

Krieg der Federn

Der Erste Weltkrieg und die Schriftsteller

Von

Barbara Beßlich

Ein Jahr nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs hielt der gerade von der Universität Heidelberg nach Berlin berufene Philosoph und Theologe Ernst Troeltsch eine Rede mit dem Titel „Der Kulturkrieg“. In dieser Rede blickte Troeltsch auf das vergangene Jahr 1914 zurück und erläuterte, wie die Deutschen sich zu Beginn des Kriegs erst einmal verblüfft den englischen und französischen publizistischen Angriffen auf ihren preußischen „Militarismus“ und ihre kulturzerstörende „Barbarei“ ausgesetzt sahen. Mit dem Begriff „Kulturkrieg“ beschrieb Troeltsch in dieser Rede vor allem ein intellektuelles Unternehmen der Feinde Deutschlands, einen *geistigen Krieg, den Kulturkrieg, den unsere Gegner in der ganzen Welt, bei sich, bei den Neutralen, ja bei den Kolonialen gegen uns schüren und hetzen*¹. Ähnlich argumentierte Troeltsch auch in seiner im selben Jahr verfassten Studie „Der Geist der deutschen Kultur“, in der er befand: *Die homerischen Helden begleiteten ihre Kämpfe mit mächtigen Scheltreden, und so hat wohl immer der Kämpfende Lust gehabt, seinen Gegner auch als moralisch minderwertig zu bezeichnen. [...] Das scheint ein psychologisches Gesetz zu sein und trifft [...] auf alle kämpfenden Parteien zu. Aber das, was wir heute erleben, das ist darüber hinaus noch etwas ganz anderes. Es ist ein neues, durch die*

1 Ernst TROELTSCH, Der Kulturkrieg, Berlin 1915, S. 4. Die vorliegende Studie dokumentiert den öffentlichen Abendvortrag, den ich am 28. Juni 2018 in Waldkirch auf der Jahrestagung der Kommission für geschichtliche Landeskunde in Baden-Württemberg gehalten habe. Sie variiert, erweitert und kombiniert in den ersten beiden Teilen Ausschnitte aus folgenden Studien: Barbara BESSLICH, Französische Zivilisation und deutsche Kultur in der Kriegspublizistik Karl Joëls, in: Krieg für die Kultur? Une guerre pour la civilisation? Intellektuelle Legitimationsversuche des Ersten Weltkriegs in Deutschland und Frankreich (1914–1918), hg. von DERS. / Olivier AGARD, Frankfurt a. M. 2018, S. 39–51; DIES., Der Sommer 1914 in Felix Saltens Kriegspublizistik und in seiner Leutnantsnovelle Abschied im Sturm (1915), in: Kriegstaumel und Pazifismus. Jüdische Intellektuelle im Ersten Weltkrieg, hg. von Hans Richard BRITTNACHER / Irmela VON DER LÜHE (Berliner Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 19), Frankfurt a. M. 2016, S. 17–32; DIES., Wege in den ‚Kulturkrieg‘. Zivilisationskritik in Deutschland 1890–1914, Darmstadt 2013.

moderne Presse ermöglichtes Kriegsmittel. Es ist geradezu ein Kreuzzug oder ein Kulturkrieg gegen Deutschland, der vorhandene Gefühlsdispositionen und Gegensätze benutzt, um möglichst überall eine entschlossene und unüberwindliche Antipathie zu erzeugen².

Während Troeltsch hier 1915 den Kulturkrieg als einen publizistischen Feldzug der anderen gegen Deutschland verstand, in dem sich Deutschland erst mühsam zurechtfinden musste, wurde der Begriff „Kulturkrieg“ bald überwiegend verwendet, um umgekehrt die essayistischen Bemühungen deutscher Professoren und Poeten zu beschreiben, den Ersten Weltkrieg zum Kampf für das deutsche Wesen zu stilisieren. Bereits 1915 erschien eine kommentierte Bibliographie über „Das erste Jahr des Kulturkrieges“, die ausschließlich deutschsprachige Titel versammelte. Die dort gelisteten Schriften zielten darauf ab, den Krieg zum notwendigen Kampf der eigenen Nation zur Erhaltung ihres geistigen Wesens gegenüber den Gegnern zu erheben. Nachdem Troeltsch 1915 noch die zögerliche deutsche Irritation gegenüber den publizistischen Angriffen aus England und Frankreich skizziert hatte, lagen schon bald immer mehr deutsche Kriegsschriften vor, die nicht nur das Wesen des Feindes, sondern vor allem das eigene Nationalkonzept selbstbespiegelnd umkreisten.

Kein anderes Land hat schließlich während des Ersten Weltkriegs eine solche Fülle von expositorischen Texten hervorgebracht, die versuchten, Sinn und Zweck dieses Krieges darzustellen und intellektuell zu legitimieren. 1916 erschien die Bibliographie über „Das zweite Jahr des Kulturkrieges“ und 1918 eine weitere Folge³. Es ist bemerkenswert, mit was für einer systematischen Akribie und mit welchem philologischen Furor die Kriegspublizistik hier noch während des Krieges zusammengetragen wurde. Diese Bibliographien dokumentieren nicht nur eine allgemeine deutsche Sammelwut, sondern auch die Auffassung der Zeitgenossen, dass es sich beim Kulturkrieg um ein wissenschaftswürdiges Objekt handelt, dessen Textkorpus mit ungeheurer Gründlichkeit hier für zukünftige Generationen aufbereitet wird. Von Jahr zu Jahr versammelten diese Verzeichnisse mehr Texte, die immer wieder das Lemma „Kultur“ im Titel führten. Der Freiburger Historiker Friedrich Meinecke traktierte etwa den Zusammenhang von „Kultur, Machtpolitik und Militarismus“, die Juristen Otto von Gierke und Rudolf Smend und der Universalhistoriker Karl Lamprecht sprachen über „Krieg und Kultur“, und der Germanist Gustav Roethe bestimmte das Verhältnis „Von deutscher Art und Kultur“.

In den meisten dieser Kriegsschriften spielte das Begriffspaar „Kultur“ und „Zivilisation“ eine entscheidende Rolle. Was die deutschen Dichter positiv auf sich bezogen, subsumierten sie unter Kultur, wovon sie sich abgrenzten, nannten

2 Ernst TROELTSCH, Der Geist der deutschen Kultur, in: Deutschland und der Weltkrieg, hg. von Otto HINTZE / Friedrich MEINECKE / Hermann SCHUMACHER, Leipzig 1915, S. 52–90, hier S. 52.

3 Woldemar VON SEIDLITZ, Das erste Jahr des Kulturkrieges, München 1915; DERS., Das zweite Jahr des Kulturkrieges, München 1916; DERS., Das dritte Jahr des Kulturkrieges, München 1918.

sie Zivilisation. Die Begriffe waren bis in die 1880er Jahre hinein in Deutschland oft noch synonym verwandt worden. Erst ab den 1890er Jahren schied sich begriffsgeschichtlich deutlich eine Kultur, die auf das Innere, Geistige und Moralische abzielte, von einer Zivilisation des Äußerlichen, Materiellen und Nützlichen. Das konnte wertneutral nur benennen, ebenso gut aber auch (und immer öfter) ein Gefälle schaffen von höherer Kultur zu niederer Zivilisation. Kultur und Zivilisation waren in Deutschland so diskursiv vor 1914 separiert, polarisiert und auch hierarchisiert. Nationalisiert wurden sie dann im Ersten Weltkrieg⁴. In der Bibliographie über „Das erste Jahr des Kulturkrieges“ hieß es programmatisch: *Jetzt ist „Kultur“ kein bloßes Wort mehr, sondern der greifbare Gegensatz jener brüchigen „Zivilisation“, welche die Feinde unter Aufbietung all ihrer Kraft für sich zu retten suchen*⁵. Umgekehrt kämpfte man auf französischer Seite für la civilisation und gegen eine deutsche Kultur, die man vom preußischen Militarismus überschattet sah.

Der Kulturkrieg war ein publizistisches, ein literarisches Phänomen, das sich häufig genug verselbstständigte und mit den realen Kriegsereignissen oft nur noch wenig zu tun hatte. Den „Kulturkrieg“ bestritten nicht so sehr die 1,3 Millionen Kriegsfreiwilligen, die bis zum 1. August 1914 gezählt wurden und die ihre realen Fronterlebnisse in Feldpostbriefen beschrieben, sondern größtenteils Autoren, die über keine direkte militärische Kriegserfahrung verfügten. Große Ausnahme ist der seinerzeit berühmte Dichter Richard Dehmel, der sich noch mit 53 Jahren freiwillig gemeldet hatte und aus dem Schützengraben Briefe an Thomas Mann schrieb. Und in der badischen Region sticht der elitäre konservative Schriftsteller Rudolf Borchardt hervor, der in der Garnison Müllheim als Kriegsfreiwilliger im Ersatzbataillon des 142. Infanterie-Regiments eingesetzt war⁶.

Der „Kulturkrieg“ war aber vor allem eine Angelegenheit der daheimgebliebenen Bildungsbürger, sowohl der Wissenschaftler als auch der Schriftsteller. Dass das sogenannte Augustwunder vor allem ein Konstrukt eben dieser Autoren war, hat die Forschung der letzten Jahre hinreichend dargestellt. Und dass die konkrete Stimmung vor Ort im Alltag sehr viel ambivalenter und kriegskritischer war, als das diese Texte suggerierten, ist ebenfalls, gerade auch für die Region um Freiburg, besonders betont worden. Die Studien von Christian Geinitz und Roger Chickering haben dies ja eindrücklich gezeigt⁷.

4 Zu dieser Entwicklung vgl. BESSLICH, ‚Kulturkrieg‘ (wie Anm. 1).

5 VON SEIDLITZ, Das erste Jahr (wie Anm. 3) S. 8.

6 Vgl. hierzu: Jan MERK, „...gemeiner Musketier in einer geringen Landgarnison“. Der Dichter Rudolf Borchardt als Kriegsfreiwilliger in der Garnison Müllheim, in: Der Erste Weltkrieg am Oberrhein, hg. von Robert NEISEN / Markus EISEN, Freiburg 2015, S. 187–204; Peter SPRENGEL, Rudolf Borchardt. Der Herr der Worte. Eine Biographie, München 2015, S. 225.

7 Roger CHICKERING, Freiburg im Ersten Weltkrieg. Totaler Krieg und städtischer Alltag 1914–1918. Paderborn 2009; Christian GEINITZ, Kriegsfurcht und Kampfbereitschaft. Das Augusterlebnis in Freiburg. Eine Studie zum Kriegsbeginn 1914, Essen 1998.

Aber auch die Zeitgenossen haben dies bereits sehr deutlich erkannt. Der Journalist Maximilian Harden klassifizierte den „Kulturkrieg“ als *Deutsches Kathedergekeif* und *Jammeregekribbel der Kriegsliedermacher*⁸. Die Schriftsteller kämpften nicht im Schützengraben und reflektierten anschließend darüber, sondern übten einen „Kriegsdienst mit der Feder“. Ein gewisses Maß des kriegsbegeisterten Überschwangs dieser Texte aus den ersten Monaten des Ersten Weltkriegs erklärt sich auch aus einer Art Überkompensation heraus. Wenn man schon nicht mit dabei war, so wollte man doch zumindest rhetorisch seinen Beitrag leisten. Die deutschen Schriftsteller beteiligten sich in großem Maß an diesem Krieg der Federn, der in der zeitgenössischen Presse auch *Krieg der Geister* genannt wurde.

Vorliegende Studie möchte im Folgenden erstens erläutern, wie wichtig bei diesem publizistischen Kriegseinsatz die sogenannte deutsch-österreichische Nibelungentreue war, dann zweitens kurz einen berühmten und typischen kriegspublizistischen Text vorstellen, nämlich Thomas Manns Aufsatz „Gedanken im Kriege“. Drittens wird ein sehr besonderes Kriegsdrama in den Blick genommen, nämlich „Hans im Schnakenloch“ des Elsässer Schriftstellers René Schickele, das dieser im Oktober 1914 schrieb und das die Zerrissenheit des Elsass zwischen den Fronten im Krieg deutlich zum Ausdruck bringt. Insgesamt konzentriert sich die Darstellung damit auf Texte, die noch während des Ersten Weltkriegs verfasst wurden und die sich vor allem mit Frankreich als Kriegsgegner auseinandersetzen.

1. Deutsch-österreichische Nibelungentreue

Noch bevor die Donaumonarchie am 28. Juli 1914 Serbien den Krieg erklärte, erschien im „Berliner Tageblatt“ ein Artikel des österreichischen Schriftstellers Felix Salten, der den Deutschen am 27. Juli 1914 von der Stimmung am „Entscheidungstag in Wien“ berichtete, als das österreichisch-ungarische Ultimatum gegenüber Serbien ablief⁹. Salten ließ in acht kurzen Impressionen den Tag in Wien vom frühen Morgen bis zur Mitternacht Revue passieren und beschrieb die Atmosphäre auf den Straßen aus der Perspektive eines teilnehmenden Beobachters in einer wogenden Menge. Den Übergang von angestrenzter Spannung zu ekstatischer Begeisterung ebnet in diesen Skizzen immer wieder die Musik. Einer der ersten Abschnitte beschreibt die mittägliche Wachtparade vor der Hofburg, die eine *dichtgedrängte Menge* lautlos betrachtet, bis die Fanfarenmelodie von „Prinz Eugen, der edle Ritter“ einsetzt. Sie fungiert als Fanal: *Dann brüllt die Menge hier auf wie ein Wettersturm und verschlingt das Reiterlied vom Prinzen Eugen. Und die Luft bebt bei diesem Ausbruch. Von der Musik hört man*

8 Maximilian HARDEN, Was sollen wir thun?, in: Die Zukunft 89 (1914) vom 12. Dezember 1914, S. 317–344, hier S. 338 und S. 337.

9 Felix SALTEN, Der Entscheidungstag in Wien, in: Berliner Tageblatt vom 27. Juli 1914, S. 2 f. Der am 27. Juli veröffentlichte Text berichtet vom 25. Juli 1914 in Wien.

kaum mehr etwas als den rhythmischen Donner der großen Trommel und dann und wann den zerfetzten, blitzend hellen Klang der Flügelhörner. Unsere Nerven aber werfen sich gleichsam in dieses wilde Meer von Stimmen, tauchen darin unter, baden darin und erfrischen sich. Wir vergessen alle ruhigen Erwägungen, vergessen alles und schreien mit. Bald hören wir unsere Stimme allein, bald wieder unsere Stimme gar nicht, sondern nur die Brandung, die uns umtost. [...] Die Menge rast, und das hat etwas Befreiendes¹⁰.

Ähnliches passiert, als die Hymne „Gott erhalte, Franz den Kaiser“ angestimmt wird, die normalerweise, so erläutert Salten den Deutschen gleich einem Fremdenführer, immer bei der Wachtparade gespielt wird, *wenn die abgelöste Kompanie die Fahne übergibt. Jeden Tag wird sie von der ruhigen Gaffermenge ruhig angehört und reißt mitten in der Strophe ab, wenn die Fahne übergeben ist. Heute aber fallen Tausende Menschenstimmen mit ein. [...] Die Regimentskapelle bricht ab wie sonst. Aber die Masse der Menschen singt weiter¹¹.*

Der Ausnahmezustand wird nicht nur akustisch untermalt, sondern realisiert sich überhaupt erst in der Musik. Speziell für das Publikum in Deutschland fügt Salten dann noch eine weitere musikalische Szene am Nachmittag in Wien ein. Er lässt sich in der Menge treiben, *ganz ziellos, wie mir schien. Dann aber [...] merke ich, daß diese Menge hier ein bestimmtes Ziel hat¹²*, und das ist die deutsche Botschaft, wo die Österreicher nun die deutsche Kaiserhymne „Heil Dir im Siegerkranz“ und die „Wacht am Rhein“ intonieren. Die Nibelungentreue zwischen Österreich und dem Deutschen Reich wird so suggestiv musikalisch beschworen, noch bevor Österreich und das Deutsche Reich den Krieg überhaupt erklärt haben. Die Mitternacht wird mit dem Radetzky marsch eingeläutet, dem, so Salten, *genialsten, farbig fröhlichsten aller österreichischen Kriegsmärsche¹³*. Abschließend reflektiert Salten über diesen eigentümlichen Schwebezustand zwischen Frieden und Krieg und bekennt sich zum begeisterten Überschwang der letzten Stunden, denn es gehört *zum besten Menschentum, in manchen Stunden solch gelassene Erwägung, solch ruhiges Philosophieren zu vergessen!¹⁴*

Während Salten so in seinem nach Deutschland adressierten Wiener Stimmungsbild am 27. Juli 1914 die Kriegseuphorie auf der Straße als eine Verführung zum irrationalen Ausnahmezustand schildert, dem man sich guten Mutes hingeben könne, akzentuiert er die Situation zwei Tage später in der Wiener „Neuen Freien Presse“ anders. Direkt auf der ersten Seite der Zeitung unterhalb des Kriegsmanifests des österreichischen Kaisers „An meine Völker!“ ist Saltens Artikel „Es muß sein“ platziert. Explizit bekennt er dort, *ach nein, wir sind in keinem Rausch* und betont die Überlegenheit und den feierlichen Ernst, mit denen

10 Ebd., S. 2.

11 Ebd.

12 Ebd., S. 3.

13 Ebd.

14 Ebd.

sich Österreich zum Krieg entschlossen habe¹⁵. In kritischer Auseinandersetzung mit dem Nationalstereotyp von der österreichischen Leichtlebigkeit und Lässigkeit beschwört Salten eine Wende zu Seriosität (*Wir sind auch nicht wie einst [...] leichtfertig und übermütig*¹⁶) und durchzieht den Kommentar leitmotivisch mit der Sentenz *es muß sein*, mit der das staatstragende Feuilleton auch endet. Diese Formel *es muß sein* nahm der Satiriker und Kriegskritiker Karl Kraus als Aufhänger, um sich über Saltens patriotisches Pathos und seine affirmative Kriegspublizistik zu echauffieren. Kraus ärgerte sich über Salten, *der sich welt-historisch verstellt, Allerseelenstimmungen schreibt mit dem Refrain: „es muß sein“ und der Überzeugung Ausdruck gibt, daß auch im Innern der trauernden Mütter, der Witwen und Waisen „wie eherner Glockenklang dies Wort schwingt, dem wir uns alle beugen.“ Muß es auch sein, daß sie sich das von Herrn Salten, einem jetzt unbeschäftigten Librettisten sagen lassen? Braucht die Musik des Todes solchen Text?*¹⁷

Kraus' Unmut bezog sich dabei nicht nur auf diesen ersten kriegsbejahenden Artikel von Salten in der „Neuen Freien Presse“, sondern auf viele weitere, die in den nächsten Wochen und Monaten folgten¹⁸. Mit seinen journalistischen Arbeiten im Herbst und Winter 1914 beteiligte sich Salten engagiert am „Krieg der Federn“, an der Konstruktion eines deutsch-österreichischen Kulturkriegs gegen eine westliche Zivilisation¹⁹. Als der französische Philosoph Henri Bergson und der belgische Schriftsteller Maurice Maeterlinck den Weltkrieg zu einem Kampf der Zivilisation gegen die deutsche Barbarei erklärten, schaltete sich Salten ein

15 Felix SALTEN, Es muß sein, in: Neue Freie Presse vom 29. Juli 1914, S. 1–3, hier S. 1; vgl. hierzu auch Alfred PFOSE, Der Schmock funèbre. Die Kriegsfeuilletons des Felix Salten, in: Kulturmanöver. Das k.u.k. Kriegspressequartier und die Mobilisierung von Wort und Bild, hg. von Sema COLPAN u. a. (Budapester Studien zur Literaturwissenschaft, Bd. 18), Frankfurt a. M. 2015, S. 111–126.

16 SALTEN, Es muß sein (wie Anm. 15) S. 2.

17 Karl KRAUS, Ich hatt' einen Kameraden, in: Die Fackel vom 10. Dezember 1915, S. 84. Mit der beruflichen Einordnung Saltens als *jetzt unbeschäftigten Librettisten* bezieht sich Kraus auf das Textbuch, das Salten unter Pseudonym für Oscar Straus' am Raimundtheater 1910 uraufgeführter Operette „Mein junger Herr“ verfasst hatte (Mein junger Herr. Operette in drei Akten von Ferdinand Stollberg [Pseudonym für Felix Salten], Musik von Oscar Straus, Mise en scène von Ludwig von dem Bruch, Leipzig/Wien 1910).

18 Vgl. zur „Neuen Freien Presse“ im Ersten Weltkrieg: Sigurd Paul SCHLEICHEL, Journalisten leisten Kriegsdienst. Die „Neue Freie Presse“ im September 1915, in: Österreich und der Große Krieg 1914–1918. Die andere Seite der Geschichte, Wien 1989, S. 104–109; allgemeiner zur österreichischen Kriegspublizistik: *Musen an die Front! Schriftsteller und Künstler im Dienst der k.u.k. Kriegspropaganda zwischen 1914 und 1918*, hg. von Jozo DŽAMBO, München 2003; Eberhard SAUERMAN, *Literarische Kriegsfürsorge. Österreichische Dichter und Publizisten im Ersten Weltkrieg*, Wien/Köln/Weimar 2000.

19 Vgl. die zeitgenössische Publikation: *Krieg der Geister. Eine Auslese deutscher und ausländischer Stimmen zum Weltkrieg 1914*, hg. von Hermann KELLERMANN, Weimar 1915; zur zivilisationskritischen Vorgeschichte vgl. meine Studie: *Wege in den ‚Kulturkrieg‘. Zivilisationskritik in Deutschland 1890–1914*, Darmstadt 2000.

auf „Ein Wort vom Barbarentum“. Von einem Schriftsteller der Wiener Moderne, der Salten war, mussten Maeterlincks Aussagen gegen die deutsch-österreichischen Barbaren als besonders schmerzlich empfunden werden, denn die Dichter des Jungen Wien hatten Maeterlinck in den 1890er Jahren als Vorbild verehrt²⁰. Aus Saltens Feuilleton klingt dementsprechend auch eine große Enttäuschung heraus, dass das Idol der Jahrhundertwende sich so schroff gegenüber den begeisterten Rezipienten von ehemals äußert. Salten nutzt die Kriegspublizistik, um die eigene ästhetische Vergangenheit umzuwerten und kritisch zu bilanzieren. Retrospektiv erscheint der französisch-belgisch-deutsche Kulturtransfer als ein Irrweg, wenn er klagt: *Kein Talent hat auf Frankreichs [...] Boden die Augen aufgeschlagen, dem wir nicht gleich entgegengeeilt wären, um es zu begrüßen. [...] Wir haben unsere eigenen Arbeiten beiseite geschoben, um für die anderen Aufmerksamkeit zu werben, wir haben unseren eigenen Kräften den Raum geschmälert, um den Fremden Platz zu schaffen. [...] Wir haben das Wesen der Gallier [...] studiert, haben vom Besten aufs Gute geschlossen und es unter uns verkündet. Und was haben wir dafür empfangen?*²¹

Als sich in der französisch-englischen Kriegspublizistik die Vorstellung formierte, man wolle diesen Krieg als einen gegen den deutschen Militarismus, aber nicht gegen die deutsche Kultur verstanden wissen, meldete sich Salten wieder zu Wort. Nachdem der französische Schriftsteller Anatole France und der irische Dramatiker George Bernard Shaw proklamiert hatten, dieser Krieg werde nicht gegen Goethe und Beethoven geführt, sondern dieser Krieg richte sich lediglich gegen Potsdam (als Inbegriff des preußischen Militarismus), veröffentlichte Salten in der „Neuen Freien Presse“ eine zweiteilige „Studie über Potsdam“, die Arthur Schnitzler *vorzüglich* fand²². Hatte Salten Ende Juli 1914 den Deutschen vom „Entscheidungstag in Wien“ berichtet, entwirft er den Wienern jetzt Potsdam nicht so sehr als Stätte eines martialischen Militarismus, sondern als Musterfall deutscher Kultur. Geschickt zitiert er Voltaires Sentenz, dass sich in Potsdam zugleich *Grenadiere und Musen, Kriegstrompeten und Geigen*, befänden und schließt mit einem flammenden Plädoyer für eine unteilbare deutsche Kultur, deren militärische Elemente sich nicht abkoppeln ließen: *Das Deutschland, das Goethe, Schiller, Kleist und Beethoven, Mozart und Schubert gebar, ist so arm, ist so schwach gewesen, daß es seine Genies [...] mußte darben lassen. Diesem Volk ist zu Königsberg und Weimar, zu Salzburg und Wien unsterb-*

20 Hermann BAHR, Maurice Maeterlinck, in: Das Magazin für Litteratur 60, Nr. 2 vom 10. Januar 1891, S. 25–27, hier S. 26.

21 Felix SALTEN, Ein Wort vom Barbarentum, in: Neue Freie Presse vom 10. September 1914, S. 1–4, hier S. 2; zur Bedeutung der französisch-belgischen Literatur für das Junge Wien vgl.: Stefanie AREND, Innere Form. Wiener Moderne im Dialog mit Frankreich, Heidelberg 2010.

22 Vgl. Tagebucheintrag Schnitzlers vom 28. Oktober 1914: *Bei Salten, ihm über sein vorzügliches Potsdam Feuilleton gutes sagen.* (Arthur SCHNITZLER, Tagebuch 1913–1916, unter Mitwirkung von Peter Michael BRAUNWARTH u. a., hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1983, S. 146 f.)

licher Ruhm erstanden. Derweil aber wurde ihm zu Potsdam ein festes Dach gezimmert. [...] In Potsdam haben sie zur Reveille geblasen, und da sind alle deutschen Kräfte aufgestanden, die Nüchternheit und der Fleiß und die leidenschaftliche Pflichterfüllung, die zähe Ausdauer und [...] der schlaflose Wille zur Macht. Es klingt sehr schön, wenn man sagt: Goethe und Beethoven gehören der ganzen Welt. Aber nun soll auch die ganze Welt einmal dem Volk gehören, das Goethe und Beethoven hervorgebracht hat²³.

Das großdeutsche Timbre, das Schiller und Schubert als Angehörige eines Volks ausstellt und Weimar und Wien zusammenzieht, ist durchaus typisch für diese frühen Kriegsfeuilletons Saltens²⁴. Die erstaunliche imperialistische Schlussvolte, die gleich nach der *ganzen Welt* ausgreift, und dies mit kultureller Hegemonie legitimiert, illustriert die politische Intensität dieses kulturkriegerischen Engagements. Die vor allem in der französischen Kriegspublizistik ausgestaltete Idee, dass man es gegenwärtig mit zwei unterschiedlichen Deutschlands zu tun habe: einem zu verehrenden der Dichter und Denker und einem anderen zu bekämpfenden der Militaristen und Barbaren, wird immer wieder in der deutsch-österreichischen Kriegspublizistik kritisch diskutiert. Der deutsch-jüdische Philosoph und Basler Philosophie-Professor Karl Joël etwa rekapituliert, die Kriegsschriften der Franzosen *wollen den stillen Denker [...] vor dem Damoklesschwert des Militarismus schützen; sie wollen den Engel Goethe vom Teufel Bismarck erlösen*. Gegen diese Vorstellung behaupten der Basler Joël und der Österreicher Salten gleichermaßen eine Übereinkunft von deutscher Kultur und deutschem Militarismus, ganz so, wie es in der deutschen sogenannten „Erklärung an die Kulturwelt“ im Herbst 1914 formuliert und von 93 Wissenschaftlern und Künstlern unterzeichnet worden war. So fragt Joël suggestiv: *Muss man denn erst zeigen, wieviel Kantischer Pflichteifer im preußischen Unteroffizier, wieviel Hegelscher Ordnungssinn im preußischen Beamten lebt?*²⁵

Während im Deutschen Reich der publizistische Einsatz vieler jüdischer Intellektueller im Kulturkrieg auch und vor allem von der Hoffnung getragen war, die Burgfriedensparole von Wilhelm II. auf das deutsch-jüdische Verhältnis auszudehnen²⁶, scheint eine vergleichbare Vorstellung beim jüdischen Österreicher

23 Felix SALTEN, Studie über Potsdam, in: Neue Freie Presse vom 21. Oktober 1914, S. 1–3 und 28. Oktober 1914, S. 1–3, hier 28. Oktober 1914, S. 3.

24 Vgl. auch Peter SPRENGEL, Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900–1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, München 2004, S. 803.

25 Karl JOËL, Neue Weltkultur, Leipzig 1915, S. 42 und S. 53. Zu Joëls Einsatz im Kulturkrieg vgl. meine Studie: Karl Joëls *Neue Weltkultur* (1915) und ihr Zivilisationsbegriff, in: Kritikfiguren / Figures de la critique. Festschrift für Gérard Raulet zum 65. Geburtstag / En Hommage à Gérard Raulet, hg. von Olivier u. a (Schriften zur politischen Kultur der Weimarer Republik, Bd. 17), Frankfurt a. M. 2015, S. 257–270.

26 Hermann COHENS Schriften „Über das Eigentümliche des deutschen Geistes“ (Berlin 1914) und über „Deutschtum und Judentum“ (Gießen 1923) stehen für eine solche Hoffnung auf eine deutsch-jüdische Symbiose im Zeichen des Burgfriedens. Vgl. hierzu: Ulrich SIEG, Jüdische

Salten nicht vorrangig zu sein. Die Belange speziell der jüdischen Bevölkerung spielen in seinen Kriegsfeuilletons eher selten eine Rolle²⁷. Auch wenn sich Salten vor 1914 und nach 1918 immer wieder zum Zionismus äußert und Theodor Herzl würdigt²⁸, so scheint doch während des Ersten Weltkriegs das Interesse an jüdischen Fragen zurückzutreten. Das mag auch mit der offiziellen Stellung Saltens zu tun haben, die er als leitender Redakteur der Zeitung des Außenministeriums einnahm, der einzigen Zeitung, die Kaiser Franz Joseph wirklich gelesen haben soll.

2. Thomas Mann als Kriegspublizist

Berühmt-berüchtigt sind Thomas Manns „Gedanken im Kriege“ von 1914, in denen er eine deutsche Kultur der Tiefe, Innerlichkeit, Musikalität und monarchistischen Verfasstheit einer französischen demokratischen Zivilisation gegenüberstellte und diesen Gegensatz historisch an Voltaire und Friedrich dem Großen sichtbar zu machen versuchte. Mann feiert (wie viele andere auch) den Krieg als reinigende Katharsis und legitimiert die Kriegsbegeisterung der deutschen Künstler als eine moralische und nicht politische. Er greift den Militarismus-Vorwurf der Gegner auf und wertet ihn affirmativ um, in dem er eine Identität von deutschem Militarismus und deutscher Moralität erklärt. Reale Kriegsergebnisse wie die Belagerung von Reims werden marginalisiert und bleiben bemerkenswert unscharf.

Intellektuelle im Ersten Weltkrieg. Kriegserfahrungen, weltanschauliche Debatten und kulturelle Neuentwürfe, Berlin 2008; Petra ERNST, Der Erste Weltkrieg in deutschsprachig-jüdischer Literatur und Publizistik in Österreich, in: Krieg – Erinnerung – Geschichtswissenschaft, hg. von Siegfried MATTL u. a., Köln/Weimar 2009, S. 47–72; David RECHTER, The Jews of Vienna and the First World War, Oxford 2008; Weltuntergang. Jüdisches Leben und Sterben im Ersten Weltkrieg, hg. von Marcus G. PATKA im Auftrag des Jüdischen Museums Wien, Wien 2014.

27 Eine Ausnahme stellt der Artikel „Praterspatzen“ dar (Neue Freie Presse vom 22. Dezember 1914, S. 1–4), in dem Salten um Mitleid und Verständnis für die jüdischen galizischen Flüchtlinge in Wien wirbt. Die Religionszugehörigkeit der galizischen Flüchtlinge wird von Salten kein einziges Mal explizit benannt, und doch reagiert der Artikel merklich auf die antisemitische Stimmung gegenüber den Flüchtlingen. Saltens Artikel verarbeitet wohl auch ein Gespräch, das er einige Tage zuvor mit Schnitzler führte; vgl. den Tagebucheintrag Schnitzlers vom 18. Dezember 1914: *nachher Saltens*. [...] *Der Antisemitismus hier, durch die galizischen Flüchtlinge gesteigert. Kläglich freches Benehmen gewisser höherer behördlicher Factoren – Ideen zu „habsburgischen Festspielen“*. – Hugo, als Politiker; will die übeln Wirkungen des Katholizismus nicht zugeben. (SCHNITZLER, Tagebuch [wie Anm. 22] S. 158).

28 Zu Saltens Stellung zum Judentum vgl.: Manfred DICKEL, „Ein Dilettant des Lebens will ich nicht sein“. Felix Salten zwischen Zionismus und Jungwiener Moderne, Heidelberg 2007; Siegfried MATTL, Felix Salten. Zionismus als literarisches Projekt, in: Wien und die jüdische Erfahrung 1900–1938. Akkulturation – Antisemitismus – Zionismus, hg. von Frank STERN / Barbara EICHINGER, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 419–426; Rembert J. SCHLEICHER, Felix Salten als poetischer Zionist. Beobachtungen zum Reisebericht „Neue Menschen auf alter Erde. Eine Palästinafahrt“, in: Felix Salten – der unbekannte Bekannte, hg. von Ernst SEIBERT / Susanne BLUMESBERGER, Wien 2006, S. 33–46.

Der Krieg erscheint in Manns Essay zwar als Katharsis²⁹, doch erschöpft sich seine Funktion nicht in einer Läuterung. Mann gründet seine Analogie von Kunst und Krieg auf deren angeblich gemeinsames Prinzip der „Organisation“: *Jenes siegende kriegerische Prinzip von heute: Organisation – es ist ja das erste Prinzip, das Wesen der Kunst*³⁰.

„Organisation“ ist ein Reizwort im Ersten Weltkrieg. Der Nationalökonom Johann Plenge (der die Formel von den „Ideen von 1914“ geprägt hat) definierte 1916 *Organisation* als die *reiche, inhaltvolle, objektive Gliederung unseres Staats- und Gesellschaftslebens, der man sich mit dienender Bereitschaft eingliedern muß*³¹. In diesem Sinn avisierte *Organisation* eine Maximierung des Staatlichen und eine zunehmende Bürokratisierung. Aber schon zu Beginn des Kriegs gesellte sich zu der Semantik von „Organisation“ als *nüchterne[r] Tatbestand der universellen Bürokratisierung*³², wie Max Weber sie kennzeichnete, eine gegenläufige Bewegung, die der Rationalisierung Pathos, der Versachlichung Gemüt und der Bürokratisierung Heroenkult beordnete. Gegensätzliches und Sich-Widersprechendes zwang sich im Begriff der „Organisation“ zusammen. Die Bürokratisierung schien so weniger bedenklich. „Organisation“ wurde zum Euphemismus, der unliebsame Modernisierungserscheinungen bemäntelte. Der Schriftsteller Hermann Bahr übte sich im Herbst 1914 in solchen paradoxen Formulierungen und erklärte in seinem Text „Kriegssegens“ *Organisation* als *Enthusiasmus mit Disziplin, völlige Verzückung bei völliger Präzision und Trunkenheit der Seele bei wachem Verstande*³³.

Thomas Mann spricht ähnlich wie Bahr vom *Ineinanderwirken von Begeisterung und Ordnung*³⁴. *Organisation* gestaltet Mann als ein Zusammengehen von apollinischer *Solidität, Exaktheit, Umsicht; Tapferkeit, Standhaftigkeit* mit dionysischer *Verachtung dessen, was im bürgerlichen Leben „Sicherheit“ heißt und Hingebung aufs Äußerste*³⁵. Galt vor 1914 die Opposition von Bürger und Künstler als prägende Konfiguration von Manns Werk, so überführt Mann diese Kon-

29 *Krieg! Es war Reinigung, Befreiung, was wir empfanden, und eine ungeheure Hoffnung* (Thomas MANN, Gedanken im Kriege, in: DERS., Essays II. 1914–1926. [Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher, Bd. 15.1.], hg. von Hermann KURZKE, unter Mitarbeit von Joëlle STOUPEY / Jörn BENDER / Stephan STACHORSKI, Frankfurt a.M. 2002, S. 27–46, hier S. 32.)

30 Ebd., S. 29.

31 Johann PLENGE, 1789 und 1914. Die symbolischen Jahre in der Geschichte des politischen Geistes, Berlin 1916, S. 43.

32 Max WEBER, Parlament und Regierung im neugeordneten Deutschland. Zur politischen Kritik des Beamtentums und Parteiwesens, in: DERS., Zur Politik im Weltkrieg. Schriften und Reden 1914–1918, hg. von Wolfgang J. MOMMSEN / Gangolf HÜBINGER (Gesamtausgabe I/15), Tübingen 1984, S. 462.

33 Hermann BAHR, Kriegssegens, München 1915, S. 22.

34 MANN, Gedanken (wie Anm. 29) S. 29.

35 Ebd., S. 29 f.

stellation im Krieg in den Antagonismus von Zivilist und Soldat. Er militarisiert die Kunst und ästhetisiert den Krieg³⁶. Diese Ästhetisierung bedeutet zugleich eine Entpolitisierung des Kriegs, die es erlaubt, ihn nicht mehr unter zeitgeschichtlichen Maßstäben betrachten zu müssen, sondern ihn als poetische Herausforderung zu verstehen³⁷.

Gegenüber der Zeichnung des Kriegs als triumphalen Sieg der Moral über die Politik fällt bei Thomas Mann das Bild des Friedens als *[g]räßliche Welt, die nun nicht mehr ist*³⁸, beängstigend aus. Frieden wird mit Bildern von Krankheit und Partikularisierung verbunden. Mann entwirft ein Décadence-Panorama, das gegenüber dem neuen Zusammengehörigkeitsgefühl im Krieg *Zersetzungsstoffe[.] der Zivilisation*³⁹ aufweist. Diese *Zersetzungsstoffe[.] der Zivilisation* stehen für Heterogenitätserfahrungen und illustrieren den Wunsch nach Homogenität, einem *Wiederfestwerden*⁴⁰ als Rekonstruktion von Reinheit und Ganzheit. Der Frieden wird pathologisiert zur Epidemie, die *Ungeziefier des Geistes* verbreitet und gegen die *Entseuchungsmittel* aufgeboten werden⁴¹. Der Krieg wird nicht als Ereignis der Schützengräben gepriesen, sondern als ideeller *Zusammenschluß der Nation* im Burgfrieden, der im dezisionistischen *Radikalismus der Entschlossenheit* seiner eigenen Opferbereitschaft huldigt⁴².

Zum Vorbild dieser Haltung wird kein Künstler oder Philosoph erkoren. Nicht Wagner, Nietzsche oder Schopenhauer werden Penaten von Manns Kriegshaltung, sondern der Politiker Friedrich II. von Preußen⁴³. Mann allegorisiert, *Deutschland ist heute Friedrich der Große*⁴⁴, und interpretiert den Ersten Weltkrieg als typologische Überhöhung des Siebenjährigen Kriegs (1756–1763). Damals wie heute hätten die Gegner Preußen und Deutschland zuerst nicht verstanden und dann gehasst, was auf preußisch-deutscher Seite Trotz ausgelöst

36 Vgl. zum Militarismus-Begriff in den „Gedanken im Kriege“: Michael BEDDOW, Thoughts back in Season? Thomas Mann's First World War Essays and the Problem of German Identity, in: Publications of the English Goethe Society, New Series 64/65 (1993–95) S. 3–20, bes. S. 10 f.

37 Siehe auch Lothar PIKULIK, Die Politisierung des Ästheten im Ersten Weltkrieg, in: Thomas Mann 1875–1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck, hg. von Beatrix BLUDAU / Eckhard HEFTRICH / Helmut KOOPMANN, Frankfurt a. M. 1977, S. 61–74.

38 MANN, Gedanken (wie Anm. 29) S. 31.

39 Ebd., S. 32.

40 Ebd.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 33.

43 Edgar B. SCHICK, Thomas Mann's Symbolic Use of Frederick the Great for Germany in World War I, in: European Studies Journal 52 (1988) S. 25–38; Pierre-Paul SAGAVE, Die Bedeutung Preußens in der deutschen Literatur, in: German Studies Review 6 (1983) S. 365–398; Georg WENZEL, Aspekte zum Friedrich-Bild der Brüder Mann, in: Thomas Mann Jahrbuch 5 (1992) S. 62–77.

44 MANN, Gedanken (wie Anm. 29) S. 33.

habe. Der zuvor ausgefeilte Gegensatz von „Kultur“ und „Zivilisation“ wird mit Friedrich II. und Voltaire personifiziert, die sich sinnbildlich auf Nationalstereotypen von Deutschland und Frankreich übertragen lassen⁴⁵. Seele, Kultur und Moral auf deutscher Seite stehen gegen Vernunft, Zivilisation und Politik auf französischer. In völkerpsychologischer Absicht präsentiert Mann den Antagonismus: *Voltaire und der König: Das ist Vernunft und Dämon, Geist und Genie, trockene Helligkeit und unwölktes Schicksal, bürgerliche Sittigung und heroische Pflicht; Voltaire und der König: das ist der große Zivilist und der große Soldat seit jeher und für alle Zeiten*⁴⁶.

Eine eigentümliche Ironie liegt darin, dass diese Personalbesetzung aus dem 18. Jahrhundert von „Kultur“ und „Zivilisation“ eine verkreuzte Struktur ausweist: Voltaire, den Mann ganz der „Zivilisation“ und damit der unkünstlerischen Politik zuordnet, ist Künstler. Friedrich II., der „Kultur“ und die unpolitische Kunst personifiziert, ist Politiker.

Während sich andere Schriftsteller vor allem gegen England und damit gegen einen Wirtschaftsliberalismus richten, der als „Händlertum“ gebrandmarkt wird, richtet sich Manns rhetorische Attacke vorrangig gegen Frankreich⁴⁷. Hier gilt die Kritik nicht so sehr dem Kapitalismus als vielmehr der parlamentarischen Politik und einem verfeinerten Lebensstil⁴⁸. Frankreich sei vor dem Krieg voller Dünkel, kulturell arrogant, gegenüber Deutschland gewesen und ergehe sich jetzt in einem eitlen und ängstlichen Verhalten, das Mann als „weiblich“ kennzeichnet. Die dichotomische Denkfigur von „Kultur“ und „Zivilisation“ wird um eine weitere Bedeutungsschattierung angereichert. Deutscher Krieg und „Kultur“ sind männlich, französische Friedenssehnsucht und „Zivilisation“ gelten als weiblich: *Diese Nation nimmt Damenrechte in Anspruch*⁴⁹ heißt es – *Zart und liebreizend*

45 Überspitzt eine nationale Stereotypisierung bereits vor dem Krieg ansetzend: Peter Ulrich HEIN, Die Brücke ins Geisterreich. Künstlerische Avantgarde zwischen Kulturkritik und Faschismus, Reinbek 1992, S. 15–23.

46 MANN, Gedanken (wie Anm. 29) S. 35.

47 Eine an England ausgerichtete Kapitalismuskritik findet sich nichtsdestoweniger; hierzu: Ferenc FEHER, The Last Phase of Romantic Anti-Capitalism. Lukács' Response to the War, in: New German Critique 10 (1977), S. 139–154; allgemeiner zu nationalökonomischen Motiven bei Mann: Jochen HÖRISCH, Das mediale Blut der Volkswirtschaft. Klaus Heinrich oder Dracula, in: DERS., Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes, Frankfurt a. M. 1998, S. 337–349; Eckard HEFTRICH, Der Homo oeconomicus im Werk von Thomas Mann, in: Der literarische Homo oeconomicus. Vom Märchenhelden zum Manager. Beiträge zum Ökonomieverständnis in der Literatur, hg. von Werner WUNDERLICH (Facetten deutscher Literatur, Bd. 2), Bern 1989, S. 153–169; vgl. Brief Manns an Paul Amann vom 25. März 1915: *Was ist aus der Revolution geworden? Die kapitalistische Bourgeois-Republik. Eine nette Beschercung!* (Thomas Mann, Briefe an Paul Amann 1915–1952, hg. von Herbert WEGENER [Veröffentlichungen der Stadtbibliothek Lübeck, Bd. 3], Lübeck 1959, S. 27).

48 Roger BAUR, Zum Frankreichbild Thomas Manns in den „Betrachtungen eines Unpolitischen“, in: Thomas Mann 1875–1975 (wie Anm. 37) S. 107–119.

49 MANN, Gedanken (wie Anm. 29) S. 42.

und auf eine brillante, galante, gloriose, bravuröse [...] Art⁵⁰ wird Frankreich personifiziert als eine kokette Dame, die im Ernstfall furchtsam auf das chevalereske Verhalten ihres Gegenübers angewiesen ist.

3. Elsässische Kriegsdramatik: Schickeles Schauspiel „Hans im Schnakenloch“

Über den Krieg wurden aber nicht nur essayistische Texte geschrieben, wie die von Salten und Thomas Mann. Es entstand schon während des Kriegs eine Fülle von fiktionaler Literatur über den Krieg. Es gibt da Leutnantsnovellen, eherne Sonette und auch Kriegsdramatik. 1915 erschien etwa von Hermann Bahr „Ein Schwank aus der deutschen Mobilmachung“: In drei Akten kommt eine zerstrittene deutsche Familie in den letzten Tagen des Juli 1914 in einem gemieteten Schloss in Süddeutschland zusammen, um den Geburtstag des Familienoberhaupts zu feiern. Die Familie begräbt mit dem Kriegsausbruch alle bisherigen Querelen in großer Einmütigkeit⁵¹. Das Stück beginnt als ein Schwank in leichter Lustspielart, gekennzeichnet durch Heiterkeit, Wortwitz, Situations- und Typenkomik. Der Kriegsausbruch bewirkt einen dramenästhetischen Wandel ins hohe Pathos, weitab vom burlesken Tonfall.

Alle Figuren dieses Stücks finden mit dem Kriegsausbruch zu einer stilisierten deutschen „Ursprünglichkeit“ zurück. Der Kriegsbeginn fungiert dramenästhetisch als Handlungsumschlag gegen Ende des zweiten Akts. Die Konflikte sind beigelegt, alle zeigen sich vom Krieg begeistert und sind bereit, sich seinen Forderungen zu fügen, insgesamt eine Apotheose des Burgfriedens⁵². Die Handlung suggeriert, dass durch den Krieg jegliche Krisenempfindung überwunden worden und anstelle des im Vorkriegsdeutschland grassierenden Leidens an der Moderne das große Gefühl nationaler Einigkeit getreten sei. Der Schwank endet wenig burlesk, vielmehr hoch pathetisch – oder wie Hermann Bahrs Schriftstellerkollege Arthur Schnitzler befand *einfach wie vertrottelt*⁵³ – mit dem Erlösungs-

50 Ebd., S. 42 und 40.

51 Hermann BAHR, Der muntere Seifensieder. Ein Schwank aus der deutschen Mobilmachung, Berlin 1915.

52 Diese komischen Überzeichnungen der Kriegsbegeisterung sind für Eduard Castle der Anknüpfungspunkt, um im „munteren Seifensieder“ kriegskritisch-satirische Elemente auszumachen, was an der Intention Bahrs vorbeiiinterpretiert, denn bei aller ironischen Übertreibung im Detail bleibt doch das dramatische Schlussbekenntnis zum Krieg als Einheits- und Deutschtumsstifter dominant (vgl. Eduard CASTLE, Die neue Generation um Hermann Bahr, in: Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn, unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler hg. von DEMS., Bd. 4: 1890–1918, Wien 1937, S. 1696).

53 Tagebucheintrag Schnitzlers vom 23. Januar 1915: *Las Bahrs neuen Schwank (Seifensieder), der am Schluss einfach wie vertrottelt wirkt* (SCHNITZLER, Tagebuch [wie Anm. 22] S. 170).

seufzer: *Nur noch ein einziges, alles umfassendes Gefühl überall! Nur noch Deutsche!*⁵⁴

Diesem kriegsaffirmativen Drama von Hermann Bahr soll nun ein Drama gegenübergestellt werden, das im Oktober 1914 entstand und in Frankfurt am Neuen Theater im Dezember 1916 uraufgeführt wurde. Der Elsässer René Schickele hat es geschrieben. Schickele war 1883 im Reichsland Elsass-Lothringen geboren worden. Als Sohn eines deutsch-elsässischen Weingutsbesitzers und einer Französin wuchs er im elsässischen Obernai auf, damals im Reichsland Elsass-Lothringen Oberehnheim genannt. Zu Hause wurde französisch gesprochen, erst in der Schule lernte er deutsch. Geschrieben hat er allerdings seine literarischen Texte dann so gut wie alle auf Deutsch. Gemeinsam mit seinen Altersgenossen Ernst Stadler und Otto Flake stritt er um die Jahrhundertwende für ein sogenanntes *geistiges Elsassertum*, das sich weder ganz Frankreich oder ganz Deutschland zuordnete und das Zwischen-den-Nationen-Stehen als Chance für eine weltoffene Haltung begriff. Er betrachtete das Elsass als eine Brücke zwischen Deutschland und Frankreich⁵⁵. Der Schriftsteller Schickele entwickelte um 1915/1916 eine klar pazifistische Haltung und übersiedelte in die Schweiz, um von dort die expressionistische Zeitschrift der „Weissen Blätter“ zu einem Organ der Kriegskritik zu gestalten. Das war 1916. Das Drama, das nun vorgestellt werden soll, ist aber, wie erwähnt, früher im Oktober 1914 entstanden. Es dokumentiert Schickeles Weg hin zu seinem pazifistischen Engagement in der Schweiz.

Der Dramentitel lautet „Hans im Schnakenloch“ und bezieht sich damit auf ein elsässisches Volkslied, das gerne auch als heimliche, selbstkritische Hymne des Elsass bezeichnet wird. Schickele hat dem Drama eine Strophe dieses bekannten Lieds auch vorangesetzt, die (in Schickeles hochdeutscher Version) lautet: *Der Hans im Schnakenloch / Hat alles, was er will, / Und was er will, das hat er nicht, / Und was er hat, das will er nicht, / Der Hans im Schnakenloch / Hat alles, was er will*⁵⁶. Das Schnakenloch bezieht sich auf die Gegend der Altrheinarme und der Ill bei Straßburg, die häufig von Stechmücken heimgesucht wurden. Dieser Elsässer Hans ist in einer Zwischenposition, hin- und hergerissen zwischen dem, was er hat, und dem, was er haben könnte. Und er scheint nie zufrieden mit dem Ist-Zustand. So wie dem Hans des Liedes geht es auch dem Protagonisten des Dramas, Hans Boulanger, dessen Zerrissenheit zwischen den Nationen schon in der Zweisprachigkeit seines Namens zum Ausdruck kommt.

54 BAHN, Seifensieder (wie Anm. 51) S. 150 f.

55 Zu dieser Metapher vgl.: ANNE KRAUME, „Hier entsteht das Pathos des Übergangs“. Das Elsass zwischen Deutschland und Frankreich bei Ernst Robert Curtius, Jean Egen und René Schickele, in: Jahrbuch für Internationale Germanistik 43 (2011) S. 157–177; mit Abbildungen: Menschen im Krieg 1914–1918 am Oberrhein / Vivre en temps de guerre des deux côtés du Rhin 1914–1918, hg. von Rainer BRÜNING / Laëtitia BRASSEUR-WILD, Stuttgart 2014, S. 300–306 (zu René Schickele).

56 René SCHICKELE, Hans im Schnakenloch. Schauspiel in vier Aufzügen, Leipzig 1915, S. 5.

Mit dem Vornamen Hans nach Deutschland ausgerichtet, aber wahrlich kein Hans im Glück, und mit dem Nachnamen Boulanger zu Frankreich gehörig. Er hat eine deutsche Frau und eine französische Geliebte.

Das vieraktige Drama spielt im Frühjahr und Sommer 1914 im Elsass auf dem Gut Schnakenloch, das von dem älteren Bruder Hans Boulanger und seinem jüngeren Bruder Balthasar geleitet wird. Die beiden haben eine französische Mutter und einen bereits verstorbenen elsässischen Vater. Während der grundsolide, zuverlässige, aber ein bisschen langweilige Balthasar mehr Deutschland zugewandt ist, mag sich der etwas unstete, finanziell allzu risikofreudige, aber charismatische Hans nicht recht entscheiden, wo er eindeutig hingehören soll. Hans wird auch als „Ausreißer“ charakterisiert. Der deutsch-französische Konflikt wird in eine elsässische Familientragödie überführt. Schickele war es wichtig, hier nicht eindeutige Klischees holzschnittartig, konfrontativ gegeneinander zu setzen. In vorausgesetzten *Bemerkungen für den Spielleiter* betonte Schickele daher: *Hans und Balthasar sind „keine feindlichen Brüder“, wie Hans einmal sagt. Der Verfasser glaubt das eigentümlich vertraute Verhältnis der beiden Brüder auch außerhalb des Spieles betonen zu müssen, aus Furcht, deren Darsteller möchten vom ersten Auftreten an allzudeutlich einen „Kampf aufnehmen“ oder gar einander bösartig begegnen. [...] Erboste Gesichter und rollende Augen sind selbst im letzten Aufzug nicht am Platze*⁵⁷.

Als der Krieg (im dritten Akt) ausbricht, meldet sich Balthasar als Leutnant der Reserve sogleich als Kriegsfreiwilliger auf der deutschen Seite, wohingegen Hans, der aus gesundheitlichen Gründen nicht gedient hatte, sich vorerst nicht für eine Seite entscheiden muss. Das Gut Schnakenloch befindet sich mitten im Kampfgebiet und wird mal von französischen und mal von deutschen Truppen besetzt. Das Drama ist damit wohl eines der ersten, das noch während des Kriegs den Bewegungskrieg der ersten Kriegsmonate an der Vogesenfront selbst direkt auf die Bühne bringt. Man sieht eine *brennende Scheune*⁵⁸ und hört im Hintergrund Kanonendonner und *Schlachtenlärm*⁵⁹.

Balthasar kommt in Uniform nach Hause zu Besuch, als Schnakenloch gerade mal wieder in französischer Hand ist. Als ein französischer Offizier eintritt, vermag Hans seinen Bruder in deutscher Uniform vor der Kriegsgefangenschaft nur zu retten, indem er dem französischen Offizier verspricht, *sofort in das französische Heer*⁶⁰ einzutreten. Mit Hansens Aufbruch zu den französischen Truppen und dem Abschied von seiner deutschen Frau endet das Drama, das ein Elsässer Brüderpaar zu gegnerischen deutsch-französischen Soldaten werden lässt.

Als Hans noch vor dem Krieg von einem Mitglied der französischen Abgeordnetenversammlung gefragt wird, wie er seine elsässische Haltung gegenüber

57 Ebd., S. 4.

58 Ebd., S. 192.

59 Ebd., S. 4.

60 Ebd., S. 228.

Frankreich und Deutschland definieren würde, antwortet Hans mit einem Bild, das die schmerzliche Zerrissenheit, ja geradezu die Folter des Identitätskonflikts plastisch macht: *Spannen Sie einen Menschen mit Armen und Beinen zwischen zwei Pferde, jagen Sie die Pferde in entgegengesetzter Richtung davon, und Sie haben genau das erhabene Schauspiel der elsässischen Treue*⁶¹. Der französische Abgeordnete überlegt daraufhin, ob sich nicht das Deutsche Reich in ein Tauschgeschäft einlassen würde (ähnlich wie im Helgoland-Sansibar-Vertrag von 1890) und Elsass-Lothringen unter gewissen auszuhandelnden Bedingungen an Frankreich zurückgeben würde. Hans reagiert folgendermaßen auf diese Reflexion: *Deutschland Elsaß-Lothringen umtauschen? Nie. Sie [i.e. die Franzosen] müßten es schon zurückerobern. Kommt aber dieser Krieg, was Gott verhüten möge, so erleben Sie eine Katastrophe, mit der verglichen Sedan eine unglückliche Manöverübung war. Glauben Sie mir doch, bitte, ich kenne Deutschland, und ich kenne Frankreich: dieses ganze Volk von hier bis an die russische Grenze, Kopf an Kopf, Hand in Hand ist eine einzige Kriegsmaschine, die nur mit einem Hebeldruck in Gang gesetzt zu werden braucht*⁶². Hans warnt hellseherisch vor einem möglichen Krieg als einer Katastrophe bisher ungekannten Ausmaßes. Das ist umso bemerkenswerter, als die Mehrheit der frühen deutschen Kriegspublizistik ja von einem kurzen Krieg ausging und die Soldaten Weihnachten 1914 schon wieder zu Hause unterm Christbaum wähte.

Schickele lässt Hans diese Überlegung über den künftigen Krieg und seine gigantischen Dimensionen dann noch weiter treiben, wenn Hans fragt: *Wie, wenn der Krieg überhaupt eine ungeniale Angelegenheit wäre, eine Mischung von Transportgeschäft und Indianerspiel, und wir die Bedeutung der wirklich großen Feldherrn, die wir als solche verehren, ganz anderswo suchen müßten als auf ihren Schlachtfeldern?*⁶³ Hier ist der Krieg also kein Kampf für die Kultur gegen die Zivilisation, keine hehre Auseinandersetzung unterschiedlicher Weltanschauungen, sondern schlicht eine *ungeniale Angelegenheit*, in der es um Profit und Geltungsbedürfnis geht. Ein kindisches Kräfteringen, das im Bild des *Indianerspiels* gefasst wird. Diese Auffassung wird allerdings als Frage formuliert und nicht als eindeutige Haltung, vielleicht auch eine Vorsichtsmaßnahme von Schickele gegen die Zensur, die für das Verständnis des Dramas und seine Rezeptions- und Wirkungsgeschichte von großer Bedeutung ist⁶⁴.

Dieses Schauspiel wurde erfolgreich in Deutschland gespielt, nicht nur in Frankfurt, sondern auch in Düsseldorf, Köln, Nürnberg, München und in Berlin (nach dem Krieg auch in Freiburg und Baden-Baden). Allerdings kam es in Ber-

61 Ebd., S. 69.

62 Ebd., S. 71.

63 Ebd., S. 75.

64 Vgl. Áine MCGILLICUDDY, *Controversy and Censorship: The Debate on René Schickele's Hans im Schnakenloch*, in: *German Life and Letters* 60/1 (2007) S. 59–74; Joachim W. STORCK, „Rebellenblut in den Adern“. René Schickele als politischer Schriftsteller, in: *Recherches Germaniques* 9 (1979) S. 278–308.

lin noch im Krieg bald zu kritischen Nachfragen von prominenter Stelle. Ludendorff höchstpersönlich wandte sich in einem Brief an den Generalintendanten der Königlichen Schauspiele: *Mehrfache Zuschriften weisen mich auf ein im Kleinen Theater zur Aufführung gelangendes Schauspiel ‚Hans im Schnakenloch‘ hin und erheben aus vaterländischen Gründen Einspruch gegen die Aufführung dieses Stückes, das eine Verherrlichung des deutschfeindlichen Elsässertums darstelle. [...] Zur Erledigung der an mich gelangten Zuschriften wäre ich für eine kurze Mitteilung dankbar über Art und Inhalt des Stückes und welche Beweggründe die Zensur hatte, es zur Aufführung freizugeben.*

[Unterschrift] Ludendorff, General der Infanterie, I. Generalquartiermeister im Generalstab des Feldheeres⁶⁵

Der Generalintendant sah sich vom General herausgefordert, literaturwissenschaftlich tätig zu werden und gab seine Einschätzung von Schickeles Drama, das zwar weder eindeutig für Deutschland oder Frankreich Partei ergriffe, aber *trotzdem führt das Stück unbedingt zur innerlichen Abkehr vom Kriege, und ich begreife es sehr wohl, daß verantwortungsvolle Stellen die Frage aufwerfen müssen, ob es nicht besser gewesen wäre, die Aufführung des Stückes jetzt zu unterlassen!*⁶⁶ Der Intendant Hülsen-Häseler gab die Ludendorffsche Anfrage an die zensurrelevante Stelle weiter, an das Polizeipräsidium, das nun wiederum die Zulassung des Dramas rechtfertigen musste und folgendermaßen begründete: *Maßgebend für die Zulassung des Stückes war die Erwägung, daß dasselbe, wenn es auch seinem Zweck entsprechend ‚die Tragödie des Elsässers‘ darstellt [...], doch unzweideutig eine deutschnationale Tendenz zum Ausdruck bringt und demnach auch, im ganzen betrachtet, eine deutschnationale Wirkung hervorbringen muß*⁶⁷.

Wie kam der Polizeipräsident zu einem solchen Urteil? Schlecht gelesen? Mangelndes Textverständnis? Rechtfertigungsdruck oder eine bloße Schutzbehauptung angesichts des knöternden Ludendorffs? Das scheint mir nicht der Fall zu sein, denn wenn man den Blick von dem älteren Bruder Hans auf den jüngeren Bruder Balthasar richtet, so kann man in diesem deutschen Leutnant durchaus eine mit Sympathie gezeichnete Gestalt erkennen, die vom Krieg begeistert ist und die Mobilmachung wiederum als wahrgewordenes deutsches Wunder erklärt. Er schwärmt seiner Schwägerin vor: *Was ich erlebt habe? Erstens die Lösung der elsäß-lothringischen Frage, in zwölf Stunden. [...] „Schwab“ und „Wackes“: fort im Glockengeläut. Blitzblank ist das Land geworden, und als wir*

65 Brief Erich Friedrich Wilhelm Ludendorffs an Georg von Hülsen-Häseler vom 25. April 1917, in: Heinrich Hubert HOUBEN, Verbotene Literatur – von der klassischen Zeit bis zur Gegenwart. Ein kritisches Lexikon über verbotene Bücher, Zeitschriften und Theaterstücke, Schriftstelle und Verleger, Bd. II, Bremen 1928, S. 509.

66 Brief Georg von Hülsen-Häseler an Erich Friedrich Wilhelm Ludendorff vom 3. Mai 1917, in: Ebd., S. 511.

67 Brief Georg von Hülsen-Häseler an Erich Friedrich Wilhelm Ludendorff vom 5. Mai 1917, in: Ebd., S. 512.

*ausmarschierten, da sangen wir, Sachsen, Preußen und Elsässer: „Ich hatt' einen Kameraden, / einen bessern findst du nit . . .“ Du, das ist ein herrliches Lied!*⁶⁸

Balthasar wird nicht als naiv, verführt oder verblendet dargestellt. Seine Apotheose des Burgfriedens wird als authentischer Erlebnisbericht formuliert, das sogenannte „Augustwunder“ schildert er als Realität. Das macht dieses Drama durchaus ambivalent. Sowohl der deutschfreundliche Balthasar als auch der elsässische Hans sind als Sympathieträger gezeichnet.

Dass man das Drama daher auch als eine überhebliche deutsch-nationale Selbstbestätigung interpretieren konnte, zeigt der Lektüre-Eindruck des wohl prominentesten intellektuellen französischen Kriegs-Kritikers und Literaturnobelpreisträgers von 1915, Romain Rolland. Schickele hatte Rolland 1916 sein Drama zugesandt; der hatte es gelesen und war gar nicht zufrieden. Rolland kommentierte in seinem Tagebuch die Kriegspublizistik der Schriftsteller und echauffierte sich dort auch über „Hans im Schnakenloch“: *Glaubt er [i.e. Schickele], es bereite einem Franzosen Vergnügen, ein Drama zu lesen, das von dieser Gegebenheit [nämlich der Niederlage Frankreichs] ausgeht? Und ist es nicht lächerlich, dieses Drama zu veröffentlichen, da sich nun das Schlachtenglück gewendet hat und Deutschland ebensoviel Veranlassung zu Befürchtungen hat, wie Frankreich sie hatte (oder hätte haben können)?*⁶⁹

In der Tat sah die Kriegssituation im März 1916 im zermürbenden Stellungskrieg ja ganz anders aus als im Bewegungskrieg im Oktober 1914, als Schickele das Drama geschrieben hatte; und in der Tat gingen sowohl Hans als auch Balthasar in dem Drama noch von der deutlichen militärischen Überlegenheit Deutschlands gegenüber Frankreich aus. Hansens Warnung vor dem Krieg als *Katastrophe, mit der verglichen Sedan eine unglückliche Manöverübung war*, entstammte genau dieser Auffassung von der militärischen Superiorität Deutschlands. Und doch ist das ja nichts, was Hans bejubelt, sondern als große Gefahr ansieht. Und hier konkret als Gefahr für das Elsass, um das er sich fürchtet. Und so überwog zum Schluss doch wohl die Kritik am Krieg als unendliches Leid über das Land bringendes Geschick. Gegen Ende des Dramas klagt Hans dementsprechend gegenüber einem deutschen Leutnant mit dem sprechenden Namen Starkfuß: *Sieh zum Fenster hinaus. Die schönen Felder, die Gärten, die Häuser, von denen jedes einem harmlosen Bauern gehört, der euch nur immer das Brot aus der Erde geholt hat – was wird übermorgen, in einer Woche, davon übrig sein? Ich habe so oft davor gebangt, soviel davon geträumt, von Kindesbeinen an, soviel Schreckliches vom letzten Krieg erzählen hören, daß mir gerade so ist, als ob ich ihn schon erlebt hätte*⁷⁰.

68 SCHICKELE, Schnakenloch (wie Anm. 56) S. 220 f.

69 Romain ROLLAND, Das Gewissen Europas. Tagebuch der Kriegsjahre 1914–1919. Aufzeichnungen und Dokumente zur Moralgeschichte Europas in jener Zeit, Bd. II: Ende November 1915 bis 30. März 1917, Berlin 1983, S. 120 (März 1916).

70 SCHICKELE, Schnakenloch (wie Anm. 56) S. 177.

Bei Kriegsende begeisterte sich Schickele erst für die Novemberrevolution in Berlin, setzte große Hoffnungen auf eine sozialistische Revolution im Elsass und war dann tief enttäuscht, dass er den Franzosen als deutschfreundlicher und vor allem deutsch schreibender Schriftsteller suspekt war. Nach dem Krieg gehörte Elsass-Lothringen wieder zu Frankreich. Schickele erhielt automatisch die französische Staatsbürgerschaft, „nicht durch persönliche Entscheidung oder Plebiszit (Wilson's 14 Punkte), wie er es sich gewünscht hatte, sondern en bloc durch den Versailler Vertrag“⁷¹. „Dies war für alle Elsaß-Lothringer der Fall, deren Eltern und Großeltern vor 1871 in Frankreich geboren waren“⁷². Lakonisch kommentierte Schickele das mit den Sätzen: *Gestern deutscher, heute französischer Staatsangehöriger: ich pfeife darauf*⁷³. Die Staatsbürgerschaft war für Schickele nachrangig gegenüber der Zugehörigkeit zur deutschen Literatur. Er selbst titulierte sich als *Citoyen français* [Kursivierung im Original] und *deutscher Dichter*⁷⁴.

Schickele zog nach Badenweiler. Der gebürtige Elsässer wurde zum Südbadener und zog künftig in den 1920er Jahren die Landschaft links und rechts des südlichen Rheins zu einem Kulturraum zwischen Schwarzwald und Vogesen zusammen. Er sprach von einer paradiesischen *Dreiländerecke*, in der Pappeln, Edelkastanien, Reben, Pinien und Zypressen wuchsen. 1932 erschien eine Essaysammlung von Schickele mit dem Titel „Himmliche Landschaft“ und hier schrieb er über den Oberrhein Folgendes: *Wir sind [...] im großen geründeten Garten zwischen Vogesen und Schwarzwald, der so eins und unteilbar ist, daß die politischen Grenzen deutlich als eine Fiktion erscheinen.*

Es ist die Landschaft, die im „Simplizissimus“ Grimmelshausen, auf einem Vorberg des Schwarzwaldes sitzend, als die Gegend schildert, „in welcher die Stadt Straßburg mit ihrem hohen Münsterdom, gleichsam wie das Herz mitten in einem Leibe beschlossen, hervorprangt“, und die Phileasus am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts in seinem Vogesengedicht überaus anmutig besang: „Hier wächst lieblicher Wein auf sonnengesegneten Hügeln [...].“

71 Heinrich PLACKE, Der Elsässer René Schickele (1883–1940) – ein deutscher Schriftsteller?, in: Nationale Identität. Aspekte, Probleme und Kontroversen in der deutschsprachigen Literatur, hg. von Joanna JABŁKOWSKA, Łodz 1998, S. 224–238, hier S. 228.

72 Marie-Louise STAIBER, „Citoyen français und deutscher Dichter“. Zur Situation René Schickeles 1918–1940, in: Literatur an der Grenze. Der Raum Saarland – Lothringen – Luxemburg – Elsass als Problem der Literaturgeschichtsschreibung. Festgabe für Gerhard Schmidt-Henkel, hg. von Uwe GRUND / Günter SCHOLDT, Saarbrücken 1992, S. 123–132, hier S. 123.

73 René SCHICKELE, Biographisches und Bibliographisches. René Schickele, in: Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Lyrik, hg. von Kurt PINTHUS, Berlin 1920, S. 296 f., hier S. 296.

74 Brief Schickeles an Paul Block vom 30. Mai 1928, in: René SCHICKELE, Werke in drei Bänden. Bd. 3, hg. von Hermann KESTEN, unter Mitarbeit von Anna SCHICKELE, Köln/Berlin 1959, S. 1148.

Wird nicht jeder Badener, dem ich das Gedicht vorsage, lächeln wie einer, dem man von seiner vertrauten Liebe spricht? Nicht minder erkennen wir Elsässer in Hebels Gedichten und Geschichten und selbst in Thomas Bildern den Abglanz unserer Täler und Hänge. Daß sie dennoch verschieden sind, erhöht den Reiz der Familienähnlichkeit. [...] Im übrigen sehen die meisten, wie sie sehen wollen, nämlich politisch. Weshalb über keinen Erdenfleck so viel albernes Zeug geschrieben und geredet worden ist wie über diesen.

So ist das alemannische Rheinland⁷⁵.

75 René SCHICKELE, *Himmlische Landschaft*, Berlin 1932, S. 13 f.