



HAL
open science

Unmögliche Revolutionsromane. Ernst Glaesers Frieden (1930) zwischen engagierter Literatur, historischem Roman und neusachlicher Nüchternheit

Jean-François Laplénie

► **To cite this version:**

Jean-François Laplénie. Unmögliche Revolutionsromane. Ernst Glaesers Frieden (1930) zwischen engagierter Literatur, historischem Roman und neusachlicher Nüchternheit. Teresa Cañadas García; Carmen Gómez García; Linda Maeding. Revolution! Deutschsprachige Kulturen im Umbruch 1918-1968, Erich Schmidt Verlag, pp.103-116, 2023, 978-3-503-20692-6. hal-04084268

HAL Id: hal-04084268

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-04084268v1>

Submitted on 28 Apr 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

[S. 103]

Jean-François Laplénie (Sorbonne Universität, Paris)

Unmögliche Revolutionsromane. Ernst Glaesers *Frieden* (1930) zwischen engagierter Literatur, historischem Roman und neusachlicher Nüchternheit

1. Die schwierige Erinnerung an eine „ungeliebte“ Revolution

Im Jahre 1927 scheint in Deutschland nach anfänglichen Krisen die Staatsform der Republik gesiegt zu haben, die Demokratie seit 1924 stabilisiert und die Erinnerung an die Streiks, Versammlungen, Massendemonstrationen, Straßenkämpfe, Morde und Blutbäder, die kaum zehn Jahre zuvor, zwischen November 1918 und dem Sommer 1919 und später noch in Berlin, Bayern, der Ruhr und andernorts stattgefunden haben, scheint im Rausch der „Goldenen Zwanziger“ aufgegangen zu sein. So zumindest kann eine Szene aus Ernst Tollers desillusioniertem Drama *Hoppla, wir leben!* (1927) gelesen werden, in welcher der Protagonist, der ehemalige Revolutionär Karl Thomas, zwei Kindern die „deutsche Revolution“ zu erklären versucht. In der nun eingerichteten Republik können sich die zwei Schulkinder, deren Namen Fritz und Grete für das gesamte deutsche Volk stehen, durchaus nicht vorstellen, warum und wie eine Revolution in Deutschland stattfinden konnte, und nennen schließlich den verzweiferten Karl Thomas „dumm“ (Toller 2015: 44, 118).

Dass die Ereignisse vom November 1918, die Weihnachts-, Januar- und März-kämpfe von 1918/19 in einer so kurzen Zeit wirklich in Vergessenheit geraten sind, entbehrt aber jeder Grundlage. In den letzten fünfzehn Jahren hat sich indes die Geschichtsschreibung wiederholt mit der schwierigen Erinnerung an die Revolution beschäftigt (Niess 2013: 26-106) und dabei die Gründe für ihre „nahezu allseitige posthume Unbeliebtheit“ (Schildt 2010: 224) herausgearbeitet. Besonders während der Weimarer Republik blieb ihr „[e]in prominenter Ort in der Gedenkkultur [...] verwehrt“ (Gallus 2010: 16), aber in der Periode 1927-1933, um die es in diesem Beitrag geht, liegt sie noch gar nicht „im Schatten der Erinnerungskultur“ (ibid. 14), sondern erscheint vielmehr als ein „umkämpfte[r] Erinnerungsort[.]“ (Braune/Dreyer 2019: XV). Jede ihrer Phasen, von der doppelten Ausrufung der Republik durch Philipp Scheidemann und Karl Liebknecht am 9. November 1918, der blutigen Unterdrückung der Januaraufstände 1919, der Räterepublik in München im April 1919 bis hin zu den Unruhen im Ruhrgebiet und dem Kapp-Lüttwitz-Putsch 1920, wurde von den politischen Kräften der Weimarer Republik „in der Polarität von Verantwortung und Verrat“ (Sabrow 2019: 316) aufgefasst: War sie für die SPD eine widerstrebend ‚adoptierte‘ Revolution, so wurde sie von der KPD als ‚verpasste‘ und verratene Chance betrachtet, während sich im rechten Lager die Dolchstoßlegende als Deutungsmuster etablierte. So standen die „Deutungskämpfe“ (Braune/Dreyer 2019: XV) sowohl dem Vergessen als auch der Historisierung

[S. 104]

im Wege. Dennoch kann der Romancier Theodor Plievier im Nachwort zu seinem ‚Revolutionsroman‘ *Der Kaiser ging, die Generäle blieben* (1932) der Meinung sein, dass „[d]ie geschichtlich so bedeutungsvollen Ereignisse im Herbst 1918 [...] weiten Kreisen unbekannt geblieben“ und dass „die Erinnerung an jene Zeit durch falsche Darstellungen verschüttet worden“ sind (Plievier 2018: 380).

Die literarische Behandlung der deutschen Revolution steht also von vornherein in einem erinnerungspolitischen Kraftfeld, und die Werke, die unter diesen Umständen entstanden, sind zur Zeit ihrer Veröffentlichung und in ihrer späteren Rezeption auch von den ideologischen Konstellationen abhängig gewesen. Außerdem hat sich in der Forschung keine allgemeine Kategorie der ‚Revolutionsliteratur‘ durchgesetzt, sondern einige Kapitel werden stark beleuchtet, wie etwa die „ästhetische Mobilisierung“ (Pyta 2019: 134) der Dichter oder das anerkannte ‚Revolutionsdrama‘. Auf dem Gebiet der Romanliteratur hingegen hat sich so gut wie kein ‚Revolutionsroman‘, mit Ausnahme von Alfred Döblins dreiteiligem „Erzählwerk“ *November 1918* (1948–1950), im heutigen Kanon erhalten. Dafür verantwortlich sind, so die These hier, nicht bloß das Schwinden der revolutionären Ereignisse aus dem kollektiven Gedächtnis, sondern auch literarische Gründe, welche die Darstellung der Revolution in Romanform erschweren und in manchen Fällen unmöglich machten. Am Beispiel eines in der Literaturwissenschaft oft kritisch bewerteten Romans, Ernst Glaesers *Frieden* (1930), soll dieses unmögliche Gleichgewicht von politischer ‚Tendenz‘, reportagehafter Nüchternheit und (zeit)historischer Deutung veranschaulicht werden.

2. Revolutionsromane zwischen historischem Roman, Zeitroman, engagierter Literatur und neusachlichem ästhetischem Programm

In den Revolutionsromanen der Weimarer Republik sind deutlich „zwei markante ‚Ballungen‘ um 1920 bzw. um 1930“ (Kittstein/Zeller 2009: 22) zu erkennen. War in der unmittelbar postrevolutionären Zeit das Motiv der Revolution in Lyrik, Drama und Roman stark vertreten (Kiesel 2019: 249-269), so waren diese Werke noch im Schock und im zeitnahen Echo auf die Ereignisse entstanden. Sie versuchen, die hoffnungsvolle Aufbruchsstimmung oder die Gewalt literarisch zu verarbeiten. Für den ungefähr zehn Jahre später einsetzenden zweiten Moment erstarkenden Interesses liefern zunächst redaktionelle und verlagspolitische Erwägungen eine naheliegende Erklärung. In einer Sammelrezension mehrerer dieser Werke, die 1930 in der *Neuen Rundschau* unter der Überschrift *Romane zwischen Krieg und Frieden* erschien, schreibt Hans Arno Joachim, dass die „Romane, die zur Zeit den Frieden im Schilde führen“ – er bezieht sich hier ausdrücklich auf Ernst Glaesers Roman – „keine Friedensromane“ sind, sondern „der Kriegsromane zweiter Teil“ (Joachim 1930b: 833). Tatsächlich handelt es sich bei den meisten um Nachkriegsromane, welche die

[S. 105]

Welle der außerordentlich erfolgreichen Kriegsromane von 1927–1929 fortsetzen. So ist Ludwig Renns Roman *Nachkrieg* (1930) die auch im Titel sofort erkennbare Fortsetzung von *Krieg* (1928), Ernst Glaesers *Frieden* (1930) der Folgeroman des Bestsellers *Jahrgang 1902* (1928) und Erich Maria Remarques *Der Weg zurück* (1931) der zweite Teil von *Im Westen nichts Neues* (1929). Der Leser dieser Fortsetzungen trifft auf Personen, die er aus dem ersten Roman kennt, und die aus der Erfahrung der Schützengräben unmittelbar in den Ausnahmezustand der revolutionären Ereignisse übergehen. Diese Orientierung am Büchermarkt ist der linken Literaturkritik nicht entgangen. So bemerkt Ludwig Marcuse in *Das Tagebuch*, dass „die Kriegsbücher [...] jetzt abgelöst [werden] von den Nachkriegsbüchern“ (Marcuse 1930: 1717), und in der *Weltbühne* verweist Tucholsky ironisch auf das „Heer der Mitläufer, die jede geistige Strömung umschwirren“ (Tucholsky 2003, 514).

Neben verlagsstrategischen Gründen fällt aber die politische Funktion ins Gewicht, welche die literarische Verarbeitung der Revolution gerade zur Zeit ihres allmählichen Verschwindens aus dem unmittelbaren kollektiven Gedächtnis erfüllt. Indem Romanschriftsteller sich für den Stoff der deutschen Revolution entscheiden, stehen sie zwischen ihrer Gegenwart – den Krisenjahren am Ende der Zwanziger – und der geschilderten Epoche (1918/19), die gerade im Begriff ist, Geschichte zu werden. In ihrem Panorama der Revolutionsromane unterstreichen Ulrich Kittstein und Regine Zeller, dass „in diesen Romanen [...] keine abgeschlossenen, gleichsam historisch ‚erledigten‘ Ereignisse geschildert“ werden, vielmehr „geht es auch ihnen meist erkennbar um Orientierungsbedürfnisse der Gegenwart, um Reflexionen über denkbare Auswege aus einer wieder als außerordentlich krisenhaft erfahrenen Lage“ (Kittstein/Zeller 2009: 22). Daraus ergibt sich eine unsichere oder vielleicht auch hybride Gattungszugehörigkeit, die bei den meisten Revolutionsromanen um 1930 zwischen dem historischen Roman, dem politisch engagierten Roman und dem damals als Gattung sehr aktuellen Zeitroman (Becker 2000: 138-170) schwankt. Pointiert bemerkt Tucholsky, dass die Literatur „hinter der Zeit nur um etwa zehn Jahre zurück“ ist, wobei klar wird, dass dieser zeitliche Abstand eher als zu kurz („nur“) denn als zu lang zu betrachten ist.

Eben auf den Unterschied von historischem und Zeitroman geht Marcuse in Bezug auf Glaeser und Ludwig Renn ein.

Es besteht ein natürlicher Unterschied zwischen den Kriegsbüchern und den Nachkriegsbüchern. Die Periode Krieg war abgelaufen, als sie beschrieben wurde. Es war leicht möglich, den Krieg darzustellen: weil er einen Anfang hatte und ein Ende und ein Gesicht, das sich, weil es nicht mehr der Zeit unterworfen war, nicht wandelte. Der Nachkrieg aber: das ist 1918 *und* 1930; das ist ein ständiger Fluß, der sich nicht so leicht verfestigen läßt, weil er durch jeden Tag ein neues Gesicht erhält. (Marcuse 1930: 1717)

Die zehn Jahre zurückliegende Zeit der Revolution eignet sich also nur teilweise für eine historische Darstellung. Erst recht verlangt ein solcher Stoff „den Dichter, der weniger Historiker ist als Politiker“ (Joachim 1929: 845). Sogar Theodor

[S. 106]

Plievier, der von allen Romanciers der Revolution am deutlichsten den historischen Charakter seines Romans hervorhebt und betont, er habe „diesem Versuch, Geschichte zu schreiben, Romanform“ gegeben, wobei sich bei allem Rückgriff auf „exaktes Material“ ein „lebendiges Gesamtbild [...] ergeben“ sollte, gibt zu, dass neben den dokumentarischen Quellen auch „eigenes Erleben“ (Plievier 2018: 380-381) eingearbeitet wurde. Auch die Kritiker von Glaesers Roman räumen ein, er habe „das Gesicht einer Gesellschaft, wie es zu einem bestimmten Zeitpunkt aussieht, fixieren“ wollen (Marcuse 1930: 1717). Dabei ist die zeitliche Nähe zu jenem „Zeitpunkt“ so groß, dass die Revolutionsromane bei ihren Lesern „rezeptionsästhetisch auf den ‚Realitätseffekt‘ bzw. das Wiedererkennungspotential [setzen]“ dürfen (Ramponi 2009: 274), was wiederum gegen die historische Geschlossenheit des Stoffes spricht. Das Risiko ist dann die allzu unmittelbare, zu wenig „gestaltete“ Wiedergabe der zu erkennenden Fakten, was sowohl Tucholsky als auch Marcuse in ihren Rezensionen zu *Frieden* mit dem durchaus beleidigenden Wort „Zeitung“ anprangern (Marcuse 1930:1718; Tucholsky 2003: 515). Der von Hans Vilmar Geppert dem historischen Roman zu Grunde gelegte „Hiatus von Fiktion und Historie“ (Geppert 1976: 34) nimmt in diesem Kontext die doppelte Bedeutung an, dass einerseits der Leser, der 1918/19 auch Zeuge der revolutionären Ereignisse gewesen ist, in den Romanfiguren mögliche Identifikationsfiguren finden kann, und dass andererseits zumindest unterschwellig die Romane einen teilweise uchronischen Charakter haben: Indem sie den Leser in den Fluss der Ereignisse zurückversetzen, legen sie auch narrative Möglichkeiten als vorstellbare, „wünschbar ander[e]“ (Platt 2017: 16) Alternativen zum tatsächlichen Geschehen nahe. Die Revolutionsromane liefern also ein Beispiel für Stefan Neuhaus' provokative These, der historische Roman sei „eine Sonderform des Zeitromans“ (Neuhaus 2001: 209); und die treffende Formulierung Ramponis in Bezug auf Plievier könnte auf die gesamte Produktion der Revolutionsromane um 1930 erweitert werden: „Zeit- und Thesenroman[e] [...] präziser: eine zeitversetzte, romanhafte Geschichtsdeutung“ (Ramponi 2009: 274).

Der Entstehungskontext scheint also eine Festlegung der Gattungszugehörigkeit der Revolutionsromane zu erschweren. Diese literarischen Produktionen sind einem Druck sowohl buchmarktstrategischer als auch politischer und ästhetischer Natur ausgesetzt, und jeder Roman stellt einen Kompromiss zwischen diesen verschiedenen, mal widersprüchlichen, mal kumulativen Einwirkungen dar. So fordern etwa die verlagsstrategischen Erwägungen von den Autoren dieselbe Schlichtheit und Popularität, welche die Kriegsbücher von 1927-1929 kennzeichnete. Daraus erklärt sich zum Teil, warum in ihnen „konventionelle realistische, illusionsstiftende narrative Techniken [dominieren]“ (Kittstein/Zeller 2009: 38). Diese Merkmale ließen sich wiederum auch durch das in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts durchgesetzte Gebot der Nüchternheit und ‚Sachlichkeit‘ erklären, welches Sabina Becker als „Ästhetik der neusachlichen Literatur“ rekonstruiert hat (Becker 2000, 116-129 u. 187-196). In diesem ästhetischen Kontext ist es ebenso nicht verwunderlich, dass so viele

[S.107] Autoren auch fiktional einen Protagonisten inszenieren, der reportageartig über die Ereignisse berichtet (so Glaeser oder Renn).

In scheinbarem Widerspruch zu dieser proklamierten Nüchternheit hat der evidente politische Gehalt des Stoffes eine politisch gefärbte, mehrheitlich linke Behandlung nach sich gezogen (Kittstein/Zeller 2009: 23-24). Auch unter diesem Aspekt spielen die Strukturen des literarischen Felds eine ausschlaggebende Rolle, insbesondere die Diskussionen innerhalb des der KPD nahestehenden Bunds proletarisch-revolutionärer Schriftsteller (Ramponi 2009: 286) und die Erwartungen an die linke Romanproduktion, die aus diesen Debatten hervorgingen. Diese Auffassungen sind aber nicht bloß politischer Natur: Die Möglichkeit des individuellen Handelns, die Rolle der Rationalität und Irrationalität in der Motivation von Handlungen, die Rolle des Kollektivs und der Masse sind zugleich Fragen der Politik und der Romanästhetik.

3. Ernst Glaesers *Frieden*: ein misslungener Revolutionsroman?

Dass jeder Revolutionsroman als eine Kompromissbildung zu verstehen ist, heißt aber nicht, dass allen gefundenen Lösungen der gleiche Wert beigemessen werden soll. Unter der Produktion um 1930 hat Ernst Glaesers Roman *Frieden*, erschienen 1930 bei Gustav Kiepenheuer, sowohl bei der zeitgenössischen Literaturkritik, als auch in der späteren Forschung wenig Beifall gefunden. Nicht zuletzt wirft die Tatsache, dass der Schriftsteller nach der Verbrennung seiner Bücher 1933 und fünfjährigem Exil in das nationalsozialistische Deutschland zurückkehrte und sich dort mit dem Regime abzufinden schien, ein recht dubioses Licht auf den Menschen und sein Werk (Koebner 1975: 192-193; Schneider 1984: 179-182). Thomas Koebners Überblick seines Œuvres lässt aber auch Bedenken an der literarischen Qualität der Bücher aufkommen. Ohne diese berechtigten Kritikpunkte abzustreiten, wollen wir hier diesem Revolutionsroman eine eingehendere Aufmerksamkeit schenken.

1930 hatte sich Ernst Glaeser im literarischen Betrieb schon einen Namen gemacht. Er ist tatsächlich *Jahrgang 1902*, wie der Titel seines Debüts von 1928 lautet, und verleiht seinen ersten Büchern autobiographische Züge. Als Mitarbeiter bei der *Frankfurter Zeitung* und Dramaturg am Neuen Theater in Frankfurt am Main steht er politisch links und unterzeichnet 1930 den Wahlauf Ruf des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, dem er angehörte, zugunsten der KPD, wobei „sein Engagement für die sozialistischen Ideen und realpolitischen Maßnahmen [...] nicht allzu tief gegangen sein [wird]“ (Koebner 1975: 202). Tatsächlich wurde ihm seine Position „between the fronts“ (McCown 1982) vorgeworfen und auch in Verbindung mit Inhalt und Form seiner Romanproduktion gebracht (Zeller 2009: 192-195).

Glaesers außerordentlich erfolgreicher Roman *Jahrgang 1902* wurde daher oft als Psychogramm einer zur resignierten Untätigkeit verurteilten Generation rezipiert, die den Krieg auf Distanz erlebte. Der Folgeroman *Frieden*, der ein ähnliches Anliegen verfolgt, übernimmt denselben unbenannten

[S. 108] heranwachsenden Ich-Erzähler sowie einige Figuren (Zeller 2009: 182) und lässt dieses erzählende Ich als passiven Zuschauer die revolutionären Ereignisse zwischen November 1918 und Januar 1919 in D. [Darmstadt] und Umgebung beobachten. Nur ein längerer Epilog im 15. (eigentlich 16.) Kapitel spielt im September 1919. Obwohl die Revolution in fast jeder Situation des Romans besprochen wird, führt er nicht sie im Titel, sondern den Begriff des Friedens, der sich allmählich als ihr Gegensatz entpuppt.

Trotz des Engagements des Autors aufseiten der KPD wurde der Roman schon von der linken Kritik, etwa von Ludwig Marcuse oder Kurt Tucholsky, scharf kritisiert. Die von der späteren literaturwissenschaftlichen Forschung aufgegriffenen Kritikpunkte betreffen Figurencharakterisierung, erzähltechnische Entscheidungen und Wirkungsabsicht des Romans. Bemängelt wird erstens die typisierende Stilisierung: Schon Marcuse beschrieb die Figuren als „Exponenten ihres gesellschaftlichen Ortes: Max Frey ist *der* bürgerliche Revolutionär; die Mutter ist *die* idealistische Bürgerin, und so fort“ (Marcuse 1930:1717). Diese schematisierende Figurenkonstellation deckt sich weitgehend mit dem „gesamte[n] Spektrum der Positionen in Bezug auf die Revolution“ (Zeller 2009: 183), die jeweils durch sprechende Namen und typisierende Physiognomie unterstrichen werden: Beispielsweise verkörpert Oberbuchhalter Klein in seiner „Phantasieuniform“ den kleinbürgerlichen Monarchisten, der am Anfang des Romans vom Arbeiter- und Soldatenrat symbolisch entwaffnet und gedemütigt wird (cf. Glaeser 1930: 15-20). Der Fabrikant und Schieber heißt Ziel, Kleinbürger führen Namen wie Volk oder Münz, und der anarchistische entlaufene Bürgersohn heißt letztlich Max Frey.

Zweitens wird die Erzähltechnik des alle Ereignisse und Aussagen registrierenden Beobachters zwar eher positiv als „Kaleidoskop“ der Revolution (Zeller 2009: 192) beschrieben, aber die dadurch entstandenen künstlichen und unwahrscheinlichen Situationen als Unzulänglichkeiten empfunden: Der Erzähler mischt sich in sämtliche wichtigen Situationen und Diskussionen ein (Zeller 2009: 185), und darf alles mithören: „er stört nirgends“ (Joachim 1930: 835). Die personale Perspektive wird also inkonsequent zur beinahe auktorialen Erzählhaltung. Dabei – so der dritte Vorwurf – verbleibe dieser Erzähler in einer ausschließlich passiven und resignierten Haltung, verbiete sich sowohl eine klare ideologische Entscheidung als auch jedwede politische Aktion (cf. Zeller 2009: 186-190) und sehe bloß dem Scheitern der aktiven Revolutionäre ‚tatenarm‘ zu. Der Tod des Spartakisten Adalbert König wird tatsächlich nicht einmal direkt beschrieben, sondern in der alten Form des Botenberichts von einem Offizier erzählt (Glaeser 1930: 331-332). Alles trägt zum Eindruck bei, dass die Revolution umsonst gewesen sei (Zeller 2009:186). Auch Tucholsky gibt 1930 zu, er könne trotz gelungener einzelner Sequenzen „mit diesem Buch wenig anfangen“: „alles ist vieldeutig, schillernd [...]. Was soll das alles? Ich habe es nicht verstanden“ (Tucholsky 2003: 518). Bei allem guten Willen und politischem Engagement des Autors versage letzten Endes *Frieden* als linker Revolutionsroman.

[S. 109]

4. Schillernde Perspektive, Fragmentierung und „mittlerer Held“

Es geht hier nicht darum, die Mängel des Buchs zu leugnen und auch nicht, eine Ehrenrettung seines Autors zu versuchen. Die hier vertretene These ist aber, dass die von Glaeser in der Darstellung der Revolution (ungeschickt) gewählten Mittel auch eine Folge der ‚unmöglichen‘ Position des Revolutionsromans um 1930 zwischen politisch engagierter Literatur, tradierten Gattungen und aktuellen ästhetischen ‚Moden‘ sind. Die „schillernd[e]“ Erzählperspektive, die zwischen wenigen dozierenden auktorialen Stellen und sonst neutralem Registrieren politischer Positionen schwankt, kann als unbeholfener Kompromiss zwischen politischer Tendenz und historischer Darstellung aufgefasst werden. Dass Glaesers Erzähler zuweilen als „Raisonneur“ (Tucholsky 2003: 517) auftritt und etwa über die Kommunikationsstrategie der Regierung und die „psychologische Situation“ (Glaeser 1930: 291) aufklärt, ist bei weitem kein Einzelfall und zeugt von dem unklaren Status des Textes zwischen marxistischer Orthodoxie, expliziter politischer Botschaft und „soziologische[r]“ Perspektive (Marcuse 1930: 1717), wobei die meisten Kommentatoren auch auf die unscharfe Trennung der Standpunkte zwischen dem unerfahrenen heranwachsenden Erzähler und diesen dogmatisch kommentierenden Einschüben hingewiesen haben. Literarisch unmöglich erscheinen Kurt Tucholsky diese Stellen: „dies ist gesagt, nicht gestaltet. [...] Der Schriftsteller monologisiert.“ (Tucholsky 2003: 517).

Dahingegen erscheint der „vieldeutig[e]“ Perspektivismus im Nebeneinander der Positionen auch als ein Versuch, das politische Spektrum von 1918/19 im Rückblick erfahrbar zu machen. Wenn auch „der Eindruck des Wirrwarrs angesichts der vielen Meinungen [...] dem Ich-Erzähler ebensowenig wie dem Leser erspart“ (Koebner 1975: 201) bleibt, so muss doch auf die Verwandtschaft einer solchen Technik mit der Darstellung der überkomplexen modernen Welt in zeitgenössischen Großstadtromanen und den damit einhergehenden ästhetischen Parolen von Simultanität und Polyphonie hingewiesen werden. Zwar sind einige solcher Szenen durchaus gelungen, wie zum Beispiel die neblige Eröffnungsszene am Bahnhof, in der sowohl die Personen- und Atmosphärenschilderung als auch die längere Retardierung zur Stimmung einer unruhigen Spannung beitragen. Dennoch setzt eine solche polyphonische Darstellungsweise zwangsläufig einen gewissen Grad an Typisierung voraus, der auch in das neusachliche Programm passt (cf. Mörcher 1995: 115), und in den meisten Szenen leidet der Roman unter der Fragmentierung der Standpunkte. Wenn der Ich-Erzähler zum Beispiel im gleichen Kapitel sukzessive den streng marxistischen Positionen Adalbert Königs und dem ästhetizistischen Standpunkt der eigenen Mutter zuhört – und dabei bemerkt: „Ich stand zwischen diesen Gesprächen [...], ohne mich für eine Anschauung zu entscheiden“ (Glaeser 1930: 65) –, dann soll offenkundig die Aufeinanderfolge der Stimmen zu einem ironischen Dialog der Positionen führen. So widerlegen sich revolutionäre und gegenrevolutionäre Parolen gegenseitig (z.B. *ibid.* 232-245) und die Polyphonie

[S. 110] entartet in Kakophonie. Sehr treffend bemerkt Koebner, dass nicht die Technik des Nebeneinander an sich problematisch ist, sondern die Tatsache, dass der Erzähler in seinem Eifer, das Scheitern der Revolution zu erklären, mehrheitlich ihre Gegner zu Wort kommen lässt, sodass „bereits durch die [ihnen] zugemessene Textquantität“ die explizite politische Botschaft zugunsten der Revolution unhörbar wird. Fragmentierung als ‚modische‘ Erzähltechnik lässt sich also mit typisierenden Vereinfachungen schwierig kombinieren, die ideologische Froschperspektive des naiv-„tumb[en]“ (Marcuse 1930: 1718) Erzählers ebenso schwierig mit politischer Botschaft. Die soziologische Beobachtung der Beweggründe jeder sozial-politischen Position und ihre nahtlose Aneinanderreihung erschwert die menschliche Tiefe der Charaktere, die nur in einzelnen Szenen – so die kurze Sequenz über Großfabrikant Ziels Liebe zu den Hühnern (Glaeser 1930: 125-127) – und manchmal auch ungeschickt – über Max Freys sexuellen Komplex (ibid. 157-159) – skizziert wird: „So haben die Nachkriegsbücher im Gegensatz zu den Kriegsbüchern etwas Fragmentarisches, Vieldeutiges; und etwas Spezielles – trotz der universalen Buchtitel ‚Frieden‘ und ‚Nachkrieg‘“ (Marcuse 1930: 1717). Im unentschiedenen Schwanken zwischen den Gattungen – *Frieden* trägt nicht einmal die Bezeichnung ‚Roman‘ – und ästhetischen Dispositiven wird sowohl dem Erzähler als auch dem Leser die Geschichte im doppelten Sinne „unverfügbar“ (Koselleck 1979: 260-277): Vor ihr stehen beide sowohl machtlos als auch ohne Deutungsmöglichkeit da.

Eben in diesem Aspekt ist die Nähe von *Frieden* zur Tradition des Romans des 19. Jahrhunderts sichtbar. Obwohl Glaeser in verschiedenen Massenszenen (Glaeser 1930: 89-92; 198-200; 209-216) das politische Potential der Masse zu zeigen versucht, bleibt in seiner Darstellung das für die Form des Romans unabdingbare Individuum im Zentrum (cf. Schneider 1984: 184), hier in der Form des „tumben“ namenlosen Ichs. Die Position des Protagonisten als „Zaungast“ (Joachim 1930: 835) der Geschichte entspricht derjenigen zahlreicher paradigmatischer Romanhelden, wobei Glaesers schon bemerkte Verwandtschaft mit Stendhal (Mörcher 1995: 124-126) erneut sichtbar wird. Der Ich-Erzähler erinnert nämlich an den Protagonisten von *La Chartreuse de Parme* (1839), Fabrice Del Dongo, der am Anfang des Romans die Schlacht bei Waterloo verpasst. Nicht nur nimmt er an der für Franzosen ‚historischsten‘ aller Schlachten nicht teil, sondern er vermag es nicht einmal, deren Bedeutung zu erfassen: „Il n’y comprenait rien du tout“ (Stendhal 2014: 181). Dass bei Glaeser der namenlose Protagonist auch nichts davon versteht, entspricht wohl der historischen und politischen Position einer Jugend, deren Orientierungslosigkeit er schon in *Jahrgang 1902* dargestellt hatte. Auch er bekommt die historischen politischen Diskussionen nur mit, indem er draußen unter dem Fenster liegt und horcht (etwa die Sitzung des Arbeiter- und Soldatenrates; Glaeser 1930: 37-43). Darüber hinaus hebt Georg Lukács in seiner Studie zum historischen Roman hervor, dass ein solcher „mittlerer Held“ (Lukács 1965: 40-48) eine Grundstruktur der Gattung seit Walter Scott ausmacht. Nicht nur als registrierender und erlebender Beobachter ist eine solche „mittelmäßige“ Figur für

[S. 111] die Darstellung wichtig, sondern „[i]hre Aufgabe ist es, die Extreme, deren Kampf den Roman erfüllt, durch deren Aufeinanderstoßen eine große Krise der Gesellschaft dichterisch zum Ausdruck gebracht wird, miteinander zu vermitteln. Durch die Fabel, deren handlungsmäßiger Mittelpunkt dieser Held ist, wird ein neutraler Boden gesucht und gefunden“ (Lukács 1965: 43-44). Einen solchen „neutralen Boden“ zwischen den Perspektiven auf die Revolution schafft tatsächlich der recht „mittelmäßige“ Glaesersche Antiheld. Für seine Position des „Voyeurs“, der „dem Frieden nur zuzusehen“ (Joachim 1930: 273) imstande ist, liefert also die Gattungsgeschichte des historischen Romans Gründe, dem *Frieden* teilweise zuzuordnen ist.

5. Kunst in der Sackgasse: Möglichkeit und Unmöglichkeit des Revolutionsromans um 1930

Die Schwierigkeit der adäquaten Darstellung der Revolution im Medium des Romans scheint Glaeser nicht gänzlich entgangen zu sein und nimmt im Roman die Form einer scharfen Kritik an Kunst, Künstlern und Künstlerfiguren an. Die meisten Kommentatoren sehen in der Antibürgerlichkeit die deutlichste Botschaft im Roman, und tatsächlich erscheinen die meisten Figuren der Bourgeoisie in der von Koebner erkannten dreifachen Figur des Beamten, des Intellektuellen und des Kleinbürgers (Koebner 1975: 200-204) in einem sehr negativen Licht. Die geldgierigen und opportunistischen Kleinbürger, die „Kleinkrämer“ und „Kofmiche“ (Glaeser 1930: 319 u. 192) ernten aber die schärfste Kritik (Koebner 1975: 201). So wird ihre Friedensbegeisterung von 1918 ihrer Kriegsbegeisterung von 1914 gleichgestellt (Glaeser 1930: 53-57); in den Plünderungsszenen tritt ihr egoistischer Individualismus überdeutlich zu Tage (ibid. 89-92). Die kleinbürgerlichen Jäger und Förster der milizenartigen Bürgerwehr werden in mehreren Saufereien inszeniert, und in den bürgerkriegsähnlichen Straßenkämpfen am Ende des Romans erscheinen sie blutrünstiger als die Freikorpsoldaten. Als in der letzten Sequenz vor dem Epilog der Spartakist Adalbert König die Passion Christi nachlebt – „Er zuckte nicht, wenn sie ihn anspuckten“ (ibid. 326) –, sind eben diese Kleinbürger am Tod des revolutionären Märtyrers verantwortlich (ibid. 331-332). Diese pauschal durch Geldgier und geradezu fanatischem Ordnungsdenken charakterisierte Kategorie wird viel mehr als etwa der Großfabrikant Ziel oder sogar das eher verschonte Militär für das Scheitern der Revolution verantwortlich gemacht.

Diese Schuldträger werden jedoch im letzten Kapitel ausgeblendet und durch eine andere Kategorie ersetzt, und zwar die der Künstler. Den Großteil dieses Epilogs nimmt nämlich die Darstellung eines Künstler-Faschingsballs ein, der sich wie eine wirklichkeitsfremde „Parodie“ (Koebner 1975: 201) liest. Die Entfremdung von der Wirklichkeit wurde aber schon im Verlauf des Romans durch die Weltflucht beider Elternfiguren des Erzählers vorweggenommen: Die Mutter sucht in der klassizistischen Ästhetisierung Zuflucht vor tagespolitischen Krisen (Glaeser 1930: 59-62), während der Vater gerade am Tag der Unterdrückung der Spartakisten in D. seinen Sohn auf einen Ausflug ins

[S. 112] Gebirge mitnimmt (ibid. 296-308) und schließlich das Ende der Januarkämpfe im Alkoholrausch verschläft (ibid. 336). Der Ich-Erzähler selbst, anstatt mit den Revolutionären in D. zu bleiben, entscheidet sich, „nach Hause [zu] gehen“ – so das Leitmotiv, der sowohl im ersten als auch im letzten Satz des Romans auftaucht – und findet auch auf dem Rückweg in einer Liebesszene im Wald ein zeitweiliges Vergessen: „Wir wollen glücklich sein“ (ibid. 347).

Die noch verhüllte Kritik am Eskapismus nimmt aber im letzten Kapitel eine dezidiert satirische Färbung an. Zunächst begegnet der Erzähler in einem Künstlercafé seinem Freund Max Frey, Sohn aus gutbürgerlichem Haus, der sich zunächst für die Spartakisten aktiv eingesetzt hatte, später verhaftet und schließlich freigesprochen worden war, als gepudertem Bohemien, der sich von einer reichen Gönnerin aushalten lässt und eine ekstatische Weltflucht predigt (ibid. 341-350). Er führt dann den Ich-Erzähler in eine Künstlerorgie ein, in der immer wieder auf Expressionismus und Avantgarde angespielt wird: modische Parolen („Ekstase“, ibid. 359), Ausdruckstanz (ibid. 356-358), „Sezession“ (ibid. 360), Frank Wedekind oder Max Reinhard (ibid. 386 u. 357). Auch die Revolution wird zur Farce und Travestie: Die Künstler tragen „russische Blusen“, einer sogar ein „Matrosenkostüm“ (ibid. 370); ein Schauspieler soll das Revolutionsdrama *Dantons Tod* des ebenfalls hessischen Dramatikers Büchner proben (ibid. 366-367). Am Höhepunkt des Festes wird unter Tumult die Kunst-Revolution proklamiert: „ein Bild von uns wirkt mehr als zwanzig Barrikaden“ (ibid. 373). Das Motiv der Antikunst ist deutlich zu erkennen, das im revolutionären Kontext von den Berliner Dadaisten George Grosz und John Heartfield in ihrem Pamphlet *Der Kunstlump* (April 1920) formuliert worden war. Im scharfen Gegensatz zum phrasenhaften Umsturzipathos der Künstler erscheint die „unbegreifliche Nüchternheit“ (ibid. 379) des russischen Illegalen, dem zum Schluss des Romans das Wort gegeben wird und der den Ausschluss der Künstler und Intellektuellen aus der Partei und der Revolution fordert. Somit lässt sich nur zum Teil mit Regine Zeller sagen, dass der Intellektuelle „von jeder Verantwortung freigesprochen [wird], sich an der Revolution beteiligen zu müssen“ (Zeller 2009: 191). Vielmehr wird – allerdings mit einer gewissen resignierten Sehnsucht nach Tat und Aktion – über die Grenzen des intellektuellen Engagements für die Revolution reflektiert.

Eine solche Reflexion schlägt sich notwendigerweise auf die Möglichkeit des Revolutionsromans selbst nieder. War diese Gattung von vornherein von Spannungen gekennzeichnet, die sie zwischen den Polen der politischen Literatur, des Zeit- bzw. des historischen Romans und der neusachlichen nüchternen Reportageästhetik schwanken ließ, so wird diese unsichere ästhetische Position auch im Roman selbst widergespiegelt. Nicht nur erscheint der Einsatz der Kunst selbst als seicht und letzten Endes wirkungslos, sondern auch die literarische Darstellung verpasst zwangsläufig den Kern der Revolution. So wird das Schicksal des bürgerlichen Revolutionärs Max Frey für die Presse deshalb wertvoll, weil es sich wie „sentimentale Abenteuerromane [sic!]“ (ibid. 339) liest, während das „Schicksal [der mitangeklagten Arbeiter] nicht interessant“ war (ibid. 341).

[S. 113] In den Worten des Illegalen kann im Endeffekt ein „Bürgersöhnchen“ (ibid. 51) wie der Erzähler die Revolution nur „künstlerisch abreagieren“, indem er „Romane schreib[t]“ (ibid. 381). So lässt sich vermuten, dass sich Ernst Glaeser bei allen Unzulänglichkeiten seines Revolutionsromans der Schwierigkeiten wohl bewusst war, mit denen ein solches Unterfangen behaftet sein mochte: der im gewählten literarischen Dispositiv nahezu unmöglichen Darstellung von politischen Kräften, individuellen Standpunkten und kollektiven Vorgängen.

BIBLIOGRAFIE

- Becker, Sabina, 2000: *Neue Sachlichkeit*. Band 1: *Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933)*. Böhlau: Köln.
- Braune, Andreas/Dreyer, Michael, 2019: „Die wiederentdeckte Revolution“. In: id. (Hrsg.): *Zusammenbruch, Aufbruch, Abbruch? die Novemberrevolution als Ereignis und Erinnerungsort*. (Weimarer Schriften zur Republik 6). Franz Steiner: Stuttgart, IX-XXV.
- Gallus, Alexander, 2010: „Die vergessene Revolution von 1918/19 – Erinnerung und Deutung im Wandel“. In id. (Hrsg.): *Die vergessene Revolution von 1918/19*. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 14-38.
- Geppert, Hans Vilmar, 1976: *Der „andere“ historische Roman: Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*. Niemeyer: Tübingen.
- Glaeser, Ernst, 1930: *Frieden*. Gustav Kiepenheuer: Berlin.
- Joachim, Hans Arno, 1929: „Historische Romane“. *Die Neue Rundschau* 40 (6), 844-848.
- Joachim, Hans Arno, 1930a: „Romane des Nachkriegsmenschen“. *Die Neue Rundschau* 41(2), 267-272.
- Joachim, Hans Arno, 1930b: „Romane zwischen Krieg und Frieden“. *Die Neue Rundschau* 41(12), 833-39.
- Kiesel, Helmuth, 2019: „Die literarische Verarbeitung der Novemberrevolution in der Weimarer Republik“. In Braune, Andreas/Dreyer, Michael (Hrsg.): *Zusammenbruch, Aufbruch, Abbruch? die Novemberrevolution als Ereignis und Erinnerungsort*. Franz Steiner: Stuttgart, 249-269.
- Kittstein, Ulrich/Zeller, Regine, 2009: „Die Novemberrevolution in der Romanliteratur“. In id. (Hrsg.): *„Friede, Freiheit, Brot!“. Romane zur deutschen Novemberrevolution*. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 71). Rodopi: Amsterdam et al., 7-39.
- Koebner, Thomas, 1975. „Ernst Glaeser. Reaktion der ‚betrogenen‘ Reaktion“. In Wagener, Hans (Hrsg.): *Zeitkritische Romane des 20. Jahrhunderts: die Gesellschaft in der Kritik der deutschen Literatur*. Reclam: Stuttgart, 192-219.
- Koselleck, Reinhart, 1979: *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Suhrkamp: Frankfurt am Main.

- Lukács, Georg, 1965. *Der historische Roman. Georg Lukács Werke, Bd. 6. Probleme des Realismus, III*. Luchterhand: Neuwied.
- McCown, Edna Carolyne, 1982: *Ernst Glaeser: Between the Fronts; a Study of His Work*. Diss.: State University of New York at Stony Brook.
- Marcuse, Ludwig 1930. „Der Nachkriegs-Frieden“. *Das Tagebuch* 11 (43), 1717-1719.
- Mörchen, Helmut, 1995: „Vorkriegszeit, Pubertät und Krieg in deutscher Provinz. Ernst Glaesers *Jahrgang 1902* als Roman wider Willen“. In Becker, Sabina/Weiss, Christoph (Hrsg.): *Neue Sachlichkeit im Roman: neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*. J.B. Metzler, Stuttgart, 112-130.
- Neuhaus, Stefan, 2001. „Zeitkritik im historischen Gewand? Fünf Thesen zum Gattungsbegriff des Historischen Romans am Beispiel von Theodor Fontanes *Vor dem Sturm*“. In Durrani, Osman/Preece, Julian (Hrsg.): *Travellers in time and space: the German historical novel*. Rodopi: Amsterdam et al., 209-225.
- Niess, Wolfgang, 2013: *Die Revolution von 1918/19 in der deutschen Geschichtsschreibung: Deutungen von der Weimarer Republik bis ins 21. Jahrhundert*. De Gruyter: Berlin/Boston.
- Niess, Wolfgang, 2019: „Die ungeliebte Revolution. Die verdrängte und politisierte Erinnerung an 1918/19 im geteilten Deutschland“. In Braune, Andreas/Dreyer, Michael (Hrsg.): *Zusammenbruch, Aufbruch, Abbruch? die Novemberrevolution als Ereignis und Erinnerungsort*. Franz Steiner: Stuttgart, 289-307.
- Platt, Martin, 2017: „Deutschland 1918/19. Die unerklärte Revolution“. In Braune, Andreas/Dreyer, Michael (Hrsg.): *Republikanischer Alltag: die Weimarer Demokratie und die Suche nach Normalität*. (Weimarer Schriften zur Republik 2). Franz Steiner: Stuttgart, 3-18.
- Plievier, Theodor, 2018: *Der Kaiser ging, die Generäle blieben: ein deutscher Roman*. Wachholtz: Kiel/Hamburg.
- Pyta, Wolfram, 2019: „Revolution als ästhetische Mobilisierung. Kulturhistorische Betrachtungen zur Novemberrevolution“. In Braune, Andreas/Dreyer, Michael (Hrsg.): *Zusammenbruch, Aufbruch, Abbruch? die Novemberrevolution als Ereignis und Erinnerungsort*. Franz Steiner: Stuttgart, 133-160.
- Ramponi, Patrick. „Die Novemberrevolution als Dokument? Theodor Pliviers *Der Kaiser ging, die Generäle blieben* (1932) und die Unmöglichkeit von Parteiliteratur“. In Kittstein, Ulrich/Zeller, Regine (Hrsg.): *„Friede, Freiheit, Brot!“: Romane zur deutschen Novemberrevolution*. Rodopi: Amsterdam et al., 269-290.
- Sabrow, Martin, 2019: „Verhasst – verehrt – vergessen. Die Novemberrevolution in der deutschen Gedächtnisgeschichte“. In Braune, Andreas/Dreyer, Michael (Hrsg.): *Zusammenbruch, Aufbruch, Abbruch? die Novemberrevolution als Ereignis und Erinnerungsort*. Franz Steiner: Stuttgart, 309-324.

- Schildt, Axel, 2010: „Der lange November – zur Historisierung einer deutschen Revolution“. In Gallus, Alexander (Hrsg.): *Die vergessene Revolution von 1918/19*. Vandenhoeck & Ruprecht: Göttingen, 223-244.
- Schneider, Sigrid, 1984: „Von der Verfügbarkeit des Geistes: über Ernst Glaeser“. In Köpke, Wulf/Winkler, Michael (Hrsg.): *Deutschsprachige Exilliteratur: Studien zu ihrer Bestimmung im Kontext der Epoche 1930 bis 1960*. (Studien zur Literatur der Moderne, 12). Bouvier: Bonn, 179-192.
- Stendhal, 2014: *Œuvres romanesques complètes*, Bd. 3, hrsg. von Yves Ansel et al. (Bibliothèque de la Pléiade, 16). Gallimard: Paris.
- Tucholsky, Kurt, 2003: „Frieden [Peter Panter. *Die Weltbühne*, 26/1930, 51; 16.12.1930]“. *Gesamtausgabe: Texte und Briefe. Bd. 13: Texte 1930*, hrsg. von Sascha Kiefer. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, 514-518.
- Zeller, Regine, 2009: „Die Revolution durch ein Kaleidoskop betrachtet: Ernst Glaesers ‚Frieden‘ (1930)“. In Kittstein, Ulrich/Zeller, Regine (Hrsg.): *„Friede, Freiheit, Brot!“. Romane zur deutschen Novemberrevolution*. (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 71). Rodopi: Amsterdam et al., 181-195.