

# **Gustav Landauer im Gespräch**

Symposium zum 125. Geburtstag

Herausgegeben von  
Hanna Delf  
Gert Mattenklott

Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 1997



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

*Gustav Landauer im Gespräch* : Symposium zum 125. Geburtstag / hrsg. von Hanna Delf ; Gert Mattenklott. – Tübingen : Niemeyer, 1997  
(Conditio Judaica ; 18)

ISBN 3-484-65118-0      ISSN 0941-5866

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1997

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.  
Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt

Einband: Industriebuchbinderei Hugo Nädele, Nehren

# Inhalt

Einleitung der Herausgeber .....	VII
----------------------------------	-----

## *Frühe literarische Imaginationen*

Lorenz Jäger

Der Herr des Lebens und die Anarchie. Zu Landauers Novelle »Arnold Himmelheber«.....	1
---	---

Thomas Regehly

»Stürmische Bekenntnisse«. Gustav Landauers literarische Arbeiten ..	11
--	----

## *Literaturhistorische Ortsbestimmungen*

Bernd Witte

Zwischen Haskala und Chassidut .....	25
--------------------------------------	----

Rolf Kauffeldt

Anarchie und Romantik.....	43
----------------------------	----

Gert Mattenklott

Landauers Goethe-Lektüren.....	55
--------------------------------	----

Hanna Delf

»In die größte Nähe zu Spinozas Ethik«. Zu Gustav Landauers Spinoza-Lektüre.....	69
---	----

Michaël Löwy

Der romantische Messianismus Gustav Landauers .....	91
---	----

*Beziehungen*

Egbert Brieskorn	
Gustav Landauer und der Mathematiker Felix Hausdorff .....	105
Erdmann Sturm	
»Nicht den Staat wollen wir anbeten, sondern den Geist...«.....	129
Michael Matzigkeit	
»Ich darf zu Ihnen über alles sprechen, das ist die beste Lockung dieser Zeit« .....	149
Hans-Joachim Rothe	
»Mein Nicht-Vetter Gustav Landauer«.....	165

*Politische Versuche*

Peter Glotz	
Der Vordenker der Ökolibertären .....	181
Bernhard Braun	
Die Siedlung: der Beginn des Sozialismus.....	191
Norbert Seitz	
Gustav Landauer und die Münchener Räterepublik .....	203
Rudolf de Jong	
Gustav Landauer und die internationale anarchistische Bewegung .....	215
Gertrude Cepl-Kaufmann	
Gustav Landauer im Friedrichshagener Jahrzehnt und die Rezeption seines Gemeinschaftsideals nach dem I. Weltkrieg.....	235
Siglen und Abkürzungen.....	279
Personenregister.....	283

## Einleitung

Die allermeisten der hier abgedruckten Beiträge wurden als Vorträge bei einem Kolloquium gehalten, das zu Gustav Landauers 125. Geburtstag am 7. April 1995 an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf stattfand. Düsseldorf als der Ort seiner letzten dramaturgischen Tätigkeit ist mit dem Namen Gustav Landauers eng verbunden. Als Dramaturg des berühmten Düsseldorfer Schauspielhauses der Ära Louise Dumont/Gustav Lindemann und Herausgeber der Theaterzeitung *Masken* hielt Landauer hier bei den Matinéen des Schauspielhauses seine großen Vorträge über Shakespeare, Goethe, Georg Kaiser und Strindberg. Das Düsseldorfer Theatermuseum erinnerte zur gleichen Zeit mit einer Ausstellung an die großen Inszenierungen, die in dieser Ära unter Landauers Augen entstanden, und an Landauers Wirkung auf die literarische und politische Szene des beginnenden Jahrhunderts.

Gustav Landauer ins Gespräch zu bringen, war auch die Absicht des Kolloquiums, das unter den Stichworten »Theater – Utopie – Politik« Stimmen aus sehr unterschiedlichen Denk- und Forschungszusammenhängen zu Wort kommen ließ. So kam es, daß Soziologen mit Literaturwissenschaftlern, Politiker mit Pädagogen, Mathematiker mit Psychoanalytikern und Theologen über die Brisanz und Widersprüchlichkeit von Landauers Gedankenwelt diskutierten. Die scheinbare Disparatheit der einzelnen Beiträge mag dabei ein Ausdruck der oft spannungsreichen Vielschichtigkeit, aber auch der Gegenwärtigkeit des Landauerschen Werks und seiner Persönlichkeit sein, die, was auch seine Briefschaften zeigen, oft sehr konträre Tendenzen zu integrieren vermochte.

Die Skepsis, die dem Politiker Landauer entgegengebracht wurde (Peter Glotz, Norbert Seitz), fand ihren Kontrapunkt im nachdrücklichen Bestehen auf dem utopischen Gehalt seines libertären Sozialismus der Konsum- und Siedlungsgenossenschaften (Bernhard Braun); Ideen, die noch in den 20er Jahren Intellektuelle wie Paul Natorp zu Siedlungs- und Produktionsprojekten inspirierten (Gertrude Cepl-Kaufmann). Neu gelesen wurden Landauers frühe, kaum noch bekannte Novellen, an denen apokalyptische Tendenzen auffielen, wie, unter einem anderen Aspekt, katastrophische Kommunikationszusammenhänge (Thomas Regehly, Lorenz Jäger).

Nahezu klassisch wirkte dagegen Landauers Bemühen um Georg Kaisers Durchsetzung als Bühnenautor, die Michael Matzigkeit anhand ihres Briefwechsels nachzeichnete. Auf die gleiche Zeit, nämlich die Jahre vor und während des Weltkriegs, fällt eine andere Beziehung Landauers, die weniger wirkmächtig und eher passager war (Hans-Joachim Rothe). Es ist die zu dem Psychoanalytiker Karl Landauer, der das Psychoanalytische Institut am Frankfurter Institut für Sozialforschung begründete. Bis in seine Fallbeschreibungen hinein lassen sich die Spuren des Landauerschen Gemeinschaftsgedankens verfolgen. In die Zeit um die Jahrhundertwende zu dem von Nietzsche beeindruckten Autor von *Skepsis und Mystik* führt eine weitere Koordinate, von Egbert Brieskorn beeindruckend nachgezeichnet, zu dem Mathematiker Felix Hausdorff und seiner Kritik an Landauers Zeittheorie.

Den literarischen Traditionen in ihren Wirkungen auf den Leser Landauer widmeten sich mehrere Referate. So ging Rolf Kauffeldt dem Zusammenhang von romantischem Impuls, Kunst und Anarchie in der Kulturkritik Landauers nach. Gert Mattenklott skizzierte Landauers zeitlebens offene und in den Kriegsjahren noch intensiviertere Goethe-Lektüre mit Blick auf das Goethe-Bild der 20er Jahre, und Hanna Delf hob die Bedeutung Spinozas als des heimlichen philosophischen Mittelpunkts in Landauers Denken hervor. Spinoza steht zweifellos im Widerspruch zu den messianischen Tendenzen der von Martin Buber inspirierten kulturzionistischen Bewegung, unter deren Eindruck auch Landauers jüdisches Selbstverständnis sich neu artikulierte. Die Beiträge von Bernd Witte und Michael Löwy bieten dafür eine Lesart an. Gänzlich unbekannt war der starke Einfluß Landauers auf das kulturtheologische Programm des jungen Paul Tillich, über das Erdmann Sturm anhand einer von ihm aufgefundenen Vorlesung Tillichs aus dem Jahre 1919 sprach.

Abgerundet wurde das Kolloquium durch einen Bericht Arnold Pauckers über die Strömungen der jüdischen Jugendbewegung, in deren Geist er aufgewachsen war und bei denen er Gustav Landauers Gedanken kennen gelernt hatte. Wir haben diesen Beitrag, weil anderweitig veröffentlicht, hier nicht noch einmal aufgenommen.

Ausdrücklich danken möchten wir an dieser Stelle noch einmal Bernd Witte für die spontane Bereitschaft, dem Kolloquium an der Heinrich-Heine-Universität einen würdigen Ort zu schaffen. Er und seine Mitarbeiter haben wesentlich zum Erfolg der Veranstaltung beigetragen. Ohne das Düsseldorfer Know-how von Gertrude Cepl-Kaufmann und die unermüdete Geschäftigkeit von Uwe Rössler und Oliver Ehrnstorfer wäre das alles nicht möglich gewesen. Für die gute Kooperation soll nicht zuletzt auch an Ilka Krüger und Michael Matzigkeit vom Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf ein Wort des Dankes gerichtet sein.

Für die Möglichkeit, die Beiträge zu Landauers Jubiläum in der Reihe *Conditio Judaica* zu veröffentlichen, danken wir Hans-Otto Horch. Auch dies wäre wiederum nicht gelungen, hätte nicht Henning Dahl-Arnold die redaktionelle Bearbeitung des Bandes durch die Turbulenzen des Alltags gesteuert.

Berlin im April 1997

Hanna Delf und Gert Mattenklott



Lorenz Jäger

## Der Herr des Lebens und die Anarchie

Zu Landauers Novelle »Arnold Himmelheber«

Gustav Landauers Novelle *Arnold Himmelheber* ist in den Hauptteilen wohl 1894 während eines Gefängnisaufenthaltes entstanden; das Schlußkapitel wurde, aus Gründen, über die zu reden sein wird, erst später verfaßt. Veröffentlicht hat sie Landauer 1903 in dem Band »Macht und Mächte«.<sup>1</sup> Das erste Kapitel schildert einen jungen Mann, Ludwig Prinz, der gerade das medizinische Examen bestanden hat und in die ländliche Heimat zurückkehrt. Es erwarten ihn ein Mädchen und dessen Vater, seine Ersatzfamilie. Den Waisenknaben Ludwig nämlich hatte einst der Vater des Mädchens, Arnold Himmelheber, erzogen und gebildet, in sein Haus aufgenommen und ihm den Besuch der Universität ermöglicht, nachdem der Junge vorher im Dorf die Gänse hatte hüten müssen. Ludwigs Eintritt ins Haus aber offenbart gleich ein Mißverständnis: Das Mädchen wird blaß, es hatte seinen Vater erwartet, singend in einer »bald schwermütigen, bald jubelnden, aber immer eigenen Weise«.<sup>2</sup> Die galanten Annäherungen Ludwigs werden in dem folgenden Gespräch von ihr zurückgewiesen. Das zweite Kapitel setzt einige Wochen später ein. »Der Frühling«, heißt es hier, »hatte schon spärlich laue, regnerische, stürmische Grüße gesandt.« Die Geschichte vollzieht sich vor dem Hintergrund einer aus der Froststarre triumphierend aufbrechenden Natur und endet in der Johannisnacht des Hochsommers. Das Hauptstück dieses zweiten Kapitels bildet ein Gespräch zwischen dem einsamen, sexuell unerfüllten und welterschmerzlich bewegten Ludwig und Arnold Himmelheber, der ihm als Heilung ein leidenschaftlich stürmendes Leben anempfiehlt. Die folgenden Abschnitte schildern Ludwigs Bemühen, Himmelhebers Rezept zu folgen: Er setzt eine Annonce in die Zeitung, auf die Judith Tilsiter, seine Jugendliebe, antwortet, die inzwischen unglücklich und kinderlos mit dem rohen Kaufmann Wolf Tilsiter verheiratet ist. Sie finden einander wieder, erst in einer Reihe von Briefen, dann treffen sie sich.

---

<sup>1</sup> Gustav Landauer, *Arnold Himmelheber*, in: *Macht und Mächte*, 1903. Zitiert wird im Folgenden nach der zweiten Auflage, Köln 1923.

<sup>2</sup> Ebd., S. 3.

Zum Gehalt dieser ersten Kapitel ist zu ergänzen, daß er sich als Artikulation und Überwindung von Scham fassen läßt. Als Ludwig zuerst in das Haus eintritt, heißt es von Lysa, dem Mädchen: »Derweil sah sie zu Boden und schaute auch nicht auf, als sie seinen Blick auf sich gerichtet sah. Langsam war ihr das Blut wieder gekommen, und jetzt blieb sie glühend rot.«<sup>3</sup> Es dauert mehrere Seiten, bis die beiden wieder »vertraut sprechen« können.<sup>4</sup> Als von Lysas Dichtungen gesprochen wird, wird sie kurz später wieder »tief rot«, und Ludwig reagiert verlegen. Im zweiten Kapitel bittet Himmelheber sie um ein Stück Kuchen: »Im ersten Moment wurde sie glühend rot. Dann lachte sie verlegen.« – Ludwig nämlich hatte den Kuchen bereits aufgegessen. Später ist Ludwig seinerseits vor Himmelheber verlegen und wird rot, als ihn Himmelheber über sein Liebesleben befragt, und bleibt rot, als dieser ihn andeutend an Judith Tilsiter erinnert. Von Judith wiederum ist das erste, das wir erfahren, daß ihr der »Gänseludwig« immer noch durch den Kopf geht – »Frau Tilsiter wurde auch jetzt noch rot, wenn manche Szenen dieser Wald- und Wiesenheimlichkeit aus dem Leben der Sechzehnjährigen wieder hell vor ihr aufstiegen, aber doch war ihr jetzt, als ob sie sich nicht schämen sollte.« Auf Ludwigs Bekanntschaftsanzeige antwortet sie mit dem Bekenntnis: »Ich will mir, ehrlich gesagt, mit diesen Betrachtungen die Scham ausreden, daß ich diesen Brief schreibe, aber es gelingt mir nicht recht.«<sup>5</sup> Die Menschen werden rot und immer röter, nur Himmelheber nicht, aber in dem Maße, wie die Natur aus der winterlichen Starre in die hochsommerliche Pracht findet, wird auch die Scham in gegenseitigen Bekenntnissen überwunden: »Judith«, sagt Ludwig, »ich bin ja doch nicht rein. Erhebe mich nur nicht, und Du brauchst dich gar nicht zu verachten und nicht zu schämen.«<sup>6</sup> Der fast schäferliche Plot findet im letzten Kapitel einen merkwürdigen Abschluß, der in seinem Verhältnis von Idylle und – jedenfalls intentionierter – Kühnheit für Landauers geistige Physiognomie bestimmend ist.

Zum einen wird in diesem Kapitel Wolf Tilsiter aus dem Weg geräumt – von Himmelheber, der ihn eigentlich gemeinsam mit Ludwig zu verarzten hatte, bekommt er so lange Chloroform, bis er stirbt. Damit ist der Weg frei für Ludwig und Judith, die inzwischen schwanger ist. Zum andern wird der inzestuöse Charakter von Himmelhebers Beziehung zu seiner Tochter, der in früheren Kapiteln bereits angedeutet war, in einem ekstatischen Bekenntnis offenbart. Das Buch endet in einer Szene der Nacktheit als dem eigentlichen Ziel der Schamüberwindung. Nachdem sie den nackten Leichnam Wolf Tilsiters gesehen haben, entfernen sich die Paare. Judith und Ludwig stehen umarmt. »Im Garten

<sup>3</sup> Ebd., S. 4.

<sup>4</sup> Ebd., S. 5.

<sup>5</sup> Ebd., S. 39.

<sup>6</sup> Ebd., S. 60.

aber stand derweile im magischen Schein des Mondes mit weit ausgebreiteten Armen in voller Nacktheit Arnold Himmelheber und rief in die Weite: »O daß ich jetzt singen könnte gleich einem Gott! Du schöne, du reiche, du strahlende Welt, wie liebe ich dich! O wie umfasse ich dich, du glitzerndes herrliches Leben. Lysa! Lysa Lysa! Komm doch, komm!«<sup>7</sup> Die Tochter erscheint: »und sie warf rasch ihre Kleider von sich.«<sup>8</sup>

Auf einmal rief Judiths Stimme vom Fenster oben: »Ludwig! Wir kommen, wir kommen! Dahin, Wolf Tilsiter, für immer und ewig. Da unten ist nackendes Leben!« So sah der lachende Mond denn bald vier nackte Menschen im Garten beim Weine sitzen. Der Alte erhob sein volles Glas und rief: »Es lebe die Nacktheit, es lebe die Schönheit, es lebe das Leben! Es geht ein Märchen von einem alten Juden, der nicht sterben kann, weil er die Sünde nicht los wird. Ich möchte jetzt schreien, so stark wie ein Riese: Ihr Menschen alle zusammen, ich entsündige euch! Es gibt keine Sünde. Laß dich begraben, du ewiger Jude, alter Jehova! Es gibt keine Sünde. Ich bin der ewige Heide! In alle Ewigkeit möcht ich das Leben so schlürfen, wie ich diesen Wein hier trinke. Es gibt keine Sünde, es gib nur Leben. Das Leben aber höret nimmer auf.« Er leerte sein Glas und schleuderte es an einen Stamm, wo es klirrend zerbrach. »Sprich mehr zu uns, Vater,« flüsterte Lysa.<sup>9</sup>

Hier ist ein Kreuzungspunkt der Revolutionsphantasmagorien Landauers. Man findet die Fidusgeste des Nackten mit den ausgebreiteten Armen und den Garten mit den Paaren, die aus der Scham herausgetreten sind – einen deutlichen Anklang an das Paradies. Die Traumdeutung Freuds merkt dazu im Jahr 1900, fast gleichzeitig also, an: »Der Traum, daß man nackt oder schlecht bekleidet in Gegenwart Fremder sei, kommt auch mit der Zutat vor, man habe sich dessen gar nicht geschämt u. dgl.«<sup>10</sup> und Freud führt weiter aus: »Diese der Scham entbehrende Kindheit erscheint unserer Rückschau später als ein Paradies, und das Paradies selbst ist nichts anderes als die Massenphantasie von der Kindheit des Einzelnen. Darum sind auch im Paradies die Menschen nackt und schämen sich nicht voreinander, bis ein Moment kommt, in dem die Scham und die Angst erwachen, die Vertreibung erfolgt, das Geschlechtsleben und die Kulturarbeit beginnt.«<sup>11</sup> Soweit Freuds Deutung, die durch eine Analyse der theologischen Ausstreichungen, die Landauers Novelle vollzieht, zu ergänzen ist. Das ganze Buch steht im Zeichen eines etwas hausbackenen Satanismus, einer Gegen-theologie. Als Ludwig und Himmelheber sich zum ersten Male wiedersehen, redet der Jüngere den Älteren an: »Arnold, alter, närrischer, väterlicher Freund und Verführer, Menschenjäger und Satan, lassen sie mich erst zu Atem

7 Ebd., S. 75 f.

8 Ebd.

9 Ebd., S. 76.

10 Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Studienausgabe, Bd. II, Frankfurt a. M. 1972, S. 248.

11 Ebd., S. 250.

kommen, dann steh' ich euch Rede, Herzensvater!«<sup>12</sup> Immer wieder finden sich im Text Redewendungen wie »Hol mich der Teufel!«. Einmal poltert Himmelheber los: »Ihr lieben jungen Leute, ich bin wahrhaftig gerne feurig und jung mit euch; aber wenn ich ein Buch lese, es mag von lauter ganz abstrakten Dingen reden, wenn ich sehe, es ist alles nur verhaltene Geilheit oder eine Verstopfung der Gedärme und der Gedanken, da kommt mir bei meinem Meister, dem Satanas, das Fluchen an, und ich muß rufen: Hols der Teufel, haltet mir euren Leib offen, sonst sind wir in euren Büchern beschissen!«<sup>13</sup> Ludwig nennt ihn einen »Teufelskünstler«. <sup>14</sup> Ludwig und Judith treffen sich zum ersten Mal auf einer waldigen Anhöhe, die »Teufelskanzle« heißt, und beziehungsreich liegt vor dem Unwetter, das sie erwartet, Schwefelgeruch in der Luft.<sup>15</sup> Das Geschehen steht unter dem Namen des Teufels. In einer blasphemischen Bezugnahme auf die Worte Jesu »Ich und der Vater sind eins« begründet Lysa die inzestuöse Beziehung zu ihrem Vater mit den Worten: »Ich und die Mutter sind eins.«<sup>16</sup>

Die nächtliche Szene im Garten ist ganz von der Rede Himmelhebers dominiert. »Sprich mehr zu uns, Vater«, sagt Lysa – auch diese Revolution also bedarf der väterlichen Stimme als legitimierender, ja geradezu als auslösender Instanz. »Vater« ist die Anrede, die Himmelheber gegenüber meist gebraucht wird. Er hat seine Tochter, die eigentlich Suse hieß, umbenannt. Als Ludwig sie zum ersten Mal wiedersieht, wundert er sich:

»Lysa? Was ist denn das für ein Wesen?« »Sehen sie, nun bekommen sie gleich ihren Lohn, weil sie brav waren. Sie dürfen mich auch so nennen. Lysa - so nennt mich der Vater. Suse, vorhin von ihnen, das klang mir nun schon ganz fremd.« »Lysa, Lysa, das klingt so eigen, wie kam er nur darauf?« »Sie kennen ihn ja, wie er ist. Er sagte plötzlich, das sei mein Klang. Lysa, das klinge wie ich. So heiße ich denn, wie ich dem Vater klinge.«<sup>17</sup>

Der väterlichen Stimme gilt die Aufmerksamkeit der Novelle nicht nur in ihrer legitimierenden, benennenden Qualität, sondern auch in ihrer natürlichen Begabung, die Szene zu dominieren. Eine »schöne Baßstimme«, <sup>18</sup> die zumal im »Ruf« vernehmbar wird, ist Himmelheber eigen. Als er Ludwig Prinz wiedersieht, »rief er, daß es in dem kleinen Zimmer ordentlich dröhnte: »Mein Junge ist wieder da!«<sup>19</sup> Ein anderes Mal sucht er seine Tochter: »Wo bleibt sie

12 Gustav Landauer, *Himmelheber*, S. 9.

13 Ebd., S. 20.

14 Ebd., S. 23.

15 Ebd., S. 54.

16 Ebd., S. 77.

17 Ebd., S. 7.

18 Ebd., S. 8.

19 Ebd.

denn nur?« Nun rief er, daß es laut durch die Wohnung schalle: »Ly – sa!«<sup>20</sup> Es ist die Begabung dieser Stimme, raumausfüllend zu wirken und den Umkreis zu beherrschen. Als Lysa den Inzest vor den Freunden bekennt, entfährt Himmelheber ein »lauter, jauchzender Schrei«.<sup>21</sup> Zur natürlichen Begabung der Stimme tritt ihre Ausbildung. Himmelheber, so erfährt man aus einem Gespräch, hat Ludwig Griechisch beigebracht, »fürs Examen«, und jetzt lernt es Lysa. Sie fragt Ludwig: »Was hat er denn damals mit ihnen gelesen?« – Ich glaube, ein Stückchen Plato und ein bißchen Demosthenes.« »Sehen sie wohl? Und wissen sie, was ich lese? Ein Stückchen Demosthenes und die Verteidigungsrede des Sokrates. Ein anständiger Mensch muß das im Urtext lesen – sagt Vater; es steckt viel drin – sagt Vater.«<sup>22</sup> Lachen und Sprechen, das weit dröhnend den Raum ausfüllt, ist Himmelhebers Kennzeichen, und kurz bevor er zu seiner Jubelrede im Garten anhebt, »hörten sie ihn draußen auf dem Flur und die Treppe zum Garten hinunter halb singen, halb rufen.«<sup>23</sup>

Landauer konnte sich die Revolution nicht anders denken denn als das Werk einer Stimme, vor der keine Grenzen mehr Bestand haben. Er, der Vater, ist in einem schrankenlosen Sinn Menschenformer: nicht nur der seiner Tochter, die, da die Mutter gestorben ist, ausschließlich seinem Einfluß untersteht, sondern auch Ludwig Prinz, der nicht zufällig Waise ist, bekennt vor Lysa: »Was ihr Vater, *unser* Vater aus mir gemacht hat, das kann keine Welt mehr ändern.« Ludwig Prinz nämlich hatte im Dorf als Idiot gegolten – nur Himmelheber vollbrachte das Wunder, ihn innerhalb weniger Jahre zum allseitig gebildeten Menschen zu machen. Ludwig ist ein Geschöpf, ja eine Züchtung Himmelhebers. 1895 schreibt Landauer in enger zeitlicher Nachbarschaft zur Novelle:

Unsere Weltanschauung lehrt uns, wieder natürlich zu werden; Kinder zu *wollen*, ein Kind mit diesem bestimmten Weibe zu wollen. Die Menschen der Zukunft werden ihre Geschlechtsverbindungen im Hinblick auf die Nachkommenschaft eingehen; heute züchtet man Hühner und Kühe mit Bewußtsein und unter Beobachtung wissenschaftlicher Forschungen; in Zukunft wird man auch Menschen züchten, und wird wissen und fühlen, aus welcher Verbindung ein Rasse-mensch entstehen kann. Dann wird die Befriedigung beim Menschenzeugen mehr sein als ein Hautgefühl, nämlich eine Befriedigung des ganzen Menschen.<sup>24</sup>

Hier steht man an einem geistesgeschichtlich furchtbaren Ort, an dem die Hybris des 20. Jahrhunderts in allen ihren Dimensionen faßbar wird. Anarchismus, wie ihn Landauer in der Novelle begründet, trifft sich mit der Idee der Men-

20 Ebd., S. 14.

21 Ebd., S. 77.

22 Ebd., S. 8.

23 Ebd., S. 75.

24 Gustav Landauer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Individuums*, in: *Signatur*, S. 333.

schenzüchtung in dem Willen zum schrankenlosen Eingriff in das Leben. Deshalb ist Himmelheber hier nicht zufällig Arzt, und tatsächlich steht eine Züchtungsüberlegung hinter seinen Aktivitäten. Im zweiten Kapitel kommt ein Mann aus dem Kreis der Dorfjuden in seine Praxis, von ihm hört er, als er ihn nach dem alten Kalme Tilsiter fragt: »Der ist jetzt auch schon ein paar Jährchen tot.« Er fragt weiter: »»Hatte er nicht auch einen Sohn dort in Schöneck?« ›Zwei Söhne, Herr Doktor, der Isaak und der Wolf.« – ›Richtig – Wolf – Wolf Tilsiter, den mein' ich. Wie geht's denn dem?« – ›Oh, sehr gut, Herr Doktor. Daß er verheiratet ist, wissen sie wohl?« ›Verheiratet? Hab ich nicht gewußt. Seit wann denn schon? Es ist freilich schon lange, daß er zu mir kam –› ›Das muß nun wohl an die acht Jahre sein, daß er Hochzeit hatte.« ›So lange schon? Aber Kinder hatte er doch gewiß keine.« ›Da haben sie wirklich richtig geraten, Herr Medizinalrat. Es macht ihm wahrhaftig viel Kummer.« – ›So?– Hm«, brummelte der Alte und schmunzelte ganz wenig in seinen Bart. ›Was hat er denn für eine Frau? Ist sie hübsch?« – ›Hübsch, Herr Doktor?! Eine großartig schöne Frau. Sie haben noch keine so gesehen.« – ›So? Seht einmal den Racker. Schön? Und keine Kinder? Na, ihm würd ich schon welche gönnen. Geschäh' ihm schon recht.«<sup>25</sup> Im sechsten Kapitel dann, einige Monate später, ist Judith Tilsiter von Ludwig schwanger. Wolf Tilsiter wird von Himmelheber so lange chloroformiert, bis er tot ist.

Die Vorstellung, Herr des Lebens zu sein, versetzt Himmelheber in eine Sphäre jenseits des traditionellen Patriarchalismus. Man könnte von einem unheimlich radikalisierten Prometheismus sprechen, der das Jahrhundert kennzeichnet und hier eine frühe Artikulation findet. Die menschlichen Verhältnisse insgesamt werden zum Feld der Machbarkeit, der Formbarkeit erklärt, und dafür muß zuvor tabula rasa gemacht werden; deshalb muß, um ganz von der Stimme des Übervaters formbar zu sein, Ludwig Waise sein und darf keine Eltern mehr haben, die dem Einfluß Himmelhebers einen anderen entgegensetzen könnten. Deshalb muß Lysas Mutter schon vorher gestorben sein, auf daß nur noch eine Stimme den Raum ausfüllen kann. Man merkt bei der Lektüre, wieviele Leichen am Eingang des wiedergefundenen Paradieses liegen. Im Schlußkapitel der Novelle hat Landauer ein Miniaturmodell der Revolution gezeichnet: ein Freudenfest mit Toten. Denn genau so klingt es dem Leser dann aus der Schrift über die Revolution entgegen, als Landauer von der Französischen Revolution schreibt :

Es ist ein Geist der Freude, der über die Menschen kommt. Dieser Freudegeist pflanzt sich von der Revolution her selbst in die grauen Zwischenzeiten hinein fort; und das Jubelfest, das die Pariser mit ausgelassenen Straßentänzen noch heute am Tag des Bastillesturms

<sup>25</sup> Gustav Landauer, *Himmelheber*, S. 13.

feiern, ist mehr als Erinnerung, ist unmittelbar Erbe der Revolution. Wir Deutsche [...] haben ein wunderschönes Wort für diese Heiterkeit: ausgelassen, aufgeräumt, unbändig. [...] es kommt dazu, daß es in der Revolution ein reiches, zusammengedrücktes, fast spritzendes Leben ist; (aber) wesentlich vor allem ist es, daß die Menschen sich ihrer Einsamkeit ledig fühlen, daß sie ihre Zusammengehörigkeit, geradezu ihre Massenhaftigkeit erleben.<sup>26</sup>

Das Tanzen und Jubeln, das hier beschrieben wird, ist in der Novelle ausgelöst durch das Johannisfeuer der Nacht, das die vier auf den Bergen sehen. Lysa spricht zu den anderen: »Hört ihr, wie sie jubeln da droben auf den Bergen? Werft alles von Euch, was euch gemein macht, tanzt, tanzt um das läuternde Feuer!«<sup>27</sup>

Wie endet nun das Jubelfest? »Als die Leichenbeschauer kamen, fanden sie zwei Leichen im Hause Arnold Himmelhebers« – so der letzte Satz der Novelle. Denn nicht nur Wolf Tilsiter wurde chloroformiert, sondern auch Lysa, die schon zu Beginn Herzkrankte, stirbt im ekstatischen Überschwang einen Tod, den sie als kosmische Lösung empfindet. Übrigens stirbt sie singend und reimend, wie Hedwig Lachmann in der Wirklichkeit. Ganz offensichtlich ist dieses nächtliche Jubelfest mit Toten das Vorbild für die spätere Anthologie von Briefen aus der französischen Revolution, in denen das gleiche Muster nun am historischen Material durchgespielt wird. Es ist die im Kern identische Konstellation von Festlichkeit, Liebe, Tod und großer Oratorik; die Anthologie beginnt mit der feurigen Liebeserklärung Mirabeaus an Sophie von Monnier: »O Sophie! Was ist das für ein Zauber der Liebe, der uns an das Leben fesselt, auch wenn es eine Marter ist?«<sup>28</sup> und sie endet mit dem Brief der todgeweihten, eine Schwangerschaft vortäuschenden Fürstin von Monaco an den Ankläger Fouquier-Tinville. Dazwischen finden sich die Schilderungen der Revolutionsfeste, wie die folgende der Madame Julien: »Gestern war hier ein prächtiges Fest auf den elysäischen Feldern; ganz Paris war auf den Beinen [...] glaube ja nicht, hier bei uns herrsche Trauer; nie ist die Hauptstadt glänzender, lärmender, prächtiger, tanzender, üppiger gewesen; und all das, während man über das Elend jammert und die schrecklichste Geldknappheit herrscht. Wir sind immer Franzosen; die Fröhlichkeit begleitet uns und erheitert all unsre Leiden.«<sup>29</sup> Die bekannten großen Revolutionsfeste kommen in mehrfacher Beleuchtung vor, vor allem auch die großen und kleinen Rhetoren der Revolution, angefangen von Mirabeau über Camille Desmoulins bis zum Lob ei-

26 Gustav Landauer, *Revolution*, 1974, S. 110-111.

27 Gustav Landauer, *Himmelheber*, S. 74.

28 Gustav Landauer, *Briefe, franz.*, 1990, S. 26.

29 Ebd., S. 271.

nes anonymen Redners im Tempel der Vernunft,<sup>30</sup> dem der Beifall von allen Seiten zudröhnt.

Für Landauers Konzeption der Französischen Revolution ist es charakteristisch, daß die Affekte in der Vordergrund gerückt werden; wenn man etwa Kropotkins trockene, auf eine Rechtfertigung des Kommunalismus zielende Darstellung vergleicht, die Landauer ja selbst übersetzt hat, werden die Gegensätze der Manier besonders deutlich. Landauer deutet die Revolution als Lebenssteigerung, die den ekstatischen Tod einschließt. Diese Idee ist um 1900 zeittypisch. Daß gerade dort, im Moment eines lebenssteigernden Todes, die entscheidenden Worte gesprochen werden, liegt als Idee den Werken des jungen Hofmannsthal zugrunde. *Der Tor und der Tod* entsteht 1893, wie *Arnold Himmelheber*. Auch an Richard Beer-Hofmanns Novelle *Der Tod Georgs* darf man hier denken – beiden Dichtern hat sich Landauer sehr nah gefühlt. Indem Landauer die Revolution nicht primär als Thema politischer Rechtfertigungen und Parteinahmen, sondern in ihren menschlichen Regungen und Affekten darstellt, gelingt ihm ein Stil, der zu ergreifen vermag, aber der Politik nicht mehr zugesteht als eine Rolle im Hintergrund. Der dramatische, reiche Inhalt der Anthologie der Revolutionsbriefe scheint eng mit Landauers Shakespeare-Studien verknüpft. So wie der trojanische Krieg im Hintergrund von Troilus und Cressida steht, die venezianische Außenpolitik hinter Othello, der Konflikt zwischen Dänemark und Norwegen hinter Hamlet – so nämlich, daß der politische Aspekt bekannt und benannt ist, aber niemals von den Passionen ablenkt – so erscheint die Revolution in diesen Briefen. Selbst für Julius Cäsar interessiert Landauer sich vor allem unter dem Gesichtspunkt der menschlich nahen Vertrauensverhältnisse; den eigentlichen Historiendramen Shakespeares, in denen die Krisen der Macht, die Legitimität von Dynastien und die Organisation des Machtwechsels zum Thema werden, ist er ausgewichen.

Auch die Dominanz des Inzestmotivs in der Novelle ist im Zusammenhang der Literatur der Jahrhundertwende zu sehen. Wagner, Freud und Thomas Manns »Wälsungenblut« lassen sich anführen. Bei Landauer ist die Pointe eine Ausschaltung der verbietenden Instanzen, darin besteht der sachliche Zusammenhang mit der Idee der Anarchie. Das Inzestverbot ist das universale und minimale Verbot, das den Übergang von Natur in Kultur ermöglicht. Wo der Zusammenhang von Wunsch und Gesetz ausgestrichen wird, wie bei Landauer, da wird die Vorstellung eines unumschränkten Herren des Lebens, wie ihn Himmelheber darstellt, zur notwendigen Konsequenz. Vor ihm brechen die Abstände zusammen. Der klassische Topos der Anarchiekritik – Anarchie

---

30 Ebd., S. 285 ff.

bedeute Tyrannis oder gehe sofort in sie über – läßt sich aus der Analyse der Novelle sachlich rechtfertigen.

Wie man in einer Welt ohne Abstände erkennen kann, ist das Thema von Landauers Schrift *Skepsis und Mystik* von 1903. Ihre Tendenz läßt sich als Einschmelzung von Innen und Außen beschreiben. In einer Zangenbewegung von Skepsis – mit der die Annahme fester, selbständiger, in sich bereits geordneter Objekte zergeht –, und Mystik – die alle Vermittlung zum Objekt durch Begriffe und Theorien negiert und behauptet, der Wahrheit des Anderen unmittelbar inne zu sein – gestaltet sich die Bewußtseinswelt des Herrn des Lebens, der notwendig Skeptiker und Mystiker sein muß: Skeptiker, weil sich ihm gegenüber nichts als geltend zu behaupten vermag; Mystiker, weil er über einen privilegierten Wahrheitszugang verfügt, über den er nicht rechenschaftspflichtig ist. »Es gibt keinen Unterschied zwischen dem Subjekt, das erkennt, und dem Objekt, das erkannt wird« – diesen Lehrsatz der Pariser Universität aus dem Jahr 1276 zitiert Landauer als Motto seiner Schrift. In seinen eigenen Worten:

Da die Welt (oder Gott) nicht von außen her erkannt werden kann, muß sie von innen her geschaffen werden: durch Abkehr von Raum und Zeit, durch mystische, nicht oder kaum auszusprechende Versenkung sollen außen die Dinge und innen das Ich-Gefühl aufhören zu sein, Welt und Ich in eins zerfließen.<sup>31</sup>

Wo Welt und Ich in eins fließen, da droht der Welt die Gefahr, vom Herrn des Lebens, wie Landauer sagt, »von innen her geschaffen« zu werden und damit ihren Bestand zu verlieren. Aber auch dem Herrn des Lebens droht nun die Gefahr schlechthin, weil er sich zum Wehrlosen umgeschaffen hat. Allmacht und Ohnmacht treffen katastrophal aufeinander. Mag sein, daß ich mir die Dinge etwas zu hegelianisch zurechtlege, aber sie erinnern an die reale Konstellation Anfang 1919.

Eine zweite Sprachbewegung der Novelle läßt sich an Lysa beobachten, deren Schwanengesang die Gegenstimme bildet. Vom kaum artikulierten Beginn an – man erfährt dort nur, daß sie vor sich her singt: »Lalala, lalalala, lala, lalalala« – ist Lysas Stimme präsent. Wir hören von ihr, daß sie »reimt« – aber auch dies wiederum legitimiert vom väterlichen Wort, da Himmelheber ihr das Singen als Heilmittel anempfohlen hat. »Von drinnen drängen nur leise, melodische Töne heraus. Ludwig sah den Alten fragend an. ›Lysa phantasiert‹, antwortete er gedämpft. ›Das ist ihre Medizin.«<sup>32</sup> Erst im Tod wird dies Reimen und Singen zur völligen Artikulation. Es sei auf das leitmotivische »Leise, leise« hingewiesen,

<sup>31</sup>, Gustav Landauer, *Skepsis*, 1978, S. 47.

<sup>32</sup> Gustav Landauer, *Himmelheber*, S. 23.

das sich nun als Gegenpol zu Himmelhebers Dröhnen verstehen läßt. Landauer hat offenbar versucht, die Rollen laut/leise, männlich/weiblich, Rhetor/Dichterin in ein Verhältnis zu bringen, das fast schon eine Antizipation seiner Ehe mit Hedwig Lachmann zu sein scheint. Lysas Tod ist in ihrem Namen schon vorbedeutet, der vom griechischen lysis = Loskauf, Lösung, Erlösung, Befreiung, Errettung, Auflösung, Sturz, Ende her zu verstehen ist. Lysa bestätigt die Einschmelzung der Grenzen, wenn sie in ihrem Abschiedsgesang nun auch die zwischen Leben und Tod als ein Fließen in kosmische Räume darstellt:

Leise kreise/ all mein Blut,/ leise leise/ zu den Sternen geht die Reise./ O rote Flut, wild und schrille./ still, o stille/ mild und gut./ Ich vergehe ohne wehe/ Liebe wacht./ Goldne Kreise./ Sternenpracht.<sup>33</sup>

---

33 Ebd. S. 78.

Thomas Regehly

## »Stürmische Bekenntnisse«

Gustav Landauers literarische Arbeiten

Für Raul A. Rodriguez

Von »stürmischen Bekenntnissen aus qualvoller, glücklicher, tüchtiger und gottlob tapferer Jugend« spricht Gustav Landauer, als er seinen einzigen, 1893 veröffentlichten Roman *Der Todesprediger* 1903 erneut erscheinen läßt.<sup>1</sup> »Dies Buch hat ein Zwanzigjähriger verfaßt«, schreibt der Dreiunddreißjährige. Er gibt es erneut heraus, »weil es seine Leser bisher nicht gefunden hat.« Das Buch, das »ein Vorbote jener großen Revolution war, die zu machen man am Ende des 19. Jahrhunderts aus Versehen vergessen hat«, verdiene es, gelesen zu werden. Ein Vorbote, man könnte auch sagen: das Negativbild der Revolution: »menschenfeindlicher Sozialismus, weltabgewandter Anarchismus«, so heißt es im »Nachwort«.

Äußerungen von Autoren über ihre Werke sind – wie man weiß – mit großer Vorsicht aufzunehmen. Daß der Roman »autobiographische Züge« trägt, ist allgemein bekannt.<sup>2</sup> Die zitierte Charakterisierung scheint eine biographistische Lesart nahezuliegen. Auch die Novelle *Arnold Himmelheber* hat offensichtlich »Bekenntnischarakter«. Am 15. Mai 1899 schreibt Landauer an Hedwig Lachmann: »Machen Sie eine Mischung aus Arnold Himmelheber und Ludwig Prinz, dann haben Sie mich so etwa.«<sup>3</sup> Ist die Person Landauers der Schlüssel zum Verständnis seiner literarischen Arbeiten? Sind diese lediglich Zeugnisse, Dokumente einer »stürmischen« Biographie?

»Zu allererst ist Landauer Schriftsteller«, hat Gert Mattenklott gesagt.<sup>4</sup> »Schriftsteller« heißt nicht zuletzt: Verfasser von Literatur, Autor literarischer Arbeiten. In dem Brief an Hedwig Lachmann, aus dem bereits zitiert wurde, äu-

---

<sup>1</sup> Gustav Landauer, *Der Todesprediger*, Wetzlar 1978, S. 126.

<sup>2</sup> Siehe z.B. Annegret Walz, »Ich will ja gar nicht auf der logischen Höhe meiner Zeit stehen«. *Hedwig Lachmann – Eine Biographie*, Flacht 1993, S. 16.

<sup>3</sup> Gustav Landauer, *Briefe* I, S. 21.

<sup>4</sup> Gert Mattenklott, *Gustav Landauer. Versuch eines Porträts aus seinen Korrespondenzen*, in: Leonhard M. Fiedler, Renate Heuer, Annemarie Taeger-Altenhofer (Hrsg.), *Gustav Landauer (1870-1919). Eine Bestandsaufnahme zur Rezeption seines Werks*, Frankfurt a. M. 1995, S. 40-54, hier: S. 42.

Bert Landauer sich über sein Selbstverständnis. Er schreibt: »Allerdings habe ich das Gefühl, und lasse mir nicht nehmen, daß gerade Novelle und Roman, mit dieser meiner Technik, meine Stärke und meine Aufgabe sind.«<sup>5</sup> Bemerkenswert ist nicht nur sein Insistieren auf bestimmten Formen, sondern der Hinweis auf eine ganz bestimmte, ihm eigentümliche Technik der Abfassung von Literatur, deren Charakter zu klären bleibt. Immerhin hatte auch Theodor Fontane nach der Lektüre der Novelle *Ein Knabenleben* geurteilt: »Das Maß von Kunst und Kunsttechnik ist nicht gering.«<sup>6</sup>

Daß Landauer auch als Verfasser von Zeitschriftenartikeln für den *Sozialist* virtuos verschiedene literarische Formen anwandte, hat Christine Holste überzeugend herausgearbeitet: Es sind imaginäre Gespräche, Briefwechsel, Legenden, Gleichnisse und moderne Märchen und schließlich die Form des lehrhaften Dialogs.<sup>7</sup> Angesichts dieser Äußerungen überrascht es, daß Landauers literarische Arbeiten von der Forschung bislang kaum beachtet worden sind, sieht man von standardisierten Hinweisen auf einige, für zitierfähig gehaltene Stellen einmal ab. Im Folgenden werde ich versuchen, Landauers Technik etwas genauer darzustellen, und zwar anhand zweier Aspekte, die mir zentral zu sein scheinen: Apokalypse und Kommunikation. Ich beschränke mich dabei auf die von Landauer selbst in Buchform veröffentlichten Werke: den Roman *Der Todesprediger* (1892 in Urach geschrieben, veröffentlicht 1893; erneut 1903) und die Erzählungen *Arnold Himmelheber* und *Lebendig tot* (1903 in dem Band *Macht und Mächte* veröffentlicht). Es gibt indessen eine Reihe von unveröffentlichten Arbeiten, die eine eigene Untersuchung erfordern. Zu nennen sind frühe Gedichte, Schauspiele (z.B. *Kain*, *Sei ein Mensch*, *Er und Sie*. *Ein kleines Drama*), eine Novelle (*Die Geschwister*) und andere Arbeiten. Jaap Haags Inventar des Landauer-Teilnachlasses in Amsterdam<sup>8</sup>, Siegbert Wolfs Bibliographie<sup>9</sup> und der Artikel von Christoph Knüppel über die *Politisierung des Literaten* im Frankfurter Landauer-Band erlauben eine erste Sichtung dieses Materials.

5 Gustav Landauer, *Briefe* I, S. 22.

6 Brief an Otto Neumann-Hofer vom 5.1.1892, zitiert n. Christoph Knüppel, *Die Politisierung eines Literaten*. *Gustav Landauer in den Jahren 1888-1893*, in: Leonhard M. Fiedler u.a., *Gustav Landauer ...*, S. 157-186, hier: S. 166. Die Novelle wurde im *Magazin für Literatur*, Jg. 60, Nr. 51, 1891 veröffentlicht.

7 Christine Holste, »Die grausigste Ideenlosigkeit in ihren Dienst zwingen«. *Gustav Landauers Entwicklung zum utopischen Denken*, in: Leonhard M. Fiedler u.a., *Gustav Landauer ...*, S. 98-117, hier: S. 110 f.

8 Jaap Haag, *Inventar des Teilnachlasses und der Kollektion Gustav Landauer (1870-1919) 1882-1919 (-1936)*, Amsterdam 1989.

9 *Gustav Landauer Bibliographie*, hrsg. v. Siegbert Wolf, Grafenau-Döffingen 1992.

Im *Sozialist* vom 15.7.1911 erläutert Landauer, was er unter »Anarchie« und »Sozialismus« versteht: »Anarchie ist der Ausdruck für die Befreiung des Menschen vom Staatsgötzen, vom Kirchengötzen, vom Kapitalgötzen; Sozialismus ist der Ausdruck für die wahre und echte Verbindung zwischen den Menschen.«<sup>10</sup> Die Befreiung von den genannten Götzen erscheint im *Todesprediger* als Weltuntergangsvision, die Möglichkeit und Notwendigkeit einer »wahren und echten Verbindung zwischen den Menschen« wird in der Novelle *Arnold Himmelheber* anhand der Gestalt des dämonischen Protagonisten erkennbar, der die Grenzen der normalen Kommunikation sprengt. Roman und Novelle liefern in diesem Sinne Negativbilder dessen, was als Anarchie und Sozialismus auszufabeln bleibt. Darin liegt ihre Lesbarkeit begründet.

In dem bereits zitierten Nachwort zur Neuausgabe des *Todespredigers* schreibt Landauer: »Die einzige Situation, die sich einem einprägt, ist die Szene, wie der Todesprediger sich abmüht, seinen Hemdkragen zuzuknöpfen.« Hier irrt er sich vermutlich. Die genannte Szene ist weder originell noch einprägsam. Vielleicht ist sie nur weniger abstrakt als andere Abschnitte dieses Buches, das mit einer groß angelegten Schopenhauer-Persiflage beginnt. Der erste Satz des II. Bandes von *Die Welt als Wille und Vorstellung* lautet: »Im unendlichen Raum zahllose leuchtende Kugeln, um jede von welchen etwan ein Dutzend kleinerer, beleuchteter sich wälzt, die inwendig heiß, mit erstarrter, kalter Rinde überzogen sind, auf der ein Schimmelüberzug lebende und erkennende Wesen erzeugt hat; – dies ist die empirische Wahrheit, das Reale, die Welt.«<sup>11</sup> Bei Landauer heißt es – nach einem kurzen Hinweis auf die Entstehung des Weltalls –: »Das ganze Erdenrund war allmählich von einem grünlichen Schimmel überzogen worden, der sich bemühte, zugleich ein Spiegel und eine schlechte Kopie des Weltungeheuers zu sein. [...] Auf dieser schimmlichen Erdrinde entstanden kümmerliche Wesen«, Menschen genannt. Die Entwicklungsgeschichte dieses merkwürdigen Geschlechts wird in wenigen Sätzen bis zu dem Punkt geführt, an dem die Erzählung einsetzt. Es ist eine Zeit des Umbruchs, die Jetztzeit. »In diese Jahre, in denen Abgelebtes und Vorzeitiges, Unreifes und Faules, Abgespanntes und Vorwärtsstürmendes nebeneinander wohnte, fiel das Leben des Menschen, von dem ich im folgenden erzählen will.« Mit diesem Beginn ist

10 Gustav Landauer, *Individualismus*, in: *Sozialist*, 15.7.1911, zitiert n.: Siegbert Wolf, *Landauer Bibliographie*, S. 6.

11 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, hrsg. von Ludger Lütkehaus, Bd. 2, Zürich 1988, Kap. 1, S. 11. Das Gegeneinander von Weltverneinung und Lebensbejahung im *Todesprediger* erlaubt Rückschlüsse auf Landauers Schopenhauer- und Nietzsche-Lektüre, die sich als eine, »komplex« Rezeption darstellen ließe, wie sie unter ganz anderen Vorzeichen auch als Hintergrund für die frühen Erzählungen Thomas Manns in Anschlag zu bringen ist.

die Perspektive fixiert: dargestellt wird ein mikrokosmisches Detail vor dem Hintergrund eines extramundanen, kosmischen Wissens, das den Erzähler zu einer bestimmten Haltung nötigt. Die Darstellung hat ironisch zu sein.

Die Geschichte selbst ist schnell referiert. Es handelt sich um die Erlebnisse von Karl Starkblom, eine Art Bildungsgeschichte, die aus dem Schuhmacher-sohn einen Propheten macht. Bereits in jungen Jahren erkannte er seine Bestimmung: »Vorbild wollte er sein, Prophet [...] Erlöser.« (13) Nachdem er geerbt hat, kann er sich dieser Berufung widmen, merkt indessen, daß ihm die Inhalte fehlen. Er weiß nicht, was er der Menschheit – der Adressatin – predigen soll, »er fand keinen andern Lebenszweck als den Tod; auf den lief alles hinaus.« (17)<sup>12</sup> Die Verwechslung von Ende und Zweck hat existentielle Konsequenzen, in deren Verlauf ihm selbst die Schopenhauer-Lektüre verleidet wird: »Auch Schopenhauer konnte er nicht mehr lesen, der war ihm jetzt wie ein wildes gieriges Tier in enger, stinkender Menageriezelle, das nicht durfte, wie es wollte.« (24) Durch eine Fügung des Schicksals hört er Ansprachen von den damals als »Revolutionspredigern« verschrieenen Sozialdemokraten. Nachdem bisher konventionell erzählt wurde, wechselt das Genre. Die Rede des Arbeiters, separat im *Sozialist* vom 13.3.1892 veröffentlicht,<sup>13</sup> führt zu einer Konversion des Helden. Er bekehrt sich zum Sozialismus und arbeitet in der Folge als Propagandist der Sozialdemokratie. Seine Einsicht lautet: »Die bürgerliche Welt ist dem Tode verfallen, aber aus ihren Trümmern [...] wird auferstehen die sozialistische Gesellschaft, eine neue Welt.« (46) Diese Hoffnung hält nicht lange vor. Eine innere Stimme zwingt ihn, diese Tätigkeit aufzugeben. Erneut zieht er sich zurück. Wieder wechselt das Genre: Ein »Sendschreiben [...] an das Menschengeschlecht. Zugleich ein Absagebrief an den Sozialismus« wird verfaßt, der mit dem Ruf endet: »Es lebe der Tod!« (68) Ein zweites Sendschreiben, einige Zeit später an denselben Adressaten lanciert, enthält die »Vision des Todespredigers«. Sie macht den 4. Abschnitt des Buches aus und besitzt eine komplizierte Binnenstruktur. Der Einleitung folgt ein Vorspann, in dem der Erzähler einen »Doppelgänger« (77), den Epilektiker Starkblom, evoziert, ja förmlich herbeizuschreiben versucht. Dieser Todesprediger wirkt gewaltig. Er führt durch seine Predigten ein großes Massensterben herbei, das in einer grellen und nervösen Weise geschildert wird. Nach einer Zwischenbemerkung, in welcher der Verfasser der Sendschreiben sich wiederum direkt an die Menschheit wendet, wird der Bericht fortgesetzt, bis das Ziel erreicht

12 Der Name »Todesprediger« weist über das Kapitel »Von den Predigern des Todes« in Nietzsches *Zarathustra* auf den hellenistischen Philosophen Hegesias zurück, der den Beinamen Πεισιθανατος (Peisithanatos) trug, weil er den Selbstmord als das einzige Mittel, Schmerzlosigkeit zu erreichen, empfohlen hatte.

13 S. Christoph Knüppel, *Die Politisierung eines Literaten*, S. 174.

ist: »Menschenlos war die Erde weit und breit« (79). Mit der breit ausgeführten Weltuntergangsvision erreicht der Roman eine neue Dimension. Zur Klärung dieser Szene ist ein Exkurs erforderlich.

Weltuntergangsvisionen sind in der Kunst des späten 19. und des 20. Jahrhunderts nicht selten. »Allein in diesem Jahrhundert entstanden mehr als achtzig graphische Zyklen zum Thema Apokalypse, Gemälde und Bilder mit indirekten Bezügen zur apokalyptischen Thematik nicht gerechnet.«<sup>14</sup> In der Literatur haben sich apokalyptische Darstellungen geradezu als eigenständiges Genre, das eigenen Formgesetzen folgt, etabliert. Der zeitdiagnostische Gehalt derartiger Darstellungen ist nicht hoch genug einzuschätzen.

Apokalyptische Texte gibt es seit mehr als 3000 Jahren. Neben der *Offenbarung des Johannes*, dem Grundtext, und dem Buch *Daniel* im Alten Testament sind weitere Apokalypsen aus dem Kontext der *Bibel* zu nennen, aber auch Texte der jüdischen und gnostischen Tradition sowie aus der griechisch-römischen, persischen und spätrabbinischen Literatur. Inwiefern kann man von einer eigenen Gattung sprechen? John Collins hat 1979 auf der Grundlage einer Untersuchung von Texten der Spätantike eine Definition des Genres versucht.<sup>15</sup> Er meint, »that the single name ›apocalypse‹ should refer to a single coherent and recognizable type of writing« (2-3). Seine »comprehensive definition« lautet: »›Apocalypse‹ is a genre of revelatory literature with a narrative framework, in which a revelation is mediated by an otherworldly being to a human recipient, disclosing a transcendent reality, which is both temporal, insofar it envisages eschatological salvation, and spatial, insofar it involves another, supernatural world.« (9) Auf dieser Definition sollen, so Collins, sämtliche historischen und soziologischen Arbeiten zu diesem Genre fußen können. Daß sie nicht ohne weiteres auf moderne Literatur angewandt werden kann, liegt auf der Hand. Offenbarung, übermenschliche Wesen, transzendentes Jenseits und Erlösung können als Motive in der zeitgenössischen Literatur auftreten, bilden aber sicher nicht die zentralen Themen. Hinzu kommt, daß ein wesentlicher Aspekt in der Definition von Collins nicht erfaßt wird: Apokalypse heißt immer auch Untergang, Horror, und bedeutet ein Ende mit Schrecken. Diese Bedeutung steht in der modernen Literatur im Vordergrund. Eine andere, überzeugendere

14 Klaus Vondung, *Die Apokalypse in Deutschland*, München 1988, S. 11. Die Apokalypsefolgen von Lovis Corinth, Max Beckmann, Frans Masereel, Karl Rössing, Jan Koblara und anderen sind in dem materialreichen Ausstellungskatalog: *Apokalypse – Ein Prinzip Hoffnung? Ernst Bloch zum 100. Geburtstag*, hrsg. v. Richard W. Gassen und Bernhard Holeczek, Heidelberg 1985, dokumentiert.

15 John J. Collins, *Introduction: Towards a Morphology of a Genre*, in: Ders. (Ed.), *Apocalypse: The Morphology of a Genre*, Semeia 14, 1979, S. 1-19.

Definition lautet dementsprechend: »Apokalyptisch« sollen die Werke genannt werden, die [...] eine sich in fortschreitender Auflösung befindliche, unaufhaltsam auf den Untergang, die Katastrophe zusteuernde Ordnung vorstellen, sei es nun die Menschheit überhaupt oder nur eine begrenzte, die Totalität der Welt repräsentierende Gemeinschaft.«<sup>16</sup> Das »moderne Endzeitbewußtsein« lasse sich folglich durch drei Strukturmomente charakterisieren, »die sowohl intellektuell als auch künstlerisch-formal prägend sind«: 1. Totalität – der Untergang trägt universalen Charakter; 2. Irreversibilität – die Vernichtung ist unaufhaltsam; 3. Entropie – alle Ordnungen zerfallen oder lösen sich auf. »Apokalypse« bezeichnet demgemäß »ein spezifisches, hier literarisch aufgefaßtes Modell der Wirklichkeits- und Geschichtsdeutung.«<sup>17</sup> Diese Definition ist zweifellos angemessener. Sie läßt andererseits die grundlegende Ambivalenz des Begriffs »Apokalypse« außer Acht, die darin besteht, daß ein Ende *mit* Schrecken zugleich immer auch ein Ende *des* Schreckens sein kann – zumindest in der Literatur. Der universale Untergang schafft Raum für eine »Neue Welt«, deren Anfänge in der alten Ordnung bereits lesbar werden.

Charakteristisch für die apokalyptische Literatur ist auf jeden Fall die Konstitution eines spezifischen Schreib- bzw. Zeichenraums durch folgende Mittel: 1. Zitate und Anspielungen auf Texte der apokalyptischen Tradition, 2. Verwendung bestimmter, von dieser Tradition vorgegebener Motive (Bilder, Zahlen etc.) sowie 3. die Konstruktion und Erzählstrategie, die als telos den Untergang vorgibt. Zu fragen ist jeweils, wie der apokalyptische Schreibraum konstruiert wird und welche apokalyptischen Mittel auf welche Weise Verwendung finden.

Die Literatur scheint die großen Katastrophen dieses Jahrhunderts vorausgeahnt zu haben. Friedrich Schlegel nannte den Historiker einen »rückwärts gewandten Propheten«.<sup>18</sup> Entsprechend könnte man die Verfasser moderner Apokalypsen als »vorwärts gewandte Historiker« bezeichnen. Literarische Texte scheinen die prophetische Kraft der Offenbarungsliteratur geerbt zu haben. Für Landauer im besonderen sind die Dichter wesentlich Propheten, deren Aufgabe es ist, »dem Volk die Zukunft und das rechte Leben zu weisen«.<sup>19</sup>

16 Gunter E. Grimm, Werner Faulstich, Peter Kuon (Hrsg.), *Einleitung*, in: *Apokalypse – Weltuntergangsvisionen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1986, S. 9.

17 Ebenda.

18 Friedrich Schlegel, *Athenäum-Fragment* Nr. 80, in: *Kritische Schriften und Fragmente*, hrsg. v. Ernst Behler u. Hans Eichner, Paderborn 1988, Vol. II, S. 111.

19 Lorenz Jäger, *Landauer als Literaturkritiker*, in: Leonhard M. Fiedler u.a., *Gustav Landauer ...*, 204-218, hier: S. 206.

Zurück zu Landauers Roman. In der »Vision« des Todespredigers gibt es zwar keine direkten Hinweise auf Texte der apokalyptischen Tradition. Bestimmte Motive (wie der religiöse Taumel, das Prediger-Jünger-Verhältnis, die Zerstörungen etc.), vor allem aber die Konstruktion indessen signalisieren die Zugehörigkeit zur apokalyptischen Literatur. Die Weltuntergangsvision des 2. Sendschreibens endet nämlich mit einem Bild der befreiten – und das heißt: der vom Menschen befreiten – Erde. Das Ende der Vision entspricht dabei dem Schlußwort des Schopenhauerschen Hauptwerkes. Die visionär gewahrte Einswerdung der Welt erweist sich als ihre Annihilation: » [...] dann ist das Nichts da, das absolute Nichts.« (79)

Der Verfasser fügt allerdings einen bedeutsamen Satz hinzu: »Und jetzt greife ich mir an den Kopf und der geneigte Leser tue desgleichen.« (79) Diese Geste bedeutet offensichtlich, daß Starkblom sich von der Vision des Todespredigers distanziert und sie als Ausgeburten einer kranken Phantasie charakterisieren möchte. Diese überspannte Ausweitung einer psychischen Disposition auf die ganze Menschheit wird zurückgenommen. Durch diese Distanzierung erreicht Landauer, daß der fiktionale Charakter apokalyptischer Szenarien festgeschrieben wird. Phänomenal ist folglich ihre Literarität, nicht ihr Gehalt. Die Persiflage zeigt, daß mit dem Untergang gespielt werden kann – gespielt werden muß, sofern er als mögliche Realität ernstgenommen werden will.

Der folgende Abschnitt bringt die Wende: Die Rezeption der beiden Sendschreiben wirkt auf eine Weise, die sich vermutlich nur ein Dreiundzwanzigjähriger vorstellen kann. Ein »junges Weib von schier übermenschlicher Größe« – wohl von Baudelaires *La Géante* inspiriert – packt in einer hellen Mansardenwohnung in Paris seine Reisetasche, um den Autor der Sendschreiben aufzusuchen. Nach einigen frostigen Tagen in seinem Haus und einem etwas verunglückten Kompliment – »Was Sie für ein gesundes Gebiß haben! Und dieser Hunger! Und überhaupt diese ganze Gestalt – wo wächst denn diese Rasse?« (86) – sowie gemeinsamer *Zarathustra*-Lektüre kommen Starkblom und Marguerite, so heißt die Frau, sich näher. Die beiden bewegen Johannes Starkblom, den plötzlich auftauchenden Bruder des Helden, um dessen Gefährtin es sich handelt, dazu, allein nach Paris zurückzureisen, und sie begründen, aufgerüttelt durch das leidenschaftliche Plädoyer eines zum Tode verurteilten Arbeiters – separat im *Sozialist* vom 20.8.1892 abgedruckt<sup>20</sup> – eine neue Gemeinschaft. Der letzte Abschnitt ist entsprechend der »lieben Frau und dem kommenden Kinde gewidmet«. Starkblom ist zu seiner endgültigen Berufung vorgedrungen: »Jetzt predige ich Leben, Leben für heut und alle Ewigkeit.« (117) Er plant, »die höchste, fast schon überdrüssige Kultur der

20 S. Christoph Knüppel, *Die Politisierung eines Literaten*, S. 178.

jungen raschen Kraft des vorwärtsstürmenden Aufschwungs« (sprich: dem Proletariat) zu vermählen (124).

Der zweite hier zu thematisierende Aspekt ist die merkwürdige, ja bizarre Art der Kommunikation, die z.B. in der Novelle *Arnold Himmelheber* in die Augen fällt.<sup>21</sup> Lorenz Jäger ist in seinem Beitrag ausführlich auf Landauers Vorstellung einer »Kommunikation unter Extrembedingungen« eingegangen.

Eine erste Fassung erschien in der *Literarischen Beilage* des *Sozialist* vom 1. und 15.5.1897 unter dem Titel *Lebenskunst. Eine Novelle*.<sup>22</sup> Ausdrücklich auf das eigene Leben bezieht Landauer die Novelle in der bereits zitierten brieflichen Äußerung an Hedwig Lachmann: »Machen Sie eine Mischung aus Arnold Himmelheber und Ludwig Prinz, dann haben Sie mich so etwa.«<sup>23</sup> Der empfohlenen »Mischung« ging die Zerlegung des Autors voraus, die in der Aufspaltung Starkbloms in den Berichterstatter und den Epileptiker im *Todesprediger* ihr Pendant hat.

Auch hier gibt es keinen durchgehaltenen Erzählduktus. Die Überschriften »Vorspiel« für das 1. Kapitel, »Nachspiel« für das 6. und letzte suggerieren eine Art Inszenierung, während im Text doch nur erzählt wird. Das 4. Kapitel enthält die »Briefe neomodischer Menschen«, wiederum ein anderes Genre. Diese Mischtechnik, die mit der Verschränkung von verschiedenen literarischen Formen, Themen und Erzählsträngen arbeitet, kennzeichnet Landauers Stil.

Man hat den Eindruck, daß der Erzähler den Leser in dieser Novelle von einem Tabubereich in den nächsten stolpern läßt. Landauers »uranarchistischer Affekt gegen das Philistertum«, von dem Lorenz Jäger spricht,<sup>24</sup> mag dazu geführt haben, daß der Autor ein Tabuthema nach dem anderen aufspießt und vorführt. Da ist zunächst die heute besonders problematisch erscheinende Darstellung des jüdischen Viehhändlers Wolf Tilsiter und seiner Leute: »[...] eine überaus verrohte und teilweise durch Inzucht verkommene Gesellschaft«. (25) Tilsiter wird von Judith als »entarteter Mensch« (60), von Himmelheber kurzerhand als »Schmutzfink« (71) bezeichnet – und entsprechend behandelt. Gemildert wird diese krasse Beschreibung des Mannes und seines Milieus, die kein Klischee auslassen zu wollen scheint, lediglich durch die Äußerung der Tochter Himmelhebers, die an der Leiche des Ermordeten eine Art visionärer *restitutio in integrum* des Viehhändlers erlebt und ihn von seinen »Schacherkleidern« (74) unterscheidet. Das nächste Thema ist der Ehebruch, zu

21 Gustav Landauer, *Arnold Himmelheber*, in: *Macht und Mächte*, Köln 1923, S. 1-79.

22 S. Jaap Haag, *Inventar des Teilnachlasses*, S. 6 und Siegbert Wolf, *Landauer Bibliographie*, S. 32.

23 Gustav Landauer, *Briefe* I, S. 22.

24 Lorenz Jäger, *Landauer als Literaturkritiker*, S. 218.

dem Himmelheber seinen Adepten aufgefordert hat. Es folgt das Tabuthema »Vergewaltigung in der Ehe«, begangen von Wolf Tilsiter an seiner Frau Judith; dieser Tatbestand wird von Himmelheber zur Rechtfertigung seines Mordes herangezogen. Auch die Gewalt, mit der Judith sich gegen ihren Gatten zur Wehr setzt, dürfte als skandalös empfunden worden sein. Mit dem Mord verstößt der »Herr Medizinalrat a. D., Doktor Arnold Himmelheber« (10) schließlich gegen den für jeden praktizierenden Arzt verbindlichen hippokratischen Eid. Am Schluß stellt sich heraus, daß Vater und Tochter in einer inzestuösen Beziehung gelebt haben. In einem fast choreographisch durchgestalteten coming-out bekennen sich Himmelheber, Lysa und Judith als schuldig: an Mord, Inzest und Ehebruch. Wenig erstaunlich, daß Hedwig Lachmann diese Novelle kritisierte. Ihr »keusches Wesen«, so schreibt Annegret Walz, »dürfte aufs äußerste alarmiert gewesen sein.«<sup>25</sup>

Die Kommunikation der Handelnden ist auf diese Weise mit Tabuverletzungen verschränkt. Himmelheber selbst erscheint als der unumschränkte Meister über Leben und Tod. Er wird – wie scherzhaft auch immer dies gemeint sein mag – als »Menschenjäger und Satan« (9), »ganz gemeiner Satan« (16), als »Alter, der einen Bund mit dem Teufel geschlossen hat« (22) und explizit als »Teufelskünstler« (23) bezeichnet. Seine Gestalt hat etwas angedreht Mephistophelisches, wie unter anderem der Gestus zeigt, mit dem er dem Studiosus Ludwig sein Rezept verabfolgt. (24) Himmelheber selbst nennt an einer Stelle »den Satanas« ausdrücklich seinen Meister.

Die anderen Personen der Novelle sind mehr oder weniger seine Kreaturen, abstrakte Ichpunkte ohne familiale oder soziale Bindungen: Ludwig Prinz ist ein Waisenkind, Judith wird durch die Heirat mit Wolf Tilsiter desozialisiert und Lysa ist, nach dem Tod ihrer Mutter, die in der Novelle mit keiner weiteren Silbe erwähnt wird, ganz in ihres Vaters Hand.

Die Kommunikation zwischen Himmelheber und Ludwig zeichnet sich durch ein irritierendes Nebeneinander von Grobheit und Herzlichkeit, Brutalität und Intimität aus. Sie steht unter den folgenden Vorzeichen: Ludwig, damals noch »Gänseludwig« und Dorftrottel, wollte sich nach einer unglücklichen Liebe umbringen, was Himmelheber verhindern konnte. Er nahm sich des jungen Mannes an und führte diesen Kaspar Hauser aus seiner »natürlichen Wildheit« heraus – und in das »tausendjährige Reich« der Kultur ein. Er bringt das Kunststück fertig, aus dem Analphabeten im Laufe von acht Jahren einen Privatgelehrten und praktizierenden Arzt zu machen, ein in der Geschichte der Pädagogik vermutlich einmaliger Fall. Mit dieser Rettung sind die Koordinaten

25 Annegret Walz, *Hedwig Lachmann*, S. 172.

der Kommunikation vorgegeben: Sie ist existenziell fundiert. Nur ein derart disponierter Schüler ist in der Lage, die Empfehlungen des Meisters aufzunehmen und in die Tat umzusetzen. Die Wiederbegegnung macht deutlich, daß allein Himmelheber die Standards der Kommunikation setzt. Er installiert durch seine Rede eine Asymmetrie, die es ihm ermöglicht, die Bedingungen jeweils neu zu definieren. So diktiert er Ludwig das »Du«. (21) Von einer Verständigung unter Gleichen ist in der Novelle keine Spur zu finden. Der biedere Ludwig, der sich um das Leben Tilsiters bemüht hat, wie es dem ärztlichen Kodex entspricht, sinkt im letzten Kapitel zur Bedeutungslosigkeit herab. Er kann als einziger der Protagonisten kein Verbrechen für sich reklamieren und ist nur noch »flüsternd« zu vernehmen.

Die Ersetzung des Titels »Lebenskunst« durch »Arnold Himmelheber« ist bezeichnend. Es geht nicht mehr um eine bestimmte ars vivendi, sondern ein satanischer Lebenskünstler, der seinem willfähigen Schüler zufolge »durch alle Poren Leben saugt und Glück ausatmet« (39), wird dargestellt – ohne eine Andeutung von Kritik, ohne eine Spur von Ironie. Nur wenn diese Darstellung als Aufspaltung und Objektivierung von Dispositionen zum Zwecke ihrer Bewältigung verstanden wird, ferner die gefährliche Schiefelage der Handlung und der Kommunikation als Negativbild einer »wahren und echten Verbindung zwischen den Menschen« (39), und schließlich der ausgeflippte Nietzscheanismus des Helden als Zerrbild einer Philosophie des alltäglichen und »unheroischen« Lebens,<sup>26</sup> läßt sich diese Novelle – so vermute ich – angemessen interpretieren.

Abschließend gehe ich kurz auf die Erzählung *Lebendig tot*<sup>27</sup> ein, um deutlich zu machen, daß sich mit Hilfe der Begriffe Apokalypse und Kommunikation die literarischen Arbeiten Landauers erschließen lassen. Der Protagonist Franz Karl Leytoff meint gute Gründe zu haben, Selbstmord begehen zu können. Das existentielle Pathos, daß aus diesem Entschluß erwächst, führt ihn dazu, jede Kommunikation aufzukündigen und sich jedem Verständigungsversuch zu verweigern. Die drei Teile der Erzählung sind überschrieben »Krise«, »Leben« und »Tod«. Im Unterschied zum Roman und *Arnold Himmelheber* gibt es hier keinen ständigen Genrewechsel. Die ersten beiden Teile enthalten das Zwiegespräch zwischen dem Ingenieur Leytoff und dem jungen Arzt Dr. Sulzer bzw. den Monolog des am Leben Verzweifelnden. Sie stellen, recht besehen, eine einzige große Argumentation für das Recht des einzelnen zum Selbstmord

<sup>26</sup> Vgl. Landauers Gegenüberstellung der »heroischen« und der »unheroischen Lebensauffassung« im Brief an Ludwig Berndt v. 23.8.1911, *Briefe* I, S. 376 f.

<sup>27</sup> Gustav Landauer, *Lebendig tot*, in: *Macht und Mächte*, Köln 1923, S. 81-143.

dar. Die makrokosmisch dimensionierte Selbstausslöschung der Gattung war – wie oben dargestellt wurde – Thema des 2. Sendschreibens von Karl Starkblom gewesen. Der Grund: Leytoff hat Schreckliches erlebt. Er erleichtert seine Seele durch das »Heruntersprechen« des Erlebten. Der Bericht der Schicksalsschläge läßt erkennen, daß er nicht nur zwischen den Frauen Anna und Maria schwankt, sondern zutiefst zerrissen ist zwischen den Gegensätzen Geist und Tier (125), Arbeit und Genuß (123), Sinnlichkeit und Rationalität. Eine »große Klarheit«, die ihn überkommt, zeigt diese Spaltung, den »Kampf« (126) der Gegensätze in seiner Brust, auf. Die Versöhnung gelingt nicht. Die einzige literarische Arbeit Landauers, in der eine Versöhnung als möglich dargestellt wird, ist das märchenhafte, auch für das Verständnis seiner Sprachkritik bedeutsame Stück *Der gelbe Stein*.

Der konventionale Rahmen einer standardisierten Kommunikation zwischen Arzt und Patient wird von Beginn an gesprengt. Mit jedem Satz durchschlägt Leytoff die Konvention, hebt sie aus, setzt sie in Klammern, versteht bewußt falsch oder anders. Es ist nur konsequent, daß nach wenigen Sätzen auch der Raum der ärztlichen Praxis verlassen wird und Leytoff im Freien weitererzählt. Der Arzt Dr. Sulzer wird schon durch den Namen disqualifiziert: »Sulzer« heißt im Schwäbischen soviel wie »Schwaller«. Landauer arbeitet oft mit sprechenden Namen, wie z. B. Starkblom, Himmelheber, oder er lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers auf die »Bedeutungserinnerungen« des Klangs. Im Shakespeare-Vortrag über den *Kaufmann von Venedig* wird der Name Shylock in diesem Sinne erhellt: Da »shy« soviel wie »scheu, argwöhnisch, schlau« bedeute und »lock« »ein verschlossener Raum, [...] eine Spelunke, eine Diebshöhle« sei, könne die Übersetzung »Scheuloch« dem deutschen Leser eine ähnliche Empfindung geben wie der originale Name dem englischen.<sup>28</sup> Entsprechend wäre »Lysa« die Lösende, gemäß dem griechischen Verb λύειν. Der Name Leytoff klingt an »lights off«. Das »Licht« ist für den Menschheitsbeglückter erloschen, er ist eine Art Gegen-Illuminator. Der Doktor hat neben seiner therapeutischen Funktion die Rolle eines Beichtvaters, eines schüchternen Schülers sowie eines Laienrichters, der das Plädoyer für den Selbstmord zur Kenntnis zu nehmen hat. Die Herzenergießungen des überaus mitteilbaren Misanthropen haben, wie sich zeigt, eine kathartische Wirkung. Sulzer heilt, indem er zuhört und Stichworte liefert, die mitunter barsch kommentiert werden. Ein Freund ist er nicht, kann er nicht sein, da Leytoff an der asymmetrischen Kommunikation festhält – seine Anrede des Doktors schwankt zwischen »Doktorchen« und »Du« –, Freundschaft aber so etwas wie Parität und Wechselseitigkeit voraussetzen würde. Dies wird deutlich, als er den Doktor fragt: »Was halten Sie vom

28 Gustav Landauer, *Shakespeare*, 1923, S. 51.

Du-Sagen?« Der Gefragte mißversteht diese Frage gründlich und meint, sie sollten jetzt zum vertraulichen Du übergehen. Leytoff explodiert förmlich und weist in einer wütenden Tirade »mit einer fast kreischenden Stimme« (89) über die »Pöbelhaftigkeit des Du« (90) dieses Ansinnen zurück. Die extreme Kommunikation endet damit, daß der Doktor nun nicht mehr gegen den Selbstmord argumentiert, den zu begehen Leytoff aber nicht mehr nötig hat. Er ist »lebendig tot« (141). Angesichts von Naturkatastrophen entwickelt er den Plan, die Menschheit zu retten, indem er aufzeigt, wie Überschwemmungen zu verhindern seien. Er sondert sich völlig ab und schreibt in den Höhen des Berner Oberlandes das Standardwerk *Die Abschaffung der Überschwemmungen*. Als er nach einiger Zeit in seiner Klausur Besuch von Dr. Sulzer und dessen junger Frau bekommt, setzt er den beiden zwar eine frugale Mahlzeit vor, macht aber deutlich, daß er in seiner Bergeinsamkeit nicht gestört zu werden wünscht. Auch die ehemals geliebte Anna, deren Sinnlichkeit ihn betört hatte, sucht ihn auf. Sie scheint ihm nun Frau Welt persönlich zu sein, ein »goldenes Hürlein« (142), und er schickt sie umgehend zurück. Der Menschheitsbeglückter kann seine Mission offensichtlich nur von sehr weit oben ausführen. Die Mitwelt wird, so weit es irgend geht, ausgeblendet und durchgestrichen.

## Schluß

Ich hoffe, durch meinen Beitrag zwei Dinge gezeigt zu haben:

1. Inwiefern es sich bei Landauers literarischen Arbeiten um »stürmische Bekenntnisse« handelt, läßt sich besser verstehen, wenn die Technik und der Hintergrund seiner Darstellung expliziert wird. Es handelt sich um die experimentelle Zerlegung und Verselbständigung psychosozialer Dispositionen mit literarischen Mitteln, anders gesagt, um die »Personifikation einer Stimme in uns«, wie es im Tagebuch des Schülers von 1884/86 heißt.<sup>29</sup> »Es sind Seelenvorgänge, was gestaltet wurde«, erläutert das Nachwort zum *Todesprediger*. Handlung und Rede zwischen den Hauptakteuren lassen sich als eine Art externalisierter innerer Dialog interpretieren.
2. Diese »stürmischen Bekenntnisse« sind mehr als nur autobiographisch relevante Bekenntnisse. Wir finden zum einen die Thematisierung von

<sup>29</sup> Michael Matzigkeit (Hrsg.), »... die beste Sensation ist das Ewige. ...« – Gustav Landauer – Leben, Werk und Wirkung (Ausstellungskatalog), Düsseldorf 1995, S. 33.