



Bartl, Andrea

"Der ewige Spießer ..." : Satirische Zeitkritik jenseits epochaler und medialer Grenzen in den Werken der Brüder Lajos und Ödön von Horváth ; Mit einem Seitenblick auf das literarische und zeichnerische Spätwerk Heinrich Manns

Datum der Zweitveröffentlichung: 24.07.2026

Verlagsversion (Version of Record), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116323x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2005): "Der ewige Spießer ..." : Satirische Zeitkritik jenseits epochaler und medialer Grenzen in den Werken der Brüder Lajos und Ödön von Horváth ; Mit einem Seitenblick auf das literarische und zeichnerische Spätwerk Heinrich Manns, in: G. Frank, R. Palfreyman, S. Scherer (Hrsg.), Modern times? : German literature and arts beyond political chronologies ; Kontinuitäten der Kultur: 1925 - 1955, Bielefeld: Aisthesis-Verl., S. 293–312.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

„Der ewige Spießer...“.

Satirische Zeitkritik jenseits epochaler und medialer Grenzen
in den Werken der Brüder Lajos und Ödön von Horváth.
Mit einem Seitenblick auf das literarische und zeichnerische
Spätwerk Heinrich Manns

Die moderne Geschichtsforschung hat die These vom „Zivilisationsbruch“¹ 1933 bzw. 1945 längst eingeschränkt, und auch die in der Literaturwissenschaft geführte Debatte um die „Stunde Null“ trug dazu bei, die Hypothese vom Abreißen jeder Kontinuität nach 1945 und auch bereits nach 1933 eher zu relativieren denn zu stabilisieren.² Sucht man dementsprechend nach „Elemente[n] einer historischen Kontinuität von etwa 1925 bis 1955“³, die zudem auf einer Wechselwirkung zwischen unterschiedlichen künstlerischen Medien basieren, so verspricht ein Blick auf die literarische wie karikaturistische Bürgertumssatire der Brüder Horváth und Heinrich Manns erkenntnisreich zu sein. Er nimmt Werke ins Visier, die vor Adolf Hitlers Machtergreifung, im Exil wie (mit antifaschistischer Grundhaltung) innerhalb NS-Deutschlands den Typus des deutschen Spießers sezieren und dessen Psychogramm als *eine* mögliche,

¹ Vgl. beispielsweise: Dan Diner (Hg.). *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*. Übers. von Susanne Hoppmann-Löwenthal u.a. Frankfurt a.M. 1988.

² Vgl. beispielsweise: Heinrich Vormweg. „Deutsche Literatur 1945-1960. Keine Stunde Null“. *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*. Hg. Manfred Durzak. Stuttgart 1981. S. 14-31. – Hans Dieter Schäfer. *Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945*. München/Wien 1981. S. 62ff. – Vgl. jedoch: Jürgen Schröder. „Nachwort“. *Die Stunde Null in der deutschen Literatur. Ausgewählte Texte*. Hg. Jürgen Schröder u.a. Stuttgart 1995. S. 259-263, bes. S. 259: Der 8. Mai 1945 sei „eine unsichtbare, imaginäre Grenzlinie und Zäsur“. – Vgl. Rolf-Dieter Müller. „1945. Der Tiefpunkt in der deutschen Geschichte. Gedanken zu Problemen und Perspektiven der historischen Forschung“. *Kriegsende 1945 in Deutschland*. Hg. Jörg Hillmann/John Zimmermann. München 2002. S. 319-329.

³ Vgl. die Tagungsankündigung in: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 48/2 (2001). S. 329.

mentalitätsgeschichtliche⁴ Erklärung für das Erstarken des Nationalsozialismus anbieten. Im folgenden wird anhand von vier repräsentativen Text- bzw. Bild-Beispielen diese Linie antifaschistischer Kritik nachzuzeichnen sein.

*

Ödön von Horváths 1930 erschienener „Erbaulicher Roman in drei Teilen“⁵ deutet bereits im Titel seine Ebenen der Darstellung an: Einer-

⁴ Die Wurzeln der „Histoire de mentalités“ (Philippe Ariès) gehen auch auf die zwanziger Jahre zurück, besonders natürlich auf die französische Historikergruppe, die *École des Annales*, die sich Ende dieser Dekade an der Straßburger Universität um Lucien Febvre, Marc Bloch und deren Zeitschrift *Annales* formierte. Von einem direkten Einfluss dieser Strömung auf Lajos und Ödön von Horváth oder Heinrich Mann ist jedoch nicht auszugehen, obwohl ähnliche Strukturen und Themen im Vordergrund stehen. Wie im folgenden nachzuweisen ist, wird eine Erklärung des Faschismus für die Brüder Horváth sowie Heinrich Mann nicht in erster Linie über eine Analyse der politischen Ereignisgeschichte versucht, sondern über eine Betrachtung der volkstümlichen Populärkultur, des Alltagslebens, eben über eine „Histoire de la vie privée“ (Philippe Ariès), aus der auch für mentalitätsgeschichtlich operierende Historiker wie Philippe Ariès und Jacques Le Goff die Verhaltensmuster einer Epoche und deren Begründungen in psychologisch beschreibbaren Motivationsstrukturen abstrahierbar sind; hier berühren sich Mentalitätsgeschichte und Psychohistorie. Gerade die in der Mentalitätsgeschichte (in Anlehnung an einen Begriff Fernand Braudels) immer wieder diskutierte „longue durée“, die sich nur sehr langsam wandelnde, langlebige mentale Konstanz einer Kulturgemeinschaft, eine „histoire immobile“, wird jedoch bei den hier betrachteten Künstlern zum Mittelpunkt ihrer Kritik. – Zur Methode der Mentalitätsgeschichte vgl.: Philippe Ariès. „Die Geschichte der Mentalitäten“. *Die Rückeroberung des historischen Denkens. Grundlagen der Neuen Geschichtswissenschaft*. Hg. Jacques Le Goff u. a. Aus dem Französischen von Wolfgang Kaiser. Frankfurt a.M. 1990. S. 137-165. – Philippe Ariès/Georges Duby (Hg.). *Geschichte des privaten Lebens*. 5 Bde. Frankfurt am Main 1990ff. – Peter Dinzelbacher (Hg.). *Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen*. Stuttgart 1993. – Lutz Raphael. *Die Erben von Bloch und Febvre. „Annales“-Geschichtsschreibung und „nouvelle histoire“ in Frankreich 1945-1980*. Stuttgart 1994. – Volker Sellin. „Mentalität und Mentalitätsgeschichte“. *Historische Zeitschrift* 241 (1985). S. 556-598. – Hagen Schulze. „Mentalitätsgeschichte – Chancen und Grenzen eines Paradigmas der französischen Geschichtswissenschaft“. *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 36 (1985). S. 247-270.

⁵ Ödön von Horváth. *Der ewige Spießier. Erbaulicher Roman in drei Teilen*. Frankfurt a.M. 1970.

seits verweist *Der ewige Spießer* auf eine satirische Präsentation des Psychogramms, das einem für die konkrete historische Situation charakteristischen Typus zugrunde liegen soll; andererseits kommt durch das Adjektiv „ewig“ eine zusätzliche Dimension ins Spiel: Eine die Zeit überdauernde, beinahe mythische Komponente, die auf die Langlebigkeit, die „longue durée“ dieses Musters hindeutet und eine ‚Transzendierung‘ der neusachlich formulierten Gesellschaftskritik anspricht. In einem kurzen Vorwort verstärkt der Erzähler diesen Eindruck, indem er darauf hinweist, in einer Phase „zwischen zwei Zeitaltern“⁶ zu leben, in der sich eine neue Spielart des Ewigen Spießers vorbereite. Das ist im übertragenen Sinne auch auf das nur wenige Jahre später beginnende ‚1000-jährige Zeitalter‘ des Dritten Reiches anwendbar, denn Horváths immer wieder skizzierte „Biologie dieses werdenden Spießers“⁷ deckt sich mit seinen Faschisten-Porträts. So lässt sich unschwer die These formulieren: Die mit dem Typus des Ewigen Spießers entworfene Mentalität ist – so Horváth – eine präfaschistische, die zu der Machtergreifung der Nationalsozialisten beitrug.

Das Augenmerk der Erzählung liegt auf dem deutschen, genauer: süddeutschen Mittelstand. Der bayerische Kleinbürger steht im Brennpunkt der Analyse, wobei sich der Typus des Spießers nicht auf diese soziologisch fassbare Schicht beschränkt, sondern als „Kategorie zur Klassifizierung psychischer und charakterlicher Dispositionen“⁸ verstanden werden muss. Das im *Ewigen Spießer* präsentierte München mit seinen Bewohnern ist als Modell für den deutsch-österreichischen Raum anzusehen.⁹ Der satirisch sezierte Typus wird zum Hilfsmittel, um die eigene Zeit zu beschreiben, oder besser: Um einen mentalitätsgeschichtlich operierenden Erklärungsversuch zu geben, der von Horváth höchstens später in leichter Abwandlung auch auf den Nationalsozialismus ange-

⁶ Horváth. *Der ewige Spießer* (wie Anm. 5). S. 7.

⁷ Horváth. *Der ewige Spießer* (wie Anm. 5). S. 7.

⁸ Meinrad Pichler. „Von Aufsteigern und Deklassierten. Ödön von Horváths literarische Analyse des Kleinbürgertums und ihr Verhältnis zu den Aussagen der historischen Sozialwissenschaften“. *Österreichische Literatur seit den zwanziger Jahren. Beiträge zu ihrer historisch-politischen Lokalisierung*. Hg. Friedbert Aspetsberger. Wien 1979. S. 55-67, bes. S. 55.

⁹ Vgl. Elisabeth Tworek-Müller. „Provinz ist überall. Zum Vorbildcharakter des bayerischen Oberlandes in Horváths kleiner Prosa“. *Horváths Prosa*. Hg. Traugott Krischke. Frankfurt a.M. 1989. S. 34-56. – Wolfgang Müller-Funk. „Die Eroberung der Welt durch das Kleinbürgertum. Lion Feuchtwangers *Erfolg* und Horváths *Ewiger Spießer*“. Ebd. S. 57-73.

wendet werden wird. Der im *Ewigen Spießler* präsentierte Bayer ist eine Miniatur faschistoiden Verhaltens: Sein Dialekt ist mehr als nur ein ortsbezogenes Attribut, sondern wird der Ausdruck von rückwärtsgewandtem Lokalpatriotismus und Konservatismus.¹⁰ Die Spannung von Dialekt und Hochsprache konstituiert die Sprache des Romans und dient der Entlarvung eines provinziellen Denkens, wie es auch in dem von den Figuren zu Selbststilisierung und Kaschierung des eigenen Opportunismus genutzten Bildungsjargon hörbar wird.¹¹ Scheible hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die Nachbildung des Dialekts in Horváths Texten keine Wirkung von Lebendigkeit erzeugt, sondern als „Merkmal[] der Erstarrung und damit einer historischen Endzeit“ anzusehen ist.¹²

Inhaltlich sind die wichtigsten Erkennungsmerkmale dieses Typus seine Anpassungsbereitschaft und sein Opportunismus; die Figuren setzen die eigenen Bedürfnisse absolut, was jedoch von einer zu wenig ausgeprägten Identität zeugt, denn die Mimikry und auch der immer wieder gezeigte Aufstiegszwillen gehen über alles hinaus, was zur Konstituierung einer individuellen Persönlichkeit beitragen könnte. Solche Aspekte der Gesellschaftskritik sind zwar bereits in der deutschen Literatur des Kaiserreichs vertreten (man denke nur an Heinrich Manns *Im Schlaraffenland* oder seinen *Untertan*), erhalten allerdings Ende der 20er Jahre eine neue

¹⁰ Axel Fritz. „Ödön von Horváth als Kritiker seiner Zeit“. *Akzente* 19 (1972). S. 97-109, bes. S. 103. – Das bis in grammatikalische Besonderheiten hinein wiedergegebene Münchenerisch bestimmt die als Spießler entlarvten Figuren wie auch in manchen Kommentaren den Erzähler selbst, der immer dann bairisch wird, wenn er die Perspektive der kritisierten Figuren einnimmt; vgl. Horváth. *Der ewige Spießler* (wie Anm. 5). S. 11 und öfter.

¹¹ Fritz. Kritiker (wie Anm. 10). S. 107. – Zu dem von der Forschung bereits ausgiebig untersuchten Problem des Bildungsjargons in Horváths Werk vgl. beispielsweise: Dieter Hildebrandt. „Der Jargon der Uneigentlichkeit. Zur Sprache Ödön von Horváths“. *Akzente* 19 (1972). S. 109-123. – Richard Thieberger. „Über Ödön von Horváth und seinen ‚Bildungsjargon‘“. Richard Thieberger. *Gedanken über Dichter und Dichtungen. Essays aus fünf Jahrzehnten*. Hg. Alain Faure u.a. Bern/Frankfurt a.M. 1982. S. 257-265. – Winfried Noltig. *Der totale Jargon. Die dramatischen Beispiele Ödön von Horváths*. München 1976. – Hartmut Scheible. „Verschollene Bürgerlichkeit. Ödön von Horváth. Jargon und gesellschaftliche Immanenz“. *Neue Rundschau* 88 (1977). S. 365-385. Vgl. ebd. S. 377: „Im ‚Bildungsjargon‘ findet [...] eine trügerische Homogenisierung sozialer Strukturen, eine falsche Versöhnung – die bereits auf die gewaltsam hergestellte ‚Volksgemeinschaft‘ verweist – ihren Ausdruck.“

¹² Scheible. *Verschollene Bürgerlichkeit* (wie Anm. 11). S. 378.

Färbung: In Horváths Spießern wird der Mitläufer einer sich abzeichnenden, radikal-nationalistischen Bewegung sichtbar.

Ohne selbst in die Fallen einer mentalitätsgeschichtlichen Faschismuserklärung zu tappen, sei hier dennoch mit wenigen Strichen der von Ödön von Horváth als Analysemodell angebotene Typus skizziert, da sich dieser auch in den Werken Lajos von Horváths und Heinrich Manns wiederfindet und indirekt Grundzüge der Moderne erkennen lässt. Der Ewige Spießer verfügt über kein politisches Bewusstsein, vielmehr entstehen die selbst bei ihm beobachtbaren Standpunkte, wie Koblers Pan-europa-Gedanke, aus rein privaten Motiven und werden für die eigenen Interessen, auch erotischer Natur, instrumentalisiert. Dieser Vorwurf findet sich erneut in dem kurzen Vorwort des Romans zusammengefasst: „Der Spießer ist bekanntlich ein hypochondrischer Egoist, und so trachtet er danach, sich überall feige anzupassen und jede neue Formulierung der Idee zu verfälschen, indem er sie sich aneignet“.¹³ Die politische Haltung des Ewigen Spießers tendiert nach rechts, in eine deutsch-nationale Richtung, und ist mit Fremdenhass und Antisemitismus verbunden, der aus opportunistischen Beweggründen ebenso resultiert wie aus einem empfundenen „Wertvakuum“ und einer „totalen Relativität“.¹⁴ Damit geht ein existentielles Misstrauen, gepaart mit einem übergroßen Wunsch nach Sicherheit einher, der zu Autoritäts- wie Ordnungsdenken führt. Eine zweite Folge ist die Angst vor allem Fremden oder vor allem, was die eigenen Denkgebäude in Frage stellt; sie enthält eine latente Brutalität, die auch ohne weiteres in Gewaltausübung umschlagen kann. Verbrämt wird diese Haltung mit leeren Formeln, die zur Selbststilisierung dienen, mit Sentimentalität und alkoholseliger Wirtshaus-Gemütlichkeit sowie mit einem Rückzug ins Privat-Idyllische, auch Kitschige. Eine andere Fluchtmöglichkeit bietet das Kollektiv, auf das die eigene Verantwortung, das Reflektieren ethischer Fragen sowie die individuelle Entscheidungsfindung übertragen werden. Eigene Aktivität oder Ansätze einer Entwicklung sind in dieser Hinsicht an den Figuren von *Der ewige Spießer* nicht zu beobachten.

Der Motor hinter allen Tätigkeiten dieses Typus ist im Materiellen oder Erotisch-Triebhaften zu suchen, und diese beiden Bereiche werden im Thema der Prostitution verbunden. Kobler, Schmitz und die anderen Figuren des Romans leben in dem „Zeitalter der Kaufleut“¹⁵ und agieren

¹³ Horváth. *Der ewige Spießer* (wie Anm. 5). S. 7.

¹⁴ Kurt Bartsch. *Ödön von Horváth*. Stuttgart/Weimar 2000. S. 113.

¹⁵ Horváth. *Der ewige Spießer* (wie Anm. 5). S. 54.

nach finanziellen Motiven, die selbst einen Krieg als Wirtschaftsfaktor rechtfertigen¹⁶ und auch den zwischenmenschlichen Bereich, etwa Koblers Heiratsvorhaben, unterwandern. Somit bezieht sich die Prostitution nicht nur auf die in Horváths Texten immer wieder von Spießler-Figuren in Anspruch genommene käufliche Liebe in Bordellen und auf dem Straßenstrich, sondern wird zum Modell für alle Sphären der gezeigten Gesellschaft. Gleiches gilt für die Vertauschung von Schein und Sein: Bis über die Grenzen der Legalität hinaus dehnt sich die Hochstapler- und Geschäftemacher-Mentalität, die für Figuren wie den hin und wieder seine Kunden betrügenden Autoverkäufer Kobler repräsentativ ist. Jede Beschäftigung mit Kunst wird desgleichen zur machtorientierten Instrumentalisierung oder bildungsbürgerlichen Zerstreuung genutzt.

Nachdem nun die Frage beantwortet wurde: Was wird in Horváths *Der ewige Spießler* kritisiert?, stellt sich eine zweite: Wie wird diese Kritik vorgebracht? Bei oberflächlicher Lektüre fällt bereits auf, dass Ödön von Horváths Erzählung gerade in den ersten Kapiteln in zahlreiche Einzelszenen zerfällt, die wie kleine kabarettistische Einlagen oder wie Karikaturen beispielsweise des *Simplicissimus* wirken, in dem Ödön und Lajos von Horváth gleichermaßen veröffentlichten.¹⁷ In der Ödön von Horváth-Forschung wurde des öfteren die Frage diskutiert, ob der Autor in Bezug auf *Der ewige Spießler* überhaupt als Satiriker zu bezeichnen ist, oder ob seinen Texten nicht vielmehr gerade die dafür notwendige, distanzierende Erzählhaltung sowie ein gesellschaftlich-politisches Gegenkonzept fehlen.¹⁸ Natürlich ist Horváths Erzählung keine durchgängige Satire, eben-

¹⁶ Horváth. *Der ewige Spießler* (wie Anm. 5). S. 87.

¹⁷ Die stoffliche Grundlage für solche Einzelszenen entnahm Horváth auch tatsächlich häufig Zeitungsartikeln; vgl. Tworek-Müller. *Provinz* (wie Anm. 9). S. 42.

¹⁸ Müller-Funk spricht dem *Ewigen Spießler* eine durchgehende satirische Erzählweise ab; der Ton sei eher melancholisch-ironisch und mit einer gehörigen Portion Mitgefühl für die Figuren versetzt, der überlegene Betrachter von außen fehle und mit ihm auch jede Hoffnung darauf, die gezeigten Verhältnisse je verbessern zu können, ein „aktive[r], kämpferisch-aufklärerische[r] Impetus“ sei nicht zu erkennen; vgl. Müller-Funk. *Kleinbürgertum* (wie Anm. 9). S. 58. – Schneider sah gar zu viele Züge des Autors selbst in seinen Figuren (besonders Kobler und Schmitz), was Horváths Angst Ausdruck verleihe, „den von ihm gezeigten Kleinbürgern, Spießern und opportunen Mitläufern selber ähnlich zu werden“; Michael Schneider. „Eine Tragödie der Dummheit. Ödön von Horváth: *Der ewige Spießler* (1930)“. *Romane von gestern – heute gelesen*. Hg. Marcel Reich-Ranicki. Bd. 2: 1918-1933. 2. Aufl. Frankfurt a.M.

sowenig sind alle Karikaturen Lajos von Horváths ausschließlich dieser Darstellungstechnik zuzurechnen. Dem *Ewigen Spießer* ist jedoch die satirische Entlarvungsmethode auch nicht kategorisch abzuerkennen: Die Unabänderlichkeit der in Horváths Antibildungsroman gezeigten Mentalität¹⁹ widerspricht der Satire ebensowenig wie dessen ‚multipler‘ Erzähler, der nur selten distanziert von dem Geschehen berichtet und häufig die Position um seine Figuren herum wechselt.²⁰ Die von Schiller für die Satire geforderte Leistung, der „Wirklichkeit als Mangel“ ein „Ideal als [...] höchste[] Realität“ gegenüberzustellen²¹, soll bei Horváth der Leser übernehmen, dem in dem dritten Teil eine, wenn auch brüchige, jedoch didaktisch vorgebrachte Gegenwelt präsentiert wird: die ebenso klassensolidarische wie einfach menschliche Hilfe eines in Not geratenen Individuums für das nächste. Insofern produziert das in Horváths Text „Gesagte“ durchaus „seine eigene Abschaffung mit[]“, wie das Helmut Arntzen für die Satire gefordert hat²²; das Neue entsteht ex negativo,

1989. S. 236-244, bes. S. 242. – Scheit betonte, Satire generell komme ohne „alles Verzeihlich-Liebenswerte“ aus, daher sei bei Horváth zum Großteil von Ironie oder Komik zu sprechen; Gerhard Scheit. *Theater und revolutionärer Humanismus. Eine Studie zu Jura Soyfer*. Wien 1988. S. 40-92, bes. S. 47. – Was das Fehlen eines auktorialen Erzählers betrifft, so macht Bartsch zu Recht darauf aufmerksam, dass ein solcher in einer von der grundlegenden Relativität aller Werte dominierten Zeit schlechterdings unmöglich wird. Das Entwerfen einer Gegenwelt wird bei Horváth, so Bartsch, in die Selbsttätigkeit des Lesers verlagert; Bartsch. *Ödön von Horváth* (wie Anm. 14). S. 113. – Dazu äußert sich erneut das Vorwort des Romans: „Der Verfasser wagt natürlich nicht zu hoffen, daß er durch diese Seiten ein gesetzmäßiges Weltgeschehen beeinflussen könnte, jedoch immerhin“; Horváth. *Der ewige Spießer* (wie Anm. 5). S. 7. – Vgl. zu dieser Frage auch: Gerhard Melzer. *Das Phänomen des Tragikomischen. Untersuchungen zum Werk von Karl Kraus und Ödön von Horváth*. Kronberg/Ts. 1976.

¹⁹ Vgl. mit Kritik an Horváth: Franz Norbert Mennemeier. *Modernes Deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken*. Bd. 2: 1933 bis zur Gegenwart. München 1975. S. 12-41, bes. S. 36.

²⁰ Vgl. dazu Viktor Žmegač. „Horváths Erzählprosa im europäischen Zusammenhang. Tradition und Innovation“. *Literatur und Kritik* 237/238 (September/Oktober 1989). S. 332-345.

²¹ Friedrich Schiller. „Ueber naive und sentimentalische Dichtung“. *Philosophische Schriften. Erster Teil*. Hg. Benno von Wiese, unter Mitwirkung von Helmut Koopmann. Weimar 1962 (Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 20). S. 413-503, bes. S. 442.

²² Helmut Arntzen. *Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie*. Bd. 1: *Vom 12. bis zum 17. Jahrhundert*. Darmstadt 1989. S. 1-17, bes. S. 15.

durch „Indirektheit oder Verzerrung“.²³ Dem luzid entlarvenden ‚gemütlichen‘ Ton von *Der ewige Spießler* ist sicherlich nicht die für die Satire konstitutive ‚indignatio‘, die moralische Entrüstung des Autors²⁴, abzusprechen – ebensowenig wie dessen ‚moralische Besserungsabsicht‘²⁵, die den Leser desgleichen zur Anstoßnahme an dem präsentierten Missstand und zur Aktivität bei dessen möglicher Beseitigung auffordern soll. Auch zeugen etliche der Figurencharakteristika des *Ewigen Spießlers* durchaus von einer aggressiven Grundhaltung²⁶, die auf Destruktion der gezeigten Mentalität abzielt. Dasselbe lässt sich über das karikaturistische Werk des Bruders sagen.

*

Ödön und Lajos von Horváth verbindet gerade in den 20er und beginnenden 30er Jahren ein stetiger Kontakt, der auch (trotz zum Teil unterschiedlicher Wohnorte) in dem gemeinsamen Lebensmittelpunkt Murnau gründet. Sie legen zwar entgegen mehrerer Pläne nie ein gemeinsames Projekt vor, was nicht zuletzt durch Ödön von Horváths Tod 1938 verhindert wird, jedoch kommt es mindestens in den Karikaturen Lajos von Horváths immer wieder zu Interferenzen mit den Texten des Bruders²⁷, die bis zu Lajos' Illustration für eine späte Ausgabe von Ödöns *Der ewige Spießler* reichen. Gerade in der satirischen Entlarvung des süddeutschen Spießbürgers ähnelt sich das Werk der Brüder mehr als bisher angenommen.²⁸ Lajos von Horváths karikaturistische Arbeiten für

²³ Jürgen Brummack. „Satire“. *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. Hg. Werner Kohlschmidt/Wolfgang Mohr. Bd. 3: *P-Sk*. 2. Aufl. Berlin/New York 1977. S. 601-614, bes. S. 604.

²⁴ Arntzen. Satire (wie Anm. 22). S. 15. Auch Horváth leistet also die „sprachästhetische Konstruktion von ‚Verkehrtem‘ als Destruktion“ (Arntzens Definition von Satire), kraft derer „Satire auf eine (außerliterarische) Neukonstruktion zielen“ könne; ebd. S. 17.

²⁵ Dietrich Weber. „Die Satire“. *Formen der Literatur in Einzeldarstellungen*. Hg. Otto Knörrich. 2., überarbeitete Aufl. Stuttgart 1991. S. 319-325, bes. S. 319.

²⁶ Brummack. Satire (wie Anm. 23). S. 602.

²⁷ Spätestens 1944 gingen durch das Bombardement Münchens viele der Zeichnungen Lajos von Horváths verloren, sodass sich aufgrund der schlechten Dokumentenlage eine frühe wechselseitige Beeinflussung nur mehr punktuell nachweisen lässt.

²⁸ So äußerte sich Lajos von Horváth in einem bislang unveröffentlichten Interview, allerdings wohl erst spät darüber, er habe mit seinem Bruder selten über

den *Simplicissimus* und die *Jugend* sind heute in Vergessenheit geraten, und die wenigen Ausstellungskataloge und Aufsätze dazu werten sie als eher apolitisch.²⁹ Lajos von Horváth lehnt wie sein Bruder den Nationalsozialismus entschieden ab, äußert sich aber weniger offen und aggressiv zu den Machtstrukturen in Deutschland, weswegen er nach 1933 relativ unbehelligt in München leben und arbeiten kann. Von einem unpolitischen Werk Lajos von Horváths auszugehen, ist allerdings äußerst problematisch. Gerade die sensible Betrachtung einiger seiner Karikaturen macht deren verdeckte, jedoch nicht minder scharfe Vorwürfe an den Typus des bajuwarischen Spießbürgers deutlich, dessen Mentalität als faschistisch eingestuft wird. Hierin ähnelt Lajos' Kritik der seines Bruders, und durch dieses Hintergrundwissen erhalten die Karikaturen eine zweite, politisch brisante Ebene. Ein solches Versteckspiel erzwingen die politischen Verhältnisse, und es ist repräsentativ für den antifaschistischen Widerstand eines Künstlers, der im Deutschen Reich bleibt und nicht exiliert. In diesen Kontext gehört auch, dass Lajos von Horváth sich in den 30er und 40er Jahren seine Stoffe zunehmend im Mythisch-Legendenhaften und rein Fiktionalen sucht oder Szenen in lange zurückliegenden Zeiten und an ferne Orte versetzt.³⁰ Dass sich Lajos von Horváth der Zensur seiner Karikaturen bewusst ist, davon ist bereits 1933 auszugehen, als eine seiner Zeichnungen (eine Darstellung des Heiligen Georg) wegen ihrer politischen Sprengkraft vom *Simplicissimus* auf Betreiben des Propagandaministeriums abgelehnt wird.³¹ Später beschreibt er selbst die von ihm unterschätzte Offensichtlichkeit seiner Satire: „Man wird durch die tausendfältigen Plumpheiten einer Diktatur leicht dazu verleitet, ihr auch jenen Rest von Scharfsinn abzusprechen, mit dem sie die Satire entdecken und erwürgen kann. Herr Göbbels jedenfalls hat den Hohn in

dessen Arbeit gesprochen. Das mag unter anderem dazu geführt haben, dass in dem – ansonsten ausdrücklich positiv zu würdigenden – Ausstellungskatalog des Schlossmuseums Murnau nur wenig über mögliche Interferenzen im Werk der Brüder gesagt wird. Vgl. Schloßmuseum des Marktes Murnau (Hg.). *Lajos von Horváth 1903-1968. Zeichner und Illustrator. Eine Sonderausstellung im Schloßmuseum Murnau vom 30. März bis 1. Juli 2001*. Bearb. von Brigitte Salmen. München/Augsburg 2001. Hier: Brigitte Salmen. „Humor und Satire. Karikaturen für *Jugend* und *Simplicissimus*“. Ebd. S. 18-31, bes. S. 16.

²⁹ Vgl. Salmen. Humor und Satire (wie Anm. 28). S. 20.

³⁰ Heiliger Georg, Antike, Oper, Tierkreiszeichen etc. Vgl. die Abbildungen in: Schloßmuseum des Marktes Murnau. *Lajos von Horváth 1903-1968* (wie Anm. 28). S. 18ff.

³¹ Vgl. Salmen. Humor und Satire (wie Anm. 28). S. 19.

dem abgebildeten Blatt gleich erkannt“.³² Das führt dazu, dass sich Lajos von Horváth tatsächlich Ende der 30er Jahre auch auf das (tagespolitisch unverfänglichere) Illustrieren von weltliterarischen Klassikern verlegt. Das mündet aber des Weiteren darin, dass der trotz allem politische Karikaturist seine Satire indirekter gestaltet; ein flüchtiger Blick kann sie übersehen, ein genaueres Betrachten sie jedoch gerade in ihrem Anspielungsreichtum erkennen. Ein Beispiel soll das belegen.

Die Karikatur wurde 1933 in der *Jugend* veröffentlicht und zeigt zwei durch Tracht, Dialekt und durch die im Hintergrund sichtbare Landschaft als Bayern gekennzeichnete Figuren, von denen der eine offensichtlich vorhat, seine Brandversicherung ein drittes Mal zu betrügen: Nach zwei Bränden wurde er – wie der beigegebene Text erläutert³³ –



³² Im Original nicht zugänglich. Zitiert nach Salmen. Humor und Satire (wie Anm. 28). S. 19.

³³ „Die Brandversicherung hat mich jetza's drittemal versichert – aber de Apparat hab' ich aufhänga müass'n.“ „Was is drin in dene Apparat?“ „Was drin war, woäß i net, jetzt is' Benzin drin.“; Schloßmuseum des Marktes Murnau. *Lajos von Horváth 1903-1968* (wie Anm. 28). S. 24. Dort auch die Karikatur.

verpflichtet, eine Löschapparatur anzubringen, die er jedoch mit Benzin füllt. Die Kritik ist deutlich: Ein die Grenzen des Gesetzes überschreitendes Profitdenken und ein eventuelle Gefahren verdrängender Egoismus werden entlarvt. Mögen auf den ersten Blick die erhobenen Vorwürfe noch apolitisch und relativ gemäßigt wirken, so fördert eine detaillierte Analyse den sozialkritischen Zündstoff der Karikatur zutage. Die Szene spielt in der guten Stube, die ironischerweise mit dem Schutzheiligen der Feuerwehr St. Florian geschmückt ist. Hier mag man zusätzlich zu dem bildimmanenten Kontrast von Brandstiftung und Löschen eines Feuers an das St. Floriansprinzip denken, das die Mentalität der gezeigten Figuren unterstreicht, oder sogar an eine ihnen inhärente Verbindung von katholischer Frömmerei und geistiger Brandstiftung.

Die Figuren sitzen beim Enzian zusammen, der die auch für Ödön von Horváths Texte symptomatische Alkoholseligkeit des Ewigen Spielers zeigt (die rote Nase des linken Zechers spricht ebenso dafür). Außerdem gehört dieses Getränk zu den brennbaren Flüssigkeiten, um die es in dem Dialog geht, und beide Figuren werden demnach erneut mit dem Entfachen bzw. Verstärken von Feuer in programmatischen Zusammenhang gebracht. Die inszenierte Gemütlichkeit wird von der grotesken Körperhaltung der Betrunkenen allerdings durchbrochen. Hier fällt besonders der rechte auf, dessen Schuh ein bedrohlich wirkendes Profil trägt: Es erinnert nur oberflächlich an Steigeisen oder ähnliches; der Absatz ist vielmehr wie ein zupackendes Gebiss mit einer Reihe von Zähnen eingefasst, und der Vorderfuß ruht auf mehreren stilisierten Totenköpfen. Diese Schuhsohle verstärkt den Eindruck von Gefahr und Brutalität, der von der Figur ausgeht (dass es gerade die rechte ist, mag Zufall sein oder nicht); ihr vorgestreckter Fuß suggeriert ein Zutreten oder Über-Leichen-Gehen. Noch dazu fällt dieses Körperteil durch einen bewussten Bruch in der Perspektive ‚aus dem Rahmen‘ der Zeichnung: Es verlässt den privaten Bereich der Wohnstube und ragt in die politisch-gesellschaftliche Öffentlichkeit hinaus, zudem durchstößt es die fiktionale Sphäre des Bildes und weist in die Wirklichkeit des Betrachters hinein – beides unterstreicht die gesellschaftliche Relevanz der Karikatur und macht deren allzu harmlos-private Auslegung unmöglich.

Eine alltägliche, volkstümliche Szene schlägt also um in lebensbedrohliche Gewalt. Auch die Gesichter der Figuren sind bis zum Nicht-mehr-Menschlichen verfratzt, das Ohr der rechten ist deformiert. Das korrespondiert mit den Tiermetaphern, die im Werk Ödön von Horváths mit diesem Typus verbunden werden, oder mit den dort eingebauten surrea-

len Verfremdungen.³⁴ Eine heimelige Welt dörflich-süddeutscher Gemütlichkeit ist es nicht, in die wir blicken; das gilt für die bajuwarische Stammtischgeselligkeit eines Kobler im *Enigen Spießler* ebenso wie für die beiden Zecher in Lajos von Horváths Karikatur. Die Dunkelheit des Hintergrunds und die übertriebene Zentralperspektive (mit dem Fluchtpunkt eines für die ländliche Architektur Süddeutschlands typischen, allerdings auch ‚vergittert‘ erscheinenden Fensters) wirken vielmehr beengend und düster. Die Figuren einer solchen Sphäre sind im konkreten wie im übertragenen Sinne Brandstifter. Bedenkt man, dass es genau dieser Typus ist, dessen Mentalität und Motive Ödön von Horváth für das Erstarken der Nationalsozialisten verantwortlich macht, und dass Lajos von Horváths Karikatur aus einem Jahr stammt, in dem in Deutschland neben dem Reichstag auch jüdische Einrichtungen und schließlich die Bücher brennen, so sitzen hier zwei Trinker, deren Alkoholrausch, Opportunismus und Profitgier einen politischen Weltenbrand entfachen.

In einer der wenigen Studien zum Werk Lajos von Horváths ist im Kontext dieser Karikatur zu lesen: „In all seinen Zeichnungen schlug Lajos von Horváth eine menschenfreundlichere, leisere Tonart an, war versöhnlich und augenzwinkernd, nie scharf und bissig, provokativ und angriffslustig, sondern schilderte die menschlichen Schwächen und Widrigkeiten treffsicher und mit feiner Ironie, um Lächerlichkeit, Aufgeblasenheit und Eitelkeit, Arroganz und andere menschliche Schwachpunkte aufzudecken.“³⁵ Gerade dies ist nicht der Fall! Es geht eben nicht um einen „augenzwinkernd[en]“ Tadel von privaten Unzulänglichkeiten, um ein „versöhnlich[es]“ Lächeln über „menschliche Schwachpunkte“. Das ‚versöhnliche Lächeln‘ zeigt seine Zähne: Der erklärte Antifaschist Lajos von Horváth dekuviert in versteckter, jedoch durchaus aggressiver Satire, die inhaltlich wie formal an das Werk seines Bruders erinnert, die seiner Meinung nach den Nationalsozialismus stützende Mentalität aus Opportunismus, Dummheit und latenter Brutalität; deren Ikone ist der auch von Ödön von Horváth analysierte süddeutsche Kleinbürger, der „ewige Spießler“. Somit zeigt der Vergleich der Werke Ödön und Lajos

³⁴ Vgl. Horváth. *Der ewige Spießler* (wie Anm. 5). S. 104.

³⁵ Salmen. *Humor und Satire* (wie Anm. 28). S. 22. Vgl. ebd. S. 23: „Anders als die Texte seines Bruders“ beziehen sich Lajos von Horváths „Karikaturen selten auf Momente der damaligen gesellschaftlichen und politischen Gegenwart, sondern treffen häufig eine in der Tonart weniger kritische oder abgründige, sondern stärker der Komik verbundene Aussage[,] und es ist eine mehr humoristische und unterhaltende Intention erkennbar.“

von Horváths zum Ersten inhaltliche Übereinstimmungen, die den Hintergrund für eine differenzierte Würdigung der politischen Provokation in Lajos von Horváths Zeichnungen bilden können. Zum Zweiten wird in den Arbeiten Lajos von Horváths die schwierige Anpassung kritischer Kunst an die journalistischen Rahmenbedingungen einer Diktatur paradigmatisch sichtbar. Zum Dritten bietet die Zusammenschau zweier antifaschistischer Kunstwerke ein interessantes Untersuchungsfeld für eine Darstellungstechnik (die Satire) in unterschiedlichen Medien. Ein Erklärungsmodell des Faschismus wird mithilfe dieser Technik erarbeitet, das zwar sicherlich kritikbedürftig ist, aber zu dem auch ein anderer Satiriker dieser Zeit greift.

*

Heinrich Manns Spätwerk stand ähnlich wie Lajos von Horváths Zeichnungen lange Jahre – auch wegen des zweifelhaften Thomas Mann'schen Diktums vom „Greisen-Avantgardismus“³⁶ – in dem Ruf, kaum Aussagen zu der aktuellen politisch-gesellschaftlichen Situation in Deutschland zu machen. Erst in den vergangenen Jahren konnte dieses Vorurteil relativiert werden, das zudem nicht zu einem Schriftsteller wie Heinrich Mann passen will, der seine Zeit immer wieder satirisch kritisierte. Schließlich weist Mann selbst darauf hin, dass sein 1941 bis 1945 entstandener Roman *Empfang bei der Welt* die Phase vor dem Zweiten Weltkrieg zum Thema habe.³⁷ Damit ist indirekt eine Analyse des Faschismus angesprochen, und diese versucht der Autor tatsächlich in seinem Text zu liefern, der über weite Teile auch ein satirischer Gesellschaftsroman ist. Heinrich Mann geht (neben anderen Erklärungsmöglichkeiten, etwa den synarchistischen Verschwörungstheorien in *Der Atem*) wie die Brüder Horváth dabei auf das Psychogramm des deutschen Spießbürgers ein. Zwar ist es bei Heinrich Mann nicht nur der Kleinbürger, der in den Blick genommen wird, vielmehr finden sich Figuren aus beinahe allen Schichten bis hin zu Großindustriellen und hohen Politikern, jedoch: Sie gehören zu der – erneut nicht rein schichtspezifischen, sondern psychisch-mentalenen Kategorie – des Spießers. Hier finden sich viele inhaltli-

³⁶ Thomas Mann. „Brief über das Hinscheiden meines Bruders Heinrich“. *Reden und Aufsätze* 2. 2., durchgesehene Aufl. Frankfurt a.M. 1974 (Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. 10). S. 521-523, bes. S. 522.

³⁷ Vgl. Heinrich Mann. *Briefe an Karl Lemke und Klaus Pinkus*. Hamburg o. J. S. 89f.

che Ähnlichkeiten zu Ödön und Lajos von Horváths Kritik³⁸: Das bei Heinrich Mann und Ödön von Horváth existentiell mit den Faschisten verbundene Thema der Schmierenkomödie, der Vertauschung von Schein und Sein bestimmt auch das Verhalten von Arthurs Gästen im *Empfang bei der Welt*. In ihnen wird eine durch die Erfahrung des Nationalsozialismus verschärfte Variante der Untertanenmentalität aus Heinrich Manns Kaiserreich-Trilogie sichtbar. Der einzelne beugt sich ohne Reflexion der größeren Macht oder dem höheren Marktwert seines Gegenübers.³⁹ Die Kunst wird dabei ebenso für eigene Belange instrumentalisiert oder zur Ware und zum reinen Unterhaltungsfaktor degradiert wie in *Der ewige Spießker*.

Heinrich Manns Roman gesteht diesen Figuren nur zwei Emotionen zu: die narzisstische Selbstliebe und den Hass, der – wie Heinrich Mann bereits in dem 1933 entstandenen Essay *Der Haß*⁴⁰ ausführt – für den Gefühlshaushalt der Faschisten typisch sei. Unter allen mühsam aufrechterhaltenen, gesellschaftlichen Ritualen des *Empfang bei der Welt* schlummert die Aggression, und so bedarf es nur eines kleinen Auslösers, um die kultivierte Abend-Geselligkeit, begleitet von Ravels sich orgiastisch steigerndem *Bolero*, in einen Rausch der Brutalität umschlagen zu lassen. Hierin äußert sich, so die Diagnose des Textes, neben einem nicht mehr zu bändigenden Aggressionstrieb eine existentielle Furcht vor der Deklassierung wie vor der Veränderung generell, und diese Angst resultiert in blinder Brutalität den Schwächeren und Fremden, auch den intellektuellen Kritikern des Geschehens gegenüber. Dazu kommt die Aufwertung der eigenen Position durch eine diffuse „Herrenmensch“-Ideologie⁴¹, die es erlaubt, die anderen notfalls mit Gewalt niederzuhalten und die Ausdruck eines Wunsches nach autoritärer Führung ist. Jedoch täuscht der ganze Aktivismus nicht darüber hinweg, und das ist

³⁸ Alles Folgende ausführlicher in: Andrea Bartl. „Kultur, mit Ausschreitungen“. Die Darstellung des Faschismus und dessen Ursachen in Heinrich Manns Roman *Empfang bei der Welt*“. *Heinrich Mann-Jahrbuch* 13 (1995). S. 57-78.

³⁹ Heinrich Mann. *Empfang bei der Welt*. Roman. Mit einem Nachwort von Helmut Koopmann und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt a.M. 1988 (Heinrich Mann. Studienausgabe in Einzelbänden). S. 320.

⁴⁰ Heinrich Mann. „Der Haß“. *Der Haß. Deutsche Zeitgeschichte*. Mit einem Nachwort von Jürgen Haupt und einem Materialienanhang, zusammengestellt von Peter-Paul Schneider. Frankfurt a.M. 1987 (Studienausgabe in Einzelbänden). S. 56-62.

⁴¹ Mann. *Empfang bei der Welt* (wie Anm. 39). S. 231.

wiederum eine These aller hier betrachteten Werke, dass der Faschismus und die ihn stützende Untertanenmentalität für Heinrich Mann eine Ideologie des Stillstandes ist.⁴²

Die für die Satire typische Entrüstung und Aggression des Autors bestimmen die Darstellung der Figuren deutlich, die auch aus der Empörung des Exilanten über die Zustände in Deutschland resultiert. Die meisten Figuren werden in satirischer Verzerrung gezeigt; ihnen fehlen alle menschlichen Züge, psychische wie physische; ihr „entmenscht[es]“⁴³ Verhalten entspricht den niederen Instinkten eines Tieres, was wiederum als eine inhaltliche wie darstellungstechnische Parallele zu der Spießerkritik der Horváths einzustufen ist. Auch die surrealen, mitunter märchenhaften Elemente finden sich bei allen drei Künstlern und verweisen zugleich auf die Vernunftwidrigkeit der gezeigten faschistoiden Geisteshaltung einerseits wie auf eine utopische Gegenwelt und ‚Transzendierung‘ des satirisch oder neusachlich Beschriebenen andererseits.

Erneut kann der Blick auf eine Karikatur diese Thesen bestätigen und vergleichbare Inhalte wie Techniken in einem anderen Medium zu erkennen geben. 1995 wurden im Nachlass von Marta Feuchtwanger knapp 400 Bleistiftzeichnungen Heinrich Manns aus den 40er Jahren wiedergefunden und 2001 zum Großteil der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Dazu gehören etliche mit tagespolitischer Brisanz, die die Faschismusanalysen Heinrich Manns karikaturistisch ins Bild setzen: beispielsweise die Hintermänner Adolf Hitlers in der Großindustrie und den Banken oder die Verbindung erotischer Triebhaftigkeit – auch der Homosexualität – mit dem Faschismus. Generell sind die Bereiche Erotik und Politik seit dem Frühwerk Heinrich Manns und bis in seine Exilzeit aufs engste miteinander verquickt.

Die Zeichnungen Heinrich Manns ähneln seinen literarischen Werken thematisch sehr, sind aber keineswegs als reine Illustrationen dazu misszuverstehen⁴⁴, sondern bieten häufig Extremisierungen, Verzerrungen, eben: nochmals satirische Zuspitzungen der bereits in den Texten kritisierten Phänomene. Zudem ist hier anzumerken, dass die Inspiration durch Werke der bildenden Kunst zu den wichtigen Schreibmotoren

⁴² Vgl. Mann. *Der Haß* (wie Anm. 40). S. 27.

⁴³ Mann. *Empfang bei der Welt* (wie Anm. 39). S. 237.

⁴⁴ Hans Wißkirchen. „Der Autor als Zeichner. Heinrich Manns unbekannte Zeichnungen und sein literarisches Werk“. *Liebschaften und Greuelmärchen. Die unbekannten Zeichnungen von Heinrich Mann*. Hg. Volker Skierka. Göttingen 2001. S. 29-47, bes. S. 37.

Heinrich Manns gehört und dass er sich bereits im Frühwerk durch Karikaturen des *Simplicissimus*, der *Jugend* und weiterer Zeitschriften anregen ließ.⁴⁵ Eine Wechselwirkung von satirischer Karikatur in Bild und Text ist für das Werk Heinrich Manns also konstitutiv; umso konsequenter ist es, dass er spätestens im Exil auch selbst Bild-Karikaturen fertigte. In unserem Kontext gebührt einigen Bildern besonderes Interesse, die dem skizzierten Typus des Spießbürgers eine Beteiligung an den Untaten des Dritten Reiches einräumen. Dazu gehört eine Zeichnung aus dem Zyklus *Greuelmärchen*, die den Titel *Menschenschlächtere*i trägt.⁴⁶ Ungeachtet der Frage, welche künstlerische Qualität man dieser Szene zugestehen will, führt sie doch thematisch einen Vorwurf weiter, der in den Werken Ödön und Lajos von Horváths immer wieder zutage trat.

Hans Wißkirchen beschrieb in seiner (ansonsten treffenden und kenntnisreichen) Einführung in die Zeichnungen Heinrich Manns die Szene als Darstellung Heinrich Himmlers, der an Kindern medizinische Versuche vornehme.⁴⁷ Diese Interpretation greift, gerade was die weiteren Figuren angeht, zu kurz. Wir blicken nicht in ein medizinisches Labor oder in das ärztliche Untersuchungszimmer eines einzelnen, sondern in den Verkaufsraum einer Metzgerei, in der gerade die Überreste eines getöteten Kindes gewogen werden, um sie anschließend an die gutbürgerlichen Hausfrauen zu veräußern. Ein anderes Kind, das wohl zu einer der arischen Mütter gehört, betrachtet die Szene neugierig. Diese makabere und in ihrer Satire kaum mehr zu überbietende Zeichnung prangert den Verlust von Menschlichkeit und Solidarität unter den (Klein-)Bürgern an. Glaubt man dieser Darstellung, so sind sie es, die die grausame Brutalität des Dritten Reiches (gesteigert noch in der Tatsache, dass hier die Leiche eines Kindes zum Symbol für alle seine Opfer wird) unterstützen, zumindest diese tolerieren und von ihr profitieren. Dass Heinrich Mann eine Szene aus dem Kaufmannsalltag festhält, ist nicht zufällig; selbst etliche Jahre nach Erscheinen des *Ewigen Spießers* scheint für ihn noch zu gelten: Das ist das „Zeitalter der Kaufleut“. Zudem handelt es sich – trotz der grotesken Gleichsetzung von Kinderleiche und Schlachtvieh –

⁴⁵ Vgl. Dagny-Bettina Hirschberg. „Kunststadt München“. Zur Genese des München-Bildes in Heinrich Manns Roman *Die Jagd nach Liebe*. *Heinrich Mann-Jahrbuch* 6 (1988). S. 1-30. – Frithjof Trapp. „Heinrich Mann. *Der Atem*. Eine Welt ästhetischer Konstrukte“. *Heinrich Mann-Jahrbuch* 17 (1999). S. 63-79.

⁴⁶ *Liebschaften und Greuelmärchen* (wie Anm. 44). S. 145.

⁴⁷ Wißkirchen. Der Autor als Zeichner (wie Anm. 44). S. 45.



eben nicht um eine außergewöhnliche Situation, sondern die „Menschenschlächterei“ ist nach Aussage der Karikatur Teil des nationalsozialistischen und auch des spießbürgerlichen Alltags.

Diese Linie satirischer Bürgerkritik, konzentriert in dem Typus des „ewigen Spießers“, und deren Übertragung auf ein mögliches Psychogramm des Faschisten lässt sich auch nach 1945 weiterverfolgen. Sie reißt nicht nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Zusammenbruch des

Nationalsozialismus ab, sondern führt direkt in die deutsche Nachkriegsgesellschaft inmitten des ‚Wirtschaftswunders‘. Linke Autoren wie der junge Martin Walser kritisieren in den 50er Jahren mit vergleichbaren satirischen Techniken und ähnlichen inhaltlichen Ergebnissen die kapitalistische Unterwanderung zwischenmenschlicher Beziehungen, die latente Brutalität und identitätslose Anpassungsbereitschaft sowie die mit idealistischen Phrasen verbrämte Triebsteuerung in der faschistoiden Mentalität des „ewigen Spießers“. Werke wie *Ehen in Philippsburg* oder später auch *Eiche und Angora* greifen inhaltlich ähnlich den Typus des süddeutschen Bürgers an, zeigen dessen Verbindung mit einem noch nicht aufgearbeiteten Nationalsozialismus und nehmen Partei für die wie Tiere abgeschlachteten Opfer.

*

Fasst man die Ergebnisse dieser Analyse zusammen und stellt sie in den Kontext der Frage, inwiefern die Phase zwischen den 1920ern und den 1950ern eine (trotz ihrer für die Moderne charakteristischen Heterogenität) dennoch ‚homogene‘ Epoche ist, so ergeben sich folgende Thesen:

1) Die satirische Bürgerkritik als Versuch, den Faschismus psychologisch-mentalitätsgeschichtlich zu analysieren, bildet eine durchgehende Linie vom Ende der 20er bis in die 50er Jahre hinein; diese Linie verläuft durch unterschiedliche mediale Felder wie fiktionale Literatur und Karikatur sowie durch verschiedene epochale Bereiche wie die Exilliteratur und eine subversive antifaschistische Kunst innerhalb Nazi-Deutschlands. Dabei zeigen sich im Inhaltlichen ähnliche Ergebnisse bei der Untersuchung des Spießers-Typus und im Formalen vergleichbare Techniken der Satire, die – wiederum bei allen hier betrachteten Kunstwerken – mit surrealen oder märchenhaften Elementen versetzt wird.

2) Das Psychogramm der analysierten Figuren geht jedoch auch über eine reine Fixierung auf die Entlarvung des Nationalsozialisten hinaus und wird zu einem Ausdruck von Grunddispositionen dieser Phase der Moderne und somit – trotz der faschistoiden Verfratzung – zu einem Psychogramm der Moderne: Die Figuren sind bestimmt von leerem Aktivismus und erzwungenem wie ersehntem Stillstand, desgleichen von einer existentiellen Angst vor Veränderung, die in Ordnungssehnsucht und dem Wunsch nach Führung mündet. Diese in manchen Punkten bestehende, perverse Verwandtschaft der faschistischen Persönlichkeit und des entwurzelten modernen Künstlers, das – um ein Diktum Thomas

Manns aufzugreifen – „Bruder Hitler“-Syndrom wird deutlich, bedenkt man, dass Ödön von Horváth seine Spießier Kobler und Schmitz mit zahlreichen autobiographischen Zügen versieht oder dass Heinrich Mann mit seiner satirischen Entlarvung eine Darstellungstechnik des Hasses wählt und somit sich auf ein emotionales Gebiet begibt, das er in erster Linie dem Nationalsozialismus zuspricht. Um nicht missverstanden zu werden: Es geht nicht darum, die Gegner oder gar die Opfer des Faschismus mit diesem gleichzusetzen. Auch geht es nicht um die in der Horváth-Forschung geführte Diskussion, wie sehr Ödön und Lajos von Horváth emotional Anteil an den von ihnen gezeißelten Spießierfiguren nehmen und ob sie deshalb überhaupt als Satiriker anzusehen sind. Vielmehr kann ein sensibel vorgenommener Vergleich zwischen den repräsentativen Erfahrungen des modernen Menschen und insbesondere des modernen Künstlers einerseits und den von diesem entworfenen Psychogrammen des faschistischen Mitläufers andererseits aufzeigen, dass die in der Moderne erlittenen Verlusterfahrungen in Bezug auf Stabilität, Ordnung oder Identität, die Ängste und Ohnmachtsgefühle janusköpfig auf beiden Seiten zu finden sind bzw. von den Autoren auf ihre satirischen Porträts projiziert werden. Hieraus folgt:

3) Die Moderne zeigt sich in den betrachteten Werken in ihrer Doppelgesichtigkeit: Inhaltlich werden Ohnmachts- und Kontingenzerfahrungen sowie Auflösungserscheinungen sozialer, individuell-psychologischer und auch wirtschaftlicher Ordnungssysteme zum Thema. Selbst die faschistoide Psyche mit ihrer Sehnsucht nach kollektivierenden Ordnungsmustern und autoritärer Führung ist in den Werken Heinrich Manns und der Brüder Horváth Folge dieser Dissoziationserfahrungen. Formal zeigt sich die Heterogenität der Moderne beispielsweise in Ödön von Horváths und Heinrich Manns Romanen in den nur lose verbundenen Einzelszenen und in der „multiperspektivische[n] Darstellungstechnik“⁴⁸, was Viktor Žmegač in Bezug auf den *Ewigen Spießier* als „Patchwork oder gar [...] architektonische[n] Brutalismus“ bezeichnete.⁴⁹ Auch die Satire ist eine Darstellungsweise der Negation und Destruktion. Hinzu kommen die gezeigten Interferenzen von Literatur und Karikatur, von realistischen und phantastischen Elementen. Aus dieser avantgardistischen Brüchigkeit der Texte sowie der in der Moderne gemachten Erfahrungen resultiert in allen Werken inhaltlich und formal die Sehnsucht

⁴⁸ Henriette Bartl. *Heinrich Manns Spätwerk. Studien zur Erzähltechnik in den Romanen „Empfang bei der Welt“ und „Der Atem“*. Diss. Hamburg 1970. S. 58.

⁴⁹ Žmegač. Horváths Erzählprosa (wie Anm. 20). S. 339.

nach Ordnung, Sinnstiftung, Identität und zwischenmenschlicher Solidarität. Heinrich Mann führt hier das junge Liebespaar André und Stephanie ein, Ödön von Horváth die selbstlose Tat des „Mistviehs“ Josef Reithofer an Fräulein Anna Pollinger. Der Kunst wird trotz oder gerade wegen der desillusionierenden Erfahrung politischer Machtlosigkeit die Aufgabe zur Veränderung der gezeigten Mängel zugetraut. In der Form entsprechen dem Stilmittel und Techniken, die durchaus noch an traditionell-geschlossene Erzählstrukturen erinnern, wie die Leitmotivik Heinrich Manns⁵⁰ oder das Motiv der Bewegung im Raum (Reise, Autofahrt, Spaziergang), das die drei Teile des *Ewigen Spießers* verzahnt. Die Satire macht ebenfalls diese andere Seite deutlich: Sie bezieht sich nicht nur auf die „Wirklichkeit als Mangel“, sondern auch auf das „Ideal als [...] höchste[] Realität“. Die betrachteten satirischen Werke, entstanden von Ende der 20er bis in die 40er und 50er Jahre hinein, zeigen also das faszinierende Doppelgesicht ‚moderner Zeiten‘.

⁵⁰ Vgl. zu der doppelgesichtigen Modernität der späten Romane Heinrich Manns: Andrea Bartl. „Heinrich Manns letzter Roman *Der Atem* zwischen ‚Greisenavantgardismus‘ und innovativem Stilexperiment“. *Heinrich Mann-Jahrbuch* 17 (1999). S. 81-102.