächlich, dass die gesetzliche Arbeitszeitverkürzung von 1918 durch die zusätzliche Einführung eines Zehnstundentages teilweise wieder außer Kraft gesetzt wurde. Die Arbeitszeitfrage blieb bis zum Ausbruch der Weltwirtschaftskrise 1929 ein besonderer Brennpunkt des sozialpolitischen Kampfes in der Weimarer Republik. Paquets Drama „Fahnen“ wurde am 24. Mai 1924, rund ein halbes Jahr nach der Verkündung der neuen Arbeitszeitverordnung, uraufgeführt und verstand sich somit als klare politische Aussage, wenn nicht als Kampfansage: Das Stück und mehr noch die Inszenierung durch Piscator polarisierten die Öffentlichkeit im höchsten Maße, was sich deutlich an den damaligen, äußerst kontroversen Reaktionen in der Presse ablesen lässt.[114] Lania selbst bezeichnete in seiner Aufführungskritik den Kampf der Arbeiter von Chicago als „Symbol von allgemeiner Gültigkeit“ und verwies mit Nachdruck darauf, dass das Drama „den Kampf, die Sorgen und Leiden der Arbeiterschaft unserer Tage“ widerspiegle.[115]

In den drei Akten seines Stückes verfasste Paquet eine Chronik der Ereignisse des Arbeiteraufstandes 1886 in Chicago, wobei er auch dokumentarisches Material in sein Drama einarbeitete. Im Untertitel bezeichnete er sein Stück als „dramatischen

[114] Vgl. dazu: Knellessen 1970, 77ff.
[115] Vgl. Leo Lania, Entgötterte Kunst, a.a.O.

Roman“ und charakterisierte damit bereits die „epische“ Öffnung der geschlossenen konventionellen Dramenstruktur in Bezug auf den historischen und politischen Kontext. Lanias Beobachtungen zu Paquets Dramentext erweisen sich auch als aufschlussreich in Bezug auf seine eigene Konzeption einer politisch operativen Literatur:

„Im ersten Augenblick drängen sich Vergleiche mit Büchners ‘Danton‘, mit den ‘Webern‘ von Gerhart Hauptmann auf. Solche Vergleiche sind nicht nur unfruchtbar, sie sind auch falsch. Von jenen Dichtungen unterscheidet sich dieses Stück vor allem dadurch, das hier weder eine Milieuschilderung gegeben, noch eine psychologische Vertiefung der Helden geboten wird, daß der Dichter ganz bewußt auf jede künstlerische Gestaltung verzichtet, sich darauf beschränkt, die nackten Tatsachen für sich sprechen zu lassen. Dies Stück hat keine ‘Helden‘ und keine ‘Probleme‘, es ist ein einziges Epos des proletarischen Befreiungskampfes, es ist ein Tendenzstück. Aber weil, der es schrieb, ein Dichter ist, [...] so pulsiert warmes Leben in den Figuren dieses Dramas, es sind Menschen von Fleisch und Blut, die auf der Bühne stehen. Und so ist dieser ‘dramatische Roman‘ trotz allem eine Dichtung.“[116]

Die Ambivalenz, die hier zwischen einer rein dokumentarischen Tatsachenpoetik einerseits und der künstlerischen Verfahrensweise bzw. „dichterischen Gestaltung“ andererseits resultiert, ist schon an anderer Stelle thematisiert worden;[117] sie zieht sich wie eine charakteristische Konstante auch durch das schriftstellerische Schaffen Lanias. Ambivalent ist auch Lanias Verhältnis zum Naturalismus, auf dessen Anregungen er in seinem eigenen Werk durchaus immer wieder zurückgreift. Den Unterschied zwischen Paquets Stück und dem konventionellen Naturalismus sieht Lania vor allem in der nüchternen Tatsachenbezogenheit und eindeutigen politischen Tendenz von Paquets Text, d.h. in der Öffnung des privaten „Milieus“ und des privaten psychologischen Bereichs auf den öffentlichen politischen Bereich, in den gesamtgesellschaftlichen Kontext und das Feld der darin ausgetragenen gesellschaftspolitischen Kämpfe. In Lanias Analyse klingen schon wesentliche Motive dessen an, was wenige Jahre später unter der aktiven Mitwirkung von Lania selbst unter dem Begriff der „Soziologischen Dramaturgie“ an der Piscatorbühne konzipiert wurde: „Nicht mehr das Individuum mit seinem privaten, persönlichen Schicksal, sondern die Zeit selber, das Schicksal der Massen ist der *heroische Faktor der neuen Dramatik*. [...] Der Mensch auf der Bühne hat für uns die Bedeutung *einer gesellschaftlichen Funktion*. Nicht sein Verhältnis zu sich, nicht sein Verhältnis zu Gott, sondern *sein Ver-*

[116] Ebd.
[117] Vgl. dazu Kap. 1.10.4 dieser Untersuchung.

hältnis zur Gesellschaft steht im Mittelpunkt."[118] Anklänge und Vorwegnahmen der Soziologischen Dramaturgie finden sich auch in anderen Theaterrezensionen Lanias aus dieser Zeit. So schreibt er etwa im März 1926 in seiner Kritik der Piscator-Inszenierung von Paquets „Sturmflut" an der Volksbühne: „Politik wird aus dem Spiel von Personen zu dem Schicksal des Volkes, nicht mehr der Einzelne – die Masse, die Landschaft, die Epoche ist der Träger, der 'Held' der Handlung."[119] Die Überwindung des privaten Bereichs hin auf den sozialen und zeitgeschichtlichen Kontext ist bekanntlich auch das Ziel von Lanias Reportagekonzeption: Nicht von ungefähr setzt Lania in diesem Zusammenhang Paquets Drama „Sturmflut" mit einem „modernen Naturalismus" und einer „dramatischen Reportage" in eins, so wie er bekanntlich auch in Émile Zola einen Vorläufer der Reportage der 1920er Jahre sah.[120]

In einem ganz wesentlichen Punkt fühlte sich Lania allerdings dem konventionellen Naturalismus unbedingt verbunden, nämlich im Konzept der Empathie. Die Frage, wie man das Publikum „packt", wie man eine fruchtbare und lebendige Verbindung zwischen dem narrativen Text (auch im übertragenen Sinn: Journalismus, Theater, Film, Literatur) und der Lebensrealität und dem Gefühlshorizont des Rezipienten schafft, hat Lania sein Leben lang beschäftigt. Die „Einfühlung" in sein Publikum hat Lania eigenen Worten zufolge schon in seiner Zeit als Redakteur der *Roten Fahne* Anfang der 1920er Jahre in Wien erlernt,[121] und noch bis in die 1950er Jahren hinein wird er immer wieder die besondere Bedeutung des „human touch" als narratives Repräsentationsprinzip betonen.[122] Entschieden lehnte er jegliche bloß rational konstruierte „Thesenliteratur" ab und setzte dagegen auf die Überzeugungs- und Wirkungskraft der „lebendigen" – also auch emotionalen – Gestaltung von „Menschen aus Fleisch und Blut". Bei aller Propagierung „nackter" Tatsachenpoetik und sachlicher Objektivität setzt sich Lania in diesem Punkt vom sachlichen „Habitus der Kälte" (Helmut Lethen) entschieden ab und stattdessen, wie man vielleicht sagen könnte, auf den emotionalen „Wärmestrom des Lebens". Schon in seinem Text „Reportage als soziale Funktion" findet sich inmitten der zeittypischen Metaphern der Kälte unübersehbar der sinnlich-emotionale Lebensimpuls: „Da bekommen alle Dinge neue

[118] Vgl. Grundlinien der Soziologischen Dramaturgie, in: Piscator 1929, 131f.
[119] Leo Lania, Das politische Drama, Alfons Paquets „Sturmflut" in der Volksbühne, a.a.O.
[120] Vgl. Leo Lania, Die Erben Zolas, a.a.O.
[121] Vgl. Lania 1954, 139f.
[122] Vgl. „Memo", ca. 1948 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP, B10/F20.

Form und neue Farbe, und ihr Sinn und ihr Wesen erschließt sich nur dem, der den Mut hat, ihre Konturen ohne Überhebung abzutasten, sie immer von neuem zu besehen, zu behorchen – zu erleben."[123] Die Einfühlung in das Objekt verschafft diesem erst den „lebendigen Sinn".[124] Entsprechend zahlreich finden sich auch in Lanias Theaterkritiken die Metaphern der Wärme und des Lebens, wird das Prinzip der Einfühlung als wesentliches dichterisches Gestaltungsprinzip lobend hervorgehoben.[125] Und gerade in diesem Punkt wirft Lania Paquet, dessen Sachlichkeit und Tatsachenpoetik er ansonsten in den höchsten Tönen lobt, auch entscheidende Mängel vor: Paquet sei es nämlich nicht gelungen, so Lania, die Arbeiter in seinem Stück genauso überzeugend wie deren bürgerliche Kontrahenten darzustellen, und zwar, wie Lania mutmaßt, weil er sich in diese nicht „ganz [...] einzufühlen" vermocht habe und stattdessen in der bloßen Typisierung der Figuren stecken geblieben sei – was allerdings in der zeitgenössischen Darstellung von Arbeitern und Arbeiterinnen in Literatur, Film und Theater eher die Regel als die Ausnahme war:

---

[123] Vgl. Reportage als soziale Funktion, a.a.O.
[124] Ebd.
[125] Hierzu einige Beispiele aus Theaterrezensionen, die sich in Lanias Nachlass befinden: „[Wie] kalt, wie nüchtern ist das alles gemacht! Nein, ich glaube Herrn Rehfisch nicht, daß ihm das Schicksal des Herrn Juckenack irgendwie nahe geht. Und so ist das Stück auch eine Konstruktion, eine ausgeklügelte Sache geblieben. Es ist kein Zufall, daß die beste und überzeugendste Figur im Stück der junge Schieber ist. Der ist gesehen, der ist von Fleisch und Blut." („Wer weint um Juckenack?", *Welt am Abend*, Februar 1925) „Franz Molnàr war einmal ein Dichter. Da schrieb er die Tragikomödie 'Liliom', die nicht nur den scharfen Blick, die sichere Hand, sondern auch das warm fühlende Herz des Autors verriet." (Rezension zu „Der gläserne Pantoffel", *Welt am Abend* [September 1925]) „[Shaw] geht es nicht [...] um die Gestaltung irgendeiner 'Idee', eines Prinzips [...]. [...] Shaw ist gläubig. Er glaubt, daß das Mädchen und der Dauphin und der Bischof und der englische Lord Menschen waren, Menschen von Fleisch und Blut, und die Menschen sind immer dieselben, heute wie vor 500 Jahren." (Rezension zu „Die heilige Johanna", *Kunst und Volk* (Wien), Juni 1928) „Die Inszenierung der Russen ist ganz auf Bewegung, Farbe, Rhythmus gestellt. [...] Die Schauspieler: köstliche Komiker, kultivierte Sprecher, Sänger, Springer sind mit Leib und Seele, Händen, Augen, Beinen ganz dem Spiel hingegebene Menschenkinder [...]. In Moskau neben Meyerhold und Tairoff ist das die klassizistische Bühne. Hier wirkt sie aufrührerisch-revolutionär." (Rezension der Komödie „Lysistrata" in einem Gastspiel des Moskauer Künstlertheaters unter Nemirowitsch-Dantschenko, *Welt am Abend* [Dezember 1925]) „Damit ist Shaws Religionsphilosophie [...] ad absurdum geführt, damit ist seine gesellschaftliche Begrenztheit aufgezeigt. Damit ist natürlich nicht widerlegt die Spannkraft seines Geistes und dessen Beweglichkeit, nicht die Güte seines Herzens und die Größe seiner mit der Menschheit mitfühlenden und mitleidenden Seele. [...] Und im Nu werden alle Formeln gesprengt durch das blühende Leben, das zu pulsieren beginnt, sobald der Theoretiker zurücktritt, um den Dramatiker Platz zu machen." (Rezension zu „Zurück zu Methusalem", *Arbeiter-Zeitung*, 12. 10. 1925)

„Der moderne Arbeiter wirkt in seiner Uniformierung, wenn er auf die Bühne gestellt wird, irgendwie befremdend, beinahe peinlich: wir finden da den 'Radikalen', den 'Zweifler', den 'Revolutionär', statt den Menschen mit all seinen Schwächen, Tugenden und Widersprüchen. Aber vielleicht liegt das auch daran, daß der Durchschnittsarbeiter eben noch nicht zu seinem Eigenleben erwacht ist, sein Leben heute nur als ein Teilchen der großen Masse lebt und seine volle Individualität erst entfalten wird, wenn diese Masse das gemeinsame große Werk des Befreiungskampfes vollbracht haben wird."[126]

Eng verschränkt mit dem ästhetischen Konzept der Empathie ist das soziale Konzept des Individuums. Mit der Einfühlung in das Individuum, die er an vielen Stellen immer wieder betonte, setzte Lania einen ganz eigenen Akzent im zeitgenössischen Diskurs (sowohl der Linken wie der Rechten), der vielmehr das Kollektiv und das Ein- und Aufgehen des Individuums im Kollektiv fokussierte. Es überrascht in diesem Zusammenhang wenig, dass Lania in den 1920er Jahren von linkssozialistischer Seite u.a. wegen seiner „intellektuellen" bzw. „kleinbürgerlichen Haltung" scharf kritisiert wurde.[127] Auch Lanias zeitweiliger Weggefährte Bertolt Brecht bezog damals einen völlig konträren Standpunkt und führte etwa 1926 mit seinem Stück „Mann ist Mann" vor, wie das Individuum Galy Gay zugunsten eines militarisierten Kollektivs zunächst depersonalisiert und dann komplett „ummontiert" wurde; Brecht deutete diesen Vorgang lange Zeit durchaus positiv und revidierte seine Meinung erst in den 1930er Jahren unter dem Eindruck des Nationalsozialismus. Wenn sich auch in den 1920er Jahren der Akzent in der Dialektik von Individuum und Kollektiv – nicht zuletzt unter dem gewaltigen Eindruck der „Masse" – deutlich zugunsten des letzteren verschoben hatte, war Lanias Idee einer Entfaltung der „vollen Individualität" durchaus nicht unmarxistisch: Marx selbst definierte das Individuum zwar als „gesellschaftliches Wesen" und als „Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse", als „Grundprinzip einer höheren Gesellschaftsordnung" bestimmte er aber ausdrücklich „die volle und freie Entwicklung jedes Individuums".[128] Auch für Lania entwickelte und verwirklichte sich das Individuum – wie schon weiter oben im Zusammenhang mit Gramsci festgestellt

---

[126] Leo Lania, Entgötterte Kunst, a.a.O.

[127] So schrieb etwa Willi Bredel in seiner Kritik zu dem Film „Hunger in Waldenburg": „Leo Lania hat einige journalistische Arbeiten in der Linie 'Erotik und Kurfürstendamm' geschrieben, vielleicht auch einige Reportagen aus proletarischem Milieu, ist aber einer, der nicht im proletarischen Alltagsleben steht, der nicht bei den Ausgebeuteten, bei den Enterbten, bei den Proletariern gegen das verruchte kapitalistische System kämpft, sondern ein Intellektueller, der sich radikal gebärdet und im übrigen in 'Menschlichkeit' macht." (*Hamburger Volkszeitung*, 4. 12. 1929).

[128] Zitiert nach: Hans-Ernst Schiller, Individuum, in: HKWM 6/II, 948 – 969; 956 u. 960.

wurde – nicht in privater Abgeschlossenheit, sondern im sozialen Weltbezug – was aber umgekehrt dem Individuum nichts von seiner Einzigartigkeit und Eigenverantwortlichkeit nimmt.

Die Hinwendung zum Individuum, die Respektierung des einzelnen und jeweils besonderen Menschen, die Akzentuierung individueller Eigenverantwortlichkeit und die strikte Ablehnung pauschaler Figurentypisierungen und eines sozialen Determinismus werden Lanias Konzept einer politisch-operativen Gebrauchsliteratur, wie es sich in seinem weiteren Schaffen abzeichnet, in ganz besonderer Weise prägen – auch in der Abgrenzung zu vielen Vertretern der zeitgenössischen linksintellektuellen literarischen und künstlerischen Avantgarde. Besonders bezeichnend ist in diesem Zusammenhang etwa Lanias 1929 erfolgte Bearbeitung von Sergei Tretjakows Stück „Brülle China!“, in der die für Tretjakows „Literatur der Fakten“ so charakteristische Typisierung der Figuren aufgehoben und die Personen des Stückes stattdessen „vermenschlicht“ (Lania) wurden.[129] Auch gegenüber Brecht und Piscator ergaben sich hier deutliche Unterschiede. So scheinen etwa die revolutionären Typisierungen in der künstlerischen Darstellungsweise Piscators einer völlig anderen Grundhaltung zu entstammen, wie einige Anmerkungen Joachim Fiebachs nahelegen: So bezeichnet Fiebach beispielsweise als „verblüffend paradox“ den „Widerspruch [...], der sich zwischen dem revolutionären Grundgestus Piscators und seines ‘politischen Theaters‘ auf der einen Seite und den gleichsam mechanistischen Vorstellungen vom Subjektiven auf der anderen auftat.“[130] Indem Piscator die Determination des Subjektiven durch die Umwelt und das Objektive letztendlich verabsolutiert habe, hätte er relativ leicht annehmen und auch auf dem Theater demonstrieren können, dass sich Geschichte gleichsam „von selbst“, als ein ungeheurer Automatismus ohne signifikante subjektive Beweger vollziehe, so Fiebach. Demgegenüber ordnete Lania – trotz der zeitweise intensiven Zusammenarbeit mit Piscator – der individuellen „menschlichen Praxis“ (Gramsci) offenbar eine ganz andere und grundsätzliche Bedeutung zu.

Es ist einigermaßen bemerkenswert, dass Lania in seiner Kritik auf die eigentliche Regiearbeit Piscators kaum eingeht und das episch-dokumentarische Innovationspotential des Stückes fast ausschließlich an der Textvorlage Paquets thematisiert; die

[129] Vgl. Brülle China!, Ein Spiel in neun Bildern von S. Tretiakow, und: S. Tretiakow, Brülle China!, Sieben Bilder, a.a.O.
[130] Vgl. Fiebach 1991, 309.

Aufführung sah er offenbar vor allem mit den Augen eines Schriftstellers, nicht eines Theaterpraktikers. Fast schon nebenbei erwähnt er lobend Piscators „Herausarbeitung einer klaren und einfachen Linie“ und dessen Bestreben, „das amerikanische Tempo fühlbar zu machen“; hebt also an der Inszenierung deren pädagogische, technische, „sachliche“ Elemente hervor, die sich in ihrer Gesamtheit zu einer „tiefen und nachhaltigen Wirkung“ verbunden hätten. Den Einsatz von Lichtbildern hielt Lania für einen „eigenartigen und glücklichen Gedanken“, während er die projizierten Zwischentitel, die die Handlung „wie im Kino“ erläuterten und kommentierten, als „weniger glücklich“ empfand. Dass gerade der systematische Einsatz von Lichtbildern und Projektionen die besondere theatergeschichtliche Bedeutung dieser Inszenierung ausmachte und einen ganz entscheidenden Schritt in der Konzipierung des „epischen Theaters“ markierte, wurde von Lania damals – wie übrigens auch vom Großteil seiner Kritikerkollegen – nicht erkannt.[131]

Rund fünf Jahre später, nachdem er sich als Autor und Dramaturg der Piscatorbühne selbst einige Bühnenpraxis hatte aneignen können, wird Lania sein Urteil über Piscators damalige Regieleistung modifizieren. Nachzulesen ist das im fünften Kapitel von Piscators 1929 erschienenem Buch „Das Politische Theater“, das den Titel „Fahnen – Entheiligte Kunst“ trägt und in seiner ursprünglichen Fassung vollständig von Lania geschrieben worden war.[132] Im Rückblick distanzierte sich Lania nicht zuletzt auch von dem Mitte der 1920er Jahre hochmodischen Jargon der Sachlichkeit, der in seinen Augen mittlerweile zur bloßen Phrasendrescherei ohne jeden konkreten Sinn verkommen war. Der inflationäre Gebrauch von Begriffen wie „Amerikanismus“,

---

[131] Zu den Inszenierungskritiken vgl. Knellessen 1970, 310f.

[132] Vgl. Piscator 1929, 53 – 59. Lanias 1924 in der Wiener *Arbeiter-Zeitung* abgedruckte Kritik wird im ersten Teil des Kapitels vollständig wiedergegeben, allerdings mit einigen kleinen stilistischen Veränderungen: So wurde beispielsweise der ursprüngliche Titel „Entgötterte Kunst“ in „Entheiligte Kunst“ abgeändert. Das im Buch angegebene Veröffentlichungsdatum der Kritik „2. Juni 1924“ ist falsch: Tatsächlich erschien Lanias Kritik in der *Arbeiter-Zeitung* am 20. Juni 1924. In der von Erwin Piscator und Felix Gasbarra überarbeiteten und 1963 erschienenen Neuauflage der Buches wurde das Kapitel komplett umgeschrieben und nur wenig von Lanias Textfassung übernommen: Die Inszenierung wurde nun aus der Perspektive des Regisseurs Piscator neu erzählt, angereichert mit einigen kurzen Zitaten aus der Lania-Kritik von 1924. In der neu geschriebenen Fassung ging es Piscator offenbar vor allem darum, seine Urheberschaft am „epischen Theater“ gegenüber Brecht zu beanspruchen: Ausführlich beschreibt er in dem überarbeiteten Kapitel die von ihm initiierte Entwicklung „[einer] Art der Regie [...], die Jahre später von anderer Seite als ‘episches Theater‘ proklamiert wurde“. (Vgl. Piscator 1986, 53 – 56; 54).

„Sachlichkeit“ und „Reportage“ zur Beschreibung von Zeitphänomenen sei, so Lania, das Ergebnis einer geistigen Unsicherheit gewesen, die ihren Ursprung in der „ökonomischen Unsicherheit“ der eben erst zu Ende gegangenen Inflationszeit gehabt hätte.[133] Mit einem durch die eigene Theaterarbeit und die zeitliche Distanz geschärften Blick arbeitet Lania nun klarer die jeweiligen innovativen Beiträge Paquets und Piscators heraus. Auch wenn er dabei nicht mehr auf die Schlagworte des Sachlichkeitsjargons zurückgreift und stattdessen den linkspolitischen bzw. „marxistischen“ Aspekt betont, bleiben grundlegende Ideen wie „Allgemeingültigkeit“ oder die „Enthüllung des Kerns“ (vgl. Lanias Reportagetheorie) doch gleich:

„‘Fahnen‘ war ein klarer, eindeutiger Vorstoß in eine unentdeckte Welt. Das gilt sowohl in Hinsicht auf das Theater wie auf das Drama. [...] Als Drama bedeutete ‘Fahnen‘ den ersten konsequenten Versuch, das Schema der dramatischen Handlung zu durchbrechen und den epischen Ablauf des Stoffes an seine Stelle zu setzen. So gesehen ist ‘Fahnen‘ das erste bewußt epische Drama – nur folgerichtig, daß dies Werk die Bezeichnung auch als Untertitel trug. [...] In der epischen Ausbreitung des Stoffes ging Paquet folgerichtig auf die Bloßlegung der Wurzel des Falles aus. Wenn die Aufführung so unmittelbar und stark wirkte, wenn man vergaß, daß der Fall zwanzig Jahre zurücklag[134] und ihn unmittelbar mit den Erlebnissen des Tages in Beziehung brachte, so konnte diese ‘Allgemeingültigkeit‘ nur dadurch erreicht werden, daß die Inszenierung, den Stoff seiner besonderen historischen Eigentümlichkeiten entkleidend, die wesentlichen sozialen und wirtschaftlichen Hintergründe aufhellte. So stellte ‘Fahnen‘ in gewissem Sinne das erste marxistische Drama dar und jene Inszenierung den ersten Versuch, diese materialistischen Triebkräfte zu erfassen und fühlbar zu machen.“[135]

Der Begriff des „epischen Theaters“ hatte 1929, im Erscheinungsjahr von „Das Politische Theater“, vor allem durch die Arbeiten Brechts natürlich schon einige Bekanntheit erreicht. Interessant ist, dass Lania auch jetzt noch die epische *Form* eher an der literarischen Vorlage Paquets als an der Inszenierung Piscators festmacht, dessen Verdienst er eher darin sieht, den zeitaktuellen *Stoff* „marxistisch aufgehellt“ zu haben. Bemerkenswert ist außerdem, dass Lania dem Konzept der Empathie auch in der dialektisch-marxistischen Methode Piscators einen essentiellen Platz einräumt: Die sinnliche Komponente rückt zumindest ebenbürtig neben die intellektuelle, der „neue Held des Dramas“ (die „materialistischen Triebkräfte“ der Epoche)[136] soll

[133] Die Beliebigkeit der in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre inflationär gewordenen „sachlichen“ Kultur und die Kritik ehemaliger Exponenten der literarischen Neuen Sachlichkeit an dieser Bewegung ist an anderer Stelle schon ausführlich thematisiert worden, vgl. Kap. 1.7 dieser Untersuchung.
[134] Tatsächlich hat die „Haymarket-Riot“, wie bereits erwähnt, 1886 stattgefunden.
[135] Piscator 1929, 57.
[136] Vgl. auch: Grundlinien der Soziologischen Dramaturgie, in: ebd., 129 – 135.

„fassbar“ *und* „fühlbar“ gemacht werden. Die 1924 von Lania noch völlig unterschätzte und eher als ästhetische Spielerei abgetane Bühnen- und Projektionstechnik wird jetzt als essentielles Inszenierungsprinzip begriffen, das nicht nur über ein besonderes pädagogisches, sondern dialektisches Potential verfügt:

„Die beiden Tafeln rechts und links von der Bühne, auf denen der begleitende Text die Lehre der Handlung zog, bedeuteten ein Prinzip des Pädagogischen, das in allen folgenden Inszenierungen weitergeführt und vervollkommnet wurden. Der Film in ‘Gewitter über Gottland‘, in ‘Hoppla‘, der Kalender in ‘Rasputin‘ – sie knüpfen an die in ‘Fahnen‘ zum erstenmal verwendeten Tafeln an: Nicht nur als lehrhafte Mittel, sondern als Mittel, um das ganze Drama aus seiner ursprünglichen Ebene auf die höhere Ebene des Lehr-Dramas (Tendenz-Dramas) zu heben.“[137]

Lania beschließt sein Kapitel im Piscator-Buch mit einigen Anmerkungen zur epischen Form, die sich auch als aufschlussreich in Bezug auf sein eigenes schriftstellerisches Schaffen erweisen, das sich weniger an literarischen Formexperimenten als vielmehr an oft konventionellen, mitunter naturalistischen Erzählmustern orientierte. Das Prinzip des „Epischen“ entspricht, wie Lania feststellt, einer modernen Erzählweise, die darauf abziele, die gesellschaftliche Komplexität in ihrer Gesamtheit abzubilden. Es umfasse ebenso den Roman – etwa in den experimentellen Arbeiten von Alfred Döblin, James Joyce oder John Dos Passos – wie das Theater. Auf dem Theater sah Lania das epische Prinzip in den beiden Piscator-Inszenierungen „Die Abenteurer des braven Soldaten Schwejk“ und „Konjunktur“ (beide 1928) „am reinsten“ verwirklicht, an denen er selbst (und auch Brecht) als Autor und Dramaturg maßgeblich mitgewirkt hatte(n). Allerdings warnt Lania ausdrücklich davor, die epische Form als Selbstzweck zu verabsolutieren: „[Wie] alle Theorien, die nicht die Totalität des Sozialen umfassen, sondern die Formfrage vor den Inhalt stellen, ist auch der Satz vom ‘epischen Drama‘ als der einzig klassischen Form des neuen Dramas nur bedingt richtig. Da jeder, der es vertritt, von einem anderen Ausgangspunkt kommt, versteht jeder etwas anderes darunter.“[138] Lania sieht hier offenbar die Gefahr einer ähnlichen Beliebigkeit heraufziehen, die schon die Begriffe „Sachlichkeit“ und „Reportage“ entwertet, weil aus dem politischen Kontext herausgelöst hatte. Für Lanias Konzept einer politisch operativen Literatur bleibt immer der Bezug zum zeitaktuellen Geschehen und sozialen Kontext wesentlich, in Lanias literarischen Schaffen steht der Stoff, nicht die Form, im Mittelpunkt. Das erklärt vielleicht auch seine mitunter recht konventionelle Schreibweise, die u.a. auch in der eigenen biographischen Er-

[137] Ebd., 58.
[138] Ebd.

fahrung eine Wurzel haben mag. Unter direkter Bezugnahme auf Brecht begründet etwa Ingrid Gilcher-Holthey die unterschiedlichen Theaterkonzepte von Brecht und Piscator mit deren „unterschiedlichen Lebenswegen und Erfahrungen“.[139] Während Piscators Theater trotz aller technischer Bühneninnovationen die Realisierung eines zeitaktuellen politischen Stofftheaters intendierte (in dem neben der intellektuellen Aufklärung die emotionale Einfühlung eine nicht zu unterschätzende Rolle spielte), rangierte bei Brecht „die ‘Formfrage‘ vor der ‘Stoffrage‘“, rückten „Parabeln, Umschreibungen, Übersetzungen von Gegenwartsfragen an die Stelle von Losungen und praktischen Lösungen“.[140] Brecht selbst erklärte diese intellektuelle und ästhetische Distanzierung u.a. mit dem jeweils verschiedenen biographischen Hintergrund: „Der Piscator machte vor dem Stückeschreiber Theater. Er hatte am Krieg teilgenommen, der Stückeschreiber nicht. Die Umwälzung im Jahr 18, an der beide teilnahmen, hatte den Stückeschreiber enttäuscht und den Piscator zum Politiker gemacht. Erst später kam der Stückeschreiber durch Studium zur Politik.“[141]Im Gegensatz zu Brecht und ebenso wie Piscator war auch Lania Kriegsteilnehmer und durch diese Erfahrung nicht nur politisiert, sondern intellektuell und emotional tief geprägt worden, was sich in seinem literarischen und medienkünstlerischem Schaffen zeitlebens widerspiegelte. Mit Brecht ließe sich vielleicht aber auch über Lania sagen: „Über literarische Formen muß man die Realität befragen, nicht die Ästhetik [...].“[142]

[139] Vgl. Gilcher-Holthey 2007, 105f.
[140] Ebd.
[141] Bertolt Brecht, Der Messingkauf, zitiert nach: Gilcher-Holthey 2007, 105.
[142] GBA 22.1, 433.

2.1.4) Erste dramatische Arbeiten: „Generalstreik“ und „Die Friedenskonferenz“ (1926)

1926, in jenem Jahr also, in dem Lania seinen Basistext zur Reportagetheorie „Reportage als soziale Funktion“ verfasst und wohl auch die Reportageerzählung „Indeta, die Fabrik der Nachrichten“ entworfen hat, entstanden auch zwei erste dramatische Arbeiten. „Generalstreik“, ein Stück über den im Mai 1926 von der *British Trade Union* organisierten Generalstreik mit über zwei Millionen Beteiligten – dem ersten landesweiten britischen Generalstreik überhaupt – , ist in der ursprünglichen Fassung wohl nicht erhalten geblieben, wahrscheinlich aber das Manuskript einer gegen Ende der 1920er Jahre überarbeiteten Fassung des Stückes in Komödienform unter dem Titel „Bernard Shaw kann nicht nach London“.[143] Das Stück war, wie Lania in seiner Autobiographie schreibt, unter dem Eindruck der Inszenierungen Piscators entstanden und ganz bewusst als episch-dokumentarisches Zeittheater konzipiert: „Ich hatte die von ihm zum erstenmal verwendeten Mittel von Film und Lichtbild organisch in das Stück eingebaut. Piscators Inszenierungsprinzipien bestimmten die Konstruktion und die Form des Dramas. Keine Handlung im üblichen Sinne, keines Liebesgeschichte, kein ‘privates‘ Schicksal – ein Fresko, ein in dramatischen Szenen abrollendes Zeitereignis.“[144] Thematisch knüpfte das Stück auch an die legendäre „Fahnen“-Inszenierung von 1924 an: Der britische Generalstreik hatte sich nämlich an der Absicht der Kohlebergwerksbesitzer entzündet, mit dem Argument der „Wettbewerbsfähigkeit“ die Arbeitszeit von bisher siebeneinhalb Stunden zu erhöhen und gleichzeitig die Löhne zu kürzen.[145] Der Streik schien, wie Hans Ulrich Gumbrecht schreibt, „die Verwirklichung eines alten Traums linker Theoretiker zu sein, nämlich des Traums, die Gesellschaft lahmzulegen, indem die am wenigsten angesehenen und am schlechtesten bezahlten Arbeitergruppen ihr die Unterstützung entziehen“.[146] Bekanntlich spielte das Konzept des Generalstreiks auch in der politischen Theorie der sowohl von Lania als auch von Piscator hochgeschätzten Rosa Luxemburg eine essentielle Rolle, und es ist durchaus möglich, dass Lania und Piscator mit dem

[143] Ein Manuskript dieser Fassung befindet sich offenbar in der Bibliothek der Universität Cambridge (vgl. S. 213f., FN 93) und lag mir für diese Arbeit nicht vor.
[144] Lania 1954, 265f.
[145] Zum britischen Generalstreik von 1926 vgl. auch: Gumbrecht 2003, 245 – 253.
[146] Ebd., 245.

Stück an Luxemburgs Spontaneitätskonzept – dem schon Piscators kurzlebiges *Proletarisches Theater* (1920/21) gehuldigt hatte – anknüpfen wollten.[147]

Piscator wollte Lanias Stück offenbar an der Volksbühne inszenieren, der die Thematisierung der aktuellen politischen Ereignisse in Großbritannien aber wohl zu brisant war; jedenfalls lehnte die Volksbühne Piscators Vorschlag ab.[148] Die erste Fassung des Stückes dürfte wohl auch als Bühnenmanuskript in einer gedruckten Vorlage existiert haben, darauf lassen zumindest einige Notizen schließen, die gegen Ende 1926 in verschiedenen Berliner Zeitungen veröffentlicht wurden: So stellte etwa der über Piscators Projekte immer bestens informierte Herbert Jhering Lanias Stück als wegweisendes Beispiel des modernen Stofftheaters vor und lobte ausdrücklich dessen „Erkenntnis und Bekenntnis" zur „sachlichen Tendenz".[149] Die um 1929/30 ent-

---

[147] Zu Luxemburgs Spontaneitätskonzept vgl. Fähnders/Rector 1974, 47 – 54.

[148] Piscator erwähnt das Stück in seinem Buch „Das Politische Theater" und berichtet, dass er es der Volksbühne vorgeschlagen hätte, weil „sein Stoff und die spezielle Form der Verbindung von Film und dramatischer Handlung [...] eine Aufführung notwendig erscheinen ließ". Vgl. Piscator 1929, 204.

[149] In der *Berliner Volkszeitung* findet sich im Oktober 1926 die Beschreibung einer Szene aus „Generalstreik" in einer Rezension von Jules Romains' Stück „Der Diktator", in der Lanias Szene als positives Beispiel für gelungenes Zeittheater dem als misslungen kritisierten Stück Romains' gegenübergestellt wird: „In einem Stück 'Generalstreik in England' von Leo Lania, das demnächst von Piscator auf die deutsche Bühne gebracht werden wird, und das im Gegensatz zu dem Stück von Romains ein Werk von unlyrischer Realität ist, findet sich eine analoge Szene. Da überredet Ramsey MacDonald einen Zugführer, der gemäß der Parole des Streikkomitees einen Zug auf offener Strecke zum Halten bringen [soll], weiterzufahren, weil sein Gegner Churchill, der sich im gleichen Wagen befindet, nach London muß. Sind es bei Lania Schwäche und Eitelkeit, die den Sozialisten zu verderblichem Nachgeben bewegen, so sind es bei Romains heroische Arien aus der spießbürgerlichen Ideenküche, die Denis zum Verräter machen. Und die Entscheidungslosigkeit Romains' macht das Stück selbst, da ihm künstlerische Qualitäten mangeln, und es eine reine Thesenangelegenheit ist, zu einem Drama, das dem Durchschnittshörer nur Verwirrung bringt und deshalb durchaus nicht gelten darf und kann." Und Herbert Jhering schreibt im Dezember 1926 im *Berliner Börsen-Courier*: „Das Problem liegt heute in der Wertfrage und in der Stoffrage. Die Frage nach dem künstlerischen Wert beantwortet ein revolutionärer Dramatiker wie Toller nicht. Die Stoffrage wird heute schon beantwortet: etwa von Upton Sinclair in einem Drama 'Gesang im Gefängnis' oder von Leo Lania in seinem 'Generalstreik'. Hier ist noch nicht die ästhetische Frage nach Erfindung, Fabel und Gestaltung, sondern die Frage nach der Verteilung, der Gruppierung des Stoffes, die Erkenntnis und das Bekenntnis zu der sachlichen Tendenz entscheidend. Die selbstverständliche ist die schon durch den Stoff gegebene Tendenz, nicht die willentlich hineingetragene und aufgesetzte." (Vgl. LLP, B14/F1; Herbert Jherings Text ist auch abgedruckt in: Piscator 1929, 94f. Der Text Jherings, eine Erwiderung auf einen Beitrag von Béla Balázs, erschien nicht wie von Piscator irrtüm-

standene überarbeitete Komödienfassung des Stückes hätte angeblich vom Berliner „Theater am Schiffbauerdamm“ für die kommende Saison in den Spielplan übernommen werden sollen.[150]

Die Uraufführung der „Friedenskonferenz“, einer Komödie in drei Akten bzw. sieben Bildern, wie es auf dem Abendzettel der Premiere heißt,[151] fand am 10. Februar 1927 unter der Regie von Clemens Wrede am Krefelder Stadttheater statt. Den erhaltenen Zeitungsberichten zufolge muss die Premiere ein großer Erfolg gewesen sein: Lania war selbst anwesend und trat nach der Vorstellung unter großem Beifall wiederholt vor das Publikum. Am 21. April 1927 hatte das Stück auch an der Freien Volksbühne Zwickau Premiere, der Regisseur war hier Peter Paul Brauer, der später als Filmregisseur und –produzent im Dritten Reich Karriere machen sollte.[152] Einmal mehr verband Lanias Komödie – und das ist ein typischer Zug seines literarischen Schaffens – autobiografische Erfahrungen mit fiktiven, durchaus populärästhetischen Elementen. Ähnlich wie die im gleichen Jahr veröffentlichte Reportageerzählung „Indeta, die Fabrik der Nachrichten“ verarbeitete das Stück Erlebnisse, die Lania u.a. als Korrespondent während der Konferenz von Genua 1922 oder während seiner Recherchen zu dem Reportagebuch „Gewehre auf Reisen“ im Winter 1923/24 gemacht hatte. Verknüpft wurden diese dokumentarisch-sachlichen Elemente mit den typischen Konfigurationen und Intrigen der konventionellen Gesellschaftskomödie, wie der Plot des Stückes deutlich macht:

„Die Laniasche Komödie spielt auf der Konferenz von Genua. Sie zeigt die ‘Schlachtenbummler‘, Journalisten und – Geschäftmacher tatkräftigster und übelster Art. Thal,

---

lich angegeben im Februar 1927, sondern bereits im Dezember 1926, vgl. dazu: Jung 2007, 174).

[150] Lania schreibt am 31. März 1930 im Londoner *Daily Chronicle*, dass er an einem Stück über den Generalstreik in England unter dem Titel „Bernard Shaw cannot enter into London“ arbeite, in dem u.a. der Labour-Parteiführer Ramsay MacDonald, Winston Churchill und George Bernard Shaw auftreten sollten. Die *Berliner Börsen Zeitung* vermerkt am 4. Juni 1930: „Leo Lania hat eine Komödie „Bernard Shaw kann nicht nach London“ geschrieben“, und in *Tempo* (Berlin) findet sich am 6. Juni 1930 folgende Notiz: „Leo Lanias ‘Mister Shaw kam nicht nach London‘ wird vom Theater am Schiffbauerdamm zunächst als Nachtvorstellung herausgebracht, und dann – nach einem anderen Eröffnungsstück im Herbst – in den Abendspielplan übernommen.“

[151] Vgl. LLP, B14/F1.

[152] Brauer war u.a. Mitinitiator des berüchtigten antisemitischen Hetzfilms „Jud Süß“ (1940), um dessen Regie er sich sogar beworben hat, dabei aber Veit Harlan (der seinerseits übrigens als Schauspieler in den Piscator-Inszenierungen von „Fahnen“ und „Die Räuber“ mitgewirkt hat) den Vortritt lassen musste.

Direktor irgendeiner Firma, welcher weiß man nicht, versucht 200000 Gewehre auf der Friedenskonferenz loszuschlagen, sein Nachrichtenmanager Newman lanciert geschickt Falschmeldungen in die Presse, die den Bruch der Konferenz ankünden. Trotzdem wird aus dem Geschäft nichts, denn ein Anderer ist ihm zuvorgekommen und dieser Andere ist – sein Sohn. Er hat durchaus modern kaufmännischen Unternehmergeist, will von der türkischen Regierung in Mossul die Konzession für Petroleumquellen kaufen, geht Verpflichtungen mit der Standard Oil Gesellschaft ein, geht aber zugleich einer russischen Spionin, die auf der Konferenz weilt und durch ihren Namen Armstrong für die Tochter des amerikanischen Kanonenkönigs gehalten wird, ins Garn, indem er ihr seinen Plan ausplaudert, die Folge ist ein russisch türkisches Bündnis, das das Geschäft unmöglich macht, die weitere Folge, Bobby, Thals hoffnungsvoller Sprössling[,] ist hoffnungslos Pleite. Diana aber, die russische Spionin, verbindet sich mit einem jungen Deutschen, bisher Sekretär des Newman, und gesteht zum Schluss verschämt, daß all ihre Äußerungen über ihre erotischen Erlebnisse erfunden waren und Berthold der erste Mann ist, dem sie sich gibt.“[153]

Demaskierung und Enthüllung: Elemente, die schon im Zentrum von Lanias Reportagekonzept gestanden haben, werden hier mit der subversiven Kraft von Satire und Humor zelebriert. Dass Lania hier nicht die historische Konferenz von Genua detailgetreu nachzeichnen, sondern vielmehr die Mechanismen der Macht, der Intrige hinter der Oberfläche solcher Konferenzen ganz allgemein aufzeigen will („die innere Wahrheit des zeitgebundenen Geschehen“),[154] ist auch der zeitgenössischen Kritik nicht entgangen. So schrieb etwa der *Generalanzeiger für den Niederrhein*: „Den Hintergrund der Zeitsatire gibt die Genueser Friedenskonferenz ab, die nur gelegentlich erwähnt wird. Das Drum und Dran der Konferenz wird beleuchtet und der Lächerlichkeit preisgegeben.“ Und Hermann Schaffner bemerkte in der *Literarischen Welt*: „[Es] handelt sich hier nicht um die Dinge gerade dieser Konferenz, sondern um Entwicklungen und – um die Ironisierung derartiger Konferenzen überhaupt.“[155]

Die Aufführungskritiken zu Lanias Komödie waren zahlreich und größtenteils auch sehr positiv, vor allem die Qualität von Dialog und Wortwitz ebenso wie der gelungene Aufbau des Stückes wurden häufig gelobt. Auch auf den journalistischen Hintergrund des Autors wurde wiederholt verwiesen: „Uraufführung einer modernen Journalisten-Komödie“ überschrieb etwa die *Breslauer Zeitung* ihre Rezension des Stückes.[156] Da die Szenenfolge als lose empfunden wurde – mitunter wurde auch die fehlende Handlung kritisiert – , tauchte auch immer wieder der Vergleich mit der Re-

[153] Vgl. das Programmheft zur Krefelder Aufführung: *Krefelder Blätter für Theater und Kunst* 3 (1927) 10; LLP, B14/F1.
[154] Vgl. Lania 1927, 7.
[155] Vgl. LLP, B14/F1.
[156] *Breslauer Zeitung*, 14. 2. 1927; LLP, B14/F1.

vue auf. Die entscheidend neue Qualität von Lanias Komödie sah die Kritik in der politischen Instrumentalisierung der konventionellen Komödienform, in der Verbindung der für das 19. Jahrhundert typischen und immer noch populären Gesellschaftskomödie mit dem aktuellen politischen Zeitstoff: Nicht mehr Ehebruch und Liebesintrigen stehen hier im Zentrum der Handlung, sondern Waffenschiebung und Ölspekulation. „Lania hat mittels der Komödie einen Fragenkomplex aufgerollt, der im höchsten Grade aktuell ist, und Dinge auf das Theater gebracht, die dort bisher in dieser Form nicht – oder wenigstens nicht in solcher Deutlichkeit – zur Diskussion standen", urteilte etwa das *Hamburger Fremdenblatt* und nannte Lanias Komödie „ein Zeitdokument von großem Wert". Und Hermann Schaffner, der das Stück auch für *Die Literarische Welt* rezensiert hat, zog im Programmheft der Krefelder Aufführung den Vergleich mit Heinrich Heine und George Bernard Shaw: „Eine politische Komödie! [...] Und trotzdem fehlt all jenes billige Requisit, das um die Staatsgeschäfte alltägliche Lächerlichkeit krempelt, jene Verquickung von Politik und Unterrock, die das Vergnügen der Generationen ausmachte, denen sowohl Kritik wie wahrhaft politischer Angriffsgeist unerwünscht waren. Lania gibt eine politische Satire, bei deren flüssig-leichtem, zielsicher treffenden Witz der Geist Heines und Shaws Pate gestanden hat."[157]

Viele der Motive und Figurenkonstellationen, die Lanias erste Komödie strukturieren, werden auch in seinen späteren Werken immer wieder aufgegriffen. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht etwa die Figur der russischen Spionin Diana Armstrong, der, folgt man dem oben wiedergegebenen Plot, ganz offensichtlich eine Schlüsselrolle für die Verknüpfung der Komödienhandlung zugefallen war. Soweit man den zeitgenössischen Rezensionen folgen kann, vereinigten sich im ambivalenten Charakter der Diana Armstrong zwei geradezu konträre Formen von Weiblichkeit. Zunächst wurde hier, offenbar auch in ironischer Weise, die Erfahrung eines „neuen Frauentyps" ver-

[157] Ähnliche Urteile finden sich auch in anderen Rezensionen: „Die [...] Komödie [...] bringt endlich das moderne Theater in die für seine Zukunftsentwicklung ausschlaggebend wichtige, lebendige Beziehung zu aktuellen Ereignissen und Gedanken." (*Breslauer Zeitung*, 14. 2. 1927). „Es gibt Stücke, die sich die moderne Bühne einfach nicht entgehen lassen darf. Die 'Friedenskonferenz' ist darunter an erster Stelle. [...] Die Aufführung unter Wredes Regie behält das Provinzielle nur im Sinne der beschränkten Mittel: sie ist ein entschlossenes Bekenntnis zum Dichter und zur Zeit." (*Frankfurter Zeitung*). „Der ungewöhnlich starke Erfolg [...] beweist, daß die Zukunftsentwicklung des Theaters wesentlich davon abhängt, der Bühne aktuelle Stoffe in wirksamer dramatischer Formung nahe zu bringen." (*Neue Berliner Zeitung*). Vgl. LLP, B14/F1.

arbeitet, der in den 1920er Jahren zunehmend in Erscheinung trat: emanzipiert und maskulin, zynisch und erotisch erfahren, ausgestattet mit „amerikanischer“ Bubikopf-Frisur und wahlweise als „Vamp“ und/oder als pragmatische, „sachlich“-kühle Geschäftsfrau auftretend, die männliche Umgebung ebenso erotisierend wie irritierend und dieser zumindest ebenbürtig wenn nicht gar überlegen. Einen sehr ähnlichen Typus wird Lania u.a. in der Figur der Claire Barsin in der ein Jahr später an der Piscatorbühne uraufgeführten „Wirtschaftskomödie“ „Konjunktur“ schaffen (die auch zahlreiche andere Motive aus der „Friedenskonferenz“ wieder aufnimmt), die eigens der Schauspielerin Tilla Durieux, einer perfekten Verkörperung dieses neuen Frauentyps, auf den Leib geschrieben wurde. Das Extrem des weiblich-maskulinen „Vamps“ – für den wohl auch die zeitgenössischen Filmdiven Modell gestanden hatten – war aber auch in den frivolen 1920er Jahren eher die Ausnahme als die Regel; als Symbol verkörperte er einerseits das männliche Begehren und stand andererseits auch für die tiefe Verunsicherung des durch die Kriegserfahrung in seiner Souveränität schwer erschütterten Männlichkeitsbildes. Der Vamp, oder allgemeiner, der emanzipierte, oft maskulin auftretende neue Frauentypus reflektierte auch ein völlig neues erotisches Verhältnis der Geschlechter, in dem der Anteil sentimental-romantischer „Liebe“ gegenüber einem mit nüchterner „Sachlichkeit“ betriebenen sexuellen Tauschgeschäft zurücktrat.[158] So gab es etwa in der Sowjetunion in der ersten Zeit nach der Revolution den (kurzlebigen) Versuch, die Beziehung der Geschlechter in Verbindung mit der Frauenemanzipation auf eine neue Stufe zu stellen und Sexualität als unsentimentale, rein pragmatische Triebbefriedigung zu versachlichen. Der aufgesetzt wirkende Schluss von Lanias Komödie, in dem sich die emanzipiert-souveräne Frau wieder zurücknimmt um sich mit einem treuherzig verschämten Liebesbekenntnis „ihrem ersten Mann zu geben“, wurde dementsprechend von der zeitgenössischen Kritik als Parodie der „bolschewistischen Liebestheorie“ interpretiert. Zudem bezeugt die Peripetie am Ende der Komödie auch Lanias Vorliebe für melodramatische Erzählelemente, die sich vor allem in seinen Romanen, Theater- und Filmentwürfen ab der Exilzeit (1932/33) finden. Der Schluss ist geprägt von Lanias offensichtlichem Unbehagen gegenüber

dem „kalten“, emanzipierten Frauentypus und der nüchternen Versachlichung romantischer Liebe. Mit diesem Unbehagen stand Lania unter seinen männlichen Schrift-

[158] Vgl. Sloterdijk 1983, 2, 901ff.

stellerkollegen, auch unter den linken und linksbürgerlichen, in den 1920er Jahren keineswegs allein: Sehr ähnliche Reflexionen über postrevolutionäre Experimente in freier Liebe und die Genugtuung über die Rückkehr zu den konventionellen Formen des Umgangs der Geschlechter finden sich auch in Ernst Tollers 1926 veröffentlichten „Russischen Reisebildern".[159] Lania machte jedenfalls keinen Hehl daraus, dass seine eigentliche Sympathie dem Bild der romantisch liebenden Frau galt, unabhängig davon, inwieweit hier die Stereotypen eines konventionellen Frauenbildes bedient wurden oder nicht. Darüber hinaus mag der versöhnliche Schluss von Lanias Bühnenstück aber auch den Konventionen der traditionellen Komödie geschuldet sein: Er verweist damit auf den Konflikt zwischen dem Stoff einerseits, der die Bühnenhandlung in das außerdramatische soziale Umfeld weitet und damit nach einer offenen Form verlangt, und den immer noch genutzten konventionellen Formen des geschlossenen Bühnendramas. Dieser für das moderne Drama typische Konflikt von Form und Inhalt, der eben dadurch ausgelöst wurde, dass sich das Drama neuen Stoffen zuwandte, prägt im besonderen Maße auch das Zeittheater der 1920er Jahre und führte zu neuen dramatischen Lösungen wie etwa dem epischen Theater, zu dessen Entwicklung Lania selbst mit seiner Arbeit an der Piscatorbühne wichtige Beiträge geliefert hat.[160]

[159] „In den ersten Jahren sei die Reaktion auf bürgerliche Verkrampftheit und Einzwängung stark gewesen, man wollte sich 'ausleben', verachtete Umwege, zärtliches Bemühen, übertriebene Beteuerungen, Mondscheinpoesie, die gedeutet wurden als bürgerliche Romantik zur Verbrämung eines 'biomechanischen Vorgangs'. [...] Die Geschlechter haben [jetzt] wieder größere Achtung voreinander, man begegnet sich zärtlicher, wechselt seltener. Ja man schreibt sich Liebesbriefe. [...] Frühe Heiraten sind häufig, Scheidungen seltener." Zitiert nach: Gumbrecht 2003, 339f.

[160] Zum Konflikt zwischen Stoff und Form im modernen Drama vgl. Szondi: Theorie des modernen Dramas, in: ders. 1978, 9 – 148.

2.2) Der Volksbühnenstreit und die Konzipierung eines proletarischen Volkstheaters durch Piscator und Lania

Im Sommer 1927, nicht einmal ein halbes Jahr nach der Premiere seiner Zeitkomödie „Die Friedenskonferenz“, schloss sich Lania als Autor und Dramaturg der neu gegründeten „Piscatorbühne“ im Berliner Theater am Nollendorfplatz an. Eine Zusammenarbeit war sowohl für Lania als auch Piscator mehr als nahe liegend: Schließlich verfolgten beide das Ziel eines gegenwartsbezogenen, in vielerlei Hinsicht mit der journalistischen Reportage vergleichbaren politischen Zeittheaters, das gleichermaßen die (marxistische) Analyse der sozialen Triebkräfte wie auch den Anstoß zur politischen Veränderung der Gesellschaft liefern sollte. Als einer der namhaftesten Exponenten der politischen Reportage in der Weimarer Republik dürfte Lania Piscator als Mitstreiter für die gemeinsame Sache mit Sicherheit sehr willkommen gewesen sein. Umgekehrt hatte Lania nicht nur seit 1924 die Inszenierungen Piscators an der Berliner Volksbühne als Theaterkritiker aufmerksam mitverfolgt und deren „sachliche Wiedergabe politischen, sozialen Geschehens“ gewürdigt,[1] sondern – wie er in seiner Autobiografie schreibt – schon am Abend der Premiere von „Fahnen“ am 26. Mai 1924 mit Piscator Freundschaft geschlossen.[2] Ein erstes gemeinsames Theaterprojekt über den Generalstreik der englischen Arbeiterschaft im Mai 1926 war unrealisiert geblieben, weil sich die Volksbühne gegen eine Inszenierung des von Lania verfassten Stückes durch Piscator an ihrem Hause ausgesprochen hatte. Die Ablehnung dieses Projekts durch die Volksbühnenleitung war gewissermaßen schon ein Vorspiel zu jenem legendären „Volksbühnenstreit“, der sich spätestens mit Piscators Inszenierung von Ehm Welks Drama „Gewitter über Gottland“ im März 1927 entzündet hat. Diese Auseinandersetzung über den kulturpolitischen Kurs der Volksbühne wurde unter der regen Beteiligung eines Großteils der intellektuellen Öffentlichkeit der Weimarer Republik sehr lebhaft geführt; Leo Lania etwa unterstützte Piscator in dieser Debatte nach allen Kräften, u.a. auch publizistisch mit einer Reihe von Beiträgen in diversen Zeitungen und Zeitschriften. Ein Ergebnis dieser Konfrontation war nicht zuletzt die Gründung der ersten Piscatorbühne im Sommer 1927,

[1] Vgl. Das politische Drama, Alfons Paquets ‘Sturmflut‘ in der Volksbühne, a.a.O.
[2] „Als sich der Vorhang unter starkem Beifall senkte, trat der Regisseur an die Rampe. Ein junger Bursche, klein, schmächtig, er sah wie ein Gymnasiast aus. Das war Erwin Piscator. An diesem Abend begann unsere Freundschaft und unsere langjährige Zusammenarbeit.“ (Vgl. Lania 1954, 260).

an der Lania gemeinsam mit Felix Gasbarra als Leiter des Dramaturgenkollektivs wirkte.

Für die weitere Entwicklung der schriftstellerischen und medienkünstlerischen Arbeit Lanias war der Volksbühnenstreit in mehrfacher Hinsicht von großer Bedeutung. Zum einen spiegelte die Volksbühnendebatte eben jenen schon seit dem 19. Jahrhundert schwelenden Konflikt über die Bedeutung der Kulturarbeit für den politischen Prozess wider. Die Positionen im zeitgenössischen intellektuellen Diskurs kreisten auch hier einmal mehr um die Frage, ob Kunst und Kultur nur eine pädagogische Erziehungsaufgabe oder darüber hinaus auch eine eindeutige politische Funktion zukommen sollten. Gewissermaßen wurde hier auf intellektueller Ebene auch ein Stellvertreterkrieg zwischen den beiden Arbeiterparteien SPD und KPD geführt, die sich jeweils für einen reformistischen bzw. revolutionären gesellschaftspolitischen Kurs einsetzten. Die Auseinandersetzung um die Volksbühne führte Lania nicht nur zu seinem politisch-künstlerischem Engagement an der Piscatorbühne; die Volksbühne als Institution diente auch als wichtiges Vorbild für den 1928 gegründeten Volksfilmverband, dem Lania zeitweilig als geschäftsführender Direktor vorgestanden[3] und für den Lania als Autor und Co-Regisseur zwei Filme realisiert hat. Darüber hinaus fokussierte der Volksbühnenkonflikt noch ein weiteres, für den intellektuellen Diskurs der Weimarer Republik ganz zentrales Thema: den Kampf gegen die staatliche Zensur, die, obwohl die Verfassung von 1919 erstmals das Recht auf freie Meinungsäußerung in Wort, Schrift und Bild garantiert hatte, durch verschiedene gesetzliche Initiativen zunehmend wieder an Macht gewann; auch in diesem Kampf spielte Leo Lania eine essentielle Rolle. Ich möchte daher im Folgenden den sogenannten Volksbühnenstreit etwas ausführlicher skizzieren.

Die Kontroverse über den kulturpolitischen Kurs der Volksbühne ist so alt wie diese selbst und reicht bis ins 19. Jahrhundert zurück. Als eine aus der Arbeiterbewegung hervorgegangene Kulturbewegung, die bereits 1911 über einen Stamm von 67.000 Mitgliedern in Berlin und 1927, nach der Ausdehnung der Volksbühnenbewegung über das gesamte Reichsgebiet, von 540.000 Mitgliedern verfügte[4] (davon rund 150.000 Mitglieder allein in Berlin),[5] stellte die Volksbühne allerdings eine Institution

[3] Vgl. Mitteilungen des Volksverbandes für Filmkunst, in: *Film und Volk* 2 (1929) 1, 15; abgedruckt in Weber 1975.
[4] Vgl. Artikel „Volksbühne“ von Carl Wege, in: Brauneck/Schneilin 1986, 1039f.
[5] Vgl. Braulich 1976, 109.

von herausragender Bedeutung in Bezug auf die Arbeiterbildung und die kulturpolitische Arbeit dar. „Die Volksbühnenbewegung schien sich in diesen zwanziger Jahren allein schon von ihrer Massenbasis und Massenwirksamkeit her als möglicher, revolutionär einzusetzender Faktor im Klassenkampf anzubieten“, urteilte etwa der DDR-Theaterwissenschaftler Heinrich Braulich.[6] Piscator selbst verwies ausdrücklich auf die Wurzeln seines eigenen „politischen Theaters“ in der Volksbühnenbewegung und der naturalistischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts.[7] Die Geschichte der Volksbühne als Institution blieb zudem eng verknüpft mit der Geschichte der deutschen sozialdemokratischen Bewegung, aus deren kulturpolitischen Bestrebungen sie hervorgegangen war: Hatte sich die Sozialdemokratie im wilhelminischen Kaiserreich mehrheitlich noch in Opposition zu Staat und Gesellschaft befunden, so war mit der „Burgfriedenspolitik“ während des Ersten Weltkriegs und erst recht mit der Übernahme von Regierungsverantwortung in der Weimarer Republik auch ein Wandel von einem ursprünglich revolutionärem zu einem reformistischen gesellschaftspolitischen Kurs einhergegangen, der u.a. auch zur Spaltung der sozialdemokratischen Partei führte. Dieser Wandel blieb auch nicht ohne Einfluss auf den kulturpolitischen Kurs der Volksbühne in der Weimarer Republik, deren Vorstand zwar offiziell eine Distanz zur SPD wahrte, dennoch aber ganz im Sinne der revisionistischen Ideen der sozialdemokratischen Partei die Erziehung zur hohen Kunst und die Idee einer klassenlosen Gemeinschaftskultur zum Programm erhob.[8]

In der sozialdemokratischen Volksbühnenbewegung stießen von Anfang an zwei grundverschiedene Konzepte von Kunst und Bildung aufeinander: Auf der einen Sei-

---

[6] Ebd., 131.

[7] „Das politische Theater, so wie es sich in allen meinen Unternehmungen herausgearbeitet hat, ist weder eine persönliche ‘Erfindung‘ noch ein Ergebnis der sozialen Umschichtungen von 1918 allein. Seine Wurzeln reichen bis in das Ende des vorigen Jahrhunderts. Damals brechen in die geistige Situation der bürgerlichen Gesellschaft Kräfte, die bewußt oder durch ihre bloße Existenz diese Situation entscheidend verändern und zum Teil aufheben. Aus zwei Richtungen kommen diese Kräfte: aus der *Literatur* und aus dem *Proletariat*. Am Schnittpunkt beider entsteht in der Kunst ein neuer Begriff: der *Naturalismus*, und im Theater eine neue Form: *die Volksbühne*.“ (Piscator 1929, 27).

[8] Vgl. dazu Schwerd 1975, 32ff. Über den kulturpolitischen Kurs der Volksbühne zu Beginn der 1920er Jahre heißt es bei Schwerd, der allerdings in seiner Arbeit über die Volksbühne mit großer Sympathie für den linksmarxistischen Kurs der KPD argumentiert: „Es ist sicher nicht zuviel gesagt, wenn man feststellt, daß sich in den Äußerungen der Volksbühnenfunktionäre nur ein Zerrbild sozialdemokratischen Problembewußtseins widerspiegelte.“ (Ebd., 16).

te stand die Vorstellung, Bildung und Kunst im Sinne der Hebung des kulturellen Niveaus der Arbeiterschaft aufzufassen und die Pflege des „kulturellen Erbes“ des Bürgertums zu betreiben, während auf der anderen Seite Wilhelm Liebknechts 1872 geprägte Maxime „Wissen ist Macht – Macht ist Wissen“ die Richtung vorgab und (künstlerische) Bildung als Ausbildung zum emanzipatorischen Klassenkampf begriff.[9] Dementsprechend verfolgten beide Konzepte auch unterschiedliche Vorstellungen in Bezug auf die Autonomie des Kunstwerks und korrespondierten in politischer Hinsicht jeweils eher mit reformistischen bzw. revolutionären sozialen Konzepten.

Gegründet wurde die „Freie Volksbühne“ nach der Aufhebung des Sozialistengesetzes 1890 von einem Kreis linksbürgerlicher Schriftsteller und Intellektueller um Bruno Wille.[10] Gemäß dem reformistischen Bildungskonzept stand die Vereinsgründung unter dem von Wille geprägten Motto „Die Kunst dem Volke“, neben der volkspädagogischen Erziehung der Arbeiterschaft sollte diese aber auch mit der neuen, sozialkritischen Literatur und Bühnenkunst des Naturalismus vertraut gemacht werden. Die genossenschaftliche Organisation der Volksbühne garantierte ihren Mitgliedern Eintrittskarten zu erschwinglichen Preisen, die demokratische Struktur des Vereins gewährleistete ihnen außerdem Mitspracherechte bezüglich der Tätigkeit des Vereins und der Gestaltung des Spielplans, wenn auch in der Praxis Vereinstätigkeit und Spielplangestaltung meist widerspruchslos von der Volksbühnenleitung bestimmt wurden. Innerhalb des Volksbühnenvorstands kam es schon sehr bald nach der Vereinsgründung zu schweren Spannungen zwischen Bruno Wille und Franz Mehring, der damals den linken Flügel der sozialdemokratischen Bewegung – der im Kaiserreich noch erheblichen Einfluss hatte – vertrat. Im Mittelpunkt dieser Auseinandersetzung stand in erster Linie der künftige kulturpolitische Kurs der Volksbühne: Während Bruno Wille und der ihn unterstützende Kreis der „Friedrichshagener“[11] die kulturelle Aufgabe der Volksbühne nicht als politischen Kulturkampf, sondern im neuhumanistischen Sinne als „Veredelung“ des Menschen durch die Kunst begriff,[12] als Erziehung zu höherem Vernunftleben und feinerem Fühlen, als „Individualisierung

[9] Vgl. ebd., 1ff.
[10] Zur Geschichte der Volksbühne vgl. etwa Braulich 1976, Chung 1989, Davies 2000, Kim 1999 und Schwerd 1975.
[11] Vgl. dazu Chung 1989, 144 – 158.
[12] Ebd., 154.

des Arbeiters“[13] und dessen Ausgestaltung zum „Vollmenschen“,[14] sah Franz Mehring die eigentliche Aufgabe der Freien Volksbühne in der „Förderung des proletarischen Emanzipationskampfes auf künstlerischem und literarischem Gebiete“.[15]

In der Konzeption ihres eigenen politischen Theaters beriefen sich sowohl Lania als auch Piscator auf die frühe kämpferische Phase der Volksbühne – und tatsächlich war die Volksbühne ursprünglich trotz unterschiedlicher Konzepte in Bezug auf Bildung und Kunst auch ein Kampfinstrument gewesen, das sich durchaus erfolgreich gegen die Zensur des wilhelminischen Kaiserreichs durchgesetzt hatte. Vergleicht man allerdings die Programme der politisch operativen Gebrauchskunst der 1920er Jahre mit den kulturpolitischen Ideen eines Franz Mehring, der in den Anfangsjahren der Volksbühne diese für den proletarischen Befreiungskampf instrumentalisieren wollte, so ergeben sich hier doch gravierende Unterschiede. Zwar galt und gilt Mehring als „der exponierteste und produktivste Denker der deutschen Sozialdemokratie“[16] auf dem Feld der Kulturpolitik und zudem als Begründer der Methode des historischen Materialismus in der Literaturgeschichte. Die Funktionalisierung von Kunst und Literatur im Sinne einer agitatorischen Tendenzkunst, wie sie in den 1920er Jahren intendiert wurde, lehnte Mehring allerdings entschieden ab und orientierte sich stattdessen an einem an Immanuel Kant und der Ästhetik des 18. Jahrhunderts geschultem „idealistische[m] Kunstparadigma vom interesselosen Schönen, das zu entmachten [er] nie intendierte“.[17]

Trotz des Rückgriffs auf Kant und nicht ohne Widerspruch zu dessen ästhetischem Konzept verstand Mehring Kunst und Literatur allerdings nicht als autonome und politisch neutrale Phänomene, sondern als Ergebnis des historischen Kontextes der politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen.[18] Dementsprechend blieben Litera-

---

[13] Ebd., 150.
[14] Ebd., 155.
[15] Zitiert nach: Braulich 1976, 12.
[16] Günter 2000, 45.
[17] Ebd., 51.
[18] Als Ausgangspunkt seiner kulturpolitischen Reflexionen dienten Mehring Kants Überlegungen zu Kunst und Ästhetik in dessen *Kritik der Urteilskraft*. Wie Kant ging auch Mehring zur Erklärung der spezifischen ästhetischen Form von einem anthropologischen Vermögen des Kunstbetrachters, nämlich dessen „Geschmacksurteil“ aus. Anders als Kant sah Mehring aber im individuellen Geschmacksurteil nicht allein ein auf Wohlgefallen oder Missfallen beruhendes interesseloses Beurteilungsvermögen, auf dessen *Interesselosigkeit* sich die Autonomie des betrachteten Kunstwerks letztendlich gründet: Stattdessen sah Mehring den Kunstbetrachter selbst als geschicht-

tur und Kunst aus seiner Sicht eng verbunden mit den historischen Klassenkämpfen und der politischen und ökonomischen Machtstellung einer sozialen Klasse. So habe gerade das deutsche Bürgertum seit der Aufklärung die Literatur gezielt auch als Medium des politischen Freiheitskampfes genutzt; mit dem Niedergang der politischen Ideale des Bürgertums im Laufe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts habe jedoch eine Dekadenz der bürgerlichen Literatur eingesetzt, die Mehring vor allem auch in der Literatur seiner eigenen Gegenwart verortete. Um Kunst und Literatur dennoch für den aktuellen Emanzipationskampf des Proletariats zu nutzen, setzte Mehring auf die Idee der „kulturellen Desintegration", durch die allein die Arbeiterschaft der Hegemonie der bürgerlichen Kultur entgehen könne.[19] Für das Programm der Volksbühne unter seiner Leitung bedeutete das den Rückgriff auf die vor- und nachklassische, politisch kämpferische Literatur des Bürgertums (Aufklärung, junger Schiller, junges Deutschland), die im Gegensatz zur späteren bürgerlichen Klassik den revolutionären Elan verkörpert habe. Die politisch-künstlerische Erziehung der Arbeiterschaft sollte zudem durch die praktische Anwendung seiner literaturwissenschaftlichen historisch-materialistischen Methode, nämlich durch die „kritische Analyse" der dargebotenen Stücke „an der hand des historischen Materialismus in dem Vereinsblatte" der Freien Volksbühne gewährleistet werden.[20] Gemäß dem kulturpolitischen Konzept Mehrings könne die Freie Volksbühne somit nichts anderes sein als „ein proletarischer Verein [...], der vom Klassenstandpunkt aus die Kunst fördert und genießt". Eine „revolutionäre Umwälzung der bürgerlichen Bühne in der bürgerlichen Welt" läge dagegen „ganz außer ihrer Macht".[21] Eine eigenständige proletarische Kunst und Literatur für den politischen Emanzipationskampf hielt Mehring für nicht gegeben und unter den gegebenen historischen Bedingungen auch nicht für realisierbar, ja nicht einmal für wünschenswert. Im Unterschied zum politischen Kampf des Bürgertums, und das war für Mehring der entscheidende Punkt, werde jener der Arbeiterschaft nämlich grundsätzlich nicht im künstlerisch-literarischen Bereich ausgetragen:

---

lich und sozial determiniert und war davon überzeugt, dass dessen „Geschmacksurteile historisch-soziologisch beschrieben und aus dem allgemeinen Gang der Geschichte erklärt werden können" (Klaus Michael Bodgal, zitiert nach: Günter 2000, 47). Vgl. dazu auch: Günter 2000, 46f.

[19] Vgl. ebd., 48f.

[20] Zitiert nach: Chung 1989, 167.

[21] Zitiert nach: Ebd., 34.

„Hatte der bürgerliche Emanzipationskampf, namentlich in Deutschland, seine entscheidenden Schlachten auf künstlerischem Gebiete geschlagen, so vollzog sich der proletarische Emanzipationskampf, und zwar nicht zu seinem Schaden, von vornherein auf ökonomischen und politischen Gebiete [...]; das kämpfende Proletariat kam unmittelbar an den Feind und brauchte keinen künstlerischen Umweg einzuschlagen.“[22]

An anderer Stelle heißt es dazu ergänzend:

„Die Arbeiterklasse ringt und muß zunächst um eine materielle Machtstellung ringen, einmal, um in der Gegenwart nicht in Elend und Degeneration zu versinken, und andererseits, um das Fundament für die Gesellschaft der Zukunft zu schaffen. In diesem Kampf aber ist die Kunst ein winziger Faktor, verglichen mit der Waffe des allgemeinen Stimmrechts, verglichen mit dem Wert kraftvoller Organisationen und dem Einfluß einer florierenden politischen und gewerkschaftlichen Presse.“[23]

In Bezug auf die in der linkssozialistischen intellektuellen Szene Anfang der 1920er Jahre sehr intensiv geführten Debatte um eine eigenständige proletarische Kunst stand Mehring damit für eine Position, die sich statt für eine eigenständige proletarische Kultur (die unter den gegebenen historischen Bedingungen nicht realisierbar sei) für die Nutzbarmachung des bürgerlichen kulturellen „Erbes“ für die proletarische Kultur einsetzte. Es ist eine essentielle Eigenheit von Franz Mehrings kulturpolitischen Überlegungen, dass er der Kunst bzw. Literatur als kulturellem Überbau-Phänomen einen relativ geringen Stellenwert zuordnete und den politischen Machtkampf allein aus der ökonomischen Basis ableitete. Allerdings entsprach dieser Standpunkt durchaus dem politischen Konzept der überwiegend noch revolutionär orientierten deutschen Sozialdemokratie gegen Ende des 19. Jahrhunderts.

Anfang der 1920er Jahre war vom kulturpolitischen Programm Franz Mehrings in der Volksbühne nicht viel übrig geblieben. Mit der Regierungsverantwortung der SPD in der Weimarer Republik hatte sich auch in der Volksbühne, deren Leitung nach wie vor der SPD nahestand, ein Kunstprogramm durchgesetzt, das allein auf die Hebung des kulturellen Niveaus der Arbeiterschaft setzte und zudem die Idee einer über die Klassengrenzen hinausreichenden nationalen „Gemeinschaftskultur“ beschwor.[24] Tatsächlich hatte sich auch die Mitgliederschaft der Volksbühne seit dem Ende des 19. Jahrhunderts grundlegend gewandelt: Das Publikum war schon lange nicht mehr

[22] Zitiert nach: Ebd., 160.
[23] Zitiert nach: Ebd., 56.
[24] Vgl. dazu Schwerd 1975, 32ff.

rein proletarisch und klassenkämpferisch gestimmt, sondern zunehmend kleinbürgerlich geprägt und an tagesaktueller Parteipolitik kaum interessiert.[25]

Dagegen sahen zu Beginn der 1920er Jahre viele politisch linksgerichtete Intellektuelle und Künstler wie auch Lania und Piscator das Proletariat mehr denn je als den alles entscheidenden revolutionären Faktor. 1920 hatte Piscator gemeinsam mit dem stark von der Proletkult-Bewegung beeinflussten Hermann Schüller das „Proletarische Theater" als „Bühne der revolutionären Arbeiter Groß-Berlins" gegründet, was man auch als deutliche Abgrenzung und Kritik an der bestehenden Volksbühne verstehen konnte.[26] Das Proletarische Theater wurde als genossenschaftliche Organisation konzipiert, deren Mitglieder das Theater finanziell tragen und verwalten sollten. Von Anfang an stand es in enger Verbindung mit sich selbst als revolutionär verstehenden Arbeiterorganisationen wie der KAPD (Kommunistische Arbeiterpartei Deutschlands), der rätekommunistischen AAUD (Allgemeine Arbeiter-Union Deutsch-

---

[25] Im Rückblick schrieb Piscator verächtlich über die „kleinbürgerliche Versumpfung" der Volksbühne zu Beginn der 1920er Jahre: „Das klein- und mittelbürgerliche Element dominierte, die 'Stullenfresser'. Die Arbeiterschaft war fast verschwunden." (Vgl. Piscator 1929, 48).

[26] Versuche der Förderung einer spezifisch proletarischen Kultur, die die Faszination der meist linksbürgerlichen und oft auch noch expressionistischen Intellektuellen und Künstler für das revolutionäre Potential der Masse bezeugten, hatte es in Deutschland schon bald nach dem Ersten Weltkrieg gegeben. So wurde im September 1919 von verschiedenen Schriftstellern und Künstlern (darunter u.a. Arthur Holitscher, Ludwig Rubiner und Bruno Taut) sowie Betriebsräten der Siemens-Werke der kurzlebige *Bund für proletarische Kultur* gegründet, der es sich zum Ziel gesetzt hatte, „*eine neue proletarische Kunst vorzubereiten*" und durch „künstlerische, politische und wissenschaftliche Referate, Musik, Tanz, Theateraufführungen, Arbeiterfeste, Ausstellungen [...] die Revolution zu durchgeistigen und vorzubereiten." [Aufruf zu einem „Bund für proletarische Kultur", in: *Räte-Zeitung* 1 (1919) 41; zitiert nach: Fähnders/Rector 1974, 1, 139]. Im Theaterbereich arbeitete der Bund eng mit der von Rudolf Leonhard und Karlheinz Martin gegründeten expressionistischen *Tribüne* zusammen, deren wichtigste damalige Inszenierung die Uraufführung des Ernst-Toller-Stückes „Die Wandlung" am 30. September 1919 mit Fritz Kortner in der Hauptrolle war. Aus der *Tribüne* ging wenig später das *Proletarische Theater des Bundes für proletarische Kultur* hervor, gleichfalls unter der Federführung von Leonhard und Martin. In dem von Leonhard verfassten Grundsatzprogramm wurde das „Theater als Waffe" im Klassenkampf definiert und seine Funktion wie folgt umschrieben: „Das Theater soll der Mund der Masse sein, die durch ihn sich selbst aufruft. Sie will sich in ihm ihr Signal zur Aktion geben, die Not ihrer Lage und die Hoffnung ihres Strebens sich zurufen." [Rudolf Leonhard, Proletarisches Theater, in: *Räte-Zeitung* 1 (1919) 54; zitiert nach: Fähnders/Rector 1974, 1, 139]. Die Idee des Theaters als eines Sprachrohrs der proletarischen Masse wird 1927 von Lania und Piscator wieder aufgegriffen werden. Zum *Bund für proletarische Kultur* und dem daraus hervorgegangenen *Proletarischen Theater* vgl. Fähnders/Rector 1974, 1, 138ff.

lands) und der anarchosyndikalistischen FAUD (Freie Arbeiter-Union Deutschlands). Das Proletarische Theater knüpfte an die kulturpolitischen Positionen Franz Mehrings an, indem es seine Kulturarbeit bewusst in den Dienst des Klassenkampfes stellte, ging aber über die bloße Nutzung des „bürgerlichen Erbes“ in diesem Sinne weit hinaus und verstand sich stattdessen als ein auf die aktuelle Tagespolitik unmittelbar reagierendes Agitprop-Theater, das für diesen Zweck nicht nur zeitgenössische künstlerische Ausdrucksformen nutzte bzw. neu entwickelte, sondern auch Ansätze zu einer eigenständigen proletarischen Kultur verfolgte. Leiten ließ es sich dabei von den Programmen der linkskommunistischen und linksradikalen Arbeiterbewegungen sowie des russischen „Proletkults“, mit dem sich der Mitbegründer des Proletarischen Theaters Hermann Schüller während eines Aufenthalts in der Sowjetunion intensiv befasst hatte. Der nach der Oktoberrevolution 1917 in Russland entstandene *Proletkult* (Abkürzung für „proletarskaja kultura“) erstrebte die Entwicklung einer eigenständigen proletarischen Kunst und Kultur im Gegensatz zur bürgerlichen Tradition. Der *Proletkult* begriff den Bereich der Kultur als entscheidenden Faktor im Klassenkampf. Im Wesentlichen ging es dem *Proletkult* um die Ausarbeitung eines proletarischen Kollektivbewusstseins, das, im Gegensatz zum bürgerlichen Individualismus, die spezifische Gefühlswelt und Bewusstseinsstruktur des Proletariats zum Ausdruck bringen sollte. Erreicht werden sollte dieses Ziel, wie der führende *Proletkult*-Theoretiker Alexander Bogdanov vor dem Hintergrund seiner „Allgemeinen Organisationslehre“ ausführte, durch die Arbeit am ideologischen Überbau, nach Bogdanov das wichtigste Organisationsinstrument sozialer Strukturen bzw. „das verbreiteste und wirksamste Mittel zur Erziehung, d.h. der Einführung des Individuums in das System der sozialen Beziehungen.“[27]

---

[27] Zitiert nach: Fähnders/Rector 1974, 1, 130. Zu *Proletkult* und *Proletarisches Theater* vgl. Fähnders/Rector 1974, 1, 129 – 146, Gleber 1979, 22 – 61 und Jung 2007, 69 – 96. Klaus Gleber, der 1979 eine Dissertation zu den Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Theaterarbeit Erwin Piscators verfasst hat, warnt allerdings in diesem Zusammenhang vor einer Überschätzung des Einflusses des *Proletkults* auf das *Proletarische Theater* Piscators. Seiner Meinung nach handelte es sich beim Proletarischen Theater „im wesentlichen [...] um eine spontan-aktivistische Gründung, deren theoretische Fundierung sich als Amalgam verschiedener Einflüsse darstellt und sich nicht zuletzt aus der Verarbeitung Piscatorscher Erfahrung in Expressionismus und Dadaismus entwickelt hat.“ (Ebd., 31). Dennoch bleiben die Analogien zwischen Piscators frühem proletarischen Theaterprojekt und den Konzepten des russischen *Proletkult* unübersehbar. Piscator selbst verweist in seinem Buch in dem

Das Proletarische Theater verband Einflüsse der russischen *Proletkult*-Bewegung mit dem damals für die Linkskommunisten äußerst wichtigen Spontaneitätskonzept.[28] Über eine allein emotional-mobilisierende Wirkung wollten Piscator und Schüller allerdings hinausgehen und dem Theater auch eine aufklärende Funktion zuweisen: Ziel des Projektes war es, wie es Hermann Schüller formulierte, „die lebendige Erregung des Kollektivgefühls mit einem politischen und kulturellen Anschauungsunterricht zu verbinden".[29] Dabei stand nicht die Kunst, sondern vielmehr die politische Propaganda im Mittelpunkt, die sich vor allem an jene richtete, die „politisch noch schwankend und indifferent" (Piscator) waren:[30]

„Die Leitung des Proletarischen Theaters muß anstreben: Einfachheit im Ausdruck und Aufbau, klare eindeutige Wirkung auf das Empfinden des Arbeiterpublikums, Unterordnung jeder künstlerischen Absicht dem revolutionären Ziel: bewußte Betonung und Propagierung des Klassenkampfgedankens."[31]

In dieser Hinsicht grenzte sich Piscator in aller Deutlichkeit von der Volksbühne und anderen politischen Theaterprojekten ab:

Kapitel über das Proletarische Theater u.a. auf die Arbeit von Bogdanov und Kerschenzew, einen weitern *Proletkult*-Theoretiker (siehe: Piscator 1929, 34 – 45; 43).

[28] Die Idee einer spontanen revolutionären Initiativkraft der (proletarischen) Massen entstand in der deutschen Sozialdemokratie im Zuge der sogenannten *Massenstreikdebatte*, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der *Zweiten Internationale* geführt wurde. Auslöser dieser Debatte war eine damals ganz Europa überziehende Welle von „wilden", gewerkschaftlich nicht organisierten Arbeitskämpfen, die zur Aufstellung politischer Forderungen und zur Gründung oppositioneller Gruppen innerhalb der etablierten Arbeiterbewegungen führte. Zusätzlichen Zündstoff erhielt die spontane Streikbewegung noch durch die russische Revolution von 1905. Die wohl prominenteste Anhängerin der Spontaneitätstheorie innerhalb der deutschen Sozialdemokratie war Rosa Luxemburg, die es als grundlegende Aufgabe der Sozialdemokratischen Partei betrachtete, „in diesen spontanen Geschichtsprozeß Bewußtsein einzubringen und ihn dadurch abzukürzen und zu beschleunigen" (zitiert nach: Fähnders/Rector 1974, 1, 49). Die Spontaneitätstheorie und die ihr zugrunde liegende Idee der initiativen Revolutionskraft der Massen war aufgrund der erfolgreichen russischen Revolution von 1917 und der revolutionären Unruhen in den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland bei den linkskommunistischen Gruppierungen äußerst populär. Mag sein, dass noch Lanias und Piscators erstes gemeinsames, unrealisiert gebliebenes Theaterprojekt „Generalstreik" aus dem Jahr 1926 beabsichtigte, die Idee der revolutionären Spontaneität der Massen in der seit 1924 andauernden Phase der wirtschaftlichen und politischen Konsolidierung wiederzubeleben. Zur Spontaneitätsdebatte in der Sozialdemokratie und im Linkskommunismus vgl. Fähnders/Rector 1974, 1, 47 – 54.

[29] Zitiert nach: Ebd., 142.

[30] Vgl. Piscator 1929, 38.

[31] Ebd., 36.

„Hier handelte es sich nicht um ein Theater, das Proletariern Kunst vermitteln wollte, sondern um bewußte Propaganda, nicht um ein Theater für das Proletariat, sondern um ein proletarisches Theater. Hierin unterschied sich unsere Bühne nicht nur von der 'Volksbühne', sondern es unterschied sich auch wesentlich von den proletarischen Theatern Martins und Leonhards. Wir verbannten das Wort 'Kunst' radikal aus unserem Programm, unsere 'Stücke' waren Aufrufe, mit denen wir in das aktuelle Geschehen eingreifen, 'Politik treiben' wollten."[32]

Zu diesem Zwecke entwickelte Piscator in seinem Proletarischen Theater nicht nur erste Ansätze zu einem „epischen Theater", sondern setzte auch auf eine „enge Verbindung mit dem Journalismus, mit der Aktualität des Tages", die aber am Mangel von geeigneten (Zeit-) Stücken scheiterte: „Noch immer blieb das Theater gegenüber der Zeitung zurück, war nicht aktuell genug, griff nicht aktiv genug in das Unmittelbare, war noch immer zu sehr starre Kunstform, vorher bestimmt und in der Wirkung begrenzt."[33] Eben an diesem Punkt sollte später das von Felix Gasbarra und dem Journalisten Leo Lania geleitete Dramaturgenkollektiv der Piscatorbühne ansetzen. Wie eng der Bezug von Presse und Propaganda – der eigentlichen Aufgabe des Proletarischen Theaters – für Piscator war, bezeugt noch ein Brief, den er im Dezember 1936 an den mexikanischen Kulturminister geschrieben hat. In dem französisch verfassten Brief, der offenbar als Antwort auf eine Einladung der mexikanischen Regierung zur Reorganisation des staatlichen Theater- und Filmwesens an Piscator geschrieben wurde, empfiehlt dieser der mexikanischen Regierung ausdrücklich Leo Lania als unentbehrlichen Experten für „Presse et Propagande": „Il serait important

[32] Ebd. Die aggressive Ablehnung des Begriffs „Kunst" und der Versuch, das Publikum aus einer bloß passiven Rezeptionshaltung herauszureißen und zur aktiven Teilnahme zu bewegen, spiegeln neben spontaneistischen Ideen wohl auch Piscators Erfahrungen mit der Berliner Dada-Bewegung wider, die dem Proletarischen Theater zeitlich nur knapp vorausgingen: Das Proletarische Theater Piscators war auch ein Ergebnis des sich zunehmend politisierenden Berliner Dadaismus. Wesentlich geprägt wurde die Berliner Dada-Bewegung übrigens vom Kreis um den von Wieland Herzfelde gegründeten *Malik-Verlag*. Piscator war damals nicht nur mit Herzfelde, dessen Bruder John Heartfield und George Grosz eng befreundet; Heartfield und Grosz, die beiden Urheber jener legendären „Kunstlump-Debatte" vom Frühjahr 1920, in der sie sich mit polemischer Schärfe gegen das Ideal einer vermeintlich höher stehenden, politisch neutralen Kunst aussprachen, wirkten auch immer wieder bei Theaterprojekten Piscators in den 1920er Jahren mit. (Zur „Kunstlump-Debatte" vgl. Fähnders/Rector 1974, 1, 100 – 107).
[33] Piscator 1929, 39.

d‘utiliser d‘une manière pratique, les connaissances et les expériences de Léo LANIA sur le journalisme moderne et le reportage sociale […].“[34]

Fokussiert wurde im Proletarischen Theater vor allem die Idee des Kollektivs, die sich eben nicht nur auf das Ensemble der Theaterschaffenden und (Laien-) Schauspieler bezog, sondern das proletarische Publikum unbedingt miteinschloss: Die Verschmelzung von Bühnen- und Zuschauerkollektiv zur proletarischen Einheitsfront wird sich wie ein Leitmotiv durch Piscators Theaterschaffen der 1920er Jahre ziehen und nicht zuletzt in dem gemeinsam mit dem Bauhaus-Architekten Walter Gropius geplanten Projekt eines *Totaltheaters* kulminieren.[35] Dementsprechend experimentierte Piscator im Proletarischen Theater nicht nur mit neuen epischen und journalistischen Ausdrucksformen, sondern vor allem auch mit alternativen Kommunikationsformen zwischen Bühne und Publikum: Piscator verließ die Theaterhäuser, suchte sein Publikum in den Wirtshäusern und Versammlungssälen der Berliner Arbeiterviertel auf und wendete sich somit direkt an eine proletarische Öffentlichkeit, die in dieser Form zu diesem Zeitpunkt in der Volksbühne nicht mehr existierte (und die Piscator, nebenbei bemerkt, in dieser Form auch in seiner späteren Arbeit an der Volksbühne und der Piscatorbühne nicht mehr zurückgewinnen konnte). Das Proletarische Theater existierte allerdings nur etwa ein halbes Jahr zwischen Oktober 1920 und April 1921: Zum einen scheiterte es an der wirtschaftlichen Schwäche der es unterstützenden Arbeiterorganisationen, zum anderen wurde dem Proletarischen Theater im April 1921 vom – übrigens sozialdemokratischen – Polizeipräsidenten Berlins die Spielkonzession mit der Begründung verweigert, dass dessen „künstlerische Zuverlässigkeit“ nicht gegeben sei, weil dort keine Kunst, sondern Propaganda

[34] Vgl. Piscator 2005ff., 2.1, 35 – 39; 36. Piscator lebte damals im französischen Exil im selben Hotel wie Lania (Hotel Royal-Madeleine, 26, rue Pasquier; vgl. Piscator 2005ff., 1, 435), sie werden sich dort regelmäßig gesehen und gesprochen haben. In einem dem Schreiben beigefügten stichpunktartig-knappen Lebenslauf Lanias heißt es u.a., dieser wäre „de 1918-1919 Rédacteur en Chef de la ‘Rote Fahne‘ de Vienne“ gewesen und gelte über die Grenzen Deutschlands und Österreichs hinaus als „le porte-parole des publicistes de gauche dans la lutte contre le fascisme“. Lenin habe Lania in seinem Buch „Die Kinderkrankheit im Kommunismus“ zudem als „un des meilleurs écrivains marxistes de l’Ouest“ (im Brief in Anführungszeichen als Zitat gekennzeichnet) bezeichnet (vgl. Piscator 2005ff., 2.1, 37f.) Das Zitat ist eindeutig falsch, aber offenbar sollte hier kräftig die Werbetrommel für Lania und Piscator gerührt werden. Zu einer Zusammenarbeit zwischen Piscator/Lania und der mexikanischen Regierung, die mit einem Exil in Mexiko verbunden gewesen wäre, kam es in der Folge nicht.

[35] Vgl. ebd., 123 – 127.

gezeigt werde.[36] Die Argumentation des Berliner Polizeipräsidenten befand sich damit auf einer Linie mit dem kulturpolitischen Kurs der nach wie vor sozialdemokratisch dominierten Volksbühne.

Nicht zuletzt unter dem Eindruck der Bühnenarbeiten, die Piscator ab 1924 an der Volksbühne inszeniert hatte, bildete sich erstmals wieder eine Opposition zum offiziellen kulturpolitischen Kurs der Berliner Volksbühne, die vor allem in den Jahren 1926/27, also unmittelbar vor der Gründung der Piscatorbühne, rege Aktivität entwickelte. Die Volksbühnenopposition formierte sich sowohl innerhalb als auch außerhalb der Volksbühne: Sie setzte sich zum einen aus den Jugendverbänden der Volksbühne zusammen (die, von ihrer linkssozialistischen bzw. kommunistischen Orientierung abgesehen, offenbar stark unter dem Eindruck der Piscator-Inszenierungen standen), zum anderen aus einem Kreis von politisch linksgerichteten und mit Piscator sympathisierenden Schriftstellern und Publizisten, die dem Protest gegen den Volksbühnenkurs eine breite Öffentlichkeit verschafften. Die wachsende Zuwendung auch vieler liberaler Kräfte zu linken politischen Positionen zu diesem Zeitpunkt mag eine Ursache auch in dem politischen Rechtsruck der Weimarer Gesellschaft seit 1924/25 gehabt haben: Mit Paul von Hindenburg war im April 1925 ein deklarierter Antidemokrat zum Präsidenten der deutschen Republik gewählt worden, aus den Reichstagswahlen vom Dezember 1924 war eine bürgerliche Koalitionsregierung unter Beteiligung der deutschnationalen und antisemitischen DNVP, der Partei des mittlerweile verstorbenen Putschisten Wolfgang Kapp und des Medienmoguls Alfred Hugenberg, hervorgegangen, während sich die SPD seit dem November 1923 in der Opposition befand.

Der Eklat über den Volksbühnenkurs, den Piscators Inszenierung von „Gewitter über Gottland“ im März 1927 auslöste, hatte sich schon ein Jahr zuvor angekündigt. Anlässlich des 7. Deutschen Volksbühnentages, der vom 25. bis 27. Juni 1926 in Hamburg abgehalten wurde, kam es bereits zu einer offenen Konfrontation zwischen der Volksbühnenleitung und ihren Kritikern. Zahlreiche, mitunter namhafte Schriftsteller und Kulturjournalisten brachten dort ein von ihnen unterzeichnetes Manifest ein, in dem der Volksbühnenvorstand aufgefordert wurde, „das Neue in der Kunst, das Zeitliche im Drama und die freiheitliche Gesinnung entschieden zu bejahen, das Konven-

[36] Vgl. dazu Jung 2007, 78. Auch zuvor hatte das Proletarische Theater immer wieder mit Aufführungsverboten und Polizeischikanen zu kämpfen.

tionelle, Traditionsmäßige und Kleinbürgerliche zu verlassen."[37] Arthur Holitscher, einer der vehementesten Kritiker des Volksbühnenvorstands und Mitunterzeichner des Manifests, begründete diesen Schritt mit einem klaren Verweis auf das gesellschaftspolitische Klima:

„Der Aufruf der dreißig Schriftsteller, Dichter und Kritiker an den Volksbühnenkongreß war mehr eine Mahnung, als eine Begrüßung. Es war eine Manifestation einer Unzufriedenheit mit gewissen Erscheinungen der Volksbühne. [...] Man kennt die Gesinnung des Proletariats, dem die Volksbühne zu dienen scheint, aber man will nichts riskieren, und man befürchtet materielle Schwierigkeiten. Wir dagegen sagen: Nützt doch eure Kraft. [...] Freiheitlichkeit der Bewegung ist bei politischer Neutralität nicht möglich. Unserer Gegner sind nicht neutral, sie sind sogar sehr aggressiv. [...] Große politische Kämpfe stehen uns bevor. Will die Volksbühnenleitung die Massen in diesem Kampf einlullen oder gar im Stich lassen?"[38]

Dementsprechend wurde auf der Tagung nicht nur die Schaffung eines dezidiert proletarischen Theaters gefordert, sondern auch leidenschaftlich über das Thema „Kunst und Tendenz" gestritten. Bemerkenswert ist, dass sich dabei die Gegner des Tendenztheaters in ihrer Argumentation nicht nur auf die zeitlose Gültigkeit der Kunst beriefen, sondern eine klare „Trennung zwischen dem Subjekt Mensch, seiner Individualität, seiner Psyche und dem Mensch als gesellschaftlichem Wesen, geprägt von seiner Zeit, den wirtschaftlichen, sozialen und politischen Vorstellungen" einforderten.[39] Wie man sieht, spielte die Setzung des – vernunftbegabten – Individuums in seiner Einmaligkeit gegen die anonyme – und fremdgesteuerte – Masse nicht nur im politischen, sondern auch im ästhetischen zeitgenössischen Diskurs eine essentielle Rolle: Während ein großer Teil der sozialistischen Linken hier eindeutig Position zugunsten der Masse und des Kollektivs bezogen, setzte etwa Lania, wie schon beschrieben, auf die Synthese von privatem Individuum und gesellschaftlichen Triebkräften. Die Kontroverse spitzte sich im weiteren Verlauf des Jahres weiter zu und verlagerte sich noch mehr in den öffentlichen Bereich: Gegen Ende 1926 wurde eine entsprechende Debatte in der *Weltbühne* mit verschiedenen Beiträgen von Arthur Holitscher einerseits und Georg Springer als Vertreter des Volksbühnenvorstands andererseits ausgetragen, wenig später folgte eine diesbezügliche Artikelserie in Willi Münzenbergs *Welt am Abend*.

[37] Zitiert nach: Scherer 1974, 242.
[38] Zitiert nach: ebd., 242f.
[39] Ebd., 54.

Zur endgültigen Eskalation des Streites führte dann die Inszenierung des von Ehm Welk verfassten Stückes „Gewitter über Gottland“ durch Erwin Piscator, das am 23. März 1927 in der Berliner Volksbühne uraufgeführt wurde. Dass es überhaupt zu dieser Inszenierung an der Volksbühne gekommen war, hatte zwei Gründe: Zum einen hatte Piscator nach dem großen Erfolg seiner ersten Volksbühneninszenierung „Fahnen“ 1924 einem mehrjährigen Vertrag an der Volksbühne bekommen, zum anderen wollte die Volksbühnenleitung mit einer weiteren Bühnenarbeit Piscators wohl auch ihren Kritikern den Wind aus den Segeln nehmen. Allerdings war das Welk-Stück vom Volksbühnenvorstand schon ganz bewusst gewählt worden, spielte doch der hier thematisierte historische Konflikt zwischen dem (proletarischen) Vitaliener-Bund und der (kapitalistischen) Hansa gegen Ende des 14. Jahrhunderts und schaffte durch die große zeitliche Distanz eine politische Entschärfung des Stoffes. Die Volksbühnenleitung hatte jedoch die Rechnung ohne den Wirt, sprich Piscator gemacht, der in seiner Inszenierung alles daran setzte, den Stoff zeitlich zu aktualisieren, was ihm vor allem durch den geschickten Einsatz des filmischen Mediums auch glänzend gelang. Berühmt geworden ist jene filmische Einspielung, in der Klaus Störtebeker, der Anführer der Vitalienbrüderschaft, gemeinsam mit seinen Mitstreitern auf die Zuschauer losmarschierte, wobei sich mittels filmischer Überblendungen die Kostüme der Schauspieler mit den im Zeitraffer ablaufenden Jahrhunderten laufend veränderten, bis Störtebeker schließlich in der Maske Lenins in der Gegenwart angekommen war. Innerhalb kürzester Zeit, schrieb Piscator später, habe er mit dieser Einspielung „[die] Prinzipien der sozialen Revolution [...] in ihrer Unausweichlichkeit und Allgemeingültigkeit von Hamburg bis Schanghai [...], vom Jahre 1400 bis zum März 1927“ demonstriert.[40] Die emotionale Wirkkraft dieser Einspielung war, wie man den zahlreichen zeitgenössischen Theaterkritiken entnehmen kann, schlichtweg überwältigend.

Allein diese Filmeinspielung – ebenso wie die sie flankierenden projizierten Zwischentitel „Diktatur des Proletariats“ und „Erste sozialistisch-bolschewistische Bewegung“[41] – musste die den Sozialdemokraten nahestehende Volksbühnenführung aufs Äußerste provozieren. Ein nicht unwesentlicher Grund für die heftige Reaktion der Volksbühnenleitung auf die Inszenierung mag auch darin zu sehen sein, dass die KPD zu diesem Zeitpunkt begonnen hatte, eine aktive und vor allem auch gegen die

[40] Piscator 1929, 101.
[41] Vgl. Braulich 1976, 124.

SPD gerichtete Kulturpolitik zu betreiben.[42] Nach der Wahl von Ernst Thälmann zum Parteivorsitzenden im September 1925 hatte in der KPD ein Stalinisierungsprozess begonnen. Der Kultursektor, der bis dahin von den deutschen Kommunisten weitgehend vernachlässigt wurde, wurde nun in der Bereich der politischen Agitation ausdrücklich mit einbezogen. Die kommunistische Politik einer „Einheitsfront von unten" – spätestens ab 1929 dann in Verbindung mit Stalins „Sozialfaschismusthese" – zielte darauf ab, die mit der Sozialdemokratie sympathisierenden Arbeiter von ihrer revisionistischen Führung abzutrennen. Zu diesem Zweck empfahl die kommunistische Parteiführung ihren Funktionären die systematische Unterwanderung der kulturellen Organisationen der Arbeiterbewegung; die Volksbühnenbewegung, die Mitte der 1920er Jahre über eine in ganz Deutschland verbreitete Massenbasis verfügte, war in dieser Hinsicht ein besonders lohnenswertes Ziel. Zwar gelang es den Kommunisten bis 1933 nie, die Mehrheit der Volksbühnenmitglieder für sich zu gewinnen, wohl aber waren die mit Piscator sympathisierenden Jugendverbände der Volksbühne kommunistisch geprägt, und auch Piscator selbst positionierte sich in diesem Prozess eindeutig auf Seiten der Kommunisten.[43] Die hitzige Auseinandersetzung zwischen dem Volksbühnenvorstand und den Sympathisanten Piscators, die sich an der Inszenierung von „Gewitter über Gottland" entzündete, war somit im gewissen Sinne auch ein Stellvertreterkrieg zwischen den beiden Arbeiterparteien SPD und KPD, zwischen einem reformistischen und einem revolutionären gesellschaftspolitischen Kurs.

Dementsprechend gereizt reagierte der Volksbühnenvorstand auf die Premiere: Er warf Piscator u.a. den „Mißbrauch der [künstlerischen] Freiheit" vor und distanzierte sich in aller Entschiedenheit von der Inszenierung:

„Das Stück Ehm Welks, dessen Annahme nicht wegen einer bestimmten Tendenz, sondern wegen seiner dichterischen Werte erfolgte [...], fand durch die Inszenierung Erwin Piscators [...] eine tendenziös-politische Um- und Ausgestaltung, zu der keinerlei innere Notwendigkeit vorhanden war. Der Vorstand der Volksbühne e.V. stellt

[42] Vgl. Schwerd 1975, 74 – 83.

[43] Auf Wunsch der KPD hatte Piscator für die Partei zur Reichstagswahl im Dezember 1924 die „Revue Roter Rummel" und im Juni 1926 anlässlich des X. Parteitages der Kommunisten die Revue „Trotz alledem!" gestaltet. Auch während der Zeit der Piscatorbühnen zwischen 1927 und 1931 hielt Piscator eine enge Verbindung zur KPD: So wurde etwa zur Generalprobe von Lanias Komödie „Konjunktur" eigens Vertreter der Kommunistischen Partei und der russischen Handelsvertretung und Botschaft geladen, um Inszenierung und Stück auf deren politische Konformität zu prüfen (vgl. Piscator 1929, 210f.).

ausdrücklich fest, daß die Auswertung des Werkes zu einer einseitigen politischen Propaganda ohne sein Wissen und Willen erfolgt ist, und daß diese Art der Inszenierung im Widerspruch mit der grundsätzlichen politischen Neutralität der Volksbühne steht, die zu wahren er verpflichtet ist. Er hat bereits Maßnahmen getroffen, um seiner Auffassung von den Aufgaben der Volksbühne die notwendige Geltung zu sichern."[44]

Die Volksbühnenleitung griff gegen den Willen Piscators in die Inszenierung ein und verfügte zahlreiche Kürzungen und Streichungen, u.a. auch die Entfernung jener Filmeinspielung, die Lenin als Revolutionär verherrlichte. Das rigorose Vorgehen des Volksbühnenvorstands gegen Piscators Bühnenarbeit erklärte sich teilweise wohl auch aus dem zunehmenden politischen Druck konservativer und rechtsnationaler Kreise in der Öffentlichkeit. Während nämlich einerseits nationalistische Kreise von Piscators Inszenierung inspiriert zur Gründung einer „Großdeutschen Theatergemeinschaft E.V." aufriefen,[45] brachte andererseits etwa die DNVP eine Anfrage im Preußischen Landtag ein bezüglich einer geplanten Zusammenarbeit zwischen Piscator und Leopold Jeßner, dem Intendanten des Staatlichen Schauspielhauses am Gendarmenmarkt, mit dem Resultat, dass letztendlich drei geplante Gastspiele Piscators am Staatlichen Schauspielhaus verhindert wurden.[46] Die Volksbühne war, wie Heinrich Braulich schreibt, durch Piscators Inszenierung „für kurze Zeit in den großen politischen Parteienkämpfen zu einem Faktor geworden".[47]

Insofern der Volksbühnenvorstand aber beabsichtigt hatte, mit seinem rigorosen Vorgehen gegen Piscator den Konflikt zu beenden, erreichte er stattdessen genau das Gegenteil: Erst die Zensurmaßnahmen der Volksbühne gegen die Inszenierung erwirkten eine breite Solidarisierungswelle mit Piscator, die vom kommunistischen und linkssozialistischen politischen Spektrum bis in die liberale bürgerliche Mitte hinein reichte und dem Konflikt erst recht Publizität und Öffentlichkeit verschaffte. Tatsächlich war die kritische Öffentlichkeit der Weimarer Republik gegenüber jeglichen Zensurmaßnahmen zu diesem Zeitpunkt äußerst sensibilisiert. Bekanntlich hatte die republikanische Verfassung von 1919 erstmals das Recht garantiert, „innerhalb der Schranken der allgemeinen Gesetze seine Meinung durch Wort, Schrift, Druck, Bild oder in sonstiger Weise frei zu äußern"[48] und damit die Grundvoraussetzung für eine

[44] Zitiert nach: Piscator 1929, 102.
[45] Vgl. Kim 1999, 128.
[46] Vgl. ebd. und Braulich 1976, 127.
[47] Braulich 1976, 128.
[48] Vgl. Artikel 118 der Weimarer Verfassung, zitiert nach: Wilke 2002, 123.

freie demokratische Öffentlichkeit gelegt, schon bald aber war dieses Grundrecht durch gesetzgeberische Initiativen wie etwa das „Gesetz zum Schutz der Republik“ (1922) wieder eingeschränkt worden. Nicht zu Unrecht gab es von Anfang an Befürchtungen, dass entsprechende Gesetze dazu missbraucht werden könnten, quasi durch die Hintertür die staatliche Zensur wieder einzuführen. Bemerkenswert ist, dass Lania und Piscator erst 1926 gemeinsam an vorderster Front für die Freigabe von Sergei Eisensteins Filmwerk „Panzerkreuzer Potemkin“ in Deutschland gekämpft und zumindest eine teilweise – wenn auch gekürzte und zensurierte – Freigabe des Filmwerks erreicht hatten.[49] Besonders fragwürdig erschien in dieser Hinsicht auch

[49] Die Zensurmaßnahmen gegen den Film „Panzerkreuzer Potemkin“ erfolgten noch vor der Einführung des „Gesetzes gegen Schmutz und Schund“ im Dezember 1926. Da es kein Gesetz gab, einem Film wegen seiner politischen Tendenz die Zulassung zu versagen, mussten andere Gründe gefunden werden. Der Film, der im Frühjahr 1926 von der „Prometheus GmbH“ erworben und durch die Verleihfirma „Albert Angermann“ bei der Film-Oberprüfstelle in Berlin mit dem Antrag auf Freigabe eingereicht worden war, war zunächst – vor allem auf Betreiben der Reichswehr – im März 1926 mit der Begründung verboten worden, dass er „geeignet sei, die öffentliche Ordnung und Sicherheit dauernd zu gefährden“. Das Urteil musste allerdings im Zuge eines Revisionsverfahrens wieder aufgehoben werden und so wurde der Film zunächst nur mit einem Jugendverbot belegt. Nach Protesten von fünf Landesregierungen (Württemberg, Bayern, Hessen, Mecklenburg-Schwerin und Thüringen) wurde von der Film-Oberprüfstelle zwar festgestellt, dass es seit der Zulassung des Films am 10. April 1926 keine Störungen der öffentlichen Ordnung gegeben hätte, der Film aber dennoch geeignet sei, die Unterhöhlung des Autoritätsprinzips in Heer und Marine voranzutreiben und damit den Bestand des Staates zu gefährden. Somit wurde dem Film am 12. Juli 1926 erneut wegen „Gefährdung der öffentlichen Sicherheit“ die Vorführung untersagt. Laut Protokoll nahm Erwin Piscator an der Sitzung vom 10. April 1926 als ein von der Firma Albert Angermann geladener Sachverständiger teil; Rechtsvertreter der Verleihfirma war der mit Lania befreundete Jurist und SPD-Reichstagsabgeordnete Paul Levi. An der Sitzung vom 12. Juli 1926 nahmen laut Niederschrift Paul Levi, Kurt Rosenfeld (die übrigens beide als Rechtsanwälte von Rosa Luxemburg bekannt geworden waren) sowie Leo Lania als Vertreter der Verleihfirma teil (die entsprechenden Sitzungsprotokolle sind abgedruckt in: Herlinghaus 1960, 255 – 261 u. 305 – 308, sowie in: Kühn 1975ff., 1, 324 – 331 u. 353 – 355). In einem im Juli 1926 veröffentlichten Bericht für *Die Literarische Welt* kritisierte Lania scharf die Schaffung eines juristischen Präzedenzfalls zum willkürlichen Verbot unliebsamer Filme und rief zu breiten öffentlichen Widerstand auf: „Hier geht es nicht um den einzelnen Fall des ‘Potemkin‘. Der ist monatelang in ganz Deutschland gelaufen, Millionen Menschen haben ihn gesehen, seine Anziehungskraft hätte unter diesen Umständen ohnehin bald nachgelassen. Wenn die Oberfilmprüfstelle das dringende Bedürfnis empfand, sich lächerlich zu machen – man kann sie daran nicht

das von der bürgerlich-nationalistischen Koalitionsregierung im Dezember 1926 beschlossene und im Januar 1927, also gerade einmal zwei Monate vor der Premiere von „Gewitter über Gottland“, in Kraft getretene „Gesetz zur Bewahrung der Jugend vor Schmutz- und Schundschriften“, besser bekannt als „Schmutz- und Schundgesetz“, das den staatlichen Behörden einen breiten Raum für amtliche Willkür öffnete und dementsprechend auf die heftigste Kritik linken und liberalen Öffentlichkeit stieß. So schrieb etwa Thomas Mann 1926 über den betreffenden Gesetzentwurf: „Die ‘Notwendigkeit, unsere Jugend gegen Schmutz und Schund zu schützen‘, diese Notwendigkeit, auf die der leider in Rede stehende Gesetzentwurf sich gründen soll, ist für jeden Lesenden und Wissenden nichts als ein fadenscheiniger Vorwand seiner Autoren, um sich durchschlagende Machtmittel gegen den Geist selbst und seine Freiheit zu sichern.“[50] Die „Sektion für Dichtung der Preußischen Akademie der Künste“ schickte noch im März 1927, als „Gewitter über Gottland“ gerade uraufgeführt wurde, ein von Heinrich Mann formuliertes Protestschreiben gegen die Einführung des Gesetzes an das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung.[51] Die Zensurmaßnahmen der Volksbühne gegen Piscator zu diesem Zeitpunkt mussten die linksliberale und republikanische Öffentlichkeit also provozie-

---

hindern. Aber die Gefahr liegt woanders: *dieses Verbot öffnet der Willkür Tür und Tor. Es ist eine Präjudiz geschaffen, wonach in Zukunft gegen den klaren Wortlaut des Gesetzes jeder Film, der in der Tendenz der Oberfilmprüfstelle nicht genehm ist, kurzerhand verboten werden kann*: heute ist es ein antimilitaristischer Film, morgen kann ein religiöser oder antireligiöser[,] ein republikanischer oder demokratischer Film dasselbe Schicksal teilen, und passieren dürfen nur noch Liebesgeschichten aus den alten Jahrgängen der Gartenlaube. Gegen diesen unerhörten Anschlag muß die gesamte Öffentlichkeit ohne Rücksicht auf Partei und Klasse auf den Plan treten. Mit diesen mittelalterlichen Zensurmethoden der Oberfilmprüfstelle muß endlich aufgeräumt werden. Es ist höchste Zeit!“ (Vgl. Leo Lania, Zum Verbot des Potemkin-Films, in: *Die Literarische Welt* 2 (1926) 30.) Aufgrund des Drucks der demokratischen Öffentlichkeit und entsprechender Pressekampagnen wurde der Film am 28. Juli 1926 in einer gekürzten Fassung wieder freigegeben; das Jugendverbot blieb für den Film allerdings aufrecht. Der Kampf gegen die Zensur von Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ ist ausführlich dokumentiert in: Herlinghaus 1960, 228 – 327 und Kühn 1975ff., 1, 323 – 369.

[50] Zitiert nach: Gleber 1979, 111f. Auch Kurt Tucholsky notierte diesbezüglich: „Der Schundentwurf darf in gar keiner Weise Gesetz werden – denn die Bewahrung einer ausgepowerten, wirtschaftlich rechtlosen Jugend vor ästhetischen Schmutz ist noch lange nicht so wichtig wie das kleine Eckchen Geistesfreiheit, das noch da ist. [...] Was gebührt diesem Entwurf – ein Fußtritt.“ (Ebd.)

[51] Vgl. ebd.

ren und wurden als gleichbedeutend mit entsprechenden Aktionen staatlicher Behörden gegen unliebsame Publikationen und künstlerische Produktionen gesehen. Knappe zwei Wochen nach der Piscator-Premiere an der Volksbühne erschien etwa in der *Roten Fahne* am 5. April ein offener Protestbrief, der von zahlreichen Schriftstellern und Theaterschaffenden, unter ihnen auch Leo Lania, unterzeichnet war,[52] es folgte die Versammlung der Piscator-Sympathisanten im Berliner „Herrenhaus", auf der über entsprechende Gegenmaßnahmen beraten wurde.[53] Die Forderung nach einem proletarischen Klassenkampftheater unter der Leitung Piscators sollte nun endlich in die Tat umgesetzt werden.

In dieser Phase der Konzipierung eines „proletarischen Volkstheaters",[54] das auch an Piscators Arbeit mit dem Proletarischen Theater wieder anknüpfen sollte, kam es noch vor der eigentlichen Gründung der ersten Piscatorbühne im Sommer 1927 offensichtlich zu einer engeren konzeptionellen Zusammenarbeit zwischen Piscator und Leo Lania. Lania unterstützte Piscator vor allem publizistisch mit mehreren, u.a. in der *Literarischen Welt* veröffentlichten Texten, ließ dabei aber wohl auch eigene Ideen miteinfließen.[55] In diesen Texten knüpfte Lania unmittelbar an die laufende Diskussion zu den Themen „Kunst und Tendenz" sowie „proletarisches oder (klein)bürgerliches Theater" an und positionierte sich unmissverständlich aufseiten Piscators. Der erste dieser Beiträge erschien schon im April 1927 im Programmheft zur Aufführung „Gewitter über Gottland" unter dem Titel „Das Theater als Former der

---

[52] Vgl. Schwerd 1975, 105 u. 156 (Anm. 192). Außer Lania hatten folgende Kulturschaffende das Protestschreiben unterzeichnet: Johannes R. Becher, Bernhard v. Brentano, Paul Bildt, Ernst Deutsch, Tilla Durieux, Erich Engel, Fritz Engel, Getrud Eysoldt, Erwin Faber, Emil Faktor, Jürgen Fehling, Lion Feuchtwanger, Samuel Fischer, Manfred Georg, Alexander Granach, George Grosz, Wilhelm Herzog, Herbert Jhering, Erwin Kalser, Alfred Kerr, Kurt Kersten, Egon Erwin Kisch, Fritz Kortner, Heinrich Mann, Thomas Mann, Karlheinz Martin, Edmund Meisel, Gerda Müller, Traugott Müller, Max Osborn, Alfons Paquet, Max Pechstein, Kurt Pinthus, Alfred Polgar, Ernst Rowohlt, Leopold Schwarzschild, Hans Siemsen, Ernst Toller, Kurt Tucholsky, Paul Wiegler und Alfred Wolfenstein. (Vgl. ebd., 156 und Piscator 1929, 105).

[53] Vgl. Piscator 1929, 108 – 114.

[54] Vgl. Leo Lania (L. L.), Das Proletarische Theater, (Aus einem Gespräch mit Erwin Piscator), in: *Die Literarische Welt* 3 (1927) 26, 6.

[55] Siehe: Das Theater als Former der Zeit, *Programmblätter der Volksbühne* [Berlin], April 1927, 6; LLP, M92-228/B1; Das Theater als Ausdruck der Zeit, (Bürgerliches Theater und wahres Volkstheater), in: *Kunst und Volk, Mitteilungen des Vereins „Sozialkdemokratische Kunststelle"* (Wien), 2 (1927) 5, 1 – 3; Volksbühne oder Vereinstheater, in: *Die Literarische Welt* 3 (1927) 14, 7; Das proletarische Theater, (Aus einem Gespräch mit Erwin Piscator), in: *Die Literarische Welt* 3 (1927) 26, 6.

Zeit“. In der Einleitung zu dem Text wird der Autor Lania als eine jener Persönlichkeiten vorgestellt, „die an der Gestaltung des gegenwärtigen Theaters entscheidenden Anteil nehmen“.[56] Das ist einigermaßen bemerkenswert, hatte doch Lania bis dato gerade einmal zwei Theaterstücke geschrieben (von denen lediglich eines aufgeführt worden war) und auch als Theaterkritiker im Vergleich zu den damaligen Doyens des Theaterfeuilletons oder im Vergleich zu seinem übrigen journalistischen Schaffen verhältnismäßig wenig geschrieben. Offenbar hielt Piscator, der als Regisseur für die Gestaltung des Programmheftes letztendlich verantwortlich war, Lania als Autor für einen wichtigen Mitstreiter im Kampf für ein zeitgemäßes und politisch engagiertes Theater – und tatsächlich hatte sich Lania in seinen Texten ja auch immer in diesem Sinne geäußert. Zudem verfügte Lania zu diesem Zeitpunkt über ein nicht unerhebliches soziales Prestige als einer der bedeutendsten Exponenten der Reportage in der Weimarer Republik: Erst wenige Monate zuvor, am 27. Dezember 1926, war im Reichstag jene „Lex Lania“ verabschiedet worden, die Journalisten in Deutschland erstmals das Recht auf Zeugnisverweigerung aus beruflichen Gründen gewährte.[57]

Lanias Text im Programmheft zu „Gewitter über Gottland“ ist weit mehr als nur ein Plädoyer für ein dokumentarisches und politisches „Zeittheater“. Er vermittelt nicht nur einmal mehr die für viele zeitgenössische und politisch engagierte Intellektuelle typische Faszination für das Medium „Theater“ als einem durchaus modernen Instrument der Kommunikation und der Propaganda von Ideen für ein breites Publikum, sondern weist dem Theater darüber hinaus eine herausragende operative Funktion in der Organisation des Publikums bzw. der Öffentlichkeit überhaupt zu. Insofern skizziert Lania hier auch einen ganz spezifischen Zugang zum bürgerlichen „kulturellen Erbe“ in Form der traditionell im Spannungs- und Konstitutionsfeld von „Öffentlichkeit“ stehenden Institution „Theater“ und funktioniert diese für die gesellschaftspolitischen Bedürfnisse der Gegenwart um. Das Theater, so Lania, werde sich nur dann dem Konkurrenzdruck moderner Unterhaltungsmedien gegenüber als le-

[56] Vgl. Leo Lania, Das Theater als Former der Zeit, a.a.O. Lanias Text erschien als erster Beitrag einer mit der Kopfzeile „Theater und Zeit“ überschriebenen Rubrik, die durch folgende Vorbemerkung eingeleitet wurde: „Zu diesem Thema werden sich nachstehend Persönlichkeiten äußern, die an der Gestaltung des gegenwärtigen Theaters entscheidenden Anteil nehmen.“ Welche anderen Autoren sich noch und unter welchen Aspekten zu dem Thema geäußert haben, ist mir leider nicht bekannt, da der im Lania-Nachlass erhaltene Ausschnitt nur Lanias Text wiedergibt.
[57] Vgl. dazu Kap. 1.10.2 dieser Untersuchung.

bensfähig erweisen, wenn es über bloße „Zerstreuung, Sensation oder Belehrung“ hinaus sich „in einem ständigen Prozeß der Wandlung seines materiellen und ideologischen Inhalts“ den Bedürfnissen der eigenen Zeit stelle, einer Gegenwart, die der „Sproß einer in Blut und Dreck erstickten Vergangenheit“ und „Zeuge des gewaltigsten Bankrotts so vieler für die Ewigkeit aufgestellter Dogmen“ sei. Die „innere Beziehung zur Zeit“ sei „erste Voraussetzung und letztes Ziel des Theaters“. Das erfordert aber auch eine besondere Beziehung des Theaters zu seinem Publikum: In einer „Epoche der gewaltigsten gesellschaftlichen Umschichtung und des kollektiven Massengefühls“ könne die „soziale Basis des Theaters nicht erschwindelt“, sondern müsse „erobert und behauptet“ werden. Das Theater müsse mehr als nur Spiegel und Abbild der Zeit sein, es müsse vielmehr zum gestaltenden Faktor, zum „Motor“ und „Former der Zeit“ werden - indem es das Publikum dazu bringt, das eigene Schicksal in die Hand zu nehmen.

„Ausdruck seiner Zeit war das Theater schon immer – es war in entscheidenden Situationen auch Motor, Former der Zeit. Aber diese selbst war ja nie ein metaphysisches, nicht meßbares, schicksalbestimmtes Gebilde, sondern Abbild der materiellen Bedingungen der jeweiligen Gesellschaft. [...] Das werktätige Volk hat schon das Theater erobert, nun muß es mithelfen, das Haus mit neuen Inhalten zu füllen. Es darf sich nicht als bloßes ‘Publikum‘, als Gast fühlen, wo es mitschaffender, wesentlicher Faktor der Gemeinschaft zu sein berufen ist, die – durch die Rampe nicht getrennt – die große Einheit von Bühne und Zuschauerraum bilden soll.“

Theater wird hier, ähnlich wie in den Konzepten des *Proletkults*, beschworen als eine Maschinerie zur Einübung sozialistischer Kollektivität. Entsprechende Überlegungen finden sich bereits in Piscators 1920 geschriebenen „Grundlagen und Aufgaben des Proletarischen Theaters“ und gipfeln im Frühjahr und Sommer 1927 in dem gemeinsam von Piscator und dem Bauhaus-Architekten Walter Gropius konzipierten Projekt eines „Totaltheaters“, einer „Raummaschine“, die durch den geschickten Einsatz technischer Attraktionen Bühne und Publikum so miteinander verschweißen sollte, „daß der zuschauer mitten in das szenische geschehen hineingerissen wird, seinem schauplatz räumlich zugehört und ihm nicht hinter den vorhang entrinnen kann“.[58] Die intendierte Verschweißung von Bühne und Publikum zielte letztendlich auf die Verschmelzung von Bühnenhandlung und Publikumshaltung, von politischer „Theo-

[58] Vgl. Walter Gropius: „vom modernen theaterbau, unter berücksichtigung des piscatortheaterneubaues in berlin“, in: Piscator 1929, 125 – 127; 127.

rie“ und „Masse“,[59] von der das jeweilige „werktätige“ Theaterpublikum einen Aus- und Querschnitt bildete. Es überrascht nicht, dass sich in Lanias Text, durchaus typisch für den zeitgenössischen Diskurs, auch Überlegungen zu einer Psychologie des kollektiven Massenpublikums finden:

„Publikum war immer ein Kollektiv. Zweitausend Menschen, die ein Theater füllen, sind nicht mehr die einfache Summe von Individuen, sondern ein neues Wesen, mit besonderen Gefühlen, Impulsen, Nerven begabt. Und von *einem* Willen gelenkt. Gegen die kleinen Gemeinschaften amüsierbedürftiger Bürger steht heute das Theater der zur Masse geschweißten schaffenden Menschen. Die Masse der Arbeiter, Beamten, Angestellten, denen Kollektivismus nicht ein angelernter Begriff, sondern täglich – in der Fabrik, im Bureau, in den Warenhäusern, in Gruben – erlebte Wahrheit bedeutet, können nur zum Miterleben, zum Mitschwingen gebracht werden, wenn es ihre Nöte, ihre Sehnsüchte, ihre Hoffnungen, ihre Leiden und ihre Freuden sind, denen die Bühne Sprachrohr, Tribüne, Ausdruck und Gestalte[r] ist.“

Im Vergleich zu anderen Texten Lanias wird hier die Idee des Kollektivs, der Masse besonders betont, was, wie schon weiter oben angemerkt wurde, nicht unbedingt im Widerspruch zu dem von Lania verfochtenen Individualismus stehen muss: Die Bedeutung des gesellschaftlichen Kollektivs oder Ganzen und das für die soziale Entwicklung unerlässliche Wechselspiel zwischen Individuum und gesellschaftlichem Organismus hatte Lania auch schon in seiner Reportagetheorie ein Jahr zuvor unterstrichen.[60] Bemerkenswert ist aber vor allem auch, dass sich Lania in seinem Text offenbar nicht nur an das Proletariat wendet, sondern auch ganz explizit die Mitglieder des Kleinbürgertums einbezieht, die Angestellten und Beamten – was durchaus den Prinzipien einer hegemonialen Bündnispolitik entspricht. Die Masse der „schaffenden“ und „werktätigen“ Menschen wird hier einerseits der damals von der Volksbühnenleitung propagierten nationalen „Volksgemeinschaft“ entgegengestellt, ande-

[59] Nach der Vorstellung von Karl Marx sollte „[die] Theorie, und das waren die Vernunftideen der Aufklärung, [...] die Masse ergreifen und eine das gesellschaftliche Leben bestimmende Macht werden“. Zitiert nach: Bussemer 2008, 226.

[60] Bereits im Juni 1923 hatte Lania in der Wiener *Arbeiter-Zeitung* unter dem Titel „Die geistige Krise des Individualismus“ eine Rezension der Erzählung „Schlechter Wandel“ von Heinrich Schaffer veröffentlicht, in der er die „Verbundenheit mit der Masse“ als Ausweg des bürgerlichen Individuums aus seiner „geistige[n] [und] seelische[n] Krise“ wies: „Hier ist auf wenigen Seiten der große Weg gezeichnet, der den bürgerlichen Individualisten von der Geschichte unerbittlich vorgezeichnet ist und den er bei Strafe seines völligen Untergangs beschreiten wird müssen: von der äußeren Knechtschaft über die äußere Freiheit hinaus in die innere freiwillige ‘Knechtschaft‘, die in Wahrheit erst die höhere, die wahre Freiheit ist.“ (Siehe: Leo Lania, Die geistige Krise des Individualismus, *Arbeiter-Zeitung*, 10. 7. 1923). Einmal mehr wird hier die auch für Gramsci essentielle Idee umschrieben, dass individuelle und soziale Emanzipation eng miteinander verschränkt sind.

rerseits soll hier eine über das Proletariat hinausreichende Allianz geschmiedet werden; auch Piscator äußerte in diesem Zusammenhang gelegentlich, dass das Theater „wieder für alle Bevölkerungskreise interessant werden“ müsse.[61] Außerdem richtet sich Lanias Argumentation – ob nun zu Recht oder Unrecht – dezidiert gegen die Behauptung der Volksbühnendirektion, dass der Großteil ihrer kleinbürgerlichen Mitglieder an Politik nicht interessiert sei.

Die spezifische Soziologie des zeitgenössischen Theaterpublikums und die sich daraus ergebenden besonderen Aufgaben des Theaters wurden damals im Piscator-Umfeld intensiv diskutiert. Rudolf Kayser, von Piscator eigens für die „Gewitter über Gottland“-Inszenierung als dramaturgischer Berater an die Volksbühne geholt,[62] schrieb etwa Anfang 1927 in der Zeitschrift *Die Scene*:

„Keine Kunst ist ja so wie die des Theaters soziologisch gebunden und gleichzeitig darauf angewiesen, Spiegel und Abbild der Gegenwart zu sein. Die Lebensmächte, die das Gesicht unserer Gegenwart bestimmen, sind vor allem kollektiver Natur sind, sind die großen sozialen Kräfte, wie sie in dem neuen Gesicht der Städte, in Wirtschaft und sozialem Leben zum Ausdruck kommen. Deshalb wird auch das neue Publikum der Theater im wesentlichen einen kollektiven Charakter haben, wird als Masse sein und dadurch grundverschieden von dem irgendwie aristokratischen Publikum der feudalistischen und großbürgerlichen Epochen.“[63]

Ebenso wie in Lanias Text finden sich hier Ansätze zu einer „Soziologischen Dramaturgie“, wie sie wenig später von dem (unter der Leitung von Leo Lania und Felix Gasbarra stehenden) Dramaturgenkollektiv der Piscatorbühne entworfen wurde. Begriffe wie „Kollektiv“ und „Masse“ und die wirkungsästhetischen Überlegungen in Bezug auf ein kollektives Massenpublikum, die in Lanias Text dargelegt werden, haben ihre Wurzeln natürlich auch im zeitgenössischen Massendiskurs, der in den 1920er Jahren eine besondere Blüte erlebte.

Der Massendiskurs war, wie vieles andere auch, ein Erbe des 19. Jahrhunderts und ein Resultat der soziologisch und historisch weitgehend neuen Erfahrung der Großstadtmasse im 19. Jahrhundert, insbesondere der rebellierenden bzw. revoltierenden städtischen Masse. In den 1920er Jahren war zudem die Erinnerung an das durch den Weltkrieg geschaffene militärische Massenkollektiv sehr lebendig, ebenso wie an die Massenaufstände und –revolten in den ersten Jahren der Weimarer Republik

[61] Zitiert nach: Braulich 1976, 110.
[62] Vgl. Jung 2007, 186.
[63] Zitiert nach: Haarmann 1991, 74f.

oder die Theaterinszenierungen gleichenden politischen Massenaufmärsche in den Straßen der Großstädte. „Masse“ (und „Proletariat“) sowie „Revolte“ bzw. „Revolution“ sind daher im zeitgenössischen Denken durchaus zusammenhängende Begriffe, auf die besonders die Linke einige Hoffnung setzte: „Der Begriff Proletariat besaß vor allem in den ersten Jahren der Weimarer Republik nicht nur politische Stoßkraft, sondern vermochte unmittelbar zu emotionalisieren, besonders im Zusammenhang mit der Revolution.“[64] Die Masse als Matrix bestimmte nicht nur im erheblichen Maße die Schriften von kulturtheoretischen Denkern wie Werner Sombart, Oswald Spengler oder Martin Heidegger, sie führte auch zu einer ganzen Reihe von auch heute noch bedeutenden kulturtheoretischen Texten, die das Phänomen unter soziologischen und (macht-)psychologischen Gesichtspunkten in den Mittelpunkt ihrer Betrachtung stellten: 1921 veröffentlichte Sigmund Freud seine Studie „Massenpsychologie und Ich-Analyse“, in der Freud u.a. die libidinöse Bindung der Masse an Führerfiguren thematisierte, Elias Canetti begann in den 1920er Jahren mit der Arbeit an seinem Lebenswerk „Masse und Macht“, 1929 erschien der Essay „La rebelión de las masas“ des spanischen Soziologen und Philosophen Ortega y Gasset, der 1931 unter dem Titel „Der Aufstand der Massen“ ins Deutsche übersetzt wurde. Die Massentheorie wirkte noch weit über die 1920er Jahre hinaus und bildete über Jahrzehnte hinweg „eines der zentralen intellektuellen Analysemuster“ des 20. Jahrhunderts,[65] die Massenpsychologie diente als Basis zahlreicher Propaganda- und Kommunikationskonzepte der Moderne. Der Großteil der meist konservativen Massentheoretiker (nicht nur) der 1920er Jahre deutete das Phänomen der Masse durchweg negativ, als kulturelle Zerfallserscheinung, in der das Individuum durch das Aufgehen in der Masse in ein vorzivilisatorisches und irrationales Triebstadium zurückfalle.

Die Idee der Menschenmasse als eines eigenständigen Wesens, einer „Gemeinschaftsseele“ mit spezifischen, von ihren individuellen Gliedern ganz verschiedenen psychischen Eigenschaften, an die auch Lania in seinem Text anknüpft, entstammte der seit der Jahrhundertwende äußerst populären Schrift „Psychologie des foules“ (Psychologie der Massen) des französischen Arztes Gustave Le Bon, die 1895 verfasst und 1911 ins Deutsche übertragen worden war.[66] Le Bon, der das Phänomen

[64] Vgl. Trommler 1974, 81.
[65] Vgl. Bussemer 2008, 70f.
[66] Bezüglich der spezifischen Eigenschaften der Massenseele schreibt Le Bon in dieser Studie: „Das Überraschende an einer psychologischen Masse ist: welcher Art

der Masse aus der Perspektive der konservativen Machtelite untersucht hatte, war in einem nicht unerheblichen Maße für die weitgehend verbreitete negative Sicht der Masse verantwortlich. Für Le Bon war die Masse ein von unbewussten seelischen Triebenergien und hypnotischen Suggestivkräften beherrschtes Kollektivwesen, das den Einzelnen mit sich in die Tiefe der vorzivilisatorischen Primitivität zog: „Allein durch die Tatsache, Glied einer Masse zu sein, steigt der Mensch [...] mehrere Stufen auf der Leiter der Kultur hinab. Als einzelner war er vielleicht ein gebildetes Individuum, in der Masse aber ist er ein Triebwesen, also ein Barbar.“[67] Allerdings schrieb Le Bon dem psychischen Atavismus der Masse auch positive Eigenschaften zu: Intellektuell bleibe die Masse dem Einzelnen zwar stets untergeordnet, „hinsichtlich der Gefühle aber und der durch sie bewirkten Handlungen“ könne sie „unter Umständen besser oder schlechter sein“: „Es hängt alles von der Art des Einflusses ab, unter dem die Masse steht.“ In der Masse habe das Individuum nämlich „die Unberechenbarkeit, die Heftigkeit, die Wildheit, aber auch die Begeisterung und den Heldenmut ursprünglicher Wesen“. In Le Bons Augen war dieses quasi ins Positive gewendete Emotionspotential der Masse für den Fortgang der Geschichte überhaupt von grundlegender Bedeutung: „Wollte man nur die mit kalter Überlegung ausgeführten Großtaten auf das Aktivkonto der Völker schreiben, so würden in den Weltannalen nur wenige verzeichnet sein.“[68] In der „Psychologie der Massen“ stellte Le Bon

---

auch die einzelnen sein mögen, die sie bilden, wie ähnlich oder unähnlich ihre Lebensweise, Beschäftigungen, ihr Charakter oder ihre Intelligenz ist, durch den bloßen Umstand ihre Umformung zur Masse besitzen sie eine Art Gemeinschaftsseele, vermöge deren sie in ganz andrer Weise fühlen, denken und handeln, als jedes von ihnen für sich fühlen, denken und handeln würde. Es gibt gewisse Ideen und Gefühle, die nur bei den zu Massen verbundenen einzelnen auftreten oder sich in Handlungen umsetzen. Die psychologische Masse ist ein unbestimmtes Wesen, das aus ungleichartigen Bestandteilen besteht, die sich für einen Augenblick miteinander verbunden haben, genau wie die Zellen des Organismus durch ihre Vereinigung ein neues Wesen mit ganz anderen Eigenschafen als denen der einzelnen Zellen bilden.“ (Le Bon 2008, 12f.). „[In der Masse] vollzieht sich die Wendung aller Gefühle und Gedanken der Gesamtheit nach eine übereinstimmenden Richtung. So allein offenbart sich, was ich [...] das *psychologische Gesetz der seelischen Einheit der Massen* genannt habe.“ (Ebd., 12).

[67] Ebd., 18. Le Bons Argumentation in diesem Zusammenhang verdeutlicht, dass seiner Aversion gegen die Masse auch ein antidemokratischer Impuls zugrunde lag: „Aus diesem Grunde sprechen Schwurgerichte Urteile aus, die jeder Geschworene als einzelner mißbilligen würde, Parlamente nehmen Gesetze und Vorlagen an, die jedes Mitglied einzeln ablehnen würde.“ (Ebd.)

[68] Ebd., 18f.

auch grundsätzliche Überlegungen über die bewusste Steuerung von Menschenmassen durch Emotionen und Symbole an:

„Um die Massen zu überzeugen, muß man sich zunächst genau Rechenschaft geben über die Gefühle, die sie beseelen, muß den Anschein erwecken, daß man sie teilt, dann versuchen, sie zu verändern, indem man mittels angedeuteter Ideenverbindungen gewisse zwingende Bilder hervorruft; ferner muß man im Notfall sein Vorhaben aufgeben können, und vor allen Dingen jeden Augenblick die Gefühle erraten, die man erweckt.“[69]

Insofern Massenagitation auf die Einheit von Zeit und Ort angewiesen war, erachtete Le Bon übrigens „als Idealsituationen performativer Machtausübung die ‘Theatervorstellungen‘, in denen ‘stets ein[] ungeheure[r] Einfluß auf die Massen‘ ausgeübt werde“.[70]

Es entspricht also durchaus dem zeitgenössischen Massendiskurs, wenn Lania in der zitierten Textpassage vor allem den emotional-sinnlichen Erlebnis- und Erfahrungshorizont des Theaterpublikums thematisiert: Das Publikum als ein mit „Gefühlen“, „Impulsen“ und „Nerven“ ausgestattetes Kollektivwesen, dem das Theater zur „Tribüne“ der Selbstfindung und zum „Sprachrohr“ der eigenen Intentionen wird, oder, wie es der Piscator nahestehende Theaterkritiker Herbert Jhering ausgedrückt hat, zum „Verkünder des unbewußten Massenwillens“.[71] Die Verknüpfung von Emotionalität und Bühnenpräsentation hat ihre Wurzeln aber nicht nur im zeitgenössischen Massendiskurs, sondern kann auf eine lange philosophisch-ästhetische Tradition zurückgreifen, die bis zu Aristoteles und dessen Katharsis-Begriff zurückreicht, ebenso wie zu den damit eng zusammenhängenden Konzepten der „Einfühlung“ und „Identifikation“. Eine weitere wichtige Traditionslinie, die hier aufgegriffen wird, ist die des 18. Jahrhunderts, des Theaters der Aufklärung und der bürgerlichen Emanzipation, in der die Bühne zum privilegierten Forum der sich neu sich formierenden bürgerlichen „Öffentlichkeit“ wurde. Piscators Theaterexperimente, schrieb Bertolt Brecht im Rückblick,

„[verwandelten] die Bühne in eine Maschinenhalle, [...] den Zuschauerraum in einen Versammlungsraum. Für Piscator war das Theater ein Parlament, das Publikum eine gesetzgebende Körperschaft. Diesem Parlament wurden die großen, Entscheidung

[69] Zitiert nach: Gamper 2007, 433.
[70] Ebd., 433f. Gerade die Nationalsozialisten haben Le Bon später beim Wort genommen, wie ihre theatralischen Massenaufmärsche, von Leni Riefenstahl suggestiv ins Bild gesetzt, anschaulich demonstrierten.
[71] Vgl. Piscator 1929, 93.

heischenden, öffentlichen Angelegenheiten plastisch vorgeführt. [...] Die Bühne Piscators verzichtete nicht auf Beifall, wünschte aber noch mehr eine Diskussion. Sie wollte ihrem Zuschauer nicht nur ein Erlebnis verschaffen, sondern ihm noch dazu einen praktischen Entschluß abringen, in das Leben tätig einzugreifen. Dies zu erreichen, war ihr jedes Mittel recht."[72]

„Jedes Mittel", so Brecht, sei Piscator recht gewesen: Die Prinzipien der Aufklärung und der Erziehung zur eigenen Mündigkeit sollten auf wirkungsvolle Weise mit der emotionalen Erlebnissphäre des Publikums verbunden werden, wozu sich das Theater in Piscator und Lanias Augen offenbar besonders gut eignete. In der „Erzeugung von Zugehörigkeit [und] Bestätigung gemeinsamer politischer Überzeugungen" sahen Jost Hermand und Frank Trommler das „wirksamste politische Potential" theatralischer Inszenierungen öffentlicher Veranstaltungen in den 1920er Jahren.[73] Lania und Piscator verstanden das Theater in diesem Sinne als ein herausragendes Medium für das Erzeugen kollektiver Gemeinschaftsgefühle oder, wie es später Alexander Kluge und Oscar Negt formuliert haben, einer „sinnlich-faßbaren Solidarität".[74] Die soziale Nutzbarmachung kollektiver Emotionen, auf die schon Aristoteles referierte, nahm auch in den Überlegungen Lanias und Piscators einen zentralen Platz ein. Anders als Aristoteles ging es ihnen allerdings nicht um emotionale Triebabfuhr und Reinigung, sondern eher um die Kanalisierung und gesellschaftsverändernde Wirkungskraft von Emotionen, wobei hier wohl noch einiges von den spontaneistischen Konzepten der frühen 1920er Jahre, insbesondere des Proletarischen Theaters mitschwingt.[75] Demnach schafft das Eintauchen in eine gemeinsame „Erlebnissphäre"[76] gewissermaßen erst den Boden für den Appell an Ratio und Vernunft. In dem am 1.

---

[72] Bertolt Brecht: Über experimentelles Theater [1939/40], in: GBA 22.1, 540 – 557; 544f. Wenn Brecht schreibt, dass Piscator „jedes Mittel" zur Erreichung seines Ziels recht war, meint er damit wohl nicht nur den maschinellen Bühnenapparat, sondern auch das gezielte Aufpeitschen von Emotionen, dem Brecht selbst bekanntlich distanziert gegenüberstand, weil dadurch, wie schon der Massendiskurs erörtert hatte, die rationale Kontrolle zu sehr beeinträchtigt wird.
[73] Vgl. Hermand/Trommler 1978, 200.
[74] Vgl. Kluge/Negt 1972, 75 – 78.
[75] Das Proletarische Theater hatte seine prinzipielle Aufgabe darin gesehen, das „revolutionäre Gefühl" zu „entzünden und wach [zu] halten" (vgl. Piscator 1929, 34). Vielleicht war „Der Generalstreik", das erste gemeinsame, aber unrealisiert gebliebene Arbeitsprojekt Lanias und Piscators von 1926, auch ein Versuch, spontaneistische Konzepte in der seit 1924 andauernden ökonomischen Stabilisierungsphase zu revitalisieren. Thematisch würde das naheliegen, waren doch die spontaneistischen Konzepte eng mit der Massenstreikdebatte verknüpft. Vgl. Fähnders/Rector 1974, 1, 47 – 54.
[76] Vgl. Erwin Piscator, Bühne der Gegenwart und Zukunft, in: Piscator 1980, 44 – 49; 49.

Januar 1928 in der *Roten Fahne* publizierten Text „Bühne der Gegenwart und Zukunft“, eine größtenteils wortwörtliche Übernahme von Lanias Text mit nur geringfügigen Abänderungen und Ergänzungen, beschreibt Piscator dementsprechend die prinzipielle Aufgabe seines Theaters damit, „die geistigen Energien der Massen auszulösen und umzusetzen“.[77] In dieser organisierenden Funktion des Theaters sah Lania den wesentlichen Unterschied zum Sport und Sportpublikum, an deren massenenergetisches (und fachmännisches) Potential der theaterästhetische Diskurs der 1920er Jahre immer wieder angeknüpft hat: Während nämlich das Sportpublikum, so Lania, „wirklich eine nichtgeschichtete, durch keine politischen und sozialen Gegensätze bewegte Masse“ sei, deren durch die sportliche Darbietung gereizten Gefühle „nicht differenziert, in jedem die gleiche Wirkung“ auslösen würden, geschehe die Homogenisierung des wesentlich differenzierteren Fühlens im Theater erst durch die dramatische und politisch-tendenzielle Darstellung des zeitgeschichtlichen Stoffes.[78]

---

[77] Ebd., 48.

[78] Auch Herbert Jhering und Bertolt Brecht holten sich bekanntlich bei populären sportlichen Massenveranstaltungen wichtige Anregungen für die Konzeption eines zeitgemäßen Theaters. In seinem im Februar 1925 publizierten Text „Publikum und Bühnenwirkung“, der in vielen Punkten geradezu als Referenz für Lanias späteren Text erscheint, verwies Jhering auf die Zerrissenheit des zeitgenössischen Theaterpublikums als Folge der Kriegserfahrung und betonte die Notwendigkeit für das Theater, „die Gründe der Zersplitterung zu erkennen, die Gruppen der Zuschauer zu unterscheiden und festzustellen, welche Theaterform mit einer Zuschauergruppe im Absterben begriffen ist, welche mit einem neuen Publikum Zukunft hat“. Wesentlich sei es, ein festes Band zwischen dem Theater und dem Publikum zu knüpfen, wobei das Theater in dieser Hinsicht vom Sport und Sportpublikum viel lernen könne: „Das Publikum einer Sportveranstaltung ist leidenschaftlicher an den Vorgängen beteiligt als das Publikum einer Theateraufführung. Es wäre unsinnig, diese Tatsache abzuleugnen oder zu bejammern. Wesentlich ist, sie fruchtbar für die Entwicklung zu machen. Bei Boxkämpfen erkennt das Publikum das Entscheidende der Kampfphasen. Jedes Umschlagen wird sofort von der Masse aufgenommen. Jeder Wechsel im ersten Moment erkannt. Die Masse in den Sportpalästen ist roh, grausam, vielleicht ungerecht. Aber ungerecht aus Hingebung an die Sache. Grausam aus leidenschaftlicher Mitgenommenheit. Roh aus Übermaß an Beteiligung. Wenn im Theater diese unmittelbare Reaktion des Publikums fehlt, so sagt das nichts oder wenig gegen das Publikum. Das Theater ist noch nicht der Ausdruck der Zeit. Es weiß noch nicht, an wen es sich wendet.“ (Jhering 1974, 220 – 224; 222). Wie Jhering verwies auch Brecht in einem im Februar 1926 veröffentlichten Text am Beispiel des Sportpublikums auf die Notwendigkeit, ein unmittelbares und festes Band zwischen der Theaterbühne und dem Publikum zu knüpfen: „*Ein Theater ohne Kontakt zum Publikum ist ein Nonsens*. Unser Theater ist also ein Nonsens. Daß das Theater heute noch keinen Kontakt zum Publikum hat, das kommt daher, daß es nicht weiß, was man von ihm will.“ (Mehr guten Sport, in: GBA 21, 119 – 122; 121).

Mit der Aufwertung des (kollektiven) Theaterpublikums setzen Lania und Piscator dem negativen Menschenbild der konservativen Machteliten einen positiven, dem Marxismus und der Arbeiterbewegung des 19. Jahrhunderts entnommenen Massenbegriff entgegen. Ohne oder gegen die Masse ist gesellschaftliche Veränderung schlichtweg unmöglich, wie schon Karl Marx feststellte:

„[Es] sind die Massen, die durch ihr kollektives Handeln die gesellschaftlichen Verhältnisse nach vernünftigen Prinzipien verändern sollten. Die Theorie, und das waren die Vernunftideen der Aufklärung, sollte die Masse ergreifen und eine das gesellschaftliche Leben bestimmende Macht werden. Ohne und gegen die Massen und ihre alltäglichen Gewohnheiten wäre nichts auszurichten.“[79]

In Piscators Theaterprojekt, wie es auch von Lania propagiert wird, geht es eben darum, dass „die Theorie die Masse“ – oder zumindest einen repräsentativen Ausschnitt dieser Masse in Form des jeweiligen Theaterpublikums – „ergreift“. Es sind gerade die „alltäglichen Gewohnheiten“ der Masse, „ihre Nöte, ihre Sehnsüchte, ihre Hoffnungen, ihre Leiden und Freuden“, an die Lania in seinem Text anknüpft, ebenso wie die wenig später die an der Piscatorbühne unter Mitarbeit von Lania ausgearbeitete „Soziologische Dramaturgie“. Und hier ergibt sich einmal mehr eine Analogie zum politischen Denken Antonio Gramscis. Dem politischen Zeittheater fällt nicht nur die Aufgabe zu, aus einem heterogenen Theaterpublikum ein homogenes Kollektiv zu „schweißen“. Indem Lania besonderen Nachdruck auf die Vorstellung legt, dass dieses Publikumskollektiv „von *einem* Willen“ gelenkt wird, betont er damit die spezifische Aufgabe des Zeittheaters, einen „Kollektivwillen“ zu organisieren, um einen Schlüsselbegriff Gramscis zu gebrauchen: die Organisation des Massenwillens „als tätiges Bewußtsein der historischen Notwendigkeit, als Protagonist“, die nach Gramsci unerlässlich sei für den gemeinsamen „Kampf um die Befreiung von aufgetragenen und nicht autonom angetragenen Prinzipien, um das Erreichen eines autonomen historischen Bewusstseins“[80] und damit die Grundvoraussetzung für die Entstehung einer zivilgesellschaftlichen Hegemonie bestimmter politischer Ideen und eines „historischen Blocks“. Viele Intellektuelle der Weimarer Republik sahen gerade im Theater ein privilegiertes Instrument, um die Verbindung zwischen dem „organischen Intellektuellen“ (im Sinne Gramscis) und der breiten Masse herzustellen. Piscator habe, urteilte etwa Herbert Jhering, „in unglaublich kurzer Zeit ein Theater ge-

[79] Karl Marx, zitiert nach: Bussemer 2008, 226.
[80] Antonio Gramsci, zitiert nach: Peter Jehle, Kollektiv, in: HKWM 7/2, 1108 – 1116; 1108.

schaffen, das die Verbindung zwischen den Geistigen und der Masse hergestellt hat. Ein Theater, das die Isolierung der Intellektuellen durchbrochen und die Vereinzelten zusammengeschlossen hat."[81] Mag sein, dass hier mehr der Wunsch als die Realität der Vater des Gedankens war, dennoch wird hier einmal mehr der besondere Stellenwert deutlich, den die linke Weimarer Intelligenz dem (Zeit-)Theater zugeordnet hat. Im Zusammenschluss von Bühne und Publikum, intellektueller Führung und Masse, in der Besinnung auf seine eigenen und ganz spezifischen Möglichkeiten sah jedenfalls auch Lania das große Potential des Theaters, in der Erkenntnis, „welche Macht ihm [dem Theater; M.Sch.] über seine Zeit gegeben ist: nicht nur als Ausdruck, sondern auch als Bahnbrecher jener Kräfte der Gegenwart, die in ihrem Schoße die Zukunft tragen".[82]

Die Idee bzw. das Motiv des „historischen Blocks", um mit Gramsci zu sprechen, griff Lania auch rund ein halbes Jahr nach der Veröffentlichung von „Das Theater als Former der Zeit" wieder auf. Im zweiten Programmheft der Piscatorbühne, das für die Inszenierung „Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand" (UA: 10. November 1927) verfasst wurde, versuchte Lania in einem Text mit dem Titel „Drama und Geschichte" die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, (jeweils persönlichem) Erfahrungshorizont und Bühnenrepräsentation, politischer Zeitgeschichte und politischem Zeittheater aufzuheben und die jeweiligen Elemente zu einer „geschlossenen Einheit" zu verschmelzen:

„Hier geht es nicht nur um Rasputins abenteuerliche Figur, nicht um die Verschwörung der Zarin, nicht um die Tragödie der Romanows. Hier soll erstehen *ein Stück Weltgeschichte*, deren Held ebenso der russische Wundermönch ist, wie jeder der Zuschauer im Parkett und auf den Rängen dieses Theaters. Sie waren doch auch in den Schützengräben am Stochod und in den Karpathen nicht bloße Zuschauer, sondern Gegenspieler im großen Drama des zaristischen Zusammenbruchs, sie haben die sozialen Kräfte mitbestimmt, aus denen das neue Rußland erwachsen ist, sie bilden *eine geschlossene Einheit*, ein Stück Weltgeschichte: *die Theaterbesucher des Jahres 1927* und – *'Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand.'*"[83]

Lania verfasste im Zusammenhang mit dem Volksbühnenstreit noch einige weitere Texte, die aber den in dem Aufsatz „Das Theater als Former der Zeit" entwickelten Ideen keine wesentlich neuen Gedanken hinzufügten. Der Tenor dieser Texte besag-

[81] Zitiert nach: Piscator 1979, 16.
[82] Vgl. Das Theater als Former der Zeit, a.a.O.
[83] Leo Lania, Drama und Geschichte, in: *Das Politische Theater*, *Blätter der Piscatorbühne* 1, Dez. 1927, 1 – 2; 2 (Hervorhebungen im Original) .

te, dass die Volksbühne ihrer eigentlichen Aufgabe nur dann nachkommen könnte, wenn sie einen sozialen und politischen Standpunkt zu den aktuellen Zeitproblemen einnehme. Als „wahre Volksbühne“ müsse sie die Partei der progressiven sozialen Kräfte ergreifen, wobei Lania hier einmal mehr die grundsätzliche Bedeutung der Arbeit am kulturellen „Überbau“ besonders hervorhob: „[Hier] geht es nicht um eine Frage der Theaterpolitik, hier geht es um eine *entscheidende Forderung der kulturellen Entwicklung der Arbeiterschaft, um ihre geistige und seelische Befreiung aus den Fesseln der alten, absterbenden bourgeoisen Ideologie*.“[84]

[84] Siehe: Das Theater als Ausdruck der Zeit, (Bürgerliches Theater und wahres Volkstheater), in: *Kunst und Volk, Mitteilungen des Vereins „Sozialkdemokratische Kunststelle“* (Wien), 2 (1927) 5, 1 – 3; Hervorhebungen im Original. Weitere Textbeiträge Lanias zur Volksbühnendebatte sind: Volksbühne oder Vereinstheater, und: Das Proletarische Theater, (Aus einem Gespräch mit Erwin Piscator), a.a.O.

2.3) Lania als Dramaturg an der Piscatorbühne (1927 – 1928)

Im Juni 1927 begann Erwin Piscator mit den Leseproben zu „Hoppla, wir leben!“, der ersten Produktion seiner eigenen Piscatorbühne, die mit der Premiere des Stücks von Ernst Toller am 3. September 1927 offiziell eröffnet wurde. Leo Lania stieß als Dramaturg erst einige Monate später zu den Proben hinzu, also knapp vor der Premiere von „Hoppla“, in dessen Programmheft er aber bereits als dramaturgischer Mitarbeiter der Piscatorbühne vorgestellt wird.[1] Lania war somit an allen Produktionen der ersten Piscatorbühne bis zu deren finanziellen Zusammenbruch Mitte 1928 als Dramaturg und Autor beteiligt. Die letzte Inszenierung der ersten Piscatorbühne war das von Lania verfasste, als „Wirtschaftskomödie“ konzipierte Stück „Konjunktur“, das innerhalb der Bühnenarbeiten der ersten Piscatorbühne eine Sonderstellung einnahm: Im Gegensatz zu den vorangegangenen Inszenierungen, bei denen es sich um die Vorlagen von fremden Autoren bzw. entsprechende Bearbeitungen handelte, war Lanias Stück laut Piscator „der erste Versuch einer von unserem Theater und seinen Notwendigkeiten inspirierten Produktion“ und bewusst nach den Prinzipien der „Soziologischen Dramaturgie“ für die Piscatorbühne geschrieben worden.[2]

Die Piscatorbühne verstand sich selbst als ein Projekt zur Bündelung der progressiven und sozialistischen Weimarer Intelligenz in der gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung. Seinen eigenen Worten zufolge hatte Piscator die Idee zur Gründung eines Theaters oder einer Zeitschrift, die alle linken intellektuellen Kräfte zusammenfassen sollte, bereits im Sommer 1926, also noch vor der Inszenierung von „Gewitter über Gottland“ an der Volksbühne.[3] Die Piscatorbühne war zudem auch der Versuch, die im Volksbühnenstreit erhobenen Forderungen einzulösen und ein marxistisch orientiertes, politisch engagiertes Zeittheater auf der Basis eines weitgehend proletarischen Publikums zu verwirklichen mit dem Ziel, eben dieses proletarische Publikum in seinem politischen Emanzipationskampf zu unterstützen. Allerdings war das Projekt von Anfang an nicht frei von Ambivalenzen und Widersprüchen hinsichtlich seiner politischen Ambitionen auf der einen und der Abhängigkeit vom kapitalistischen Geldmarkt auf der anderen Seite. Die für ihre technisch äußerst aufwendigen Insze-

[1] Vgl. Piscator 1986, 132, und: *Das Programm der Piscatorbühne* 1 (September 1927), 4.
[2] Piscator 1929, 204.
[3] Vgl. ebd., 121.

nierungen und Filmeinspielungen berühmt gewordene erste Piscatorbühne war, wie Klaus Gleber urteilte, mit einer fundamentalen Paradoxie behaftet, die ihre weitere Entwicklung und ihr Scheitern bestimmte: „[Einerseits] definiert als ‘ein revolutionäres Theater, das seine Mittel einsetzt zur ideologischen Befreiung des Proletariats‘“, blieb es „andererseits den Gesetzen des bürgerlichen Kunstmarktes unterworfen, abhängig von den Kriterien ökonomischer Rationalität und Rentabilität“.[4]

Die erste Piscatorbühne verstand sich jedenfalls als ideologisches Kampfinstrument, das durch seine Theater- und Kulturarbeit eine wichtige Vorarbeit leistete für die Erkämpfung der politischen Emanzipation der subalternen und unterprivilegierten Schichten, zeitgenössisch ausgedrückt: des „Proletariats“ (bzw. der „schaffenden

[4] Gleber 1979, 145. Die Piscatorbühne konnte überhaupt nur gegründet werden, weil der jüdische Großindustrielle Ludwig Katzenellenbogen, Generaldirektor und Großaktionär der Brauereien Schultheiss-Patzenhofer und der Ostwerke AG, der Bühne die großzügige Summe von 400.000 Reichsmark zur Finanzierung der ersten Spielsaison zugeschossen hatte. Katzenellenbogen war zu diesem Zeitpunkt mit der Schauspielerin Tilla Durieux liiert, die seit der „Räuber“-Inszenierung Piscators im September 1926 am Staatlichen Schauspielhaus Berlin großes Interesse für dessen Regiearbeit gezeigt und die finanzielle Unterstützung vermittelt hatte – nicht zuletzt unter der Bedingung eines entsprechenden Engagements an der Piscatorbühne, die mit der Vergabe der weiblichen Hauptrolle in Lanias Komödie „Konjunktur“ eingelöst wurde. Die Forderung nach einer weitgehend proletarischen Publikumsbasis erwies sich rasch als illusorisch. Zwar hatte Piscator mit der Volksbühnenleitung einen Vertrag ausgehandelt, demzufolge die als Konsequenz des Volksbühnenstreits neu gegründeten Sonderabteilungen der politisch-engagierten Volksbühnenjugend den ihnen zugestandenen Anteil an politisch orientiertem Zeittheater in der neuen Piscatorbühne sehen sollten; was für die Volksbühnenleitung den durchaus willkommenen Nebeneffekt hatte, die aufsässige Jugend im eigenen Haus mehr oder weniger loszuwerden. Die Unterstützung der finanziell nicht gerade gut gestellten Sonderabteilungen allein erwies sich aber als zu schwach, um das Theater auf Dauer tragen zu können; stattdessen war Piscator auf das finanzkräftige bürgerliche Publikum angewiesen, das sein Theater nicht wegen der politischen Bildung, sondern wegen des „Sensationskitzels“ besuchte. Zur finanziellen Situation der ersten Piscatorbühne noch einmal Klaus Gleber: „Einschließlich Steuern und Abgaben beträgt die jährliche Miete für das Haus am Nollendorfplatz ca. 300 000 RM. Legt man eine Spielzeit von durchschnittlich 10 Monaten zugrunde, so bedeutet dies eine allabendliche Belastung von 1000 RM. Stellt man weiterhin in Rechnung, daß die Eintrittspreise für Mitglieder der Sonderabteilungen auf 1,50 RM festgelegt sind und daß von den 1100 Plätzen des Nollendorftheaters jeweils 200 – 250 für die Sonderabteilungen reserviert bleiben, so geht bereits aus diesen Zahlen hervor, daß der proletarische und kleinbürgerliche Besucherstamm der Sonderabteilungen das Unternehmen nur zu einem Teil finanzieren kann. Die teuren Parkettplätze, deren Preis (um 16 RM) kompensatorisch die günstigen VB-Billets aufwiegen soll, sind bürgerlichen Schichten vorbehalten, die somit der eigentliche, wirtschaftliche Träger des Hauses am Nollendorfplatz werden.“ (ebd., 147).

Menschen“, wie es Lania auch unter Einbeziehung kleinbürgerlicher Beamter und Angestellter in „Das Theater als Former der Zeit“ formuliert hatte). Um die politische Instrumentalisierung des Theaters zu gewährleisten, bedurfte es besonderer Anstrengungen bezüglich der Repräsentation und Darstellung des zeitaktuellen Geschehens: Der dramaturgischen Arbeit fiel damit an der Piscatorbühne eine essentielle Aufgabe zu. Piscator selbst hatte immer wieder den Mangel an geeigneten Autoren und Stücken für ein modernes und politisch-engagiertes Zeittheater betont. Die Erweiterung des Stoffes ins Politische, Soziale, Ökonomische, wie sie Piscator in der „Soziologischen Dramaturgie“ einforderte, bedingte die Sprengung der herkömmlichen Dramenform und bedeutete einen Vorstoß in ein dramaturgisches Neuland. Für die Verarbeitung völlig neuer Stoffgebiete mussten in experimenteller Weise neue Formen – etwa dokumentarische oder „epische“ – gefunden werden. Piscator verwies in seinen Erinnerungen ausdrücklich darauf, wie wichtig für ihn die Wahl des richtigen Dramaturgen und dessen schöpferische Mitarbeit an der eigenen Regiearbeit gewesen seien:

„Bei der großen Bedeutung, welche die Dramaturgie für unser Theater hatte, war die Wahl des Dramaturgen entscheidend. [...] Bei uns bestand die Aufgabe des Dramaturgen nicht nur wie bei anderen Theatern in der Zusammenstellung des Spielplans, Besetzungsvorschlägen, der Suche nach Stücken und der Streichung überflüssiger Textstellen. Was ich aus unserer besonderen Lage heraus von einem Dramaturgen verlangen mußte, war eine echte schöpferische Mitarbeit mit mir oder dem jeweiligen Autor. Unser Dramaturg mußte imstande sein, aus unserer politischen Haltung heraus ein vorliegendes Stück nicht nur zu bearbeiten, sondern in engster Anlehnung an meine Regieabsichten szenisch zu entwickeln und textlich mitzugestalten.“[5]

Zweifellos lag Piscators besonderes Interesse an Leo Lania als Dramaturgen für sein Theater in dessen Erfahrung und Ruf als Reporter und Journalist begründet. Lania hatte sich insbesondere mit seinen Recherchen etwa über den aufkommenden Faschismus, die Fehlurteile der Weimarer Justiz oder die Zusammenhänge von Politik und Ökonomie als einer der herausragendsten Reporter der Weimarer Republik längst einen Namen gemacht. Die Ergebnisse seiner Recherchen waren als eigenständige Reportagebücher oder als Beiträge für *Die Weltbühne*, *Das Tagebuch* und die führenden Tageszeitungen der Republik erschienen. In seinen Reportagebüchern hatte Lania zudem in erheblichem Maße mit der Montage von dokumentarischem Material gearbeitet (Briefe, Gerichtsprotokolle, Zeugenaussagen, Statistiken etc.), was eine gewisse Analogie zur Inszenierungsweise Piscators (Montage von Text-

[5] Piscator 1986, 131.

und Bildprojektionen, Film etc.) aufwies. Außerdem war erst im Dezember 1926, also knapp ein halbes Jahr vor der Gründung der Piscatorbühne, im Deutschen Reichstag die „Lex Lania“ verabschiedet worden, die erstmals in der deutschen Rechtsgeschichte Journalisten ebenso wie Ärzten, Geistlichen und Rechtsanwälten das Recht auf Zeugnisverweigerung aus beruflichen Gründen einräumte.[6] Das Gesetz war die unmittelbare Folge der nach heftigen öffentlichen Protesten erfolgten Niederschlagung eines gegen Lania verhängten Zeugniszwangsverfahrens wegen seiner Recherchen zum Waffenschmuggel der rechtsextremen paramilitärischen Verbände in der Weimarer Republik und somit ein markanter Beleg für die öffentliche Wirksamkeit engagierter journalistischer Arbeit. Piscator selbst hatte die Verwandtschaft seines eigenen „Zeittheaters“ mit der journalistischen Arbeitsweise stets betont: Engagierter politischer Journalismus bot gegenüber den traditionellen dramatischen Darstellungsformen die Möglichkeit, aktuelle Probleme bzw. „Stoffe“ in ihrer gesellschaftspolitischen Komplexität zu erfassen und zu analysieren,[7] und gerade in der Vermittlung geschichtsmaterialistischer Kenntnisse und der Abbildung des gesellschaftspolitischen Komplexes sah Piscator die eigentliche Aufgabe und Leistung seines Theaters. Wie sehr Piscator Leo Lania als Experten des „modernen Journalismus“ und der „Sozialreportage“ schätzte – und wie eng für ihn der Bezug zwischen professioneller Medienarbeit und einer politisch erfolgreichen „Propaganda“ war, zeigt noch ein Brief Piscators an den mexikanischen Kulturminister vom 1. Dezember 1936. Piscator war damals offenbar von der sozialistischen Regierung unter Präsident Lázaro Cárdenas del Río eingeladen worden, die kulturellen staatlichen Aktivitäten Mexikos auf dem Gebiet Theater und Kino zu organisieren und zu leiten. In dem französisch verfassten Antwortschreiben an den mexikanischen Kulturminister entwirft Piscator in groben Zügen ein Konzept für die Kulturarbeit in den Bereichen Theater und Film und

---

[6] Siehe: „Gesetz zur Abänderung der Strafprozeßordnung. Vom 27. Dezember 1926“, *Deutsches Reichsgesetzblatt*, Teil 1, hrsg. vom Reichsministerium des Innern, Berlin 1927.

[7] Vgl. dazu Piscators Kritik an der Mangelhaftigkeit der zeitgenössischen Dramenproduktion, auf die schon wiederholt verwiesen wurde: „Immer wieder waren es doch nur ‘Stücke‘, in des Wortes Bedeutung, Stücke der Zeit, Ausschnitte aus einem Weltbild, aber nicht das Totale, das Ganze, von der Wurzel bis in die letzte Verästelung, niemals die glühende Aktualität des Heute, die überwältigend aus jeder Zeile der Zeitung aufsprang. Noch immer blieb das Theater gegenüber der Zeitung zurück, war nicht aktuell genug, griff nicht aktiv genug ein in das Unmittelbare, war noch immer zu sehr starre Kunstform, vorher bestimmt und in ihrer Wirkung begrenzt. Was mir damals vorschwebte, war eine viel engere Verbindung mit dem Journalismus, mit der Aktualität des Tages.“ (Piscator 1929, 39f.)

empfiehlt in einem mit „Presse et Propagande“ überschriebenen Absatz ausdrücklich Leo Lania als (übrigens einzigen namentlich erwähnten) Mitarbeiter für ein entsprechendes staatliches Kulturprogramm: „Il serait important d’utiliser d’une manière pratique, les connaissances et les expériences de Léo LANIA sur le journalisme moderne et le reportage social [...].“ Lania wird in dem Schreiben als „Wortführer“ [porte-parole] der linken Publizisten im Kampf gegen den Faschismus präsentiert – ein Ruf, so Piscator, den er seinen Recherchen über den internationalen Waffenhandel und den Hitler-Faschismus zu verdanken habe.[8]

Entsprechend seiner marxistischen Weltanschauung versuchte Piscator auch die dramaturgische Arbeit an seiner Bühne kollektiv zu organisieren. Zumindest dem Ideal nach sollte das Dramaturgische Kollektiv „eine im Geiste der Kameradschaft verbundene Körperschaft revolutionär gesinnter und künstlerisch interessierter Freunde des Theaters“ sein, „welche sich gegenseitig verpflichten, Programm und Leitung der Piscatorbühne zu überwachen, ihre Leitung dauernd zu beraten und den Charakter der Piscatorbühne gemeinschaftlich zu verantworten“.[9] Darüber hinaus bedingte wohl gerade auch der Mangel an qualitativ hochwertigen Zeitstücken mit politischer Stoßkraft den Versuch eines Zusammenschlusses der besten Köpfe des sozialistischen und linksbürgerlichen Lagers. Nach einer Meldung der *Roten Fahne* vom 19. 8. 1927 zählten folgende Autoren und Publizisten zu den Mitgliedern des Dramaturgischen Kollektivs der Piscatorbühne: Johannes R. Becher, Bertolt Brecht, Manfred Georg, Wilhelm Herzog, Arthur Holitscher, Franz Jung, Egon Erwin Kisch, Leo Lania, Heinrich Mann, Walter Mehring, Erich Mühsam, Alfons Paquet, Gerhard Pohl, Kurt Tucholsky, Ernst Toller und Ehm Welk; auch Béla Balázs, Alfred Döblin und Felix Gasbarra waren kontaktiert worden.[10] In einigen Fällen dürfte es sich wohl eher um bloße Anfragen gehandelt haben, da viele der genannten Autoren innerhalb des Dramaturgischen Kollektivs nie in Erscheinung getreten sind. Tatsächlich klafften

---

[8] In dem Brief heißt es u.a.: „Léo Lania était de 1918 – 1919 Rédacteur en Chef de la ‘Rote Fahne‘ de Vienne. En 1920 il fonda la première Agence Télegraphique Internationale Anticapitaliste. Dans les années suivantes[,] il publia une série d’études sociales et critiques sur le Commerce International des armes, le fascisme et le gouvernement hitlérien. C’est ainsi que Lania fut connu au delà des frontières allemandes et autrichiennes et considéré comme le porte-parole des publicistes de gauche dans la lutte contre le fascisme.“ Siehe: Piscator 2005ff., 2.1, 35 – 39; hier: 37f.

[9] Vgl. die von Erich Mühsam erarbeiteten „Richtlinien für das Dramaturgische Kollektiv“, in: Piscator 1929, 142.

[10] Vgl. Piscator 1986, 133.

Ideal und Wirklichkeit beim Dramaturgischen Kollektiv weit auseinander, Piscator sah die Geschichte des Dramaturgischen Kollektivs im Nachhinein als ein „Experiment“, das von Missverständnissen und gegenseitigen Eifersüchteleien, aber auch von gutem Willen und Ergebenheit an die gemeinsame Sache geprägt gewesen sei. Von den oben genannten Autoren sind im Wesentlichen Felix Gasbarra, Leo Lania und Bertolt Brecht als dramaturgische Mitarbeiter und Mitgestalter der Produktionen der ersten Piscatorbühne in Erscheinung getreten, sowie Ernst Toller als Verfasser des Eröffnungsstücks. Leo Lania und Felix Gasbarra fiel innerhalb des Dramaturgischen Kollektivs insofern eine Sonderstellung zu, als beide auch die Leiter des dramaturgischen Büros der Piscatorbühne waren. Als solche hatten sie mit Sicherheit entscheidenden Anteil an der Erarbeitung der „Soziologischen Dramaturgie“, die aus der Notwendigkeit heraus geschaffen wurde, die neuen Stoffgebiete für die Bühne zu erschließen. Auch an der Niederschrift der 1929 erschienenen ersten Fassung des Piscator-Buches „Das Politische Theater“ waren sowohl Gasbarra als auch Lania maßgeblich beteiligt.[11]

---

[11] Im Impressum des Buchs wird zwar nur Felix Gasbarra als Mitautor des Buches angeführt: „Dieses Buch entstand unter Mitarbeit von GASBARRA.“ (Piscator 1929, 4). Im Vorwort schreibt Piscator allerdings: „Die Arbeit an diesem Buch ist eine Kollektivarbeit. Die Aufzeichnungen des dramaturgischen Büros der Piscatorbühne, das unter der Leitung von *Gasbarra* und *Leo Lania* stand, dienten als Grundlage. Tatsächlich sind die Gedanken bei der gemeinschaftlichen Zusammenarbeit entstanden, so daß sie nur noch zu formulieren waren.“ (Ebd., 8; Hervorhebungen im Original.) Daneben seien auch viele Anregungen von ungenannten Mitarbeitern in das Buch eingeflossen, so Piscator, da die Theorie nur aus der praktischen Arbeit habe entstehen können. In der ersten Fassung des Buches wurde das 6. Kapitel „Fahnen“ zur Gänze von Leo Lania verfasst, außerdem finden sich immer wieder längere Zitate oft aus journalistischen Texten Lanias, die teilweise auch ungekürzt wiedergegeben wurden, wie etwa die satirische Kurzbiographie von Dimitri Rubinstein im Rasputin-Kapitel (ebd., 175 – 179), die zuvor schon im *Tagebuch* veröffentlicht worden war (vgl. Leo Lania, Exzellenz Rubinstein, in: *Das Tagebuch* 8 (1927) 53, 2126 – 2131). Aufschluss über den Anteil der Mitarbeit Lanias an dem Buch gibt auch ein Brief Piscators an Lania aus der Exilzeit, der mit 1. 10. 1937 datiert ist. Lania war zu diesem Zeitpunkt offenbar mit einem Verleger wahrscheinlich wegen einer englischen Übersetzung von „Das Politische Theater“ im Gespräch. Piscator, der Lania in dem Brief Vorwürfe wegen einer zu eigenmächtigen Verhandlungsführung machte, schrieb in diesem Zusammenhang: „Nach Ihrer eigenen Angabe war die Verteilung 60 : 40, d.h. 60% für mich, als Autor, und 40% für Sie und Gasbarra, als meine Mitarbeiter. Darnach würden Sie also 20% erhalten. Gasbarra behauptet nun, dass diese Teilung der 40% anders gelautet habe und dass er mehr zu bekommen hätte als Sie; Sie hätten Anspruch auf 15% und Gasbarra auf 25% gehabt.“ (Siehe: Piscator 2005ff., 2.1, 145ff.) In der überarbeiteten zweiten Fassung von „Das Politische Theater“, die 1963, zwei Jahre nach Lanias Tod, von Piscator und Gasbarra erstellt wurde, ist der Anteil

Auch wenn Lania an der dramaturgischen Arbeit zu „Hoppla, wir leben!“ noch kaum beteiligt war, hinterließ er doch unübersehbare Spuren im ersten Programmheft der Piscatorbühne. Die Programmhefte der Piscatorbühne, für die das von Lania und Gasbarra geleitete dramaturgische Büro verantwortlich war, hatten für die Bühne eine „besondere Bedeutung“ und sollten, wie Piscator ausführte, „mit anderen Mitteln die Wirkung der Aufführung fortsetzen und vertiefen“: „Unsere Programmhefte sollten [...] dokumentarisches Material heranbringen, das die politischen Konsequenzen aus dem Stück für den Zuschauer noch klarer und noch eindeutiger machte.“[12] Das politisch-künstlerische Manifest der Piscatorbühne, das im ersten Programmheft zu der „Hoppla“-Produktion abgedruckt wurde, war gemeinsam von Lania und Gasbarra verfasst worden[13] und verursachte seinerzeit – v.a. aufgrund des als provokativ empfundenen Einleitungssatzes – einigen Wirbel.[14] Das Manifest sei hier zur Gänze wiedergegeben:

„Dieses Theater ist nicht gegründet, um Politik zu treiben, sondern um die Kunst von der Politik zu befreien. Wir stimmen weder mit denjenigen überein, die glauben, dieses Theater habe die Politik lediglich als interessante Bereicherung seiner Dramatik auf das Repertoire gesetzt, noch mit jenen, die ernstlich glauben, im Theater von heute reine Kunst erwarten zu können. Der Einbruch der Politik in die Gebiete der Kultur, der Kunst, der Wissenschaft ist charakteristisch für die schwere Krise, in die seit etwa 1914 allen menschlichen Beziehungen verstrickt sind. Gewachsen auf einer alten geistigen und ökonomischen Tradition, werden diese Beziehungen in einem Augenblick wurzellos, wo so gewaltige Erschütterungen wie der Weltkrieg und der Bankerott Europas ihren Mutterboden in ein Trümmerfeld verwandelten. Diese Gesellschaft, die an Stelle des natürlichen Daseins das Existenzminimum und an die Stelle sozialer Vereinbarungen die Registrierkasse und das Ultimatum gesetzt hat, ist gezwungen, alle geistigen und künstlerischen Institutionen in den politischen Kampf hineinzuziehen. Es ist bereits soweit, daß es unmöglich ist, von der Bühne herab ein Wort zu sprechen, ohne daß das Publikum sich in Lager spaltet, deren jedes diesem

---

Lanias an dem Buch stark verkürzt worden. So wurde etwa das 6. Kapitel, das in der Originalausgabe von Lania verfasst worden war, von Piscator selbst neu geschrieben.

[12] Piscator 1929, 155.

[13] Vgl. ebd.

[14] Der Einleitungssatz wurde offenbar vor allem von linker Seite missverstanden und als „Verrat an der Idee“ ausgelegt. Piscator sah sich noch Jahre später in seinem Buch „Das politische Theater“ gezwungen, den Satz und das durch ihn provozierte Missverständnis ausführlich zu kommentieren. Er verwies darauf, dass eine „von allen materiellen Hemmungen“ befreite Kunst nur in einer klassenlosen Gesellschaft möglich und die Überwindung der Politik, d. h. des gesellschaftlichen Kampfes, die notwendige Vorbedingung dafür sei: „Mit dem inkriminierten Anfangssatz war also ein Ziel vorweggenommen, und nur derjenige, der nicht begriff, daß die Erreichung dieses Zieles unlöslich verknüpft war mit dem politischen Kampf, konnte ihn mißdeuten.“ (Vgl. ebd.)

Wort eine eigene politische Bedeutung beimißt. Die Politik ist es, die das Theater auf ihren Spielplan gesetzt hat. (Sie wird das Theater in denselben Zustand zurücklassen, in den sie die nordfranzösischen Kathedralen versetzt hat.) Damit vollendet eine Gesellschaft, die von Anbeginn unter dem Zwang stand, Kunst nach den gleichen Gesichtspunkten vertreiben und sogar herstellen zu lassen wie irgendeine Ware, ihr Zerstörungswerk an der Kunst. Die Befreiung der Kunst aus einer Lage, in der sie nur noch die Wahl hat, als Objekt der Wirtschaft oder als Objekt der Politik zugrunde zu gehen, wird nur möglich sein, wenn die Kunst sich nicht scheut, von sich aus den Kampf gegen diese Gesellschaft aufzunehmen. Dieses Theater ist gegründet worden, um aus sich heraus die politischen Kräfte frei zu machen, die ihm den Weg bahnen zur Überwindung der heutigen Ordnung und damit zur Überwindung der Politik. Diesen Kampf um seine Befreiung kann das Theater nicht aus eigenen Kräften vollenden. Nur eine soziale Erneuerung und Umordnung, die eine freie menschliche Gemeinschaft herstellt, wird das Theater wieder in normale Beziehungen zur Umwelt setzen. Gerade der künstlerisch veranlagte und interessierte Mensch muß es als seine Pflicht empfinden, an der Erkämpfung eines gesellschaftlichen Zustandes mitzuhelfen, in dem Kunst nicht mehr Ausbeutungsobjekt ist, in dem Kunst nicht mehr mißbraucht wird für Ziele, die außerhalb ihrer Sphäre liegen, in dem sie nicht mehr eine politische Waffe zu sein gezwungen ist. Reine Kunst ist auf dem Boden der Zeit nicht möglich. Aber die Kunst, die sich bewußt eine politische Aufgabe gestellt hat, wird, sofern sie dieser kompromißlos dient, sich letzten Endes als die einzig mögliche und damit als die reine Kunst unserer Zeit erweisen.“[15]

Nicht das Theater hat also die Politik auf den Spielplan gesetzt, so die Argumentation, sondern die Politik das Theater. Mit der Katastrophe des Weltkriegs ist die Politik in alle Bereiche des ideologischen Überbaus eingedrungen, in Kultur, Kunst und Wissenschaft; die Kunst kann der Politik gar nicht entgehen, ob sie will oder nicht. In einem historischen Moment, in dem es darum geht, auf der zertrümmerten „alten geistigen und ökonomischen Tradition“ ein neues Sinn- und Beziehungssystem aufzubauen, hat die Kunst sich „bewußt eine politische Aufgabe [zu stellen]“ und in den politischen Kampf einzugreifen, auch wenn sie selbst diesen Kampf aus eigenen Kräften allein nicht vollenden kann. Es geht um die geistige Vorbereitung dieses Kampfes im Bereich der kulturellen Werteordnung und der kulturellen Identität, die erst die Grundvoraussetzung liefert für den offenen politischen Kampf: „Dieses Theater ist gegründet worden, um aus sich heraus die politischen Kräfte frei zu machen, die ihm den Weg bahnen zur Überwindung der heutigen Ordnung und damit zur Überwindung der Politik.“

[15] *Das Programm der Piscatorbühne* 1, September 1927, 1f.

2.3.1) „Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand“ (UA: 10. 11. 1927)

Nachdem „Hoppla, wir leben!“ die Geschichte der gescheiterten deutschen Revolution und die Entwicklung der Weimarer Republik bis zum Jahr 1927 thematisiert hatte, sollte nun zum zehnjährigen Jubiläum der russischen Oktoberrevolution gleichsam als „pädagogisches Moment“ (Piscator) und positives Gegenbeispiel die Entstehungsgeschichte der russischen Revolution folgen. Die Inszenierung sollte, so Piscator, „einen kleinen Teil des Dankes [abtragen], den das gesamte internationale Proletariat den Vorkämpfern für eine freiere, gerechtere und bessere Welt“ schuldig gewesen sei.[16] Als Vorlage der Inszenierung diente das von Alexei Tolstoi und P. J. Schtschegolew verfasste Stück „Rasputin oder die Verschwörung der Zarin“, das 1926 in einer deutschen Übersetzung erschienen war. Piscator zufolge war das ursprüngliche Stück allerdings ein „blutiger Reißer“, der sich auf das persönlich-private Schicksal Rasputins beschränkte und daher unbedingt einer gründlichen Überarbeitung bedurfte. Die dramaturgische Aufgabe der Piscatorbühne bestand vor allem darin, den Stoff episch und dokumentarisch zu erweitern und zu gliedern, was schon der in die Länge gezogene Titel der überarbeiteten Spielfassung anschaulich zum Ausdruck brachte: „Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand“. In weit höherem Maße als die vorangegangene Inszenierung wurde „Rasputin“ zu einem „Musterbeispiel für [...] die *soziologische Dramaturgie*“,[17] deren Grundprinzipien die „Steigerung des Szenischen ins Historische“ und die Erweiterung des Stoffes ins Politische, Ökonomische und Soziale verlangten.

Die Proben zu dem Stück begannen in der ersten Septemberhälfte 1927 (also nur wenige Tage nach der Premiere von „Hoppla, wir leben!“) und zogen sich bis zur Premiere am 10. November über einen Zeitraum von rund zwei Monaten.[18] Um die epische Erweiterung des Stoffes gemäß den Erfordernissen der „Soziologischen Dramaturgie“ zu gewährleisten, hatte das dramaturgische Büro zunächst einmal ein gewaltiges Quellenstudium zu bewältigen: Piscators Buch „Das Politische Theater“ verzeichnet insgesamt 32 teils sehr umfangreiche Werke, die innerhalb kürzester Zeit

---

[16] So Piscator in: *Das neue Rußland*, 4. Jg, Heft 9/10, 48; zitiert nach: Knellessen 1970, 134.
[17] Vgl. Piscator 1980, 70.
[18] Die Premiere fand am 10. und nicht am 12. November statt, wie es irrtümlich in „Das Politische Theater“ heißt.

zu verarbeiten waren.[19] Ein Nebenprodukt dieser intensiven zeitgeschichtlichen Studien war das Zarenportrait „Nikolaus II. – Herrschaft der Weiberröcke“, das Lania 1928 im Berliner *Element-Verlag* veröffentlichte.[20]Aus dem verwendeten Quellenmaterial wurde vor allem das Buch von Maurice Paléologue zu einem Leitfaden von Piscators Inszenierungsarbeit. Palélogue, der 1914 als französischer Botschafter in St. Petersburg gewesen war, hatte sich in seinem Buch bemüht, „jedes scheinbar lokale Ereignis durch die internationalen politischen und militärischen Aktionen zu erklären“. Das Buch habe ihm „die Vision des Unentrinnbaren, der geschlossenen Einheit aller Geschehnisse jener Jahre“ vermittelt, schrieb Piscator in seinen Erinnerungen.[21] Durch die Lektüre sei in ihm die Vorstellung des Erdballs, auf dem sich alle Ge-

---

[19] Folgende Werke werden als „Quellenmaterial der Dramaturgie zum ‘Rasputin’“ angegeben: 1. Maurice Palélogue (französischer Botschafter in Petersburg): *Am Zarenhof während des Weltkrieges*, 2. *Dokumente zum Kriegsausbruch*, von Karl Kautsky, bearbeitet nach den Akten des Auswärtigen Amtes, 3. S. D. Sasanoff: *Sechs schwere Jahre*, 4. Winston S. Churchill: *Weltkrisis*, 5. Erich Ludendorff: *Meine Erinnerungen*, 6. Paul Miljukow (ehemaliger russischer Außenminister): *Rußlands Zusammenbruch*, 7. Wilhelm II.: *Briefe*, 8. Wilhelm II.: *Aus meinen Leben*, 9. Kaiserin Alexandra von Rußland: *Mein Album*, 10. Alexandra Viktorowna Bogdanowitsch: *Die Chronik von St. Petersburg*, *Tagebücher*, 11. Anna Wyrubowa: *Memoiren*, 12. Heinrich Kanner: *Kaiserliche Katastrophen-Politik*, 13. Emil Ludwig: *Wilhelm II*., 14. Lenin und G. Sinowjew: *Gegen den Strom*, 15. J. Stalin: *Auf dem Wege zum Oktober*, 16. N. Bucharin: *Vom Sturze des Zarismus bis zum Sturze der Bourgeoisie*, 17. J. K. Naumoff: *Oktobertage*, 18. John Reed: *Zehn Tage die die Welt erschütterten*, 19. C. D. Matislawski: *Moskau: Fünf Tage*, 20. Karl Liebknecht: *Das Zuchthaus-Urteil*, 21. René Fülöp-Miller: *Der heilige Teufel*, 22. Zamka: *Rasputin*, 23. Lensky: *Rasputin*, 24. Thompson: *Der Zar, Rasputin und die Juden*, 25. Kessel-Iswolski: *Die blinden Herrscher*, 26. I. W. Naschiwin: *Rasputin*, 27. Maurice Leudet: *Nikolaus II. intime*, 28. Saint Aubin: *Biographie*, 29. Pröczsy: *Die Herren von der schwarzen Bande*, 30. Ssofya Fedortschenko: *Der Russe redet*, 31. Kleinschmidt: *Russische Geschichte*, 32. Dr. Karl Ploetz: *Weltgeschichte*. (Vgl. Piscator 1929, 163f.)

[20] Vgl. Lania 1928. Das Portrait erschien in der im *Element-Verlag* publizierten und von Lania mitherausgegebenen, in der Form von preisgünstigen Heften veröffentlichten Serie „Krone und Purpur. Bilder aus dem Leben des Klerus und der Fürsten“. Die Serie diente, wie der Titel nahelegt, offenbar der sozialistischen Propaganda und sollte wohl dazu beitragen, der herrschenden Machtelite das Monopol auf Geschichtsinterpretation zu entreißen. 1925 schrieb Lania dazu in einer mit dem Titel „Geschichte und Politik“ überschriebenen Literaturrezension: „Was haben bis vor kurzem die breiten Massen von der Geschichte ihres Landes, von der Geschichte der anderen Völker gewußt? Die frommen Fabeln aus dem Schullesebuch und – die Legende, die die herrschende Klasse als äußerst wirksame Waffe zur theologischen Beeinflussung von Proleten und Kleinbürgern erfand und verbreitete, mit deren Hilfe sie jede gewünschte Massenstimmung geschickt auszulösen verstand. Der Zerstörung dieser Legende muß ein harter, unausgesetzter Kampf gelten.“ (Leo Lania, Geschichte und Politik, *Welt am Abend*, Mai 1925; LLP, B13/F2.)

[21] Ebd., 164.

schehnisse in engster Verflechtung und gegenseitiger Abhängigkeit entwickelten, zwingend geworden. Unmittelbare Folge dieser Überlegungen waren die Bühnenarchitektur in Form einer simultanen (Halb-) Globusbühne und die dramaturgische Überarbeitung und Erweiterung von Tolstois Stück zur „Schicksalsrevue ganz Europas“.

Lania betonte in seinem für das Programmheft verfassten Beitrag „Drama und Geschichte“ die Bedeutung der dokumentarischen Arbeit an dem Stück, die alle traditionellen dramatischen Formen gesprengt habe:

„Wenn wir in diesem rasenden Wirbel des Heute stillstehen und rückwärts blicken, so nur deshalb, weil wir die Vergangenheit ebenso politisch sehen wie die Gegenwart: *Das historische Drama nicht als Schicksalstragödie irgendeines Helden, sondern als das politische Dokument einer Epoche*. [...] [Nicht] der Bogen des *dramatischen Geschehens* ist wesentlich, sondern der möglichst getreue und möglichst umfassende *epische Ablauf* der Epoche von ihren Wurzeln bis zu ihren letzten Auswirkungen. Das Drama ist uns nur insoweit wichtig, als es dokumentarisch belegbar ist.“[22]

Die dokumentarische Basis sollte die Authentizität der eigenen marxistischen Weltsicht belegen. Ganz im Sinne einer materialistischen Dialektik sind die Dokumente der Vergangenheit dabei nur in ihrem Bezug auf die Gegenwart und die zu schaffende Zukunft von Bedeutung: „Das Geschichtsdrama ist uns keine Bildungsangelegenheit: nur soweit es lebendig ist, vermag es die Brücke zu schlagen vom Einst zum Jetzt und die *Kräfte freizumachen, die berufen sind, das Gesicht der Gegenwart und der nächsten Zukunft zu formen*.“ Die Akteure der russischen Revolution von 1917 dienten hier als Modell und Handlungsstimulus für die deutschen Zuschauer des Jahres 1927: So wie sich damals Geschichte als „Drama“ vollzogen hat, soll heute das Theater, in dem Bühnenakteure und zuschauendes Publikum in einer gemeinsamen Erlebnissphäre zu einem einheitlichen Aktionsblock verschmelzen, nicht nur bloßes Abbild, sondern aktivierender Stimulus von Geschichte werden.

„Hier soll entstehen *ein Stück Weltgeschichte*, deren Held ebenso der russische Wandermönch ist, wie jeder Zuschauer im Parkett und auf den Rängen dieses Theaters. Sie waren doch auch in den Schützengräben am Stochod und in den Karpathen nicht bloße Zuschauer, sondern Gegenspieler im großen Drama des zaristischen Zusammenbruchs, sie haben die sozialen Kräfte mitbestimmt, aus denen das neue Rußland erwachsen ist, sie bilden *eine geschlossene Einheit*, ein Stück Weltgeschichte: *die Theaterbesucher des Jahres 1927 und – ‘Rasputin, die Romanows, der Krieg und das Volk, das gegen sie aufstand*.‘“

[22] Ebd., 162; Hervorhebungen im Original.

Die ursprünglich aus zehn Szenen und einem Vorspiel bestehende Vorlage von Tolstoi und Schtschegolew wurde auf sieben überarbeitete Szenen zusammengefasst und um acht neue Szenen erweitert, so dass die endgültige Spielfassung aus 15 Szenen in zwei Teilen bzw. Akten bestand. Die Gliederung des gewaltigen Stoffmaterials erfolgte nach den Gesichtspunkten des Miltärisch-Politischen und des Ökonomischen auf der einen, des Revolutionären als der Verkörperung der sozialistischen Gegenkräfte auf der anderen Seite. Zu diesem Zwecke erstellte das dramaturgische Büro unter anderem mit immensem Arbeitsaufwand eine synchronistische Tabelle, auf der sämtliche politischen, militärischen und ökonomischen Daten verzeichnet waren, die mit dem Stoff in Zusammenhang standen. Diese Daten dienten nicht nur zur Orientierung bei der eigenen Arbeit, sondern wurden später teilweise auch für die Inszenierung genutzt, indem sie vor, während oder nach den Spielszenen als Kommentartext auf den so genannten „Kalender" projiziert wurden. Der Einsatz von Textprojektionen war neben Bild- und Filmprojektionen eines der technischen Mittel, um das Drama dokumentarisch und episch zu erweitern. Die neuen Szenen wurden aufgrund des ausgewerteten dokumentarischen Quellenmaterials geschrieben und, so Piscator, „wie bei einer mathematischen Rechenaufgabe" an den „Drehpunkten der Handlung", an denen sich die allgemeinen politischen Ereignisse mit den Vorgängen der Stückvorlage Tolstois schnitten, eingefügt. Laut Piscator wurden diese Szenen von Felix Gasbarra und Leo Lania gemeinsam verfasst. Die Mitarbeit von Bertolt Brecht wird namentlich nur für die 8. Szene („Deserteur-Szene") erwähnt, es ist aber durchaus möglich, dass Brecht auch an anderen Szenen mitgearbeitet hat.[23]

Der Text der Spielfassung ist nicht erhalten geblieben. Anhand der Beschreibung des Ersten Akts durch Piscator und der Rekonstruktion des Stückverlaufs lässt sich aber ablesen, dass die neuen Szenen – neben den schon erwähnten Prinzipien – zum Einen in Hinblick auf die Simultanbühne geschrieben wurden (was raschen Szenenwechsel und gleichzeitige Darstellung von Szenen an verschiedenen Orten ermög-

[23] In „Das Politische Theater" heißt es dazu: „Dann [...] kam die Originalszene im zaristischen Hauptquartier mit dem Zeppelinangriff, die durch die Szene des Deserteurs ergänzt wurde, eines kurzen Monologs, der, des Kuriosums halber sei es vermerkt, von Brecht, Lania und Gasbarra in zehn verschiedenen Fassungen konzipiert wurde, bis uns die Kriegsmüdigkeit der russischen Heere in letzter Eindringlichkeit charakterisiert zu sein schien". (Vgl. Piscator 1929, 168)

lichte), zum Anderen häufig mit dem Mittel der Kontrastmontage arbeiteten.[24] Deutlich wird das etwa schon durch die inhaltliche Abfolge der Szenen des Ersten Akts:[25]

1. Szene: *Wyrobowas Zimmer in Zarskoje Selo*
2. Szene: Vorstadtkneipe in St. Petersburg
3. Szene: Drei-Kaiser-Szene
4. Szene: Lenin in Zimmerwalden
5. Szene: *Rasputins Wohnung*
6. Szene: Drei Industrielle
7. Szene: Foch – Haig
8. Szene: Deserteur-Szene
9. Szene: *Hauptquartier des Zaren*
10. Szene: Duma – Purischkewitsch
11. Szene: *Herrenzimmer beim Fürsten Jussupow*

Die kursiv gesetzten Szenen stammen aus der Vorlage von Tolstoi/Schtschegolew und wurden in überarbeiteter Form für das Stück verwendet. Man sieht hier sehr genau, wie die unterschiedlichen gesellschaftlichen Kräfte thematisiert und miteinander verknüpft werden: der private Bereich der Stückvorlage, der mit der 1. Szene in der Wohnung von Anna Alexandrowa Wyrobowa, einer Vertrauten der Zarin, beginnt, wird erweitert durch das Volk (2. Szene), die amtierenden Monarchen (3. Szene), die revolutionäre Opposition (4. Szene), die ökonomischen Interessenverbände (6. Szene), den militärischen Machtapparat (7. Szene), die meuternden Soldaten (8. Szene) und den antisemitischen und rechtsradikalen Abgeordneten der Duma Wladimir Mitrofanowitsch Purischkewitsch, einem der späteren Mörder Rasputins. Die zweite und die dritte Szene des Ersten Akts wurden offenbar von Lania allein geschrieben.[26] Die zweite, im März 1915 spielende Szene „Vorstadtkneipe in Petersburg“ konfrontiert

---

[24] Vgl. dazu Piscator 1929, 163ff. und Knellessen 1970, 133 – 142. In diesem Zusammenhang ist natürlich auch der Einsatz des Films von großer Bedeutung, der zur dokumentarischen Erschließung des Materials erhebliche Dienste leistete und von Piscator gemäß seines Einsatzes auf der Bühne in drei Kategorien eingeteilt wurde: „Lehrfilm“, „dramatischer Film“ und „Kommentarfilm“. Der Lehrfilm sollte über die „objektiven Tatsachen“, sowohl aktuelle als auch historische, informieren und den Zuschauer über den Stoff belehren, der dramatische Film als „Szenen-Ersatz“ direkt in die Spielhandlung eingreifen, der Kommentarfilm die Handlung „chorisch“ (im Sinne des Chors des antiken Theaters) begleiten. (Piscator 1929, 171ff.)
[25] vgl. Knellessen 1970, 134f.
[26] Vgl. Piscator 1929, 166f.

die individuelle Privatsphäre der ersten Szene mit dem „Schicksal der Massen“: Piscator zufolge sollte sie das „Ansteigen der revolutionären Welle“ in den russischen Großstädten zeigen, das durch den deutschen Sieg über die Zehnte Russische Armee in der Winterschlacht in den Masuren (4. – 22. Februar 1915) ausgelöst worden war. Die dritte Szene wiederum wendet sich den Ursachen des Krieges zu. In der „Drei-Kaiser-Szene“ erscheinen zwar die gekrönten Monarchen und nominellen Staatsoberhäupter der kriegsführenden Mächte Deutschland, Österreich und Russland auf der Bühne, allerdings nicht als souveräne Potentaten, sondern als „jene unselbständigen Werkzeuge im Dienst der herrschenden ökonomischen Interessen ihrer Länder [...], die sie in Wahrheit waren, als Handlanger, Repräsentanten der wirtschaftlichen Mächte“.[27] In den daran anschließenden neu geschriebenen Szenen des Ersten Aktes marschierten dann auch die Vertreter der wirtschaftlichen Mächte und die militärischen Führer auf, denen die Repräsentanten der Revolution, allen voran Lenin, gegenübergestellt wurden.

Der folgende Auszug aus der von Lania verfassten „Drei-Kaiser-Szene“ ist das einzige erhalten gebliebene Textfragment der Spielfassung. Es demonstriert anhand einiger aufschlussreicher Details recht anschaulich die Arbeitsweise Lanias:

Wilhelm: Allmächtiger, gib Deutschland ...

Franz Joseph: Vater unser, leihe den Völkern Österreichs ...

Nikolaus: Um Christi Willen, schenke Rußland ...

Wilhelm: Rußland, England und Frankreich haben sich gegen uns verschworen, um Deutschland zu vernichten. Husaren! Mitten in den tiefsten Frieden hinein ist die Brandfackel des Krieges geschleudert worden. Ein Verbrechen, unerhört in seiner Frechheit. Das verlangt exemplarische Bestrafung und Rache. (Nach einer anderen Richtung sprechend.) Euer Exzellenz, das 10. Korps haben Sie mir in einer vorzüglichen Verfassung gezeigt und aus den Gesichtern der Leute leuchtet die Freude an dem militärischen Handwerk. Ich brauche nur hinzuweisen auf die Art und Weise, wie die Leute ihr „Guten Morgen“ herausstießen. (Nach einer anderen Richtung sprechend.) Husaren! Daß ihr mir die Fahnen rein, fleckenlos und ohne Makel zurückbringt! Ein Verräter, der ...

Franz Joseph: Verräter werden gehenkt: Ein Tscheche, was? Ach so, ein Ruthene. Nein, nein, begnadigen, goar net daran zu denken. Zum Tode durch den Strang ... zum Tode durch den Strang ...

Nikolaus: Und ich? Ich zähle wohl überhaupt nicht mit? Der Ministerpräsi-

[27] Ebd., 167.

dent hat dies getan, der Ministerpräsident hat das getan ... ich bin gar nichts? – Mein lieber Botschafter, ich wünsche, daß Frankreich so groß und so stark wie nur möglich aus diesem Krieg hervorgehe. Ich unterschreibe im voraus alles, was Ihre Regierung nur begehren kann. Nehmen Sie das linke Rheinufer, nehmen Sie Koblenz, gehen Sie noch weiter vor, wenn Sie es für notwendig halten. Ich habe meinen Generalstab angewiesen, den Marsch nach Berlin so schnell wie möglich zu eröffnen.

Franz Joseph: Ich habe es nicht gewollt ...

Wilhelm: Ich habe keine Schuld an diesem Krieg. Es ist die Dummheit und Ungeschicklichkeit Österreichs, die uns zum Fallstrick wird.

Franz Joseph: Mir bleibt nichts erspart. Reiflich habe ich alles erwogen ...

Nikolaus: Vieleicht bedarf es eines Sühneopfers, um Rußland zu retten. Ich werde dieses Opfer sein.[28]

Lanias Szene orientierte sich ganz offensichtlich an den Möglichkeiten der Bühnenarchitektur. Der die Erde (bzw. eine Hälfte der Erde) symbolisierende Halbglobus, ein halbkugelförmig gewölbtes Metallgerüst mit einem Durchmesser von 15, 5 und einer Höhe von 7,5 Metern, war auf einer Drehbühne befestigt und mit Schirting bespannt worden, welches noch einen silbernen Anstrich erhalten hatte, um Dia- bzw. Filmprojektionen direkt auf die Globusbühne zu ermöglichen. Die Globusbühne selbst bestand aus mehreren, über die Kreisfläche verteilten Spielflächen in zwei übereinander liegenden Etagen, die durch gewölbte Klappen je nach Bedarf geöffnet oder geschlossen werden konnten. Das Drehen der Bühne und die Verteilung der Spielflächen auf zwei Etagen ermöglichten dementsprechend simultane Auftritte an verschiedenen Spielorten und einen raschen Szenenwechsel. Die Auftritte der Monarchen konnten somit zeitgleich an drei verschiedenen Orten erfolgen, wobei die Aufmerksamkeit des Publikums wohl durch Auf- bzw. Abblenden der Scheinwerfer auf die jeweils aktiven Spielorte gelenkt wurde; vielleicht wurden einige der Repliken, etwa die kurzen Apostrophen am Beginn der Szene, auch zeitgleich mit drei ausgeleuchteten Spielorten gesprochen.[29] Die drehbare Simultanbühne in Verbindung mit

[28] Ebd., 166f.

[29] Ein erhalten gebliebenes Pressefoto von Sasha Stone, dem Hausfotografen Erwin Piscators, zeigt die Schauspieler Adalbert Kriwat als Wilhelm II, Erwin Kalser als Nikolaus II. und Max Wittmann als Franz Josef im oberen, dreigeteilten Scheitelsegment der Globusbühne. In der Mitte steht Zar Nikolaus vor einer trapezförmigen, sich nach unten verjüngenden weißen Leinwand, flankiert von Wilhelm II. auf der linken und Franz Josef auf der rechten Seite in jeweils spitz nach oben zulaufenden keilförmigen Bühnenausschnitten, die den Blick auf mit stilmöbelartigen Versatzstücken angedeutete Innenräume freigeben. Nikolaus steht in napoleonischer Geste und mit

der Lichtregie (und den zusätzlichen Dia- bzw. Filmprojektionen in anderen Szenen) ermöglichte somit Effekte, die denen der Filmmontage durchaus vergleichbar waren.[30] An dieses filmische Montageprinzip knüpft auch die Konstruktion von Lanias Szenentext an. Auffallend sind etwa die elliptische Schreibweise, die rhythmische Gliederung der Repliken in kurze und lange (die das Tempo zu Beginn und am Ende der Szene steigern) und die Verknüpfung der einzelnen Repliken untereinander (die einleitenden Apostrophen, die anaphorische Wiederaufnahme des Wortes „Verräter", die Unschulds- und Ohnmachtsbeteuerungen am Ende der Szene), die zum Teil wie harte Schnitte, zum Teil wie weiche Überblendungen wirken. Auch innerhalb der längeren Repliken finden sich solche montageartigen Überblendungen, wie etwa im Fall Wilhelms durch die zweimalige Regieanweisung eingeleitet.

Untersucht man die Szene unter dem Gesichtspunkt der „Soziologischen Dramaturgie" und Lanias Forderung nach einer „dokumentarischen Belegbarkeit des Dramas", dann fällt auf, dass Lania in dieser Szene tatsächlich weitestgehend dokumentarisch arbeitet. Zum Teil lassen sich die dokumentarischen Quellen direkt nachweisen: So montiert etwa die Replik des deutschen Kaisers verschiedene Passagen aus Reden Wilhelms II., die teilweise schon im Zusammenhang mit dem chinesischen Boxer-Aufstand von 1900 gehalten wurden, wie etwa die berühmt-berüchtigte „Hunnenrede".[31] Die Nikolaus-Replik ist wiederum ein fast wortwörtlicher Zusammenschnitt

---

dem Säbel in der linken Hand im ordensgeschmückten und mit einer Schärpe versehenen Waffenrock vor einer hellen Leinwand auf einem Podest: die starre Körperhaltung, die pathetische Pose und die Erhöhung durch das Podest verleiht der Figur etwas Monumentales. Die beiden Bühnenausschnitte links und rechts, in denen Wilhelm und Franz Josef stehen, werden durch die aufgeklappten Segmente der Globusbühne freigelegt. Die beiden Monarchen sind gleichfalls in Uniform gekleidet, Wilhelm steht wie Nikolaus in napoleonischer Pose vor einem kreisrunden kleinen Tisch und einer gemusterten Tapisserie mit Sitzbank im Hintergrund, während sich Franz Josef, zwischen einem Plüschsessel und einem kleinen Kaffeetisch stehend, wohl altersbedingt mit einer Hand auf den vor ihm stehenden Tisch aufstützt. (Vgl. Schwaiger 2004, 43.)

[30] Nach diesem Prinzip funktionierte schon das dreigeschossige Spielgerüst der vorangegangenen Inszenierung von „Hoppla, wir leben!". (Vgl. Piscator 1929, 149f.)

[31] In der am 27. Juli 1900 in Bremerhaven gehaltenen „Hunnenrede" forderte Wilhelm II. seine Soldaten auf, kein Pardon zu geben und keine Gefangenen zu machen: „Wie vor tausend Jahren die Hunnen unter ihrem König Etzel sich einen Namen gemacht, der sie noch jetzt in der Überlieferung gewaltig erscheinen läßt, so möge der Name Deutschland in China in einer solchen Weise bestätigt werden, daß niemals wieder ein Chinese es wagt, etwa einen Deutschen auch nur scheel anzusehen." (Vgl. Sösemann 1976, 349). Aus dieser Rede stammte auch die Ermahnung, die Fahnen rein, fleckenlos und ohne Makel zurückzubringen. Auch das vorangegange-

mehrerer Passagen, die der französische Botschafter Palélogue in seinem Buch wiedergibt.[32] Lania konnte bei dieser Arbeitsweise auf die Erfahrung mit seinen Reportagebüchern zurückgreifen, die gleichfalls teils umfangreiches dokumentarisches Quellenmaterial in die einzelnen Reportagen einarbeiten. Das dokumentarische Material bürgt einerseits für historische Authentizität, wird andererseits aber durch die Montage auch in einen neuen Kontext gestellt und auf einen bestimmten Sinn hin orientiert. In diesem Zusammenhang muss noch einmal darauf hingewiesen werden, dass das „Dokumentarische" in den 1920er Jahren als schriftstellerische bzw. künstlerische Arbeitspraxis zwar gewissermaßen „entdeckt", der Begriff damals aber in einem viel freieren und weiteren Sinn verwendet wurde als heute.[33] Erinnert sei hier etwa an Bertolt Brechts Text „Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen" (1926); allein die Idee, Dokumente „anzufertigen", widerspricht schon unserer heutigen Vorstellung von dem Begriff „Dokument". Als Beispiele für Dokumente nennt Brecht in seinem Text „Monographien bedeutender Männer, Aufrisse gesellschaftlicher Strukturen, exakte und sofort verwendbare Information über die menschliche Natur und heroische Darstellung des menschlichen Lebens, alles von typischen Gesichtspunkten aus und durch die Form nicht, was die Verwendbarkeit betrifft, neutralisiert".[34]

Indem Lania in seiner Szene dem Dokument allein schon durch die Textmontage eine bestimmte Stoßrichtung gibt, das Dokument quasi als „Waffe" funktionalisiert, verwundert es wenig, dass neben dem Dokumentarischen hier ein weiterer, ganz essentieller Charakterzug von Lanias Schreibweise sichtbar wird, nämlich das Satirische – das natürlich ebenfalls schon immer als literarische bzw. künstlerische Waffe genutzt wurde. Auch wenn Piscator später in seinem Buch „Das Politische Theater" beteuerte, dass die Szenen der Rasputin-Inszenierung „ausschließlich auf Grund von historischen Dokumenten" geschrieben worden waren und keine „karikaturistische Verzerrung" beabsichtigt war,[35] entfaltet diese Szene doch eine Figurenkomik, die

---

ne Zitat („Mitten in den tiefsten Frieden [...] [bis] [...] Bestrafung und Rache.") stammte aus einer Rede zum Boxeraufstand, die Wilhelm am 2. Juli 1900 vor dem „Ersten Expeditionskorps für China" gehalten hatte. (Vgl. Ernst 1966, 87.)

[32] Vgl. Jung 2007, 256.

[33] Vgl. dazu S. 178 (FN 101).

[34] Vgl. GBA 21, 163 – 165; 165.

[35] Vgl. Piscator 1929, 167 u. 180. Piscators diesbezügliche Äußerungen sind allerdings auch im Zusammenhang mit dem vom ehemaligen Kaiser Wilhelm II. gegen die Piscatorbühne geführten Prozess wegen der Verwendung seiner Figur auf der Theaterbühne zu sehen.

die dramaturgische Intention, die dargestellten Monarchen als unselbständige Marionetten in den Händen der Wirtschaftsmächte zu zeigen, ganz entscheidend unterstützt. In dieser Hinsicht gab es natürlich ein großes Vorbild, an das Lanias Szene erinnert: Karl Kraus und seine erstmals im November 1918 veröffentlichte satirische Mammutcollage „Die letzten Tage der Menschheit“ über den Ersten Weltkrieg, die laut ihrem Autor ebenfalls ausschließlich aus dokumentarischen Material montiert und deren Inszenierung übrigens von Piscator ernsthaft erwogen worden war;[36] tatsächlich ging auch Kraus in seiner Szenencollage mit dem Begriff „Zitat“ mitunter eher recht spielerisch und frei um.[37] Die satirischen Züge von Lanias Szene werden durch verschiedene Elemente betont: etwa durch den Hinweis Wilhelms auf die vor Freude an ihrem blutigen Handwerk leuchtenden Gesichter der Soldaten, das Zurückfallen in den österreichischen Dialekt bei Franz Josef, die Unverhältnismäßigkeit zwischen seinem Ausspruch „Mir bleibt nichts erspart“ und dem Massensterben auf den Schlachtfeldern, die kleinkarierte Wehleidigkeit von Nikolaus im Kontrast zur staatsmännisch-pathetischen Geste. Die Doppelbödigkeit des satirischen Humors, der jederzeit in blutigen Ernst umschlagen kann, findet sich etwa in der hohlen und chauvinistischen Phrasendrescherei Wilhelms oder in der Kombination einer vermeintlich gutmütigen österreichischen Gemütlichkeit mit einer zugleich rücksichtslosen Brutalität bei Franz Josef.

Ein grundsätzliches Prinzip von Lanias Textmontage – das sich übrigens in Lanias Theaterstücken immer wieder findet – ist die Entlarvung der gesellschaftlichen Macht durch die Entlarvung ihrer Sprachmasken, die Bloßstellung von falschem Pathos und hohler Phrasendrescherei; auch hier erinnert Lania an Karl Kraus. Dementsprechend werden die drei Monarchen in Lanias Szene weniger als unterschiedliche Charaktere gezeichnet, sondern vielmehr als Sprachmasken, hinter denen sich die gesellschaftlichen Triebkräfte verbergen. Die marxistische Interpretation des Stückes, die den

---

[36] Vgl. ebd., 250.

[37] Karl Kraus schrieb im Vorwort zu seiner Szenencollage: „Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen; ich habe gemalt, was sie nur taten. Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate.“ Tatsächlich bewegt sich Kraus in seinem Text „in einer breiten Zone zwischen wörtlichen Zitaten, Paraphrasen (von Verlautbarungen, Zeitungsberichten, Straßengesprächen usw.) und Erfindung auf Grund vorausgesetzter Typik“. (Vgl. Viktor Žmegač: „Montage/Collage“, in: Borchmeyer/Žmegač 1994, 289).

Ersten Weltkrieg in erster Linie als imperialistischen Wirtschaftskrieg deutete,[38] findet ihre Entsprechung in der Maskentheorie von Marx, in der Interpretation der einzelnen Individuen als Träger von gesellschaftlichen Funktionen und Klasseninteressen.[39] In der relativ kurzen Szene[40] werden eine ganze Reihe unterschiedlicher Motive präsentiert, die auf diese Maskenfunktion bzw. auf die konkrete soziale und politische Realität hinter der Maske verweisen: die Instrumentalisierung der Religion für den jeweils eigenen Zweck, der preußische Imperialismus und Militarismus, die Verfälschung der Kriegsschuldfrage, die willkürlichen Hinrichtungen und der Terror gegen die Zivilbevölkerung durch die k.u.k. Armee,[41] die Verteilung der vermeintlichen Kriegsbeute wie bei einem banalen Geschäftstreffen. Die revolutionären Gegenkräfte klingen dagegen in den pathetischen Schlussworten des Zaren an, die sich als prophetisch erweisen, wenn auch nicht in dem von Nikolaus beabsichtigten Sinn. Ganz im Sinne der satirischen Tradition der Aufklärung benutzt Lania Humor als Waffe und Ideologiekritik: Ein Verfahren, das sich auch in späteren Texten Lanias (etwa in den für „Radio Free Europe“ und „Voice of America“ verfassten Sketchen gegen den Sta-

[38] Lania selbst hatte in seinem 1925 erschienenen Reportagebuch „Gruben, Gräber, Dividenden“ die mannigfachen Beziehungen zwischen Krieg und Ökonomie am Beispiel der stabsmäßig geplanten Zerstörungen der französischen wirtschaftlichen Infrastruktur durch die deutsche Armee im Ersten Weltkrieg sowie des organisierten Missbrauchs der deutschen Reparationszahlungen durch französische Wirtschaftseliten nach dem Krieg thematisiert. (Vgl. Kap. 1.10.3 dieser Untersuchung.)

[39] Vgl. dazu Sloterdijk 1983, 1, 90.

[40] Nach Piscator handelt es sich nur um einen „Auszug“ aus der Szene (vgl. Piscator 1929, 166), allerdings macht der Textabschnitt einen durchaus geschlossenen Eindruck.

[41] Die Exekution am Galgen war eine der gängigsten Hinrichtungsmethoden der österreichisch-ungarischen Armee im Ersten Weltkrieg. Sie wurde im ersten Kriegsjahr systematisch gegen die Zivilbevölkerung in Serbien und Galizien angewendet, allein im Sommer und Herbst 1914 wurden in Galizien an die 30.000 Ruthenen, darunter auch Frauen, exekutiert. Die überwiegende Mehrzahl der Erschießungen und Hinrichtungen erfolgte dabei nicht aufgrund eines Urteils nach einem formellen stand- oder feldgerichtlichen Verfahren, sondern wurde auf den bloßen Verdacht der Spionage hin willkürlich an Ort und Stelle vollzogen, unter Berufung auf die sogenannte "Kriegsnotwehr", die den Offizieren der kaiserlichen Armee das Recht gab, solche Tötungen anzuordnen. (Vgl. Hans Hautmann: Die Verbrechen der österreichisch-ungarischen Armee im Ersten Weltkrieg und ihre Nicht-Bewältigung nach 1918, Referat auf der 23. Jahrestagung der amerikanischen „German Studies Association“ in Atlanta (7. – 10.10.1999), abgerufen am 15. Juni 2010 auf: http://www.doew.at/thema/thema_alt/justiz/kriegsverbr/hautmann.html

linismus Anfang der 1950er Jahre)[42] immer wieder findet und das er während seiner Zeit an der Piscatorbühne zur Idee der „revolutionären Komödie“ ausbaute.[43]

In „Das politische Theater“ schrieb Piscator, dass von allen seinen Inszenierungen das „Rasputin“-Drama „das stärkste Echo“ und „die eindeutigste Wirkung“ gehabt hätten.[44] Er begründete seine Einschätzung vor allem damit, dass die Aufführung „ganz eindeutig als Politikum“ gewertet und nicht mehr nur an rein ästhetischen Maßstäben gemessen worden sei – was allerdings auf die Volksbühneninszenierung von „Gewitter über Gottland“ sicherlich nicht weniger zugetroffen hatte. Piscator spielte dabei in erster Linie auf die juristischen Prozesse an, die als Folge der Inszenierung gegen ihn und seine Bühne geführt worden waren. So erwirkte etwa der ehemalige Bankier und Staatsrat des Zaren Dmitri Rubinstein eine einstweilige Verfügung gegen die Darstellung seiner Person auf der Bühne. Lania hatte Rubinstein, einen obskuren Spekulanten und Abenteurer, schon in einem Kapitel seines Reportagebuchs „Gewehre auf Reisen“ porträtiert.[45] In der 1929 erschienenen ersten Ausgabe von „Das Politische Theater“ ist im Rasputin-Kapitel ein Beitrag Lanias über Rubinstein abgedruckt, der zuvor im *Tage-Buch* veröffentlicht worden war und in sehr humoriger Weise den biografischen Hintergrund Rubinsteins und seine Begegnung mit Piscator anlässlich der Aufführung von Rasputin schilderte. Auch der ehemalige Kaiser Wilhelm II. beantragte eine einstweilige Verfügung gegen die Verwendung seiner Person auf der Bühne. In dem gerichtlichen Schreiben seines Anwalts, dass der Piscatorbühne am 24. November 1927 zugestellt wurde, hieß es unter anderem: „Indem der frühere Kaiser Franz Joseph als völliger Trottel und der Zar Nikolaus als bigotter und charakterloser Dummkopf hingestellt werden, drängt sich die Auffassung auf, daß auch der Antragsteller ebenso charakterisiert werden soll. [...] Der Antraggegner setzt sich in seinem Programm zum Ziele, durch die Bühne wertvolle Vorarbeit dafür zu schaffen, daß die Weltrevolution siegt und daß sie bessere und gerechtere Beziehungen zwischen den Menschen herbeiführt. Die Propaganda hierfür ist sein gutes Recht [...] in einem auf den Grundsätzen der Freiheit sich aufbauenden Staate. Dies Recht aber hat vor dem berechtigten Interesse der einzelnen

[42] Siehe: Leo Lania, As the Comrade sees it, (unveröffentlichtes Manuskript); LLP, B9/F5.
[43] Vgl. Leo Lania: Die revolutionäre Komödie, a.a.O.
[44] Piscator 1929, 174.
[45] Siehe: Leben und Taten seiner Exzellenz Rubinstein, in: Lania 2002, 14 – 21.

Persönlichkeiten haltzumachen.“[46] Aufgrund einer einstweiligen Verfügung durfte die Figur von Wilhelm II. nicht mehr weiter auf der Bühne auftreten. Statt des entsprechenden Schauspielers erschien in der entsprechenden Szene Leo Lania auf der Bühne und verlas zum großen Gaudium des Publikums den Text der gerichtlichen Verfügung.[47] Auch wenn die Piscatorbühne letztendlich sowohl den Prozess gegen Wilhelm II. als auch gegen Rubinstein verlor, sorgte das juristische Vorgehen gegen die Inszenierung doch für einen großen Publicity-Effekt für die Aufführung und das Theater.

[46] Piscator 1929, 184.
[47] Siehe: ebd., 182.

2.3.2) „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“ (UA: 23. 1. 1928)

Nachdem die ersten beiden Produktionen der Piscatorbühne das erste Jahrzehnt der Weimarer Republik bzw. die Geschichte der russischen Revolution analysiert hatten, wendete sich die dritte Produktion jenem historischen Großereignis bzw. jener verheerenden Katastrophe zu, die die geschichtlichen Umwälzungen der letzten zehn Jahre überhaupt erst in Gang gebracht hatte: dem Weltkrieg. In der schon aus der „Drei-Kaiser-Szene“ bekannten Mischung aus Satire, Bericht und erbitterter Anklage schrieb Leo Lania in seinem „Nachruf auf K.u.K.“ im Programmheft zu „Die Abenteurer des braven Soldaten Schwejk“:

„Und als die große Pleite unausbleiblich, jedem Einsichtigen – also natürlich nicht den Ministern und Staatenlenkern in Wien – der innere Zerfall der österreichisch-ungarischen Monarchie immer offenkundiger wurde, da warfen sich jene, die eigentlich nur noch Sachverwalter einer faulen Konkursmasse waren, heldenhaft in die Brust und präsentierten sich der darob mit Recht erbitterten Mitwelt in aller Gemütlichkeit als Regierung der eisernen Faust. ‘Nur kan Genierer net!‘ mit diesem Wahlspruch und überzeugt, daß ‘uns eh nix g’schehn kann‘, [...] fing das Wiener Kabinett zur Wahrung seines Prestiges einen frisch-fröhlichen Weltkrieg an, etablierte über sechzig Millionen Menschen die Herrschaft des Galgens, des Standrechts und des Ausnahmezustandes, schickte das Parlament nach Hause und alle Kriegsdiensttauglichen von 17 bis 60 in die Schützengräben, bestellte den Erzherzog Friedrich zum Heerführer und gleichzeitig Milchlieferanten der Armee, fütterte die hungernden Soldaten mit Dörrgemüse und das Hinterland mit Siegesberichten und Extraausgaben, half dem Mangel an Kriegsbegeisterung durch die Jagd auf den ‘inneren Feind‘ ab, hielt sich für die Niederlagen an der Front durch die Siege über die Hochverräter schadlos, die von Prag bis Budapest, von Agram bis Triest, von Fiume bis Lemberg und von Czernowitz bis Olmütz das Banner der Desertion gehißt hatten, indes ‘da draußen im Schönbrunnerpark der gute alte Herr sorgenschwer‘ seinen Völkern verkündete, er habe es nicht gewollt, aber alles reiflich erwogen und seinen immer lustigen und feschen Grafen Berchtold verkünden ließ: ‘Wir sind ja doch die reinen Lamperln!’“[48]

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Inszenierungen fand mit der Schwejk-Inszenierung ein entscheidender Perspektivenwechsel statt: Geschichte wurde hier nicht als aufklärendes und pädagogisches Lehrstück auf der Basis von dokumentarischem Material dem Publikum präsentiert, vielmehr sollte der Krieg anhand des Romans von Jaroslav Hašek „durch das Temperament des kleinen Mannes gesehen“ und der „Triumph des gesunden Menschenverstandes über die Phrase“ gezeigt werden. Die Inszenierung des Schwejk-Stoffes sollte, so Piscator, „den ganzen Komplex des Krieges im Scheinwerfer der Satire zeigen und die revolutionäre Kraft des Hu-

[48] Leo Lania, Nachruf auf K. u. K., in: *Blätter der Piscatorbühne*, Januar 1928, 4 – 6; 4.

mors veranschaulichen".[49] Gerichtet war diese revolutionäre Kraft gegen die alten Autoritäten, die nicht nur die Katastrophe des Krieges nicht verhindert, sondern diese sogar herbeigeführt und gefördert hatten und auch nach dem Krieg noch wirksam waren: Die Figur des Schwejk diente gewissermaßen als Katalysator, um „alle Autoritätsbegriffe wie Kirche, Staat, Militär in sich zusammenfallen zu lassen".[50]

Ein ganz bewusster Rückgriff also nicht auf die Hochliteratur, sondern auf die populäre Gegenwartsliteratur: Tatsächlich dürfte die schon bei den Zeitgenossen legendäre Popularität der Schwejk-Figur eine entscheidende Rolle bei der Stoffwahl gespielt haben.[51] Lania verwies in seinem Beitrag für das Programmheft nicht nur ausdrücklich auf die beiden Dichter Karl Kraus und Jaroslav Hašek, die „die Fratze Habsburgs, den Widersinn der Monarchie schonungslos entlarvt" hätten, sondern betonte in Bezug auf den Untergang Österreich-Ungarns am Beispiel Schwejks auch ganz besonders die Rolle einer „passiven Revolution", die auf einer bestimmten Geisteshaltung beruhe, gegenüber der „aktiven Heldentat":

„Wie immer in der Geschichte so war auch dieser letzte nationale Befreiungskampf ein Werk der proletarischen Massen, ein Kampf, zu dem die bürgerliche Intelligenz das geistige Rüstzeug lieferte und der zuletzt nicht entschieden wurde durch heldische Taten, sondern durch die zähe, passive Resistenz des einfachen Mannes, an dem der Machtapparat der Obrigkeit, die Allianz von Adel, Pfaff und Kapital zerbrach. Dieser einfache Mann war – Schwejk."

Max Brod und Hans Reimann hatten sich die Rechte an der dramatischen Bearbeitung des Schwejk-Stoffes sicher lassen. Zwangsläufig musste sich das Dramaturgi-

---

[49] Piscator 1929, 187.
[50] Ebd., 202.
[51] Auch Max Brod, der die Rechte an der dramatischen Bearbeitung der Schwejk-Vorlage besaß und den Stoff bereits gemeinsam mit Hans Reimann bearbeitet hatte, betonte in seinem Beitrag für das Programmheft die herausragende Popularität der Schwejk-Figur: „Im Volk wurde der Schwejk von Anfang an mit Begeisterung gelesen. Jeder sprach von den neuesten Witzen der Hefte. [...] [Wesentlich] ist doch wohl, daß Hasek erreicht hat, worum sich Hunderten von Literaten ihr Leben lang fruchtlos bemühen; er hat eine Figur geschaffen, die gleichzeitig Einzelmensch und Menschentypus ist. Mehr kann ein Künstler nicht wollen: Eine Gestalt, aus den dunkelsten Tiefen des Volksgeistes hervorgestiegen und fast unmittelbar vom Volk als echt erkannt, in sein Bewußtsein übergehend – es ist fast als sicher anzunehmen, daß ein solches Gebilde nicht nur für das eigenen Volk Unaussprechbares andeutet, sondern nebst dem irgend etwas mit dem geheimsten Existenzgrundlagen alles Menschlichen zu tun hat." (Vgl. Max Brod, Jaroslav Hasek und sein Schwejk, in: *Blätter der Piscatorbühne*, Januar 1928, 1 – 3; 1f.).

sche Büro der Piscatorbühne daher mit der bereits existierenden Vorlage von Brod und Reimann befassen.

Laut Piscator handelte es sich dabei um einen „pseudo-komischen Offiziersburschen-Schwank“, der mit Hašek kaum mehr etwas zu tun hatte. Der grundsätzliche Fehler der vorliegenden Fassung sei der im Vorhinein zum Scheitern verurteilte Versuch gewesen, aus dem Roman ein Theaterstück gemäß der szenischen Notwendigkeiten der Komödie zu zimmern. Der epische Fluss des Romans, die satirische Zeichnung des Milieus und deren gesellschaftspolitische Kritik seien damit der dramatischen Konstruktion zum Opfer gefallen. Die dramatische Bearbeitung der Piscatorbühne setzte sich dagegen vor allem zwei Ziele: Erstens sollte der Roman selbst möglichst getreu wiedergegeben werden, indem möglichst viele und möglichst eindrucksvolle Episoden des Werkes so aneinander gereiht werden, dass sie ein „totales Weltbild von Hašek“ ergäben. Zweitens musste eine Möglichkeit gefunden werden, die Eigenheiten der Hašekschen Satire auf die Theaterbühne zu bringen. Um den Roman, der nach Piscator ganz auf die beständige Bewegung bei passiver Haltung seines Helden ausgerichtet sei, in seinem epischen Fluss auf die Bühne zu bringen, griff Piscator in seiner Inszenierung einmal mehr auf ein technisches Hilfsmittel zurück: Parallel zur Rampe und zum Zuschauerraum wurden zwei Laufbänder auf der Bühne installiert, die den beständigen Bewegungsfluss und die Montage von Zeit und Raum garantieren sollten. Unterstützt von filmischen Projektionen im Hintergrund zogen solchermaßen nicht nur die einzelnen Personen und Episoden des Romans, sondern auch Landschaft und Milieu in Form von Versatzstücken und Requisiten auf den Laufbändern an den Augen der Zuschauer und an dem selbst weitgehend passiv bleibenden Schwejk vorbei.

Diese technische Lösung bestimmte auch die Arbeit der Dramaturgie, die nun „nicht mehr nach irgendeinem dem Originalstoff fremden szenischen Aufbau zu suchen [hatte], sondern [...] sich darauf beschränken [konnte], die an sich dramatisch wirksamsten Szenen des Romans auszuwählen und textlich spielfertig zu machen“, wie Felix Gasbarra feststellte.[52] Wie schon die simultanen Spielgerüste der beiden vorangegangenen Inszenierungen ergab sich die Bühnenform unmittelbar aus dem Stoff und bedeutete zugleich auch einen gesellschaftlichen Zustand: die Auflösung, das Abgleiten einer gesellschaftlichen Ordnung. Die zweite Aufgabe der Dramatur-

[52] Ebd., 191f.

gie, die Wiedergabe der Hašekschen Satire, wurde vor allem auch durch das Bühnenbild von George Grosz geleistet. Brecht behauptete später gelegentlich, die Bearbeitung des „Schwejk“ für Piscator alleine gemacht zu haben.[53] Laut Piscator wurde die dramatische Spielfassung der Inszenierung von Brecht, Gasbarra, Lania und ihm selbst erstellt, wenn er auch Brecht unter den Mitarbeitern an erster Stelle nennt; auch Max Brod und Hans Reimann wurden als Inhaber der dramatischen Rechte am Stoff in die Bearbeitung miteinbezogen.[54] Als Typus stand Schwejk allerdings, wie Klaus Gleber bemerkte, „grundsätzlich der Brechtschen Konzeption des epischen Theater näher [...] als dem dokumentarisch-politischen Theater Piscators“: Die Präsentation von Haltungen und sozialem Verhalten stand hier im Vordergrund, historische Prägnanz und die Intention unmittelbarer politischer Wirkung traten dagegen zurück.[55] Tatsächlich ist es heute so gut wie unmöglich, den Anteil der einzelnen dramaturgischen Mitarbeiter an der Spielfassung auszumachen. Es ist auch umstritten, ob die Textversion des Stückes, die sich im Bertolt-Brecht-Archiv befindet und erstmals 1974 von Herbert Knust veröffentlicht wurde, wirklich mit der damaligen Spielfassung übereinstimmt.[56]

Piscator erwähnte Lanias Mitarbeit an dem Stück namentlich in der Diskussion um die Schlussszene der Spielfassung. Hašek war während der Arbeit an seinem Roman gestorben und hatte diesen unvollendet hinterlassen; Karel Vaněk, ein mit Hašek befreundeter Schriftsteller, hatte zwar eine Fortsetzung des Romans geschrieben, diese aber ebenfalls ohne Abschluss gelassen. Ein solcher Stoff durfte, darüber war man sich in den Diskussionen an der Piscatorbühne einig, natürlich nicht mit dem Tod des Helden enden. Den vorliegenden Schluss der Brod/Reimannschen Bühnenbearbeitung, der sich ganz an der leichten Komödie orientierte, fand man

---

[53] „Der Augsburger [Brecht; M.Sch.] arbeitete für den Piscator die meisten großen Stücke durch, schrieb auch Szenen für sie, einmal einen ganzen Akt. Den ‘Schwejk‘ machte er ihm ganz.“ (Siehe: GBA 22, 763.) Auch in einem Eintrag in sein Arbeitsjournal am 24. Juni 1943 verweist Brecht darauf, die „Schwejk“-Bearbeitung „für Piscator um 27 herum“ geschrieben zu haben. (Vgl. GBA 27, 152.)

[54] ebd., 188f. Piscator hoffte, Brod und Reimann durch die „vollendete Tatsache“ einer Bearbeitung der Stückvorlage durch das dramaturgische Kollektiv seiner Bühne von der Richtigkeit seines Vorgehens zu überzeugen und ihre Zustimmung zur neuen Fassung zu erhalten.

[55] Gleber 1979, 170.

[56] Siehe: „Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk“, in: Knust 1974, 30 – 113; sowie: Willett 1982, 51 u. 153.

logischerweise völlig unbefriedigend.[57] George Grosz, der an der Produktion als Bühnenbildner beteiligt war, schlug seinem dadaistischen Naturell entsprechend eine richtige „Knock-About-Szene“ vor: „Alles in Trümmern“, oder, als Alternative: „Alle sitzen herum als Gerippe mit Totenmasken. Sie trinken sich zu.“ Lanias Vorschlag war dagegen sehr viel subtiler und wurde eine Zeit lang als beste Lösung betrachtet: „Schwejk sitzt im Kelch und wartet auf Woditschka. Der Weltkrieg ist zu Ende. Statt Woditschka kommt aber Brettschneider [der Polizeispitzel, der Schwejk schon zu Beginn der Erzählung wegen seiner Äußerungen über das Attentat auf Franz Ferdinand hatte verhaften lassen; M. Sch.]. Gespräch. Schwejk wird wieder verhaftet. (Gegenüber dem alten Österreich hat sich eigentlich nichts geändert. Schwejk bleibt der asoziale Mensch, das Sprengpulver, der Auflöser jeder Gesellschaftsordnung.)“[58] In der Inszenierung wurde später allerdings ein anderer Schluss gewählt.[59]

Die Tatsache, dass der Schwejk-Spielfassung als Vorlage nicht dokumentarisches Quellenmaterial sondern ein satirischer Roman diente, hatte auch unmittelbare Auswirkungen auf die Art und Weise, wie die „Soziologische Dramaturgie“ in dieser Inszenierungsarbeit zur Anwendung kam. Wurde in der vorangegangenen Rasputin-Inszenierung die Erweiterung der bloßen Bühnenhandlung in den politischen, ökonomischen und soziologischen Kontext durchaus nicht nur durch den technischen Apparat, sondern auch durch die am dokumentarischen Material orientierte schriftli-

---

[57] Der Schluss bei Brod und Reimann: Verlobung zwischen Oberstleutnant Lukacs und Stelka, Schwejk bittet um die Ehre, bei eventuellem Nachwuchs Pate stehen zu dürfen. Vgl. Piscator 1929, 195.

[58] Vgl. ebd.

[59] Piscator selbst hatte, wie er in „Das Politische Theater“ schreibt, die Idee zu einer Schlussszene „Schwejk im Himmel“, zu der ihn der Traum des Kadetten Bieglers in Hašeks Roman angeregt hatte: Nachdem Schwejk mit sämtlichen irdischen Autoritäten gekämpft hatte, sollte die Szene Schwejk am Schluss noch mit den „überirdischen“ Autoritäten konfrontieren und auch diese als wesenlos und nicht existent erweisen. Die dramaturgische Grundidee zu der Szene (eine Krüppelparade marschiert vor Gott auf) stammte laut Piscator von Gasbarra, der diese Max Brod vortrug, der die Szene umsetzen sollte; Brod reklamierte die Szene später allerdings sehr zum Ärger Piscators für sich selbst (siehe: Piscator 1929, 195f.). Die Szene der Kriegskrüppel, die zu den Klängen des Radetzkymarsches auf dem laufenden Band aufmarschierten, erwies sich aber, wie Piscator anmerkte, als zu „grauenhaft“ und damit für das Stück nicht tragbar. Da die Piscatorbühne aber, wie in allen ihren Inszenierungen, aufgrund der nicht zuletzt durch die ökonomische Zwangslage bedingten kurzen Probenzeiten unter immensem Zeitdruck stand und sich daher keine weiteren Versuche leisten konnte, endete die Spielfassung des Stückes schließlich mit einem als unbefriedigend empfundenen Kompromiss: Schwejk verabredet sich mit seinem Freund Woditschka „um sechse nach dem Weltkrieg“ (ebd., 196).

che Ausarbeitung der neuen Szenen geleistet, so fällt doch auf, dass die von Knust veröffentlichte Spielfassung (insofern es denn die ursprüngliche Spielfassung ist) kaum dergleichen leistet. In der Schwejk-Inszenierung waren es vor allem die politisch-satirischen Karikaturen von George Grosz und der von ihm gestaltete Zeichentrickfilm, der „den Schwejk resp. die Umwelt Schwejks aus der historischen Gebundenheit heraushob und den Anschluß an die Aktualität herstellte." Die von Grosz gezeichneten Militärärzte, Offiziere und Staatsanwälte seien als Typen auch noch in Preußen-Deutschland aktuell und lebendig geblieben, urteilte Piscator. Durch die Arbeit von Grosz habe das Stück den Kampf auf der politischen Ebene des Tages fortgeführt. Die gesellschaftspolitische Wirksamkeit der äußerst bitteren und aggressiven Karikaturen von Grosz belegt der seinerzeit viel beachtete „Gotteslästerungsprozess", der wegen der Bühnenbilder und Bühnenzeichnungen gegen Grosz und seinen Verleger Wieland Herzfelde geführt wurde. Herzfelde hatte zur Premiere von Piscators Inszenierung 17 Zeichnungen von Grosz zum Schwejk unter dem Titel „Hintergrund" im Malik-Verlag publiziert. Drei Grafiken aus der Mappe (darunter die bekannte Zeichnung eines am Kreuz hängenden Christus mit Gasmaske, darunter der Untertitel: „Maul halten und weiter dienen") führten zu einer Verurteilung von Grosz und Herzfelde zu je zwei Monaten Gefängnis und einer Geldstrafe von 2000 Mark.

Der sensationelle Erfolg der Inszenierung, der sich nicht zuletzt auch dem Reinhardt-Star Max Pallenberg in der Rolle des Schwejk verdankte, sowie die gesellschaftskritische Kraft der Satire veranlassten Piscator, Brecht und Lania auch in späteren Jahren immer wieder auf den Stoff zurückzugreifen. Piscator hatte schon 1933, als er sich wegen der Verfilmung von Anna Seghers Novelle „Der Aufstand der Fischer von St. Barbara" in der Sowjetunion aufhielt, an Brecht geschrieben, dass er die Möglichkeit einer Verfilmung des „Schwejk" in der Sowjetunion prüfe. Ein Jahr später sondierte er die Möglichkeit einer Schwejk-Aufführung in New York unter Mitwirkung des mittlerweile dort ansässigen George Grosz als Bühnenbildner. 1936/37 führte Piscator unter Mithilfe von Leo Lania von Paris aus intensive und komplizierte Verhandlungen mit dem juristischen Vertreter der Erben Hašeks, mit französischen und amerikanischen Theater- und Filmagenturen, Fachleuten und Übersetzern bezüglich einer Schwejk-Produktion zur Pariser Weltausstellung.[60] 1937 erstellte Piscator ge-

[60] Vgl. Knust 1974, 126.

meinsam mit Leo Lania ein Filmexposé zum Schwejk-Stoff und übersendete es an Brecht, den er für die Mitarbeit gewinnen will.[61] Brecht selbst begann 1943 mit der Arbeit an „Schweyk im Zweiten Weltkrieg“. Und Leo Lania kam 1958 noch einmal auf den Stoff zurück, nachdem er von zwei amerikanischen Theaterproduzenten wegen einer für den Sommer 1958 geplanten Off-Broadway-Inszenierung des Schwejk kontaktiert worden war.[62] In einem ersten Entwurf zu einer Neufassung des Stückes knüpfte Lania dabei offenbar an seinen seinerzeit an der Piscatorbühne diskutierten Vorschlag zum Schluss des Stückes an: In dem Manuskript mit dem Titel „Schweik marches on“ marschiert Schwejk durch die politischen Systeme seit dem Ende des Ersten Weltkriegs bis zur Gegenwart des Jahres 1958. Thematisiert werden solchermaßen die Habsburger-Monarchie und der Erste Weltkrieg, die demokratische Phase der Zwischenkriegszeit einschließlich der Inflation und der Bedrohung durch den Nationalsozialismus, die nationalsozialistische Besatzung und schließlich, in der Schlussszene, das stalinistische Regime der Nachkriegs-CSSR. In einer zweiten Fassung konzentrierte Lania die Satire mehr auf den Alltag des stalinistischen Kommunismus und versetzte Schwejk in den Koreakrieg.[63] Diese Fassung schickte Lania um 1958/59 auch an Heinz Rühmann, um den populären Volksschauspieler für eine Verfilmung des Stoffes zu gewinnen. Rühmann lehnte Lanias Schwejk-Version jedoch ab und spielte stattdessen 1960 die Titelrolle in der Schwejk-Verfilmung unter der Regie von Axel von Ambesser.

[61] Das Exposé befindet sich im Piscator-Nachlass der Southern Illinois University, vgl. Knust 1974, 126 u. 137 – 146.
[62] Vgl. die diesbezüglichen Briefe von Daniel Leab und Stephan Mandell an Leo Lania im Lania-Nachlass (LLP, B6/F7).
[63] Siehe die Manuskripte „Schweik marches on“ und „The Good Soldier Schweik“ im Lania-Nachlass, a.a.O.

2.3.3) „Konjunktur“ (UA: 10. 4. 1928)

„Der Held dieser Komödie ist Petroleum. Gezeigt werden soll der Komplex wirtschaftlicher Fragen, die dieser Stoff beherrscht, die Gesetze und Phasen seiner ökonomischen Entwicklung und deren politische Auswirkungen. Als Schauplatz des Stückes wählte ich Albanien, [...] weil gerade hier im Kleinen die äußeren Etappen des weltpolitischen Kampfes von seinem Beginn an verfolgt werden können. [...] Piscators Inszenierung ging davon aus, den Stoff in seiner ganzen Sachlichkeit und Totalität durch den Aufbau der Bühne plastisch sichtbar zu machen. Seine regielichen Vorschläge und Anregungen haben mir den Weg gewiesen, auf dem ich jene Absichten zu verwirklichen mich bemühte, die nicht einem spontanen Einfall oder einer augenblicklichen Inspiration entsprangen, sondern aus den Aufgaben und Ideen erwuchsen, denen diese Bühne dienen will. Von ihr befruchtet, aus unserer kollektiven Zusammenarbeit, ist diese Komödie entstanden.“ (Leo Lania im Programmheft zu „Konjunktur“)[1]

Leo Lanias „Wirtschaftskomödie“ mit dem Titel „Konjunktur“ lieferte die literarische Vorlage für die vierte Inszenierung der Piscatorbühne, die am 10. April 1928 im Lessing-Theater uraufgeführt wurde.[2] Der Text basierte auf den dramaturgischen Erfahrungen mit den vorangegangenen Arbeiten der Piscatorbühne und orientierte sich, wie Lania in seinem Beitrag für das Programmheft der Inszenierung ganz besonders betonte, bewusst an der Inszenierungsarbeit Piscators. Auch Piscator selbst unterstrich in seinen Erinnerungen die enge Zusammenarbeit zwischen Regisseur und Autor beim Verfassen der dramatischen Textvorlage sowie die Ausrichtung des Textes an den (technischen) Möglichkeiten der Bühne und der Arbeitsweise des Regisseurs: „Konjunktur“ war, wie es in „Das Politische Theater“ heißt,

„der erste Versuch einer von unserem Theater und seinen Notwendigkeiten inspirierten Produktion: Der Autor als Beauftragter der Bühne, der vom ersten Augenblick an

---

[1] Leo Lania, Die Komödie der Wirtschaft, in: *Der brennende Punkt*, *Blätter der Piscatorbühne* [April 1928], 1 – 2; 2.

[2] Piscator hatte im März 1928 das Lessing-Theater noch zusätzlich als zweite Bühne zu der erst im September 1927 im Theater am Nollendorfplatz eröffneten Piscatorbühne übernommen. Otto Katz (ab 1933 unter dem Decknamen *André Simone* bekannt), der damals als Geschäftsführer der Piscatorbühne tätig war, hatte den eher widerwilligen Piscator zu der Übernahme überredet, weil die Schwejk-Inszenierung mit Max Pallenberg in der Titelrolle noch immer erfolgreich vor vollem Hause lief und das Stück ansonsten den Abonnement-Verpflichtungen zum Opfer gefallen wäre. Die Aufführung von „Konjunktur“ wollte man auch deshalb nicht weiter verschieben, weil man Tilla Durieux, die über den Industriellen Ludwig Katzenellenbogen die Finanzierung der Piscatorbühne ermöglicht hatte, die versprochene weibliche Hauptrolle in „Konjunktur“ nicht weiter vorenthalten wollte. Die zusätzliche ökonomische Belastung durch die zweite Bühne hat in der Folge den finanziellen Zusammenbruch der Piscatorbühne allerdings noch beschleunigt. (Vgl. Piscator 1986, 188 u. 211.)

in engem Kontakt mit der Regisseur, alle Möglichkeiten und Voraussetzungen des Theaters vor Augen, an die Lösung seiner Aufgabe herangeht.“[3]

Tatsächlich erwies sich die Arbeit an Lanias Komödie als ein beständiger „Work in Progress“-Prozess, der selbst mit der Generalprobe unmittelbar vor der Uraufführung noch nicht abgeschlossen war. Das Ergebnis dieser Arbeit war, wie Piscator im Nachhinein urteilte (und Lania wird ihm da sicherlich Recht gegeben haben), ein letztendlich unbefriedigender „Kompromiß“,[4] der vor allem dem hohen Zeitdruck geschuldet war, unter dem die Komödie bis zu dem bereits festgelegten Premierentermin fertiggestellt werden musste. Zu dem Zeitdruck kam noch die besondere Schwierigkeit des „Stoffes“ hinzu, die weitverzweigte Komplexität des Wirtschafts- und Politikfaktors „Erdöl“.

Der am 10. April 1928 aufgeführten Bühnenfassung von „Konjunktur“ waren jedenfalls schon einige Anläufe vorausgegangen, in deren Mittelpunkt die verschachtelten Beziehungen von Wirtschaft, Macht und Politik standen, vor allem die Manipulation der Politik durch die Potentaten der Wirtschaft.[5] Die Idee, eine Komödie für Piscator zu schreiben, fasste Lania offenbar schon Mitte 1927, als die Pläne zur Gründung der Piscatorbühne debattiert wurden. Dazu noch einmal Piscator:

„In einem Gespräch mit Leo Lania, das noch in die Zeit der Gründung unseres Theaters fiel, hatte mir Lania [...] eine Komödienidee vorgeschlagen, die mir sehr gut gefiel. Ihm schwebte vor, den Schacher zu gestalten, der mit Revolutionen getrieben wird, und dabei zu zeigen, wie die Idee auch gegen die Persönlichkeiten, die sie mißbrauchen wollen, triumphiert. Die Komödie, deren vorläufiger Titel ‘Rot gegen Weiß‘ lautete, knüpfte an die Geschehnisse in China an, stellte einen chinesischen General, der in England einen rührigen Manager in die Hände fällt und von diesem als eine Art Bürgerschreck finanziell ausgebeutet wird, in den Mittelpunkt der Handlung. Die komödienhaften Folgen dieses Geschäfts, an dem der Manager bankrott geht, machten das Gerüst des Stückes aus.“[6]

Der revolutionäre Idealismus sollte hier also über die schnöde, ökonomische Profitgier triumphieren, allerdings erwies sich diese erste Vorarbeit zu „Konjunktur“ als, so Piscator, „verfehlt“: „Der Grundeinfall trug nicht das ganze Stück, die Handlung

---

[3] Piscator 1929, 204.
[4] Vgl. ebd., 206.
[5] Ein sehr guter Überblick zur Textgenese der verschiedenen Fassungen von „Konjunktur“ und zu den zeitgeschichtlichen Hintergründen, eine ausführliche Stückanalyse sowie eine sehr detaillierte Aufführungsanalyse der Inszenierung findet sich in Röber 2001, 348 – 409 und 439 – 482.
[6] Piscator 1929, 204.

schien nicht überzeugend.“[7] In einer zweiten, übrigens erhalten gebliebenen Fassung des Stückes[8] wird die Handlung von China nach Albanien verlegt und bekommt einen neuen thematischen Schwerpunkt: die Entdeckung von bedeutenden Ölquellen, die in der Folge zu wirtschaftlichen und politischen Machtkämpfen und internationalen militärischen Konflikten führt.[9] Zwar gefielen Piscator und auch der Hauptdarstellerin Tilla Durieux die ersten beiden fertiggestellten Akte der Komödie „ausgezeichnet“,[10] aber dennoch wurde schnell klar, dass auch diese zweite, weitgehend im Stil der konventionellen Intrigen- und Salonkomödie des 18. und 19. Jahrhunderts geschriebene Fassung nicht den Ansprüchen der von der Piscatorbühne propagierten „Soziologischen Dramaturgie“ gerecht werden konnte, weil sie mit ihren konventionellen Ausdrucksmitteln weit hinter den potentiellen Möglichkeiten des „Stoffes“ zurückblieb:

„Wir sahen immer deutlicher, daß wir nicht an der Oberfläche der Probleme bleiben durften, daß man von uns verlangte, bis auf den Grund der Dinge zu gehen, und daß der Stoff viel zu schwer und wichtig war, um ihn zum bloßen Hintergrund eines amüsanten Einfalls zu machen. Dieser Stoff war ‘Petroleum‘. Der Stoff erwies sich wieder als das Primäre, und gerade dieser Stoff, durch den Roman Upton Sinclairs: ‘Oil‘ und die Tagespolitik besonders aktuell, erforderte eine ungleich stärkere Vertiefung und Ausbreitung, als es in der Komödie Lanias der Fall war.“[11]

Lania machte sich daraufhin an die Arbeit zu einer dritten Fassung, die bis auf den noch kurz vor der Premiere geänderten Schluss mit der Spielfassung weitgehend

---

[7] Ebd.
[8] Ein Bühnenmanuskript dieser im Verlag „Felix Bloch Erben“ erschienenen Fassung befindet sich im „Deutschen Theatermuseum“ in München.
[9] Dass Lania den Handlungsort des Stückes gerade nach Albanien verlegte, ist bemerkenswert. Als Staat ist Albanien erst 1913, ein Jahr vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs entstanden und war damals – als Folge des Ersten Balkankriegs von 1912/13 – größtenteils von Serbien und Griechenland besetzt. Offenbar wollte Lania durch die Wahl Albaniens als Handlungsort den Zusammenhang zwischen wirtschaftlichen Machtkämpfen und kriegerischen Auseinandersetzungen besonders betonen. 1928, im Jahr der Premiere von „Konjunktur“, war der Balkan jedenfalls als Ausgangspunkt des Ersten Weltkriegs tief im kollektiven Gedächtnis verankert. Lania selbst hatte vor der Arbeit an „Konjunktur“ in den 1920er Jahren mehrere Reisereportagen über den Balkan verfasst und dabei auch auf die weiterhin von dieser Region ausgehende Kriegsgefahr verwiesen: „Der Wetterwinkel Europas, der Balkan, ist noch lange nicht zur Ruhe gekommen. Bald zucken gefahrdrohende Blitze an diesem, bald an jenem Ende des Balkans auf. Ein neuer Brand auf dem Balkan aber würde den ohnedies nicht allzu festen Frieden Europas neuerlich gefährden.“ Siehe: Leo Lania, Im Land der Generale, Das moderne Griechenland und seine Politik, *Berliner-Börsen-Courier*, [1926]; LLP, B14/F3.
[10] Vgl. Piscator 1929, 205.
[11] Ebd.

identisch ist und die sich im Lania-Nachlass erhalten hat.[12] Gegenüber der zweiten Fassung, die ihre Effekte noch in erster Linie ganz konventionell aus den Verstrickungen der Intrigenhandlung bezog, konzentrierte sich Lania nun auf die „Versachlichung“ (Röber) der Komödienhandlung: der dramaturgische Aufbau und die Figuren des Stücks waren nun weit mehr an der „Sache“, am „Stoff“ orientiert.[13]

Mitte der 1920er Jahre dominierte das Thema „Öl“ nicht nur die Tagespolitik, wie Piscator im obigen Zitat vermerkte, sondern war bereits tief in das gesellschaftlich-kulturelle Bewusstsein der Epoche eingedrungen. Petroleum, während des 19. und bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts noch fast ausschließlich als Brennstoff für Lampen genutzt, wurde mit der zweiten industriellen Revolution zum eigentlichen „Treibstoff“ einer auch zunehmend globalisierten Weltwirtschaft.[14] Im Mittelpunkt dieser industriellen Revolution, die eng mit neuen Organisationsformen der Produktion wie dem Taylorismus und der durch den Fordismus eingeleiteten Orientierung an Massenproduktion und Massenkonsum verknüpft war, stand die Revolutionierung der Mobilität: Um 1913/14, nicht einmal ein Jahr vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs, hatte Henry Ford die industrielle Fließbandfertigung von Automobilen eingeführt und damit einen entscheidenden Schritt zur Massenkompatibilität des Automobils geleistet, während Winston Churchill schon zwei Jahre zuvor als „Erster Lord der Admiralität“ die Umrüstung der britischen Kriegsflotte von Kohle auf Öl beschlossen hatte. Die Umstellung auf Öl verschaffte der englischen Kriegsflotte zwar einen entscheidenden technischen und strategischen Vorteil gegenüber dem deutschen Konkurrenten – die Ölmotoren machten die Schiffe sehr viel schneller und wendiger –, zugleich aber führte sie auch zu einem Phänomen, das noch bis in unsere eigene Gegenwart hinein wohl bekannt und ein entscheidender Faktor der Weltpolitik geblieben ist, nämlich zur Ölabhängigkeit. Die Abhängigkeit von einem Rohstoff, der im eigenen Land nicht oder nicht im ausreichenden Maße vorhanden war, führte zudem

---

[12] Siehe: Prosperity [Konjunktur], 1928 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP B5/F13. Das Manuskript ist zwar unter einem englischen Titel im Nachlass verzeichnet, es handelt sich aber offenbar um den deutschsprachigen Text der dritten Fassung von Lanias Komödie, die weitgehend – bis auf den Schluss – mit der Spielfassung von „Konjunktur“ identisch sein dürfte (vgl. dazu auch: Röber 2001, 352 – 378). Die im Nachlassverzeichnis angegebene Zeitangabe (1927) ist wohl falsch: Folgt man Piscators Ausführungen in „Das Politische Theater“, muss diese Fassung im Frühjahr 1928 entstanden sein.
[13] Vgl. Röber 2001, 370.
[14] Zur Geschichte des Erdöls und den damit verbundenen politischen und wirtschaftlichen Machtkämpfen vgl. Yergin 1991.

zu einer zunehmenden Verquickung von staatlich-nationalen und ökonomischen Interessen. Zeitgleich mit und bedingt durch diese Entwicklung entstehen die Vorläufer jener Gebilde, die man nach dem Zweiten Weltkrieg unter dem Begriff „militärisch-industrieller Komplex“ fassen wird.

Schon bald nach Churchills folgenreicher Entscheidung nutzte die englische Regierung ihre Vormachtstellung im British Empire und ihre guten Verbindungen im Nahen Osten und wurde zum Mehrheitseigentümer der „Anglo-Persian-Oil-Company“ (APOC), die 1909 nach der Entdeckung eines der größten Ölfelder der Welt nahe der iranischen Stadt Masdsched Soleyman gegründet worden war und aus der später die „British Petroleum Company“ (heute: BP) hervorgegangen ist; ein langfristiger Liefervertrag mit der APOC sicherte von nun an auch die Versorgung der britischen Kriegsflotte mit Öl. Für jede Großmacht und für jeden Staat mit Großmachtallüren – und das galt erst recht für kriegsführende Nationen – war es von jetzt an von höchstem strategischen Interesse, die eigene Ölversorgung zu sichern. „Der Weltkrieg von 1914/18 war schon ein Oelkrieg“, schrieb der Publizist Alfons Goldschmidt im Programmheft zu „Konjunktur“: „Er wurde mit und um Oel geführt, um die Kolonien als Oelproduktions- und Oelabsatzgebiete, um die Sicherung der maritimen Oelbasen.“[15] Tatsächlich wurde das Öl im Ersten Weltkrieg zu einem kriegsentscheidenden Faktor: Dieser Krieg war, wie die Geschichtsschreibung immer wieder betont hat, der erste systematische „Maschinenkrieg“, und vor allem auch ein Krieg mobiler Maschinen, ein Krieg der Automobile, Schiffe, Unterseeboote, Flugzeuge und Tanks. Die amerikanischen Truppen, die 1917 in die Kriegshandlungen eingriffen, waren die erste vollständig motorisierte Armee der Weltgeschichte.

Der globale Wettlauf um den Rohstoff Öl setzte noch vor dem Ersten Weltkrieg ein, intensivierte sich aber in den 1920er Jahren ganz erheblich. Nach dem Zusammenbruch des Osmanischen Reichs teilten sich Franzosen und Engländer den Nahen Osten untereinander neu auf, manche der neu entstandenen Staaten wie etwa der Irak oder Kuwait waren überhaupt erst gegründet worden, um den Westmächten die Ölförderung zu erleichtern und zu ermöglichen. Die USA, die zu diesem Zeitpunkt bereits über erhebliche Ölvorkommen im eigenen Staatsgebiet verfügten, stiegen erst gegen Ende des Zweiten Weltkriegs als Global Player auch im ölreichen Nahen

[15] Siehe: Alfons Goldschmidt, Petroleum!, in: *Der brennende Punkt*, *Blätter der Piscatorbühne* [April 1928], 3 – 5; 4.

Osten ein und machten Saudi-Arabien zu einem wichtigen Verbündeten und Stützpunkt.

Die zunehmende Abhängigkeit vom Rohstoff und Wirtschaftsfaktor Öl bedingte nicht nur die wachsende Verquickung zwischen nationaler und internationaler Politik und Wirtschaft, zwischen Industrie und Militär, sie förderte auch im entscheidenden Maße die Entstehung und den Aufstieg der großen Ölkonzerne in Form von riesigen Trusts und Monopolen. Den Anfang machte noch im 19. Jahrhundert John D. Rockefellers berühmt-berüchtigte „Standard Oil Company". Zwar wurde die „Standard Oil" bereits 1911 durch ein gegen ihre nationale Vormachtstellung gerichtetes Kartellgesetz des US-Kongresses zerschlagen, der Konzern verstand es in der Folge aber sehr geschickt, dieses Gesetz durch die Aufteilung in scheinbar unabhängig voneinander agierende Einzelunternehmen und die Verlagerung seiner Aktivitäten ins Ausland zu umgehen. Die mehr oder weniger erzwungene Verlagerung der Tätigkeit ins Ausland brachte sogar eine Reihe von Vorteilen mit sich: Befreit von der US-amerikanischen Rechtsprechung war man bei der Eroberung neuer Expansionsgebiete, zunächst vor allem in Südamerika, alles andere als zimperlich; Gewaltanwendungen, von der bloßen Einschüchterung und Drohung bis hin zum Mord und sogar zum organisierten Staatsstreich, waren durchaus nicht unüblich. Die „Standard Oil Company of New Jersey" (aus der später Esso bzw. Exxon Mobile hervorgingen) entwickelte sich unter der Leitung ihres Managers Walter Teagle schon bald zum größten Erdölproduzenten der Welt. Mitte der 1920er Jahre bildeten die „Standard Oil Company of New Jersey" zusammen mit der britisch-niederländischen „Royal Dutch Shell"-Gruppe und der „Anglo-Persian Oil Company" die drei weltweit führenden Ölkonzerne – deren Nachfolger sind auch heute noch die größten Konzerne der Welt.[16] 1927, im Jahr vor der Uraufführung von „Konjunktur", kommt es zu einem internationalen Preiskrieg zwischen den westlichen Ölkonzernen und der Sowjetunion, die dringend Devisen benötigt und den Markt mit billigem Öl überschwemmt. Im darauffolgenden Jahr treffen sich auf Initiative von Sir Henri Deterding, des Vorstands der „Royal Dutch Shell", die Vorstände der drei großen Konzerne hinter verschlossenen Türen im schotti-

[16] Dem US-amerikanischen Magazin *Fortune* zufolge war die Royal Dutch Shell 2012 mit einem Umsatz von über 484 Milliarden Dollar und einem Nettogewinn von ca. 30 Milliarden Dollar der größte Konzern der Welt, dicht gefolgt von Exxon Mobile, dem Nachfolger der Standard Oil, auf Platz 2 und BP auf Platz 4. (Vgl. http://money.cnn.com/magazines/fortune/glob al500/2012/full_list/, aufgerufen am 23. 10. 2013.)

schen Achnacarry und beschließen die Gründung eines geheimen Kartells, das nicht nur die Preispolitik und gegenseitige Interessensaufteilung in den internationalen Erdölgebieten, sondern auch die Organisation der weiterverarbeitenden Erdölindustrie bis lange nach dem Zweiten Weltkrieg bestimmen wird. Sir Henri Deterding und Walter Teagle von der „Standard Oil of New Jersey“ absolvierten übrigens – als graue Eminenzen der Macht – auch einen kurzen Auftritt als Bühnenfiguren in Lanias „Konjunktur“. Die 1925 von Georg Engelbert Graf veröffentlichte Studie „Erdöl, Erdölkapitalismus und Erdölpolitik“ enthielt zahlreiche Beispiele für die skrupellose Vorgehensweise der internationalen Erdölkonzerne, ebenso wie für die Verquickung der Wirtschaftskonzerne mit der nationalen und internationalen Politik, die bis hin zur Okkupation und Annektierung fremder Staatsgebiete und der Inszenierung von Staatsstreichen reichte – Leo Lania und Erwin Piscator diente dieses Buch als eine der Hauptquellen für ihre Arbeit an „Konjunktur“.[17]

Für Piscator und Lania bedeutete die intensive Auseinandersetzung mit dem äußerst komplexen Stoff aber nicht nur die Vertiefung des ökonomischen Gehalts zum Zweck der politischen Aufklärung ihres Publikums, sondern die Chance, eine neue Form einer „epischen“ oder, wie Lania es formulierte, „revolutionären“ Komödie zu schaffen. „Je intensiver wir beide an das Problem und den Stoff herangingen“, schrieb Piscator später, „desto [...] klarer wurde uns, daß im Stoff zu ‘Konjunktur‘ die Keime zu einer Wirtschaftskomödie großen Stils lagen, Möglichkeiten, die dem Theater ganz neue Perspektiven erschlossen“.[18] Gerade der gemeinsam erarbeitete erste Akt der Komödie habe gezeigt, so Piscator, „daß wir, vom Stoff, vom ‘Petroleum‘ ausgehend, nicht nur zu einer Vertiefung des Inhalts gelangten, sondern auch eine ganz neue Form der Komödie zu verwirklichen die Möglichkeit fanden“.[19] Piscator selbst hatte schon im Zusammenhang mit der Schwejk-Aufführung davon gesprochen, „die revolutionäre Kraft des Humors veranschaulichen“ zu wollen.[20] Schon zuvor hatte er, etwa mit der „Revue Roter Rummel“ (1924) oder verschiedenen Szenen in „Rasputin“ (1927 – man denke hier etwa auch an die „Drei-Kaiser-Szene“ von Lania) Bei-

[17] Ein Auszug aus dem Buch ist im Programmheft zu „Konjunktur“ abgedruckt, siehe: *Der brennende Punkt*, *Blätter der Piscatorbühne* [April 1928], 10 – 12; vgl. auch Röber 2001, 362 (FN 85).
[18] Piscator 1929, 205.
[19] Ebd., 208.
[20] Ebd., 188.

spiele der politischen Instrumentalisierung von Satire und Humor geliefert.[21] Während Piscator diesen Weg später aber kaum noch fortsetzte,[22] blieben Lanias diesbezügliche Überlegungen auch für seine spätere schriftstellerische Arbeit von herausragender Bedeutung, etwa im Hinblick auf die satirischen Radiosketche, die er Ende der 1940er und Anfang der 1950er Jahre für „Radio Free Europe“ und „Voice of America“ verfasste, oder auch in Bezug auf seine erneute Bearbeitung des Schwejk-Stoffes 1958.

Lanias theoretische Überlegungen, die parallel mit der Arbeit an „Konjunktur“ einhergingen, belegen die enge Verwandtschaft seines Konzepts einer „revolutionären Komödie“ mit den schon 1926 in seiner Reportagetheorie entwickelten Ideen. Der Kontrast von Wesen und Erscheinung ist ja bekanntlich nicht nur essentiell für die Komödie und Satire, das Komische und Lächerliche überhaupt, sondern spielte auch in Lanias Reportagetheorie eine herausragende Rolle. Dass dem Konzept der „revolutionären Komödie“ die gleiche Intention wie der Reportagetheorie zugrunde lag, belegt die Tatsache, dass Lania ganze Passagen aus seinem Text „Reportage als soziale Funktion“ wortwörtlich in seine Überlegungen zur politischen Instrumentalisierung der Komödie übernahm, wie der im Programmheft zu „Konjunktur“ abgedruckte Text „Die Komödie der Wirtschaft“ als auch der ein Jahr später in der von der österreichischen „Sozialdemokratischen Kunststelle“ herausgegebenen Zeitschrift *Kunst und Volk* veröffentlichtem Text „Die revolutionäre Komödie“ zeigen.[23] Im Mittelpunkt stehen hier wie dort die Kritik am Spezialistentum, an der Übereignung der eigenen politischen Verantwortung an einen kleinen, elitären Expertenzirkel, und – als logische Konsequenz dieser Kritik – der Versuch der Schaffung von „Weltbezügen“ (Hannah Arendt), die Notwendigkeit, das Individuum mit dem sozialen Ganzen in Beziehung zu setzen und es von seinen eigenen Aktionsmöglichkeiten zu überzeugen. Während nämlich, wie Lania schon in seinem Reportagetext festgehalten hatte,

---

[21] Vgl. dazu auch Wannemacher 2006.
[22] Vgl. ebd., 432.
[23] Siehe: Die Komödie der Wirtschaft, *Der brennende Punkt*, *Blätter der Piscatorbühne*, April 1928, 1 – 2, Die revolutionäre Komödie, *Kunst und Volk* 4 (1929) 10, 291f. und: Reportage als soziale Funktion, *Die Literarische Welt* 2 (1926) 26, 5f. Der Anlass für die Veröffentlichung von Lanias Text in der österreichischen Zeitschrift *Kunst und Volk* 1928 dürfte, wie eine entsprechende Nachbemerkung zu dem Text nahelegt, eine geplante Aufführung von „Konjunktur“ im Wiener Carltheater in der Spielsaison 1928/29 gewesen sein. Der finanzielle Zusammenbruch des Carltheaters 1929 hat dieses Vorhaben offenbar zunichte gemacht, eine Ersatzbühne konnte nicht gefunden werden (vgl. „Nachbemerkung“ ebd., 292).

die Durchdringung der privaten und öffentlichen Sphäre etwa in den USA durch die soziale Mobilität gewährleistet sei und auch in Sowjet-Russland „Politik als Schicksal, unmittelbar, persönlich“ erlebt werde, bedürfe es in dieser Hinsicht in Deutschland (und in Westeuropa, wie es etwas allgemeiner in der Textfassung von 1929 heißt) besonderer Anstrengungen:

„Da hier zu Lande Aktien und Kohlenwirtschaft, Technik und Politik nur Spezialfragen für besonders Eingeweihte sind und der großen Mehrheit des Volkes, vor allem natürlich der klassenbewußten Arbeiterschaft, jeder Einblick in die Triebkammern des sozialen Organismus verwehrt wird, fehlen hier die engen Beziehungen zwischen dem Einzelnen und den Erscheinungen des öffentlichen Lebens, an die die wirtschaftliche und aktuelle Komödie anknüpfen muß, wenn sie sich nicht damit begnügen will, nur von außen her, peripherisch politische und wirtschaftliche Geschehnisse zu glossieren.“[24]

Während in dem Reportage-Text von 1926 die Bezüge zur Sowjetunion und zur „klassenbewußten Arbeiterschaft“ fehlen, werden sie hier (im Programmheft der Piscatorbühne und in dem in der Zeitschrift der „Sozialdemokratischen Kunststelle“ veröffentlichten Text) besonders hervorgehoben. Die revolutionäre Komödie als besondere Form des Zeittheaters sollte das aktuelle Zeitgeschehen sowohl präsentieren als auch analysieren und damit „das Theater zur Tribüne der brennenden, den großen sozialen Umwälzungsprozeß dieser Gegenwart entscheidend beeinflussenden Probleme fruchtbar machen“.[25]

Lanias Idee der „revolutionären Komödie“ schreibt sich dabei durchaus in die Traditionslinie der Gattung ein, in deren Zentrum der Konflikt bzw. das Missverhältnis zwischen dem Einzelnen und dem sozialen Kollektiv, dem individuellen Verhalten und der gesellschaftlichen Norm stehen. In seiner Studie zum bürgerlichen Lachtheater vermerkte Volker Klotz, dass „Probleme von öffentlichem Belang, die jahrhundertelang dem ernsten Theater vorbehalten waren, [...] im bürgerlichen Zeitalter ins Lachtheater“ eingegangen seien.[26] Während etwa in der klassischen französischen Komödie eines Molière das „Fehlverhalten“ des Individuums in Bezug auf die gesellschaftliche Norm Lächerlichkeit erzeugte, verkehrte sich dieses Verhältnis in der deutschen Komödie seit dem 18. Jahrhundert ins Gegenteil: An die Stelle des fehlgehenden Individuums trat hier „im Rahmen eines Paradigmenwechsels die Gesell-

[24] Leo Lania, Die Komödie der Wirtschaft, a.a.O., 1.
[25] Leo Lania, Die revolutionäre Komödie, a.a.O.
[26] Klotz 2007, 351.

schaft, die jede sittliche Norm korrumpiert."[27] Die deutsche Komödie des bürgerlichen Zeitalters, urteilt der Germanist Winfried Freund,

„desillusioniert den gesellschaftlichen Wertschein und versucht wie im Falle von Lessings *Minna*, dem Individuum eine Enklave privaten Glücks einzurichten. [...] Die deutsche Komödie seit Lessing vollzieht keine Wendung zum Positiven [= Happyend, M. Sch.], sondern negiert die kollektiven Bedingungen, unter denen das Individuum lebt und denen es ausgesetzt ist. Versöhnung weicht der Verneinung, die sich in der Isolierung ebenso äußert, wie in dem fundamentalen Zweifel an der Wiederherstellbarkeit einer heilen Welt, oder in der satirischen Aggression."[28]

An die hier angesprochene Brüchigkeit des gesellschaftlichen Wertscheins knüpft Lania mit seiner satirisch aggressiven, kapitalismuskritischen Gesellschaftsanalyse an, anders als in der bürgerlichen Literaturkomödie oder in den Possen, Schwänken und Operetten des „bürgerlichen Lachtheaters" (Klotz) geht es hier aber nicht um die Isolierung des Individuums in einer trügerischen Privatidylle, sondern vielmehr um das Aufbrechen des Privaten hin auf das Öffentliche.

Dass zudem gerade Lania von der subversiven Kraft des Humors ganz besonders überzeugt war, zeigt sich vor allem daran, dass sich diese Vorstellung wie eine roter Faden durch sein gesamtes Schaffen zieht, von seiner ersten, 1915 in der Wiener *Arbeiter-Zeitung* veröffentlichten Erzählung (in der der Student Leon Petrow den Zaren nicht mit der Pistole, sondern mit seinem Gelächter vernichtet)[29] über den satirischen Duktus seiner Reportagebücher bis hin zu den für „Radio Free Europe" und „Voice of America" nach dem Zweiten Weltkrieg verfassten Radiosketchen und seiner Wiederbearbeitung des Schwejk-Stoffes in den 1950er Jahren. Während seiner politischen Propagandaarbeit für das amerikanische „Office of War Information" im Zweiten Weltkrieg, die zweifellos auch an die Erfahrung seiner Arbeit für die Piscatorbühne anknüpfte, definierte Lania „Propaganda" als die „Essenz jeder guten Kunst" und bestimmte letztere näher als „humor, fighting satire, genuine anger".[30]

Das satirische und aufklärerische Lachen untergräbt Autorität und Macht, stellt das vermeintlich Selbstverständliche in Frage und setzt Denkprozesse in Gang. Solchermaßen symbolisiert das Lachen weniger die vielzitierte Macht des Ohnmächtigen, sondern schafft vielmehr „Ermächtigung" und öffnet Aktionsräume, indem es

[27] Vgl. Freund 2005, 76.
[28] Ebd. u. 79.
[29] Siehe: Leo Lania, Der Zar und Leon Petrow stud. Med, a.a.O.
[30] Vgl. Leo Lania, War on the Air, a.a.O.

direkt auf das Feld des „Alltagsverstands“ und des Hegemonialen zielt, auf den Bereich der Meinungen und Überzeugungen. Wie kaum eine andere menschliche Tätigkeit besitzt das Lachen eine spezifische kollektive Bindekraft, schweißt zusammen, schafft eine Art von lebendiger Solidarität (bekanntlich bezeichnete Sigmund Freud den Witz als „die sozialste aller auf Lustgewinn zielenden seelischen Leistungen“),[31] zugleich aber auch Abgrenzung und Frontstellung, wie der frankokanadische Schriftsteller Gaëtan Brulotte feststellt:

„Laughter can [...] signify solidarity (laughing with) [...]. It has the power of social cohesion, implying companionship, shared memories and collective activity. It offers the shortest route form one human being to another. But it can also express exclusion (laughing at), signalling unacceptable difference, voicing disdain, rejection slander or malice.“[32]

Zur spezifischen Ambivalenz des Lachens gehört auch, dass sich in diesem Vorgang individuelle Kognition mit einem häufig kollektiven Erlebnis verbindet, erlebte Unmittelbarkeit auf eine reflexive (und gleichsam „epische“) Distanz trifft:

„The success of comedy presupposes shared interests. Laughter is a way of making contact with others and with the world [...], and yet [...], it also implies distance because, in order to laugh at something or someone, we need to view it/them from a detached perspective.“[33]

Nicht zuletzt waren nicht erst seit dem 18. Jahrhundert Satire und Komödie immer auch mit dem Aspekt der Aufklärung und der sozialen Bildung bzw. Erziehung verbunden: „[The] principal aim of traditional comedy was not so much to make its audi-

---

[31] Freud 1992,192.

[32] Vgl. Brulotte 2006, 12. In seinem Text unterstreicht Brulotte an verschiedenen Stellen auch besonders die „kognitive Dimension“ [cognitive dimension] des Lachens, die Verbindung von Komik, Humor und Lachen mit dem Feld des Alltagsverstands und des Hegemonialen: „The comic effect presupposes a shared knowledge that constitutes its implicit background. This background is a mosaic of logic, received ideas, common sense, conventions, and both biological and acquired instincts. Any break in this common territory, any incongruity relating to it, provokes laughter. [...] [The] comic often arises from a fracture in our apprehension of the world.“ (16) „Laughter, admittedly, has a long history of complicity with dissidence, but, as we know, dissidence does not necessarily have destructive consequences: it also possesses a transformative power of which we in the modern period are well aware.” (15) „Laughter fights all stereotypes, the sclerosis of thought, the arrogance of those in power, and offers a healthy relativity of perspectives.“ (17) „If we define power as the opportunity to influence the behaviour of others and to impose one’s will upon it [...], then laughter has power.“ (11)

[33] Ebd., 13.

ence laugh as to unmask, avenge or educate.“[34] Die Kritik der Satire und Komödie fordert den Rezipienten heraus, sich selbst ein Urteil zu bilden, einen Standpunkt zu beziehen, der dem offiziellen (satirisch gebrochenen und kritisch hinterfragten) Standpunkt der Macht widerspricht. Insofern bot sich das traditionelle Genre der Komödie durchaus auch als zeitgemäße und „revolutionäre“ Literatur- und Bühnengattung an.

Zurück zu Lanias Komödienentwurf für Piscator. Der Plot der dritten Fassung von „Konjunktur“, die – abgesehen von dem noch unmittelbar vor der Premiere geänderten Stückschluss – mit der von der Piscatorbühne gespielten Spielfassung weitgehend identisch sein dürfte, präsentiert sich in der Zusammenfassung von Tatjana Röber wie folgt:

„1. Akt. Handlungsort ist Albanien. Auf einem abgelegenen Gelände entdecken drei Landstreicher Öl. Sie verkaufen die Entdeckung gegen Schnaps und ein paar Münzen an zwei weitere obskure Gestalten, die sofort den Wert des Grundstücks erkannt haben. Dabei wird einer der drei Fündiggewordenen im Zwist von seinen Kumpeln erstochen. Ein einheimischer Feudalherr, Rifan-Bey, macht den beiden, die sich jetzt Besitzer dünken, eine Hälfte des Grundstücks streitig. Der Italiener Rossi besichtigt das Grundstück, auf dem Rifan-Bey zu bauen angefangen hat. Er weiß, daß es der Albanerin Bianca Goxhomani gehört und handelt mit Rifan-Bey aus, es in dessen Auftrag Bianca abzukaufen. Der Franzose Dubois taucht mit einigen Landvermessern auf und beginnt, die Felder des anderen Grundstücks abzustecken. Als die beiden Herumtreiber auf ihrem Anspruch bestehen, überredet er sie zu einem Kartenspiel um das Grundstück und trickst sie dabei aus. Dem einen, einem ehemaligen deutschen Offizier, verspricht er zur Entschädigung eine Stellung in der albanischen Armee. Rossi hat den unterwürfig-wütenden Rifan-Bey getäuscht und das von diesem besetzte Grundstück billig selbst erworben. Arbeiter finden sich nun auf den Grundstücken ein, auf denen jeweils Tafeln mit der Inschrift „Syndicat Petrolifère Franco-Albanien“ und „Società Italiana Petrolifera“ angebracht werden. Rossi und Dubois stellen sich als bevollmächtigte Gesandte ihrer Länder vor.
Bianca betreibt eine Kantine für die Arbeiter. Sie fordert ihr Feld von ihrem Geliebten Rossi zurück, doch der will nun nichts mehr von ihr wissen. Durch ihre Vorwürfe, er habe sie betrogen, heizt sie den Unmut der Arbeiter über die Fremden an. Ein Mönch versucht den Streit zu schlichten. Als das mißlingt, ruft er zum Kampf für die Freiheit Albaniens und zum ‘heiligen Krieg‘ auf.
Brown, Vorsitzender des Völkerbundkomitees für Albanien, trifft ein, um mit ‘kombinierten Formationen der alliierten Truppen [...] das Leben königlich britischer Untertanen‘ und ‘die nationale Produktion‘ zu sichern. Er wird vom Kommandanten der einheimischen Truppen, einem Österreicher, begrüßt, der die aufbegehrenden Einheimischen zurückdrängen läßt. Claire Barsin kommt hinzu und zeigt Brown, Rossi und Dubois ihren Kreditbrief. Sie will mit den anwesenden Ölfirmen über eine Beteiligung an der Finanzierung des Öltransports verhandeln. Claire bittet Bianca Goxhomani und einen weiteren Albaner, Ahmed Noli, um Rat und Hilfe, sie suche Kon-

[34] Ebd., 14.

takt zur einheimischen Bevölkerung. Der Mönch stellt sich Claire als Trebitsch-Lincoln von, als Mensch mit bewegter Vergangenheit, und schlägt ihr vor, als ihr Pressechef tätig zu werden, sie zu managen, eine albanische Freiheitsbewegung mit ihr als Führerin zu lancieren und mit den anwesenden Mächten über ‘den albanischen Bissen‘ zu verhandeln. Claire geht ‘undurchsichtig‘ darauf ein.
2. Akt. Zwischen der italienischen und der französischen Firma, vertreten durch Rossi und Dubois, entbrennt der Wettkampf, wer zuerst Öl erbohrt. Dubois fordert von Jonny, dem leitenden Ingenieur des Bohrfelds, ein schnelleres Arbeitstempo, um vor den Italienern am Öl zu sein. Jonny beklagt die schlechten Arbeitsbedingungen der mit den Ausschachtungsarbeitern befaßten Arbeiter. Evelyn, Claires Tochter, stachelt Jonnys Ehrgeiz an, den Bohrrekord zu erzwingen. Claire verhandelt mit Rossi, sie ist an einer gemeinsamen Verkaufsorganisation interessiert, um ihrem Öl ein Monopol auf den mittelländischen Märkten zu verschaffen, was hieße, ‘die Royal Dutch zum Duell herausfordern.‘ Rossi hält Claire, die ihre Auftraggeber nicht nennen will, für eine Agentin der Standard Oil. Das Öl bricht spektakulär aus.
Brown, der sowohl Direktor der Royal Dutch als auch Vorsitzender des Völkerbundkomitees für Albanien ist, ordnet in letztgenannter Funktion eine Arbeitszeitbeschränkung an und verbietet die Arbeit von ungelernten Kräften an den Maschinen. Als Rossi sich beschwert, schlägt Brown ihm ein Kartell mit der Royal Dutch vor. Der Lautsprecher meldet die Fusion der Royal Dutch mit Italienisch Naphta. Dubois läßt die Bohrarbeiten stoppen, weil er ein Preisdumping mit der Royal Dutch befürchtet. Er verfügt die Entlassung von 80% der Arbeiter. Rifan-Bey, der von Dubois geschmiert wird, stachelt die murrenden Arbeiter gegen die Italiener auf und bietet Rossi seine Dienste als Mädchenhändler an. Die von Claire heimlich gesteuerte revolutionäre Agitation unter den Besatzungstruppen beunruhigt Brown, er besticht seinerseits Trebitsch, damit dieser einen kleinen Putsch anzettele, womit dem Völkerbund Anlaß gegeben wäre, das Land militärisch zu besetzen und die französischen und italienischen Ölquellen unter seine Verwaltung zu stellen. Die Hetzereien von Trebitsch und Rifan-Bey tragen Früchte, die aufgestachelten Arbeiter richten ihre Aggressionen gegen die Fremden und die Maschinen, sie wollen das Bohrfeld in Brand setzen. Claire, die Ahmed und Bianca im (nicht-nationalistischen) Kampf für die Interessen der Einheimischen unterstützt, kann die Maschinenstürmer nicht aufhalten. Die Arbeiter schenken ihr kein Vertrauen, weil sie nicht preisgeben will, in wessen Auftrag sie im Lande ist. Claire hofft, daß ihr Plan aufgeht, durch Agitation unter den verschiedenen Besatzungstruppen eine Meuterei herbeizuführen und so zu verhindern, daß diese gegeneinander in Kampfhandlungen eintreten.
Auf einer festlichen Abendgesellschaft treffen sich alle Akteure, jeder konspiriert mit jedem und gegen jeden. Rossi und Dubois haben ihren Truppen Befehl gegeben, in den nächsten 15 Minuten gegen die Truppen der jeweils anderen Seite anzurücken, trinken aber miteinander auf den Frieden. Claire flirtet mit den anwesenden Männern, versucht, sie hinzuhalten und sich nicht festlegen zu lassen. Plötzlich dringen Vertreter sämtlicher Besatzungstruppen in den Saal ein und verkünden ihre Weigerung zu kämpfen. Claire und Ahmed, die sich am Ziel wähnen, aber auch alle anderen Anwesenden erleben verblüfft, wie Trebitsch sich im Handstreich zum Präsidenten Albaniens ernennt. Unter dem Jubel der hinzugekommenen einheimischen Soldaten erklärt er, er werde von der albanischen Nationalarmee unterstützt.
3. Akt. Die Präsidenten der Royal Dutch, Sir Henry Deterding, der Standard Oil, W. C. Teagle, und der Vorsitzende des Allrussischen Naphta-Syndikats, Lomow, äußern sich in Rundfunkansprachen zur Weltbedeutung des Öls und geben Anweisungen zur Situation in Albanien. Rossi, Jonny – von Teagle zum Vertreter der Standard Oil ernannt -, Brown und Dubois beraten sich untereinander im Regierungspalast. Rossi

und Dubois erklären, daß ihre Detachments aus Albanien abgezogen werden. Trebitsch, selbstbewußt in aufwendig geschmückter Uniform als Präsident agierend, versucht, die Teilnehmer der Runde, die sich zuvor über ein gemeinsames Vorgehen verständigt haben, gegeneinander auszuspielen. Er gibt vor, Claire auf seiner Seite zu haben. Nach dem Abgang der Länder- und Ölfirmenvertreter informiert der österreichische General Trebitsch, daß es im Volk immer noch gäre und man mit der albanischen Armee 'im Ernstfall net viel aufstecken kann.' Claire fordert Trebitsch auf, abzudanken und zu verschwinden. Trebitsch wird unsicher. Nacheinander bieten Dubois und Rossi Trebitsch die Zusammenarbeit an. Ihre Bedingungen sind: ein Schutzvertrag mit ihrem Staat, Verpachtung der Ölquellen, Tabakmonopol, Verwaltung der Staatsbank und das Schürfrecht im Erzgebiet. Als auch Brown eintritt, lüftet Claire das Geheimnis ihrer 'Identität'. Sie zeigt den Vertrag, den sie als Agentin des Sowjet-Syndikats mit Jonny, dem Standard-Oil-Vertreter, abgeschlossen hat. Er beinhaltet: 'Gemeinsame Verkaufsgesellschaft für russisches und albanisches Öl zur Eroberung der mittelländischen und asiatischen Märkte.' Alle Anwesenden sind fassungslos. Trebitsch läßt Claire verhaften. Rossi, Brown und Dubois stellen sich auf die Seite des Präsidenten. Claire und Bianca werden vor einem Standgericht, bestehend aus dem General, dem Oberleutnant und Rifan-Bey, angeklagt. Brown wirft Claire vor, ihre politische Arbeit und auch ihre Mitstreiter Ahmed und Bianca für ihre wirtschaftlichen Ziele instrumentalisiert zu haben. Im Regierungspalast erhält Trebitsch die Mitteilung, daß die Bauern aus der Umgebung bewaffnet im Anmarsch seien, um ihn zu stürzen. Er wird kopflos, überlegt, wie er seine Haut retten kann. Geistesgegenwärtig überredet er, nun faschistische Phrasen dreschend, Brown, ihm ein Torpedoboot zur Verfügung zu stellen. Im Gefängnis warten Claire und Bianca auf die Verkündung ihres Urteils, sie rechnen mit der Todesstrafe. Als das Gericht soeben das Todesurteil verkündet hat, kommt die Nachricht, daß Trebitsch sich mit dem Torpedoboot nach Triest abgesetzt hat und dann nach München weitergereist ist. Dann meldet Ahmed Claire: 'Wir haben gesiegt!' Dubois und Rossi beglückwünschen Claire ironisch, bezeichnen sie als Heldin. Abschließend beschwören drei kurze Statements von Brown, Teagle und Claire die anhaltende Kriegsgefahr."[35]

In Lanias Stückentwurf treffen zwei politische Machtsphären aufeinander, einerseits der politisch-ökonomische Machtkomplex der etablierten gesellschaftlichen Eliten und andererseits der politisch-revolutionäre Emanzipations- und Befreiungskampf der unterprivilegierten sozialen Schichten. Diese Konfrontation bestimmt – neben dem ökonomischen Stoff – den dramaturgischen Aufbau des Stückes, die Themen- und Handlungsstränge sowie das Figurenarsenal. Wesentlich für diese Konfrontation ist der Kampf um die „Masse", der Kampf um die Legitimationsbasis der Macht, der sich immer wieder auch als hegemonialer Kampf um das Denken, um die Köpfe erweist. Dementsprechend werden hier anhand des ökonomischen Stoffes nicht nur die internationalen Verflechtungen von Politik und Wirtschaft thematisiert, die gesellschaftspolitischen Systeme der 1920er Jahre und die politischen sowie ökonomischen Machtkämpfe auf lokaler und internationaler Ebene illustriert, sondern vor al-

[35] Röber 2001, 349 – 352.

lem auch – und das ist, wie schon anhand vieler Beispiele gezeigt wurde, ein essentielles Thema Lanias – der Komplex „Masse und Macht“, die Massenbasis der Macht, die Aufklärbarkeit, aber gerade auch die Verführbarkeit der Masse(n).[36]

Lanias Komödie – und wohl in noch höherem Maße Piscators Inszenierung derselben – durchzieht eine spezifische Dialektik von Oberfläche und Tiefe, Erscheinung und Hintergrund, Ursache und Wirkung, die nicht nur der Grundgedanke von Lanias Reportagetheorie ist, sondern auch jener der an der Piscatorbühne konzipierten „Soziologischen Dramaturgie“; beide wurzeln natürlich auch im zeitgenössischen neusachlichen Literaturdiskurs, der an anderer Stelle bereits ausführlich erörtert wurde. Diese Dialektik findet sich auf allen Ebenen der dramatischen Vorlage und der Inszenierung wieder, in der dramatischen Gestaltung ebenso wie im Bühnenaufbau oder im spezifischen Bühneneinsatz der Technik, in der Verwendung von Lautsprechern (die im Stück für das Informationsmedium „Radio“ stehen) oder des Films. Lania und Piscator arbeiteten offenbar nicht nur eng am dramatischen Text zusammen (was vor allem in der ersten Hälfte des ersten Akts deutliche Spuren hinterließ), sondern gestalteten (zumindest teilweise) auch gemeinsam den Einsatz des Films in der Inszenierung.[37] Der Film in „Konjunktur“ sollte, wie es Piscator formulierte, „diesmal eine ganz besondere Funktion im Stück erfüllen [...] und nach neuen Gesichtspunkten zusammengestellt“ werden.[38] Die besondere Funktion des Films und dessen Einsatz nach neuen Gesichtspunkten lagen eben darin, dass der Film dem Stück einen „festen Rahmen“ geben sollte, und dieser Rahmen sollte offensichtlich der Journalismus oder, etwas salopper formuliert, „die Zeitung“ sein. Der fiktive Komödienstoff sollte solchermaßen durch die journalistische Rahmung mit realem Gehalt aufgeladen und „episiert“ werden. Diese Vorgehensweise unterstrich nicht nur in besonderer Weise den professionellen Hintergrund Leo Lanias als eines der profiliertesten Reporter der Weimarer Republik, sondern hob indirekt auch die Konzipierung von La-

[36] Eigentlich illustriert „Konjunktur“ die Verführbarkeit der Massen in weit höherem Maße als deren Aufklärbarkeit und Emanzipation: Die letztendlich erfolgreiche Revolution am Ende des Stückes wirkt ziemlich aufgesetzt, was allerdings auch mit der Änderung des Stückschlusses noch unmittelbar vor der Premiere zusammenhing. Die 1934 im Exil entstandene (und unaufgeführt gebliebene) Neufassung des Stückes „Oil Field“ wird den Aspekt der Verführbarkeit der Massen – der nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland eine besonders bittere Aktualität erlangt hatte – noch stärker in den Fokus stellen.
[37] Piscator selbst verweist ausdrücklich auf die gemeinsame Arbeit mit Lania am Begleitfilm zu „Konjunktur“, vgl. Piscator 1929, 208.
[38] Ebd., 209.

nias politischer Gebrauchsliteratur vor dem Hintergrund seines journalistischen Schaffens hervor. In „Das Politische Theater“ rekapitulierte Piscator das Leitprinzip seiner Inszenierung wie folgt:

„Wie ich die Handlung szenisch-dynamisch ablaufen ließ, dem Bühnenaufbau, dem Requisit damit eine eigene Bedeutung verleihend, so sollte der Film nicht nur die Hintergründe des Stücks aufreißen und erweitern, nicht nur Illustration sein, sondern einen im wahren Sinne des Wortes festen ‘Rahmen‘ für die Komödie abgeben. Diese Journalisten-Komödie sollte sich aus der Zeitung entwickeln, das heißt der ganze Bühnenausschnitt wurde durch eine Zeitungsseite abgeschlossen, eine Leinwand, die wie ein Zeitungsblatt in verschiedene Kolumnen geteilt war, deren jede einem bestimmten Schauplatz der Bühne entsprach. Während sich auf der Bühne selbst der Kampf zwischen den rivalisierenden Gruppen um die Ölquelle entwickelte, der Kampf zwischen dem italienischen und dem französischen Konzern, tobte auf der Leinwand der Pressekrieg zwischen Frankreich und Italien, wurde hier der weltpolitische Gegensatz graphisch sowohl durch Trickfilme wie durch Schrift verlebendigt. Ich erreichte dadurch eine außerordentliche Einfachheit und Übersichtlichkeit der Vorgänge, die, wie in einem Lehrbuch, plastisch veranschaulicht wurden. Immer wieder schob sich die Zeitungsseite vor, wurde immer wieder an einer anderen Stelle entfernt oder durchstoßen, gab dann den Blick auf die Bühne frei, die Handlung setzte genau am gleichen Punkte ein, wo der Zeitungskommentar geendet hatte. Bis am Schluß die Zeitung in Flammen aufging, die albanische Revolution mit dem Inbrandstecken der Ölquellen ihren Höhepunkt erreichte. [...] Überhaupt scheint mir, daß mit der Inszenierung von ‘Konjunktur‘ [...] in der Richtung auf eine Vereinfachung der Bühnenmittel, auf die Auflockerung der Form die geschlossenste Leistung der Spielzeit erreicht wurde.“[39]

Ein herausragendes Beispiel der spezifischen Dialektik von „Konjunktur“, der plastischen und lehrbuchhaften „Einfachheit und Übersichtlichkeit der Vorgänge“, ist der erste Akt des Stückes, in dem sich die Zusammenarbeit Lanias und Piscators auch am dramatischen Text wohl am deutlichsten widerspiegelt. Die Exposition der Komödie ist brillant, ein großer Wurf, der sich durchaus mit anderen dramatischen Glanzleistungen der 1920er Jahre messen kann. Gleichsam aus dem Nichts, aus einer vollständig leeren Bühne heraus[40] – die fast Peter Brooks Konzept der 1960er Jahre vorwegnimmt – entwickelt sich hier die Handlung, entsteht ein kapitalistischer Kosmos (und mit ihm der hegemoniale Gegenkosmos oder die revolutionäre Gegenmacht) aus bestimmten Triebkräften heraus, die aufzuzeigen und transparent zu machen sich die Piscatorbühne zur Aufgabe gestellt hat. Wie auf eine nackte Folie oder auf eine bloße Oberfläche zeichnen sich hier die politischen und sozialen Macht-

[39] Ebd.

[40] Möglicherweise war, wie einige Rezensenten der Uraufführung anmerkten, der Bühnenboden mit Sand oder Sägespänen bestreut, auf die Rückwand der Bühne könnte ein Tafelberg oder Fels projiziert worden sein. Vgl. Röber 2001, 454.

kämpfe, die Profitgier und die Ausbeutung vor allem der menschlichen Ressourcen in die Bühnenszenerie ein. Die Handlung der ersten Szenen beginnt fast rein pantomimisch, nur ganz vereinzelt fallen Worte. Je mehr sich die Bühne im Verlauf des Stückes mit Menschen und mit Material füllt, um so geschwätziger wird die Welt, um so hohler werden die Phrasen, die unter dem Deckmantel der vermeintlichen Interessen der Allgemeinheit nur die eigene Habgier kaschieren. Die ersten beiden Szenen des Stückes enthalten im Kern bereits den ganzen Konflikt: Was mit einer tödlichen Messerstecherei zwischen ein paar Landstreichern beginnt, führt auf einer hierarchischen Stufenleiter weiter zu den Auseinandersetzungen zwischen globalen Großkonzernen und der militärischen Konfrontation auf internationaler Ebene.

Konjunktur, Erster Akt, 1. Szene

Leere Bühne. Auftreten 3 Männer, der Erste, der Zweite in Pluderhosen, Fez, zerlumpt Taschentuch als Sonnenschutz im Nacken, der Dritte mehr europäisch gekleidet, aber nicht weniger abgerissen, Pistole im Gürtel. Sie lassen sich erschöpft zu Boden fallen, dösen stumpfsinnig vor sich hin.

Der Erste (stutzt, will aufstehen, stützt sich mit der Hand auf den Boden, zieht die Hand sofort zurück, schwenkt sie ärgerlich hin und her, riecht plötzlich an ihr, schaut dabei verblüfft die beiden Anderen an)

Der Zweite
Der Dritte (betrachten ihn verständnislos, springen mit ihm zusammen auf, untersuchen eingehend den Boden, sehr erregt)

Der Dritte (nimmt eine kurze Schaufel, beginnt wie toll zu graben, während die Anderen ihm aufgeregt zuschauen. Dann hält der Dritte in der Arbeit inne)

Alle drei (stecken die Köpfe zusammen, sprechen eifrig und unhörbar aufeinander ein)

Der Dritte (füllt seine Feldflasche mit dem aus dem Boden quellenden Nass und alle drei machen sich immer noch im hitzigem, aber unhörbaren Gespräch auf den Weg)

Der Dritte (während die Zwei hinter die Szene biegen, kommt schnell und scheu zurückgelaufen, nimmt in Hast einen kleinen Pflock, nagelt ein Brettchen daran, läuft den anderen nach)

2. Szene

Der Dritte (mit Schnapsflasche, leicht betrunken, kommt zurück, winkt Vierten und Fünften heran, ihm schneller zu folgen, die misstrauisch heranschlendern. Auf einem kleinen Wagen führen sie Schaufeln und Arbeitsgerät mit)

Dort - !

(auf den Pflock zeigend)

Der Vierte (tritt näher, untersucht den Pflock, dann sehr schnell Schaufel geholt)

Der Fünfte (ergreift gleichfalls eine Schaufel, beginnt mit dem Vierten um die Wette zu graben)

Der Vierte (innehaltend, brüllt los) Petro - -

Der Fünfte (verblüfft, triumphierend) Petrol - -

Der Vierte - leum -

Der Dritte (trocken) Petroleum.

Der Vierte Hm –

Der Fünfte Tja – (messen sich misstrauisch)

Der Vierte (zum Dritten ärgerlich) Na und - - ?

Der Dritte (drohend) Na und - ?!

Der Erste
Der Zweite (kommen torkelnd, vollkommen betrunken heran, halten sich, um nicht zu fallen, am Pflock fest, grölen ein Lied)

Der Dritte (zieht den Vierten beiseite, drohend) Mich könnt Ihr nicht hereinlegen! Oh nein! Ich weiß, was das hier bedeutet.

Der Erste
Der Zweite (auf den Fünften zu): Noch – einen Schnaps! Noch – einen Schnaps!

Der Fünfte (gibt ihnen noch eine Schnapsflasche)

Der Dritte (eindringlich auf den Vierten einsprechend, hält immer die zwei Betrunkenen im Auge, von denen er nicht gehört werden will): Ich mache alles! Derjenige welcher – das bin ich. (auf die Betrunkenen zeigend) Betrunken, Dummköpfe – wieviel?

Der Vierte Da hast Du – und jetzt Schluss. (gibt ihm einige Münzen)

Der Dritte (ans Messer greifend): Bist Du verrückt? Ich werde - - - (drohende Geste, als wolle er die Besoffenen zu Hilfe holen)

Der Vierte (beruhigend): Weißt Du, was wir für Scherereien haben werden - - ! Vielleicht mit der Regierung - - vielleicht gehört der Boden - -

Der Dritte Das Doppelte!

Der Fünfte (schnell heran): Davon die Hälfte!

Der Vierte (gibt ihn noch einige Münzen): Schluss jetzt – sonst - ! (drohende Bewegung, als wolle er ihn den Betrunkenen verraten)

Der Fünfte Scher Dich zum Henker!

Der Dritte (gierig das Geld einstreichend): Topp! (während er noch einen Augenblick die Münzen in der Hand wiegt)

Der Erste
Der Zweite (betrachten ihn von ferne blöde, misstrauisch)

Der Dritte (will schnell ab)

Der Erste (mit plötzlichem Gebrüll wütend hinter ihm her)
Der Zweite

Der Dritte (kehrt sich schnell um, zieht sein Messer, sticht den Zweiten nieder, läuft davon)

Der Zweite (bricht tot zusammen)

Der Erste (hinter dem Dritten her)[41]

In einer extrem verdichteten und konzentrierten, „sachlichen“ Form vollzieht sich in der Folge auf der Bühne wie im Zeitraffer die Entwicklung von einer archaischen, vorindustriellen Gesellschaft zur industrialisierten, kapitalistischen und proletarischen „Massen“-Gesellschaft. Das Prinzip „Konjunktur“, das beständige Wachsen, das Fortschreiten vom Kleinen zum Großen, vom Privaten zum Öffentlichen durchziehen das ganze Stück. Die archaische und leere Landschaft füllt sich zunehmend mit Bohrtürmen und Maschinen. Der Konflikt zwischen einzelnen Vagabunden, Abenteurern und Entrepreneuren um eine gefundene Ölquelle wächst sich aus zur militärischen Konfrontation auf internationaler Ebene. Die autochthone Bevölkerung vermischt sich mit den Arbeitern und Soldaten der verschiedensten Nationen. Technisierung und Industrialisierung, Modernisierung und Globalisierung herrschen vor, in der Inszenierung perfekt versinnbildlicht durch Piscators Idee vom „fortschreitenden Aufbau der Bühne“:

„Ich wollte den ‘Kampf um Petroleum‘ von seien Wurzeln aus aufrollen, und kam so dazu, meiner Inszenierung den fortschreitenden Aufbau der Bühne zugrunde zu legen, der sich in enger Verknüpfung mit der Handlung vollziehen sollte. Von der leeren Bühne – dem nackten Feld – sollte sich aus kleinsten Anfängen lawinenartig der Kampf um eine zufällig gefundene Ölquelle entwickeln, ein Spielaufbau, der sich vor den Augen des Zuschauers vollzieht und den ganzen technischen Hergang der Ölproduktion demonstriert. Von der Entdeckung der Petroleumquelle bis zu den Vorbereitungen der Bohrungen, bis zu dem Aufbau der Bohrtürme, bis zur Kommerzialisierung des Öls als Ware sollte die Handlung – Rivalität, Mord, Schiebung, Korruption, Revolution – vor dem Zuschauer abrollen, ihn so in das ganze Getriebe der internationalen Petroleumpolitik hineinreißen.“[42]

Allerdings sei, wie Piscator einschränkend einräumte, die Verwirklichung dieser Intuition nur im ersten Akt gelungen. Das Problem war – neben der kurzen Probezeit, die einem ausführlichem Experimentieren mit dem dramatischen Stoff nicht allzu viel Raum ließ – vor allem die Konzentrierung der Fabel auf die Figur der Claire Barsin, die dem Versprechen geschuldet war, Tilla Durieux die Hauptrolle in einer Piscator-

[41] Leo Lania, Prosperity [Konjunktur], Erster Akt, Erste und zweite Szene; a.a.O.
[42] Piscator 1929, 208.

Inszenierung zu verschaffen:[43] „Im zweiten Akt mußte wieder der Anschluß an die Handlung der ursprünglichen Komödie gefunden werden, weil sonst die Hauptrolle völlig unter den Tisch gefallen wäre. Über diesen Widerspruch kamen wir nicht hinweg.“[44]

Die Tendenz zur Versachlichung und Verstofflichung, die im ersten Akt am deutlichsten wird, dürfte vor allem von Piscator ausgegangen sein. Tatjana Röber verweist in ihrer Untersuchung zur Stückgenese von „Konjunktur“ auf die „Divergenzen zwischen Piscator und Lania“, die einer „konsequenten Erprobung essayistischer Formen im Wege gestanden“ seien.[45] Piscators Intentionen hätten offenbar darauf abgezielt, die menschlichen Individuen durch Kollektivsubjekte, Typen und Personifizierungen zu ersetzen und als Helden- und Hauptrollen nur die „Macht des Petroleums“[46] gelten zu lassen. Demgegenüber scheine Lania, so Röber, die „Erfüllung der Gattungstheorie im Auge gehabt zu haben“, da er selbst im Programmheft der Inszenierung darauf verwiesen habe, seine (mit dem dramatischen Text zu „Konjunktur“ noch nicht erreichte) Absicht sei es, „den spröden, bisher noch kaum bearbeiteten politischen Stoff dichterisch rein umzusetzen, im Menschlichen aufzusaugen“:

„Gerade eine ungeglättete Repräsentation, eine dynamisch-‘verflüssigte‘, die Bruchstellen betonende Ästhetik aber schwebte Piscator vor. Diese Piscatorbühneninternen Widersprüche mögen für das dramatische Oszillieren zwischen Salonstück-Klamotte, Rührstück und Dokumentardrama ausschlaggebend gewesen sein.“[47]

Röbers Beobachtungen hinsichtlich der produktiven Divergenzen und unterschiedlichen Anteile an der dramatischen Textgestaltung von Piscator und Lania sind sicherlich richtig, allerdings ging es meines Erachtens in diesem Punkt bei Lania um weit mehr als nur die „Erfüllung der Gattungstheorie“. Wie im Laufe dieser Untersuchung immer wieder gezeigt wurde, ist der Aspekt des „Menschlichen“, des Individuellen, Lebendigen etc. eine wesentliche Konstante im Schaffen Leo Lanias, die ihn sicherlich in seinem schriftstellerischen Werk beständig auf eher konventionelle Schablonen (etwa den literarischen Naturalismus) zurückgreifen ließ und die zu den betont avantgardistischen Textexperimenten von Mitstreitern wie Piscator und Brecht eine deutliche Distanz schuf – wobei, auch das steht außer Frage, das literarische Poten-

[43] Vgl. S. 303, FN 2.
[44] Piscator 1929, 208.
[45] Röber 2001, 380.
[46] Vgl. Piscator 1929, 208.
[47] Vgl. Röber 2001, 381 und Leo Lania, Die Komödie der Wirtschaft, a.a.O., 2.

tial und Können Lanias keinesfalls etwa an jenes von Brecht heranreichten.[48] Die verschieden gewichteten Intentionen Lanias und Piscators mögen ein Grund für das letztendlich für alle Seiten unbefriedigende Ergebnis dieser „Wirtschaftskomödie“ gewesen sein, für das Oszillieren zwischen Salonkomödie und Dokumentarstück, entscheidend war aber vor allem auch der hohe Zeitdruck durch den angesetzten Premierentermin, der dem Experimentieren mit dem dramatischen Text im Vorhinein einen engen Rahmen setzte.

Lanias/Piscators szenische Entwürfe für den ersten Akt erinnern jedenfalls mitunter an die Parabelstücke Brechts oder an Tretjakows „Literatur der Fakten“. Der Wortwitz vieler Dialoge (auch der beiden übrigen Akte), die demonstrierte Hohlheit der politischen Phrasen der Machtpotentaten nehmen phasenweise das absurde Theater der 1950er Jahre vorweg – wobei es bei Lania und Piscator allein die marxistische Weltsicht und der politische Emanzipationskampf sind, die der Absurdität der kapitalistischen Welt und den faschistischen Phrasen noch einen Sinn entgegensetzen. Beispielhaft für dieses Abdriften in die Absurdität – die wohl auch ein Nachhall des Berliner Dadaismus war[49] – ist etwa das sinnentleerte Gestammel phrasenhafter Versatzstücke, mit dem der eben erst zum Diktator Albaniens ausgerufene Lincoln-Trebitsch das Bündnis mit Brown, dem Wirtschaftsboss, Vertreter der britischen Weltmacht und Repräsentant des Völkerbundes in einer Person, feiert: „*Trebitsch (begeistert)*: Unsere gerechte Sache wird siegen! Eine neue Zeit! – Morgenröte – das Mark des Volkes gesundes Rasseempfinden – in schimmernder Wehr – gepanzerte Faust – Kultur und Zivilisation und Öl und Demokratie – voll und ganz – Hurrah!“[50]

Natürlich ist es oft ein zutiefst schwarzer Humor, geprägt von Sarkasmus und Zynismus, der Lanias Stück prägt – und der sich gerade hinsichtlich der Entlarvung kaschierter Machtansprüche und -intentionen als höchst effizient erweist. Als typisches Beispiel sei hier der kurze Dialog wiedergegeben, in dem der französische Konzernmanager Dubois den amerikanischen Ingenieur Jonny zur Eile bei den Bohrungen drängt:

---

[48] Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang etwa auch Lanias literarische Bearbeitung von Sergei Tretjakows „Brülle China!“ von 1929, also gerade einmal ein Jahr nach der Arbeit an „Konjunktur“. (Siehe dazu Kap. 2.4.1 dieser Untersuchung.)
[49] An dem, wie schon erwähnt, viele namhafte Exponenten der Piscatorbühne teilgenommen hatten, so etwa Piscator selbst, daneben auch George Grosz und John Heartfield.
[50] Prosperity [Konjunktur], Dritter Akt, 11. Szene, a.a.O.

Dubois [...] Viel zu langsam.

Jonny Sehr schwer. Wir müssen in große Tiefen gehen. Die Sicherungsarbeiten -

Dubois Die Sicherungsarbeiten, das ist es! Nichts wie abstützen und eindämmen und verzimmern – und der Schacht wird nicht fertig, die Bohrung ist noch immer nicht angesetzt.

Jonny Stellen Sie moderne Kräne in Betrieb. Mit den primitiven Bohrern kommen unsere Arbeiter durch dies Gestein nicht durch.

Dubois Sie wollen sich nicht plagen, die Kerle, faul sind sie. Teure Maschinen einstellen – lächerlich. Es waren schlechtere Bohrer und Meißel als die hier, mit denen der Panama-Kanal durchstochen wurde. Nicht die Werkzeuge, der Wille, der Geist, Herr Ingenieur, die schaffen die Wunderwerke der Technik.

Jonny Ich trage die Verantwortung für hunderte Menschenleben. [...] Das Arbeitstempo, das Sie fordern, treibt zur Katastrophe, Herr Direktor. Gestern erst sind 5 Mann verschüttet worden.

Dubois Tot?

Jonny Nur leicht verletzt, aber mit knapper Not geborgen.

Dubois Na also, ausgezeichnet.

Jonny Dazu die Wassernot. Die Malaria frisst sie weg, einen nach dem anderen.

Dubois Skandalös! Dass das Rote Kreuz so versagt? An Chinin ist doch kein Mangel.

Jonny Nein, aber von Chinin werden die Arbeiter nicht satt.

Dubois Bravo! Das gefällt mir, dass Sie sich für Ihre Leute so warm einsetzen. Nun ja, Sie sind jung -

Jonny (verblüfft): Das hat doch -

Dubois - gar nichts mit Ihren Aufgaben zu tun? Ganz recht. Augenblicklich steht nicht Arbeiterwohlfahrt zur Debatte, sondern Petroleum. (sehr liebenswürdig) Sie sind intelligent, begabt, energisch, ich schätze Sie -

Jonny (Verbeugung)

Dubois - und ich wäre unglücklich, hören Sie, unglücklich! Wenn Sie es nicht weiter brächten, als zu – einem edlen Menschen.

[...]

Jonny Die Leistungsfähigkeit unserer Arbeiter kann nicht gesteigert werden. [...]

Riskante Geschichte!

Dubois Jedes Risiko kann wettgemacht werden. Wir sind nicht kleinlich. Reduzieren Sie die Sicherungsarbeiten auf ein Minimum, und ich

erhöhe den Arbeitslohn. Den Leuten selbst wird diese Lösung am liebsten sein.

Jonny Wahrscheinlich. Die stellen ihr Leben nicht hoch in Rechnung.

Dubois Ausgezeichnet. Famose Burschen. (ab)[51]

Das Figurenensemble von „Konjunktur“ versucht einen möglichst umfassenden gesellschaftlichen Querschnitt wiederzugeben, typische Repräsentanten der gesellschaftsrelevanten Mächte und Gruppen erscheinen ebenso wie wichtige zeitgenössische Institutionen. Alle sozialen Schichten der lokalen Bevölkerung sind vertreten, einfache Bauern und Arbeiter genauso wie die Feudalschicht (Rifan-Bey) oder revolutionär engagierte Intellektuelle (Ahmed). Militärs treten auf in Gestalt eines nationalistischen deutschen Offiziers und eines österreichischen Generals, unmittelbare Reminiszenzen an die jüngere Zeitgeschichte, die sich bereitwillig in den Dienst der imperialistischen Mächte stellen. Auch die durchtechnisierte moderne Konsum- und Freizeitgesellschaft findet ihren Niederschlag in den Repräsentanten einer weitgehend unpolitischen, „neusachlichen“ Jugend, für die der amerikanische Ingenieur Jonny und vor allem Claire Barsins Tochter Evelyn, die sich in erster Linie für „Karriere“ und „Selbstverwirklichung“ interessiert, stehen.[52] Die Vertreter der internationalen Ölkonzerne stellen insofern eine Besonderheit dar, als sich in ihnen jeweils private, politische und ökonomische Funktionen und Interessen überschneiden, sie treten sowohl als Manager der jeweiligen Konzerne als auch als politische Repräsentanten ihrer Nationalstaaten auf, der Engländer Brown sogar in dreifacher Funktion: als Ölmanager, als politischer Repräsentant des British Empire und als der für den Krisenherd Albanien zuständige Abgesandte des Völkerbundes. Und eben Claire Barsin selbst, die positive Heldin des Stücks, ein durch und durch emanzipierter Frauentyp des sachlichen Jahrzehnts mit betont maskulinen Zügen, ein Mischtyp, angelegt „als eine Art Synthese von Rosa Luxemburg und Stalin“,[53] praktisch und zielorientiert, zum „Habitus der Kälte“ durchaus fähig, wenn es die politische Notwendigkeit erfordert, aber auch mit mütterlich-weiblicher Sensibilität und Empathie ausgestattet. Tilla Durieux, für die diese Rolle geschrieben wurde, trägt schon in ihrer äußeren Erschei-

[51] Ebd., Zweiter Akt, 1. Szene.
[52] Das Motiv der „neusachlichen Jugend“ als eine in ihrer Art völlig neue soziale Erscheinung der 1920er Jahre wurde in der vorangegangenen Fassung der Komödie sehr viel breiter ausgeführt, die zweite Fassung konzentrierte sich dagegen dramaturgisch, wie bereits festgestellt wurde, in erster Linie auf den „Stoff“, auf den politischen und ökonomischen Machtkampf um das Öl.
[53] Röber 2001, 357.

nung, etwa durch die maskuline Bubikopf-Frisur, die charakteristischen Merkmale des zeittypischen „Vamps“, was sich deutlich in den erhalten gebliebenen Pressefotografien von „Konjunktur“ erkennen lässt.

Eine Besonderheit, wenn auch eine durchaus zeittypische, ist die Figur des Abenteurers und Hochstaplers Ignaz Trebitsch-Lincoln: Zusammen mit den Konzernbossen Deterding, Teagle und Lomow, die allerdings nur einen ganz kurzen Auftritt in der ersten Szene des dritten Akts absolvieren (Teagle auch noch in der letzten Szene des Stückes), ist Trebitsch-Lincoln die einzige Figur in dem Stück, die unmittelbar auf ein real existierendes Vorbild zurückgeht.[54] Nach dem Zusammenbruch der alten europäischen Gesellschaft im Ersten Weltkrieg und bedingt durch die Wirren der ersten Nachkriegs- und Inflationsjahre hatten Hochstapler wie Trebitsch-Lincoln gewissermaßen „Hochkonjunktur“. Bücher von und über Hochstapler erschienen in den 1920er Jahren zuhauf, Thomas Mann etwa publizierte Anfang der 1920er Jahre eine erste Fassung seines Felix-Krull-Romans, der Dadaist Walter Serner schrieb an seiner „Letzen Lockerung“, einem „Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen“,[55] und die Geschichte von Wilhelm Voigt, dem legendären „Hauptmann von Köpenick“, wurde (teilweise auch schon vor dem Ersten Weltkrieg) immer wieder in Theaterstücken und Romanen verarbeitet, 1926 entstand eine erste Verfilmung der Köpenickiade unter der Regie von Siegfried Dessauer, die bekannteste Adaption des Stoffes wurde gegen Ende der Weimarer Republik 1931 von Carl Zuckmayer verfasst. Ignatz Strassnoff, ein neben Trebitsch-Lincoln seinerzeit hochpopulärer Vertreter seines Fachs, veröffentlichte 1926 seine autobiografischen Erinnerungen im Berliner Verlag „Die Schmiede“ – und niemand anderer als Leo Lania schrieb da-

[54] Trebitsch-Lincoln hatte sich schon zu Lebzeiten zu einen geradezu legendären Ruf erworben: Geboren 1879 in Ungarn und gestorben 1943 in Schanghai war er, um nur einige Beispiele zu nennen, unter anderem Abgeordneter des britischen Unterhauses, bot seine Dienste als Spion den verschiedensten Ländern (darunter Deutschland, England und die USA) an, war, obwohl selbst jüdischer Herkunft, als anglikanischer und presbyterianischer Priester tätig, erhielt in den 1930er Jahren in China auch eine Weihe als buddhistischer Mönch, versuchte sein Glück unter anderem als Öl-Manager in Galizien und Rumänien, und saß immer wieder wegen Urkundenfälschung und schwerem Betrug im Gefängnis. 1920 nahm er in Berlin aktiv am Kapp-Putsch teil (als Pressesprecher der Putschisten) und floh nach dessen Niederschlagung über Wien und den Balkan bis nach China. (Zur Lebensgeschichte von Trebitsch-Lincoln vgl. Wasserstein 1989.)

[55] Vgl. Walter Serner: Letzte Lockerung, Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen, Berlin 1928. Eine erste Fassung des Textes erschien bereits 1920 unter dem Titel „Letzte Lockerung. Manifest dada“.

mals das Vorwort zu dessen Buch.[56] Die besondere Faszination, die für viele zeitgenössische Intellektuelle, aber auch für breite Schichten der Bevölkerung von der Figur des Hochstaplers ausging, mag wohl auch darin begründet gewesen sein, dass diese Figur ein essentielles Zeitgefühl auf den Punkt brachte. Das chamäleon- und schimärenhafte Wesen des Hochstaplers verkörperte in ganz spezifischer Weise die von vielen empfundene Ambivalenz und Doppelbödigkeit der Zeit, den Zusammenbruch der Vorkriegsgesellschaft und die turbulenten Nachkriegsjahre zwischen Inflation und aufziehender Wirtschaftskrise, die Brüchigkeit der traditionellen sozialen Werte und Vorstellungen, den Authentizitätsverlust (gegen den sich die Sachlichkeit stemmte), die Maskenhaftigkeit und Scheinmoral der Epoche, gegen die Lania immer wieder anschrieb. Im gewissen Sinn wurde der Hochstapler zum Inbegriff einer verkehrten (kapitalistischen) Welt (und in einem weiteren Sinn auch der modernen Konsum- und Massengesellschaft im allgemeinen), in der Essenz und Substanz zunehmend durch die Maske und die Phrase ersetzt wurden. So sieht etwa auch Helmut Lethen die zeitgenössische Faszination am Typus des Hochstaplers durch die besonderen Zeitumstände bedingt:

„Man wird verstehen, daß der Typus des Hochstaplers in einer Situation, die als ‘bodenlos‘ erfahren wird, das große Publikum faszinieren konnte; er hatte seinen Auftritt auf dem Theater und im Film, im Kriminalroman und der Massenpresse. In der exzentrischen Gestalt des Hochstaplers wird sichtbar, wie fragil die Strategien der Distinktion in einer Gesellschaft sind, in der das Geld als großer Nivellierer und der Markt vor allem die Biegsamkeit der Haltung honoriert.“[57]

Unter der oberflächlichen Maske des Hochstaplers verbarg sich so gesehen nicht nur die im paradoxen Sinne „tiefere“ Wahrheit der Zeit, in einer Art von spiegelbildlicher Verkehrung wurde der Hochstapler vielmehr angesichts von Scheinmoral und dem inflationären Gebrauch von Floskeln und Phrasen schon fast wieder zu einer „ehrlichen“ Figur, wie es Strassnoff selbst auf den Punkt brachte: „[Heute] lockt es nicht mehr, den Beruf des Hochstaplers auszuüben, wo fast jeder zweite Mann einer ist. Bin ich jetzt wirklich der einzig Anständige unter all diesen Karrieremachern, Lügnern, Schwindlern und Verbrechern, die die Cafés und öffentlichen Lokale, Aemter und Büros bevölkern?“[58] In Lanias Stück macht jedenfalls die Figur des Trebitsch-Lincoln (die neben komischen Eigenschaften in ihrem spielerischen Witz durchaus

[56] Siehe: Strassnoff, Ignatz: Ich, der Hochstapler Ignatz Strassnoff, Berlin 1926.
[57] Vgl. Lethen 1994, 151.
[58] So Ignatz Strassnoff im Gespräch mit Leo Lania, vgl. Leo Lania, Der Hochstapler-König in Berlin; LLP, B13/F2.

auch sympathische Züge verkörpert – was in der Inszenierung mit der Interpretation der Figur durch Curt Bois noch zusätzlich unterstrichen wurde, wie man den zeitgenössischen Rezensionen entnehmen kann) die Doppelstrategien und Maskenspiele der Machtträger in einer besonderen Weise markant, sie ist „Narr und skrupelloser Zyniker“[59] zugleich und repräsentiert damit wie der traditionelle Narr, der der Macht bekanntlich den Spiegel vorhielt, auch ein Stück „Wahrheit“.

Anhand des Figurenensembles werden in Lanias Stück auch die politischen Systeme der 1920er Jahre verhandelt, die bis auf den Sozialismus bzw. Kommunismus allesamt schlecht wegkommen, auch und gerade die demokratischen Systeme, die unter dem Deckmantel eines vermeintlich humanistischen und auf das Gemeinwohl bedachten Idealismus nur die skrupellosen Interessen einiger Wirtschaftspotentaten bedienen. Auch der Völkerbund, im Stück vertreten durch Brown, den britischen Repräsentanten des Royal-Dutch-Konzerns, führt das Ideal der Völkerverständigung durch die bewusste Instrumentalisierung der Institution im Dienste partikulärer politischer und wirtschaftlicher Interessen ad absurdum. Mit der hier demonstrierten, kritisch-ablehnenden Haltung gegenüber dem Völkerbund stand Lania damals keineswegs allein, sie war vielmehr typisch für den intellektuellen Kreis um die *Weltbühne*, dem Lania selbst ja jahrelang angehört hatte.[60]

Die eigentliche Konfrontationslinie in dem Stück verläuft aber weniger zwischen den demokratischen Systemen und dem Sozialismus, sondern zwischen dem Faschismus bzw. Nationalsozialismus auf der einen und dem Sozialismus bzw. Kommunismus auf der anderen Seite. In Lanias Stück erscheint der Faschismus – ganz im Einklang mit den in seinen Reportagebüchern entwickelten Faschismusthesen[61] (und im

---

[59] Röber 2001, 389.

[60] So schrieb etwa Carl von Ossietzky bezüglich des Völkerbundes in der *Weltbühne*: „[Was] in Genf tagt, das ist nicht ein Welt-Parlament, sondern ein Club von Außenministern, die alle gezwungen sind, für Kabinett und Kammer ein paar nette Sächelchen mitzubringen.“ Noch deutlicher wird Ossietzky an anderer Stelle: „Ihr beklagt euch warum die ‘Weltbühne‘ dem Kongreß der Völkerbundigen, der in Berlin tagt, keine Beachtung schenken will? Wir sind nicht in der Lage, das Ereignis so hoch einzuschätzen wie Ihr. [...] Diese Völkerbundsligen bedeuten allesamt ebensoviel wie der Völkerbund, also nicht viel. Es sind Nebenstellen der Auswärtigen Ämter, sie machen, wenn sie überhaupt Politik machen, deren Politik. Auf Wiedersehen im nächsten Krieg!“ (Carl von Ossietzky, Völkerbund ohne Völker, in: *Die Weltbühne* 22 (1926) 50 und ders., Antworten, in: *Die Weltbühne* 23 (1927) 23, 924; zitiert nach: Röber 2001, 364f.).

[61] Vgl. Lania 1924 und Lania 1925 a.

Einklang mit dem zeitgenössischen linksintellektuellen, vor allem kommunistischen Diskurs) – als Handlanger des Kapitals: Seine eigentliche politische Funktion besteht aus dieser Sicht darin, als Bollwerk gegen den Sozialismus/Kommunismus zu wirken und die soziale, besser „sozialistische“ Revolution in Schach zu halten bzw. mit allen Mitteln zu verhindern. Im Stück sind es vor allem die Figuren des Rifan-Bey (des heruntergekommenen feudalen Machthabers), des deutschen Oberleutnants und des mit Slogans und Symbolen jonglierenden Hochstaplers Trebitsch-Lincoln, die die faschistische Seite repräsentieren; weniger der Italiener Rossi, der aufgrund seiner Nationalität eigentlich dazu berufen wäre, in dem Stück aber einerseits als halbseidener Weiberheld (womit Lania eher das negative nationale Klischee bedient), und andererseits als raffgieriger Spekulant vorgeführt wird.[62]

Die politische Funktion des Faschismus und seiner kapitalistischen Hintermänner (wie sie gerade die kommunistische Faschismustheorie dargelegt hatte) wird in Lanias Komödie immer wieder drastisch vor Augen geführt, etwa in jener Szene, in der der entmachtete Feudalherr Rifan-Bey auf die soeben erst massenweise entlassenen Arbeiter trifft und – als bezahlter *Agent provocateur* – diese mit nationalistischen Parolen aufhetzt. Die Szene unterstreicht nicht nur die emotionale Manipulierbarkeit der verzweifelten und ins soziale Abseits gedrängten „Masse“, sondern auch den gewissenlosen Opportunismus der kapitalistisch-faschistischen Handlanger.

Rifan Bey	(ganz zerlumpt unter den Arbeitern): Ha, ha, ha! Schreit nur, schreit! Wird Euch nicht viel nützen. Die Fremden haben taube Ohren und ihre Herzen sind härter als die Steine hier. Ja wisst Ihr denn, warum Ihr jetzt auf die Straße fliegt? Weil die Franzosen fremde Arbeiter ins Land bringen wollen.
Rufe	Nieder mit den Franzosen!
Rifan Bey	Dieses eklige Geschmeiß, blutgieriger als die Moskitos, grausamer als die Haifische sind die Franzosen -
Dubois	(zieht im Vorbeigehen bedeutsam seine Brieftasche)
Rifan Bey	(nachdem er mit Dubois einen Blick gewechselt hat) – sind die Franzosen nicht. O nein, sie sind nicht die Schuldigen. Die Italiener sind schuld. Die haben diesen Betrieb zu Grunde gerichtet, sie wollen uns aushungern.

[62] Rossis Eitelkeit, sein mechanisch-ungestümes Liebeswerben und seine intrigante Habgier werden von der von Rossi hofierten und bedrängten Claire Barsin mit den Worten kommentiert: „Schade um Sie. Aus Ihnen hätte einmal ein Mensch werden können.“ (Vgl. Prosperity [Konjunktur], Zweiter Akt, 3. Szene, a.a.O.)

Rufe	Nieder mit den Italienern!
Rifan Bey	Sie haben uns den Boden gestohlen, sie haben uns das fremde Militär ins Land gerufen.
Rufe	Schlagt ihnen die Bude ein! (Arbeiter nach hinten fortstürmend)
Dubois	(Händedruck an Rifan Bey, gibt ihm eine Geldnote)
Rifan Bey	Stets zu Ihren Diensten, Herr Direktor![63]

Auch der folgende kurze Ausschnitt aus einem Dialog zwischen Brown und Trebitsch-Lincoln (der in seiner neuen Rolle als albanischer Diktator dem englischen Wirtschaftspotentaten ein Zweckbündnis zum gegenseitigen Vorteil schmackhaft machen will) illustriert recht plakativ die „Aufgabenteilung" zwischen faschistischer Diktatur und (scheinbar demokratisch legitimiertem) Kapital:

Trebitsch	Wo es doch gilt, der Idee Revolution eine gleich zündende Idee gegenüberzustellen: Die Diktatur, den Fascismus [sic]. Stürze ich – eine neue Welle der roten Flut wird den britischen Löwen – die Fundamente – das Imperium gerät ins Wanken –
Brown	Es geht uns lediglich um ideale Ziele: Um die Festigung der Demokratie und der europäischen Kultur, wenn wir Sie unterstützen.[64]

Es geht, wie Trebitsch-Lincoln hier andeutet, um einen Kampf der „Ideen", um einen Kampf um die Köpfe, um die breite „Masse". In Lanias Stück stehen sich Trebitsch-Lincoln als maskenhafter Verführer, der die propagandistische Bedeutung von emotional aufgeladenen einfachen Slogans und Symbolen klar erkannt hat, und die „Aufklärerin" Claire Barsin gegenüber, deren „Stimme der Vernunft" sich angesichts der sozialen Notlage der Menschen und ihrer emotionalen Manipulierbarkeit allerdings mitunter nur wenig Gehör verschaffen kann. Im zweiten Akt treffen die beiden Kontrahenten in einer Versammlung der entlassenen Arbeiter aufeinander, wobei Trebitsch-Lincoln publikumswirksam herausgeputzt im Kostüm des albanischen Nationalhelden Skanderbeg auftritt. Einmal mehr bewegt sich die Argumentation, ganz dem lehrbuchhaften Prinzip des Stücks und der Inszenierung entsprechend, in demonstrativ einfachen Mustern, der nationalistischen Konfrontationslinie Einheimische vs. Fremde steht auf der anderen Seite die sozialistische Konfrontationslinie arm vs. reich gegenüber:

[63] Ebd., Zweiter Akt, 9. Szene, a.a.O.
[64] Vgl. ebd., Dritter Akt, 11. Szene.

Rifan Bey — Wir müssen sie gegeneinander hetzen, sie sollen sich selbst abschlachten, die Christenhunde! Sich ineinander verbeißen, bis sie im Blutrausch ersaufen, dass nichts von ihnen übrig bleibt, als ihre stinkenden Kadaver zum Dung für unsere Felder.

4. Arbeiter — Und zum Fraß für unsere Hunde!

Rifan Bey — Krieg muss sein! Krieg!

[...]

3. Arbeiter — Die Arbeiter sollen reden!

1. Bauer — Wir wollen keinen Krieg!

5. Arbeiter — Wir wollen Arbeit und anständigen Lohn!

[...]

Trebitsch — (schwingt sich auf ein Fass, er trägt ein albanisches Nationalkostüm, gesticktes Hemd, Fez, Dolch und Pistole im Gürtel) [...]

Brüder! Freunde! [...] Heute nacht ist mir ein Engel erschienen. Sein Gesicht war verschleiert, aber dann ließ er den Schleier fallen und ich sah – wen sah ich? Was glaubt Ihr? Skanderbeg!

(allgemeine Bewegung) [...]

Skanderbeg lässt Euch durch mich kundtun: Albaner! Die Zeit Eurer Freiheit ist gekommen, Ihr werdet wieder einen Führer haben, einen Fürsten, der alle Stämme unter seiner Fahne vereinigen wird. Er wird Euch das Land zurückgeben, das die Fremden Euch genommen haben. Er wird die Fremden aus dem Land jagen, er wird dafür sorgen, dass Ihr alle, dass jeder Bauer und jeder Arbeiter reich werde, reich an Vieh, reich an Getreide, reich an Silbergeld – und die Ölquellen –

[...]

Claire — Die fremden Bedrücker klagt ihr an – sind Eure albanischen Herren um so viel besser? Weniger hart, weniger grausam?

Rifan Bey — Hört Ihr – hört Ihr – sie will die Fremden verteidigen!

[...]

Oberleutnant — Ich kann nicht dulden, dass die nationale Einheitsfront - -

4. Arbeiter — Halt's Maul!

Rifan Bey — Brüder! Volksgenossen! Sind wir nicht alle eines Blutes?

4. Arbeiter — Schuft! Hast uns oft genug das Fell über die Ohren gezogen.

Rifan Bey — Stimmt, habe ich getan!

4. Arbeiter — Hast unsere Kinder verkuppelt!

Rifan Bey — Hätte ich die armen Würmer verhungern lassen sollen? Und jetzt fallt Ihr über mich her. Ja, ich bin ein schlechter Mensch, ich habe vielen von Euch Unrecht getan. Sündig bin ich, verworfen, ein

	Lump bin ich! Aber ich bin ein Albaner, ich bin Blut von Eurem Blut! [...]
Oberleutnant	Bravo. So kann nur ein Mann sprechen, dessen Herz rein und immerdar für das nationale Ideal schlägt. Wer die Freiheit will - - !
Rufe	Freiheit!
Claire	Freiheit schreit Ihr! Selbständigkeit! Ja, ist es denn das erste Mal, dass Ihr diesen Kampf führt? Und wie hat er bisher immer geendet? Mit einer Niederlage. Da waren es einmal die Türken und einmal die Griechen und dann die Österreicher und jetzt ist es der Völkerbund – haben die Bauern durch den Wechsel der Herrschaft etwas gewonnen? Den Reichen ist es immer gut gegangen und den Armen immer schlecht. Aus Eurem Getreide und aus Euren Ziegen und jetzt aus Eurem Öl, da ziehen die italienischen und serbischen und englischen Kaufleute ihre reichen Gewinne – und was machen sie mit dem vielen Geld? Sie bezahlen damit die großen Schiffe und die Armeen, die von dieser Küste aus alle 10 Jahre den Krieg in Eurer Land tragen und über die Berge dort drüben in die anderen Länder, wo die Bauern und die Arbeiter es genau so schlecht haben wie Ihr und es den Reichen genau so gut geht wie Euren Beys.
Rifan Bey	Hört nur, wie sie die Fremden verteidigt!
	[...]
Trebitsch	(dazwischen springend): Skanderbeg – ist die Losung! Alle um mich. In den Kampf. Auf in den Kampf! Sofort in dieser Stunde! Mir nach!
Rifan Bey	Brennt die Fabriken nieder! Schlagt alles in Trümmer! Zündet das Öl an!
Claire	Freunde! Arbeiter! Wollt Ihr den Reichtum Eures Landes zerstören? Es ist Euer Grund und Boden, den Ihr vernichten, Euer Öl, das Ihr verbrennen wollt.
Trebitsch	Es lebe das freie Albanien! Vorwärts! Ich folge Euch! (im Tumult stürzen die Arbeiter davon)[65]

Auch wenn die Volksaufklärerin dem Volksverführer in dieser Szene unterliegt, wird in „Konjunktur“ die soziale – genauer gesagt die sozialistische oder kommunistische – Revolution als ein bzw. der Ausweg aus dem kapitalistisch-faschistischen Repressionssystem beschrieben. Den kapitalistischen und faschistischen Ländern und Mächten steht in „Konjunktur“ die Sowjetunion in Gestalt ihrer Agentin Claire Barsin als Heilsbringer gegenüber. Am Ende des Stückes triumphiert zwar die (nationale) sozialistische Revolution, allerdings liegt das Unheil kommender militärischer Konflik-

[65] Ebd., Zweiter Akt, 14. Szene, a.a.O.

te schon wie ein Schatten über diesem momentanen Sieg: „Wann – Kommt – der nächste Krieg?“ sind Claires letzte Worte am Ende des Stückes.[66] Und Trebitsch-Lincoln, ebenso versiert in Macht- wie in Maskenspielen, hatte schon im ersten Akt festgestellt: „Ich lege Ihnen 10 zu 1: wo einmal diese Herren vom Öl ihre Hände im Spiel haben, ist die letzte Karte, die auf den Tisch fliegt, immer nur eine Kriegserklärung.“[67]

Über Lanias Verhältnis zum Kommunismus wurde bereits im ersten Kapitel dieser Untersuchung ausführlich geschrieben.[68] Lanias führende Mitarbeit an der Piscatorbühne, die sich dezidiert der marxistisch-kommunistischen Weltsicht verschrieben hatte, belegt, dass er – trotz des Bruchs mit der österreichischen kommunistischen Partei 1921 – den Kommunismus/Sozialismus auch in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre (und vor allem auch noch in den 1930er Jahren nach dem Sieg des Nationalsozialismus) als mögliche gesellschaftliche Option und als wichtigen, möglicherweise einzigen Bündnispartner im politischen Kampf gegen den Kapitalismus und Faschismus begriff. Lanias Haltung ist in diesem Punkt durchaus typisch für einen großen Teil der linken Intelligenz in der Weimarer Republik, die immer wieder das politische Bündnis mit der „Masse“ suchte: „Nachdem sich in der russischen Revolution von 1917 das Zusammengehen der Intellektuellen mit den Massen als wirkungsvolle Kombination erwiesen hatte, wurde die Haltung zur Sowjetunion für viele zu einem Prüfstein für soziales Engagement und intellektuelle Glaubwürdigkeit“, schrieb Bernhard Weyergraf in seiner Einleitung zur Literatur der Weimarer Republik.[69] Tatjana Röber sieht „das Verhältnis des linksliberalen bis kommunistischen Spektrum zur Sowjetunion“ als „besonders virulentes Meta-Thema von Konjunktur“.[70] Für die linke Intelligenz der Weimarer Republik stellte „die Existenz des sozialistischen Staates [...] den Möglichkeitshorizont für eine Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse im eigenen Land dar – und der mußte erhalten bleiben“.[71] Wie Röber in ihrer Analyse zur Stückgenese von „Konjunktur“ konstatiert, fand im Lauf der Arbeit am Stoff des Stückes hinsichtlich der revolutionären Strategie eine zunehmende Verschiebung von der politischen zur wirtschaftlichen Perspektive statt. Besonders deutlich

[66] Ebd., Dritter Akt, 16. Szene.
[67] Ebd., Erster Akt, 14. Szene.
[68] Vgl. Kap. 1.2
[69] Vgl. Weyergraf 1995, 12.
[70] Vgl. Röber 2001, 348.
[71] Ebd., 354.

wird das an der Neukonzeption der Figur der Claire Barsin: Während diese in der ersten erhaltenen Fassung des Stückes in erster Linie als revolutionärer Faktor in Erscheinung trat, wird sie in der überarbeiteten Fassung (auf der die Spielfassung beruhte; Röber nennt diese beiden Fassungen jeweils K1 und K2) vor allem auch zu einem ökonomischen Faktor: „Der 'Triumph der Idee'[72] soll in K2 durch den Triumph wirtschaftlicher Potenz demonstriert werden. Das Stammland der Revolution wird als Faktor der internationalen Wirtschaftspolitik wahrgenommen und in Szene gesetzt."[73] Die „politische Überzeugungskraft" werde durch „wirtschaftliches Durchsetzungsvermögen" ersetzt.[74] Röber erklärt diese Akzentverschiebung in erster Linie diskursanalytisch:

„Das linksliberale bis sozialistische Spektrum richtete sein Augenmerk in der zweiten Hälfte der 20er Jahre vermehrt auf die SU als Wirtschaftsmacht. [...] Der Kampf der Systeme wurde an die Wirtschaftsfront verlagert, hier fand man nachprüfbare Beweise für die Konkurrenzfähigkeit des Kommunismus. [...] Der agonal eingestellte Blick konzentrierte sich auf die Konstellation der drei Ölweltmächte USA, England und Rußland [...]."[75]

Parallel mit dieser Akzentverschiebung werde der Fokus in Lanias überarbeiteter Stückfassung, wie Röber urteilt, auch auf eine besondere Taktik der revolutionären Politik gerichtet, die, statt auf eine „linientreu-reine, enthüllende und selbstmörderische Politik"[76] zu setzen, auch das Bündnis mit dem politischen Gegner nicht zurückweise, was man, so Röber, vor dem Hintergrund von Lanias politischer Publizistik als Kritik an der Sowjetunion verstehen könnte; zudem sei in Lanias Überarbeitung aber auch „das Bemühen erkennbar, der sowjetischen Außenpolitik eine Legitimationsbasis zu verschaffen."[77] In Bezug auf die politische Publizistik verweist Röber hier auf Lanias im Januar 1928 im *Tage-Buch* erschienene Analyse des chinesischen Bürgerkriegs, in der Lania unter anderem die „allzu mechanisch angewandt[e]" Strategie der sowjetischen Außenpolitik kritisierte, die sich in China als fatal erwiesen

---

[72] So Röber in Anknüpfung an Piscator, vgl. Piscator 1929, 204.
[73] Röber 2001, 371.
[74] Vgl. ebd., 375.
[75] Ebd., 372. Wie schon weiter oben angemerkt, kam es 1927 zu einem Preiskrieg zwischen den westlichen Ölmächten und der Sowjetunion, die aufgrund ihres Devisenmangels die Weltmärkte mit billigem Öl geradezu überschwemmte. Natürlich war dieser Preiskampf ein maßgebliches Thema in der internationalen Presse und im April 1928, zum Zeitpunkt der Uraufführung von „Konjunktur", in den Köpfen noch allgegenwärtig. Vgl. dazu auch Yergin 1991.
[76] Ebd., 357.
[77] Ebd.

habe. Ergänzend zu Röbers Feststellungen lässt sich anmerken, dass Lanias Kritik am einseitig mechanischen Denken einer „linientreu-reinen“ und „selbstmörderischen“ Politik – die er im übrigen, worauf schon wiederholt hingewiesen wurde, mit einem politischen Strategen wie Antonio Gramsci teilt – auf eine lange Tradition verweist: Eben diese Kritik veranlasste ihn 1921 zum Bruch mit der österreichischen KP, und eben diese Kritik findet sich auch an exponierter Stelle in seinen Thesen zum Faschismus, in denen Lania auch die Strategie eines hegemonialen Stellungskrieges angedacht hat.[78]

Tatsächlich brachte die Akzentverschiebung vom revolutionären zum wirtschaftlichen Faktor in Bezug auf die Sowjetunion – ebenso wie die Konzentrierung der Fabel auf die Hauptfigur der Claire Barsin – Lania und Piscator in ganz erhebliche Schwierigkeiten hinsichtlich der dramaturgischen Gestaltung des Stückes. Der heikle Punkt war, wie es Piscator formulierte, dass „die Stellung der Sowjet-Union [...] als Konkurrent innerhalb der kapitalistischen Weltwirtschaft [...] berührt wurde“:[79]

---

[78] In seiner im *Tage-Buch* veröffentlichten Analyse des chinesischen Bürgerkriegs schreibt Lania über die Tätigkeit Michail Borodins, der als russischer Repräsentant der Komintern während der „Ersten Einheitsfront“ der Kuomintang und der kommunistischen Partei Chinas zwischen 1924 und 1927 in China tätig war: „Es war das große Verdienst *Borodins* und ein Beweis seiner unerhörten Energie und Geschicklichkeit [...], daß es ihm gelang, der Kantonregierung einen militärischen und organisatorischen Rückhalt zu geben. Es war sein katastrophaler Irrtum – oder der seiner Moskauer Auftraggeber –, daß er die bolschewistische These von der ‘*Reinheit der Partei*‘ in einer Etappe der Revolution verwirklichen wollte, in der diese Parole angesichts der völligen Isolierung des linken Flügels zur Spaltung der Partei und ihrer Vernichtung führen mußte. Der Abfall *Tschang Kai Scheks*, des siegreichen Generals und Diktators des Südens, unter dessen Führung die Revolutionsarmee nach Eroberung Shanghais Peking und damit den Schlüssel zur Macht über den größten Teil Chinas fast schon sicher in Händen hielt – dieser Abfall leitete jene Reihe von blutigen Niederlagen ein, die in den heroischen Wahnwitz einer zweitätigen Sowjetdiktatur in Kanton ihren Höhepunkt, nicht aber ihren Abschluß fanden. Ob diese Entwicklung zu verhindern war? Gewiß, der innere Bruch einer Revolutionsgemeinschaft von Proletariat und Bürgertum – er muß auf einer bestimmten Höhe der Bewegung immer wieder offenbar werden, die widerstreitenden sozialen Interessen innerhalb einer nationalen Revolution müssen diese früher oder später sprengen. Der Fehler der Sowjets war es, die Sprengung *forciert* zu haben. Liest man jetzt die Kommentare der ‘Prawda‘, die die Katastrophe damit zu beschönigen sucht, daß sie ‘Klarheit‘ geschaffen habe, die ‘Bourgeoisie enthüllt‘ - - nun, eben diese Enthüllungsstrategie scheint uns in China ein wenig allzu mechanisch angewandt worden zu sein. Bis ihre Früchte reifen werden, mag noch viel Blut den Yangtse hinunterfließen.“ Vgl. Leo Lania, Die blaue Sonne im roten Feld, in: *Das Tage-Buch* 9 (1928) 1, 11 – 15; 15.

[79] Vgl. Piscator 1929, 210.

„Hätte das Stück sich allein auf dieses Problem beschränkt, so wäre vielleicht die Möglichkeit gewesen, es nach allen Richtungen hin ohne Zweideutigkeit zu durchleuchten. Man hätte zeigen können, daß die Sowjet-Union, gerade um sich in ihrer Bedeutung für die internationale Arbeiterbewegung zu erhalten, bewußt kapitalistische Weltwirtschafts-Politik trieb. So aber war das Problem verkoppelt mit der Fabel einer nationalen Revolution in einem Erdölgebiet, in der die Sowjet-Union einerseits als wirtschaftlicher, andererseits als revolutionärer Faktor in Erscheinung trat. In der vorletzten Fassung des Stückes [die Fassung, die sich im Lania-Nachlass erhalten hat, M.Sch.] [...] trat die weibliche Hauptfigur zugleich als Vertreterin des russischen Naphta-Syndikates und als politische Agentin der dritten Internationale auf. Böswillige oder Unwissende konnten aus dieser Doppelstellung den Rückschluß ziehen, daß die Sowjet-Union nationale Revolutionen anzettele, um sich zu günstigen Bedingungen in den Besitz von Öl zu setzen.“[80]

Nachdem schon das dramaturgische Büro – „das bei uns ja zugleich ein politisches Büro war“[81] – schwerste Bedenken gegen diese Fassung erhoben hatte, lud Piscator noch zur Generalprobe ein ausgewähltes Gremium ein, um das Stück und die Inszenierung quasi auf ihre „Political Correctness“ hin zu prüfen. Dieses Gremium, das sich „zum überwiegenden Teile aus politischen Persönlichkeiten, Vertretern der Kommunistischen Partei Deutschlands, der russischen Handelsvertretung, der russischen Botschaft usw.“ zusammensetzte, kam zu dem Schluss, dass „die Gestalt der Frau Barsin die sowjetisch-russische Politik zu einer unaufrichtigen und zweideutigen“ abstemple und stürzte mit diesem Urteil die Piscatorbühne in eine tiefe Krise:

„Es war eben nicht möglich, zwei Interessen-Sphären, die klar voneinander abzusondern sich die Sowjet-Union die erdenklichste Mühe gab, hier durch eine Figur zu repräsentieren, ohne der Sowjet-Union schweren Schaden zuzufügen. Gerade das Gegenteil von dem, war wir mit dieser Aufführung beabsichtigten, wäre eingetreten, eine Auswirkung, die auch für das Theater von unabsehbaren Folgen gewesen wäre. Ich war entschlossen, lieber das Theater zu schließen, als eine Aufführung herauszulassen, die auch nur den leisesten Zweifel an der politischen Haltung der Bühne gestattet hätte.“[82]

Um die Inszenierung dennoch zu retten, machte man sich unmittelbar nach der Generalprobe – also noch in der Nacht vor dem Premierenabend – erneut ans Werk, um das Stück ein weiteres Mal umzuschreiben. Es war, wie Piscator später schrieb, „die schwerste Belastungsprobe für unsere Nerven, der wir seit Bestehen des Theaters ausgesetzt waren“.[83] Vor allem Tilla Durieux, der man unmittelbar vor der Premiere eine neue Einstudierung der Rolle zumutete, war mit ihren Nerven am Ende und

[80] Ebd.
[81] Ebd.
[82] Ebd., 210f.
[83] Ebd., 211.

auch Lania bekam angeblich einen Nervenzusammenbruch.[84] Gute Nerven bewies dagegen Bertolt Brecht, der sich zusammen mit Lania und Felix Gasbarra an die Überarbeitung des Stücks machte. Brechts Lösung des Dilemmas war in ihrer Einfachheit (und Frechheit) fast schon wieder genial: Er schlug vor, dass Claire Barsin ihre Rolle als Sowjetagentin einfach nur vorgetäuscht habe und in Wirklichkeit eine Vertreterin der südamerikanischen ABC-Staaten sei. Durch diese Lösung konnte der gesamte Text der Rolle bis zum Schluss beibehalten werden und nur der Schluss musste umgeschrieben werden. Unter dem Zeitdruck der bevorstehenden Premiere blieb der Piscatorbühne gar nichts anderes übrig als auf Brechts Vorschlag einzugehen, auch wenn dieser plötzliche politische „Überraschungscoup" am Ende des Stücks bei den Beteiligten ein eher mulmiges Gefühl zurückließ, wie Piscator resümierte:

„Es entbehrte nicht einer gewissen Komik, daß die Figur, die bisher die dritte Internationale und das russische Naphta-Syndikat repräsentiert hatte, nunmehr als die Vertreterin der südamerikanischen ABC-Staaten auftreten sollte, die ihre Rolle als Sowjet-Agentin nur vorgetäuscht hatte. [...] Ich kann nicht behaupten, daß mir bei alle dem sehr wohl gewesen wäre. Das Stück, das – von den ersten Szenen abgesehen – an einer allzu dünnen Führung des Dialogs und der Szenen litt, mußte durch diesen Schluß noch mehr auf die Ebene des reinen Lustspiels rücken. Was aber blieb uns anderes übrig, wenn wir die Aufführung überhaupt retten wollten."[85]

Der dramatische Text des neuen Stückendes dürfte nicht erhalten geblieben sein, jedenfalls finden sich weder im Lania- noch im Piscator-Nachlass und wohl auch im Brecht-Archiv keine Spuren davon. Brechts Idee zum neuen Stückschluss rettete zwar die Inszenierung, aber nicht unbedingt Lanias ursprüngliche Intention, „die Idee auch gegen die Persönlichkeiten, die sie mißbrauchen wollen",[86] triumphieren zu lassen. Tatjana Röber sieht den neuen Stückschluss von „Konjunktur" als symptomatisch für das Scheitern intellektueller „Machtphantasien" in Bezug auf die gesellschaftliche Revolution einerseits und für die Brüchigkeit des politischen Vorbild-Images der Sowjetunion andererseits:

„Diese, bezeichnenderweise von Brecht vorgeschlagene Lösung des Image-Problems ist, wenn man um die Vorgeschichte weiß, eine ketzerische Demontage des Versuchs, eine gelungene 'Revolutions-Diplomatie' mit Akteuren, die im zeitgenössischen politischen Raum identifizierbar sind, zu dramatisieren. Sie zerstiebt alle

[84] Wie Piscator 1963 in der Neuauflage von „Das Politische Theater" vermerkte, siehe Piscator 1986, 193.
[85] Piscator 1929, 212.
[86] Ebd., 204.

von diesem Positiv-Projekt entbundenen Machtphantasien, gerade auch solche, die an die Rolle des/der Intellektuellen gebunden sind. Die Möglichkeit einer gelungenen Revolution dürfte in K3 [das ist K2 mit dem geänderten Schluss; M.Sch.] in weite Ferne gerückt, die SU kein auftrumpfender Machtfaktor im Gerangel der Größten gewesen sein, sondern – innerhalb des Machtkampfes – bloß Verwirrung und Aufruhr bedeutender Spielball."[87]

Trotz der Komplikationen hinsichtlich einer „Political Correctness" im kommunistischen Sinne eignete sich der Stoff von „Konjunktur", der Themenkomplex „Erdöl", zweifellos ganz besonders für die Demonstration der zahlreichen Verstrickungen zwischen dem ökonomischen Feld und der Machtpolitik. 1934, also schon im Exil, knüpfte Lania unter Mitwirkung von Hanns Eisler und auch der zeitweiligen Mitarbeit von Bertolt Brecht noch einmal an das Stück an und erstellte eine revidierte Fassung von „Konjunktur" mit dem Titel „Das Ölfeld", die gegen Ende des Jahres in Zusammenarbeit mit dem irischen Autor Charles Duff noch einmal überarbeitet ins Englische übertragen wurde und nun den Titel „Oil Field" trug.[88] Geplant war, der New Yorker Theatre Guild die Fassung zur Aufführung anzubieten, die das Projekt aber letztendlich ablehnte.[89] Ohne hier im Detail auf „Oil Field" einzugehen, lässt sich festhalten, dass das Stück im Vergleich zu „Konjunktur" auf konkrete Schauplätze und zeitgenössische politische Ereignisse weitgehend verzichtete und sich dagegen eher als satirische Parabel ganz im Stile Brechts präsentierte. Die explizite kommunistische Agitation, die „Konjunktur" in weiten Teilen geprägt hatte, ist in „Oil Field" fast vollständig verschwunden, erschließt sich eher „zwischen den Zeilen" und aus dem Zusammenhang des Stückes. Die Zurücknahme der offenen kommunistischen Agitation im hegemonialen Kampf um die Masse dürfte wohl auch das Resultat der

---

[87] Röber 2001, 378.

[88] Hanns Eisler sollte die Musik zu dem Stück komponieren, auf dem Deckblatt der englischen Fassung „Oil Field" findet sich der Vermerk: „Occasional Music by Hans Eisler" (siehe: LLP, B5/F11). Brecht steuerte zwei Chöre zu dem Projekt bei (die sich allerdings nicht in der englischen Fassung befinden), die in der Werkausgabe abgedruckt sind (vgl. GBA 14, 222 u. 226f.), auch ein von Brecht verfasster handschriftlicher Strukturplan des Stückes ist im Brecht-Nachlass erhalten geblieben (vgl. Röber 2001, 402). Brecht, der übrigens 1934 gemeinsam mit Lania auch an einem Filmprojekt über den österreichisch-ungarischen Arzt Semmelweis arbeitete, dürfte sich aber im Laufe des Jahres und noch vor der Abfassung des englischen Manuskripts gegen eine Mitarbeit an Lanias Theaterprojekt entschieden haben (vgl. Röber 2001, 401ff.). Mit Charles Duff dürfte Lania aufgrund eines anderen Projektes bekannt gewesen sein: 1931 war im Berliner Adalbert-Schultz-Verlag die deutsche Ausgabe von Duffs satirischer „Henkerfibel" erschienen, zu der Lania das Vorwort verfasst hatte. Zu Lanias Arbeit an „Das Oelfeld" bzw. „Oil Field" vgl. Röber 2001, 401 – 409.

[89] Vgl. ebd., 402f.

Erfahrung der politischen Niederlage gegen den Nationalsozialismus in Deutschland gewesen sein, die ebenso wie die Weltwirtschaftskrise und deren Folgen als Hintergrund in die Neukonzipierung des Stückes einfloss.

2.4) Neue Beschäftigungsfelder: Weitere Theaterprojekte und ein Zeitroman

Nach der Inszenierung von „Konjunktur“ beendete Lania seine Zusammenarbeit mit Piscator und schied aus dem dramaturgischen Kollektiv der Piscatorbühne aus. Unstimmigkeiten oder Streit waren dafür sicherlich nicht die Ursache gewesen, im Gegenteil: Lania bleibt Piscator – ebenso wie Brecht – auch nach der Beendigung einer direkten Zusammenarbeit freundschaftlich verbunden, noch in der Exil- und Nachkriegszeit werden immer wieder auch Pläne für gemeinsame Arbeitsprojekte geschmiedet, die dann aber nicht realisiert werden;[1] auch an Piscators 1929 erschienenem Buch „Das Politische Theater“ schrieb Lania bekanntlich mit.[2]

Die Gründe für die Beendigung von Lanias Mitarbeit an der Piscatorbühne Mitte 1928 sind woanders zu suchen: Zum einen schlitterte die Piscatorbühne nach der (zusätzlichen) Übernahme des Lessing-Theaters, an dem „Konjunktur“ uraufgeführt worden war, in seine erste Pleite und musste neu strukturiert werden. Wie sich schon in der Arbeit an „Konjunktur“ gezeigt hatte, verfolgten Lania und Piscator zudem teilweise sehr gegensätzliche ästhetische Strategien etwa hinsichtlich der Figurendarstellung („Vermenschlichung“ vs. „Typisierung“); gerade den dichterisch-ästhetischen Aspekt der „Vermenschlichung“ wird Lania in den Theaterprojekten, die er in den Jahren nach seinem Abgang von der Piscatorbühne realisierte, noch weit mehr herausarbeiten, ohne dabei freilich den sozialen Kontext und die politisch-operative Intention seiner Texte aus den Augen zu verlieren. Vor allem dürfte es aber wohl Lanias Drang nach Unabhängigkeit gewesen sein, sein Bedürfnis, sich neuen Aufgaben und Herausforderungen zu stellen, die ihn veranlassten, die Mitarbeit an der Piscatorbühne zu beenden. Das legen auch entsprechende Äußerungen Lanias in seiner Autobiografie nahe:

„Es wäre eine Lüge, zu behaupten, daß diese Form des schriftstellerischen ‘Kollektivs‘ [der Piscatorbühne; M.Sch.] für mich eine reine Freude gewesen ist. Sie stellt an jeden der Mitarbeiter ungeheure Anforderungen: Nicht nur setzt sie Disziplin voraus, Unterordnung des einzelnen unter die gemeinsame Aufgabe, sie beschränkt auch die geistige und künstlerische Freizügigkeit. Das ist bitter, das ist hart. Und doch be-

[1] Verwiesen sei hier etwa auf Piscators und Lanias Pläne zu einer gemeinsamen Kulturarbeit in Mexiko, siehe S. 278f. Mit Brecht arbeitete Lania u.a. 1934 in London an einer neuen Version von „Konjunktur“ unter dem Titel „Oil Field“, vgl. etwa Röber 2001, 401 – 409.
[2] Vgl. S. 280 (FN11).

deuten diese zwei Jahre für mich einen großen Gewinn. Sie waren eine gute Schule. Wie mich die Zeitungsredaktion von der Unverbindlichkeit des ‘freien‘ Schriftstellers kuriert und mir die Augen für die Realitäten des Tages geöffnet hat, so heilte mich die Piscatorbühne für immer von der Arroganz des selbstherrlichen Dramatikers, der in sich eingekapselt nur seinen Visionen lebt.“[3]

[3] Lania 1954, 268.

2.4.1) „Brülle China!“ und „Gott, König und Vaterland“ (1929/30)

Die beiden wichtigsten Theaterproduktionen, an denen Lania nach seinem Abgang von der Piscatorbühne als Autor maßgeblich beteiligt war, sind die Übersetzung und Bearbeitung von Sergei Tretjakows Dokumentarstück „Brülle China!“ (1929) und das von Lania selbst verfasste Dokumentardrama „Gott, König und Vaterland“ (1929/30). Die Anregung zur Arbeit an „Brülle China!“, das Wsewolod Meyerhold 1926 mit sehr großem Erfolg in Moskau uraufgeführt und danach auf Tournee in verschiedenen europäischen Ländern gezeigt hatte – u.a. auch während eines Berliner Gastspiels im April 1930 –, ging wahrscheinlich auf Max Reinhardts Bruder Edmund zurück, der Lania 1929 als Dramaturg für die Reinhardt-Bühnen gewinnen wollte.[4] Offenbar hielt Edmund Reinhardt Lania für den geeigneten Mann, um die Reinhardt-Bühnen für das aktuelle Zeitstück zu öffnen: Jedenfalls erklärte er Lania, dass er an den Reinhardt-Bühnen „in Hinkunft als eine Art Mittler zwischen [Max Reinhardt] und den jungen Dramatikern wirken“ sollte.[5] Auch verschiedene im Juni 1929 in der Berliner und Wiener Presse veröffentlichte Notizen belegen die geplante Mitarbeit Lanias an den Reinhardt-Bühnen: Tretjakows „Brülle China!“ in der Bearbeitung Lanias sollte offenbar die Spielsaison 1929/30 am Deutschen Theater eröffnen, für die Regie war Alexander Granowsky[6] und für die Hauptrolle Ernst Deutsch vorgesehen.[7]

---

[4] Vgl. ebd., 280f.
[5] Ebd., 281.
[6] Der Vorname wird häufig auch mit Alexei oder Alexis wiedergegeben, der Nachname auch mit Granowski oder Granowskij.
[7] Das *Neue Wiener Journal* schreibt etwa am 14.6.1929: „Aus Berlin wird uns vom 13. d. M. telegraphiert: Ein russisches Revolutionsstück ‘Brüll‘ China!‘ übersetzt und bearbeitet von Leo Lania wird unter Alexander Granowskys Regie die erste Herbstpremiere sein, mit der das Deutsche Theater am 20. August die neue Saison eröffnet.“ Auch im *Berliner Tageblatt* findet sich unter der Überschrift „Ein Meyerhold-Stück am Deutschen Theater“ folgende Notiz: „‘Brülle China!‘ von Tretjakow, lange das Repertoirestück der Moskauer Meyerhold-Bühne, ist von Max Reinhardt für das Deutsche Theater erworben worden. Es wird in freier Bearbeitung von Leo Lania und in der Regie von Alexis Granowsky zu Beginn der neuen Saison herausgebracht werden.“ Und *Tempo* schreibt am 14.6.1929: „Das Eröffnungsstück des Deutschen Theaters der Saison 1929/30 wird das russische Stück „Brülle China“ sein. Die deutsche Bearbeitung stammt von Leo Lania, Regie führt Alexis Granowsky, die Hauptrolle spielt Ernst Deutsch. Die Premiere wurde für den 20. August festgelegt.“ Der *Berliner-Börsen-Courier* veröffentlicht zudem am 22.6.1929 die folgende Notiz: „Ein Studio für die Reinhardt-Bühnen? Max Reinhardt beabsichtigt, auf der Bühne der Schauspielschule des Deutschen Theaters ein Studio einzurichten, das als ständiges Repertoiretheater geführt werden soll. Wenn die Pläne sich verwirklichen [...] wird

Es ist bezeichnend für den Unabhängigkeitsdrang und die ästhetische Experimentierfreudigkeit Lanias, dass er nach der Kooperation mit Piscator ausgerechnet mit Granowsky zusammenarbeiten wollte, der in ästhetischer Hinsicht geradezu als Antipode Piscators galt.[8] In seiner Autobiografie hat Lania Granowsky, der in Moskau das Jüdische Akademische Theater GOSET geleitet hatte und 1928/29 von einer Gastspielreise nach Deutschland nicht mehr in die Sowjetunion zurückgekehrt war, eine kleine Hommage gewidmet:

„Granowskij war eine der merkwürdigsten Persönlichkeiten, denen ich je begegnet bin. Eine russische Romanfigur. Aus einer wohlhabenden Familie Rigas stammend, hatte er vor dem Krieg auf deutschen und englischen Universitäten studiert, in Musik und Literatur dilettiert und in Paris sein Leben genossen. Im Krieg gründete er eine kleine Fabrik bei Moskau und wurde dank Staatsaufträgen Millionär. Die Revolution machte ihn zum Bettler. Eines berührte ihn so wenig wie das andere. Er sammelte eine Schar von völlig unbekannten jungen Schauspielern und gründete ein jiddisches Theater, das in zwei Jahren zur Sensation des roten Moskau wurde. Neben Stanislawskij, Meyerhold und Tairoff repräsentierte Granowskij die neue Sowjetkunst. Die Bolschewiken überschütteten ihn mit Ehren; die mußten allerdings in jenen Jahren des Bürgerkriegs Granowskij oft für den Mangel an Brot und das Fehlen von Kohlen zur Heizung des Theaters entschädigen. Die Sowjetregierung tat noch mehr: Sie ließ ihm seine kostbare Bibliothek und seine seltene Sammlung erotischer Drucke. Auch unter der proletarischen Diktatur blieb Granowskij, was er im Grunde seines Herzens immer war: Aristokrat bis in die Fingerspitzen. Ein Großfürst. L'art pour l'art bedeutete ihm nicht nur Weltanschauung, sie war sein Lebensinhalt. Und dieser egozentrische Individualist war ein verwöhntes Schoßkind des Arbeiter- und Bauernstaates. Paradox? Rußland."[9]

Lanias Bearbeitung von Tretjakows „Brülle China!" unter dem dichterisch-ästhetischen Aspekt der „Vermenschlichung" der Figuren ging jedenfalls auch auf Granowsky zurück, wie Lania selbst anmerkte.[10] Eine Aufführung des Stückes unter der Regie Granowskys kam allerdings, aus welchen Gründen auch immer, weder am Deutschen Theater noch an einer anderen Reinhardt-Bühne zustande. Meines Wissens lassen sich entgegen der diversen Ankündigungen in der Presse auch sonst keine Aktivitäten Lanias an den Reinhardt-Bühnen nachweisen, obwohl Lania eige-

---

das Eröffnungsstück voraussichtlich „Moritat", das Stück eines jungen Schweizer Autors Caesar von Arx, in einer Bearbeitung von Leo Lania, sein." (Siehe LLP, B14/F1).

[8] In diesem Sinne urteilte etwa Herbert Jhering über Granowsky: „Was Granowsky machte, war Gemeinschaftskunst, wenn man die kollektive Entstehung seiner Inszenierungen ansieht; war individualistische Kunst, wenn man das Resultat betrachtet. Die größten Gegensätze heißen Granowsky und Piscator, obwohl sich beide in den Grundanschauungen begegnen müßten." Vgl. Herbert Jehring: Reinhard, Jessner, Piscator oder Klassikertod?, in: Jhering 1974, 303 – 324; 321.

[9] Lania 1954, 280f.

[10] Siehe: Leo Lania, Brülle China, *Neue Leipziger Zeitung*, 30.11.1929; LLP, B14/F1.

nen Angaben zufolge einen entsprechenden Vertrag unterschrieben hatte.[11] Für Granowsky schrieb Lania aber trotz der gescheiterten Zusammenarbeit am Theater wenig später das Drehbuch zu dem Film „Die Koffer des Herrn O.F." (1931), der inhaltlich einige Anleihen von „Konjunktur" übernahm und an dem u.a. Peter Lorre und Hedy Lamarr mitgewirkt haben.

Tatsächlich uraufgeführt wurde Lanias deutsche Bearbeitung von „Brülle China!" dann nicht in Berlin, sondern am 9.11.1929 im Frankfurter Schauspielhaus unter der Regie von Fritz Peter Buch. Die Aufführung war offenbar ein großer Erfolg, die mitunter geradezu enthusiastischen Rezensionen lobten vor allem die Massenszenen; häufig wurde der Vergleich mit Sergei Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin" gezogen, für dessen Freigabe in Deutschland Lania maßgeblich mitgekämpft hatte.[12] Überhaupt erwies sich in der „Provinz" Lanias Bearbeitung von Tretjakows Stück als überaus erfolgreich, es folgten Premieren am Schauspielhaus Leipzig (30.11.1929), am Stadttheater Münster (Januar 1930), am Düsseldorfer Schauspielhaus (7.3.1930), am Stadttheater Mainz (März 1930), am Stadttheater Dortmund (3.5.1930), am Badischen Landestheater (17.5.1930) und am Stadttheater Remscheid (Juni 1930). Sogar am New Yorker Broadway wurde Lanias Bearbeitung (oder Übersetzung) aufgeführt: Die amerikanische „Theatre Guild" brachte das Stück am 27.10.1930 im Martin Beck Theatre zur amerikanischen Uraufführung, bis zum Dezember 1930 wurden dort insgesamt 72 Vorstellungen gezeigt![13]

Tretjakows Dokudrama „Brülle China!" lag eine angeblich wahre historische Begebenheit zugrunde, die Tretjakow während seines Aufenthalts in Peking 1926 erfahren haben wollte. Das Thema des Stückes ist der Freiheitskampf der unterdrückten Völker gegen den europäischen (und amerikanischen) Imperialismus. Lania hatte sein Interesse für den chinesischen Bürgerkrieg und Revolutionskampf schon zuvor mit

[11] Vgl. Lania 1954, 281.
[12] Siehe die entsprechenden Rezensionen im Lania-Nachlass: LLP, B14/F1. Vgl. auch S. 260f. (FN 49).
[13] Die *Internet Broadway Database* verzeichnet insgesamt 72 Aufführungen von „Roar China", „written by S. Tretjakov", „from the German of Leo Lania" im Martin Beck Theatre in New York (vgl. www.ibdb.com/production.php?id=11246; aufgerufen am 21.2.2014). Regie dieser New Yorker Fassung führte übrigens Herbert J. Biberman, der nach dem Zweiten Weltkrieg zu den geächteten „Hollywood Ten" gehörte, jener zehnköpfigen Gruppe von Filmregisseuren und Drehbuchautoren, die 1948 vor dem „House Committee on Un-American Activities" ihre Aussage verweigerten und dafür sowohl zu Haftstrafen verurteilt als auch auf die „Hollywood Blacklist" gesetzt wurden um die weitere Berufsausübung unmöglich zu machen.

seinen journalistischen Arbeiten bekundet, etwa mit der schon erwähnten, im Januar 1928 im *Tage-Buch* erschienenen Reportage „Die blaue Sonne im roten Feld“.[14] Lanias angeblich von Tretjakow exklusiv autorisierte Übersetzung von „Brülle China!“ erschien im April 1929 im Berliner „J. Ladyschnikow Theaterverlag“, in dem im Oktober 1929 auch Lanias „freie Bearbeitung“ des Stückes erschienen ist.[15] Der Inhalt von Tretjakows Stückvorlage lässt sich nach der von Lania angefertigten Übersetzung in groben Zügen wie folgt zusammenfassen:

Der amerikanische Geschäftsmann Hall lässt Felle in der chinesischen Hafenstadt Wan-Süan (im Stück auch Nan-Syan genannt) löschen, die er dem Chinesen Tay-liy verkaufen will. Da die chinesischen Arbeiter seiner Meinung nach zu langsam sind, drückt er deren ohnehin kargen Lohn auf ein Drittel herab. Vor Ort liegt auch ein britisches Kanonenboot, auf dem sich der englische Kaufmann Smith mit seiner Frau, die sich als Missionarin betätigt, und seiner Tochter befinden. Smith trifft Hall auf dem Kanonenboot und versucht ihn zu überreden, ihm die Felle zu einem günstigeren Preis zu überlassen. Hall geht nicht darauf ein und will das Kanonenboot wieder verlassen, aber die chinesischen Schiffer weigern sich ihn überzusetzen, weil Hall sie für den Fährendienst nicht angemessen bezahlen will. Cooper, der Leutnant des Kanonenboots, will einen chinesischen Schiffer unter Waffengewalt zwingen Hall aufzunehmen. Der auf dem Kanonenboot angestellte chinesische Boy, der sich schützend vor den Schiffer stellt, geht bei der Auseinandersetzung mit Cooper über Bord und wird, da ihm die Engländer die Hilfe verweigern, von den Chinesen aufgenommen und verletzt auf das Kanonenboot zurückgebracht. Währenddessen kommt es zu einem Streit zwischen Hall und dem chinesischen Schiffer Tschi um den Fuhrlohn, wobei Hall durch eigenes Verschulden aus dessen Boot fällt und ertrinkt. Tschi wird von den Chinesen gedrängt sich sofort zu verstecken, weil er aufgrund des Drucks der Europäer kein faires Verfahren zu erwarten hat. Zuvor kauft ihm noch die Kupplerin Ama, seine Notlage geschickt ausnützend, seine minderjährige Tochter als Liebesdienerin für die Europäer ab. Der Kommandeur des Kanonenbootes stellt dem Daoyan, dem chinesischen Statthalter der Hafenstadt, ein vierundzwanzigstündiges Ultimatum, innerhalb dessen entweder der vom Kommandeur des Mordes beschuldigte Tschi oder statt seiner zwei Männer aus der Schiffergilde von Nan-Syan hinzurichten seien; andernfalls würde die gesamte Stadt mit Kanonen beschossen werden. Die Bitten der Chinesen um Gnade werden ignoriert. Da Tschi nicht auffindbar ist, wählen die chinesischen Schiffer durch Los zwei Opfer aus, während auf dem Kanonenboot, auf das sich auch andere Europäer aus der Stadt geflüchtet haben, eine Abendgesellschaft mit Tanz und Musik gegeben wird. Am nächsten Morgen erscheint eine Abordnung vom Kanonenboot mit dem Kommandeur und Leutnant Cooper, um die Hinrichtung zu überwachen. Unmittelbar nach dem Erhängen der beiden Opfer erhält der Kommandeur die Nachricht, dass das Kanonenboot sofort

[14] Vgl. Leo Lania, Die blaue Sonne im roten Feld, a.a.O.

[15] Vgl. Brülle China!, Ein Spiel in neun Bildern von S. Tretiakow, Einzig autorisierte Übertragung von Leo Lania, Berlin 1929, sowie: S. Tretiakow, Brülle China!, Sieben Bilder, Frei bearbeitet von Leo Lania, Berlin 1929. Bühnenmanuskripte von Lanias Übersetzung sind im Besitz des Österreichischen Theatermuseums in Wien und der Deutschen Nationalbibliothek in Leipzig, im Lania-Nachlass in Madison/Wisconsin ist ein Bühnenmanuskript der freien Überarbeitung erhalten.

nach Schanghai auslaufen müsse, weil dort ein Aufstand ausgebrochen sei. Auf Coopers Ankündigung, dass sie bald zurückkehren würden, entgegnet der chinesische Kuli – der im Stück als sozialistischer Agitator auftritt – die Schlussworte des Stückes: „Ich schwöre dir – nein! Du kommst nicht zurück! Du kommst nicht zurück! Zähle die Stunden! Das Ende ist nah! Brülle China! ... Kannst schießen! Ich werde fallen – zehn werden aufstehn. Zehn werden fallen – hundert werden aufstehn. Der ganzen Erde, dem Himmel brüllt dieses Verbrechen entgegen! Hinaus aus unserem China! Brülle China! ... brülle China ...!“

„Brülle China!“ in der Vorlage Tretjakows ist sicherlich kein „episches“ Stück im Sinne Piscators, in dem die Handlung immer wieder durch zusätzliche Kommentarebenen durch- und unterbrochen wird, sondern ein extrem verdichtetes und expressives Parabelstück der imperialistischen Ausbeutung. Tretjakows Figuren sind extrem typisiert, charakterisieren sich allein über ihre knappen sprachlichen Dialoge. In diesen Dialogen stehen die expressiven und appellativen sprachlichen Funktionen im Vordergrund, die Repliken sind meist sehr kurz gehalten, oft nur einzelne Sätze, die mitunter noch elliptisch auf wenige Worte verkürzt werden. Tretjakow setzt immer wieder auf drastische Kontrastmontagen, etwa wenn er der Abendgesellschaft auf dem Kanonenboot die Verzweiflung der Chinesen gegenüberstellt, die die Menschenopfer für die Hinrichtung auslosen, oder die nahezu abstrakte Unbedarftheit der Europäer mit der konkreten Not der chinesischen Bevölkerung konfrontiert. Die ästhetische und sprachliche Strukturierung des Stückes, das sich immer wieder geradezu überstürzende Sprach- und Aktionstempo der Bühnenhandlung schaffen eine spezifische Eigendynamik, hinterlassen bisweilen den Eindruck einer mechanischen Dampfwalze, die blind über die chinesischen Opfer hinwegrollt. Viele der Rezensenten der deutschen Uraufführung in Frankfurt, die in ihrer Kritik immer wieder den Vergleich mit Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ zogen, hatten vielleicht gerade jene berühmte Filmszene vor Augen, in der die russische Soldateska wie ein Trupp aufgezogener Marionetten die Freitreppe in Odessa hinabmarschiert und dabei wahllos alles zusammenschießt und niedertrampelt, was sich ihr in den Weg stellt.[16]

Lania erachtete das Stück, wohl aufgrund der extremen Typisierungen und Verkürzungen, in seiner ursprünglichen Fassung „für die europäische Bühne“ als unaufführbar, wie er anlässlich der Leipziger Aufführung seiner überarbeiteten Fassung im November 1929 feststellte:

[16] Peter Buch, der Regisseur der Frankfurter Aufführung von „Brülle China!“, erstellte für seine Inszenierung eine Textfassung sowohl aus Lanias Übersetzung als auch aus Lanias Überarbeitung des Stückes, vgl. *Leipziger Volkzeitung*, 3.12.1929; LLP, B14/F1.

„Das Drama von S. Tretiakow wurde vor drei Jahren am Meyerhold-Theater in Moskau mit sehr großem Erfolg aufgeführt. Für die europäische Bühne ist die Originalfassung nicht spielbar. Meine Bearbeitung nach den Intentionen des Regisseurs Granowsky verfährt mit dem Stoff vollkommen frei. Eine ganze Reihe neuer Szenen und neuer Figuren sind in das Stück eingefügt in der Absicht, die nackte Fabel aus der Ebene des bloßen Berichts in die Sphäre dramatischer Gestaltung zu heben, die vom Autor nur skizzierten Figuren psychologisch zu vertiefen, die europäischen und chinesischen Gegenspieler dem Zuschauer menschlich nahezubringen.“[17]

Im Programmheft der Leipziger Aufführung unterstrich Lania zugleich nachdrücklich den dokumentarischen Zeitcharakter des Stückes:

„Das Drama stellt es sich zur Aufgabe, ein Bild des heutigen China zu geben: nicht des China der Märchen und Legenden, sondern des riesigen Reiches, das im Zeichen der großen sozialen Krise und des weltgeschichtlichen Kampfes zwischen den Mächten Europas und den Kräften des erwachenden Nationalgefühls eines 400 Millionen-Volkes steht.“[18]

Neben der dramatischen Ausgestaltung der „nackten Fabel“ und der „psychologischen Vertiefung“ und „Vermenschlichung“ der Figuren war es Lania in seiner Bearbeitung offenbar wichtig, das „Gefühls- und Geistesleben“ des chinesischen Volkes einzufangen, wobei er zur Untermauerung des Authentizitätsanspruchs angeblich sogar auf die Mithilfe chinesischer Berater zurückgriff:

„Es ist das erstemal, daß auf einer europäischen Bühne das moderne China dargestellt wird. Gestützt auf Mitarbeit einiger chinesischer Freunde wird versucht, Sitten und Gebräuche, das Gefühls- und Geistesleben des modernen Reiches der Mitte mit den Mitteln der Bühne nachzuzeichnen.“[19]

Um den lokalen Kolorit zu betonen, hatte Lania eigens eine bestimmte Art von gebrochenem Deutsch geschaffen, um das „Pidjin-English“ [sic] der einheimischen Chinesen nachzuahmen, das diese im Umgang mit den Ausländern pflegen.[20] Ohne hier weiter ins Detail zu gehen und die beiden Fassungen ausführlich miteinander zu vergleichen, bleibt doch festzuhalten, dass Lanias Überarbeitung im wesentlichen da-

---

[17] Leo Lania, Brülle China, *Neue Leipziger Zeitung*, 30.11.1929; a.a.O. Übrigens kam auch Herbert Jhering anlässlich von Meyerholds Berliner Gastspiel im April 1930 zu dem Schluss, dass Tretjakows Stück in seiner ursprünglichen Fassung in Deutschland nicht spielbar sei: „Das Stück von Tretjakow ist für Deutschland, in dieser Bearbeitung und Form, unmöglich. Einfach, weil wir dramaturgisch weiter sind.“ (Herbert Jhering zitiert nach: Brauneck 1988, 160). Jhering wird hier wohl vor allem die „epischen“ Bühnenexperimente Brechts und Piscators vor Augen gehabt haben.
[18] Vgl. *Das Prisma*, *Blätter des Leipziger Schauspielhauses*, Brülle China!; LLP, B14/F1.
[19] Leo Lania, Brülle China, *Neue Leipziger Zeitung*, 30.11.1929; a.a.O.
[20] Vgl. *Das Prisma*, *Blätter des Leipziger Schauspielhauses*, Brülle China!; a.a.O.

rauf abzielte, die Typisierungen und Mechanisierungen von Tretjakows „Literatur der Fakten“ zurückzunehmen und die Figuren des Stückes zu vermenschlichen und psychologisch zu vertiefen. Lania „renaturalisierte“ sozusagen das literarisch avantgardistische und experimentelle Agitationsstück Tretjakows, was sich unter anderem an seinen sehr ausführlichen „Milieuzeichnungen“ am Szenenbeginn und an den umschreibenden Figurencharakterisierungen im Nebentext ablesen lässt, die bei Tretjakow (bis auf einige wenige und knappe Regieanweisungen) völlig fehlen. Lanias Vorgehen entsprach wohl kaum der ursprünglichen Intention Tretjakows, der das Drama vor allem als plakatives Agitationsstück angelegt hatte, und zeigte zudem auch eine deutliche Distanz zu den ästhetischen Positionen eines Piscator oder Brecht, die in vielen Punkten der experimentellen Literaturästhetik und Typologie Tretjakows sehr viel näher standen als der dramatischen Bearbeitung Lanias.

Den mit „Brülle China!“ eingeschlagenen Weg der dichterisch-ästhetischen „Vermenschlichung“ und der naturalistischen Milieuschilderung setzte Lania auch mit dem Theaterprojekt „Gott, König und Vaterland“ (1929/30) fort. Im Mittelpunkt des Doku-Dramas steht die historische Figur des Dragutin Dimitrijević, genannt „Apis“ (nach dem legendären Stiergott der ägyptischen Mythologie), eine der Schlüsselfiguren im serbischen Kampf um Einigkeit und Unabhängigkeit zwischen der Jahrhundertwende und dem Weltkrieg, Mitbegründer der legendären Geheimorganisation „Schwarze Hand“ und zudem der mutmaßliche Auftraggeber der Ermordung Franz Ferdinands in Sarajewo – und damit auch indirekt der Auslöser des Ersten Weltkriegs. Als Stoff und Thema blieb der Erste Weltkrieg für Lania immer brisant, viele seiner journalistischen Texte der 1920er Jahre schrieben gegen das allzu leichte „Vergessen“ dieser Zivilisationskatastrophe an. Auch alle Produktionen der Piscatorbühne, an denen Lania als Dramaturg und Autor beteiligt war, hatten direkt oder indirekt mit dem Ersten Weltkrieg und seinen Folgen zu tun: „Hoppla, wir leben“ schilderte die Entwicklung der Weimarer Republik in den ersten zehn Jahren nach dem Krieg, „Rasputin“ untersuchte die Ursachen des Krieges und der russischen Revolution, „Schwejk“ warf ein satirisches Licht auf das Schicksal des einfachen Mannes im Krieg, und „Konjunktur“, dessen Schauplatz der Balkan, also der Entstehungsort des Ersten Weltkriegs war, zeichnete die Entwicklung zum nächsten Krieg vor. Wie Lania bereits 1928 im Programmheft zur Rasputin-Inszenierung an der Piscatorbühne ausgeführt hatte, ging es ihm auch mit dem Projekt „Gott, König und Vaterland“ nicht um die Geschichte an sich, sondern um den Bezug der Historie zur aktuellen Gegenwart:

„Wir [...] wollen die Dokumente der Vergangenheit im Lichte der aktuellen Gegenwart sehen, [...] Historie nicht als Hintergrund, sondern als politische Realität."[21]

Die aktuelle Gegenwart der Jahre 1929/30 in der Weimarer Republik war gekennzeichnet durch die einsetzende Weltwirtschaftskrise, die damit verbundene zunehmende politische Radikalisierung und den beginnenden und stetigen Aufstieg des Nationalsozialismus. Dementsprechend durchleuchtete „Gott, König und Vaterland", wie Lania selbst formulierte, die historische „Rolle des berühmten APIS" als „des ersten Vorläufers der Nationalsozialisten, der der geistige und tatsächliche Urheber des Attentats von Sarajewo und damit der Auslöser des ersten Weltkriegs war".[22] Gegen Ende der Weimarer Republik, in den späten 1920er und frühen 1930er Jahren, kam es zu einem wahren Boom an Kriegsliteratur, sowohl im dramatischen als auch im epischen Bereich. Um hier nur einige der bekannteren Beispiele anzuführen: 1928 erschienen die Romane „Jahrgang 1902" von Ernst Glaeser und „Krieg" von Ludwig Renn, 1929 folgte Erich Maria Remarques „Im Westen nichts Neues". Auf der Theaterbühne erinnerten Stücke wie „Feuer aus den Kesseln" (Ernst Toller, 1928), „Die Matrosen von Cattaro" (Friedrich Wolf, 1930) und „Des Kaisers Kulis" (Theodor Plivier, 1930) an das Ende des Ersten Weltkriegs und die Aufstände der deutschen und österreichischen Marinesoldaten. 1928 war auch Günther Weisenborns Anti-Kriegsstück „U-Boot S4" an der Berliner Volksbühne uraufgeführt worden; Leo Lania stellte damals gemeinsam mit Curt Oertel, der auch schon an der Filmarbeit für die Produktionen der Piscatorbühne mitgewirkt hatte, einen dokumentarischen Einspielfilm für diese Inszenierung zusammen. Es waren aber keineswegs nur linksbürgerliche oder sozialistische Pazifisten, die zehn Jahre nach dem Krieg eine Sprache für

---

[21] Siehe: Leo Lania, Drama und Geschichte, a.a.O., 1.

[22] Leo Lania in einem Brief an Horst Krüger, Südwestfunk Baden-Baden, 20.11.1960; LLP, B9/F11. Lania schlägt in diesem Brief an den Südwestfunk Baden-Baden „Gott, König und Vaterland" (zusammen mit einigen anderen dramatischen Entwürfen und Texten) als mögliche Fernsehproduktion vor. Schon in den 1930er Jahren hatte sich Lania offenbar auch um eine Aufführung des Stückes in England bemüht, wie man einem englischsprachigen literarischen Gutachten zu dem Stück entnehmen kann, das sich im Lania-Nachlass befindet (siehe: LLP, B5/F1). Die Gutachterin lobt darin zwar die literarischen Qualitäten des Stückes, bemängelt aber die vermeintlich hohen Produktionskosten und dass es für ein durchschnittliches englisches Publikum schwer sei, den komplizierten Intrigen der serbischen Politik zu folgen. Zudem würde man die Ermordung Franz Ferdinands nicht zu Gesicht bekommen: „[The] dramatic action of that big event is omitted, although it is the one thing that would attract a general audience … the only point in the play that the average Englishman would understand!" (Ebd.)

die damaligen Ereignisse fanden. An der Wende zu den 1930er Jahren waren es vor allem die völkischen und nationalistischen Schriftsteller und Organisationen, die das Historiendrama und die Kriegsliteratur für ihre eigenen politischen Zwecke instrumentalisierten. Im Zuge der sich verschärfenden Weltwirtschaftskrise ab 1929 trat eine radikalisierte Rechte in Aktion, es kam zu einer regelrechten „Kulturoffensive von rechts“:[23] „Der Boom wurde [...] nicht von [...] Anti-Kriegsbüchern geprägt, sondern von völkisch-chauvinistischen Autoren, die eine verklärte Frontgemeinschaft zum (Er-)Lösungsmodell der gegenwärtigen Probleme, insbesondere der Arbeitslosigkeit, anboten.“[24] Lanias Drama „Gott, König und Vaterland“ schrieb sich somit nicht nur in die zeitgenössische Welle der Kriegsliteratur ein, wie der Titel nahelegt war es vielmehr eine unmittelbare Reaktion auf die militaristische Kulturoffensive der Nationalisten: Die Begriffe „Gott“, „König“ und „Vaterland“, gängige Schlagworte der konservativen und nationalistischen Rechten, wurden in Lanias dramatischer Bearbeitung quasi gegen den Strich gebürstet und mit einem den völkisch-nationalistischen Intentionen völlig konträren Sinn versehen.[25]

Lanias Doku-Drama sollte ein neues Theater in Berlin eröffnen, das unter der gemeinsamen Leitung von Fritz Kortner und Erich Engel stehen sollte. Im Autorenvertrag mit dem Bühnenverlag „Felix Bloch Erben“ vom 31. Oktober 1929 werden sowohl Leo Lania als auch Fritz Kortner als Autoren des Stücks genannt, allfällige Tantiemen sollten jeweils zur Hälfte zwischen Lania und Kortner aufgeteilt werden.[26] Auf den erhalten gebliebenen Bühnenmanuskripten ist allerdings nur Leo Lania als Autor angegeben, auch diverse 1930 in der Berliner Presse veröffentlichte Notizen und Artikel zu dem Stückprojekt nennen nur Lania als Autor;[27] Kortner, zu dem Lania ein Leben lang einen losen freundschaftlichen Kontakt hielt, erwähnte 1967 in einem

---

[23] Gleber 1979, 191.
[24] Erhard Schütz, Medien, in: Langewiesche/Tenorth 1989, 371 – 406; 392.
[25] Die deutschnationale Zeitung *Die Wahrheit* schreibt dazu etwa: „Am ‘Theater in der Königgrätzer Straße‘ [...] wird demnächst Lanias neuestes Stück aufgeführt. Mit dem Titel ‘Gott, König, Vaterland‘. Ausgerechnet der Herr Lania wählt diesen Namen für sein Opus! Ob er wohl an den geheiligten Inhalt bloß von einem dieser drei Begriffe glauben mag? Schwerlich! Oder etwa doch...?“ Siehe: Berliner Faschings-ABC, in: *Die Wahrheit*, 15.2.1930; LLP, B14/F1.
[26] Siehe Vertrag im Lania-Nachlass: LLP, B5/F1.
[27] Eine Ausgabe des Bühnenmanuskripts zu „Gott, König und Vaterland“ befindet sich in der Deutschen Nationalbibliothek in Leipzig, ein teilweise überarbeitetes Bühnenmanuskript (wahrscheinlich die Spielfassung der Frankfurter Uraufführung) befindet sich im Lania-Nachlass, allerdings ohne die Schlussszene des Stückes (LLP, B5/F1); zu den Pressenotizen und –artikeln siehe: LLP, B14/F1.

Brief, dass der Stoff zu dem Stück von ihm selbst stammte und er Lania damals als seinen Mitarbeiter herangezogen habe.[28] Dass sich Kortner und Lania für das Stückprojekt zusammengeschlossen hatten, ist jedenfalls ein weiteres Indiz dafür, dass „Gott, König und Vaterland“ als Antwort auf die rechte Kulturoffensive in der Kriegsliteratur gedacht war: War doch Kortner, der in der Inszenierung des Stückes Dragutin Dimitrijević darstellen sollte, den völkisch-nationalistischen Kreisen nicht nur aufgrund seiner jüdischen Herkunft verhasst, sondern vor allem auch durch seine schauspielerisch „zersetzende“ Interpretation von autoritären Heldenfiguren. Unter der Regie von Erich Engel begannen die Proben zu dem Stück am 11. Februar 1930, neben Kortner in der Hauptrolle sollten u.a. Erwin Kalser als dessen Gegenspieler Nikola Pašić, Leo Reuss als Gavrilo Princip und Paul Hörbiger als österreichischer Gesandter in Serbien auftreten.[29] Eine Aufführung in dieser Besetzung kam allerdings nie zustande, weil das Engel-Kortner-Theater aufgrund von „Meinungsverschiedenheiten mit den Geldgebern“ letztendlich nicht verwirklicht werden konnte.[30] Angeblich sollen sich daraufhin verschiedene Berliner Theater um eine Aufführung bemüht haben, u.a. die Volksbühne und die Reinhardt-Bühnen unter Robert Klein.[31] Tatsächlich uraufgeführt wurde das Stück dann aber erst am 4. Oktober 1930 im Neuen Theater in Frankfurt am Main unter der Regie von Arthur Hellmer.[32]

Die drei Akte bzw. zehn Bilder von „Gott, König und Vaterland“ umfassen einen Zeitraum von etwa 14 Jahren, vom Juni 1903 bis zum Sommer 1917, die Handlung spielt in Belgrad, Deutschland, Wien und an der Salonikifront. Der Inhalt des Stückes lässt sich wie folgt zusammenfassen:

Belgrad, Juni 1903. In Belgrad findet ein Militärputsch unter der Führung von Dragutin Dimitrijewitsch,[33] genannt Apis, statt: Das serbische Königspaar Alexander und Draga Obrenowitsch wird von den aufständischen Offizieren erschossen, Apis selbst wird während des gewaltsamen Umsturzes schwer verwundet. Peter von Serbien wird als Marionettenkönig eingesetzt, im Gegensatz zu seinem Mitverschwörer und Gegenspieler Pasitsch erhält Apis keine Funktion in der neuen Regierung und be-

[28] Siehe: Fritz Kortner an Spitzner, 14.11.1967; LLP, B18/F1.
[29] Vgl. die entsprechenden Pressenotizen in der *B.Z. am Mittag* und in *Tempo* (Berlin), jeweils 12.2.1930; LLP, B14/F1.
[30] Siehe: Kortner-Theater in Frage gestellt, in: *Neue Berliner (12 Uhr Mittags)*, 17.3.1930; LLP, B14/F1.
[31] Ebd.
[32] Vgl. Lania 1954, 275 und den handschriftlichen Vermerk auf dem Titelblatt des bearbeiteten Bühnenmanuskripts von „Gott, König und Vaterland“; LLP, B5/F1.
[33] Ich gebe in der Inhaltsangabe die slawischen Namen in deutscher Schreibweise wieder, wie sie auch Lania im Stück verwendet.

schließt daraufhin seinen Kampf für ein großserbisches Reich mit terroristischen Mitteln fortzusetzen. Er initiiert die Gründung des Geheimbundes „Vereinigung oder Tod“, besser bekannt als die „Schwarze Hand“.
Belgrad, Frühjahr 1914. Auf Druck von Österreich schließt die serbische Regierung den Kronprinzen Georg (der in Verdacht steht mit der „Schwarzen Hand“ zu sympathisieren) von der Thronfolge aus und betraut stattdessen seinen jüngeren Bruder Alexander mit der Regentschaft. Als Reaktion auf dieses Vorgehen plant Dimitrijewitsch, jetzt Oberstleutnant im serbischen Generalstab, einen Staatsstreich und will zudem einen Krieg mit Österreich provozieren, um dessen Kriegsvorbereitungen gegen Serbien zuvorzukommen. Unerwartet erscheint sein Kontrahent Pasitsch, der inzwischen Ministerpräsident geworden ist, im Generalstab und bittet Dimitrijewitsch um eine Aussprache. Pasitsch, der gegenüber dem revolutionären Stürmer und Dränger Apis den Realpolitiker gibt, verweist auf die Ausweglosigkeit eines Krieges gegen Österreich und setzt stattdessen auf die Zeit: „Die Monarchie verfault. Die Nationalitäten unterwühlen Österreich. Tschechen und Polen, Italiener, Ruthenen. Der Kaiser ist vierundsiebzig Jahre alt, stirbt er, bricht das ganze Gebäude der Monarchie von selbst zusammen.“ Dimitrijewitsch dagegen beharrt darauf, die Serben hätten „Vollstrecker einer Entwicklung zu sein, nicht ihre Parasiten.“ Pasitschs Warnung, dass eine militärische Auseinandersetzung mit Österreich die Existenz Serbiens gefährde, wischt Dimitrijewitsch bedenkenlos vom Tisch: „Was ist die Existenz einer Nation? Ein Farbenklex auf der Landkarte, eine Zahl im statistischen Jahrbuch? Wir sind ein junges Volk, wir existieren nicht, wenn wir nicht Raum und Luft zur Entwicklung haben.“ Dennoch geht Apis auf Pasitschs Vorschlag ein, als serbischer Militärattaché am Kaisermanöver in Deutschland teilzunehmen; sein Hintergedanke ist, Krupp für das Geschäft zur Aufrüstung der serbischen Armee zu gewinnen. Vor seiner Abreise erteilt er Gavrilo Princip den Auftrag, Franz Ferdinand bei dessen geplantem Besuch in Sarajewo zu töten.
Frühjahr 1914, Manöver in Deutschland. Conrad von Hötzendorf, der Chef des österreichisch-ungarischen Generalstabs, versucht den Chef des deutschen Generalstabs Graf Moltke von der Notwendigkeit eines Angriffskrieges gegen Serbien zu überzeugen: „*Moltke*: [Wie] soll man, mein verehrter Conrad von Hötzendorf, dem Volk die Notwendigkeit eines Krieges um ein paar elende Ziegenweiden begreiflich machen? Schwierig, sehr schwierig da eine Parole zu finden. [...] *Conrad*: Das Volk ist immer für den Krieg zu haben. Die Diplomatie braucht nur politisch günstige Verhältnisse zu schaffen und dann los! Die Parole ergibt sich schon von selbst. *Moltke (zustimmend)*: Verteidigungskrieg! [...] Deutschland ist in Gefahr! - - “ Auch die am Manöver teilnehmenden Militärattachés von Frankreich, England und Russland, die eben noch mit den deutschen und österreichischen Generälen auf das Wohl der jeweils anderen Nation angestoßen haben, rechnen insgeheim schon mit dem Krieg: „*Franz. Mil. Att*.: Wir dürfen nicht der Angreifer sein. Ich glaube an einen guten Krieg, aber ohne die zündende Parole, die das Herz des Volkes - - *Russ. Mil. Att*.: Das Interesse der Kultur und der europäischen Zivilisation! [...] *Engl. Mil. Att*.: England wird den politischen Tatsachen ins Auge sehen.“
Café Zentral in Wien. Nach der Ermordung von Franz Ferdinand. Die Zeitungen verkünden die Mobilmachung gegen Serbien. Unter den Kaffeehausgästen ist auch Trotzki, der seinen Kommentar zur Kriegserklärung abgibt: „Österreich begeht einen Selbstmord aus Furcht vor dem Tod.“[34] (Die Szene erinnert an die Szenencollage „Die letzten Tage der Menschheit“ von Karl Kraus.)

[34] Die Anekdote über diesen angeblichen Ausspruch Trotzkis gibt Lania auch in seiner Autobiografie wieder, vgl. Lania 1954, 49.

Herbst 1916. Oberst Dragutin Dimitrijewitisch steht mit seinem serbischen Bataillon unter dem Oberbefehl des französischen Generals Sarrail an der Salonikifront. Die Franzosen ziehen die schwere Artillerie ab, um diese an der Heimatfront gegen die Deutschen einzusetzen. Es kommt zu einem Streit zwischen Dimitrijewitsch, der sich und seine Soldaten als Kanonenfutter missbraucht sieht, und dem französischen Oberbefehlshaber. Pasitsch, der als Vertreter der serbischen Exilregierung anwesend ist, unterstellt Dimitrijewitsch Hochverrat und lässt ihn verhaften.
Saloniki, Mai 1917. In einer Bauernstube findet ein improvisiertes Militärgericht gegen Dimitrijewitsch und weitere Mitglieder der „Schwarzen Hand" statt. Vor der Verhandlung appelliert der Auditor an den Patriotismus von Dimitrijewitsch und bittet ihn, in der Verhandlung nicht über das Attentat in Sarajewo zu sprechen, um nicht eine Mitwisserschaft der serbischen Regierung und damit deren Mitschuld am Krieg öffentlich werden zu lassen. In der folgenden Verhandlung geht Dimitrijewitschs Antwort auf die Frage, ob er sich des Hochverrats schuldig bekenne, im Lärm einer in der Nähe detonierenden Fliegerbombe unter.
Sommer 1917. In der zu einer Gefängniszelle umfunktionierten Sakristei einer Dorfkirche warten Dimitrijewitsch und seine Kampfgenossen auf ihre Hinrichtung. Zwischen ihnen liegt ein toter österreichischer Soldat, der zuvor verwundet von den Serben gefangengenommen worden war. Einer der Gefangenen liest aus dem Abschiedsbrief des Österreichers an seine Verlobte vor, in dem dieser über seinen Hunger und seine Schmerzen klagt: „Ich muss wie ein Hund krepieren und die Herren Generale und Offiziere essen Schweinebraten. Es gibt keine Gerechtigkeit auf Erden und nicht im Himmel. Ich scheiss auf den Kaiser und das Vaterland - - " Der einst glühende Österreich-Hasser Dimitrijewitsch, der schon zuvor im Gespräch mit seinen Mitgefangenen Zweifel an den Idealen geäußert hatte, für die er sein Leben lang gekämpft hat, kommentiert den Tod seines österreichischen Feindes mit den Worten, die auch die letzten vor seiner Hinrichtung sind: „Nationale Freiheit? So viele Opfer – so viel Blut – und wer sind die Sieger? Sarrail, die Esterhazy, die Schwarzenberg, englische Lords und ungarische Grafen und unsere Belgrader Hofclique – immer dieselben. Ob wir nicht für die nationale Freiheit im Bunde mit diesem *(auf den toten Österreicher zeigend)* armen Teufel hätten kämpfen müssen statt mit unseren Nationalisten? Es ist schwer mit diesem Zweifel sterben zu müssen. Aber es ist vielleicht noch schwerer, mit solchem Zweifel leben zu müssen."

Wie schon in der Bearbeitung von „Brülle China!" fallen auch in „Gott, König und Vaterland" die vielen und oft sehr ausführlichen naturalistischen Bühnenanweisungen auf, die das jeweilige „Milieu" der Szene schaffen. Auch die Figuren werden oft eingehend durch Kostüm und körperliches Erscheinungsbild charakterisiert. Das Stück greift immer wieder auf dokumentarische Elemente zurück, die (meisten) Figuren sind historisch belegt, die Hintergründe des historischen Attentats von Sarajewo werden angeschnitten, der Verfassungseid und die Schwurformel der „Schwarzen Hand" werden wörtlich von den Bühnenfiguren wiedergegeben, zeithistorisch belegte Bezüge und Details werden repräsentiert.[35] Wie die überarbeitete Fassung von „Brül-

[35] So etwa auch die anfängliche Ablehnung der Dienste des späteren Attentäters Gavrilo Princip durch Major Vojin Tankosić, einem führenden Mitglied der „Schwarzen Hand", wegen des schlechten Gesundheitszustands von Princip.

le China!“ modifiziert auch „Gott, König und Vaterland“ die „Soziologische Dramaturgie“ der Piscatorbühne insofern, als es den Akzent von der Masse hin zum Individuum verschiebt und ein besonderes Augenmerk auf die jeweilige individuelle Gefühls- und Geisteswelt richtet. In dem von ihm verfassten Kapitel über Piscators Fahnen-Inszenierung in dem Buch „Das Politische Theater“ – das 1929 erschienen ist, also etwa zeitgleich mit der Arbeit an „Brülle China!“ und „Gott, König und Vaterland“ – hatte Lania bereits vor einer Verabsolutierung der (epischen) Form als Selbstzweck gewarnt: „[Wie] alle Theorien, die nicht die Totalität des Sozialen umfassen, sondern die Formfrage vor den Inhalt stellen, ist auch der Satz vom ‘epischen Drama‘ als der einzig klassischen Form des neuen Dramas nur bedingt richtig.“[36] Somit bleiben auch die überarbeitete Fassung von „Brülle China!“ und das Doku-Drama „Gott, König und Vaterland“ natürlich Beispiele einer zeitgemäßen politisch realistischen Gebrauchsdramatik, die zwar (wieder) das Individuum und individuelles Handeln mehr in den Mittelpunkt rückt, diese aber niemals von dem sozialen und politischen Kontext isolieren. Einmal mehr hatte Lania beim Schreiben vor allem das Publikum vor Augen, seine Texte sollten sich auf die allgemeine Verständlichkeit und allgemeine Wirksamkeit ausrichten, wie Lania im März 1930 im Londoner *Daily Chronicle* ausführte:

„In the world of theatre results are not so easy to define. There has been a revolt against the divorce of our drama from reality, causing the pendulum to swing from the drama of abstraction to plays which tend to become nothing more than dramatised versions of political newspaper articles. The public has not unnaturally resented this. There is now a countermovement aiming at the drama of reality of political and social problems, but with these elements subordinated to the drama of human personality. My new play, ‘God, King and Fatherland‘ [...] is the story of events in the Balkan 1914 associated with the outbreak of the war, but these political events centre round the human tragedy and personality of the chief characters.“[37]

In der politisch aufgeheizten Atmosphäre der Weltwirtschaftskrise hatte Lania allerdings zunehmend Schwierigkeiten, sich mit diesem Stück Gehör zu verschaffen. 1930 hatten die Nazis den öffentlichen Raum in Deutschland bereits soweit erobert, dass trotz der laut Lania erfolgreichen Inszenierung des Stückes in Frankfurt am Main kein weiteres Theater mehr den Mut fand, das Stück auf den Spielplan zu setzen. Lania schrieb dazu in seiner Autobiografie:

[36] Piscator 1929, 58.
[37] Siehe: Leo Lania tells of Berlin’s Battle of Authors, in: *Daily Chronicle* (London), 31.3.1930; LLP, B13/F6.

„Das Stück, das ich zusammen mit Fritz Kortner schrieb, behandelte das Leben des serbischen Terroristenführers Apis. Es rief zuerst den Vertreter der damaligen serbischen Regierung auf den Plan, die darin einen Angriff auf den General Zivkowitsch und seine Diktatur sah. [38] Man bot mir Geld an, wenn ich das Stück zurückzöge, und als das nichts nützte, wurde das deutsche Auswärtige Amt mobilisiert. Das Stück wurde doch aufgeführt. Da griffen die Nazis ein. Sie begleiteten die Wandlung eines Nationalisten – selbst eines serbischen, selbst eines Deutschenhassers – von einem Fanatiker des Krieges zum Pazifisten mit einem Wutgeheul. Die Frankfurter Aufführung konnten sie trotz Störungen nicht vereiteln, aber in den anderen Städten schüchterte ihr Terror die Theaterdirektoren ein. Sie wagten nicht mehr, trotz des Frankfurter Erfolges, das Stück aufzuführen.“[39]

[38] Zivkowitsch trat als „Sivkowitsch“ namentlich in „Gott, König und Vaterland“ auf und wurde in dem Stück als hemmungsloser Opportunist charakterisiert. In der überarbeiteten Fassung des Stückes, die sich im Lania-Nachlass befindet und die wahrscheinlich die Spielfassung der Frankfurter Aufführung war (darauf lassen verschiedene handschriftliche Anmerkungen im Manuskript schließen), wurde der Name der Figur in „Petrovic“ umgewandelt (siehe: Gott, König und Vaterland; LLP, B5/F1).
[39] Lania 1954, 275f.

2.4.2) Zeitroman: Der Tanz ins Dunkel – Anita Berber (1929)

1929 veröffentlichte Lania auch seinen ersten Zeitroman im Berliner „Adalbert-Schultz-Verlag“ – die Richtung zum Zeitroman hatte Lania allerdings schon früher, nämlich 1927 mit seiner in diesem Jahr erschienenen Reportage-Novelle „Indeta, die Fabrik der Nachrichten“ vorgegeben. „Der Tanz ins Dunkel“ ist, wie der Untertitel des Buches erläutert, „ein biographischer Roman“ über Anita Berber, die berühmt-berüchtigte „Skandaltänzerin“ der 1920er Jahre. Lania hatte Berber persönlich gekannt und sie während der Inflationszeit 1922/23 auf einigen ihrer nächtlichen Streifzüge durch Berlin begleitet. Die Begegnung mit Anita Berber im Winter 1922/23 sei, wie er später in der amerikanischen Ausgabe seiner Autobiografie schrieb, „the turning point“ seiner Berliner Existenz gewesen, mit der Berber sei er bis zu ihrem Tod freundschaftlich verbunden geblieben.[40]

Unmittelbar nach Berbers Tod im November 1928 scheint sich Lania an die Arbeit für den biografischen Roman gemacht zu haben, wobei er, seine Arbeit mit dokumentarischen Material untermauernd, auf Aufzeichnungen, Briefe und persönliche Erinnerungen aus dem Familien- und Freundeskreis von Anita Berber zurückgriff: Namentlich erwähnt Lania in diesem Zusammenhang Anitas Mutter Lucie Berber, Anitas Freundin Susi Wanowski, Dr. Heinrich Klapper und „Herrn Henri“, d.i. der Tänzer Henri Châtin-Hofmann, mit dem die Berber in ihrer dritten Ehe verheiratet und der nach Sebastian Droste auch ihr künstlerischer Partner war.[41] Für Lania war, und das mag auch das Motiv zu dem Buch gewesen sein, Anita Berber ein „interessanter Fall“: eine jener für die Zeit so typischen Maskenexistenzen, hinter deren äußerer Fassade sich die innere Zerrissenheit und eine tiefe Verletztheit verbergen.

„My friendship with Anita Berber, begun that night on the Friedrich Strasse [im Winter 1922; M.Sch.], ended only with her death. An unusual friendship. We had no common interests, and I was not attracted to her as a woman. (On this point I assuredly differed from all her friends.) But behind her wild erotic mask I saw her true face: she was a poor confused soul, tortured by fear: the fear of her time. And she was to weak to overcome it. Her life was typical for the whole generation of young women who had grown up during the war. To me Anita Berber was an ‘interesting case.‘”[42]

---

[40] Vgl. Lania 1942, 215 – 225. Das 13. Kapitel der amerikanischen Ausgabe von Lanias Autobiografie über die Inflationszeit 1922/23 („Clearance Sale“) fehlt in der deutschen Ausgabe von 1954.
[41] Vgl. Lania 1929, 195f.
[42] Lania 1942, 216.

So wie die Berber in Lanias Augen das Symptom einer ganzen Epoche widerspiegelte, war auch Lanias biografischer Roman selbst im gewissen Sinn ein Symptom seiner Zeit. Im Zuge der neusachlichen Literaturproduktion bildete sich in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre auch eine biografische Sachliteratur heraus, die (neben der Reportage) „aufgrund ihrer Stellung zwischen Belletristik und Historiographie bzw. Sachliteratur Vorbildcharakter" für die literarischen Strategien der Sachlichkeit hatte.[43] Die Biografie bedeutender historischer Persönlichkeiten bot sich der sachlichen Schreibstrategie als „Tatsachenmaterial" zur Untermauerung des eigenen Authentizitätsanspruchs in besonderer Weise an. Sabina Becker nennt in ihrer Studie zur Literatur der Neuen Sachlichkeit die Biografien von Emil Ludwig, Valeriu Marcu und Werner Hegemann in dieser Hinsicht als Beispiele, in denen die „objektiv-neutrale Berichterstattung äußerste Priorität" erlangt habe.[44] Erwähnt sei hier auch noch einmal Brechts „Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen" aus dem Jahr 1926, in dem er ausdrücklich die dokumentarisch-literarische Verwertung von biografischen Material empfiehlt.[45]

Auch Lanias Roman ist in dieser Hinsicht ein typisch neusachliche „Mischform" (Becker) zwischen Zeitroman und Biografie, zwischen Fakten und Fiktion, wobei die „objektiv-neutrale Berichterstattung" bei Lania (der 1929 ja schon längst zum scharfen Kritiker einer bloß objektiven und tendenzlosen Sachlichkeit geworden war) hinter den Versuch zurücktritt, einmal mehr die „tiefere Wahrheit" der Zeit, ihre eigentliche Essenz hinter der bloßen Maske und Oberfläche freizulegen:

„Dieser 'biographische Roman" stellt den Versuch dar, das Leben Anita Berbers, die Entwicklung einer Frau und Künstlerin in den wesentlichen Linien nachzuzeichnen. Insoweit läge also eine Biographie vor, wäre mir nicht wichtiger als die biographische Treue die Aufgabe erschienen, aufzuzeigen, inwieweit dieses Leben typisch war für eine ganze Generation, für eine Zeit, die in Anita Berber eine nicht zufällige Repräsentantin hervorgebracht hat. Ich glaubte mich daher befugt, im Sinne einer tieferen

[43] Vgl. Becker 2000, 1, 215.
[44] Vgl. ebd., 214f.
[45] „[*Wünschenswert*] *ist die Anfertigung von Dokumenten*. Darunter verstehe ich: Monographien bedeutender Männer, Aufrisse gesellschaftlicher Strukturen, exakte und sofort verwendbare Information über die menschliche Natur und heroische Darstellung des menschlichen Lebens, alles von typischen Gesichtspunkten aus und durch die Form nicht, was die Verwendbarkeit betrifft, neutralisiert." (Hervorhebung von Brecht; siehe: Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen, in: GBA 21, 163 – 165; 165)

Wahrheit die Richtigkeit mancher äußerer, für die Tendenz des Buches unwesentlicher Geschehnisse und Episoden vernachlässigen zu dürfen."[46]

Lanias Roman ist mehr ein soziologischer als ein politischer Roman. Der Stil des Buches wechselt zwischen impressionistisch-melancholischen Stimmungsbildern, expressionistischen Ausbrüchen, naturalistischen Milieuschilderungen und sachlich-trockenen Analysen, die mitunter nicht frei von einem Schuss Zynismus sind.[47] Damit spiegelt die Form des Romans die innere Zerrissenheit seiner Protagonistin wieder, die für Lania wiederum ein Reflex der Epoche der Hochinflation war: „In der Orgie des Fiebers und Irrsinns der Inflation enthüllt sich die Fratze der Zeit nackter als je bisher. Und Anita ist die Hohepriesterin dieser Zeit."[48] Ein Roman über die Nachkriegszeit, über die sozialen, psychischen und ethischen Folgen des Weltkriegs, über die Inflation und die individuelle Entwurzelung, über eine Welt des Scheins, der Oberfläche, der aufkommenden Konsum- und Massenkultur, der gesellschaftlichen Verunsicherung und der Realitätsflucht. Wobei fraglich bleibt, ob die Realitätsflucht in die populäre Massenkultur überhaupt gelingen kann und nicht vielmehr die Kultur der Oberfläche schon die Essenz der Zeit trifft: „Massenkultur eröffnete keinen Fluchtpunkt jenseits der Gesellschaftskrisen. Im Gegenteil: In aufgeheizter Atmosphäre wurden die populären Künste zu Realsymbolen", schreibt der Kulturforscher Kaspar Maase über die „Goldenden 20er Jahre".[49] Auch in Lanias Roman werden typische Zeiterscheinungen der populären Massenkultur wie die Tanzauftritte Berbers, das Sechstagerennen, (verbotenes) Glücksspiel etc. ganz in diesem Sinne zu „Realsymbolen" der Epoche.

Das eigentliche große Thema von Lanias Roman ist aber die „neue Jugend", die Generation jener jungen Männer und Frauen, die im Weltkrieg herangewachsen und durch den Weltkrieg sozialisiert worden war – die Generation also, aus der nicht zu-

---

[46] Vgl. Nachwort, in: Lania 1929, 195 – 196; 195. Lanias Intention, die „tiefere Wahrheit" der Zeit bloßzulegen, den Kern unter der Oberfläche der Dinge zu enthüllen, ist schon an anderer Stelle eingehend thematisiert worden; siehe dazu Kap. 1.9 sowie Kap. 1.10.4 dieser Untersuchung.

[47] Ein Beispiel für diesen sachlich-trockenen, ein wenig an Brecht erinnernden Zynismus aus Lanias Buch (der aber keineswegs typisch für den Ton des gesamten Romans ist): „Der Makler fiel in der gehobenen Stimmung, in die ihn der Reichtum Drostes versetzt hatte, den Lockungen einer liebenswürdigen Barmaid zum Opfer, was ihn zwei Dollar in bar, ein teures Nachtmahl und hundertfünfzig Mark Heilungsspesen bei Doktor N., Spezialist für Haut- und Geschlechtskrankheiten, kostete." (Lania 1929, 178)

[48] Ebd., 170.

[49] Maase 1997, 117.

letzt die Nationalsozialisten viele ihrer (männlichen) Mitstreiter rekrutierten. Gerade in der dramatischen Literatur war der Zerfall der Familie und der Generationenkonflikt ein immer wiederkehrendes Thema schon seit der Jahrhundertwende gewesen, das sich seit dem Beginn der 1920er Jahre noch einmal intensiviert hatte.[50] Häufige Motive waren hier die zwischen den Generationen herrschende Gleichgültigkeit, die Verlassen- und Desorientiertheit der Jugend, die moralisch und existentiell zu entgleitet droht, die erotisch-sexuelle Bindungslosigkeit, kaltschnäuzige Experimente mit dem eigenen Leben, ungehemmter Lebensgenuss. Hatte vor allem der expressionistische Generationenkonflikt, die „Revolte des Sohnes“ (Peter Gay),[51] die dramatische Literatur der ersten Jahre der Weimarer Republik bestimmt, so wurde gegen deren Ende (und noch bis in die Exilliteratur der 1930er Jahre hinein) das Thema der im Krieg bzw. in der Nachkriegszeit sozialisierten Jugend auffallend oft in der erzählenden Literatur verarbeitet.[52] Leo Lania hat Ernst Glaesers Roman „Jahrgang 1902“, eines der ersten literarischen Zeugnisse über die durch den Weltkrieg geprägten Jugend, im Dezember 1928 für die Wiener *Arbeiter-Zeitung* rezensiert, also gerade zu jenem Zeitpunkt, als er selbst wohl mit der Arbeit an dem Anita-Berber-Roman beschäftigt war. Lanias Gedankengänge über Glaesers Roman erweisen sich damit als durchaus aufschlussreich in Bezug auf sein eigenes Buch und die Beweggründe, die ihn zu dem Roman über die Berber veranlasst haben:

„Ernst Glaeser zeichnet den Weg dieser Passion einer Jugend, deren Schicksal es gewesen ist, den Ausbruch des Krieges als Zwölfjährige zu erleben und zwischen Extraausgaben und nationalem Phrasengeschmetter, genährt von Kohlrüben und Ersatz, zu Männern zu reifen. Und heute? ‘Da die heutige Gesellschaft ihre Jungen nicht einmal von den äußersten Gefahren des Lebens ausnimmt, darf sie von ihnen vieles nicht erwarten, im Geistigen keine weitgehende Rechtlichkeit, im Sittlichen nicht gerade Zartheit, nicht feine Bedenken, im Gefühl wenig Wärme. Sie müssen erwerben. Sie müssen kämpfen von Tag zu Tag, gewöhnlich ohne Aussicht auf die endgültige Stellung oder das ausreichende Vermögen. Sie leben, ob reichlich oder ärmlich, von der Hand in den Mund, und die Furcht vor Ueberalterung hetzt sie.‘ Diese paar Sätze Heinrich Manns umschreiben die gegenwärtige Situation der bürgerlichen Jugend gültiger als die vor kurzem in Berlin uraufgeführte Komödie desselben Dichters, die als typischen Repräsentanten der Jugend von heute nur den findigen und immer erfolgreichen Schieberjüngling auf die Bühne stellte. So sei jenes ober-

[50] Vgl. dazu etwa: Koebner 1980, 401 – 417 und Koebner 1992, 9 – 70.
[51] Vgl. Gay 2004, insbesondere 138 – 157.
[52] Einige Beispiele: Hans Carossa: Eine Kindheit (1922), Ernst Glaeser: Jahrgang 1902 (1928), Wilhelm Emanuel Süskind: Jugend (1929), Klaus Mann: Kind dieser Zeit (1932), Karl Aloys Schenzinger: Hitlerjunge Quex (1932), Ödon von Horvath: Jugend ohne Gott (1938), Erika Mann: Zehn Millionen Kinder (1938) und natürlich auch Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues (1928).

flächliche und kritiklose Singspiel dem schärfsten Kritiker des deutschen 'Untertanen' gern verziehen: aber wenn selbst ein Heinrich Mann nicht davor gewahrt geblieben ist, in einer so wichtigen Frage in die allgemeine Urteilslosigkeit zu verfallen, beweist das nicht, wie wenig wir alle von der Generation wissen, die doch am Ende Form und Inhalt dieses Jahrhunderts bestimmen werden?"[53]

Das Bild, das Lania in seinem Zeitroman „Der Tanz ins Dunkel" – in einem übertragenen Sinn erweist sich der Romantitel hier fast schon als eine düstere Prophezeiung der kommenden geschichtlichen Ereignisse – von der (bürgerlichen) Jugend zeichnet, ist jedenfalls das einer tiefgreifenden Orientierungslosigkeit:

„[Anita] verzichtete [...] darauf, zu fragen. Und tat damit nur, was Millionen junger Menschen, Frauen und Männer, als einzige Lebensmaxime erkannt hatten: die Achtzehnjährigen gaben endgültig das Fragen auf, weil man ja doch keiner Antwort glauben durfte. Das war ihre, der europäischen Jugend, Stellung zum Krieg. Das war ihre Tragödie. Sie nahmen es als Schicksal und trösteten sich: bis der Krieg einmal zu Ende ist - - - Eines Tages war der Krieg zu Ende. Nun sollte man über Nacht unverbindliche Gedankenstriche durch klare Entschlüsse ersetzen. Man hatte keine. Im Grunde hatte man gar nicht mehr an ein Ende geglaubt. Der Krieg war vorbei, aber was jetzt kam, war nicht minder unverständlich und verwirrend. Eigentlich war es ganz gut so. Der Trost blieb: bis erst diese Zeit vorüber ist - - - Aber auch diese Gedankenstriche durch klare Entschlüsse zu ersetzen, wie weit war es noch bis dahin. Da die Zukunft in immer größere und ungewissere Ferne rückte, flüchtete man in die Gegenwart. Sie übertönte mit ihren grellen Dissonanzen alle Fragen, sie stürmte dahin, daß man vom bloßen Zuschauen den Atem verlor. Stürmen wir mit! Angst, sich zu verlieren? Die einzige Rettung – sich zu verlieren. Sich so gründlich zu verlieren, daß man nie in Gefahr geriet, sich wieder zu finden. Die Gefahr war nicht groß. Anita Berber verlor sich wie Millionen junger Menschen dieser Generation: an flüchtige Stimmungen, starke Reize, groteske Widersprüche, an Rausch, Farbe, Bewegung dieser Tage."[54]

In der Weimarer Republik wird Lania keinen weiteren Zeitroman mehr verfassen. Im Exil entstehen dafür in den 1930er und 1940er Jahren einige Zeitromane und autobiografische Berichte, die zu Lanias erfolgreichsten Werken zählen. 1934 erscheint in London der Roman „Land of Promise", der, durchsetzt auch mit eigenen biografischen Erlebnissen, die Immigration einer osteuropäischen jüdischen Familie in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg und schließlich wieder die Flucht nach der Machtübernahme der Nazis erzählt; der Roman erschien erst 1949 in einer deutschen Ausgabe in Wien. „Pilgrims Without Shrine", ein Roman über das Schicksal verschiedener Emigranten mit sich teilweise durchkreuzenden Handlungssträngen über die Schauplätze Berlin, Paris und London hinweg, wurde 1935 ebenfalls in London veröffentlicht, eine deutsche Fassung des Romans erschien zwischen August

[53] Leo Lania, Von guten Büchern, Jahrgang 1902, *Arbeiter-Zeitung*, 28.12.1928.
[54] Lania 1929, 102f.

und Oktober 1935 auch in der Exilzeitung „Pariser Tageblatt“ unter dem Titel „Wanderer ins Nichts“ in Fortsetzungen. Die beiden Romane trafen offenbar den Nerv der Zeit und die große Neugierde des englischsprachigen Publikums, das zu dieser Zeit an der Entwicklung in Deutschland und deren Folgen sehr interessiert war. Im Lania-Nachlass finden sich zahlreiche und teilweise sehr umfängliche Rezensionen der beiden Bücher. Auf ein ähnlich reges Publikumsinteresse und auf sehr positive Kritik werden Anfang der 1940er Jahre auch Lanias Autobiografie „Today We Are Brothers“ (Boston, 1942) und der Bericht „The Darkest Hour“ (Boston, 1941) über Lanias spektakuläre Flucht vor der deutschen Wehrmacht und der Gestapo quer durch Frankreich in den USA stoßen.

Biografische Projekte wie den Anita-Berber-Roman wird Lania Ende der 1950er/Anfang der 1960er Jahre wieder aufgreifen: 1959 erscheint in der Art einer Autobiografie verfasst für den jüdisch-österreichisch-stämmigen Schauspieler Joseph Schildkraut das Buch „My Father and I“ über Joseph Schildkraut und dessen einst als Reinhardt-Schauspieler berühmten Vater Rudolph Schildkraut in New York. Im Jahr darauf wurde das gleichfalls als Autobiografie mit Lania als Ghostwriter angelegte Projekt „Willy Brandt: My Road to Berlin“ in einer englischen und deutschen Ausgabe veröffentlicht, und ebenfalls 1960 erschien auch eine Bildbiografie über Ernest Hemingway, eines der literarischen Vorbilder Lanias in den 1920er und 1930er Jahren.

2.5) Filmische Aktivitäten: Leo Lania und der Volksfilmverband

Spätestens gegen Ende der 1920er Jahre geraten neben dem Theater auch der Film und das Kino verstärkt in den Fokus des intellektuellen Interesses. Unter einigen Kunsttheoretikern und Schriftstellern sowie Vertretern des zumeist konservativen Bürgertums war das Potential des Kinos in Bezug auf die Massenbeeinflussung schon vor dem Krieg im Rahmen der sogenannten „Kinoreformbewegung“ diskutiert worden: Neben ästhetischen Fragen wurde hier vor allem der moralisch-ethische Komplex des Kinos verhandelt, der Kampf galt den „Schmutz- und Schundfilmen“, intendiert wurde die moralische Erziehung und Hebung des sich überwiegend aus den unteren sozialen Schichten zusammensetzenden Kintopp-Publikums. Sozialistische und linksbürgerliche Intellektuelle – ebenso wie die verschiedenen Organisationen und Institutionen der beiden deutschen Arbeiterparteien – standen dem Kino bis in die 1920er Jahre hinein vorwiegend ablehnend gegenüber, gerade eben aufgrund der ästhetisch, intellektuell und ethisch als minderwertig erachteten Filmproduktionen. Die Haltung der linken Intelligenz änderte sich aber schlagartig mit dem Erscheinen der damals meist als „Russenfilme“ bezeichneten sowjetischen Filmproduktionen, die nicht nur sowohl formal als auch inhaltlich hohe intellektuelle und ästhetische Ansprüche erfüllten, sondern außerdem in der Lage waren, soziale Botschaften eindrucksvoll zu transportieren und damit eine breite Massenwirksamkeit zu entfalten. Im Kampf um die Freigabe von Sergei Eisensteins „Panzerkreuzer Potemkin“ für den deutschen Filmverleih war, wie bereits erwähnt, neben Erwin Piscator auch Leo Lania maßgeblich beteiligt.[1]

Die Möglichkeiten des Kinos die große Masse zu erreichen, übertrafen Mitte der 1920er Jahre bei weitem diejenigen des Theaters. Allein in Berlin hatte sich die Anzahl der Kinos zwischen 1919 und 1925 von 218 auf 322 erhöht, die deutsche Hauptstadt verfügte damit über insgesamt 128 045 Kinositzplätze.[2] Die linksbürgerliche und sozialistische Intelligenz der Weimarer Republik wurde sich der Bedeutung und dem Potential von Film und Kino als hegemonialer Macht- und Ideologieapparate zunehmend bewusst. Die Zeitschrift *Film und Volk*, das Publikationsorgan des im Januar 1928 gegründeten „Volksverbandes für Filmkunst“, stellte in ihrer ersten Ausgabe fest:

---

[1] Vgl. S. 260f. (FN 49).
[2] Vgl. Ehmann, in: Kreihmeier/Ehmann/Goergen 2005, 250.

„Tag für Tag sitzen allein in Berlin an [die] 200 000 Menschen im Kino. Das macht im Jahre weit über *60 Millionen von Kinobesuchern*. Diese Ziffer allein beweist zur Genüge die ungeheure *Bedeutung des Films*. Er ist heute in gewissem Sinne *wichtiger als das Theater* oder irgendeine andere Kunstgattung, schon deshalb, weil sein Publikum weit größer und dadurch sein Einfluß weit stärker ist. *Ungeheuer* sind daher die *Möglichkeiten des Films* schlechthin in jeder Beziehung.“[3]

Zudem hatte mit dem Ende der Hochinflation und der Umsetzung des Dawes-Plans ab dem September 1924 ein extremer wirtschaftlicher Konzentrationsprozess in der Filmindustrie stattgefunden, der die Aufmerksamkeit und das Misstrauen der linken und liberalen Weimarer Intelligenz auf sich zog. Die Verbindung von Finanz- und Industriekapital mit dem Film wurde gerade aufgrund der hohen Massenwirksamkeit des Kinos immer mehr als eine besondere Gefahr für die Entwicklung der Weimarer Gesellschaft wahrgenommen. Bezeichnend ist in dieser Hinsicht die Geschichte der „Universum Film AG“, kurz Ufa, des wohl bedeutendsten deutschen Filmunternehmens der Zwischenkriegszeit.[4]

Gegründet wurde die Ufa noch während des Ersten Weltkriegs im April 1917, unter maßgebliche Beteiligung bedeutender Bankhäuser wie der Deutschen Bank und der Dresdner Bank, von Industrieunternehmen wie der AEG, der Hapag und des Norddeutschen Lloyd und von namhaften Privatpersonen und Unternehmern wie dem Fürsten Henkel von Donnersmarck oder Robert Bosch. Die Initiative zur Gründung des Filmunternehmens ging auf Erich Ludendorff zurück, damals noch vor Hindenburg der eigentliche Kopf der deutschen Heeresleitung, der den Film als „wirkungsvolle Kriegswaffe“[5] und „Volkserziehungsmittel“[6] gegen die Propaganda der Entente einsetzen wollte. Im Gegensatz zu dem allgemeinen, durch den Dawes-Plan beförderten wirtschaftlichen Aufschwung gerieten die deutsche Filmwirtschaft und die Ufa nach einer in künstlerischer und in wirtschaftlicher Hinsicht äußerst erfolgreichen Periode in den ersten Jahren der Weimarer Republik ab 1924/25 zunehmend in die Krise. Die Inflation hatte der Ufa die Möglichkeit gegeben, eigene Produktionen billig herzustellen und mit hohen Profit ins Ausland zu verkaufen; zugleich hatte sie die ausländische Filmkonkurrenz vom unrentablen deutschen Markt ferngehalten. Mit deren Ende wurde es immer schwieriger, Filme ausschließlich mit eigenem Kapital

---

[3] Siehe: Die Volks-Film-Bühne ruft!, in: *Film und Volk* 1 (1928) 1, ohne Seitenzahl; Hervorhebungen im Original. Abgedruckt in: Weber 1975.
[4] Vgl. dazu und im Folgenden: Kreimeier 2002 [1992] und Weber 1975.
[5] Kreimeier 2002, 34.
[6] Weber 1975, 6.

zu produzieren. Folglich sah sich die Filmindustrie gezwungen, auf Fremdkapital – hauptsächlich jenes der Industrie und der Banken, aber auch der ausländischen (amerikanischen) Filmindustrie – zurückzugreifen. Zudem wurde der deutsche Filmmarkt ab 1924/25 vor allem von amerikanischen Filmen geradezu überflutet; Ende der 1920er Jahre beherrschte die amerikanische Filmindustrie bereits 97% des Weltmarkts.[7] Durch die Einführung einer staatlichen Kontingentierung konnte der Anteil des deutschen Films am nationalen Filmmarkt zwar bei 40% gehalten werden, dieser Anteil war aber zwischen den verschiedenen deutschen Filmkonzernen (Ufa, Deulig-Film AG, Emelka, Terra Film AG, National-Film AG) heftig umkämpft. Diese Entwicklung begünstigte den wirtschaftlichen Konzentrationsprozess der deutschen Filmindustrie noch zusätzlich, Ende der 1920er Jahre beherrschte ein Oligopol weniger Großkonzerne den deutschen Filmmarkt. Um ihre eigenen Produkte im Inland besser schützen und in Amerika besser vermarkten zu können, schloss die Ufa Kooperationsverträge mit mehreren Hollywood-Konzernen (Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer, Universal) ab, die sich aber in der Folge für die Ufa als sehr nachteilig erwiesen.[8] Der zunehmende Einfluss amerikanischer Geldgeber und der amerikanischen Industrie auf den deutschen Kultur- und Unterhaltungssektor rief wiederum die konservative Reaktion auf den Plan: „Es war nur eine Frage der Zeit, bis sich gegen die Allgewalt des Dollars in Deutschland eine ‘nationale Front‘ formieren sollte, die mit chauvinistischer Rhetorik nicht zurückhielt. Wortführer und einflußreicher Drahtzieher dieser ‘Wende‘ wurde der deutschnationale Industrielle Alfred Hugenberg.“[9] Im Frühjahr 1927, als an der Berliner Volksbühne gerade der heftige Richtungsstreit um die politische Ausrichtung der Theaters tobte und die Gründung der Piscatorbühne anvisiert wurde, wurde die Ufa, der bedeutendste deutsche Filmkonzern, von einer Industriellengruppe unter der Führung von Alfred Hugenberg übernommen.

In der liberalen Tagespresse, etwa dem *Berliner Tageblatt*, vor allem aber in den linksliberalen Zeitschriften wie dem *Tage-Buch* oder der *Weltbühne* wurden die Vorgänge in der deutschen Filmindustrie und die Entwicklung der Ufa aufmerksam verfolgt und analysiert. Das *Tage-Buch* hatte die anwachsende Verquickung von Großfinanz und Filmindustrie schon im Dezember 1924 thematisiert: Die Notlage der Filmindustrie, hieß es dort, habe das Interesse der Großindustrie geradezu herausgefor-

[7] Vgl. Kreimeier 2002, 155.
[8] Vgl. ebd., 153ff.
[9] Ebd., 155.

dert, das Vorbild des amerikanischen Unternehmers William Randolph Hearst die „natürliche“ Liaison zwischen den großen Zeitungsimperien und der Filmindustrie nahegelegt. Charakteristischerweise seien es auch in Deutschland mit Hugenberg und Stinnes „dieselben Industriellen, die nach der Aneignung von Presseorganen jetzt in die Filmfabrikation eingedrungen sind“, vermerkte das *Tage-Buch* in seiner Analyse.[10] Vier Jahre später, Anfang 1928, schrieb der Wirtschaftswissenschaftler und *Weltbühne*-Autor Alfons Goldschmidt diesbezüglich in der Zeitschrift *Film und Volk*:

„Man braucht sich nur einmal die Liste der Ufa-Aufsichtsratsmitglieder anzusehen. Alle maßgeblichen Persönlichkeiten im Aufsichtsrat dieser Gesellschaft gehören zu den großen Banken, der Schwerindustrie oder dem konservativen Zeitungskapital an. Damit ist von vornherein die Richtung der Produktion gegeben. So sieht es aber mehr oder weniger in allen wichtigen Filmunternehmen Deutschlands aus. Das Filmkapital ist gezwungen, die Tendenzen zu unterstützen, die die Großbanken und die Schwerindustrie verteidigen sollen.“[11]

Die Übernahme der Ufa im März 1927 kommentierte Axel Eggebrecht, Literatur- und Filmkritiker der *Literarischen Welt* und der *Weltbühne*, wie folgt: „Die Minderwertigkeit ist stabilisiert. Es ist schwer, sich mit der Filmerei dieses Landes noch ernsthaft und kritisch zu beschäftigen.“[12] Zwar mag Eggebrechts Prognose etwas „radikal“ und „verfrüht“ erfolgt sein, weil sich „die Ufa durchaus nicht von heute auf morgen zur Öffentlichkeitsabteilung des Alldeutschen Verbandes umbauen ließ“, wie Klaus Kreimeier anmerkt.[13] Mittel- und langfristig gesehen gab es aber keinerlei Zweifel über die Absichten Hugenbergs, der höchstpersönlich zum Zeitpunkt der Übernahme der Ufa auf einer Parteiversammlung der DNVP die Ziele seiner Medienpolitik dargelegt hatte und diese mit der Bündelung der nationalen Kräfte und der Zurückdrängung des liberalen Einflusses umschrieb.[14] Deutlich zu erkennen war im Fall der Ufa jedenfalls schon in den Jahren1927/28 „[die] Wendung zum erzkonservativen Konzern unter stramm deutschnationaler Führung, die sich zwar noch nicht in der Breite des

[10] Tagebuch der Wirtschaft, in: *Das Tage-Buch* 5 (1924) 52; zitiert nach: Kreimeier 2002, 150.
[11] Alfons Goldschmidt, Filmwirtschaft, in: Film und Volk 1 (1928) 1, 21 – 23, 23; abgedruckt in: Weber 1975.
[12] Zitiert nach: Kreimeier 2002, 158.
[13] Ebd.
[14] Vgl. ebd., 191.

Produktionsprogramms, sehr wohl aber im politischen Erscheinungsbild und in der Selbstdarstellung des Ufa bemerkbar machte".[15]

Nicht zuletzt als Reaktion auf den wirtschaftlichen Konzentrationsprozesses in der Filmindustrie und auf den Rechtsruck der Ufa wurde am 13. Januar 1928 in Berlin der „Volksverband für Filmkunst", meist kurz „Volksfilmverband" (VFV) genannt, gegründet. Zur Gründung aufgerufen hatte ein Verband von Schriftstellern, Künstlern und Intellektuellen im „'Bündnisbereich' zwischen der revolutionären Arbeiterbewegung und der bürgerlich-demokratischen Öffentlichkeit",[16] unter denen sich zahlreiche führende Persönlichkeiten des kulturellen Lebens der Weimarer Republik befanden. Im Vorstand und Künstlerischen Ausschuss waren u.a. vertreten: Heinrich Mann, Erwin Piscator, Béla Balázs, Leo Lania, Käthe Kollwitz, Leonhard Frank und G.W. Pabst, im unterstützenden Ehrenausschuss finden sich u.a. die Namen von Georg Bernhard (dem Chefredakteur der *Frankfurter Zeitung*), Johannes R. Becher, Heinrich George, Oscar Maria Graf, Prof. Dr. Gumbel, John Heartfield, Magnus Hirschfeld, Herbert Jhering, Leopold Jessner, Alfred Kerr, Egon Erwin Kisch, Theodor Lessing, Paul Levi, Asta Nielsen, Kurt Pinthus, Walther Ruttmann, Ernst Toller, Kurt Tucholsky, Heinrich Zille, Carl Zuckmayer, Arnold Zweig und viele andere mehr. Heinrich Mann wurde zum Ersten Vorsitzenden und der Journalist Rudolf Schwarzkopf zum geschäftsführenden Direktor des Verbandes gewählt, aber schon im Spätsommer/Herbst 1928 von Leo Lania in dieser Funktion abgelöst.[17] Ausgehend von Berlin sollten in allen deutschen Großstädten entsprechende Ortsgruppen des VFV gebildet werden.

Als Vorbild für die Gründung des Verbandes diente die Volksbühnenbewegung, auf die in der ersten Ausgabe von *Film und Volk*, dem Publikationsorgan des Volksfilmverbandes, in einem Manifest unter dem Titel „Die Volks-Film-Bühne ruft!" unmittelbar Bezug genommen wurde:

„Als das Theater in Gefahr war, auf der einen Seite eine literarische Angelegenheit enger Kreise, auf der anderen Seite ein übler Geschäftsbetrieb zu werden, gelang es vor allem der *Volksbühnenbewegung*, den breiten Massen des Volkes das Theater

[15] Ebd., 198.
[16] Ebd.
[17] Vgl. Mitteilungen des Volksverbandes für Filmkunst, in: *Film und Volk* 2 (1928) 1, 15; abgedruckt in: Weber 1975. Die entsprechende Ausgabe der Zeitschrift erschien im November 1928, Lania wurde also vor diesem Zeitpunkt zum Geschäftsführer des Verbandes gewählt.

zu retten und zu erhalten als lebendiges, wirkendes Gut. *Vor die gleiche Aufgabe stellt uns heute der Film.* Aehnlich wie einst die Volksbühne, wollen wir daher die *breiten Massen* der Kinobesucher zusammenfassen und zu kritischer Stellungnahme erziehen. Wir können und wollen die schon vorhandene *Unzufriedenheit der Mehrheit* der Kinobesucher in *positive Kritik* umwandeln, wir können und wollen dieser Kritik den Einfluß verschaffen, der notwendig ist, wenn es aus wirkungslosem Besserwissen *lebendige Arbeit* werden soll. Gelingt es, dem Willen der Masse Aeußerungsmöglichkeit, Form, Inhalt und Ziel zu geben, so wird die Filmindustrie sehr bald gezwungen sein, mit dieser Bewegung und diesem Willen zu rechnen, und der Weg wird frei werden für die Ideen und Gesinnungen, die heute im Film nicht zu Wort und Wirkung kommen."[18]

Der „Kapitalmasse der Filmreaktion" wollte der Volksfilmverband die „Menschenmasse" der organisierten und aufgeklärten Filmbesucher entgegensetzen, wie es an gleicher Stelle heißt. Erklärtes Ziel des Verbandes war die „Förderung der wenigen unverlogenen, echten, dem Volke helfenden, das Volk erschütternden, das Volk erheiternden Filme".[19] Erreicht werden sollte dieses Ziel durch ausgewählte Filmvorführungen, Vorträge und Vorlesungen, Ausstellungen, Atelierführungen und Arbeitsgemeinschaften, eine regelmäßig erscheinende eigene Zeitschrift und ein Mitbestimmungsrecht für die Mitglieder des Verbandes. Vor allem aber wollte der VFV auch eigene Filme produzieren, um dem kommerziellen Mainstream-Kino eine eigene Stimme und eine alternative Sichtweise entgegenzusetzen. Indem der VFV bewusst versuchte, die Filmrezeption unter dem Gesichtspunkt der Aufklärung zu organisieren und das Produktions- und Meinungsmonopol der Filmindustrie zu durchbrechen, indem in der eigenen Zeitschrift *Film und Volk* die Verbindung von Großfinanz und Filmwirtschaft, von Zeitungs- und Filmindustrie eingehend thematisiert wurde, knüpfte der Verband an ganz ähnliche Ziele an, die Lania schon 1921 mit der Gründung seiner Nachrichtenagentur verfolgt hatte.[20] In beiden Fällen ging es um den Versuch, eine hegemoniale Gegenmacht aufzubauen. Der Film, „diese gewaltigste Waffe der geistigen Beeinflussung",[21] sollte für den politischen Emanzipationskampf instrumentalisiert werden und die Verbindung zwischen intellektueller Führung und breiter Masse schaffen. Ganz bewusst wollte man daher auch auf elitäre avantgardistische Stilexperimente verzichten und stattdessen an das Entspannungs- und Unterhal-

[18] Die Volks-Film-Bühne ruft! In: *Film und Volk* 1 (1928) 1; abgedruckt ebd.; Hervorhebungen im Original.
[19] Franz Höllering, Vorwort, in: *Film und Volk* 1 (1928) 1, 4; abgedruckt in ebd.
[20] Vgl. dazu Kap. 1.4 dieser Untersuchung.
[21] Béla Balázs, Der Film arbeitet für uns!, in: *Film und Volk* 1 (1928) 1, 6; abgedruckt in Weber 1975.

tungsbedürfnis des breiten Publikums anknüpfen, wie es in dem schon zitierten, wahrscheinlich von Franz Höllering verfassten Manifest heißt.[22]

„Wir wollen und verlangen *keine verstiegenen Experimente*. [...] Wir wissen, daß das Kino in erster Reihe eine Stätte der *Entspannung* und *Unterhaltung* sein will und sein soll. Aber wir glauben, daß 'Unterhaltung' nicht ein anderes Wort ist für 'Schund', daß 'Entspannung' nicht gleichbedeutend ist mit 'geistiger Armut'. *Gegen den künstlerischen Schund, gegen die geistige Armut und gegen die politische und soziale Reaktion*, die nur allzuoft der heutigen Filmproduktion den Stempel aufdrückt, richtet sich unser Kampf, damit der Film zu dem werde, was er sein könnte und sein sollte: *Ein Mittel zur Verbreitung von Wissen, Aufklärung und Bildung! Ein Mittel der Völker-Verständigung und –Versöhnung! Ein lebendig wirkender Faktor des alltäglichen wie des geistigen und künstlerischen Lebens!*"[23]

Besonderer Wert wurde bei der Gründung des VFV auf die politische Heterogenität des Verbandes gelegt, die Mitglieder des Vorstandes und des Ehrenausschusses setzten sich vorwiegend aus linksbürgerlichen, weitgehend parteilosen Intellektuellen und Demokraten zusammen, allerdings mit einer eindeutigen Präferenz des sozialistischen Weltbildes. Heinrich Mann, der Vorsitzende des VFV schrieb dazu in *Film und Volk*:

„Der 'Volksverband für Filmkunst' ist links gerichtet, aber parteipolitisch neutral. Er will die Volksbewegung gegen den schlechten, unwahren und reaktionären Film zusammenfassen. Diese Volksbewegung schließt alle fortschrittlichen Elemente ein, einerlei welcher politischer Partei sie angehören."[24]

---

[22] Franz Höllering war seit 1925 Chefredakteur von Willi Münzenbergs *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (*AIZ*) und führte dort die moderne Bildreportage ein (vgl. Koszyk 1972, 331f.). Er galt als wichtiger Mitarbeiter und Vertrauter Münzenbergs, mit dem er durch Egon Erwin Kisch bekanntgemacht worden war. Höllering gab zudem mit Brecht und John Heartfield die Sportzeitung *Arena* heraus (ebd.). Ende der 1920er Jahre wurde Höllering als Chefredakteur für die Boulevardblätter *Berliner Morgenpost* und *B.Z. am Mittag* vom liberalen Ullstein-Verlag angeworben und 1932, nach einer kritischen Berichterstattung über die geheime Aufrüstung der deutschen Luftwaffe, wieder entlassen (vgl. dazu: Carl von Ossietzky, Der Fall Franz Höllering, in: *Die Weltbühne* 28 (1932) 1, 1 – 6). Spätestens ab der Exilzeit standen Lania und Höllering im freundschaftlichen Kontakt, wie entsprechende Korrespondenz im Lania-Nachlass belegt. Gemeinsam mit Lania arbeitete Höllering auch im amerikanischen „Office of War Information". Im Exil und nach dem Krieg war Höllering immer wieder als Filmautor tätig. Nach Lanias Tod bearbeitete Höllering auf Wunsch von Lanias Witwe Maria Herman-Lania dessen letztes, unvollendet gebliebenes Romanprojekt „Die Generale" für eine geplante Veröffentlichung.

[23] Die Volks-Film-Bühne ruft! In: *Film und Volk* 1 (1928) 1, abgedruckt in Weber 1975; Hervorhebungen im Original.

[24] Vgl. Mitteilungen des Volksfilmverbandes für Filmkunst, in: *Film und Volk* 1 (1928) 2, 22; abgedruckt in ebd.

Auch Rudolf Schwarzkopf betont in der ersten Ausgabe der Verbandszeitschrift die herausragende Bedeutung einer „geschlossenen Front“ gegen das Bündnis der Schwer- und Filmindustrie und nimmt dabei Anleihen beim ehemaligen Reichskanzler und Zentrumspolitiker Joseph Wirth: „Der Feind steht rechts. Auch der Filmfeind. Wir schlagen ihn, wenn wir einig sind!“[25]

Unbestreitbar gab es im VFV einen starken kommunistischen Einfluss, wenn auch die Behauptung, dass der VFV von Anfang an „kommunistisch kontrolliert“ gewesen sei, übertrieben sein dürfte.[26] Franz Höllering, der erste Chefredakteur von *Film und Volk* bis Ende 1928, war ab 1925 der Chefredakteur von Willi Münzenbergs *Arbeiter Illustrierte Zeitung* [*AIZ*] gewesen und hatte dort mit der Einführung der modernen

---

[25] Rudolf Schwarzkopf, Unser Ziel und unser Weg, in: Film und Volk 1 (1928) 1, 4 – 5, 5; abgedruckt in ebd.

[26] Thomas Tode schreibt etwa unter Bezug auf Hans-Michael Bock, dass der VFV eine „kommunistisch kontrollierte“ und lediglich „mit ‘bürgerlichen [...] Aushängeschildern‘ werbende“ Organisation gewesen sei (vgl. Tode 2005, 547). Bock wiederum stützt sich in seiner Analyse einerseits auf Angriffe der SPD-Presse gegen den VFV ab Ende 1928, in denen letzterer als eine mit kommunistischen Geld finanzierte Gründung attackiert wird, und andererseits auf parteiinterne Dokumente der KPD, in denen es u.a. heißt, dass „der Volksfilmverband [...] auf Initiative der IAH Ende Februar 1928 gegründet“ worden sei und dass sich „die Berliner Instanzen um Münzenberg“ verpflichtet hätten, „die bürgerlichen Reklameschilder in längstens zwei Jahren aus der Leitung des Volksfilmverbandes hinauszuwerfen, und wie weiter nachdrücklich versichert wurde, diese Leute nur von vornherein als Mittel zum Zweck dienen sollten“ (vgl. Hans-Michael Bock, „Brüder zum Licht!“, in: Projektgruppe Arbeiterkultur Hamburg 1982, 297 – 316; 312ff.). Allerdings geht aus den von Bock zitierten KPD-Unterlagen – die sich meist auf die Entwicklung der Hamburger Ortsgruppe des VFV beziehen, die spätestens ab Anfang 1929 unter der Kontrolle des kommunistischen Hardliners Willi Bredel stand – auch hervor, dass sich die (Hamburger Bezirksleitung der) KPD „ursprünglich überhaupt nicht um die Entwicklung des VFV“ gekümmert habe und die Mitglieder bis Ende 1928 „vorwiegend aus bürgerlichen Intellektuellen“ bestanden hätten. Von einer straffen Kontrolle des VFV durch die Kommunisten kann damit zumindest für den Entstehungszeitraum und das Jahr 1928 keine Rede sein, auch nicht in Berlin. Willi Bredel, der Leiter des Hamburger VFV, wird übrigens noch im Dezember 1929 behaupten, dass „Leo Lania und die maßgebenden Leiter im [Berliner; M.Sch.] Volksfilmverband [...] nichts vom Russenfilm gelernt“ hätten, soll heißen: nicht auf Parteilinie seien (vgl. ebd.). Es scheint auch fraglich, ob sich die dem Vorstand und Ehrenausschuss des VFV angehörenden nichtkommunistischen – und recht namhaften – Persönlichkeiten des Weimarer Kulturlebens allesamt gleichsam als blinde und willfährige Marionetten der Kontrolle der Kommunisten unterworfen hätten. Auch Richard Weber, der Herausgeber der 1975 erschienenen Reprint-Ausgabe von *Film und Volk*, glaubt nicht an eine kommunistische Kontrolle des VFV vor 1929: „Bis 1929, zum Zeitpunkt seiner Reorganisation, verstand sich der VFV als eine von allen Parteien unabhängige Bündnisorganisation gegen den reaktionären Film, nicht jedoch als Kampforganisation für eine proletarisch-revolutionäre Kulturpolitik.“ (Vgl. Weber 1975, 12.)

Bildreportage sein Gespür für visuelle Kommunikation bewiesen.[27] Der Kommunist und Propagandafachmann Münzenberg war wiederum nicht nur äußerst erfolgreich im Aufbau eines Zeitungs- und Medienkonzerns, der gegen den Hugenberg-Konzern in Stellung gebracht werden konnte, sondern auch ganz entscheidend am Aufbau einer linken Filmkultur und –produktion in der Weimarer Republik beteiligt. Schon 1922 gründete Münzenberg die „Aufbau-, Industrie- und Handels-AG“, eine Tochtergesellschaft der von ihm initiierten „Internationalen Arbeiterhilfe“ [IAH], die den Vertrieb der sowjetischen Filme der Meschrabpom-Russ in Deutschland organisierte und damit faktisch das Monopol zur Einführung russischer Filme in Deutschland besaß.[28] 1925 gründete Münzenberg mit der „Prometheus-Film GmbH“ (ab 1926: Prometheus-Film-Verleih und –Vertriebs-GmbH) eine eigene Filmproduktionsgesellschaft, zu deren bekanntesten Erzeugnissen der 1929 unter der Regie von Phil Jutzi – der im selben Jahr zusammen mit Lania an dem Film „Um's tägliche Brot/Hunger in Waldenburg“ arbeitete – entstandene Stummfilm „Mutter Krausens Fahrt ins Glück“ und der 1932 fertiggestellte Brecht-Film „Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?“ zählten. Ende 1927 wurde mit der „Film-Kartell Weltfilm GmbH“ noch eine weitere Verleih- und Produktionsfirma unter der Ägide Münzenbergs ins Leben gerufen, die in Abstimmung mit der Prometheus den nichtkommerziellen Filmverleih übernahm.[29] Insofern der VFV den Aufbau einer Filmkultur gegen die Vormachtstellung der etablierten Filmindustrie beabsichtigte, war es also durchaus sinnvoll, das Bündnis mit den kommunistischen Filmorganisationen zu suchen, weil hier schon eine funktionierende Grundstruktur vorhanden war. Lanias für den VFV geschaffenen Filme „Im Schatten der Maschine“ (1928) und „Um's tägliche Brot/Hunger in Waldenburg“ (1929) wurden beide (im Auftrag des Volksfilmverbands) von Münzenbergs Film-Kartell Weltfilm produziert und verliehen.

Vom 17. Juli bis 1. September 1928 fand in Moskau der VI. Weltkongress der Komintern statt, auf dem die verhängnisvolle „Sozialfaschismusthese“ formuliert wurde und damit auch endgültig Abstand von einer linken Einheitsfront der Arbeiterparteien genommen wurde.[30] Im Zuge der auf dem Kongress propagierten „Linkswendung“ der Komintern richtete auch die KPD ihre Kulturpolitik neu aus und setze auf die Ab- und

[27] Vgl. Koszyk 1972, 331f.
[28] Vgl. Tode 2005, 528.
[29] Ebd., 531.
[30] Vgl. Kap. 1.8, S. 105f.

Ausgrenzung auch gegenüber linksbürgerlichen und sozialistischen Schriftstellern und Intellektuellen. Der Berliner VFV geriet ab 1929 zunehmend unter die Kontrolle der IAH und der KPD: Erich Lange, der als Chefredakteur von *Film und Volk* Franz Höllering ablöste, verkündete die Aufgabe der politischen Neutralität des Verbandes und definierte den VFV offen als politische „Kampforganisation".[31] Der VFV verschmolz in der weiteren Entwicklung mit anderen kommunistischen Kulturorganisationen bzw. stellte seine Tätigkeit ein: Die Zeitschrift *Film und Volk* fusionierte im Juni 1930 mit der *Arbeiterbühne*, dem Zentralorgan des kommunistischen „Arbeiter-Theater-Bundes" in Deutschland, und erschien noch bis 1931 unter dem Titel *Arbeiterbühne und Film*. Davon abgesehen lassen sich ab 1930 keine Aktivitäten des VFV mehr nachweisen.

Zu den wenigen Filmen, die der VFV tatsächlich selbst produzierte, gehörten „Im Schatten der Maschine" (1928) und „Um's tägliche Brot/Hunger in Waldenburg" (1929), an deren Herstellung Leo Lania in leitender Funktion maßgeblich beteiligt war. Zieht man zudem in Betracht, dass die wenigen Filmproduktionen des VFV mit Ausnahme von „Hunger in Waldenburg" allesamt Kompilationsfilme waren, also aus bereits vorhandenem Filmmaterial neu montiert wurden, dann ist Lanias und Piel Jutzis Film „Um's tägliche Brot/Hunger in Waldenburg" eigentlich die einzige Produktion, die der VFV tatsächlich selbständig verwirklichen konnte.

[31] Weber 1975, 16.

2.5.1) „Im Schatten der Maschine“ (1928)

Die Uraufführung des gemeinsam von Leo Lania und Albrecht Viktor Blum gestalteten Films „Im Schatten der Maschine“ fand am 9. November 1928 im Berliner Tauentzienpalast statt, einem der großen Premierenkinos der UFA mit rund 1000 Sitzplätzen. Der in seiner erhaltenen Fassung knapp über 21 Minuten dauernde Film lief als Vorfilm zu „Schanchaiski dokument“ (Das Dokument von Shanghai), einem sowjetrussischen Dokumentarfilm über den chinesischen Bürgerkrieg von Jakow Blioch, der 1928 in Kooperation zwischen der russischen Meshrapom und Willi Münzenbergs Prometheus produziert worden war und auf Initiative des VFV erstmals in Deutschland gezeigt wurde. Albrecht Viktor Blum, der regelmäßig für die beiden Münzenberg-Filmorganisationen „Prometheus“ und „Film-Kartell Weltfilm“ arbeitete, war übrigens auch für die Montage von Bliochs Film verantwortlich. „Schanchaiski dokument“ war, wie der Filmwissenschaftler Thomas Tode urteilt, „der erste bedeutende Dokumentarfilm, der nach Deutschland kam“, der „Prototyp eines operativen Films“.[32] Indem der Film schon im Titel das „Dokument“, die dokumentarische Authentizität des Zeitgeschehens in den Mittelpunkt stellte, gab er die Richtung auf eine sachliche Tatsachen- und Materialästhetik vor, in deren Zeichen auch Lanias und Blums Film stand. Beide Filme wurden anschließend in mehreren deutschen Städten präsentiert, im Mai 1929 wurde „Im Schatten der Maschine“ gemeinsam mit „Um’s tägliche Brot/Hunger in Waldenburg“ in Anwesenheit Lanias, der zu den Filmen eine kurze Einleitungsrede hielt, in Wien gezeigt.[33]

„Im Schatten der Maschine“ entstand 1928, in jenem Jahr, das „[den] Höhepunkt [der] Technikbegeisterung“ der 1920er Jahre in der Weimarer Republik markierte.[34] Der Film war keine eigens neu für den VFV gedrehte Produktion, sondern ein „Montage-Film“, wie es im Vorspann hieß, ein Kompilationsfilm also, der auf bereits vorhandenes und zugängliches Filmmaterial zurückgriff und dieses nach neuen Gesichtspunkten montierte. Zur Beschaffung des notwendigen Materials wurden an die

[32] Vgl. Thomas Tode, Filmische Gegeninformation, Einige Schlaglichter aus der Filmgeschichte, aufgerufen auf: http://eipcp.net/transversal/1003/tode/de am 20.10.2013.
[33] Vgl. Fritz Rosenfeld, Zwei Filme der Wirklichkeit, Zur Wiener Erstaufführung von Leo Lanias „Schatten der Maschine“ und „Hunger in Waldenburg“, in: *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 17. 5. 1929.
[34] Vgl. Hermand/Trommler 1978, 59.

50 bis 60 Filme durchgesehen,[35] verwendet wurde vor allem Material aus den bis dahin in Deutschland unbekannten sowjetischen Filmen „Swenigora“ (Regie: Alexander Dovshenko, 1928) und „Odinannadzaty“ (Das elfte Jahr, Regie: Dziga Vertov, 1928), die – wohl nicht zuletzt aufgrund der guten Vernetzung von Lania und Blum mit Münzenberg – von der Photokinoabteilung der Russischen Handelsvertretung zur Verfügung gestellt worden war.[36] Laut einer Notiz der Berliner Tageszeitung *Tempo* war Leo Lania für die Zusammenstellung des Materials verantwortlich, während Blum, den Lania von gemeinsamen Arbeitsprojekten an der Piscatorbühne kannte (und der wie Lania und eine ganze Reihe weiterer Mitarbeiter der Piscatorbühne altösterreichische Wurzeln hatte), für den Bildschnitt zuständig war.[37]

Eine Stellungnahme von Blum lässt darauf schließen, dass der Film sich vor allem die Kritik der übermächtigen Position der Maschine in der modernen, mechanisierten Industriegesellschaft zum Ziel gesetzt hatte: „Die Maschine, vom Menschen erfunden zu dem Zweck, daß sie dem Menschen dient, wird mehr und mehr zum Beherrscher des Erfinders. Ja, im Endresultat wird der Mensch nur noch ein Handlanger, ein Sklave der Maschine selbst.“[38] Keine Frage: Technikkritik und die Gefahr einer maschinellen Dystopie sind sicherlich ein wesentliches Thema von „Im Schatten der Maschine“. Geht man aber allein von Blums Anmerkung aus, könnte man den Film allzu einseitig als reine Technikkritik lesen, als bloße Inversion und Umfunktionierung der damals allgegenwärtigen und gerade auch für das sozialistische Lager typischen

---

[35] Vgl. eine entsprechende Notiz im *Film-Kurier*, 5. 11. 1928.

[36] Vgl. dazu Tode 2005, 536f. und Vertov 2000, 24f. Als Vertov im darauffolgenden Jahr in Berlin u.a. seinen Film „Odinnadzaty“ zeigte, musste er sich zu Unrecht den Vorwurf des Plagiats gefallen lassen, was ihn zu heftigen Angriffen gegen Albrecht Viktor Blum, der für die Montage von „Im Schatten der Maschine“ verantwortlich war, veranlasste. Blum rechtfertigte sich wie folgt: „Ich war mir dessen bewußt, daß bei solcher Übernahme einer künstlerisch vollendeten Montage die Frage nach dem geistigen Eigentumsrecht auftauchen mußte, und versuchte, im Programmheft des Tauentzienpalastes [...] dies zu veröffentlichen, woran ich jedoch gehindert wurde, weil ich in dem als deutsche Produktion eingereichten Kurzfilm keinen Meter ausländischen Materials verwenden durfte. An dieser Tatsache der Kontingentfrage scheiterte meine ehrliche Absicht, dem Schöpfer dieser Montage sein geistiges Eigentum zuzusprechen.“ (Siehe: Protokoll vom 5. 8. 1929 über die Angelegenheit Blum/Vertov, abgedruckt in: Vertov 2000, 25).

[37] Vgl. LLP, B13/F6. Blum, der 1888 in Brünn geboren wurde, war u.a. an der Zusammenstellung des Filmmaterials für „Hoppla, wir leben!“, der ersten Produktion der Piscatorbühne im September 1927, beteiligt.

[38] Zitiert nach: Tode 2005, 536.

Technikeuphorie.[39] Wirft man dagegen auch einen Blick auf die Anmerkungen zum Thema Technik und Maschine, die Lania im zeitlichen Umfeld der Entstehung von „Im Schatten der Maschine“ verfasst hat – wie z.B. dem im November 1927 in der Wiener *Arbeiter-Zeitung* veröffentlichten Text „Maschine und Dichtung“ –, dann ist die Sache weniger eindeutig, wird ambivalenter und vielschichtiger.

In „Maschine und Dichtung“, einem kurzen Essay über die Auseinandersetzung der zeitgenössischen Literatur mit der Technik, schreibt Lania, dass die europäische Literatur der letzten Jahrzehnte bis hin zur Gegenwart „in Wahrheit von Anbeginn nur unter dem einen Zwang“ gestanden habe, „ein klares, richtiges Verhältnis zu finden zur Maschine“.[40] Für Lania heißt das zunächst einmal, dass sie sich der Realität der Maschine (und der technischen und industrialisierten Gesellschaft) unvoreingenommen zu stellen hat, um die eigenen Möglichkeiten zu prüfen.[41] In Bezug auf die Entwicklung der deutschen Dichtung (und des intellektuellen Technikdiskurses) seit Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die 1920er Jahre bemerkt Lania in seinem Text:

„[Die] innere Unverbundenheit der deutschen Dichtung mit der Maschine bereitete erst jene Bewegung vor, die, aus einem Extrem in das andere umschlagend, aus der billigen *Ächtung* der Maschine zu ihrer schrankenlosen *Anbetung* führte. Der Siegeszug der Technik wurde nicht mehr in seinen inneren Voraussetzungen geprüft, die Maschine zum Selbstzweck erhoben: wie man einst das Wort von der Kunst um der Kunst willen verkündete, so wurde nun die *Technik um ihrer selbst willen* besungen, aus jeder Beziehung zum Volksganzen und seinen Notwendigkeiten herausgelöst.“[42]

Aber eben dieser soziale Aspekt, die „Beziehung zum Volksganzen und seinen Notwendigkeiten“, bleibt in Lanias Augen wesensbestimmend für eine zeitgenössische Dichtung, die sich der Realität der eigenen Gegenwart stellen will: Insofern ist das Verhältnis der zeitgenössischen Literatur (und Kunst, wie man ergänzen könnte) zur technischen Entwicklung der Moderne Lania zufolge „nichts andres als ein Barome-

[39] Thomas Tode etwa betont diesen Aspekt: Lanias/Blums Film wende, so Tode, „die technikbegeisterten sowjetischen Bilder durch neue Kontextualisierung in eine Technikkritik um. Solche Inversion der Bilder, die sie gegen den Strich bürstet und dem ursprünglichen Sinnkontext [...] entfremdet, gehört zum methodischen Besteck der Kompilation. Sie wird hier erstmals systematisch von der Linken als Waffe entwickelt.“ (Tode 2005, 536).
[40] Leo Lania, Maschine und Dichtung, *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 22.11.1927.
[41] Vgl. dazu auch das schon wiederholt zitierte Bekenntnis Lanias zur „sachlichen“ Literatur und zur Reportage; siehe Kap. 1, S. 12.
[42] Leo Lania, Maschine und Dichtung, a.a.O.

ter, von dem die *Zeitgemäßheit der Dichtung* und ihr Einfluß auf die Formung der sozialen Probleme“ abzuleiten seien.[43]

Tatsächlich erschließt sich der Montagefilm „Im Schatten der Maschine“ dem Verständnis besser, wenn man ihn im Kontext des zeitgenössischen Technik-Diskurses liest. Bedingt durch die zeitgenössische industrielle und soziale Entwicklung intensivierte sich in der Weimarer Republik die Technik-Debatte, die bereits im 19. Jahrhundert begonnen hatte. Nach dem Ersten Weltkrieg, vor allem nach dem Inkrafttreten des Dawes-Plans im Herbst 1924, setzte mit dem Aufschwung der deutschen Wirtschaft dank amerikanischer Kredite ein weiterer technischer Modernisierungsschub in dem bereits hochindustrialisierten Land ein. In den 1920er Jahren traf eine für Deutschland in dieser Art neue, dem zeittypischen Kult der Sachlichkeit verpflichtete, explizite Technikbejahung und Technikeuphorie auf eine dezidiert technikfeindliche intellektuelle Tradition, die bis weit ins 19. Jahrhundert zurückreichte.

Das 19. Jahrhundert war eine Epoche, die in ihrem Verlauf durch einschneidende Veränderungen und Brüche mit der Vergangenheit gekennzeichnet war, die den wissenschaftlichen und technischen Bereich ebenso umfassten wie den sozialen und wirtschaftlichen. Die Veränderungen und Brüche der Epoche standen unter dem Zeichen des Materialismus: Positivismus und Empirismus wurden die vorherrschenden wissenschaftlichen Erkenntnissysteme, die Naturwissenschaften und deren prakti-

[43] Ebd. Noch in seiner 1954 veröffentlichten Autobiografie wird Lania – aufbauend auch auf seinen Erfahrungen in den 1920er Jahren – in aller Nüchternheit und mit Nachdruck feststellen, dass „die neue Zeit im Zeichen der Technik“ stehe. Deutlich wird auch im folgenden Zitat, einer Apologie Amerikas gegenüber dem intellektuellen Dünkel Europas, wie sehr schon in den 1920er Jahren Begriffe wie „Technik“ und „Maschine“ an den „Amerikanismus“ und die Idee Amerikas als dem Inbegriff der modernen Industriegesellschaft gekoppelt waren (vgl. dazu Kap. 1.7, S. 81ff.): „Die Gegenüberstellung eines geistigen und kulturbeflissenen Europas und eines technokratischen und ungeistigen Amerikas – ein beliebtes Gesellschaftsspiel unter europäischen Intellektuellen – scheint mir besonders kindisch. In Wahrheit ist das Ressentiment Europas gegenüber Amerika durch das Unbehagen hervorgerufen, das vor allem die Geistigen gegenüber einer Entwicklung empfinden, die sich in der ganzen Welt vollzieht. Das Europa des Geistes, das den schnöden Mammon verachtend, technischen Neuerungen abhold, dem Leben nur geistige und künstlerische Maßstäbe und Werte zugrunde legt, ist eine Erscheinung von gestern – wenn es überhaupt je in dieser absoluten Form bestanden hat. Richtig ist, daß die neue Zeit im Zeichen der Technik steht – in Europa ebenso wie in Amerika –, nur daß in Amerika die Technik höher entwickelt ist und ihre Funktion besser und vollkommener erfüllt als in Europa.“ (Vgl. Lania 1954, 338). Die Positionen, die Lania hier an der Gegenüberstellung von „Europa“ und „Amerika“ exemplifiziert, finden sich schon ausgeprägt im deutschen Technikdiskurs der 1920er Jahre.

sche Anwendungen rückten in das Zentrum des akademischen und ökonomischen Interesses. Die technische Modernisierung und Industrialisierung, die Geburt der Industriegesellschaft bedingten die Entstehung neuer Arbeitsregime und neuer sozialer Hierarchien. Das Zeitalter war gekennzeichnet durch die Hebung des Lebensniveaus in vielen Bereichen, vor allem in den mittleren und oberen bürgerlichen Schichten, während zugleich mit dem Entstehen des Arbeiterproletariats die soziale Kluft zunehmend wuchs; damit wurde bereits der Ausgangspunkt jener sozialen Konflikte und gesellschaftspolitischen Kämpfe geschaffen, die noch die 1920er Jahre entscheidend prägen sollten. An der Schwelle zum 20. Jahrhundert zählte das Deutsche Reich zusammen mit den USA und Großbritannien zu den drei größten Industrienationen der Welt. Deutschlands Weg zur modernen industriellen Großmacht war geprägt vom wirtschaftlichen Aufschwung und Fortschrittsoptimismus auf der einen und einer ausgeprägten intellektuellen Feindlichkeit gegenüber den technischen Neuerungen auf der anderen Seite. Besonders deutlich zeigte sich die Konfrontation der „Geistigen“ mit der technisch und ökonomisch durchrationalisierten modernen Gesellschaft etwa in der im Laufe des 19. Jahrhunderts recht intensiv geführten Debatte um die Begriffe „Zivilisation“ und „Kultur“. In dieser bis auf Immanuel Kant zurückreichenden Debatte stand der Begriff „Zivilisation“ für die als „undeutsch“ empfundenen, meist dem französischen und angelsächsischen Kulturraum zugeordneten Neuerungen der modernen Gesellschaft, während der Begriff der „Kultur“, aufbauend auf „Moral“ und „Bildung“, in den Augen seiner Verfechter dagegen die für die deutsche Identität als typisch erachtete traditionelle Verwurzelung umschrieb.[44] Mit dem Begriff der „Entfremdung“ führte Karl Marx (in Anlehnung an Hegel) Mitte des 19. Jahrhunderts eine weitere zentrale Idee in die Debatte um die Neuerungen der Industriegesellschaft ein, mit der die durch die Industrialisierung ausgelöste Zerstörung der tradierten gesellschaftlichen Beziehungen ebenso umfasst wurde wie die gebrochenen Beziehungen des Individuums zu seiner Arbeit und zu den Produkten dieser Arbeit.

[44] Vgl. dazu etwa Claus-Michael Ort, Kulturbegriffe und Kulturtheorien, in: Nünning/Nünning 2008, 19 – 38; 21f. Noch Thomas Mann setzt in seinen während des Ersten Weltkriegs verfassten „Betrachtungen eines Unpolitischen“ die Begriffe „Kultur“ und „Zivilisation“ gegeneinander, um dadurch das spezifisch Deutsche gegen den französischen und angelsächsischen Kriegsgegner abzugrenzen: „Der Unterschied von Geist und Politik enthält den von Kultur und Zivilisation, von Seele und Gesellschaft, von Freiheit und Stimmrecht, von Kunst und Literatur; und Deutschtum, das ist Kultur, Seele, Freiheit, Kunst und nicht Zivilisation, Gesellschaft, Stimmrecht, Literatur.“ (Thomas Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen, Berlin 1920, XXXIII [Vorrede]).

Dennoch waren Marx und der mit ihm eng zusammenarbeitende Friedrich Engels Fortschrittsoptimisten und betonten zugleich die revolutionäre Wirkung von Wissenschaft und Technik, die ihrer Meinung nach erst die Voraussetzung für die klassenlose Gesellschaft und das sorgenfreie Leben aller Menschen schüfen. Die Dampfmaschine, so schrieb Engels in diesem Zusammenhang, sei die „Repräsentantin aller jener an sie sich anlehnenden Produktivkräfte [...], mit deren Hilfe allein ein Gesellschaftszustand ermöglicht wird, worin es keine Klassenunterschiede, keine Sorgen um die individuellen Existenzmittel mehr gibt und worin von wirklicher menschlicher Freiheit ... zum erstenmal die Rede sein kann“.[45]

Entscheidende neue Impulse erhielt der Technikdiskurs durch die Erfahrung des Ersten Weltkriegs: Der Krieg bedeutete nicht nur einen Kulturschock, der von der Zerstörung vieler tradierter Werte und Vorstellungen ausging, sondern vor allem auch einen in diesem Maße ungekannten und nie erahnten Technikschock. Im Ersten Weltkrieg wurde der einzelne Soldat mehr denn je zum bloßen Kanonenfutter in riesigen „Materialschlachten“ degradiert, zum Bedienungspersonal von Maschinen in einem Krieg der Schlacht- und Luftschiffe, der Flugzeuge, Tanks und Unterseeboote, der technischen Perfektionierung von Geschützen und Geschossen, der industriellen Produktion und Organisation: „Welch höllischer Spuk, diese Mechanisierung des Mordes, dieser gräßlichste Irrsinn aller Jahrhunderte, daß die Maschine, zu selbständigem Leben erwacht, wie eine tollgewordene Bestie ihren Herrn und Meister, den Menschen, zwischen ihre Krallen nahm und ihm ihren Willen aufzwang, zu töten und sich töten zu lassen!“, erinnerte sich Lania wenige Jahre nach dem Krieg in seinem Reportagebuch „Gruben, Gräber, Dividenden“.[46] Die Erfahrung dieses hochindustrialisierten Krieges wirkte intensiv in die 1920er Jahre nach und ließ „neue Vorstellungen von der Übergewalt der Technik neben oder an die Stelle früherer Herrschaftsträume“ treten.[47] Vor diesem Hintergrund schien die Technik mehr und mehr ein „dämonisches Übergewicht“ zu gewinnen, sie wurde „für ihre Anhänger ebenso wie für ihre Verächter zu einem Über-Ich, das Abhängigkeitsgefühle erzeugt[e] und Ängste“.[48] Hier beginnt sich deutlich abzuzeichnen, was Günther Anders einige Jahrzehnte spä-

[45] Zitiert nach: Emig 1980, 71f.
[46] Vgl. Lania 1925b, 23.
[47] Vgl. Lämmert 1989, 28.
[48] Ebd.

ter unter dem Begriff der „Antiquiertheit des Menschen“ gegenüber der Maschine fasste.[49]

Dementsprechend wurde in den 1920er Jahren die Technik quer durch alle politischen und sozialen Lager breit diskutiert, sowohl auf soziologischer, als auch auf künstlerischer und philosophischer Ebene: Die Technik wurde „zur teils offenen, teils unsichtbaren Leitreferenz einer gleichermaßen von Zukunftsängsten wie Tabula-rasa-Begierden heimgesuchten Kulturszene“.[50] Der Erste Weltkrieg hatte nicht nur das bis dato ungeahnte und ungeheure Ausmaß der Zerstörungskraft moderner technischer Kriegsführung offenbart, sondern auch die Unterordnung des menschlichen Individuums wie auch der gesamten Gesellschaft unter die Bedingungen und Notwendigkeiten einer industriellen Kriegsproduktion und –organisation demonstriert. Diese Erfahrung diente als Folie für künstlerische, philosophische und gesellschaftspolitische Entwürfe, in die auch neueste Konzepte der modernen, sprich amerikanischen Industriegesellschaft einflossen. Henry Ford veröffentlichte 1922 seine Autobiografie „My Life and my Work“, die bereits ein Jahr später in einer deutschen Ausgabe erschienen ist und erheblichen Einfluss auf die Verbreitung technokratischer Ideen in Deutschland hatte.[51] Taylorismus und Fordismus hielten ihren Einzug in die Weimarer Republik, Konzepte des „scientific management“ stießen auf solche des „social engineering“, die Technosphäre verschmolz zunehmend mit dem sozialen und politischen Raum. Der professionelle und akademische Techniker, der „Ingenieur“ wurde zu einem gesellschaftlichen Leitbild, der sich selbst nicht mehr als künstlerisches Schöpferindividuum begriff, sondern „als Teil der von ihm selbst gestalteten technischen Systeme, in denen seine Arbeit sowohl mit Maschinen als auch mit Arbeitern zusammengekoppelt“ war.[52] Lewis Mumford, der sich seit den 1920er Jahren intensiv mit der Entwicklung der technokratischen Kultur auseinandergesetzt hatte, prägte für diese Verschmelzung von Individuum, Kollektiv und Maschine den Begriff der „Megamaschine“, einer sozialen Konstruktion, in der das einzelne Individuum einer zentralisierten und autoritären Monotechnik unterworfen und der Mensch zur bloßen Funktion der Maschine wird.[53]

---

[49] Vgl. Anders 1956.
[50] Vgl. Wege 1994, 308.
[51] Vgl. dazu auch Kap. 1.7 dieser Untersuchung (S. 81ff.).
[52] Vgl. Gumbrecht 2003, 148 – 156; 151.
[53] Vgl. Mumford 1967 – 1970.

Die Blüte des Sachlichkeitskultes in der Weimarer Republik war zu einem großen Teil ein Resultat dieser Auseinandersetzung mit der technischen Entwicklung und den zeitgenössischen Konzepten einer technischen, ökonomischen und soziologischen Rationalität. Die Konzepte des Taylorismus und des Fordismus wurden sowohl von der Linken wie der Rechten eifrig rezipiert. Die vor allem von Ford vermittelte Idee, dass die wirtschaftliche Revolution durch eine entsprechend lukrative, aber begrenzte und kontrollierte Beteiligung der Arbeiterschaft die soziale Revolution überflüssig mache, ihr den Wind aus den Segeln nehme, wurde von der industriellen Machtelite sowohl gegen die antimodernistische Technikfeindlichkeit der nationalistischen Rechten als auch gegen die revolutionären Utopien der Sozialisten eingesetzt. Das Prinzip der ökonomischen und sozialen Rationalisierung sowie die Vorstellung, dass die soziale Revolution durch eine wirtschaftliche Revolution zu überwinden sei, stieß aber gerade auch bei den deutschen Sozialdemokraten auf breite Zustimmung, setzten diese doch in den 1920er Jahren vor allem auf einen sozialreformistischen Kurs und auf den wirtschaftlichen Aufschwung Deutschlands. Selbst ein marxistisch orientierter Schriftsteller wie Bertolt Brecht, der die Position der revolutionären Linken einnahm, lobte damals die „fortschrittliche Haltung“ Henry Fords, den er ohne Zögern mit Einstein und Lenin auf eine Stufe stellte.[54] Sowohl die Sozialdemokraten als auch die Kommunisten schlossen damit an jenen Fortschrittsoptimismus an, der schon bei Marx und Engels die Auseinandersetzung mit der technischen Entwicklung geprägt hatte: „In addition to practical considerations, the theoretical Marxism to which both Communists and Social Democrats subscribed led them to expect the development

[54] Vgl. Brechts um 1930 entstandenem Text „Das moderne Theater“, in: GBA 21, 383. Den Bezug Fords zu Lenin bzw. zum bolschewistischen System betonte Brecht auch in einem Rundfunkgespräch anlässlich der Hörfunksendung von „Mann ist Mann“, das am 11. Januar 1929 vom Sender Köln ausgestrahlt wurde: „Die Fordsche Fabrik ist, technisch betrachtet, eine bolschewistische Organisation, paßt nicht zum bürgerlichen Individuum, paßt besser zur bolschewistischen Gesellschaft.“ (Vgl. Neue Dramatik, GBA 21, 270 – 275; 274). Bekanntlich bewertete Brecht in seinem 1926 entstandenem Theaterstück „Mann ist Mann“die Anpassung des Individuums an die Erfordernisse des Kollektivs und der Industriegesellschaft positiv und demonstrierte am Beispiel der Hauptfigur Galy Gay die „Ummontierung“ eines Menschen nach dem Prinzip der Fordschen Fließbandfertigung: „Hier wird heute abend ein Mensch wie ein Auto ummontiert, ohne daß er irgend etwas dabei verliert.“ (Vgl. Mann ist Mann [Fassung 1926], GBA 2, 93 – 168; 123).

of technological potential to contribute directly to the emancipation of the working class, and to view productivity in itself as a criterion of progress."[55]

Demgemäß nahmen der Technikkult und die Orientierung an rationalistischen sozialökonomischen Konzepten auch in der Sowjetunion eine besonders ausgeprägte Form an. Bereits Lenin gab die Formel aus: „Kommunismus = Sowjetmacht + Elektrizität".[56] Im sowjetischen Konstruktivismus, im sowjetischen Theater und Film der 1920er Jahre wurden der Triumph der Technik über die Natur und die Verschmelzung von Mensch und Maschine gefeiert: Erinnert sei hier, um nur einige Beispiele herauszugreifen, etwa an Nicolai Foreggers „Maschinentanz" (1922), an Meyerholds System der „Bio-Mechanik" oder an Dziga Vertovs Film *Odinnadzaty* („Das elfte Jahr", 1928), dem Lania und Blum wichtige Teile für ihren Montage-Film „Im Schatten der Maschine" entnahmen. „Die neue Botschaft zielte auf ein mechanisiertes Elysium, in dem die Geschichte und ihre Formen überwunden sind, zielte auf den Sieg der Maschine als dem universalen Modell einer rational gereinigten und aufgeklärten, produktiven und planbaren Gesellschaft", notierte Frank Trommler über den sowjetischen Technikkult der 1920er Jahre.[57] Zur Rezeption der amerikanischen, sozialökonomischen Rationalisierungskonzepte durch die Sowjetunion bemerkte Lania 1927: „[Heute] ist [...] nur ein Land 'amerikanisch' – Rußland. [...] [In] seiner Weite und Traditionslosigkeit ist Sowjetrußland amerikanisch."[58] Dass der sowjetische Maschinenkult in letzter Konsequenz die Abschaffung des (unvollkommenen) Menschen zugunsten der perfekten Maschine implizierte, was damals in der Sowjetunion auch ganz offen angedacht wurde,[59] ist eine Erkenntnis, die in Lanias/Blums Film mitunter anklingt, wenn auch der Film sicherlich nicht als explizite Kritik des sowjetischen Systems gedacht war.[60]

---

[55] Midgley 2000, 317.
[56] Zitiert nach: Grossklaus/Lämmert 1989, 32.
[57] Vgl. Trommler 1989, 48.
[58] Leo Lania, Maschine und Dichtung, a.a.O.
[59] René Fülop-Miller lässt in seiner 1926 erschienenen Studie „Geist und Gesicht des Bolschewismus, Darstellung und Kritik des kulturellen Lebens in Sowjet-Russland" den sowjetischen Historiker Pokrowski zu Wort kommen, demzufolge für den Marxisten die menschliche Persönlichkeit nur der Apparat sei, durch den die Geschichte wirke: „Vielleicht kommt einmal die Zeit, da man diese Apparate künstlich herstellen wird, so wie wir heute unsere elektrischen Akkumulatoren bauen." (Zitiert nach: Wege 1994, 327).
[60] Es bleibt allerdings unklar, ob sich der technikkritische Impuls von Lanias/Blums Film allein auf die Industriegesellschaft unter kapitalistischen Verhältnissen bezieht.

Das expressionistische Theater in Deutschland knüpfte an die Weltkriegserfahrung und an die technikfeindliche intellektuelle Tradition an, besonders deutlich etwa in Georg Kaisers „Gas-Trilogie“ (1918 – 20), oder auch in manchen Stücken Ernst Tollers wie „Die Wandlung“ (1919) oder „Die Maschinenstürmer“ (1922), in denen auch technische Dystopien skizziert wurden. Die Kunst und Literatur der Sachlichkeit dagegen bejahte emphatisch das Technik-Zeitalter, versuchte Strategien der „Synchronisation“ (Lethen) mit der technischen Moderne zu entwickeln, von denen sie sich Transparenz des Lebens und Rückgewinnung der Souveränität versprach. Den neusachlichen Synchronisationsstrategien lag ein „Wille zur Macht“ zugrunde, dessen Preis „die Auslöschung jeder individuellen Spur und die Entwicklung eines hohen Grads von Kältebeständigkeit“[61] waren, oder, wie es Carl Wege formulierte,

„[...] ein Wille, der stellvertretend für die überforderten Subjekte durch die technischen Konstrukte ausgeübt wird, und das Verlangen nach vollkommener Selbstauslöschung sind im Maschinenkult der zwanziger Jahre untrennbar miteinander verbunden. Das schwache Einzelwesen schließt sich mit einem Dynamo kurz und hofft auf diese Weise, um den Preis eines eigenständigen Lebens, die Zumutungen der Moderne zu überstehen.“[62]

Quer durch alle politischen Lager wurde die Technik von Autoren wie Helmuth Plessner, Joseph Roth, Bertolt Brecht, Arnolt Bronnen, Oswald Spengler, Ernst Jünger etc. von einem „nachhumanistischen Standpunkt“ aus neu bewertet.[63]

Als Lania und Blum 1928 ihren Film der Öffentlichkeit präsentierten, herrschte also an technikbejahenden wie an technikkritischen Stellungnahmen in Literatur und Kunst kein Mangel, gerade auch im populärkulturellen Bereich. Um hier nur einige wenige Beispiele zu nennen: 1927 kam Fritz Langs utopisches Großstadtepos „Met-

---

Da der Film, ganz dem Ideal der neusachlichen Tatsachenpoetik entsprechend, auf direkte Kommentare (etwa in den Zwischentiteln) weitestgehend verzichtet, sind die Bilder – die noch dazu sowjetischen Filmen entnommen sind – in dieser Beziehung nicht eindeutig. Dass Lania aber der Sowjetunion zu diesem Zeitpunkt durchaus positiv gegenüberstand, belegen nicht nur zahlreiche entsprechende journalistische Beiträge, sondern auch seine Mitarbeit an der Piscatorbühne. Den sowjetischen Bolschewismus sah Lania noch bis in die 1930er Jahre als positives Beispiel einer möglichen Variante auf dem Weg zum Sozialismus, als „proletarisches Bollwerk“, das im Kampf gegen das „kapitalistische System“ die „stärkste Rückendeckung“ bedeute (Siehe: Rußland vor dem Fünfjahresplan, *Arbeiter-Zeitung* [Juni 1932], und: Die Bedeutung der russischen Revolution und der Fünfjahresplan, Vortrag des Genossen Lanja [sic] im Volkshaus Bern, gehalten am 31. Oktober [1932]; LLP, B13/F6).

[61] Lethen 1989, 94.

[62] Wege 1994, 320.

[63] Vgl. ebd., 332.

ropolis“ in die Kinos, in dem die Arbeiter als bloße Sklaven nicht nur der Oberschicht, sondern vor allem auch der Maschinen präsentiert wurden, die ihnen ihren Lebensrhythmus aufzwangen. Im selben Jahr veröffentlichte John Heartfield in der Zeitschrift *Der Knüppel* unter dem Titel „Die Rationalisierung marschiert!“ eine Fotomontage, auf der man ein abgehetztes, aus Stoppuhr, Tabellen, Rohren und Walzen zusammengesetztes anthropomorphes Maschinenwesen erblickt, das in seiner Zangenhand ein Exemplar des sozialdemokratischen *Vorwärts* hält; eine unmissverständliche Attacke auf den sozialdemokratischen Reformkurs von kommunistischer Seite.[64] Heinrich Hauser wiederum verfasste 1928 für die *Frankfurter Zeitung* unter dem programmatischen Titel „Friede mit Maschinen“ eine Reportageserie, die die positiven Aspekte der Industrialisierung hervorzuheben versuchte. Hauser zufolge habe sich die Industriearbeit unter dem Einfluss von Fordismus und Taylorismus zunehmend humanisiert, die Maschinen hätten sich den Bewegungen des menschlichen Körpers angepasst, um dem Menschen während der körperlichen Arbeit die Freiheit zu geistiger Betätigung zu verschaffen.[65] Vergleicht man diese etwas blauäugige Behauptung Hausers mit den Bildern aus Lanias und Blums Film, auf denen Menschen eingezwängt in Kohleschächten, zusammengekrümmt zwischen Maschinenarmen oder schwitzend vor den Stahlhochöfen gezeigt werden, wirken Hausers Anmerkungen geradezu zynisch. Lania selbst hatte, bevor er sich gemeinsam mit Blum an die Arbeit zu „Im Schatten der Maschine“ machte, ausgiebig Gelegenheit, bei Erwin Piscator über die Beziehungen von Technik und Kunst bzw. Technik und Politik zu reflektieren. Piscator war einer der bedeutendsten Exponenten der künstlerischen Avantgarde der Weimarer Republik, der das Potential der modernen Technik für die politische Instrumentalisierung seiner Theaterinszenierungen zu nutzen wusste: Lanias für die Piscatorbühne verfasste Komödie „Konjunktur“, die im selben Jahr wie „Im Schatten der Maschine“ uraufgeführt wurde, war dafür ein bezeichnendes Beispiel. Die mangelhafte „Synchronisation“ zwischen technischer Entwicklung auf der einen und individueller und sozialer Entwicklung auf der anderen Seite, sowie den Missbrauch der technischen Innovationen durch die ökonomischen und politischen Machteliten hatte wiederum Ernst Toller in „Hoppla, wir leben!“, der ersten Inszenierung der Piscatorbühne im September 1927, in jener eindrucksvollen Szene auf der Radiostation thematisiert, in der der durch seine jahrelange Gefängnishaft

[64] Vgl. Mülhaupt 2009, 121.
[65] Vgl. Midgley 2000, 334.

isolierte Protagonist Karl Thomas mit den neuesten Errungenschaften der Nachrichten- und Kommunikationstechnologie konfrontiert wird:

Karl Thomas: Wie wundervoll ist das alles! Und was machen die Menschen damit ... Sie leben wie Hammel, tausend Jahre hinterdrein.
Telegraphist: Wir werdens nicht ändern. Ich habe ein Verfahren erfunden, wie man aus Kohle Petroleum macht. Abgekauft haben sie mein Patent für eine Handvoll Papierfetzen und dann, was haben sie getan? Vernichtet! Die Herren Ölmagnaten ... [...] Wer weiß, was morgen ist. Vielleicht gibt es Krieg.
Karl Thomas: Krieg?
Telegraphist: Vorläufig dienen diese Apparate dazu, damit die Menschen sich desto raffinierter totschlagen. Was ist der Clou der Elektrizität? Der elektrische Hinrichtungsstuhl. Es gibt Maschinen mit elektrischen Wellen, wenn man die in London einschaltet, würde morgen Berlin ein Haufen Trümmer sein. Wir werdens nicht ändern.[66]

Wie ist nun vor diesem Hintergrund Lanias und Blums Film „Im Schatten der Maschine“ einzuordnen? Der Film ist zunächst einmal ein durch und durch „sachlicher“ Film, versteht sich als Tatsachen- und Wirklichkeitsfilm, der die Dinge so zeigen will, wie sie sind: „Sehen, was ist, aussagen, was ist, keine Herrin anerkennen neben der Wahrheit [...].“[67] Der Film hat keinen Plot oder narrativen Faden, der sich an menschlichen Protagonisten orientieren würde, er ist reine Materialästhetik, gegliedert nur durch einige wenige und äußerst konzise Zwischentitel (die oft aus einem einzigen Wort bestehen), „die Maschine ist hier nicht [...] Hintergrund, sondern der eigentliche Träger der Handlung“.[68] Die Menschen fehlen häufig ganz im Bild, manchmal sind sie gekrümmt und gebückt in Kohleschächten oder zwischen Maschinenteilen zu sehen, die Körper sind oft nur fragmentarisch angeschnitten, immer steht die Maschine im Zentrum. Ganz dem Ideal der sachlichen Tatsachenpoetik entsprechend, enthält sich der Film weitestgehend jedes Kommentars, lässt das Material für sich selbst sprechen. Als experimenteller Ansatz geht der Film eigentlich noch weiter als „Konjunktur“, wo zwar ebenfalls das Material, der Stoff („Erdöl“) im Mittelpunkt stand, die Handlung aber weitgehend von der Figurenkonstellation und der Figurenintrige abhängig war.

Schon die ersten Filmbilder demonstrieren die Eroberung von Raum und Zeit durch die Maschine: Eine Dampfpfeife ruft die Arbeiter zur Arbeitsschicht, von Aufzügen werden sie zum Bergbau unter die Erde oder zum Hochbau in luftige Höhen beför-

[66] Toller 1980, 77.
[67] Leo Lania, Maschine und Dichtung, a.a.O.
[68] So Lania über den 1927 in einer deutschen Übersetzung erschienenen Roman „Zement“ des sowjetischen Schriftstellers Fjodor Wassiljewitsch Gladkow, vgl. ebd.

dert. „Hinunter!“, „Hinauf!“, „Kein ...“, „Entrinnen“, so die vier knappen Zwischentitel, die die Filmbilder rhythmisch unterteilen. Es folgt eine aus verschiedenen Montageteilen zusammengesetzte Sequenz, in der unterschiedlichste Aspekte der Maschinennutzung demonstriert werden: Rohstoffgewinnung, Energieerzeugung, Lebensmittelverarbeitung, Bauwesen etc. Auch hier werden die einzelnen Einstellungen durch Zwischentitel gegliedert, die in der Regel aus einem einzigen Wort bestehen („Erde“, „Wasser“, „Sand“, „Korn“, „Mehl“, „Kohle“, „Licht“, „Eisen“, „Stahl“, „Energie“). Bilder vom Über- und Untertagbergbau wechseln sich ab mit Einstellungen von Baustellen, von Fabrikgebäuden, von der Stahlgewinnung, von Kolben und Schwungrädern, Eisenbahnrädern, Trafos und Dynamos, Schalt- und Telefonzentralen. Häufig sind Bilder aus der Montanindustrie zu sehen, die (wenn sich auch aus sowjetischen Filmen stammen mögen) gerade für das deutsche Ruhrgebiet besonders typisch war. Immer wieder durchschneiden riesige Werkanlagen, Konstruktionsteile, Brücken, Schlote und Kräne die Bilder, oft in die Diagonale verschoben und dadurch dynamisch verstärkt – womit sie auch auf ihre Herkunft aus den sowjetischen, dem Konstruktivismus nahestehenden Filmen verweisen. Die Gefahren der falsch bedienten oder außer Kontrolle geratenen Maschinen werden ins Bild gesetzt: Verstümmelte Hände, Explosionen, Bruchlandungen von Flugzeugen, sich überschlagende Rennautos, Eisenbahnunglücke. Die Disproportion im Verhältnis zwischen Menschen- und Maschinenkraft wird eindrucksvoll demonstriert: Der Knopfdruck eines einzigen Fingers setzt riesige Maschinenteile in Bewegung, ein Knopfdruck löst Explosionen aus – diese Bildfolgen werden durch die zweimalige emphatische Wiederholung des Zwischentitels „Ein Druck“ besonders hervorgehoben.[69] „Im Schatten der Maschine“ zeigt aber nicht nur die Gefahren der Technik und den Missbrauch von Maschinen,

[69] Für den Philosophen Hans Blumenberg wurde mit dem Übergang vom Hebel- zum Knopfdruck bei der Auslösung von technischen Prozessen eine entscheidende Schwelle im Umgang des Menschen mit den von ihm selbst geschaffenen Apparaten überschritten (vgl. Hans Blumenberg, Lebenswelt und Technisierung unter Aspekten der Phänomenologie, in: Ders., Wirklichkeiten in denen wir leben, Aufsätze und eine Rede, Stuttgart 1981, 7 – 54). Eberhard Lämmert schreibt dazu: „Ein Automatismus, der in seinen Stadien nicht mehr anschaulich und für die meisten nicht einmal mehr in Denkvorstellungen zu verfolgen ist, wird im Wortsinne *unheimlich*, mindestens dann, wenn die Größenordnung der entfalteten Kräfte das Vermögen des Menschen, sie mit handlichen Werkzeugen zu entbinden, unabsehbar übersteigt. Die Erfahrung, daß der Mensch in der Welt der von ihm entfesselten Kräfte, verglichen mit seinem eigenen physischen Vermögen, nicht mehr das Maß aller Dinge war, macht unter anderem eben die Gewaltakte begreiflich, mit denen die Futuristen die Technik einzuholen versuchten.“ (Vgl. Lämmert 1989, 25f.).

etwa im Krieg. Immer wieder werden auch die Vorteile und der Nutzen der Technik für den Menschen demonstriert, in mitunter recht drastischen Kontrasten und Überblendungen: die verstümmelten Hände von Arbeitern blenden über in maschinelle Produktionsabläufe, die ohne Handarbeit auskommen, auf mechanisch ausgelöste Explosionen folgen unvermittelt Bilder der Hausarbeit mit dem Staubsauger, kettenbetriebene Panzerfahrzeuge überblenden in Traktoren, pyramidenförmige Stapel von aufgeschichteten Gewehren gehen in Heuhaufen über etc. Gerade in den Bildern aus der Landwirtschaft werden die positiven Aspekte und Möglichkeiten der Technik vorgeführt. In einer Einstellung sieht man etwa zunächst einen einzelnen, mit der Hand säenden Bauer, dann eine Gruppe von Bauern, die mit der Sense das Feld abmähen und schließlich eine Gruppe von Bäuerinnen, die das abgemähte Getreide einsammeln: Bilder mühevoller Handarbeit, die unvermittelt in den sehr viel effizienteren Einsatz von Traktoren und Erntemaschinen überblenden.

Die friedfertigen Bilder des landwirtschaftlichen Maschineneinsatzes werden allerdings von der mit dem Zwischentitel „Akkord“ eingeleiteten letzten Sequenz des Films buchstäblich in den Schatten gestellt: Im Finale jagen sich gleichsam in einem Fortissimo furioso in immer kürzer werdenden und sich im Tempo ständig steigernden Schnittfolgen Motive aus den vorangegangenen Bildfolgen (Bergbau, Montanindustrie, Landwirtschaft etc.). Die Montage und Überblendung der einzelnen Bildmotive, die verschiedene Aspekte der Maschinennutzung in der industriellen und landwirtschaftlichen Produktion zeigen, verschmelzen zu einer einzigen Mega-Maschine, die fast wie die Illustration einer Notiz von Karl Marx wirkt: „An die Stelle der einzelnen Maschine tritt hier ein mechanisches Ungeheuer, dessen Leib ganze Fabrikgebäude füllt und dessen dämonische Kraft [...] im fieberhaft tollen Wirbeltanz seiner zahllosen eigentlichen Arbeitsorgane ausbricht.“[70] Ähnlich wie bei einer Zeitrafferaufnahme löst das immer schneller werdende Tempo der immer kürzeren Einstellungen beim Betrachter eine Art Taumel und Schwindel aus, die rasende Abfolge der Bilder führt letztendlich zu einem Kollaps, der in der letzten Einstellung des Films anschaulich vor Augen geführt wird: Ein Zug rast auf die Kamera zu und kommt plötzlich und abrupt zum Stehen. Die Einstellung ist aus der Untersicht, aus der Perspektive der Schienenstränge aufgenommen, die Kamera und mit ihr der Filmzuschauer kommen somit im wörtlichem Sinn unter die Räder der Lokomotive. Der abrupte Stillstand der

[70] Zitiert nach: Midgley 2000, 314 (FN11).

Lokomotive, die plötzliche Immobilität des Filmbildes wirkt hier angesichts der vorangegangenen, von ständiger Bewegung und Tätigkeit geprägten Filmsequenzen fast wie ein Bild des Todes.

Möglicherweise hatten Lania und Blum mit ihrem Film auch beabsichtigt, eine Art Gegenfilm zu den damals üblichen Industriefilmen zu schaffen, die teilweise im Vorprogramm der Kinovorstellungen liefen und die zumeist Werbefilme für den technischen Fortschritt und bestimmte industrielle Produktionsweisen und Branchen waren: Lanias/Blums Film zeigt nicht nur den technischen und industriellen Fortschritt, sondern auch den sozialen Preis, der für diesen Fortschritt zu zahlen ist.[71] „Im Schatten der Maschine“ präsentiert sich als ein Film, der die zeittypische Technikeuphorie der Linken oder der Sachlichkeit nicht kritiklos teilt, der aber auch nicht ohne weiteres in die technikfeindliche intellektuelle Tradition des 19. Jahrhunderts passt, die in der Weimarer Republik vor allem von Teilen der nationalistischen Rechten und von konservativen „Anti-Modernisten“ vertreten wurde. Zweifellos deutet der Film die Gefahr einer außer Kontrolle geratenen technischen Dystopie an; er zeigt aber keineswegs nur technikkritische Bilder, sondern auch immer wieder den Nutzen der Technik in der industriellen und landwirtschaftlichen Produktion - bezeichnend dafür sind etwa die wiederholten Überblendungen von Panzern zu Traktoren, von Gewehr- zu Heuständen, von der manuellen zu der wesentlich effizienteren maschinellen Ernte. Die Idee einer technischen Dystopie ist übrigens, aller zeitgenössischen sozialistischen Technikbegeisterung zum Trotz, keineswegs „unmarxistisch“. Karl Marx selbst skizzierte entsprechende Überlegungen in einer Passage seines Schlüsselwerks „Das Kapital“, in der er die „Ausbeutung“ und „Entfremdung“ des individuellen Arbeiters im kapitalistischen System und dessen Degradierung zu einem bloßen „Anhängsel der Maschine“ beschreibt:

[71] Die Idee eines Gegenfilms zu den üblichen Industriefilmen würde gut zu einem anderen Konzept des VFV passen: Der VFV konzipierte von Anfang an eine Art Gegenwochenschau, in der das dokumentarische Material der Wochenschauen nach neuen Gesichtspunkten montiert werden sollte, um einen alternativen Blick auf das politische Zeitgeschehen zu gewinnen. Albrecht Viktor Blum, der ja auch für die Montage von „Im Schatten der Maschine“ verantwortlich war, realisierte auf diese Weise gemeinsam mit dem Filmpublizisten Ernst Angel die experimentelle Gegenwochenschau „Zeitbericht – Zeitgesicht“ für die Eröffnungsmatinee des VFV 1928 in Berlin, die aufgrund der neuen ideologischen Aussage von der Zensur zunächst nicht freigegeben wurde. Vgl. dazu: Tode 2005, 547 – 549, und Meyer 2005.

„Innerhalb des kapitalistischen Systems vollziehen sich alle Methoden zur Steigerung der gesellschaftlichen Produktivkraft der Arbeit auf Kosten des individuellen Arbeiters; alle Mittel zur Entwicklung der Produktion schlagen um in Beherrschungs- und Ausbeutungsmittel des Produzenten, verstümmeln den Arbeiter in einen Teilmenschen, entwürdigen ihn zum Anhängsel der Maschine, vernichten mit der Qual seiner Arbeit ihren Inhalt, entfremden ihm die geistigen Potenzen des Arbeitsprozesses, im selben Maße worin letzterem die Wissenschaft als selbständige Potenz einverleibt wird; sie verunstalten die Bedingungen, innerhalb denen er arbeitet, unterwerfen ihn während des Arbeitsprozesses der kleinlichsten, gehässigsten Despotie, verwandeln seine Lebenszeit in Arbeitszeit [...].“[72]

An anderer Stelle verweist Marx darauf, dass der Antagonismus zwischen dem technischen und wissenschaftlichen Fortschritt auf der einen und der sozialen wie individuellen Stagnation bzw. Regression auf der anderen Seite einfach eine „handgreifliche, überwältigende und unbestreitbare Tatsache“ sei, die man als solche zunächst einmal zur Kenntnis zu nehmen habe:

„All unsere Erfindungen und unser ganzer Fortschritt scheinen darauf hinauszulaufen, daß sie materielle Kräfte mit geistigem Leben ausstatten und das menschliche Leben zu einer materiellen Kraft verdummen. Dieser Antagonismus zwischen moderner Industrie und Wissenschaft auf der einen Seite und modernem Elend und Verfall auf der anderen Seite, diesen Antagonismus zwischen den Produktivkräften und den gesellschaftlichen Beziehungen unserer Epoche ist eine handgreifliche, überwältigende und unbestreitbare Tatsache. Einige Parteien mögen darüber wehklagen, andere mögen wünschen, die modernen technischen Errungenschaften loszuwerden, um die modernen Konflikte loszuwerden. Oder sie mögen sich einbilden, daß ein so bemerkenswerter Fortschritt der Industrie einen ebenso bemerkenswerten Rückschritt in der Politik zu seiner Vervollständigung bedarf.“[73]

In der Weimarer Republik waren diese beiden Marx-Zitate gut bekannt, in den sozialistischen Agitationsschriften der 1920er Jahre wurden sie immer wieder zitiert.[74] Zweifellos entspricht die Konzentration auf die „Tatsache“, von der im obigen Zitat die Rede ist, der ästhetischen Verfahrensweise von „Im Schatten der Maschine“, genauso wie der Film auch den Antagonismus zwischen dem wissenschaftlich-technischen Fortschritt einerseits und der sozialen und politischen Kehrseite andererseits besonders kritisch hervorhebt. Insofern Lania und Blum beabsichtigt haben sollten, diese Linie der marxistischen Kritik mit ihrem Film wieder aufzunehmen und den kritischen Impuls somit vor allem gegen die „Ausbeutung“ und „Entfremdung“ des industriellen Arbeiters in der kapitalistischen Gesellschaft zu richten, bleibt der Film allerdings ambivalent: Die Bilder der industriellen Arbeitsbedingungen in der

[72] Karl Marx, Das Kapital, zitiert nach: Lethen 1975, 61.
[73] Karl Marx, zitiert nach: Lethen 1975, 61.
[74] Vgl. Lethen 1975.

kapitalistischen Gesellschaft unterscheiden sich nicht wesentlich von jenen aus der sozialistischen; bekanntlich stammten sie ja zu einem bedeutenden Teil aus sowjetischen Filmen. Da sich der Film zudem in sachlicher Manier des direkten Kommentars, etwa in ausführlichen Zwischentiteln, enthält und den Kommentar stattdessen vor allem auf die Ebene der syntagmatische Montage verschiebt, bleibt es dem einzelnen Zuschauer selbst überlassen, sich ein Bild und eine Meinung zu machen, was auch zu Missverständnissen führen kann. Lania wird sich übrigens, worauf schon verwiesen wurde, ab Ende der 1920er Jahre von der rein sachlichen Tatsachenpoetik, die ihre Aussagekraft allein auf das unkommentierte Dokument stützt, mehr und mehr distanzieren und stattdessen verstärkt die politische Tendenz einfordern.[75]

Lanias und Blums Film „Im Schatten der Maschine“ greift also einerseits technikkritische marxistische Motive auf, stellt sich aber gleichzeitig sowohl gegen eine der geistig-kulturellen Tradition des 19. Jahrhunderts verhaftete bloße Technikkritik wie auch gegen die weitgehend kritiklose zeitgenössische Technikeuphorie der Linken und der Sachlichkeit. Frank Trommler hat darauf verwiesen, dass die „Dichotomie zwischen organischem und mechanistischem Weltbild“ im sachlichen Jahrzehnt der 1920er Jahre „als bestimmendes Kriterium durchbrach“: „Entsprechend der Aufwertung des Vitalismus in Philosophie und Wissenschaft von Henri Bergson bis zu Bertrand Russell und Alfred North Whitehead wurde die öffentliche Diskussion zum Thema Technik zunehmend von der Kritik des Mechanistischen überlagert [...].“[76] Es sind eben diese vitalistischen Motive und Elemente, die bei Lania (auch im Verhältnis zur Technik) eine entscheidende Rolle spielen: Da die Existenz der Maschine ein unleugbares Faktum ist, geht es jetzt darum, um mit Lania zu sprechen, das „richtige Verhältnis“ zwischen Individuum, Gesellschaft und Maschine zu finden,[77] und dieses Verhältnis ist eben dann richtig, wie man aus vielen Anmerkungen Lanias schließen kann, wenn es ein „organisches“ ist. „Im Schatten der Maschine“ korrespondiert so gesehen auch mit anderen Konzepten, wo Lania in Bezug auf den zeitgenössischen

[75] Vgl. etwa Lanias Rezension von Erik Regers Roman „Das wachsame Hähnchen“: „Die sachliche Objektivität, das Zurücktreten des Autors hinter den Stoff ist ausgezeichnet, doch darf diese Selbstbescheidung nicht so weit gehen, daß der Leser ohne Führung bleibt. [...] Diese sogenannte ‘reine‘ Sachlichkeit ist nicht minder feig als die ‘reine‘ Kunst, Reger wäre ein Schuß jenes Glaubens, jener Überzeugungskraft zu wünschen, die Zolas Realismus Wärme, Schwung und – Wirkung gegeben hat.“ (Leo Lania: Erik Reger, Das wachsame Hähnchen, a.a.O.).
[76] Vgl. Trommler 1989, 66f.
[77] Vgl. Leo Lania, Maschine und Dichtung, a.a.O.

orthodoxen Sozialismus ebenfalls eigene Wege geht, z.B. in den Bereichen „Individuum vs. Kollektiv“, ästhetische „Vermenschlichung“ vs. materialistische Versachlichung, handelndes autonomes Subjekt vs. mechanistische historische Dialektik. „Im Schatten der Maschine“ wirft einen Blick auf die industrielle Gesellschaft aus der (sachlichen) Perspektive der „Kälte“, die den Wärmestrom des Lebens, für den Lania in seinen Werken immer wieder plädiert, zu vereisen droht. Das mechanistische Maschinenuniversum droht jenen „lebendigen Sinn“ zu ersticken, den Lania in seiner Reportagetheorie beschwört, der Industriearbeiter droht zu einem auf einen einzigen Handgriff spezialisierten „Fachmann“ zu verkommen, der unendlich weit entfernt von jener sozialen Mobilität bleibt, die Lania als Voraussetzung einer gesellschaftspolitischen Transparenz vorschwebt.[78]

Lanias/Blums Blick auf die zeitgenössische Industriegesellschaft scheint jedenfalls den Nerv der Zeit getroffen zu haben, in der öffentlichen Rezeption wurde der Film sehr positiv aufgenommen, wie hier einige Pressestimmen belegen mögen: „[Eine] Sinfonie der Technik, zugleich ein Protest und eine Anklage“ (*Montag Morgen*), „großartig in der Montage [...], in der Photographie und im Bildschnitt“ (*B.Z. am Mittag*), „[ein] kurzer, aber in seiner Wirkung grandioser Film“ (*Morgenpost*), „reichhaltiger, präziser und wirkungsvoller als Walter Ruttmanns ‘Berlin‘“ (*Lokalanzeiger*; gemeint ist hier der 1927 uraufgeführte experimentelle Dokumentarfilm „Berlin – Die Sinfonie der Großstadt“), auch der *Filmkurier* zog den Vergleich mit Ruttmann: „Der Film kommt den besten Werken Ruttmanns gleich“.[79] Der *Berliner Börsen-Courier* ergänzte: „Hier zeigt sich ein Weg, auf dem der langweilige Kultur- und Lehrfilm, der sein Instruktionsmaterial meistens in die Zwischentitel verlegt, durch eine neue Art der bildlichen Berichterstattung abgelöst werden kann.“[80] Und in der Wiener *Arbeiter-Zeitung*, in der eine sehr ausführliche Rezension des Films veröffentlicht wurde, hieß es geradezu enthusiastisch: „Das ist der Film ‘Im Schatten der Maschinen [sic]‘ [...]: Wahrheit, Wirklichkeit, *unsere Welt*! Reportage und Photographie, ohne ein Wort der Erklärung und der Anklage. Aber kein Revolutionsfilm der Russen wirkt so aufrei-

[78] Vgl. Leo Lania, Reportage als soziale Funktion, a.a.O.
[79] Siehe: LLP, B13/F6.
[80] Ebd.

zend, so erbitternd, so elementar wie diese konzentrierte, diese kommentarlose Wirklichkeit.“[81]

[81] Ernst Fischer, Im Schatten der Maschinen, *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 19. 5. 1929, 17f.

2.5.2) „Um's tägliche Brot/Hunger in Waldenburg" (1929)

„Nachdem der Volksfilmverband im ersten Jahr seines Bestehens sich darauf hat beschränken müssen, seine ideellen und künstlerischen Ziele rein propagandistisch nur durch Vorträge und Vorführungen von Filmen zu vertreten, die noch nicht seine besondere Marke trugen, ist es nun zum erstenmal gelungen, einen Film ganz aus eigener Kraft herzustellen. Ein erster Schritt ist getan, und wenn mit diesem Film auch noch nicht der Grundstein zu der von allen Seiten erwarteten Produktion des Volksfilmverbandes gelegt ist, so hat die Tatsache, daß es überhaupt gelungen ist, mit den mehr als bescheidenen Mitteln des Verbandes einen Film zu drehen, in vielfacher Hinsicht Bedeutung." (Leo Lania)[82]

„Um's tägliche Brot/Hunger in Waldenburg", wie der Film mit vollständigem Titel hieß,[83] wurde als erste eigenständige Produktion des Volksfilmverbands am 15. März 1929 im Berliner Tauentzien-Palast uraufgeführt. Wie schon zuvor „Im Schatten der Maschine" wurde auch „Um's tägliche Brot" nicht unter der alleinigen Leitung von Lania produziert, sondern als Gemeinschaftswerk von Piel (auch: Phil) Jutzi und Lania, wobei Jutzi für die Regie sowie die Kamera und Lania für die Gesamtleitung der Produktion verantwortlich war. Piel Jutzi, ein KPD-Mitglied (Ende 1929 trat er aus der Partei aus), arbeitete seit 1926 regelmäßig als Regisseur und Kameramann für Münzenbergs „Prometheus-Film"; zu seinen bekanntesten Filmwerken zählen der 1929 für die Prometheus gestaltete Stummfilm „Mutter Krausens Fahrt ins Glück" (neben Brechts/Dudows „Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?" (1932) der wohl wichtigste proletarische Film der Weimarer Republik) und die Verfilmung von Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz" von 1931 mit Heinrich George in der Rolle des Franz Biberkopf. „Um's tägliche Brot" wurde an Originalschauplätzen im niederschlesischen Steinkohlerevier Waldenburg (dem heutigen Wałbrzych in Polen) und dessen Umgebung im Januar 1929 gedreht.[84] An der Produktion des Films war neben dem VFV auch das Theater am Schiffbauerdamm beteiligt,[85] die Produktionskosten von nur 9.000 Reichsmark[86] für den Stummfilm waren für damalige Verhältnisse ext-

---

[82] Leo Lania, Hunger im Kohlenrevier, Ein Filmbericht aus dem Waldenburger Notgebiet, in: *Film und Volk* 2 (1929) 3, 1 – 4; 1. (Abgedruckt in: Weber 1975).
[83] Vgl. Hampicke 1998, 30ff.
[84] In einem kurzen Einleitungstext im Vorspann des Films heißt es wörtlich: „Der Bericht gibt Zustände und Verhältnisse aus den Januartagen 1929." Auch in verschiedenen Filmrezensionen wird der Januar 1929 als Drehzeit genannt, vgl. LLP, B13/F6.
[85] Vgl. Lania, Hunger im Kohlenrevier, a.a.O., 4. Im Filmvorspann werden das „Film-Kartell 'Weltfilm'" als Produktionsfirma und die „Prometheus Film-, Verleih- und Vertriebs GmbH" als Verleihfirma genannt.
[86] Vgl. *Frankfurter Illustriertes Blatt*; LLP, B13/F6.

rem niedrig.[87] Am 16. Dezember 1929 hatte zudem eine von Piel Jutzi montierte, verkürzte Version der ursprünglichen Fassung in London Premiere, die dort unter dem Titel „The Shadow of the Mine“ in der Cooperative Hall Tooting gezeigt wurde.[88]

Gemessen am durchschnittlichen Lebensstandard der 1920er Jahre in Deutschland gehörte das niederschlesische Kohlenrevier rund um Waldenburg zu den mit Abstand ärmsten und am meisten vernachlässigten Regionen der Weimarer Republik. Die Misere gerade der unteren sozialen Schichten konnte hier auf eine lange Tradition zurückblicken. Waldenburg, eine der ersten preußischen Industriestädte überhaupt, hatte ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem durch den lokalen Steinkohleabbau, der sich mit der zunehmenden Industrialisierung im 19. Jahrhundert noch um ein Vielfaches intensivierte, eine weit über die Region hinausgehende Bedeutung gewonnen. Die industrielle Produktionssteigerung des Kohleabbaus im Laufe des 19. Jahrhunderts brachte den Zuzug von Bergarbeitern in großer Zahl mit sich, die unter desaströsen Arbeitsbedingungen zu leiden hatten. Der sogenannte „Waldenburger Bergarbeiterstreik“ vom Winter 1869/70 ging in die Annalen der deutschen Sozialgeschichtsschreibung ein: Um die 6400 Bergarbeiter beteiligten sich an diesem Streik für kürzere Arbeitszeiten und höhere Lohnzahlungen, der mit einer verheerenden Niederlage der Streikenden endete. Die liberalen „Hirsch-Dunkerschen Gewerkvereine“, die den Streik organisiert hatten, haben sich in der Folge nie mehr erholt von diesem Misserfolg, der wohl auch bleibende Spuren im Langzeitgedächtnis der Waldenburger Arbeiterschaft hinterlassen hat.[89] Die mittelsudetische Gebirgsregion um Waldenburg war aber nicht nur für ihre reichen Steinkohlevorkommen bekannt: Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts war Waldenburg auch ein wichtiges Zentrum für die Produktion und den Handel von Leinen gewesen, bereits 1604 war hier eine eigene Weberzunft gegründet worden. Das unweit von Waldenburg gelegene Eulengebirge war dann auch 1844 der Schauplatz jenes „Schlesischen Weberaufstandes“ gewesen, dem Gerhart Hauptmann ein halbes Jahrhundert später mit seinem Schauspiel „Die Weber“ ein bleibendes Denkmal gesetzt hat.

---

[87] Zum Vergleich: 1929 betrugen die durchschnittlichen Produktionskosten für einen langen Stumm-Spielfilm 175.000 Reichsmark, die Kosten für die Großproduktionen der UFA hatten zu diesem Zeitpunkt bereits die Millionengrenze überschritten (vgl. Kreimeier 2002, 149).
[88] Vgl. Hampicke 1998, 28.
[89] Vgl. Dieter Schuster, Chronologie der deutschen Gewerkschaftsbewegung von den Anfängen bis 1918, Bonn: FES Library 2000 (Electronic edition: http://library.fes.de/fulltext/bibliothek/tit00148/00148016.htm).

Die Geschichte der sozialen Not und der gescheiterten Arbeitskämpfe in dieser Region zog sich also vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart der 1920er Jahre hin. Unmittelbare Aktualität hatte die nach wie vor katastrophale Situation in der Region durch einen Streik der niederschlesischen Bergarbeiter im Herbst 1928 gewonnen, über den in der Presse ausführlich berichtet worden war und den der Reichspräsident Hindenburg zum Anlass für einen Besuch im Waldenburger Kohlenrevier genommen hatte. Im Vorspann des Films „Um's tägliche Brot/Hunger in Waldenburg" wird auf diesen Besuch direkt Bezug genommen und auch die lange Kontinuität der sozialen Missstände hervorgehoben: Die erste Einstellung des Films zeigt ein Ministerialgutachten vom Februar 1819, in dem darauf hingewiesen wird, dass in dieser Region schon immer Not geherrscht habe. Das unmittelbar darauf folgende Zitat Hindenburgs belegt, wie wenig sich auch nach über einem Jahrhundert an dieser Situation geändert hat: „Was ich in Waldenburg gesehen und gehört habe, hat mich tief erschüttert. So kann es nicht weiter gehen."

In Waldenburg zeigte sich einerseits besonders deutlich die Bruchlinie zwischen Vergangenheit und Moderne, der Zusammenstoß von traditionellen bzw. frühindustriellen Handwerkerberufen mit den Arbeitsweisen der modernen Industriearbeit, andererseits die Kontinuität der fortgesetzten Ausbeutung sowohl der Weber als auch der (zum Teil aus den arbeitslosen Webern hervorgegangenen) Bergbau- und Industriearbeiter. Der Film knüpfte genau an diese Situation an und demonstrierte exemplarisch den Weg eines Webers, der von seiner Handarbeit nicht mehr leben kann, zum (arbeitslosen) Industriearbeiter und damit in noch größeres soziales Elend. Lania selbst hatte die Region um Waldenburg bereits im Frühjahr 1925 besucht, also rund vier Jahre vor der Premiere des Films, und eine Reihe von Reportagen über die Lebens- und Arbeitsbedingungen sowohl der Industriearbeiter als auch der „letzten Weber" verfasst, die in mehreren Tages- und Wochenzeitungen wie etwa der *Weltbühne*, der Wiener *Arbeiter-Zeitung* oder dem *Berliner Börsen-Courier* veröffentlicht worden waren.[90] Die für die *Weltbühne* geschriebene Reportage „Das deutsche Hungergebiet" nahm mit ihrer besonderen Montage-Technik, die zwischen Be-

[90] Siehe: Das deutsche Hungergebiet, *Die Weltbühne* 21 (1925) 21, 768 – 770; Bei den letzten Webern, *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 24. 5. 1925 u. *Berliner Börsen-Courier*, 15, 3. 1929. Lanias Reportage „Bei den letzten Webern" wurde auch im *Leipziger Tagblatt*, in der *Kölnischen Volkszeitung*, in den *Westfälischen Neuesten Nachrichten* und in der *Welt am Abend* abgedruckt, wie entsprechende Zeitungsausschnitte im Lania-Nachlass belegen.

richt und persönlichen Impressionen sowie wissenschaftlichen Analysen und Statistiken hin- und herwechselte, die ästhetische Gestaltungsweise des späteren Films fast schon vorweg. Als „eintönige graue Symphonie des Elends“, wie sie die menschliche Phantasie nicht hätte ersinnen können, beschreibt Lania die Lebensbedingungen der Waldenburger Industriearbeiter in diesem Text. Lania deutet hier bereits an, dass das bildliche Medium des fotografisch-filmischen Dokuments zur Wiedergabe dieser trostlosen Realität wohl geeigneter sei als das abstrakte Medium von Wort und Schrift: „Vor der unerbittlichen Wirklichkeit dieser Bilder erscheinen die aufrüttelndsten Schilderungen schal und nichtig.“[91] Die Statistiken, die Lania in seiner Reportage ausführlich zitiert, finden zum Teil auch in den späteren Film Eingang: Von den 180.000 im Waldenburger Gebiet lebenden Menschen sind 80% Industriearbeiter, deren ohnehin schwierige Arbeitsbedingungen durch den Zusammenbruch wichtiger Absatzmärkte nach dem Krieg und den Aufschwung der billiger zu fördernden Braunkohle noch einmal massiv verschlechtert wurden. Versuche der Arbeitgeber, die wirtschaftliche Situation durch einen rigorosen Lohnabbau in den Griff zu bekommen, zogen vielfache und in ihrer Wirkung verheerende Folgen für die Arbeiter und ihre Familien nach sich:

„Vor mir liegt eine Statistik über die Gesundheitsverhältnisse in den Waldenburger Volksschulen. Von 5296 Kindern sind 1622 oder 30,6% vollständig krank. 203 davon leiden an offener Tuberkulose. Von den Kindern sind ohne warmes Mittagessen 6,2%; 21,4% besitzen keinen Mantel, 24,2% nur ein paar Strümpfe; 21,1% sind völlig unterernährt. Dazu schreibt mir das Sekretariat des Bergarbeiterverbandes: ‘Bei den sozialen und Gesundheits-Verhältnissen der Stadt Waldenburg möchten wir hinzufügen, daß es sich hierbei um Zahlen handelt, die absolut zuverlässig sind. Nur die Fälle sind eingestellt, wo die Kinder oder deren Eltern die Fragebogen einwandsfrei [sic; M.Sch.] beantwortet haben. In Wirklichkeit dürften die Verhältnisse noch bedeutend ungünstiger liegen, da, wie bekannt, Diejenigen meist nicht berichten, bei denen das größte Elend herrscht.‘
[...]
Die ‘Wohnungen‘, die ich besucht habe, sahen durchweg so aus: Eine Kammer von 9 – 15 Quadratmetern. Sie ist Schlaf- und Wohnzimmer für durchschnittlich 6 – 10 Personen. 3 oder 4 Bettstellen gibt es hier, in jeder schlafen 2 Leute: Eltern, die verheiratete Tochter mit ihrem Mann, die Kinder. Viele der Kammern haben kein Tageslicht; von den Wänden trieft es herab. Da sind 2 Kammern, in denen 11 Personen hausen; eine andre Stube dient der Witwe eines Bergarbeiters samt ihren 7 Kindern zur Wohnung. [...] Und so Wohnung auf Wohnung. Die Männer: verbrauchte, ausgemergelte Gestalten, mit 40 sehen sei aus wie 60. Kinder mit Greisengesichtern,

[91] Leo Lania, Das deutsche Hungergebiet, a.a.O.

rachitisch, im Wachstum und in der geistigen Entwicklung weit zurückgeblieben. Alle stumpf apathisch nur von einem Gedanken beseelt: Brot.“[92]

Lania schließt seine Reportage vom Mai 1925 mit den Worten:

„Das ist das deutsche Hungergebiet. Es liegt nicht an der Wolga, keine Mißernte, kein Bürgerkrieg und kein Bolschewismus trägt die Schuld an diesem gräßlichen Elend. Es ist Frieden im Land, und der Wiederaufbau unserer Wirtschaft floriert prächtig. Deutschland hat der kluge, nüchterne Sinn seiner Bewohner vor der Revolution gerettet. Dieses hehre Bewußtsein mag ihnen das Sterben erleichtern.“[93]

Lanias und Piel Jutzis vier Jahre später fertig gestellter Film war nicht nur die erste – und letztendlich einzige – selbständige Produktion des VFV, sondern auch ein filmästhetisches Experiment ersten Ranges, das im Bereich Film und Kino bewusst neue Wege beschreiten und neue Ausdrucksmittel testen wollte, „ein Filmbericht“ (so der Untertitel im Vorspann), der explizite Versuch, eine dramatisierte Film-Reportage zu schaffen:

„‘Hunger im Kohlenrevier‘ [sic; M.Sch.] ist im Rahmen der vom Volksfilmverband bisher gezeigten Filme etwas ganz Neues. Neu in zweifacher Hinsicht. Dieser Originalfilm stellt zum erstenmal in Deutschland den Versuch dar, eine Einheit von Berichtsfilm und Spielfilm zu schaffen, eines Spielfilms allerdings, dem keine erfundene Fabel zugrunde liegt, sondern der der Wirklichkeit nachgeschrieben ist.“[94]

Ein „typisches Arbeiterschicksal, markiert durch die Leidensstationen jedes Proletariers: Arbeitslosigkeit – Not – Ausbeutung“ sollte auf diese Weise dargestellt werden. Die Grundlage für die Handlung des Films bildeten die Erzählungen und Berichte der Waldenburger Arbeiter. Aber Lania, der als Verantwortlicher für die Gesamtleitung des Projekts mit Sicherheit auch das filmische Konzept entworfen hat, ging in der Aneignung der Wirklichkeit noch einen entscheidenden Schritt weiter: Der dramatisierte Teil des Films sollte nicht nur durch die Berichte der Arbeiter einen besondere Authentizität gewinnen, sondern vor allem dadurch, dass die Arbeiter sich und ihre eigene Geschichte selbst darstellten anstatt von professionellen Schauspielern gespielt zu werden.[95] In der dem Film vorangestellten Einleitung heißt es wörtlich:

---

[92] Ebd.
[93] Ebd.
[94] Leo Lania, Hunger im Kohlenrevier, a.a.O.
[95] Die einzige Ausnahme ist Holmes Zimmermann, der in dem Film die Hauptfigur des jungen Arbeiters verkörpert und der schon zuvor und danach in Filmen Jutzis als Darsteller mitgewirkt hatte, so etwa auch in „Mutter Krausens Fahrt ins Glück“. Allerdings war auch Zimmermann, der übrigens mit Jutzi verschwägert war, kein professioneller Schauspieler. Schon 1920/21 hatte übrigens auch Piscator in seinem „Pro-

„Dieser Film zeigt Menschen und Schicksale aus dem Waldenburger Kohlengebiet. Er gibt die Wirklichkeit und nichts anderes. Er verschweigt nichts und setzt nichts hinzu. Keine Schauspieler wirken hier mit. Die Aufnahmen wurden ausnahmslos an Ort und Stelle hergestellt. Der Bericht gibt Zustände und Verhältnisse aus den Januartagen 1929."

Lania ging es offenbar von Anfang an nicht darum, einen revolutionären Thesen- oder Kampffilm zu machen (was in der zeitgenössischen kommunistischen Rezension des Films zu einigen Missverständnissen führte, namentlich bei Willi Bredel), sondern um eine möglichst realistische und authentische Dokumentation des proletarischen Alltags, der nicht von individuellen Problemen, sondern von sozialen Kräften und politischen Mächten bestimmt wurde – woraus wiederum jeder Rezipient seine eigenen Schlüsse ziehen konnte:[96]

„In diesem Film sieht man zum erstenmal den Tagesablauf eines Proleten mit all seinen kleinen und großen Sorgen, der Weg zur Arbeit, das Rackern im Betrieb, die Nöte der Arbeiterfrauen. Der Tag der Mietenzahlung wird zu einem Drama, dessen Konflikte und Ausgang für die Beteiligten schicksalbestimmender sind als alle 'interessanten Individualprobleme'. So wird der Film zweierlei geben: einen Bericht über das Waldenburger Notstandsgebiet und darüber hinaus ein Dokument aus dem deutschen Arbeiterleben."[97]

Der ursprüngliche Doppeltitel des Films „Um's tägliche Brot/Hunger in Waldenburg" spiegelt sehr gut die Zweiteilung in einen dokumentarischen und einen Spielfilm-Teil wider. Der eher sachlich-nüchternen, objektiv konstatierenden Bestandsaufnahme („Hunger in Waldenburg") steht das lyrisch-literarische, biblisch konnotierte „Um's täglische Brot" gegenüber, das deutlich macht, dass es hier um die elementaren Grundbedürfnisse des Lebens geht, oder, wenn man so will, um das nackte Dasein selbst. Die Auseinandersetzung mit Hungerkatastrophen, die oft genug das soziale Ungleichgewicht der Welt in besonderer Weise symbolisier(t)en, hatte in der sozialis-

---

letarischen Theater" auf klassenbewusste Laiendarsteller zurückgegriffen. Platon Michailowitsch Kerschenzew, einer der Mitbegründer der russischen Proletkult-Bewegung, hatte in seinem Anfang der 1920er Jahre erschienenem Buch „Das schöpferische Theater" die Forderung aufgestellt, dass der neue proletarische Schauspielertypus nur ein Laiendarsteller sein dürfe (vgl. Jung 2007, 71).

[96] Ganz in diesem Sinn äußerte sich ein Jahr nach der Arbeit an „Hunger in Waldenburg" auch Piel Jutzi: „Im übrigen bin ich nur für den aktuellen Film, der nicht bloß unterhalten, sondern auch einen höheren Zweck erfüllen soll. Allerdings darf die Tendenz nicht zu dick aufgetragen sein. Wer aus dem Kino herausgeht, soll unter dem Eindruck des eben Gesehenen gezwungen sein zu sagen: 'Es ist tatsächlich so im Leben.' Und wenn dann gar noch jemand fragt, wie das zu bessern wäre, dann ist der Zweck des Films erfüllt, jedenfalls, wie er mir vorschwebt." (*Berlin am Morgen*, 25.3.1930; zitiert nach: Hampicke 1998, 39.)

[97] Vgl. Leo Lania, Hunger im Kohlenrevier, a.a.O.

tischen deutschen Arbeiterbewegung der 1920er Jahre übrigens durchaus Tradition: Willi Münzenberg hatte 1921 die „Internationale Arbeiterhilfe“ (IAH) als Reaktion auf die damalige, im sowjetrussischen Wolgagebiet herrschende Dürre- und Hungerkatastrophe gegründet; in der Folge wurde diese international bestens vernetzte Organisation zur Basis seiner vielfachen Medienunternehmen. Der kommunistische Schriftsteller Franz Jung veröffentlichte in diesem Zusammenhang den Bericht „Hunger an der Wolga“ 1922 im Berliner Malik-Verlag, in dem auch im darauffolgendem Jahr die von der IAH herausgegebene Broschüre „Hunger in Deutschland“ erschienen ist, in der „Tatsachen gegen Imperialismus, Annexionspolitik, Kapitalismus“ sprechen sollten.[98] Lania selbst ließ keinen Zweifel daran, dass er die Zustände im Waldenburger Kohlerevier nicht als lokale oder historische Randerscheinung begriff, sondern als eine Erscheinung von „prinzipieller und höchst aktueller Bedeutung“, die „symptomatisch“ sei „für das Wesen unserer Wirtschaftsordnung, für den kapitalistischen Wiederaufbau der deutschen Wirtschaft.“[99]

„Um’s tägliche Brot/Hunger in Waldenburg“ setzt sich aus drei Teilen zusammen, einem etwa zwölfminütigen dokumentarischen Prolog, einem ca. zehnminütigen zweiten Teil, der sowohl dokumentarische als auch gespielte Szenen umfasst, und dem rund dreiunddreißigminütigen Hauptteil des Films, der eigentlichen Spielhandlung, die gelegentlich durch dokumentarische Einschübe aus den ersten beiden Teilen ergänzt wird.[100] Im Gegensatz zum zweiten und dritten Teil, die jeweils durch eigene Kapiteltitel eingeleitet werden, fehlt für den ersten Teil eine entsprechende Überschrift; stattdessen wird dieser Teil durch die schon zitierte kurze Einleitung und durch die „Chronik“ eröffnet, die anhand des Ministerialgutachtens von 1819 und der Stellungnahme Hindenburgs von 1928 die Kontinuität der sozialen Situation demons-

[98] Vgl. Denkler 1974, 153.
[99] Vgl. Leo Lania, Ein sterbendes Geschlecht – Der Verfall der niederschlesischen Kohleindustrie, *Welt am Abend*, Sommer 1925; LLP, B14/F3.
[100] Der folgenden Inhaltsbeschreibung liegt die 1997 vom deutschen „Bundesarchiv-Filmarchiv“ rekonstruierte Fassung zugrunde, die auf der deutschen Originalfassung von 1929 und der von Piel Jutzi für den englischen Markt angefertigten Fassung beruht; die meisten Zwischentitel im dritten Teil des Films sind in englischer Sprache wiedergegeben. Evelyn Hampicke, die Restauratorin des Films, geht davon aus, dass die Originalfassung weitgehend wiederhergestellt werden konnte, die ursprüngliche Schnittfolge jedoch fragwürdig bleibe. Allerdings fehlen offensichtlich einige Abschnitte, die in zeitgenössischen Filmkritiken erwähnt werden, etwa die Sequenz, in denen sich ein Familienvater erhängt. Auch der abrupte Schluss der restaurierten Fassung lässt vermuten, dass der Film ursprünglich vielleicht ein anderes Ende hatte. Zur Restaurationsgeschichte der Films vgl. Hampicke 1998.

triert. Der dokumentarische Prolog zeigt in knapper Raffung den typischen Arbeitsalltag einer proletarischen Waldenburger Familie, vom Tagesanbruch bis zum Tagesende. Die desaströsen Wohnbedingungen, die Lania schon vier Jahre zuvor in seiner Reportage für die *Weltbühne* beschrieben hatte, werden hier bildlich vor Augen geführt: Die Kellerwohnung besteht aus einem einzigen Raum, in dem die Eltern gemeinsam mit den Kindern schlafen. Das Mobiliar ist spärlich und heruntergekommen, die wenigen Utensilien stapeln sich auf den Regalen, das jüngste Kind schläft in einer extra für diesen Zweck umfunktionierten Margarine-Kiste. An Stelle von separaten Zwischentiteln werden statistische Informationen direkt auf die Bilder projiziert („7% aller Kinder ohne Bett", „48% aller Wohnungen bestehen aus 1 Raum" etc.), womit die Allgemeingültigkeit des hier gezeigten Beispiels demonstriert werden soll. Ganz naturalistisch charakterisiert das „Milieu" des Kellerraumes auch die Schicksalsergebenheit der Arbeiterfamilie: An den Wänden, an denen man mehrere große, vom heruntergebröckelten Putz freigegebene Ziegelflächen bemerkt, hängen ein Madonnenbild und Trost spendende Sinnsprüche („Vertrau auf Gott, dann hast Du keine Not"), wie man sie auch aus der Proletarierwohnung aus Brechts/Dudows einige Jahre später entstandenem Film „Kuhle Wampe" kennt – wobei die Berliner Arbeiterwohnung in Brechts und Dudows Film im Vergleich zu dem hier Gezeigten geradezu „luxuriös" wirkt. Mit dem Läuten des Weckers um fünf Uhr beginnt der Arbeitsalltag: In rascher Montagefolge wird das morgendliche Aufstehen gezeigt, der Weg durch ein heruntergekommenes Arbeiterviertel, winterliche Straßen, auf denen sich Pferdefuhrwerke mit elektrischen Straßenbahnen begegnen, Fabrikanlagen, Schlote, Maschinenhallen (viele der hier gezeigten Aufnahmen wurden bereits in „Im Schatten der Maschine" verwendet), Arbeiter in den Industrieanlagen, die ihre Bewegungen dem Rhythmus der Maschinen anpassen,[101] „Tag aus, Tag ein", wie der abschließende Zwischentitel des ersten Teils lapidar feststellt.

Der zweite Teil wird durch den Kapiteltitel „Die alten Sorgen" und einen erläuternden Zwischentitel eingeleitet:

[101] Evelyn Hampicke schreibt dazu: „Der Mensch wird nicht, wie in den sogenannten 'Russenfilmen', als Beherrscher der Technik dargestellt. Er ist der Knecht im Dunkel, dem die Maschine über Tage im lichten Gebäude ihren Rhythmus aufzwingt." Gleiches ließe sich auch über „Im Schatten der Maschine" sagen. Vgl. Hampicke 1998, 33.

„Erklärung des Stadtarztes von Waldenburg: ‘Wenn ich hier die Pirquetschen Normzahlen[102] anwenden würde, käme ich zum Ergebnis einer fast 90%igen Unterernährung. Aber das Hungern ist in dieser Bevölkerung seit Jahrhunderten zu einer solchen Kunst ausgebildet worden, dass andere Maßstäbe anzuwenden sind.‘“

Die folgenden Bilder zeigen Arbeiterkinder, direkt auf die Bilder projizierte Statistiken verweisen auf die mangelnde Ernährung, die ungenügende Bekleidung und den schlechten Gesundheitszustand der Kinder. Aufnahmen der proletarischen Wohnviertel und von Kindern auf dem Schulweg überblenden in einem scharfen Kontrast auf die verschneite Winterlandschaft um Waldenburg und das Schloss der Fürsten Pless, die in aufeinanderfolgenden, durch jeweilige illustrierende Einstellungen voneinander abgetrennten Zwischentitel als „die Herren“ ... „über Stadt“ ... „über Dorf“ ... „über Ebene und Berg“ ... „Kohle“ ... „und Webstuhl“ vorgestellt werden. Die auf die Bilder projizierte Statistiken verweisen zudem auf der Grundbesitz des Fürstenhauses. Auf Panoramaaufnahmen des Schlosses folgt der Zwischentitel, der diese Sequenz abschließt: „Ein historisches Gebiet. Und historisch die letzten Webstühle, hinter denen sich die Väter rackern, heute wie vor 50 Jahren.“ Dieser Texteinschub leitet zugleich auch die Spielfilmhandlung ein, wobei die ersten der folgenden Aufnahmen durchaus noch wie eine Fortsetzung des dokumentarischen Teils wirken: Man sieht ein altes Ehepaar in einer engen und ärmlichen Webstube arbeiten. Die Aufnahmen des alten Mannes am Webstuhl und der alten Frau am Spinnrad, die Großaufnahmen, die verschiedene Teile des manuell betriebenen Webstuhls in rascher Montageabfolge in den immer gleichen, monotonen Bewegungsabläufen zeigen, erinnern an die mechanischen Bewegungen der Schwungräder und Kolben, die im ersten Teil gezeigt wurden, auch ein Zwischentitel unterstreicht die Verbindung zum dokumentarischen Einleitungsteil: „Im Reich der Kohle, im Reich des Webstuhls – das gleiche Elend.“ Die eigentliche Spielhandlung beginnt mit dem plötzlichen Öffnen der Stubentür, durch die „der Sohn“ (so die Vorstellung im anschließenden Zwischentitel) eintritt. Den Namen der Hauptfigur des Films, die von Holmes Zimmermann dargestellt wird, erfährt man auch in der Folge nicht; die Protagonisten bleiben auch im Spielfilmteil namenlos und anonym, was die Allgemeingültigkeit des Einzelschicksals unterstreicht und das individuelle Schicksal als Teil des kollektiven Schicksals erscheinen lässt. Der Sohn berichtet den Eltern, dass der Weblohn wieder herabge-

[102] Nach dem österreichischen Kinderarzt Clemens von Pirquet, dem Vorsitzenden des Völkerbundkomitees für Säuglingsfürsorge, der ein eigenes statistisches Ernährungssystem entwickelte. Pirquet organisierte nach dem Ersten Weltkrieg u.a. auch die Ausspeisungen der amerikanischen Kinderhilfsorganisation in Österreich.

setzt worden sei; da er keine Perspektive in der Webarbeit mehr sieht, will er im Kohlerevier nach Arbeit zu suchen.

Kapiteltitel: „Dritter Teil“ – „Der Weg ins Glück“:[103] Durch die verschneite Winterlandschaft marschiert der Protagonist („Der Sohn“) zu den Industrieanlagen Waldenburgs. Der Andrang bei der dortigen Arbeitsvergabestelle ist groß, die Arbeitslosen werden gegeneinander ausgespielt, nur wenige werden genommen, der Protagonist ist nicht darunter. Nach fünf Tagen ohne Arbeit und Geld und gequält vom Hunger stiehlt der Protagonist einen Fisch von der Auslage eines Geschäftes. Er wird dabei von einem älteren Arbeiter beobachtet, der ihn zur Rede stellt und ihn veranlasst, den Fisch wieder zurückzulegen. Der Protagonist schildert dem Älteren seine verzweifelte Lage. Der Ältere bringt den Protagonisten bei einer jungen Witwe unter, die ihren Mann bei einem Grubenunfall verloren hat. Die Witwe lebt mit ihren drei Kindern in einer kleinen, ärmlichen Zweizimmerwohnung, ständig gepeinigt von der Angst, das Geld für die nächste Miete nicht aufbringen zu können. Sie gesteht dem Protagonisten, dass sie sich längst umgebracht hätte, wenn sie nicht für die Kinder zu sorgen hätte. Von der zuständigen Behörde erhält der Protagonist eine schriftliche Benachrichtigung, dass er keine Arbeitslosenunterstützung erhalten wird; damit ist er außerstande, der Witwe, bei der er nach wie vor wohnt, zu helfen. Im Hof des Hauses wird die junge Witwe von der Tochter des Hausbesitzers attackiert und beschimpft: Die Tochter unterstellt der Witwe eine sexuelle Beziehung zu dem fremden Mann in ihrer Wohnung. Der Monatserste naht und damit der Termin für die Mietzahlung: Die Witwe ist nicht in der Lage, den geforderten Betrag zu zahlen. Der Hausbesitzer, der unter dem lautstarken Protest der Hausbewohner von Tür zu Tür geht um die Miete bar zu kassieren, verkündet der zahlungsunfähigen Witwe die Delogierung aus ihrer Wohnung. Der Protagonist, der soeben in das Haus zurückgekehrt ist, trifft im Treppenhaus auf den Vermieter, es kommt zu einem heftigen Streit. Die anderen Mieter werden Zeugen der Auseinandersetzung, wagen aber nicht, sich einzumischen; stattdessen ziehen sie sich in ihre Wohnungen zurück und schließen die Türen hinter sich. Der Protagonist wird von dem Vermieter die Treppe hinuntergeschleudert und bleibt reglos am Treppenende liegen. In einer abschließenden, sehr

[103] Die Kapitelüberschrift zum dritten Teil des Films erinnert an den späteren, aber noch im selben Jahr und ebenfalls unter der Regie von Jutzi gedrehten proletarischen Stummfilm „Mutter Krausens Fahrt ins Glück“. Es ist derselbe bittere Sarkasmus, der auch hier den Filmtitel prägt: Mutter Krausens „Fahrt ins Glück“ endet mit ihrem Selbstmord.

kurzen und fast wie im Zeitraffer montierten Bilderfolge sieht man Einstellungen mit den Eltern des Protagonisten (aus der Abschiedsszene im zweiten Teil) und dokumentarische Szenen aus dem proletarischen Arbeitsalltag, die schon im ersten Teil gezeigt wurden. Das exemplarisch herausgegriffene Einzelschicksal wird somit wieder eingebettet in das Kollektiv, in den sozialen Kontext.

„Um's tägliche Brot/Hunger in Waldenburg" wurde von der Filmprüfstelle erst nach Erlass einiger Zensurmaßnahmen freigegeben. Der Vertreter des Reichsministeriums des Inneren verwies in der Sitzung der Filmprüfstelle ausdrücklich auf den „aufreizenden Charakter" des Films. Die öffentliche Vorführung für Jugendliche wurde untersagt, zudem durften einige Einstellungen und Zwischentitel nicht gezeigt werden, darunter die Lohntüten der Arbeiter, Angaben zum Vermögen des Grund- und Bergwerkbesitzers Fürsten Pless, und in der Szene, in der der Vermieter die Mieten kassiert, mussten die Zwischentitel „Sie Blutsauger!" sowie eine Aufforderung, den Hausbesitzer hinauszuwerfen, gestrichen werden.[104] Willi Münzenbergs *Welt am Abend* schrieb dazu:

„Dabei hat der Film nichts Aufrührerisches, nichts mitreißend Gestaltetes. Ist nur eine sachliche Bildreportage, deren (nebensächliche) Spielhandlung sich unaufdringlich in den Tatsachenbericht einfügt. Es ist eine dumpfe, qualvolle Atmosphäre in ihm, die sich aus der photographischen Wirklichkeit auf den Zuschauer überträgt [...]."[105]

Evelyn Hampicke hält den zeitgenössischen Protest über die Zensurmaßnahmen, der sich in den betreffenden Filmrezensionen äußerte, für übertrieben. Tatsächlich sei, so Hampicke, die Zensur mit ihren Eingriffen „sehr zurückhaltend" gewesen, während den damaligen Filmkritiken „gelegentlich politische Motivation und auch Fanatismus" anzumerken seien.[106] Hampickes Beobachtung mag im Vergleich zu anderen Zensurfällen der Weimarer Republik richtig sein, übersieht aber meines Erachtens die – zu Recht – hohe Sensibilisierung der intellektuellen Weimarer Öffentlichkeit in Bezug auf staatliche Zensurmaßnahmen, die schon an anderer Stelle ausführlich dargestellt worden ist.[107]

---

[104] Siehe: Hunger unter Zensur, Die janze Richtung paßt uns nicht, in: *Zeit-Notizen* 3 (1929) 402, Blatt 222; LLP, B13/F6.
[105] Vgl. LLP, B13/F6.
[106] Vgl. Hampicke 1998, 29.
[107] Vgl. Kap. 2.2 dieser Untersuchung.

Generell fällt auf, dass der Film – trotz der wiederholten statistischen Zwischentitel und Einblendungen im dokumentarischen Teil – mit sehr wenigen und meist nur knappen Zwischentiteln auskommt. Die Handlung erklärt sich im Wesentlichen aus der Bildsprache und dem körperlichen Spiel der Darsteller. Zum Teil bedient sich der Film einiger Kontrastmontagen, diese bleiben aber eher selten: Etwa die Gegenüberstellung der idyllischen, verschneiten Winterlandschaft um Waldenburg und der rauchenden schwarzen Fabrikschlote und –anlagen, der Gegensatz zwischen den heruntergekommenen Arbeitervierteln und dem herrschaftlichen Schloss des Fürsten Pless im ersten Teil des Films. Durch eben diese verschneite Hügellandschaft rund um das Schloss führt auch der Marsch des Protagonisten von seinem Elternhaus zu den düsteren Fabrikanlagen Waldenburgs; wie aus dem Nichts kreuzen hier plötzlich Skifahrer seinen Weg, wodurch der soziale Kontrast noch einmal besonders unterstrichen wird. Im Großen und Ganzen verzichtet der Film aber auf einfache Kontrastmontagen und setzt dagegen seine Kommentare sehr viel subtiler ins Bild, wobei er sich neben der Montage und der Überblendung auch einfacher Kameraschwenks bedient. Bezeichnend für dieses Verfahren ist etwa jene Sequenz im zweiten Teil des Films, die durch den Zwischentitel „Mit neuen Hoffnungen“ eingeleitet wird. In den heruntergekommenen Straßen der Arbeiterviertel sind Kinder auf dem Weg zur Schule zu sehen. Unmittelbar auf diese Bilder folgt eine Reihe von Überblendungen, in der zunächst ein Kirchturm zu sehen ist, den die Kamera langsam von der Basis bis zur Spitze verfolgt; die vertikale Form des Kirchturms wird von einem Fabrikschlot übernommen, den die Kamera gleichfalls von unten nach oben verfolgt; der Fabrikschlot wird wiederum von einer verschneiten Fichte abgelöst, die ebenfalls wieder in einem Schwenk vom unteren Stamm bis zum Wipfel gezeigt wird. Der Baum ist Teil der Winterlandschaft um das Fürstenschloss, dessen historische und wirtschaftliche Bedeutung in den folgenden Einstellungen präsentiert wird. Durch die raffinierte Montageabfolge entsteht hier ein Kommentar, der über den bloßen Kontrast hinaus die Perspektivlosigkeit der Arbeiterkinder im Kontext der gesellschaftlichen Machtverhältnisse offenbart. Aber auch einfachste Kamerabewegungen werden in dem Film zuweilen zu sarkastischen Kommentaren, die jedes weitere Wort überflüssig machen: In der Einleitungssequenz des ersten Teils sieht man an der Wand der Arbeiterwohnung ein kitschiges Bild der Madonna mit dem Jesuskind hängen, von dem die Kamera unmittelbar zu dem darunter liegendem Kleinkind in der Margarine-Kiste schwenkt. Ähnliche sarkastische Kommentare entstehen auch durch Text im Bild,

etwa durch die kleinbürgerlichen Sinnsprüche an den Wänden der Arbeiterwohnungen, die im scharfen Kontrast zur tatsächlichen proletarischen Lebensrealität stehen („Trautes Heim mit seinen Freuden ist ein Stück vom Paradies“ etc.), oder durch die Namen von Lokalen und Veranstaltungsorten wie „Palast-Theater“, „Palast-Diele“ oder „Gasthaus zur Guten Laune“, die das Straßenbild der Arbeiterviertel prägen.

Es gibt ausgezeichnete und sehr berührende Momente in dem Film, die ihre Kraft gerade der bewusst einfachen, „sachlichen“ Nüchternheit und dem Verzicht auf jegliches sentimentale Pathos verdanken. Beispielhaft hierfür ist etwa die Szene des Auszugs des Sohnes aus dem Elternhaus im zweiten Teil: Ein eigentlicher Abschied zwischen Eltern und Sohn wird hier nicht gezeigt, der Sohn verlässt wortlos das Haus, die folgenden Einstellungen zeigen die Mutter gedankenverloren und fast zärtlich über eine Stoffbahn streichen, während der Vater für einen Moment reglos und stumpf an der Webmaschine hockt und nur einmal kurz das Taschentuch an die Augen führt, dann aber sofort mit den ewig gleichen, in Fleisch und Blut übergegangenen mechanischen Arbeitsbewegungen an der Webmaschine fortfährt. Auffallend sind in dem Film auch die vielen Großaufnahmen, die die individuellen Gesichter der Protagonisten immer wieder wie Blöcke aus der Umgebung herausschneiden und isolieren: Die zeitgenössischen Filmrezensionen betonten wiederholt den tiefen Eindruck, den gerade die Gesichter der Handelnden – die als Laiendarsteller sich selbst vorführten – hinterlassen hätten: Authentische „Volkstypen“ seien auf diese Weise präsentiert worden, wie sie bisher nur die „Russenfilme“ gezeigt hätten.[108] Sehr gekonnt wird auch immer wieder die Verbindung zwischen dem individuellen Einzelschicksal und kollektiven Gesamtzusammenhang, zwischen der fiktiven Spielhandlung und dem dokumentarischen Hintergrund geschaffen: So wird die Spielhandlung des Films nicht nur durch eine dokumentarische Szenenabfolge abgeschlossen, vielmehr werden im Spielfilmteil immer wieder dokumentarische Szenen, die schon in

[108] So schrieb etwa Fritz Walter am 15. 3. 1929 im *Berliner Börsen-Courier*: „Uns war […] durch die Plakatierung unserer Publikums- und Filmmagazinlieblinge der Blick verstellt auf das wirkliche Gesicht des Volkes, das sich in diesem Filmbericht zum erstenmal enthüllt. Nicht anders als im Russenfilm, zieht eine ergreifende Fülle von einfachen, ausdrucksstarken, in ihrer Selbstverständlichkeit schicksalhaften Gesichtern vorüber. Diese in ihrer Gesamtheit gesehen und vor die Kamera gebracht zu haben, das ist vielleicht das dauerndste Verdienst des Films.“ Und Fritz Rosenfeld notierte am 17. 5. 1929 in der Wiener *Arbeiter-Zeitung*: „Was bisher nur den Russen gelungen ist, das Gesicht des Volkes in vielen Gesichtern aus dem Volke auf die Leinwand zu bringen, das Schicksal der Masse im Schicksal von Typen aus der Masse filmisch darzustellen, gelang hier Lania und Jutzi.“ (Vgl. LLP, B13/F6.)

den beiden ersten Teilen gezeigt wurden, in die Handlung einmontiert, etwa das morgendliche Aufstehen der anonymen Arbeiterfamilie, die Menschen auf dem Weg zur Arbeit durch die Straßen des proletarischen Stadtviertels, die Fabrikschlote und Werkhallen etc. Diese einmontierten Bilder wirken wie ein Echo der ersten beiden Teile, es entsteht der Eindruck eines mechanisch im immer gleichen Trott ablaufenden Uhrwerks. Zugleich wird die Spielhandlung aber noch tiefer in den dokumentarischen Hintergrund eingebunden, es gelingt das Kunststück, die kollektive Allgemeingültigkeit zu demonstrieren ohne das individuelle Schicksal zu vernachlässigen oder auszublenden. Verstand und Emotion des Rezipienten werden gleichermaßen angesprochen:

„Wenige Zahlen der Statistik reden eindringlich. Dann entwickelt ein Einzelschicksal Allgemeinlos. Und das packt uns noch stärker. Denn das Fühlen mit dem Individuum überwiegt das Empfinden mit der Masse. Viel eindringlicher am Einzelfall, der von Kollektivnot durchschnitten wird, all die Leiden aufzuzeigen. *So tief hat uns* – mit Ausnahme der Russenfilme, deren Motive anklingen – *noch nie ein Film ergriffen*. Denn die Relation zwischen Kunst und Leben ist immer dann überzeugend, sobald das Leben den Hauptanteil besitzt.“[109]

„Um's tägliche Brot/Hunger in Waldenburg“ steht einerseits in einer Traditionslinie der (fotografischen und grafischen) Dokumentation gesellschaftlicher Missstände und sozialen Elends: Erinnert sei hier etwa an die fotografischen Studien von Adolph Smith, John Thomson und Jacob August Rijs im 19. Jahrhundert, aber auch an nicht so weit zurückliegende Arbeiten von Heinrich Zille (fotografische Vorstudien zu seinen Zeichnungen), Emil Kläger und Hermann Drawe oder Bruno Frei; auch an der Ikonographie einer Käthe Kollwitz scheint der Film Anleihen genommen zu haben.[110]

---

[109] So der Rezensent der *Berliner Tribüne*, vgl. LLP, B13/F6. Die besondere Verbindung von Dokumentation und Dramatisierung, die schon die Arbeit an der Piscatorbühne geprägt hatte, wird Lania auch noch in den 1940er und 1950er Jahren als essentiell nicht nur für die schriftstellerische, sondern auch für die journalistische Arbeit halten. In einem 1948 wahrscheinlich für die *Chicago Sun Times* geschriebenen Memo betonte Lania, dass ein allein auf „Facts and Figures“ basierender Journalismus zu wenig sei, um die Menschen zu erreichen. Vielmehr müsse man die Fakten dramatisieren und „vermenschlichen“, um deren unmittelbare Bedeutung für das Leben jedes Einzelnen bewusst zu machen, wie Lania am Beispiel der Auslandsberichterstattung ausführt: “What is primarily lacking in our foreign news service is the human touch which alone can transform foreign events and political facts into a living experience of the reader.” (Vgl. Memo, ca. 1948 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP, B10/F20).

[110] Evelyn Hampicke verweist auf die Ähnlichkeit zwischen den Gesichtszüge der jungen Witwe im Film und jenen von Arbeiterfrauen in den Portraits von Kollwitz,

Über das dokumentarische Abbild hinaus versucht der Film aber ganz bewusst eine Verbindung von Dokumentation und Dramatisierung zu schaffen und wird damit zum ersten Doku-Drama der deutschen Filmgeschichte. „Um's tägliche Brot/Hunger in Waldenburg" ist nicht zuletzt auch das Resultat von Lanias Arbeitserfahrungen an der Piscatorbühne, der Film ist gewissermaßen die praktische Anwendung der dort erarbeiteten „Soziologischen Dramaturgie" auf das filmische Medium.[111] Ähnlich wie auch an der Piscatorbühne mit verschiedensten dramaturgischen Elementen (Bildprojektion, Film, Schrift, Musik und Klangkulisse etc.) gearbeitet wurde, um das Drama „episch" zu erweitern, eine Verknüpfung von Drama und Dokument, Realität und Fiktion zu schaffen, um die politischen und sozialen Machtverhältnisse und Kräfte unter der Oberfläche sichtbar zu machen, entwickelt der Film, aufbauend auf diesen Erfahrungen, Strategien der Verknüpfung von Spielhandlung und Dokumentarfilm, von Kollektiv und Individuum, die dieselbe Intention verfolgen. Lania selbst sah den Film als einen ersten, in vielerlei Hinsicht noch unvollendeten, aber wichtigen Schritt in Richtung einer neuen und realitätsnahen filmischen Ausdrucksweise, die ohne die Unterstützung des VFV nicht zustande gekommen wäre:

„Wir wissen, daß unser Film [...] noch weit davon entfernt ist, etwas Vollendetes darzustellen. Daß aber überhaupt dieses Experiment – wenn auch noch mit sehr bescheidenen Mitteln – gewagt werden konnte, daß ein neuer Weg gewiesen ist, auch in Deutschland den wirklichkeitsnahen Film durchzusetzen, das bleibt das Verdienst des Volksfilmverbandes, wofür er gewiß die Anerkennung der interessierten Menschen, vor allem der Arbeiterschaft verdient."[112]

Entsprechend der politischen Lager waren die Reaktionen auf den Film sehr gegensätzlich.[113] Die nationalistische Scherl-Presse sah in Lanias und Jutzis Werk einen „einseitigen Agitationsfilm, dem die Zensur vorher sogar noch einige Giftzähne ausgebrochen hat" *(Nachtausgabe*) und kritisierte, „daß derartige Filme systematisch mit einer Tendenz erfüllt werden, die geeignet ist, Ruhe und Ordnung zu gefährden". Das dem Film applaudierende Publikum wurde mit einem antisemitischen Seitenhieb bedacht: „[Der] anständige Teil des Publikums verließ das Theater, weil man die Absicht allzu deutlich merkte. Die anwesenden Fremdrassigen klatschten Beifall und fuhren in ihren eleganten Wagen nach Hause." (*Deutsche Zeitung*) Von der linksbür-

---

wobei sie namentlich Kollwitz' Plakat zur Heimarbeiterausstellung als Beispiel nennt. Vgl. Hampicke 1998, 37.

[111] Auch Evelyn Hampicke erwähnt den Einfluss der Piscatorbühne auf den Film, siehe ebd., 34ff.

[112] Vgl. Leo Lania, Hunger im Kohlenrevier, 4, a.a.O.

[113] Zu den einzelnen Filmrezensionen siehe: LLP, B13/F6.

gerlichen und sozialistischen Presse, die mit den Idealen des VFV sympathisierte, wurde der Film dagegen weitgehend sehr positiv aufgenommen. Zwar wurde verschiedentlich die Verbindung von Dokument und Fiktion und das „Abbiegen ins Individualistische“ (*Film-Courier*) bemängelt: „Überzeugend ist jede Zahl, überzeugend ist das statistische Material, aber nicht private Schilderung von Zufällen.“ (*12-Uhr-Blatt*) Auch wurde der Film oft als ein noch nicht vollkommen gelungenes Experiment wahrgenommen, die gestalterischen Mängel aber zugleich mit dem Hinweis auf die geringen finanziellen Mittel der Produktion entschuldigt. Im Großen und Ganzen überwogen aber Anerkennung und Zustimmung für den von Lania und Jutzi eingeschlagenen Weg hin zur filmischen Reportage, wie etwa in der von Heinz Pol für die *Vossische Zeitung* verfassten Rezension: „Hier ist ausgezeichnete Arbeit geleistet worden, auch technisch; das ist die Berichterstattung der Zukunft, einer sehr nahen Zukunft. [...] Dutzende solcher Filmreportagen müßten in Deutschland schleunigst gedreht werden.“[114] „[Ein] Film, der zu den erschütterndsten Bilddokumenten gehört, die jemals in Deutschland gedreht wurden“, urteilte der Berliner *Montag Morgen*. Fritz Rosenfeld, der eine detaillierte Rezension des Films für die sozialdemokratische Wiener *Arbeiter-Zeitung* schrieb, grenzte „Um’s tägliche Brot/Hunger in Waldenburg“ ausdrücklich von der Traumfabrik des kommerziellen Unterhaltungskinos ab:

„Er ist ein Bericht aus der Wirklichkeit, ist Bildreportage aus dem Arbeiterleben. [...] Es gibt nichts Erschütternderes als diese photographische Wirklichkeit. Es gibt keine packenderen Schauspieler als diese Arbeiter, die nicht spielen, die die nur sind. Was bisher nur den Russen gelungen ist, das Gesicht des Volkes in vielen Gesichtern aus dem Volke auf die Leinwand zu bringen, das Schicksal der Masse im Schicksal des Typen aus der Masse filmisch darzustellen, gelang hier Lania und Jutzi.“[115]

---

[114] Heinz Pol, Waldenburg im Film, Eine Reportage, *Vossische Zeitung*, wahrscheinlich März 1929; LLP, B13/F6.

[115] Fritz Rosenfeld, Zwei Filme der Wirklichkeit, Zur Wiener Erstaufführung von Leo Lanias „Schatten der Maschine“ und „Hunger in Waldenburg“, *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 17. 5. 1929.
Rosenfeld kehrt in seiner Rezension besonders die soziale Funktion des kommerziellen Kassenkinos als Traumfabrik und Ersatzbefriedigung hervor, wobei er sich durchaus der Argumente des VFV bedient: „Von den tausend Filmen, die die bürgerliche Filmindustrie Europas und Amerikas jährlich dreht, spielen neunhundertneunzig unter Grafen, Millionären, Offizieren versunkener Reiche und Glückskindern, die das Schicksal mit milder Hand aus der Hütte der Armut in den Palast des Reichtums geleitet. Alle diese Filme, die unsere Welt als sittlich und gerecht ausmalen, unsere Gesellschaftsordnung als die beste und einzig mögliche darstellen, haben mit der Wirklichkeit fast nichts zu tun. Sie sind Märchen. [...] Märchen, die die Herren unserer Welt dem Volke erzählen, um es das geduldige Ausharren in unserer Gesellschaft, das willige Ertragen des Profitsystems zu lehren. Es ist vielleicht niemals bürgerliche

Die Kommunisten standen dem Film wesentlich kritischer gegenüber. Zwar würdigte auch die *Rote Fahne* Lanias und Jutzis Werk als „wichtige[n] Film", da er „der erste Reportagefilm in Deutschland [...] mit ernsten sozialen Absichten" sei. Zugleich wurde aber die mangelnde „ideologisch-formale Konsequenz" des Films kritisiert: „[Die] entscheidende Halbheit: das Sein der Arbeiter teilweise sentimental verfälscht, ihre Natürlichkeit stellenweise zu einer schlimmen Theaterei mißbraucht."[116] Vor allem Willi Bredel, der den Film zunächst noch in der *Hamburger Volkszeitung* gegen die Angriffe der konservativen und nationalistischen Presse in Schutz genommen hatte,[117] gab in seiner Rezension des Films den stramm kommunistischen Hardliner und Klassenkämpfer, der Lania als klassenfremden bürgerlichen „Intellektuellen" diffamierte:

„Zum Regisseur eines solchen Films, der das Arbeiterdasein im Bergwerksgebiet, der die Familien der Kumpels in Not und Kampf zeigen soll, wurde ein Berliner Schriftsteller Leo Lania bestimmt. Leo Lania hat einige journalistische Arbeiten in der Linie 'Erotik und Kurfürstendamm' geschrieben, vielleicht auch einige Reportagen aus proletarischem Milieu, ist aber einer, der nicht im proletarischen Alltagsleben steht, der nicht bei den Ausgebeuteten, bei den Enterbten, bei den Proletariern gegen das verruchte kapitalistische System kämpft, sondern ein Intellektueller, der sich radikal gebärdet und im übrigen in 'Menschlichkeit' macht."[118]

In der einige Monate früher in der Hamburger Volkszeitung erschienenen Verteidigung des Films hatte Bredel übrigens noch ganze Absätze des vermeintlich sich radikal gebärdenden Intellektuellen Lania zustimmend zitiert. Bredels untergriffige Polemik gegen Lania ist auch vor dem Hintergrund der sich ändernden Kulturpolitik der KPD zu verstehen, die in ihren kulturellen Institutionen wie etwa dem BPRS gegen Ende der 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre immer mehr auf den offenen Klassenkampf setzte und sich bewusst von linksbürgerlichen und sozialistischen Intellektuellen und Sympathisanten abzugrenzen suchte;[119] auch der VFV wurde, nicht zuletzt unter der Federführung von Funktionären wie Bredel, der 1929 die Leitung der Hamburger Ortsgruppe des VFV übernahm, in dieser Zeit zu einer stramm kommu-

---

Kunst so ganz und gar bürgerliche Klassenkampfkunst gewesen wie der Film. Das hängt aber mit der engen Verstrickung des Films und des Geldes zusammen, das hängt aber auch damit zusammen, daß der Film breite Massen erfaßt und auf die Menschen tiefer einwirkt als andere Kunstformen."

[116] Hunger in Waldenburg, *Die Rote Fahne*; LLP, B13/F6.

[117] Siehe: W.B. (Willi Bredel), „Hunger in Waldenburg", Ein Film des Volksfilmverbandes, *Hamburger Volkszeitung*; LLP, B13/F6.

[118] Willi Bredel, Hunger in Waldenburg, *Hamburger Volkszeitung*, 4. 12. 1929.

[119] Vgl. Kap. 1.8 dieser Untersuchung (S. 105f.).

nistischen, kulturellen Klassenkampforganisation umfunktioniert. Und so ist auch Bredels Haupteinwand gegen Lanias und Jutzis Film, dass dieser sich in Elend und „Menschlichkeit“ verlöre anstatt auf die Perspektive des Klassenkampfes zu setzen:

„[...] *Hunger in Waldenburg* [hat] weder eine Linie, noch ein Gesicht, noch eine Gesinnung. Er hat keine Handlung, sondern eine jämmerliche, dazu absurde Darstellung einiger proletarischer Waschlappen. Es ist keine ‘objektive Reportage‘; denn das echte Leben dieser Proleten, ja nicht einmal die ganze entsetzliche Not dieser Ärmsten der Armen, wird realistisch gezeigt. [...] Leo Lania und die maßgebenden Leiter im Volksfilmverband haben nichts vom Russenfilm gelernt. Bei ihnen ist Jammer und Klagen und Wehgeheul — und kein Ausweg, so als gäbe es keinen. Aber es gibt einen! Es gibt einen: Die proletarische Revolution!“[120]

Evelyn Hampicke nahm bei ihren Recherchen zu dem Film „Um’s tägliche Brot/Hunger in Waldenburg“ Einblick in das Archiv der KPD. Die parteiinternen Dokumente zur politischen Lage in Waldenburg in den 1920er Jahren zeichnen allerdings ein Bild, durch das das klassenkämpferische Pathos Bredels stark relativiert wird. Tatsächlich herrschte, wie man den Dokumenten entnehmen kann, bei den Arbeitern in der Region eine weit verbreitete politische Apathie vor, die ihre Ursache vor allem in der Angst vor einer noch weiteren Verschlechterung der Lebenssituation aufgrund politischer Kampfmaßnahmen (Streik etc.) hatte. Die KPD-Funktionäre sparten in diesem Zusammenhang nicht mit Eigenkritik, vom Versagen der kommunistischen Betriebsräte ist die Rede, auch von Korruption in den eigenen Reihen. Heftig wird aber auch die provinzielle Zurückgebliebenheit der Arbeiterschaft beklagt:

„Die Bergarbeiterschaft ist hier eben noch sehr zurück, denkfaul, stupide. Haben den Glauben an alles verloren, sehen, daß es ihnen sehr schlecht geht, aber bleiben politisch dumm. Können in keine Versammlung gehen, aber auch nicht in die Kirche etwa, dumm für ewig (...). Feig zugleich lehnen sie in ihrem Phlegma jede Gewalttheorie ab, ergeben sich dem schleichenden Hungertode. Diese verdammte Anspruchslosigkeit!“[121]

Nach Durchsicht der betreffenden Dokumente kommt Hampicke zu folgendem Resümee:

„Uneinigkeit, Unorganisiertheit, Bürokratismus, Personalgerangel, Intriganten- und Zurückweichlertum sind anhand der verschiedensten Berichte der KPD im Gebiet in und um Waldenburg nachzuweisen. Sie waren im Bild des Proletariats aber nicht vorgesehen. Es wurde akribisch an einem anderen Image gearbeitet. Die Ursprünge

[120] Bredel, Hunger in Waldenburg, *Hamburger Volkszeitung*, 4. 12. 1929.
[121] An das Zentralkomitee der KPD, Bericht der Betriebszelle Melchiorgrube, 21. 8. 1925, BA, KPD-Archiv, I3/7 19 124; zitiert nach: Hampicke 1998, 40f.

des sozialistischen Realismus hatten ‘proletarisch-revolutionär‘ gewesen zu sein [...].“[122]

Vor diesem Hintergrund werde, so Hampicke, „Um’s tägliche Brot“ „sehr deutlich zum Bericht und vor allem die Spielhandlung in ihrer Tragik realistisch“.[123] Lania und Jutzi hatten offenbar einen Film geschaffen, der realistischer war, als es Bredel lieb sein konnte.

[122] Ebd., 41.
[123] Ebd.

3) Zusammenfassung und Ausblick

Das Werk von Leo Lania umfasst einen Zeitraum von fast einem halben Jahrhundert. Es nutzte die unterschiedlichsten literarischen und medialen Formen und Genres: Erste Prosatexte Lanias erschienen ab 1915 in der Wiener *Arbeiter-Zeitung*, in seinem letzten Lebensjahr 1961 arbeitete Lania intensiv am Manuskript zu dem unveröffentlicht gebliebenen Zeitroman „Die Generale“, einem Projekt, in dem er noch einmal die Bilanz der deutschen Geschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ziehen wollte, von der Niederlage im Ersten Weltkrieg bis zur Katastrophe des Zweiten Weltkriegs und der unmittelbaren Nachkriegszeit in den späten 1940er Jahren – eine eingehende Reflexion der materiellen, seelischen und moralischen Verwüstungen dieser Epoche. In dem Zeitraum zwischen 1915 und 1961 entstanden zahlreiche Arbeiten und Projekte, journalistische Texte und Reportagen für Zeitungen und Zeitschriften, Texte für das Theater, Treatments und Drehbücher für den Film, Hörfunkbeiträge und Hörspiele, Reportagebücher, Zeitromane und Biografien über Schauspieler (Joseph und Rudolph Schildkraut), Schriftsteller (Ernest Hemingway) und Zeitpolitiker (Willy Brandt). Ein Leben lang war es Lanias erklärtes Ziel, den geschlossenen Zirkel der literarischen und schriftstellerischen Tätigkeit zu durchbrechen: Von Anfang an war sein journalistisches und literarisches Schaffen als politisch-operatives Handeln konzipiert, das direkt in das Zeitgeschehen eingreifen bzw. den Rezipienten zum direkten Eingreifen in eben dieses Zeitgeschehen befähigen und animieren sollte. Das bedeutete auch, die konkrete Arbeit als Journalist und Schriftsteller nicht allein auf den Schreibtisch zu begrenzen: Lania versuchte immer wieder, den eigenen Aktionsradius zu erweitern, sei es als investigativer Journalist, Korrespondent und Reisereporter, als Dramaturg an der Piscatorbühne und anderen Theatern, oder als ein sich im Medium des Bildes versuchender Filmemacher.

Der Umfang von Lanias journalistischem und schriftstellerischen Werk macht es notwendig, eine Auswahl zu treffen: Die vorliegende Arbeit beschränkt sich auf die Entwicklung von Lanias Werk in den 1920er Jahren und klammert sein Schaffen im Exil, in der Kriegs- und Nachkriegszeit bewusst aus. Dieser Ansatz schien aus zweierlei Gründen legitim: Zum einen würde eine Ausweitung über die 1920er Jahre hinaus den Rahmen dieser Untersuchung sprengen, zum anderen hat Lania die wesentlichen Prinzipien seiner politisch-operativen Literatur und Medientätigkeit in eben diesem Jahrzehnt konzipiert. Die weitere Arbeit Lanias nach der Emigration aus

Deutschland Anfang der 1930er Jahre baute auf den Erfahrungen und Ergebnissen eben dieser Zeit auf und setzte die damals begründeten Arbeitsprinzipien fort.

An der Wurzel von Lanias literarischem Schaffen stand der Journalismus, und noch vor dem Schreiben für die Zeitung die Erfahrung des Ersten Weltkriegs. Für Lania wurde die Kriegserfahrung – wie für viele Künstler, Schriftsteller und Intellektuelle seiner Generation – existenzbestimmend, sie bewirkte seine politische Prägung und die Zielsetzung seiner weiteren Arbeit. Die Menschheitskatastrophe „Weltkrieg“ interpretierte Lania, auch hier durchaus im Einklang mit vielen seiner Zeitgenossen, als einen imperialistischen Krieg, hinter dessen patriotischen Parolen sich letztendlich wirtschaftliche bzw. „kapitalistische“ Mächte und Interessen verbargen. Die hochgehaltenen humanistischen und zivilisatorischen Ideale und Werte des 19. Jahrhunderts hatten diese Katastrophe nicht verhindern können, sondern sich als hohle Phrasen und leere Worthülsen erwiesen. Umso wichtiger wurde es nach dem Krieg, die Authentizität der eigenen Lebenserfahrung zurückzugewinnen, den Worten wieder Sinn zu geben, und die „Öffentlichkeit“, die vielen einzelnen Glieder des sozialen und jetzt republikanischen Organismus, nicht nur über die drohenden Gefahren aufzuklären und zu warnen, sondern diese gesellschaftliche Öffentlichkeit auch mit dem notwendigen Wissen auszustatten, um diese Gefahren verhindern und abwehren zu können. Die in Weimar beschlossene Verfassung von 1919 garantierte erstmals in der deutschen Geschichte das Recht auf freie Äußerung der Meinung in Wort, Schrift und Bild innerhalb der Grenzen der republikanischen Gesetze. Schriftstellern, Künstlern und Wissenschaftlern – kurz: den „Intellektuellen“ – fiel damit eine besondere Rolle zu: Das Wirken auf die Öffentlichkeit und die öffentliche Meinung geriet in den Fokus des intellektuellen Interesses, viele Schriftsteller der Weimarer Republik arbeiteten (nicht nur aus ökonomischer Notwendigkeit) an der Schnittstelle von Journalismus und Literatur. Leo Lania liefert hier ein exemplarisches Beispiel; neben heute weit bekannteren literarischen Persönlichkeiten wie Egon Erwin Kisch oder Joseph Roth positionierte er sich in den 1920er Jahren als einer der maßgeblichsten „Reporter“ der Weimarer Republik.

Die Intellektuellen in der Weimarer Republik waren bestrebt, eine Gegenmacht zu schaffen, eine Gegenöffentlichkeit und einen Gegendiskurs zu den trotz der Kriegsniederlage immer noch vorherrschenden Mächten und Eliten zu bilden. Im Kampf gegen diese Mächte, die von zahlreichen Schriftstellern und Künstlern für den Krieg

mitverantwortlich gemacht wurden, schien vielen „linksbürgerlichen“ Intellektuellen der Sozialismus und die Arbeiterbewegung schon allein aufgrund der breiten Massenbasis eine mögliche und vielversprechende Alternative und Chance zu sein: Schließlich hatte die „Masse“ erst 1917 in Russland ihr revolutionäres Potential eindrucksvoll unter Beweis gestellt. Um die eigene politische Wirkungsmöglichkeit und den Einfluss auf die Öffentlichkeit zu sichern, setzten die Schriftsteller und Künstler der Weimarer Republik zahlreiche Aktivitäten, entwickelten literarische Programme, journalistische Genres und Arbeitsformen: Die „Sachlichkeit“ und die „Reportage“ wurden zu gängigen Schlagworten in den 1920er Jahren; Leo Lania, der Prototyp des Weimarer „Muckraker“, versuchte sich nicht nur erfolgreich als investigativer Undercover-Journalist, sondern richtete auch ein besonderes Augenmerk auf die Kontrolle bzw. „Produktion“ von Nachrichten und Informationen – seine eigene Nachrichtenagentur „Intel“ operierte Anfang der 1920er Jahre mit viel Können und Geschick, fiel aber den Wirren der Hyperinflation zum Opfer. Dem Drang zur Sachlichkeit der Weimarer Intelligenz lag eine „Authentizitätssehnsucht“ (Jan Berg)[1] zugrunde, der Versuch, nach dem verheerenden Souveränitätsverlust im Weltkrieg den Boden unter den Füßen zurückzugewinnen, den hohlen idealistischen Phrasen – die den Weltkrieg vielleicht nicht ausgelöst, zumindest aber auch nicht verhindert hatten – die sachliche Nüchternheit des Objekts und der Oberfläche entgegenzusetzen. Dass letztlich auch die sachliche Authentizitätssehnsucht auf das „Wesentliche“ zielte – und damit über die bloße Oberflächenerscheinung hinauswollte –, zeigte nicht zuletzt in der Krise und Kritik der Sachlichkeit ab der zweiten Hälfte der 1920er Jahre: Über den Kult der Oberfläche hinaus ging es um eine „Tiefenchirurgie“ (vgl. Lanias Reportagekonzept), die die unter der Oberfläche wirksamen sozialen Kräfte zu Tage fördern und zugleich operativ korrigieren sollte. Das Vertrauen auf die sachlich-objektive Selbst-Präsentation und Selbst-Explikation des Materials allein schien mit der Zeit nicht ausreichend, gefragt war vielmehr die „Tendenz“ (Lania), entscheidend an der Sachlichkeit wurde, *was* deren Sache ist (Brecht).[2]

Für Lania war „*die* Sache“ lange Zeit die marxistische Weltanschauung, auch noch über den Bruch mit der österreichischen Kommunistischen Partei 1921 hinaus, wie zahlreiche Aktivitäten und Arbeitspartnerschaften Lanias (nicht zuletzt mit der Piscatorbühne) beweisen. Endgültig vom Kommunismus als sozialer Option und politi-

[1] Vgl. Berg 2001, 55.
[2] Vgl. Bertolt Brecht, Neue Sachlichkeit, in: GBA 21, 352 – 356.

schem Bündnispartner distanzieren wird sich Lania erst mit dem Hitler-Stalin-Pakt im August 1939: „Die breiten Massen glauben nach dem Bündnis Hitler-Stalin nicht mehr an das Rot in der bolschewistischen Fahne“, schrieb er 1941.[3] Deutlich wird in diesem Zusammenhang auch, wie sehr Lania den Kommunismus und die Sowjetunion in den 1930er Jahren als wichtigen Verbündeten im Kampf gegen den Faschismus und den Nationalsozialismus begriffen hatte. Im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen aber, die mit dem Kommunismus sympathisiert und später von ihm abgefallen waren (man denke etwa an Arthur Koestler, gegen den Lania in den 1940er Jahren heftig polemisierte), versank Lania aber niemals in Resignation und gab den Kampf für eine sozial gerechte und egalitäre Gesellschaft nie auf. Verglichen mit dem (nicht nur) zeitgenössischen Kanon marxistischen Denkens und Handelns war Lanias Marxismus allerdings von Anfang an ein unorthodoxer Marxismus, der sich weniger am Kollektiv, als vielmehr an dessen einzelnen Gliedern orientierte: „Die Masse, das Proletariat – ich begann zu verstehen, daß dies keine abstrakten Begriffe waren, sondern Einzelwesen, fühlende, denkende und leidende Menschen.“[4] Der abstrakten Theorie und toten Formelhaftigkeit setzte Lania mit Bestimmtheit den lebenden Menschen und die konkrete Erfahrung gegenüber. Der Nachdruck, mit dem sich Lania für das Leben und das Organische einsetzte, setzte ihn nicht nur in Distanz zum damals gängigen kollektiven Denken der politischen Linken (und Rechten), sondern auch zu jenem „Habitus der Kälte“ (Lethen), der die „sachlichen“ 1920er und 1930er Jahre ganz entscheidend geprägt hatte. Sicher klingen in Lanias Betonung des Organischen und Lebendigen auch Elemente der (damals durchaus noch präsenten) „Lebensphilosophie“ der Jahrhundertwende an, mit deren Ideen Lania noch vor dem Ersten Weltkrieg in der Wiener Jugendreformbewegung vertraut geworden sein könnte.[5]

In ganz besonderer Weise betonte Lania die Idee der menschlichen Würde und der individuellen Eigenverantwortung; hier grenzte er sich wohl auch deutlich von seinen Mitstreitern Piscator und Brecht ab. Weder teilte er Piscators geschichtsphilosophi-

---

[3] Siehe: Leo Lania, Warum hat Hitler den Krieg verloren, a.a.O.
[4] Lania 1954, 140.
[5] Wie Lania in seiner Autobiografie schreibt, war er vor dem Ersten Weltkrieg Mitglied im Wiener „Sprechsaal“, einer von Siegfried Bernfeld gegründeten und von dem deutschen Jugendreformer Gustav Wyneken beeinflussten Jugendorganisation. Lania begegnete im Wiener „Sprechsaal“ u.a. Gerhart und Elfriede Eisler (Ruth Fischer), den Geschwistern von Hanns Eisler. Vgl. Lania 1954, 37 – 42.

schen Determinismus, der auf dessen eher „mechanistischen Vorstellungen vom Subjektiven“[6] beruhte, noch wären Stücke wie Brechts „Mann ist Mann“ oder gar „Die Maßnahme“ aus Lanias Feder denkbar. Ganz unmarxistisch ist der Fokus, den Lania auf das Individuum richtete, allerdings nicht: Bekanntlich definierte Marx selbst das Individuum zwar als „gesellschaftliches Wesen“ und „Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse“, als Grundprinzip einer höheren gesellschaftlichen Ordnung sah er aber „die volle und freie Entwicklung jedes Individuums“.[7] Wichtig ist, dass auch Lania das Individuum nie als isoliert in einer vermeintlichen „bürgerlichen“ Privatsphäre sah, sondern immer als eigebettet in den sozialen Kontext und die gesellschaftspolitischen Machtverhältnisse begriff; hier traf er sich wieder mit Piscator und Brecht. Der Aufbau von aktiven „Weltbezügen“ zwischen dem Einzelnen und dem gesellschaftlichen Ganzen war in Lanias Augen nicht nur das besondere Anliegen und die „soziale Funktion“ der politischen Reportage,[8] sondern auch die Aufgabe des „Epischen Theaters“ Brechts und der „Soziologischen Dramaturgie“ Piscators, an deren Erarbeitung Lania selbst einigen Anteil hatte.

Auch in ästhetischer Hinsicht ging Lania im Vergleich zu Piscator und Brecht eigene, eher konventionelle, dem literarischen Naturalismus verbundene und weniger avantgardistische Wege.[9] Lanias Idee vom Individuum hing eng zusammen mit dem ästhetischen Konzept der Empathie und hatte entscheidenden Einfluss auf seine Konzeption einer populärästhetischen Literatur:

„Ich begriff, daß den Arbeitern die marxistische Theorie nur in der Beziehung zu ihren täglichen Sorgen und Nöten nahegebracht werden konnte. Ich zwang mich, einfach und bildhaft zu schreiben. [...] Ich lernte, schwierige geistige Probleme und politische Geschehnisse in eine auch dem ungebildeten Arbeiter verständliche Sprache zu übersetzen, meine Bilder seiner Vorstellungswelt zu entnehmen, ohne flach und vulgär zu werden. Ich lernte, für ein bestimmtes Publikum zu schreiben, mir bei jedem Satz den Mann oder die Frau vorstellend, an die ich das Wort richtete. Das war schwerer, als Geschichten dichten, in denen ich meiner Phantasie frei die Zügel hatte schießen lassen können.“[10]

---

[6] Vgl. Fiebach 1991, 309.
[7] Marx zitiert nach: Hans-Ernst Schiller, HKWM 6/II, 956 u. 960.
[8] Vgl. Leo Lania, Reportage als soziale Funktion, a.a.O.
[9] Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass Lania die Reporter (und die „modernen“ amerikanischen Schriftsteller) als die „wahren Erben Zolas“ sah. Vgl. Leo Lania, Die Erben Zolas, a.a.O.
[10] Lania 1954, 139f.

Lanias Literatur verstand sich als politisch-operative Literatur, nicht so sehr als „Gebrauchsliteratur“, weil es durchaus Lanias Ehrgeiz war, zwar „populäre“, zugleich aber auch „Qualitätsliteratur“ zu schaffen. Sein – nicht nur für die Zwischenkriegszeit – untypischer Marxismus führte zwar zu einigen Anfeindungen von kommunistischer Seite (Willi Bredel), bezeugte aber zugleich Lanias Autonomie, die seiner Idee der individuellen Eigenverantwortlichkeit entsprach und die er schon 1921 im Bruch mit den österreichischen Kommunisten unter Beweis gestellt hatte. Dieses autonome und unkonventionelle marxistische Denken erleichterte ihm in den 1940er Jahren sicherlich den Anschluss an Roosevelts New-Deal-Politik, der eigentlich nur die konsequente Fortsetzung jenes politischen Weges bedeutete, den Lania seit dem Ende des Ersten Weltkriegs eingeschlagen hatte. In dem 1948 in der Schweiz erschienenem Roman „M. B. oder Die ungehörte Melodie“, der die deutschsprachige Emigrantenszene in New York während des Zweiten Weltkriegs thematisierte, findet sich aus dem Munde einer Romanfigur eine Hommage an den verstorbenen Präsidenten Roosevelt, die Lanias eigenen politischen Standpunkt sehr genau umschreibt:

„Roosevelt war mehr als ein großer Mann. Er war ein Symbol. [...] Nicht nur wegen der Ideen, die er vertrat, sondern mehr noch wegen der Art, in der er für sie kämpfte. Ein Reformer, der kein Fanatiker war. Ein Kämpfer, der nie sein Lachen verlor. Als Aristokrat ein Anwalt der Armen. Ein Mann des Geistes und des gesunden Menschenverstandes. Ein Freund der Schwachen, der für seine Prinzipien sämtliche Kompromisse zu machen bereit war und sie doch nicht kompromittierte – ein Idealist, der ebenso realistisch denken und handeln konnte wie der hartgesottenste Geschäftspolitiker. [...] [Die] breiten Massen fühlten: hier ist eine neue Kraft. Die Welt hat genug von Staatsmännern und Führern, die alles Leben auf die starren Formeln ihrer Theorien reduzieren und die Menschen zu Nummern in Konzentrationslagern. Roosevelt liebte die Menschen. Und das Leben. Das war seine wahre Stärke.“[11]

Mag sein, dass Lanias Blick Roosevelt ein wenig zur Lichtgestalt verklärte, diese Sätze verraten aber viel über Lanias eigenen Idealismus (und Realismus).

Lanias unkonventioneller Marxismus der 1920er und1930er Jahre erleichterte ihm nicht nur den Anschluss an den New Deal, sondern macht auch die Nähe zu einem anderen unkonventionellen und zeitgenössischen Marxisten deutlich – der für die spätere politische Linke und die Konzipierung der sogenannten „Cultural Studies“ eine noch entscheidende Rolle spielen sollte –, nämlich zu Antonio Gramsci. Mit einiger Berechtigung ließe sich Lania in jene Tradition eines humanistisch orientierten linken Denkens einordnen, die Peter Weiss unter der Formulierung „Linie Luxemburg

[11] Lania 1948, 485ff.

– Gramsci“ gefasst hat.[12] Zwar sind Lania und Gramsci einander nie begegnet und es gab mit Sicherheit keinen direkten Einfluss von Gramscis „Philosophie der Praxis“ auf Lania. Die meisten Texte Gramscis waren der Öffentlichkeit bekanntlich erst nach dem Zweiten Weltkrieg, in deutscher und englischer Übersetzung sogar erst ab den 1960er bzw. 1970er Jahren zugänglich. Lania sprach zwar fließend Italienisch und hielt sich während der 1920er Jahre mehrmals in Italien auf, in seinen damals etwa in der *Weltbühne* oder im *Tage-Buch* veröffentlichten Reportagen zur politischen Situation Italiens findet sich aber kein Hinweis auf Gramsci. Dennoch gibt es eine ganze Reihe von Analogien im Denken von Lania und Gramsci, die es nahelegen, die Arbeit Lanias auch im Licht der politischen Theorie Gramscis zu sehen.

Es sind drei Aspekte, die Lanias Nähe zu Gramsci besonders unterstreichen: Die strikte Ablehnung eines einseitigen, dogmatisch-deterministischen politischen Denkens, das ausgeprägte Bewusstsein für die Bedeutung und Notwendigkeit einer fundierten politischen Überzeugungsarbeit, und vor allem der zutiefst humanistische und humanitäre Respekt vor dem menschlichen Individuum. Im Gegensatz zum paternalistischen Konzept eines Lenin, demzufolge sich politische Macht hierarchisch von oben nach unten organisiert, gingen Lania und Gramsci den umgekehrten Weg von unten nach oben, vom Individuum zur Masse, setzen am individuellen „Alltagsverstand“ (Gramsci) an und orientieren sich an den „Gefühlen und Gedanken, Hoffnungen und Wünschen“ (Lania) der Einzelnen.[13] Die Idee, dass sich politische Macht nicht allein auf Zwang und Gewalt, sondern auch auf Glaube und Überzeugung gründet, zieht sich wie ein roter Faden durch das Denken und Schaffen von Lania: Herausragende Beispiele dafür sind etwa Lanias Überlegungen zu den sozialen Ursachen von Faschismus und Nationalsozialismus in seinen Reportagebüchern zum Hitler-Ludendorff-Prozess (1924/25), in denen er auch die Grabenkämpfe der ideologischen Stellungskriege reflektierte, oder das gemeinsam mit Dorothy Thompson konzipierte Demokratiebuch-Projekt (1941).[14]

Lanias Arbeit und Werk lässt sich ganz im Sinne Gramscis als ein „hegemoniales Projekt“ verstehen: Darauf zielte seine Konzeption einer politisch-operativen, populärästhetischen Literatur und Medienkunst, die sich bewusst nicht an ein hochgebil-

[12] Vgl. Weiss 1981, 2, 608, sowie Frigga Haug, Linie Luxemburg-Gramsci, in: HKWM 8/I, 1122 – 1152.
[13] Leo Lania, Der Sowjetbürger privat, a.a.O.
[14] Vgl. S. 131f. (FN 76) u. 199f.

detes und intellektuelles Publikum, sondern an die breite Masse der sogenannten „einfachen“ Menschen richteten. Als „organischem Intellektuellen“ des Proletariats bzw. der sozial benachteiligten Schichten ging es Lania darum, jenen eine Stimme zu geben, die in der sozialen Machthierarchie weitgehend stimmlos bleiben und – noch wichtiger – die Stimmlosen dazu zu motivieren, ihre eigene Wirklichkeit in die Hand und in Besitz zu nehmen, am sozialen Handeln aktiv teilzunehmen und teilzuhaben; im Sinne und in der Idee des neuzeitlichen pädagogischen Projekts der Aufklärung sollte Lanias journalistisch-schriftstellerische Arbeit ihnen das dazu notwenige Wissen zur Verfügung zu stellen. Auch hier war Lania mit Gramsci einer Meinung, dass die Beziehung „Intellektuelle –Volk“ keine Einbahnstraße sein dürfe, sondern sich auf einen lebendigen Austausch von Fühlen und Verstehen gründen müsse, in der der Lehrer zum Lernenden werde und umgekehrt. Eine Politik für die Masse kann nur durch die Masse getragen werden, so Lanias lebenslange Überzeugung, wobei die individuelle Eigenverantwortlichkeit dabei die entscheidende Bedeutung zukommt: „[No] democracy can survive unless the individual takes interest in all questions regarding the whole people and is willing to accept his share of responsibility for the decisions of the nation.“[15] Dieser allgemeinen politischen Mobilisierung ordnete Lania sein journalistisches und literarisches Lebenswerk unter, zu diesem Zweck nutzte Lania die unterschiedlichsten, ihm zur Verfügung stehenden Medien: neben dem Journalismus und der Literatur das Theater, den Film und den Hörfunk.[16]

In der Emigration – zunächst in Österreich, dann in Frankreich (teilweise auch in England) und zuletzt in den USA – setzte Lania im Wesentlichen seine Arbeit aufgrund jener Prinzipien fort, die er in den 1920er Jahren konzipiert hatte.[17] Die vielfältigen Tätigkeiten Lanias ab den 1930er Jahren bis zu seinem Tod am 9. November 1961 – bezeichnenderweise dem „Schicksalstag der Deutschen“ – können hier nur in

[15] Leo Lania, Reminiscences of the time when a poet could not be a sergeant, a.a.O.
[16] Lanias Radioarbeit wurde in dieser Untersuchung kaum berücksichtigt, da es aus den 1920er Jahren dazu relativ wenig Material gibt und die wichtigsten Arbeiten in diesem Bereich erst Anfang der 1950er Jahre entstanden sind: satirische, gegen den Stalinismus gerichtete Sketche für „Radio Free Europe“ und „Voice of America“, aber auch sogenannte „Economic Shows“, die sich in Form von Radioreportagen mit dem System der amerikanischen Wirtschaft und den wirtschaftlichen Reformen der Roosevelt-Ära auseinandersetzten und den Zusammenhang zwischen Ökonomie und Demokratie untersuchten. Viele der entsprechenden Radio-Manuskripte sind im Lania-Nachlass in der Wisconsin Historical Society erhalten geblieben.
[17] Zur Kontinuität von Lanias Arbeit und zu seiner Tätigkeit im Exil vgl. auch: Schwaiger 2012.

Stichworten wiedergegeben werden: Die finanzielle Situation in den 1930er Jahren war für Lania äußerst problematisch, er arbeitete u.a. als Journalist für die deutschsprachige Exilpresse und vor allem als Skript- und Drehbuchautor für den Film, häufig für Georg Wilhelm Pabst, womit er noch die besten Verdienstmöglichkeiten hatte.[18] Er schrieb Zeitromane, die ab den 1930er Jahren in englischer Übersetzung erschienen und durchaus erfolgreich waren (Land of Promise, London 1934; Pilgrims Without Shrine, London 1935; nach dem Krieg erschienen: M. B. oder Die ungehörte Melodie, Wintherthur 1948; The Foreign Minister, Boston 1956), autobiografische Bücher (The Darkest Hour, Adventures and Escapes, Boston 1941; Today We Are Brothers, The Biography of a Generation, Boston 1942), Reportagebücher (Láska a život ve SSSR, strasti a slasti sovětských občanú, Prag 1937; The Nine Lives of Europe, New York 1950) und Biografien, teilweise auch als Ghostwriter (Joseph Schildkraut: My Father and I, As told to Leo Lania, New York 1959; Willy Brandt: My Road to Berlin, As told to Leo Lania, London 1960; Hemingway, Eine Bildbiographie, München 1960). Daneben schrieb Lania auch weiterhin Theaterstücke, Filmskripte, Drehbücher und arbeitete für den Hörfunk. Im amerikanischen Nachlass in der Wisconsin Historical Society finden sich zahlreiche unveröffentlichte Manuskripte und Entwürfe zu Theaterstücken, Filmen und Büchern im Umfang von mehreren tausend Seiten.[19]

Nach seiner Ankunft in den USA im September 1940 stellte sich Lania ganz in den Dienst einer demokratischen Offensive im Zeichen der Rooseveltschen Reformpolitik: Seine beiden autobiografischen Bücher (The Darkest Hour, Today We Are Brothers) über seine Erfahrungen in der Weimarer Republik und im vom Hitler-Faschismus bedrohten Europa trafen offenbar den Nerv der Zeit und erwiesen sich als Verkaufsschlager. Um Gelder für die Unterstützung verfolgter Juden zu sammeln, begab sich Lania für das „Joint Distribution Committee“ und den „United Jewish Appeal“ auf Vortragsreisen quer durch die USA; er entdeckte dabei sein besonderes rhetorisches Talent und setzte diese Tätigkeit auch nach dem Krieg und in den 1950er Jahren fort.[20] Gemeinsam mit dem Österreicher Ferdinand Bruckner ergriff Lania die Initiative zur Gründung des „European P.E.N. in America“ um mit der Un-

[18] Vgl. S. 219.
[19] Zum Inhalt des Lania-Nachlasses (Leo Lania Papers, 1916 – 1959) in der Wisconsin Historical Society siehe: http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/wiarchives.uw-whs-us0027af
[20] Vgl. LLP, B2.

terstützung namhafter emigrierter Literaten einen direkten „Backtalk to Hilter“ zu organisieren und – auch mit Hilfe von direkten Radioübertragungen in die besetzten europäischen Gebiete – die nationalsozialistische Ideologie zu bekämpfen.[21] Zwischen 1942 und 1944 arbeitete Lania zudem als Redakteur in der deutschsprachigen Abteilung des „Overseas Operation Branch“ im „Office of War Information“ in der Propaganda gegen Hitler. In der festen Überzeugung, dass Demokratie „von innen und unten geschaffen werden [muss], wenn sie bleibend und echt sein soll“,[22] unterstützte Lania nach dem Krieg basisdemokratische Initiativen wie die von Milton S. Eisenhower konzipierte Radioserie „The People Act“ über die Selbstorganisation von Bürgern auf lokaler Ebene, die Aktionen des kanadischen Priesters James Tompkins zur Förderung der Erwachsenenbildung und kooperativer Organisationen oder die Volksbildungsprogramme der „Univerity of Wisconsin“, die er verschiedentlich mit den volkspädagogischen Maßnahmen der österreichischen Sozialdemokratie in der Zwischenkriegszeit verglich. Dieser basisdemokratische Ansatz und die besondere Betonung von Eigenverantwortlichkeit und Eigeninitiative unterstreicht letztendlich die Kontinuität von Lanias politischer Weltsicht seit den 1920er Jahren. Auch noch in den 1950er Jahren und Anfang der 1960er Jahre wurde Lania nicht müde, immer wieder auf den engen Zusammenhang zwischen Politik und Ökonomie, zwischen der ökonomischen Entwurzelung breiter Bevölkerungsschichten und der Entstehung von politischem Extremismus zu verweisen und auf die Notwendigkeit der Kontrolle der ökonomischen Kräfte durch die politischen Institutionen zu drängen; auch hier baute Lania konsequent auf jenen Erkenntnissen auf, die er bereits 1924/25 in seinen Überlegungen zu den sozialen Ursachen des Faschismus formuliert hatte.

Hatte Lania mit seinen Bemühungen Erfolg? Gelang es ihm mit seinem Werk, seine politisch-operativen Intentionen zu verwirklichen? Als Autor von Zeitromanen und Zeittheaterstücken verfügte Lania sicherlich nicht über das literarische Potential eines Bertolt Brecht oder Lion Feuchtwanger; mitunter bewegen sich Lanias Werke im Bereich der Kolportage, was auch eine Folge der populärästhetischen Prämissen ist. Dennoch bleibt gerade die Vielfältigkeit von Lanias Schaffen in der Nutzung der unterschiedlichsten Medien beeindruckend und stellt vielleicht das eigentliche Charakteristikum seines Werkes dar: den Versuch eines politisch engagierten Intellektuellen, durch die breite Instrumentalisierung verschiedenster Medien ein möglichst brei-

[21] Siehe LLP, B10/F17.
[22] Leo Lania, Wahre Pressefreiheit, a.a.O.

tes Publikum zu erreichen. Tatsächlich gelangen ihm immer wieder herausragende Werke, die breites Interesse erweckten: So etwa die Reportagebücher der 1920er Jahre, die seinen Ruf bei den Zeitgenossen als dem wohl wichtigsten „Muckraker“ der Weimarer Republik und einem der wichtigsten Vertreter des Reportagegenres neben Egon Erwin Kisch festigten,[23] die Inszenierungen der Piscator-Bühne, an denen er als Dramaturg und Autor gemeinsam mit Piscator und Brecht mitwirkte, die Produktion der Filmreportage „Hunger in Waldenburg/Ums tägliche Brot“ (1928) gemeinsam mit Piel Jutzi, eines einzigartigen semidokumentarischen Filmwerks zu einer Zeit, als der Dokumentarfilm überhaupt erst im Entstehen begriffen war, oder die Abfassung seiner autobiografischen Erzählungen „The Darkest Hour“ (1941) und „Today We Are Brothers“ (1942), die in den USA aufgrund des großen Publikumsinteresses schnell zu Bestsellern wurden. Zahlreiche Briefe im Lania-Nachlass belegen zudem, dass es ihm als Redner und Vortragendem immer wieder gelungen ist, sein Publikum zu fesseln und komplexe gesellschaftspolitische Zusammenhänge in eine auch für den Laien gut verständliche Sprache zu fassen. In Hinblick auf eine grundlegende gesellschaftliche Veränderung blieb Lanias Schaffen – trotz der hochgesteckten Ideale der 1920er Jahre – aber dennoch nur Sückwerk, konnte, realistisch gesehen, auch nicht mehr sein.

Es liegt eine bittere Ironie in dem Umstand, dass Lania, der sein Leben lang gegen das Vergessen angeschrieben hat, selbst noch zu Lebzeiten zunehmend in Vergessenheit geraten ist. In den 1950er Jahren wurde es zunehmend schwieriger, für seine Bücher einen Verleger zu finden. Nach seinem Tod bemühte sich seine Witwe Maria Herman-Lania vergebens, Lanias letztes großes Romanprojekt „Die Generale“ zu veröffentlichen. Es scheint, als ob Lania in den 1950er Jahren bereits als ein Relikt aus vergangenen Zeiten empfunden wurde. Verschiedene Gründe mögen zu Lanias „Unzeitgemäßheit“ und zu seinem allmählichen Absinken in die Vergessenheit beigetragen haben: Die Ausrichtung von Lanias Werk am tagespolitischen Geschehen, die im Lauf der Zeit auch einen Aktualitätsverlust mit sich brachte (ungeachtet dessen, dass Lanias grundsätzliche Fragestellungen immer über den aktuellen Anlass hinausreichten). Von Verlegern und Rezensenten wurde immer mehr Lanias Kolportagestil und die pathetische Schreibweise bemängelt und als nicht mehr zeit-

[23] Vgl. etwa Klaus Herrmann, Die Reporter, a.a.O.

gemäß bewertet.[24] Lanias dezidierter Pro-Amerikanismus und strikter Antikommunismus war bei vielen westlichen Intellektuellen – insbesondere bei französischen Denkern wie etwa Jean-Paul Sartre, die in der Nachkriegszeit weit über die Grenzen Frankreichs hinaus den „intellektuellen“ Ton angaben – äußerst unpopulär. Das einsetzende „Wirtschaftswunder“ in den USA und Westeuropa ab Mitte der 1950er Jahre verlagerte das Interesse der breiten Bevölkerung weg von gesellschaftspolitischen Fragestellungen und öffentlichen Belangen hin zum Genuss der Konsum- und Freizeitkultur. Auch hier wiederholte sich eine bittere Ironie der Geschichte: Die westliche Wohlstandsgesellschaft der Nachkriegszeit, die Lania im Sinne einer sozial gerechten Gesellschaft durchaus angestrebt hatte, führte bei der breiten Masse zunehmend zu politischem Desinteresse und zum Rückzug in den Privatbereich. Allerdings hatte Lania schon Ende der 1940er und seit den 1950er Jahren immer wieder davor gewarnt, dass der wirtschaftliche Aufschwung allein, ohne die Vertiefung gesellschaftlicher und ethischer Grundwerte, zu einem spirituellen Vakuum führen würden, das letztendlich in Zynismus und Resignation münden müsste.[25] Zynismus und Resignation sah Lania allerdings als die größten Gefahren für die demokratische Entwicklung einer Gesellschaft an.[26]

---

[24] So charakterisierte etwa Immanuel Birnbaum in seiner Rezension von Lanias Roman „Der Außenminister“ in der *Süddeutschen Zeitung* diesen als „unausgereifte Zwischenform von Geschichtsklitterung und Unterhaltungsroman“. Zwar hätte Lania „streckenweise [...] spannende Unterhaltungslektüre zustande gebracht, im ganzen aber doch eher einen Zwitter von nicht genügend fundierter Zeitgeschichte mit der Technik des Kolportage-Romans“ geschaffen. (Vgl. Immanuel Birnbaum, Politische Reflexion im Roman, *Süddeutsche Zeitung*, 14./15. 1. 1961.)

[25] Vgl. die Kapitel „Sickness of Mind“ und „Sickness of Soul“ in seinem 1950 veröffentlichten Reportagebuch „The Nine Lives of Europe“. Den Verlust an Idealismus und spirituellen Werten, die Orientierung an rein materiellen Werten in den westlichen Nachkriegsgesellschaften thematisierte Lania in den 1950er Jahren auch in einer Vortragsreihe mit dem Titel „Man Confronting Nothingness“ (siehe: LLP, B2/F7).

[26] Das eigentliche Ziel Joseph Goebbels sei es gewesen, wie Lania 1943 geschrieben hatte, “to create a moral and intellectual atmosphere of cynicism. This atmosphere destroys all moral values [to the effect that nobody will believe in anything].” (Siehe: “War on the Air (Radio Warfare)”, a.a.O.). Dass Lanias Befürchtung, die westlichen Gesellschaften könnten in eine Atmosphäre der Resignation und des Zynismus abdriften, durchaus berechtigt war, zeigte sich vielleicht noch klarer, als die Fassade der Wohlstandsgesellschaft in den 1970er und 1980er Jahre deutliche Risse bekam. Peter Sloterdijks 1983 veröffentlichte sozialhistorische Studie „Die Kritik der zynischen Vernunft“ brachte den Zeitgeist offenbar auf den Punkt und entwickelte sich schnell zum Verkaufsschlager (das Buch hat auch heute, in der trotz der Wirt-

Die Wiederentdeckung gesellschaftspolitischer Belange fand erst nach Lanias Tod statt, etwa mit der Studentenbewegung von 1968. Im Zuge der Studentenbewegung setzte auch eine intensive wissenschaftliche Aufarbeitung der Kultur der Weimarer Republik ein, wobei viele Themen und Persönlichkeiten der Weimarer Zeitgeschichte überhaupt erst neu- oder wiederentdeckt wurden. Der Studentenbewegung der späten 1960er Jahre, die von einem heftigen Antiamerikanismus und „Anti-Antikommunismus“[27] geprägt wurde (und in ihrer Kritik des Vietnamkriegs wiederholt die Rolle der USA mit derjenigen Nazideutschlands im Weltkrieg gleichgesetzt hatte), konnten Lanias nach dem Zweiten Weltkrieg demonstrierte prowestliche und strikt antikommunistische Positionen nur suspekt sein, sofern sie ihn überhaupt wahrgenommen hat – was eher nicht der Fall war.

Gerade aus heutiger Perspektive besitzt Lanias Arbeit jedoch wieder eine geradezu gespenstische Aktualität. Nach einer langen Phase gesellschaftlicher Prosperität und Stabilität nach dem Zweiten Weltkrieg, nach den wirtschaftlichen Krisen der 1970er, dem Fall des kommunistischen Imperiums Ende der 1980er Jahre und dem Triumphzug der neoliberalen Wirtschaftsordnung seit den 1980er und 1990er Jahren gibt es viele Anzeichen dafür, dass der soziale Friede und die demokratische Gesellschaft auch heute wieder bedroht sind – wenn auch die Feinde der Demokratie heutzutage nicht mehr so pompös aufmarschieren wie in den 1920er bis in die 1940er Jahre; nach Möglichkeit werden demokratiegefährdende Maßnahmen heute lieber still und leise hinter den Kulissen getroffen. Mit dem Siegeszug des Neoliberalismus hat sich die Politik zunehmend dem Primat der Wirtschaft untergeordnet. Die Gegenüberstellung einer sozial ausgeglichenen Demokratie mit einer von der Wirtschaftsmacht dominierten „Demokratie“ wurde in jüngster Zeit von Colin Crouch in seinem viel diskutierten Essay „Postdemokratie“ wieder aufgegriffen: Crouch unterscheidet die heute vorherrschende „liberale“ von der „egalitären“ Form der Demokratie, die es zurück zu gewinnen gelte, weil sich in ersterer letztendlich nur die Kapital- und Machtlobbys durchsetzten könnten, was zu postdemokratischen Verhältnissen führe.[28]

---

schaftskrise nach wie vor dominierenden Ära des neoliberalen Denkens, nichts von seiner Aktualität verloren).

[27] Vgl. Judt 2009, 473.

[28] Vgl. Crouch 2008.

Im Zuge des neoliberalen Denkens und Handelns hat eine einschneidende Verlagerung von gesamtgesellschaftlichen zu privaten Interessen stattgefunden. Die von Lania einst angestrebte Synthese von gesellschaftlichem und privatem Interesse ist dem Modell des weitgehend „eigenverantwortlichen“ und eigene Interessen verfolgenden, auf sich selbst (und auf sich allein) gestellten, politisch passiv verhaltenden Individuums gewichen, dem Modell der „Ich-AG“. Über die wirtschaftliche Sphäre hinaus hat das neoliberale „Privatisierungsprojekt“ jeden einzelnen Menschen erfasst und die individuelle, gut-bürgerliche „Privatsphäre“ selbst zum ökonomischen Objekt und Spielball werden lassen.[29] Die verunsicherten „Modernisierungsverlierer“, die das Abrutschen ins Prekariat befürchten oder schon dort angekommen sind, erweisen sich in dieser Situation als wieder empfänglich für rechte und rechtspopulistische (und, in weit geringerem Maße, auch für linksextremistische) Parolen. Beobachten lässt sich der Vormarsch rechtspopulistischer (teilweise auch neofaschistischer) und fundamentalistischer Organisationen und Gruppierungen heute nicht nur in Europa, sondern weltweit (religiöser Fundamentalismus, „Tea-Party-Movement“ in den USA etc.). In der Eroberung der „kulturellen Hegemonie“, eines ursprünglich marxistischen Projekts, erweist sich der Rechtspopulismus bei breiten Schichten des unteren Mittelstandes als sehr erfolgreich. In diesem Zusammenhang wird einmal mehr die herausragende Bedeutung von Lanias populärästhetischem Ansatz deutlich, des eindringlichen Bemühens, die so genannten „kleinen Leute“ zu erreichen und sie für demokratische Werte empfänglich zu machen.

Auch die freie Presse und freie Informationsflüsse scheinen heute, trotz der Verbreitung neuer Medien wie des Internets, gefährdet. Lania betonte stets die Notwendigkeit einer freien Presse und unabhängiger Nachrichtenagenturen für eine funktionierende demokratische Gesellschaft. Die Krise der (Qualitäts-)Presse lässt sich heute an verschiedenen Faktoren ablesen: die ständig sinkenden Auflagen der Qualitätszeitungen, die in einem starken Konkurrenzdruck zum Internet stehen und zunehmend unter finanziellen Druck geraten;[30] die zunehmende Monopolisierung von Information durch die Konzentration unterschiedlichster Informationsmedien in großen

[29] „So etwas wie Gesellschaft gibt es nicht. Es gibt einzelne Männer und Frauen, und es gibt Familien.“ So Margaret Thatcher, die wichtigste Wegbereiterin neoliberaler Politik in Europa. (Zitiert nach: Judt 2009, 610).

[30] Eine ganze Reihe wichtiger Qualitätszeitungen sind in den letzten Jahren verkauft worden oder haben neue Mehrheitseigentümer bekommen, darunter *Libération*, *Le Monde*, *Süddeutsche Zeitung*, *The New York Times*, *The Washington Post* etc.

Medienkonzernen (oder „Nachrichtenfabriken“, um einen Ausdruck Lanias zu verwenden), in denen sich wirtschaftliche Macht, Lobbyismus und PR-Industrie gegenseitig durchdringen; Zensur und Monopolisierung von Information durch das Militär (wie etwa durch das Pentagon im Irakkrieg); die ständig wachsende Bedeutung der PR-Industrie, die den klassischen Journalismus mehr und mehr in den Schatten stellt. Gerade die Krise der Qualitätszeitungen und die fast ausschließliche Orientierung am Primat wirtschaftlicher Effizienz werfen die Frage auf, ob und wie lange investigativer (= kostenaufwendiger) Journalismus und demokratische Kontrolle durch die Presse heute noch möglich sind. Können Internet-Bloggs, Organisationen wie „WikiLeaks“ und einzelne „Whistleblower“ den Qualitätsjournalismus auf Dauer ersetzen? Gerade die unüberschaubare Flut an „Facts and Figures“ im Internet (wobei hier Facts von Fakes oft schwer zu unterscheiden sind) bereitet Orientierungsprobleme. So verfügte Wikileaks etwa über eine riesige Menge an geheimen amerikanischen Militärdokumenten aus dem Irakkrieg; um eine möglichst breite Öffentlichkeit für das Material zu schaffen (das ansonsten vielleicht in der Informationsflut des Internet untergegangen wäre), nutzte WikiLeaks das Prestige der konventionellen Qualitätsmedien wie *Der Spiegel*, *The Guardian* und *The New York Times*.

Was man allerdings von Lania angesichts der aktuellen Bedrohungen der demokratischen Gesellschaft lernen kann, ist die Eigenschaft, sich immer wieder auf neue Herausforderungen und Situationen einzustellen und sich nicht entmutigen zu lassen: „We have nothing to fear but fear itself“, meinte einst der von Lania hochgeschätzte Franklin D. Roosevelt. In Lanias Verständnis ist eine gerechte und egalitäre Demokratie nichts Selbstverständliches oder Naturgegebenes, sondern muss immer wieder neu erkämpft und verteidigt werden. Dabei gilt es, eine möglichst große Anzahl von Menschen zu erreichen und deren Bewusstsein für ihre eigenen Interessen zu wecken, weil die große Zahl der Bürger ist, die eine demokratische Gesellschaft letztlich erst trägt. In Lanias 1950 veröffentlichtem Reportagebuch „The Nine Lives of Europe“ findet sich eine kurze Hommage an Albert Camus, dem Lania – ganz anders als Sartre – hohe Wertschätzung entgegenbrachte:

„There is only one among the younger novelists in France who, unjustly, is ranked with the existentialists and speaks with the clear and noble voice of humanism – Albert Camus. His *The Plague* is probably the most important novel that not only France but postwar Europe has produced. In Camus‘ book evil is a force of nature. It strikes out of the blue. Its destructiveness is enhanced by man‘s ignorance. But if it is impossible to eliminate evil, it is perfectly feasible for good men to fight back, slowly,

methodically, with devotion, and humility. One can overcome grief and bitterness by the compassionate understanding of one‘s fellow humans. For ‘there are more things to admire in man than to despise.‘“[31]

Tatsächlich standen sich Lania und Camus im Denken und Fühlen durchaus nahe, letztendlich verband sie beide ein Humanismus, der der „sachlichen Kälte“ (auch des französischen Nachkriegsexistentialismus) entgegenstand. Camus‘ philosophische Parabel „Le Mythe de Sisyphe“ scheint Lania in mancher Hinsicht wie auf den Leib geschrieben zu sein. Und so könnten auch die an Camus erinnernden Schlusssätze der Reportageerzählung „Indeta, die Fabrik der Nachrichten“ (1927) als Motto für Lanias Leben und Werk stehen, nicht als ein Ausdruck der Resignation, sondern vielmehr als Ausdruck des beständigen optimistischen Neuaufbruchs: „Man muß von vorne beginnen. Aber man muß es anders beginnen.“[32]

[31] Lania 1950, 26.
[32] Lania 1927, 76.

Literaturverzeichnis

Vorbemerkung

Der Nachlass von Leo Lania (Leo-Lania-Papers) befindet sich in der „Wisconsin Historical Society“ in Madison, USA. Das Material ist dort in nummerierte Boxen aufgegliedert, die sich jeweils noch einmal in einzelne Folder unterteilen. Entsprechende Quellenhinweise wurden in dieser Studie daher abgekürzt mit: LLP (Leo-Lania-Papers), B(Nummer) / F(Nummer). Ein Inhaltsverzeichnis des Lania-Nachlasses ist online einsehbar unter: http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/wiarchives.uw-whs-us0027af

Nicht immer ließen sich das genaue Publikationsorgan und das genaue Publikationsdatum der in Zeitungen und Zeitschriften erschienenen Texte Lanias ermitteln, da Lania selbst seine Texte aus den entsprechenden Publikationsorganen mit der Schere ausgeschnitten und auf Kartonunterlagen aufgeklebt hat, ohne immer die genaue Quelle und das genaue Datum anzugeben. Mitunter sind entsprechende Angaben von Lania handschriftlich am Rand eingefügt worden (meist nur das Monat und das Jahr); in solchen Fällen habe ich die Datumsangabe Lanias im Literaturverzeichnis in runde Klammern gesetzt. Manchmal fehlen diese Angaben ganz, in einzelnen Fällen war es aber möglich, ein wahrscheinliches Datum aus dem zeitlichen und inhaltlichen Kontext zu ermitteln.

Siglen

Folgende Siglen wurden im Text verwendet:

GBA: Brecht, Bertolt (1989ff.): Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller. Berlin u.a. (30 Bde.)

HKWM: Haug, Wolfgang Fritz (Hg.) (1994ff.): Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus. (Bisher 8 Bde. erschienen.)

LLP: Leo-Lania-Papers (siehe Vorbemerkung)

MEW: Marx, Karl u. Engels, Friedrich (1956ff.): Werke. Berlin [Ost]. (43 Bde.).

1) Primärliteratur von Leo Lania

1.1) Bücher

Lania, Leo (1924): Die Totengräber Deutschlands. Das Urteil im Hitlerprozeß. Berlin.

Lania, Leo (1925 a): Der Hitler-Ludendorff-Prozess. Berlin.

Lania, Leo (1925 b): Gruben, Gräber, Dividenden. Berlin.

Lania, Leo (1927): Indeta, die Fabrik der Nachrichten. Berlin.

Lania, Leo (1928): Nikolaus II. Berlin.

Lania, Leo (1929 a): Der Tanz ins Dunkel – Anita Berber. Ein biographischer Roman. Berlin.

Lania, Leo (1929 b): Brülle China! Ein Spiel in neun Bildern von S. Tretiakow. Einzig autorisierte Übersetzung von Leo Lania. Berlin. (J. Ladyschnikow Verlag G.m.b.H, April 1929.)

Lania, Leo (1929 c): [S. Tretiakow]: Brülle China! Sieben Bilder. Frei bearbeitet von Leo Lania. Berlin. (J. Ladyschnikow Verlag G.m.b.H, Oktober 1929.)

Lania, Leo (1929 d): Gott, König und Vaterland. Schauspiel in 10 Bildern (3 Akten). Berlin. (Bühnenmanuskript, Felix Bloch Erben)

Lania, Leo (1937): Láska a život ve SSSR. Strasti a slasti sovětských občanů. Prag.

Lania, Leo (1941): The Darkest Hour. Adventures and Escapes. Boston.

Lania, Leo (1942): Today We are Brothers. The Biography of a Generation. Boston.

Lania, Leo (1948): M. B. oder Die ungehörte Melodie. Winterthur.

Lania, Leo (1950): The Nine Lives of Europe. New York.

Lania, Leo (1954): Welt im Umbruch. Biographie einer Generation. Frankfurt/M. u.a. (Überarbeite und leicht veränderte deutsche Fassung von Today We are Brothers, Boston 1942.)

Lania, Leo (1960 a): Der Außenminister. München.

Lania, Leo (1960 b): Hemingway. Eine Bildbiographie. München.

Lania, Leo (2002) [Wien 1924; Berlin 1925]: Gewehre auf Reisen. Bilder aus deutscher Gegenwart. München. (Reprint)

1.2) Zeitungs- und Zeitschriftenartikel

Aussprechen, was ist, in: *Die Rote Fahne* (Wien), 30. 4. 1921 und 3. 5. 1921.

Bei den letzten Webern, *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 24. 5. 1925.
(Auch erschienen im: *Berliner Börsen-Courier*, 15, 3. 1929.)

Brülle China, *Neue Leipziger Zeitung*, 30.11.1929; LLP, B14/F1.

Bücher für Weihnachten – Der Siegeszug des amerikanischen Romans, *Welt am Abend*, (Dez. 1927); LLP, B13/F2.

Das deutsche Hungergebiet, *Die Weltbühne* 21 (1925) 21, 768 – 770.

Das Gesicht Deutschlands, Tagebuchblätter der Revolution, *Welt am Abend*, (Dez. 1924); LLP, B13/F2.

Das junge Amerika, *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 30. 8. 1923.

Das Lesebuch des Journalismus, *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 1. 1. 1924.

Das politische Drama, Alfons Paquets „Sturmflut“ in der Volksbühne, *Die Literarische Welt* 2 (1926) 10, 3.

Das proletarische Theater, Aus einem Gespräch mit Erwin Piscator. In: *Die Literarische Welt* 3 (1927) 26, 6.

Das Theater als Ausdruck der Zeit, (Bürgerliches Theater und wahres Volkstheater), *Kunst und Volk, Mitteilungen des Vereins „Sozialkdemokratische Kunststelle“* (Wien), 2 (1927) 5, 1 – 3.

Das Theater als Former der Zeit, *Programmblätter der Volksbühne* (Berlin), April 1927, 6; LLP, M92-228/B1.

Der Hochstapler-König in Berlin, (Publikationsorgan nicht zu eruieren, wahrscheinlich 1926); LLP, B13/F2.

Der Krieg als Geschäft, *Die Weltbühne* 20 (1924) 45, 690 – 694.

Der Schutzengel, *Die Soziale Revolution* (Wien), 2. 4. 1919.

Der Zar und Leon Petrow stud. Med., *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 8. 12. 1915.

Die blaue Sonne im roten Feld, in: *Das Tage-Buch* 9 (1928) 1, 11 – 15.

Die Erben Zolas, *Die Neue Bücherschau* 9 (1927) 3, 111 – 115.

Die geistige Krise des Individualismus, *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 10. 7. 1923

Die heilige Johanna. In: *Kunst und Volk*, (Juni 1928); LLP, B13/F2.

Die Komödie der Wirtschaft, in: *Der brennende Punkt*, *Blätter der Piscatorbühne*, April 1928, 1 – 2.

Die Organisation Consul, *Die Weltbühne* 20 (1924) 44, 655 – 658.

Die revolutionäre Komödie. *Kunst und Volk. Mitteilungen des Vereines Sozialdemokratische Kunststelle* (Wien) 4 (1929) 10, 291f.

Die Tafelrunde des Königs Ruprecht, *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 4. 3. 1924.

Die Todesfahrt auf der Avus, *Berliner Börsen-Courier*, 12. 7. 1926.

Drama und Geschichte, *Das Politische Theater*, *Blätter der Piscatorbühne* 1, Dez. 1927, 1 – 2.

Dramatisierte Gegenwart, „Segel am Horizont“ von Rudolf Leonhard, *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 20. 7. 1925.

Ein neuer Abschnitt in der deutschen Revolution, *Die Rote Fahne* (Wien), 28. 3. und 30. 3. 1920.

Ein sterbendes Geschlecht – Der Verfall der niederschlesischen Kohleindustrie, *Welt am Abend*, (Sommer 1925); LLP, B14/F3.

Englands Hitler, *Das Tage-Buch* 12 (1931) 10, 365 – 368.

Entgötterte Kunst, *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 20. 6. 1924.

Erik Reger, Das wachsame Hähnchen, in: *Der Querschnitt* 13 (1933) 2, 150.

Exzellenz Rubinstein, in: *Das Tagebuch* 8 (1927) 53, 2126 – 2131.

Geschichte und Politik, *Welt am Abend*, (Mai 1925); LLP, B13/F2.

Gespräch im Frühling, *Die Rote Fahne* (Wien), 1. 5. 1920.

Im Land der Generale, Das moderne Griechenland und seine Politik, *Berliner-Börsen-Courier*, (1926); LLP, B14/F3

Italien und der Fascismus, *Die Weltbühne* 18 (1922) 45, 491 – 495.

Journalismus und Zeugniszwang, *Berliner Börsen-Courier*, 18. 10. 1925; LLP, B13/F6.

Kunst ist Waffe. In: *Film und Volk* 2 (1929) 1, 14f.

Leo Lania tells of Berlin's Battle of Authors, *Daily Chronicle* (London), 31.3.1930, LLP, B13/F6.

Leo Lania/Werner von der Schulenburg, Die Debatte. Das neue Italien: Der Faschismus (Publikationsorgan nicht zu eruieren, wahrscheinlich um 1930); LLP, B14/F3.

Ludendorff hat das Wort, *Prager Tagblatt*, 4. 3. 1924.

Ludendorffs geheime Denkschrift, *Die Weltbühne* 20 (1924) 43, 619 – 621.

Maschine und Dichtung. *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 22.11.1927.

Nachruf auf K. u. K., in: *Blätter der Piscatorbühne*, Januar 1928, 4 – 6.

Nationalsozialismus made in England, *Berliner Börsen-Courier*, (1931); LLP, B14/F3.

Reise durch das zerstörte Frankreich, Arbeiter-Zeitung (Wien), 5. 11., 6. 11., 9. 11., 14. 11. und 15. 11. 1924.

Reminiscences of the time when a poet could not be a sergeant. In: *Free World* 2 (1942) 4, 345 – 346.

Reportage als soziale Funktion, *Die Literarische Welt* 2 (1926) 26, 5f.

Revolution Psychoanalyzed, in: *Free World* 7 (Januar 1944) 1, 77 – 78.

Rosa Luxemburgs Briefe, *Die Weltbühne* 19 (1923) 35, 212f.

Rund um das Berliner Theater, *Das Wort* (Halle), (Dez. 1924); LLP, B13/F2.

Sozialistische Möglichkeiten, Das Beispiel Wiens, (Publikationsorgan nicht zu eruieren, handschriftlicher Vermerk: „Juni 1925"); LLP, B14/F3.

Upton Sinclair, *Die Neue Bücherschau* 3 (1925) 5, 12 – 15.

Völkische Helden als Flintenschieber, *Die Weltbühne* 20 (1924) 22, 726 – 728.

Volksbühne oder Vereinstheater, in: *Die Literarische Welt* 3 (1927) 14, 7.

Von guten Büchern, Jahrgang 1902, *Arbeiter-Zeitung*, 28.12.1928.

Waffenschieber, *Die Weltbühne* 20 (1924) 19, 607 – 610.

Wer weint um Juckenack?, *Welt am Abend*, (Februar 1925); LLP, B13/F2.

Zeugniszwang? Erpressung!, *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 18. 10. 1925.

1.3) Archivmaterial

Prosperity [Konjunktur], wahrscheinlich 1928 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP B5/F13. [Das Manuskript ist mit „1927“ datiert, wurde aber mit hoher Wahrscheinlichkeit 1928 verfasst; vgl. Piscator 1929, 204ff.]

The Murder of Dollfuss, 1934 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP, B5/F10.

Der Sowjetbürger privat, undatiert, wahrscheinlich 1937 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP, B12/F2.

War on the Air (Radio Warfare), ca. 1943 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP, B9/F8.

Wahre Pressefreiheit, 1944 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP, B10/F20.

Warum hat Hitler den Krieg verloren?, 1941 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP, B12/F24.

Memo, ca. 1948 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP, B10/F20.

Is there Thought Control in America? The Lessons of Europe, 1947 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP, B12/F9

Economic Show No. 2, 1951 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP, B9/F7.

Schweik marches on, undatiert, wahrscheinlich 1958 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP, B6/F5.

The Good Soldier Schweik, undatiert, wahrscheinlich 1958 (unveröffentlichtes Manuskript); LLP, B5/F2.

1.3.1) Archivmaterial zu Leo Lania

Herbert Steiner an das Institut für Marxismus – Leninismus beim ZK der KPdSU, 7. 9. 1962 (Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Hist. Komm. beim ZKdKPÖ: Korrespondenz, Referate, Protokolle 1962, Sig: 50120/Gg25).

2) Literatur allgemein

Anders, Günther (1956): Die Antiquiertheit des Menschen. München.

Aristoteles (1991): Poetik [Griechisch/Deutsch]. Stuttgart. (Reclam UB 7828).

Aub, Walter: Der Fall Hugenberg. In: *Die Weltbühne* 22 (1926) 8, 286 – 293.

Barck, Simone u.a. (Hg.) (1994): Lexikon sozialistischer Literatur. Ihre Geschichte in Deutschland bis 1945. Stuttgart u.a.

Bauer, Kurt (2008): Nationalsozialismus. Ursprünge, Anfänge, Aufstieg und Fall, Wien u.a.

Becker, Sabina (2000): Neue Sachlichkeit. Köln u.a. (2 Bde.)

Becker, Sabina/Faul, Eckhard/Marx, Reiner (Hg.) (1995ff.): Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. St. Ingbert.

Benjamin, Walter (1971): Versuche über Brecht. Frankfurt/M. (edition suhrkamp 172).

Benjamin, Walter (1972ff.): Gesammelte Schriften. Unter Mitw. von Theodor W. Adorno u. Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M. (14 Bde.)

Beradt, Charlotte (1969): Paul Levi. Ein demokratischer Sozialist in der Weimarer Republik. Frankfurt/M.

Berg, Jan (2001): Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des ‚Dokumentarischen'. In: Keitz/Hoffmann, 51 – 70.

Bernays, Edward (2007) [1928]: Propaganda. Die Kunst der Public Relations. Freiburg/Breisgau.

Bochmann, Klaus (2001): Große und kleine, organische, vagabundierende, kristallisierte und traditionelle Intellektuelle. Der Begriff des Intellektuellen bei Antonio Gramsci. In: Winkler, 39 – 50.

Bolbecher, Siglinde/Kaiser, Konstantin (Hg.) (2000): Lexikon der österreichischen Exilliteratur. Wien.

Bolbecher, Siglinde/Kaiser, Konstatin (2000): Lexikon der österreichischen Exilliteratur. Wien.

Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Viktor (Hg.) (1994) [1987]: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Thüringen. (2. neu bearb. Aufl.)

Bormann, Alexander von/Glaser, Horst Albert (Hg.) (1983): Weimarer Republik – Drittes Reich. Avantgardismus, Parteilichkeit, Exil, 1918 – 1945. Reinbek b. Hamburg. (Deutsche Literatur – Eine Sozialgeschichte 9)

Bösch, Frank (2011): Gammelfleisch und Sozialismus. „The Jungle" von Upton Sinclair (1905). In: Laak, 134 – 150.

Braulich, Heinrich (1976): Die Volksbühne. Theater und Politik in der deutschen Volksbühnenbewegung. Berlin [Ost].

Brauneck, Manfred (1988): Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert. Reinbek b. Hamburg. (rowohlts enzyklopädie 477)

Brauneck, Manfred (2003): Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters, 4. Stuttgart u.a.

Brauneck, Manfred/Schneilin, Gérard (Hg.) (1986): Theaterlexikon. Begriffe, Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek b. Hamburg. (rowohlts enzyklopädie 417)

Brecht, Bertolt (1989ff.): Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus Detlef Müller. Berlin u.a. (30 Bde.)

Breier, Karl-Heinz (2001): Hannah Arendt zur Einführung. Hamburg. (Junius – Zur Einführung 245)

Brod, Max: Jaroslav Hasek und sein Schwejk, in: *Blätter der Piscatorbühne*, Januar 1928, 1 – 3.

Brulotte, Gaëtan (2006): Laughing at Power. In: Parkin, 11 – 18.

Bussemer, Thymian (2008) [2005]: Propaganda. Konzepte und Theorien. Wiesbaden. (2. überarb. Aufl.)

Büssgen, Antje (2000): Intellektuelle in der Weimarer Republik. In: Schlich, 161 – 246.

Chung, Hyun-Back (1989): Die Kunst dem Volke oder dem Proletariat? Die Geschichte der Freien Volksbühnenbewegung in Berlin 1890 – 1914. Frankfurt/M. u.a.

Crouch, Colin (2008): Postdemokratie. Frankfurt/M. (edition suhrkamp 2540)

Davies, Cecil W. (2000): The Volksbühne Movement. A History, Amsterdam. (Contemporary Theatre Studies 33)

Denkler, Horst (1974): Auf dem Wege zur proletarisch-revolutionären Literatur und zur Neuen Sachlichkeit. In: Rothe, 143 – 168.

Die Tagespresse als Erlebnis. Eine Frage an deutsche Schriftsteller. In: *Die Literarische Welt* 5 (1929) 39, 3 – 4.

Duttenhöfer, Barbara (2006): Innovationen um 1900: Investigativer und lokaler Journalismus – Frauenjournalismus – Visualisierung. In: Zimmermann, 139 – 168.

Elsaesser, Thomas (2000): Fritz Lang, The Illusion of Mastery. In: *Sight & Sound* 69/1, 18 – 24.

Emig, Brigitte (1980): Die Veredelung des Arbeiters. Sozialdemokratie als Kulturbewegung. Frankfurt/M. u.a.

Ernst, Johann (Hg.) (1966): Ansprachen, Predigten und Trinksprüche Wilhelm II. München.

Fähnders, Walter/Rector, Martin (1974): Linksradikalismus und Literatur. Untersuchungen zur Geschichte der sozialistischen Literatur in der Weimarer Republik. Reinbek b. Hamburg. (2 Bde.)

Fähnders, Walter/Safranski, Rüdiger (1995): Proletarisch-revolutionäre Literatur. In: Weyergraf, 174 – 231.

Feldman, Gerald D. (1998): Hugo Stinnes, Gustav Stresemann, and the Politics of the DVP in the early Weimar Republic. In: Pyta/Richter, 421 – 442.

Fiebach, Joachim (1991) [1975]: Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien des 20. Jahrhunderts. Berlin. (3. erw. u. überarb. Aufl.) (HTB 10)

Fischer Ernst: Im Schatten der Maschinen. *Arbeiter-Zeitung* (Wien), 19. 5. 1929, 17f.

Frei, Bruno (1972): Der Papiersäbel. Autobiographie. Frankfurt/M.

Freud, Sigmund (2006) [1905]: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Frankfurt/M. (Fischer Taschenbuch Verlag, 3. Aufl.)

Freund, Winfried (2005): „Galle ist noch das Beste was wir haben“, Die Okkupation der Komödie durch die Satire von Lessing bis Dürrenmatt oder das Ende des Lachens. In: Kremser-Dubois/Wellnitz, 75 – 83.

Friedrich, Gerhard (1981): Proletarische Literatur und politische Organisation. Die Literaturpolitik der KPD in der Weimarer Republik und die proletarisch-revolutionäre Literatur. Frankfurt/M. u.a.

Früh, Eckart (1998): Leo Lania. In: *Spuren und Überbleibsel. Bio-bibliographische Blätter* (Wien) 17 (Juli 1998).

Frühwald, Wolfgang (1995): Die Macht des Faktischen. Intellektuelle und ästhetische Kultur in der Weimarer Republik. In: Becker/Faul/Marx 1, 59 – 75.

Fulda, Bernhard (2009): Press and Politics in the Weimar Republic. Oxford Univ. Press.

Gabler (2004): Gabler Wirtschaftslexikon, Wiesbaden. (16. Aufl.)

Gamper, Michael (2007): Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765 – 1930. München u.a.

Gangl, Manfred/Raulet, Gérard (Hg.) (2007) [1994]: Intellektuellendiskurse in der Weimarer Republik. Zur politischen Kultur einer Gemengelage. Frankfurt/M. (2. neubearb. u. erw. Aufl.). (Schriften zur politischen Kultur der Weimarer Republik 10)

Gay, Peter (2004) [1970]: Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918 – 1933. Frankfurt/M.

Geisler, Michael (1982): Die literarische Reportage in Deutschland. Möglichkeiten und Grenzen eines operativen Genres. Königstein/Ts. 1982.

Gilcher-Holtey, Ingrid (2007): Eingreifendes Denken. Die Wirkungschancen von Intellektuellen. Weilerswist.

Gleber, Klaus (1976): Theater und Öffentlichkeit. Produktions- und Rezeptionsbedingungen politischen Theaters am Beispiel Piscators 1920 – 1966. Frankfurt/M. u.a.

Goldschmidt, Alfons: Petroleum! In: *Der brennende Punkt*, *Blätter der Piscatorbühne* [April 1928], 3 – 5.

Gramsci, Antonio (1967): Philosophie der Praxis. Eine Auswahl. Hrsg. u. übers. von Christian Riechers. Frankfurt/M.

Gramsci, Antonio (2012): Literatur und Kultur. Hrsg. v. Ingo Lauggas. Hamburg.

Grossklaus, Götz/Lämmert, Eberhard (Hg.)(1989): Literatur in einer industriellen Kultur. Stuttgart. (Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft 44)

Gumbrecht, Hans Ulrich (2003): 1926. Ein Jahr am Rand der Zeit. Frankfurt/M. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1655)

Günter, Manuela (2000): Sozialistische Literaturtheorie im Wilhelminismus: Franz Mehring. In: Mix, 44 – 52.

Guratzsch, Dankwart (1974): Macht durch Organisation. Die Grundlegung des Hugenbergschen Presseimperiums. Düsseldorf.

Haarmann, Hermann (1991): Erwin Piscator und die Schicksale der Berliner Dramaturgie. Nachträge zu einem Kapitel deutscher Theatergeschichte. München.

Haas, Hannes (1987): Die hohe Kunst der Reportage. Wechselbeziehungen zwischen Literatur, Journalismus und Sozialwissenschaften. In: *Publizistik* 32/3, 277 – 294.

Haas, Hannes (1999): Empirischer Journalismus. Verfahren zur Erkundung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Wien u.a.

Haas, Hans (1986): Die Photometapher in der Reportagediskussion. Ein Beitrag zur Genretheorie und Genrekunde von Hans Haas. In: *Medien & Zeit* 1/4, 13 – 22.

Haller, Michael (2006) [1987]: Die Reportage. Konstanz. (5. überarb. Aufl.)

Hampicke, Evelyn (1998): Um's tägliche Brot (Hunger in Waldenburg) oder: Wie man einen Film überfordert. In: Keitz, 23 – 47.

Haug, Wolfgang Fritz (Hg.) (1994ff.): Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus. (Bisher 8 Bde. erschienen.)

Heald, Morrell (1988): Transatlantic Vistas. American Journalists in Europe, 1900 – 1940. Kent, London.

Herlinghaus, Hermann (Hg.) (1960): Sergei Eisenstein – Künstler der Revolution. Materialien der Berliner Eisenstein-Konferenz 10. bis 18. April 1959. Berlin [Ost].

Hermand, Jost u. Frank Trommler (1978): Die Kultur der Weimarer Republik. München.

Herrmann, Klaus: Die Reporter. In: *Die Neue Bücherschau* 4 (1926) 4, 166 – 169.

Herzog, Todd (2009): Crime Stories. Criminalistic Fantasy and the Culture of Crisis in Weimar Germany. New York u.a. (Monographs in German History 22)

Heuer, Renate (Red. Ltg.) (2007): Lexikon deutsch-jüdischer Autoren (15: Kura – Lewa). München. (Archiv Bibliographica Judaica)

Hilgemann, Werner/Kinder, Hermann (1978): dtv-Atlas zur Weltgeschichte. Bd. 2: Von der französischen Revolution bis zur Gegenwart. München. (13. Aufl.)

Hinck, Walter (Hg.) (1980): Handbuch des deutschen Dramas. Düsseldorf.

Hohendahl, Peter Uwe (Hg.) (2000): Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs. Stuttgart, Weimar.

Holly, Elmar E. (1989): Die Weltbühne 1918 – 1933. Ein Register sämtlicher Autoren und Beiträge. Berlin.

Jäger, Christian (1996): Phase IV. Wandlungen des Sachlichkeits-Diskurses im Feuilleton der Weimarer Republik. In: Becker/Faul/Marx 2, 77 – 108.

Jhering, Herbert (1974): Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918 bis 1933. Berlin [Ost].

Judt, Tony (2009) [2006]: Geschichte Europas von 1945 bis zur Gegenwart. Frankfurt/M.

[Jung, Peter (2007)]: Erwin Piscator: „Das Politische Theater“. Ein Kommentar von Peter Jung. Berlin.

Jung, Thomas/Müller-Doohm, Stefan (Hg.) (2008): Fliegende Fische. Eine Soziologie des Intellektuellen im 20. Jahrhundert. Frankfurt/M.

Kaes, Anton (Hg.) (1983): Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918 - 1933. Stuttgart.

Keitz, Ursula von (Hg.) (1998): Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie. Marburg. (Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft e.V. 6)

Keitz, Ursula von/Hoffmann, Kay (Hg.) (2001): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. *Fiction Film* und *Non Fiction Film* zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit 1895 – 1945. Marburg. (Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft e.V. 7)

Kepplinger, Hans Mathias (2009): Wirkung der Massenmedien. In: Noelle-Neumann/Schulz/Wilke, 651 – 702.

Kim, Hwa Im (1999): Die Auseinandersetzung umd das Verständnis von Volk und Kunst (Theater) am Beispiel der Volksbühne in Berlin 1918 – 1933. Hamburg. (Schriften zur Kulturwissenschaft 27)

Kisch, Egon Erwin (2006) [1924]: Der rasende Reporter. Berlin. (Aufbau Taschenbuch Verlag, 4. Aufl.).

Kisch, Egon Erwin: Reportage als Kunstform und Kampfform. In: *Mitteilungen der Deutschen Freiheitsbibliothek* (Nr. 4), 27. 6. 1935.

Kisch, Egon Erwin: Soziale Aufgaben der Reportage. In: *Die Neue Bücherschau* 8 (1926) 4, 163 – 166.

Kisch, Egon Erwin: Wesen des Reporters. In: *Das literarische Echo* 20 (1918) 8, Sp. 437 – 443.

Klotz, Volker (2007) [1980]: Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette. Heidelberg. (4. aktual. u. erw. Aufl.) (Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte 239)

Kluge, Alexander/Negt, Oskar (1972): Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt/M. (edition suhrkamp 639)

Knellessen, Friedrich Wolfgang (1970): Agitation auf der Bühne. Das politische Theater der Weimarer Republik. Emsdetten.

Knust, Herbert (1974): Materialien zu Bertolt Brechts ‘Schweyk im zweiten Weltkrieg‘. Frankfurt/M. (edition suhrkamp 604)

Koebner, Thomas (1980): Das Drama der Weimarer Republik. In: Hinck, 401 – 417.

Koebner, Thomas (1992): Unbehauste. Zur deutschen Literatur in der Weimarer Republik, im Exil und in der Nachkriegszeit. München.

Koebner, Thomas/See, Klaus von (Hg.) (1983): Zwischen den Weltkriegen. Wiesbaden. (Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, 20)

Kolakowski, Leszek (1977ff.): Die Hauptströmungen des Marxismus. Entstehung, Entwicklung, Zerfall. München u.a. (3Bde.)

König, René (1980) [1958]: Soziologie. Frankfurt/M. (Umgearb. u. erw. Neuausg.) (Fischer Lexikon 10)

Koszyk, Kurt (1972): Deutsche Presse 1914 – 1945. Geschichte der deutschen Presse. Teil III. Berlin.

Kracauer, Siegfried (1971): Schriften I. Frankfurt/M.

Kracauer, Siegfried (1977) [1963]: Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt/M. (suhrkamp taschenbuch 371).

Kracauer, Siegfried (1984) [1947]: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt/M. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 479).

Kreidt, Dietrich (1995): Gesellschaftskritik auf dem Theater. In: Weyergraf, 232 – 265.

Kreimeier, Klaus (2002) [1992]: Die UFA-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. Frankfurt/M.

Kreimeier, Klaus/Ehmann, Antje/Goergen, Jeanpaul (Hg.) (2005): Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Band 2: Weimarer Republik 1918 – 1933. Stuttgart.

Kremser-Dubois, Sabine/Wellnitz, Philippe (Hg.) (2005): La Satire au Théâtre. Actes du colloque international de Montpellier du 20 au 22 nov. 2003. Études réunies. Montpellier.

Kühn, Gertraude (Hg.) (1975ff.): Film und revolutionäre Arbeiterbewegung in Deutschland 1918 – 1932. Dokumente und Materialien zur Entwicklung der Filmpolitik der revolutionären Arbeiterbewegung und zu den Anfängen einer sozialistischen Filmkunst in Deutschland. Berlin [Ost]. (2 Bde.)

Kyora, Sabine/Neuhaus, Stefan (Hg.) (2006): Realistisches Schreiben in der Weimarer Republik. Würzburg. (Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft 5)

Laak, Dirk van (Hg.) (2011): Literatur, die Geschichte schrieb. Göttingen.

Lämmert, Eberhard (1989): Die Herausforderung der Künste. In: Grossklaus/Lämmert, 23 – 45.

Langewiesche, Dieter/Tenorth, Heinz-Elmar (Hg.) (1989): Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte 5: 1918 – 1945. Die Weimarer Republik und die nationalsozialistische Diktatur. München.

[Lasalle, Ferdinand] (1892f.): Ferd. Lassalle's Reden und Schriften. Neue Gesammt-Ausgabe. Mit einer biographischen Einleitung hrsg. von Edmund Bernstein. Berlin. (3 Bde.)

Le Bon, Gustave (2008) [1895]: Psychologie der Massen. Stuttgart.

Lenin, Vladimir I. (1959): Der „linke Radikalismus", die Kinderkrankheit im Kommunismus. In: Ders., Werke 31, April – Dezember 1920, Berlin, 1 – 105.

Lethen, Helmut (1975) [1970]: Neue Sachlichkeit 1924 – 1932. Studien zur Literatur des „Weissen Sozialismus". Stuttgart. (2. durchges. Aufl.)

Lethen, Helmut (1983): Neue Sachlichkeit. In: Bormann /Glaser, 168 – 179.

Lethen, Helmut (1989): Freiheit von Angst. Über einen entlastenden Aspekt der Technik-Moden in den Jahrzehnten der historischen Avantgarde 1910 – 1930. In: Grossklaus/Lämmert, 72 – 98.

Lethen, Helmut (1994): Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt/M. (edition suhrkamp 1884, Neue Folge 884)

Lethen, Helmut (1995 a): Der Habitus der Sachlichkeit in der Weimarer Republik. In: Weyergraf, 371 – 445.

Lethen, Helmut (1995 b): Unheimliche Nachbarschaften. Neues vom neusachlichen Jahrzehnt. In: Becker/Faul/Marx 1, 76 – 92.

Liessmann, Konrad Paul (1998): Die großen Philosophen und ihre Probleme. Vorlesungen zur Einführung in die Philosophie. Wien.

Linder, Joachim (1994): Außenseiter der Gesellschaft. Die Verbrecher der Gegenwart. Straftäter und Strafverfahren in einer literarischen Reihe der Weimarer Republik. In: *Kriminologisches Journal* 26/4, 249 – 272.

Lippmann, Walter (1997) [1922]: Public Opinion. New York.

Lukàcs, Georg (1971): Probleme des Realismus. 1: Essays über Realismus. Darmstadt u.a. (Werke Bd. 4).

Maase, Kaspar (2007) [1997]: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850 – 1970. Frankfurt/M. (4. Aufl.)

Mann, Thomas (1920): Betrachtungen eines Unpolitischen. Berlin.

Marchart, Oliver (2008): Cultural Studies. Konstanz 2008.

Marx, Karl u. Engels, Friedrich (1956ff.): Werke. Berlin [Ost]. (43 Bde.).

Mayer, Dieter (1981): Linksbürgerliches Denken. Untersuchungen zur Kunsttheorie, Gesellschaftsauffassung und Kulturpolitik in der Weimarer Republik (1919 – 1924). München. (Literaturgeschichte und Literaturkritik 2)

Mendelssohn, Peter de (1982) [1959]: Zeitungsstadt Berlin. Menschen und Mächte in der Geschichte der deutschen Presse. Frankfurt/M. u.a. (Überarb.u. erw. Ausg.)

Meyer, F. T. (2005): Deutsche Arbeit, deutsche Technik – Aspekte des Industriefilms. In: Kreihmeier/Ehmann/Goergen, 364 – 380.

Midgley, David (2000): Writing Weimar. Critical Realism in German Literature 1918 – 1933. Oxford Univ. Press.

Mix, York-Gothart (Hg.) (2000): Naturalismus, Fin-de-Siècle, Expressionismus 1890 – 1918. München u.a. (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 7)

Mülhaupt, Freya (2009): John Heartfield. Zeitausschnitte, Fotomontagen 1918 – 1938. Ostfildern. (Ausstellungskatalog)

Mumford, Lewis (1967ff.): The Myth of the Machine. New York.

Noelle-Neumann, Elisabeth/Schulz, Winfried/Wilke, Jürgen (Hg.) (2009) [1971]: Fischer Lexikon Publizistik Massenkommunikation. Frankfurt/M. (Aktualisierte, vollständig überarb. und erg. Aufl.)

Nolte, Ernst (1967): Theorien über den Faschismus. Köln u.a.

Nünning, Ansgar/Nünning, Vera (Hg.) (2008): Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart.

Oeckl, Albert (1987): Die Anfänge der Öffentlichkeitsarbeit. In: *PR-Magazin* 18/2, 23 – 30.

Ossietzky, Carl von: Der Fall Franz Höllering, in: *Die Weltbühne* 28 (1932) 1, 1 – 6.

Osterhammel, Jürgen (2009): Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts. München.

Parkin, John (Hg.) (2006): Laughter and power. Oxford u.a. (European connections 19)

Patka, Marcus G. (1997): Egon Erwin Kisch. Stationen im Leben eines streitbaren Autors. Wien u.a.

Petersen, Klaus (1982): „Neue Sachlichkeit“: Stilbegriff, Epochenbezeichnung oder Gruppenphänomen? In: *Deutsche Vierteljahreszeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56/3, 463 – 477.

Petersen, Klaus (1995): Zensur in der Weimarer Republik. Stuttgart u.a.

Peukert, Detlev J.K. (1987): Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne. Frankfurt/M. (edition suhrkamp 1282, Neue Folge 282)

Piscator, Erwin (1929): Das politische Theater. Berlin.

Piscator, Erwin (1980): Theater Film Politik. Ausgewählte Schriften. Hrsg. v. Ludwig Hoffmann. Berlin [Ost].

Piscator, Erwin (1986): Zeittheater. „Das Politische Theater“ und weitere Schriften von 1915 bis 1966. Reinbek b. Hamburg. (rowohlts enzyklopädie 429).

Piscator, Erwin (2005ff.): Die Briefe. Hrsg. v. Peter Diezel. Berlin. (3 Bde.).

Pohl, Gerhart: Die Gerechtigkeit auf Reisen. In: *Die Weltbühne* 21 (1925) 43, 659.

Pyta, Wolfram/Richter, Ludwig (Hg.) (1998): Gestaltungskraft des Politischen. Festschrift für Eberhard Kolb. Berlin. (Historische Forschungen 63)

Reportage und Dichtung/Eine Rundfrage, veranstaltet von Hans Tasiemka. In: *Die Literarische Welt* 2 (1926) 26, 2 – 3.

Requate, Jörg (2000): Zwischen Profit und Politik. Deutsche Zeitungsverleger im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts. In: Ziegler, 167 – 186.

Requate, Jörg (2006): Kommerzialisierung der Presse im frühen 20. Jahrhundert. Konsumierendes und fragmentiertes Publikum. In: Zimmermann, 121 – 137.

Röber, Tatjana (2001): 'Die neuen Methoden der Betrachtung'. Subjektivitäts- und Wahrnehmungskonzepte in Kulturtheorie und 'sachlichem' Theater der 20er Jahre. St. Ingbert. (2 Bde.).

Rosenberg, Arthur (1961): Geschichte der Weimarer Republik. Frankfurt/M. (Res novae, Veröffentlichungen zu Politik, Wirtschaft, Soziologie und Geschichte 9)

Roth, Joseph: Schluß mit der Neuen Sachlichkeit! In: *Die Literarische Welt* 6 (1930) 3, 3f. u. 4, 7f.

Rothe, Wolfgang (Hg.) (1974): Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik. Stuttgart.

Rühle, Jürgen (1987) [1960]: Literatur und Revolution. Die Schriftsteller und der Kommunismus in der Epoche Lenins und Stalins. Frankfurt/M.

Safranski, Rüdiger (2007): Romantik. Eine deutsche Affäre. München.

Scherer, Herbert (1974): Die Volksbühnenbewegung und ihre interne Opposition in der Weimarer Republik. In: Archiv für Sozialgeschichte (hrsg. v. d. Friedrich-Ebert-Stiftung) 14, 213 – 252.

Schlich, Jutta (2000): Geschichte(n) des Begriffs „Intellektuelle". In: Schlich, 1 – 114.

Schlich, Jutta (Hg.) (2000): Intellektuelle im 20. Jahrhundert in Deutschland. Ein Forschungsreferat. Tübingen. (Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 11)

Schmidt, Manfred G. (2000) [1995]: Demokratietheorien. Eine Einführung. Opladen. (5. Aufl.).

Schütz, Erhard (1978): Weimarer Republik, Faschismus und Exil. Opladen. (Einführung in die deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts)

Schütz, Erhard (Hg.) (1974): Reporter und Reportagen. Texte zur Theorie und Praxis der Reportage der zwanziger Jahre. Giessen.

Schwaiger, Michael (2012): Leo Lanias Konzept einer politischen Medienkunst. Eine Wiederentdeckung. In: *Zeitgeschichte* 39/6, 372 – 387.

Schwaiger, Michael (Hg.) (2004): Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien.

Schwerd, Almut (1975): Zwischen Sozialdemokratie und Kommunismus. Zur Geschichte der Volksbühne 1918 – 1933. Wiesbaden.

Seiler, Bernd W. (1989): Das Wahrscheinliche und das Wesentliche. Vom Sinn des Realismus-Begriffs und der Geschichte seiner Verundeutlichung. In: Wagenknecht, 373 – 392.

Serner, Walter (1928): Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen. Berlin.

Siegel, Christian (1978): Die Reportage. Stuttgart.

Sloterdijk, Peter (1983): Kritik der zynischen Vernunft. Frankfurt/M. (edition suhrkamp 1099)

Sösemann, Bernd (1976): Die sog. Hunnenrede Wilhelms II. Textkritische und interpretatorische Bemerkungen zur Ansprache des Kaisers vom 27. Juli 1900 in Bremerhaven, in: *Historische Zeitschrift* 222, 342 – 358.

Spalek, John M. u.a. (Hg.) (1976ff.): Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933. Bern u.a.

Strassnoff, Ignatz (1926): Ich, der Hochstapler Ignatz Strassnoff. Berlin.

Szondi, Peter (1978): Schriften 1. Frankfurt/M. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 219)

Thompson, Dorothy: On the Record: Hitler's Lost War. In: *New York Herald Tribune*, 7., 9., 12. u. 14. 2. 1941.

Tode, Thomas (2005): Dosiertes Muskelspiel. Die linke Filmkultur der Weimarer Republik. In: Kreihmeier/Ehmann/Goergen, 527 – 575.

Toller, Ernst (1980) [1927]: Hoppla, wir leben! Stuttgart. (Reclam UB 9963).

Trommler, Frank (1974): Das politisch-revolutionäre Theater, in: Rothe, 77 – 113.

Trommler, Frank (1983): Working-Class Culture and Modern Mass Culture before World War I. In: *New German Critique* 11/29, 57 – 70.

Trommler, Frank (1989): Technik, Avantgarde, Sachlichkeit. Versuch einer historischen Zuordnung. In: Grossklaus/Lämmert, 46 – 71.

Tucholksy, Kurt [Panter, Peter]: Der rasende Reporter. In: *Die Weltbühne* 21 (1925) 7, 254 – 255.

Tucholsky, Kurt [Wrobel, Ignaz]: Außenseiter der Gesellschaft, in: *Die Weltbühne* 21 (1925) 10, 359 – 360.

Uecker, Matthias (2006): Wirklichkeit, Tatsachen und Dokumente, Zum dokumentarischen Diskurs in der Weimarer Republik. In: Kyora/Neuhaus, 27 – 41.

Uecker, Matthias (2007): Wirklichkeit und Literatur. Strategien dokumentarischen Schreibens in der Weimarer Republik. Bern.

Vertov, Dziga (2000): Tagebücher/Arbeitshefte. Hrsg. v. Thomas Tode und Alexandra Gramatke (Übersetzung). Stuttgart. (Close Up – Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms 14).

Wagenknecht, Christian (Hg.) (1989): Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Stuttgart.

Wannemacher, Klaus (2006): „An diesen Krieg werd' ich noch wochenlang denken". Komik in den Inszenierungen des politischen Theaters der zwanziger Jahre. In: *Maske und Kothurn* 51/4, 423 – 434.

Wasserstein, Bernard (1988): The Secret Lives of Trebitsch Lincoln. Yale University Press.

Weber, Richard (Hg.) (1975): Film und Volk. Organ des Volksfilmverbandes. Februar 1928 – März 1930. Vollständige Ausgabe. Köln. (Reprint)

Wege, Carl (1994): Gleisdreieck, Tank und Motor – Figuren und Denkfiguren aus der Technosphäre der Neuen Sachlichkeit. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68/2, 307 – 332.

Weiss, Peter (1981): Notizbücher 1971 – 1980. Frankfurt/M. (2Bde.)

Weyergraf, Bernhard (Hg.) (1995): Literatur der Weimarer Republik 1918 – 1933. München u.a. (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur 8)

Wilke, Jürgen (2008) [2000]: Grundzüge der Medien- und Kommunikationsgeschichte. Köln u.a. (2. durchges. u. erg. Aufl.)

Wilke, Jürgen (Hg.) (2002): Unter Druck gesetzt. Vier Kapitel deutscher Pressegeschichte. Köln, Weimar, Wien.

Willett, John (1978): Explosion der Mitte. Kunst und Politik 1917 – 1933. München.

Willett, John (1982): Erwin Piscator. Die Eröffnung des politischen Zeitalters auf dem Theater. Frankfurt/M. (edition suhrkamp 924)

Winkler, Martina (Hg.) (2001): WortEnde. Intellektuelle im 21. Jahrhundert? Leipzig. (Ambivalenzen der Okzidentalisierung 4)

Wippermann, Wolfgang (1997) [1972]: Faschismustheorien. Die Entwicklung der Diskussion von den Anfängen bis heute. Darmstadt. (7. überarb. Aufl.)

Wizisla, Erdmut (2004): Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft. Frankfurt/M. (suhrkamp taschenbuch 3454)

Wulf, Peter (1984): „Die Stimme ihres Herrn". Hugo Stinnes und die Deutsche Allgemeine Zeitung. In: *Zeitschrift für Unternehmensgeschichte* 29/3, 153 – 179.

Yergin, Daniel (1991): Der Preis. Die Jagd nach Öl, Geld und Macht. Frankfurt/M.

Ziegler, Dieter (Hg.) (2000): Großbürger und Unternehmer. Die deutsche Wirtschaftselite im 20. Jahrhundert. Göttingen.

Zimmermann Clemens (2006): Politischer Journalismus, Öffentlichkeiten und Medien im 19. und 20. Jahrhundert. In: Zimmermann, 9 – 23.

Zimmermann, Clemens (Hg.) (2006): Politischer Journalismus, Öffentlichkeiten und Medien im 19. und 20. Jahrhundert. Ostfildern.

Zimmermann, Peter (1983): Die Reportage. Literatur und Journalismus nach dem Ersten Weltkrieg. In: Koebner /See, 141 – 160.

3) Internet-Quellen

Dokumentationsarchiv des Österreichischen Widerstands: http://www.doew.at

Homepage des amerikanischen Senats:
http://www.senate.gov/artandhistory/history/minute/Treason_of_the_Senate.

Internet Broadway Database: www.ibdb.com

Leo Lania Papers: http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/wiarchives.uw-whs-us0027af

Nationalsozialismus, Holocaust, Widerstand und Exil 1933-1945.
Online-Datenbank (K.G. Saur Verlag):
http://db.saur.de/DGO/searchResults.faces?documentId=HPR-0005

Schuster Dieter: Chronologie der deutschen Gewerkschaftsbewegung von den Anfängen bis 1918. Bonn: FES Library 2000.
http://library.fes.de/fulltext/bibliothek/tit00148/00148016.htm

Tode, Thomas: Filmische Gegeninformation, Einige Schlaglichter aus der Filmgeschichte. http://eipcp.net/transversal/1003/tode/de, aufgerufen am 20.10.2013.

Abstract

Leo Lania war einer der maßgebenden Kulturschaffenden der Weimarer Republik und zählte in den 1920er Jahren zu den zentralen Exponenten einer experimentellen und explorativen „Neuen Sachlichkeit“. Der innovative Charakter und die Spannbreite seines Schaffens sind beeindruckend: Lania schrieb für die bedeutenden Tageszeitungen und Zeitschriften der Zwischenkriegszeit (darunter *Die Weltbühne*, *Das Tage-Buch* und *Die Literarische Welt*), gründete eine eigene Nachrichtenagentur, lieferte auch heute noch gültige Beiträge für die Theorie der Reportage, des journalistischen Schlüsselgenres der 1920er Jahre, und machte sich zudem mit seinen detailliert recherchierten Reportagebüchern als invesigativer „Muckraker“ einen Namen. Gemäß dem Programm der literarischen Sachlichkeit war Lania bemüht, mittels der schriftstellerischen Praxis die sozialen und gesellschaftspolitischen Machtstrukturen zu analysieren, in diese einzugreifen und sein Publikum zu eigenständigem politischen Denken und Handeln zu mobilisieren. Dabei konzipierte Lania sein Werk im Schnittpunkt eines zeitgemäß-modernen Journalismus und einer politisch-operativen Medienkunst: Ausgehend von und aufbauend auf seinen journalistischen Erfahrungen erschloss er sich ab Mitte der 1920er Jahre alle wesentlichen „Massen“-Medien seiner Zeit wie Theater, Film, Zeitroman und Hörfunk. Äußerst geschickt verstand er es, fruchtbare Arbeitsverbindungen mit wichtigen Persönlichkeiten der zeitgenössischen intellektuellen und künstlerischen Avantgarde aufzubauen, darunter etwa Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Fritz Kortner, Paul Levi, Wieland Herzfelde, Willi Münzenberg, Rudolf Leonhard, Georg Wilhelm Pabst und viele andere mehr.

Während die Beschäftigung mit und die Wiederentdeckung der Kultur der Weimarer Republik seit den 1960er Jahren zu zahlreichen Publikationen geführt hat, sind Leo Lanias Leben und Werk von der akademischen Forschung bisher nahezu vollständig ignoriert worden. Das Anliegen dieser Studie ist somit, eine essentielle Forschungslücke zu einem der zentralen Exponenten der Weimarer Kultur der Zwischenkriegszeit zu schließen. Lanias Lebenswerk umspannt den Zeitraum von nahezu einem halben Jahrhundert, von den 1910er bis in die 1960er Jahre. Die vorliegende Untersuchung konzentriert sich daher bewusst auf Lanias Kulturschaffen in den 1920er Jahren in der Weimarer Republik: In diesem Zeitraum konzipierte Lania die Prinzipien einer politisch-operativen Literatur und Medienkunst, auf deren Erfahrungen und

Ergebnissen er in den folgenden Jahrzehnten aufbauen wird. Die Studie unterteilt sich in zwei größere Abschnitte: Im Zentrum des ersten Teils steht die journalistische Arbeit Lanias, während sich der zweite Teil sich auf ausgewählte Arbeiten Lanias aus dem Bereich Theater, Film und Literatur konzentriert. Der Schwerpunkt der methodischen Arbeit liegt auf der Rekonstruktion des historischen Rahmens, auf der Herausarbeitung des biografischen sowie des sozial- und kulturgeschichtlichen Kontexts; dabei galt es gerade auch, die spezifische Besonderheit der politischen und ästhetischen Positionen Lanias in Bezug auf die zeitgenössische linksbürgerliche und marxistischen Kunst- und Kulturdebatte herauszuarbeiten. Im Fokus der Untersuchung stehen zudem die Primärtexte und Werke Lanias, wobei auch auf umfangreiches und unbekanntes Archivmaterial aus dem Lania-Nachlass zurückgegriffen wird.

Leo Lania was one of the leading personalities in the cultural domain of the Weimar Republic who could be found among the principal exponents of the experimental and explorative “New Sobriety” movement in the 1920’s. The innovative nature and the sheer range of his works are most impressive: Lania wrote for both the major newspapers and journals of the interwar period (among them *Die Weltbühne*, *Das Tage-Buch* and *Die Literarische Welt*), founded his own news agency, provided important and still valid contributions to a theory of reportage, the omnipresent key genre of the decade, and furthermore made his mark as an investigative “muckraker” with his carefully researched reportage-books. According to the literary program of the “New Sobriety” movement, Lania attempted to analyze social and political power structures by the means of literary practice in order to intervene in these structures and to mobilize his audience to independent political thinking and acting. As a writer, Lania conceived his works between contemporary journalism and political operating media art: Based on his journalistic experiences, he adopted all the essential “mass”-media of his time, such as theater, motion pictures, social novel and radio. Furthermore, Lania showed great skill in creating a prolific partnership with the intellectual and artistic avant-garde of his time, including prominent members like Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Fritz Kortner, Paul Levi, Wieland Herzfelde, Willi Münzenberg, Rudolf Leonhard, Georg Wilhelm Pabst and many others more.

Although the occupation with as well as the rediscovery of the culture of the Weimar Republic has resulted in a great number of publications since the 1960’s, Leo Lania’s life and work have almost completely been ignored by academic research yet. Therefore, the intention of this thesis is to close an essential gap in the research on one of the essential exponents of the interwar culture of the Weimar Republic. Lania’s work spans a period of nearly half a century, from the 1910’s to the early 1960’s. Consequently, this study deliberately focuses on Lania’s work in the Weimar Republic during the 1920’s; in this decade, Lania conceived the main principles of his political operating literature and media art, which should determine his later works in the following decades. The thesis comprises two major issues: Its first part focuses on Lania’s work in the domain of journalism, whereas the second part centers on selected examples from Lania’s works for theater, motion pictures and literature. Its methodical approach is based on the reconstruction of the historical context of the period in question, in terms of its cultural and social history as well as in terms of Lania’s biographical background, particularly in pointing out Lania’s peculiarity in his political

and aesthetical position with reference to the leftist discussion on art and culture of that period. The study thereby centers on Lania's own writings and works including considerable and unknown archives material from Lania's literary estate.

Lebenslauf

Mag. Michael Schwaiger

geb. am 21. 8. 1963 in München, BRD

Abitur in München (Rupprecht-Gymnasium, Juni 1983)

Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, mit Auszeichnung bestanden (Juni 1998), Thema der Diplomarbeit: „Jacques Rivette – Metteur en scène. Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung eines Filmwerks“

Seit den 1990er Jahren freischaffende Tätigkeit im kulturellen und kulturwissenschaftlichen Bereich, u.a. als Autor, Kurator und literarischer Übersetzer

Tätigkeit als Fremdenführer und Reiseleiter

Publikationen:

Georges Ribemont-Dessaignes: Der Kaiser von China. Siegen: Edition Vergessene Autoren der Moderne, 1995. (Deutsche Erstübersetzung und Nachwort)

Bertolt Brecht und Erwin Piscator. Experimentelles Theater im Berlin der Zwanzigerjahre. Wien: Verlag Christian Brandstätter, 2004. (Herausgeber)

Leo Lanias Konzept einer politischen Medienkunst. Eine Wiederentdeckung. In: *Zeitgeschichte* 39 (2012) 6, 372 – 387.