

**Technikbewertung und Technikbewältigung in der  
deutschsprachigen Literatur seit 1850. Eine Motivanalyse anhand  
von ausgewählten Texten**

***Inauguraldissertation***

zur Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie  
im Fachbereich Neuere Philologien  
der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität  
zu Frankfurt am Main

vorgelegt von

**Silvia Nöger**

aus Bielefeld

April 2003

- 
1. Gutachter: Prof. Dr. Horst Dieter Schlosser
  2. Gutachter: Prof. Dr. Peter Gendolla

Tag der mündlichen Prüfung: 15. Juli 2003

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Horst Dieter Schlosser. Er hat mich stets unterstützt. Ebenso Prof. Dr. Peter Gendolla. Danken möchte ich auch dem Institut für interdisziplinäre Technikforschung an der Technischen Universität Darmstadt und hier besonders Dr. Gerhard Stärk, ohne die meine Arbeit nicht zustande gekommen wäre.

## Inhaltsverzeichnis

### **1. Industrielle Technik erobert die deutschsprachige Literatur. Eine Einführung**

1.1. Zielsetzung und Auswahl der Texte	S. 6
1.2. Die Forschungslage	S. 8
1.3. Begriffsklärung	S. 15

### **2. Robert Prutz: „Das Engelchen“ - Zur Bedeutung des Fabrikromans in Deutschland**

2.1. Der historische Kontext	S. 18
2.2. Literatur im Umbruch	S. 21
2.3. Die literarästhetischen Aspekte im „Engelchen“	S. 25
2.4. Die Schauplätze	S. 28
2.5. Die Figurenkonstellation	S. 30
2.6. Der „Tolle Heiner“	S. 34
2.7. Der Aufbau des Romans	S. 36
2.8. Zur Funktion technischer Kompetenz im „Engelchen“	S. 37
2.9. Die Behandlung der Technik im Roman	S. 41
2.10. Zeitliche Einbettung und Kritik am Roman	S. 49

### **Exkurs: Zur Funktion der Technik in Naturalismus und Realismus**

1. Die Industrialisierung bedroht das Handwerk - die Maschine schafft in der Arbeitswelt neue Realitäten	S. 59
2. Technik gerät in den Konflikt mit Aberglauben	S. 69
3. Der Mensch als Beherrscher von Raum und Zeit - Visionen der Technikbeherrschung	S. 76

### **3. Technik als existentielle Bedrohung - Georg Kaiser und die „Gas“-Dramen**

3.1. Die Problemstellung	S. 81
3.2. Zu Georg Kaisers „Gas“-Dramen“	
3.2.1. „Die Koralle“	S. 88
3.2.2. „Gas“	S. 96

3.2.3. „Gas. Zweiter Teil“	S. 105
3.3. Die Motivstruktur	S. 112
3.4. Technik und sprachliche Dissoziation	S. 115
3.5. Technik-Kritik und Kritik an den „Gas“-Dramen	S. 119

***Exkurs: Technik für den Krieg***

1. Verheißung und Schrecken: Neue Energieträger zwischen ziviler und militärischer Nutzung	S. 126
2. Ingenieure und der Zweite Weltkrieg	S. 131
3. Reflexionen: Der Ingenieur in wirtschafts-politischen Abhängigkeiten und als vermeintlicher Verbesserer der Natur	S. 136

***4. Max Frisch: „Homo faber“ oder Die Verselbständigung der Technik***

4.1. Einführung und Gattungsdiskussion: Der Roman als Bericht oder Der Bericht als Roman	S. 141
4.2. Das Prinzip der Reduktion am Beispiel der Geschlechterdifferenz	S. 149
4.3. Leben mit Artefakten - Leben als Artefakt	S. 152
4.4. Exkurs: Naturbeherrschung	S. 159
4.5. Die Bedeutung der antiken Tragödie für den „Homo faber“	S. 162
4.6. Fabers Wandlung	S. 165
4.7. Die Motivstruktur	S. 172
4.8. Kritik am Roman	S. 177

***5. Über die scheinbare Unmöglichkeit, Technik human zu gestalten.***

***Ein Nachwort***

5.1. Bilder und Motive	S. 184
5.2. Lösungsstrategien	S. 189
5.3. Die Objektivierung der Natur	S. 191
5.4. Die Maschine als Reflexionsersatz	S. 193

Anmerkungen	S. 195
-------------	--------

Literaturverzeichnis	S. 215
----------------------	--------

Es gibt, so scheint es, einen menschlichen Maßstab, den wir nicht verändern, sondern nur verlieren können. Daß er verloren ist, steht außer Frage; es fragt sich nur, ob wir ihn noch einmal gewinnen können und wie.

Max Frisch: Tagebuch 1946-1949.

# **1. Industrielle Technik erobert die deutschsprachige Literatur. Eine Einführung**

## 1.1. Zielsetzung und Auswahl der Texte

Gegenstand meiner Untersuchung ist, wie die industriegeprägte Technik in der Mitte des 19. Jahrhunderts in die deutsche Literatur Einzug gehalten hat, und wie die Technik im Laufe von 150 Jahren die Literatur besonders hinsichtlich ihrer Motive geprägt hat. Zu Beginn der Industrialisierung in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts – zuerst betraf dies das Textilhandwerk und den Bergbau – stand in Deutschland die Geistesgeschichte und mit ihr die Literatur noch stark unter dem Einfluß der Klassik und Romantik. Zu dieser Zeit wurde die Darstellung sozialer Zusammenhänge in der deutschen Literatur weitgehend ausgespart; ganz im Gegensatz zur englischen und französischen Tradition, wie beispielsweise die Romane von Charles Dickens oder Eugène Sue zeigen. Erst allmählich begannen auch deutsche Autoren Interesse an den neuen sozialen und historischen Gegebenheiten zu zeigen. Frühe Beispiele sind Robert Prutz, Ernst Willkomm und Karl Immermann. Robert Prutz gelingt in seinem 1851 veröffentlichten Roman „Das Engelchen“ eine frühe Auseinandersetzung mit der neuen durch die Industrie geprägte Lebensform. Seinem Roman kommt im Zusammenhang mit den theoretischen Schriften des Autors, in denen er sich für die Aufnahme sozialer Zusammenhänge in die Literatur einsetzt, besondere Bedeutung zu. Zwar sind die frühen Thematisierungen aufgrund ihrer trivialen Umsetzung von der Literaturwissenschaft bis heute weitgehend unbeachtet geblieben, für eine Untersuchung über die frühe Bearbeitung technischer Zusammenhänge in der Literatur ist aber gerade dieses Verhaftetsein in trivialen Kontexten besonders aufschlußreich. Die Frage stellt sich, warum und mit welchen literarischen Mitteln die Industrialisierung gerade von Autoren der Trivilliteratur bearbeitet wurde. In meiner Untersuchung zeige ich am Beispiel von Robert Prutz' Roman, wie diese Aufnahme im einzelnen umgesetzt wurde, und welche Rückschlüsse daraus auf die Schwierigkeiten bei der Bearbeitung und Bewältigung des neuen Stoffes zu ziehen sind.

Diese Zusammenhänge sind in der Literaturwissenschaft bislang nur sehr wenig beachtet worden. Die Technisierung, schreiben Götz Großklaus und Eberhard Lämmert<sup>1</sup> Ende der 80er Jahre sei der „noch am geringsten bearbeitete Bereich des 20. Jahrhunderts“ in der Literatur. Vor allem die Tatsache, daß eben jene frühen Industrieromane wegbereitend waren für eine stärker realistische Bearbeitung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie die Beispiele von Wilhelm Raabe „Pfisters Mühle“ (1888), Max Kretzer „Meister Timpe“ (1888) und vor allem Gerhart Hauptmann „Die Weber“ (1892) zeigen. Da die Stilelemente für die Beschreibung von sozialen Zusammenhängen zu diesem Zeitpunkt bereits erprobt sind, erfolgt im Realismus und Naturalismus weitgehend lediglich eine Festigung dieser literarischen Ausdrucksmittel. Da auch die Motive noch vielfach dieselben sind, behandle ich diesen

Zeitraum in Form eines Exkurses. Das Motiv des Maschinenstürmers beispielsweise, das mit Prutz und Willkomm in die Literatur aufgenommen wird, greift Hauptmann 40 Jahre später erneut auf. Auch die aufgezeigte Problemstellung ähnelt der der frühen Fabrikromane: Die industrialisierte Technik steht hier, in Anlehnung an biedermeierliche Ideale, einem Leben in und mit der Natur entgegen.

Viel pointierter verläuft die Auseinandersetzung mit der Technik dann wiederum im Expressionismus, mit dem ich mich daher ausführlicher beschäftige. Mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert befinden sich die Menschen in einer weitgehend technisierten Umwelt: In der Arbeitswelt und auch im Lebensraum Großstadt werden die verschiedensten Bereiche des Alltagslebens von der Technik dominiert. Das kommt in der Literatur der Expressionisten sehr deutlich zum Ausdruck, wie ich am Beispiel von Georg Kaiser zeige. Hinzu kommt eine zunehmende Gefahr durch die Anwendung der Technik: Durch eine militärische Nutzung wird sie erstmals zu einem gezielt einsetzbaren Mittel der Massenvernichtung, so der Einsatz von Giftgas im Ersten Weltkrieg. Daher erscheinen auch die einstigen Ausdrucksmittel des Realismus und des Naturalismus in Hinblick auf die stark veränderte Welt zu Anfang des neuen Jahrhunderts mit all ihren Ängsten und Schrecken nicht mehr möglich. Und so findet auch eine ganze Reihe neuer Bilder und Motive in die Literatur Aufnahme: beispielsweise das Motiv des „Neuen Menschen“, das die Frage nach dem verantwortungsvoll handelnden Subjekt aufwirft. Gestaltet wird diese Auseinandersetzung von den Expressionisten vor allem in Form des Dramas, das neben der Lyrik hier die wichtigste Gattung ist. Warum das Drama im Expressionismus einen so hohen Stellenwert einnimmt, und welche Bedeutung dies für die Auseinandersetzung mit der Technik hat, werde ich am Beispiel der Dramen-Trilogie von Georg Kaiser untersuchen. In „Die Koralle“ (1916/17), „Gas“ (1918) und „Gas. Zweiter Teil“ (1918/19) werden die Gefahren und Möglichkeiten, die mit der Anwendung der Technik verbunden sind, beispielhaft dargestellt.

Den expressionistischen Bearbeitungen folgen in den 30er und 40er Jahren die technikverherrlichenden Darstellungen, die durch die nationalsozialistische Ideologie z.T. stark beeinflusst sind. Als Beispiele dienen mir Romane von Hans Dominik, Ernst Jünger u.a.. Anhand eines Exkurses gehe ich hier auch der Frage nach, welchen Einfluß die expressionistischen Bilder und Motive auf die technik- und kriegsverherrlichenden Darstellungen der 30er und 40er Jahre genommen haben.

Die Auseinandersetzungen mit der Technik nach 1945 sind von den Erfahrungen des Krieges sehr stark geprägt. Mit dem Zweiten Weltkrieg und besonders noch einmal durch den Abwurf der Atombomben auf Japan hat die Technik für den Menschen ein bis dahin unbekanntes Ausmaß des Schreckens angenommen. Diese Bedrohung schlägt sich in der Literatur der Nachkriegszeit wie folgt nieder: Die bis dahin immer auch positiven Auswirkungen der Technik, etwa die Erleichterung des Arbeitsalltags, wie sie von den Menschen noch zu Ende des 19. Jahrhunderts empfunden worden sind, treten völlig in den Hintergrund. Die Frage nach der Verantwortung des technisch Handelnden spielt

hier die zentrale Rolle, beispielsweise bei Carl Zuckmayer in „Des Teufels General“ (1946), Heiner Kipphardt „In der Sache J. Robert Oppenheimer“ (1964) und Friedrich Dürrenmatt „Die Physiker“ (1962). Dies geschieht beispielsweise in Form des Dramas (Zuckmayer) oder bei Max Frisch im „Homo faber“ (1975) in der einer modernen Roman-Variante: dem Bericht. Und warum verbindet Frisch die Frage nach der Verantwortung des Technikers in einer hochtechnisierten Gesellschaft mit der der Möglichkeit, sein Leben in allen Einzelheiten zu planen sowie mit der Problematik der Geschlechterbeziehung?

Meine Untersuchung soll die literarische Entwicklung zeigen von den Anfängen der industrialisierten Technik in Deutschland bis hin zu einer hochtechnisierten Gesellschaft am Ende des 20. Jahrhunderts. Die ambivalente Sicht auf technische Entwicklungen, die bis zum Ende des 19. Jahrhundert vorherrscht, weicht zunehmend einer diffusen Angst, die sich in subtilen Schreckensbildern vergegenwärtigt. Dies entspricht einer realen Dominanz der Technik in mehr und mehr menschlichen Lebensbereichen, die in ihren Anfängen auf die physische und mit fortgeschrittener Entwicklung immer stärker auf die psychische Seite des Menschen Einfluß nimmt. Auch die Lösungsvorschläge der Autoren entsprechen dieser negativen Linie. Im folgenden gehe ich den Fragen nach, wodurch ein progressiver Umgang mit der Technik in der Literatur möglich erscheint und, wenn er nicht gelingt, durch welche Faktoren er verhindert wird.

## 1.2. Die Forschungslage

Anhand eines Überblicks über die Forschung werden erste Probleme deutlich, die sich bei der Aufnahme technischer Zusammenhänge in die Literatur herausgebildet haben.

Als 1997 von Harro Segeberg eine Literaturgeschichte der Technik, wie sie in Deutschland seit dem ausgehenden Barock die Literatur beeinflusst hat, erscheint, ist dies ein Meilenstein für die Literaturwissenschaft auf dem Gebiet der literarischen Technikforschung. Ein ähnlich wichtiger Schritt wurde schon einmal in den 80er Jahre des vergangenen Jahrhunderts unternommen, als vom Marbacher Literaturarchiv ein zweibändiger Katalog erscheint, der erstmals einen Gesamtüberblick über mehr als 200 Jahre Technik in der Literatur gibt<sup>2</sup>. Mit dem Vorliegen einer ersten literarischen Technikgeschichte kann die Forschung auf diesem Gebiet nun verstärkt vorangetrieben und es können vermehrt Einzelinterpretationen vorgenommen werden. Segeberg stellt in seiner Untersuchung die Geschichte der deutschen Literatur vom Ausgang des 17. Jahrhunderts bis zum beginnenden 20. Jahrhundert dar und zwar „als eine Geschichte der Literatur im technischen Zeitalter“.<sup>3</sup> Damit könne sie neu gesehen und bewertet werden. Dieser Zeitraum wurde von der Literaturwissenschaft in Bezug auf die naturwissenschaftlichen Errungenschaften, wie sie die gesellschaftliche und künstlerische



Entwicklungen beeinflusst haben, bislang weitgehend ausgespart. Einige wenige Untersuchungen beginnen mit der Industrialisierung. Segeberg schaut aber auch auf die Zeit davor: Er bezeichnet bereits die „Erkenntnis-Revolution der frühen Neuzeit (die wir mit dem Namen Galilei oder Newton verbinden) als ‚technisch‘ und sie hätte ohne die Mithilfe der seit Gutenbergs Druck-Revolution selber Wirklichkeit in künstliche Lebenswelten verwandelnden Literaten die Grenzen einer exklusiven Gelehrtengemeinschaft nicht überschreiten können“.<sup>4</sup> Segeberg geht es darum, „die Dynamik einer im 19. Jahrhundert heftig expandierenden literarischen Industrie in ihrem Verhältnis zur außeliterarischen Industrialisierung (zu) entfalten“,<sup>5</sup> denn bereits zu diesem Zeitpunkt werden die Einstellungen und Ängste der Menschen in der Literatur sehr deutlich aufgezeigt.

Verfolgt man die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema Technik, so wird schnell klar, dass es sich weitgehend um terra incognita handelt. Die wenigen frühen Untersuchungen bilden eine rühmliche Ausnahme:

Den ersten wissenschaftlichen Überblick über das Verhältnis von Technik und Literatur, der einen Zeitraum von 100 Jahren umfaßt, liefert Felix Zimmermann. Er stellt in seiner Untersuchung die provokative Frage, ob Technik grundsätzlich poesiefeindlich sei. Warum die Schriftsteller das neue Thema lange Zeit aussparten, begründet er mit der geistesgeschichtlichen Tradition in Deutschland:

Die abstrakte Richtung der geistigen Bildung in der Aufklärungszeit, das einseitig ästhetisch-philosophisch-literarische Interesse, die Richtung auf das Geistig-Schöne, die das ausgehende 18. Jahrhundert kennzeichnen, waren einer künstlerischen Betrachtung der Wirklichkeit wenig günstig.<sup>6</sup>

Er stelle bei den romantischen Schriftstellern eine "Flucht aus der Wirklichkeit" fest und begründet sie mit einer "anti-poetischen" Wirkung der Technik.<sup>7</sup>

Untersuchungsgegenstand ist bei ihm die literarische Schilderung neuer Fortbewegungsmittel, hier der Eisenbahn und der Montgolfière, sowie die Arbeitsweise in neu gegründeten Fabrikhallen. Der Maschinenarbeiter, so sein Fazit, geht in die Literatur entweder als "Gestalt des halb verwilderten, rohen Maschinensklaven oder des hungernden, im Elend verkommenen Hausindustriellen"<sup>7</sup> ein. Dies ist Abbild des ‚noch ganz zügellosen‘ Industrialismus".<sup>8</sup> In seiner Studie greift er auf die 1837 veröffentlichten Thesen von Karl Büchner zurück, der ebenfalls die Schwierigkeiten der poetischen Gestaltung bei der Behandlung der Industrieproblematik thematisiert:

Das Sentimentale haben wir überwunden, die romantische Schule macht keine Proselyten mehr <...>. Der Geist der Unruhe bezeichnet unsere deutsche Literatur. Diese chaotische Zerissenheit, Kampflust und Beweglichkeit zeugen aber von den

ungemeinen Kräften, welche tätig sind und sich Luft machen wollen. Zeugungskraft ist also vorhanden in reichlicher Fülle, aber es fehlt, vielleicht infolge jener drängenden Produktionslust, die Kraft oder der Wille, zu gestalten und zu formen.<sup>9</sup>

Auf welche Schwierigkeiten Büchner verweist, soll an dem Kapitel über Prutz deutlich gemacht werden. Der Vormärzautor benennt die ästhetischen Hürden bei der Gestaltung der Wirklichkeit in dieser Zeit und sucht sie zu überwinden.

Den Zeitpunkt, an dem den deutschen Schriftstellern die "Widerspiegelung des Industrialismus"<sup>10</sup> gelinge, setzt Zimmermann mit dem Jahr 1836 und dem Erscheinen der „Epigonen“ von Karl Immermann. Wesentlicher Bestandteil seiner Untersuchung ist die an den literarischen Epochen orientierte Zusammenstellung und Neuordnung des Materials.

Einen ähnlichen Schwerpunkt setzt Hans Werner Kistenmacher in seiner literarhistorischen Untersuchung.<sup>11</sup> Er zeigt an Beispielen aus Prosa und Lyrik den Versuch auf, die Literatur mit dem "Zeitcharakter"<sup>12</sup> in Beziehung zu setzen. Dabei geht er von zwei wesentlichen Gedanken aus, die er aber in seinen Betrachtungen nicht weiter verfolgt: Zum einen beleuchtet er das Interesse, das die Autoren veranlaßt hat, sich stärker auf zeitgeschichtliche Entwicklungen einzulassen, zum anderen erscheint ihm die Art der ästhetischen Gestaltung des neuen Stoffes wesentlich.

Auch er geht von der Frage aus, warum die Industrialisierung in die Literatur nur sehr zögernd Einzug gehalten hat. Er diskutiert das "ästhetische Unbehagen",<sup>13</sup> das der neue "ganz hervorragend unpoetische Stoff" unter den Autoren verursache, da er "dem Eingehen einer organischen Verbindung mit lyrischen Seelenstimmungen" widerstehe.<sup>14</sup> Die starke Anlehnung an die romantische Tradition, so folgert auch Kistenmacher, verhindere eine Hinwendung zur historisch-gesellschaftlichen Bezugnahme; poetisch sei ein Stoff vermutlich nur dann, wenn er losgelöst von "deutlich hervortretenden Beziehungen zu gegenwärtigen Zwecken"<sup>15</sup> sei. Kistenmacher konfrontiert diese These mit dem Dialog zwischen Goethe und Eckermann vom April 1827, in dem auf die Verbindung des Schönen mit dem Zweckmäßigen verwiesen wird. Sehr ausführlich schildert er die Auseinandersetzung der in romantischer Tradition stehenden Autoren über die Ästhetik. Eine sehr allmähliche Hinwendung zur "neuen Lebenswelt"<sup>16</sup> beschreibt der Autor unter Einbeziehung historisch-sozialer Bedingungen und weist diese Bewegung an Goethes "Wilhelm Meisters Lehrjahre" und "Wilhelm Meisters Wanderjahre" nach, die den Umbruch des 18. zum 19. Jahrhundert exemplarisch erkennbar machten.

Henriette Hoffmann beginnt ihre Untersuchung ebenfalls mit dem Hinweis, daß die Technik ein grundsätzlich "poesiefeindliches Element"<sup>17</sup> bringe. Sie führt in ihrer Argumentation verschiedene

Punkte auf, bezieht dabei jedoch keine klare Position. Die Autorin verweist auf den ambivalenten Charakter der literarischen Technikbewertung, "heftige Pro und Contras werden ausgetragen",<sup>18</sup> und zwar bereits für den Zeitraum vor 1840. In bezug auf die literarische Tradition merkt sie an:

Es ist selbstverständlich, daß die Literatur, die im ‚Jahrhundert des Schauens‘ im Mittelpunkt des geistigen Lebens stehen mußte, im 19. Jahrhundert viel von ihrer dominierenden Stellung in kultureller Hinsicht eingebüßt hat und der Wissenschaft, Wirtschaft und Politik den ersten Platz einräumen mußte. Maschine und Industrie und der Kapitalismus, der sich beider bediente, ändern die Mentalität des Bürgers<sup>19</sup>

und der "Gesellschaftskultur".<sup>20</sup> Sie spricht wesentliche Punkte für die Forschung an und gliedert die verschiedenen thematischen Schwerpunkte früher Technik-Darstellungen.

Warum Technik und Industrie in der Literatur nur sehr zögernd Aufnahme fanden, ist auch die Frage, von der aus Christa Miloradovic-Weber ihre Forschungsarbeit beginnt. Die in romantischer Tradition stehenden Autoren "halten sich, so als trennten sie die Hälfte des Lebens ab, ans Private."<sup>21</sup> Mit der neuen Thematik tauchen auch gestalterische Probleme auf, "so als sperrte sich der Stoff gegen die literarische Form".<sup>22</sup> Die Autorin beschreibt die Rezeption der Technik während der verschiedenen literarischen Epochen exemplarisch und legt dabei den Schwerpunkt auf den Erfinder als den literarischen Helden. Sie zeigt, daß die Mehrzahl der Erfinderromane der Trivialliteratur zuzuordnen sind, was sie aber durchaus nicht als Abqualifizierung versteht. Im Gegenteil, aus diesem "Überhang des Trivialen ist wiederum abzuleiten, daß diese Art von Literatur direkter und unverschlüsselter auf bestimmte gesellschaftliche Vorgänge reagiert."<sup>23</sup> Das Motiv des "erfinderisch-tätigen Menschen"<sup>24</sup> verfolgt sie für den Zeitraum 1850 bis 1950.

Besonderen Aufschluß über die Beziehung zwischen Mensch und Technik geben Texte, in denen Forscher und Erfinder selbst zu Wort kommen. Hans Sachsse stellt in seiner Anthologie<sup>25</sup> literarische Dokumente von Technikern, Ingenieuren und Unternehmern zusammen. Sachsse fordert in seiner Arbeit, "Technikbewertung oder Technikfolgenabschätzung"<sup>26</sup> verstärkt zu betreiben, wozu die Literatur einen wesentlichen Beitrag liefere. Indem das Selbstverständnis der technisch Handelnden hinterfragt werde, trete deutlich zutage, wie diese ihre Funktion verstünden: ob sie sich eher als "Funktionäre der Technik" fühlten oder auch verstärkt ihre "gesellschaftliche Verantwortung" reflektierten.<sup>27</sup> Häufig sind diese Selbstzeugnisse literaturwissenschaftlich umstritten, da sie gestalterische Elemente vielfach vermissen lassen. Aufschlußreich seien diese Texte dennoch, da in ihnen im Gegensatz zu Sachtexten auch Zweifel, Wünsche oder Ängste der technisch Handelnden auftauchen. Außerdem verfügten die technischen Experten über Sachkompetenz und könnten deshalb gezielt auf Probleme hinweisen.

Eine große Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang den Ingenieur-Schriftstellern, unter ihnen besonders Max Maria von Weber und Max Eyth zu, da sie ihr eigenes Handeln und damit auch das ihrer Berufsgruppe im allgemeinen ins Licht der Kritik rücken. Durch den VDI wurden die literarischen Aktivitäten von Technikern und Ingenieuren gefördert, beispielsweise wurde 1936 das Max-Eyth-Preiswettbewerb ins Leben gerufen, um den schriftstellerischen Wettbewerb unter Ingenieuren anzuregen. Theoretische Überlegungen über das Verhältnis von Literatur und Technik gab es seitens der technischen Intelligenz nur vereinzelt. So stellt der Beitrag des Dipl.-Ing. Heinrich Hardenstett: "Über das Verhältnis von industrieller Technik zur bildenden Kunst", eine große Ausnahme dar. Ob sich moderne Architektur noch am griechischen Kunstideal orientiere, ist dabei sein zentraler Gedanke.

In seiner Studie über die deutsche Industrieliteratur analysiert Reinhard Dithmar die Gründe für die weitgehende Aussparung des neuen Themenbereichs und zwar am Beispiel der Arbeiterliteratur. Er wirft die Frage nach einem veränderten Begriff von Ästhetik auf. Innerhalb der westdeutschen Tradition wurde „Ästhetik“ lange Zeit von einem idealistischen Kunstbegriff hergeleitet. So definiert der „West-Duden“ Ästhetik als die "Lehre vom Schönen", der „Ost-Duden“ dagegen als "Wissenschaft von den allgemeinen Gesetzen und Prinzipien des künstlerischen Schaffens und dem Wesen der Kunst",<sup>28</sup> was einen weit größeren Bereich mit einschließt.

In den 80er Jahren gibt dann Harro Segeberg mit seiner Aufsatzsammlung "Technik in der Literatur" einen Überblick über den Forschungsstand. Im Vorwort stellt er das "häufig beklagte Modernisierungsdefizit"<sup>29</sup> der Literatur zur Diskussion und schließt sich der oft gestellten Frage an, ob die Literatur grundsätzlich in Opposition zur Technikentwicklung stehe. Segeberg kritisiert die Nichtbeachtung dieses Themas ebenso wie den Vorwurf einer einseitigen Negativbewertung der Technik durch die Literaten. Dabei, so gibt er zu bedenken, weise Robert Minder der deutschen Literatur noch in den 50er Jahren nach, sie befürworte eine "Reagrarisierung".<sup>30</sup> Andere Bereiche, die nicht auf die Mechanisierung der Maschinenarbeit abzielten wie die "Verkehrsrevolution",<sup>31</sup> würden durchaus ambivalent bewertet. In der Literatur zeigten sich zum Teil die "extremen Irritationen"<sup>32</sup> der Autoren gegenüber der Technik, die sie in bezug auf ihre "eigene Verhaltensunsicherheit in suggestiver Zuspitzung"<sup>33</sup> ausdrückten. Und doch sei der Widerstand gegen die Einführung neuer Techniken nicht subjektiv empfundenes Einzelerlebnis; in der Literatur finde vielmehr die "Artikulation gestaltgewordener kollektiver Einstellungsmuster zur Technik"<sup>34</sup> ihren Ausdruck.

In seinen literarischen "Technikbildern" zeigt Segeberg in Einzelinterpretationen den Wandel der Technikbewertung anhand ausgewählter literarischer Werke des 19. und 20. Jahrhunderts. Auch die Schriftsteller beteiligten sich an dem "Streit um die Technik".<sup>35</sup> Sie seien nicht nur darum bemüht, die sozialen Auswirkungen der Industrialisierung zu beschreiben, sondern sie trügen darüber hinaus zu

einem Urteil über die Technik bei. Diese Urteile gründeten auf Denkmustern, die auf "künstlich imaginierte Wirklichkeitsbilder"<sup>36</sup> zurückgriffen. Die Entstehung dieser verselbständigten Denkbilder zu überprüfen sei das Anliegen seiner Untersuchung.

Die Kritik an technischer Rationalität macht er an dem Verhältnis von Technik und Naturbeherrschung fest. Im Vordergrund steht bei ihm, die Handlungsmuster der literarischen Personen, hier der Techniker und Ingenieure, zu beleuchten. Aber nicht nur die Träger der technischen Intelligenz bestimmten das kollektive Bild über die Technik, auch ihre Erfindungen, wie Brücken oder Tunnel, bilden als Dingsymbole einen wichtigen Untersuchungsgegenstand.

Segeberg unterstreicht in seiner Analyse den Verweiskarakter, der dem Gegenstand der Technik innewohnt; Kritik an der Technik, so sein Fazit, sei immer auch Gesellschaftskritik:

Wer die Maschine dämonisiert, redet nur scheinbar über ein materielles Substrat der Technik. Im Kern meint er vielmehr ein ‚mechanistisches‘ Gesellschaftsmodell, das ihn selber zum Maschinenteil degradiert hat.<sup>37</sup>

Volker Neuhaus geht in seiner Untersuchung<sup>38</sup> über Technik in der Literatur dem Unvermögen der Autoren des 19. Jahrhunderts nach, Technik entsprechend der Realgeschichte zu gestalten. Die deutsche Literatur sei „über weite Strecken eine Literatur der Entindustrialisierung, der Maschinenroman ein Roman des Maschinensturms.“<sup>39</sup> Auch er weist darauf hin, daß frühe Industrieromane von der Kritik nicht ausreichend berücksichtigt worden seien. Um die Besonderheiten der Industrieliteratur herauszuarbeiten, müssten die Rezensenten beachten, daß es sich dabei um einen Komplex aus Mensch, Maschine und Material handle. Gerade diese „Unübersichtlichkeit“ verhindere es, daß sich die Autoren stärker mit dem neuen Stoff befaßten.

Auch die Autoren des Sammelbandes „Literatur in einer industriellen Kultur“ Götz Großklaus und Eberhard Lämmert werben Ende der 80er Jahre für eine neue Sichtweise des Themengebietes und geben einen umfassenden Überblick. Sie setzten sich dafür ein, stärker auf die „Wahrnehmungs- und Bewußtseinsveränderungen“ zu blicken, „die sich im Zuge einer immer beschleunigten Industrialisierung des täglichen Lebens ergeben haben und die ihren Reflex – oder auch ihre Vorankündigung – in der literarischen Formensprache fanden.“<sup>40</sup> Die scheinbar einseitigen Lösungsmuster der Fabrikroman-Autoren werteten sie als einen „Entwurf der Gegenwelten“, denn Idyllen und künstliche Paradiese hätten ihre Funktion: sie seien „Zonen der Verlangsamung“ und der „Synthese inmitten zunehmend beschleunigter Prozesse von Trennung und Entfremdung“.<sup>41</sup> Die Geschichte der Industrialisierung, so wie sie in der Literatur dargestellt werde, gäbe Aufschluß über die „äußere wie innere Natur“<sup>42</sup> der Menschen.

Anfang der 90er Jahre gibt Wolfgang Hädecke einen umfassenden Überblick über die Industrieliteratur und ihre Vorläufer. In „Poeten und Maschinen. Deutsche Dichter als Zeugen der Industrialisierung“ untersucht er nicht nur das gesamte 19. Jahrhundert in Einzelinterpretationen, sondern schaut auch auf die Wurzeln der Fabrikromane in Romantik und ausgehender Klassik am Beispiel von Goethe, Schiller, Novalis und Lichtenberg u.a. und zeichnet diese Entwicklung weiter. Die frühen Fabrikromane erfüllten als „Schwellenwerke“<sup>43</sup> hin zum realistischen Roman eine wichtige Funktion, denn sie markierten die Geburtsstunde des technischen Zeitalters. Von den Autoren sei diese „Sturm und Drang-Periode der Moderne <...> scharfsinnig, sensibel und ahnungsvoll erfahren und beschrieben“ worden.<sup>44</sup> Um so verwunderlicher, daß diese Zeit unter Literaten und Literaturwissenschaftlern so wenig Beachtung gefunden habe: Die technisch-industrielle Maschinerie, deren innerstes Wesen Beschleunigung sei, scheine die Poeten erst zu überholen und ihnen dann immer schneller davonzufahren. So fragt Hädecke nach den Gründen, warum die „Phantasie und die Sprachkraft vieler zeitgenössischer Schriftsteller ausgerechnet in einem Geschichtsmoment zu überfordert“<sup>45</sup> waren, um die technischen, sozialen und kulturellen Veränderungen eingehend darzustellen.

Die Herausgeber eines der neuesten Sammelbände mit dem Titel "Medien und Maschinen"<sup>46</sup> weisen ebenfalls auf die Notwendigkeit hin, das Bild der Technik in der Literatur als wichtigen Beitrag zur Technikbewertung hinzuzuziehen. Die Industrieliteratur befinde sich nach der "zweiten industriellen Revolution"<sup>47</sup> in einem Prozeß der Öffnung gegenüber neuen Themenbereichen. Wären es im 19. Jahrhundert Maschinen, Transport und das Arbeitermilieu gewesen, das die Schriftsteller thematisierten, so verlange das 20. Jahrhundert die Erweiterung um den Medienapparat; denn mit der Einflußnahme der Kybernetik habe das "Zeitalter der Kommunikation und der Regelung"<sup>48</sup> begonnen. Diese Neuerungen forderten einen "Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft".<sup>49</sup> Als Reaktion auf die wachsende Penetranz der Alltagswelt durch Technik müsse die Frage nach dem Verhältnis zwischen Industrie und literarischer Produktion neu gestellt werden. Die "kritischen Bedenken der Literatur gegenüber einer forciert technischen Kultur"<sup>50</sup> würden auch in bezug auf die Struktur der literarischen Werke überprüft. In welcher Wechselbeziehung Technik- und Kulturgeschichte stünden, werde anhand der Literatur beleuchtet, denn sie erfülle "in ihrem Eigenwert als Kulturfunktion" eine "spezifische Form der Technikreflexion".<sup>51</sup>

Doch Literatur reflektiere nicht nur die Auseinandersetzung mit der Technik, kritisiert Segeberg,<sup>52</sup> es gehe vielmehr darum, „die Technik- und Mediengeschichte literarischer Texte selber in den Blickpunkt des Forschungsinteresses zu rücken.“<sup>53</sup> Dann ließe sich zeigen, daß es „neben einer Geschichte der Literatur im Zeitalter von Technik und Naturwissenschaften immer auch eine Geschichte des Mitwirkens der Literatur an diesem Zeitalter gegeben hat und wohl auch weiterhin

geben dürfte“.<sup>54</sup> Auch zur Weiterentwicklung dieses neuen Blickwinkels soll meine Untersuchung einen Beitrag leisten.

### 1.3. Begriffsklärung

An den Gegenstand der industriegeprägten Technik knüpfen sich Motive, die durch literarische Bilder konkretisiert werden. Zum einen sind die Motive häufig den Konventionen der jeweiligen literarischen Epoche zuzuordnen. Dann wiederum - und hierauf richte ich meine Aufmerksamkeit - werden technische Zusammenhänge durch ungewohnte Bilder beschrieben, die ihrerseits Motive prägen.

Beispielsweise hat das Motiv des Maschinenstürmers in der Mitte des 19. Jahrhunderts durch die frühen Fabrikromane in die Literatur Einzug gehalten. Das Motiv der Zerstörung des Maschinenapparates wird dann zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch das Infragestellen des reflektiert handelnden Individuums abgelöst und zwar am Beispiel des Motivs des Neuen Menschen. Und schließlich wird es in dem Motiv des von der Maschine endgültig ersetzten Individuums realisiert: des Roboter.

Es scheint mir für das Verständnis wichtig, hier den Begriff „Motiv“ zu erläutern: „Motiv“ stammt aus der Musik und bezeichnet die kleinste melodische Einheit einer Komposition. In der Literatur ist Motiv dagegen thematisch gefaßt und wird als minimales stoffliches Element charakterisiert. In seiner Untersuchung über Volksliteratur beschreibt Thompson das Motiv als kleinste Einheit eines Erzählganzen, das sich durch die Epochen hindurch erhalten konnte: "A motif is the smallest element in a tale having a power to persist in tradition."<sup>55</sup> Diese Definition von 1946 beeinflusst die Motividiskussion der folgenden Jahrzehnte grundlegend.<sup>56</sup>

Die Bedeutung, die Motive in einem Text haben, wird unterschiedlich bewertet. Als textkonstituierende Komponenten prägen sie entscheidend die Textstruktur,<sup>57</sup> wobei Lüthi die Einschränkung macht, sie als "handlungsmodifizierend", aber nicht als "handlungswesentlich" zu charakterisieren.<sup>58</sup> Inwieweit diese Beschreibung unzureichend ist, zeige ich im folgenden auf: Motive können innerhalb eines Handlungsgefüges sehr wohl neue Zusammenhänge herstellen und erfüllen damit eine entscheidende Aufgabe.

Ihre Funktion ist von der Wortbedeutung (lat. *movere*: bewegen) her zu verstehen, denn sie stehen zu anderen Textelementen in einem "dynamischen Wechselverhältnis".<sup>59</sup> Darüber hinaus erfüllen sie eine integrative Funktion bzw. eine Isolationsfunktion, indem durch sie Isoliertes aus dem Textganzen hervorgehoben oder dem Leser noch Unvertrautes mit Gewohntem in Verbindung gebracht wird. In

ihrer strukturbildenden Bedeutung sind Motive Textbausteine, die in Form von Schematisierungen den Zugang zum Text erleichtern. Indem der Leser den Handlungsverlauf weitgehend voraussagen kann, gewinnt er - dies ist besonders bei der Einführung unbekannter Themen wichtig - Sicherheit und Orientierung. In meiner Analyse zeige ich auf, wie Prutz beispielsweise darum bemüht ist, dem Leser die bis dahin unbekannt Probleme der Industrialisierung durch Zuhilfenahme bereits vertrauter Motive näher zu bringen.

Einen weiteren wichtigen Aspekt bezeichnet die besondere Form der Interpretation von Motiven. Durch sie wird an kollektive Erfahrungen angeknüpft. Da Motive auf traditionelle Handlungs- und Bewertungsmuster beim Leser zurückgriffen, spiegelten sie als Träger allgemeiner Grundvorstellungen "das Gemeingut" einer Epoche wider.<sup>60</sup> Körner bewertet diesen Erklärungsansatz als Grundlage für das Entstehen literarischer Texte überhaupt: "Dichtung beruht auf einem allgemeinen Gesellschaftserlebnis, und so sind auch ihre Motive Abbild dieser kollektiven Erfahrungs." <sup>61</sup> Folglich könnten sie auch außerhalb des konkreten Textzusammenhangs Überliefertes weitergeben, wobei sie nicht die individuelle Interpretation forderten, sondern beim Leser ein allgemeines Verständnis eines Sachverhaltes voraussetzten. Auch Symbole könnten eine ähnliche Funktion erfüllen, wie Link am Begriff des "Kollektivsymbols" nachweist.<sup>62</sup>

Zu Anfang der Motivforschung wurde der Schwerpunkt auf die stoffgeschichtliche Deutung gelegt. Der Stoffforschung liegt die komparatistische Methode zugrunde, auf deren Grundlage die Beziehung der kleinen bedeutungstragenden Einheiten zu Form und Gehalt analysiert wird. Doch, so kritisiert Beller, obwohl die Mehrzahl der stoffgeschichtlichen Untersuchungen ein hohes Maß an Vollständigkeit in ihrer Darstellung erreiche, komme es zumeist nicht zu einer vergleichenden Analyse. Die konventionelle Stoffforschung vernachlässige "die Einbeziehung des Stofflichen in die Gesamtgenese einer Dichtung."<sup>63</sup>

In seiner Kritik an traditionellen stoffgeschichtlichen Untersuchungen schlägt Beller statt dessen eine stärkere Hinwendung zur Themenanalyse vor, wobei er Thema von lateinisch "materia" herleitet. Unter diesen Begriff faßt er den poetischen Stoff sowie den künstlerischen Zugriff auf denselben; so bezeichne die Themalogie die thematische Ausdrucksform des Gehalts. Um die Frage nach dem Gehalt eines Kunstwerkes zu klären, werde die reine Stoffuntersuchung durch eine Formbetrachtung ergänzt, "neben die Stoff- und Ideengeschichte muß die Formgeschichte treten."<sup>64</sup> Folglich bezeichne die "poetologische Kernfrage"<sup>65</sup> die Analyse der Beziehung zwischen Stoff und Form. Themalogie berücksichtige zum einen den "herkömmlichen Gegenstand der „Stoffgeschichte“" und ergänze die Untersuchung darüber hinaus um eine "extensive Einbeziehung aller Phänomene",<sup>66</sup> womit eine "Intensivierung der philologischen Methode"<sup>67</sup> erreicht werde.



Für meine Arbeit bedeutet dies, daß neben der Frage, welche Aspekte bei der Aufnahme des Gegenstandes der industriegeprägten Technik zentrale Beachtung finden, etwa die Arbeitsformen an den Maschinen, die Verarmung des aufkommenden Industrieproletariats oder der sich formierende Widerstand unter den Arbeitern etc., die Darstellungsmittel zu untersuchen sind. Dabei ist die vermittelnde Relation zwischen inhaltlicher und formaler Ebene über die Motivstruktur aufzuschlüsseln.

Ein Beispiel soll diesen Zusammenhang erläutern. Ausgehend vom Gegenstand der Technik, der als Arbeit an den Maschinen in die Literatur eingeführt wird, ist das Motiv des Maschinenstürmers geknüpft. Dies wiederum wird neben seiner inhaltlichen Gebundenheit über eine Vielzahl von Bildern realisiert - beispielsweise die Maschine als Ungeheuer -, die das Motiv auf formaler Ebene bestimmen. Auf diesen Zusammenhang gehe ich in den Einzelinterpretationen dann näher ein.

## 2. Robert Prutz: „Das Engelchen“ - Zur Bedeutung des Fabrikromans in Deutschland

### 2.1. Der historische Kontext

Den Sozialen Roman „Das Engelchen“ schrieb Robert Prutz zwischen 1845 und 1851, in einer Zeit, die geprägt war, durch die Hoffnung auf politische, soziale und gesellschaftliche Reformen aber auch durch die Resignation, die deren Scheitern schließlich hervorrief. Die politische Umbruchphase zwischen 1830 und 1848 führte auch eine ästhetische Neuorientierung herbei, die sehr unterschiedlich ausgeprägt war. Gemeinsam war den linksliberalen und linksrevolutionären Schriftstellern des "Jungen Deutschland" ihr Engagement gegen die politische Reaktion.<sup>1</sup>

Auch wurden in den 30er und 40er Jahren erstmals Aspekte der Industrialisierung in der Literatur aufgegriffen und, damit verbunden, der Versuch der Darstellung von sozialen Lebenszusammenhängen. Das Genre des Fabrikromans<sup>2</sup> hält in die deutsche Literatur Einzug. Die Schwierigkeiten, die mit dieser Zielsetzung einhergingen, lassen sich anhand des von mir zu untersuchenden Romans exemplarisch aufzeigen. Dabei werde ich die Frage nach der literarischen Wertung diskutieren.

In den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts wird die Industrialisierung schließlich zu einem wichtigen Gegenstand der deutschen Literatur. Vorher setzten sich nur sehr vereinzelt Autoren mit technischen Erfindungen und ihren Auswirkungen auf die Lebensverhältnisse auseinander. „Die Hinwendung zu Antike und Mittelalter in Klassik und Romantik ließ wenig Gelegenheit zur Auseinandersetzung mit den industriellen Problemen. Erst Vertreter der späten Romantik nehmen Notiz von den neuen Gegebenheiten, aber sie bedauern ihre Wesensfremdheit <...> oder fühlen sich durch Dämonen der Maschine bedroht.“<sup>3</sup>

Daß sich die reale Technikansiedlung - in Deutschland waren zuerst die Textilindustrie und der Bergbau betroffen - unter der Schirmherrschaft einer konservativen Regierung vollzog, hat auch die Kritik besonders unter den Jungdeutschen Schriftstellern hervorgerufen. Die industrialisierte Technik wurde zum repressiven Mittel staatlicher Machtausübung. Kleinere und mittlere Handwerksbetriebe zerfielen, und die damit einhergehende wachsende soziale Not war Ursache für die gezielten Protestaktionen im Vormärz gegen Industrialisierung und damit auch gegen zunehmende Zentralisierung ökonomischer Macht. Die Reformen sollten mehr demokratische Freiheiten wie die Presse- und Meinungsfreiheit bringen und vor allem zur nationalen Einheit und damit zu grundlegenden gesellschaftlichen Veränderungen führen. Entsprechend groß war die Enttäuschung unter den Reformern, die das Scheitern schließlich auslöste. Unter ihnen war auch Robert Prutz. Diese

Situation war für ihn und viele seiner Literatenkollegen bei der Bearbeitung des Industrie- bzw. Weberstoffes bestimmend.

Für das Verständnis des „Engelchen“ ist Prutz' Auffassung von Politik und Gesellschaft grundlegend, womit ich mich daher zuerst beschäftige. Daran anschließend zeige ich die Konsequenzen auf, die der Literaturwissenschaftler und Romanschriftsteller Prutz daraus für sein eigenes Schreiben abgeleitet hat.

Ebenfalls thematisiere ich die Einstellung Prutz' gegenüber technischen Neuerungen. Zeigt er in seinem Roman die Maschinen als Verkörperung des Schlechten mit demoralisierenden Auswirkungen, so betont er in seinen theoretischen Schriften durchaus ihren positiven Effekt. Zwar in ideeller Weise, doch zu einem vergleichsweise frühen Zeitpunkt weist der Autor auf die völkerverbindende Komponente des technischen Fortschritts hin:

*Wie durch die Buchdruckerkunst die Schranken des geistigen Gebiets zertrümmert und die Geister sich gegenseitig angenähert wurden: so sollen jetzt den entfesselten Ideen auch die Körper folgen, nach den geistigen sollen die räumlichen Schranken fallen, die Völker sollen auch äußerlich zusammenwachsen in Eine große Gemeinde, Ein großes Bündnis und das Reich Gottes wird sich verwirklichen auf Erden.<sup>4</sup>*

Nicht die Artefakte selbst sind also Gegenstand seiner Kritik, sondern der gesellschaftspolitische Kontext, in dem sie eingesetzt werden.

In seiner Abhandlung „Kleine Schriften zur Politik und Literatur“ zeigt Prutz den Weg für ein friedliches Europa auf. Seine zentrale These ist, daß ein dauerhafter Frieden erst auf der Basis von sozialer Gerechtigkeit möglich sei. Er erkennt somit bereits zu Beginn der Industrialisierung die Auswirkungen, die eine Zentralisierung ökonomischer Macht mit sich brächte. Dabei weist er der Regierung eine einseitige Industrieförderung nach, die Klein- und Mittelbetriebe nicht ausreichend unterstütze. Die einseitige staatliche Subventionierung nennt er einen "gewerbliche“n“ Krebschaden, der die Früchte unseres Fleißes besudelt und uns den spärlichen Gewinn aus den Händen reißt."<sup>5</sup> So sei durch die auf Profitmaximierung ausgerichtete Förderung keine Grundlage für eine friedliche und gerechte Nutzung geschaffen. Eben dieses thematisiert er im „Engelchen“. Die Verarmung der schlesischen Weber ist für Prutz Beispiel einer fehlgeleiteten Technikentwicklung auf der Basis restriktiver Politik. Was er wenige Jahre später in seinem Roman zum Thema macht, problematisiert er bereits 1847 in seinen wissenschaftlichen Schriften.

*Seit mehr denn 30 Jahren genießt unser Vaterland  
eines ununterbrochenen äußeren Friedens. <...>  
Die Welt ist ruhiger denn je. Handel und Wandel  
blühen: die Eisenbahnactien, gleichviel ob sie  
steigen oder fallen, unsere Banquiers wissen sich  
durch beides zu bereichern: und wenn auch hie und  
da eine Leineweberfamilie zu Grunde geht, oder  
ein Dutzend Garnspinner verhungert, so verhungern  
sie im Stillen.<sup>6</sup>*

Erscheint Prutz in seinen politischen Forderungen als moderner Demokrat, so wird bei seiner ethisch-moralischen Orientierung gleichwohl ein ideeller und damit weltabgewandter Zug deutlich. Das zeigt sich, wenn er die Frage nach den Zielen eines solchen politischen Strebens stellt, und ob es dafür einen geistigen Hintergrund gebe:

*Knüpft es mit lebendigen Fäden, mit lebensvollen  
Adern an das Ewige und Göttliche: an die Idee  
des Geistes und seine Verwirklichung an? Es  
thut es nicht! Wohlstand, Sattsein, Ruhigsein,  
das sind die Zielpunkte unseres Strebens.<sup>7</sup>*

Die Vorstellung, von der der Reformler und Demokrat ausgeht, hat vor allem mit seiner religiösen Orientierung zu tun. Trotz seines stark zeitgeschichtlichen Interesses, wird in seinen Schriften immer wieder deutlich, daß nicht die historisch gewachsene Situation und die damit einhergehenden veränderten Lebensbedingungen im Mittelpunkt seines Interesses stehen; er legt vielmehr einen Maßstab an, der nach abstrakten ethischen Werten ausgerichtet ist: Das "Ewige" und "Göttliche" taucht bei ihm stets als übergeordnetes Prinzip auf. Eine allgemeine, nicht zu konkretisierende Idee vom Guten scheint ihm wichtiger zu sein als eine Zielsetzung, die am praktischen Leben orientiert ist. Dies spiegelt die geistesgeschichtliche Situation in Deutschland wider. War der Pragmatismus in England in der Mitte des 19. Jahrhunderts längst kein Fremdwort mehr, so spielte diese Strömung in der deutschen Literatur und Philosophie erst einmal keine Rolle. "Deutschland hat sich wie kein anderes Land in Europa ideologisch gegen die Industrialisierung gewehrt - oder sie einfach ignoriert oder falsch eingeschätzt"<sup>8</sup> so Herbert Heckmann; die „humanistischen Ideale des 18. Jahrhunderts“ blieben hier auch mit einer veränderten soziohistorischen Situation vorherrschend. Ein Beispiel gibt Walther Killy in seinem Aufsatz „Lebenswirklichkeit“, in dem die deutsche und die englische Art der sozialen Verarbeitung miteinander in Beziehung gesetzt wird. Als Charles Dickens' Roman „Hard Times“ 1854 erschien, lautet der Untertitel „For these times“, zeigt also einen starken Gegenwartsbezug. Dagegen schreibt Adalbert Stifter über seinen Roman „Der Nachsommer“ zwei Jahre später an seinen Verleger:

*Ich habe <...> wahrscheinlich das Werk um der Schlechtigkeit willen gemacht, die im  
allgemeinen, mit einigen Ausnahmen, in den Staatsverhältnissen der Welt in den sittlichen*

*Verhältnissen derselben und in der Dichtkunst herrscht. Ich habe eine große, einfache, sittliche Kraft der elenden Verkommenheit gegenüberstellen wollen.<sup>9</sup>*

Da werden auch Prutz' Rückgriffe auf den Idealismus verständlicher. In „Über die politische Poesie“ schreibt er,<sup>10</sup> daß die Kunst die Aufgabe habe, das Schöne herauszustellen. Hier lehnt er an den idealistischen Kunstbegriff an. Für Prutz' Schreiben ergibt sich daraus bei der Auseinandersetzung mit den sozialen und gesellschaftlichen Veränderungen der beginnenden Industrialisierung allerdings eine Art Widerspruch. Jedoch stellt dieses Nebeneinander von Tradiertem und Neuem auch für andere Autoren selbstverständlich eine Schwierigkeit dar. Beispielsweise fordert Gutzkow einen nach „ideeller Wahrheit“ strebenden Realismus. Vom modernen Pragmatismus ist man in Deutschland also zu dieser Zeit noch weit entfernt. Entsprechend schwierig gestalten sich daher die Versuche, realhistorische Kontexte in die Literatur einfließen zu lassen.

## 2.2. Literatur im Umbruch

Prutz' Engagement in dieser Sache erscheint dem heutigen Leser vermutlich als wenig erfolgsversprechendes Vorhaben. Seine Romane können bei der Frage nach der literarischen Wertung nur unzureichend bestehen. Dennoch kommen den frühen Industrieromane mit ihren technikbezogenen Bildern und Motiven, für die Entwicklung der Literatur im 19. Jahrhundert hin zum realistischen Ausdruck eine große Bedeutung zu.

Prutz' intensive Beschäftigung mit historisch-politischen Fragen liegt in seiner Tätigkeit als Journalist und dabei besonders in seiner Mitarbeit bei den Hallischen Jahrbüchern begründet. Aber auch in seinen literarischen Zeugnissen wird eine zeitkritische Auseinandersetzung deutlich, z.B. wenn es um die nationale Frage geht. In seiner Rhein-Bearbeitung heißt es:

*Euch gilt mein Ruf, ihr Fürsten und Vasallen,  
In deren Händen unser Schicksal liegt! -  
Euch Deutschen gilt es, nah'und fern, euch Allen,  
Soweit ein Hauch von deutschem Munde fliegt:  
Mit euch zuerst müßt ihr den Kampf beginnen!  
Soll unverführt von heiterem Geschrei  
Und ungetrübt des Rheines Welle rinnen,  
So seid zuerst ihr selber deutsch und frei!<sup>11</sup>*

Sein kritischer Dialog mit den Junghegelianern, besonders mit seinem Vertrauten Georg Herwegh, brachte dem Vormärzautor Verleumdungen und sogar Gefängnisstrafen ein. Ebenso schwierig war es für ihn, sich wissenschaftlich durchzusetzen; aufgrund der konservativen Grundhaltung an den Universitäten wurde seine Habilitationsschrift über den Göttinger Dichterbund abgelehnt. Obwohl er

als gemäßigter Liberaler zu den Junghegelianern Distanz einnahm - seine Mitarbeit bei den Hallischen Jahrbüchern gab er mit dem Eintreten von Marx auf -, wurde ihm aufgrund seiner politischen Stellungnahmen eine Professur vorenthalten. Auch die Erlaubnis zu Vortragsreihen über die deutsche Literatur wurde ihm mitunter mit der Begründung entzogen, daß er bei seiner Interpretation mehr Wert auf die Geschichte als auf die Literatur lege. Für seine satirische Komödie „Die politische Wochenstube“ (1845) wird er schließlich wegen Majestätsbeleidigung angeklagt. Mit seinen Zielen - Konstitution, nationale Einheit, Freiheit der Presse und der Wissenschaft - bewegt sich der Vormärzautor ganz auf der Linie der Jungdeutschen. Mit seinen klaren Forderungen waren ihm die politischen und gesellschaftlichen Notwendigkeiten sehr bewußt - vielleicht bewußter als Herwegh, der ein gesellschaftliches Konzept als ganzes niemals zum Thema machte.

Der einerseits vom Idealismus geprägte Prutz setzt sich andererseits in seinen literaturtheoretischen Schriften für die Aufnahme zeitgeschichtlicher Gegebenheiten in die Literatur ein. Politik und Literatur dürften nicht mehr getrennt sein.<sup>12</sup> Er begründet seine Forderung nach einer politischen Poesie mit dem Wunsch, das Volk mündig zu machen, indem es Einblicke in politische Prozesse erhält. So zielt er - zumindest in seinen theoretischen Überlegungen - auf die aufklärerische Funktion von Literatur ab. Die "große geheimnisvolle Staatsmaschine",<sup>13</sup> so der Demokrat, soll verstehbar werden. Daher müsse sich die Literatur weit stärker als bisher um die Aufnahme von Gesellschaftlichem bemühen. Als Antwort auf die romantische Tradition, der Prutz vorwirft, Probleme der Wirklichkeit unberücksichtigt zu lassen, fordert er eine stärkere und vor allem konkretere Einbeziehung sozialer und politischer Zeitprobleme in die Literatur. Dabei stellen sich für den Autor auch neue ästhetische Fragen, denn bislang blieb die realistische Form der Darstellung weitgehend ausgespart.<sup>14</sup>

Prutz ist der naiven Überzeugung, daß sich bei einer ernsthaften Auseinandersetzung eines Autors mit gesellschaftspolitischen Gegebenheiten bei diesem quasi von selbst mögliche ästhetische Gestaltungsformen einstellen. Wie dies allerdings konkret geschehen kann, läßt er offen.

*Wo in einer Nation politisches Bewußtsein ist,  
da wird dieses Bewußtsein auch seinen poetischen  
Ausdruck finden, da wird es eine politische  
Poesie geben; und ferner: Wo wirklich eine  
politische Poesie ist, da muß die Politik bereits  
der Inhalt des schönen Individuums geworden sein.*<sup>15</sup>

Wie schwierig jedoch die Umsetzung dieser Ideen ist, läßt sich an der Lyrik von Prutz selbst erkennen. In seinem Gedicht „Rechtfertigung“ polemisiert er gegen die noch in romantischer Tradition stehenden Schriftsteller:

*Macht Verse wieder, wie zuvor,  
singt: blühe liebes Veilchen!  
Und findet das kein offnes Ohr,  
je nun, so schweigt ein Veilchen.---*<sup>16</sup>

Gleichzeitig wird hier die eigene Unzulänglichkeit gegenüber der neuen Zielsetzung deutlich, da er selbst - unter Einbeziehung romantischer Stilelemente, wie das Bild von der Nachtigall verdeutlicht - in einen romantischen Duktus verfällt:

*Doch in die Lüfte stolz und froh,  
solln unsre Lieder steigen!  
Und wären alle Lerchen stumm  
und alle Nachtigallen,  
so soll die Freiheit doch ringsum  
von allen Zweigen schallen!*<sup>17</sup>

Auf dieser Grundlage muß Prutz' Optimismus gegenüber einer realistischen Ausdrucksform in Frage gestellt werden. Was dem Schriftsteller in seinen Gedichten und späteren Romanen nur sehr unzureichend gelingt, weiß der Literaturwissenschaftler dagegen als Konzept treffend zu beschreiben, nämlich die Idee der Schönheit mit der Wirklichkeit zu verbinden. Der Trennung zwischen Ästhetik und Gesellschaftlichem begegnet er mit der Forderung nach der Koexistenz einer Kunst- und einer Unterhaltungsliteratur: Neben der Existenz von Kunstliteratur, die "den geistigen Grundbesitz"<sup>18</sup> eines Volkes darstellt, plädiert er für eine einfachere und damit allen Kreisen der Bevölkerung zugängliche Literatur, die Unterhaltungs- bzw. Volksliteratur. Sie diene nicht vorrangig der Zerstreuung des Lesers, sondern dessen moralischer Erziehung auf ansprechende Art und Weise. Die "Zwittergattung" Unterhaltungsliteratur vermag denen, die nicht gebildet genug sind, am "innerlichen Verständnis des Schönen" teilzuhaben, die Idee des "Höchsten und Vortrefflichen"<sup>19</sup> näher zu bringen. Auch dieses Konzept birgt viele Ungereimtheiten, wie ich am Beispiel des Romans "Das Engelchen" zu zeigen versuche.

Voraussetzung sei, so heißt es bei Prutz, daß die Fabeln in einem dem Leser vertrauten Milieu angesiedelt sind. Damit wäre dann der erste Schritt zur Reflexion von Gesellschaftlichem gegeben. Mit seiner Forderung nach neuen Gemeinplätzen in der Literatur lehnt er sich vor allem an den französischen Autor Eugène Sue und dessen Erfolgsroman „Die Geheimnisse von Paris“ (1842/43) an. Im Gegensatz zu den Engländern und Franzosen fehle den Deutschen ein "Tummelplatz",<sup>20</sup> auf dem sich Alltagswelt und Kunst trafen, ein "Mittelpunkt praktischer Thätigkeit, <ein> Marktplatz gleichsam, wo Bildung und Leben, Theorie und Praxis, Literatur und Wirklichkeit ihre Schätze gegeneinander austauschen."<sup>21</sup> Zeitgemäße Literatur muß, so fordert der Vormärzautor, die neuen Lebensformen einer Zeit "des Schwankens und der Übergänge"<sup>22</sup> reflektieren. Die ästhetische Orientierung der Schriftsteller dürfe nicht mehr an der griechischen Klassik erfolgen, sondern müsse einem "geheimen Bruch", einen "innerlichen Zwiespalt",<sup>23</sup> durch den der moderne Mensch gezeichnet

sei, Rechnung tragen: Eine neue ökonomisch-industrielle Ordnung erfordere auch eine neue künstlerische Ausdrucksform. Ziel meiner Arbeit ist es zu zeigen, warum Prutz die Umsetzung dieser Forderung nur sehr unzureichend gelungen ist. Prutz steht mit dieser Forderung nicht allein da. Zeitgenossen, wie beispielsweise Mörike, versuchen bereits diese Umsetzung.<sup>24</sup>

Vorbild ist Prutz der soziale Roman aus Frankreich, wie ihn Boz, Sand und vor allem Sue entwickelt haben. Sues "Die Geheimnisse von Paris" erschien 1842/43 und fand schnell auch in Deutschland große Verbreitung. Ganz neu war die Situierung der Geschehnisse im Industrie- und Armenmilieu. Die Sicht auf Probleme der Zeit ist dabei zwar eine stark reduzierte, eine auf die Vermittlung von moralischen Werten abzielende und vor allem unterhaltende Literatur. Der Roman arbeitet jedoch mit einer bis dahin ungewöhnlichen Art der Realitätswiedergabe. Dies beeinflusste in ihrer Art der Darstellung sehr stark die „deutsche Parialiteratur“, wie Erich Edler die Fabrikromane nennt.<sup>25</sup> Merkmal des nach der Französischen Julirevolution von 1830 aufkommenden Fabrikromans in Deutschland, der zwischen 1843 und 1848 in Mode kommt, ist die verstärkte Aufnahme der neuen durch die Industrialisierung geprägten Wirklichkeit.<sup>26</sup> Dabei hält gerade der Roman die Stilmittel vor, um dem Industriethema einen Weg in deutsche Literatur zu ebnen. „Die epische Breite des Romans bietet den geeigneten Boden für die Aufnahme der Zeitideen.“<sup>27</sup> Wie ich an späterer Stelle zeige, ist der Roman und besonders der Trivialroman mit seinen bekannten Motiven hierfür geeignet. Beliebtes Stilmittel ist bei Sue die Kontrasttechnik ebenso wie die Verwicklung in Abstammungs- und Verwandtschaftsverhältnisse. Über den Sozialen Roman schreibt Edler:

*Der Leser darf <...> keinen sozialen Roman im heutigen Sinn erwarten. Der Handlungsverlauf ist von Sensationsmotiven bestimmt, die den Gegenstand einem breiten Lesepublikum schmackhaft machen sollen; Unterdrückung und Ausbeutung der Arbeiterschaft werden nicht direkt thematisiert. Das verzweigte Handlungsgeflecht wird beispielsweise durch das überkommene Spannungsmotiv eines vom Fabrikanten entwendeten Testaments zusammengehalten.<sup>28</sup>*

Von dem französischen Sozialen Roman leitet Prutz sein eigenes literarisches Konzept ab: Auch der deutsche Leser fordert Unterhaltung; er will "Stoff, Abenteuer, Verwicklung und Umgebungen, die ihm bekannt sind, <...> er will Abwechslung, Fülle und Lebendigkeit."<sup>29</sup> Da durch Unterhaltungsliteratur, so die Annahme Prutz', auch moralische Werte vermittelt werden können, werde Literatur "Werkzeug zu den höchsten Zwecken."<sup>30</sup> Prutz legt dem „Engelchen“, wie er im Vorspann verlauten läßt, "in diesen zerrissenen, ruhelosen Zeiten <...> höhere sittliche Ideen" zugrunde.

Die Forderung Prutz', dem Leser durch unterhaltsame Lektüre in einer Zeit des Umbruchs eine moralische Orientierung an die Hand zu geben, ist sehr problematisch: Zum einen impliziert der Wunsch nach Unterhaltung bereits das Moment des Trivialen. Zum anderen erfolgt durch den Versuch



einer Wertevermittlung ein Rückgriff auf Tradiertes und damit nicht zuletzt auch eine Festlegung auf den biedermeierlichen Wertekodex. Die Problematisierung der Wirklichkeit gelingt dem Autor daher nur sehr unzureichend. Nicht allein die Frage nach der literarischen Wertung ist mir bei der Rezeption des Romans wichtig. Vielmehr versuche ich zu zeigen, daß die Aufnahme sozialer Wirklichkeit - mit oder gerade wegen ihrer Defizite - erstmals zu einem wichtigen Gegenstand geworden ist, der die deutsche Literatur sehr weitgehend beeinflußt hat. Bis zum Ende des 19. Jahrhundert wird dieses gleichermaßen Streitpunkt und Herausforderung unter den Autoren bleiben.

### 2.3. Die literarästhetischen Aspekte im „Engelchen“

Die theoretischen Überlegungen setzt Prutz in dem 1851 erschienen Roman „Das Engelchen“ wie folgt um. Der Leser, so Prutz, verlange nach einer "soliden, nahrhaften Lectüre",<sup>31</sup> die durch eine "gebildete, anmutige Form sein Schönheitsgefühl <...> befriedigt, zugleich seinen Geist beschäftigt, seine Kenntnis erweitert, seine Gesinnung kräftigt und erhebt".<sup>32</sup> Diese Forderung ist sehr problematisch, denn schon nach Schiller ist die Koexistenz von Moralischem und Triviale ausgeschlossen. Prutz sucht die Überwindung dieser Trennung herbeizuführen und begibt sich dabei auf gefährliches Terrain.

Als Reflexionsebene für eine Auseinandersetzung mit der literarästhetischen Entwicklung seiner Zeit wählt Prutz im Roman die Figur des Poeten "Florus". Dieser verkörpert das unzeitgemäße Beharren auf eine tradierte Ästhetik bei der Bearbeitung zeitkritischer Stoffe. Gleichzeitig stattet er seine Dichter-Figur mit politischem und gesellschaftlichem Desinteresse aus. Und eben dieses Nichtinteressiertsein wirft Prutz auch einigen seiner Literaten-Kollegen vor. In „Die politische Poesie“ polemisiert er:

*Der Poet steht über den Parteien, ja es kann ihm ganz gleichgültig sein, wie die Welt dort draußen läuft <...> das, was sein wirkliches Eigentum ist, das ewig blühende Paradies der Kunst, die goldene Welt der Phantasie, den Zauberstab des Talents kann ihm ja doch niemand rauben noch verkümmern.<sup>33</sup>*

So würde sich auch der Dichter Florus, wörtlich: „blühend, glänzend“, viel lieber mit „sentimentalen Liedern“ beschäftigen als, wie es die literarische "Mode" erfordere, einen Sozialen Roman schreiben. Das geistige Verhaftetsein in althergebrachten Traditionen und der gleichzeitige Wunsch, dem neuen literarischen Geschmack zu genügen, führt bei dieser Figur zu einem lächerlichen Widerspruch.

Am Beispiel der Poeten-Figur wird die Schwierigkeit verdeutlicht, die die Aufnahme sozialer Tatsachen in die Literatur mit sich bringt; denn allein der Plan zu einem "großen, weitschichtigen Roman, den er ganz auf dem Boden der modernsten politischen und socialen Zustände aufbauen wollte",<sup>34</sup> so wird auf der Handlungsebene deutlich, ist nicht ausreichend. Lediglich die Verlegung des Schauplatzes, wie das Beispiel zeigt, verändert nicht automatisch die Art der literarischen Darstellung. Das realisiert auch der Poet Florus und verteidigt sich:

*Indessen, was will man machen? Das Ding ist  
einmal in Mode, alle Welt will etwas Sociales  
lesen: verhungernde Proletarier, reiche Wucherer,  
bleiche Weberkinder <...> ich liebe eine  
behagliche Existenz und mein ganzer ästhetischer  
Magen dreht sich um, wo ich eine von diesen  
Jammerhöhlen erblicke, selbst nur im Buche.  
Aber die Zeit will es, die Literatur verlangt es.*<sup>35</sup>

Florus, der bis dahin lediglich für literarische Salons schrieb, versteht es nicht, sich auf die soziale Wirklichkeit einzulassen. Prutz stattet die Figur mit einer Reihe negativer Charakterzüge aus. Beispielsweise gelingt dem Literaten der Kontakt zur Dorfbevölkerung nicht; er bewegt sich im Dorf mit großer Ungeschicklichkeit und läuft seinem Begleiter nach "wie ein Küchelchen der Henne."<sup>36</sup> Es "hinderte ihn seine Blödigkeit und sein Ungeschick, mit Leuten niederen Standes zu verkehren."<sup>37</sup> Da verwundert es nicht, daß der altmodische und umständliche Florus unfähig ist, die Gegebenheiten der Wirklichkeit literarisch miteinander in Beziehung zu setzen. Der Poet, der "Diener der Musen", wird lediglich "einigen romantischen Dreck zusammenkehren <...> aus den Hütten des Elends."<sup>38</sup> Er betreibt, wie er behauptet, "socialistische Studien",<sup>39</sup> allein die literarische Verarbeitung der Armut gelingt ihm nicht, denn mit spätromantischen Stilmitteln, bei der eine idealistische Sicht auf die Wirklichkeit vorausgesetzt wird, ist die gesellschaftliche Situation nicht gestaltbar: "Das Musenpferd, das jederzeit so bereitwillig gewesen war, Herrn Florus in die Gefilde der alten Romantik zu tragen, weigerte sich, dieselben zu überspringen."<sup>40</sup>

Um die Kritik am unzeitgemäßen Vorgehen seiner Literaten-Kollegen zu bekräftigen, führt Prutz die Dichter-Figur auf besonders unpassende und damit komische Art in das Handlungsgeschehen ein: "In geschmackvoller städtischer Kleidung, breitschultrig, von ungewöhnlicher Korpulenz"<sup>41</sup> findet sich der Poet nachts in der fremden Umgebung nicht zurecht. Sein spontan gesuchter Kontakt zur Natur endet in Hilflosigkeit und Verängstigung. Als er sich schließlich verirrt, kommentiert er seine Situation verärgert: "Es ist eine bloße poetische Tradition mit dem ganzen Monde, auf mein Wort, und ich sage mich los davon, wiewohl ich ein Poet bin; jede honette Straßenlaterne ist mir lieber."<sup>42</sup> Seine Kontaktaufnahme mit Natur scheidert, was vergleichbar ist mit seinen späteren Versuchen, das Vertrauen der Dorfbevölkerung zu gewinnen. So wünscht sich der Dichter nichts lieber, als "aus diesem geschmacklosen Wirrwarr von Fels und Sumpf und Moor"<sup>43</sup> herausgeführt zu werden. Es ist

bezeichnend, daß Prutz seine Figur im nächtlichen Mondlicht scheitern läßt, denn er deutet damit auf die Bedeutung hin, die einer Mondlandschaft in der Romantik zukommt. Die Unbeholfenheit allerdings, mit der er seine Dichter-Figur ausstaffiert, sorgt dafür, daß das romanische Stimmungsbild ironisch gebrochen wird. Dies ist als Seitenhieb auf die noch in romantischer Manier dichtenden Schriftsteller zu verstehen. Wie allerdings die "neue Nachtigall", wie sie Herwegh nennt, auszusehen habe, bleibt in der literarischen Praxis bis zu diesem Zeitpunkt nur sehr vage umrissen.

Prutz gelingt es, anhand der Figur des Poeten auf humorvolle Weise ästhetische Probleme jener Übergangszeit zu skizzieren. Für sein eigenes Schreiben hat er jedoch nicht verstanden, daraus Konsequenzen zu ziehen. Vielmehr hat er mit seiner Dichter-Figur den Autoren der deutschen Fabrikliteratur des Vormärz ein (selbst-) ironisches Denkmal gesetzt. Selbst-ironisch deshalb, weil sich die neuen Gestaltungsmöglichkeiten eben nicht, wie Prutz schreibt, von allein einstellen.

Vermutlich hat sich Prutz bei der Gestaltung seiner Poeten-Figur auf Ludwig Tieck bezogen, der als Auftragsliterat für den Buchhändler Nicolai arbeitete. In seinem literarischen Stil gehörte jener noch ganz der früheren Schule an - nach Heine die in romantischer Tradition stehende Literatur. Gleichzeitig nimmt er sich der Gestaltung der neuen Wirklichkeit an. Tieck, der mit seinen Novellen unter Schlegel Vorreiter der Romantik war, distanziert sich zunehmend von dem einstigen Konzept einer Universalpoesie. Der „neue“ Tieck wurde zum Begründer der biedermeierlichen Salon- oder Gesellschaftsnovelle; ein Mangel an poetischer und individueller Substanz wird ihm besonders aus den Reihen der Jungdeutschen nachgesagt. Seine Auseinandersetzung mit Gesellschaftlichem läßt eine realistische Problemgestaltung vermissen; er hält nach wie vor am Wunderbaren als dem eigentlichen Poetischen fest.

Auch Prutz stellt ins Zentrum seiner Romane bei der Aufnahme realhistorischer Stoffe eine ganze Reihe spätrömantischer Motive, wie ich an späterer Stelle nachweisen werde. Dieses Nebeneinander romantischer und historisch-gesellschaftlicher Elemente kritisiert Heine bei Tieck:

*Der Tiecksche Verstand ist ein honetter,  
nüchterner Spießbürger, der dem Nützlichkeits-  
system huldigt und nichts von Schwärmerei wissen  
will; jene aber, die Tiecksche Phantasie, ist  
noch immer das ritterliche Frauenbild mit den  
wehenden Federn auf dem Barett, mit dem Falken  
auf der Faust. <...> Diese beiden führen eine  
kuriose Ehe.<sup>44</sup>*

Es gelingt Prutz mit der Figur des Poeten ästhetische Schwierigkeiten sehr deutlich zu machen. Seine Einteilung in romantische und - im weitesten Sinne - engagierte Literatur, nach Prutz Literatur mit moralischer Wirkungskraft, scheint mir allerdings nicht genügend diejenigen Schriftsteller zu

beachten, denen eine Verbindung beider Bereiche gelungen ist. In der Lyrik hat beispielsweise Nikolaus Lenau in seinem Zyklus "Wanderlieder" (1843) Naturbilder und Weltanschauung miteinander in Beziehung gesetzt.

#### 2.4. Die Schauplätze

Wie problematisch sich die Gestaltung der sozialen Wirklichkeit in der Mitte des 19. Jahrhunderts in den Fabrikromanen darstellt, zeigt sich auch an der Wahl der Schauplätze. Auch im „Engelchen“ wird eine deutliche Trennung der Handlungsorte vorgenommen: Dem industriell geprägten ehemaligen Weberdorf wird ein nicht näher definierter Ort, der durch ländliches, naturverbundenes Leben gekennzeichnet ist, gegenübergestellt. Mit dieser Art der Entgegenstellung folgt Prutz dem Beispiel des französischen Sozialen Romans; eine auch inhaltlich stark kontrastierende Art der Auseinandersetzung ist damit vorgegeben. In biedermeierlicher Manier wird das Dorfleben im Roman klischeehaft dargestellt - und erinnert mit der Skizzierung einer Idylle an den Schweizer Heimatdichter Jeremias Gotthelf. Der überschaubare Ort soll dem Leser das Bild einer geordneten und friedfertigen Gesellschaft vermitteln. Dazu soll auch der für alle verbindliche Moralkodex beitragen, der das Zusammenleben in der Gemeinschaft ordnet.

Zu Beginn des Romans steht die Schilderung einer idealtypischen, vorindustriellen Gesellschaft. Die Arbeit schildert Prutz hier als eine den Menschen zufriedenstellende Beschäftigung. Dagegen setzt er dann das Fabrikdorf, in der Arbeit ein den Menschen entstellenden Faktor darstellt. Nach einem arbeitsreichen Tag zeigt sich im Agrardorf "auf allen Augen Schlaf! in allen Herzen Friede!"<sup>45</sup> Von dieser Atmosphäre wird man sich "in tiefster Seele ergriffen <...> fühlen von einem solchen ländlichen Feierabend! <...> dieser ächten, wahren Sabbathruhe, in der das laute, lärmende Leben sich hier erholt".<sup>46</sup> Diese Harmonie soll das Bild einer Sozialidylle vermitteln.

Daran anschließend setzt Prutz als Kontrast die Schilderungen im Fabrikdorf. Die von ihm beschriebene soziale und moralische Verwahrlosung der Dorfbewohner tritt so im Handlungsgefüge als direkte Folge der Industrieansiedlung auf. So einseitig diese Typisierungen erscheinen, so haben sie doch einen realen Hintergrund: zeitgeschichtliche Berichte heben immer wieder die gesunde Ausstrahlung der Landkinder hervor und stellen dem die kränkenden, blassen Arbeiterkinder gegenüber. Die im Roman beschriebene Idylle soll sichtbar machen, was der moderne Industriearbeiter verloren hat, nämlich Identifikation mit seiner Arbeit. Die führt letztlich zur Entfremdung von seiner Umwelt.

In dem Fabrikdorf wird die Atmosphäre von der industriellen Technik bestimmt: Enorme Fabrikhallen prägen das Bild. Auch akustisch verdrängt die Fabrik die dörfliche Harmonie; so wird das Glockengeläut "übertäubt vom Rasseln der Maschinen, vom Pochen der Hämmer, vom Sausen der Webstühle!"<sup>47</sup> War der Feierabend am Romananfang friedvoll und besinnlich, so beginnt er hier mit

*Lärm und Streit und widerwärtigem Gezänke; Flüche sind das erste, wozu diese Lippen, so lange verstummt, sich wiederum in Bewegung setzen! Drohungen, Stöße, Schläge das Erste, wozu diese arbeitsmüden, diese zitternden Hände sich erheben!"<sup>48</sup>*

Die Industriearbeit, geschildert als entwürdigend und enthumanisierend, stellt sich hier als Ursache für Demoralisierung und Werteverlust dar. Die Folgen, Verrohung, Unmoral und Haß, schildert Prutz im weiteren ausführlich.

Die Verrohung der Menschen, so wie Prutz sie als direkte Folge der Industrialisierung skizziert, kommt in besonderer Schärfe in der Entlohnungsszene zum Ausdruck. Diese Schlüsselszene - hieran läßt sich sehr deutlich die Abhängigkeit der Arbeiter vom Industriemagnaten erkennen - entspricht dem literarischen Zeitgeschmack und taucht beispielsweise auch bei Georg Weerth auf. Im „Engelchen“ beschimpft der Kassenführer einen älteren Arbeiter, der sich entschuldigt, mit seinen zittrigen Händen die Spindel zerbrochen zu haben.

*Nun, für deine ungebührlichen Reden verdopple ich hiermit den Abzug - und übrigens rath' ich dir, mach', daß du stirbst, alter Narr: denn es ist ja doch nur ein reines Almosen, was du bekommst, und die Zeiten sind nicht danach angethan, Almosen zu geben an Tagediebe."<sup>49</sup>*

Die von Prutz dargestellten Lebensbedingungen sollen Unmenschlichkeit als Folge der Fabrikarbeit herausstellen: Der Arbeiter, der aufgrund seines Alters seine Tätigkeit nicht mehr verrichten kann, wird in diesem ökonomischen System zum Dieb. Auch ist der Mensch durch die Arbeitsteilung einem zunehmenden Prozeß der Entfremdung ausgesetzt, denn er kann sich nicht mehr im selben Maße, wie beispielsweise bei der Feldarbeit, mit dem Produkt seiner Arbeit identifizieren. So werden in der frühen Industrieliteratur bereits Themen angeschnitten, denen fünfzig Jahre später, im Expressionismus, erneut große Bedeutung zukommen. Die Vermassung der Arbeiter, bei der das Individuum seine Identität einbüßt, erinnert bei Prutz bereits an frühe expressionistische Darstellungen:

*Bis endlich, unter tausend Widersprüchen, tausend Schimpfworten, das schwere Geschäft der Abrechnung beendet ist und der ganze zahllose Haufe, gleich einem entfesselten Strom, über den Vorplatz weg sich in das Dorf ergießt.<sup>50</sup>*

Mit der Industriearbeit geht im Roman ein Verlust der Menschenwürde einher; Prutz sieht somit die Möglichkeit einer christlich-bürgerlichen Existenzform bedroht. Anstatt einer Lebensplanung ist bei den Arbeitern beispielsweise die kurzfristige Betäubung der Sinne getreten:

*Kein Brod im Hause? Lächerlich! Wozu Brod im Hause, da wir hier alles in der Schenke haben können, fix und fertig, Branntwein, Musik, Vergnügen?! <...> Die Kinder? Ah pah, die Kinder! Gebt ihnen Branntwein zu saufen, den Kindern, so werden sie ruhig sein! <...> Und ob es mein letzter Groschen in der Tasche wäre und mein letzter Athem in der Kehle: Musik!<sup>51</sup>*

Die Tanzveranstaltung der "Tänzer, Dirnen und Kinder" im Wirtshaus - bereits bei Sue Allgemeinplatz -, auf der "der Branntwein Feuer durch die Adern jagt",<sup>52</sup> wird dem friedlichen Feierabend des Dorfes entgegengesetzt. Die Gegenüberstellung der Handlungsorte folgt einer Tradition, wie sie Edler in seiner Untersuchung der Industrieromane nachweist:

*Seit Immermann - so auch bei Louise Otto, Oelckers und Prutz - ist die Einführung von drei kontrastierenden Schauplätzen üblich: der Stadt gegenüber einer ländlichen Umgebung, in der sich der Gegensatz zwischen Adelsschloß und bürgerlichem Fabrikunternehmen entfaltet.<sup>53</sup>*

Der strengen Aufteilung der Schauplätze entspricht im Roman Figuren, die sich ebenfalls in „gut“ und „böse“ aufteilen lassen. Die Zuordnung folgt einem durchgehenden Schema: Diejenigen, die die Industrialisierung unterstützen, handeln im Romanzusammenhang nach unmoralischen, die anderen nach moralischen Prinzipien. Diese allzu starre Aufteilung sowohl der Schauplätze als auch der Figuren führt dazu, daß die Gestaltung sozialer Zusammenhänge bei Prutz in sehr klischeehafter Weise vorgenommen wird.

## 2.5. Die Figurenkonstellation

In dem Konflikt um die Einführung der Industriearbeit in das geschilderte Fabrikdorf stehen sich zwei Figurentypen gegenüber. Auf der einen Seite stehen die Personen, die die Maschinenarbeit unterstützen, weil sie von ihr direkt profitieren, wie der Fabrikant und seine Frau. Dem entgegengesetzt stehen die Figuren, die unter dem Einsatz von Maschinen direkt leiden, etwa die Arbeiter durch Ausbeutung und sie entsprechend ablehnen. Beispielhaft wird dieser Konflikt an der Gegenüberstellung des Fabrikanten und des Webmeisters aufgezeigt. Die Kontrahenten stehen im Roman für die moderne Maschinenproduktion bzw. für die althergebrachte zunftgeregelte Handwerkstradition.

Mit dem Fabrikbesitzer Wolston zeichnet der Autor die Figur eines hartherzigen, berechnenden Industriellen. Damit entspricht Prutz der Vorstellung von Unternehmern, wie sie in der Literatur seiner Zeit beschrieben werden. Darauf gehe ich im weiteren Verlauf des Kapitels ausführlicher ein. Die Schilderung der Fabrikanten-Figur ist bei Prutz einseitig negativ und hat daher stark konstruierte Züge. Dazu einige Beispiele: Der "herzlose Geldmensch"<sup>54</sup> handelt nicht nur beruflich skrupellos, seinen Besitz hat er unrechtmäßig erworben, indem er seine Position als Buchhalter mißbraucht hatte. Auch seine Ehen schließt er aus karrieresichernden Motiven. Zu seiner ersten Frau läßt Prutz ihn sagen "daß <...> beide nur ein Geschäft mit dieser Ehe gemacht hätten".<sup>55</sup> Sein Handeln rechtfertigt der Unternehmer mit dem Erfolg, den er für sich verbuchen kann. Ethisch-moralische Kriterien spielen in seinem Denken keine Rolle. Selbst wenn er im Handlungsverlauf anderen Personen Unglück bringt, indem er sie finanziell ruiniert (seinen ehemaligen Konkurrenten, den Großvater) oder seine Arbeiter beinahe dem Hungertod aussetzt, scheint der Zweck die Mittel zu heiligen:

*Sehen Sie her, Madame, sagte er, ich will Ihnen zeigen, wozu dieser kalte Verstand, den sie so sehr gering schätzen, gut ist im Leben. Sehen Sie diese Maschinen, diese bewundernswerthen, die jetzt so lustig für sie arbeiten <...> ich habe den Plan dazu einem armseligen deutschen Töpel abgelistet, einem dummen einfältigen Weber, <...> er kannte das Kleinod nicht, das er bei sich trug, verstand es nicht zu würdigen und anzuwenden, und daher ist ihm Recht geschehen, daß er es an den Klügeren verlor.<sup>56</sup>*

Bei der Argumentation dieser Figur wird deutlich, daß der Fabrikant seinen Begriff von Recht nicht etwa von Gerechtigkeit ableitet, sondern von Erfolg. So heißt es weiter: Das Geschäft war "in seinen „Webermeister Werner“ Händen das Spielwerk eines Knaben, in meinen Händen eine unbesiegbare Waffe, <um> Reichthum, Macht, Ansehen zu erwerben."<sup>57</sup> So erreicht im Roman der beschriebene Pragmatismus des beginnenden Industriezeitalters mit dieser Figur seinen Höhepunkt. Das Industrieunternehmen wird zum Unterdrückungsmechanismus, letztlich zur „Waffe“ gegen die Arbeiter. Auch andere Autoren von Fabrikromanen skizzieren den Unternehmer-Typus als aufstrebenden, hartherzigen Erfolgsmenschen. Bei Ernst Willkomm wird der Unternehmer mit einem Sklavenhalter verglichen. Ein anderes Beispiel ist der 1846 erschienene Roman „Schloß und Fabrik“ von Louise Otto. Vermutlich hat sich Prutz bei der Wahl seiner Motive, Schauplätze und Gestalten auf diesen Text bezogen. So heißt es bei Louise Otto:

*Herr Felchner war ein Tyrann gegen alle, die von ihm abhingen, <...> er war es aus dem Ehrgeiz, der reichste und industriellste Mann in seinem Vaterland zu sein. Alles, was er war und besaß, hatte er seiner Klugheit, seinem Fleiß und seiner Ausdauer zu verdanken.<sup>58</sup>*

Der Industrielle bei Prutz ist kein „Kopf-Mensch“ im modernen Sinne, der einzig rational reagierte. Wolston ist vielmehr von einer großen emotionalen Verletzlichkeit gezeichnet. Ähnlich wie Shakespeares Macbeth - hier läßt sich eine von vielen Anlehnungen Prutz' an Shakespeare erkennen - schließlich durch einen einzelnen verbalen Angriff seine Macht einbüßt, so scheitert der gefühllose Erfolgsmensch in dem Moment, als er von dem Tod seines Sohnes erfährt. Bis zu diesem Zeitpunkt geht Wolston zielstrebig seinen Weg. Die Parallele zu Shakespeare verweist darauf, daß bei jenem wie bei Prutz selbst das christlich-moralische Prinzip vorherrscht: Muß der vom Erfolg verwöhnte und unbesiegbare Macbeth schließlich für seine Untat - der einstigen Ermordung des Königs - büßen, so ereilt auch den Fabrikanten im „Engelchen“ die Nemesis: Auch Tyrannen sind am Ende mit menschlicher Schwäche ausgestattet. Fällt ein Vergleich von Shakespeare und dem Unterhaltungsroman-Autor Prutz ansonsten schwer, so ähneln sich die Werke doch in diesem Punkt: Die Determiniertheit der Figuren von einer christlichen Morallehre. In dem Roman von Prutz wird dieses Denkmuster an den verschiedenen Figuren aufgezeigt. So kommt der Fall des Unternehmers am Romanende für den Leser nicht überraschend, denn schließlich, so die Logik des Romans, wird jede Figur für ihr unmoralisches Handeln zur Rechenschaft gezogen.

In den frühen Fabrikromanen ist die Figur des Fabrikanten zentral. In Immermanns „Epigonen“ ist der Oheim ein „eiserner“ Charakter, der einem strengen Begriff von Disziplin und Moral folgt. Er ist aber gleichzeitig auch etwas anderes, wie Haedecke herausstellt:

*Der selbstbewußte bürgerliche Aufsteiger, der unermüdlich ökonomisch tätig ist, wendet sich gegen den in seinen Augen müßiggängerischen Adel - eine für frühindustrielle Fabrikanten bezeichnende Einstellung.<sup>59</sup>*

So nimmt der Industrielle mit seiner wachsenden gesellschaftlichen Macht und Anerkennung eine wichtige Funktion in der modernen bürgerlichen Gesellschaft ein, worauf in den Romanen immer wieder hingewiesen wird. Allerdings dauert es zwei Jahrzehnte lang, bis die herrschsüchtige Unternehmer-Gestalt bei Immermann - an die sich auch Prutz im „Engelchen“ anlehnt - von einem modernen Fabrikanten in „Oberndorf“ abgelöst wird. Einzig als Gegenfigur taucht der human handelnde Industrielle bei Immermann schon vorher auf - doch nicht als ernstzunehmende Alternative, wie ich an späterer Stelle aufzeige.

Den emotionslosen, gewinnsüchtigen Figuren, wie Wolston und dessen zweiter Frau, sind im Roman Personen entgegengesetzt, die aus einem moralischen und humanen Bewußtsein handeln - doch versteht es die Mehrzahl der „guten“ Figuren nicht, sich gegen die „bösen“ durchzusetzen. Bei der Skizzierung der nach ethischen Kriterien handelnden Figuren verfällt Prutz nicht nur der Schwarz-Weiß-Malerei. Seine Figuren zeichnet ein großes Maß an Starrheit und Leblosigkeit aus. Besonders deutlich wird das am Beispiel des „Engelchen“. Die junge Frau ist, wie der Name schon andeutet, ein



Wesen, das von den tatsächlichen Konflikten, die mit der Einführung der industriegeprägten Technik und der gesellschaftlichen Umwälzung in keiner Weise berührt wird. So verkörpert sie nicht nur die Tugend, sondern auch eine Reinheit und Unberührtheit. Angelica ist die im Roman am stärksten stilisierte Figur. Ihr fällt im Handlungsgeschehen die Rolle zu, zwischen den Generationen und damit auch zwischen den unterschiedlichen Positionen zu vermitteln. Mit ihrer Figur versucht der Autor, die psychischen Defekte, die mit der modernen Industriegesellschaft einhergehen, zu kompensieren.

Die Einführung des „Engelchen“ erfolgt in einer Situation höchster Spannung, denn es herrscht Aufruhr unter der Dorfbevölkerung. Auf dem Weg zum Schloß wird ihre Kutsche spätabends von der Menschenmenge angehalten. Prutz läßt das Engelchen in einem Moment auftreten, in dem der Grad der unmoralischen Handlungen am größten ist, denn so fällt der jungen Frau bereits durch den Handlungsaufbau die Rolle der Erlöserin aus dem Elend zu. Nicht nur diese Situation trägt stark konstruierte Züge, auch die beschriebene Grazie des „Engelchen“ inmitten von Armut und sozialem Verfall erinnert eher an ein Märchen als an einen Roman, der soziale Tatsachen zu verarbeiten sucht.

*Eine junge Dame, bleich vor Schreck - aber auch  
der Schreck hatte die Anmuth dieses lieblichsten  
Antlitzes nicht verwischen können! Kastanien-  
braune Locken umringelten in seidener Fülle die  
zarten Wangen, die dunklen Augen leuchteten  
sanft wie der Mond, die rothen runden Lippen,  
wie sie sich öffneten, glichen einer Rosenknospe  
im Mai, so keusch, so duftig.<sup>60</sup>*

Da auch die sprachlichen Bilder in ihrer Stilisierung romantischen Naturbeschreibungen<sup>61</sup> entliehen sind, gelingt es Prutz auch hier nicht, die von ihm als „unzeitgemäß“ bezeichnete literarische Mode zu überwinden und der Literatur zu neuen Ausdrucksmitteln zu verhelfen. Seine theoretischen Forderungen nach einer neuen Ästhetik bleiben vielfach also reines Wunschdenken. Zwar sind die Ansätze, auch volksnahe Szenen in derber Ausdrucksweise in den Roman zu integrieren, nicht zu übersehen. Allzu häufig führt die Kontrasttechnik aber dazu, Positionen zwar herauszuarbeiten, sie jedoch unverbunden nebeneinander stehen zu lassen, so beispielsweise die Gegensätze „einfaches Volk“ und „adeliges Leben“. Diese Art der kontrastiven Schilderung geht wiederum auf den französischen Sozialen Roman zurück und bleibt auch für die deutschen Fabrikromane der 40er und 50er Jahre bestimmend.

Auch im weiteren Handlungsverlauf wird die beschriebene Neigung der weiblichen Figuren, sich für andere aufzuopfern, weitergeführt. Um ihrem Bruder den schweren Stand zu erleichtern, ist Angelika "zu jedem Opfer und jeder Entsagung bereit, die nur ihr eigenes Schicksal betraf".<sup>62</sup> Ihre Rückkehr ins Dorf hält sie für ihre "heilige, edle Pflicht",<sup>63</sup> obwohl sie ein Zusammentreffen mit ihren Stiefeltern sehr belastet. Die Liebe zwischen den Geschwistern, pathetisch beschrieben, wird in Momenten der

Gemeinsamkeit von beiden als symbiotisch empfunden. Geschwisterliebe taucht in der Literatur des 19. Jahrhunderts als beliebtes Motiv sehr häufig auf. „Nach langer einsamer Irrfahrt <finden sich> die beiden getrennten Hälften“ wieder, heißt es bei Prutz.<sup>64</sup> Die androgyne Liebe zwischen den Geschwistern verdeutlicht die Abkehr von der realen Welt hin zu einer Flucht in eine Traumwelt.

Bei der Schilderung von Frauengestalten greift Prutz auf das konservative Weiblichkeitsideal des 19. Jahrhunderts zurück.<sup>65</sup> Der Frau fällt in der industriellen Gesellschaft als öffentlicher Wohltäterin die Aufgabe zu, die Härte der Industriegesellschaft zu kompensieren, indem sie ihre eigenen Bedürfnisse unterdrückt. Die Funktionalisierung des Weiblichen wird an der Figur des „Engelchen“ beispielhaft aufgezeigt. Auch in späteren literarischen Epochen wird dieses Motiv wieder aufgegriffen. In Kaisers Gas-Dramen taucht die Frau ohne eigene Identität auf, die sich an den Ideen ihres Bruders orientiert. Ansonsten pflegt sie als Krankenschwester schwerverletzte Arbeiter. Bei Frisch tritt der Dualismus zwischen weiblich und männlich sehr stark in den Vordergrund. Dem Techniker „Homo faber“ wird das weibliche Prinzip entgegengestellt, das bei Frisch Natur verkörpert.

## 2.6. Der „Tolle Heiner“

Die Starrheit bei der Beschreibung der Figuren und damit ihre Zuordnung zu Moral und Unmoral wird einzig durch den „Tollen Heiner“ durchbrochen. Mit dieser Figur gelingt dem Autor, durch die Art der Darstellung von Sprache, Stil und Temperament eine erste ästhetische Annäherung an den von Sue geprägten Sozialen Roman. Aufgrund der sozialen Desintegration des „Tollen Heiners“ ist er von den bestehenden gesellschaftlichen Praktiken, Gewinnmaximierung der Herrschenden versus Verdingung der Arbeiter, ausgeschlossen und nimmt daher eine vermittelnde Position ein. Allerdings nicht, indem er sich den Herrschaftsstrukturen anbietet, um eine mögliche Reintegration herbeizuführen, sondern kritisch-reflektierend; nicht Versöhnung ist sein Ziel, sondern das Aufzeigen gesellschaftlicher Widersprüche. Damit erinnert er an die Figur des Schelmen.<sup>66</sup> Bei Prutz spielen auch die vielen fremdsprachigen Kommentare und Zitate, die der Tolle Heiner einzustreuen weiß und die jeweils einem fremden Handlungszusammenhang entnommen sind, eine wichtige Rolle; denn so kann die Geschlossenheit des Romans durchbrochen werden. Wiederholt wird im Roman auf Shakespeare verwiesen; am Beispiel des Märchenspiels „Ein Wintermärchen“ heißt es über den Tollen Heiner: "Das ist ein allerliebster Kerl <...> er hat Bänder von allen Farben des Regenbogens."<sup>67</sup>

Wie bei Shakespeare macht sich auch bei Prutz der Schelm Heiner die Schwächen der Menschen zu Nutze. Scheint dies am Anfang zu seinem eigenen Vorteil zu geschehen, so erfährt der Leser, daß er letztlich seine List einsetzt, um gegen Armut und Unterdrückung vorzugehen. Dabei wird allerdings deutlich, daß es sich bei seinen Aktionen um einzelne Wohltätigkeitsbemühungen handelt, und er sich

seiner Ohnmacht gegenüber einer wirklichen Strukturänderung bewußt ist. Dafür zeugt beispielsweise sein Entschluß, nicht als Pfarrer zu wirken, sondern seine Bildung als Narretei einzusetzen. Selbst als er am Schluß des Romans das rote Tuch zur Revolution schwingt, ist dem Leser die Sinnlosigkeit dieser Tat gegenwärtig.

Die Spielschulden seiner Gegner nimmt der „Tolle Heiner“ beispielsweise, um damit die Ärmsten zu unterstützen. Während des Spiels heißt es, daß es eine "Sünd' und Schande"<sup>68</sup> sei, Geld an einen Narren zu verlieren. So wird diese Situation auch auf das Gesellschaftssystem übertragen: "Da ist keine Vernunft mehr in der Welt, wenn die Narren gewinnen und die Klugen müssen's leiden." Doch sind die Begriffe Moral und Vernunft im Handlungszusammenhang in Frage gestellt, denn anstatt mit dem Lohn seine hungernde Frau zu unterstützen, versucht sich der Arbeiter Konrad im Glücksspiel und setzt schließlich sogar seinen Trauring als Pfand ein. Im Gegensatz zu Konrad erkennt der Bettler die Bedeutung des Rings und weigert sich, darum zu spielen: "Er wurde bei diesen Worten ganz ernsthaft und verständig."<sup>69</sup> Doch läßt er sich schließlich auf den Handel ein: "Der Vagabund lachte, daß ihm die Seiten schütterten: "Es ist Fluch der Zeit, <rief er> wenn Tolle führen Blinde."<sup>70</sup> Nachdem er den Ring gewonnen hat, gibt er ihn seiner rechtmäßigen Besitzerin zurück. Im Anschluß an eine „gute“ Tat, wird erneut die Gebrochenheit der Figur deutlich: "Ein wildes Totenlied anstimmend, verschwand er zwischen den Häusern."<sup>71</sup> Eben diese Gebrochenheit läßt den „Fluch der Zeit“, also den Widerspruch zwischen dem erhofften Nutzen der Technikanwendung und der tatsächlich verursachten Armut, sehr offen zu Tage treten.

Als Schelm gibt der „Tolle Heiner“ auch Vorausdeutungen auf die weitere Handlung. Er entwirft ein Bild von Zerstörung und Schrecken, das letztlich auch eintritt, denn es kommt zur Belagerung des Dorfes durch das Militär:

*Ich höre <...> schon ordentlich dies Rumpeln  
in der Erde, wie ein großes Wagenknurren, mit  
dem das Erdbeben heranzieht, nächstens geht  
der Spectakel los, habt Acht! <...> so werden die  
wolkenhohen Thürme und Paläste, die hehren  
Tempel selbst, der große Ball, ja was daran nur  
Theil hat, untergehen.<sup>72</sup>*

Das Schreckensszenario, das der Schelm Heiner entwirft, erinnert an die biblische Apokalypse. Auch hier zeigt sich Prutz' Hang zur Überhöhung; so führt die Handlung von den Bedingungen der Zeit weg, statt sie zu reflektieren. Anstatt den möglichen Umbruch an einem politischen Aufstand festzumachen, greift der Demokrat Prutz, der an den Geschehnissen von 1848 stark teil hatte, auf metaphysische bzw. natürliche Erklärungsmuster (Erdbeben) zurück. So verwundert es am Romanende nicht, daß die Paläste, entgegen der Vorhersage des „Tollen Heiner“, unzerstört bleiben. Zwar setzt die revoltierende Menge die Fabrikhallen in Brand, so daß sich der junge Weber

entschließt, die Handwebkunst fortzuführen - an den eigentlichen sozialen Verhältnissen ändert sich aber nichts. Am Ende steht das Pärchen Reinhold-Angelica, das Hoffnungsträger für eine neue Generation sein soll. Der Rückzug ins häuslich-biedermeierliche Idyll hat die äußeren Bedingungen aber nicht tangiert.

Prutz gelingt es, mit der Schelmen-Figur erzähltechnisch Horizonte zu öffnen. Im Gegensatz zu seinen anderen eindimensionalen Figuren ist es dem Autor geglückt, mit dem Tollen Heiner gesellschaftliche Widersprüche aufzuzeigen, denn er hat die Brüche seiner Zeit verinnerlicht und bringt sie in den unterschiedlichsten Handlungssituationen überzeugend zum Ausdruck.

## 2.7. Der Aufbau des Romans

Der komplexe Handlungsaufbau und die Vielzahl der Figuren verdeutlichen Prutz' Begriff vom Roman. Wertet er, wie viele seiner Zeitgenossen, das Drama als höchste Kunstform,<sup>73</sup> so liefert doch erst der Roman die Möglichkeit, "eine Welt voll plastischen Lebens"<sup>74</sup> zu zeichnen; dies entspricht dem "Roman des Nebeneinander", als den Gutzkow seine „Ritter vom Geiste“ von 1850 bezeichnet. Auch die Einbeziehung ungewöhnlicher Schauplätze, wie die Fabrikhallen oder die Dorfschänke, unterstützt den Versuch, im Sinne des Französischen Sozialen Romans, einen möglichst breiten Ausschnitt der Wirklichkeit in die Literatur aufzunehmen. So wird der Begriff des Romans erweitert, wie Haedecke anmerkt, denn er geht

*weit über das hinaus, was den Romantikern selbst als poesiewürdig erscheint. „So“ wird der Roman zum führenden literarischen Medium und zum Vermittler der umwälzenden technischen, industriellen, ökonomischen, sozialen Neuerungen; die dichterische Darstellung der industriellen Weltrevolution und der in immer schnellere Fahrt geratenden industriellen Weltmaschine findet immer häufiger in realistischen Romanwerken unterschiedlicher Spielarten und Qualitäten statt.<sup>75</sup>*

Auf die Prutzsche Romanstruktur wirkt sich der Vorsatz einer umfangreichen Milieuschilderung im „Engelchen“ wie folgt aus: Der sukzessive Aufbau des Erzählwerks wird häufig durch ausführliche Schilderungen der Vorgeschichte unterbrochen oder durch Einschübe retardiert. In die Rahmenhandlung, die sich auf die Vorfälle im Haus des Fabrikanten und des Meisters konzentriert, sind eine Reihe von Parallelhandlungen integriert, die das Dorfleben exemplarisch beleuchten sollen. Dabei wird eine Vielzahl repräsentativer Personen herausgegriffen, so z.B. der Lehrer, der Pfarrer, die Wirtin, der Offizier, der Justizrat, der Dieb und der Bettler. Die Typisierung der Figuren trägt dazu bei, daß der Roman häufig starr und klischeehaft wirkt.

Die konsekutive Form der Handlungsverknüpfung korrespondiert mit der Intention, Geschehnisse einer moralischen Bewertung zu unterziehen; jeder Tat folgt im weiteren Handlungsgeschehen eine Bestrafung oder Belohnung. Besonders deutlich wird diese Strategie in Passagen, in denen der Autor Kindsraub oder Testamentsfälschung mit einbezieht. Die auktoriale Erzählweise ist ebenfalls gut geeignet, „moralische“ Werte herauszustreichen, denn durch sie kann der Autor mit dem Leser quasi in einen Dialog treten, indem er Handlungen bewertet und begründet; außerdem wird so die Aufmerksamkeit des Rezipienten gesteuert.

Mit dem „Engelchen“ greift Prutz Elemente des Sozialen Romans auf, jedoch gelingt ihm nur sehr unzureichend die Gestaltung eines Romans im Sinne der aufgeklärten Moderne. Die Wertevermittlung, die Prutz verfolgt, steht im Gegensatz zur Intention, mit dem neuzeitlichen Bildungsroman - als Beispiel ist hier Goethes „Wilhelm Meister“ zu nennen - anstelle des idealisierten Helden den „mittleren“ zu zeichnen. Bei Prutz ist der Held dem Leser im modernen Sinne kein „gleichwertiges“ Gegenüber, sondern dieser bleibt in seiner Tugendhaftigkeit stilisiert.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß sich die moralisierende Absicht des Autors an der Art der Handlungsführung, der Figurenkonstellation und der Erzählhaltung festmachen läßt. Diese Elemente sind für den Roman derart bestimmend, daß die frühe Aufnahme von Schauplätzen aus der Alltagswelt nur wenig zur Gestaltung der sozialen Wirklichkeit beizutragen vermag; selbst im Wirtshaus bleibt die Strategie der moralischen Überzeugung auf der Inhaltsseite erhalten: die tugendhaften Figuren sollen die verderbten auf den Weg des kleinbürgerlichen Glücks zurückführen.

Der problematische Vorsatz Prutz', der Volksliteratur eine vermittelnde Funktion - vermittelnd zwischen Triviale und der Idee des „Höchsten und Vortrefflichsten“ - und ihr damit auch eine gehobene Position zu geben, bleibt im „Engelchen“ unerfüllt. Der Widerspruch, der dem Vermittlungsversuch zugrunde liegt, wird weder auf der Form- noch auf der Inhaltsseite gelöst bzw. ein Lösungsversuch in Aussicht gestellt. Anstatt einer milieugerechten differenzierten Darstellung, einer mimetischen Aneignung von Wirklichkeit, wird deren klischeehafte Gleichschaltung unter moralisierendem Aspekt vollzogen. Der Autor nimmt daher nur sehr unzureichend die Skizzierung eines komplexen Wirklichkeitsbildes vor; statt dessen simplifiziert er die Geschehnissen im Webermilieu, was schließlich in der märchenhaften Rückführung in die Idylle gipfelt.

## 2.8. Zur Funktion technischer Kompetenz

Die zentrale Themenstellung des Romans, der Einfluß der beginnenden Industrialisierung in Deutschland, findet in der Gegenüberstellung von Meister und Fabrikant ihren stärksten Ausdruck. An diesen beiden Figuren wird der Konflikt zwischen zunftgeregelter Handwerkstradition und der vor allem in England entwickelten und nach Deutschland gebrachten maschinellen Produktionsweise aufgezeigt. Schildert Prutz in seinen theoretischen Schriften die Folgen dieser Entwicklung wiederholt am Beispiel der schlesischen Weber, so siedelt er auch seinen Roman in diesem Milieu an. Ein Grund dafür ist sicher die extreme Armut bis hin zum Hungertod, unter der im besonderen die schlesischen Weber und Spinner litten.<sup>76</sup>

Als markanten Gegensatz zum ebenso machthungrigen wie erfolgreichen Fabrikanten Wolston setzt Prutz den bescheidenen, aber unglücklichen Webermeister Werner. Seine Wertorientierung bezieht der entrechtete Meister - und hier zeigen sich autobiographische Züge - privat aus einer christlich-moralischen Erziehung und beruflich aus den Regeln der schon nicht mehr existierenden Handwerkszunft.

Mit zunehmender Industrieansiedlung, bei der sich im Roman alle Weber an die maschinelle Produktionsweise anpassen und zu lohnabhängigen Fabrikarbeitern werden, hält Werner an der herkömmlichen Webmethode fest, indem er gegen die großindustriellen Einflüsse ein Bollwerk des Widerstands zu errichten versucht. Der Meister sieht in der wachsenden Industrieansiedlung die Auflösung der Gesellschaft begründet und damit einhergehend die zunehmende Abhängigkeit der Menschen von der maschinellen Produktionsweise. Die Veränderungen im Dorf ignorierend, hält er

*mit größter Unverdrossenheit, völlig unbekümmert  
um den veränderten Geschmack der Zeit <...>  
unverbrüchlich, als  
wäre die Meisterschaft von ehedem noch im Flor und  
das Auge des Meisterraths von ehedem wachte noch,  
wie früher über jedem Faden, welcher verwebt  
ward, beobachtete er die alten Satzungen und  
Gebräuche und die alte, einfache Ehrlichkeit.<sup>77</sup>*

Obwohl er die technischen Fähigkeiten besitzt, mit modernen Maschinen zu arbeiten, hält er an der traditionellen Webmethode fest, selbst als dies ihm und seiner Familie viele Nachteile einbringt. Aufgrund seines starken Verhaftetseins in tradierten Werten gelingt es dem Meister nicht, sich den veränderten Lebensbedingungen allmählich anzupassen, z.B. indem er es unterläßt, die technischen Erfindungen seines Sohnes zu fördern.

Die Familie des Meisters, sie zeigt noch die Struktur einer Großfamilie, ist durch eine starke emotionale Bindung, die auf gegenseitige Fürsorge und Liebe gründet, geprägt; da alle Familienmitglieder in den häuslichen Arbeitsprozeß einbezogen sind, herrscht ein Gefühl der

aussagekräftig ist die Situation des Meisters, da er im Roman die neuen Lebensformen am intensivsten erleidet. So kulminiert beispielsweise die Darstellung seines sozialen Elends in einer Art Selbstopferungsszene, die ebenfalls stark konstruierte Züge trägt:

*Da, da, schrie er, indem er  
das Wams von einander riß, daß die arme, ein-  
gedrückte Brust sichtbar ward: Hier ist mein Herz!  
Ich kann nicht weiter, ich bin müde - da, nehmt!  
Schneidet mir das Herz aus dem Leib, ich will  
still halten, und münzt Geld daraus, wenn ihr  
könnt - ich habe keins! und weiß auch keins  
mehr zu erwerben!<sup>78</sup>*

Die symbolische Aufgabe des Lebens durch die Bereitschaft, sein Herz zu opfern, soll die Dramatik der Situation unterstützen. Herz und Leben sind in der Literatur symbolisch verknüpft. Auf der inhaltlichen Seite wird hier, ähnlich wie in der Entlohnungsszene, das Individuum, das sich nicht in den Prozeß gesellschaftlicher Arbeit integrieren kann, bestraft. Am Beispiel des Meisters wird dieser Vorgang exemplarisch entwickelt. Da sich für ihn unter der neuen ökonomischen Ordnung keine lebenswerte Existenz mehr abzeichnet, baut er sich beispielsweise mit einem Ausdruck von Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung selbst einen Sarg.

So zieht sich das Motiv des Todes auf der metaphorischen wie auf der Handlungsebene durch den Roman. Erst mit dem Ableben der Personen gibt es jeweils einen Handlungsschub: Durch den Tod Julians wendet sich Angelica Reinhold zu und gründet eine Familie; der Tod der Tante führt dazu, Reinholds hohe Abstammung nachzuweisen. Der Großvater erleidet bei dem Aufstand gegen die Maschinen einen tödlichen Unfall, der den Zorn unter den Arbeitern noch verstärkt und schließlich zum Brand in den Fabrikhallen führt. Und schließlich löst der Selbstmord des Fabrikanten die Rückwendung zum Agrarsystem aus.

Die Sicht auf die industrielle Entwicklung wird durch Reinhold, den Sohn des Meisters, erweitert. Denn im Gegensatz zu seinem Vater lehnt dieser die technischen Neuerungen nicht von vornherein ab, sondern versucht sie zu nutzen. Er erkennt die Notwendigkeit, auf die Veränderungen der Zeit zu reagieren, und beschäftigt sich seinerseits mit technischen Konstruktionen. Doch als seine Ausarbeitungen vom geisteskranken Großvater zerstört werden, deutet er dies als Schicksal, dem er sich fügt. Hier erfolgt auf der Handlungsebene bereits der erste konsequente Rückzug aus der realhistorischen Situation. Obwohl Reinhold realisiert, daß das Weberhandwerk dem Untergang geweiht ist, "wir sind todt, allesamt, wie diese Hütte uns hier umschließt: todt, hingewürgt von dem Verhängniß der Zeit",<sup>79</sup> fügt er sich in "den Kreislauf des Verhängnisses"<sup>80</sup> seiner Generation und sagt sich vom Konstruieren los. Statt pragmatisch zu denken, herrscht auch bei dem zukunftsweisenden

Charakter der Glaube an das Schicksal vor. An dem zögerlichen Verhalten Reinholds wird Prutz' eigene Unsicherheit deutlich, wie mit den Entwicklungen umzugehen sei.

Zusammen mit seinem Vater setzt er sich schließlich für die Aufrechterhaltung des Handwerks ein. Tritt Reinhold in vielen Situationen als durchsetzungsfähige Person auf, beispielsweise als es um das Begräbnis seiner Mutter geht, die wegen der Unehelichkeit seiner Geburt, nach dem Tod der Anatomie zugeführt werden soll, so beugt er sich doch dem Wunsch seines Vaters, indem er seine mathematischen Studien nur sehr zögernd betreibt und sie schließlich einstellt.

Diesem konservativen Rückzugsverhalten auf der Inhaltsseite entsprechen die negativen Konnotat, mit denen Maschinen im Roman belegt werden. Dem vermeintlichen "Dämon, den Gott in dieses todt und doch so lebendige Räderwerk gebannt hat",<sup>81</sup> wird mit Rückzug begegnet. Dies geschieht, obwohl im Roman deutlich wird, daß nicht die Maschine an sich, sondern die Art ihres Einsatzes im Produktionsprozeß einen Unterdrückungsapparat darstellt. Folglich ist auch die Fähigkeit, technisches Wissen anzuwenden, innerhalb des Romangefüges nicht von vornherein negativ belegt. Der inzwischen geistesranke Großvater versuchte einst mit Hilfe seiner Erfindungen die englische Konkurrenz im großen Stil zu schlagen; erst mit dem verbrecherischen Vorgehen des Unternehmers wird die industrielle Technik hier zum Unterdrückungsmechanismus.

Der Großvater hatte eine maschinelle Vereinfachung des Webvorgangs entwickelt. Nicht nur für die arme Weberfamilie hätte die Realisierung der Pläne einen sozialen Aufstieg bedeutet: Vor allem wäre es zu einer erheblichen Erleichterung im Webprozeß gekommen. Bevor die Pläne bei einem Unternehmen eingereicht werden konnten, wurden sie gestohlen und zwar ausgerechnet vom jungen Wolston. Die Handlungsführung nimmt hier eine sehr schicksalhafte Wendung und wirkt daher erneut stark konstruiert. Wolston macht sich damit auf betrügerische Weise zum Fabrikbesitzer. Im Fabrikdorf stehen sich damit die beiden früheren Kontrahenten erneut gegenüber. Zum einen erscheint hier Technik als persönliches Bereicherungsmittel (Fabrikant), zum anderen als Arbeitserleichterung (Weber-Sohn).

Prutz' Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen wird dadurch deutlich, daß im Roman Betrug mit Erfolg belohnt wird. Doch sieht der Autor angesichts der sich ankündigenden industriellen Revolution und der sich durchsetzenden reaktionären Politik keine humane Möglichkeit der Technikanwendung. Es erscheint ihm daher als Ausweg nur die märchenhafte Lösung: der Rückzug in die Idylle.

## 2.9. Die Behandlung der Technik im Roman



Im Gegensatz zu anderen Fabrikromanen, beispielsweise Immermanns „Epigonen“, beschreibt Prutz die Fabrikarbeit auch aus der Perspektive der Arbeiter und nicht vorwiegend aus der von Unternehmern. Das verweist auf das Interesse des Demokraten an der sozialen Situation der Arbeiter. Dies wird im Roman am eindrucksvollsten am Beispiel der Maschinennutzung . Denn die Arbeit an den Maschinen bestimmt im Handlungsgeschehen unmittelbar die sozialen Beziehungen der Personen zueinander. Die menschenunwürdigen Arbeitsformen sind Ursache für die Mißachtung bürgerlicher Werte unter der Dorfbevölkerung. Diesen Zusammenhang erkennen auch die Arbeiter. Folglich nimmt ihr Widerstand gegen die Maschinennutzung im Handlungsverlauf zu. Zum Romanende hin hat sich die Atmosphäre soweit zugespitzt, sind soziale Ungerechtigkeiten so offen zu Tage getreten, daß die Arbeiter gegen die Maschinen schließlich mit Gewalt vorgehen. Auslösendes Moment für die Erhebung der Arbeiter ist zum einen der Tod des Großvaters durch die Artefakte und zum anderen das Bekanntwerden der Betrügereien des Fabrikanten. Mit Marx/Engels gesprochen tritt an dieser Stelle des Romans die „Täuschung“ der Arbeiter im Produktionsprozeß offen zu Tage.<sup>82</sup> Die Arbeiter richten ihren Zorn nicht primär gegen die Person, die für ihre Unterdrückung verantwortlich ist, also den Fabrikanten, sondern gegen die Instrumente, mit denen sie unterdrückt werden; hier vollzieht sich die Übertragung vom System auf das Artefakt. In dessen Zerstörung liegt der stärkste Ausdruck des Protests.

*Schon flogen Steine, theils gegen die Schloßgebäude,  
theils gegen das Wirthshaus <...>. Andere hatten sich  
mit Knütteln, Heugabeln, Aexten bewaffnet; die Fabrik-  
arbeiter schlepten Eisenstücke und Maschinentheile  
herbei: Laßt uns die Maschinen zerstören! hinweg mit  
den Maschinen! sie sind an dem ganzen Elend schuld!<sup>83</sup>*

Der Wunsch, die Maschinen zu zerstören, ist hier allerdings noch sehr unspezifisch. Der Protest mit Steinen und Heugabeln erinnert an historische Bauernaufstände. Mit diesem Rückgriff bedient sich der Autor einer dem Leser vermutlich bekannte Art des Widerstands. Auch in sprachlicher Hinsicht greift Prutz auf Tradiertes zurück. Um die technischen Zusammenhänge beschreiben zu können und um deren Wirkung künstlerisch herausstellen zu können, fehlt es Prutz und seinen Zeitgenossen noch an zeitgemäßen Bildern. Auch die physische Art des Protests ist noch nicht auf dem Stand der Zeit. Einzig der Großvater, der die Maschinen einst entwarf, verfügt über das nötige Know-how, um die Maschinen ein für allemal funktionsuntüchtig zu machen.

In dem Tumult aufgebrachter Arbeiter bleibt der geistesranke Greis in den Fabrikhallen allein zurück, der nun zur zerstörerischen Tat schreitet. Der Figur des Großvaters kommt im Roman besondere Bedeutung zu: Er besitzt als einziger die Fähigkeit, gegen die Maschinen gezielt vorzugehen. Da er auch derjenige ist, der unter den Machenschaften des Fabrikanten am stärksten leidet – seit dem Diebstahl seiner Pläne durch Wolston ist er geisteskrank – ist sein Protest besonders wichtig.

Bezeichnenderweise vernichtet der Erfinder die Maschinen nicht durch willkürliche Destruktion, sondern durch gezielte Überfeuerung. Er setzt also auch bei der Zerstörung geschickt sein technisches Können ein:

*Immer näher, immer dichter hatte er sich herangeschlichen, <...> mitten hinein in das Gewirre der künstlich verschlungenen Räder; wer ihn ja dazwischen hantieren sah, wie er dort mit der Hand wohlgefällig über eine Walze strich, <...> hatte höchstens gedacht, es wäre ein Arbeiter, der zu den Maschinen gehörte, und er wäre da an seinem Platze.<sup>84</sup>*

Bei der Schilderung der Zerstörung wird sprachlich durch Lautmalereien ein hoher Wirklichkeitsgrad erzielt. Dadurch werden dem Leser die Vorgänge der ineinanderfallenden Maschinen deutlich vor Augen geführt. Auch die übernatürlichen Kräfte, mit denen die Maschinen ausgestattet sind, sollen dadurch verdeutlicht werden. Die Alliteration der „knackenden“ und „knirschenden“ Räder unterstützt diese Wirkung.

*Gab das zierlich gearbeitete Gitter seinem furchtbaren Rütteln nach oder schwang er sich absichtlich über dasselbe hinweg - ein geller Aufschrei, ein Sprung, ein Fall und gleich gefräßigen Ungeheuern zerrten, knackten, knirschten die Räder und Walzen an den Knochen des zerschmetterten Greises.<sup>85</sup>*

Die Funktion der Maschinen wird mit dem unspezifischen Bild eines Ungeheuers verglichen. Dadurch, daß der Autor die vermeintliche Gefahr, die von der Maschine für den Menschen ausgeht, unkonkret läßt und sie dem metaphysischen Bereich zuordnet, wird die bedrohliche Wirkung noch verstärkt. Mit diesen Stilmitteln lehnt Prutz an Schriftsteller der Romantik an. Sie verstanden es meisterhaft, durch subtile, oft dem Mystischen entlehene Andeutungen eine Atmosphäre des Grauens zu beschreiben, wie ich am Beispiel des „Sandmanns“ von E.T.A. Hoffmann später zeige. Prutz setzt hier, am inhaltlichen Höhepunkt des Romans, technische Kompetenz als Zerstörungsmittel gegen früh-industrielle Unterdrückungsmechanismen ein. Dieses leitet im Text die historisch widersinnige Rückwendung vom Industrie- zum Agrarsystem ein.

*Da auf ein mal geht ein dumpfes, zitterndes Dröhnen durch den weiten Raum; die Räder setzen sich in Bewegung, die Axen stöhnen, die Schrauben klappern, erst langsam, dann schneller, immer schneller - riesenhafte Kolben tauchen auf und nieder und schmettern dröhnend aneinander - zischend, pfeifend fährt der Dampf in die Höhe - Flammen schlagen, prasseln, lecken gierig aus den überheizten Oefen <...> eine ungeheure Lohe*

*wälzt sich vom Hintergrund des Saales her.<sup>86</sup>*

Das Bild von gewaltigen Maschinen, deren „riesenhafte Kolben“ eine ungeheure „Feuerlohe“ erzeugen, hat etwas extrem Bedrohliches. Um den sinnhaften Eindruck dieser Szenen zu verstärken, werden gleich eine ganze Reihe von lautmalerischen Elementen eingeführt. So gelingt es Prutz einerseits, Vorgänge in den Maschinenhallen für den Leser deutlich erlebbar zu machen. Andererseits zeigt er die ungeheuerliche(!) Größe der Apparate in der Wahrnehmung, welche den Menschen in der frühen Phase der Industrialisierung im besonderen Maße Angst einflößte; Die Maschine, dem Menschen in ihrer Funktionsweise noch unvertraut, wird in ihrer vermeintlich menschenvernichtenden Befähigung mit Bildern des Schreckens belegt.<sup>87</sup> Die Vergleiche und Metaphern sind einer bedrohlichen, urweltlichen Natur entliehen. Durch Personifizierung, also durch Übertragung des Lebendigen auf die Materie, wird die scheinbare Unbeherrschbarkeit der Artefakte hervorgehoben.

In dem Prozeß der Zerstörung tritt das oben genannte Motiv der Täuschung deutlich hervor. Neben der Täuschung der Arbeiter im Produktionsprozeß durch den Fabrikanten steht die mentale Krankheit des Großvaters, die dazu führt, daß dieser die Lebenszusammenhänge nicht (mehr!) zu deuten weiß. Er bzw. sein Sohn sind auf dem Höhepunkt ihrer Anstrengungen vom jungen Wolston hinters Licht geführt worden, indem jener sie um ihre Erfindung brachte. Auch das Motiv der Kindsvertauschung taucht am Ende des Romans mehrfach auf und gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang. Gegen all diese Täuschungen – in deren Mittelpunkt der Betrug an den Arbeitern steht - setzt Prutz die Möglichkeit, den Unterdrückungsapparat Maschine mit Gewalt zu zerschlagen.

*Mitten in der furchtbaren Zerstörung <...> stand der blödsinnige Alte; je toller die Räder rasselten, je höher die Flammen züngelten, desto lauter jubelte er.<sup>88</sup>*

Die Freude über die scheinbar zurückgewonnene Herrschaft des Menschen über das alles dominierende Artefakt - der Webermeister wird in der Zerstörung zum Meister über die Maschinen -, zeigt im Roman ein Moment der Freiheit auf.

*Heida, lustig, dreht euch, meine Rädchen! Ich habe meine lieben Rädchen wieder, meine lieben allerliebsten Maschinen! <...> So recht, blast, stöhnt - hopp, hopp, immer munter - willst du wohl artig sein, du lange schwarze Schlange da, und nicht so nach mir schnappen? Ich bin dein Meister - heida, meine lieben Rädchen, euer Meister ist da!<sup>89</sup>*

Doch die Aussicht auf Freiheit vom früh-industriellen kapitalistischen System wird innerhalb des Textzusammenhangs gleich wieder eingeschränkt. Dem Leser wird die Szene nämlich aus der Perspektive des Großvaters dargestellt, dessen Wahrnehmung durch Krankheit gestört ist und so

erzähltechnisch, ähnlich wie im Traum, zu besonderen Effekten gesteigert werden kann. Angst, Abneigungen oder auch Wünsche kommen dann besonders stark zum Ausdruck und zwar ohne, daß der kritisch-reflektierende Verstand eingreifen könnte.

Ähnlich verfährt Prutz auch, wenn er den Alptraums des Engelchen skizziert. Damit wird bereits am Romananfang der apokalyptische Zustand, den die Maschinennutzung im Text auslösen kann, vorweggenommen. In Angelicas Traum verschwindet ihr Bruder auf unerklärliche Weise und zwar gerade in dem Moment, in dem die bedrohlichen Maschinen sichtbar werden. Die junge Frau ist hier der zerstörerischen und gleichzeitig chaotischen Funktionsweise der Artefakte ausgeliefert. Mit furchterregender Lautstärke wird die Frau von den Maschinen wie durch einen mitreißenden "Meeresstrudel" fortgerissen. Der Vergleich des Strudels, der die Menschen unaufhörlich mit sich in die Tiefe reißt, verstärkt den Eindruck physischer Bedrohung: "Das ganze Maschinenwesen auf einmal war lebendig geworden und drängte, wie von Geisterhand gezogen, unentrinnbar, von allen Seiten auf das entsetzte Mädchen ein."<sup>90</sup> Als es zu fliehen versucht, gerät es "in das Labyrinth des Maschinenwerks", spürt, wie die Maschinen nach ihren "Kleidern schnappen, fühlt schon den Druck des schweren eisernen Kolben auf ihrer Stirn."<sup>91</sup> So wird der Maschinensaal zum lebensbedrohlichen Martyrium. Es ist ein "tosender Meerstrudel", in den sich die junge Frau "immer schneller ins Bodenlose" hinabgezogen fühlt und dem sie als willenloses Geschöpf gegenübersteht.<sup>92</sup>

In dem Traum wird sehr eindrucksvoll die destruktive Gewalt technischer Anwendungen beschrieben, wie sie besonders zu Beginn der Industrialisierung wohl vielfach empfunden worden ist. Und das hat seinen Ursprung vermutlich früher, als die ersten Maschinen in ihrer Funktionsweise beschrieben wurden. Bereits im 18. Jahrhundert tauchen die Vorläufer der Dampfmaschinen in der wissenschaftlichen Literatur als „Feuermaschinen“ auf. Dieser Begriff verweist nicht nur auf die Funktionsweise, sondern weckt auch Assoziationen an Gefahr und Unkontrollierbarkeit. Auch in der Romantik setzen sich einzelne Schriftsteller mit der Problematik des Technisch-Mechanischen auseinander. Sie prägen Symbole und Motive, die auf die Unbeherrschbarkeit von technischen Anwendungen verweisen und die Autoren der Industrieromane nachhaltig beeinflusst haben. Beispielsweise verbindet E.T.A. Hoffmann in seiner Erzählung „Der Sandmann“ das Motiv der technischen Erfindung mit dem Motiv des Lebens. Dies wird durch das zentrale Symbol der Augen konkretisiert. Hoffmann entwirft in seiner Erzählung eine mystische Atmosphäre, um die vermeintliche metaphysische Komponente, die der Technik in den frühen Phasen zugeschrieben wurde, zu verdeutlichen. Wie ich unten zeige, wird dadurch ebenso wie später bei Prutz eine den historischen Gegebenheiten entsprechende Auseinandersetzung mit der Technik nicht erreicht und vermutlich auch nicht verfolgt. Auch die Zeitgenossen von Prutz greifen noch stark auf die metaphysische Beschreibung von Artefakten zurück.

Auch in dem Roman von Ernst Willkomm „Eisen, Gold und Geist“ wird eine bedrohliche Atmosphäre geschaffen, wenn es um den Gebrauch von Maschinen geht. Der Autor rückt die technische Funktionsweise im Maschinensaal in einen fremden Kontext:

*Auch im Innern war es totenstill, kein Fenster erleuchtet, kein Hebel, keine Spindel in Bewegung. <...> Es ist, als sei der Dämon, der in diesen Klammern, Kämmen und Walzen haust, eingeschlummert, als liege er ausgestreckt, wie ein Alp, über dem ungeheuren Werke und umstricke, hemme es mit seiner eigenen Last, mit den Flechten seines wildflatternden Haares.<sup>93</sup>*

Eine scheinbar überirdische Macht, die den Maschinen innewohnt verhindert ihre Kontrolle. Sie ist jenseits des menschlichen Bereichs angesiedelt. Bei Willkomm kommt der Fabrikant Süßlich bei der Maschinenarbeit ums Leben. Er ist ebenso ihr Erfinder wie der Großvater bei Prutz. Willkomm beschreibt wiederum den Tod als Rache der Maschinen am Menschen. Edler deutet das wie folgt: „Die unrechtmäßig erworbene Maschine vollzieht selbst das Werk ausgleichender Gerechtigkeit am Fabrikanten“.<sup>94</sup> Dabei verschwindet - und das gilt für die Mehrzahl der Industrieromane - die Grenze von Subjekt und Objekt also vom Handelnden und vom Passiven. Da die Maschine durchgehend mit Konnotaten des Lebendigen belegt wird – andererseits der handelnde Mensch durch jeweils andere äußere Umstände in seiner Wahrnehmung und damit seiner Kritikfähigkeit eingeschränkt charakterisiert wird, ist die Grenzziehung nicht eindeutig. Dieser Eindruck wird auch bei Willkomm anhand der Bilder verstärkt. Der Technik scheint in den Fabrikromanen etwas unausweichlich Zerstörerisches innezuwohnen:

*Er stürzte seitwärts gerade den Hebeln der Dampfmaschine in die Arme! <...> man sah nur im ersten kreisenden Umschwunge einen dunklen Körper sich um die glühenden Eisenstäbe biegen und dann als formlose Masse in die flammende Umgebung stürzen. – Wenige Minuten später stand die Maschine von selbst still. Es war, als habe sie ihre Bestimmung erfüllt.<sup>95</sup>*

Die Bilder verweisen auch auf die schwierigen, oft unmenschlichen Arbeitsbedingungen in der frühen Phase der Industrialisierung. Das Motiv der Unterdrückung beschreibt Willkomm beispielsweise schon mit seinem Romantitel „Weiße Sklaven“. Im 20. Jahrhundert ist dieses Thema weit komplexer und auch die sprachlichen Bilder vielschichtiger angelegt, wie ich am Beispiel von Georg Kaiser zeigen werde. Bei Prutz und seinen Zeitgenossen entledigen sich die Arbeiter der unterdrückenden Mechanismen der Maschinenarbeit, indem sie die Maschinen zerstören. Mit dem Maschinensturm befreien sie sich nicht nur von der Arbeit an der Maschine. Gleichzeitig ändert sich auch das gesellschaftliche System, in dem sie die sklavenähnliche Arbeit verrichten mußten. Die Lösungsstrategie erscheint unter real-historischer Sichtweise naiv. Und doch macht sie noch einmal die Schwierigkeiten für die Autoren deutlich, den Kreislauf von Maschinenproduktion, wirtschaftlichen Interessen und sozialer Not zu durchbrechen. Und das wird an allen Fabrikromanen gleichermaßen deutlich, selbst wenn es Ansätze gegeben hat, wie bei Weerth, dessen selbstbewußter

Arbeiter Eduard im „Romanfragment“ Bedingungen für die Arbeiter aushandelt. Da es sich um ein Fragment handelt, zeigt auch Weerth keine Lösung auf.

Ganz anders stellt es sich bei Prutz in dem 1862 erschienenen „Oberndorf“ da. Am Ende steht der politische Schriftsteller und Theologe Eduard mit seiner Elise ebenfalls als Symbol für eine neue Generation. Mit der zeitlichen Distanz zu den tatsächlichen Geschehnissen der März-Revolution gelingt dem Autor hier eine Auseinandersetzung, die weit stärker die realhistorische Situation reflektiert. In „Oberndorf“ sind die Paläste dann tatsächlich gefallen und zwar, einerseits aufgrund des erfolgreichen Aufstands der Dorfbevölkerung, andererseits durch das reflektierte Handeln des Protagonisten Eduard. Durch seinen Einsatz zieht sich der Graf schließlich zurück. In den Hallen des halbfertigen Schloßneubaus entsteht ein Fabrikgebäude, in dem die industrielle Fertigung nach humanen Kriterien vollzogen werden soll. Wie und unter welchen Bedingungen das geschehen kann, deutet Prutz allerdings nur an, denn erst auf den allerletzten Seiten des umfangreichen Romanwerks wird dieses Thema aufgegriffen. Der aus Rußland zurückkehrende Freund schreibt an Eduard:

*Ich gedenke an irgendeinem stillen gesegneten Fleck in Deutschland Fabriken anzulegen, gleich denen, welche mein Oheim mir hier hinterlassen, nicht um mich zu bereichern und die Schätze zu vermehren, die mir auf so unerwartete Weise zugefallen, sondern um sie durch Arbeit nützlich zu machen und unsere niedern Klassen - ein verwünschter Ausdruck, ich gebe es dir zu, Poet, aber wir haben doch nun mal keinen andern - zu heben, zu bilden und zu veredeln.<sup>96</sup>*

Durch Bildung sollen die Arbeiter aus ihrer Misere herausgeführt werden, was an den Schweizer Sozialreformer Pestalozzi erinnert. Allerdings gibt Prutz auch hier keine befriedigende Antwort darauf, wie der Einsatz der industriellen Technik nach humanen Kriterien verlaufen kann. Ebenso wie bei Willkomm scheint es hier lediglich von der Milde des Fabrikanten abzuhängen, ob der Einsatz von Maschinen zum Wohle der Menschen beiträgt. So steht auch am Schluß von „Oberndorf“ die Idylle häuslichen Glücks, ganz dem Zeitgeschmack des Biedermeier entsprechend.

Mit seinen Romanen trägt Prutz wesentlich zur Verarbeitung des bis dahin weitgehend unproblematisierten Gegenstands Technik bei. Das noch unbekanntes Objekt Maschine wird mit vertrauten Bildern aus der Tier- und Pflanzenwelt belegt, was dem Zeitgeschmack entspricht. Damit konnte sich der Autor einer breiten Leserschaft sicher sein, wie er es in seinen theoretischen Schriften fordert. Wie oben erwähnt setzt sich Prutz dort für eine anspruchsvolle Unterhaltungsliteratur ein. Auch in der Eisenbahnlyrik des 19. Jahrhunderts wird so verfahren und auf vertraute Bilder zurückgegriffen. Beispielsweise prägt Adalbert von Chamisso die gängige Metapher Dampfroß für die Eisenbahn.<sup>97</sup> Dieser Rückgriff auf bekannte Bildfelder zeichnet sich bis in die Gegenwart hinein ab, da es für die Maschine noch keine wesentlich andere Form der Beschreibung gibt. Die Metaphern in den Industrieromanen zeigen eine starre Schwarz-Weiß-Malerei. Und doch stellen sie einen ersten Schritt

zur Integration der Technik in die Literatur dar, was von vielen Literaturwissenschaftlern aber nicht erkannt wird. Trotz der literarischen Auseinandersetzung von Prutz und seinen Zeitgenossen bleibt der Eindruck zurück, daß der Gegenstand der industriegeprägten Technik in der Mitte des 19. Jahrhunderts weitgehend unverarbeitet blieb. Denn die Metaphern zur Beschreibung der Maschinen entstammen einem Kontext der Angst. Fremdheit wird mit immenser, unbeherrschbarer Kraft assoziiert; das Artefakt erscheint als etwas, das eigenständig handeln kann, ohne daß der Mensch eine Kontrollmöglichkeit besäße. Edler beschreibt es: "Mit der Aufnahme von Immermanns Motiv der Tötung eines Menschen durch die Maschine gewinnt die Verlebendigung toten Materials ihren in der damaligen Literatur unvergleichbaren Höhepunkt."<sup>98</sup>

In Immermanns „Epigonen“ stirbt der Sohn des Oheims durch die Maschinen. Das Ausmaß an zerstörerischer Gewalt erscheint hier so groß, daß dem Leser der Vorgang nicht direkt, sondern durch einen Erzähler vermittelt geschildert wird. Bevor der Vorfall erzählt wird, erfährt der Leser bei Immermann bereits, daß sich eine entsetzliche Katastrophe ereignet hat. Erst nach und nach wird dann konkretisiert, was geschehen ist:

*Nur wenige Augenblicke vergingen, so kamen sie wieder herabgestürzt, totenbleich, mit entsetzlichen Gesichtern. Der Maschinenmeister folgte ihnen, und fiel mit einem Jammergeschrei am Wägelchen seines Herrn nieder.*<sup>99</sup>

Der Maschinenmeister, der den Vorfall rekonstruiert, ist seiner Kompetenz vollständig beraubt und steht den Kräften der Apparate hilflos gegenüber:

*Das taube Eisen faßte ihn, seine Kleider mußten sich in das Gestänge verwickelt haben, denn dreimal wurde er im wilden fürchterlichen Umschwunge gegen die Balken, und von diesen wieder in die Lüfte geschleudert. Augenblicklich ließ ich hemmen, aber schon war es geschehen, und wir hatten, als die Maschine stillstand, nur die zerbrochenen Gebeine aus ihren Klammern und Fugen zu nehmen.*<sup>100</sup>

Die Maschine wird auch hier als ein kraftvoller Mechanismus beschrieben, der den Menschen auf entsetzliche Art entstellen kann.

*Die Leiche des Oheims hatte man auf einem Bette ausgestreckt. Als der Prediger ihm in das Gesicht blickte, fuhr er zurück, und gebot, es mit einem Tuche zuzudecken; die Miene des Toten sei von einer eignen, den Lebendigen nicht heilsamen Beschaffeneheit.*<sup>101</sup>

Als „Teufelszeug“ haben die Maschinen eine entmenschlichende Wirkung - Prutz spricht ebenfalls von den Fabrikanlagen als „Werkstätten des Teufels“.<sup>102</sup> Auch hier wird die Technik in einen metaphysischen Bereich gerückt. Dies geschieht auch in Willkommns Roman „Eisen, Gold, Geld“ - man beachte die Parallelsetzung! Die Maschine wird zum Rächer an dem selbstsüchtigen Fabrikanten Adrian. Dieser tritt mit seinem Bruder an, um mit ihm einen Tag lang an der Maschine um die Wette

zu arbeiten. Durch Unaufmerksamkeit gerät Adrian in die Maschinerie und wird auf grausame Art getötet:

*Ein entsetzlicher, alle Mauern durchdringender Schmerzensschrei entschlüpfte ihm - seine Hände erfaßten die blitzende, schwingende Welle, und zerrissen, eine blutige Girlande, hing der Unglückliche an dem dampfenden Eisenschaft! Die Maschine stand -<sup>103</sup>*

Die Maschine wird hier nicht mehr aus ästhetischen Gründen abgelehnt, wie in der Romantik und Spätromantik, etwa bei Eichendorff<sup>104</sup> oder Justinus Kerner. In all diesen Thematisierungen, die zeitlich weit näher an der Industrialisierung angesiedelt sind, wird die Maschine auch als Symbol für die Unterdrückung im Arbeitsprozeß verstanden. Dies spielt in der Romantik, beispielsweise bei E.T.A. Hoffmann noch keine Rolle. Zum besseren Verständnis der Fabrikromane ist es hilfreich, die Motive, die in der Romantik an die Technik bzw. an die Figur des Erfinders geknüpft werden, zu erläutern.

Bei Hoffmann wird der Einsatz der Technik mystifiziert, indem von ihr eine nicht rational zu begründende Gefahr ausgeht. Sie wird an der Figur des Erfinders Coppelius bzw. Coppola festgemacht. Dieser äußerlich abstoßende Mensch, nutzt in seiner Duchtriebenheit andere schamlos aus. Der Erfinder wird mit dem gefährlichen Sandmann assoziiert, der Nathanaels Kindheitsphantasien entstammt. Doch noch für den erwachsenen Mann, der inzwischen Naturwissenschaften studiert, erscheint die Gefahr gegenwärtig, wie er im Brief an einen Freund schreibt: Aber der Sandmann war mir nicht mehr jener Popanz aus dem Ammenmärchen, der dem Eulennest im Halbmonde Kinderaugen zur Atzung holt – nein! – ein häßlicher gespenstischer Unhold, der überall, wo er einschreitet, Jammer – Not – zeitliches, ewiges Verderben bringt.<sup>105</sup> Die scheinbare Unausweichlichkeit, mit der der Advokat und Erfinder die Menschen ins Unglück stürzt, wird auch dadurch verstärkt, daß Hoffmann Coppelius mit Eigenschaften des Teufels belegt: „Die ganze Figur war überhaupt widrig und abscheulich; aber vor allem waren uns Kindern seine großen knotigen, haarigten Fäuste zuwider, so daß wir, was er damit berührte, nicht mehr mochten.“<sup>106</sup> In Nathanaels Traum gelingt es Coppelius, soviel Macht auf seinen Vater auszuüben, daß sich dessen „sanfte, ehrliche Züge selbst zum häßlichen, widerwärtigen Teufelsbilde verzogen“.<sup>107</sup> Schauplatz ist eine Art alchemistisches Labor, in dem Versuche unternommen werden. Diese geschehen in einem Versteck des Hauses, in dem „allerlei seltsames Gerät herumstand“. Auf einem Herd knisterte eine „blaue Flamme“, aus der Coppelius mit einer „glutroten Zange“ eine „hellblinkende Masse aus dem dicken Qualm“ hervorholte, auf die er dann „emsig hämmerte“.<sup>108</sup> Es soll ein künstlicher Mensch entstehen. Dafür müßte der Erfinder den Mechanismus der Hände und Füße des jungen Nathanael kopieren, der sich aber heftig dagegen wehrt. Als der Mann schließlich versucht, dem Kind die Augen zu entreißen, um sie dem Automaten einzusetzen, schreitet der Vater ein. Bei einem weiteren Versuch stirbt dann der Vater bei einem Unfall in seinem Haus, „vor dem dampfenden Herde auf dem Boden lag mein



Vater tot mit schwarz verbranntem gräßlich verzerrtem Gesicht“.<sup>109</sup> Die Ursache des Unglücks sieht Hoffmann in dem „Bund mit dem teuflischen Coppelius“.<sup>110</sup> Der Nutzen der Technik für den Menschen wird hier nicht hinterfragt. Vielmehr werden frühe technische Anwendungen mystifiziert. Dazu trägt auch bei, daß der Erfinder verschiedene Identitäten annimmt: Er ist Advokat, später „Wetterglashändler“<sup>111</sup> und in Nathanaels Traum Erfinder und Meister. Außerdem trägt er zwei verschiedene Namen. Die Geschichte, die zwischen Traum und Wirklichkeit angesiedelt ist, wird aus der Perspektive des Jungen erzählt, der seine Kindheitserinnerungen rekapituliert. Hinzu kommt die Ungewißheit an einigen Stellen, ob es sich bei Olympia um einen Menschen oder einen Automaten handelt.

Die Verwechslung von Belebtem und Unbelebtem ist das zentrale Motiv im „Sandmann“. Durch die fehlende Möglichkeit, zwischen der Wirklichkeit und dem Traum zu unterscheiden, wird Nathanael schließlich in den Wahnsinn getrieben. Durch den Einsatz von Artefakten, hier ist es das Fernrohr, gibt der Protagonist endgültig seine rational gesteuerte Wahrnehmung auf und stirbt.

An den Einsatz technischer Geräte ist bei Hoffmann das Motiv der Verwechslung geknüpft, das den Menschen schließlich den Tod bringt. Gleichzeitig werden Artefakte auf einer mystisch-metaphorischen Ebene in den Text eingeführt, so daß beim Leser Ängste und Abwehr entstehen sollen. Beschrieben wird die Technik mit apokalyptischen Bildern. All diese Elemente nehmen die Autoren der Industrieromane wieder auf. Sie setzten ebenfalls auf die angsteinflößende Wirkung der Technik.

## 2.10. Zeitliche Einbettung und Kritik am Roman

Die Art, wie Prutz mit dem neuen Gegenstand der industriegeprägten Technik verfährt, ist problematisch. Dennoch hat er dem Leser überhaupt einen Zugang zu einem Themenbereich ermöglicht, der bis dahin von den Schriftstellern weitgehend ausgespart geblieben war. Ob er mit seinem Roman dazu beigetragen hat, die realen Probleme der Industrialisierung offen zu legen, ist ungewiß. Die Darstellung vergleichsweise realistischer Sachverhalte gelingt ihm verhältnismäßig selten. Einen Wahrheitsgehalt haben die Situationen aber immer dann, wenn menschliches Leid dargestellt wird, Beispiele sind hier die Entlohnungsszene, der Sturm der Arbeiter gegen die Fabrikanlagen oder die Tötung des Großvaters durch die Maschinen. Auch mit der Figur des „Tollen Heiner“ werden die Auswirkungen der modernen Industriegesellschaft sichtbar. Ansonsten trägt seine allzu klar gezogene Linie zwischen gut und böse auch dazu bei, gesellschaftliche Widersprüche zu verdecken. Seine Figuren bleiben im biedermeierlichen Wertekodex verhaftet; selbst die Gestalten, die

aufgrund ihrer Anlagen mit Handlungsfähigkeit ausgestattet werden, verharren in Passivität. Reinhold beispielsweise weckt mit seiner Jugend, seiner zum Teil kritischen Sichtweise und vor allem seiner technischen Kompetenz besondere Erwartungen beim Leser. Sein Scheitern bzw. sein unzeitgemäßer „Sieg“ schränken die zeitkritischen Momente im hohen Maße ein.

Anstatt sich mit der wachsenden Technisierung kritisch auseinanderzusetzen, entwirft Prutz das Bild einer rückwärtsgewandten Lebensgemeinschaft, einer Idylle ohne Maschinen. Neben das Bild der menschenvernichtenden Maschine setzt der Autor einen locus amoenus, einen außerhalb gesellschaftlicher Rationalität existierenden utopischen Ort. Edler schreibt in seinem Nachwort dieser Art der Problemlösung "entwaffnende Naivität"<sup>112</sup> zu, denn die "Wiederherstellung der alten zünftigen Weberkunst nach dem Fabrikbrand <...> ist gedanklich und historisch widersinnig; längst war die Großindustrie im Begriff, die Heimarbeit auf dem Textilsektor zu verdrängen."<sup>113</sup> Nicht die sich abzeichnende Verbindung von Technik, Gesellschaft und Kapital wird zum Ausdruck gebracht, sondern eine gesellschaftliche Widersprüche aussparende Problemvermeidung favorisiert. Auch die politischen Lösungen belegen dies beispielhaft, denn Reformen stellen sich im Roman, nach Aufgabe der maschinenbetriebenen Produktionsweise, von selbst ein: "Der neue Regent war, wie neue Regenten sind: er wollte seine Regierung mit Milde und Nachsicht beginnen."<sup>114</sup> Ebenso wenig ernsthaft durchdacht erscheinen soziale Fragen; zur Bekämpfung des Alkoholproblems kann es beispielsweise nicht ausreichend sein, die Dorfschänke zu schließen. Dieser naive Umgang mit der technisch-industriellen Entwicklung seiner Zeit verwundert um so mehr, wenn man Prutz' historische und literaturtheoretischen Schriften sieht. In ihnen entwirft er ein weit komplexeres Bild der industriellen Entwicklung und ihrer Folgen. Damit läuft der „Maschinenstürmer“ Prutz gegen die eigene liberale Intention an; die Wertevermittlung des Demokraten fußt nicht auf einer progressiven Grundhaltung, sondern folgt einer christlich-puritanischen Morallehre. Die Ausrichtung des Romans an der Lesererwartung macht dessen Trivialität aus; die Kritik, die der auktoriale Erzähler mit der Dichter-Figur übt, wirkt so auf ihn selbst zurück. Ähnlich wie Prutz politisch öffentlich niemals klar Stellung bezieht, so tritt er auch literarisch immer wieder den Rückzug an, wenn es darum geht, politisch wie literarästhetisch Veränderungen herbeizuführen. Der Literat Arnold Ruge warf seinem Zeitgenossen vor:

*Prutz, Du bist kein Politiker. Du abstrahierst von allem, was zur Politik gehört, <...> und phantasierst Dir ein deutsches Paradies, wo die Tiger der Freiheit dem Blute der Lebendigen nicht nachstellen, sondern Gras fressen.*<sup>115</sup>

Ruge nennt Prutz einen Träumer, der den Leser mit seinem „schlechten Stil“ und „gedankenlosen, aufgedunsenen, deutschümlichen Tiraden <...> vergräulen“ werde.<sup>116</sup> Die simplen Problemlösungen von Prutz haben den Lesern anscheinend gefallen. Denn mit dem „Engelchen“ gelang ihm der meist gelesene Fabrikroman Deutschlands. Ganz Unrecht hat Ruge nicht, wenn er Prutz vorwirft, sich am

Geschmack des Lesers anzubiedern; darin liegt schließlich ein großer Teil seines Erfolgs. Auch die heutige Kritik macht ihm das zum Vorwurf: Prümm wirft dem Autor vor, "die ästhetischen Erwartungen der anvisierten Leser weit höher gewichtet zu haben als die Notwendigkeit des gewählten Stoffes und des neuartigen Genres."<sup>117</sup> Prutz richte seinen Roman auf den "angstvollen und zerstreuten bürgerlichen Leser aus",<sup>118</sup> mit der Intention, ein versöhnendes Moment in die Handlung einzuflechten: "Deutlich ist die Atmosphäre des Vertrauens, um die sich die auktorialen Erzählpatrien bemühen, als Gegengewicht zu den geschilderten Schrecken konzipiert."<sup>119</sup>

Auch in der Schlußszene sieht Prümm eine Anlehnung an den literarischen Zeitgeschmack.<sup>120</sup> Dabei stellt allerdings der von Prutz favorisierte „naive“ Lösungsversuch in gewisser Weise sehr wohl eine Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen dar, denn an ihm werden die Grenzen bei der Bearbeitung der Industriethemen deutlich.

Eine neue, die reale historische Entwicklung berücksichtigende Lösung gelingt Prutz erst in seinem elf Jahre später erschienenen Roman "Oberndorf" von 1862. Maschinen sind hier Mittel zur Verbesserung der Arbeitssituation. Dies gelingt im Text aber erst, nachdem mit der Märzrevolution die ständische Gesellschaft abgeschafft worden war. Graf Oberndorf, der „menschenverachtende Tyrann“,<sup>121</sup> übergibt seine Ländereien zur Bewirtschaftung an die bürgerliche Bevölkerung, die dann mit „Fleiß und Ehrlichkeit“ zu einer nützlichen und sozialverträglichen Anwendung der technischen Neuerungen führt. Vorbild für diese Veränderung ist im Roman der junge Theologe Anton, der, anstatt sich auf christlich-moralische Fragen zu beschränken, sich auch mit den neuen Problemen auseinandersetzt, die die technische Revolution mit sich bringt. Er reist nach Rußland, um dort die Fabrikanlagen seines einst aus Deutschland ausgewanderten Onkels zu übernehmen. Im Ausland war es dem Bürgerlichen gelungen, mit Hilfe der industriellen Entwicklung sozial aufzusteigen und ein angesehener Unternehmer zu werden. Und dort konnte, dem Roman zufolge, auch eine sozialverträgliche Technikanwendung realisiert werden. Prutz erscheint dies hingegen in Deutschland erst nach der Abschaffung des Feudalismus möglich, wie das Beispiel „Oberndorf“ zeigt. Der junge Fabrikherr Anton kehrt nach den Märzaufständen nach Deutschland zurück, um in seiner Heimat moderne Produktionsanlagen aufzubauen. Und zwar mit dem Ziel, ein neues Arbeitsethos zu begründen, um damit auch moralisch auf die Arbeiter Einfluß nehmen zu können.

Zwar gelingt Prutz in „Oberndorf“ eine stärker auf die Sozialgeschichte bezogene Darstellung - davon zeugen auch die vielen Zeitbezüge auf den Vormärz - allein seine Lösungsversuche sind erneut auf einzelnes moralisches Handeln bezogen. Die realen historischen Zusammenhänge von Industrie und Kapital bleiben auch in dem späteren Roman weitgehend ausgeschlossen. Gut zehn Jahre nach dem Scheitern der Märzrevolution entwirft er das Bild einer veränderten Gesellschaft. Es scheint Prutz dabei eher um eine persönliche Auseinandersetzung zu gehen als um die Verarbeitung der

Zeitprobleme. Das belegen die vielen autobiographischen Bezüge: beispielsweise der Entzug der Lehrerlaubnis für den jungen Priesterkandidaten und die damit verbundene Ausweisung. Der Roman endet mit der Skizzierung biedermeierlicher Idylle, in der das häusliche Glück, wie beim „Engelchen“ im Vordergrund steht - auch hier sind alle sozialen und gesellschaftlichen Widersprüche am Schluß nicht mehr existent. Das ehemalige Schloß ist zum Fabrikgebäude umfunktioniert worden - und dies ist eine klare Niederlage der Aristokratie.

*Hier walten jetzt Eduard und Elise als glückliches Ehepaar, Eduards Mutter wohnt bei ihnen und wiegt bereits Enkelchen auf dem Schoße, der Name aber, an dem so viel Fluch haftete und der so lange ein Schrecken war weit und breit, ist jetzt geliebt und gepriesen in der ganzen Gegend – der Name Oberndorf.<sup>122</sup>*

Die reale Situation in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sah anders aus: Tradierte Gesellschaftsstrukturen zerbrachen und mit ihr auch die Großfamilie. Dagegen setzt Prutz erneut das Bild der familiären Idylle. Der Einzug der Maschinen brachte für die Menschen grundlegende Veränderungen mit sich, die sich nicht selten psychisch und sozial sehr negativ auswirkten. Da verwundert es nicht, wenn die Maschine in der Literatur besonders zu Beginn mit Konnotaten des Destruktiven belegt wurden – in den genannten Beispielen erscheint sie als menschenvernichtender Apparat. Sehr allmählich wird die Auseinandersetzung um die Maschine dann verstärkt auf den sozialhistorischen Kontext bezogen. Ein sehr frühes Beispiel dafür ist das Romanfragment von Georg Weerth.

Die Maschine als Mechanismus der Zerstörung taucht auch in Karl Immermanns "Die Epigonen" (1854), Ernst Willkomm's "Eisen, Gold, Geld" (1843) und "Weisse Sklaven" (1845) und in Tschabuschnigg's "Die Industriellen" (1845) auf. Ebenso wie bei Prutz steht auch bei Immermann am Romanende die völlige Abkehr von der realen Situation. Zwar erkennt Immermann, daß sein Rückzug lediglich ein Aufschub innerhalb der industriellen Entwicklung ist. Eine konstruktive Umsetzung gelingt aber auch ihm nicht, wenn er Herrmann, den Erben der Fabrikanlagen vorschlagen läßt, daß "die Fabriken eingehen und die Ländereien dem Ackerbau zurückgegeben werden" sollen.<sup>123</sup>

*Mit Sturmschnelligkeit eilt die Gegenwart einem trocknen Mechanismus zu; wir können ihren Lauf nicht hemmen, sind aber nicht zu schelten, wenn wir für uns und die Unsrigen ein grünes Plätzchen abzäunen, und diese Insel so lange als möglich gegen den Sturz der vorbeirauschenden industriellen Wogen befestigen.<sup>124</sup>*

Dieser, damals weit verbreitete Lösungsversuch entspringt, wie Haedecke anmerkt, nicht dem Denken einzelner, sondern spiegelt vielmehr die grundsätzliche Bewertung der beginnenden Industrieansiedlung in Deutschland. "Dieses illusionäre, widerspruchsvolle, eskapistische „grüne“ Traum- und Warnbild geschützter Innerlichkeit" entspreche nicht nur Immermann's Wunschenken, sondern der verbreiteten Sorge über die "Schattenseiten und Gefahren der industriellen Revolution".<sup>125</sup>

Ebenfalls schildert Willkomm einen Fabrikanten, der durch Betrug seinen Besitz erworben hat. Die Not unter den Arbeitern macht auch Willkomm direkt an dem Einsatz von Maschinen fest, wobei er als Lösung vorschlägt, die neuen Maschinen anstatt mit Dampfkraft mit Wasserkraft zu betreiben, was eine Loslösung von der neuen Produktionsweise zur Folge hätte. In seiner technischen Problemlösung modern erscheinend, erkennt auch Willkomm nicht den realen historischen Zusammenhang von Industriearbeit und ökonomischer Macht. Er schlägt beispielsweise vor, einen betrügerischen Fabrikanten durch einen uneigennütigen zu ersetzen. In den "Weissen Slaven" beschreibt er die Arbeitsbedingungen im Webermilieu und bezeichnet sie als moderne Lohnsklaverei. Der fortgeschrittene Einsatz von Maschinen könnte da Entlastung bringen. So spielt er die Vor- und Nachteile der Maschinennutzung im Webermilieu durch und erreicht so eine vergleichsweise differenzierte Darstellung. Und auch sein Vorschlag der Gewinnbeteiligung von Arbeitern am Betriebskapital zeigt eine ernsthafte Auseinandersetzung mit der Problematik.

Anders hingegen verfährt der konservative Autor Freiherr Alexander von Ungern-Sternberg. Er setzt sich in seinem Roman „Paul“ (1845) - ebenso wie Sue in „Die Geheimnisse von Paris“ (1842/43) – dafür ein, aufgrund der sozialen Not zur feudalen Gesellschaftsordnung zurückzukehren. Einzig Georg Weerth fordert in „Fragment eines Romans“ (1846/47) angesichts der wachsenden Industrialisierung eine grundsätzliche Umgestaltung der Produktionsverhältnisse. Dem Autor gelingt eine weit komplexere Sicht auf soziale und politische Aspekte der beginnenden Industrialisierung in Deutschland. Dies liegt schon daran, daß er zwei Fabrikanten-Figuren wählt: zwei Brüder, die sich im Laufe der Handlung immer weiter voneinander distanzieren und schließlich zwei gegensätzliche Typen darstellen.

Im Mittelpunkt seines Romanfragments steht der Konflikt zwischen dem in zunehmender Weise an Macht verlierenden Adel und den aufstrebenden Industriellen. Damit verbunden ist die Bildung eines Industrieproletariats. Zweifellos ist dem gelehrten Kaufmann Weerth, der in England arbeitete und sich somit vor Ort über die Situation der Arbeiter informieren konnte, die Problematik vertrauter als beispielsweise Prutz, und so ist der an Engels geschulte Vormärzautor Weerth auch in seiner Herangehensweise und ästhetischen Ausführung moderner als seine Zeitgenossen. Dennoch arbeitet auch Weerth mit Kontrastierungen, mitunter auch unter Zuhilfenahme des auktorialen Erzählstils.

An dieser Stelle gehe ich noch einmal ausführlicher auf den Roman von Weerth ein, weil er in der Kritik eine wichtige Rolle spielt. Außerdem setzt er andere Akzente als verwandte Fabrikromane. Daß, wie Weerth es nennt, die Industrialisierung unter freier kapitalistischer Handhabe "Menschenopfer"<sup>126</sup> fordert, also zur sozialen Verarmung der Weber beiträgt - greift Prutz in seinen theoretischen Schriften in abgeschwächter Form ebenfalls auf. Weerth macht diesen Zusammenhang, wie schon seine

Vorgänger, am Bild der menschenvernichtenden Maschine fest. Er geht die Problematik aber stärker politisch an als seine Zeitgenossen und bezieht sozial-historische Aspekte mit ein. So zeigt er beispielsweise in der Entlohnungsszene "Trümmer von Menschen",<sup>127</sup> die in ihrer materiellen Not dem Fabrikherrn im "leibeigenschaftlichen Verhältniß"<sup>128</sup> unterstehen. An der Figur des August wird der Konflikt verdeutlicht: Der Fabrikantensohn durchlebt eine Veränderung; das einstige unkritische "Muster eines jungen Fabrikanten", durch die Geschäfte "borniert", distanziert sich zunehmend von den Machenschaften seines Vaters<sup>129</sup> - allmählich wurden ihm "die Menschen teurer <...> als die Maschinen"<sup>130</sup> - er durchlebt und durchleidet den Prozeß der Ablösung in einer wirklichkeitsnahen Weise. Die Unvereinbarkeit zwischen Arbeitern und Produktionsmittelbesitzern verkörpert August in seiner „vermittelnden“ Rolle: "Er war in einer traurigen Position, weder Fisch noch Fleisch, weder Herr noch Knecht, weder Kapitalist noch Proletarier".<sup>131</sup>

Weerth setzt dem Arbeitermilieu keinen vorindustriellen idyllischen Ort entgegen. Vielmehr zielen seine Forderungen auf einen humanen Einsatz der Technik - hier zeigt sich erneut eine Parallele zu den eingangs erwähnten Schriften von Prutz - Weerths Lösungsversuch ist somit progressives Gegenbeispiel zu den erwähnten Schlußszenen. August fordert eine Industrie, die frei von kapitalistischen Interessen ist; er sieht in ihr ein "welterlösendes" Potential, gleichzeitig "haßt <er> "die Industrie wie sie heutzutage betrieben wird".<sup>132</sup>

Die einst konträren Positionen zwischen August und den Arbeitern nähern sich im Laufe der Romanhandlung einander an, so daß der Fabrikantensohn August und der klassenbewußte, in England ausgebildete "Mechanicus" Eduard zum Ende des Fragments ähnliche sozialistische Ansichten vertreten. Im Gegensatz zu Reinhold, der bei Prutz trotz realistischer Sichtweise resigniert und eine Lösung aus der Misere nur durch ein Wunder erlangt, ist Eduard mit Klassenstolz und weit größerem Durchsetzungsvermögen gezeichnet; mit seinem Haß setzt er sich mit all seinen Möglichkeiten der Unterdrückung durch den Fabrikanten entgegen und bezieht dabei sein Selbstbewußtsein aus der in England erworbenen technischen Bildung, die ihm eine Vorrangstellung unter den deutschen Arbeitern einräumt. So entwirft Weerth ein Gegenbild zu den verelendeten Proletariern, indem er den "ersten klassenbewußten Arbeiter der deutschen Literatur"<sup>133</sup> skizziert. Prutz erkennt ebenso wie Weerth, daß ein humaner Technikgebrauch nur möglich ist, wenn er sich jenseits eines kapitalistischen Zugriffs vollzieht, und beschreibt es auch in seinen theoretischen Werken. Allerdings gelingt es ihm nicht, diese Zusammenhänge in seinen frühen literarischen Werken darzustellen: Zwischen dem „Engelchen“ und den zeitkritischen Schriften klafft bei Prutz eine enorme Lücke. Zu stark erscheint bei ihm und seinen Zeitgenossen einerseits noch die Bindung an den ästhetischen Geschmack, der Mitte des 19. Jahrhunderts vorherrschte. Andererseits wird in allen frühen Werken erkennbar, daß die technische Entwicklung und der Humanismus weit auseinanderklaffen. Ein Grund dafür ist sicherlich, daß besonders in Deutschland die idealistische Tradition zu dieser Zeit noch einen starken Einfluß

hatte. Der Humanismus hat es nicht geschafft, Kriterien für die Entwicklungen der Moderne zu entwickeln – im Gegenteil, er hat es eher verhindert, zu einer kritischen Auseinandersetzung mit Problemen der Zeit beizutragen.

Weerth dagegen schildert nach englischem Vorbild in seinem „Fragment“ einen Streik und nicht einen Aufstand, bei dem die Maschinen zerstört werden. Die Arbeiter verfügen bei ihm über Handlungspotentiale; für sie gibt es nicht nur ein Leben mit den Maschinen in Form von Sklaverei oder ohne Maschinen, das einen Rückgriff auf das Agrarsystem bedeutet. Die „Elenden“ erleiden bei Weerth nicht nur ihre Situation, sondern rüsten sich zum organisierten Kampf, der vermutlich in einer "Revolution" enden wird. Der Demokrat Prutz dagegen setzt sich ebenso wenig wie Willkomm, Immermann u.a. für eine radikale Lösung ein.

Prutz' Bemühungen um einen Roman im Zeitgeschmack wird auch durch die Anlehnung an den Sozialen Roman deutlich. Prutz habe mit dem „Engelchen“ die "Gipfelleistung der deutschen Sue-Schule"<sup>134</sup> erreicht, wobei er jedoch keinen Sozialen Roman im engeren Sinne schrieb. Vielmehr entwickelt er eine Familiengeschichte im Zeitgeschmack, in der das Industriemilieu "Staffage bleibt".<sup>135</sup> Da der Einzug des Maschinenwesens am Konflikt zweier Familien aufgezeigt wird, dominieren die persönlichen Bindungen, kritisiert Edler. Prutz verfolge wie seine Zeitgenossen auch, eine Problemvermeidungsstrategie:

*Meist reduzieren sie die Ereignisse des Jahres 1844 auf die Sphäre des Privaten, Außergewöhnlichen und Sensationellen, wandeln den primären Konflikt zwischen Kapital und Lohnarbeit in einen Familienkonflikt ab bzw. verknüpfen ihn sehr eng damit. Die eigentliche Hauptfrage der Zeit des Vormärz, die Zerschlagung des Feudalismus, die Herstellung der wirtschaftlichen und politischen Einheit Deutschlands, die Gewährung demokratischer Freiheiten, die Lösung der Agrarfrage, werden nicht berührt.<sup>136</sup>*

In ihrer Kritik berücksichtigen weder Edler noch Prümm, daß in der Art der literarischen Verarbeitung früherer Industriethemen ein durchaus kritisches Moment enthalten ist. Die "Sphäre des Privaten" ist im Biedermeier Ausgangspunkt für eine Diskussion um zeitgeschichtliche Entwicklungen. Die scheinbar dominierende Familiengeschichte entwickelt sich gerade auf der Grundlage der beginnenden Maschinenproduktion. So wird anhand des Generationskonflikts in der Weberfamilie die Problematik um die Einführung neuer Produktionstechniken aufgezeigt; der Konflikt entsteht durch die technischen Erfindungen, die der Enkel und vormals der Großvater macht. Der Einsatz für technische Neuerungen - und hier tritt der Text über seine zeitliche Gebundenheit hinaus - trägt immer auch zu sozialen und politischen Veränderungen bei. Werden die sozialen Komponenten in biedermeierlicher Manier bearbeitet und dabei oftmals so stark in einen stilisierten Rahmen gepreßt, daß die Wirklichkeit

simplifiziert erscheint, so ist die Art der Gestaltung technischer Zusammenhänge innerhalb der Fabrikromane doch wegweisend für eine stärker wirklichkeitsbezogene Ästhetik nachfolgender Schriftstellergenerationen. Dieser wichtige Aspekt ist in der Literaturkritik bisher weitgehend übersehen worden. Dabei verweist Edler an einer anderen Stelle selbst auf die Schwierigkeiten, die die Autoren mit dem neuen Genre hatten. "Das künstliche Durcheinander des Erzählaufbaus mit Blindmotiven, Vor- und Rückblenden ist Einkleidung eines noch richtungslosen Spiels mit den gesellschaftlichen und industriellen Gegebenheiten".<sup>137</sup> Einige wenige andere Stimmen wie Schneider, würdigen dagegen die frühen Bemühungen der Autoren: "Mit der Aufnahme neuer, realistischer, dem Leben der untersten Volksschichten entnommener Szenen haben sie in bescheidenem Maße dazu beigetragen, einer realistischen Darstellung im Roman den Weg zu bereiten."<sup>138</sup>

Vieles von dem, was den deutschen Fabrikroman-Autoren vorgeworfen wird, könnte man auch den englischen Schriftstellern ankreiden, beispielsweise die traditionellen Motive. Grundsätzlich gelingt den englischen Autoren ein stärker wirklichkeitsbezogener Ausdruck, was Prutz dagegen lediglich in einzelnen Szenen seines Romans schafft. Über „Hard Times“ schreibt Killy:

*Dickens' Roman vergegenwärtigt die industrielle Arbeitswelt in ihrer ersten Blütezeit <...>. Allen melodramatischen Verstrickungen der Handlung zum Trotz „beispielsweise die Spielsucht des Arbeiters, das Eingehen von Vernunftfehen oder der Banküberfall“ sagt sich der Leser: So muß es gewesen sein, ja so war es bis heute noch in Bitterfeld und bei Halle. Dickens' Schauplatz heißt Coketown, Koksstadt.<sup>139</sup>*

Wird man zu Recht die trivialen Handlungsmuster der Fabrikromane kritisieren, so wird doch die Bedeutung deutlich, die diese Auseinandersetzungen mit der Industrialisierung darstellten. Sehr allmählich setzt sich eine Bewußtmachung der neuen gesellschaftlichen Situation durch, die dann auch mit sozial-historischen Tatsachen korrespondiert. Erscheinen die Lösungsvorschläge von Prutz, Immermann und Willkomm als Vermeidung einer sachbezogenen Problemstellung, so stellen sie doch einen frühen Bewältigungsversuch dar. Sie lassen ihre Protagonisten in den industrialisierten Schauplätzen Deutschlands auftreten und finden auch hier zu Lösungen, auch wenn es erst einmal „Zwischenlösungen“ sind.

In einem der neuesten Werke zur Technik-Literatur stellt Haedeker sehr deutlich die Bedeutung der frühen Industrieromane für die Genese der Gegenwartsliteratur heraus. Zwar verweist er auf die „künstlerischen Schwächen“, auf „Übersteigerungen“, „Kontraste“ und „Schwarz-Weiß-Malerei“, auf „überwuchernde, kaum noch überschaubare Handlungsabläufe“ und die „Verlagerung gesellschaftlicher Konflikte ins Persönliche, Private“, sagt aber, daß „scharfe Kontrastierung, wundersame Enthüllungen geheimer Zusammenhänge auch in der „hohen“ Romankunst bei Goethe, E.T.A. Hoffmann, Immermann beliebt sind“.<sup>140</sup> So verdienen die



*Fabrikromane, die von der „bürgerlichen“ Literaturwissenschaft sträflich vernachlässigt, in neuerer Zeit von linksorthodoxen Analytikern zwar untersucht, aber wegen angeblich politisch-ökonomischer, theoretischer Defizite hochnäsiger, ungerecht, ahistorisch, beckmesserisch abqualifiziert wurden, eine gelassene und maßvolle Beurteilung.*<sup>141</sup>

Denn schließlich entsteht in den Romanen um 1850 herum

*eine eigene, neuartige, wenn auch zur schnellen Klischierung tendierende Topik; und mehreren Autoren gelingen zu einer Zeit, da ungeschminkte Realistik in der „hohen“ Literatur noch selten ist, Bilder und Schilderungen von aggressiver Schärfe: unverklärt, theoretisch nicht abgesichert, vielleicht naiv.*<sup>142</sup>

Die frühen Thematisierungen - bis auf das Romanfragment von Weerth - zeigen mit ihren Stilisierungen zwar nicht ganz so viel Schärfe und Klarheit wie Haedecke ihnen zuschreibt; innerhalb der literarischen Tradition in Deutschland kommt ihnen, wie aufgezeigt, aber ein großer Stellenwert zu. Haedecke versteht es es in seinem Urteil, Leistungen und Defizite der Industrieromane miteinander in Beziehung zu setzen:

*Noch in ihren Unzulänglichkeiten spiegeln die Fabrikromane die zweideutige Dynamik der industriellen Revolution wider; und ihr Hang zum Extremen und Sensationellen, der künstlerischen Schwäche und den Gesetzen des Marktes für Unterhaltungsliteratur entspringt, drückt gleichzeitig die Erregung und Erschütterung der Zeitgenossen angesichts des stürmischen Eindrucks des Neuen aus.*<sup>143</sup>

Pauschale Urteile, wie die Herbert Heckmanns, sind für das Verständnis der Fabrikromane dagegen wenig hilfreich. Er spiegelt in seinem harten Urteil die Einstellung vieler Literaturwissenschaftler wider, wenn er beinahe über die gesamte Literatur des 19. Jahrhunderts schreibt: "Die Literatur des Biedermeier, des Jungen Deutschland und des Realismus legte keinen großen sozialen, politischen Roman vor, der der technischen Revolution Rechnung getragen hätte."<sup>144</sup> Will man die frühen Fabrikromane in ihrem historischen Kontext bewerten, muß man einen erweiterten Kunstbegriff geltend machen. Eine sich an traditionell ästhetische Kategorien anlehrende Bewertung der "Literatur des fünften Standes"<sup>145</sup> erscheint mir besonders für das Verständnis der frühen Industrieliteratur wenig sinnvoll. Vielmehr halte ich eine Vorgehensweise nach dem von Bausinger entwickelten Begriff der "Doppelwährung"<sup>146</sup> literarischer Texte für hilfreich. Seine Erklärungen zeigen Parallelen zum Prutzschen Verständnis der Volksliteratur, wenn er sich dagegen ausspricht, "auf der einen Seite das Gold echter Dichtung, auf der anderen die banale Papierwährung trivialer Literatur"<sup>147</sup> zu haben. Auch Christa Bürger setzt sich dafür ein, die Dichotomisierung von höherer und niederer Literatur genauer zu hinterfragen, als es vielfach bis heute in der Sekundärliteratur noch der Fall ist und stärker zu differenzieren.

Prutz arbeitet mit einer Vielzahl literarischer Effekte, um dem Leser den bislang neuen Stoff zu präsentieren - Edler nennt das Engelchen ein "Musterbeispiel gehobener Trivialliteratur."<sup>148</sup> So würde

der Roman auch nach Meinung von Walther Killy unter die Kitschautoren fallen, da sich diese einer "Kumulation von Effekten"<sup>149</sup> bedienen. Doch ist Effekthascherei nicht Ziel der Prutzschen Bemühungen.

*Der Stoff ist ihr <der Kitschliteratur> zunächst dem Reiz wichtig, oft so sehr, daß wir eine Art der Kumulation der Reize entsprechende Kumulation der Stoffe finden. Aber sie ist nicht imstande, die Wirkungen des Augenblicks den Bedingungen des größeren Ganzen unterzuordnen.*<sup>150</sup>

Prutz versucht die Gestaltung des Industriemilieus, wobei ihm allerdings Darstellungsmittel fehlen, die erst im ausgehenden 19. Jahrhundert, etwa bei Raabe, Kretzer und Hauptmann erprobt sind, so die detaillierte Milieubeschreibung auf historischem Hintergrund bzw. die Untersuchung des Einflusses des Milieus auf das Individuum durch Zola, die Aufnahme einer „Ästhetik des Häßlichen“, etc. Das Verhaftetsein in der biedermeierlichen Darstellungsweise, das auch Einfluß auf die Motivstruktur nimmt, etwa die Kindsvertauschung und die damit verbundene plötzliche Aufklärung adliger Herkunft, zeigt die Schwierigkeiten auf. Andererseits entsprechen diese Stilmittel dem Zeitgeschmack und verdeutlichen darüber hinaus den literarästhetischen Stand, auf dem sich die deutsche Literatur im Übergang von idealistisch und romantischen Traditionen hin zum realistischen Ausdruck befindet. Auf der inhaltlichen wie auf der metaphorischen Seite halten über die Industrieromane ganz neue Themen und Motive in die Literatur Einzug: Arbeiterversammlungen und Streiks, Attacken auf Maschinenbesitzer und Produktionsanlagen. All das wurde von der Literatur bis dahin konsequent ausgespart.<sup>151</sup>

Die vielfach ablehnende Haltung gegenüber dem Sozialen Roman in Deutschland beruht darauf, daß ihm lange nachgesagt wurde, er sei "nichtliterarisch, nichtästhetisch und nichtkünstlerisch".<sup>152</sup> Allerdings stellt die "Transformation der Erfahrungsdata in literarische Fakta"<sup>153</sup> den Schriftsteller vor ein neues Problemfeld. So ist nach Hans Adler an der "Geschichte des sozialen Romans" erkennbar, daß "der Erfahrungsdruck des Individuums zur Thematisierung und Problematisierung des Individuums selbst im literarischen Zusammenhang geführt hat."<sup>154</sup> Zur Verarbeitung der „Erfahrungsdata“ beginnender Industrialisierung in Deutschland haben Prutz und seine Zeitgenossen einen nicht zu übersehenden Beitrag geleistet. Dies gilt ebenso für die Entwicklung neuer ästhetischer Mittel, die, in den frühen Fabrikromanen zwar erst ansatzweise zu erkennen sind, aber wegbereitend waren für einen realistischen Ausdruck. Kritisiert man Prutz' Roman aufgrund seiner Trivialität, so muß ihm doch sein Stellenwert innerhalb der frühen Industrieliteratur in Deutschland zuerkannt werden.

### ***Exkurs: Zur Funktion der Technik in Naturalismus und Realismus***

In der Zeit zwischen 1850 und 1920 hat sich in Deutschland die Industrialisierung vollzogen. Sie hatte einschneidende Veränderungen für die Menschen und für die Art des Zusammenlebens zur Folge. Die Mehrzahl der Menschen arbeitet zum Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr auf dem Land, sondern in den Fabriken der großen Städte. Hier sind die Lebens- und Arbeitsbedingungen völlig andere. Die Zunfttradition, die jahrhundertlang die handwerkliche Arbeit regelte, ist nicht mehr existent. Durch den Ansturm auf die Städte zerfällt die Struktur der Großfamilie: Unter den Arbeitern herrscht Armut, Isolation und oft eine gesundheitlich desolate Situation durch die nur unzureichend geregelten Arbeits- und Lebensbedingungen.

Eine Vielzahl literarischer Werke hat sich dieser Probleme angenommen. Vor allem in der Trivilliteratur findet der Bruch mit den überlieferten Arbeits- und Lebensbedingungen eine Auseinandersetzung. Wie ich am Beispiel von Prutz gezeigt habe, spart die sogenannte hohe Literatur diese Thematik bis ins 20. Jahrhundert hinein weitgehend aus. Die Thematisierung der industriellen Technik in den Romanen, Erzählungen, Gedichten und Dramen lassen sich drei thematischen Bereichen zuordnen. Bei der Vielzahl der herausgearbeiteten Themen und Motive bleibt es nicht aus, daß sich die Bereiche auch überschneiden. Bei der Bewältigung des Materials war für mich die Themen- und Motivanalyse wichtig, die Herausarbeitung literarästhetischer Aspekte sowie die Diskussion in der Sekundärliteratur tritt deshalb in den Hintergrund. Im folgenden handelt es sich um die Bereiche: 1. die veränderten Arbeitsbedingungen, 2. der Einschnitt, den die veränderten Lebensbedingungen für die Menschen bedeuten und wie sie mental verarbeitet werden und 3. die neuen Möglichkeiten, die der Einsatz von Maschinen für die Menschen mit sich bringt.

#### 1. Die Industrialisierung bedroht das Handwerk - die Maschine schafft in der Arbeitswelt neue Realitäten

Zuerst zeige ich am Beispiel des Schauspiels „Meister Balzer“, wie das Handwerk durch die Industrie an Bedeutung verliert. Danach gehe ich auf Werke von Max Eyth ein und auf die Romane „Ingenieur Horstmann“ und „Ingenieur Waiblinger“ sowie auf ausgewählte Gedicht- und Textpassagen. Alle diese Beispiele dienen mir zur Demonstration für die verschiedenen Funktionen, die die Arbeit für den technisch Handelnden hat. Dabei ist ein ganz wichtiger Aspekt bei Eyth die Frage, inwieweit sich die Veränderungen des Ingenieurberufs auf seine Arbeit und besonders auf seine Verantwortlichkeit niederschlagen.

In dem 1893 erschienenen Schauspiel „Meister Balzer“ von E. von Wildenbruch geht es darum, welche Auswirkungen die neue Technik, die die Industrialisierung mit sich bringt, für das Handwerk hat. Gezeigt wird es am Beispiel eines selbständigen Uhrmachers. Ebenso wie bei Prutz der Webermeister stellt sich hier ein Uhrmacher-Meister den Neuerungen mit aller Härte entgegen. Auch der Uhrmeister lehnt das Angebot, in der Fabrik zu arbeiten, vehement ab und nimmt in Kauf, daß er und seine Familie verarmen. Als Begründung gibt Balzer an, daß unter der neuen maschinellen Fertigung keine Qualität mehr produziert wird, auch wenn die Uhren billiger und schneller hergestellt werden können. Die Folge ist, daß das alte überlieferte Handwerk mit all dem damit verbundenen Können und Wissen ausstirbt. „Da stecken Jahrhunderte Menschen-Geist und Menschen-Arbeit, und so was wollen sie heutzutage im Ramsch machen!“<sup>1</sup> Er begreift seine handwerklichen Fähigkeiten als „göttliche Gunst“, entsprechend sind seine Uhren „Kunstwerke“,<sup>2</sup> die eine „Seele“<sup>3</sup> haben. „Und die macht ihr der Uhrmacher; und darum ist sein Beruf ein hoher Beruf, ja, man kann sagen, etwas Heiliges“.<sup>4</sup>

Parallel zu Prutz` Roman ist auch die Unvermitteltheit, mit der das alte traditionelle Handwerk und die neue, aus den Städten in die Provinz vordringende maschinelle Fertigung nebeneinander stehen – und das bei von Wildenbruch noch im ausgehenden 19. Jahrhundert, also 50 Jahre nach Prutz. Beispielsweise entläßt Meister Balzer auf der Stelle seinen Gesellen, als er erfährt, daß dieser auch in der Fabrik arbeitet.

Den Konflikt zeigt von Wildenbruch ebenso wie Prutz an zwei Generationen auf. Ist bei Prutz der technisch begabte Sohn Reinhold Hoffnungsträger, der die neuen Bedingungen, die die Industrialisierung für die Arbeitswelt mit sich bringt, umzusetzen weiß, so erfüllt in dem Schauspiel der angehende Schwiegersohn Otto diese Funktion. Der Meister selbst lehnt es ab, sich auf die Veränderungen einzustellen. Seiner Tochter erklärt er: „Siehst Du, Lotte, über seinen Schatten kann Niemand springen, und mehr aus sich herausgeben als in ihm ist, kann Niemand. Ich bin nun was ich bin – und fleißig bin ich ja gewesen, das kann ich sagen“. Er legt die Hand auf Otto`s Haupt. „Aber hier ist Einer, siehst Du – aus dem wird mal was werden, der wird mehr sein, als der alte Balzer war“.<sup>5</sup> Meister Balzer zieht seine Orientierung und seinen Stolz aus den überlieferten Regeln der Zunft. Dort war die handwerkliche Arbeit und mit ihr die Qualität der Produkte streng geregelt. Dagegen steht die Arbeit in der Uhrfabrik, über die Balzen schimpft: „schlechte Uhren! Das ist niederträchtig! Und so was nennt sich Uhrmacher! Das verschimpft den ganzen Beruf“.<sup>6</sup>

Das Schauspiel ist noch ganz im biedermeierlichen Stil verfaßt. Schauplatz ist die „gute Stube“ im Dorf „Rosengarten“, ein enges Handwerkszimmer, in das „die schlechten Gedanken“<sup>7</sup> der sich wandelnden Welt draußen „nicht hinein“ sollen. Anstatt sich mit den Neuerungen, die die Fabrik mit

sich bringt, auseinanderzusetzen – auch wenn dies kritisch geschähe - , zieht sich der Meister zurück. Neben seiner familiären Idylle mit Tochter und Schwiegersohn, will er ein harmonisches Kunstwerk schaffen, das dem bürgerlichen Geschmack entspricht: Eine große Kirchturmuhr mit Glockenspiel und Figuren: „Dann im Juli kommen drei kleine Jüngelchen mit Badehöschen, im August Einer mit einer Sense, und im September kommen sie mit einem Erntewagen.“<sup>8</sup>

Einzig Frau Balzer stört die trügerische Ruhe durch ihre realistische Sichtweise. Sie fordert ihren Mann auf, seine Fähigkeiten so einzusetzen, daß die Familie nicht verarmt, selbst wenn er gegen seinen Willen in der Fabrik arbeiten müßte. Sie warnt ihn: „Verhungern bei lebendigem Leibe, das werden wir, wenn Du Dich nicht endlich entschließt und das annimmst, was der Berliner Herr Dir schon zehnmal angeboten hat“<sup>9</sup> Doch er lehnt hartnäckig ab. Auf ihren Hinweis, daß die Uhr mit den Figuren wenig Geld brächte, reagiert der Meister ungehalten:

die Hauptsache ist, daß es eine gute Uhr wird. Und was sie nachher kostet oder bringt, das ist ganz Wurscht! <...> Denn eine Uhr ist ein Kunstwerk; und ein Kunstwerk, das macht man nicht darum weil man so und soviel dafür bezahlt bekommen will, sondern dazu, daß es in der Welt ist, daß die Menschen sich daran erfreuen können und erheben und erbauen.<sup>10</sup>

Der Konflikt wird im Schauspiel erst ganz zum Schluß aufgelöst. Balzer hält an seiner abwehrenden Haltung fest, in der Fabrik zu arbeiten, und begründet das gegenüber seiner Frau:

Dann bin ich kein freier Mann mehr! Dann muß ich auf Kommando arbeiten! (Rennt hin und her.) Verstehts Du das denn nicht? Verstehst Du das denn nicht? Dann kann ich nicht mehr arbeiten, wie die Eingebung mich treibt! Dann bin ich aus, dann bin ich todt! Dann bin ich kein Künstler mehr!<sup>11</sup>

Lieber will sich der Uhrmacher zusammen mit seiner Tochter umbringen. Doch im letzten Moment kann Otto ihn noch umstimmen, und beide nehmen Arbeit in der Fabrik an.

Max Eyth ist Zeitgenosse von von Wildenbruch. Er schreibt nicht nur Technik-Literatur, sondern ist auch selbst Ingenieur. In seinen Tagebuchaufzeichnungen „Hinter Pflug und Schraubstock“ (1899) berichtet er über seine Arbeit in Ägypten und Rußland. Dort paßt er die englischen Dampfplüge an die jeweiligen Gegebenheiten des Landes an. Da es Tagebuchaufzeichnungen sind, handelt es sich um autobiographische Erzählungen, die im Stil der Abenteuerliteratur geschrieben sind. Seine Arbeit als Ingenieur ist für ihn ein Abenteuer. Bezeichnenderweise veranstaltet er beim Pflügen Wettspiele, um herauszubekommen, welches der beste Pflug ist. In oft flapsiger Sprache, die viele umgangssprachliche Wendungen enthält, berichtet Eyth über seine Arbeit als Ingenieur. In den fremden Ländern stellt es für ihn täglich eine Herausforderung dar, neue und unkonventionelle technische Lösungen zu finden. Der Nutzen, den die Technik den Menschen in den anderen Kulturen

bringen soll und tatsächlich auch bringt – der Ackerbau wird auf den schwer zu bestellenden Feldern in Ägypten so erst im größeren Maße möglich – wird nicht hinterfragt. Der Ingenieur sieht sein Handeln uneingeschränkt positiv. Erst in der letzten Erzählung des Buches, auf die ich am Ende des Kapitels eingehe, entwickelt Eyth das Thema differenzierter.

Interessant erscheint mir, die Figur des Technikers bei Eyth zu betrachten. Seine Arbeit prägt den technisch Handelnden so stark, daß er technische Gesetzmäßigkeiten auch auf andere Lebensbereiche überträgt, wenn er zum Beispiel reitet:

Das Galoppieren hatte über zwei Stunden gedauert, und mein guter Dogan schien noch nicht genug zu haben <...> Das Pferd stand mit fast auf die Erde gesenktem Kopf stockstill. <...> ‚Es lief wie der Wind bis zu diesem Brunnen.‘ ‚Das glaube ich‘, sagte Achmed stolz und zornig. ‚Und hättest du hier die Zügel nicht gezogen und es angehalten, so hättest du weiterreiten können, bis es tot umgefallen wäre.‘<sup>12</sup>

Dieselbe Erwartungshaltung, die der Ingenieur seinen Dampfzügen entgegenbringt, wenn sie unter voller Feuerung das Wettflügen überstehen müssen, überträgt er auch auf lebende Wesen. Es gelingt ihm nicht, die Kräfte des Pferdes sinnvoll einzuteilen. Mit größter Sorgfalt wartet er seine Maschinen. Über seinen Dampfzug sagt er: „Jonathan frißt <...> eine erstaunliche Menge Kohlen.“<sup>13</sup> Auch hier zeigt sich die Übertragung des Lebendigen auf die Materie, andererseits wird das Lebende, also das Pferd, an der Leistungsfähigkeit von Maschinen gemessen, was fatale Folgen hat.

Ein anderer Aspekt, der in Eyths Erzählungen zum Tragen kommt, ist der soziale Aufstieg, den die Technik bietet. Für den Ingenieur, der in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts mit der Gründung der Technischen Hochschulen neu in Erscheinung tritt, ist seine Ausbildung auch Mittel zum gesellschaftlichen Aufstieg. Sehr allmählich findet die technische Bildung auch in bürgerlichen Kreisen Anerkennung, nachdem die Bedeutung des Adels immer mehr in den Hintergrund getreten ist. Eyth spricht in seiner Erzählung „Berufstragik“ vom neuen „Maschinenadel“.<sup>14</sup> Tatsächlich erlangen Techniker und Ingenieure dann im Kaiserreich einen hohen gesellschaftlichen Status.

Dieses spielt besonders in dem Roman „Ingenieur Horstmann“ (1900) von Wilhelm Hegeler eine große Rolle. Seine Berufstätigkeit sieht der einstige Schmied-Sohn Horstmann als Mittel zur gesellschaftlichen Anerkennung. Dafür ist der „Selfmademan“<sup>15</sup> bereit, hart zu kämpfen:

Blind wie die Lokomotive, die nicht weiß, zu welchem Endziel sie über die Schienen dahinrast, hatte er seinen Weg gemacht, mit seinem Eisenschädel alle Hindernisse zertrümmert, hatte Flüsse überbrückt, Berge durchbohrt, das Antlitz der Erde verändert und dem Zeitalter des Verkehrs die Tore geöffnet.<sup>16</sup>

Mit „einer Stirn, die aus Metall getrieben schien“<sup>17</sup> erschafft er sich, nach Jahren zurückgekehrt in seine Heimat, ein monumentales Bauwerk, eine Brücke über die Wupper: „Dieser Bogen mußte an Höhe und Spannweite alles übertreffen, was man bis jetzt in Stein oder Eisen zu bauen gewagt hatte.“<sup>18</sup> Zwar gelingt Horstmann der Bau der Brücke – die gesellschaftliche Anerkennung bleibt aber aus. Auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn, beim Richtfest zur Wupper-Brücke, erfährt er, daß eine frühere Brücke von ihm eingestürzt und ein Zug verunglückt ist. Horstmann wird zwar nicht direkt zur Verantwortung gezogen, die Vorwürfe, er hätte nicht sorgfältig gearbeitet, kann er aber nicht aus der Welt räumen. Folglich wird ihm für sein neues Bauwerk die Anerkennung verweigert. Die Mißachtung nicht ertragen könnend, wählt er den Freitod. Er geht zu der von ihm konstruierten Brücke: Dort, an seinem eigenen Bauwerk, erfährt der gesellschaftlich Geächtete – seine Frau hatte ihn verlassen und ihn entmündigen lassen - zum ersten Mal eine Art Versöhnung mit der Welt:

Über ihm wölbte sich der eiserne Bogen. Er atmete tief auf, in dem Gefühl, daß er an die Stätte gekommen war, wo sein von Groll und Haß und Furcht ermüdetes Herz Frieden fand. Er lehnte den Kopf noch fester an. Es war ihm, als müsse er mit der Hand gegen das Eisen klopfen, wie man einem alten, braven Freunde auf die Schulter klopft.<sup>19</sup>

In seinem Todestaumel erlebt Horstmann Technik als wildes, nicht zu bändigendes Tier:

Er wußte nicht mehr, was er tat. Ein Schauer hatte ihn überwältigt, wie damals vor vielen, vielen Jahren, als die Eisenkolosse zum ersten mal an ihm vorbeigerauscht waren. Und nun ein Aufschrei, der ihm durch Mark und Bein ging. Ganz nah, gleich riesigen Sonnen, die blendenden Lichter. Jetzt schnaubte das eiserne Tier heran. Er warf sich auf die Knie. Da im letzten Augenblick schrie es noch einmal auf, markerschütternd, drei, vier Schrei hintereinander, wie ein lebendiges Wesen, das sich vor Entsetzen aufbäumte. Aber die Räder nahmen unaufhaltsam ihren Lauf und zermalmten den, der darunterlag.<sup>20</sup>

Auch hier werden die Eigenschaften von Tieren auf die Maschine übertragen. Die Technik erscheint bei dem Selbstmord in einem angstbesetzten Kontext. Gleichzeitig scheint sie durch ihre unbezwingbare Wildheit imstande zu sein zu töten.

Außerdem versucht der technisch Handelnde durch sein Bauwerk etwas Bleibendes zu erschaffen und sich damit einen Platz in der Gesellschaft zu sichern. Der Nachwelt überläßt er sein Wissen in Form eines besonderen Bauwerks, das den Menschen zu Nutzen sein soll, beispielsweise eine Brücke bei „Ingenieur Horstmann“ oder den Gotthardtunnel bei „Ingenieur Waiblinger“. Bei Eyth sind es die Maschinen, in derer Funktion sich der Ingenieur verwirklicht sieht: „Welch ein erhabenes Gefühl, den ersten selbstkonstruierten Lagerblock aus dem Nichts entstehen zu sehen; zu wissen, daß auch ich in der Zuckerfabrik zu Böblingen in der Form eines Holzgestells für zehn Zentrifugen weiterleben werde.“<sup>21</sup> Bei Wolfgang Kirchbach ist es der Gotthardtunnel, den der Ingenieur bauen will.

In „Der Ingenieur Waiblinger“ (1885) ist der technisch Handelnde gleichzeitig Theologe. Der musisch veranlagte Mann versteht es nicht, seine Arbeit zu planen. Statt dessen verliert er sich immer mehr in Träumen und Wahnvorstellungen. Sie haben ihre Ursache darin, daß Waiblinger zuvor einen Mord begangen hat: Er hatte den Bauern, bei dem er wohnte, um einen Kredit gebeten, um sich nach seiner Rückkehr aus Afrika eine Existenz aufbauen zu können. Als der Bauer dies ablehnte, ersticht ihn Waiblinger. Er kann die Tat vorerst geheim halten. Seine Arbeit an dem Tunnel-Projekt sieht er als Dienst an der Menschheit und deshalb als Wiedergutmachung für seine verbrecherische Tat. Als der Ingenieur sein Werk scheitern sieht, bringt er sich um. Am Anfang steht allerdings eine große Begeisterung für das Projekt. Er erfährt von seinem Auftrag in dem Augenblick, in dem die Leiche des Bauern gefunden wird. Der Ingenieur erscheint „entrückt“ auf der Bühne. Dabei ignoriert er den Schmerz, den die Tochter des Bauern beim Anblick ihres toten Vaters empfinden muß, und schwärmt von seiner neuen Aufgabe:

Wir wollen schaffen! – Eine Eisenbahn  
Soll ich Euch bauen! – Mir vertraut man an  
Den Bau der Bergbahn! Jubelt Ihr denn nicht?  
Von Berg zu Berge will ich Brücken schlagen,  
Lawinen dämmen, Berge spalten, bohren,  
Die Tunnel bohren, bohren bis wir Alle  
Die gähnenden verdeckt, die Schründe alle <...>  
Lawinen dämmen, Berge spalten, Brücken  
Von Berg zu Berge schlagen - -<sup>22</sup>

Die Arbeit erscheint bei Kirchbach als Sühne für die verbrecherische Tat. Auffallend ist die Gegenüberstellung von rationalem und philosophischen Denken in einer Person. Der Ingenieur ist gleichzeitig Theologe. Als solcher verliert er sich in moralischen Monologen. Andererseits nimmt er sehr genau die Gefahren wahr, die die Beschäftigung mit der Technik mit sich bringt. Als der Ingenieur vor den Arbeitern auf einer Versammlung spricht, macht er auf die Gefahren aufmerksam, die dem Projekt innewohnen, beispielsweise beim Sprengen. Dem entgegen steht eine in spätromantischer Manier verklärte Sicht auf Natur:

Und wo im Finstren Höhlengänge drunten  
Hindurchbraust die Maschine, liegt darüber  
In heitrer Stille ein Gebirgssee, strömen  
Wildwasser schäumend in den Thalsturz nieder;  
In ew'ger Feenschönheit ruhen drüber  
Die Gletscher mit krystallinen Zauberhöhlen  
Und blauen Spalten, eisig kalten Schründen.  
So wühlt im Bauch des Erdballs uns're Arbeit.  
Als eine Schaar von Märthyern vor mir  
Steht da ihr, meine Werkgenossen. Drinnen  
Im Tunnel webt die Luft des Todes, Tausend  
Wird jedes Unheil in den Tod entrissen.  
Euch schmettert hin ein Felsstück, euch begräbt  
Ein Erdsturz, Euch erstickt der gift'ge Pesthauch



Der Gase, die das Erdeninnre strömt.  
Denn Favre auch, der Gotthardtunnels Schöpfer  
Er starb auf seiner Arbeit Wahlstatt hin –  
Auch ich -<sup>23</sup>

Waiblinger wird unterbrochen von einem der drei „Herren“, die die Interessen der Bauleitung vertreten und fürchten, der Ingenieur könnte die Arbeiter gegen die oft gefahrvolle Spreng-Arbeiten für sich einnehmen.

Dritter Herr über Waiblinger:

Sein Plan beweist indessen große Umsicht.  
Nur seine übrigen Ansichten – Fast  
Ist er mir zu beliebt beim Arbeitsvolke –  
Ich fürchte seine Rede.<sup>24</sup>

Andererseits wollen die Arbeiter zusammen mit dem Ingenieur selbst über die Sprengungen bestimmen. Ein Arbeiter nimmt eine Dynamitkapsel aus dem Wagen und ruft: „Das ist uns´re Sache. Wenn wir die Erde an die Sonne sprengen“<sup>25</sup>

Dagegen warnt Waiblinger:

In dem kleinen  
Gefäß, das meine Hand umspannt, trag ich  
Die ungeheuren Kräfte, die den Erdball  
Im Wirbel um die Gluthensonne treiben,  
Im kleinsten Raum die Schwungkraft der Gestirne.  
Was ist ein Mensch?! Ein Punkt, ein Nichts, wie dieses  
Gefäß.<sup>26</sup>

Das Dynamit trägt in sich „die Angst der ewigen Vernichtung“.<sup>27</sup>

Gleichzeitig verleiht es dem Menschen gottgleiche Stärke und Fähigkeiten:

Ermannen! – Nun ans Werk. – Laßt Böller schießen,  
Die Glocken läuten! Sausen laßt die Riemen  
Des Schwungrads von des Sturzwassers Kräften,  
Die Eisenbohrer wühlen im Gestein  
Und laßt die Rippen der Gebirge sprengen  
Das Dynamit. – Wie hochzeitliche Männer  
Vermählen mit dem Erdenstoß uns an.<sup>28</sup>

Hier kommt neben der Gefahr, auf die der Ingenieur hinweist auch eine Faszinationskraft zum Ausdruck, die in der Technik liegt. Diese Ambivalenz technischen Handelns wird in der Dramen-Trilogie von Kaiser weiter ausgeführt. Wenn Waiblinger zu seiner Braut sagt:

Gieb mir die Hand. Sieh diese Arbeit rings,  
Den Felsen, der nun bald hinweggesprengt wird,  
Die unbehau´nen Steine, die einst wölben

Die kühnen Brückenbogen, dies Gerüstwerk  
Der Zeit, in der Du athmest, Adeline,  
Die sich titanisch diese Welt gestaltet.  
Nun sieh – das alles muß ich nun verlassen –<sup>29</sup>

Da sich der Held selbst als zu schwach für seine Aufgabe bezeichnet und die Folgen seiner Taten fürchtet „Ruinen schaff ich nur durch all mein Thun“,<sup>30</sup> stürzt er sich einen Abhang hinunter.

Kirchbach zeigt die Vor- und Nachteile der Technikanwendung an einem auf moralische Aspekte abzielendes Beispiel auf: Ein Mörder soll durch die Schaffung eines allgemein nützlichen Werkes seine Tat sühnen. Die Last des Bauwerks, die damit eine einzelne Person zu tragen scheint, kann dieser nicht aushalten und wählt den Freitod. In seinem Trauerspiel hinterfragt der Autor nur am Rand technisches Handeln als solches. Dabei stellt er bereits die Weichen für eine solche Diskussion beispielsweise durch die Herren, die die Macht der Industrie repräsentieren.

In dem Roman von Bernhard Kellermann „Der Tunnel“ (1913) spielt dieser Aspekt eine wichtige Rolle. Es geht zurück auf Henry Ford und dessen Idee einer modernen Produktionsweise. Der Fordismus beeinflusst weithin die Technik-Diskussion in Deutschland und meint die Automatisierung und Mechanisierung des Arbeitsprozesses unter einem bestimmten Leistungsaspekt. Der Roman „Der Tunnel“ greift die Idee des Fordismus auf.

Die Männer, die an dem Tunnel-Bau zwischen Europa und den USA beteiligt sind, gleichen Soldaten in einem Krieg: „das hunderttausendköpfige Arbeiterheer rekrutierte sich aus Amerikanern“.<sup>31</sup> Es sind „Arbeitsbataillone“,<sup>32</sup> die den Kampf gegen die Naturgewalten aufgenommen haben, ihre Waffe ist die Bohrmaschine:

Mitten in diesem Chaos von rollenden Leibern und Steinen aber bebte und kroch ein graues, staubbedecktes Ungetüm, wie ein Ungeheuer aus der Vorzeit, das sich im Schlamm gewälzt hatte: Allans Bohrmaschine. Von Allan ersonnen bis auf die kleinste Einzelheit, glich sie einem ungeheuren, gepanzerten Tintenfisch, Kabel und Elektromotoren als Eingeweide, nackte Menschenleiber im Schädel, einen Schwanz von Drähten und Kabeln hinter sich nachschleifend. Von einer Energie, die der von zwei Schnellzugslokomotiven entsprach, angetrieben, kroch er vorwärts, betastete mit seinen Fühlern, Tastern, Lefzen des vielgespaltenen Mauls den Berg, während er helles Licht aus den Kiefern spie. Beugend in urtierischem Zorn, hin und herschwankend vor Wollust des Zerstörens, fraß er sich heulend und donnernd bis an den Kopf hinein ins Gestein. Er zog die Fühler und Lefzen zurück und spritzte etwas in die Löcher, die er gefressen hatte. Seine Fühler und Lefzen waren Bohrer und Kronen aus Allanit, hohl mit Wasser gekühlt, und was er durch die hohlen Bohrer in die Löcher spie, war Sprengstoff.<sup>33</sup>

Das gewalttätig Vorgehen der „Arbeitsbataillone“ erinnert an einen Krieg, den die Arbeiter gegen die Natur führen. Gleichzeitig wird eine Verschmelzung von Artefakt und Element gezeigt. Das

technische Vorgehen wird trotz seiner Gewalttätigkeit als für den Menschen sinnvoll und nutzbringend dargestellt. Auch bei Kellermann ist es wieder eine Art urweltliches Tier, das sich durch den Berg zu fressen scheint.

Für den Ingenieur wird die Arbeit zum Selbstzweck: „Das Schaffen neuer Werke ist für ihn soviel wie leben selbst“.<sup>34</sup> Der Ingenieur ist der „Eroberer neuer Kontinente“,<sup>35</sup> der sich auf das Abenteuer Tunnelbau einläßt. Im Romanverlauf werden die Arbeitsbedingungen immer härter und der Druck der Geldgeber immer größer: Aus dem anfänglichen Abenteuer wird mehr und mehr eine Schlacht. Die Macht der Geldgeber wird in dem Roman als elementar dargestellt und übertrifft bei weitem die des technisch Handelnden mit seiner omnipotenten Maschine. Den einflußreichen Millionär Lloyd beschreibt Kellermann als „Allmächtigen, der wie ein goldenes Gespenst schaffend und vernichtend über den Erdball schritt“.<sup>36</sup>

Das Bild vom Arbeiter als Soldaten, der in der Schlacht willenlos einsetzbar ist, wird an anderer Stelle noch gesteigert. Bei Emil Sandt verliert der Arbeiter vollständig seine Subjektivität und damit auch seine Entscheidungsfreiheit. Er wird zum verfügbaren Objekt: „Die Besatzung trat ein. Zehn Mann. Stämmige Gestalten und intelligente Gesichter. Es war sorgsam ausgesuchtes Material. Sie sahen in stummer Erwartung nach ihrem Chef.“<sup>37</sup> Dieser würde „der toten Masse Blut durch die Adern jagen“.<sup>38</sup>

Die Härte, mit der die Arbeit an den Maschinen für den Menschen zumeist verbunden ist, zeigt auch Friedrich Spielhagen in dem Roman „Hammer und Amboß“ (1869). Obwohl beschrieben wird, wie die Arbeiter leiden, beispielsweise strömt dem Schlosser bei seiner „Beschäftigung im Kesselbauch“ mit „glühendem Eisen“<sup>39</sup> Blut aus Nase und Mund, wird die Arbeit an den Maschinen insgesamt positiv bewertet: Sie bietet dem Menschen die Möglichkeit, sich dem Frondienst früherer Zeiten zu entziehen. Dem Arbeiter ermöglicht sie ein Stück weit seine Selbstverwirklichung. Voraussetzung im Roman ist allerdings, daß der Arbeit in der Fabrik ein verantwortungsbewußter Ingenieur vorsteht.

Der Ingenieur bei Spielhagen arbeitet trotz seiner theoretischen Ausbildung als Schmied, wodurch er seine handwerklichen Fähigkeiten schulen will. Damit betont der Autor bereits zu einem vergleichsweise frühen Zeitpunkt, wie wichtig das Zusammenspiel von praktischen und theoretischen Anteilen bei der Arbeit ist, „daß der wahre Künstler auch das Handwerk seiner Kunst verstehen müsse“.<sup>40</sup> Er kritisiert die sich abzeichnende Spezialisierung des Ingenieurberufs. Eine andere Figur geht in dem Roman sogar noch einen Schritt weiter, wenn er die Funktion von Arbeit beschreibt. Er hofft, „die Menschen frei machen zu können, wenn er sie nur die Würde und Heiligkeit der Arbeit gelehrt hätte“.<sup>41</sup> Auch bei Spielhagen wird die Idee aufgegriffen, daß Arbeiter Teilhaber des

Unternehmens werden. Dann erscheint der Fabrikant als „Glücksbringer“, ja selbst als „Heiland“<sup>42</sup> für die Arbeiter. Die körperlichen Demütigungen, die die Arbeit mit sich bringt, treten dann völlig in den Hintergrund.

Zum Ende des 19. Jahrhundert findet der Aspekt des Leids der Menschen, die an den Maschinen arbeiten, in der Literatur immer mehr Beachtung. Im nächsten Kapitel werde ich darauf genauer eingehen. Hier aber bereits einige Beispiele: Der Ingenieur Conrad Alberti beschreibt 1895 sein Gefühl beim Anblick von Arbeitern: „tiefes Mitleid erfaßte ihn mit den unglücklichen Geschöpfen, die verbraucht und weggeworfen wurden, wie rostige Maschinentheile, tiefer Haß gegen die Maschine, die zur Mörderin ihrer Diener wurde.“<sup>43</sup>

In seinem wichtigsten Gedicht über die Industrialisierung „Menschen im Eisen“, einem Sonett, beschreibt Heinrich Lersch 1919 die Arbeitswelt. Sie wird aus der Sicht eines Handwerkers geschildert. Zentrales Motiv ist die enorme physische und psychische Belastung des Arbeiters an der Maschine. Neben der sozialen Not und den entfremdeten Beziehungen der Menschen zueinander, steht aber auch die Faszination, die dem technischen Handeln zu eigen ist:

Mein Tagwerk ist: im engen Kesselrohr  
bei kleinem Glühlicht kniend krumm zu sitzen –  
an Nieten hämmernd in der Hitze schwitzen.  
Verrußt sind Aug` und Haar und Ohr –

Als wär ich nur ein kleiner Schlagmotor,  
So lass` ich meine Arme federnd flitzen –  
Die glühnde Luft sticht wie mit giftigen Spitzen;  
Immer von neuem bricht der Schweiß hervor...

O Mensch! Wo bist du? Wie ein Käfertier  
Im Bernstein eingeschlossen hockst du rings im Eisen,  
Eisen umpanzert dich in schließendem Gewirr.

Im Auge rast die Seele, arm und irr.  
Heimweh heult wahnsinnswild, Heimweh weint süße Weisen  
Nach Erde, Mensch und Licht. So schrei doch, Mensch im Eisen!

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der in der Literatur am Ende des 19. Jahrhunderts auftaucht, ist die Frage nach der Verantwortung der technisch Handelnden. Bei Max Eyth wird in der letzten Erzählung in „Berufstragik“ die Frage gestellt, inwieweit ökonomische Interessen technisches Handeln beeinflussen können und dürfen. Am Beispiel des Brückenbau-Ingenieurs Stoß erfährt der Leser, in welchen Konflikt der technisch Handelnde gerät, wenn wirtschaftliches Denken die Frage der Materialwahl und der Konstruktion eines Bauwerks bestimmt. Weder seine Vorsicht noch seine

intensiven Berechnungen helfen dem Ingenieur, sich gegen den Willen des Geldgebers Bruce, der gleichzeitig sein Schwiegervater ist, durchzusetzen. Folglich hält die Brücke über die Ennobucht einem starken Sturm nicht stand. Bezeichnenderweise wird wiederum der Ingenieur getötet, der in dem Zug sitzt, der bei der Brückenüberquerung ins Tal stürzt. Bei der Aufklärung des Unglücks werden verschiedene Erklärungen gesucht. Bruce macht den ungewöhnlich starken Wind für den Einsturz der Brücke verantwortlich. Dagegen steht die ungenügende Statik, auf die Stoß während des Baus immer wieder hingewiesen hatte. Er fand es leichtsinnig, daß „gerade die Pfeiler, die um fünfzehn Fuß höher werden als alle anderen, <...> zwei Säulen weniger erhalten“ sollten,<sup>44</sup> so daß die Mittelpfeiler nicht stabil genug waren. Das ist eine „sträfliche Leichtfertigkeit“, der nicht nur hundert Menschenleben zum Opfer gefallen sind, sondern auch „dem Ansehen und der Ehre des englischen Ingenieurwesens einen schweren schweren Schlag versetzt“ hat.<sup>45</sup>

An Eyths Erzählung wird auch deutlich, wie sich das Berufsbild des Ingenieurs zum Ende des 19. Jahrhunderts verändert hat. War der Techniker und Ingenieur jemand, dem die technischen Berechnungen zumeist ebenso oblagen wie alle anderen Kalkulationen eines Bauprojekts, so ist die Arbeit des technisch Handelnden zunehmend von einem arbeitsteiligen Prozeß bestimmt.<sup>46</sup> Das hat zur Folge, daß die Sicht aufs Ganze abnimmt. Im zunehmenden Maße verantworten Ingenieure im 20. Jahrhundert nur noch Teilbereiche. Dieser Aspekt deutet sich schon bei Eyth an, wenn der Ingenieur sich nach längeren Auseinandersetzungen mit dem Geldgeber resigniert zurückzieht: „Und schließlich gab ich nach. Es war wahrhaftig nicht meine Brücke, und die Pfeiler, so wie sie jetzt werden, sind nicht meine Pfeiler.“<sup>47</sup> Er läßt sich überreden, die weniger stabile Brücke zu bauen, obwohl er von dessen Tragfähigkeit nicht überzeugt ist, nimmt also das Risiko des Einsturzes in Kauf: „Die Geldfrage hängt über uns wie ein Schwert“.<sup>48</sup>

## 2. Technik gerät in den Konflikt mit Aberglauben

Das Verhältnis zwischen Techniker und seinem Bauwerk ist in allen Erzählungen und Romanen immer ein besonderes: Mal sieht der technisch Handelnde die Erfüllung seines Lebenstraums darin, um einen gesellschaftlichen Aufstieg zu sichern (Horstmann) oder um eine Art individuelle Sühne für die Menschheit zu bringen (Waiblinger). In jedem Fall wird das technische Werk überhöht, zum Teil wird es mit überirdischen Kräften belegt. Durch die Möglichkeit, mit dem Artefakt Elemente zu erobern oder sie zu bezwingen, beispielsweise den Luftraum in „Cavete“ oder das Meer in den Titanic-Romanen, nähert sich der Mensch scheinbar ein Stück weit der göttlichen Kompetenz. Er wird zum Konstrukteur von Brücken und erschließt damit Täler und Flüsse, er sprengt Berge und verschafft

sich damit Zugang zu unwegsamen Regionen, sein Ziel ist es, durch immer schnellere Verkehrsmittel, den Raum und die Zeit zu beherrschen. Aufgrund all dieser Möglichkeiten wird in den von mir angeführten Beispielen das, was ursprünglich mit der Natur verbunden war, auf das Artefakt übertragen. Häufig stehen sich Natur und technisches Werk in Konkurrenz gegenüber. Dabei schränkt das Artefakt die Natur in ihrem ursprünglichen Wesen im hohen Maße ein oder macht sie ganz zunichte. Für seinen Eingriff in die Natur scheint der Mensch von einer überirdischen Instanz bestraft zu werden. Die Beziehung zwischen Technik und Natur erscheint durchgängig vermittelt durch religiöse oder pseudoreligiöse Aspekte. In jedem Fall scheint eine überirdische, von dem Menschen weder erklärbare noch beeinflussbare Macht im Spiel.

In Heinrich Federers: „Berge und Menschen“ (1911) wird der Einsatz der Technik als Kampf gegen die Naturgewalten geschildert. Der Ingenieur interessiert sich zu Beginn des Romans ausschließlich für die technische Seite seines Projekts. Mögliche Folgen für die Menschen und die Natur vernachlässigt er. Allerdings durchlebt der technisch Handelnde – ebenso wie der „Homo faber“ bei Frisch - einen Wandlungsprozeß, der auch durch ein persönliches Erlebnis ausgelöst wird.

Bei Federer will der Bauingenieur Emil Manuß eine Eisenbahnstrecke um den Absamerberg in den Schweizer Alpen bauen. Die Dorfbewohner fürchten, daß mit der Bahn auch die Touristen kommen und ihre Umwelt zerstört wird. Deshalb nennen sie den Ingenieur einen „Landverderber“, der ihnen die „verfluchte Bahn“<sup>49</sup> bringen wird, den „rußigen Teufel“.<sup>50</sup> Manuß wird als „kalt“ und „grausam“ beschrieben,<sup>51</sup> der sich in seiner technizistischen Sichtweise nicht für die Folgen interessiert, die der Bau für die Bergwelt und seine Bewohner hätte. Er ist ein „verbohrter, zahlenverliebter Geometer. Für den Augenblick gibt es für ihn nichts als die Zahl. Sie ist ihm Sonne und Erde und Menschheit und Leben, alles, alles.“<sup>52</sup> Seine Arbeit sieht der Techniker als Kampf gegen die Naturgewalten. Er baut einen Damm, „so schwer, daß der rebellische Berg darunter nicht einmal mehr aufzucken kann“.<sup>53</sup> Natur ist für ihn eine Kraft, die bezwungen werden soll und deren Potential dem Menschen uneingeschränkt zur Verfügung zu stehen hat: „wir kennen keine ungebrochenen Majestäten, wir Ingenieure“.<sup>54</sup>

Der Figur des Ingenieurs entgegengestellt ist der Techniker Bert aus dem Dorf. Er ist ein Studienfreund von Manuß. Der Techniker stellt die Schönheit des Tals über deren Nützlichkeit. Beispielsweise ist er gegen die Bahn, die er ein „reines Börsengeschäft“<sup>55</sup> nennt, welches der Ingenieur im Auftrag der Aktionäre ausführen will. Für Bert und die Dorfbewohner ist der Berg eine „erlauchte Wacht“.<sup>56</sup> Seine Erhabenheit erscheint ihnen „prachtvoll und schreckhaft“<sup>57</sup> zugleich. Durch den Respekt, den sie der Natur zollen, erkennen sie gleichzeitig mögliche Gefahren, die der Bau der Bahnlinie mit sich bringt. Federer zeigt in seinem Roman die Folgen, wenn diese komplexe Sicht auf

die Natur nicht zum Tragen kommt. Beispielsweise wird im Roman häufig nach metaphysischen Ursachen gesucht, um die Nutzlosigkeit des Projekts nachzuweisen. Über das heraufziehende Gewitter heißt es: „Dieses überirdische Gepolter machte das Bähnlein, die Schienen, den Damm zittern.“<sup>58</sup>

Als der Damm nach dem Unwetter gebrochen und die „Bahnlinie haushoch verschüttet“<sup>59</sup> ist, erkennt Manuß allmählich, wie sinnlos es ist, hier eine große Bahnlinie zu planen und zieht die Studien in Zweifel: „Nun freilich weiß er`s, daß man unverantwortlich leichtsinnig vorging, die Steinschichten nur zum Schein prüfte, gewissenlos ein flottes Gutachten fertigte, alles, um rasch noch das Projekt in die Zeit blühender Stickerei und kauflustiger, aktienmutiger Leute hineinzupeitschen.“<sup>60</sup> Die Aktionärsversammlung verurteilt Manuß „wegen liederlicher Unternehmung, Irreführung zweier Ingenieure und zu großer Sorglosigkeit der engeren Kommission“.<sup>61</sup>

Statt dessen setzt er sich jetzt dafür ein, eine Straßenbahn zu bauen, die das Bergdorf mit den umliegenden Tälern verbinden würde. Es wäre für die Menschen ein nützliches und zugleich umweltverträgliches Projekt, da die Wasserkraft der Gebirgsflüsse genutzt werden könnte. „Die soziale Wohltat eines solchen Verkehrsmittels“<sup>62</sup> ist dem Ingenieur nun wichtiger als seine eigene Verwirklichung durch ein Großprojekt. Obwohl in dem Roman ausgeführt wird, daß wirtschaftliche Interessen hinter der Fehleinschätzung der geologischen Gegebenheiten standen, steht der Eindruck einer Natur, die sich an den Einwirkungen der Menschen rächt, im Vordergrund.

In Wilhelmine von Hillern „Der Gewaltigste“ (1901) greift ein Ingenieur ebenfalls durch Sprengung in die Natur ein. Da im Roman die Natur dem gebildeten Menschen, als dem Träger der Zivilisation entgegensteht, folgt daraus notwendigerweise, daß die Natur vom Menschen bezwungen und verbessert werden muß. Technisches Handeln bedeutet einen elementaren Eingriff in die Natur. Der Natur wird bei diesem „Titanenkampf“ eine Wunde beigebracht. Sie wird durch den Eingriff des Menschen deformiert.

Der Ingenieur Veit Collander leitet in seinem Heimatort in den Schweizer Bergen ein Sprengkommando, um den Bau einer Straße durch ein abgelegenes Tal zu ermöglichen. Bei der Sprengung muß auch sein Elternhaus dem Dynamit weichen. Im Roman wird die Zerstörung der Heimat als Frevel dargestellt. Der Ingenieur hat Vorahnungen eines Unfalls, denn es soll ein „Hausgeist“ herrschen, der sich nicht „versöhnt mit dem Ungewohnten und richtet allerlei Spuk und Unheil an“.<sup>63</sup> Indem der Ingenieur durch Sprengungen in die Natur eingreift, erscheint er als „Zauberer, der die Dämonen entfesselt“.<sup>64</sup> Der technisch Handelnde bezwingt die Elemente: „Da wird der junge Ingenieur Galerien und fliegende Brücken bauen, und hereinziehen wird Elektrizität und Dampf und in seinem Gefolge der Träger der Zivilisation, der gebildete Mensch“.<sup>65</sup> Doch diese am

Romananfang von Fortschrittsoptimismus geprägte Einstellung schwindet im Verlauf des Romans mehr und mehr. Besonders die Art und Weise, wie die Arbeit bei dem Straßenbau beschrieben wird, trägt zu der negativen Bewertung technischen Handelns bei.

Eine Schar Arbeiter gräbt und schaufelt emsig, wie Ameisen, darin hin und her. Karren, mit Pferden und Maultieren bespannt, fahren Arbeits- oder Abfuhrmaterial ein und aus. Im Verhältnis zu den gewaltigen Formationen der Bergwände gleichen Menschen und Tiere wirklich nur einem Schwarm wimmelnder Insekten.<sup>66</sup>

Auch hier werden der Maschine Eigenschaften eines wilden Phantasie-Tieres zugeordnet:

Stille liegt der Drache, der die ganze Zeit mit knirschendem Zahn gebohrt und genagt, er ist wohlgefüttert, gespeist mit hundert Tonnen Pulver – jetzt ist er gesättigt zum Zerspringen, eingekeilt und vermauert im Innern des Berges und harrt unbeweglich des Augenblicks, bis er hervorbrechen darf, in seiner ganzen Wut – die zerstörende Kraft im Dienste des schaffenden Menschegeistes.<sup>67</sup>

Der Berg scheint sich an dem Ingenieur für die Wunden - „es klappt eine steinerne Riesenwunde“<sup>68</sup> -, die er ihm zugefügt hat, zu rächen. „In schrägen Streifen peitscht der Wind ein leichtes Schneegestöber daher, als wären´s Fetzen jenes Gespinnstes der Tradition seiner Heimat, das Veit zerissen“.<sup>69</sup> Überirdische Wesen handeln im Roman als Rächer für die geschundene Natur: „Sie kommen, die weißen Gestalten, die Furien der Rache, sie umschweben die blutige Wand – immer mehr, sie einhüllend mit ihren wallenden Schleiern.“<sup>70</sup>

Auch bei Kellermann ist der Gedanke der Verletzung der Natur wichtig: Die Bohrmaschine hat sich „schon meilenweit in die Finsternis hineingefressen. Wie zwei schauerliche Tore, die in die Unterwelt hinabführen, sahen diese Tunnelmündungen aus. <...> Wie Wunden waren diese Doppelstollen, brandige schwarze Wunden, die immerzu Eiter ausspien und frisches Blut verschlangen. Da drinnen aber, in der Tiefe, tobte der tausendarmige Mensch!“<sup>71</sup>

Der Eingriff der Technik in die Natur ist ganz oft als Handeln einer überirdischen Macht verstanden worden. Ein Grund mag darin liegen, daß der Vorgang technischen Zugriffs von den Menschen nicht verstanden wurde und Angst ausgelöst hat. In den literarischen Bearbeitungen wird deutlich, daß vor allem dann, wenn die Rationalität nicht mehr greift, die Metaphysik herangezogen wird, um einen Sachverhalt zu erklären. Besonders bei frühen Thematisierungen, und das gilt bis ins 20. Jahrhundert hinein, spielt Aberglaube eine wichtige Rolle, der verbunden ist mit einer religiösen Orientierung der Handelnden: Der Eingriff der Technik wird als Versündigung an der Schöpfung verstanden. Dieses frevelhafte Vorgehen wird dann von einer überirdischen Instanz, also Gott, geahndet, es kommt zum



Unglück, beispielsweise einer unvorhersehbar starken Sprengung (Waiblinger), zum Erdbeben (Federer), zum Schiffsuntergang (Hauptmann).

Dieses Muster ändert sich im 20. Jahrhundert. Es kommt jetzt nicht mehr notwendigerweise eine Macht zum Tragen, die außerhalb menschlicher Existenz liegt. Es wird kein direkt Schuldiger mehr gesucht. Die Argumentation verläuft eher so, daß technischem Handeln als solchem eine für den Menschen gefährliche Komponente innewohnt (Kaiser/Frisch). Beispielsweise wird die Gefährdung der Arbeiter beim Bedienen von Maschinen beschrieben sowie die schädlichen Folgen für die Umwelt. Vor allem geht es aber darum zu zeigen, daß bei jedem technischen Handeln, selbst bei der richtigen Anwendung, eine Art „Restrisiko“ bleibt. Diesen Gedanken formuliert Kaiser bereits zu einem vergleichsweise frühen Zeitpunkt: „Die Formel stimmt und stimmt nicht“, zeigt sehr deutlich, welches Paradox mit der Anwendung der Technik verbunden ist.

Selbst bei Eyth spielt Metaphysisches eine Rolle, und das trotz des Wissens um zu dünne Stützpfiler. „Hinter uns, wie ein großes offenes Grab, lag die Ennobucht. Der Herr des Lebens und des Todes schwebte über den Wassern in stiller Majestät. Wir fühlten ihn, wie man eine Hand fühlt. Und der alte Mann und ich knieten nieder vor dem offenen Grab und vor ihm.“<sup>72</sup>

Etwa zehn Jahre vor Eyths Erzählung hat ein Bericht in der Vossischen Zeitung vom 30. Dezember 1879 über den Einsturz der Tay-Brücke in Schottland erzählt. Dies wird Theodor Fontane als Vorlage für seine Ballade „Die Brück´am Tay“ (1880) gedient haben. Fontane deutet den Einsturz der Brücke als Triumph der Natur über das menschliche Handeln. Durch seinen Rückgriff auf die drei Hexengestalten in Shakespeares „Macbeth“ schafft er eine dämonische Atmosphäre. Die Frage nach der Verantwortlichkeit technischen Handelns klammert Fontane aus. Er deutet den Einsturz als einen Akt metaphysischer Machtausübung:

‘Wann treffen wir drei wieder zusammen?’  
‘Um die siebente Stund’, am Brückendamm.’  
‘Am Mittelpfeiler.’  
‘Ich lösche die Flamm.’  
‘Ich mit.’

‘Ich komme vom Norden her.’  
‘Und ich von Süden.’  
‘Und ich vom Meer.’

‘Hei, das gibt einen Ringelreihn,  
Und die Brücke muß in den Grund hinein.’

‘Und der Zug, der in die Brücke tritt  
Um die siebente Stund?’  
‘Ei der muß mit.’  
‘Muß mit.’

„Tand, Tand,  
Ist das Gebilde von Menschenhand!“

Auch in der Novelle „Der Schimmelreiter“ (1888) von Theodor Storm ist der Aberglaube das zentrale Thema. Damit der Deich standhält, wollen die Bauern in den neuen Deich unbedingt etwas Lebendiges, hier: einen Hund, hineinwerfen. Mit dem Deichbau greifen die Menschen in die Natur ein: dem Meer soll ein Stück Land abgerungen werden. Das Land wäre den Menschen nützlich für den Ackerbau. Obwohl in der Novelle die Gründe für den Deichbruch vom Ingenieur Haien klar genannt werden – es fehlt der Ausgleich zwischen dem neuen und dem alten Deich – spielen die metaphysischen Gründe eine weit größere Rolle als die rational erklärbaren. Als Haiens Familie in den Fluten umkommt und er Selbstmord begeht – er reitet in die Fluten des brechenden Deichs - wirft er sich vor:

Was hatte er für Schuld vor Gottes Thron zu tragen? - <...> Er allein hatte die Schwäche des alten Deichs erkannt; <...> Herr Gott, nimm mich; verschon die andern! Noch ein Sporenstich; ein Schrei des Schimmels, der Sturm und Wellenbrausen überschrie; dann unten aus dem hinabstürzenden Strom ein dumpfer Schall, ein kurzer Kampf.<sup>73</sup>

Bereits wie Storm dem Leser den Schimmelreiter vorstellt, dem die Dorfbewohner nachsagen, er arbeite mit dem Teufel zusammen, verstärkt den metaphysischen Eindruck: „Wenn ein halber Mond ein karges Licht herabließ, glaubte ich eine dunkle Gestalt zu erkennen, <...> ein dunkler Mantel flatterte um ihre Schultern und im Vorbeifliegen sahen mich zwei brennende Augen aus einem bleichen Antlitz an.“<sup>74</sup> Der Selbstmord des Schimmelreiters soll als Opfer verstanden werden, um die Dorfbevölkerung zu retten. Danach geht der Glaube um, daß der Schimmelreiter immer an der Stelle den Menschen erscheint, an der der Deich in Gefahr ist zu brechen.

Der Kampf der Menschen gegen die Elemente erlebt zu Anfang des 20. Jahrhunderts einen Höhepunkt. Wohl kaum ein anderes Ereignis ist in der Literatur so häufig aufgegriffen worden wie der Untergang der „Titanic“.<sup>75</sup> Die meisten der Deutungen und ganz besonders die frühen, die um den tatsächlichen Untergang herum entstanden sind, folgen demselben Schema: Durch die Eroberung des Elements Meer versündigt sich der Mensch an der göttlichen Schöpfung. Bereits in der Antike taucht dieses Motiv auf: Ob Luftfahrt, Seefahrt oder Feuerraub, der Mensch versucht ein ihm noch fremdes Element zu bezwingen. Dadurch verstößt er gegen seine natürliche Begrenztheit im Raum. Von den Autoren werden diese Grenzüberschreitungen als blasphemischer Verstoß gegen die terra inviolata gedeutet.<sup>76</sup> Diesen Gedanken greifen die Thematisierungen, die unmittelbar vor dem Untergang der Titanic erschienen sind, wieder auf. Hier sind sie allerdings verknüpft mit der christlichen Morallehre.

Gustav Frenssen stellt die göttliche Bestrafung in den Mittelpunkt seines Romans „Der Untergang der Anna Hollmann“ (1911). Der Bootsmann, der seit 40 Jahren auf dem alten Schiff fährt, beschreibt das frevelhafte Verhalten des Besitzers Hans Hollmann und bezeichnet es als Ursache für die drohende Havarie: Zum einen befördert die „Anna Hollmann“ Sklaven unter menschenunwürdigen Bedingungen. Dann ist Hans Hollmann mitschuldig am Tod seines Bruders und schließlich springt eine junge Frau aus Verzweiflung über Bord, als Hollmann versucht, sie zu vergewaltigen. So heißt es im Roman, „daß die Firma vom Hunger, Tod und Not anderer Menschen lebt“.<sup>77</sup> Das Schiff nimmt seinen Weg begleitet vom „Schreien und Röcheln der Toten <sic!>, die rundum im Wasser treiben“.<sup>78</sup> Obwohl der schlechte Zustand des Schiffes beschrieben wird, „die Anna Hollmann war verfault und am Ende ihres Daseins“,<sup>79</sup> steht die Rache einer überirdischen Instanz im Vordergrund des Geschehens. „Ich dachte immer, „so der Bootsmann“, Hans Hollmann würde einmal an Bord kommen und mit mir fahren, und dann sollte Gott Erbarmen haben und uns mit der verfluchten Anna Hollmann in die Tiefe nehmen, und dem Jammer ein Ende machen“.<sup>80</sup> Die nicht enden wollende Schiffsfahrt als Motiv göttlicher Bestrafung erinnert an die Sage vom „Fliegenden Holländer“.

Einen ähnlichen Akzent setzt 1907 Jonas Lie in seinem Roman „Wenn der Vorhang fällt. Aus der Komödie des Lebens“. Der Autor verweist auf die vom Menschen empfundene Ohnmacht bei der Eroberung des Elements Wasser. Lie stellt den Menschen als Teil der christlichen Weltordnung dar. Gleichzeitig betont er die Präsenz der Natur in der menschlichen Wahrnehmung:

Pechschwarz hatte sich die Nacht über die weite Fläche gesenkt und trug den Dampfer in den Falten ihres gewaltigen dunklen Mantels. Der Horizont hatte sich verengt und umgab den Dampfer wie eine runde, matte Glasglocke, so nah, daß man fast einen Zwieback an die graue Mauer werfen konnte.<sup>81</sup>

Aus Angst vor den Launen der Natur wird die Fahrt verlangsamt. Das löst bei einigen Passagieren Panik aus. An die biblische Apokalypse erinnernd heißt es: „Die Erde berstet – die Welt zerbricht – und die zusammengehören, werden auseinandergerissen – jeder nach einer Seite.“<sup>82</sup> Bei einem der Reisenden wird ein Dokument gefunden, das auf das Schicksal des Schiffes hinweist: „Einer der sieben Rächer des Meerse/ schwingt das Schwert des großen Gerichts:/ Der Dampfer ‚Windwärts‘ ist gerichtet.“<sup>83</sup> Die Komödie besteht für Lie darin, daß der Mensch durch die Eroberung des neuen Elements über seine natürlichen Grenzen hinausgeht und daran scheitern muß: Die menschliche Hybris fordert die göttliche Strafe heraus.

### 3. Der Mensch als Beherrscher von Raum und Zeit - Visionen der Technikbeherrschung

Der Roman „Atlantis“ (1912) von Gerhart Hauptmann durchbricht erstmals diese thematische Fixierung, indem er gleichzeitig mythische Erklärungen und Fortschrittsgläubigkeit in die Handlung aufnimmt; die Gewalt der Natur steht neben dem göttlichen Zorn. Als neues Thema tritt das Vertrauen der Menschen in den Erfolg technischer Anwendungen in den Vordergrund. Im Handlungsverlauf entwickelt sich ein Spannungsfeld zwischen dem selbstbestimmten, Technik anwendenden Individuum und seiner schicksalhafter Gebundenheit.

Der Roman ist nur wenige Wochen vor dem tatsächlichen Titanic-Untergang erschienen. Mit der Schilderung des untergehenden Schiffes, so erfährt der Leser im Einband, sollte versucht werden, „die bürgerliche Gesellschaft zu charakterisieren und deren Untergang symbolisch zu prophezeien“.

Den Dampfer Roland, „ein gewaltiges, schwimmendes Haus“,<sup>84</sup> beschreibt ein an Bord reisender Arzt:

Den Eindruck, den die überraschende Gegenwart des gewaltigen Ozean-Überwinders in Friedrich, einem mitreisenden Arzt, hervorbrachte, glich einem Fortissimo von höchster Kraft. Noch nie hatte Friedrich vor der Macht menschlichen Ingeniums, vor dem echten Geiste der Zeit, in der er stand, einen gleichen Respekt gefühlt, wie beim Anblick dieser schwarz aus dem Wasser steigenden, riesigen Wand, dieser ungeheuren Fassade, die aus endlosen Reihen runder Luken, Lichtströme auf eine schäumende Aue vor dem Wind geschützter Fluten warf. Das Schiff hatte plötzlich seine höchste Geschwindigkeit, als ob es dem Satan entlaufen wollte.<sup>85</sup>

Durch technische Verbesserungen der Naturgewalt zu entgehen, ist das im Roman beschriebene Ziel. Natur beschreibt Hauptmann als unkontrollierbare, beängstigende Macht: „Draußen lag der unendliche Ozean. – Man konnte nicht anders in einem solchen Augenblick, als ihn nächtlich und finster vorstellen! – eine furchtbare Macht, die dem Menschen und dem Werk des Menschen feindlich ist.“<sup>86</sup> Der Mensch wird gegenüber „den Launen des Meeres“ als machtloses Wesen beschrieben: „Niemals im Leben <hatte Friedrich wie jetzt> das Gefühl gehabt, eine willenlose Puppe des Schicksals zu sein.“<sup>87</sup> Andererseits erinnert das Schiff den Betrachter eher an ein Bollwerk gegen die Natur – im Roman ist es ein schutzbietender Raum, der den Naturkräften trotzen kann – als an ein einfaches Verkehrsmittel. Eben diese Einschätzung führt zum leichtsinnigen Handeln der Kapitäne – bei dem Dampfer „Roland“ ebenso wie bei der „Titanic“. Bei Hauptmann wird dies Verhalten kritisch hinterfragt. Der Arzt Friedrich nennt die schnelle Fahrt bei Nebel leichtsinnig, denn die Gefahren „des erblindet ins Unbekannte strebenden Schiffes“ sind nicht kalkulierbar. Auf der Reling stehend, „konnte er sehen, mit welcher gewaltiger Schnelligkeit sich die riesige Schiffswand durchs Wasser schob. Und er fragte sich: Ob die Kühnheit des Menschen nicht Wahnwitz wäre.“<sup>88</sup>

Gerhart Hauptmann geht es in seinem Roman darum, unreflektierten Technikoptimismus kritisch zu hinterfragen. Schließlich liegt es bei ihm auf der Hand – wie wenige Wochen später bei der Titanic auch –, daß die Verantwortlichen nicht genügend Vorsichtsmaßnahmen getroffen haben. Im Gegensatz zu den zwei früheren Bearbeitungen des Stoffes, bei Frenssen und Lie ist bei Hauptmann die zu schnelle Fahrt Grund für den Untergang.

Emil Sandt schildert in seinem Roman „Cavete“, (1906) eine neue Erfindung. Ein Luftschiff wird gebaut und schwebt über die Köpfe der staunenden Menschen hinweg in die Luft. Die neuartige Bauweise löst bei den Arbeitern Skepsis und Ablehnung aus. Andererseits sind die Betrachter von der futuristisch anmutenden Konstruktion begeistert. Im Roman entsteht ein Spannungsfeld zwischen Ablehnung und Euphorie.

Der Ingenieur Fritz Rußart konstruiert das Luftschiff, das er anonym bei einer Werft zu bauen in Auftrag zum Bauen gibt. Die Werft erfüllt den Auftrag, obwohl die Arbeiter zweifeln, daß das Luftschiff fahren kann. Es gelingt schließlich und aus Sicherheitsgründen nimmt der Doppelgänger von Rußart, Baron Attila nimmt das einzigartige Luftschiff, die „Pax“, in Empfang und steigt mit ihm in die Luft auf.

Als das Luftschiff gebaut wird, sind die Arbeiter diesem bis dahin unbekanntem technischen Objekt gegenüber höchst skeptisch. Ihr Eindruck verstärkt sich, als einige unerklärliche Vorfälle passieren, etwa, daß Umbauten über Nacht scheinbar von „alleine“ geschehen.<sup>89</sup> Als der Oberingenieur Ehlers mit einem Spür-Hund zur Kontrolle das Luftschiff begehen will, weicht das Tier zurück. „Da ist was nicht in Ordnung!“ meinte er (Ehlers). „Da ist wer drin! Wenn Sultan nicht `rangeht – ich lasse da auch meine Hände von!““ Woraufhin der Direktor sagt, „an Gespenster und Spuk glauben wir doch heute nicht mehr!“<sup>90</sup> Der Oberingenieur wird beim Bau von unerklärlichen Ängsten geplagt:

Rechts von mir und links und hinter mir vermute ich immer jemanden. Ohne jede äußerliche Veranlassung drehe ich mich oft um. Wenn ich mir über den Kopf fahre, meint man, das sei Zerstretheit <...> aber mir sind tatsächlich die Haare naß. Und geht es den beiden Kollegen von der Konstruktion besser? Jungius und Westphal haben auch so ein stilles Grauen. Also bin ich nicht der Einzige!<sup>91</sup>

Im Roman wird der Widerwille des Ingenieurs dadurch erklärt, daß er die Konstruktion nicht versteht. Für ihn verstößt sie gegen die Grundregeln des Schiffbaus. Dabei läßt er die Funktion des neuartigen Gefährts völlig außer acht:

Was für ein Anblick! Und wie sehr gegen jedes Gefühl! Nie hatte man es anders gesehen, und wie konnte man es sich anders denken, als daß das Wesentliche an einer Schiffswand ihr

unverrückbar festes Gefüge war! Das hier war ja kaum etwas anderes als ein Gitter, in jeder Masche eine engpassende Platte.<sup>92</sup>

Das Luftschiff wird wiederholt als „stählernes Geschöpf“,<sup>93</sup> als „Wundergeschöpf“<sup>94</sup> beschrieben. Die Art, wie es konstruiert ist, gibt den ausführenden Ingenieuren Rätsel auf, denn er vergleicht es mit Bekanntem, einem Schiff, das auf dem Wasser fährt. Ehlers wendet sich an den Direktor:

Sehen Sie hin und sagen Sie mir, was ist das für ein Geschöpf, das wir heute zu Wasser lassen? Es ist aus Stahl, aber seine Haut ist dünn, wie Handschuhleder; es hat nur 120 Fuß Länge, aber trotzdem über 100 Rippen; es hat keinen Kopf und keinen Schwanz – auf beiden Seiten gleich; keine Masten, keine Maschine! – keinen Platz dafür, keine Einrichtung dazu! Was soll der ungeheuerliche Stahlrahmen um das Deck, mit den ebenso ungeheuerlichen Scharnieren! Was sollen die vielen Kammern, Fächer wie die Zellen im Bienenstock? <...> Verstehen Sie das? Nennen Sie das ‚Schiff‘?<sup>95</sup>

Auch die Vielzahl kleiner Spiegel, die außen an dem Schiff angebracht sind, erhöhen den Eindruck einer völlig neuartigen Konstruktion, die sich dem Betrachter nicht direkt erschließt:

Bald traf eine große Anzahl tadellos geschliffener bretterförmiger Spiegel ein, die an Präzisions-scharnieren ringsherum an der Bordwand befestigt wurden; paarweise übereinander, mit gegeneinander gekehrten Reflexflächen. Die Hauptarbeit verursachte eine Reihe von Ventilatorflügeln aus mattblau poliertem Stahlblech. Von auffallend großen Dimensionen und scharf in den Rändern, wurden sie zu je dreien dicht nebeneinander an Deck niedergeschichtet.<sup>96</sup>

Sehr fremd mutet auch die „Kommandokammer“ an: „Metrische Instrumente aller Art, elektrische Schaltungen, Abgabe- und Empfangsapparate waren überall verteilt. Um die in der Mitte der Kammer senkrecht stehende dünne Säule drehten sich in cardanischer Aufhängung eine Reihe von übereinander angebrachten Fernrohren.“<sup>97</sup> (25) „Das ganze Fahrzeug ein Instrument; nur Adern, Nerven, Muskeln.“<sup>98</sup> Hier erfolgt wiederum die Übertragung des Lebendigen auf das Artefakt: Um dem Leser die Funktionsweise zu verdeutlichen, wählt Sandt Vergleiche aus dem menschlichen Bereich. Den Eindruck des Fremdartigen verstärkt die Automatisierung, mit der sich das Luftschiff fortbewegt. Sie legt den Eindruck einer metaphysischen Kraft nahe, die das Gefährt antreibt:

Nun trat Fritz Rußart an den Kommandotisch, an das Nervenzentrum seines Fahrzeugs, und drückte auf einen Knopf. Draußen ein gedämpftes Klingeln an den Laufapparaten und, ohne daß eine Hand sich regte, wurden von Bord aus die geschmeidigen Taue eingeholt, die das Schiff an dem Duc d’Alben festhielten.<sup>99</sup>

Deutlich zum Tragen kommt hier der Eindruck einer ambivalenten Sicht auf den Gebrauch des Artefakts: „Die ‚Pax‘, diese allen Bekannte und nirgends Gekannte, - dieses Etwas, dessen Leistungen verblüfften, entzückten und ängstigten, versprochen und drohten, - dessen Wesen fremd, dessen Erscheinung unbegreiflich war.“<sup>100</sup> Von oben betrachtet erscheinen die Menschen, wie sie auf dem

Platz stehen, als eine nicht differenzierbare Masse: „Schulter an Schulter standen die Menschen, dicht nebeneinandergepreßt. Wie in einer zähflüssigen Masse, die dicht vor dem Kochen ist“.<sup>101</sup>

Bei Sandt taucht eine ganze Reihe von Aspekten auf, die später im Expressionismus eine große Rolle spielen. Dazu gehört, daß der Mensch angesichts der Arbeit in den Fabrikhallen seine Identität aufgibt und in der Masse von Arbeitern, die alle automatisierte Handlungen vollziehen, untergeht. So das Beispiel Gerhard Kaiser. Zu diesem Eindruck trägt bei Sandt auch die Perspektive von oben, aus der Distanz des Luftschiffs heraus, bei. Der Einzelne verliert so die Konturen und damit seine Individualität, indem er sich in der Menschenmenge auflösen scheint. Auch im Futurismus, der wegbereitend war für den Expressionismus, wie ich im folgenden Kapitel zeige, kommt der veränderten Sichtweise durch das bewegliche Artefakt eine große Bedeutung zu.

Sandt beschreibt in „Cavete“ technische Details sehr plastisch und gleichzeitig mit viel Phantasie. Der Roman ist der Science-fiction zuzuordnen. Im ausgehenden 19. Jahrhundert kommt dieser Gattung immer mehr Bedeutung zu. In der phantastischen Literatur findet die Diskussion um die Technik einen sehr starken Ausdruck, denn hier kommen Wünsche und Ängste unvermittelt zum Ausdruck. Beispiele sind hier Hans Domink und Kurt Laßwitz, auf die ich an späterer Stelle genauer eingehe.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß in der Literatur zwischen 1850 und 1920 eine Vielzahl von Motiven geprägt worden ist. Da die Mehrzahl der von mir vorgestellten Werke eher der Trivilliteratur zuzurechnen ist, kommt diesen Motiven in der Sekundärliteratur bisher nur wenig Bedeutung zu. Dabei prägen sie ganz entscheidend die Literatur des 20. Jahrhunderts. Zu den wichtigsten Motiven gehören:

1. Der technisch Handelnde erlebt durch das von ihm geschaffene Bauwerk erstmals eine Art Versöhnung mit der Welt (Hegeler) bzw. die Erfüllung seines Daseins (Federer).
2. Auf die Technik (hier ist es die Eisenbahn) werden Eigenschaften von wilden, urweltlichen Tieren übertragen, die den mittelbaren Erbauer um sein Leben bringen (Hegeler, daneben die vielen früher genannten Fabrikromane)
3. Die Arbeit und die Schaffung eines allgemein nützlichen Projekts erscheint als persönliche Sühne an der Menschheit (Kirchbach)
4. Technik gibt dem Menschen gestalterische Möglichkeiten. Zum einen werden durch Sprengungen abgeschiedene Gebirgstäler zugänglich gemacht (Federer, Kirchbach, von Hillern). Zum anderen wird das Element Meer erobert (Frenssen, Lie, Hauptmann)
4. Das technische Einwirken auf die Elemente zerstört die Erhabenheit der Natur und fügt ihr ‚Wunden‘ zu (Hegeler). Gleichzeitig geschieht eine Art Verschmelzung von Artefakt und Element (Kirchbach, Kellermann)

5. Die Arbeiter verlieren ihre Individualität und werden zum willenlosen, verfügbaren Objekt (Sandt, Kellermann)
6. Ökonomische Interessen beeinflussen technisches Handeln (Federer, Kellermann, Eyth)



### **3. Technik als existentielle Bedrohung - Georg Kaiser und die „Gas“-Dramen**

#### 3.1. Technik-Kritik als Drama bei Georg Kaiser

Als nächstes Beispiel der Technik-Darstellungen ziehe ich Kaisers expressionistische Dramen-Trilogie „Die Koralle“ (1916/17), „Gas“ (1918) und „Gas. Zweiter Teil“ (1918/19) heran. Kaiser zeigt darin ganz besonders die Härte einer gegen den Menschen gerichteten Technik. Der Grund liegt vermutlich auch in den Erfahrungen des Autors mit dem Ersten Weltkrieg.<sup>1</sup> Außerdem durchdringen zu Beginn des Jahrhunderts technische Anwendungen in einem bisher nicht dagewesenen Maße gesellschaftliche Bereiche.

Herman Kasack schreibt in bezug auf Kaisers Werk, "daß der Schriftsteller nicht mehr in beschaulicher Idylle oder poetischer Resignation neben der Zeit dahinlebt, sondern sich als Gewissen der Zeit fühlt."<sup>2</sup> Um als Gewissen der Zeit wirken zu können, muß sich der Schriftsteller mit den jeweils aktuellen Problemen auseinandersetzen, die Diebold 1924 wie folgt beschreibt: Die Technik als "Symbol unserer amerikanischen Epoche" bezeichne eine "Zeit der Maschinen":

Solange wir den Fluch des Tempos und die Bequemlichkeit von Auto, Telephon, Flugzeug und Radio als Segnung der Technik akzeptieren und unseren lebendigen Menschenorganismus vom totalen Mechanismus der Maschine unterjochen lassen - solange muß der technischen Persönlichkeit auch in der Kunst das Existenzrecht zugestanden werden.<sup>3</sup>

Die Mehrzahl der expressionistischen Schriftsteller steht den technischen Entwicklungen durchaus ambivalent gegenüber. Erst mit dem Ersten Weltkrieg entsteht unter ihnen eine zum Teil vehemente Ablehnung. Zuvor sind sie vielfach begeistert von den neuen Handlungspotentialen, die die Technik bereitstellt.<sup>4</sup>

Beispiele sind die neuen Verkehrsmittel, die eine ganz neue Überwindung des Raumes ermöglichen. Damit verbinden die Schriftsteller Hoffnungen, wie die Möglichkeit einer europäischen Versöhnung (René Schickele), was sich an Schlagworten wie „Erdballgesinnung“ und „Panhumanismus“ festmachen läßt. Andererseits aber und weit stärker noch sehen die Autoren die Entfremdung des Menschen in einer Moderne mit nicht bewältigten Problemen beispielsweise der Industriearbeit. Am Ende stehen expressionistische Schreckensvisionen, die die zerstörerische Dimension eines großtechnisierten Krieges zeigen. Beispiele sind hier neben Kaisers Dramen der „Sturmangriff“ von August Stamm oder „Der Krieg“ von Georg Heym.

Bei Kaiser ist die Technik nicht nur Kriegsmaschine, sie ist ein Konglomerat von Industrie, Staat und Kapital. Damit zeichnet Kaiser ein vielschichtiges Bild der Technik und beschreibt gleichzeitig einen Problemkomplex: Indem er verschiedenste Bereiche miteinander in Beziehung setzt, zeigt er Technik im Spannungsfeld ihres sozial-politischen Kontextes sowie wirtschaftlicher Machtinteressen. Anhand der bei ihm höchst umstrittenen Produktion des neuen Energieträgers Gas macht er seine Zeitkritik fest und bezieht auch ethische Fragen mit ein. In der „Koralle“ entzündet sich der Konflikt noch an der sozialen Situation der Arbeiter – hier wird eine Parallele zu Prutz und der frühen Industrieliteratur deutlich. In „Gas“ und „Gas II“ dagegen wird soziale Ungerechtigkeit abstrakter behandelt. Obwohl die Arbeiter hier bereits am Gewinn beteiligt werden, sind sie in ihren Entscheidungen nicht frei, denn sie unterliegen dem massiven Druck eines übergeordneten Machtapparats, der durch politische und wirtschaftliche Interessenvertreter repräsentiert wird. Die zentrale Frage in den Dramen ist, wie in diesem Kontext Technik verantwortungsvoll eingesetzt werden kann und welche Umstände einen humanen Technikgebrauch verhindern.

Kaiser und viele seiner expressionistischen Zeitgenossen setzten sich mit der Technik bzw. den Auswirkungen der Moderne in Form des Dramas auseinander. Nicht mehr der Roman mit seinen Möglichkeiten, Themen ausführlich darzustellen und Nebenhandlungen mit einfließen zu lassen, wie Mitte des 19. Jahrhunderts noch bei Prutz, erscheint ihnen als geeignete Plattform. Den Expressionisten geht es vielmehr darum, in knapper, gebündelter Form die Widersprüche aufzuzeigen, die die Moderne und mit ihr die technischen Entwicklungen mit sich bringen. In der Antithetik der Dialoge gelingt es ihnen die verschiedenen Positionen in zugespitzter Form miteinander zu konfrontieren. Kaisers Dramen seien „radikalisierte Zivilisationskritik“, schreibt Diebold und meint damit die starke Konzentration der Handlung, die Reduktion von Personen und die Gleichschaltung der Sprache, die zur Formel erstarrt. Die Sprache und der mathematische Aufbau der Trilogie zeigten ein radikales Verständnis der Literatur der Moderne. Rühle bezeichnet die „Gas“-Trilogie nicht nur als hochaktuell, sondern als *das* "Hauptstück des expressionistischen Dramas und Theaters".<sup>5</sup> Thematisiert werde eine "schwere Sozialproblematik",<sup>6</sup> eine "militaristische Zukunftsindustrie",<sup>7</sup> in der Menschen zu "Automaten entwürdigter Lohnsklaven"<sup>8</sup> degradiert werden. Sie "wüten gegen die Erscheinungsform eines unmenschlichen Prinzips".<sup>9</sup> Herausragend sei dabei, daß Kaiser nicht nur die Erscheinungen, sondern auch das Wesen des Industriezeitalters durchleuchte, also auch Einblicke in die gequälte Psyche der Menschen gebe, und dadurch einen historisch neuen Stand der Gesellschaftskritik im Drama erreiche.<sup>10</sup> Dadurch, daß er die innere Gespaltenheit seiner Figuren beispielhaft aufzeige, gelinge ihm ein Hauptwerk expressionistischer Gesellschaftskritik schreiben Vietta/Kemper:

An Georg Kaisers Werk lasse sich die „innere Ambivalenz des Expressionismus“ besonders gut zeigen: „Sozialkritik wie auch die Vision des neuen Menschen, Ichdissoziation wie auch die messianische Lehre von Aufbruch und Erneuerung des

Ich verquicken sich bei diesem Dramatiker so eng, daß ihr innerer Zusammenhang geradezu in die Augen springt: Nur auf der Basis der Erfahrung eines Substanz-Verlustes des Ich, die in diesen Dramen zur Darstellung kommt, werden die ebenfalls in ihnen appellativ sich zu Wort meldenden expressionistischen Aufbruchsversuche überhaupt verständlich.<sup>11</sup>

Die Bühne dient Kaiser und seinen expressionistischen Zeitgenossen als Demonstrationsort menschlicher Leiderfahrung, denn hier wird die Überwindung sozialen oder psychischen Leids vorgeführt. So wird die Bühne zu einem Ort der „Verkündigung“ einer besseren Lebensform, das Drama zu einem idealistischen Erkenntnis- und Befreiungsdrama.<sup>12</sup>

Die in den expressionistischen Dramen häufig dargestellte Befreiungstat – beispielsweise der Freiermord in den Odysseus-Bearbeitungen - ebnet auf der Bühne den Weg für die symbolische Geburt des „Neuen Menschen“. Es ist ein Individuum, das sein Handeln ganz nach ethisch-moralischen Kriterien ausrichtet.<sup>13</sup>

Die Funktion expressionistischer Dramatik ist es daher, den Leser/Zuschauer von einer humanen, gewaltfreien Lebensform zu überzeugen. Die innere Erneuerung des Einzelnen schließt dabei eine gesellschaftliche mit ein. Kaiser demonstriert in seinen Dramen diesen Wandel beispielhaft. Allerdings zeigt er auch, daß technische Anwendungen im Kontext wirtschafts-politischer Machtinteressen den moralisch handelnden Menschen verhindern. In seinen Dramen läßt Kaiser die verschiedenen Interessengruppen antreten, deren Positionen sich in den Dialogen unvereinbar gegenüberstehen.

Für Kaiser sind Dramen „Denkspiele“, in denen die Handlung auf eine zentrale Idee konzentriert ist. Das wichtigste Mittel, um die Idee zu gestalten, ist die Sprache – Störendes, nach Kaiser aufwendige Bühnenbilder oder Kostüme - fällt weg. Zur Ausgestaltung seiner Idee brauche der Autor eine bestimmte Motivation, die Kaiser in seinen theoretischen Schriften Energie nennt. Hier verwendet er dieselben Bilder wie in seinen literarischen Werken: Die dynamische Energie – in den Dramen ist es das Gas - soll einen Wandlungsprozeß auf der Bühne darstellen. Der Dramatiker verwandle die Energie in ein Kunstwerk. Diesen Prozeß beschreibt der Autor auch als Freisetzen einer „Vitalität“. Da „vital“ etwas Lebendiges bezeichnet, ist der Dramatiker bei Kaiser auch Schöpfer neuer Prozesse bzw. einer neuen Realität auf der Bühne. Bei diesem Prozeß wird wiederum Energie freigesetzt. Das Verfahren, ein Drama zu schreiben, erinnert bei Kaiser selbst an einen technischen Prozeß. Daher ist auch das Produkt, also das Kunstwerk, nach Kaiser das exakte Gegenteil vom Naturalismus. Kunst müsse immer auch eine zeitlose Idee vom Menschsein transportieren, und die darin beschriebene Realität müsse im höchsten Maße gestaltet sein: „Expressionismus ist Kunst. Die Definition für Kunst: Ausdruck der Idee, die unzeitlich-allgegenwärtig ist.“<sup>14</sup>

Nicht nur das Schreiben eines Dramas erinnert bei Kaiser an technische Prozesse. Auch das Publikum wird bei ihm zum exakt beobachtenden Naturwissenschaftler, so urteilt Brecht über den Expressionisten. Brecht nennt Kaiser einen Vordenker seiner eigenen Ideen vom Theater. Denn der „Denkspieler“ Kaiser habe in seinen Dramen auch eine ganz neue Haltung des Publikums ermöglicht, „jene kühle forschende, interessierte Haltung, nämlich die Haltung des Publikums des wissenschaftlichen Zeitalters.“<sup>15</sup> Bei Kaiser, lobt Brecht, sei die Bühne nicht nur moralische Anstalt, sie sei vor allem „Kampfplatz“<sup>16</sup> der Ideologien. Und diese müsse der Schriftsteller bloßstellen, indem er eine „Störung des Zuständlichen“<sup>17</sup> erreiche. Kaiser, so Brecht weiter, thematisiere gesellschaftliche Widersprüche und stelle den von der Technik dominierten „Zeitgeist“ da:

Er <Kaiser> ist nicht erschüttert von seiner Erkenntnis; es fröstelt ihn nicht in seiner Maschinenhalle; er wütet nicht gegen diese Unseele; er produziert als Künstler selber technische Kunst im technologischen Tempo; er wird selber Mechanismus und damit zu einem Kronzeugen unserer unseligen Epoche.<sup>18</sup>

Kaiser, der als „Kronzeuge moderner Industriegesellschaft“<sup>19</sup> bezeichnet wurde, erkennt die Probleme technischer Anwendungen und setzt sie gestalterisch in seinen Dramen um. Dabei wahre er jedoch eine Distanz, denn die ästhetische Bearbeitung eines Stoffes enthebe diesen gleichzeitig seinem historischen Kontext<sup>20</sup> Über die Zeitgebundenheit seiner Dramen schreibt der Autor: "Was ist Gas? Was sind hier Arbeiter? Mittel der Gegenwart, um ins Menschenunwürdige vorzudringen; aus diesen Figuren abzuleiten das Gleichnis, das beständig gültig ist."<sup>21</sup>

Der Zeitbezug wird bei Kaiser immer wieder gebrochen: Einerseits verweist der Autor darauf, daß er in seinen Dramen vor allem eine zeitlose Idee vom Menschen zum Ausdruck bringen möchte. Dann wiederum spielen bei der künstlerischen Gestaltung der Dramen aktuellste Probleme, hier: die Produktion von Giftgas, eine wichtige Rolle. Dieses Prinzip gilt auch für sein „Erlöser“-Stück „Die Bürger von Calais“, das zu Beginn des Ersten Weltkriegs erscheint. Darin schildert Kaiser die Opferbereitschaft der Menschen in der Stadt Calais. Obwohl die Handlung auf eine mittelalterliche Chronik zurückgeht und der Mut, sich für andere zu opfern ein zeitloses Thema beschreibt, ist es Kaiser wichtig, die Frage nach moralischem Handeln in einer Zeit zu stellen, die vom Schrecken des Krieges dominiert wird.

Auf den Zusammenhang beim Schreiben zwischen äußeren Bedingungen und inneren Zuständen des Menschen im industriellen Arbeitsprozeß verweist auch Kaisers Zeitgenosse Soergel. Bei diesem Prozeß spiele die dramatische Struktur eine besondere Rolle:

Es ist das Drama, das alle aus dem Weltkriege,  
diesem Zusammenbruche aller Welt, aufwirbelnden  
verwickelten Fragen nach der Zukunft der Völker,  
nach ihren äußeren Wirtschafts- und ihren inneren  
seelischen Seinsformen auf eine bewundernswerte  
einfach gebaute und aufgelöste dreiaktige drama-  
tische Formel bringt.<sup>22</sup>

Kaiser gelinge es mit seiner strengen Form, wie sie in der Trilogie zum Ausdruck kommt, den Begriff des Dramatischen neu zu fassen und Probleme seiner Zeit radikal und besonders anschaulich zu gestalten. Kaiser erreicht einen

historisch neuen Stand der Gesellschaftskritik im Drama, indem er einerseits den dramatischen Raum des Milieus oder Interieurs sprengt und Großstadt und Fabrikräume auf die Bühne bringt, zum anderen die moderne Entindividualisierung und Funktionalisierung des Subjekts als eine diesem von der Gesellschaft selbst angetane Abstraktion vergegenwärtigt, stellt er die moderne Zivilisationskritik in der Literatur auf eine neue Ebene. Es geht Kaiser nicht mehr nur um Erscheinungsformen, und seien sie auch noch so rührend, sondern um das Wesen der modernen Zivilisation und Gesellschaft.<sup>23</sup>

Kaisers dramatisches Vorgehen wurde oft mit dem eines "Denkspielers" verglichen. Diebold versteht darunter, daß der Dramatiker die realen Gesetzmäßigkeiten isoliert und sie dann mit einem neuen Wirklichkeitsbegriff konfrontiert. In der fiktiven Welt erscheint dann die Gebundenheit an die gesellschaftliche Praxis aufgehoben und eine andere Realität wird gezeigt. Dadurch wird ein Wandel in Aussicht gestellt, entweder hin zur visionären Erneuerung wie in „Die Bürger von Calais“ oder im negativen Sinne zur größtmöglich anzunehmenden Katastrophe, wie in der „Gas“-Trilogie oder in Kaisers späterem Drama „Gats“. Nach Dürrenmatt bezeichnet letzteres die Aufgabe des Schriftstellers in der Moderne.<sup>24</sup> Kaiser „spielt“ in seinen Dramen die Möglichkeiten einer Veränderung durch. Sein ästhetisches Vorgehen erinnere dabei an einen Naturwissenschaftler, der die gesellschaftlichen Phänomene wie Elemente frei zusammensetzt, um anschließend das Ergebnis zu analysieren. Daher spricht man von Kaiser als dem „Ingenieur“ unter den Schriftstellern, denn wie "der Ingenieur die Naturverläufe, so isoliere der Dichter die Gesellschaftsverläufe im Experiment".<sup>25</sup> Alles Redundante, das sich nicht mit dem Verwirklichen der Vision beschäftigt, wird im Handlungsverlauf fallengelassen. Im Verlauf der Trilogie ereignet sich die größtmögliche Anzahl katastrophaler Begebenheiten. Die Figuren erscheinen dabei entpersonalisiert, quasi als „Spielbälle“ zur Erfüllung einer Vision. Beispiele hierfür sind der plötzliche Gesinnungswandel der Tochter in „Die Koralle“ oder die mithin willkürlich hervortretenden Protestaktionen der Arbeiter. Die Figur des Milliardärs ist im Handlungsgeschehen der „Koralle“ beliebig austauschbar und wird in den beiden folgenden Dramen mit unterschiedlichen „Vorzeichen“ weitergeführt; so gliedert sich die Hauptfigur in mehrere "Reflex-Gestalten". Es handelt sich um typisierte Figuren, die eine

strenge Reduktion auf das Wesentliche zeigen. Die Konzentration auf das technische Problem wird bei Kaiser somit konsequent vollzogen. Anders als bei Frisch, der Zivilisationskritik in seinem Roman mit der platonischen Geschlechtertrennung in Zusammenhang bringt oder Prutz, der seine Fabel im Kontext eines kleinbürgerlichen Familienmilieus plaziert, fällt bei Kaiser alles Störende, jegliches Ornament weg. Die Fixierung auf das Wesentliche, auf die Idee, steht bei seinen Dramen im Vordergrund.

Der Dramatiker solle, so Kaiser, seine Idee immer wieder neu bearbeiten, denn, "das einzig Eine zu wiederholen, ist ihm bestimmt",<sup>26</sup> es ist die Vision der "Erneuerung des Menschen".<sup>27</sup> In den Dramen wird die Idee dialogisch umgesetzt und mit Hilfe von einander diametral zugeordneten Figuren eine Spannung im Werk erzeugt, denn "an Figuren schießt der Gedanke zu größter Möglichkeit auf".<sup>28</sup> Als Vorbild dienen Kaiser die Dramen Platons, an denen er das antithetische Prinzip am wirkungsvollsten umgesetzt sieht, indem die "unvergleichliche Ballung"<sup>29</sup> von These und Gegentese zustande kommt:

Rede stachelt Widerrede - neue Funde reizt jeder Satz -  
das Ja überspringt sein Nein zu vollerm Ja - die Steigerung  
ist von maßlosem Schwung - und auf den Schlüssen  
bläht sich geformter Geist wie die Hände Gottes über  
seiner Weltschöpfung.<sup>30</sup>

Der Künstler ist bei der dialektischen Ausführung der Idee um ein besonderes Formprinzip bemüht, das sich im expressionistischen Drama am erfolgreichsten bewährt.<sup>31</sup> Ein Drama zu schreiben sei, wie oben erwähnt, ein "unerhörter Vorgang von Ballung und Energie".<sup>32</sup> Daher sei der Dramendichter "der verdichtendste Träger von Energie, die zur Entladung drängt".<sup>33</sup> Die Wirkung der dramatischen Darstellung von Energie sei nicht mehr die Erzeugung des "breiigen Nebels"<sup>34</sup> von Furcht und Mitleid, wie Kaiser über den aristotelischen Katharsis-Begriff spottet - im Aufzeigen von Energie liege vielmehr das Wirkungsmoment des Kunstwerks: "Der Held tut eine Leistung von Energie (und vergeht selbstverständlich mit seinem Rekord) - das überwältigt, das demoliert den Zuschauer."<sup>35</sup> Nicht das Erreichen eines definierten Ziels soll auf der Bühne durch einen Identifikationsprozeß demonstriert werden, sondern, und hier wird erneut der Bezug zu Brecht deutlich, das grundsätzliche Vermögen der Figuren zu agieren, sich zu befreien, ist nach Kaiser das Hauptanliegen des expressionistischen Dramatikers. "Wir brauchen die immer wiederkehrende Erneuerung, wir brauchen die Bereitschaft zur Erschütterung",<sup>36</sup> wie der Gesellschaftskritiker Landauer in seinem Essay über die Dramen Kaisers schreibt. Der Mensch, so Kaiser, "erledigt die Praxis mit der verbissenen Energie, die ihn schon aus dem Sklaventum geführt hat":

Die Kunst ist nicht dazu da, es dem fetten Bürger bequem  
zu machen, daß er den Kopf schüttelt: Ja, ja, so ist es!  
Jetzt gehen wir zum Erfrischungsraum! Die Kunst, sofern

sie erziehen, bessern oder sonst wirken will, muß den Alltagsmenschen erschlagen, ihn erschrecken.<sup>37</sup>

Adornos Forderung, das Kunstwerk müsse "Totalität aus sich setzen, ein Rundes, in sich Geschlossenes";<sup>38</sup> vermag das strenge Formprinzip, nach dem Kaiser seine Dramen konzipiert, verdeutlichen. Die strenge symmetrische Einteilung der Handlung bis hin zum mehrfachen Chiasmus, macht dieses exemplarisch. Kaiser setzt in seiner Trilogie "Totalität aus sich": Er erschafft eine Welt aus Industrie, Kapitalmacht und menschlichem Leid und bildet damit gesellschaftliche Strukturen ab, die er durch Überzeichnungen und Verzerrungen überwindet. So wird das Drama zur "Bedrohung des Zuständlichen", der Schriftsteller zum "Drama-Täter", insoweit die Erschütterung durch das Kunstwerk die "Erschütterung des Zuständlichen der Nur-Verbraucher"<sup>39</sup> darstelle. So heißt es bei Ludwig Marcuse:

Die Überschreitung der unmittelbaren Wirklichkeit erschüttert die verdinglichte Objektwelt der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse und eröffnet eine neue Erfahrungsdimension: die Wiedergeburt der rebellischen Subjektivität.<sup>40</sup>

In bezug auf Brecht<sup>41</sup> bezeichnet Marcuse die Aufgabe des Schriftstellers, "die Welt so zu zeigen, daß sie beherrschbar ist",<sup>42</sup> denn dadurch kann beim Zuschauer erst die Frage entstehen: Wie könnte es anders sein? Indem der Mensch "das Chaos zur Form"<sup>43</sup> bringt, überwinde er den Zwang des Zuständlichen. Die enorme Bedeutung, die Kaiser der Form zumißt und dieses in den „Gas“-Dramen beispielhaft umsetzt, unterstreicht die Forderung. Auch in einem Interview mit dem Schriftsteller Goll macht Kaiser dies deutlich, wenn er sagt, daß ein Theaterstück für ihn in erster Linie ein geometrisches Problem darstelle.<sup>44</sup> Das Verhältnis zwischen dem Stoff und seiner poetischen Gestaltung stellt sich bei Kaiser wie folgt dar: "Die Idee ist ihre Form. Jeder Gedanke drängt nach der Prägnanz seines Ausdrucks. Die letzte Form der Darstellung vom Denken ist seine Überleitung in die Figur."<sup>45</sup> Insofern gibt Technik bei Kaiser auch das Formprinzip vor: Die durch und durch symmetrisch aufgebauten Dramen werden bei Kaiser selbst zu einem technischen Konstrukt, wie ich im folgenden darstellen werde.

### 3.2. Zu Georg Kaisers „Gas-Dramen“

#### 3.2.1. „Die Koralle“

In „Die Koralle“ von 1916/17, dem ersten von drei zeitlich und inhaltlich eng miteinander verknüpften Dramen, thematisiert Kaiser die Einsamkeit und Entfremdung einer im modernen Industriesystem stehenden Person. Das Motiv des entfremdeten Menschen macht er exemplarisch an der Figur des Milliardärs, des Unternehmers, der sich auf die Fabrikation von Gas spezialisiert hat. Die Produktion verläuft in seinen Fabrikhallen unter einem gewaltigen Zeitdruck; die Arbeiter beutet er rücksichtslos aus. Menschen sind für den Fabrikanten nur Mittel zum Zweck: was für ihn zählt ist einzig die Steigerung der Produktion. Dabei wird der Milliardär sich selbst gegenüber immer fremder, was im Text durch das Motiv des Doppelgängers dargestellt wird. Auch seiner Umgebung und seinen Mitmenschen gegenüber entfremdet er sich immer mehr und es gipfelt schließlich darin, daß ihn seine eigenen Kinder nicht mehr erkennen. Um sich dieser Situation zu entziehen, stimmt der Milliardär am Ende seiner eigenen Exekution zu. In seinen Fabriken führt sein Sohn dann die Produktion unter humaneren Bedingungen fort.

Die beschriebene Entfremdung der Figur konfrontiert Kaiser mit dem titelgebenden Symbol der Koralle. Die Koralle steht für maßvolles Handeln und vor allem für die Verwurzelung bzw. Verbindung mit der Umgebung: „Sie wächst bis an die Wasseroberfläche - und nicht darüber hinaus! Da steht sie, von Strömen umspült - geformt und immer verbunden in Dichtigkeit des Meeres.“<sup>46</sup> Das Korallen-Symbol macht die Einheit und Verbundenheit mit der Natur exemplarisch, indem es ein System verkörpert, das dem technischen Zugriff (noch) nicht unterliegt. Im Text bezeichnet die Koralle all das, was dem Menschen in der modernen Industriegesellschaft verloren gegangen ist. Beim Milliardär ist das die Verbundenheit mit seinen Mitmenschen sowie das Gefühl der Einheit mit dem, was ihn umgibt. An das Motiv der Natur, das den Figuren im Drama ihre Identität gibt bzw. vorenthält, ist das Motiv des paradiesischen Lebens geknüpft: eine Versöhnung der Personen mit der Natur wird in Aussicht gestellt, die auch die verlorengegangene Einheit von Zeit und Raum mit einschließt.

Dagegen stehen die Motive Verwechslung von Personen sowie Flucht vor der Vergangenheit bzw. aus der Realität. Sie sind im Text mit der Figur des Milliardärs verbunden, einer Figur, die in der modernen Industriegesellschaft zuerst höchst erfolgreich ist, schließlich aber an ihr zerbricht. Am Ende der „Koralle“ steht der einsame, entfremdete Mensch, der das Prinzip, das die Natur verkörpert, verloren hat:

Da brüllt Tumult und zerrt uns in die Raserei <...>  
Angetriebene sind wir alle - Ausgetriebene von  
unserem Paradies der Stille. Losgebrochene Stücke  
vom dämmernden Korallenbaum - mit einer Wunde vom ersten  
Tag an. Die schließt sich nicht - die brennt uns -  
unser fürchterlicher Schmerz hetzt uns die Laufbahn!<sup>47</sup>



In dem Maß, wie in allen drei Dramen die Handlungen der Figuren mehr und mehr durch den technischen Apparat des Industriesystems bestimmt werden, indem die Individuen mehr und mehr Distanz zu einem natürlichen Lebensbereich einnehmen (müssen), bis sie durch ihre monotonen Handlungen schließlich selbst Teil einer Maschine zu sein scheinen, nimmt auch das Motiv der Entfremdung zu. „Je unorganischer die maschinell betriebene Lebensweise, um so verstörter rast der arme Nervenleib“,<sup>48</sup> schreibt Diebold. Kaiser gelingt es, über die zunehmend unzusammenhängende Sprache sowie über die Motive und sprachlichen Bilder die existentiellen Ängste der Menschen wie Entwurzelung und Orientierungslosigkeit ausdrucksstark darzustellen.

Den Konflikt entwickelt Kaiser in der „Koralle“ an den verschiedenen Positionen, die in der modernen Industriegesellschaft eine Rolle spielen<sup>49</sup>: Fabrikbesitzer versus Arbeiter stehen sich bereits ganz zu Anfang des Dramas bei einer Beschenkungsaktion unvereinbar gegenüber – später dann wird auch auf die Macht der Industrie verwiesen. Im ersten Akt wird der Antagonismus auf der einen Seite an den Figuren Milliardär mit Sohn und Tochter und dem Doppelgänger des Milliardärs, dem Sekretär, eingeführt. Auf der anderen Seite befindet sich die große Zahl besitzloser Arbeiter. Bei den Figuren handelt es sich um abstrakte Ideenträger, die weder Namen noch Titel tragen. Die Konfrontation dieser Positionen wird im Drama auch räumlich dargestellt: Die beiden streng voneinander abgegrenzten „Pole“ werden gleich zu Anfang durch die zwei Sessel ins Bild gebracht. Sie sind die einzigen Einrichtungsgegenstände " und stehen sich in großem Abstand",<sup>50</sup> so die Regieanweisung, gegenüber. Auf den Sesseln nimmt jeweils ein Vertreter der beiden Gruppen Platz.

Die allmonatlich stattfindende Besenkung bedürftiger Arbeiter durch den Milliardär in dem oval angelegten Raum, dem "heißen Herz der Erde",<sup>51</sup> macht die Ausbeutung und den Betrug der Arbeiter deutlich. Dieser Eindruck wird noch verstärkt, wenn der Leser erfährt, daß anstelle des Milliardärs sein Doppelgänger, der Sekretär, anwesend ist. Hier findet eine symbolische Täuschung der Menschen im Arbeitsprozeß statt. Auch die ekstatischen Dankesbezeugungen der Besenkten lassen die Aktionen in einem kritischen Licht erscheinen, denn die Gaben stellen lediglich „Reparationskosten“ für das im Arbeitsprozeß direkt oder indirekt zugefügte Leid dar. Beispielsweise hat die Rettung, die "das Fräulein in Taffet" in der großmütigen Geste des vermeintlichen Milliardärs sieht, "wir sind alle gerettet",<sup>52</sup> lediglich partiellen Charakter, und ihre überschwengliche Bekundung, ein neuer Mensch zu werden, scheint innerhalb der beschriebenen Gesellschaftsordnung fragwürdig. So heißt es dann auch beim folgenden Bittsteller, der den Menschen im Arbeitsprozeß repräsentiert und der sich "von Kräften gearbeitet" hat, daß es das System sei, das ihn ruinierte, denn "jeden ruiniert das System – die unmenschliche Ausnützung der Leistungsfähigkeit" ist das herrschende Gesetz.<sup>53</sup> Dieses im Drama übergeordnete Gesetz des technischen Apparats läßt eine Orientierung an humanitären Ideen nicht zu: Die Figuren, so

zeigt das Beispiel der Diener, agieren auf Knopfdruck wie Automaten. Auch der dem Milliardär exakt gleichende Sekretär, quasi ein Klon des ersten, zeigt einen Sachverhalt auf, der in der Natur nicht vorkommt. Der Sekretär, dessen Handlungen wie von seinem Herrn programmiert erscheinen, repräsentiert den "l'homme à machine", den zum Artefakt gewordenen Menschen.<sup>54</sup> Die vollständige Durchdringung des Individuums durch die Technik zeigt bereits in der ersten Szene einen Machtapparat, der ein vollständig auf Technik gestütztes System symbolisiert.

Erste Irritationen erscheinen im Handlungsgeschehen dadurch, daß eine Nachricht über den Aufenthalt des Milliardär-Sohns ausbleibt. Da der Sekretär, um eine Auskunft über dessen Verbleib einzuholen, weggeschickt wird, empfängt diesmal der Milliardär selbst den nächsten Bittsteller. Dieser allerdings konfrontiert den Fabrikanten nicht wie seine Vorgänger, mit einem Einzelschicksal, sondern fordert eine Reform des Gesellschaftssystems. Anstelle des "gigantischen Kampfes"<sup>55</sup> nach Mitteln verlangt er soziale Gerechtigkeit, indem – nach sozialistischem Vorbild - Privateigentum abgeschafft werden soll. Dem setzt der Milliardär seine Motive für das Streben nach Reichtum entgegen, die in seiner Kindheit liegen: die Überwindung von Armut. In seiner Jugend hatten die Eltern des Milliardärs den damals achtjährigen Arbeiterjungen alleingelassen, der Vater aus sozialer Not heraus, die Mutter durch Selbstmord. Seitdem arbeitet der Milliardär mit beinahe krankhaftem Eifer daran, sich eine möglichst große Distanz zu all dem zu schaffen, das ihn an die von ihm durchlittene soziale Not erinnert. Im Text ist sein Handeln mit dem Motiv der Flucht verknüpft und meint die zwanghafte Distanzierung von der Armut.

Das Motiv der Flucht, das mit sozialen Aspekten verknüpft ist, taucht auch bei Zeitgenossen Kaisers auf, beispielsweise bei Bernhard Kellermann. In seinem expressionistischen Roman „Der Tunnel“ (1913) beschreibt Kellermann die Motivation des Ingenieurs Mac Allan für dessen gigantischen kontinenterverbindenden Tunnelbau ebenfalls in der von Elend geprägten Kindheit. Als Junge hatte er bei seiner Arbeit in der Kohlengrube Schreckliches erlebt.<sup>56</sup> Um diese Erinnerungen zu verscheuchen, stürzt er sich als Leiter auf den Tunnelbau, ohne Grenzen weder für sich selbst und seine Familie noch für die Arbeiter zu sehen bzw. den Nutzen seines Projektes kritisch zu hinterfragen. Das Motiv der Flucht ist bei Kellermann ebenso wie bei Kaiser verbunden mit einem unreflektierten und nur auf ein Ziel hin ausgerichteten Handeln der Personen Milliardär bzw. Ingenieur.

Bei Kaiser wird in der „Koralle“ der "rastlose Fleiß" des Milliardärs zur "rastlosen Flucht".<sup>57</sup> Durch die Parallelität der Formulierung, die durch die Alliteration verstärkt wird, erscheinen die Begriffe „Flucht“ und „Fleiß“ als semantische Einheit. Das Flucht-Motiv bezieht sich nicht nur darauf, daß der Milliardär seine eigene Vergangenheit verdrängt, sondern grundsätzlich nicht im Stande ist, Handlungen nach ihrem Nutzen für die Gesellschaft zu

hinterfragen. Daher sind die Entscheidungen, die der Milliardär und Fabrikant trifft, an den Gesetzmäßigkeiten des früh-kapitalistischen Systems orientiert, wenn er beispielsweise von seinen Arbeitern verlangt, sich bis zur körperlichen und geistigen Erschöpfung einzusetzen. Der Milliardär verkörpert Handeln ohne Reflexion, wenn Kaiser ihn sagen läßt: "Immer weiter mußte ich, um den Abstand zwischen dem Furchtbaren und mir zu verlängern", denn es "hetzte mich vorwärts".<sup>58</sup> Erst eine Gesellschaft ohne fliehende "Feiglinge",<sup>59</sup> die auf der Basis von reflektiertem Handeln gründete, würde zum Besseren gereichen und, im expressionistischen Sinne, Raum für den Neuen Menschen ermöglichen. Unter der alten Ordnung ist Fortschritt mit der inneren Notwendigkeit der Flucht verbunden, denn es gilt nicht: Fortschritt "wohin - sondern: fort wovon!"<sup>60</sup> Das Fortschreiten ist in diesem übertragenen Sinne also kein etappenweises Erreichen besserer Lebensbedingungen, sondern ein unkontrollierter Prozeß zur Bereicherung des einzelnen. Eine unreflektierte Konzentration auf das Materielle würde aber zum Chaos führen, so der graue Herr, woraufhin der Milliardär entgegnet, daß das System an sich bereits „das Chaos“<sup>61</sup> sei. So steht schon zu Anfang der Dramen-Trilogie dieser desillusionierende Ausspruch wie ein Motto über der nachfolgenden Handlung; die Unvereinbarkeit einer menschlichen Existenz mit der beschriebenen Wirtschafts- und Sozialordnung wird damit ins Zentrum gerückt.

Das rastlose Streben nach Besitz durchzieht den Text mit Dynamik. Von dieser Dynamik, die an ein technisches System, an ein perpetuum mobile erinnert, wird die Atmosphäre des Dramas bestimmt. Durch ihre scheinbare Unerschöpflichkeit wird sie selbst zu einer Maschine, deren Energie die Menschen vorantreibt.<sup>62</sup> Das Streben nach dem Mehrwert hat im Text eine eigene Dynamik bekommen und dominiert auch die Psyche der Menschen. Am deutlichsten tritt dies in der Äußerung des Milliardärs zutage: "Da stehen Maschinen, die haben meinen Vater ausgesaugt - die haben meine Mutter an den Türhaken geschnürt - die werden mich zermalmen, wenn ich sie nicht unter mich zwingen."<sup>63</sup> Technik erscheint hier als ein Mittel, das in seiner eigenen Dynamik vom Menschen bezwungen werden muß. Gelingt es nicht, so zerstört sie.

War die Flucht des Vaters vor der Armut eine tatsächliche, so bezeichnet die Flucht des Milliardärs vor seiner Vergangenheit eine symbolische. Erst die Gründung der Großfabrik, verbunden mit materiellem Erfolg, führt einen vorläufigen Ruhezustand herbei. Doch das System der Gewinnmaximierung erlaubt keine Unterbrechungen. Mit der gleichen Zielstrebigkeit soll sein Lebenswerk von seinem Sohn weitergeführt werden. Hier taucht erneut das Motiv des Doppelgängers auf. Der Milliardär hat einen "äußeren", den Sekretär, und einen "inneren", in seinem Sohn.<sup>64</sup> "Vielleicht ist es eine Leidenschaft mich auszutauschen",<sup>65</sup> so der Milliardär und wirft damit die Frage nach der Ich-Identität auf. Im folgenden arbeite ich heraus, inwieweit das Doppelgänger-Motiv im Text mit einer

Persönlichkeitsspaltung der Figuren verknüpft ist und ziehe daraus Schlüsse zur Bewertung der Technik.

Der erste Akt schließt mit der Information, daß der Milliardärsohn, der bislang seine Zeit mit Amusement verbracht und ein "helles Leben" an "sonnigen Küsten"<sup>66</sup> geführt hat, freiwillig als Heizer unter Deck auf einem Kohlendampfer mitfährt. Der Kontrast, der in diesem Bild liegt, bestimmt die Atmosphäre. Die Irritation, die diese Nachricht beim Vater hervorruft, der keinen Aufwand gescheut hatte, um dem Sohn eine Berührung mit dem „Furchtbaren“,<sup>67</sup> also der Armut, zu ersparen, ist grenzenlos. Erscheint die Atmosphäre auch als harmonisch, so weiß der Leser doch bereits um die Angst des Milliardärs und ahnt den bevorstehenden Konflikt. Das von dem Milliardär bis dahin Verdrängte kommt somit zurück und führt die Katastrophe herbei.

Die folgende Szene weist stark konstruierte Züge auf. Auf der einen Seite stellt der Autor eine Gesellschaft „in weiß“<sup>68</sup> vor, die sich auf dem Sonnendeck der Luxusjacht die Zeit vertreibt. Diese Gruppe verkörpert den sozialen "Aufstieg"<sup>69</sup>, sie sitzt über einer Reihe von schwarzgefärbten Heizern, die im dunklen, stickigen Schiffsbauch unter Einsatz ihres Lebens Maschinen bedienen.<sup>70</sup> Kaisers Kritik an der Klassengesellschaft wird in diesem Bild besonders deutlich, und er greift hierbei auf die beliebte Metapher des Schiffs für ein Gesellschaftsmodell zurück. Durch die Gegenüberstellung von Farbtönen (hell-dunkel) und durch das Aufzeigen räumlicher Distanz (oben-unten) wird auch über die Stilmittel eine strenge Dichotomie erreicht.

In die auf Verdrängung ausgerichtete Gesellschaft – der Vater, der seine Vergangenheit verheimlicht und der Museumsbesucher, der dafür eintritt, daß Kunst klar und hell sein sollte und nicht „die Erinnerung an das Leid beherbergen“<sup>71</sup> sollte - tritt der gewandelte Sohn. Er hatte sich mit dem Arbeitsalltag von Arbeitern an Maschinen, auseinandergesetzt und weigert sich, weiterhin der exklusiven Welt anzugehören.

Hier greift Kaiser die Tradition des expressionistischen Zeigetheaters auf, auf der Bühne wird die Wandlung des Neuen Menschen demonstriert: Der Sohn, der auf seiner Reise mit Unbekanntem konfrontiert wurde, tritt seinem Vater als Fremder gegenüber. Dies erinnert an die Parabel vom verlorenen Sohn - Versöhnung tritt bei Kaiser allerdings nicht ein. Vielmehr hebt sich der in grau gekleidete Sohn - hier die Parallele zum kommunistischen grauen Herrn aus dem ersten Akt - schon durch sein Erscheinungsbild von den Anwesenden ab, die alle in weiß gekleidet sind. Der Sohn prangert "das ganze Unrecht, das wir begehen" an den Menschen an, die "ersticken in Qualm und Qual".<sup>72</sup> Bei Kaiser erscheint die Arbeit an den Maschinen als etwas Existenzbedrohendes: „Da verbrennen Menschen zuckenden Leibes in heißen Schächten vor fauchenden Feuerlöchern“.<sup>73</sup>

Dieser Eindruck wird durch den Unfall im Werk noch verstärkt, bei dem Arbeiter im Schacht eingeschlossen wurden. Nachdem sie geborgen waren, haben sie sich, wie von Sinnen, auf die Flucht begeben.

Milliardär  
Warum entfernten sie sich?  
Sekretär  
Sie müssen in der dreitägigen Eingeschlossenheit unter  
der Erde Entsetzliches erlebt haben.  
Milliardär  
Von dem sie weiter und weiter fliehen?  
Sekretär  
Sie kamen wie aus Gräbern verstört herauf, mit  
Schreien und Schütteln.<sup>74</sup>

Indem Kaiser das Motiv der Flucht mit der Industriearbeit hier direkt verknüpft, wird seine Kritik an der Technik besonders deutlich. Die Arbeit an den Maschinen ist bei ihm immer mit einer Gefährdung der Menschen verbunden, die die Menschen im schlimmsten Fall in den Wahnsinn treibt. Bei den Arbeitern ist das Motiv der Flucht auf die konkrete Situation bezogen. Beim Milliardär dagegen ist sie gegenstandslos und so bezeichnet der Abstraktionsgrad bei ihm auch die Fremdheit gegenüber der eigenen Person. Deutlich zutage tritt die Ich-Gestörtheit dieser Figur in dem Dialog, den er mit seinem Sekretär führt. Da er von ihm vertreten wurde, muß er, um Informationen zu erhalten, über sich selbst in der dritten Person nachfragen: "Ließ man mich ungestört sprechen?"<sup>75</sup>

Auch durch den offenen Konflikt zwischen Vater und Sohn wird der Eindruck der Fremdheit verstärkt. Selbst in der Form des Raumes kommt das zum Ausdruck. Der Empfangsraum vom Anfang ist nicht mehr oval, sondern quadratisch; anstelle der offenen tritt nun die geschlossene Form. Die Atmosphäre wird durch Fabrikanlagen bestimmt: an drei Wänden hängen riesige Fotografien von Produktionsanlagen, hinter der vierten, einer Glaswand wird das Fabrikgelände sichtbar. Dem Zuschauer wird dadurch die permanente Präsenz von Maschinen vor Augen geführt.

Die Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn stellt in ihrer strengen Antithetik von Rede und Gegenrede, die schließlich zur Stichomythie gesteigert wird, einen weiteren dramatischen Höhepunkt dar; die gegensätzlichen Positionen beider Figuren bezeichnen jeweils die kapitalistische bzw. kommunistische Wirtschaftsform.<sup>76</sup> Während des Streitgesprächs wirft der Sohn dem Vater vor, daß in dessen Handeln "tiefe Widersprüche"<sup>77</sup> klaffen, die ihn erst dazu befähigten, den Reichtum anzusammeln. Der "Frevel",<sup>78</sup> den er ihm vorwirft, liege in der "rücksichtslosen Ausbeutung",<sup>79</sup> die er betreibe. Seinen Vater nennt er einen Mörder und ist versucht, ihn umzubringen. Kaiser greift hier einen expressionistischen Grundgedanken auf:

den symbolischen Vaternord, als Überwindung des Bestehenden. Er schaffe Raum für die Entwicklung des „neuen“ Menschen und damit für eine gerechtere Gesellschaft.<sup>80</sup> Als sich der Vater überraschenderweise nicht wehrt, da er sein Lebensziel ohnehin verhindert sieht, statt dessen seinen Sohn zur Tat ermutigt, ändert der Sohn seinen Entschluß und wendet sich vom Vater ab, ohne daß eine Versöhnung in Aussicht gestellt wird.

Der nun „kinderlose“ Milliardär sieht das Entsetzliche seiner Vergangenheit zurückkehren. Er entschließt sich in seiner Verzweiflung zum Selbstmord und zwar an einem Ort, der ihm Versöhnung verspricht, "im Walddickicht <...> brechendes Auge sieht grünes Gezweig -- Stück blauen Himmels flutet herab".<sup>81</sup> Die Natur stellt hier einen dem Zwang des Systems noch nicht unterworfenen Bereich dar und zeigt das Moment der Versöhnung zwischen innerer und äußerer Natur - auch an dem Symbol der Koralle läßt sich dieser Sachverhalt nachweisen. In dem Augenblick, und hier wird die Kritik des Textes stark figurativ, in dem sich der Milliardär von seinem Sohn verlassen fühlt, erträgt dieser nicht mehr den Anblick von Maschinen; taumelnd geht er durch den Raum und spricht in seinem Wahn mit den Fotografien an den Wänden: "Laßt mich los -- faßt nicht nach mir -- ich fürchte mich doch vor euch wie ein Kind!! „Keuchend an den Photographien entlanglaufend und mit den Fäusten daraufschlagend“ Ein Ausweg -- ein Ausweg -- <schreiend> Ein Ausweg!!"<sup>82</sup> Hier zeigt sich über die psychische Dominanz des Maschinensystems die körperlich erlittene Umschlossenheit durch den technischen Apparat. Im Wahnsinn des Milliardärs äußert sich ebenso wie bei Prutz die Angst, die die Menschen vor der Verselbständigung der Maschinen haben.

Die letzte Flucht des Milliardärs, diesmal aus der Wirklichkeit, zeigt einmal mehr, daß expressionistische Helden häufig im Wahnsinn enden. Diebold sieht darin einen Zusammenhang zwischen den Umwälzungen der Zeit und damit verbunden einer immer stärkeren Maschinennutzung und damit einhergehend einer seelischen Zerrüttung: "Die äußerliche Kraft der Zeit ist die der Maschine; die innerliche Krankheit der Zeit ist die Neurose."<sup>83</sup> Auch Bernhard Kellermann arbeitet in „Der Tunnel“ mit den Motiven Flucht, Entfremdung und Wahnsinn. In dem Maße, wie das Tempo des Tunnelbaus zunimmt, dessen Motivation wie bei Kaiser in der Flucht vor der von Armut geprägten Vergangenheit liegt, nimmt die Fremdheit des Ingenieurs gegenüber seiner Familie zu. Als das Tunnelprojekt schließlich scheitert, steht der Mensch einsam und zerrüttet da. Bei Kaiser sind die Motive gleich gelagert, die Zuspitzung in der Handlungsführung geht in der dramatischen Form jedoch über Kellermann weit hinaus.

Die buchstäbliche Entpersonifizierung des Milliardärs bei Kaiser - in der neuen Identität kann er sich nicht mehr verwirklichen – führt dazu, daß dieser im Text eine neue Strategie entwickelt. Er erschießt den Sekretär, um dessen Existenz zu verinnerlichen. So paradox es

klingen mag: An dieser Stelle wird zum ersten Mal eine Entscheidungsfreiheit im Drama aufgezeigt, denn bislang "stand alles Handeln immer unter dem Zwang des dialektischen Prozesses".<sup>84</sup> Der Milliardär entscheidet sich gegen eine Wandlung, wie sie sein Sohn durchgemacht hat und für seine eigene Hinrichtung. Mit dem Wunsch, seine Identität vollständig abzulegen, um "neu geboren zu werden",<sup>85</sup> wird er selbst von seinen Kindern nicht mehr erkannt. Trotzdem findet der Milliardär, eingeschlossen in "Gefängnismauer",<sup>86</sup> zu einem Moment des Glücks, das ihn von der zwanghaften Hast befreit und ihn zum "vollkommenen Gefühl der Einheit mit seiner Umgebung"<sup>87</sup> und der Natur führt. Die Natur vermag die innere Zerrissenheit der Figur zu überwinden, denn sie ist der Realität technischen Handelns entgegengesetzt. Dieser Gedanke spielt auch im „Homo faber“ eine wichtige Rolle. "Der Durchbruch zum Leben „bedeutet“ in Kaisers Werk immer zugleich einen“ Durchbruch zur Natur", wobei sie nicht "romantisches Beiwerk", sondern das Wesen geistiger Einheit verkörpert.<sup>88</sup>

Die Motive Natur und Paradies sind bei Kaiser eng miteinander verbunden. An beide knüpft Kaiser den Wunsch nach einer neuen Ganzheitlichkeit des Menschen. Indem das Individuum eine Vielzahl seiner Fähigkeiten entwickelt, schafft es die Voraussetzungen, um die Entfremdung des Produktionsprozesses zu durchbrechen, schreibt er in seinen theoretischen Schriften. Bei der Frage nach den Ursachen für die Entfremdung löst sich Kaiser allerdings vom Industrialisierungsprozeß und knüpft an eine zeitlose Idee von einem moralisch handelnden Individuum an. Der Wunsch nach Erkenntnis, danach, die Welt begreifbar und nach logischen Methoden kategorisierbar zu machen, löse beim Menschen eine innere Zerrissenheit aus. Kaiser macht diesen Zustand am Beispiel der Vertreibung aus dem Paradies fest:

Vom Fruchtbaum des Garten Eden fällt die verbotene Frucht  
in die ungehorsam verlangenden Hände der ersten Menschen -  
und was nun geschieht, wird wie rasch über den ganzen  
Welthimmel auftürmende Gewitterwolke, aus der Blitz  
schlägt, furchtbar: Einheit ist zerschnitten - und das  
Menschenwesen in Trieb und Vernunft zweigeteilt. Nicht  
mehr Einheit - nicht mehr Unbedenklichkeit Gott nahe.<sup>89</sup>

In der „Koralle“ wird an demselben Bild, diesmal allerdings mit der Rückkehr in den Garten Eden, die wiedergewonnene Ganzheitlichkeit des Milliardärs veranschaulicht: "Ich bin durch eine Pforte mit dem Gewaltstreich - denn die Engel zu beiden Seiten tragen auch Flammenschwerter! - geschritten und stehe mitten auf holdestem Wiesengrün."<sup>90</sup> Die paradiesische Natur bezeichnet wiederum das Idyll einer vor-industrialisierten Welt.

Indem Kaiser zeigt, wie sich die Figuren in der „Koralle“ dem Systemzwang entziehen – sei es durch freiwillige Exekution (Milliardär) oder durch Sinneswandel (Milliardärsohn und –tochter) demonstriert er ein Moment der Freiheit. Der Autor bedient sich dabei, der

expressionistischen Ästhetik folgend, einer stark konstruierten Handlung. Der Eindruck entsteht zum einen, wenn höchst unwahrscheinliche Begebenheiten eintreten, zum anderen durch das Verwechslungsspiel beispielsweise während des Verhörs. Das Doppelgänger-Motiv trägt an dieser Stelle durchaus komödiantische Züge. Paradox wird das Handlungsgeschehen, wenn der einzige, der den Milliardär erkennt und um die Motivation weiß, die hinter dessen Handeln steht, der dem Milliardär nur flüchtig bekannte Herr in grau ist. Ebenso paradox erscheint die Wiederholung der Gesprächssituation der beiden Männer aus dem ersten Akt, welche diesmal aber unter anderen „Vorzeichen“ stattfindet: Der einstige überzeugte Kommunist ist ein Wirtschaftsmagnat geworden, der das Prinzip der Ausbeutung verinnerlicht hat. Der Aspekt der Flucht ist vom Milliardär auf den grauen Herrn übergegangen; wer über Kapital verfügt, so das Fazit, unterliegt auch dem Zwang, den Mehrwert erneut gewinnbringend zu investieren. Wie aufgezeigt trägt dieser Prozeß den Gedanken der Verselbständigung in sich und geht mit dem Verlust der Identität einher. Kaiser zeigt die systemimmanente Gesetzmäßigkeit mit expressionistischem Pathos auf: "Wir fliehen! Wehe dem, der strauchelt. Zertreten wird er - und über ihn weg tobt die Flucht. Da gibt es keine Gnade und Erbarmen. Voran - voran! - hinter uns das Chaos!"<sup>91</sup>

Die Loslösung des Milliardärs von den Gesetzmäßigkeiten des technischen Systems bezeichnet einen dialektischen Prozeß. Obwohl er von dem Zwang seiner Handlungen befreit wird, folgt der Aufhebung des inneren Zwangs seine Exekution. Was in der „Koralle“ am Einzelschicksal demonstriert wird, vollzieht sich dann in „Gas II“ als universales Wirkungsprinzip.

### 3.2.2. „Gas“

Bereits mit dem Titel des 1918, also zum Ende des Ersten Weltkriegs, erschienenen Dramas „Gas“ verweist Kaiser auf den direkten Zeitbezug seines Dramas. Das Wort <Gas> war nach den Giftgaseinsätzen im Krieg im höchsten Maße angsteinflößend. Die ursprüngliche Ambivalenz, die mit neuen Energieträgern immer verbunden ist - also neben den Gefahren auch die vielen technischen Fortschritte - sind zu diesem Zeitpunkt überlagert von der eindeutig negativen Konnotation des Wortes.<sup>92</sup> Daneben verweisen die technisch nüchternen Titel „Gas“ und „Gas II“ im Gegensatz zu dem poetischen Bild der Koralle auch auf den historischen Bruch, der sich 1918 vollzieht.

Die Produktion des titelgebenden Gases beschreibt Kaiser als gefährvolle Tätigkeit für die Arbeiter, der sie sich nicht entziehen können. Dabei sind die Arbeiter im Gegensatz zur „Koralle“ bereits am Gewinn beteiligt und können auch Einfluß auf Entscheidungen nehmen. Doch Kaiser stellt den äußeren Druck, den die Wirtschaft auf das Unternehmen ausübt, als so



groß dar, daß die Produktion stärker noch als in der „Koralle“ nach tayloristischem Prinzip, bei der es lediglich auf die Steigerung der Produktion ankommt, vorangetrieben wird. Als es schließlich zur befürchteten Explosion kommt und Arbeiter ihr Leben lassen, entscheiden sich die Arbeiter danach wiederum für die Gasproduktion, da sie keine Alternative sehen.

Die Technikdiskussion verknüpft Kaiser mit Fragen nach der Gültigkeit humaner Werte. Die Erwartungshaltung des Lesers, die er durch den Titel gleich zu Anfang weckt, nämlich auf die aktuelle Technikdiskussion einzugehen, erfüllt er nicht. Statt dessen setzt der Autor ein scheinbar zeitloses Zitat aus der „Koralle“ der Handlung voran. Hier wird Kaisers theoretische Forderung deutlich, wenn er schreibt, daß das Drama neben dem Zeitbezug auch die Frage nach Ethik und Moral stellen soll. In „Gas“ sind es Fragen – die nach den Schrecken des Zweiten Weltkriegs auch Brecht in „Galileo Galilei“ stellt – die nach Erkenntnis und Wahrheitsfindung:

Milliardär  
Aber die tiefste Wahrheit-  
die findet immer nur ein einzelner.  
Dann ist sie so ungeheuer, daß sie  
ohnmächtig zu jeder Wirkung wird!

Gleichzeitig bekommt der Leser schon eine Vorahnung, daß die „ungeheure“ Wahrheitsfindung im Zusammenhang mit Gas bzw. Giftgas stehen könnte. Zu Anfang des Dramas bezeichnet die Wahrheitsfindung die Erkenntnis der Arbeiter, ausgebeutet zu werden. Sie wollen gegen die Ursachen vorgehen und die bezeichnen das gegen den Menschen gerichtete Produktions-System. Im Handlungsverlauf wird es als Konglomerat von Technik und politisch-wirtschaftlichem Machtapparat dargestellt. Dabei geht es Kaiser nicht darum, simple Lösungen vorzuschlagen. Vielmehr sieht er die in der Gesellschaft vorherrschende Rationalität aus einer differenzierten Perspektive: "Ein Schuldiger bist du - wie ich schuldig bin. Und unschuldig sind wir beide."<sup>93</sup> Auch bei der Frage, ob die Formel für das Gas richtig ist, gibt Kaiser keine eindeutige Antwort. Vielmehr will er damit aufzeigen, daß in jeder technischen Anwendung auch mögliche Gefahren liegen.

Dem Leser/Zuschauer bietet Kaiser verschiedene Erklärungsmöglichkeiten an: Zum einen sind es die systemimmanenten Gesetzmäßigkeiten, die der Milliardär aus der „Koralle“ erkannt hat und an deren Wirkungen, also Entfremdung und Persönlichkeitsspaltung, er scheitert. Auf der Suche nach einer Alternative ist dann sein Sohn; er setzt statt auf die Ausbeutung der Arbeiter auf ihre Gewinnbeteiligung und hofft damit zur Erziehung des Neuen Menschen, der sich an ethischen Werten orientiert, beizutragen. Trotzdem und hier wird erneut ein Widerspruch deutlich, bezeichnet Kaiser ihn weiterhin als „Milliardär“! Dabei weicht die kapitalistische Ordnung, nach der der Betrieb in der „Koralle“ organisiert ist, einer

sozialistischen, die in „Gas II“ schließlich in eine staatskapitalistische Ordnung umgewandelt wird. Kaiser lehnt in „Gas“ an das von Landauer entwickelte Modell einer Kooperationsgenossenschaft an.<sup>94</sup>

Trotz der materiellen Absicherung der Arbeiter wird das angestrebte Ziel des ethisch-moralisch handelnden Menschen am System scheitern. Auf diese Unabwendbarkeit weist der Milliardär bereits zu Anfang der Dramen-Trilogie hin, womit deutlich wird, daß die Bemühungen des Sohnes um Gleichheit und Gerechtigkeit erfolglos bleiben werden. Da das „Gas“-Drama auf demselben Schauplatz spielt, auf dem der Milliardär bereits auftrat, deutet die Unverändertheit des Ortes die Existenz desselben Systems an. In den Aphorismen schreibt Kaiser über die Möglichkeit einer Gesellschaftsveränderung: "Revolution? Der Besitz wechselt die Taschen".<sup>95</sup> Mehr Platz räumt er dieser Idee nicht ein. Entsprechend glaubt Kaiser auch nicht an die Möglichkeit eines humanen Technikgebrauchs, wie er in „Gas“ zeigt.

Das Prinzip der Gleichheit ist in der Fabrik realisiert: Es gibt weder einen Betriebsführer, noch Lohnlisten, denn das Gehalt ist lediglich nach Altersstufen gestaffelt: "Wir arbeiten - und wir teilen!"<sup>96</sup> Da jedoch die Bedeutung des erzeugten Produkts für die Weltwirtschaft sehr groß ist, "Kohle und Wasserstoff sind überboten; die neue Energie bewegt neue Millionen Maschinen mit mächtigem Antrieb",<sup>97</sup> ist das Werk in das Wirtschaftssystem nach wie vor sehr stark eingebunden, denn "unser Gas speist die Technik der Welt!"<sup>98</sup> Aufgrund der ständig steigenden Nachfrage wird jeder Arbeiter - zwar unter Gewinnbeteiligung - so doch stärker als in der „Koralle“ an die "äußerste Möglichkeit seiner Leistung"<sup>99</sup> gedrängt.<sup>100</sup> Der Arbeitseinsatz unterliegt in seiner Dynamik - "unsere ungeheure Anspannung schafft!" - wiederum einem Prozeß der Verselbständigung, denn "ununterbrochen treibt das Werk".<sup>101</sup> Hinter dem Verb „treiben“ verbirgt sich wie auch hinter „fliehen“ eine unkoordinierte, nur mittelbar durch das Bewußtsein gesteuerte Bewegung. Trotz humaner Ideen im Umgang mit den Arbeitern zeigt sich, daß eine Umstrukturierung des Systems nicht erzielt werden kann; "verändert wird jeweils die Verfügungsgewalt über die Mehrwertrate; deren Maximierung steht überhaupt nicht zur Disposition" schreibt Segeberg in seinen „Technikbildern“.<sup>102</sup> Auch Zeitgenossen von Kaiser kritisierten bereits die Zwänge für den technisch handelnden Menschen. So Walther Rathenau 1917 in „Zur Mechanik des Geistes“. Darin richtet er sich gegen eine absolut gesetzte Technik, die über die mechanischen Vorgänge auch die gesellschaftlichen Bedürfnisse diktiert.<sup>103</sup> Technische Erkenntnisse, so Rathenaus Forderung, dürfen nicht an die Stelle von ethischen Reflexionen gesetzt werden, denn nur der Mensch besitze über den Verstand die Fähigkeit, „sich selbst zu beschränken“ und „zu entsagen“ und sich aus der „Erstarrung mechanistischen Selbstzwecks zu lösen“<sup>104</sup>

Der Eindruck der Unreflektiertheit wird auf der Handlungsebene gleich zu Anfang von "Gas" durch den in weiß gekleideten Herrn eingeführt. Jenem kommt die Funktion eines

"Propheten"<sup>105</sup> zu, der die Möglichkeit einer Explosion in den Raum stellt. Sein Gegenüber, der Schreiber, strahlt Hast und Unsicherheit aus und gerät durch das Schreckensbild vom "weißen Entsetzen"<sup>106</sup> in Panik. Seine Verunsicherung erweckt beim Leser die Vermutung einer nahenden Katastrophe im Werk. Als sich dann tatsächlich eine Gefährdung abzeichnet, läuft der Schreiber schreiend und mit erhobenen Armen davon: "Ihr rettet euch nicht -- ihr rettet euch nicht!"<sup>107</sup> Dieser Vorausdeutung folgt der Dialog zwischen den Verantwortlichen, dem Ingenieur und dem Milliardärsohn, bei dem sich herausstellt, daß die Produktion von Gas in jedem Fall gefährlich ist, da es keine technischen Kontrollmöglichkeiten gebe. Die Grenze mathematischer Berechenbarkeit wird durch das Paradox aufgezeigt, daß nicht alle Aspekte naturwissenschaftlicher Anwendung technisch lösbar sind. Obwohl die Formel stimmt, kann es doch jederzeit zu einer Explosion kommen; die Formel "stimmt - und stimmt nicht! Das rechnet sich selbst weiter und stülpt sich gegen uns."<sup>108</sup> So trägt jede technische Anwendung per se Widersprüche in sich und kann sich immer, selbst bei richtigem Gebrauch gegen den Menschen wenden. Zu diesem Ergebnis kommen auch Vietta/Kemper:

Die Katastrophe einer Explosion, die das Werk dann in der Tat in die Luft sprengt, ist also ausdrücklich nicht durch menschliches Versagen motiviert, sondern durch jene Ambivalenz. Die zerstörerischen Kräfte moderner Technologie – Kehrseite des wissenschaftlich-technischen Fortschritts – demolieren diese letztlich selbst.<sup>109</sup>

Die "paradoxe Identität der Gegensätze" zeigt auf, daß der Mensch durch eine "außermenschliche Macht widerlegt worden" ist; "Die Technik hat sich selbst zum Gott erhoben und sich den Händen des Menschen entwunden, der nun zu ihrem wehrlosen Opfer geworden ist."<sup>110</sup> Der Eindruck der Unberechenbarkeit technischer Anwendungen wird durch die Bewegung des Gases verstärkt: es "schwemmt aus der Formel in Richtung für sich!"<sup>111</sup> Die Andeutungen auf die Katastrophe verdichten sich - das Gas im Sichtglas "blutet" und es tritt ein, was mathematisch auszuschließen sein soll: "es kommt, was nicht kommen kann - und dennoch kommt!"<sup>112</sup> Indem Kaiser die Widersprüche aufzeigt, die unreflektiertem technischen Handeln zu Grunde liegen, gelingt es ihm, unterschiedliche Positionen der Technikdiskussion miteinander in Beziehung zu setzen. Es gelinge ihm, so die zeitgenössische Kritik, „zwischen einer totalen Entfremungskritik und der personalisierten Lösung des Problems wie der Absetzung des Ingenieurs appellativ an den Zuschauer heranzutragen.“<sup>113</sup>

Als sich die Explosion schließlich ereignet, wird sie mit apokalyptischen Schreckensbildern belegt: "Die Erde wankte, es herrschte ein <...> Druck von abermillionen Atmosphären"<sup>114</sup> und über das Betriebsgelände hat sich ein "gewaltiger Radius in Vernichtung"<sup>115</sup> ausgebreitet. Auch am Ende von „Gas II“ steht ein ähnliches Bild der Verwüstung, das jedoch in seiner Potenzierung sogar jegliche Lebensmöglichkeit ausschließt. Die Menschen, die die Katastrophe in „Gas“ erleiden, werden in ihrem Innersten erschüttert. Sie sind nicht mehr

fähig, die Greuel zusammenhängend zu beschreiben. Das syntaktische Gefüge ist vollkommen aufgebrochen.

Meldung aus Halle acht - Zentrale: weiße  
Katze gesprungen -- rote Augen gerissen -  
gelbes Maul gesperrt -- buckelt knisternden  
Rücken -- wächst rund -- knickt Träger  
weg -- hebt das Dach auf -- und platzt  
in Funken!!<sup>116</sup>

Auch in der Metapher einer sich wild gebärdenden Katze wird eine unberechenbare Dynamik ausgedrückt. Die Farbsymbolik, auf die sich Kaiser stützt, ist durchgängig eingehalten, denn die Farben, die am Anfang des Dramas mit Furcht in Verbindung gebracht werden, tauchen hier erneut auf.

Hetzt die Katze weg - husch husch!! <...>  
verschüttet die Augen, die zünden -- stemmt  
ihren Buckel nieder -- alle Fäuste auf ihren  
Buckel -- der bläht sich ja -- der mästet  
sich ja -- mit Gas aus allen Ritzen und  
Rohren--!<sup>117</sup>

Der Akt schließt mit dem Ruf des Milliardärs nach einem verantwortungsvoll handelnden Menschen, den Kaiser auf den Ruf nach dem "Menschen" reduziert.<sup>118</sup> Er erkennt, daß die Lösung des materiellen Problems durch eine Gewinnbeteiligung nicht automatisch die Gefahren der Technologie und ihrer Verankerung im System beseitigt. Sein Wunsch nach dem Neuen Menschen, der sich als Leitmotiv durch die Trilogie zieht, müßte auf der Basis eines anderen wirtschaftlichen Systems geschehen.

Ungeachtet des hohen Risikos erfolgt die Verteidigung des Werkes im zweiten Akt und wird mit der im Wirtschaftssystem vorherrschenden Logik begründet: Sie beschreibt zum einen die Arbeitsteilung, welche eine umfassende Verantwortung und damit Entscheidungsfähigkeit des Einzelnen verhindert, zum anderen die Notwendigkeit, bereits bestehende technische Einrichtungen mit möglichst großem „Output“ zu nutzen. Bereits bei Kaiser schreiben technische Anwendungen weitere technische Anwendungen vor. Arbeit ist hier ein entmündigendes Werkzeug, die in ihrer Eigendynamik den Menschen zur Marionette degradiert. So das Beispiel des Schreibers, der jegliche Verantwortung seines Handelns ablehnt, mit der Begründung, lediglich zu „schreiben“. Dies verhindert eine kritische Distanz beispielsweise gegenüber den Dingen, die er schreibt und damit zu ihrer Durchführung beiträgt. Die Arbeit hat bei Kaiser eine eigene Dynamik, die sich maschinengleich in einem nicht enden wollenden Prozeß vollzieht. Vietta/Kemper schreiben: „Bei der Forderung nach Wiederaufnahme der Gasproduktion berufen sich die Arbeiter auf ihre Funktion als Arbeiter wie auf eine unabänderliche Naturgewalt“<sup>119</sup>

Arbeit - Arbeit - ein Keil,  
der sich weitertreibt und bohrt, weil er bohrt.  
Wo hinaus? Ich bohre, weil ich bohre - ich  
war ein Bohrer - ich bin ein Bohrer - und  
bleibe Bohrer!<sup>120</sup>

Die "Verstümmelung",<sup>121</sup> die der Milliardärsohn anspricht, bezieht sich nicht nur, wie an späterer Stelle von den Arbeitern thematisiert, auf Reduktion der Handlungen im modernen Produktionsprozeß; vielmehr richtet er sich gegen die Kritikunfähigkeit der Arbeiter, die nicht den Nutzen ihrer Tätigkeit hinterfragen. Wohin der „Keil der Arbeit“ treibt, und unter welchen Gefahren er vorangetrieben wird, bleibt unreflektiert. Da erscheint es logisch, daß die Arbeiter nicht in der Lage sind, den Sinn ihrer Handlungen zu hinterfragen und statt dessen für die Aufrechterhaltung des Produktionssystems eintreten.

Der Milliardärsohn stellt in Aussicht, die produktionsimmanenten Gefahren, wie "Schlote, die einen feurigen Atem fauchten"<sup>122</sup> abzuschaffen und anstelle der „Verstümmelung“ eine neue Ganzheitlichkeit zu setzen, so lehnen die Arbeiter mit der Begründung ab: "Wir müssen arbeiten!<...> Wir sind Arbeiter!"<sup>123</sup> Als Folge der Explosion fordern die Arbeiter, daß der verantwortliche Ingenieur entlassen wird, "kein Gas mit diesem Ingenieur"<sup>124</sup>. Der Milliardärsohn versucht davon zu überzeugen, daß die Entlassung nicht die Lösung des Problems wäre, da die Arbeit unter einem neuen technischen Leiter nichts an der Gefährlichkeit der Gasproduktion ändern würde, da technische Anwendungen im kapitalistischen System, so Kaiser, sich notwendigerweise gegen den Menschen richten. Der Sohn fordert, die "Weltwerkruhe" zu nutzen, um das System zu durchbrechen; anstatt des Werkes, das sich selbst "begrub", sollen die Arbeiter zu Siedlern "über grünem Grund"<sup>125</sup> werden. Sie sollen Parzellen mit vorindustriellen Mitteln bearbeiten und durch das Eigentum, "das beherbergt",<sup>126</sup> zu einem neuen Verantwortungsgefühl erzogen werden. Auf die in Aussicht gestellte Lösung gehe ich an späterer Stelle ein. Als Ausweg sieht Kaiser den Arbeiter mit "kleinstem Anspruch - und letzter Entlohnung", dann nämlich seien sie "Menschen".<sup>127</sup> Als Zeichen der Entschlossenheit fordert der Milliardärsohn die Masse auf, aus der Produktionshalle ins „Grüne“ zu treten, um ihre Befreiung zu demonstrieren als Menschen in "Allheit und Einheit".<sup>128</sup> Außerdem werden die Motive Natur und Entfremdung aus der „Koralle“ wieder aufgegriffen. Das „Grüne“, die Natur, bezeichnet hier erneut das utopische Moment.

Als Widerpart dieser Idee tritt der Ingenieur auf, der versucht die Arbeiter von den Vorzügen der Technik zu überzeugen:

Eure Leistung schafft die Wunder in Stahl. Kraft  
stößt in Maschinen, die ihr treibt - Gas!!<...>  
Helden seid ihr - in Ruß und Schweiß! <...>

Herrscher seid ihr hier - im Werk von allmächtiger Leistung - ihr schafft Gas!<sup>129</sup>

Trotz der existentiellen Bedrohung der Arbeiter durch die Explosion gelingt es dem Ingenieur - der vom Milliardärsohn verächtlich "Einmaleinsfresser"<sup>130</sup> genannt wird, was auf dessen Funktionalisierung im Produktionssystem verweist - die Arbeiter von der "dürftigen"<sup>131</sup> Aufgabe seines Kontrahenten zu überzeugen. Eine Rückkehr zur Agrarproduktion schlosse den Verzicht auf sämtliche Vorteile der industriellen Nutzung mit ein.

Nach langer Rede und Gegenrede entscheidet sich die Masse der Arbeiter schließlich für den technischen Fortschritt: "Der Ingenieur soll uns führen!!!!"<sup>132</sup> Die Gefahr, die mit ihrem Entschluß verknüpft ist, lassen die Menschen unberücksichtigt. Statt einer kritischen Distanzierung stellen sich die Arbeiter ausgerechnet unter die Obhut des für die Katastrophe in technischer Hinsicht Verantwortlichen. Daraufhin beschließt der Milliardärsohn, den Arbeitern ihr Entscheidungsrecht zu entziehen, doch die Regierung verstaatlicht kurzerhand das Werk.

Während der Auseinandersetzung gebärden sich die Arbeiter wie eine wilde, von einem Volksverhetzer verführte Masse, die in ihrer ungesteuerten Aggression eine Bedrohung darstellt, und die im weiteren Verlauf durch die strengen Repressionen im Arbeitsprozeß erneut gebändigt werden muß; ihre Energie, ihre Möglichkeit zum Widerstand richten die Menschen gegen sich selbst. Ihre unkritische Haltung wird in sprachlichen Bildern dargestellt, die dem Produktionsprozeß entliehen sind. Dadurch soll der Eindruck des Maschinenhaften der Menschen unterstrichen werden. Die Überzeugung der Arbeiter gelingt nicht, denn "noch saust das Rad in euch - langsam beschwichtigen sich die Stöße".<sup>133</sup> An anderer Stelle heißt es, der „alte“ Mensch trägt "im Blut noch den Wirbel".<sup>134</sup> Die Verselbständigung der Arbeit, bei der die Menschen im "Fieber <...> aus Explosion in Explosion <...> rasen", selbst wenn sie "zehnmal in die Luft flögen - sie richteten sich die heiße Zone zum elften Male ein!"<sup>135</sup> Die zur Kritik unfähigen Arbeiter treten bei Kaiser als Masse auf, ähnlich wie bei Ernst Toller in seinem Drama „Masse Mensch“. Erstmals durchbrochen wird dieses Muster, als die Arbeiter ihre Ausbeutung und ihre Entfremdung im Arbeitsprozeß anklagen. In symmetrischer Reihung treten hintereinander drei Frauen aus der Menge hervor und beklagen ihr Leid als Mädchen, Mutter und Frau, woraufhin drei Männer als Bruder, Sohn und Mann antworten. Mit Hilfe des Chiasmus wird der dialektische Prozeß verdeutlicht, der dem Arbeitsprozeß zugrunde liegt.

Das Mädchen beschreibt die krankhaften Entstellungen, die ihrem Bruder bei der Arbeit in dem genannten Werk zugefügt wurden:

Eine

Hand war groß - die andere klein. Die große Hand schloß nicht. Die stieß in einer Bewegung hin und her - Tag und Nacht. Die fraß an ihm und wuchs aus seiner ganzen Kraft. Diese Hand war der Mensch!  
er stand vor dem Hebel wie tot und bediente und verschrumpfte in die zählende Hand<sup>136</sup>

Ähnlich auch die Klagen der Mutter über ihren Sohn, der das Sichtglas bediente:  
- Warum wurde sein Leib lahm - um in die starrenden Augen alle Kraft zu versammeln? Warum stachen ihn die Flammen aus?<sup>137</sup>

Schließlich beklagt die Frau:

Der Mann könnte leben - aber sein Fuß hält ihn auf dem Triebwagen, der vorwärts und rückwärts rollt - tagein tagaus mit dem Manne am Fuß!<sup>138</sup>

Nachdem in umgekehrter Reihenfolge die drei angesprochenen Figuren aufgetreten waren, die das Leid einer jeweiligen Generation aufzeigen, spricht nun der Milliardärsohn zu der Masse und schließt sich ihren Forderungen an. Seine Pläne zur Reagrarisierung haben den nicht-entfremdeten Arbeiter zum Ziel; seine Argumente prangern die mentale Verstümmelung des Menschen im Produktionsprozeß an, die sich mittels einer äußeren Minimierung von Handlungen vollzieht. Die Reduktion des Menschen auf seine Funktion gelingt Kaiser beispielhaft zu skizzieren. Bereits Charles Dickens kritisiert in „hard times“ die mentale Verstümmelung der Arbeiter. Bei ihm heißen die Menschen „the hands“. Kaiser schildert dagegen seine Figuren als von der Maschinenarbeit vollständig durchdrungene Wesen, die wie Marionetten ihre Funktion erfüllen:

mit einem Fuß - mit einer Hand - mit heißen Augen im toten Kopf wart ihr vorher Krüppel!<sup>139</sup>

Bereits Marx/Engels machen auf die Reduktion der Arbeiter an den Maschinen aufmerksam: Der in die Welt von Widersprüchen entlassene Mensch der Moderne wird in der arbeitsteiligen Gesellschaft "Spezialist", denn nur so kann er sich wirtschaftlich erhalten. In seiner Kritik an der Entfremdung greift Kaiser auf die Schriften von Marx zurück. In seinen literaturtheoretischen Anmerkungen schreibt der expressionistische Autor: "Denn jede Übertreibung einer Fähigkeit, die sich auf Kosten der Vernachlässigung der übrigen ausbildet, ist Todsünde. Sie wendet sich gegen die Allheit des Menschen und verstümmelt die Universalität zur Spezialität."<sup>140</sup> Denn der Mensch sei nicht nur "Hand oder Fuß oder Auge oder Kopf - er gebraucht allerdings nur Kopf oder Auge, um sich zu ernähren in diesem Zeitalter!"<sup>141</sup> Dieser Zustand sei "Irrtum" und "Krankheit", denn "der Mensch ist ganz!"<sup>142</sup> Seine Bestimmung führe den Menschen hinaus "aus solcher Beengung in die Weite seiner

Allheit", so dringe er aus der Spezialisierung in die "Totalität".<sup>143</sup> Und diesen Prozeß durchlaufen Kaisers Figuren auf der Bühne als existentielle Auseinandersetzung in dramatischer Zuspitzung. Historisch gesehen hat die moderne Arbeitsteilung einen Höhepunkt erreicht.

Auch wenn Kaiser sich auf Kritiker seiner Zeit bezieht, beispielsweise auf Karl Marx und dessen Wirtschafts- und Gesellschaftsanalyse, so betont der Schriftsteller immer wieder, daß sein Menschenbild nicht auf konkrete Erfahrungen in der Gegenwart zurückzuführen sei, sondern ein "All <...>, ein zeitlos Gegenwärtiges"<sup>144</sup> darstelle. Obgleich sich eine ganze Reihe zeitloser humanistischer Ideen in seinen Werken ausmachen läßt - der Neue Mensch, die schuldlose Verführbarkeit der Menschen, etc. - ist die Problemstellung bei Kaiser immer auch zeitlich exakt fixiert. Der Wunsch nach einem Menschen, der in Harmonie mit sich selbst und seiner Umwelt lebt, mit Adorno gesprochen, der Mensch, der weder der äußeren, noch der inneren Natur entfremdet ist, sei dem Menschsein innewohnendes Gebot, wie Kaiser es ausdrückt, "Gesetz von Geburt, das sich enthüllt mit ungeheurem Zwang".<sup>145</sup>

Dagegen steht bei Kaiser der Mensch im modernen Arbeitsprozeß, beispielsweise wenn der Milliardärsohn fordert, bei der Produktion auf "Menschenopfer"<sup>146</sup> zu verzichten. Die drastischen Bilder, mit denen Kaiser arbeitet, zeigen, wie sehr er davon überzeugt ist, daß Technik, die an wirtschaftliche Machtinteressen geknüpft ist, sich auf brutalste Weise gegen den Menschen richtet.

Das Drama endet, wie der vierte Akt auch, mit dem verzweifelten Ausruf nach dem Neuen Menschen. Daraufhin opfert sich die Tochter: "Ich will ihn gebären!"<sup>147</sup> Am Ende wird das einleitende Motto des Dramas wieder aufgegriffen: Dem Milliardärsohn gelingt die Wahrheitsfindung, mit deren Verbreitung er jedoch scheitert. Die von ihm propagierte Rückkehr zu neuen Werten, die auf veränderten Verhältnissen fußte, ist nicht realisierbar. So bleibt auch die Idee des Neuen, verantwortungsbewußt handelnden Menschen eine Vision. Welche Konsequenzen die Entscheidung für den Wiederaufbau der riskanten Produktionsanlagen hat, wird in „Gas II“ gezeigt.

### 3.2.3. „Gas II“

In „Gas II“ hat der Konflikt um den Einsatz der Technik seinen Höhepunkt erreicht. Die gegensätzlichen Positionen von Technikbefürwortern und –gegnern stehen sich kompromißlos gegenüber. Über die Produktion von Gas bestimmen nicht die Arbeiter und auch nicht der einstige Unternehmer, hier: der „Milliardärarbeiter“, ein Urenkel des Milliardärs aus der „Koralle“: Entscheidend sind lediglich die jedes Maß übersteigenden



Vorgaben der Industrie. Die Industrie wird durch einen abstrakten Machtapparat dargestellt. Er ist imstande auf die Arbeiter einen extremen Druck auszuüben. Zur Begründung heißt es: Es herrsche Krieg und die Verfügbarkeit über den Energieträger Gas sei kriegsentscheidend. Die Arbeiter sind in dem Produktionsprozeß zu Handlangern an den Maschinen degradiert, die nicht in der Lage sind, über ihre Situation zu reflektieren. Sie sind so stark entfremdet, daß sie weder persönliche Züge tragen, noch zur Kommunikation mit anderen fähig sind. Am Ende des „Produktionskampfes“ steht die totale Zerstörung, die menschliches Leben mit einschließt: die Zerstörung durch Giftgas. Sie wird herbeigeführt durch die bewußte Entscheidung des Milliardärarbeiters, der darin den einzigen Weg sieht, sich den Gesetzmäßigkeiten des Systems zu entziehen.

Am Anfang des Dramas stehen sich wiederum zwei extreme Positionen gegenüber: Utopie und Destruktion. Sie bestimmen die Atmosphäre und den inhaltlichen Handlungsverlauf. Die Utopie wird durch die Figur des Neuen Menschen verkörpert und konkretisiert am „Milliardärarbeiter“. Die Bezeichnung "Milliardärarbeiter" verweist einmal mehr auf ein Paradox. Die zentrale Figur des Unternehmers, die verwandelt und erneuert in jedem der Dramen auftaucht und einen Wandlungsprozeß durchlebt, unterstreicht die Absicht des Autors, auf der Bühne die Wandlung zum Neuen Menschen zu demonstrieren. Auf dem Weg dorthin durchläuft der Held verschiedene Stationen, in denen er „mit der alten, unreinen Welt kollidiert“, so der Sohn mit der Luxus-Welt auf dem Schiff seines Vaters und später der Vater selbst mit seiner Schein-Welt, die er sich mit seinem Sekretär erschaffen hat.<sup>148</sup>

„Gas II“ stellt in weit höherem Maße als die zwei vorherigen Stücke einen perfekt durchkonstruierten symmetrischen Text dar, wobei das starre äußere Formprinzip die inneren Zwänge der Figuren widerspiegelt. Zahlreiche absurde Momente bestimmen die Handlung, es handelt sich hier um eine stark überzeichnete Variante der in den zwei vorherigen Dramen dargestellten Thematik. Die Menschen treten stärker noch als zuvor als abstrakte Figuren auf und nicht mehr als Personen: In ihren vorgezeichneten Handlungsmustern folgen sie mehr und mehr einem mechanistischen Schema. Sie sind noch viel weniger als in den vorherigen Dramen im Stande, eine distanzierte kritische Position zu ihren Handlungen einzunehmen.

Auch der Schauplatz verstärkt diesen Eindruck. Er ist auf äußerste Funktionalität reduziert: eine Betonhalle, in der die Arbeiter von einem nicht konkretisierten Kontrollpunkt aus überwacht werden. Es ist ein technisch perfekt durchorganisiertes Überwachungszentrum. Die hoch spezialisierte Technikentwicklung bietet in dem Drama also erst die Grundlage für die Thematisierung in dieser geschlossenen Form. Der tatsächlichen Technikentwicklung wird vorgegriffen, wodurch eine Parallele zur frühen Science-Fiction-Literatur aufgezeigt werden kann, beispielsweise zu Alfred Döblins Roman „Berge, Meere und Giganten“ (1922-23).

Ebenso wie der Schauplatz sind bei Kaiser die Figuren auf ein Minimum reduziert: Der Milliardärarbeiter und der Grossingenieur stehen der Masse der Arbeiter gegenüber.<sup>149</sup> Ebenso wie in „Gas“ versuchen Milliardärarbeiter und Großingenieur die Arbeiter von ihrer jeweiligen Position zu überzeugen. Hinzu kommt allerdings hier, als Folge staatlicher Einflußnahme, eine Gruppe von Blau- bzw. Gelbfiguren. Sie sind einander ebenfalls antinom zugeordnet, wie sich bereits an den Komplementärfarben erkennen läßt. In „Gas II“ kommt der äußeren Bestimmung technischer Handlungen durch politische Interessen eine große Bedeutung zu.

Die Figuren erscheinen vollständig reduziert auf ihre Funktion, denn sie treten ausschließlich in Erscheinung, wenn sie am Schaltbrett sitzen. An diesem „verkabelten“ Schreibtisch werden ihre Gesichter von dem Aufleuchten der Signallämpchen mitgefärbt und verlieren so auch auf symbolischer Ebene ihre Identität. Das einzige, was die Gelb- und Blaufiguren voneinander unterscheidbar macht, sind die Nummern, die ihnen zugeordnet sind. Ihre sprachlichen Äußerungen sind auf Minimal-Informationen reduziert und stellen permanent wiederholte asyndetische Parolen dar. Diese robotergleichen Figuren überwachen zum einen den reibungslosen Ablauf der Produktion. Darüber hinaus, und hier nimmt die Handlungsführung makabre Züge an, beziehen sie die Erträge der Produktion direkt auf Erfolge bei der Territorialgewinnung. Der Gewinn wird unmittelbar in Kriegsmaterial investiert und ist somit bestimmend für den Zuwachs von Kampfabschnitten: Gas wird zur "Macht in Gewicht vor Übermacht".<sup>150</sup> Kaiser zieht hier eine klare Parallele zwischen Produktionsmittelbesitz und Herrschaft, die in Form von staatlicher Machtausübung im Text erscheint. Dabei bezieht sich Kaiser auf zeitgeschichtliche Begebenheiten, denn um gegen die Schrecken des Krieges zu protestieren, kommt es unter den Arbeitern in der deutschen Waffenproduktion 1918 zu Streiks, die durch staatliche Einflußnahme beendet werden. In „Gas II“ wird ein direkter Bezug zwischen industrialisierter Technik und Kriegsproduktion hergestellt:

Zweite Blaufigur vor rotheller Scheibe.  
Meldung von drit-  
tem Kampfabschnitt: Ballung von Feind im Werden.  
Fünfte Blaufigur vor grünheller Scheibe.  
Meldung von drit-  
tem Werk: Leistung ein Strich unter Auftrag.<sup>151</sup>

Nach mehrmaliger Wiederholung heißt es:

Zweite Blaufigur vor rotheller Scheibe.  
Meldung von drit-  
tem Kampfabschnitt: Losbruch von Feind in rollen.  
Fünfte Blaufigur vor grünheller Scheibe.  
Meldung von drit-  
tem Werk. Leistung drei Strich unter Auftrag.<sup>152</sup>

Da sich die Figuren als "automatische Glieder eines leblosen Räderwerks"<sup>153</sup> darstellen, erscheint der Mensch hier als ein perfekt funktionierendes Teil im Apparatesystem. Auch die technische Intelligenz - der "ins Petrefakt fanatischer Werkenergie"<sup>154</sup> gealterte Großingenieur - hat jegliche menschlichen Züge verloren. In seiner Subjektlosigkeit, in der das Individuum auf die Ausführung weniger funktioneller Handlungen beschränkt ist, erscheint der Mensch selbst als Maschine. Das Handlungsgefüge in „Gas II“ wird von diesem Motiv zentral bestimmt.

Dagegen erscheint das soziale Problem der Arbeiter, wie es zu Anfang des Jahrhunderts tatsächlich noch bestand, bei Kaiser als überwunden: "barer Überfluß schwillt schon Halbwüchsigen ins Summenhafte".<sup>155</sup> Allerdings, und dies steht im Vordergrund des Dramas, führen die Arbeitsbedingungen zur Entmenschlichung, denn wenn die Arbeiter nach, mitunter auch während der Schicht vor Erschöpfung zusammenbrechen, bleibt kein Raum für anderweitige Betätigung und schon gar nicht für die Möglichkeit einer Reflexion der eigenen Tätigkeit.

Die rationelle Produktionsweise - als Vorbild steht hier vermutlich die von Taylor begründete Form der wissenschaftlichen Betriebsführung - erlaubt es nicht, auf die Bedürfnisse der Menschen Rücksicht zu nehmen, statt dessen heißt es: "Steigerung der Leistung von Gas ohne Rücksicht auf Mann oder Frau oder Kind".<sup>156</sup> Folglich sind die Handlungen der Menschen in stärkstem Maße automatisiert: "Bewegung wurde Gesetz aus sich".<sup>157</sup> Hier taucht der Aspekt der Bewegung, der in der „Koralle“ mit dem Flucht-Moment verknüpft ist, erneut auf. Das Produkt „Gas“ ist Energielieferant und ermöglicht darüber hinaus die Bewegung im Raum. Die Hast, mit der im Arbeitsprozeß unter Zwang vorgegangen wird, ist ebenfalls durch die Bewegung bestimmt. Da die Produktion direkt mit der Rüstungsindustrie verbunden ist, gleichen sich auch die Methoden, mit denen jeweils vorgegangen wird: Die Produktionsergebnisse werden als Kriegsgewinne oder -verluste verbucht. Die Motivation zur Produktionssteigerung erfahren die Arbeiter durch das ihnen vorgegebene Feindbild, das zum "Zermalmen" der Gegner aufruft.<sup>158</sup> Allerdings hat die Vorgabe nicht durchgehend Erfolg. Als die Produktion trotz aller Repressionen zurückgeht, wird der Enkel des Milliardärs aufgefordert, zu den Arbeitern zu sprechen. Dabei hat der Milliardärarbeiter keinerlei Befugnisse und erinnert durch sein Äußeres, in Werktracht, barfuß und mit geschorenem Haar, eher an einen Sträfling als an eine charismatische Figur. Er soll den Weg vorgeben, "der Ziel zeigt und Sinn sagt".<sup>159</sup> Allerdings wird im Handlungsverlauf deutlich, daß ein möglicher Sinn, der die Handlungen an einem humanen Menschenbild ausgerichtet hätte, innerhalb des Systems nicht besteht. Eine Technik, die die Grundlage für die moderne Kriegsführung bildet, schließt die Möglichkeit ethisch reflektierter Entscheidungen aus.

Der permanente Krieg bestimmt bei Kaiser die Arbeitsbedingungen in den Fabriken, wobei offen bleibt, ob die neuen technischen Möglichkeiten die Aggression auslösen oder ob diese erst die Forschungen auf diesem Gebiet vorantrieb. Ergebnis der technischen Forcierung ist im Text die allumfassende Bedrohung des Lebens: „Von den Völkern bleibt ein Rest, der entkräftet vergeht. Kein Mensch läuft aus der Vernichtung.“<sup>160</sup>

Trotz der Geschlossenheit des technischen Systems gelingt es den Arbeitern in einem Moment des Zögerns, ihre Situation zu reflektieren. Als Folge davon bricht unter den Arbeitern ein Streik aus, wobei der Entschluß dazu allerdings nicht nach einem kritischen Entscheidungsprozeß getroffen wird: Vielmehr verläuft selbst der Widerstand, einer Dynamik folgend, unkontrolliert und wie von einer Maschine angetrieben:

Grossingenieur.

Kein Rädelsführer! Der Automat läuft  
aus sich - und läuft aus, weil der Umschwung in seinem  
Triebwerk verändert! Die neue Zeiteilung stört den alten  
Takt und bremst das Tempo auf Sekunden - die zur Besin-  
nung genügen, um sich zu besinnen! Blitz stößt in die Köpfe  
und erklärt die Bahn, die jahrreihenlang gehetzt!<sup>161</sup>

Die scheinbare Handlungsfähigkeit, die Kaiser der Maschine zuschreibt, „sie läuft aus sich (selbst)“ läßt das Artefakt als etwas Eigenständiges erscheinen, das Handlungen selbständig vollziehen kann. Damit ist die Maschine der menschlichen Kontrolle vollständig entzogen. Durch ihre Unkontrollierbarkeit und Unberechenbarkeit erscheinen Artefakte bei Kaiser als bedrohlich und zerstörerisch. Allerdings ist diese Bedrohung, im Vergleich zu Prutz, nicht auf einen Einzelnen bezogen, sondern vernichtet alle und alles - wie bei der Apokalypse.

Das Moment der Erkenntnis ist - dem klassischen Tragödienmuster folgend - mit dem Schrecken verbunden; so werden sich die Arbeiter angesichts ihrer Tätigkeit an den Maschinen plötzlich ihrer Entmenschlichung bewußt.

Grossingenieur.

Blitz stößt in die Köpfe  
und erklärt die Bahn, die jahrreihenlang gehetzt! Der Tau-  
mel wurde Gesicht - und grinst aus grausiger Fratze den  
Erschrockenen ins erfrierende Gehirn!“<sup>162</sup>

Erneut wird durch die Dynamik, die in dem Protest der Arbeiter liegt, auf den Aspekt der Bewegung verwiesen, "der Stillstand „also ihr Verharren“ schlug um in Bewegung!" und führt wiederum den "Stillstand"<sup>163</sup> des Werkes herbei. Dabei geht es aber nicht um kontrollierte Bewegung, sondern um einen naturhaften Prozeß. Dieses Moment unterstreicht den Eindruck, daß Handlungen den Entscheidungen und Zugriffen der Menschen nicht

obliegen. Die "Woge" der Arbeiter hält der Repression durch den Apparat stand: "Im Druck der Wucht der Zahl sind wir zermalmt!"<sup>164</sup> Der Aufstand der Arbeiter wird als "überflutender Losbruch",<sup>165</sup> beschrieben, bei dem die Menschen die Kontrollstation zerstören - ihr Protest richtet sich bezeichnenderweise nicht, wie noch im 19. Jahrhundert, direkt gegen die produzierenden Maschinen, sondern gegen das Organisationszentrum. Als Zeichen der erneuten Menschwerdung, bei der die natürlichen Bedürfnisse wieder lebendig werden, zerren sich die Frauen die Tücher vom Kopf, "strähnen"<sup>166</sup> ihr Haar und klagen ihre Bedürfnisse ein nach Erholungsphasen, Familienleben und Sexualität. Der alte Zustand, "leer blieb Sein von dir und mir bis an diesen Morgen", kann durch den neuen ersetzt werden: "Nun bricht Flut aus Stauung los ins Ufer, das neu gilt! - Eiland wuchernd in Farbe und Laut von Hochzeit!"<sup>167</sup> Zeichen der wiedergewonnenen Freude ist die Erregung der Sinne durch Farben und Töne. Die expressionistische Forderung, Triebe als handlungsmotivierende Momente zuzulassen, trägt zur Erschaffung des Neuen Menschen bei - allerdings zeigt Kaiser die Unmöglichkeit der Realisierung innerhalb des herrschenden Systems auf.

Gilt die Protestaktion in „Gas“ noch der Abschaffung der Arbeitsteilung, so werden in „Gas II“ allgemeine Lösungen für ein neues gesellschaftliches Miteinander gesucht. Der Wunsch nach einem kompletten Tag, der den Menschen wieder gehört, symbolisiert das Bedürfnis nach einem erfüllten Leben, das nicht mehr durch die alles dominierende Industriearbeit bestimmt ist. Das Verlangen nach einem Ende der Entfremdung wird durch die natürliche Relation des Lebens in der Zeit zum Ausdruck gebracht - parallel dazu steht die Verbindung von Morgen, Mittag und Abend, was in der „Koralle“ als Einheit von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft ins Bild gesetzt wurde. Das Erkennen der unterdrückten Triebhaftigkeit wird am Beispiel der Sexualität aufgezeigt und ist im Text mit der "Bestimmung von Ursprung"<sup>168</sup> begründet. "Wieder ist Tag um euch - ganzer Tag mit Morgen und Mittag und Abend."<sup>169</sup> Dies steht im Gegensatz zu dem "entstellten Gesetz", das den Arbeiter in "fronender Nötigung", im "Zwang gepfercht wie Tiere vor der Abtötung"<sup>170</sup> bannt. Anhand der kontrastreichen Schilderung zeigt Kaiser die Defizite des modernen von sich selbst und seiner Umgebung entfremdeten Maschinenarbeiters auf.

Die strenge Symmetrie, mit der schon die Protestbewegung in „Gas“ dargestellt wurde, wird hier erneut aufgegriffen und ergänzt, sowohl in bezug auf die Form (dreigliedriger Chiasmus), als auch durch die semantischen Komponenten. Das junge Hochzeitspaar findet sich, was in der Metaphorik des anbrechenden Tages ausgedrückt wird; Frau und Mann kommen am Mittag zusammen und Greisin und Greis am Abend. "Wieder ist Tag um euch - ganzer Tag mit Morgen und Mittag und Abend".<sup>171</sup> Das Streben nach Einheit in Inhalt und Form des Dramas unterstützt den Wunsch, die Entfremdung der Menschen zu überwinden. Dies hätte zur Folge, daß die Figuren nicht mehr nur Spielbälle eines Systems wären, sondern selbstbestimmte kritisch Handelnde Individuen.

Ebenso wie in „Gas“ scheint die Befreiung aus der "Verdingung"<sup>172</sup> greifbar nahe, doch wird das Ideal erneut an der im Text vorherrschenden Realität gebrochen. Der Protest droht durch das Militär niedergeschlagen zu werden: "das Werk liegt von Batterien umzingelt", und so bleibt als Ausweg aus der zehntzinsenden Knechtschaft nur die komplette Zerstörung des Produktionsapparates.<sup>173</sup>

Die Freiheit von dem Zwang der Arbeit - bei Kaiser waren die Repressionen vergleichbar mit denen eines feudalistischen Systems - wird zum "Austritt aus erwürgender Zwingen".<sup>174</sup> Schien sich für die Arbeiter anfänglich eine mögliche Befreiung abzuzeichnen, "Aufstand aus Knien in Steile mit euch. Wachstum aus Schwäche in Kräfte mit euch",<sup>175</sup> so wird deutlich, daß sie letztlich nur über die Zerstörung erreicht werden kann - und zwar einer universellen Zerstörung: "Keine Waffe schlug zu, wie ihr ausholt. Kein Geschöß schlug ein, wie ihr aushaut. Ihr seid Sieger im Aufmarsch! <...> Ihr seid schrecklich mit eurem Mittel von Überwältigung: -- Giftgas!!"<sup>176</sup> Der Ingenieur setzt sein Know-how gezielt ein, um den Arbeitern ein Mittel für den Widerstand an die Hand zu geben: Er erfindet Giftgas. "Jetzt triumphiert ein Häutchen von Dünnglas, das ausbläst und ätzt gleich das Fleisch vom Gebein und bleicht starre Knochen!"<sup>177</sup> Mit der Diskussion um den Einsatz von Giftgas greift Kaiser die bis dahin nicht gekannte zerstörerische Wirkung auf.

Kaiser stellt im Handlungsverlauf einen Ausweg aus der Situation mehr und mehr in Frage. Wendet sich der Milliardärarbeiter zuerst gegen die Zerstörung und sucht nach einer friedlichen Lösung, so lenkt er schließlich ein und wirft, wie es die Masse fordert, die tödliche Kugel. Obwohl der Milliardärarbeiter eine Rettung in der Verweigerung der permanenten Arbeitssteigerung aufzeigt, "verwandelt die Geltung, die abläuft - höhlt den Wert, der nicht wuchert",<sup>178</sup> zweifelt der Leser angesichts des aufgezeigten Systemzwangs an der Realisierung dieser Ziele. Auch die Kritiklosigkeit des „alten“ Menschen ist ausschlaggebend für den Mißerfolg einer möglichen Umstrukturierung, denn die Menschen erscheinen in moralischer Hinsicht bereits als "verschüttet".<sup>179</sup> So heißt es: "Bis in den Niederbruch eurer Knöchel foltert euch Züchtigung. So seid ihr verdingt!"<sup>180</sup> Dies wird in einem letzten antithetischen Dialog zur Überzeugung der Arbeiter offensichtlich. Beiden Positionen (Milliardärarbeiter versus Grossingenieur) sind unrealistisch; heißt es beim Milliardärarbeiter: "Gründet das Reich!!, das nicht in "dieser Welt"<sup>181</sup> existieren kann und konkreter, "baut das Haus, das unerschütterlich dauert auf Grund von Gestein", so fordert der Ingenieur, eine neue "Herrschaft"<sup>182</sup> zu errichten. Diese wäre allerdings auf den Augenblick der Zerstörung beschränkt.

Die Arbeiter entscheiden sich für die Vernichtung, die dann vom Milliardärarbeiter durchgeführt wird - allerdings nicht wie geplant gegen den Feind, sondern in erster Linie

gegen die eigenen Reihen. Den Milliardärarbeiter führen vermutlich zwei Aspekte zu seiner Tat: Einerseits ist es der Gedanke, daß Giftgas nicht gezielt nur gegen eine bestimmte Anzahl von Gegnern eingesetzt werden kann, sondern einen enormen Radius zerstört, andererseits ist es die Utopie vom Neuen Menschen, von deren Verwirklichung er unter den gegebenen Umständen nicht mehr überzeugt ist. Am Ende steht die apokalyptische Schreckensvision, die zu einem kollektiven Selbstmord führt. Die Produktionshalle wird zu einem „Trümmerfeld“ mit Betontafeln, die wie "Grabplatten" der bereits "geweißten Skelette in der Halle"<sup>183</sup> erscheinen. Die Gelbfiguren nutzen in ihrer Angst ihre Waffen, um sich selbst zu töten:

Gelbfigur  
---- kehrt die Ge-  
schütze gegen euch und vernichtet euch ---- die Toten  
drängen aus den Gruben ---- jüngster Tag ---- dies  
irae -- solvet -- in favil - Er zerschießt den Rest in  
den Mund.<sup>184</sup>

Obwohl Kaiser mit der Zerstörung des Produktionsapparates in gewisser Weise Handlungspotential der Arbeiter aufzeigt, steht am Ende die totale Zerstörung. Hier greift er auf das Muster zurück, das durch die Industrieliteratur des 19. Jahrhunderts vorgegeben ist: die Arbeiter entziehen sich ihrer desolaten Situation, indem sie die Produktionsanlagen zerstören, aber auch sich selbst, indem sie sich bewußt für den Freitod entscheiden. Die Zerschlagung der Maschinen zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts läßt keinen Raum mehr für Alternativen: Sie bedeutet die kollektive Vernichtung. Mit dem Stück trifft der Autor eine extrem pessimistische Aussage, wenn als Ausweg aus Entfremdung, Ausbeutung und Fremdbestimmung lediglich die Auslöschung alles Lebendigen durch Giftgas aufgezeigt wird. Nicht nur die unerfüllte Vision vom Neuen Menschen wird beklagt, sondern der Humanismus im zwanzigsten Jahrhundert grundsätzlich in Frage gestellt. Anders als Manfred Durzak schreibt, läßt die Dramen-Trilogie keinen Raum für eine Utopie: Der „Opfertod als aufrüttelnde Tat <verlange nach Durzak> das utopische Ziel aus der sozialgeschichtlichen Realität in den inneren Bereich einer moralischen Erneuerung, die beim Einzelnen einsetzen soll.“<sup>185</sup> Es erscheint mir fraglich, ob die universelle Vernichtung alles Lebendigen als Opfertat verstanden werden kann, die dem Ziel dient, etwas Besseres entstehen zu lassen. Der kollektive Selbstmord der Figuren ist vielmehr die allerletzte Möglichkeit, sich dem System zu verweigern, allerdings nicht, um damit ein Opfer zu bringen, mit dem eine übergeordnete Macht besänftigt werden könnte. Das vorherrschende System bleibt wie es ist: Ein in allen Teilen gegen den Menschen gerichteter Unterdrückungsapparat. Und dieses Bild entwickelt Kaiser konsequent in den Dramen und führt es schließlich zu seinem logischen Ende.

### 3.3. Die Motivstruktur

Die zerstörerischen technischen Anwendungen, wie sie im Ersten Weltkrieg auf der Grundlage rigoroser wirtschafts-politischer Machtausübung vollzogen werden, prägen die Motive bei Kaiser. Im Text erscheint das Individuum in seinen Handlungsmöglichkeiten durch die verstärkt technischen Verrichtungen im hohen Maße eingeschränkt. Das gilt auch in Bezug auf seine moralisch-reflektierenden Fähigkeiten. Dies wird am Bild der fliehenden bzw. im Strom einer Dynamik treibenden Figuren verdeutlicht. Bewegung erscheint im Text als eine unkontrollierbare Geste. Mit der Flucht - hier zeigt sich das kritische Moment des Textes – ist die verlorene Identität („Die Koralle“) verknüpft: Das Zusammenwirken von beidem, also der Flucht und dem Verlust der Identität, führt im Text zum Erfolg: Denn derjenige, der durch die grausamen Arbeitsmethoden am tiefsten erschüttert wurde (wie der Milliardär in seiner Kindheit in „Die Koralle“), und dem unter vollständiger Aufgabe seiner Persönlichkeit die Flucht aus dem sozialen Elend gelingt, hat die größten Aussichten auf materiellen Erfolg. Die Formel in den Dramen lautet: Wer seine Flucht am intensivsten betreibt und damit die eigene Vergangenheit verdrängt, um auch kritisch-reflektorische Momente auszuschließen, wird unter Aufgabe seines Ichs vom System am stärksten belohnt. Dieser Gedanke ist auch Ludwig Marcuse wichtig, wenn er in expressionistischer Manier die existentiellen Nöte der Individuen in Kaisers Dramen hervorhebt:

Springt der Mensch, in dem das Chaos ausgebrochen ist,  
ohne Kontinuität von Raum zu Raum, von Situation zu  
Situation, füllt er sich mit ungeheuren Quantitäten  
Welt, so geschieht seelische Konsolidierung fast durch  
ein Auf-der Stelle-Treten.<sup>186</sup>

Die erwähnte Fremdheit gegenüber der eigenen Person und damit auch gegenüber der Umwelt wird in den Dramen auf der Handlungsebene am Generationskonflikt und schließlich an der Parabel vom verlorenen Sohn gezeigt. Der Identitätsverlust setzt beim Vater verstärkt ein, als er die Fortführung seiner Arbeit durch den Sohn verhindert sieht. Eine Zuspitzung erfährt dieses durch das Motiv des Vatermords, welcher zwar nicht ausgeführt, in seiner Idee aber handlungsbestimmend ist.

Der Verlust der Identität und die Entfremdung der Personen umfassen in den Dramen unterschiedliche Bereiche: Die Arbeiter sind in ihrer Tätigkeit und gleichzeitig von dem hergestellten Produkt entfremdet. Marx/Engels schreiben, daß damit der sich selbst fremd gewordene Mensch zurückbleibt, der auch seinen Mitmenschen gegenüber entpersonalisiert ist.<sup>187</sup> Damit einher geht der Verlust kritischer Reflexionsmöglichkeiten. Kaiser zeigt das am Bild des Arbeiters, der mehr und mehr seine moralische Orientierung verliert („Die Koralle“) und schließlich durch die vorherrschende Moral einer auf Kampf und Vernichtung ausgerichteten Weltherrschaft in seiner Arbeit an den Maschinen selbst Teil des Apparates



wird („Gas II“). In dem Motiv eines zum Artefakt erstarrten Menschen manifestiert sich die Forderung des Autors nach einem an humanen Zielen orientierten Technik-Gebrauchs.

Der Mensch als Apparat erscheint im Text nicht als Ausnahme, sondern ist prägendes Motiv für „Gas II“. Auch in „Gas“ und „Die Koralle“ ist es durch die Entfremdung schon angelegt. Die Gesamtheit der auftretenden Personen unterliegt dem Entfremdungsprozeß, ausgenommen der Milliardärsohn bzw. Milliardärarbeiter, der, zusammen mit der Tochter, den Ideenträger darstellt. Er versucht gegen die unreflektierten Handlungen der anderen den ganzheitlichen Menschen zu stellen. Das nicht-entfremdete Individuum hält über das Motiv des Neuen Menschen in den Text Einzug und steht im Gegensatz zum Flucht-Motiv. Die Idee des Neuen Menschen wird durch das Symbol der Koralle ins Bild gesetzt. Die Sehnsucht des Menschen nach dem „dämmernden Korallenbaum“, von

dem er losgebrochen wurde, als ihm die Woge des modernen Lebens maschineller Hast wegspülte, ist die Sehnsucht des Menschen der Großstadt nach Natur und Einfachheit, nach Kindheit und Vergessen.<sup>188</sup>

Der Verlust der Identität wird auch über das Motiv der Täuschung realisiert. Es bestimmt gleich den Anfang der Trilogie und wird in Form von Verwechslungen, die dialogisch und personal auftreten, in der Handlung dann immer wieder aufgegriffen. Die an den Arbeitern vorgenommene Täuschung im Produktionsprozeß spielt dabei eine übergeordnete Rolle, da hiermit das Entfremdungs-Motiv vorbereitet wird.

Um die Entfremdung überwinden zu können, sind neben der Natur auch die Motive Dynamik und Bewegung wichtig. Sie stellen einen inhaltlichen Bezug zum Energieträger dar. Daneben beeinflussen sie sehr stark Tempo, Rhythmus und Aufbau der Dramen. Außerdem verweisen sie auf den expressionistischen Vitalismus der Jahre 1910 bis 1920. In dem Bild einer sich bewegenden Welt liegt die Energie einer gegen Erstarrung und Verhaftetsein in Traditionen gerichteten Schriftstellergeneration. Unter dem Begriff des Lebens, sprich: Lebendigen, dem die Vorstellung des Werdens und der Entwicklung zu Grunde liegt, wird die Zeitkritik subsumiert. Dem Gedanken vom Leben als Prozeßhaftem liegt auch die marxistische Geschichtsauffassung zugrunde. In diesem Sinne ist auch Landauers Lob der Dramen zu verstehen: Kaiser gelinge es, geistige Probleme als "Bewegung, als Dialektik, als Auseinandersetzung und Geschehnis" darzustellen. Dabei ist wichtig, daß nicht das Ergebnis, also der gewandelte Mensch in den Mittelpunkt gerückt wird, sondern der Prozeß der Wandlung selbst. Dies trifft auch auf andere Dramen Kaisers zu, beispielsweise auf „Die Bürger von Calais“. In der expressionistischen Literatur wird dieser Gedanke in dem häufig auftauchenden Bild des Sturms oder einer "Weg- und Wassermetaphorik"<sup>189</sup> dargestellt. Bei Kaiser manifestiert sich das Motiv der Bewegung auch im Verlassen der Räumlichkeiten und

dem Eintritt ins Freie. (Vgl. „Gas“, „Gas II“). Der geschlossene Raum, so die Vorstellung, isoliere den Menschen von einer möglichen Verbrüderung ebenso wie von einer Standortbestimmung. Träger dieses Aufbruchs, dieser Wandlung zum Neuen Menschen, ist zugleich der junge Mensch, der einer nachfolgenden, noch nicht erstarrten Generation angehört. Das im Expressionismus häufig auftauchende Motiv bezeichnet eine für die Schriftstellergeneration wichtige Forderung. Der Wandel zum Neuen Menschen ist zum Beispiel ein Grundgedanke in dem 1914 erschienen Drama „Der Sohn“ von Walter Hasenclever. Indem der Sohn zum kollektiven Vaternord aufruft, ermöglicht er die symbolische Hinführung zum Neuen Menschen. Kaiser greift diese Idee in seiner Dramen-Trilogie anhand der drei Figuren des Milliardärs auf. Durch den Vater, den Sohn und den Enkel wird die Weiterentwicklung der Idee des Neuen Menschen dialektisch fortgeführt und erfährt im Laufe der Trilogie eine immer stärkere Radikalisierung.

Die industriegeprägte Technik wird in den Dramen durch das Motiv eines totalen Macht- und Kontrollapparates realisiert. Technik erscheint so als ein den Menschen vernichtendes, widernatürliches Prinzip. Auch in anderen zeitgenössischen Dramen wird die Technik als bedrohliches und zerstörerisches Element dargestellt. Beispielsweise bei Reinhard Goering in „Die Seeschlacht“: Matrosen sind eingeschlossen in den Panzerturm eines Kriegsschiffs, das in die Schlacht fährt. Die Maschine ist bei Goering Symbol für Gefängnis und Zerstörung.<sup>190</sup> Ernst Toller legt in seinem Drama „Die Maschinenstürmer“ (1922) thematisch einen ähnlichen Schwerpunkt wie Kaiser, indem er die Mechanisierung menschlicher Abläufe durch die Maschine in den Vordergrund stellt. Er realisiert diesen Gedanken am Bild der Uhr, dem ersten Automaten, der seit der frühen Neuzeit menschliche Handlungen in einem bis dahin nicht gekannten Maße regelbar und kontrollierbar werden läßt. Obwohl Toller auch die Gefahr eines technischen Machtapparates sieht, beschreibt er die Maschine noch ähnlich wie siebzig Jahre früher bereits Robert Prutz mit Bildern eines urweltlichen Tierreichs, von dem für den Menschen direkte lebensbedrohliche Gefahren ausgehen: Als der „Maschinenstürmer“ Albert die Maschine zerstört hat, ruft er:

Die Maschine ist nicht tot...  
Sie lebt! Sie lebt!...Ausstreckt sie die Pranken,  
Menschen umklammernd...  
Und es wachsen die steinernen Wüsten, die kindermordenden,

Und es leitet ein grausames Uhrwerk die Menschen  
In freudlosem Takte  
Ticktack der Morgen, ticktack der Mittag ticktack der Abend...

Einer ist Arm, einer ist Bein...einer ist Hirn...

Und die Seele, die Seele...ist tot...<sup>191</sup>

Faßt man die genannten Motive zusammen, so läßt sich ein ausgesprochen negatives Bild festmachen: Menschen, die in der industrialisierten Arbeitswelt in einem kapitalistischen System leben, können kein humanes Leben führen. Dies wird auf der Handlungsebene durch totale Restriktion und schließlich durch Vernichtung dargestellt. Dagegen steht die Vision vom Neuen bzw. ganzheitlichen Menschen. Dessen Realisierung erscheint im Text als höchst fragwürdig. Außerdem stellt die innerhalb des Textes bereits widerlegte Hoffnung auf die Errichtung eines Bauernstaates eine unzeitgemäße Utopie da.

Mit den aufgezeigten Motiven erreicht Kaiser in der Trilogie einen Höhepunkt der Zivilisationskritik unter den Autoren des frühen Zwanzigsten Jahrhunderts. Viele expressionistische Schriftsteller wenden sich in ihren Werken gegen die Anwendung der Technik und ihre negativen Folgen für den Menschen, wie sie sich in der Industrialisierung darstellen einschließlich der Technik, die Grundlage für die Zerstörung im Ersten Weltkrieg ist. Kaiser gelingt es durch das Motiv des Arbeiters, der zum künstlichen Menschen erstarrt, seine Kritik besonders stark zum Ausdruck zu bringen: Durch die totale Reduktion des Lebendigen geben die Personen ihre Handlungs- und Entscheidungsmöglichkeiten vollständig auf. Das Individuum, das seine reflektorischen Fähigkeiten verliert, wird selbst zu einem auf Befehle gehorchenden Apparat: der Mensch als Artefakt!

### 3.4. Technik und sprachliche Dissoziation

Bei der Thematisierung technischer Aspekte sind die expressionistischen Autoren häufig sehr stark von den italienischen Futuristen und die daraus entwickelte Ästhetik beeinflusst worden. Auch Kaiser setzt in seinen „Gas“-Dramen die neuen künstlerischen Forderungen um.

Die Futuristen gingen davon aus, daß durch die Vielzahl technischer Neuerungen zum Ende des 19. Jahrhunderts eine universale Mechanisierung des Lebens stattfinden würde. Sie würden nicht nur die tradierten Vorstellungen von Raum und Zeit revolutionieren, sondern auch die Sprache entschieden beeinflussen. Eine Welt, in der Technik zur absoluten Realität erhoben würde, bräuchte auch eine neue Sprache, so Marinetti und fordert ein neues grammatikalisches Regelsystem. In "Technisches Manifest der futuristischen Literatur" legt er 1912 eine neue, an den Veränderungen der Wahrnehmung orientierte Syntax vor. Statt der "lächerlichen Leere der alten, von Homer ererbten"<sup>192</sup> Wortstellung, setzt er auf die „Befreiung des Wortes“,<sup>193</sup> welche sich notwendigerweise als Konsequenz aus der technisch dominierten Welt ergebe. Da nicht mehr das Subjekt mit seinen Empfindungen im Vordergrund sprachlicher Äußerungen stehe, sondern die sprachliche Gestaltung von Tempo und Dynamik, ergebe sich daraus eine asyntaktische Struktur; beispielsweise hat sich das

Verb nicht mehr an dem grammatischen Subjekt zu orientieren, sondern stehe statt dessen im Infinitiv, beschreibende Wortarten wie Adjektive und Adverbien fallen ganz weg. Sie werden durch aneinandergereihte Substantive ersetzt. Bei Kaiser finden sich in allen drei Dramen Anlehnungen an Marinettis Forderungen, indem der Autor mehr und mehr den Nominalstil anwendet und beispielsweise auf Artikel im Verlauf der Trilogie ganz verzichtet. Nach Marinetti könne so „das Leben der Materie“ durch Lärm, Gewicht und Geruch zum Sprechen gebracht werden. Kaiser geht es vor allem darum, den sich selbst fremd gewordenen Menschen in einer von technischen Prozessen bestimmten Welt darzustellen. Ebenso wie andere expressionistische Autoren reagiert Kaiser auf die zunehmende Technisierung, indem er sich von dem tradierten Regelsystem der Sprache löst. Einer zunehmend belebten Objektwelt stehen Individuen gegenüber, die immer weniger in der Lage sind, die Bilderflut begreifen zu können. Als Folge geht den literarischen Figuren ihre kritische Reflexionsgabe verloren. Das Individuum tritt mehr und mehr in den Hintergrund, womit der Forderung Marinettis, das "Ich" in der Literatur zu zerstören,<sup>194</sup> Rechnung getragen wird.

Eindrucksvolles Beispiel eines Zeitgenossen Kaisers ist das Gedicht "Eisenbahnfahrt" von Alfred Wolfenstein:

Durch das breite Fenster des D-  
Zugs umstürzt mich die Erde mit Bildern

Auf den Betrachter stürzt eine Flut von Bildern ein, die mit den menschlichen Sinnen weder differenziert wahrnehmbar noch kategorisierbar sind:

-Kaum kann ich, was ich seh,  
Dem Bewußtsein schildern,

Die Materie nimmt im Bewußtsein des Menschen immer mehr Raum ein. Das Ergebnis ist eine vertauschte Subjekt-Objekt-Beziehung: Das eigentlich Unbelebte erscheint in einer noch nie dagewesenen Dynamik – der Mensch dagegen tritt immer mehr in den Hintergrund. Die vertauschten Rollen beeinflussen auch die Grammatik der expressionistischen Sprache nachhaltig: Das Objekt wird zum grammatischen Subjekt, nach dem das Verb ausgerichtet ist. Das eigentliche Subjekt weicht einem belebten Objekt: "Wenn das Wahrnehmungssubjekt die Wahrnehmungsaktivität nicht mehr aufrechterhalten kann, bricht auch die durchs Subjekt vermittelte Objektwelt in sich zusammen."<sup>195</sup> Die Folge ist eine „Subjekt-Objekt-Dialektik“, in der das Subjekt einer entfremdeten Wirklichkeit gegenüber steht. Das Wahrgenommene wird dissoziiert.<sup>196</sup>

"Draußen Schornsteine dicht und steil wie erstarrte Lavasäulen, Rauchwolkengebirge stürzend."<sup>197</sup> heißt es in der „Koralle“, wenn die Produktionsanlagen beschrieben werden. Vor

allem setzt Kaiser den Dissoziationsstil ein, wenn er gefährliche Situationen beschreibt. Die Arbeiter stoßen dann nur noch Satzketten hervor, und sind unfähig Erlebtes zu beschreiben. Die grammatischen Regeln werden in diesen Szenen völlig aufgehoben, statt dessen Ellipsen, die zeigen sollen, daß das Ausmaß des Schreckens technischer Katastrophen, wie bei der Gas-Explosion, von den Menschen nicht begriffen werden kann und deshalb sprachlich auch nicht in herkömmlicher Weise wiedergegeben werden kann. Das Subjekt als das Handelnde und kritisch entscheidende Individuum verliert an Bedeutung. Statt dessen tritt das Objekt, das sich immer stärker ausdehnende und schließlich explodierende Gas, mehr und mehr in Erscheinung. In seiner Totalität verdrängt es die kritisch-reflektierenden Fähigkeiten des Menschen.<sup>198</sup>

Mit dem Dissoziationsstil kritisiert Kaiser die wachsende Einflußnahme der Technik und mit ihr die katastrophalen Folgen einer unreflektierten Anwendung. Daneben bedient sich der Autor in seiner Dramen-Trilogie auch vertrauter Bilder, vermutlich um dem Leser die schwer verständlichen asyndetischen Reihungen anschaulicher werden zu lassen. Die Explosion des Kessels (unbelebtes Objekt) wird mit einer Metapher aus dem Lebendigen (Katze) wiedergegeben. Das Unbelebte wird mit Hilfe von Kreatürlichem beschrieben:

Meldung aus Halle acht - Zentrale: - weiße  
Katze gesprungen -- rote Augen gerissen -  
gelbes Maul gesperrt -- buckelt knisternden  
Rücken -- wächst rund -- knickt Träger  
weg -- hebt das Dach auf -- und platzt  
in Funken!!

Meldung aus Zentrale: -- die weiße Katze  
explodiert!!<sup>199</sup>

Die Übertragung von Eigenschaften aus der Tierwelt (hier eine springende Katze) auf die Materie ist charakteristisch für die frühe Technik-Literatur. Das habe ich im Kapitel von Robert Prutz ausführlich herausgearbeitet. Bei Kaiser werden die bekannten Bilder durch eine strenge Farbsymbolik erweitert (die Farben rot, gelb und weiß symbolisieren Gefahr oder Angst). Durch den Reihungsstil werden die sprachlichen Bilder in einen ganz neuen Zusammenhang gestellt. Indem Kaiser sie aus den bekannten Kontexten herausnimmt, rückt er auch die Technik in einen fremden Kontext: Industrialisierte Technik wird ganz zentral unter dem Aspekt der Angst gesehen. Dabei ist Technik bei Kaiser nicht mehr eine Maschine, die den einzelnen Menschen in ihrer Funktionsweise körperlich bedroht wie noch bei Prutz. Die Technik im zwanzigsten Jahrhundert zeigt sich als allumfassendes vernichtendes Potential, dessen Funktionsweise nicht mehr begreifbar und daher auch nicht kontrollierbar ist, wie das Beispiel Gas zeigt.

Außer in den extremen Gefahrsituationen taucht der Dissoziationsstil vor allem in „Gas II“ auf. In dem Maße, in dem der gefährvolle Einsatz von Technik in der Trilogie immer unausweichlicher erscheint und damit einhergehend die Individuen in ihren Handlungen und Entscheidungen immer stärker von der Objektwelt dominiert werden, nimmt auch die sprachliche Dissoziation zu. Die „Koralle“ weist neben der antithetischen Dialogform noch verstärkt lyrische Passagen auf und entspricht weitgehend den herkömmlichen syntaktischen Regeln. Die wenigen elliptischen Sprachverkürzungen treten hier immer dann auf, wenn pathetische Elemente in den Vordergrund treten, etwa bei den Dankesbezeugungen der Beschenkten oder bei den Schreckensvisionen des verlassenen Milliardärs. Weitaus häufiger kommen die elliptischen Anteile in „Gas“ vor. Parallel zu den Sprachverkürzungen stehen hier die Verweise auf die zunehmende Potenz des Machtapparates. Heißt es am Anfang von „Gas“:

Milliardärsohn  
Vorher wölbten sich dort Hallen und stießen  
Schlote in den Himmel, die einen feurigen Atem  
fauchten,<sup>200</sup>

so wird im Handlungsverlauf die Ausweglosigkeit aus der Gefährdung durch die Gasproduktion immer deutlicher. Sprachlich wird dem wie folgt Ausdruck verliehen:

Milliardärsohn  
Die Trümmer liegen -- und über  
Trümmer neuer Boden -- Schicht auf  
Schicht -- Wachstum der Erde in neue  
Rinde -- ewiges Gesetz in Werdung.<sup>201</sup>

In Anlehnung an Marinetti, der mit den äußeren Veränderungen durch die Technik eine neue Syntax fordert, sind bei Kaiser überwiegend Substantive aneinander gereiht – Verben und Adjektive erscheinen als redundant.

In „Gas II“ ist dann der verfremdende Sprachgestus endgültig vorherrschend: Die Sprache erscheint dem automatisierten System vollständig unterworfen. Ob es sich bei den zur Formel gewordenen Äußerungen – und das gilt auch für die Handlungen - um menschliche Regungen oder mechanische Vollzüge handelt, ist für den Leser bzw. Zuschauer immer weniger zu erkennen. Schließlich verschwindet die Grenze zwischen menschlichem Agieren und technisch ausgeführtem Reagieren vollständig: Das Bild einer omnipotenten Maschine wird gezeichnet, das den Menschen in allen Bereichen dominiert: in Sprache, Denken und Handeln. Eine Ausnahme bilden im Text die Protestszenen der Arbeiter. An dieser Stelle werden sich die Menschen ihrer körperlichen und seelischen Verarmung bewußt, wodurch sie auch zu dem vertrauten sprachlichen Regelsystem zurückfinden.

Als Ergebnis läßt sich festhalten, daß die Dissoziationen immer dann auftauchen, wenn sich die Personen einer direkten Gefährdung (durch Explosion) oder einer indirekten Gefährdung (durch Fremdbestimmung) ausgesetzt sehen. Dem gegenüber stehen die lyrischen Passagen, in denen die Aussicht auf eine verlorene Ganzheitlichkeit beklagt wird. Mit dem Reihungsstil, den Kaiser mit sprachlichen Bildern verknüpft, gelingt es dem Autor, technische Anwendungen in neuen Zusammenhängen darzustellen und sie gleichzeitig in noch nicht gekanntem Maße kritisch zu hinterfragen.

### 3.5. Technik-Kritik und Kritik an den „Gas“-Dramen

Adornos Forderung, ‚Kunst müsse Totalität aus sich selbst schaffen‘, steht in den Dramen eine Welt aus Kapitalmacht, Industrie und menschlichem Leid gegenüber. Kaiser zeigt durch Überzeichnungen und Verzerrungen, wie diese Welt anders sein könnte. Damit erreicht er, nach Marcuse eine ‚Erschütterung des Zuständlichen‘. Dies geschieht sowohl inhaltlich und sprachlich als auch auf der Ebene der Form. Das Drama selbst wird mit seiner starren Struktur selbst zu einem technischen Konstrukt. Damit gelingt ihm ein ungewöhnlich starker Ausdruck zivilisatorischer Kritik:

Die extreme Reduktion von Personen auf abstrakte Schemen, am Ende auf gesichtslose „Blau“- oder „Gelbfiguren“, die entfremdete Gleichschaltung von Sprache und Denken, die sich seiner Meinung nach aus den modernen Lebens- und Arbeitsbedingungen ergibt, ist bereits eine Vernichtung des Menschen, die im Krieg nur sinnfällig zu Tage tritt.<sup>202</sup>

Lämmert schreibt dazu, daß der Autor nicht nur Kriegsgewalt und soziale Ausbeutung anprangere, sondern er „enthüllt darüber hinaus durch mathematisch exakte Gegenzüge besonders scharf den panischen Kollaps, der sich aus der Türmung und Verschmelzung heteronomer religiöser und politischer Heilslehre ergibt“.<sup>203</sup> Wichtig erscheint mir zum Verständnis der Dramen-Trilogie, wie Vietta/Kemper auch herausstellen, daß die Dramen nicht auf das „äußere Erscheinungsbild von Wirklichkeit“ reduziert sind. Kaiser gehe es „am konkreten literarischen Modell, um den Problemkomplex Zivilisation als ganzen – zu Recht sieht Brecht in Kaisers Dramen Kampfplätze der Ideologien - und es gehe Kaiser „um den Typus des modernen, in den Prozeß arbeitsteiliger Technologie und Lebensform eingebauten Menschen.“<sup>204</sup> Die komplexe Problemstellung technisch-industrieller Zusammenhänge umfaßt bei Kaiser somit auch den psychischen Bereich. Das Wesen der technischen Gesellschaft verdeutlicht er dadurch, daß nicht nur die Handlungen der Individuen als Ergebnis des Mechanisierungsprinzips beschrieben werden, sondern auch die Ausprägungen ihres Unterbewußtseins.<sup>205</sup> Und dieser Gedanke findet sich auch bei Adorno, wenn er schreibt, daß die industrialisierte Technik Ursache für die Fremdheit des Menschen gegenüber seiner

inneren und äußeren Natur sei. Eben diese Entfremdung kritisiert Kaiser zu einem vergleichsweise frühen Zeitpunkt und benutzt dazu radikale Bilder: der zum Artefakt erstarrte Mensch an den Maschinen. Die Kritikfähigkeit der Individuen sei „verschüttet“,<sup>206</sup> so Kaisers mehrfach verwendetes Bild. Dem setzt er das Motiv des ganzheitlichen, nichtentfremdeten Menschen gegenüber, der all seine Fähigkeiten entwickelt. Kaiser gelingt es, durch die formelhafte Sprache den inneren Zustand seiner Figuren beispielhaft darzustellen. Und eben das ist auch sein Ziel, wie er es in „Ein Dichtwerk“ schreibt: "Die besten und leidenschaftlichsten dieser Dichter kämpfen nicht gegen die äußeren Zustände der Menschheit an, sondern gegen den Zustand des entstellten, gepeinigten irgeleiteten Menschen selbst".<sup>207</sup> Folglich zeigt er, daß eine Veränderung des Zuständlichen nur über eine Veränderung des „Wesenhaften“ erreicht werden kann. Und dieses Wesenhafte repräsentiert für ihn der Neue Mensch, der sich auf der Grundlage eines nicht mehr an Ausbeutung und Konkurrenz ausgerichteten Gesellschaftssystems entwickeln könnte. Auch Marx/Engels treffen mit ihrer Kritik eine vergleichbare Aussage: Da der Mensch mit "Leben, und Leib und Seele <im> Dienst des mechanistischen Weltbetriebs" stehe, sei "nur aus der inneren Erneuerung des Menschen heraus <...> eine Erneuerung der Welt möglich".<sup>208</sup>

Im Verlauf der Trilogie wird der Bezug zur Wirklichkeit stets erneut gebrochen und somit das Problemfeld Mensch-Maschine-Kapital auf eine zunehmend abstraktere Ebene gehoben. Am Ende steht eine sinnentleerte Welt, in der sich die Technik verselbständigt hat; eine Versöhnung mit der industrialisierten Welt scheint damit nicht möglich zu sein. Der beschriebene Grad an Rationalisierung und Funktionalisierung ist in den Dramen so hoch, daß den Figuren nur äußerst extreme Formen einer Lösung bleiben. Vietta/Kemper schreiben:

Als utopisches Jenseits blieb daher nur die innere Emigration (Die Koralle), die rousseausche Idylle (Gas I) oder gar der einzelne oder kollektive Selbstmord (<...> Gas II). Das ist die notwendige Konsequenz einer totalisierten Zivilisationskritik. Ihre gefährliche Einseitigkeit offenbart sich in ihrer selbstmörderischen Alternative: <Nicht von dieser Welt das Reich>. Die totale Negation jeder Form von Leben in der hochzivilisierten Wirklichkeit ist letztlich die notwendige Konsequenz eines Menschenbildes, das sich an dem Wunschbild eines paradiesischen, vorgeblich nicht entfremdeten naturhaften Dasein orientiert. Das Totale dieser Zivilisationskritik läßt nur den Sprung ins Jenseits offen.<sup>209</sup>

Vietta/Kemper kritisieren zu Recht Kaisers unzeitgemäßen bzw. utopischen Lösungsvorschläge - Leben ohne industrialisierter Technik war bereits bei Prutz zu Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr denkbar. Am Ende eines jeden Dramas steht der Eindruck von Resignation, und das gilt ganz besonders für „Gas II“ – was bleibt, ist der einsame, in den Selbstmord getriebene Mensch. Raum für eine Utopie läßt Kaiser nicht. Und auch der „Opfertod als aufrüttelnde Tat“, der nach Durzak „das utopische Ziel aus der sozialgeschichtlichen Realität in den inneren Bereich einer moralischen Erneuerung“<sup>210</sup> des Einzelnen verfolge, erscheint mir unrealistisch. Wie oben aufgezeigt, geht es Kaiser nicht



darum, ein fertiges Lösungskonzept vorzustellen, vielmehr zeigt er die Brutalität, mit der Technik gegen menschliche Bedürfnisse gerichtet werden kann. Damit stellt er beim Leser/Zuschauer natürlich die Frage, wie es anders sein könnte, und wie die vorherrschende Logik der frühkapitalistischen Gesellschaft durchbrochen werden könnte.

Bei seiner Gestaltung von Wirklichkeit ist Kaiser sehr häufig „Subjektivität“ vorgeworfen worden. Wie der objektive Blick eines Künstlers auf die Gesellschaft aussehen sollte, bleibt dabei ungeklärt, weil es in sich bereits ein Widerspruch wäre. Entscheidend ist dagegen, inwieweit der Autor verschiedene Perspektiven in seinem Werk unterbringt. Bei Kaiser ist gerade die Einbeziehung staatlich-wirtschaftlicher Machtinteressen entscheidend für die Gestaltung des Themas. Daneben spielt die Frage nach ethischen Kriterien beim Einsatz der Technik eine entscheidende Rolle und dies gilt bis in die Gegenwart hinein beispielsweise bei der Frage nach der Gentechnik. Und gerade daß er verschiedenste Bereiche miteinander in Beziehung setzt, leistet Kaiser und das bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt. Insofern stellt Kaiser eine Schlüsselfigur unter den Technik-Autoren da. In seinen Werken wirft er Fragen auf, die die Diskussion um die Technik noch weit über die Nachkriegsliteratur hinaus stellt, wie beispielsweise Frisch und Dürrenmatt zeigen. Auch Vietta/Kemper kritisieren den Vorwurf, Kaiser gestalte das Thema zu subjektiv:

Stationentechnik und Typisierung der Personen, deren Reduktion auf bloße Funktionsbegriffe, die Stereotypisierung der Sprache sind nicht einfach subjektive Verzerrungen der objektiven Wirklichkeit, sind nicht bloße Phantasmen eines „Denkspielers“ <...>. Vielmehr vermitteln diese formalen Mittel der literarischen Darstellung selbst Einsicht in die Wesen moderner Zivilisation.<sup>211</sup>

Auch Ziegler kommt in seiner Untersuchung zu diesem Ergebnis:

Demnach deutet Kaiser das Wesen des technisch-industriellen Zeitalters im Sinne einer radikal versachlichten Unpersönlichkeit und damit letztlich Unmenschlichkeit: das entscheidende Merkmal der modernen Hochzivilisation beruht darin, daß sie den Menschen zur bloßen Funktion und zum bloß funktionalen Stellenwert im Getriebe der anonymen gesellschaftlichen Organisationen und Institutionen entmündigt.<sup>212</sup>

Die beschriebene Entpersonalisierung der Figuren spielt in der Trilogie die entscheidende Rolle. Sie wird zum tragenden Motiv der Technik-Literatur des 20. Jahrhunderts, wie ich am Beispiel des Romans von Frisch herausarbeite. Neben dem Entfremdungs-Motiv spricht Kaiser noch ein anderes sehr wichtiges Thema an, das für die Deutung der „Gas“-Dramen sehr wichtig ist. In der Sekundärliteratur wird es jedoch kaum erwähnt: Selbst wenn Technik in einem humanen Kontext entwickelt würde, wäre sie immer noch mit einer Gefahr für den Menschen verbunden; trotz richtiger Anwendung geht mit der Technik per se etwas Nicht-Kalkulierbares einher. Die Ambivalenz, die technischen Anwendungen immer zugrunde liegt, drückt Kaiser in der Formel für das Gas aus: „Sie stimmt und stimmt nicht“. Diesen

Widerspruch sieht der Autor grundsätzlich bei technischen Anwendungen. Wenn die industrialisierte Technik dann auch noch in die Hände selbstsüchtiger Wirtschaftsbesitzer fällt, sieht Kaiser eine humane Nutzung der Technik endgültig verhindert. Deshalb stellt Gas bei ihm nicht einen gewaltigen Schritt für die moderne Energiewirtschaft dar, sondern ein zerstörerisches Mittel mit einer nicht kalkulierbaren Kraft.

Auch die Beurteilung der modernen Zivilisation als ganzer ist in der Totalisierung der Kritik zu pauschal, zu undifferenziert und hat letztlich fatale Konsequenzen. Wenn nämlich die moderne Zivilisation als ganze verdammt wird, bleibt nur der Sprung aus ihr heraus in die vor- oder nachzivilisierte Welt der Naturidylle. Ein sinnvoller und besonnener Umgang mit Technologie wird nicht mehr ins Auge gefaßt, ihre positive Aufhebung erscheint unmöglich.<sup>213</sup>

Vietta/Kemper übersehen in ihrer Kritik, daß Kaisers Technikkritik immer im direkten Zusammenhang mit dem kapitalistischen System steht. Solange der Einsatz der Technik nicht nach ethischen Kriterien reflektiert wird, sondern lediglich an den Zielvorgaben der Wirtschaft ausgerichtet ist, erleichtert sie nicht das Leben der Menschen, sondern richtet sich gegen sie. Nicht zufällig bezeichnen Marx/Engels in ihrer Kritik des Kapitalismus das Merkantilsystem als das "rauheste barbarischste" System, das sich auf der Basis von "Unmenschlichkeit und Grausamkeit"<sup>214</sup> entwickelt habe. Technik, die in diesem Kontext eingesetzt wird, kann dem Menschen kein Mittel sein, um das Leben angenehmer und friedlicher werden zu lassen. So herrscht in den Dramen ein permanenter Zustand des Konkurrierens vor: "Der Wettstreit von Kapital gegen Kapital, Arbeit gegen Arbeit <...> treibt die Produktion in eine Fieberhitze hinein, in der sie alle natürlichen und vernünftigen Verhältnisse auf den Kopf stellt."<sup>215</sup> Das Kapital muß aus Konkurrenzgründen immer "auf die höchste Stufe der Tätigkeit gebracht werden".<sup>216</sup> Welche Konsequenzen sich daraus für das Individuum ergeben, macht das folgende Zitat deutlich: "Überhaupt keiner, der sich in den Kampf der Konkurrenz einläßt, kann ihn ohne die höchste Anstrengung seiner Kräfte, ohne die Aufhebung aller wahrhaft menschlichen Zwecke aushalten."<sup>217</sup> Hier zeigt sich noch einmal sehr genau, daß im Streben nach materiellem Erfolg das Moment der Kritik nicht enthalten ist. Alle Energie des Individuums ist bereits auf einen Zweck, der Vermehrung von Kapital ausgerichtet, wie das Beispiel des Milliardärs aus der „Koralle“ zeigt. Mit der Technik wird einzig das Ziel verfolgt, einen Vernichtungskrieg zu gewinnen.

Das Fazit lautet: Technik, die von wirtschaftlichen Interessen in Dienst genommen wird, erscheint bei Kaiser in ihrer destruktivsten Form und endet schließlich in der Zerstörung der Maschinen *und* der Menschen. Bei Toller dagegen wird auf die Möglichkeit einer reflektierten Anwendung von Maschinen gedrängt.

Denn seht: Wir leben im zwanzigsten Jahrhundert.  
Erkenntnis ist:  
Fabrik ist nicht mehr zu zerstören.

Nehmt Dynamit der ganzen Erde,  
Laßt eine Nacht der Tat Fabriken sprengen,  
Im nächsten Frühjahr wärn sie auferstanden  
Und lebten grausamer denn je.  
Fabriken dürfen nicht mehr Herr,  
Und Menschen Mittel sein.  
Fabrik sei Diener würdigen Lebens!<sup>218</sup>

Kaisers radikale Kritik an einer Technik, die wirtschaftlichen Interessen unterworfen ist, hat, wie aufgezeigt, nichts mit Zivilisationsfeindlichkeit zu tun. Vietta/Kemper kritisieren eben das:

Die Probleme der modernen Technologie und Ökonomie wird man sicher nicht einfach durch Zivilisationsfeindlichkeit bewältigen können, man wird aber doch überhaupt erst den Blick für die allgemeinen Probleme der Zivilisation und technischen Produktion als solcher entwickeln müssen. Die expressionistische Vision einer sich durchaus rational und kalkuliert – selbst zerstörenden Menschheit ist noch nicht aus der Welt.<sup>219</sup>

Ausgehend von Kaisers Verständnis des Dramas, scheint es mir wichtig, noch einmal auf die Funktion des dramatischen Kunstwerks einzugehen. Schreibt Schiller in „Über das Pathetische“: „Das Sinnenwesen muß tief und heftig leiden, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kund thun kann.“<sup>220</sup> so stellt auch der expressionistische Autor diese Forderung auf: Bei Kaiser geschieht die Wandlung nicht auf der Bühne, es gibt keine Versöhnung zwischen Individuum und technischer Wirtschaftsmacht. Wie Kaiser die Gesetzmäßigkeiten der modernen Industriewelt erlebt, folgt aus totaler Kontrolle innerhalb des Produktionsprozesses die „Befreiung“ der Menschen erst durch Zerstörung. Kaiser legt dem Leser/Zuschauer nahe, daß eine Hinwendung zum Agrarsystem und damit verbunden einer geläuterten Welt eine Alternative zur universalen Zerstörung sei. Zeitgleich mit der „Koralle“ legt Kaiser ein zweites Drama vor: „Die Bürger von Calais“. Auch hier geht es um einen Läuterungsprozeß, der bis zur Todesbereitschaft des Einzelnen gesteigert wird. Die Idee, die hinter dieser Absicht steht, ist die, daß aus dem Vergangenen etwas Neues, Besseres entsteht. Zentral ist Kaiser aber die Schilderung des Prozesses, wie Menschen zum moralisch Besseren finden. Vietta/Kemper schreiben über die „Bürger von Calais“, daß Kaiser hier im Gegensatz zu den „Gas“-Dramen mit ihrer „Funktionalisierung und Entpersonalisierung des Ich eine Erneuerungsvorstellung <aufzeige>, die nicht auf das autonome, selbstverantwortliche Subjekt abzielt, sondern auf eine ebenfalls impersonale, ersatzmetaphysische Propheten- und Heilsbringergestalt“.<sup>221</sup>

Vietta/Kemper kritisieren zu Recht Kaisers Lösungsvorschlag: Das Bild einer

„rousseauischen Idylle, durch den Entwicklungsstand der Produktivkräfte und der Urbanisierung <...> heruntergekommen <sei> zu einer Schrebergartenvision“

„verkommen“. Die Kritik an den modernen, arbeitsteiligen Produktionsformen und an der modernen Technologie und Wissenschaft, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts deren Entwicklung auf dem Fuß folgt, muß im 20. Jahrhundert beim Stand der Dinge zur irrealen Ackerbau- und Landmannideologie mit kleinbürgerlichem Einschlag degenerieren.<sup>222</sup>

Der Rückzug in eine vorindustrielle Gesellschaft war bereits bei Prutz Mitte des 19. Jahrhunderts historisch widersinnig und wirkt bei Kaiser Anfang des 20. Jahrhunderts völlig deplaziert. Im Gegensatz zu Prutz läßt Kaiser den hortus amoenus in der Trilogie nur kurz als Vision zur Geltung kommen. Die Möglichkeit, ein Agrarsystem statt des Industriesystems wieder zu errichten, führt Kaiser bereits im Handlungsverlauf ad absurdum. Im Gegensatz zu Prutz ist sich Kaiser der Unmöglichkeit dieser Idee bewußt. Als Lösung wählt er im Handlungsverlauf eben nicht den Bauernstaat – als Ausweg bleibt bei ihm nur die totale Zerstörung. Kaiser sieht keine Möglichkeit, den Einsatz der Technik sozialverträglich zu gestalten. Der „Denkspieler“ Kaiser spielt in seinen Dramen lediglich verschiedene Möglichkeiten durch. Und das trifft auch für spätere Dramen zu. Beispielsweise in „Gats“. Darin bietet er als Lösung der zivilisatorischen Krise den Verzicht auf Zeugungsfähigkeit an, um soziale Probleme zu beenden.

Die Hilflosigkeit, mit der die Schriftsteller auch noch zu Anfang des 20. Jahrhunderts der Technik gegenüberstanden, wird an Kaisers Dramen-Trilogie besonders deutlich. Darauf verweisen auch Vietta/Kemper: „In einer erschütterten und zerrütteten Gesellschaft übten die Vorstellungen eines zeitlosen ländlichen Friedens eine neue Anziehung aus.“<sup>223</sup> Der Expressionismus bringe „antiindustrielle Literatur“<sup>224</sup> hervor. Die Autoren beschrieben mit „gräßlicher Einseitigkeit“, die „dämonischen Konsequenzen der von ihnen dargestellten Technik“.<sup>225</sup>

Die Autoren der Jahrhundertwende stellen zivilisatorische Errungenschaften der damaligen Gesellschaft grundsätzlich in Zweifel. Der Grund dafür sind sicherlich einerseits die unmenschlichen Arbeitsbedingungen, unter denen die Arbeiter zu leiden hatten, beispielweise durch die immer stärker werdende Rationalisierung von Arbeitsprozessen unter Henry Ford. Andererseits führten eine Reihe von Technik-Katastrophen zu einer äußerst kritischen Haltung, wie der Einsturz der Schottischen Brücke über dem Tay oder der Untergang der „Titanic“. Für Kaisers negative Einstellung war der vernichtende Einsatz der Technik durch den Ersten Weltkrieg entscheidend. Die Mißstände der Industrialisierung faßten die Autoren, und hier vor allem Kaiser, „nicht als ein historisch und ökonomisch bedingtes Problem auf <...>, sondern als Zeichen des Verfalls einer ganzen ins Leere laufenden Zivilisation“.<sup>226</sup>

Der Hintergrund für Kaisers pessimistische Weltsicht ist auch im Scheitern der Räterepublik zu suchen, in deren Verlauf Kaisers Vertrauter Gustav Landauer auf offener Straße erschlagen

wird. Bereits seit 1916 sind Kaisers Werke mehr und mehr von einer resignativen Grundhaltung durchzogen. In "Lebensbericht" läßt Kaiser verlauten, daß selbst seine "pessimistischsten Erwartungen" hinsichtlich der Entwicklung in Europa übertroffen worden seien, und zwar "als man jenen vierjährigen, unflätigen Krieg exekutierte, dessen Ereignis noch dem Blindesten die Augen für die Unanständigkeit und den Stumpfsinn der menschlichen Gesellschaft öffnen mußte".<sup>227</sup> So scheint es nicht verwunderlich, daß der Schriftsteller Lösungen aus der Misere zunehmend außerhalb gesellschaftlicher Wirklichkeit plazierte, wie das Beispiel „Gas II“ zeigt.

Angst, Grausamkeit und eine Mechanisierung der Handlungen, die der menschlichen Natur in krasser Form entgegensteht, prägen die Atmosphäre der Dramen-Trilogie. Am Ende steht, wie aufgezeigt, die totale Funktionalisierung menschlicher Handlungen durch die Technik, was in dem Bild eines zum Artefakt degradierten Menschen gipfelt. Als Ausweg bleibt der Super-Gau, die universale Zerstörung. Die extrem negative Auseinandersetzung des Autors mit der Technik zeigt seine völlige Hilflosigkeit angesichts der tatsächlichen Probleme, die sich dem Menschen durch die schnell fortschreitende industrielle Technik zu Anfang des 20. Jahrhunderts stellten. Bei Kaiser ist der Mensch (noch) nicht in der Lage, sich einen humanen Technikgebrauch vorstellen zu können. Ebenso wie bei Prutz repräsentiert Technik auch bei Kaiser ein den Menschen zerstörendes System, als ein Konglomerat aus Technik, Industrie und Kapital. Mitte des 20. Jahrhunderts stellt sich dieses Problemfeld ganz anders dar, wie ich am Beispiel von Max Frisch zeige.

### ***Exkurs: Technik für den Krieg***

Die zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts stehen in Deutschland noch stark unter dem Einfluß des Schreckens des Ersten Weltkriegs. Gleichzeitig werden die wirtschaftlichen Probleme in Deutschland für die Mehrzahl der Menschen immer bedrückender. Auch der wachsende Einfluß der totalitären politischen Machtausübung der Nationalsozialisten in den 30er Jahren macht die Suche nach Lösungen der zivilisatorischen Probleme immer dringlicher. Da erscheint es nur logisch, daß technische Entwicklungen besonders vorangetrieben werden. Der Einsatz neuer, beispielsweise uranhaltiger Energieträger wird erprobt und schließlich auch waffentechnisch nutzbar gemacht, wie der Abwurf der Atombomben auf Japan am Ende des Zweiten Weltkriegs belegt. Nach den verheerenden Folgen des Zweiten Weltkriegs muß die Frage nach der Verantwortlichkeit technisch Handelnder für diese Entwicklung gestellt werden.

#### **1. Verheißung und Schrecken: Neue Energieträger zwischen ziviler und militärischer Nutzung**

Die Technik-Literatur greift die zivilisatorischen Probleme der zwanziger und dreißiger Jahre auf und stellt Lösungen in Aussicht. Gleichzeitig verarbeiten die Autoren die neuesten Forschungen bzw. greifen der realen Entwicklung vor. Im Mittelpunkt steht die Entwicklung eines neuen Energieträgers, der Grundlage für bahnbrechende Fortschritte in der Verkehrstechnik und der Kriegsführung sein soll.

In vielen Science-Fiction-Romanen und -Erzählungen der zwanziger und dreißiger Jahre geht es um die Eroberung eines neuen Raumes: des Weltraums. Grundlage sind erste Erfolge bei der Verwendung von Uran. Eine neue, bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts völlig unmöglich erscheinende Variante der Naturaneignung rückt damit in den Vordergrund. Bereits im 19. Jahrhundert tauchen literarische Beschreibungen von Mondfahrten vereinzelt auf,<sup>1</sup> ab 1920 wird die Raumfahrt dann zu einem der zentralen Themen in der Technik-Literatur. Verknüpft ist der Wunsch, ins Weltall vorzudringen, in den literarischen Werken vielfach mit der Entdeckung oder Entwicklung eines neuen, omnipotenten Stoffes. Die neue Energie, bei der es sich um die Nutzbarmachung der Atomspaltung oder der Strahlentechnik handelt, wird in der Literatur mit unterschiedlichen Themen und Motiven verknüpft. Bei Hans Dominik erobern deutsche Techniker mit Hilfe der Atomenergie den Weltraum und erlangen so eine

kriegstechnische Vormachtstellung in der Welt. Dagegen warnt Herbert Danner in seinem 1946 erschienen Roman "Jagd nach Atomen" vor dem unreflektierten Einsatz der Atomenergie. Danner bleibt bei seinen Beschreibungen eines Atombombenabwurfs jedoch allgemein und umreißt nur vage die mögliche Katastrophe für den Menschen – dabei wußte man 1946 bereits, welche verheerenden Folgen der tatsächliche Einsatz von Atombomben hatte. Die Frage nach der Verantwortlichkeit, wie sie viele Schriftsteller der Nachkriegszeit gestellt haben, spielt bei ihm noch keine Rolle.

In Hans Dominiks 1940 in Berlin erschienenen Roman "Treibstoff SR", der auch unter dem Titel "Flug in den Weltraum" erschienen ist, geht es um die Erfindung eines Supertreibstoffes. Mithilfe der Atomspaltung können Raketen ins All geschickt werden. Ähnlich wie in seinem bereits 1935 veröffentlichten Roman "Atomgewicht 500" steht die Nutzung der Atomenergie für wissenschaftliche Zwecke im Vordergrund. Die Erkenntnisse garantieren ihrem Nutznießer, hier den faschistischen Ländern Deutschland, Japan und Italien, eine Vormachtstellung in der Welt. Bereits am Anfang von "Treibstoff SR" wird auf das Problem der Kontrollierbarkeit des neuen Stoffes hingewiesen. Der Wissenschaftler Lüdinghausen kritisiert die Unmöglichkeit einer exakten Regulierung bei der Erforschung des neuen Supertreibstoffes, der mithilfe der Atomspaltung entwickelt werden soll:

Bei unseren Versuchen im Labor <...> da müssen wir den Zusatz mit größter Vorsicht dosieren und nur ganz behutsam Schritt für Schritt weitergehen, wenn wir nicht riskieren wollen, daß uns die ganze Bude in die Luft fliegt. Halten Sie sich genauestens an die Vorschriften. <...> Verstärken Sie die Zusatzmengen von Versuch zu Versuch höchstens nach Milligrammen. Nur dann haben wir Aussicht, von unangenehmen Überraschungen verschont zu bleiben.<sup>2</sup>

Trotz dieser Warnung am Anfang wird der Roman von einem im höchsten Maße naiven Umgang mit der Atomenergie bestimmt. Doch eine wirkliche Bedrohung durch den fahrlässigen Umgang mit der Technik gibt es weder beim Einsatz von Uran noch beim Raketenflug. Technik erscheint als eine Art Spielzeug in den Händen der Ingenieure, deren Gefährlichkeit lediglich angedeutet wird.

Bei Dominik steht die Souveränität der Forscher außer Frage, jedenfalls solange es sich bei dem stark national geprägten Autor um deutsche oder ihre faschistischen Verbündeten handelt. Dieser Eindruck entsteht auch als der italienische Forscher Villari von seinem heimlichen Raketenflug zurückkehrt und die Erde ansteuert:

Ein Höhenzeiger war nicht vorhanden, und so war Villari jetzt bei seinem abenteuerlichen Flug lediglich auf sein Gefühl angewiesen. Nur nach seinem Körpergewicht konnte er schätzen, ob die Rakete Beschleunigung nach oben oder unten hatte. Fühlte er sich schwerer als gewöhnlich, so ging es mit beschleunigter Fahrt nach oben, fühlte er sich leichter, ging es im Sturz nach unten. Glaubte er, sein natürliches Gewicht zu haben, dann durfte er zwar annehmen, daß weder eine Beschleunigung noch eine Verzögerung stattfand, aber über die gleichmäßige Geschwindigkeit, mit welcher die Fahrt stattfand, wußte er auch dann noch nichts. Nur das wußte er, daß seine Lage mehr als kritisch war.<sup>3</sup>

Die Rakete, die im Roman auch "Stahlschiff" genannt wird, erinnert bei Dominik mehr an ein Luftschiff, als an ein überschallfliegender Raumschiff. Die Auswirkungen der beschriebenen Geschwindigkeit auf den Menschen – ein Mondflug soll innerhalb weniger Stunden möglich sein – vermag sich der Autor überhaupt noch nicht vorzustellen. Beispiel dafür ist, daß der Wissenschaftler die Welt auf seinem Flug verzögert wahrnimmt wie in Zeitlupe. Auch die Beobachter auf der Erde sehen das Raumschiff so:

In atemloser Spannung verharrte die Menge. <...> Ein Aufbrausen dann. Wie ein Lauffeuer ging es durch die Massen. <...> Jetzt sahen es schon viele, und jetzt sahen es alle. Das italienische Schiff zog in geringer Höhe von Norden heran. Aber es kam nicht allein. Drei in ihrer äußeren Form fast gleiche Schiffe waren es, die immer näher herankamen, für kurze Zeit über dem freien Platz bewegungslos in der Luft schwebten und in sanftem Fall nach unten sanken.<sup>4</sup>

Am Ende des utopischen Romans steht die friedliche verkehrstechnische Nutzung des neuen Energieträgers: Die Raketen sollen eine Kontinente verbindende "Ringlinie um den Erdball"<sup>5</sup> ziehen. So ist der Einsatz der Atomenergie bei Dominik mit dem Motiv der Völkerverbindung verknüpft, also durchaus positiv besetzt. Obwohl der atomare Supertreibstoff den Verbündeten eine Vormachtstellung verschafft, wird die Frage nach einem direkten militärischen Einsatz des neuen Energieträgers nicht gestellt.

In dem Roman "Jagd nach Atomen" warnt Herbert Danner 1946, also bereits nach dem tatsächlichen Abwurf der Atombomben auf Japan, vor den Folgen, die von einer militärischen Nutzung der Kernenergie ausgehen – allerdings in einer unrealistischen Art und Weise, so als wären die Konsequenzen noch nicht absehbar. Der Wissenschaftler Roland Bergen arbeitet an der zivilen Nutzung der Kernspaltung. Er entwickelt aus uranhaltigem Material einen Spezial-Treibstoff und ein neuartiges Flugzeuge, das Schallgeschwindigkeit erreichen soll. Die geheimen Forschungen finden in einer amerikanischen Firma statt, die als Porzellanfabrik ausgegeben wird. Gleich mehrfach werden die Arbeiten Bergens von Spionen bedroht. Als



schließlich die Armee von dem Supertreibstoff erfährt, sollen die Forschungen für die Entwicklung einer Atombombe genutzt werden. Bergen versucht, die militärische Führung davon zu überzeugen, daß die Risiken, wenn die "Urgewalt" des Atoms als Waffe genutzt würden, viel zu groß seien:

Um die im Atom zunächst brachliegenden Energien praktisch auszunutzen, müssen wir den Kern, wie ich bereits andeutete, spalten. Und zwar erfolgt dies durch in das Atominnere geschleuderte Geschosse, die aus Neutronen bestehen. Hierdurch findet eine Umwandlung der positiven Teilchen in negative oder umgekehrt, statt, je nachdem, welche Geschosse angewandt werden. Hierdurch werden andere Teilchen frei, die mit Urgewalt aus dem Kern hinausgeschleudert werden; etwa zwei bei jeder Kernspaltung.<sup>6</sup>

um "den ungeheuer festen Zusammenhalt der Materie zu zertrümmern".<sup>7</sup> Der Prozeß der Kernspaltung wird im Roman selbst mit Bildern aus einer Schlacht belegt, wenn die Rede von "Geschossen" ist, die etwas "zertrümmern". Der Wissenschaftler warnt hier allein vor den Gefahren einer atomaren Explosion, was ein Jahr nach dem tatsächlichen Abwurf der Atombomben vermutlich als dringendstes Problem eingeschätzt wurde. Aus heutiger Sicht spielt aber auch die gefährliche bis tödliche Wirkung atomarer Strahlen auf den Organismus eine wichtige Rolle, was im Roman keine Erwähnung findet.

Danner stellt in seinem Roman heraus, daß sich die Arbeitsweise und mit ihr die Verantwortlichkeit technisch Handelnder grundlegend verändert hat. Wie bereits bei Eyth ist der Wissenschaftler und Ingenieur nur noch für Teilbereiche von technischen Entwicklungen zuständig. Der Ingenieur Bergen, der die Forschungen betreut, arbeitet in einem Team aus Physikern und Chemikern. Bei Danner ist das Multitalent Ingenieur der frühen Technik-Romane des 19. Jahrhunderts, der die wissenschaftliche, praktische und wirtschaftliche Seite von technischen Entwicklungen gleichermaßen verantwortete, zu einem einzelnen Glied in einem arbeitsteiligen Prozeß geworden.

Trotzdem richtet sich General Steam an ihn, als die atomare Energie militärisch genutzt werden soll. Der Ingenieur soll eine "Überbombe" bauen. Dieser warnt davor, daß mit der Nutzung der Atomspaltung durch eine solche Waffe bisher nicht gekannte Mengen an Energie freigesetzt würden und damit "viel Elend über die Menschheit gebracht werden"<sup>8</sup> würde. Der General dagegen sieht die gewaltige Waffe als moralisches Instrument, weil mit ihr potentielle Gegner abgeschreckt würden und "dem Kriege ein Ende" gesetzt werden könnte.<sup>9</sup> Hier werden Positionen des "Kalten Kriegs" bereits vorweggenommen. "Und ist der Wahrer

dieser Waffe nur einigermaßen verständig, dann kann er wirklich zum Segen der Menschheit werden!“,<sup>10</sup> argumentiert der General. Die Möglichkeit, daß die Waffe auch in falsche Hände geraten könnte, zieht er gar nicht in Betracht.

Um die Gewaltigkeit der Waffe zu demonstrieren, zeigt Bergen bei einem Testflug deren Wirksamkeit:

Plötzlich zuckte eine riesige Wasserfontäne hoch. Ungeheure Eisberge wurden Spielbällen gleich, hochgeschleudert. Binnen Sekunden stand ein kilometerhoher, rötlicher Rauchpilz an der Abwurfstelle der Bombe, durch den man immer noch Eisbrocken und Felsen fliegen sah, die durch atomare Gewalten aus ihrem ewigen Schlaf herausgerissen worden waren.<sup>11</sup>

Die Beschreibungen erinnern an die biblische Apokalypse. Technik vermag es, die Welt in ihren Grundfesten zu erschüttern und das Leben im großen Stil auszulöschen:

Überall schwammen Wrackteile und tote Fischleiber auf dem Wasser . Ein Massensterben unter den Fischen war die Folge des Atombrandes gewesen. Hier schwamm ein Eisberg, in den sich anscheinend ein anderer festgekeilt hatte. Mit solch unheimlicher Kraft waren die beiden gegeneinander geschleudert worden. Dort lag auf einem Eisberg ein riesiger Fels , der sich tief in das Eis eingegraben und durch sein Gewicht den Schwerpunkt verlagert hatte; denn schief ragten Eiswände hoch! Schäumende, über haushoch gehende Wogen ließen erkennen, welche Kräfte sich hier ausgetobt hatten.<sup>12</sup>

Technik erscheint hier nicht mehr nur als Vernichtungsmittel eines einzelnen Schauplatzes, wie noch bei Prutz, oder als menschliches Leben auslöschendes Potential, wie das Giftgas bei Kaiser. Technik stellt sich nach dem tatsächlichen Abwurf der Atombomben und ihrer großflächigen omnipotenten Zerstörungswucht als ein die ganze Welt bedrohendes Zerstörungsmittel da, das selbst Berge zu versetzen vermag, auch wenn es nur Eisberge sind.

Dagegen setzt sich der Wissenschaftler Bergen für eine ausschließlich friedliche Nutzung des Atoms ein, von deren Unbedenklichkeit er überzeugt ist:

Ich führe die Umwandlung durch, speichere die Energie und kann sie an beliebigem Ort wieder entfesseln, so daß die Urgewalten nicht auf einmal losbrechen, sondern ihre Energie nach und nach abgeben, genau so wie ich es benötige, genau so wie der Pilot im Flugzeug es braucht, ähnlich einem Uhrwerk, welches aufgezogen und für eine gewisse Zeit gesperrt wird, um dann im Bedarfsfalle freigegeben zu werden.<sup>13</sup>

Sicher ist am Ende des Romans jedenfalls eines: Der versuchsweise Abwurf der Superbombe hat den verantwortlichen Militär überzeugt, daß der Einsatz von uranhaltigen Waffen fatale Konsequenzen hätte und deshalb nicht geschehen dürfe:

Daß Ihre Bombe eine derart vernichtende Gewalt haben würde, konnte ich nicht ahnen. Ich danke Ihnen im Namen aller für diese Tat. Nicht nur das amerikanische Volk wird Sie segnen, sondern – ich bin dessen gewiß – alle Völker der Erde, denen hiermit der Frieden gegeben wurde.<sup>14</sup>

## 2. Ingenieure und der Zweite Weltkrieg

Mit der literarischen Eroberung des Luft- bzw. Weltraums geht in der Technik-Literatur der dreißiger und vierziger Jahre der Wunsch einher, neue Territorien zu erobern, um damit die Vorherrschaft in der Welt zu erlangen. In der Propaganda-Literatur der Nationalsozialisten wird einerseits auf den größtmöglichen Einsatz technischer Entwicklungen gesetzt, um mit einem Gefühl der Überlegenheit auf den Krieg vorzubereiten, wie Arno Thaus in „Der Mann, der das Gas bezwang“ (1934). Oder die Ingenieure nutzen ihre Fähigkeiten, um Deutschland statt auf kriegerischem Wege, mit Hilfe der Technik mehr Raum zu verschaffen.

Beispielsweise Hanns Lerch, der in seinem 1934 erschienenen Roman „Ein Volk wandert ins Meer“ Landgewinnung durch geschickten Dammbau in Aussicht stellt. Doch nicht nur den ganz und gar unreflektierten Einsatz technischer Verfahren propagieren die Ingenieure in der Literatur der 30er Jahre. Auch ihr krasses Gegenteil tritt auf den Plan: Die an Himmler angelehnte Vision eines großgermanischen Bauernreiches, in dem auf industrielle Technik vollkommen verzichtet wird. Beispielsweise in Dietrich Kärrners 1938 erschienenen Roman: „Verschollen im Weltall. Ein Zukunftsroman“. Dann wiederum erlangt das Thema Naturbeherrschung Bedeutung und weit stärker noch als zur Jahrhundertwende jetzt im Sinne einer Unterwerfung der fremden, angsteinflößenden Natur, wie ich am Beispiel des 1943 veröffentlichten Gedichts „Fritz Todt“ von Hanns Johst noch zeigen werde.

Neben den vielen Nazi-Schriftstellern, für die Kriegsführung und Technikanwendung Hand in Hand gehen, gibt es in den dreißiger Jahren auch einzelne kritische Stimmen. So Kurt Doberer in seinem 1938 in Wien erschienenen wissenschaftlichen Roman „Elektrokrieg. Maschine gegen Mensch“:

Bereits im Untertitel wird die Intention Doberers deutlich: Er warnt eindringlich vor dem Einsatz elektrischer Waffen, in deren Strahlung ein nicht überschaubares Potential an Vernichtungsmöglichkeiten liegt. Doberer geht es nicht darum, futuristische Schreckensvisionen aufzuzeigen. Vielmehr zeigt er die Ambivalenz technischer Entwicklungen auf: Strahlungen können nicht nur so eingesetzt werden, daß sie den Alltag der Menschen erleichtern, sondern auch als Waffe, um sich eine Machtposition zu sichern. Die Janusköpfigkeit, die der Technik immanent ist, belegt Doberer an historischen Beispielen und macht sie auch an einzelnen Erfinderpersönlichkeiten fest. Thomas Edison habe "mit großem Behagen" eine "elektrische Hinrichtungsmaschine"<sup>15</sup> für Küchenschaben entwickelt. Und aus dieser Überlegung heraus habe er auch nicht davor zurückgeschreckt, für den Einsatz des Elektrischen Stuhls zu werben. Auch bei der Entwicklung ultrakurzer Radiowellen stellt Doberer Parallelen her. Mit ihrer Hilfe können amerikanische Ingenieure etwas so Harmloses wie Würstchen braten. Dann wieder können dieselben Strahlen auch kriegstechnisch genutzt werden:

Etwas weniger hausbacken, aber ebenso folgerichtig denken die Ingenieure der kriegstechnischen Laboratorien. Sie sagen sich, wir kochen statt Frankfurter Würstchen im Feld der Ultrakurzwellen lebende Menschen. Wenn es uns gelingt, aus einem Apparat solche Wellen weit genug über freies Gelände zu werfen, so besitzen wir eine Kriegswaffe, die anderen Kriegswerkzeugen, wie etwa dem Flammenwerfer, wirtschaftlich durch sparsamen Betrieb, psychologisch und physisch durch ihren großen Wirkungskreis überlegen und in ihrer Wirkungskraft ebenbürtig ist.<sup>16</sup>

Doberer verweist in seinem Roman eindringlich auf das internationale Wettrüsten in den 30er Jahren. Auch hier stellt er die Gefahr heraus, die der Einsatz der Technik mit sich bringt, wenn er nicht nach humanen Grundsätzen geschieht. Beispielsweise sollen in Japan in Unterwassertorpedos "lebende Roboter"<sup>17</sup> eingesetzt werden: Klein-U-Boote, die zur Zerstörung von Schiffen genutzt werden sollen, will die Regierung statt mit Fernsteuerungen mit lebenden Personen ausstatten. Sie kämen bei einem Angriff ums Leben. Der Autor kommentiert:

Dieses hat ohne Zweifel seinen Ursprung in finanziellen Überlegungen des Kriegsministeriums in Tokio über die Billigkeit eines japanischen Menschenlebens. Es erfolgte nämlich statt einer Bestellung <...> auf mehrere hundert Fernsteuerapparaturen für Unterwassertorpedos ein patriotischer Aufruf, in dem kühne junge Japaner aufgefordert werden, sich als Steuermänner für diesen Typ winziger U-Boote zu melden.<sup>18</sup>

Paradoxerweise wäre die Ersetzung des Menschen (Steuermann) durch die Technik bei diesem Beispiel ausnahmsweise einmal humaner als der Einsatz der Technik selbst (Fernsteuerung).

Doberers Resumée einer verantwortungsvollen Technikanwendung fällt äußerst pessimistisch aus: Wissenschaftler hätten durch "elektrische Zündvorrichtungen <...> immer exakt arbeitende Maschinen gemacht"<sup>19</sup> und so die technische Anwendung in einem Krieg zum Massenvernichtungsmittel werden lassen. Und so greift er dem tatsächlichen Einsatz der Technik als Massenvernichtungsmittel im Zweiten Weltkrieg vor, indem er den Einsatz von Strahlentechnik als äußerst gefährlich darstellt:

Tausende Explosionsmotoren zu Lande und zur Luft stehen bereit, über die Grenzen zu stoßen. Die meisten von ihnen sind noch durch die elektrischen Zündvorrichtungen gesteuert. Kann man nicht im gefährlichen Augenblick im weiten Kreis mit dem Griff elektrischer Strahlenbündel über diese Stoßarmee streifen?<sup>20</sup>

Völlig unkritisch sieht der Propagandaschriftsteller Arno Thauß die Entwicklungen in den 30er Jahren. Ziel seines 1934 erschienen Romans "Der Mann, der das Gas bezwang. Der Roman eines Tatmenschen aus der Zeit deutscher Not und deutschen Aufstiegs" ist es, die Leser auf den bevorstehenden Krieg vorzubereiten, indem ihnen die Angst vor möglichen Giftgas-Attacken genommen werden soll. Mit Hilfe eines neu erfundenen Gases soll es möglich sein, Giftgas zu neutralisieren und somit unschädlich zu machen.

Der Wissenschaftler Steffen stellt den von ihm entwickelten Luftabwehrschutz in den Dienst der Landesverteidigung, um, so die offizielle Meinung, "vor dem gefährlichen Würgengel des Krieges, das Giftgas, bedingungslos geschützt"<sup>21</sup> zu sein. Die Gefahren des vernichtenden Giftgases werden im Roman angesprochen und sind die Motivation des Erfinders:

Ich habe als Infanterieoffizier den Weltkrieg mitgemacht. Hier habe ich den Gaskrieg erlebt, nicht einmal, sondern zehnmal, hundertmal – den Gaskrieg mit seinen wahnwitzigen, nicht zu beschreibenden Wirkungen auf jedes lebende Wesen. Die Schrecken des tagelangen Trommelfeuers sind in der Erinnerung verblaßt, aber das heimtückische, schleichende Gift der graugrünen Gasschwaden habe ich die ganzen langen Jahre hindurch nach dem Kriege jeden Tag und jede Stunde zu spüren vermeint <...> voll ohnmächtigster Wut sah ich, wie die Welt von Feinden ringsum drohend ihre Kanonen auf uns richtete. Eingeschnürt durch aufgezwungene Verträge, war uns jede Möglichkeit genommen, uns zu verteidigen.<sup>22</sup>

Die Unterlegenheit der Deutschen im Ersten Weltkrieg dient ihm als Rechtfertigung für die militärischen Vorbereitungen auf den Zweiten Weltkrieg - technisch wie propagandistisch.

Thauß beschreibt die Wirksamkeit der technischen Methode mit großem Nachdruck:

Unter gedämpftem Zischen strahlte aus vielen kleinen Löchern im Boden der Glaskammer ein sandartiges wasserklares Gebilde, das im nächsten Augenblick wie ein starker Magnet den farbigen Schleier an sich riß. Kaum hörbar klirrend fiel ein kristallener Staub an den Glaswänden zu Boden, und die Kammer war wieder klar und durchsichtig.<sup>23</sup>

Das von Steffen erfundene Gas vermöge es, die Wirkung von Giftgas zu neutralisieren:

Gelbkreuz, Grünkreuz, Phosgen - - Namen, deren Klang allein genügte, um Tausende von Menschen erschauern zu lassen. Es war wie ein Wunder, daß der Menschheit ein Mittel gegeben sein sollte, das diese furchtbaren Henker des Krieges in Gedankenschnelle unschädlich macht.<sup>24</sup>

Statt die verheerenden Folgen von Giftgaseinsätzen zu beschreiben, beispielsweise wie Kaiser in den "Gas-Dramen", geht es dem Nazi-Schriftsteller Thauß darum, die Wirkung des Kampfmittels vollkommen zu verharmlosen. Seine Forderung, "das Gas muß in dem Augenblick, in dem es der platzenden Bombe entströmt, bereits verschwunden sein",<sup>25</sup> ist technisch gesehen noch nicht einmal in Ansätzen zu realisieren.

Auch andere Propagandaschriftsteller wie Bialkowski sollen die Gefahren des Krieges herunterspielen. 1934 beschreibt er den Sieg Deutschlands mit Hilfe von Geheimwaffen, die eine tödliche Strahlung besitzen: "Diese Wirkung ist so, daß die Morsstrahlen ganze Luftflotten auf einmal aus der Luft herabholen und sie zur Landung zwingen, wenn die Bedienung nicht gar die Schiffe vernichtet, indem sie dieselben zum plötzlichen Absturz bringt, was in ihrem Ermessen liegt."<sup>26</sup>

Ebenso stellt der Propagandaroman "Ein Volk wandert ins Meer" (1934) des Nazi-Schriftstellers Hanns Lerch eine utopische Lösung in Aussicht. Der Autor beschreibt ein Großprojekt zur Landgewinnung an der Nord- und Ostseeküste. Der Ingenieur Lund begründet seinen Plan so: "Vor allem jedoch ist der deutsche Mensch wieder einem Werk zugeführt, das in eine bessere Zukunft weist. Ich will lebenden Grund und Boden schaffen, auf dem gesiedelt werden soll. Aus Totem wird Lebendiges, aus Land wird Getreide und Nahrung. Aus dem

Meer werden Städte, Güter, Arbeitsplätze".<sup>27</sup> Er plant, Dämme ins Meer hinaus zu bauen, um sie zu Vierecken miteinander zu verbinden und den gewonnenen Boden zu besiedeln:

Zugleich werden auf den Kronen jener Deiche die elektrischen Züge fahren, die das neue Land erschließen. In mächtigen Schleusen nach dem Meere zu werden mit einer neu erfundenen und bereits patentierten Niederdruckturbine zur Ausnützung von Ebbe und Flut Kraftwerke angelegt, die dieses neue Land beleuchten, die elektrischen Züge treiben und die Wohnungen, Läden und Güter heizen.<...> Aus Schlick und Geröll wachsen neue deutsche Provinzen, wird Lebensraum für Millionen Deutsche. Eisen und Beton haben wir im Lande genug. Bauen wollen wir!<sup>28</sup>

Der Ingenieur wird zum "Archimedes",<sup>29</sup> der ein neues Atlantis erschafft.<sup>30</sup> Im zehnten Baujahr kann das Projekt dann abgeschlossen werden: "Die ungeheure Menschenmaschine arbeitet reibungslos. Rad greift in Rad. Und immer heller und näher scheint der Sieg."<sup>31</sup> Das Beispiel der friedlichen Technikanwendung zur Raumgewinnung, im Gegensatz zum Eroberungskrieg, ist trügerisch, denn die Intention des Autors ist es, mit Hilfe der Technikanwendung das Gefühl nationaler Überlegenheit zu erzeugen, indem die Eroberung neuen Raumes beispielhaft dargestellt wird.

In Dietrich Kärners 1938 erschienenen Nazi-Roman "Verschollen im Weltall. Ein Zukunftsroman" wird der Weg zum kompromißlosen Verzicht auf die Technik dargestellt. Zuvor allerdings wird die Technik gebraucht, um eine Vormachtstellung zu erreichen. Den Vormarsch chinesischer Truppen kann der schwedische Ingenieur Gösta Ring stoppen, indem er Kampf-Raumschiffe entwickelt, die Asien wieder unter europäische Vorherrschaft stellen. Der Ingenieur wird mit seiner Erfindung zum Herrscher der Welt gekürt. Doch am Ende des Romans steht, ganz im Sinne der Blut- und Boden-Mythologie, nicht die Beherrschung der Welt durch die Technik. Als Lösung stellt der Nazi-Autor die Abkehr von der Zivilisation in Aussicht. Die dem menschlichen Wesen entgegenstehende Welt der Technik, in der Abgase und Fabrikschlote die Luft "verpesten",<sup>32</sup> ersetzt er durch die ländliche Idylle eines Bauernstaates. Die Menschen, die "Nomaden" des „Industriezeitalters“<sup>33</sup> werden zu einer ursprünglichen Lebensform zurückgeführt: zu Ruhe, Natur und Pflug ihrer Vorfahren.<sup>34</sup>

Einmal abgesehen von den landwirtschaftlichen Bereichen, taucht das Thema Natur in der Nazi-Literatur auch unter anderem Gesichtspunkt auf. Die scheinbare Beherrschbarkeit der Natur, die selbst Ozeane und den Weltraum mit einschließt oder auch die für die deutschen Kriegsvorbereitungen sehr wesentlichen Autobahnen, beinhaltet gleichzeitig das Motiv der Kontrollierbarkeit von Naturwüchsigem. Dahinter steht auch der Wunsch, Fremdes zu

beherrschen. Über seine Betrachtungen des französischen Atlantiks zusammen mit dem "Autobahn-Architekten" der Nazis Fritz Todt schreibt Hanns Johst 1943 ein Gedicht mit dem Titel "Fritz Todt":

Wir bauen die Straße aus Fels und Beton!  
Wir treten nicht leise  
Auf Urwaldweise  
Verstohlene Pfade  
Geängstigten Fußes  
Durch Dickicht und Dschungel:

Wir bauen!

Wir bauen wohin auch der Führer befiehlt

Durch Deutschland Straße um Straße,  
Wir bau'n für Europa und um die Welt,  
Und wenn es dem Führer, dem Führer gefällt,  
Dann bauen wir bis zum Himmelszelt!  
Wir bauen! Wir bauen!<sup>35</sup>

Im folgenden Kapitel über Max Frisch gehe ich auf diese Motive genauer ein.

### **3. Reflexionen: Der Ingenieur in wirtschafts-politischen Abhängigkeiten und als Verbesserer der Natur**

Nach den Zerstörungen im Zweiten Weltkrieg, die nur auf der Grundlage eines konsequenten und massiven Technikgebrauchs möglich geworden waren, ist für viele Schriftsteller der Nachkriegszeit die Frage nach der Verantwortlichkeit des Technikers bzw. Ingenieurs für diese Entwicklung entscheidend. Die Gefahr, daß technische Entwicklungen in den Dienst militärischer Interessen gestellt werden – was bereits von Kaiser zu Beginn des Ersten Weltkriegs thematisiert wurde – beschreibt beispielhaft Carl Zuckmayer in seinem im Exil geschriebenen Drama "Des Teufels General" von 1954. Ein weiteres Thema in der Technik-Literatur zwischen 1950 und 1960 ist die Auseinandersetzung um die Grenze menschlichen Handelns beim Eingriff in natürliche Prozesse. Die Frage, inwieweit Natur, und dazu gehören auch menschliche Arbeitsleistungen, durch den Einsatz von Maschinen optimiert werden können, stellt der umstrittene Autor Ernst Jünger in "Gläserne Bienen". Der Roman ist 1957, also im selben Jahr wie der "Homo Faber" erschienen und weist auch in den Themen und Motiven Parallelen auf.



In dem 1954 erschienenen Drama "Des Teufels General" stellt Carl Zuckmayer die Frage nach der Verantwortlichkeit technisch Handelnder während des Zweiten Weltkriegs. Der technische Machtapparat der Luftwaffe wird durch den Ingenieur Oderbruch sabotiert. Als sein zerstörerisches Handeln von seinem Kollegen, dem Luftwaffengeneral und Flugingenieur Harras, entdeckt wird, antwortet er auf die Frage, warum er sein technisches Wissen gegen die eigenen Leute richtet und nicht gegen den Feind: "Ihr seid seine <Hitlers> Waffe. Die Waffe, mit der er siegen kann. Und wenn er siegt, Harras – wenn Deutschland in diesem Krieg siegt – dann ist Deutschland verloren. Dann ist die Welt verloren."<sup>36</sup> Oderbruch nimmt in Kauf, daß Kollegen in den von ihm sabotierten Flugzeugen sterben, wie Eilers, um dem totalitären System zu schaden: "Zerstörung. Eine bittere Losung. Die einzige, die uns bleibt. Wir können nicht halt machen vor denen, die wir lieben. Wir dürfen nicht fragen, Harras, wo eines Mannes Herz schlägt. Nur, wo er steht. Wir machen nicht halt vor uns selbst. Wir werden alle fallen."<sup>37</sup> Dagegen steht der General Harras, der seine Bereitschaft, Bombenangriffe zu fliegen, mit seiner Leidenschaft für die Fliegerei rechtfertigt. Gelegentliche Schuldgefühle: "das Gemeine zulassen ist schlimmer, als das Gemeine tun",<sup>38</sup> ertränkt er im Alkohol. Die im Drama beschriebene Technik beinhaltet trotz des hohen Maßes an Perfektion einen nicht kontrollierbaren Bereich:

Ich kenne Maschinen, wissen Sie. Ich bin Techniker. Ich weiß genau, wieviel auf exakte Berechnung ankommt. Und doch. Da ist ein allerletzter Winkel – der ist unberechenbar. Der heißt Glück – Griff – Gnade – Idee – Charakter – oder sonst was. Der kommt woanders her. Der ist außerrational.<sup>39</sup>

Der Gedanke, daß technische Anwendungen die Schicksalhaftigkeit von Ereignissen nicht auszuschließen vermögen, ist ein zentrales Thema auch im folgenden Kapitel über den "Homo faber".

Der im Drama behandelten Technik, wie sie für Kriegszwecke eingesetzt wird, steht eine friedliche Nutzung gegenüber. Der Ingenieur Oderbruch hofft, daß seine Kinder einmal Technik nutzen, um die Welt besser verstehen zu können:

Und vielleicht werden die einmal Maschinen fliegen, in denen kein MG eingebaut ist und keine Bombenluke – aber viele Fenster, und Beobachtungsgläser, und Meßapparate – um zu sehen, zu erkennen – zu forschen – die ganze Welt zu erforschen, mit offenen Augen und leichtem, frohem Sinn – dafür – dafür macht man das alles<sup>40</sup>

Technik wird bei Zuckmayer also nicht per se negativ gesehen: Erst durch die Instrumentalisierung zu Kriegszwecken wird sie für den Menschen gefährlich. Davon abgesehen verbindet der Autor mit ihr erkenntnisbringende und daher positive Aspekte. Die Indienstrafe der Technik durch politische Machtinteressen verhindert aber diese humane Art der Anwendung. Wesentlich ist, daß bei Zuckmayer der Ingenieur selbst in das Geschehen eingreift, indem er sein Wissen so einsetzt, daß die Funktionalisierung politischer Machtausübung nicht greifen kann. Da der Ingenieur nicht den humanen Einsatz seiner Entwicklung, hier sind es die von ihm erwarteten Flugzeuge, sieht, entzieht er den Machthabern die technischen Instrumente. Die von Zuckmayer beschriebene Lösung, bei der der Ingenieur selbst eingreift, wenn er den moralischen Nutzen seiner Handlungen nicht umgesetzt weiß, ist innerhalb der Technik-Literatur ein herausragendes Beispiel. In der Regel ist die technische Seite von der moralischen getrennt, d.h. Techniker reflektieren in den literarischen Werken nur unzureichend oder gar nicht die Auswirkungen, die ihr Handeln für die Gesellschaft hat. Daß die anhand der literarischen Werke dargestellte Entwicklung auch der tatsächlichen Arbeitsweise von Ingenieuren und Technikern entspricht, zeige ich am Beispiel des "Homo faber".

Ernst Jünger interessiert in seinen "Gläsernen Bienen" von 1957 die Frage der Optimierung menschlicher Handlungen durch die Technik. In einem Labor des Ingenieurs Zapparoni werden Automaten hergestellt. Es handelt sich um Puppen in Form von künstlichen Menschen und um künstliche Bienen. Richard, ein ehemaliger Rittmeister, bewirbt sich bei Zapparoni, um in dessen Labor mitzuarbeiten, ohne jedoch zu wissen, daß der Ingenieur Automaten baut. Richard vergleicht bei seinem ersten Besuch natürliche Handlungen der Menschen mit technischen Vollzügen. Beispielsweise stellt er die militärische Ersetzung des Pferdes durch den Panzer in Zusammenhang mit einer Veränderung der Menschen: "Sie wurden mechanischer, berechenbarer, und oft hatte man kaum noch das Gefühl, unter Menschen zu sein."<sup>41</sup> Die von Jünger beschriebene fortschreitende Ähnlichkeit zwischen Mensch und Maschine macht der Autor am Beispiel des Ingenieurs selbst fest. Als Richard Zapparoni sieht, ist er überrascht über dessen Gestalt. Seine äußere Natur erinnert ihn an ein nach Plan geschaffenes Wesen: vor allem das Blau seiner Augen, "das an sehr fernen Orten von einem Meister, der die Natur übertreffen wollte, erdacht worden war".<sup>42</sup>

Der verfremdete Blick auf natürliche Gegebenheiten – Richard sieht die Natur durch ein Fernglas, hier liegt ein Verweis auf Frisch nahe, dessen "Homo faber" die Welt durch die Filmkamera betrachtet – stellt das Beobachtete in einen fremden Zusammenhang. Bei Jünger

wird dieser Eindruck verstärkt, weil es sich in der Erzählung tatsächlich um fremde Wesen, um Automaten handelt. Als Richard durch das Fernglas die Bienen anschaut, meint er an ihrem "friedlichen Geschäft" etwas "Fremdes"<sup>43</sup> festzustellen. Schließlich vermutet er, daß Zapparoni den Mechanismus der fliegenden und honigsammelnden Bienen konstruiert habe. Der Ingenieur "hatte wieder einmal der Natur ins Handwerk gepfuscht oder vielmehr Anstalten getroffen, ihre Unvollkommenheiten zu verbessern, indem er die Arbeitsgänge abkürzte und beschleunigte. <...> Der Vorgang erfüllte mich, ich muß es bekennen, mit dem Vergnügen, das technische Lösungen in uns hervorrufen."<sup>44</sup> Das Motiv des künstlichen Menschen ist bei Jünger verknüpft mit einer großen Faszination, die von den erschaffenen Wesen ausgeht: "Bewegung und Ausdruck "der künstlichen Geschöpfe" verrieten studierte und übertroffene Natur"<sup>45</sup> schwärmt Richard. Diese positive Sichtweise ist alles andere als selbstverständlich, wie die Beispiele aus der Automaten-Literatur zeigen, etwa die Automate "Olympia" bei E.T.A. Hoffmann, die mit ihrer Fähigkeit zu verblenden, den Studenten Nathanael in den Wahnsinn treibt.<sup>46</sup> Bei Jünger ist das anders: Richards Vermutung, daß es sich bei den Bienen um Waffen handeln könnte, wird nicht weiter verfolgt. Jünger stellt keine Beziehung zur Waffentechnik her und lehnt sich mit seinen künstlichen Wesen an die Automatenbauer des 18. Jahrhunderts an. Trotzdem gestaltet er für die Technik-Literatur ein wichtiges Thema: Die Veränderung der äußeren und der inneren Natur durch den immer stärkeren Einfluß der Technik auf den Lebens- und Arbeitsbereich des Menschen in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Dies ist auch die zentrale Frage, der ich im folgenden Kapitel über den "Homo faber" nachgehen werde.

Zusammenfassend läßt sich eine Vielzahl von Themen und Motiven der Technik-Literatur zwischen 1920 und 1960 festhalten. Wohl kein anderer Zeitraum in der Literatur ist von so unterschiedlichen Thematisierungen geprägt worden wie die Zeit vor, während und nach dem Zweiten Weltkrieg, der mit dem Abwurf der Atombomben die Frage nach einem humanen Einsatz der Technik ganz neu stellt. Die wichtigsten Motive sind:

1. Technik (Atomenergie) ist nicht mehr steuerbar (Dominik, Danner)/ Technik hat immer einen nicht-kontrollierbaren Bereich (Zuckmayer)
2. Technik als Spielball in den Händen der Ingenieure (Dominik, Danner)/Gefahr wird verharmlost (Thauß, Bialkowski)
3. Nutzung der Atomenergie für zivilen Raketenantrieb als Völkerverbindung (Dominik)

4. Technik (Atomenergie) vermag die Welt in ihren Grundfesten zu erschüttern (Danner) oder dient als Massenvernichtungsmittel (Doberer)
  6. Technik triumphiert über Technik: Angst vor Krieg soll Menschen durch technisches Mittel genommen werden, das Kampfgas neutralisiert (Thauß)
  7. Technik verspricht paradiesische Welt (Lerch)/Ingenieur als Archimedes, der neues Atlantik erschafft (Lerch)
  8. Friedliche Nutzung der Technik möglich (Danner, Zuckmayer)
  9. Technik als Naturbeherrschung und Kontrolle über Naturwüchsiges (Johst)
  10. Natur in ihrer Ursprünglichkeit erscheint als "Totes", das erst durch den Zugriff der Ingenieure lebendig wird (Lerch)/Natur als unvollkommenes, verbesserungswürdiges Objekt (Jünger)
  11. Menschen werden Maschinen immer ähnlicher (Jünger)
  12. Indienstnahme der Technik durch wirtschaftspolitische Interessen (Zuckmayer, Doberer)
- 

#### **4. Max Frisch: "Homo faber" oder Die Verselbständigung der Technik**

In dem Erscheinungsjahr des "Homo faber", 1957, ist der Einsatz der Technik äußerst kontrovers diskutiert worden. Die Technikdiskussion der Nachkriegszeit ist noch bestimmt durch den Schrecken, den der Abwurf der Atombomben auf Japan ausgelöst hatte und gleichzeitig von einer neuen Bedrohung durch den ‚Kalten Krieg‘, den die Konfrontation der USA und Rußlands auslöste. In den "Homo faber" wie schon in frühere Werke Frisch's fließen die Erfahrungen des Autors mit dem Zweiten Weltkrieg ein. Der historische Stand der Technikentwicklung zeigt mit der Kernspaltung eine bis dahin unbekannte Form der modernen und gleichzeitig grausamen Kriegsführung. Mit dem Kriegsende war die Angst vor einer erneuten militärischen Auseinandersetzung nicht gebannt. Die Gefahren, die von einem möglichen Einsatz atomarer Waffen ausgehen, bestimmen das öffentliche Bewußtsein der 50er Jahre.<sup>1</sup>

"Das Atom ist teilbar, <was bedeutet>, der nächste Krieg, den wir als unvermeidlich erklären, wird der letzte sein."<sup>2</sup> schreibt Frisch 1946 in der Farce "Die chinesische Mauer". In der späteren Komödie "Don Juan oder die Liebe zur Geometrie" (1953) geht er das Thema Technisierung allgemeiner an, indem er naturwissenschaftliches Denken mit außertechnischen Lebensbereichen in Verbindung bringt. Diese Art der Problemstellung kann als Vorbereitung

für den 1957 erschienen Ingenieur-Roman gelten. In seinen Tagebüchern thematisiert Frisch ethische Grenzen bei technischen Anwendungen: “Das ist das Großartige. Wir können, was wir wollen, und es fragt sich nur noch, was wir wollen; am Ende unseres Fortschritts stehen wir da, wo Adam und Eva gestanden haben; es bleibt uns nur noch die sittliche Frage.”<sup>3</sup> Diese Frage stellt Frisch dann in seinem “Homo faber” explizit: Stellt der Gebrauch technischer Mittel in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts grundsätzlich eine Gefährdung für den Menschen dar, und welchen Einfluß nehmen diese Mittel auch auf den zwischenmenschlichen Bereich?

Diese Thematik greift auch die Technik-Diskussion der 50er Jahre auf. Im Mittelpunkt steht die Zwei-Kulturen-Debatte, die von dem englischen Wissenschaftler und Literaten C.P. Snow 1959 angeregt wurde. C.P. Snow, der den mangelnden Austausch zwischen der naturwissenschaftlich-technischen Wissenschaft einerseits und einer geisteswissenschaftlich moralisierenden Wissenschaft andererseits anmahnt, spricht von einem hohen Grad “beiderseitigen Nichtverstehens”<sup>4</sup> zwischen den zwei Wissenschafts-Kulturen, der sich immer weiter verstärke. Daran macht er auch eine “hochgradige Erstarrung in der Gegenwart”<sup>5</sup> fest, in der es keinen Austausch mehr zwischen der praktisch-handelnden und der ethisch-moralischen Kultur gebe. Die Zwei-Kulturen-Debatte sei “repräsentativ für die Rezeptionssituation des <Homo faber>”, so Schmitz.<sup>6</sup> Darüber hinaus spielt auch die feministische Literaturkritik für das Verständnis des Romans eine wichtige Rolle. Denn erst durch einen wechselseitigen Bezug beider Ansätze erschließt sich der Roman. In der Literaturkritik ist dies bislang vernachlässigt worden. Entweder wird das problematische Handeln des Ingenieurs als technikimmanent gedeutet oder es wird rein von der feministischen Sichtweise aus argumentiert. Meine Interpretation soll zwischen beiden Ansätzen vermitteln.

Im Mittelpunkt des “Homo faber” steht die Figur des technisch Handelnden, des Ingenieurs Faber. Dieser begegnet auf einer Schiffsreise zufällig seiner Tochter Sabeth, von deren Existenz er nichts weiß. Er hatte geglaubt, ihre Mutter, seine frühere Geliebte Hanna, die mit ihrer Tochter inzwischen in Griechenland lebt, zu einer Abtreibung bewogen zu haben, und hatte sie verlassen. Zusammen mit Sabeth unternimmt Faber eine Reise durch Frankreich, Italien und Griechenland, in deren Verlauf sich eine Liebesbeziehung zwischen ihnen entwickelt. In Griechenland erleidet Sabeth einen tödlichen Unfall, an dem Faber mit schuldig ist. Durch Sabeths Unfall trifft Faber seine einstige Geliebte Hanna wieder. Auch jetzt können sie frühere Mißverständnisse nicht überwinden, denn es trennt sie ihr gegensätzlicher

Weltbezug, der technische des Ingenieurs (Faber) und der künstlerische der Archäologin (Hanna). Fabers technisches Weltbild wird im Laufe des Romans in Frage gestellt. Schließlich gibt der an akutem Magenkrebs Leidende seine Arbeit als Ingenieur für die UNESCO auf. Ausschlaggebend für seine Entscheidung sind: seine Beziehung zu Sabeth, seine zwei Privatreisen nach Guatemala, um seinen Jugendfreund Joachim bzw. dessen Bruder Herbert zu besuchen, sowie die Gewißheit seines nahenden Todes.

Mit dem "Homo faber" ist der "technische Mensch" zu einem Paradigma in der Literatur geworden. Denn mit ihm ist die Technikliteratur in ihrer bisherigen Form überwunden worden, da Technik nicht nur das äußere Handeln der Figuren bestimmt, sondern auch ihre psychische Struktur. Insofern setzt Frisch mit seinem Roman einen ganz neuen Schwerpunkt. Der Homo faber bezeichnet einen Menschen, der die Welt handelnd angeht. Und bereits mit dem Titel beansprucht Frisch exemplarische Geltung. Der Roman über den technisch handelnden Menschen, den Homo faber, sei in erster Linie ein "Reflexionsroman", der die bisherigen Möglichkeiten der Technikliteratur "überschreitet".<sup>7</sup> "Tatsächlich produziert Frisch im <Homo faber> keineswegs die traditionellen Motive der Technikdichtung, denn <die Technik als solche> wird im Roman nicht dargestellt."<sup>8</sup> Technik hat hier "mehr als nur instrumentellen Charakter, sie ist eine Weltanschauung".<sup>9</sup> Entwickelt man diese zwei Ansätze von Schmitz und Meurer weiter, wird folgendes deutlich: Im Roman wird nicht mehr nur das Leben mit der Technik thematisiert; vielmehr haben technische Aspekte in die verschiedenen Lebensbereiche so weit Einzug gehalten, daß das Leben selbst als ein Analogon der Technik verstanden wird. Folglich spielt die Technik im Roman nicht mehr vorwiegend in Form von Instrumenten eine Rolle, sondern wird zu einer Art Lebensauffassung, die den Menschen als ganzen, also auch in seinen kritischen Anlagen, determiniert. Darüber hinaus prägt sie die Beziehung der Geschlechter untereinander. Meine Arbeit soll auch einen Beitrag dazu leisten, diese historisch völlig neue Art der literarischen Technikdarstellung in ihrer Komplexität darzustellen.

Die berufsbedingte Prägung des Ingenieurs ist im Roman Grundlage für seine Weltsicht und sein Handeln: "Ich lebe, wie jeder wirkliche Mann, in meiner Arbeit."<sup>10</sup> Frisch schildert den Techniker Faber in allen Bereichen als rationalen und gleichzeitig beziehungsarmen Menschen. Wie Faber gewohnt ist, "mit den Formeln der Wahrscheinlichkeit zu rechnen", so überträgt er diese Art der Problemlösung auch auf außer-technische Bereiche und erschließt sich die Welt "technisch".<sup>11</sup> "Faber betrachtet die Technik nicht als Mittel zu einem humanen Zweck, sondern als absoluten Selbstzweck."<sup>12</sup> Dadurch erscheint er, so Knapp, als

“Durchschnittsvertreter der männlichen Technokratie der fünfziger Jahre”,<sup>13</sup> dessen “Verwurzelung in ungeprüften hierarchisch-autoritären Vorstellungen”<sup>14</sup> gründen. Nicht zufällig platziert Frisch seinen Helden im Kontext der rein pragmatisch denkenden Zeit der Wirtschaftswunderjahre, wie der Autor erklärt:

Der <Homo faber> ist sicher ein Produkt einer technischen Leistungs- und Tüchtigkeitsgesellschaft, er mißt sich an seiner Tüchtigkeit, und die Quittung ist sein versäumtes Leben. In einer bäuerlichen oder vortechnischen Gesellschaft wäre das nicht möglich. Das ist ein Produkt dieses <American way of life>, wie man es damals noch sehr gläubig nannte.<sup>15</sup>

Der Mensch wird zur “Inkarnation” eines Systems des technischen Denkstils, so Geulen.<sup>16</sup> Der Literaturkritiker bezieht sich dabei auf das im selben Jahr wie der “Homo faber” erschienene Werk “Die Seele im technischen Zeitalter” von Arnold Gehlen. Wie ich an späterer Stelle ausführe, ist Faber der Natur und sich selbst entfremdet. Dabei folgt der Ingenieur in seinem Vorgehen einem bestimmten Muster: Fabers auf äußere erklärbare Phänomene begrenztes und daher stark reduktionistisches Weltbild grenzt Bereiche aus, die logisch nicht erklärbar sind. So ist er beispielsweise unfähig, schicksalsweisende Begebenheiten zu deuten: Im tragisch-antiken Sinne scheitert der Protagonist aufgrund seiner Unfähigkeit, Zeichen zu lesen. Der “Homo faber” erscheint als “Herr über die Natur, der in ihr nicht Symbole sieht, sondern Material, das er verwertet”,<sup>17</sup> sagt Frisch über seinen Romanhelden. Sein utilitaristisches Denken wendet der Ingenieur auf alle Bereiche des Lebens an, selbst auf vor-industrielle, wenn er beispielsweise den Sinn aztekischer Pyramiden hinterfragt: “Tempel im Urwald, wo alles vermoost und in Feuchtigkeit verbröckelt - wozu?”<sup>18</sup> In seiner “verengten” Weltsicht, die auf materielle Zusammenhänge konzentriert ist, verschließt er sich gegenüber anderen Formen des Erkenntnisgewinns; so “macht er sich nichts aus Träumen”<sup>19</sup> und mißt auch Assoziationen keine Bedeutung zu: Er reflektiert beispielsweise nicht - und hier beginnt das tragische Moment der Handlung -, warum er sich durch das Mädchen Sabeth an seine frühere Geliebte Hanna erinnert fühlt. Faber distanziert sich davon, eine Situation auch emotional zu erfassen, da ihm das als eine Form der mythischen Welterschließung erscheint. In der Wüste von Tamaulipas verteidigt der Techniker seine pragmatische Sichtweise auf die Dinge: „Ich sehe auch keine Sintflut, sondern Sand, vom Mond beschienen, von Wind gewellt wie Wasser, was mich nicht überrascht; ich finde es nicht fantastisch, sondern erklärlich.“<sup>20</sup>

Er sieht in allem das Gewohnte, "die üblichen Formen der Erosion",<sup>21</sup> das ihn emotional nicht berührt. Indem er die Welt in ihren Phänomenen scheinbar vollständig erklären kann, sie durch künstliche Hilfsmittel wie die Kamera erlebt und sie sich so in ihrer Funktionalität erschließt, erscheint er selbst nicht länger als Teil eines natürlichen Prozesses. Welchem Denken diese Einstellung gegenüber den Dingen entspricht, versuche ich in den folgenden Kapiteln aufzuschlüsseln.

Für seine Technikkritik wählt Frisch die Form des modernen Romans: die Montage. Er läßt seinen Helden Tagebuch schreiben und nennt die Aufzeichnungen einen Bericht. Dieser soll als Rechtfertigung für das Handeln des ‚jet-settenden‘ Ingenieurs verstanden werden. Faber, der sein Leben der aufstrebenden Technik der 50er Jahre verschrieben hat, ist es gewohnt, mit dem Flugzeug von Termin zu Termin und von Kontinent zu Kontinent zu eilen. Sein seelischer Zustand, beispielsweise seine Beziehung zu dem verheirateten Mannequin Ivy oder der oberflächliche Umgang mit seinen New Yorker Freunden, entspricht dieser äußeren Ruhelosigkeit. Die permanenten Ortswechsel sowie die Nutzung des Flugzeugs lassen Faber eine eigene Perspektive von den Dingen entwickeln, die ihn umgeben. Frisch nennt diese "Aufsicht",<sup>22</sup> weil der Betrachtende von oben auf die Dinge sieht, ohne ihre Komplexität und Vielschichtigkeit wahrnehmen zu können. Die Art, wie die Umwelt, mithilfe einer Reihe technischer Mittel, beispielsweise durch das Flugzeug und die Filmkamera, erfahrbar wird, hat auch Einfluß auf die Gestaltung des Romans bei Frisch.

Da die Außenwelt selbst als ein "labyrinthisches Ineinander" erscheint, besteht eine "paradoxe Identität zwischen Ich und Welt", schreibt Leber über den modernen Roman am Beispiel des "Homo faber".<sup>23</sup> Eine Wirklichkeit, "die keine festen Grenzen und Konturen mehr aufweist, kann im Roman nicht in ein intelligibles Gebilde verwandelt werden, in dem das Individuum als integrierbarer Teil seinen Platz hat und am Werden des Ganzen mitwirkt".<sup>24</sup> Da die Welt in ihrer Komplexität nicht mehr überschaubar und auf Sinn hin transparent sei, so Leber, werde eine "überfremdete Innerlichkeit der modernen Romanfigur"<sup>25</sup> sichtbar. Das Kennzeichen spätbürgerlicher Erzählweise sei ein "zunehmender Realitätsverlust", der sich an einer "fehlenden historischen Positionsbestimmung" festmachen ließe, schreibt Roisch.<sup>26</sup> Die Aufgabe des Autors der Moderne sei es, "dieses weltlose Ich zum Sinnbild des totalen Geschehens"<sup>27</sup> zu erheben. Dieser Prozeß spiegelt sich auch in der literarischen Form: War der Roman des 19. Jahrhunderts zumeist chronologisch aufgebaut, so herrscht seit der



Jahrhundertwende die offene Form vor, in der die Sukzession durch Rückblenden oder Vorausdeutungen aufgehoben ist.

Der "Homo faber" ist als Montage angelegt; durch die Aufgliederung der Handlung in unterschiedliche Ebenen (Vorausdeutungen, Rückblenden und Überblendungen) und die additiven Zeiterfahrungen werden vom Leser assoziative Verknüpfungen gefordert. Darüber hinaus wird die Handlung durch die Montage gebündelt, indem alle Handlungsepisoden mit einer entscheidenden Situation in Beziehung gebracht werden, mit der Katastrophe. Durch die Aufhebung der Sukzession entsteht ein komplexes Ineinander. Die Montagetechnik des Berichts, den Frisch "ingenieurhaft organisierend" verfaßt, bildet die Grundlage für die Reflexion der Hauptfigur: "Er läuft der Zeit sozusagen gegen den Strich; das Nachher kommt vorher; Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft sind einander untermischt", so Weber.<sup>28</sup> Für Schmitz hat diese Struktur vor allem einen "spannungsfördernden Effekt der konsekutiven Verknüpfung von Vorzeit- und Gegenwartshandlung".<sup>29</sup>

Die Montagetechnik nimmt auch ganz entscheidend Einfluß auf das Rezeptionsverhalten: Denn häufig ist dem Leser die Handlung bereits bekannt, bevor sie von dem fiktiven Erzähler durchlebt wird, so daß der Rezipient mit erhöhter Aufmerksamkeit aber auch mit größerer Distanz dem Geschilderten folgen kann. Da der Leser die Vorgänge durch die Zentralperspektive des fiktiven Erzählers präsentiert bekommt, der Ich-Erzähler somit den einzigen Bezugspunkt zur Fiktionswelt darstellt, erlebt er die Geschehnisse ausschließlich aus der Perspektive des Erzählers - eine breiter angelegte Sichtweise ist daher ausgeschlossen. Faber präsentiert die Welt so, wie er sie als Techniker wahrnimmt: "präzis, gestützt auf Beobachtungen, beschränkt auf Tatsachen, die sich aneinanderreihen, scheinbar möglichst ohne verfälschende Deutung",<sup>30</sup> schreibt Egger. Dem Leser bleibt es überlassen, zu einer Identifikation oder Distanzierung zu finden. Je weiter sich der Held im Handlungsverlauf in Widersprüche verstrickt, desto größer wird jedoch das Mißtrauen, mit dem der Leser Fabers einseitige Lebensauffassung verfolgt:

In dem Maße, wie der Leser das Weltbild der Hauptfigur zu erfassen mag, vergegenwärtigt er aber auch dessen Beschränktheit. Und je länger und konsequenter die einseitige Perspektive Fabers durchgehalten wird, umso wichtiger muß dem Rezipienten all das erscheinen, was von ihr ausgespart wird, aber eben deshalb gar nicht in den Blick kommt.<sup>31</sup>

Schmitz macht diesen Vorgang an dem Begriff der Negation fest:

Die Negation kann dann erzähltechnisch dem impliziten Autor als Kunstgriff dienen, dem Leser Informationen zu vermitteln, die Welt mit den Ansichten eines Erzählers nicht übereinstimmen. Tatsächlich provozieren Fabers Beteuerungen, er habe keine Minderwertigkeitsgefühle, er glaube nicht an Schicksal u.ä. beim Leser den Verdacht, gerade das Gegenteil sei wahr.<sup>32</sup>

Faber verfaßt den Bericht, um sein Weltbild und damit nicht zuletzt seine – wenn auch falsche - Identität zu verteidigen. Bereits in seinem 1954 erschienenen Erfolgs-Roman "Stiller" stellt Frisch die Frage nach der Identitätsfindung. Im "Homo faber" will der Protagonist durch den Bericht auch seine Unschuld an Sabeths Tod beteuern; der Zeitpunkt, an dem er sich zur Niederschrift entschließt, liegt also schon nach der Katastrophe, als sich der Held auch seiner unheilbaren Krankheit bewußt ist. So sind es letztlich nicht die Geschehnisse, die bei Faber den Wandel auslösen; erst der Prozeß des Schreibens über dieselben führt die Katharsis herbei. Er bemüht sich in seinem Bericht um Detailtreue und bezieht sich, um die Authentizität zu unterstreichen, auf äußere Fakten, wie Zeit- und Ortsangaben und die Erklärungen der Umstände.

Die Technik nimmt auch Einfluß auf den Aufbau des Romans, denn der "Homo faber" hat eine gleichsam technische Struktur. Dies wird deutlich zum einen an dem präzisen, mathematischen Aufbau des Romans, der "ingenieurhaft organisierend"<sup>33</sup> verfaßt ist. Zum anderen läßt sich auch der Gebrauch der Rollensprache nachweisen, was ich im Kapitel 4.6. weiter ausführe. Der vorwiegend parataktische Satzbau, d.h. die Aussagen sind gereiht und bleiben additiv, da sie einander nicht zu-, sondern nachgeordnet sind, zeigt Fabers Unfähigkeit, seine sprachlichen Äußerungen zu organisieren; er "gestaltet seine Mitteilungen nicht, sondern addiert sie zu amorphen Konglomeraten".<sup>34</sup> Über die aneinander gereihten Nominalphrasen schreibt Geulen: "Es ist die Automation selbst, die hier spricht."<sup>35</sup>

An der Art der sprachlichen Umsetzung der Gedanken zeigt sich die "registrierende Betrachtungsweise",<sup>36</sup> die die Phänomene nicht miteinander in Beziehung setzt, sondern isoliert nebeneinander stehen läßt. "Die Wahrnehmungen werden in der Regel grammatisch ungefiltert auf kürzestem Weg in Sprache umgesetzt", so daß das personale Ich passiv und "den andrängenden Impressionen ausgeliefert" erscheint.<sup>37</sup> Auch die Ellipsen verstärken diesen Eindruck und zeigen das einem "technischen Denken entsprungene Streben nach Kürze".<sup>38</sup> Die poetische Sprache sei im "Homo faber" vollends von "technischen Surrogaten"<sup>39</sup> verdrängt, so Schmitz. Durch die zum Teil sachliche Berichtssprache, beispielsweise durch Zitate aus wissenschaftlichen Abhandlungen, komme "der sprachliche Habitus"<sup>40</sup> des Technikers besonders zum Ausdruck. Die vorherrschende Alltagssprache wird

immer wieder durch Fachsprache aus Wissenschaft und Verwaltung abgelöst und zwar vorwiegend an den Stellen, an denen Faber darum bemüht ist, die Notwendigkeit seines Handelns zu beweisen.

Faber verfaßt einen Bericht, um "einer sachlich-rationalen, damit überprüfbaren Rechenschaftslegung"<sup>41</sup> nachzukommen. "Der Autor <...> provoziert den Leser, indem er die Mitteilung des Unwahrscheinlichen eben nicht Roman nennt, sondern Bericht."<sup>42</sup> Durch den Bericht-Stil spiegelt sich die inhaltliche Aussage in der Form: Die Ich-Erzählung ermöglicht den direkten sprachlichen Zugang zu der Figur. Der Held macht selbst auf seine Unzulänglichkeiten aufmerksam, wie auch Frisch in einem Gespräch mit Bloch erklärt: "Wäre das in Er-Form, so wäre ich als Autor der herablassende Richter, so richtet er sich selbst."<sup>43</sup>

Die Funktion und Leistung der Ichform besteht darin, daß wir von innen her an Fabers Unruhe, seinen Zweifeln und Zynismen, seinen Ahnungen und Irrtümern, seinen Fortschritten und Rückschritten teilhaben und auf diese Weise unmittelbar miterleben, in welcher neuen Schärfe sich das alte Problem von Ratio und Mystik für diesen positivistisch denkenden Ingenieur von 1957 stellt.<sup>44</sup>

Der Bericht besteht aus zwei Teilen, die Frisch Stationen nennt.<sup>45</sup> Die erste Station umfaßt Fabers Leben in New York und seine Beziehung zu Ivy, wobei bereits erste Zweifel an seinen Gewohnheiten im Handlungsgeschehen deutlich werden, obwohl der Held "noch völlig im Zustand der technoiden Natur- und Selbstentfremdung"<sup>46</sup> steht, so Meurer. Die zweite kürzere Station umfaßt den Reflexionszusammenhang und stellt die kritische Auseinandersetzung mit der ersten dar. Ausgelöst wird die Reflexion durch den Schuldgedanken, der die Katharsis einleitet:

So gesehen ergänzt der zweite Berichtteil den ersten von innen her, und die Aufspaltung des Gesamtgeschehens entspricht der unterschiedlichen Intention des Autors, der in der ersten Hälfte den handelnden, in der zweiten den leidenden Helden vorführt.<sup>47</sup>

Die Aufteilung der Handlung in zwei Phasen entspricht der inhaltlichen Antithetik, die ich im folgenden Kapitel untersuche. In dem zweiten, reflektorisch angelegten Teil ändert sich auch die sprachliche Gestaltungsfähigkeit der Hauptfigur; an die Stelle mechanistischer Adjektive, wie "das Wasser glitzert <metallisch>"<sup>48</sup> treten mehr und mehr poetische, wie "glücklich".<sup>49</sup> Die Sätze werden inhaltlich und grammatikalisch stärker aufeinander bezogen, so daß die Satzstruktur vorwiegend hypotaktisch ist; die stärker gegliederte Struktur unterstreicht dabei

die reflektorische Intention. Die Unterteilung in Erzählergegenwart und Handlungsgegenwart wächst durch das Zusammenfallen von erzählter Zeit und Erzählzeit zusammen, was dem Handlungsgefüge eine zusammenfassende Struktur verleiht und auch die Spannungsmomente positiv beeinflusst.

Insofern setzt Frisch die Möglichkeiten der Montage sehr gezielt ein und unterstreicht damit auch die inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Thema Technik. Auch vom Autor verlangt dieses umzudenken: Frisch schreibt, daß ein Grundzug neuerer Literatur das Forscherhafte sei, ihr Thema sei die Wahrheitsfindung; der Mensch stehe vor neuen Wirklichkeiten, die von der überlieferten Sprache nicht zu fassen seien. So wird der Schriftsteller "im Laboratorium" zum "Forscher in einer manchmal fast erbitterten Suche nach der Wirklichkeit".<sup>50</sup> So entspricht der Roman als Montage bei Frisch den Veränderungen in technischen und gesellschaftlichen Bereichen. Wie im vergangenen Kapitel erwähnt, trägt bereits bei Kaiser die Form wesentlich dazu bei, die Probleme mit der Technik literarisch zu gestalten. Kaiser verfolgt das Ziel, durch die geschlossene Form des Dramas und dessen streng geometrischem Aufbau, technische Abläufe in ihrer Struktur nachvollziehbar zu machen. Frisch setzt gut 50 Jahre später mit der Montage-Technik einen anderen Schwerpunkt: festgefahrene inhaltliche Standpunkte werden besonders offensichtlich, weil sie zu der offenen Form einen Kontrast bilden. Im folgenden Kapitel mache ich das am Beispiel des männlichen und weiblichen Weltbezugs exemplarisch.

#### 4.2. Das Prinzip der Reduktion am Beispiel der Geschlechterdifferenz

Frisch legt seinem Roman verschiedene Dualismen zugrunde, die als Gegensatzpaare angelegt sind. Die wichtigsten sind die technische versus künstlerische Weltaneignung, die in enger Verbindung mit der männlichen und weiblichen Existenz steht sowie die urwüchsige Natur versus moderne Zivilisation. Die daraus resultierenden klischeehaften, da reduzierten Handlungsmuster zeigen die Einseitigkeit im Weltbezug, beispielsweise die Festlegung auf das Weibliche, dem das Männliche antinom zugeordnet ist und auch eine Starrheit innerhalb der Handlungsführung vorschreibt. An jedem dieser Prinzipien wird die Gefahr verdeutlicht, sich auf einen dieser Pole festzulegen, denn erst durch das Inbeziehungsetzen der Gegensätze, das Abwägen und kritische Bewerten, wird Einseitigkeit vermieden.

Die klischeehafte Aufteilung in eine weibliche und eine männliche Existenz prägt eines der entscheidenden Gegensatzpaare im Roman. Die Andersartigkeit der Geschlechter steht für zwei Formen der Weltaneignung. Zur männlichen gehört ein mathematisch-technisches bzw. konstruierend tätiges Menschenbild sowie eine rationale Weltsicht, die ein Bedürfnis nach emotionaler und räumlicher Ungebundenheit mit einschließt. Damit einher geht das Prinzip der permanenten Mobilität, das die Benutzung von Artefakten voraussetzt. "Die technische Funktion wird zum Leitbild männlicher Identität, und Aspekte des Subjektiven, Körperlich-Sinnlichen werden als Störfaktoren ausgegrenzt ", schreibt Würker.<sup>51</sup>

Das "weibliche Prinzip", wie es traditionell verstanden wurde, ist sehr stark an die Natur gebunden. So ist die Übertragung von Natur auf Weiblichkeit im "Homo faber" beispielsweise nachweisbar an der Art, wie der Protagonist bei Landschaftsbeschreibungen Weiblichkeit assoziiert: "Sümpfe <...> himmelblau und wässrig (wie die Augen von Ivy) mit gelben Untiefen <...> vermutlich ein Unterwassergewächs <...> widerlich".<sup>52</sup> Die natürlichen Lebensbereiche werden im Roman grundsätzlich mit dem Weiblichen in Beziehung gebracht und stellen eine negative Komponente dar, weil sie das Prinzip der Unbeherrschbarkeit verkörpern; selbst die Indio-Männer haben in ihrer Naturverbundenheit etwas "Weibisches",<sup>53</sup> denn sie haben sich, durch die fehlende Distanz zur Natur, ihrer nicht bemächtigt.

Im "Homo faber" wird auch eine Assoziation von Weiblichkeit und Tod hergestellt, die ein Topos abendländischer Literatur ist.<sup>54</sup> Die Frau verkörpert die Natur durch ihre physischen Funktionen: sie ist Lebensspenderin und erinnert dadurch auch an das Sterbenmüssen, das der – wie er sich selbst gern sieht - naturbeherrschende geistige Mann gern verdrängt.<sup>55</sup> Die Frau wird in der abendländischen Kultur mit Natur assoziiert, demgegenüber der Mann mit Geistigkeit und Rationalität. Die Dichotomisierung von Logos und Natur geht auf der Grundlage der Bildung zweier Prinzipien auf Plato zurück und hat unser Denken entscheidend geprägt, so Rhode-Dachser.<sup>56</sup> Die Projektionen des Mannes weisen der Frau das "Nichtgeistige"<sup>57</sup> zu; der Mann hingegen sei in seiner Geistigkeit den Naturgesetzen und damit auch dem Tod enthoben. Als Gegenpol zu seiner Geistigkeit benötige er den Frauenkörper, der für ihn gleichermaßen anziehend und abstoßend ist, da er symbolisch das Leben und den Tod enthalte.<sup>58</sup>

Um die Erinnerung an seine eigene Vergänglichkeit zu verdrängen, wertet er das Weibliche ab und schafft sich dadurch auch eine vermeintliche Distanz zu natürlichen Prozessen. Dies geschieht im "Homo faber" speziell an den Stellen, an denen das Ich bewußt seine Eingebundenheit in natürliche Prozesse erlebt. Angesichts des Wechselspiels von Wachstum und Absterben im Urwald kommen Faber Gedanken an den Tod. Von hier aus leitet er eine Verbindung zur als schmutzig empfundenen Weiblichkeit her. Als die zwei Männer nach einem Gewitter durch den Urwald fahren, heißt es:

Es spritzte der Schlamm nach beiden Seiten, wenn wir durch die Tümpel fuhren, diese Tümpel im Morgenrot - einmal sagte Marcel: Tu sais que la mort est femme! Ich blickte ihn an, et que la terre est femme! sagte er, und das letztere verstand ich, denn es sah so aus, genau so, ich lachte laut, ohne zu wollen, wie über eine Zote.<sup>59</sup>

Rhode-Dachser deutet den "Homo faber" als Beispiel für "männliche Flucht in ‚unbesiedeltes Menschsein‘ und der Verankerung weiblicher Körperlichkeit in der Kloake".<sup>60</sup>

Feuer, <so Faber> ist eine saubere Sache, Erde ist Schlamm nach einem einzigen Gewitter (wie wir's auf unsrer Rückfahrt erlebt haben), Verwesung voller Keime, glitschig wie Vaseline, Tümpel im Morgenrot wie Tümpel von schmutzigem Blut, Monatsblut, Tümpel voller Molche, nichts als schwarze Köpfe mit zuckenden Schwänzchen, wie ein Gewimmel von Spermatozoen, genau so - grauenhaft. (Ich möchte kremiert werden!)<sup>61</sup>

In seiner Sicht von natürlichen Prozessen spiegelt sich nicht nur sein Ekel vor Organischem wider, sondern vor allem seine unbewußte Angst vor dem Tod. So ist der Roman auch eine Schilderung der "allmählichen Annäherung eines Mannes an seinen Tod".<sup>62</sup>

Die Geschlechterdifferenz, wie sie die Unvereinbarkeit der Dualismen bezeichnet, zieht sich als leitmotivisches Thema durch Frischs Werk. Die Spaltung des Menschen in ein männliches und ein weibliches Ich kennzeichnet die existentielle Einsamkeit des Menschen. Im "Homo faber" wird "die Feindschaft der Geschlechter <...> verabsolutiert zur metaphysischen Polarität des Seins, was sich im Verhältnis von Natur und Technik widerspiegelt",<sup>63</sup> schreibt Roisch. In Frischs "Don Juan" heißt es:

Welche Ungeheuerlichkeit, daß der Mensch allein nicht das Ganze ist! Und je größer seine Sehnsucht ist, ein Ganzes zu sein, um so verfluchter steht er da, bis zum Verbluten

ausgesetzt dem anderen Geschlecht.<sup>64</sup>

Ebenso wie Faber scheitert Don Juan an dem Versuch, sein Leben nach dem geistigen Prinzip auszurichten. Frisch bezeichnet im Nachwort den Don Juan als hybrid, da er nicht das Paradox erkennt, das dem Gedanken zugrunde liegt, "daß einer allein, Mann ohne Weib, Mensch sein will; sein Geist bleibt pueril im Verhältnis zur Schöpfung".<sup>65</sup> Die reduktionistische Form der Liebe, wie sie durch "Don Juan" verkörpert wird - und hier wird erneut die Verbindung von Weiblichkeit, Natur und Tod sichtbar - muß

das Unheimlich-Widerliche der Tropen haben, etwas wie feuchte Sonne über einem Sumpf voll blühender Verwesung, panisch, wie die klebrige Stille voll mörderischer Überfruchtung, die sich selbst auffrißt, voll Schlinggewächs - ein Dickicht, wo man ohne blanke Klinge nicht vorwärtskommt; wo man Angst hat zu verweilen.<sup>66</sup>

Der Typus Homo faber findet sich bei Frisch in verschiedenen Werken, als Archäologe („Die Schwierigen“, 1943), als Mathematiker („Don Juan“, 1953) oder als Verhaltensforscher („Biographie“, 1967). Immer sind es Männer, die sich mit der Erforschung von Naturgesetzen beschäftigen; es sind Figuren, die "das Leben verleugnen um des Geistes willen".<sup>67</sup>

Die strenge Aufteilung in ein männliches und ein weibliches Prinzip, das entscheidende Anteile des jeweils anderen ausschließt, zeigt die eindimensionale Lebensauffassung, mit der sich vor allem der Protagonist im "Homo faber" durch den Roman bewegt und scheitert. Denn "forcierte Verdrängung und forcierte Vereinseitigung" gebären schließlich "das Ungeheure".<sup>68</sup> Besonders beim Techniker Faber hat diese Reduziertheit fatale Folgen, wie ich im folgenden zeigen werde.

#### 4.3. Leben mit Artefakten - Leben als Artefakt

Mit der Festlegung auf ein Prinzip geht im Roman auch ein Verlust der Wahrnehmungsfähigkeit einher. Denn anstatt all seine Fähigkeiten und Sinne zu entwickeln, erscheinen die Personen einseitig und beschränkt, mitunter auch tragisch-komisch. Die Figur des Homo Faber ist von Widersprüchen gezeichnet. Als Verkörperung des "geistigen Prinzips" nutzt er einerseits im hohen Maße technische Geräte - als Ingenieur beherrscht er die Natur und deren Gesetzmäßigkeiten. Andererseits gelingt es ihm nicht, sich auf Menschen einzulassen oder zwischenmenschliche Konflikte zu lösen. Seine Auseinandersetzung mit der

Umgebung als Sein in Zeit und Raum ist durch Artefakte vermittelt. Der Ingenieur ersetzt Lebenszeit durch technisches Surrogat: "Er verhält sich zur Zeit, als ob sie aus einer Summe steuerbarer und beliebig repetierbarer Abläufe bestünde."<sup>69</sup> Die Artefakte bestimmen die Art, wie das Individuum wahrnimmt und schlußfolgert und bilden darüber hinaus den Bezugsrahmen für soziale Interaktion. Besonders die Filmkamera spielt im Roman eine wichtige Rolle.

Fabers "entfremdete Art zu sehen" zeigt sich an seinem permanenten Gebrauch der Kamera, die ihm "Außenansichten" der Dinge vermittelt<sup>70</sup> - anstatt das Beobachtete als Erfahrung aufzunehmen, filmt er "statt zu schauen".<sup>71</sup> Die Veränderung der Wahrnehmung durch Artefakte erklärt Frisch in seinem Essay "Knipsen oder Sehen".<sup>72</sup> An dem Titel wird bereits durch das "oder" die Unvereinbarkeit beider Aspekte deutlich. "Knipsen" wird zum Seh-Ersatz und folglich auch zum Erlebnis-Ersatz. Kritisch merkt Frisch an, daß die Menschen zu "Sklaven ihrer Kamera"<sup>73</sup> werden und deren Benutzung "erinnerungsbankrott"<sup>74</sup> macht, denn es sei "wohl nicht selten, daß die Kamera in einer Fünfzigstelsekunde mehr sieht, als der Mensch in dreiwöchigem Ferienaufenthalt".<sup>75</sup>

Da durch phototechnische Aufnahmen das Gesehene nicht verarbeitet wird - das Knipsen "frißt nur und verdaut nicht"<sup>76</sup> - werden die optischen Eindrücke nicht Teil des Erlebnisbereichs und können so auch nicht die Persönlichkeit formen. Erleben, so Roisch, heißt für Faber "betäuben" und "dient als Ersatz für das echte Erlebnis."<sup>77</sup> Wichtig ist hier, daß die Welt durch die veränderte Optik der Kamera nicht mehr als Einheit erschlossen wird, sondern als eine Vielzahl isolierter Einzelszenen. Dieses Bild entspricht der Montagetechnik des Romans.

Die Fähigkeit, seine Umgebung genau wahrzunehmen, verändert sich im Roman auch durch die Benutzung eines Verkehrsmittels. Es bestimmt die Atmosphäre sowie das Verhältnis zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit. Werden während des Fluges Schilderungen der Hauptfigur nur kurz angeschnitten und bleiben zumeist unverbunden nebeneinander stehen - vergleichbar mit den optisch vermittelten Eindrücken eines Kamerabenzüters -, korrespondiert diese sprachlich reduzierte Gestaltungsfähigkeit mit den schnell wechselnden Bildern, die sich dem Fliegenden darstellen. Das Sich-Einlassen der Figur im Auto und auf dem Schiff ist davon beispielsweise grundlegend verschieden. Allerdings löst die ungewohnt langsame Bewegung auf dem Schiff bei Faber auch Irritation in der Wahrnehmung aus:



So eine Schiffsreise ist ein komischer Zustand. Fünf Tage ohne Wagen! Ich bin gewohnt zu arbeiten oder meinen Wagen zu steuern, es ist keine Erholung für mich, wenn nichts läuft, und alles Ungewohnte macht mich sowieso nervös. <...> Man fährt und fährt, die Motoren laufen Tag und Nacht, man hört sie, man spürt sie, man fährt pausenlos, aber nur die Sonne bewegt sich, beziehungsweise der Mond, es könnte auch eine Illusion sein, daß man fährt, unser Kahn kann noch so stampfen und Wellen werfen, Horizont bleibt Horizont, und man bleibt in der Mitte einer Kreisscheibe, wie fixiert, nur die Wellen gleiten davon, ich weiß nicht, mit wieviel Knoten in der Stunde, jedenfalls ziemlich schnell, aber es ändert sich überhaupt nichts – nur daß man älter wird!<sup>78</sup>

Über die spezifische Form der Wahrnehmung bei der Benutzung von Artefakten äußert sich Frisch in seinem "Tagebuch" (1946), als er einen Flug über die Alpen beschreibt. Sein Fazit ist, daß der Mensch durch das Artefakt in einem anderen Bezug zu seiner Umwelt steht als ohne dasselbe. Bereits für die expressionistische Literatur spielt das eine entscheidende Rolle, wie ich im Kapitel über Kaiser herausgearbeitet habe.<sup>79</sup> Die Vermitteltheit der Wahrnehmung während des Flugs entsteht zum einen durch die Trennung von wahrnehmendem Subjekt und wahrzunehmendem Objekt. Beispielsweise schränken die Motorengeräusche die Sinneswahrnehmung ein, "das Dröhnen der Motoren, das fast zur Stille wird und uns von allem Erblickten sonderbar trennt".<sup>80</sup> Auch der "lautlose Flügel, der über die Äcker und die Dächer schwankt", trägt zur Distanz zwischen dem Gegenstand und dem Betrachter bei, so daß Erinnerungen an das Erlebte hinter eine "anekdotische Erstarrung"<sup>81</sup> zurückfallen. Das "Röntgenhafte dieser Aufsicht"<sup>82</sup> - statt "Ansicht" wählt Frisch das Präfix "auf", um so die Perspektive und die einseitige Sichtweise des Betrachters zu unterstreichen - verhindert ein emotionales Erleben der Situation. Ebenso trägt das "unverschämte Gefühl von Sicherheit" zu einer subjektiv empfundenen Distanz bei, denn die Wahrnehmung vollzieht sich "ohne Bezug auf den Augenblick und auf den Ort",<sup>83</sup> wo sich der Schauende befindet: "Wir kreisten irgendwo".<sup>84</sup> Die zeitliche und räumliche Ungebundenheit des "Jet-Setters" Faber läßt sich hierzu parallel setzen, und so wird der Eindruck eines additiven Weltbezugs deutlich, in dem kein einheitlich Verbindendes vorherrscht, das Geschehenes miteinander in Beziehung setzt. Somit kann sich weder die Persönlichkeit zu einem Ganzen formen, noch können sich kritisch-reflektierende Potentiale entfalten. Stattdessen steht der Mensch sich selbst und seiner Umgebung fremd gegenüber.

Die Beziehungslosigkeit zu den Dingen, die sich während des Fluges einstellt, nehme dem Menschen die Angst vor der Höhe und vor der Geschwindigkeit, denn "gänzlich ist man schon aus dem menschlichen Maßstab gelöst".<sup>85</sup> Durch die Distanz nehmen die Städte modellhaften Charakter an; die Wahrnehmung sei durch das "verlorene Raumgefühl"<sup>86</sup> so

sehr gestört, daß beim Betrachter eine Empfindungslosigkeit ausgelöst wird. Diesen Zustand beschreibt Frisch mit seiner plötzlichen Bereitschaft, ohne Motiv auf eine beliebige Stadt Bomben zu werfen:

Es juckt einen, eine Reihe von schwarzen und braunen  
Fontänen hineinzusteuern, und schon ist man weg; man sieht,  
wie sich das Dampferchen zur Seite legt, die Straße ist wie  
ein Ameisenhaufen, wenn man mit einem Zweiglein  
hineinsticht, <...> man sieht kein Blut, hört kein Röcheln,  
alles ganz sauber, alles aus einem ganz unmenschlichen  
Abstand, fast lustig.<sup>87</sup>

So birgt die Beziehungslosigkeit zu den Dingen eine Gefahr, die Frisch im "Homo faber" exemplarisch aufzeigt. Als Kontrastierung zu der artefaktvermittelten Wahrnehmung folgt im "Homo faber" auf die Flugszene des Romananfangs die Notlandungsepisode in der Wüste, in der Faber auf jegliche Anwendung technischer Mittel verzichten muß. An diesem Ort, an dem die Figur zum Aufenthalt und somit zum "Stillstand" gezwungen wird, erfolgen bezeichnenderweise Reflexionen über das Wahrnehmen.

Die Notlandungsepisode, in der der Leser ausführlich über Fabers Bezug zur Welt erfährt, wird von Frisch erzähltechnisch sorgfältig vorbereitet. Sie steht am Anfang einer Kette von Zufällen, die von Faber zum Teil selbst durch seine ‚Ausbruchsversuche‘ aus dem Alltag provoziert sind. Das äußere Geschehen vermag hier das Gewohnte zu durchbrechen. Die plötzliche Notlandung, bei der Faber "die Nerven verlor"<sup>88</sup> und bewußtlos wird, löst bei dem Protagonisten keine äußeren Anzeichen der Verunsicherung aus. Trotz des Ausfalls der Motoren vertraut er auf die Technik und beschreibt die Vorfälle sachlich; bildhafte Erzählpassagen, durch die Fabers Gefühlslage erkennbar würde, bilden eine Ausnahme. Auch bleiben Sätze unvermittelt nebeneinander stehen, wenn beispielsweise der Erzähler eine Zeitangabe macht, ohne daß sie mit dem Handlungsverlauf in Beziehung stünde. Es folgt als Vorausdeutung eine kurze Skizzierung des zu erwartenden Handlungsverlaufs. Die zentrale Frage, ob es sich bei dem, was Faber zustößt, um Schicksal handelt, wird ebenfalls in dieser Episode gestellt. Faber erklärt in der Rückblende, daß er nicht an Fügung glaube, denn was passierte, sei eine "Kette von Zufällen",<sup>89</sup> die jedem zustoßen könnte. In seiner Bemühung um Objektivität führt er aus: "Ich brauche, um das Unwahrscheinliche als Erfahrungstatsache gelten zu lassen, keinerlei Mystik; Mathematik genügt mir."<sup>90</sup> Zur Unterstützung seiner Aussage führt er einen Exkurs über mathematische Wahrscheinlichkeitslehre an und belegt seine Aussage, um deren Objektivität zu unterstreichen, mit Sekundärliteratur; seine Angaben

unter "Vgl. <...>"<sup>91</sup> sind für einen fiktiven Text höchst ungewöhnlich und verdeutlichen Fabers Absicht, einen nicht anzweifelbaren Bericht zu verfassen.

In seiner Bemühung um Eindeutigkeit grenzt sich Faber von subjektiven Formen der Welterschließung ab, um somit nicht rational erklärbare Bereiche wie das Schicksal ausschließen zu können. Als Naturwissenschaftler ist er gewohnt, stets gültige kausale Zusammenhänge aufzustellen, wobei er allerdings das Deuten dieser Zusammenhänge unberücksichtigt läßt. Die Trennung heuristischen Arbeitens geht auf Diltheys Unterscheidung vom Erklären von Naturgesetzen einerseits und Verstehen von Zusammenhängen andererseits zurück.<sup>92</sup> Diese Trennung läßt sich am Weltbezug des "Homo faber" nachweisen; seine Erkenntnisweise der Lebenszusammenhänge ist eine im strengen Sinne naturwissenschaftlich orientierte. Von dieser Form der Welterschließung sind nicht nur Bereiche geprägt, die unmittelbar mit seiner Berufstätigkeit zu tun haben, sondern sie bildet die Grundlage für seine Wahrnehmung überhaupt.

Wahrnehmung bezeichnet die durch die Sinne vermittelte Auffassung des außerhalb des Bewußtsein Vorhandenen und ist abhängig von der jeweiligen Aufmerksamkeit, die man den Gegenständen entgegenbringt, so daß die Bestandteile des Wahrnehmungsinhalts entsprechend in den Vordergrund treten bzw. aus dem Bewußtsein verschwinden. Wahrnehmung geht etymologisch auf das griechische Wort "aisthesis" zurück. Bezeichnet der Begriff Aisthetik die Aufnahme des Äußeren durch die Sinne, so leitet Welsch davon die Anästhetik ab.<sup>93</sup> Sie hat die Aufhebung der Empfindungsfähigkeit zum Gegenstand, die aufgrund eines Verlustes, einer Unterbindung oder der Unfähigkeit von Sensibilität auftritt, und zwar aufgrund einer *bewußt* vollzogenen Reduktion der Empfindungsfähigkeit. In diesem Sinne ist die bewußte Ausschließung von Wahrnehmungen im "Homo faber" zu verstehen, mit der eine reduzierte Erlebnisunfähigkeit einher geht. Dieser Zusammenhang zwischen der Aisthetik und dem Handeln des Technikers wurde in der Sekundärliteratur bislang nur unzureichend abgehandelt.

Auch die folgenden Testszenen unterstreichen die vom technisch Handelnden bewußt vorgenommene Ausschließung von sinnlich Vermitteltem. Faber betont, für Empfindungen nicht offen zu sein, sondern lediglich das objektiv Feststellbare wahrzunehmen. Seine Objektbezogenheit verhindert beispielsweise auch, Kunstwerke zu erleben, da er an ihnen

nicht das Besondere erkennt. Frisch führt diese Haltung seines Helden im Verlauf des Romans ad absurdum, wie das Beispiel des Inzest zeigt.

Faber führt in der Notlandungsszene in der nächtlichen Wüste aus, daß der Mond, als eine "errechenbare Masse" um unseren Planeten kreist, und "eine Sache der Gravitation" ist.<sup>94</sup> Dies sei ein interessantes Phänomen, aber nicht notwendigerweise ein Erlebnis. Hier richtet er sich gegen Intuition und Phantasie, die den emotional involvierten Betrachter eines Naturereignisses normalerweise bewegen. Faber ist jedoch entgegen seinen Behauptungen in seinem Handeln sehr wohl von Stimmungen, die durch das Erleben von äußerlich Wahrnehmbarem provoziert sind, beeinflusst; beispielsweise stellt er Herbert in der nächtlichen Wüste unvermittelt die Frage, ob er Joachims Bruder sei, obwohl es dafür, objektiv betrachtet, keinen Grund gibt. Darauf folgt erneut die Zurückweisung von Stimmungen auf den Wahrnehmungsprozeß:

Ich sehe die gezackten Felsen, schwarz von dem Schein des Mondes; sie sehen aus, mag sein, wie die gezackten Rücken von urweltlichen Tieren, aber ich weiß: Es sind Felsen, Gestein wahrscheinlich vulkanisch, das müßte man nachsehen und feststellen. Wozu soll ich mich fürchten? Es gibt keine urweltlichen Tiere mehr. Wozu sollte ich sie mir einbilden?<sup>95</sup>

Die Rationalisierung des Bewußtseins führe bei Faber zu einem "Mittelbarwerden der Erfahrung", so Gehlen, denn der Wahrnehmungsprozeß sei selbst schon ein "technischer Prozeß".<sup>96</sup> Technik, so Frisch in seinen "Tagebüchern", führe zur "Entbindung aus dem erlebbaren Verhältnis".<sup>97</sup> Insofern das Erlebbare nicht Teil des Erlebnisbereichs wird, nimmt es auch keinen Einfluß auf die Persönlichkeit. "Nur über das Wahrnehmen ist Erkenntnis, die aber ein blinder Spiegel bleibt, wenn das Geschaute in seinem Wesen nicht begriffen wird."<sup>98</sup> In seiner vermeintlichen Fähigkeit, die Erscheinungen der Welt zu kalkulieren, reduziert Faber die Erscheinungen der Welt auf ihre äußere "Aufsicht". So verliert das bereits Erklärte seine Besonderheit, denn die "Kalkulation hat die Phantasie verdrängt <...> alles Sehen wird zum Wiedersehen; alle Wahrnehmungen unterliegen einem nicht neu entdeckendem Apperzeptionsmechanismus, der nur die ewige Wiederholung des Gleichen beschert".<sup>99</sup>

Fabers Abwehr von Emotionen und damit von Situationen, die sich nicht rein mit dem Verstand erklären lassen, zeigt seine Angst vor dem Nicht-Kalkulierbaren, da er, wie aufgezeigt, das geistige Prinzip zu verkörpern sucht. Er wertet Emotionen ab, "wozu weibisch

werden?"<sup>100</sup> und schafft sich somit Distanz zu ihnen. Die Aussparung des Erlebnisbereichs begründet er mit der Abgrenzung von Aberglaube und Mystik:

Ich sehe auch keine Sintflut, sondern Sand, vom Mond  
beschiene, vom Wind gewellt wie Wasser, was mich nicht  
überrascht; ich finde es nicht fantastisch, sondern erklärlich.<sup>101</sup>

Er wehrt sich gegen den Vergleich von Agaven und "verdammten Seelen" und begründet es wie folgt: "Ich kann mich von der bloßen Vorstellung, der letzte Mensch zu sein, nicht erschüttern lassen, denn es ist nicht so. Wozu hysterisch sein."<sup>102</sup> Folglich lautet sein Fazit: "Ich weigere mich, Angst zu haben aus bloßer Fantasie, beziehungsweise fanatisch zu werden aus bloßer Angst, geradezu mystisch."<sup>103</sup> Dabei geschieht gerade die Ausblendung dieser Bereiche aufgrund der Angst vor ihnen.

Die eingeschränkte Erlebnisfähigkeit Fabers wird an Stellen besonders deutlich, an denen er emotional sehr betroffen ist, aber nicht vermag, diese Gefühle auszudrücken, beispielsweise als Faber seinen früheren Freund Joachim erhängt vorfindet. Er reagiert mit einer rationalen Überlegung und fragt sich, woher das Radio wohl seinen Strom beziehe; als er erfährt, daß Herbert Joachims Bruder ist, flüchtet er sich in Konventionen: "Wie klein die Welt ist", "Ich staunte, wie die Zeit vergeht, wie man älter wird".<sup>104</sup>

Als Ergebnis läßt sich festhalten: Die bewußte Aussparung des Erlebnisbereichs durch den übermäßigen Artefaktgebrauch führt im Roman nicht nur zu emotionaler Kälte, Beziehungslosigkeit und zur Unfähigkeit, assoziative Verknüpfungen zu leisten; auch im kognitiven Bereich wird die Einseitigkeit des technisch Handelnden sichtbar: Die Angst vor Aberglaube und Mystik, also vor Bereichen, die nicht logisch erklärbar sind, führt zu ihrer strikten Ablehnung und ist gleichzeitig Ursache für eine positivistische und pragmatische Sicht auf die Welt.

Im Laufe des Romans distanziert sich Faber mehr und mehr von der pragmatischen Sichtweise. Der endgültige Bruch setzt dann ein, als er erkennt, daß er an dem Tod Sabeths mitschuldig ist. Während der Schiffsfahrt, als er sie umwirbt, sollen seine technischen Ausführungen über Computer die junge Frau noch beeindrucken. Seine Ausführungen machen deutlich: Die Rationalisierung von Erfahrung und gleichzeitig die Reduktion auf das männliche Prinzip sind bei dem Ingenieur Grundlage für seine unreflektierte und

fortschrittsgläubige Sichtweise. Als Sinnbild dieses kritiklosen Handelns steht im Roman die sich selbst steuerbare Maschine – jegliche Einflußnahme von Dritten ist hier weder möglich noch gewollt.

Ich erklärte, was die heutige Kybernetik als Information bezeichnet: unsere Handlungen als Antworten auf sogenannte Informationen, beziehungsweise Impulse, und zwar sind es automatische Antworten, größtenteils unserem Willen entzogen, Reflexe, die eine Maschine ebenso gut erledigen kann wie ein Mensch, wenn nicht sogar besser.<sup>105</sup>

Menschliche Handlungen werden hier reduziert auf eine Ansammlung von Reflexen, die nicht mehr kritisch hinterfragt werden können. Damit einher gehen Maschinen, die sich selbst steuern und deren Verfahren bzw. Produkte keiner ethischen Reflexion mehr unterliegen. Somit wird die Technik nicht mehr auf ihren Sinn für den Menschen geprüft, sondern um

ihrer selbst willen vorangetrieben. Daß ein solches Denken und Handeln mit vielen Gefahren verbunden ist, zeigt beispielsweise die heutige Diskussion um die Gentechnik, bei der Nutzen und Risiken sehr genau gegeneinander abgewägt werden müssen.

Faber dagegen schwärmt vom Superrechner Computer, dem “Elektronen-Hirn”, eben weil die Steuerung nicht mehr vom Menschen, sondern seiner Meinung nach weit präziser “durch Vakuum-Elektronenröhren, eine Maschine, die heute schon jedes Menschenhirn übertrifft” vorangetrieben wird.<sup>106</sup> Damit bezieht er sich auf Norbert Wiens 1948 veröffentlichtes Grundlagenwerk über Kybernetik.

Vor allem aber: die Maschine erlebt nichts, sie hat keine Angst und keine Hoffnung, die nur stören, keine Wünsche in bezug auf das Ergebnis, sie arbeitet nach der reinen Logik der Wahrscheinlichkeit, darum behaupte ich: Der Roboter erkennt genauer als der Mensch, er weiß mehr von der Zukunft als wir, denn er errechnet sie, er spekuliert nicht und träumt nicht, sondern wird von seinen eigenen Ergebnissen gesteuert (feedback) und kann sich nicht irren; der Roboter braucht keine Ahnungen –<sup>107</sup>

Der vom Menschen konstruierte und sich selbst steuernde Roboter – ein angstbesetztes Bild, das bereits Mary Wollstonecraft Shelley Anfang des 19. Jahrhunderts mit der Figur des Frankenstein in die Science-Fiction eingeführt hat. Seither wird es in den verschiedensten Kontexten immer wieder aufgenommen und erlebt mit der Diskussion um ‘Turing’s Man’ einen neuen Aufschwung. Welchem Denken die positivistische Auffassung entspringt, die auch als Moralindifferenzauffassung beschrieben wird, erkläre ich im folgenden Kapitel. Zuvor gebe ich einen Überblick über die Technikdiskussion. Da in der Sekundärliteratur sozialwissenschaftliche Theorien zum Verständnis des Romans kaum hinzugezogen werden, gehe ich im folgenden darauf intensiv ein.

#### 4.4. Naturbeherrschung und Technikkritik

Die Diskussion um die technische Entwicklung ist seit den 50er Jahren in Deutschland mit sehr unterschiedlichen Schwerpunkten geführt worden. Auffallend ist, daß in den 80er und 90er Jahren immer stärker die Verantwortung des technisch Handelnden in den Vordergrund rückt; der Mensch als Handlungsträger, der Prozesse steuert und lenkt bzw. steuern und

lenken sollte. Welche Umstände diesen aktiven und kritischen Zugriff verhindern, stelle ich im folgenden dar.

Die unkritische Vorstellung, Technik sei lediglich ein Werkzeug, um sich die Welt ‚untertan‘ zu machen (Instrumentalismusauffassung), ist bereits seit der Industrialisierung nicht haltbar,<sup>108</sup> dennoch taucht dieser Gedanke auch in der modernen Technikdiskussion immer wieder auf. Die Technik, wie sie sich unter institutionellem Einsatz von Maschinen manifestiert, ist nicht mehr bloßes Werkzeug, sondern umfaßt eine Vielzahl von Rückwirkungen auf den Menschen. Die Auffassung, Technik sei lediglich "die Anwendung der Ergebnisse neuzeitlicher Wissenschaft",<sup>109</sup> ist bestimmt durch ein positivistisches Denken. Häufig wird technisches Handeln ohne Rückbezug auf Gesellschaft vorgenommen (Moralindifferenzauffassung), wobei sich der planende Mensch in seinem Vorgehen ausschließlich an technischen Zielen orientiert. Der Ingenieur erscheint in diesem Kontext als "Planer" und "Entwerfer", der "kühn das Neue wagt, zu unbekanntem Ufern aufbricht und alle Emotionen durch kühlen Sachverstand meistert", so Zimmerli.<sup>110</sup> Er beschreibt, wie die Kybernetik auf das Handeln von Ingenieuren Einfluß nimmt. In seiner Deutung spannt er jedoch nicht den Bogen von wahrnehmungs- hin zu geschlechterspezifischer Interpretation.

Der Mensch wird auch zum "Planer seines eigenen Schicksals",<sup>111</sup> wie es im "Homo faber" beispielhaft dargestellt ist. Wenn, wie es in der "Moralindifferenzauffassung" heißt, ethische Reflexion durch technisches Können ersetzt wird, impliziert dies, daß "auch alle moralischen und sonstigen zwischenmenschlichen Probleme technikanalog gelöst werden können".<sup>112</sup> Der "moralfreie Technokrat", wird als "homo faber" bezeichnet, als ein "handwerklich-technisch Hervorbringender", der seine Handlungen kritiklos vollzieht.<sup>113</sup>

Eine besondere Aufmerksamkeit erfahren diese Auffassungen im technologischen Zeitalter über die grundlegenden Veränderungen in der Kommunikation. Die Kybernetik als die Wissenschaft der Steuerungs- und Regelungsverfahren beschreibt den Wunsch nach dem "Ersetzen menschlicher Steuerungs- und Kontroll-Leistungen durch die feed-back-Leistungen sogenannter ‚intelligenter Maschinen‘".<sup>114</sup> Damit wäre Technik zu einem autonomen Prozeß geworden, auf den der Mensch seine Einflußmöglichkeit vollständig verloren hätte. Unter diesen Bedingungen wäre die Unterscheidbarkeit von menschlichen und technischen Zugriffen nicht mehr möglich. In diesem Sinne ist die Beziehung Mensch-Technik historisch auf einen neuen Stand gerückt. Die Zuordnung von Aktivität gleich Mensch und Passivität



gleich Maschine ist demnach nicht mehr haltbar; denn es kann nicht mehr eindeutig festgestellt werden, ob Handlungen vom Menschen oder von der Maschine ausgeführt werden. In einer "Form von doppelter Übertragung und Gegenübertragung von Metaphern faßt sich nun der Mensch im technologischen Zeitalter als seinerseits technologisches Analogon des von ihm Produzierten auf, als eine Art von datenproduzierendem Rechner": Der Mensch wird zum mentalen Computer.<sup>115</sup> Welche Auswirkungen diese technologischen Neuerungen auf den Habitus des Technikers haben und insbesondere auf dessen kritisches Selbstverständnis, stelle ich in meiner Untersuchung heraus.

Wie in Kapitel 4.2. aufgezeigt, geht mit dem Wunsch, die Welt in ihrer Prozeßhaftigkeit erklärbar und kontrollierbar zu machen die Angst einher – und wie sie im Roman erscheint, handelt es sich um eine typisch männliche Angst –, dem natürlich Prozeßhaften erliegen zu können. Dieser Zusammenhang wird nicht nur in der feministischen Literaturtheorie eindrucksvoll dargestellt, auch in literatursoziologischen Kontexten spielt er eine wichtige Rolle.

In der "Kritischen Theorie" wird das Streben nach Beherrschbarkeit von natürlichen Prozessen mit der Angst vor denselben begründet. Die scheinbare Herausnahme des Menschen aus dem natürlichen System, bei Adorno/Horkheimer als "Freiheit vom Mythos" beschrieben,<sup>116</sup> führt den Menschen aber nicht automatisch zu einer höheren Autonomiestufe, sondern birgt eine neue, ans Artefakt gebundene Abhängigkeit in sich: Der dialektische Prozeß der Aufklärung bezeichnet somit einerseits die Freiheit von mythischer Welterklärung, führt den Menschen aber andererseits zu einer neuen Unfreiheit.<sup>117</sup> Dies geschah zum Preis der "Entzauberung der Welt", denn man wollte "die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen".<sup>118</sup> Die "glückliche Ehe des menschlichen Verstandes mit der Natur der Dinge"<sup>119</sup> blieb aber bislang verhindert. Die Ratio besiegt den Mythos über eine Gleichschaltung der Phänomene der Welt".<sup>120</sup> das Fazit lautet: Obwohl der Mensch des 20. Jahrhunderts die Natur scheinbar beherrscht, bleibt er doch "ihrem Zwange unterworfen."<sup>121</sup>

Das Bewußtsein der Integration in natürliche Prozesse setzt aber eine uneingeschränkte Wahrnehmung voraus, mit der es möglich ist, die Welt als "Vielheit" oder, wie es im "Homo faber" heißt, als "Gestalt" zu begreifen. Adorno/Horkheimer bezeichnen die einseitig rationale Weltsicht, bei der die Erde als uneingeschränkt formbare und verfügbare Masse begriffen wird, als einen "entzauberten Zustand", der gleichzeitig "patriarchal"<sup>122</sup> sei.

Herrschaftliches Denken, das sich durch "Rücksichtslosigkeit" auszeichnet, ist "hart genug, die Mythen zu durchbrechen", tut aber vor allem sich "selbst <...> Gewalt an".<sup>123</sup> Daß herrschaftliches Denken Gewalt der Ausschließung impliziert, weise ich im folgenden am "Homo faber" nach. Faber reduziert den Menschen auf das Männlich-Geistige, die Natur auf technische Zugriffe etc. "Die Vielheit der Gestalten wird auf Lage und Anordnung, die Geschichte aufs Faktum, die Dinge auf Materie abgezogen."<sup>124</sup> So geht der Mythos "in die Aufklärung über und die Natur in bloße Objektivität",<sup>125</sup> heißt es in der "Dialektik der Aufklärung".

Im "Homo faber" werden die Grenzen dieser pragmatischen Weltsicht, die auf der Reduktion der Phänomene beruht, aufgezeigt. Zum einen wird diese Reduktion an den fehlenden sozialen Bindungen der Hauptfigur festgemacht, zum anderen durch die ausbleibende Hinterfragung des Nutzens moderner Technologie.

#### 4.5. Die Bedeutung der antiken Tragödie für den "Homo faber"

Um die Grenzen technischer Beherrschbarkeit der Welt aufzuzeigen, konfrontiert Frisch seinen Helden mit dem Schicksalsbegriff der griechischen Tragödie. Im Text wird der Bezug durch die Motive Inzest und symbolische Blindheit bzw. Selbstblendung, die auf der Unfähigkeit Zeichen zu deuten beruht, hergestellt. Damit wird eine Parallele zu Sophokles "König Ödipus" gezogen. Der Held gerät auch in Sophokles' Tragödie in einen Konflikt, weil er, aufgrund seiner Unfähigkeit, Zeichen zu deuten, der von den Göttern gegebenen Lebensordnung zuwiderhandelt. So scheitert dieser an seinem Streben nach einer für den Menschen überschaubaren und beherrschbaren Ordnung, die dem Willen der Götter entgegensteht und folglich von ihnen bestraft wird.<sup>126</sup> Der Held ist der Spannung zwischen individuellem Handeln und göttlichem Wollen ausgesetzt; er weiß - und deshalb ist der Ödipus-Stoff heute wieder besonders aktuell - daß der Mensch nur bestehen kann, wenn er alle seine Anlagen voll entwickelt. Bestimmt wird dieser schicksalhafte Prozeß, nach Aristoteles, im wesentlichen von zwei charakteristischen Momenten: der Peripetie, welche die Notwendigkeit des Umschlags dessen, was beabsichtigt war, in sein Gegenteil bezeichnet und der Anagnorisis, als der Verkehrung von Unkenntnis in Erkenntnis. Ihr Zusammenwirken

leitet die Katastrophe ein, mit dem Ziel, den kathartischen Effekt zu erzeugen.<sup>127</sup> Dieser Prozeß wird auch im "Homo faber" deutlich, allerdings nicht in der geschlossenen Tragödien-Form, sondern im offenen Montage-Roman. Eine der vier Möglichkeiten, tragische Handlungen zu gestalten, ist nach Aristoteles folgende: Eine Person führt eine Tat ohne Einsicht aus und erlangt erst während seines Handelns Erkenntnis über die Folgen seiner Aktivität. Obwohl die Tat nichts Verwerfliches in sich birgt, ruft sie in ihrer Folge doch Erschütterung hervor.<sup>128</sup> Somit wird der Held – Ödipus wie Faber – schuldlos schuldig. Das trifft nicht nur auf den Ingenieur Faber, den Frisch in den 50er Jahren skizziert, zu, sondern könnte genauso den Techniker und Biologen im modernen Genlabor des 21. Jahrhunderts betreffen.

Frisch gelingt es, durch seine Verknüpfung mit antiken Tragödienstoffen- und Motiven, die Thematik des verantwortungsvoll handelnden Technikers auch als ein die abendländische Kulturgeschichte als ganze bewegendes Thema darzustellen, denn Motive zeigen Handlungsmuster auf und wecken Assoziationen, die nicht an eine bestimmte Zeit gebunden sind, wie ich im Vorwort erklärt habe. Dazu zählt das Rachemotiv, welches durch die Erynnyen eingeführt und durch Hanna assoziiert wird. Faber, der sich an Sabeths Tod schuldig weiß, stellt sich Hanna vor, wie sie ihn rücklings im Bad mit einer Axt erschlagen könnte (Agamemnon-Klytämnestra-Motiv). Auch die Idee Fabers, sich aufgrund seiner Tat (Inzest) die Augen austustecken, knüpft an den Ödipus-Stoff an und legt sein Schuldbewußtsein sehr eindrucksvoll dar.

Besondere Bedeutung kommt dem Moment der Hybris zu: Beide Helden, Ödipus und Faber, scheitern an ihrer Überheblichkeit, indem sie sich über die natürliche Ordnung hinwegsetzen. Im Nicht-Erkennen ihrer natürlichen Beschränktheit ist die symbolische Blindheit verankert und liegt die Wurzel für ihr Schuldigwerden. Im "Homo faber" wird durch den Habitus des Technikers seine Hybris erkennbar, der in der Natur nur noch verwertbares Material sieht. "Homo faber", so charakterisiert ihn Frisch, ist "der Mensch, der den Göttern das Feuer entrisen hat und sich als Schmied seiner eigenen Welt weiß"<sup>129</sup> Schadewaldt spricht beim "Homo faber" in Anlehnung an Ödipus von einer "Wesensschuld",<sup>130</sup> die ihn in seinem unschuldig-schuldig-Werden anhaftet.

Bemerkenswert ist das Paradox, das beiden Fabeln zu Grunde liegt: Mit Ödipus scheitert ausgerechnet der "'aufgeklärte" Geist, der Theben einst vom Fluch der Sphinx befreit hat"<sup>131</sup>

und mit Faber der aufgeklärte Mensch der Moderne durch die Distanz, die er sich selbst zur Welt geschaffen hat, so Leber. Wie ich nachgewiesen habe, schafft sich der Ingenieur die Distanz durch die Aisthesis, die bewußte Ausschaltung des sinnlich Wahrnehmbaren. Beide Helden sind durch die "Hybris der Ratio"<sup>132</sup> gekennzeichnet. In beiden Werken wird die Wahrheit im Prozeß des Scheiterns sichtbar; so birgt die Erkenntnis die Vernichtung der Sehenden.

Der Schicksalsbegriff der Tragödie wirft die Frage nach der Schuld des Protagonisten auf. Die Hybris, die mit der Selbstgewißheit von Naturbeherrschung einhergeht, birgt das Paradox, daß derjenige, der das Schicksal aus seinem Weltbild ausblendet, selbst von ihm ereilt wird. Die Schicksalhaftigkeit ist aber nicht wie in der Antike an den Willen der Götter geknüpft, denn schließlich handelt der Mensch der Moderne eigenverantwortlich, zumindest sollte er es tun. Das Schicksal, das Faber ereilt, hat er selbst heraufbeschworen. Die Hybris, Naturgesetze zu mißachten, die Erlebnisfähigkeit aufgrund der Angst vor dem Tod zu reduzieren und dadurch "das Wesenhafte des Daseins in der Zeit" zu verkennen, läßt den "Menschen als Macher" schuldig werden.<sup>133</sup> So ist das Leben des Homo faber, "auch wenn er es lange nicht erkannt hat, nichts anderes als eine antike Tragödie, <denn, so Frisch> Inzest ist der Ausdruck seines Verhaltens in der Schöpfung überhaupt".<sup>134</sup> Der Mensch erscheint hier als

De-Monteur seiner Probleme, der moralische Fragen durch Abschaffung und Auflösung in technische Fragen "löst", diese Konzeption muß in dem Moment scheitern, in dem neue moralische Schwierigkeiten durch technische "Lösungen" entstehen.<sup>135</sup>

Aus dem Weltbild des Homo faber entwickelt sich eine "absurde Tragödie" der Moderne, denn ein "bis zum Absurden extremer Fall zeigt hier die äußerste mögliche Konsequenz einer verfehlten Einstellung zum Leben".<sup>136</sup> Das Motiv Naturbeherrschung trägt in seiner angestrebten Absolutheit paradoxe Züge: Indem ein Mensch, "der in seinem Denken die Zufälligkeit postuliert, eine Schicksalsgeschichte erlebt",<sup>137</sup> wird das Moment der Unvereinbarkeit als Grenze zivilisatorischen Vorgehens sichtbar. Ebenso sind in die Romanhandlung absurde Momente integriert, so z.B. die Todesursache Sabeths; sie stirbt nicht am Schlangenbiß, sondern an der Folge ihres Sturzes, der durch Faber ausgelöst wird; in ihrem Zurückweichen wird ebenfalls die Verbindung von Erkenntnis und Schrecken verdeutlicht, die, nach Aristoteles, das Wahrheitsmoment herbeiführt und schließlich auch die Katastrophe.

Auch der Zeitgenosse Frischs, der Schweizer Friedrich Dürrenmatt, zeigt die Beziehung zwischen Naturbeherrschung und dem Nicht-Erkennen der natürlichen Grenze auf und bringt dies in Zusammenhang mit der literarischen Form. In seinen "21 Punkten zu den Physikern" schreibt er: "Je planmäßiger die Menschen vorgehen, <...> desto wirksamer vermag sie der Zufall zu treffen".<sup>138</sup> Eine Geschichte, in der den Menschen das zustößt, was sie zu vermeiden suchten (Beispiel Ödipus), sei grotesk, aber nicht paradox, d.h. widersinnig. Ein Drama über die Physiker müsse paradox sein, denn erst in der "schlimmstmöglichen Wendung",<sup>139</sup> die eine Handlung nehmen kann, liegt ihr Wahrheitsmoment - "im Paradoxen erschließt sich die Wirklichkeit."<sup>140</sup> Ein Drama über die Physiker "muß paradox sein"(Punkt 14), weil es die "schlimmstmögliche Wendung" nehmen muß.<sup>141</sup> Auch im vorherigen Kapitel über Kaisers "Gas"-Dramen werden die schlimmstmöglichen Folgen einer Technik gezeigt, die sich in ihrer ganzen Brutalität gegen den Menschen richtet. Die Tragik, so Schadewaldt über Frischs Roman, ist "die Wirklichkeit des Wirklichen in ihrer Härte".<sup>142</sup>

Indem der Homo faber versucht, das Schicksal auszuschließen, wird er von der größtmöglichen Variante der Erschütterung getroffen - setzt er sich als Ingenieur über Naturgesetze hinweg, so trifft im Roman ihn und die Menschen, die ihm am nächsten stehen, der Tod.

#### 4.6. Fabers Wandlung

Fabers Unvermögen, sich auf Situationen einzulassen und Dinge in ihrer natürlichen Gegebenheit zu erfahren, ändert sich im Verlauf der Handlung. Auslöser für diesen Wandel ist die Unzufriedenheit mit seinem bisherigen Lebensstil und vor allem sein Schmerz über den Tod Sabeths. Ihr Tod löst bei Faber ein allmähliches Infragestellen seines bisherigen Weltbezuges aus; die äußerliche Aufteilung des Romans in zwei Stationen entspricht seiner inneren Wandlung. Während des Niederschreibens der ersten Station macht er eine Katharsis durch: Der Held erkennt seine folgenschwere Tat und bereut sein Schuldigwerden. Begleitet wird dieser Prozeß im Roman mit einem zunehmenden Verzicht auf moderne Artefakte: statt

mit dem Flugzeug reist Faber mit dem Schiff, statt mit der Kamera sieht er mit dem bloßen Auge, etc. Um dieses herauszuarbeiten, unterziehe ich zwei Textstellen einer genaueren Untersuchung. Im Mittelpunkt steht dabei, neben der sprachlichen Analyse, die Beziehung der Figur zu ihrer sozialen und materiellen Umwelt.

Faber sucht Herbert, den Bruder seines verstorbenen Freundes, im Urwald Guatemalas auf, wo er sich zwei Monate zuvor von ihm verabschiedet hatte. Im Text wird erkennbar, daß Faber sehr stark unter dem Eindruck der Erinnerung an Sabeth, die kurz zuvor bei dem Unfall starb, steht. So betont er, nicht ohne eine gewisse Sentimentalität, die Unverändertheit der Plätze, "die Veranda mit unseren Hängematten, unser Bier, unsere Pinte mit dem Papagei".<sup>143</sup> Durch die Vertrautheit mit der Umgebung fühlt er sich an den Zeitpunkt vor zwei Monaten erinnert, als Sabeth noch lebte und wünscht sich folglich, daß die Realität eine "Halluzination"<sup>144</sup> sei. Auch seine Bereitschaft, sich auf Mitmenschen einzulassen, hat sich verändert. Er beschenkt die Kinder im Ort und bezeichnet Herbert als seinen Freund. Außerdem plant er eine gemeinsame Zukunft mit Hanna, wobei ihm seine Berufstätigkeit zweitrangig ist. Sein Versuch, die Zeit zurückzudrehen, läßt ihn erstmals das Leben als natürliche Gestalt in Zeit und Raum erkennen. Da das nicht-entfremdete Erleben jedoch auf einem Paradox gründet, Faber weiß um seinen nahenden Tod, wird die Gebrochenheit der Figur aufgezeigt.

Die Anpassung Herberts an seine neue Umgebung beobachtet Faber mißtrauisch. Herbert hat äußere Konventionen wie Rasur und modische Kleidung abgelegt - und vor allem seinen Plan, die Natur im Urwald zu kultivieren, aufgegeben. In seiner neuen Lebensform scheint er eine Art Symbiose mit der Natur eingegangen zu sein: "Herbert wie ein Indio".<sup>145</sup> Indem das Verhalten der Indios mit Weiblichkeit assoziiert wird, tritt hier das männlich-naturbeherrschende Prinzip vollkommen in den Hintergrund.

Faber hingegen verkörpert nach wie vor das männliche Prinzip: Er rasiert sich in der Hütte, "weil ich ja weiter muß -".<sup>146</sup> Herbert mag erkannt haben - und dies stellt ein kritisches Moment im Text da - daß sich die europäische Form der Naturaneignung nicht für jedes Land gleichermaßen eignet und in jedem Fall kritisch reflektiert werden muß; da die Technik, wie sie Frisch schildert, nicht ausreichend an den natürlichen Gegebenheiten orientiert ist, bleibt sie unfunktional und wirkt paradox. So haben Fabers Versuche, den Jeep im Urwald zu warten, wenig Aussicht auf Erfolg: "Ich finde den Motor völlig verschlammt von

Regengüssen, alles muß gereinigt werden, alles verfilzt und verschleimt, Geruch von Blütenstaub, der auf Maschinenöl klebt und verwest".<sup>147</sup> Die Inspektion erscheint im Textzusammenhang in doppelter Weise sinnlos, einerseits wird der Motor durch permanente Regenschauer sofort wieder funktionsuntüchtig, andererseits will Herbert das Auto gar nicht benutzen, sondern zieht es vor, auf der Plantage zu bleiben.

Auch durch die absurde Situation - die zwei Männer spielen "Stoßverkehr in Düsseldorf" -<sup>148</sup> wird die Zweckmäßigkeit, die im Handeln des Ingenieurs liegt, erneut in Frage gestellt:

Herbert als Verkehrspolizist, während ich auf dem aufgebockten Wagen sitze, um nochmals alles zu prüfen, am Steuer sitze und schalte, ringsum Mayakinder, <...> später auch Männer, die im Dickicht stehen, alle mit ihrem krummen Messer, <...> ich schalte und gebe Vollgas, Leerlauf der Räder in der Luft.<sup>149</sup>

In dem paradoxen Bild des mit großer Kraft fahrenden Autos, das sich im Raum nicht fortbewegt, liegt die Kritik an einem unsinnigen Technikeinsatz und am unvermittelten Nebeneinander der ‚primitiven‘ und ‚zivilisierten‘ Kultur.

Auf diese Szene folgen im Roman Hannas Gedanken über die "Weltlosigkeit des Technikers",<sup>150</sup> die als eine Art Analyse der Urwaldszene gesehen werden können. Die unreflektierten Handlungen des Technikers bezeichnet sie als eine "Manie", die "Schöpfung nutzbar zu machen", in der sich die Technik als "Kniff" darstellt, um die Welt nicht "erleben" zu müssen.<sup>151</sup> Die Fremdheit, nicht nur gegenüber seiner Umgebung, sondern auch gegenüber sich selbst - nach Adorno/Horkheimer die Fremdheit gegenüber der äußeren und der inneren Natur - schließt sich im Textzusammenhang an Hannas Ausführungen an.

Im Krankenhaus muß sich Faber mit der Möglichkeit seines nahen Todes auseinandersetzen. Als ihm seine Krankheit bewußt wird, betrachtet er sich scheinbar zum ersten Mal genauer im Spiegel. Er sieht, daß seine Augen "nicht braun sind, wie ich immer gemeint habe, weil es in meinem Paß so heißt, sondern graugrünlich".<sup>152</sup> Er ist sich selbst fremd und besonders angesichts des nahenden Todes kann er sich selbst nicht annehmen: "Alles andere <als seine Augen> könnte auch einem anderen gehören, der sich überarbeitet hat."<sup>153</sup> Um eine möglichst große Distanz zu erzielen, wechselt die Erzählperson ins Unpersönliche von "ich" zu "man". Aufgrund des großen Abstands zu sich selbst kann er - dies ist parallel zu sehen zu seiner Beziehung zur Umwelt - von sich selbst als Objekt sprechen:

Ich habe sie <die Zähne> immer gefürchtet; was man auch dagegen tut: ihre Verwitterung. Überhaupt der ganze Mensch! - als Konstruktion möglich, aber das Material ist verfehlt: Fleisch ist kein Material, sondern ein Fluch.<sup>154</sup>

Faber kann sich selbst und sein Alter nicht akzeptieren, was auch anhand seiner Beziehungen zu weit jüngeren Frauen deutlich wird - an Hanna bemerkt er ihr Alter, mit dem er sich am Schluß des Textes konstruktiv auseinandersetzen kann.

Der Leser erschließt sich Fabers nahenden Tod durch die Bezüge zu dem sterbenskranken Professor O. Daß auch der einstige Professor der ETH-Zürich, der dem jungen Faber als Bezwinger von Naturgesetzen imponierte, dem natürlichen Prozeß unterliegt, scheint banal, bildet aber im Textzusammenhang eine Schlüsselstelle, da Sterblichkeit bis dahin ausschließlich mit Weiblichkeit, Naturhaftigkeit und Passivität in Zusammenhang gebracht worden war.

Mit der Ahnung seines nahenden Todes und mit dem Wissen, bei seiner Arbeit entbehrlich zu sein, wechselt Faber in Havanna das Flugzeug, um "keinesfalls über New York fliegen"<sup>155</sup> zu müssen, denn diese Stadt ist Inbegriff moderner Zivilisation. Sie lehnt der Ingenieur im folgenden ab. Sein viertägiger Aufenthalt auf Kuba steht dann am Ende einer Reihe spontaner Reisen (Guatemala, die Europareise mit Sabeth, Düsseldorf).

War Faber noch in Guatemala bemüht, keinen Tag zu "verlieren",<sup>156</sup> so hat er auf Kuba die zu Beginn des Romans erwähnte Zielgerichtetheit seiner Handlungen vollständig aufgegeben. Auch die exakten Zeitangaben aus seinem ersten Berichtteil werden hier nicht weitergeführt. "Ich hatte in Havanna gar nichts zu tun"<sup>157</sup> und so ist sein Aufenthalt "vier Tage nichts als Schauen",<sup>158</sup> eine Zeit der Muße, aber auch des Abschiednehmens vom Leben. Faber geht eine ganz neue Beziehung zu seiner Außenwelt ein, er schlendert über "die Allee der schönen Menschen",<sup>159</sup> wie er die Prachtstraße von Havanna nennt und gibt sich dem Augenblick hin: "Ich gehe und gehe, ich habe nichts anderes zu tun".<sup>160</sup> Auch das Motiv der Insel unterstricht Fabers Gefühl, abgeschieden zu sein und sich aus seinem Weltbezug lösen zu können.

Er beschreibt seine Umgebung in überwiegend poetischen Bildern; die sachliche, parataktische Struktur, mit der der Erzähler den Roman eröffnete, mündet jetzt in eine stärker



sinnlich vermittelte, also mimetische Weltaneignung<sup>161</sup> der Hauptfigur, die allerdings durch die zunehmend asyndetische Struktur erneut gebrochen wird. So beschreibt er Vögel in der Dämmerung oder eine junge Frau mit ihrem "weißen Gebiß in der roten Blume ihrer Lippen."<sup>162</sup> Faber bewundert die Schönheit der Mulattinnen, den harmonischen Rhythmus ihrer Bewegungen und vor allem ihre Lebensfreude, denn sie besitzen in ihrer Art mimetische Züge. Dabei lehnt sich Frisch an das Klischee von der Südsee, wie es in der Malerei beispielsweise von Gauguin dargestellt wird, an und entspricht so weitgehend der Erwartung des mitteleuropäischen Lesers. Frisch platziert seinen eudämonistischen Ort - er schließt sich hiermit der Tradition der literarischen Gestaltung von Utopien an, die zumeist auf einer Insel realisiert werden - auf Kuba, das wenige Jahre später für die Linksintellektuellen tatsächlich Hoffnungsträger politisch-gesellschaftlicher Veränderungen wird.

Frischs dialektische Sichtweise auf die Probleme der Moderne wird daran deutlich, daß er den Gegenpol zum pragmatischen Weltbezug nicht in der symbolischen Verschmelzung sieht - auf Kuba ist der nahende Tod bereits gegenwärtig.

Die Vielzahl der Eindrücke, um deren poetische Darstellung der Erzähler bemüht ist, kann von Faber sprachlich kaum verarbeitet werden: "Die grüne Dämmerung, die Eisverkäufer; auf der Mauer unter den Laternen sitzen die Mädchen (in Gruppen) und lachen".<sup>163</sup> Der Freudentaumel, in dem sich Faber befindet, drückt sich auch sprachlich aus, indem die grammatikalische Struktur allmählich aufgelöst wird: "Alles spaziert, alles lacht./ Alles wie Traum".<sup>164</sup> In Havanna "geschieht der Durchbruch zum Leben, die überwältigende, bis zum Schrecken ausartende Wahrnehmung des Daseins".<sup>165</sup>

Erzähltechnisch wird hier das Leben auf der südlichen, vergleichsweise wenig industrialisierten Insel den Lebensgewohnheiten der Menschen in den USA, die in den 50er Jahren die führende Industrienation sind, gegenüber gestellt. Auch hier wählt Frisch erneut das Mittel der Kontrastierung. Die dadurch entstehenden Polarisierungen sollen die Eindimensionalität in Fabers Weltsicht verdeutlichen, keinesfalls, so werde ich an späterer Stelle zeigen, darf man dem Autor eine Stereotypisierung vorwerfen. Wenn Faber von den Amerikanern als "Bleichlingen" und "Vitamin-Fressern"<sup>166</sup> spricht, so geschieht es, um Fabers Außenansicht auf seine eigene Kultur zu verdeutlichen.

Seine Wahrnehmung auf der Insel ist im Vergleich zu den übrigen Textstellen - mit Ausnahme des Zusammenseins mit Sabeth in Europa - grundlegend neu. Die Perspektive des Betrachters ist nicht durch Artefakte beeinflusst, sondern von dem Wunsch bestimmt, am Leben intensiv teilzuhaben. In diesen Bereich gehört auch sein Vorsatz, nicht mehr zu fliegen, sondern zu den Phänomenen der Welt eine möglichst enge Beziehung einzugehen: "Nie mehr fliegen! Wunsch, auf der Erde zu gehen <...> Wunsch, die Erde zu greifen!"<sup>167</sup> So erscheint im Vergleich zu seinen bisherigen Lebensgewohnheiten auf der Insel "alles wie verrückt".<sup>168</sup> Erst durch diese Distanz gelingt ihm der Bezug zur Gegenwart und zum Ort, an dem er sich gerade aufhält; "meine Lust, jetzt und hier zu sein".<sup>169</sup> Er erlebt die Situation bewußt unreflektiert, indem er unter Arkaden im Gewitter sitzt und den Augenblick genießt: "wie ich schaukle und schaue".<sup>170</sup> Durch die Alliteration wird dem Leser die Intensität, mit der Faber erlebt, vor Augen geführt, ebenso durch die poetische Sprache; Faber vergleicht einen Regenschauer mit einem "plötzlichen Beet von Narzissen" und den Regen mit einer Dusche von "Blüten-konfetti".<sup>171</sup> Der Erzähler greift hier eine Vielzahl von Sinneseindrücken auf, die durch Geräusche, Bilder und Gerüche verursacht ist, und läßt dies sprachlich in eine Synästhesie münden: "Geruch von heißem Laub und die plötzliche Kühle auf der Haut".<sup>172</sup> Der Eindruck der Verschmelzung mit der Umgebung wird auch grammatikalisch zum Ausdruck gebracht, indem sich das lyrische Ich mit dem "er" des Jungen zum "wir" verbindet, "wir plaudern <...> ein Bub und ich, die Sintflut ringsum";<sup>173</sup> ebenso spricht er von Sabeth als "unser Kind"<sup>174</sup> und von Hanna als seiner Frau, "my wife".<sup>175</sup> Im Augenblick des Glücks - "meine kindliche Freude daran, meine Wollust - ich singe"<sup>176</sup> - wird durch den Erzähler gleichzeitig eine Reflexion vorgenommen. So ist der Gewitterblitz Sinnbild für Erkenntnis, die kindliche Freude Fabers unmittelbar vor seinem Tod Ausdruck des kathartischen Effekts: "Licht der Blitze; nachher ist man wie blind, einen Augenblick lang hat man gesehen".<sup>177</sup> Auch verleiht er seiner Trauer über Sabeths Tod Ausdruck: "Ich weine".<sup>178</sup>

In dieser Situation des Glücks, in der der Held eine Katharsis durchmacht, "erkennt" er die Funktion der Technik für den Menschen: Ihren unreflektierten Gebrauch sieht er als Mittel, um menschliche Todesangst zu überwinden, "die Welt als amerikanisches Vakuum, wo sie hinkommen, alles wird Highway",<sup>179</sup> und "die Welt als Plakatwand", mit "leeren Gerüsten" und "Reklame für Optimismus als Neon-Tapete vor der Nacht und vor dem Tod-".<sup>180</sup>

Um eine möglichst große Distanz zu dieser Lebensweise einzunehmen, gibt sich Faber "wie ein Schulbub"<sup>181</sup> einer Illusion hin. Er zeichnet eine Frau "in den heißen Sand und lege mich

in diese Frau, die nichts als Sand ist, und spreche laut zu ihr".<sup>182</sup> Hier gelingt Faber nicht nur die kreative Wahrnehmung der Umgebung, sondern auch durch Fantasie und Emotion seinem Wunsch nach Verschmelzung Ausdruck zu verleihen; die Gestaltwerdung der Umgebung wird zu einem Erlebnis: "Ein Nachmittag, der geradezu wie Ewigkeit aussah, blau, unerträglich, aber schön, aber endlos".<sup>183</sup> In dieser Szene sind alle sich im Roman bisher entgegenstehenden Dualismen aufgehoben: Naturbeherrschung und Naturverschmelzung stehen sich nicht mehr antinom gegenüber. Auch das männliche und das weiblich Prinzip verlieren hier ihre Bedeutung. Mehr noch: durch das Bild der Verschmelzung, als Faber sich in die von ihm gemalte Frau in den Sand legt, werden sie als Einheit verstanden.

Die von Faber empfundene Endlosigkeit des Augenblicks zeigt, daß er die Phänomene in ihrem natürlichen Prozeß von Entstehung und Vergänglichkeit jetzt begreifen kann. Da dies erst am Ende des Buches geschieht, als der Protagonist kurz vor seinem Tod steht, wird der Aufenthalt auf Kuba zu einem vergänglichen Paradies. Das versöhnende Moment im Roman erscheint gebrochen. Faber sieht ein, daß seine Lebensform in ihrer Eingeschränktheit eine verfehlte war, vermag diese Erkenntnis aber im Handlungsverlauf nicht mehr umzusetzen. Auf diese Weise wird verhindert, daß sein Erleben von Natur an biedermeierliches Idyll erinnert, stattdessen erlebt er Natur in einer Art Fiebertraum, in dem die Sinneseindrücke verzerrt sind: "der lila Mond".<sup>184</sup>

Leben als "Gestalt" zu begreifen, so der geläuterte Homo faber, bedeutet "standhalten dem Licht, der Freude <...> im Wissen, daß ich erlösche im Licht über Ginster, Asphalt und Meer, standhalten der Zeit, beziehungsweise Ewigkeit im Augenblick".<sup>185</sup> Das Leben in seiner Prozeßhaftigkeit zu begreifen erscheint im Roman als Basis, um die Frage nach dem Nutzen von Naturbeherrschung kritisch stellen zu können. Das Fazit lautet: Artefaktgebrauch kann nicht Lebensersatz sein - auch der Prometheus der Moderne scheitert - ebenso wenig gelingt die Konservierung von Vergänglichem durch das Bild.

Positiv ist das dialektische Vorgehen des Autors, denn Frisch setzt nicht anstelle des technischen Fortschritts die primitive Lebensform: "die bewußtlos produzierende Natur ist ebenso menschenfeindlich wie die Alleinherrschaft des männlichen Prinzips der Nur-Zivilisation".<sup>186</sup> Am Ende des Romans steht nicht ein fertiges Bild einer besseren Lebensform, lediglich werden die Gefahren und Grenzen einer verfehlten Lebensform eindringlich aufgezeigt.

#### 4.7. Die Motivstruktur

Die äußere Handlung des Romans wird u.a. von den Motiven Naturbeherrschung und Geschlechterbeziehung geprägt. Die innere Handlung ist von einem Konglomerat von Motiven bestimmt, das sich zwei Blöcken zuordnen läßt, nämlich dem Schicksals-Motiv respektive dem Technik-Motiv.

Zu dem Bereich Schicksal gehören die mythologischen Motive, wie das der Rache, des Inzests, der Irrfahrt und der Blindheit. Letzteres läßt sich wiederum gliedern in symbolische (Faber) und tatsächliche (Armin). In diesen Zusammenhang gehört auch das Spiegel-Motiv zur Verdeutlichung des Erkenntnisprozesses sowie das Filmen. Die Motive Altern und Tod, die im Handlungszusammenhang durch die Aasgeier und den sterbenskranken Professor O. und schließlich durch den krebserkrankten Faber selbst versinnbildlicht werden, dominieren das Ende dieses Prozesses. Dem zugeordnet ist das Zeit-Motiv, das im wesentlichen durch den Artefaktgebrauch in den Text Einzug hält: Faber, noch bevor er im Angesicht seines nahenden Todes Unendlichkeit verspürt, wünscht sich, die Zeit rückgängig machen zu können, um sein schuldhaftes Handeln ungeschehen werden zu lassen. Die Uhr-Symbolik steht für das veränderte Zeitgefühl des Protagonisten; am Ende verschenkt Faber seine Uhr und gibt damit symbolisch die Möglichkeit der Kontrolle aus der Hand. Im engen Zusammenhang damit steht das Motiv der Verzögerung, welches den Wandlungsprozeß herbeiführt; das zu Anfang des Textes von Faber als lästig empfundene Warten mündet in eine neue Erlebnisfähigkeit. Damit verbunden ist, daß Faber seine einseitige Sichtweise durch den Verzicht auf das Filmen aufgibt.

Das Technik-Motiv taucht explizit als Artefakt oder als Kernpunkt inhaltlicher Auseinandersetzung an vergleichsweise wenigen Stellen auf. Oft fällt es dem Leser vielleicht gar nicht mehr auf, da die Benutzung beispielsweise moderner Verkehrsmittel heute zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Im Gegensatz zu früheren Texten von Kaiser oder Prutz werden technische Geräte und Maschinen nicht mehr als ein elementarer Eingriff in das Leben der Menschen empfunden. Und gerade darin liegt die Gefahr, denn technische Prozesse beherrschen in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts nicht mehr nur den äußeren Lebensbereich, wie es noch zu Anfang des Jahrhunderts beim Maschinenarbeiter der Fall war. Vielmehr wird durch den ausschließlich technischen Zugriff auf das Leben auch das Denken

beeinflusst, also selbst Entscheidungen, die den nichttechnischen Bereich betreffen. Der Mensch begreift sich selbst nicht nur als Analogon der Maschine, sondern wird in letzter Konsequenz sogar von ihr ersetzt.

Im Roman wirkt das Technik-Motiv auch auf alle genannten nichttechnischen Motive direkt oder indirekt ein. Beispielsweise bei der Reise im Flugzeug, wo Faber eine anfangs sehr distanzierte Freundschaft mit Herbert beginnt, die, je mehr die beiden Männer auf moderne Technik verzichten und sich einer mimetischen Lebensform annähern, um so intensiver wird. Auch seine Beziehung zu Sabeth beginnt Faber auf einer Reise, diesmal auf dem Schiff, das ihm einen wichtigen Schritt hin zu einer neuen Erlebnisfähigkeit eröffnet. Während der Reise, beispielsweise im Maschinenraum oder bei Gesprächen über Kybernetik, spielt die Technik eine wichtige Rolle. Insgesamt bestimmt das Technik-Motiv das Motivgefüge des Romans im ganzen. Dies geschieht in Form von technischen Geräten, welche die menschlichen Beziehungen determinieren, funktionalisieren und auch, wie gezeigt, auf die sprachlichen Äußerungen entscheidend Einfluß nehmen.

Daß die industrialisierte Technik das Handeln der Menschen entscheidend beeinflusst und dieser Prozeß an Intensität stets zunimmt, verdeutlichen die von mir gewählten Beispiele. Bereits 100 Jahre vor Frisch bestimmt die Technik bei Prutz das moralische Handeln der Protagonisten. Weit stärker noch determinieren technische Prozesse bei Kaiser die Figuren, die durch äußere wie innere Zwänge marionettengleich handeln. Gesteigert wird diese Art der Fremdbestimmung bei Frisch, indem er auf die seelische Beeinflussung seiner Figur durch den Artefaktgebrauch abhebt. Am Ende steht bei ihm der Mensch, der technische Entscheidungen auch auf nichttechnische Bereiche überträgt und die intelligente Maschine.

Wichtige Motive im Roman sind auch das Sehen bzw. die Blindheit. Sie sind wiederum mit dem Erkenntnisprozeß unmittelbar verknüpft. Wie ein Leitmotiv zieht sich durch den Text das Paradox: Faber ist sehend, handelt aber, als wäre er blind. Faber zerstört das Leben seiner Tochter, weil er sie "in ihrem Dasein mißversteht".<sup>187</sup> Die symbolische Blindheit Fabers basiert auf einer "forcierten Vereinseitigung seiner Welt-Anschauung <und> kommt einer partiellen Selbstblendung gleich."<sup>188</sup> Mit dem Motiv der Blindheit verknüpft ist auch die Vorstellung Fabers, sich ein Bild machen zu können, um die Welt zu konservieren – er filmt Ivy beim Abschiednehmen, Sabeth während der Reise und den toten Joachim. Fabers entfremdetes Sehen durch die Benutzung der Kamera ist Ausdruck für seine Beziehungslosigkeit zur Welt. Das Gesehene wird bei ihm nicht zur Erfahrung, denn er vermag Dinge nur additiv wahrzunehmen, anstatt es mit Erlebtem in Beziehung zu setzen.

Die artefaktvermittelte Wahrnehmung macht das Individuum "erinnerungsbankrott",<sup>189</sup> so Frisch, denn – wie in Kapitel 4.3. gezeigt - die Kamera vermittelt seinem Betrachter nicht die Möglichkeit, die Welt als Einheit zu erleben, sondern als eine Vielzahl isolierter Einzelszenen. Die eingeschränkte Wahrnehmungsfähigkeit verweist auf das Leitmotiv: die innere Gespaltenheit der Figur. Dieses entspricht der Aufspaltung der erzählenden und erlebenden Person in "ich" und "er",<sup>190</sup> sowie der strengen Aufteilung der Schauplätze in moderne und vor-industrielle. Die innere Gespaltenheit und Kritiklosigkeit des Technikers führt schließlich die Katastrophe herbei: Das Motiv des Inzest. Es ist Symbol für eine absolut verfehlte Lebensführung.

Die artefaktvermittelte eingeschränkte Wahrnehmung thematisiert auch Ernst Jünger in seinem ebenfalls 1957 erschienenen Roman "Gläserne Bienen". Bereits im Titel verweist er auf die Ersetzung des Lebendigen durch die Technik. Nach Jünger sollen technische Anwendungen die Natur optimieren. Wie Frisch zeigt auch er ein Bild von der Natur, die in ihrer wilden Ursprünglichkeit dem Menschen entgegensteht:

Das Sumpfloch war von Schilfhalmen umgittert, durch deren Lücken ich die braune, moorige Pfütze sah. Blätter von Wasserpflanzen bildeten darauf ein Mosaik. Auf einem dieser Blätter lag der rote obszöne Gegenstand. Er hob sich klar von ihm ab. Ich prüfte ihn noch einmal, aber es konnte kein Zweifel bleiben: es war ein menschliches Ohr.<sup>191</sup>

Obwohl der angehende Assistent Richard sich eingesteht, daß ihn ein "Traumbild" narrt – denn die Ohren stammen nicht von Menschen – setzt der technikbegeisterte Mann auf die artefaktvermittelte Wahrnehmung: "Überhaupt verlor ich bei diesem angestregten Prüfen und Schauen das Unterscheidungsvermögen zwischen dem, was natürlich, und dem, was künstlich war."<sup>192</sup> Trotz allem reagiert der junge Mann nicht, indem er sich kritisch damit auseinandersetzt, sondern vertraut dem Ingenieur Zapparoni. Und das, obwohl er technische Anwendungen erlebt, die sich auf grauenhafte Weise gegen den Menschen richten: Er assoziiert Bienen mit Waffen und glaubt, daß der Ingenieur in seinem Garten abgeschnittene Gliedmaßen verberge. Anstatt zu handeln, philosophiert Richard über die Erscheinungsformen der Technik: Abgetrennte Ohren gehörten notwendigerweise zur technischen Perfektion: wer den Fortschritt wolle, müsse Opfer in Kauf nehmen, so die Deutung von Meyer.<sup>193</sup>

Auch das Motiv des künstlichen Menschen<sup>194</sup> greift Jünger auf, wenn er Richard sagen läßt:

Ich will natürlich nicht behaupten, daß sie die Menschen übertrafen – das wäre ja absurd. <...> Dagegen meine ich, daß sie dem Menschen ein neues Maß gaben. <...> Hier aber wurde die Marionettenwelt sehr mächtig, entwickelte ihr eigenes, feines, durchdachtes Spiel. Sie wurde menschenähnlich und trat ins Leben ein. Da wurden Sprünge, Scherze, Capriccios möglich, an die nur selten einer gedacht hatte. Hier gab es keinen Defaitismus mehr. Ich sah den Eingang zur schmerzlosen Welt. Wer ihn durchschritten hatte, dem konnte die Zeit nichts anhaben. Ihn faßte kein Schauer an.<sup>195</sup>

Die Vision, die technische Welt könne einen locus amoenus erschaffen, an dem Schmerz und Leid überwunden wären, ist ein häufig gebrauchtes Paradigma, das Frisch jedoch bewußt ausspart. Dieses Bild steht im krassen Widerspruch zum Schrecken, den beispielsweise abgeschnittene Gliedmaßen auslösen (sollten). Richard ist hin und hergerissen zwischen den Verheißungen einer durch Technik künstlich erschaffenen Welt und der inhumanen Anwendung, wie sie in den Labors des Ingnieurs Zapparoni für Richard repräsentiert wird.<sup>196</sup>

Im großen glichen die Zapparoni-Werke einem Janustempel mit einem bunten und einem schwarzen Tore, und wenn sich der Himmel bewölkte, quoll aus dem dunklen ein Strom von ausgeklügelten Mordinstrumenten hervor. Dieses dunkle Tor war gleichzeitig Tabu; es sollte eigentlich gar nicht vorhanden sein. Aber es sickerten immer wieder höchst beunruhigende Gerüche aus den Konstruktionsbüros.<sup>197</sup>

So weist Jünger auf negative Implikationen technischer Anwendungen hin. Allerdings gelingt es ihm nicht, zwischen Vor- und Nachteilen eine Synthese aufzuzeigen. Wie Frisch interessiert ihn das Motiv des künstlichen Menschen. Die Roboter illustrieren eine Welt, welche für ihre Arbeitsgänge den Menschen nicht mehr brauche:

Was da ununterbrochen ersonnen, gebaut und in Serie gefertigt wurde, erleichterte das Leben sehr. Zum guten Ton gehörte, zu verschweigen, daß es zugleich gefährdete. Es ließ sich jedoch schwer ableugnen. In den letzten Jahrzehnten hatte <...> sich gezeigt

<...>, daß alle diese Liliputroboter und Luxusautomaten nicht nur zur Verschönerung, sondern auch zur Abkürzung des Lebens beitragen konnten, ohne daß sich an ihrer Konstruktion viel änderte.<sup>198</sup>

Letztlich geht es dem Ingenieur Zapparoni darum, den Menschen durch die Maschine zu ersetzen, denn er wollte "mit Menschenkräften rechnen, wie er seit langem mit Pferdekraften rechnete. Er wollte Einheiten, die gleich und teilbar sind. Daher mußte der Mensch vernichtet werden, wie vor ihm das Pferd <zum Transport von Lasten> vernichtet worden war."<sup>199</sup>

Die Natur und damit auch der Mensch, so Jünger in seinem Roman, soll nicht nur nachgeahmt, sondern übertroffen werden, indem sie ausgelöscht wird.

Bei Frisch ist die Technikkritik längst nicht so nebulös angelegt und greift, wie gezeigt, auf die Technikdiskussion der 50er Jahre zurück. Sind bei Jünger technische Anwendungen verbunden mit hexenmeisterlichen Szenarien, wie sie im 19. Jahrhundert beispielsweise bei E.T.A. Hoffmann in "Der Sandmann" auftauchen – auch der Bezug zur Gliederpuppe verstärkt diese Parallele – so ist Technik bei Frisch mit ganz anderen Motiven belegt, die der Technikdiskussion neue Impulse geben. Bei Frisch geht es konsequent um die Ersetzung des Menschen durch die Technik, ob als Kern inhaltlicher Auseinandersetzung oder als Prozeß bei der Entscheidungsfindung technisch Handelnder. Dies wird zum einen an dem Bild des Roboters festgemacht:

Der Roboter erkennt genauer als der Mensch, er weiß mehr von der Zukunft als wir, denn er errechnet sie, er spekuliert nicht und träumt nicht, sondern wird von seinen eigenen Ergebnissen gesteuert (feed back) und kann sich nicht irren; der Roboter braucht keine Ahnungen –<sup>200</sup>

Zum anderen zeigt Frisch den schleichenden Weg dahin auf: Indem Technik mehr und mehr Bereiche des Menschen dominiert und auch die kritischen Potentiale ersetzt, dann nämlich, wenn ethische Entscheidungen an wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Zielen gemessen werden und nicht mehr an moralischen, ersetzt das Artefakt den Menschen in seiner Komplexität sowie seiner moralisch-reflektierenden Kompetenz. Das Motiv der selbstgesteuerten, da selbst Entscheidungen treffenden Maschine versinnbildlicht diesen Prozeß.

Unsere Handlungen als Antworten auf sogenannte Informationen, beziehungsweise Impulse, und zwar sind es automatische Antworten, größtenteils unserem Willen



entzogen, Reflexe, die eine Maschine ebenso gut erledigen kann wie ein Mensch, wenn nicht sogar besser.<sup>201</sup>

Das Motiv des Menschen als Artefakt weitet Frisch aus, indem er die autonom handelnde Maschine setzt, die selbständig Entscheidungen trifft und den Menschen als ganzen endgültig ersetzt. Dieses durch und durch negative Bild der Technik entwirft Frisch in seinem Roman: Der Ingenieur Faber scheitert, weil er die Art technischer Schlußfolgerung auch auf technikfremde Bereiche überträgt. Indem Frisch zum einen das Artefakt zum Lebendigen erhebt und gleichzeitig das Leben selbst immer stärker zum Artefakt werden läßt, sind die zwei Motive Leben und Artefakt paradox gekoppelt. Das, was sich eigentlich ausschließt, wird nicht zu einer positiven Synthese verschmolzen (wenn das überhaupt jemals möglich sein sollte!) – Technik bleibt im Roman mit negativen Bildern belegt.

#### 4.8. Kritik am Roman

Die konsequent dargestellten Polarisierungen im Roman in Bezug auf Geschlecht, Weltsicht, Schauplatz etc. sind neben den ausgesprochen zahlreichen positiven Hervorhebungen in der Sekundärliteratur immer wieder kritisiert worden. Frisch ist vorgeworfen worden, er habe mit seinem „Homo faber“ einen „Kitsch-Roman“ geschrieben. Da er den Helden in Stereotypen skizziert, sei es ihm um „Effektkumulation und Reizverstärkung“<sup>202</sup> gegangen, so Hoffmann. In einem Brief an seinen Verleger Peter Suhrkamp schreibt Frisch am 21. April 1957 über die im Roman skizzierte Polarisierung der Lebenseinstellungen: „Die Zweiteilung drängt sich nicht nur auf, sondern ist die einzige Möglichkeit, der Geschichte beizukommen.“<sup>203</sup> Die inhaltlichen Polarisierungen verdeutlichen das Leitmotiv: die innere Gespaltenheit der Figur. Außerdem entsprechen sie der äußeren Gliederung in zwei Stationen.

Während sonst mit einem zweiteiligen Romanaufbau vielleicht eine Antithetik der Teile begründet werden soll, ergibt sich bei Frisch ein Verhältnis der Reflexion, der Wiederholung also im Todes-Spiegel der Erkenntnis, so daß Faber sich wahrnimmt, ohne sich zu <wandeln>, wie der zweite Romanteil – als ein poetologischer Kommentar – das Kompositionsmuster des ersten enthüllt, ohne es zu verändern.<sup>204</sup>

Auch aus feministischer Sicht können die einseitigen Zuordnungen zu männlichen und weiblichen Lebensmustern, die der Autor vornimmt, kritisiert werden: Frisch belegt Frauen mit „Ettikettierungen“, mit „Anpassung, Irrationalität, Hysterie, Abhängigkeit, wuchernder

Fruchtbarkeit“<sup>205</sup> Dabei berücksichtigt Knapp jedoch nicht, daß die falsche, weil einseitige Sicht auf die Dinge sich nicht nur auf technische Bereiche bezieht, sondern auch auf die Geschlechterbeziehung. Und gerade diese kritisiert Frisch in seinem Roman. Bemerkenswert erscheint vielmehr, mit welcher Konsequenz Frisch die Unzulänglichkeiten im Weltbild des Technikers offenlegt:

Bereits ganz zu Anfang des Romans wird die Grenze technischen Handelns aufgezeigt: Fünf Zeilen genügen, um das Groteske der Situation zum künstlerischen Bilde zu verdichten, das die Hilflosigkeit derer, die sich als Weltbezwinger fühlen, angesichts von zwei defekten Motoren der Lächerlichkeit preisgibt.<sup>206</sup>

Frischs große Leistung ist es, die Figur des Technikers so darzustellen, daß diese als ein der äußeren wie der inneren Natur entfremdetes Individuum erscheint. Damit zeigt er ganz klar die Gefahren auf, die die rein auf Materie bezogene technische Weltsicht in sich birgt, aus der die ethisch-reflektierenden Anteile ausgeblendet werden.

Walter Jens sieht die Erfolge des “Homo faber” äußerst kritisch, denn für ihn ist er "nicht mehr als eine Arabeske zum großen Roman <”Stiller”>von 1954 - das Ausgeführte wird übertragen, das Gemälde noch einmal skizziert <...> nicht immer ganz glücklich, leider."<sup>207</sup> Jens beachtet in seiner Kritik nicht, daß das Motiv der Identitätsfindung in beiden Romanen grundauf unterschiedlich gefaßt ist. “Stiller” bezeichnet den bewußten Versuch, sich in etwas anderes umzudichten, um damit seinem Schicksal zu entgehen und um eine Orientierung des Individuums in sich selbst<sup>208</sup> zu finden. Der “Homo faber” dagegen zeigt den Versuch der Hauptfigur, sein Leben nicht als Schicksal zu begreifen, sondern als Komplex technischer Fragestellungen.

Das Gemeinsame der Identitätsproblematik in beiden Romanen besteht darin, daß sich der Held jeweils in eine fremde Existenz flüchtet, indem er sein natürliches Verhaftetsein verleugnet, wobei er das eine Mal in die Freiheitsillusion eines beliebigen Rollenspiels flüchtet, das andere Mal in die Technik; beide Männer fliehen vor ihrem Leben in eine geistig-intellektuelle Sphäre. Die Verfehlung der Existenz wird im “Homo faber” an dem Gedanken des "inkompletten Menschen im technischen Zeitalter"<sup>209</sup> festgemacht. Jens dagegen erkennt am Helden keine Entwicklung, denn dieser glaube

noch als Gewandelter an die Macht der Statistik! Von einer Entwicklung also wird man nicht zu sprechen wagen, und dabei

wäre doch gerade in diesem Buch, wo der Zufall die Fabel bestimmt, alles auf die Darstellung eines Integrationsprozesses (faber wird homo) angekommen<sup>210</sup>

Wie ich gezeigt habe, durchlebt der Ingenieur sehr wohl eine tiefgehende Wandlung: Der Held hat im Roman durch seine Krankheit nicht die Möglichkeit, einen reflektierten Technikgebrauch zu demonstrieren. Es darf auch bezweifelt werden, ob es Frisch wirklich darum ging. Schließlich ist auch die sozialwissenschaftliche Diskussion in den 50er Jahren noch nicht so weit, einen durch und durch konstruktiven Einsatz der Technik postulieren zu können. Heute ist das eher der Fall, wie ich an späterer Stelle zeige.

Frisch setzt sich in vielen seiner Romane mit Problemen der modernen Zivilisation auseinander. Dürrenmatt bezeichnet bereits "Stiller" als einen typischen Roman im "Zeitalter der Reproduktion",<sup>211</sup> in dem die "Ichidentitätsfindung" an der Doppelgängerproblematik herausgestellt wird. Das Ich, so Dürrenmatt, wird "eine Behauptung der Welt, der man eine Gegenbehauptung, ein Nicht-Ich entgegenstellt. Anders gesagt: an Stelle des Ichs tritt ein fingiertes Ich, und das Ich wird ein Objekt".<sup>212</sup> In "Stiller" entzündet sich das Problem an der Annahme der Rolle, die dem Individuum von außen auferlegt wird, im "Homo faber" geht es dagegen um den allmählichen "Abbau einer falschen Identität".<sup>213</sup> Stiller wehrt sich dagegen, eine Identität zugeschrieben zu bekommen. Leugnet das Individuum am Romananfang sich selbst "Ich bin nicht Stiller",<sup>214</sup> so wird ein Prozeß des Rückzugs aus der Gesellschaft beschrieben: "Stillers Gegenspieler, die Welt, erweist sich als zu mächtig".<sup>215</sup> So zieht er sich am Ende resigniert zurück.

Die Abwehr einer starken Ich-Fixierung ist auch Thema in "Mein Name sei Gantenbein" (1964), wobei hier, wie der Konjunktiv im Titel verdeutlicht, das spielerische Anprobieren von möglichen Geschichten im Vordergrund steht, wie es dann in "Biographie. Ein Spiel" noch einmal aufgegriffen wird. Auf diese Weise wird verdeutlicht, daß in einem fiktiven Text nicht das Leben, sondern Lebensmöglichkeiten geschildert werden. Den Zweck, den Frisch mit diesem Vorgehen verfolgt, erklärt er in einem Interview: "Sagen wir's so: gerade die spielerische Fiktion, der jede Variante erlaubt ist, erweist sich als die zwingende Umschreibung der Erfahrung, als die Entdeckung der Person."<sup>216</sup> So geht es Frisch nicht darum, Geschichten zu erfinden, sondern Erlebnismuster aufzustellen, die sich in Fiktionen realisieren.<sup>217</sup> Dieses Muster des Erlebens kann im "Homo faber" überwunden werden, allerdings um den Preis des Lebens.

Dem Autor Frisch ist häufig "Privatismus"<sup>218</sup> vorgeworfen worden, da er Themen der Zeit nicht ausreichend berücksichtige. Roisch macht beispielsweise am "Homo faber" den Rückzug der Literatur aus politischen Kontexten fest: "Das Ich konfrontiert sich nicht mit der Welt, sondern mit sich selbst."<sup>219</sup> Dabei geht es doch gerade darum, die gesellschaftliche Realität im menschlichen Bewußtsein anhand der Figuren zu gestalten. Roisch übersieht hier die Eigentümlichkeit des Mediums Literatur, denn die Beziehung zwischen Wirklichkeit und Literatur ist immer eine vermittelte. In diesem Sinne sagt Frisch in einem Interview mit Volker Hage, es sei zwar nicht die Zeit für "Ich-Geschichten". Die Dinge, die der Homo faber durchlebt, sind gerade deshalb so spannend, weil sie nicht nur privates Schicksal sind. Der Ingenieur ist vielmehr eingebunden in die Entwicklungen seiner Zeit, er konstruiert Talsperren oder benutzt selbstverständlich Flugzeuge und handelt gerade deshalb so: Er lebt in einer durch und durch technisierten Welt.

Manchmal scheint auch mir, daß jedes Buch, so es sich nicht befaßt mit der Verhinderung des Krieges, mit der Schaffung einer besseren Gesellschaft und so weiter, sinnlos ist, müßig, unverantwortlich, langweilig, nicht wert, daß man es liest, unstatthaft. Es ist nicht die Zeit der Ich-Geschichten. Und doch vollzieht sich das menschliche Leben oder verfehlt sich am einzelnen Ich, nirgends sonst.<sup>220</sup>

Frisch nimmt die Themen der Nachkriegszeit auf, etwa die Bedrohung durch die Atombombe, den ‚Kalten Krieg‘ oder die wachsende Penetranz der Technisierung, und handelt sie in seinen Werken im Rahmen von Individualerfahrungen ab. Auf die Frage, was Literatur vermag, antwortet der Autor:

Fast wage ich zu sagen: das Private. Was die Soziologie nicht erfaßt: das Einzelwesen, das Ich, nicht mein Ich, aber ein Ich: die Person, die diese Welt erfährt als Ich, die stirbt als Ich, die Person in allen ihren biologischen und gesellschaftlichen Bedingtheiten.<sup>221</sup>

Die Domäne der Literatur sei es abzubilden, alles "was Menschen erfahren, Gesellschaft, Technik, Politik als Realität und als Utopie, aber im Gegensatz zur Wissenschaft bezogen auf das Ich, das erfährt".<sup>222</sup>

Daß man dem engagierten Frisch - er hält politische Reden und unterstützt beispielsweise zusammen mit Günter Grass und in der Schweiz mit Adolf Muschg die sozialdemokratische Wählerinitiative oder nimmt 1987 in Moskau an dem "Internationalen Forum für eine

atomwaffenfreie Welt und das Überleben der Menschheit" teil - literarische "Liberalität" vorwirft, ist unbegründet. Die "Privatisierung" der Literatur sei unumgänglich, da die Möglichkeiten durch sie, das Bewußtsein zu wandeln, gering seien; Ziel müsse es vielmehr sein - und hier wird die Anlehnung an Brecht deutlich - eine Bewußtseinswandlung zu demonstrieren. So heißt es in der "Rede vor Dramaturgen": "Wir erstellen auf der Bühne nicht eine bessere Welt, sondern eine spielbar veränderbare Welt."<sup>223</sup>

Literatur, so Frisch, solle in der ihr eigenen Form auf Strömungen der Zeit reagieren. Für den Schriftsteller bedeutet das:

Wer heutzutage schreibt, <macht den> Versuch, das Vorhandensein einer anderen Welt darzustellen, ihre Dauer aufzuzeigen; er äußert sich zum Zeitereignis, indem er es nicht, wie man oft allzu leichthin von ihm fordert, als das einzig Wirkliche annimmt, sondern im Gegenteil: indem er ihm alles andere, was Leben heißt <...> entgegenstellt.<sup>224</sup>

Das andere, als das Verdrängte, wie es im "Homo faber" auftaucht, bezeichnet die Möglichkeit der Veränderung und auch der Veränderung von Herrschaftsstrukturen. Im Roman werden sie als eine auf ausschließlich pragmatische Sichtweise reduzierte Welt verdeutlicht. Dabei geht es nur um den Zweck, nicht aber um die Auswirkungen der Technik. Wie aufgezeigt bezieht sich die reduzierte Sichtweise des Ingenieurs auf Gesellschaftliches, indem dieser beispielsweise die Folgen einer unreflektierten Technikanwendung zuerst völlig unbeachtet läßt. Auf die Konsequenzen habe ich in meiner Untersuchung mithilfe der sozialwissenschaftlichen Deutung hingewiesen. Gleichzeitig bezieht sich der verengte Blick Fabers auch auf andere Bereiche, wie die klischeehafte Schilderung des männlichen und weiblichen Prinzips. Um dieses kritisch zu hinterfragen, habe ich die feministische Deutung hinzugezogen. Und erst mit diesen beiden sehr heterogenen Ansätzen gelingt eine Interpretation, die möglichst viele Bereiche einschließt.

Auch die Art, wie Frisch seinen Roman anlegt, nämlich keinesfalls didaktisch, sondern unterhaltsam, ist für das Verständnis aufschlußreich: "Unterhaltung ist freilich nicht das Ziel, aber der Köder",<sup>225</sup> schreibt der Autor. Der Roman ist effektiv gestaltet, beispielsweise durch die parallele Aufnahme unterschiedlicher Schauplätze oder durch die Spannung, die durch die Konfrontation des pragmatischen Weltbildes mit Schicksal entsteht. Sein Erfolg zeigt sich an der steten Neuauflage und an der Verfilmung. Es ist anzunehmen, daß sich nicht

jeder Leser ausdrücklich mit einem Ingenieur-Roman beschäftigen würde, so ist das effektvolle Vorgehen des Autors durchaus sinnvoll, und dies gilt für Frisch wie Prutz gleichermaßen.

Ich habe in meiner Darstellung zu zeigen versucht, daß der “Homo faber” einen Veränderungsprozeß durchläuft, und habe dazu unterstützend den Begriff der Katharsis herangezogen - auch wenn sich Fabers Wandlung erst angesichts seines nahenden Todes vollzieht. Der Held bei Frisch scheitert gleich im doppelten Sinne: Seine Lebensauffassung erweist sich als verfehlt und durch seinen nahenden Tod hat er nicht mehr die Möglichkeit, die Erfahrung des ‚Andersseins‘, des integrativen Weltbezugs umzusetzen. Dadurch erspart Frisch dem Leser auch allzu einfache Lösungen. Ein “Zurück zur Natur”, wie es 100 Jahre vor ihm Prutz propagierte, wäre in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im hochtechnisierten Mitteleuropa vollends unglaublich. Auch die Schilderung omnipotenter Zerstörung, wie sie seit der Erfindung der Atombombe tatsächlich möglich ist, spart Frisch aus – für Kaiser lag darin das Mittel, die Schrecken einer sich gegen den Menschen richtenden Technisierung und deren Bedrohung durch Giftgas zu beschreiben. Frisch hingegen wählt ein weit subtileres und daher nicht weniger gefährliches Mittel: die Technisierung des Inneren – eine Dominanz technischer Prozesse über alle kritischen Anlagen des Menschen.

Ob es sinnvoll gewesen wäre, im Roman eine positive Identifikationsfigur des Technikers zu entwickeln, muß dahingestellt bleiben. Die entscheidende Frage scheint mir zu sein, ob die Unvereinbarkeit zwischen einer an politisch-ökonomischem Nutzen ausgerichteten Technik und den humanitären Zielen der Technikgestaltung durch das fehlende ‚happy-end‘ nicht stärker in den Mittelpunkt gerückt wird. Das Anliegen von Frisch ist es, die Schwierigkeiten zu zeigen, die dem Menschen mit der technischen Zivilisation entgegentreten. Deshalb führt er dem Leser die Reduktion des Technikers vor Augen. Stimmen aus der Technikphilosophie geben zu bedenken, dem Ingenieur - und dies gilt selbstverständlich für alle Berufswege, nur bei den technischen Berufen können die Folgen ganz besonders schwerwiegend sein - eine möglichst breitgefächerte Ausbildung zukommen zu lassen, die ethische Aspekte mit berücksichtigt und ihm somit eine Reflexionsfähigkeit seiner Tätigkeit an die Hand gäbe.

Der menschliche Ingenieur der Zukunft wird <...> sich fast ausschließlich mit der genannten post-technologischen Technik, d.h. der Entwicklung und Implementierung von Technikfolgen befassen, die eine Differenzierung und bessere Handhabung der bereits entwickelten Technologien

ermöglichen. Es ist daher keine Frage, daß dies eine  
breitere, auch philosophisch, sozial- und  
geisteswissenschaftlich ausgerichtete Ausbildung  
des Ingenieurs zur Voraussetzung hat.<sup>226</sup>

Es ist schließlich die Aufgabe der Technikphilosophie, die Funktion technischer  
Anwendungen mit zu bestimmen. Deshalb darf und muß sie ein so positives Ziel formulieren.  
Die Literatur hingegen muß die Defizite dieser fehlenden Anwendung benennen: Sie muß den  
Finger in die Wunde legen. Technik, die lediglich als Werkzeug verstanden wird  
(Instrumentalismusauffassung) oder Technik, die ohne die Folgen ihrer Wirkung betrachtet  
wird (Moralindifferenzauffassung), muß in der Literatur kritisch dargestellt werden. Und dies  
gelingt Frisch mit der Schilderung seines moralfreien Technokraten, der alle Probleme  
technikanalog zu lösen versucht. In seinem Scheitern macht er schließlich eine Katharsis  
durch und sieht sein fehlerhaftes Verhalten ein.

Mit seinem Roman redet Frisch keinesfalls „dem Irrationalismus das Wort, aber er verweist  
auf die Grenze bloßer Rationalität.“<sup>227</sup> Denn die „‘message‘ des Homo faber lautet nicht:  
,Zurück zur Natur‘ und auch nicht ,Zurück zum Alten, Wahren, Guten‘, sondern er plädiert  
für die Wiedergewinnung der verlorenen Einheit des Menschlichen.“<sup>228</sup> So bleibe der  
Protagonist „im Sinne einer modernen Tragik“,<sup>229</sup> der sich nicht des „Systemzwangs“<sup>230</sup>  
entledigt hat „in tiefer Desillusionierung gebrochen“<sup>231</sup> zurück. Die „verlorene Einheit des  
Menschlichen“ bzw. des Menschen wird im Roman durch all das hervorgehoben, was die  
Hauptfigur in seinem Bewußtsein ausschließt: das Altern, den Tod und das Wissen darum, in  
die Prozeßhaftigkeit der Natur eingebunden zu sein (Beschränkung auf das männliche  
Prinzip). Der bewußt herbeigeführte Verlust seiner Wahrnehmungsfähigkeit macht es ihm  
unmöglich, die Folgen seines Handelns zu erkennen.

Frisch kritisiert mit dem „Homo faber“ die Reduktion der Phänomene durch den technischen  
Zugriff - eine Lösung stellt er nicht in Aussicht, denn ein mimetisches Verhalten, eine  
Annäherung an natürliche Gegebenheiten geht im Text mit einem Realitätsverlust einher und  
endet in körperlichem Verfall und schließlich im Tod. Das Erleben von Natur ist im Roman  
immer regressiv - der Tod Sabeths, der Selbstmord Joachims, die Resignation Herberts und  
die tödliche Krankheit Fabers. Ein kreativer Umgang mit den Phänomenen der technischen  
Zivilisation wird nicht in Aussicht gestellt; vielmehr steht am Ende des Romans die Trias:  
Mimesis, Weiblichkeit und Tod.

## ***5. Über die scheinbare Unmöglichkeit, Technik human zu gestalten. Ein Nachwort***

### 5.1. Bilder und Motive

Die Neuzeit sucht durch rationale Erkenntnis und exakte Technik Macht über die Natur zu erringen. Worum geht es im kommenden Weltbild? Während die Macht weiter steigt <...>, tritt zugleich ihr Charakter als Gefahr ins Bewußtsein, und als Sinnkern des kommenden Weltbildes erscheint die Bändigung der Macht selbst.<sup>1</sup>

Der Theologe und Philosoph Romano Guardini warnte bereits Anfang der 50er Jahre davor, dass der Mensch auf der einen Seite seine Handlungsmöglichkeiten durch technische Anwendungen zwar stets vergrößere, andererseits aber nicht ausreichend die Frage nach der ethischen Grenzziehung dieser Möglichkeiten stelle: Es fehle an einer Ethik der Macht. Diese Warnung zieht sich wie ein roter Faden durch meine Untersuchung, in der ich durch mehr als 100 Jahre an exemplarischen Texten die sozialgeschichtliche Seite der Technikentwicklung aufzeige, wie sie in der deutschsprachigen Literatur abgebildet wird.

Die Entwicklung der frühen industrialisierten Technik, wie sie sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts darstellt, wurde höchst ambivalent bewertet. Es gelang in zunehmendem Maße die Optimierung physischer Kraft, parallel dazu wurde dem Menschen ein System technischer Zwänge auferlegt. Mit den neuen arbeitstechnischen Mitteln wurden die Arbeiter mehr und mehr von der Last körperlicher Arbeit befreit. Daneben wurden sie durch Rationalisierung in arbeitsteilige Prozesse gezwängt, deren Auswirkungen größtenteils verheerend waren. In der Literatur wird dieser Prozeß verdeutlicht, indem Arbeiter nur noch eine einzelne Bewegung ausführen (Kaiser) oder indem der Verantwortungsbereich aufgegliedert wurde (Eyth). Mit der fortgeschrittenen Technikentwicklung ändern sich nicht nur die Beziehungen der Menschen zueinander und zu der sie umgebenden Außenwelt: Die Frage nach der Autonomie bzw. nach der fehlenden Autonomie menschlichen Handelns im technologischen Zeitalter rückt in der Literatur in den Mittelpunkt. Im 20. Jahrhundert stellt sich endgültig die Frage nach dem Ersetzen menschlicher Vorgehensweisen durch maschinengesteuerte wie dem Roboter. Dies führt eine historisch gesehen völlig neue Situation herbei: Die Maschine erscheint als aktivisch, die eigenmächtig zu Handeln vermag. In letzter Konsequenz heißt das: Auch ethisch-moralische Zugriffe werden durch technische ersetzt.



Die Aufnahme technischer Aspekte in die Literatur erfolgt im Fabrikroman des 19. Jahrhunderts zumeist nach folgendem Muster: Den Arbeitern, die noch an die Arbeitsweisen der Zunfttradition gewöhnt sind, wird die Nutzung von Maschinen aufgezwungen. Diese bringt für sie vor allem in der frühen Phase der Industrialisierung keine Arbeitserleichterung. Im Gegenteil: die in ihrer Funktionsweise unverstanden gebliebenen Maschinen werden als bedrohlich empfunden, denn sie zwingen den Menschen, sich in ein System technischer Funktionen einzufügen. Oft erscheint der Fabrikant und Geldgeber als Gegenspieler zum Erfinder. Der Fabrikant will die neue Technik als profitbringendes Mittel einsetzen; der Techniker dagegen versucht eine Erleichterung im Arbeitsprozeß herbeizuführen. Im "Engelchen" wird die erste Haltung mit Erfolg belohnt, wohingegen der menschengerechte(re) Einsatz der Technik scheitert. Der Rückzug des technisch Kompetenten (Reinhold) zeigt die Resignation, die hinter der Haltung von Prutz steht: Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts werden technische Anwendungen unter den gegebenen politisch-ökonomischen Verhältnissen als lebensbedrohliche Macht empfunden. Auch wenn die sozialen Komponenten im Roman in biedermeierlicher Manier bearbeitet und dabei oftmals so stark stilisiert werden, daß die Wirklichkeit im höchsten Maße simplifiziert erscheint, so ist die Art der Gestaltung technischer Zusammenhänge innerhalb der Fabrikromane doch wegweisend für eine stärker wirklichkeitsbezogene Ästhetik nachfolgender Schriftstellergenerationen. Prutz versucht sich an der Gestaltung des Industriemilieus, wobei ihm allerdings noch Darstellungsmittel fehlen. Sie sind erst im ausgehenden 19. Jahrhundert, etwa bei Raabe, Kretzer und Hauptmann erprobt, beispielsweise die detaillierte Milieubeschreibung auf historischem Hintergrund oder die Frage nach dem Einfluß des Milieus auf das Individuum (Zola). Entscheidend ist, daß auf der inhaltlichen wie auf der metaphorischen Seite über die Industrieromane ganz neue Themen und Motive in die Literatur aufgenommen werden: Arbeiterversammlungen und Streiks, Attacken auf Maschinenbesitzer und Produktionsanlagen. All das wurde von der Literatur bis dahin konsequent ausgespart. Wichtig erscheint mir auch, daß in den Fabrikromanen die Maschine nicht mehr aus ästhetischen Gründen abgelehnt wird, wie noch in der Romantik und Spätromantik etwa bei Eichendorff<sup>2</sup> oder Kerner, sondern weil sie das zentrale Symbol für die Unterdrückung im Arbeitsprozeß ist.

Die Bilder und Motive in den Fabrikromanen zeugen daher von den physischen Entbehrungen, die den Menschen aufgrund der neuen Arbeitsformen in den Fabriken abverlangt werden. So wundert es nicht, daß die Maschine als Ungeheuer mit urweltlichen

Kräften in die Literatur Einzug hält. Dem vermag sich der Mensch lediglich destruktiv entgegenzustellen. Da den Arbeitern die Funktionsweise der Maschinen zumeist nicht vertraut war, werden die Maschinen in ihrer scheinbaren Unbeherrschbarkeit vielfach in einen mystischen Zusammenhang gerückt – Maschinen werden im "Engelchen" als "Teufelszeug" oder Fabrikanlagen als "Werkstätten des Teufels" bezeichnet. Weiter heißt es, es handele sich um gewaltige Anlagen, deren „riesenhafte Kolben“ eine ungeheure „Feuerlohe“ ausstoßen. Die Maschine als "tosender Meeresstrudel", der willenslose Geschöpfe "immer schneller ins Bodenlose" mit sich hinabzieht. So wird der Maschinensaal zum lebensbedrohlichen Martyrium. Bei Prutz und seinen Zeitgenossen entledigen sich die Arbeiter der unterdrückenden Apparate, indem sie sie zerstören. Mit dem Motiv des Maschinensturms befreien sich die Menschen nicht nur von ihrer Tätigkeit an den Apparaten. Gleichzeitig ändert sich auch das gesellschaftliche System, in dem sie die sklavenähnliche Arbeit verrichten müssen (Prutz, Willkomm).

In den Romanen werden Maschinen selbst mit Handlungspotential belegt: Indem sie sich wie wilde Tiere gebärden, findet durch sie der Erfinder häufig den Tod. In der Szene im "Engelchen", in der der Großvater die von ihm einst konstruierten Maschinen zerstört, scheint die Grenze zwischen aktiv Handelndem (Mensch) und dem passiven Objekt (Maschine) zu verschwinden. Das Artefakt wird zunehmend mit belebten Adjektiven beschrieben, wohingegen das Individuum der scheinbaren Unkontrollierbarkeit der Maschine ausgeliefert ist. Dieses Motiv der Subjekt-Objekt-Verschiebung erlangt dann im 20. Jahrhundert eine immer größere Bedeutung. Wichtig aber ist festzuhalten, daß es bereits in den frühen Fabrikromanen auftaucht.

Die Bilder und vor allem die Lösungsstrategien, die die Autoren der Fabrikromane anbieten, erscheinen unter streng real-historischer Sichtweise naiv. Und doch machen sie noch einmal die Schwierigkeiten für die Autoren deutlich, den Kreislauf von Maschinenproduktion, wirtschaftlichen Interessen und sozialer Not darzustellen.

Die Aufnahme dieser Zusammenhänge in die Literatur erfolgte weitgehend entsprechend der Sozialgeschichte. Im 19. Jahrhundert standen die Thematisierungen äußerer Arbeitsbedingungen im Zusammenhang mit dem moralischen Verfall der Menschen im Vordergrund und zwar von den frühen, um die Märzrevolution angesiedelten Thematisierungen bis hin zu realistischen und naturalistischen. Das Verdienst dieser Werke

ist es, eine stärkere Aufnahme sozialer Probleme in die Literatur bewirkt zu haben. Anfänglich in zumeist trivialen Kontexten wird die Repression des Menschen im Arbeitsprozeß mit den umfangreichen Mitteln des Romans ins Bild gebracht. Das Individuum erscheint hier bereits, zumal durch seine materielle Abhängigkeit, von den Maschinen zumindest auf physische Weise im starken Maße in seinen Handlungen bestimmt. Als Ausweg aus seiner Determinierung dient dem Arbeiter sein Widerstand: Er zerstört die Maschinen.

Eine grundlegende Veränderung dieser Problemstellung setzt sich bereits mit Beginn des 20. Jahrhunderts durch. Mit den Expressionisten werden verstärkt die psychischen Auswirkungen der Industrialisierung aufgegriffen, wodurch das Motiv der Technik nicht mehr vor allem äußere Sachverhalte beschreibt, sondern verstärkt seelische Zustände reflektiert. Daneben rücken expressionistische Autoren ebenfalls das Motiv der Zerstörung in den Mittelpunkt ihrer Auseinandersetzung mit der Technik und zwar die Zerstörung der menschlichen Lebensgrundlage überhaupt. Am Ende der "Gas"-Dramen steht aufgrund des Giftgas-Einsatzes das Bild der völligen Vernichtung. Auch für Alfred Döblin stellt sich die Bedrohung der Welt durch die Technik umfassend dar. In seinem Roman "Berge, Meer und Giganten" von 1924 dient Technik als Mittel einer verheerenden Kriegsführung: Mit Strahlenwaffen wird das gesamte Abendland ausgelöscht! Döblins Science-Fiction-Roman zeichnet den realen Technikstand der 20er Jahre weiter und greift somit dem tatsächlich eintretenden auf die Technik gestützten Vernichtungskrieg vor.

Entzündete sich der Konflikt im Fabrikroman zur Zeit der Industrialisierung zumeist an der Verelendung und Unterdrückung der Maschinenarbeiter, so kristallisiert sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein anderer Schwerpunkt heraus. Das Motiv der Gefahr, die von der technischen Anwendung ausgeht, ist hier in den Vordergrund gerückt. In Kaisers Dramen-Trilogie drohen zu jeder Zeit, die Fabrikhallen zu explodieren, was schließlich auch geschieht. Trotzdem wird die Produktion des gefährlichen Gases fortgesetzt, denn die tödliche Gefährdung gehört hier zum Berufsrisiko. Auch die theoretisch richtige Anwendung der Technik bietet keine Lösung: Die Grenze mathematischer Kalkulation wird bei Kaiser am Beispiel des Paradoxen herausgestellt – die Formel stimmt und stimmt gleichzeitig nicht! Kaiser richtet seine Kritik nicht gegen die Technik als solche, sondern gegen das gesellschafts-politische System, in dem sie eingesetzt wird. Auch in der Technikphilosophie spielt dieser Zusammenhang eine wichtige Rolle. Günter Ropohl verweist auf die potentielle

Fehlerhaftigkeit, die menschlichem Handeln im Umgang mit der Technik zugrunde liegt, selbst bei exakter Handhabung:

Die Technik ist und bleibt Menschenwerk, und alles, was sie hervorgebracht hat und noch hervorbringen wird, leidet an der Widerständigkeit der Sachen, an der sprichwörtlichen Tücke des Objekts. <...> Vor allem aber teilt die Technik, da sie ja ein Stück menschlicher Praxis ist, die prinzipielle Fehlerhaftigkeit allen menschlichen Erkennens und Handelns.<sup>3</sup>

Diesen Zusammenhang stellt auch Kaiser in seinem Drama her. Besonders verheerende Auswirkungen hat die Technik bei ihm, wenn sie als Kriegsmaterial eingesetzt werden soll wie das Giftgas und das bereits während der Produktionsphase. Die Verwobenheit technischer, ökonomischer und politischer Interessen stellt sich zur Zeit des Ersten Weltkriegs als eine menschenvernichtende Bedrohung dar. Aber auch die Faszination, die von den neuen technischen Mitteln ausgeht, wird thematisiert. Im Arbeitsprozeß erscheint der Mensch dann als entfremdet. Dies verweist auf die reflexionslose Anwendung technischen Wissens. Unter staatspolitischer Einflußnahme erscheint die Technik als rein kriegerisches Mittel - Technik und Leben scheinen sich hier ganz besonders auszuschließen. Die Verhinderung einer entmenschlichten Technikanwendung ist bei Kaiser aber nicht mehr mittels einer Zerstörung von Produktionsanlagen herbeizuführen - zerstört wird hier in radikalster Ausprägung die Form menschlichen Zusammenlebens überhaupt.

Auch Hermann Hesse beschreibt 1927 im "Steppenwolf" einen grausamen Kampf zwischen Menschen und Maschinen. Dabei erscheint das Individuum als ein Wesen, dem jeglicher humane Zug abhanden gekommen ist. Bei Hesse stellt sich gar nicht mehr die Frage nach dem Nutzen der Technik für den Menschen wie noch bei Kaiser. Denn Technik hat sich zum rein menscheitsvernichtenden Mittel verselbständigt:

Auf den Straßen jagten Automobile, zum Teil gepanzerte, und machten Jagd auf die Fußgänger, überfuhren sie zu Brei, drückten sie an den Mauern der Häuser zuschanden. Ich begriff sofort: es war der Kampf zwischen Menschen und Maschinen, lang vorbereitet, lang erwartet, lang gefürchtet, nun endlich zum Ausbruch gekommen.<sup>4</sup>

Bei Kaiser dagegen wird trotz aller Brutalität technischer Anwendungen die Frage nach dem Nutzen durchaus noch gestellt. Dem Menschen sind durch die Technik eine Vielzahl neuer Möglichkeiten an die Hand gegeben, fatal ist dabei, daß es ihm an Kontrollmöglichkeiten fehlt - nach Guardini an einer Ethik der Macht. Technik stellt sich hier nach wie vor in Form von Maschinennutzung da; allerdings prägt die Arbeitsweise den Menschen in einem

umfassenden Sinne: Die Reglementierung der Handgriffe führt zu einer gestörten Beziehung des Individuums zur Welt. Technik wird zu einem universellen Repressions- und Bedrohungsapparat. Sie erscheint als Quelle für Entfremdung und Persönlichkeitsspaltung. Eine Lösung aus dem perfekt organisierten Maschinenwesen zeigen die Schriftsteller nicht (mehr) auf. Der entfremdete Mensch geht im Expressionismus als Motiv in die Literatur ein.

In der Nachkriegsliteratur wird dieses Motiv weiter ausgeführt. Im "Homo faber" ist der Gegenstand der industriegeprägten Technik dennoch anders gefaßt. Die Technik ist bereits in die verschiedenen Lebensbereiche als fester Bestandteil integriert. Aus diesem Grund ist auch ihr Gebrauch nicht mehr nur auf die Nutzung von Maschinen beschränkt. Vielmehr beeinflussen technische Geräte weite Teile des menschlichen Zusammenlebens: die Art der Wahrnehmung, die Kommunikation und das Mobilitätsverhalten. Die menschlichen Fähigkeiten und Fertigkeiten sind letztlich vollständig an die Maschine übergegangen. Daher wird Technik nicht mehr nur als sich veräußernde Bedrohung dargestellt, vielmehr zeigt sie in ihrer alltäglichen Gestalt der fortschreitenden Rationalisierung eine subtile Form der Lebensverfehlung - und das mit fatalen Konsequenzen. Der Umgang mit der Technik prägt somit im starken Maße auch das Bewußtsein: Menschliche Handlungen vollziehen sich letztlich ununterscheidbar von technischen. Bis zur vollständigen Ersetzung des Menschen durch den Roboter scheint nur noch ein kleiner Schritt zu liegen. Innerhalb dieses Prozesses verlieren auch die kritischen Potentiale immer stärker an Bedeutung und es mündet schließlich in die vollständige Ersetzung des Menschen durch die Technik. Das Motiv des künstlichen Menschen, hier des Roboters manifestiert diesen Zusammenhang am eindringlichsten.

## 5.2. Lösungsstrategien

Betrachtet man die Lösungsstrategien der drei von mir schwerpunktmäßig untersuchten Werke, denen für die jeweilige Epoche Verweischarakter zukommt, läßt sich ein ausgesprochen negatives Bild der Technik festmachen. Daß die Handhabe der Technik immer auch einen Rückbezug auf das politisch-ökonomische System bedeutet, habe ich deutlich zu machen versucht.

Bereits für Prutz stellt sich ein Leben mit der Technik nicht dar. Er postuliert im Biedermeier einen konservativen Rückzug in die Idylle und zwar unter Ausschließung jedweder technisch-industrieller Anwendungen. Gegen die maschinisierte Welt setzen die Autoren der Fabrikromane das Bild einer vor-industriellen Idylle - sie fliehen die reale Entwicklung. Selbst Thematisierungen, die später entstanden sind wie Ernst Tollers Drama "Die Maschinenstürmer" von 1922, greifen das Lösungsmuster der frühen Fabrikromane auf. Toller geht in seinem Werk auf den Anfang der industriegeprägten Technik zurück und greift die Ludditenbewegung in England Mitte des 19. Jahrhunderts auf: Er übernimmt die antiquierten Lösungsversuche des vorhergehenden Jahrhunderts und setzt auf Maschinenzerstörung durch die Arbeiter. Für den zivilisatorischen Stand bedeutet das einen Rückschritt.

Auch bei Kaiser wird ein Leben ohne Technik in Aussicht gestellt. Allerdings wird diese Lebensform, nachdem die Industrialisierung in Deutschland umfangreich vollzogen war, bereits innerhalb des Werkes in Frage gestellt, und somit deren Unmöglichkeit verdeutlicht. Da eine Rückführung aus dem technischen System nicht möglich ist und sich auch sonst innerhalb der bestehenden Gesellschaftsform keine Alternative finden läßt, steht am Ende der Trilogie der kollektive Selbstmord.

Im "Homo faber" zeigt sich die Aussicht auf ein nicht-entfremdetes Leben ebenfalls erst, als der Helden technische Zugriffe ablehnt. Anstatt als Ingenieur wünscht sich Faber als Eselstreiber zu arbeiten. Dies ist nicht als ernstzunehmende Alternative für ein Leben im 20. Jahrhundert denkbar. Vielmehr muß die bäuerliche Tätigkeit als Provokation verstanden werden und als Ablehnung der technischen Penetranz, die einem reflektierten Umgang mit der Technik entgegensteht.

Als Ergebnis bleibt festzuhalten: Ein Leben mit der Technik scheint sich im Laufe der vergangenen 150 Jahre in der deutschsprachigen Literatur nicht darzustellen. Technik wird als menschenvernichtendes Potential oder als fatale Ursache einer Lebensverfehlung gesehen. Auch scheint es nicht möglich, aus vergangenen Fehlern lernen zu können. Technik macht dem Menschen Angst, auch noch im 21. Jahrhundert, selbst wenn sich die sinnlich faßbare Bedrohung eines Atomkraftwerks heute weitaus geringer darstellt als die dampfenden, feuerspeienden Kessel früher Dampfmaschinen. Und die Angst wächst, weil mit ihr die

tatsächlichen Gefahren wachsen. Dieser Prozeß läßt sich an den von mir untersuchten 150 Jahren sehr deutlich ablesen. Die technischen Katastrophen in der Literatur werden von Epoche zu Epoche größer – was ja auch der realhistorischen Entwicklung entspricht. Technische Prozesse erscheinen mehr denn je weder steuerbar noch zum Wohle des Menschen einsetzbar. Daher kommt ein konstruktiver Umgang mit der Technik in den Romanen nicht vor. In letzter Konsequenz heißt das: Technik und Leben scheinen sich mehr denn je auszuschließen. Diesem negativen Bild widersprechen eine Vielzahl von techniksoziologischen und –philosophischen Ansätzen. Neben den Vertretern der Frankfurter Schule, auf die ich im vorherigen Kapitel eingegangen bin, verweist auch der Technikphilosoph Günter Ropohl auf den wichtigen Gestaltungscharakter des Menschen bei technischen Prozessen:

Wir haben in der Vergangenheit nur die technischen Gegenstände entwickelt und die gesellschaftlich-kulturellen Momente, die auch zur Technik gehören, sträflich vernachlässigt. <...> Ich setze also auf die Entwicklungsfähigkeit der Menschen und ihrer gesellschaftlichen Einrichtungen – dies nicht, weil sie der ingenieurtechnischen Entwicklung ständig naheilen sollten, sondern weil sie sich endlich instand setzen müssen, die ingenieurtechnische Entwicklung bewußt zu steuern.<sup>5</sup>

### 5.3. Die Objektivierung der Natur

Fragt man nach den Ursachen dieser Entwicklung, so stößt man auf den Begriff der objektivierten Natur. Denn erst auf Grundlage der Naturbeherrschung werde der Mensch in ein "gebrochenes Verhältnis"<sup>6</sup> zu seiner Umwelt gerückt, schreibt Alfred Gehlen im Erscheinungsjahr des "Homo faber". Die Natur wird nach Gehlen zu einem sekundären System, zur "nature artificielle".<sup>7</sup> Reduziert auf eine "Faktorenaußenwelt",<sup>8</sup> wird sie zu einem vermeintlich beherrschbaren Objekt. Dem zugrunde liegt der Wunsch, "die Gleichförmigkeit des Naturverlaufes"<sup>9</sup> sicherzustellen, indem jegliche Unregelmäßigkeiten und Ausnahmefälle eliminiert werden.<sup>10</sup>

Das Entfernte und in Wirklichkeit sehr Komplizierte wird herangeholt, es erscheint als griffig und leicht übersehbar, und mit einer Art Brilleneffekt gelingt die Herstellung einer sekundären Nähe.<sup>11</sup>

Dieser Prozeß wurde am Beispiel des "Homo faber" exemplarisch aufgezeigt. Die Idee absoluter Welterschließung sei, nach Bolter, mit Hilfe der fortgeschrittenen Naturwissenschaft bereits erreicht:

The global of artificial intelligence is to demonstrate that man is all surface, that there is nothing dark or mysterious in the human condition, nothing that cannot be lit by the even light of operational analysis.<sup>12</sup>

Der universelle technische Zugriff nimmt der Welt ihre Komplexität und reduziert sie auf das Faktum. So erscheinen natürliche Prozesse in einer "automatischen, periodischen Wiederholung des Gleichen".<sup>13</sup>

Mit derselben <blinden> Energie, mit der sich der Mensch die Natur unterwirft, sucht er sich selbst zu objektivieren: er findet in der Außenwelt Modelle und Bilder seines eigenen, rätselhaften Wesens, und mit derselben Fähigkeit der <Selbstentfremdung> schlägt er sein eigenes Handeln der Außenwelt zu, läßt es von ihr übernehmen und weitertragen.<sup>14</sup>

Menschliche Handlungen vollziehen sich heute, so Gehlen, nach denselben Regeln wie technische Regelkreise.<sup>15</sup> In Anlehnung an Norbert Wiener beschreibt er den Handlungskreis als "die plastische, gesteuerte, am rückempfundenen Erfolg oder Mißerfolg korrigierte und schließlich gewohnheitsmäßig automatisierte Bewegung."<sup>16</sup> Eben bei dieser ungerechtfertigten Übertragung handele es sich um einen Prozeß, dem sich der heutige Mensch nur schwer entziehen könne. Sicher ein Grund dafür, warum die Technisierung sehr häufig als ein sich selbst stets potenzierender Prozeß erlebt wurde und häufig auch noch wird, ist, nach Ropohl, das Fehlen einer technopolitischen Organisation, die in der Gesellschaft fest verankert wäre. Sich dafür verstärkt einzusetzen, sei Sache der politischen Handlungsträger, dann so merkt Ropohl an: Die technische Entwicklung habe "bislang wenig Rücksicht darauf genommen, ob auch die ökologischen, die humanen und die sozialen Vorbedingungen für die Einführung bestimmter Neuerungen erfüllt waren."<sup>17</sup> Außerdem sei es essentiell, schreibt Ropohl in seinem Aufsatz „Neue Wege, die Technik zu verantworten“, den Ingenieur über die „Wertbezogenheit seines Handelns“ aufzuklären. Dies sei Grundlage für den technisch Handelnden, eine mögliche „technizistische ‚deformation professionelle‘“ zu überwinden.<sup>18</sup>



#### 5.4. Die Maschine als Reflexionsersatz

Auf der anderen Seite wird die Maschine nach menschlichen Fähigkeiten ausgerichtet und übernimmt mehr und mehr den menschlichen Handlungsbereich. Die Kybernetik, als die in den 40er Jahren in den USA unter Norbert Wiener u.a. entwickelte Wissenschaft von der Kontroll- und Regelungstechnik beschreibt diesen Vorgang beispielhaft. Sie gewinnt wesentliche Erkenntnisse aus realen Systemen, abstrahiert daraus Modelle, die dann theoretisch und unabhängig von irgendwelchen Anwendungen untersucht werden - die neu gewonnenen Einsichten werden dann als verbesserte Möglichkeit an den Anwender zurückgegeben. Dies stellt eine bis dahin weitgehend unbekannte Form eines Regelkreises dar, auf den sich auch Frisch in seinem Roman bezieht.<sup>19</sup> Eine über Feedback gesteuerte Maschine, die über ein <Gedächtnis> verfügt und eigenständig lernt, ihr Vorgehen zu optimieren, ist ein selbständig handelnder Automat. In seiner Fähigkeit, Entscheidungen treffen zu können, hat das Artefakt den Menschen in dessen Handlungskompetenz kopiert. Die theoretische Grundlage zu diesem System legte bereits Alan Turing mit seiner ‚Turing machine‘. Über sie vermerkt Bolter: "I am not committed to denying that the Turing machine supplies us with an adequate model of the human brain".<sup>20</sup> Die ‚Turing machine‘ zeigt am Beispiel der intelligenten Leistungen vollbringenden Maschine das Problem der Unterscheidbarkeit zwischen maschinen- und menschengesteuerten Handlungen auf.<sup>21</sup> Sie stellt die mathematische Grundlage für Computer dar.<sup>22</sup> In letzter Konsequenz bedeutet das: Menschliche Entscheidungen werden durch technische ersetzt. Norbert Wiener befürchtet:

The entire sequence of operations be laid out on the machine itself so that there should be no human intervention from the time the data were entered until the final results should be taken off; and that all logical descriptions necessary for this should be built into the machine itself.<sup>23</sup>

Indem die Maschine eigenständig nützliche Daten speichert, Fehlleistungen verwirft, wieder neue Daten annimmt und alte abstößt, optimiert sie den Datenbestand. Die Maschine, so Wiener

contains an apparatus for the storage of data which should record them quickly, hold them firmly until erasure, read them quickly, erase them quickly, and then be immediately available for the storage of new material.<sup>24</sup>

Die Maschine optimiert eigenständig unter dem Anspruch, technische Verbesserungen durchzuführen. Der Mensch steht dabei außen vor. Da das Vorgehen rein auf ein möglichst gewinnbringendes Ergebnis ausgerichtet ist, stellt sich die Frage nach einer menschengerechten Technik nicht (mehr).

Mit der Nutzung kybernetischer Systeme bietet Technik in Form des Roboters, entgegen Wieners Annahme aber nicht nur Erleichterung bei der Durchführung menschlicher Arbeit, "it gives the human race a new and most effective collection of mechanical slaves to perform its labor".<sup>25</sup> Vielmehr involviert sie den Menschen in einen Prozeß, der ihn und sein kritisches Potential dem Maschinenapparat unterwirft. So geht Bolter davon aus, daß sich der Mensch in der Art seiner Entscheidungsfindung an den Computer anpaßt und dabei moralische Bedenken gegenüber technischen Daten in den Hintergrund treten, "we are all liable to become Turing's man, if our work with the computer is intimate and prologed and we come to think and speak in terms suggested by the machine."<sup>26</sup>

Der gegenwärtige Mensch stehe mit der umfassenden Technologie auf der höchsten Stufe der Rationalisierung. Fabers Ausspruch: "wir leben technisch"<sup>27</sup> beschreibt Bolter mit der Bezeichnung ‚Turing's man‘ als Ausdruck für die stärkste Synthese von Mensch und Maschine, "the most complete integration of humanity and technology".<sup>28</sup> Der Mensch wird letztlich selbst zur Maschine. Wichtig erscheint mir hier, daß der Begriff Synthese nicht mißverstanden wird – es handelt sich nicht um ein Miteinander zweier Partner, von deren Koexistenz beide profitierten. Vielmehr dominieren die technischen Anteile die kritischen Ausrichtungen menschlichen Denkens ganz erheblich. Daher scheint der Mensch zu Beginn des 21. Jahrhunderts noch immer keinen konstruktiven Weg im Umgang mit der Technik gefunden zu haben. Die Technik sei, schreibt Guardini, menschlich-ethisch gesehen noch in ihrer Jünglingsphase".<sup>29</sup> Die Skizzierung eines verantwortungsbewußten und konstruktiven Umgangs des Menschen mit der industrialisierten Technik steht in der deutschsprachigen Literatur nach wie vor aus.

## Literaturverzeichnis

### Quellen:

- Adorno, Theodor W.: Über Technik und Humanismus.  
Vortrag gehalten an der TH Karlsruhe 1957. In:  
Technik und Ethik. Lenk, Hans; Ropohl, Günter (Hrsg.)  
Stuttgart 1987, S. 22-30.
- Aristoteles: Poetik. Fuhrmann, Manfred (Hrsg.), Stuttgart 1982.
- Auerbach, Berthold: Schwarzwälder Dorfgeschichten. Stuttgart 1984.
- Benn, Gottfried: Gedichte, Essays, Aufsätze, Reden und  
Vorträge. Ges. Werke in zwei Bänden. Bd. 1, Wellers-  
hoff, D. (Hrsg.), Wiesbaden 1973.
- Danner, Herbert: Jagd nach Atomen. Stuttgart 1946.
- Dilthey, Wilhelm: Die geistige Welt. Einleitung in die  
Philosophie des Lebens. Abhandlungen zur Grundlegung  
der Geisteswissenschaften. Gesammelte Schriften, Bd. 5.  
Stuttgart 1957.
- Doberer, Kurt: Elektrokrieg. Maschine gegen Mensch. Wien 1938.
- Dominik, Hans: Atomgewicht 500. Berlin 1935.
- Dominik, Hans: Treibstoff SR (Flug in den Weltraum), Berlin 1940.
- Droste-Hülshoff, Annette von: Du Luft und ich und der  
uralte Stein. Gedichte. Leipzig 1975.
- Dürrenmatt, Friedrich: Die Physiker. Eine Komödie in zwei  
Akten. Zürich 1985.
- Engelke, Gerrit: Rhythmus des neuen Europa. Gedichte. Jena  
1929.
- Engels, Friedrich: Umriss zu einer Nationalökonomie.  
Werke. Bd. 2, Berlin 1958.
- Von Eyth, Max: Hinter Pflug und Schraubstock. Stuttgart 1886.
- Von Eyth, Max: Wanderjahre. Stuttgart 1868-1882.
- Federer, Heinrich: Berge und Menschen. Berlin 1911
- Ford, Henry: Mein Leben und Werk. Leipzig o.J.
- Frenssen, Gustav: Der Untergang der Anna Hollmann. Leipzig 1911.

- Frisch, Max: Begegnung mit Negern. Eindrücke aus Amerika. Werke. Bd. 3.
- Frisch, Max: Besprechung von: Marieluise Fleißer. Andorranische Abenteuer. Werke. Bd. 1.
- Frisch, Max: Biographie. Ein Spiel. Werke. Bd. 5.
- Frisch, Max: Brecht als Klassiker. Werke. Bd. 3.
- Frisch, Max: Der Autor und das Theater. Werke. Bd. 5.
- Frisch, Max: Der Laie und die Architektur. Ein Funkgespräch. Werke. Bd. 3.
- Frisch, Max: Die chinesische Mauer. Eine Farce. Werke. Bd.2.
- Frisch, Max: Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie. Komödie in fünf Akten. Werke. Bd. 3.
- Frisch, Max: Fragebogen 1987. In: Zeitschrift der Autoren. Nr.4, August 1987.
- Frisch, Max: Homo faber. Ein Bericht. Frankfurt/M. 1957.
- Frisch, Max: Ich schreibe für Leser. Antworten auf vorgestellte Fragen. Werke. Bd. 5.
- Frisch, Max: Ich suche den Wert des Alters. In: Jugend fragt - Prominente antworten. Ossowski, Rudolf (Hrsg.), Berlin 1975.
- Frisch, Max: Ist Kultur eine Privatsache? Grundsätzliches zur Schauspielhausfrage. Werke. Bd. 1.
- Frisch, Max: Knipsen oder sehen? Werke. Bd. 1.
- Frisch, Max: Kunst der Erwartungen. Anmerkungen eines Architekten. Bd. 1.
- Frisch, Max: Mein Name sei Gantenbein. Werke. Bd. 5.
- Frisch, Max: Öffentlichkeit als Partner. Werke. Bd. 4.
- Frisch, Max: Orchideen und Aasgeier. Ein Reisealbum aus Mexiko. Werke. Bd. 3.
- Frisch, Max: Rede an junge Lehrer. Gehalten bei Anlaß einer Diplomfeier. Werke. Bd. 4.
- Frisch, Max: Rede anläßlich der Verleihung des Büchner-Preises (1958). In: Büchner-Preis-Reden 1951-1971. Stuttgart 1972. S. 57-72.
- Max Frisch: Stiller. Roman. Frankfurt/M. 1954.

Frisch, Max: Tagebuch 1946-1949. Frankfurt/M. 1985

Frisch, Max: Tagebuch 1966-1971. Frankfurt/M. 1979.

Frisch, Max: Überfremdung. Werke. Bd. 5.

Frisch, Max: Über Zeitereignis und Dichtung. Werke, Bd. 2.

Frisch, Max: Unsere Arroganz gegenüber Amerika. Werke. Bd. 3.

Grass, Günter: Die Blechtrommel. Roman. Darmstadt 1986.

Hauptmann, Gerhard: Atlantis. Frankfurt/M. 1912.

Hauptmann, Gerhard: Die Weber. Schauspiel. Schwab-Felisch, Hans (Hrsg.), Frankfurt/M. 1993.

Hegeler, Wilhelm: Ingenieur Horstmann, Leipzig 1900.

Heine, Heinrich: Die romantische Schule. Kritische Ausgabe. Weidmann, Helga (Hrsg.), Stuttgart 1976.

Hesse, Hermann: Der Steppenwolf. Erzählung. Frankfurt/M. 1974.

von Hillern, Wilhelmine: Der Gewaltigste. Stuttgart und Berlin 1901.

Hoffmann, E.T.A.: Der Sandmann. In: Nachtstücke. Leipzig 1984.

Horkheimer, Max; Adorno, Th. W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt/M. 1969, zuerst: New York 1944.

Johst, Hanns: Fritz Todt, München 1943.

Jünger, Friedrich G.: Die Perfektion der Technik. Frankfurt/M. 1953.

Jünger, Ernst: Gläserne Bienen. Reinbek 1960.

Kärner, Dietrich: Verschollen im Weltall. Ein Zukunftsroman. 1938.

Kaiser, Georg: Die Koralle. Schauspiel in fünf Akten. Werke Bd. 1.

Kaiser, Georg: Gas. Schauspiel in fünf Akten. Werke. Bd. 2.

Kaiser, Gerhard: Gas II. Schauspiel in drei Akten. Bd. 2

Kaiser, Georg: Gats. Schauspiel in drei Akten. Bd.2

Kaiser, Georg: Stücke, Erzählungen Aufsätze, Gedichte. Huder, Walther (Hrsg.), Köln 1966.

Kellermann, Bernhard: Der Tunnel. Roman. Frankfurt/M. 1986

- Kirchbach, Wolfgang: Der Ingenieur Waiblinger. Ein Trauerspiel unserer Zeit. Dresden 1885.
- Kornfeld, Paul: Die Verführung. Eine Tragödie in fünf Akten. Berlin 1916.
- Kretzer, Max: Meister Timpe. Sozialer Roman. Stuttgart 1976.
- Landauer, Gustav: Aufruf zum Sozialismus. Berlin 1920
- Leber, Manfred: Roman
- Lerch, Hans: Ein Volk wandert ins Meer. Leipzig 1934.
- Lie, Jonas: Wenn der Vorhang fällt. Aus der Komödie des Lebens. Berlin 1907.
- Marinetti, Filippo: Technisches Manifest der futuristischen Literatur. In: Literatur im Industriezeitalter. Marbacher Katalog 42/1. Ott, Ulrich (Hrsg.), Marbach 1987.
- Marcuse, Herbert: Die Permanenz der Kunst - Wider eine marxistische Ästhetik. In: Schriften. Bd. 9, Frankfurt/M. 1987.
- Platon: Phaidon, Das Gastmahl, Kratylos. Werke in acht Bänden. Bd. 3, Darmstadt 1974.
- Prutz, Robert: Das Engelchen. Roman. 3 Bände. Leipzig 1851.
- Prutz, Robert: Die deutsche Literatur der Gegenwart 1848-1858. Bd 1, Leipzig 1870.
- Prutz, Robert: Epos und Drama in der deutschen Literatur der Gegenwart. In: Neue Schriften. Zur deutschen Literatur- und Kulturgeschichte. Bd. 2, Halle 1854,
- Prutz, Robert: Kleine Schriften zur Politik und Literatur, Merseburg 1847.
- Prutz, Robert: Über die Unterhaltungsliteratur, insbesondere der Deutschen. In: Kleine Schriften. Zur Politik und Literatur. Merseburg 1847.
- Raabe, Wilhelm: Pfisters Mühle. Ein Sommerferienheft. Stuttgart 1961.
- Rathenau, Walther: Zur Mechanik des Geistes. Berlin 1917.
- Ruge, Arnold: Werke und Briefe, Bd. 7, Aalen 1898.
- Sandt, Emil: Cavete. Berlin 1906.
- Schnabel, Franz: Deutsche Geschichte im neunzehnten Jahrhundert. Erfahrungswissenschaften und Technik. Bd. 3 Freiburg/Br. 1934.

- Shakespeare, William: Das Wintermärchen. Klose, Dietrich (Hrsg.), Stuttgart 1974.
- Simmel, Georg: Philosophie des Geldes. Leipzig 1907.
- Sophokles: König Ödipus. Steinmann, Kurt (Hrsg.), Stuttgart 1989.
- Spielhagen, Friedrich: Hammer und Amboß. Roman. Leipzig 1900.
- Storm, Theodor: Der Schimmelreiter. Berlin 1888.
- Thauß, Arno: Der Mann, der das Gas bezwang. Der Roman eines Tatmenschen aus der Zeit der deutschen Not und deutschen Aufstiegs. Bremen 1934.
- Toller, Ernst: Masse Mensch. Stuttgart 1987.
- Timm, Uwe: Der Schlangenbaum. Köln 1986.
- Ungern-Sternberg, Alexander von: Paul. Roman in drei Bänden. Leipzig 1845
- Weerth, Georg: Fragment eines Romans. In: Sämtliche Werke, Berlin 1956
- von Wildenbruch, Ernst: Meister Malzer, Berlin 1893.
- Willkomm, Ernst: Eisen, Gold, Geist. Tragikomischer Roman in drei Bänden. Leipzig 1843
- Willkomm, Ernst: Weiße Sklaven oder Die Leiden des Volkes. Roman in fünf Teilen. Leipzig 1845
- Zuckmayer, Carl: Des Teufels General. Drama in drei Akten. Frankfurt/M: 1946.

#### Darstellungen:

- Arendt, Dieter: Der Schelm als Widerspiegelung und Selbstkritik des Bürgertums. Vorarbeiten zu einer literatur-soziologischen Analyse der Schelmenliteratur. Stuttgart 1974.
- Arnold, Armin: Georg Kaiser. In: LGW-Interpretationen. Buck, M./Steinbach, D. (Hrsg.), Stuttgart 1980.
- Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Bern 1959.
- Bachler, Karl: Georg Kaiser und das Drama Platons. In: Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde. Jahrg. 34, Heft 7, 1932, S. 549-550.
- Bausinger, Hermann: Wege zur Erforschung der trivialen

- Literatur. In: Studien zur Trivialliteratur. Burger, Heinz O. (Hrsg.), Frankfurt/M. 1968.
- Beller, Manfred: Von der Stoffgeschichte zur Thematologie. Ein Beitrag zur komparatistischen Methodenlehre. In: arcadia: Zeitschrift für Vergleichende Literaturwissenschaft, Horst Rüdiger (Hrsg), Bd. 5, 1970, S. 1-38.
- Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert Link, Jürgen; Wülflin, Wulf (Hrsg.) Stuttgart 1984
- Blöcker, Günter: Die neuen Wirklichkeiten. Linien und Profile der modernen Literatur. Berlin 1957.
- Bolter, David: Turing's Man. Western Culture in the Computer Age. London 1984.
- Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt/M. 1979.
- Bühner, Karl H.: Das Vermächtnis des dichterischen Expressionismus. In: Die Literatur. Monatsschrift für Literaturfreunde. Jahrg. 31, Heft 7, 1929, S. 445-448.
- Bullivant, Keith/Ridley, Keith (Hg.): Industrie und deutsche Literatur. 1830-1914. Eine Anthologie. München 1976.
- Cyzars, Herbert: Über den jüngsten Realismus in der deutschen Dichtung. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstift. Beutler, E. (Hrsg.), 1929, S. 21-58.
- Daemmrich, Horst und Ingrid: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. Tübingen 1987.
- Das deutsche Drama 1880-1933. Volume II. Expressionism and After. Steinhauer, H. (Hrsg.), New York 1938.
- Der deutsche soziale Roman des 18. und 19. Jahrhunderts. Adler, Hans (Hrsg.), Darmstadt, 1990.
- Der Mensch zwischen Selbstentfremdung und Selbstverwirklichung. Texte von Max Frisch. In: Religion Studienhefte. Neumann, Peter H. (Hrsg.), Heft 1, Stuttgart 1970.
- Deutsches Arbeitertheater 1918-1933. Hoffmann, Ludwig u.a. (Hrsg.), 2 Bde. München 1973.
- Diebold, Bernhard: Anarchie im Drama. Frankfurt/M. 1921.
- Diebold, Bernhard: Der Denkspieler Georg Kaiser. Frank-



- furt/M. 1921.
- Dithmar, Reinhard: Industrieliteratur. München 1973.
- Durzak, Manfred: Das expressionistische Drama. München 1979.
- Edler, Erich (Nachwort zu "Das Engelchen").
- Edler, Erich: Die Anfänge des sozialen Romans und der Sozialen Novelle in Deutschland. Frankfurt/M. 1977
- Elbe, Anna M.: Technische und soziale Probleme in der Dramenstruktur Georg Kaisers. Dissertation. Hamburg 1960.
- Elm, Theo/Hiebel, Hans, H.: Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter. Rombach 1994.
- Egger, Richard: Der Leser im Dilemma. Die Leserrolle in Max Frischs Romanen "Stiller", "Homo faber" und "Mein Name sei Gantenbein". Bern 1986.
- Erfahrung und Fiktion. Arbeitswelt in der deutschen Literatur der Gegenwart. Herbert Heckmann/Gerhard Dette (Hrsg.). Erstes Symposium der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung und des Gesamtverbandes der metallindustriellen Arbeitgeberverbände. Frankfurt 1993.
- Expressionismus. Literatur und Kunst 1910-1923. Eine Ausstellung des deutschen Literaturarchivs im Schiller Nationalmuseum. Zeller, Bernhard (Hrsg.), Marbach 1960.
- Expressionismus. Vietta, Silvio; Kemper, Hans-Georg München 1990.
- Felix, Wolfgang: Die Ironie im Drama Georg Kaisers. Dissertation. Heidelberg 1951.
- Fivian, Eric A.: Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus. München 1946.
- Frank, Manfred: Die unendliche Fahrt. Ein Motiv und sein Text. Frankfurt/M. 1979.
- Freedman, William: The Literary Motif: A Definition and Evaluation. In: Novel 4, 1970/1971, S. 123-131.
- Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Vierte Auflage, Stuttgart 1978
- Gedichte des Expressionismus. Bode, Dietrich (Hrsg.), Stuttgart 1966.
- Gehlen, Arnold: Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft. Hamburg 1957.

- Gendolla, Peter: Anatomien der Puppe, Heidelberg 1992.
- Geulen, Hans: Max Frischs "Homo faber" Studien und Interpretationen. Berlin 1965.
- Glaser, Helmut: Literatur des 20. Jahrhunderts in Motiven. Bd.1 München 1978
- Glaser, Hermann: Georg Kaiser "Die Koralle", "Gas I", "Gas II". In: Das deutsche Drama von Ibsen bis Zuckmayer. Dargestellt an Einzelinterpretationen. Büttner, L. (Hrsg.), Frankfurt/M. 1946, S. 185-194.
- Goldschmidt, Rudolf: Die verfehlte menschliche Existenz. Max Frischs neues Werk "Homo faber". In: Stuttgarter Zeitung (9. 11. 1957).
- Guardini, Romano: Der unvollständige Mensch und die Macht. Würzburg 1956.
- Hage, Volker: Max Frisch. Reinbek 1983.
- Hädecke, Wolfgang: Poeten und Maschinen. Deutsche Dichter als Zeugen der Industrialisierung. München/Wien 1993.
- Hanhart, Tildy: Max Frisch, Zufall, Rolle und literarische Form. Interpretationen zu seinen neueren Werken. Kronberg 1976.
- Hardenstett, Heinrich: Über das Verhältnis von industrieller Technik zur bildenden Kunst. In: VDI-Zeitschrift, Heft 3, 15. 03. 1925, 16. Jahrgang, S. 10-13
- Hartung, Rudolf: Eine moderne Tragödie. Max Frisch: Homo faber. In: Neue Deutsche Hefte. Nr.42, 1958, S. 937-939.
- Heidenreich, Sybille: Max Frisch "Homo faber". Untersuchungen zum Roman. Hollfeld/Ofr. 1977.
- Henze, Walter: Die Erzählhaltung in Max Frischs Roman "Homo faber". In: Schau, Albrecht (Hrsg.):Max Frisch. Beiträge zur Wirkungsgeschichte. München 1971.
- Hildebrand, Ruth: "Homo faber". In: Mädchenbildung und Frauenschaffen. Nr. 9, 1959, S. 390-394.
- Höllerer, Walter: Laudatio auf Dr. h.c. Max Frisch. In: TUB-Dokumentation. Heft 35, Berlin 1988.
- Hoffmann, Frank: Der Kitsch bei Max Frisch. Berlin 1981.
- Hoffmann, Henriette: Eine Untersuchung über Kapital, Industrie und Maschine. Von Goethe bis Immermann. Dissertation, Wien 194
- Hodges, Andrew: Alan Turing the enigma. New York 1983.

- Industrie und deutsche Literatur 1830-1914. Eine Anthologie.  
Keith Bullivant/Hugh Ridley (Hrsg.), München 1976.
- Ingen, Ferdinand van: Max Frischs "Homo faber" zwischen  
Technik und Mythologie. In: Amsterdamer Beiträge zur  
Neueren Germanistik. Laroisse, Gerd (Hrsg.), Bd. 2, 1973  
S. 63-82.
- Jens, Walter: Max Frisch und der "Homo faber". In: Die Zeit.  
(9. 1. 1958)
- Jurgensen, Manfred: Max Frisch. Die Romane. Interpretationen.  
Bern 1972.
- Kaiser, Gerhard: Max Frischs "Homo faber". In: Schau, Albrecht  
(Hrsg.): Max Frisch. Beiträge zur Wirkungsgeschichte.  
München 1971.
- Kanzog, Klaus: Formel, Motiv, Requisit und Zeichen bei E.T.A.  
Hoffmann. In: Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres  
Symposium. Richard Brinkmann (Hrsg.), Sonderband der  
<Deutschen Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und  
Geistesgeschichte, Stuttgart 1978, S. 625-638.
- Killy, Walther: Versuch über den literarischen Kitsch.  
In: Deutscher Kitsch., ders. Göttingen 1962.
- Klotz, Volker: Geschlossene und offene Form im Drama.  
Studien zum neueren deutschen Drama. Dissertation.  
München 1960.
- Knapp, Mona: Max Frisch: Homo faber. Frankfurt/M. 1987.
- Koenigsgarten, Hugo F.: Georg Kaiser. Potsdam 1928.
- Körner, Josef: Erlebnis, Motiv, Stoff. In: Vom Geiste neuer  
Literaturforschung. Festschrift für Oskar Walzel. Julius  
Wahle und Victor Klemperer (Hrsg.), S. 80-90.
- Lämmert, Eberhard: Das expressionistische Verkündigungs-drama.  
In: Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten.  
Steffen, Hans (Hrsg.), Göttingen 1965.
- Landauer, Gustav: Der werdende Mensch. Aufsätze über Leben  
und Schrifttum. Buber, Martin (Hrsg.), Telgte-Westbeven  
1977, zuerst: Potsdam 1921.
- Leber, Manfred: Vom modernen Roman zur antiken Tragödie.  
Interpretation von Max Frischs "Homo faber". Berlin 1990.
- Lenz, Siegfried: Ruiniert durch Erkenntnis. Bei einer Wieder-  
begegnung mit Stiller und Faber. Max Frisch zum Gruß. In:  
Begegnungen. Eine Festschrift für Max Frisch zum 70.  
Geburtstag. Unsel, Siegfried (Hrsg.), Frankfurt/M. 1981.
- Link, Jürgen: Die Struktur des literarischen Symbols. Theoretische

- Beiträge am Beispiel des späten Brechts. München 1975.
- Literaturgeschichte zwischen Revolution und Reaktion 1830-1870.  
Hüppauf, Bernd (Hrsg.), Frankfurt/M. 1972.
- Loukopoulos, Wassili: Max Frisch: Homo Faber. Eine Motiv-  
analyse. Stuttgart 1978.
- Lubich, Frederik A.: Max Frisch: "Stiller", "Homo faber" und  
"Gantenbein". München 1990.
- Lüthi, Max: Motiv, Zug, Thema aus der Sicht der Volks-  
erzählforschung. In: Elemente der Literatur.  
Beiträge zur Stoff-, Motiv- und Themenforschung.  
Adam J. Bisanz/Raymond Rousson (Hrsg.), Bd. 1, Stuttgart  
1980, S. 11-24.
- Mann, Otto: Georg Kaiser. In: Expressionismus. Gestalten  
einer literarischen Bewegung. Fridmann, F. u.a. (Hrsg.),  
Heidelberg 1965.
- Marcuse, Ludwig: Die Welt der Tragödie. Zürich 1992.
- Martens, Gunter: Vitalismus und Expressionismus. Ein Beitrag  
zur Genese und Deutung expressionistischer Stilstrukturen  
und Motive. Studien zur Poetik und Geschichte der Lite-  
ratur. Fromm, H. u.a. (Hrsg.), Stuttgart 1971.
- Mayer, Hans: Max Frischs Romane. In: Max Frisch. Aspekte  
des Prosawerks. Knapp, Gerhard (Hrsg.), Bern 1987.
- Max Frisch. Stichworte. Johnson, Uwe (Hrsg.), Frankfurt/M.  
1975.
- Medien und Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter. Theo  
Elm/Hans H. Hiebel (Hrsg.), Freiburg 1991.
- Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus.  
Pinthus, Kurt (Hrsg.), Leipzig 1986.
- Meurer, Reinhard: Max Frisch "Homo faber". Oldenburg 1977.
- Meyer, Martin, Ernst Jünger. München/Wien 1990.
- Miloradovic-Weber, Christa: Der Erfinderroman 1850-1950.  
Zur Literarischen Verarbeitung der technischen  
Zivilisation - Konstituierung eines literarischen  
Genres. Bern 1989
- Möglichkeiten des modernen deutschen Romans. Geissler, Rolf  
(Hrsg.), Frankfurt/M. 1965.
- Müller-Salget, Klaus: Oedipus und die Sphinx. Technik, Natur  
und Mythos in Max Frischs "Homo faber". In: Medien und  
Maschinen. Literatur im technischen Zeitalter. Elms,  
Th. /Hiebel, H. (Hrsg.), Freiburg 1991.

- Neis, Edgar: Max Frisch "Homo faber". Eine Einführung in den modernen Roman. Hollfeld/Ofr. 1984.
- Neuhaus, Volker: "Zur Darstellung von Industrie und Technik in der deutschen Literatur", in: Die Nützlichen Künste. Gestaltende Technik und Bildende Kunst seit der industriellen Revolution. T. Buddensieg, H. Rogge (Hrsg.), VDI-Verlag, Berlin 1981, S. 228-236)
- Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte. München 1993.
- Paulsen, Wolfgang: Georg Kaiser im expressionistischen Raum. Zum Problem einer Neuordnung seines Werkes. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur. Nr. 50, 1958, S. 289-303.
- Petersen, Jürgen H.: Max Frisch. Stuttgart 1987.
- Polger, Alfred: Kaiser. In: Deutsche Literaturkritik im 20. Jahrhundert. Mayer, H. (Hrsg.), Stuttgart 1965, S. 314-321.
- Prosa des Expressionismus. Martini, Fritz (Hrsg.), Stuttgart 1970.
- Prümm, Karl: Robert Prutz: Das Engelchen (1851). Experiment eines <mittleren Romans>: Unterhaltung zu den höchsten Zwecken. In: Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus. Neue Interpretationen. 1980, S. 55
- Rohde-Dachser, Christa: Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse. Berlin 1991.
- Roisch, Ursula: Max Frischs Auffassung vom Einfluß der Technik auf den Menschen - nachgewiesen am Roman "Homo faber". In: Schau, Albrecht: Beiträge zur Wirkungsgeschichte. München 1977.
- Ropohl, Günter: Die unvollkommene Technik. Frankfurt/Main 1985.
- Ropohl, Günter: Neue Wege, die Technik zu verantworten. In: Technik und Ethik. Lenk, Hans/Ropohl, Günter (Hrsg.), Stuttgart 1987.
- Roskothen, Johannes: Hermetische Pikareske. Beiträge zu einer Poetik des Schelmenromans. Dissertation. Frankfurt/M. 1992
- Rubiner, Ludwig: Der Dichter greift in die Politik. Ausgewählte Werke 1908-1919. Frankfurt/M. 1976.
- Rühle, Günther: Gas, Gas - Zweiter Teil. In: Zeit und Theater. Vom Kaiserreich zur Republik. 1913-1925, ders., Berlin o.J., S. 915-925.

Schadewaldt, Hellas

Segeberg, Harro: Literarische Technik-Bilder. Studium zum Verhältnis von Technik- und Literaturgeschichte im 19. und 20. Jahrhundert. Tübingen 1987

Segeberg, Harro: Technik und Literatur oder Was ist und wozu taugt eine germanistische Technikgeschichte? In: Akademie-Journal 1/2001.

Schlapp, Peter: Georg Kaisers "Gas I". Textanalyse und Konzept einer szenischen Realisation. Frankfurt/M. 1984.

Schlosser, Horst Dieter: Technikmetaphern und Technikbewertung. In: Axel Satzger (Hrsg.): Sprache und Technik, Frankfurt/Main 1999.

Schmitz, Walter: Max Frisch. Homo faber. Materialien, Kommentar. München 1977.

Schneider, Hermann: Die Widerspiegelung des Weberaufstandes von 1844 in der zeitgenössischen Weberliteratur. In: Weimarer Beiträge 2, 1961, S. 255-277.

Schürer, Ernst: Georg Kaiser und Bertolt Brecht. Über Leben und Werk. In: Schriften zur Literatur. Grimm, Reinhold (Hrsg.), Bd. 17, Frankfurt/M. 1971.

Schulte-Sasse, J.; Werner, R.: Einführung in die Literaturwissenschaft. München 1977.

Soergel, Albert: Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. Im Banne des Expressionismus. Leipzig 1925.

Sombart, Werner: Die Zähmung der Technik. Berlin 1935, S. 264-267

Sowinsky, Bernhard: Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen. Frankfurt/M. 1972.

Stephan, Alexander: Max Frisch. München 1983.

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas 1880-1950. Frankfurt/M. 1965.

Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze. Harro Segeberg (Hrsg.), Frankfurt/M. 1987.

Technik und Gesellschaft. Ausgewählte und kommentierte Texte: Selbstzeugnisse der Techniker. Philosophie der Technik. Hans Sachsse (Hrsg.), Bd. 3, 2. Auflage, München 1983

Theorie des Expressionismus. Best, Otto (Hrsg.), Stuttgart 1976.

Thompson, Stith: The Folktale. New York 1951.

- Viehoff, Reinhold: Max Frisch für die Schule. Anmerkungen zur Rezeption und Verarbeitung des "Homo faber" in der didaktischen Literatur. In: Der Deutschunterricht. Nr. 36, 1984, S. 70-83.
- Weber, Werner: Zeit ohne Zeit. Aufsätze zur Literatur. Zürich 1959.
- Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Berger, R./Stephan, Inge (Hrsg.), Köln 1987.
- Weidmann, Brigitte: Wirklichkeit und Erinnerung in Max Frischs "Homo faber". In: Schweizer Monatshefte, Nr. 64, 1964, S. 445-456.
- Welsch, Wolfgang: Ästhetisches Denken. Stuttgart 1990.
- Werner, Markus: Bilder des Entgültigen. Entwürfe des Möglichen. Zum Werk Max Frischs. Frankfurt/M. 1975.
- Wiener, Norbert: Cybernetics. New York 1948.
- Wiese, Karl-Heinz: Robert E. Prutz' Ästhetik und Literaturkritik. Dissertation. Halle 1934.
- Wolf, Christa: Max Frisch, beim Wiederlesen oder: Vom Schreiben in Ich-Form. In: Über Max Frisch. Beckermann, Th. (Hrsg.), Frankfurt/M. 1976.
- Würker, Achim: Technik als Abwehr. Die unbewußten Lebensentwürfe in Max Frischs "Homo faber". Frankfurt/M. 1991.
- Zimmerli, Walther Ch.: Homo faber ignorans? In: Technologisches Zeitalter oder Postmoderne. ders. München 1988.
- Zimmermann, Felix: Die Widerspiegelung der Technik in der deutschen Dichtung von Goethe bis zur Gegenwart. Dresden 1913.
- Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur. Bürger, Christa u.a. (Hrsg.), Frankfurt/M. 1982, darin: Das menschliche Elend oder der Himmel auf Erden? Der Roman zwischen Aufklärung und Kunstautonomie. S. 172-196

## Lebenslauf

Vor- und Zuname: Silvia Nöger,  
M.A./ State Univ. of New York

Geburtsdatum und Ort: 01.03.1965 in Bielefeld

### **Ausbildung**

Schulabschluß: 1984 Abitur, *Gesamtschule Bielefeld*

Hochschulstudium: 1984-1987 *Technische Hochschule Darmstadt*,  
Germanistik, Politikwissenschaft, Soziologie

1987-1988 Stipendium: *State University of New York  
at Buffalo, USA*, Germanistik, Amerikanische Literatur

1988 Stipendium: *Instituto Tecnológico de  
Estudios Superiores de Monterrey, Mexiko*,  
Lateinamerikanische Literatur und Kulturgeschichte

Hochschulabschluß: 1988 "Master of Arts", *State University of New York  
at Buffalo, USA*, (Note: sehr gut)

Fremdsprachen: Englisch, Spanisch (fließend)  
Französisch, Arabisch, Portugiesisch Grundkenntnisse)

### **Berufserfahrung**

1985-1986 *Bergsträßer Anzeiger*, freie Mitarbeiterin

1987-1988 *State University of New York at Buffalo, USA*,  
Lektorin für Deutsche Sprache

1988 *El Porvenir* (Tageszeitung in Mexiko), Praktikantin

1989-1994 *Technische Hochschule Darmstadt*,  
Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Lehrbeauftragte

seit 1995 *Westdeutscher Rundfunk*, Reporterin, Moderatorin,  
Korrespondentin, Redakteurin

Willich, den 15.07.03



---

## Anmerkungen

### 1. Industrielle Technik erobert die deutschsprachige Literatur. Eine Einführung

- <sup>1</sup> Großklaus, G./Lämmert, E.: Industrielle Kultur.
- <sup>2</sup> Schneider, P. P. (Hrsg): Industriezeitalter.
- <sup>3</sup> Segeberg, H.: Technik, S. 11.
- <sup>4</sup> Ebd., S.13.
- <sup>5</sup> Ebd., S. 15.
- <sup>6</sup> Zimmermann, Felix: Widerspiegelung, S. 21.
- <sup>7</sup> Ebd., S. 61.
  
- <sup>8</sup> Ebd., S. 61.
- <sup>9</sup> Ebd., S. 61.
- <sup>10</sup> Ebd., S. 65.
- <sup>11</sup> Kistenmacher, H.: Maschine.
- <sup>12</sup> Ebd., S. 5.
- <sup>13</sup> Ebd., S. 7.
- <sup>14</sup> Ebd., S. 8.
- <sup>15</sup> Ebd., S. 7.
- <sup>16</sup> Ebd., S. 15.
- <sup>17</sup> Hoffmann, H.: Kapital, S. 12.
- <sup>18</sup> Ebd., S. 7.
- <sup>19</sup> Ebd., S. 7.
- <sup>20</sup> Ebd., S. 8.
- <sup>21</sup> Ebd., S. 12.
- <sup>22</sup> Ebd., S. 12.
- <sup>23</sup> Ebd., S. 12.
- <sup>24</sup> Ebd., S. 18.
- <sup>25</sup> Sachsse, H.: Technik.
- <sup>26</sup> Ebd., S. 14.
- <sup>27</sup> Ebd., S. 16.
- <sup>28</sup> Diethmar, R.: Industrieliteratur, S. 11.
- <sup>29</sup> Segeberg, H.: Technik, S. 9.
- <sup>30</sup> Ebd., S. 12.
- <sup>31</sup> Ebd., S. 22.
- <sup>32</sup> Ebd., S. 22.
- <sup>33</sup> Ebd., S. 22.
- <sup>34</sup> Ebd., S. 22.
- <sup>35</sup> Segeberg bezieht sich hier auf den kritischen Beitrag von Friedrich Dessauer: „Der Streit um die Technik“, Frankfurt/M. 1956.
- <sup>36</sup> Segeberg, H.: Technik-Bilder, S. 3.
- <sup>37</sup> Ebd., S. 7.
- <sup>38</sup> Neuhaus, V.: Darstellung.
- <sup>39</sup> Ebd., S. 236.
- <sup>40</sup> Großklaus, G./Lämmert, E.: Industrielle Kultur, S. 9.
- <sup>41</sup> Ebd., S. 13.
- <sup>42</sup> Ebd., S. 13.
- <sup>43</sup> Hädecke, W.: Maschinen, S. 169.
- <sup>44</sup> Ebd., S. 8.
- <sup>45</sup> Ebd., S. 8.
- <sup>46</sup> Elm, Th./Hiebel, Hans H.: Medien.
- <sup>47</sup> Ebd., S. 11.
- <sup>48</sup> Ebd., S. 14.
- <sup>49</sup> Ebd., S. 15.
- <sup>50</sup> Ebd., S. 15.
- <sup>51</sup> Ebd., S. 19.
- <sup>52</sup> Segeberg, H.: Technik, S. 30.
- <sup>53</sup> Ebd., S. 30.

- 
- <sup>54</sup> Ebd., S. 30.
- <sup>55</sup> Thomson, S.: Folktales, S. 415.
- <sup>56</sup> An diese Definition lehnen besonders folgende Autoren ihre Untersuchung an:  
Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung.  
Beller, Manfred: Von der Stoffgeschichte zur Thematologie. Ein Beitrag zur komparatistischen Methodenlehre.
- <sup>57</sup> Vgl. hierzu: Daemmrich, Horst S. und Ingrid: Themen und Motive in der Literatur; Freedman, William: The Literary Motif. A Definition and Evaluation.
- <sup>58</sup> Lüthi, M.: Motiv, S. 16.
- <sup>59</sup> Daemmrich, H.: Themen, S. 231.
- <sup>60</sup> Kanzog, K.: Formel, S. 633.
- <sup>61</sup> Körner, J.: Erlebnis, S. 80-90.
- <sup>62</sup> Am Beispiel des Autos macht er diesen Begriff fest. Link, Jürgen: Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert. Jürgen Link, Wulf Wülfing (Hrsg.), darin: Über ein Modell synchroner Systeme von Kollektivsymbolen sowie zur Rolle bei der Diskurs-Konstitution.
- <sup>63</sup> Beller, M.: Stoffgeschichte, S. 23.
- <sup>64</sup> Ebd., S. 28.
- <sup>65</sup> Ebd., S. 37.
- <sup>66</sup> Ebd., S. 37.
- <sup>67</sup> Ebd., S. 28.

## 2. Robert Prutz: „Das Engelchen“ – Zur Bedeutung des Fabrikromans in Deutschland

- <sup>1</sup> Kritik an den politisch-sozialen Zuständen ist das Hauptanliegen der Jungdeutschen, die sie in ihren Werken, aber auch explizit in politischen Pamphleten zum Ausdruck bringen, so das Beispiel Georg Büchners und seinem Hessischen Landboten“.
- <sup>2</sup> Nach Edler bezeichnet der Fabrikroman die Romane, die eine stärkere Aufnahme der neuen industriegeprägten Wirklichkeit verfolgen. Thematisch greifen sie Aspekte der maschinellen Produktion oder die Existenz und Entwicklung des Fabrikarbeiters auf. Beispielsweise wenden sie sich dem Wohnungselend, Betriebsunfällen, Streikrevolten oder dem Maschinensturm zu, Vgl. S. 203 f.
- <sup>3</sup> Edler, E.: Roman, S. 205 f.
- <sup>4</sup> Prutz, R.: Schriften, S. 3.
- <sup>5</sup> Ebd., S. 30.
- <sup>6</sup> Ebd., S. 35 f.
- <sup>7</sup> Ebd., S. 36.
- <sup>8</sup> Heckmann, H. Erfahrung, S.15.
- <sup>9</sup> Ebd., S. 29.
- <sup>10</sup> Prutz, R.: Poesie, S. 172.
- <sup>11</sup> Ebd., S. 9.
- <sup>12</sup> Die stärkere Beschäftigung der Literatur mit Problemen der sozialgeschichtlichen Entwicklung fordert Prutz auch in seinen Vorlesungen „Über die deutsche Literatur der Gegenwart“. Er stellt hier die Frage in den Vordergrund, was einen Autor "mit der Gesamtheit seiner Zeit und seines Volkes"(S. 16) verbindet. Erst über eine Auseinandersetzung mit den Problemen seiner Zeit gelinge es dem Autor, diese auch literarisch zu gestalten. Jede Form von „unhistorischer“ Literatur hält er für überholt. Die Romantiker, gegen sie richtet sich seine Kritik in erster Linie, bezeichnet er als "die eigentlichen Separatisten" der Literatur. Sie wären nicht fähig, die Idee der Schönheit mit der Wirklichkeit zu verbinden. Da Prutz aber selbst an dieser Idee festhält, erscheinen seine literarischen Zeugnisse oftmals als unzeitgemäß.

- 
- <sup>13</sup> Prutz, R.: Deutsche Literatur, S. 119.
- <sup>14</sup> Ebd., S. 116.
- <sup>15</sup> Ebd., S. 269.
- <sup>16</sup> Ebd., S. 108.
- <sup>17</sup> Ebd., S. 116.
- <sup>18</sup> Ebd., S. 114.
- <sup>19</sup> Ebd., S. 112.
- <sup>20</sup> Ebd., S. 124.
- <sup>21</sup> Ebd., S. 125.
- <sup>22</sup> Ebd., S. 125.
- <sup>23</sup> Ebd., S. 125.
- <sup>24</sup> So fordert beispielsweise Heine unter dem Eindruck der Geschehnisse in Frankreich von 1830, die Revolution in der Literatur zum Ausdruck zu bringen. Das Ende der "Goetheschen Kunstperiode"(S. 9) proklamiert er in seiner Abhandlung über die <Romantische Schule>, in der er eine stärkere Hinwendung der Literatur zur Wirklichkeit fordert.
- <sup>25</sup> Edler, E.: Roman, S. 218.
- <sup>26</sup> Ebd., S. 208.
- <sup>27</sup> Ebd., S. 208.
- <sup>28</sup> Ebd., S. 212 f.
- <sup>29</sup> Prutz, R.: Engelchen, S. I, 169.
- <sup>30</sup> Ebd., S. I, 398.
- <sup>31</sup> Ebd., S. II, 269.
- <sup>32</sup> Ebd., S. I, 198.
- <sup>33</sup> Prutz, R.: Poesie, S. 158.
- <sup>34</sup> Prutz, R.: Engelchen, S. I, 197.
- <sup>35</sup> Ebd., S. II, 293.
- <sup>36</sup> Ebd., S. I, 170.
- <sup>37</sup> Ebd., S. I, 173.
- <sup>38</sup> Ebd., S. I, 186.
- <sup>39</sup> Ebd., S. II, 290.
- <sup>40</sup> Ebd., S. I, 117.
- <sup>41</sup> Ebd., S. I, 117.
- <sup>42</sup> Ebd., S. I, 119.
- <sup>43</sup> Ebd., S. I, 120.
- <sup>44</sup> Heine, H.: Schule, S. 123.
- <sup>45</sup> Prutz, R.: Engelchen, S. I, 123.
- <sup>46</sup> Ebd., S. I, 125.
- <sup>47</sup> Ebd., S. I, 126.
- <sup>48</sup> Ebd., S. I, 127.
- <sup>49</sup> Ebd., S. I, 126.
- <sup>50</sup> Ebd., S. I, 127.
- <sup>51</sup> Ebd., S. I, 129.
- <sup>52</sup> Ebd., S. I, 134.
- <sup>53</sup> Edler, E.: Roman, S. 213.
- <sup>54</sup> Prutz, R.: S. I, 280.
- <sup>55</sup> Ebd., S. I, 281.
- <sup>56</sup> Ebd., S. I, 282.
- <sup>57</sup> Ebd., S. I, 302.
- <sup>58</sup> Otto, L: Schloß, S. III, 21 f.
- <sup>59</sup> Immermann, K.: Epigonen, S. 163.
- <sup>60</sup> Prutz, R.: Engelchen, S. II, 18.
- <sup>61</sup> Die schwärmerischen Beschreibungen, besonders eines Gefühls der Einheit mit der Natur, etwa bei Eichendorff, ist bestimmend für die Lyrik der Romantik und wurde von Novalis, in Anlehnung an Fichte, in die Literatur eingeführt. In Eichendorffs "Mondnacht" heißt es beispielsweise:  
Es war, als hätt der Himmel

---

Die Erde still geküßt,  
Daß sie im Blütenschimmer  
Von ihm nun träumen müßt.<...>  
Und meine Seele spannte  
Weit ihre Flügel aus,  
Flog durch die stillen Lande,  
Als flöge sie nach Haus.

Auffallend ist in romantischer Dichtung, daß mit der Heraushebung des Gewöhnlichen zum Besonderen, dem Beschriebenen oft eine gewisse Starre anhaftet, die mitunter ans Klischeehafte grenzet. Besonders in der Spätromantik, durch den Schwäbischen Dichterkreis forciert, dem Uhland, Kerner, Schwab u.a. angehörten, mündet diese Starre in biedermeierliche Enge.

Ein Beispiel für diese Starrheit und gleichzeitiger Erhöhung ist das Gedicht "Die Krähen" von Annette von Droste-Hülshoff, in dem wie bei Prutz eine Frau, allerdings eine tote beschrieben wird:  
Und sie in ihrem Sametkleid,  
Von Perlen und Juwel umfunkelt,  
Bleich war sie, aber nicht vom Leid,  
Ihr Blick doch nicht von Gram umdunkelt.  
So mild hat sie ihr Haupt gebeugt,  
Als wollt auf den Altar sie legen  
Des Haares königlichen Segen,  
Von Antlitz ging ein süß Geleucht.(S. 82).

<sup>62</sup> Prutz, R.: Engelchen, S. III, 432.

<sup>63</sup> Ebd., S. III, S. 435.

<sup>64</sup> Ebd., S. II, 148.

<sup>65</sup> Nipperdey beschreibt, wie die Rolle der Frau in der bürgerlichen Gesellschaft auf den häuslichen, bisweilen repräsentativen Bereich beschränkt war. Da die Stellung der Frau im öffentlichen Leben über den Mann als Ehepartner, Bruder oder Vormund definiert wurde, war ihre Handlungsfreiheit weitestgehend eingeschränkt; bürgerliche Berufe waren bis auf den der Lehrerin eine Männerdomäne, und so blieb der Frau vielfach nur der Rückzug aus dem öffentlichen Leben; vergleiche hierzu auch die Studie von Silvia Bovenschen, die das Bild der Frau im historischen Kontext analysiert und dessen Niederschlagung in den literarischen Weiblichkeitsentwürfen untersucht.

<sup>66</sup> Dem Schelm kommt als distanzierendem Beobachter im Handlungszusammenhang eine große Bedeutung zu; so vermag er dem Geschehen vorzugreifen oder es zu kommentieren. Er begegnet der Unvernunft, die hinter dem gesellschaftlichen Handeln steht, mit beißender Kritik und schalkhafter Ironie.

In Spanien taucht die Figur des Schelms zuerst um die Wende von 1600 auf und gewinnt bald in ganz Europa an Beliebtheit. Entgegen dem antiken Helden und dem mittelalterlichen Ritter tritt hier erstmals ein Vertreter des dritten Standes in den Vordergrund. Es handelt sich bei seiner kritischen Haltung um ein individuelles Aufbegehren, das auf der Erfahrung von Leid beruht. Der Schelm, gezeichnet durch Ruhelosigkeit und ohne äußeren Halt, reizt auf geschickte Weise zur Reflexion über einen ansonsten in der Selbstverständlichkeit beharrenden sozialen Mißstand. Er durchbricht gesellschaftliche Normen und hält den Menschen das Gewöhnliche als einen Zerspiegel vor Augen. So tritt er beispielsweise als Dieb auf, und setzt sich damit für mehr Gerechtigkeit ein, indem er das Recht

- 
- auf Besitz in Frage stellt.  
Der schelmische Erzähler verkehrt die Seiten der Legalität; indem er das Unrecht als verzweifelttes Recht verteidigt, wird das bestehende Recht problematisiert und schließlich verdächtigt als gesetzlich kaschiertes Unrecht.
- <sup>67</sup> Prutz, R.: Engelchen, S. II, 214.  
<sup>68</sup> Ebd., S. II, 203.  
<sup>69</sup> Ebd., S. II, 203.  
<sup>70</sup> Ebd., S. II, 214.  
<sup>71</sup> Ebd., S. I, 231.  
<sup>72</sup> Ebd., S. I, 233.  
<sup>73</sup> Ebd., S. II, 193.  
<sup>74</sup> Ebd., S. II, 231.  
<sup>75</sup> Haedecke, W. S. 169.  
<sup>76</sup> Um sich ein genaues Bild über die Situation der Weber machen zu können, reiste Prutz zwei Mal in die Armutgebiete in Schlesien. Außerdem hat er seinen Roman auf die Studie von Alexander Scheer "Über die Not der Leineweber in Schlesien und die Mittel, ihr abzuhelpfen" (Berlin 1844) gestützt. (Vgl. Schneider).  
<sup>77</sup> Prutz, R.: Engelchen, S. I, 260.  
<sup>78</sup> Ebd., S. I, 373.  
<sup>79</sup> Ebd., S. III, 158.  
<sup>80</sup> Ebd., S. II, 193.  
<sup>81</sup> Ebd., S. II, 281.  
<sup>82</sup> Der Bezug zu Marx/Engels ist hier ein indirekter. Als gemäßigter Demokrat hatte Prutz zu den Ideen von Mark und Engels ein distanzirtes Verhältnis, wie ich an früherer Stelle gezeigt habe.  
<sup>83</sup> Prutz, R.: Engelchen, S. I, 383.  
<sup>84</sup> Ebd., S. III, 415.  
<sup>85</sup> Ebd., S. III, 427 f.  
<sup>86</sup> Ebd., S. III, 428.  
<sup>87</sup> Auch Gerhard Hauptmann beschreibt die Arbeitsweise der Maschinen als ein fremdes, angsteinflößendes Unternehmen: Die Maschinen, so Schwab-Felisch in seiner Deutung, waren in der Vorstellung der Arbeiter "böse Tiere, die sich beim näheren Zusehen als schön und faszinierend herausstellten, dann doch wieder Kräfte des Unheimlichen in sich bargen" (S. 109). "Als die Weber die Maschinen stürmen wollten, bleibt die große Dampfmaschine unberührt: Die Eindringenden musterten sie, erstaunt und verwundert, tippten sanft an diese und jene Schraube und riefen einander zu: das sey doch sehr schön. Plötzlich öffnete sich ein Sicherheitsventil, der Dampf brauste, und mit dem Schrei <hier sey Pulver> stürzten sie alle von dem gefährlichen Platze" (S. 29).  
<sup>88</sup> Prutz, R.: Engelchen, S. III, 428.  
<sup>89</sup> Ebd., S. III, 429.  
<sup>90</sup> Ebd., S. II, 61.  
<sup>91</sup> Ebd., S. II, 61.  
<sup>92</sup> Ebd., S. II, 61.  
<sup>93</sup> Willkomm, E.: Eisen, S. 214.  
<sup>94</sup> Ebd., S. 214.  
<sup>95</sup> Ebd., S. 341.  
<sup>96</sup> Prutz, R.: Oberndorf, S. 240.  
<sup>97</sup> Vgl. A. von Chamisso: „Das Dampfroß“ (1831), Hg: Moritz Veit, Berlin (1831).  
<sup>98</sup> Edler, E.: Roman, S. 214.  
<sup>99</sup> Immermann, K: Epigonen, S. 603.  
<sup>100</sup> Ebd., S. 605.  
<sup>101</sup> Ebd., S. 606.  
<sup>102</sup> Prutz, R.: Engelchen, S. II, 263.  
<sup>103</sup> Willkomm, E.: Eisen, S. V, 285 f.

- 
- <sup>104</sup> Edler, E.: Roman, S. 208.  
<sup>105</sup> Hoffmann, E.T.A.: Sandmann, S. 335.  
<sup>106</sup> Ebd., S. 335.  
<sup>107</sup> Ebd., S. 336.  
<sup>108</sup> Ebd., S. 336.  
<sup>109</sup> Ebd., S. 338.  
<sup>110</sup> Ebd., S. 338.  
<sup>111</sup> Ebd., S. 338.  
<sup>112</sup> Edler, E.: Roman, S. III, 459.  
<sup>113</sup> Ebd., S. III, 459.  
<sup>114</sup> Ebd., S. III, 432.  
<sup>115</sup> Ruge, A.: Werke, Bd. 7, S. 334.  
<sup>116</sup> Ebd., S. 335.  
<sup>117</sup> Prümm, K.: Engelchen, S. 48.  
<sup>118</sup> Ebd., S. 48.  
<sup>119</sup> Ebd., S. 48.  
<sup>120</sup> Ebd., S. 17.  
<sup>121</sup> Prutz, R.: Oberndorf, S. 23.  
<sup>122</sup> Ebd., S. 242.  
<sup>123</sup> Immermann, K.: Epigonen, S. 650.  
<sup>124</sup> Ebd., S. 650.  
<sup>125</sup> Haedecke, W.: Poeten, S. 166.  
<sup>126</sup> Weerth, G.: Fragment, S. 54.  
<sup>127</sup> Ebd., S. 56.  
<sup>128</sup> Ebd., S. 56.  
<sup>129</sup> Ebd., S. 59.  
<sup>130</sup> Ebd., S. 106.  
<sup>131</sup> Ebd., S. 111.  
<sup>132</sup> Ebd., S. 132.  
<sup>133</sup> Haedecke, W.: Poeten, S. 256.  
<sup>134</sup> Edler, E.: Engelchen, S. 17.  
<sup>135</sup> Ebd., S. I, 7.  
<sup>136</sup> Prümm, K.: Engelchen, S. 55.  
<sup>137</sup> Edler, E.: Roman, S. 211.  
<sup>138</sup> Schneider, S. 261.  
<sup>139</sup> Heckmann, H.: Erfahrung, S. 30.  
<sup>140</sup> Haedecke, W.: Poeten, S. 261.  
<sup>141</sup> Ebd., S. 261 f.  
<sup>142</sup> Ebd., S. 262.  
<sup>143</sup> Ebd., S. 262.  
<sup>144</sup> Heckmann, H.: Erfahrung, S. 12.  
<sup>145</sup> Edler, E.: Engelchen, S. 203.  
<sup>146</sup> Bausinger, H.: Wege, S. 6.  
<sup>147</sup> Ebd., S. 6.  
<sup>148</sup> Edler, E.: Engelchen, S. 31.  
<sup>149</sup> Killy, W.: Kitsch, S. 12.  
<sup>150</sup> Ebd., S. 12.  
<sup>151</sup> Haedecke, W.: Poeten, S. 255.  
<sup>152</sup> Edler, E.: Roman, S. 31.  
<sup>153</sup> Adler, H.: Roman, S. 5.  
<sup>154</sup> Ebd., S. 5.

## **Exkurs: Zur Funktion der Technik in Naturalismus und Realismus**

- <sup>1</sup> v. Wildenbruch, E.: Meister, S. 7.  
<sup>2</sup> Ebd., S. 23.  
<sup>3</sup> Ebd., S. 7.  
<sup>4</sup> Ebd., S. 7.

- 
- <sup>5</sup> Ebd., S. 10.  
<sup>6</sup> Ebd., S. 29.  
<sup>7</sup> Ebd., S. 25.  
<sup>8</sup> Ebd., S. 18.  
<sup>9</sup> Ebd., S. 32.  
<sup>10</sup> Ebd., S. 33.  
<sup>11</sup> Ebd., S. 33.  
<sup>12</sup> v. Eyth, M.: Pflug, S. 209, 211, 213-214.  
<sup>13</sup> Ebd., S. 391.  
<sup>14</sup> Ebd., S. 69.  
<sup>15</sup> Hegeler, W.: Ingenieur, S. 34.  
<sup>16</sup> Ebd., S. 35.  
<sup>17</sup> Ebd., S. 35.  
<sup>18</sup> Ebd., S. 87.  
<sup>19</sup> Ebd., S. 371.  
<sup>20</sup> Ebd., S. 373.  
<sup>21</sup> v. Eyth, M.: Pflug, S. 23.  
<sup>22</sup> Kirchbach, W.: Ingenieur, S. 45 f.  
<sup>23</sup> Ebd., S. 71 f.  
<sup>24</sup> Ebd., S. 70.  
<sup>25</sup> Ebd., S. 73.  
<sup>26</sup> Ebd., S. 74.  
<sup>27</sup> Ebd., S. 74.  
<sup>28</sup> Ebd., S. 75.  
<sup>29</sup> Ebd., S. 84.  
<sup>30</sup> Ebd., S. 84.  
<sup>31</sup> Kellermann, B.: Tunnel, S. 75.  
<sup>32</sup> Ebd., S. 137.  
<sup>33</sup> Ebd., S. 129.  
<sup>34</sup> Ebd., S. 44.  
<sup>35</sup> Ebd., S. 97.  
<sup>36</sup> Ebd., S. 54.  
<sup>37</sup> Sandt, E.: Cavete, S. 28.  
<sup>38</sup> Ebd., S. 29.  
<sup>39</sup> Spielhagen, F.: Hammer, S. 46.  
<sup>40</sup> Ebd., S. II, 48.  
<sup>41</sup> Ebd., S. II, 135.  
<sup>42</sup> Ebd., S. II, 184.  
<sup>43</sup> Alberti, K. S. 147.  
<sup>44</sup> v. Eyth, Berufstragik, S. 76.  
<sup>45</sup> Ebd., S. 134.  
<sup>46</sup> Vgl. hierzu auch den Roman von Heinrich Seidel „Leberecht Hühnchen“ (1899). Seidel war selbst Maschinenbau-Ingenieur in Berlin. In seinem Roman stellt er die Ingenieurarbeit dar in einem gigantischen Konstruktionsbüro, in dem jeder der Ingenieure nur noch einen kleinen Teilbereich verantwortet.  
<sup>47</sup> Ebd., S. 77.  
<sup>48</sup> Ebd., S. 76.  
<sup>49</sup> Federer, H.: Berge, S. 267.  
<sup>50</sup> Ebd., S. 32.  
<sup>51</sup> Ebd., S. 18.  
<sup>52</sup> Ebd., S. 251.  
<sup>53</sup> Ebd., S. 249.  
<sup>54</sup> Ebd., S. 92.  
<sup>55</sup> Ebd., S. 33.  
<sup>56</sup> Ebd., S. 33.  
<sup>57</sup> Ebd., S. 31.  
<sup>58</sup> Ebd., S. 65.  
<sup>59</sup> Ebd., S. 528.  
<sup>60</sup> Ebd., S. 488.  
<sup>61</sup> Ebd., S. 600.  
<sup>62</sup> Ebd., S. 602.

- 
- <sup>63</sup> von Hillern, W.: Gewaltigste, S. 62.  
<sup>64</sup> Ebd., S. 174.  
<sup>65</sup> Ebd., S. 61.  
<sup>66</sup> Ebd., S. 142.  
<sup>67</sup> Ebd., S. 174.  
<sup>68</sup> Ebd., S. 186.  
<sup>69</sup> Ebd., S. 181.  
<sup>70</sup> Ebd., S. 184 f.  
<sup>71</sup> Kellermann, B.: Tunnel, S. 128.  
<sup>72</sup> von Eyth, M.: Berufstragik, S. 127 f.  
<sup>73</sup> Storm, Th.: Schimmelreiter, S. 140-143.  
<sup>74</sup> Ebd., S. 5.  
<sup>75</sup> Die folgenden Ausführungen zum Untergang der Titanic habe ich zum Teil bereits veröffentlicht in: Technik in Sprache und Literatur. Rudolf Hoberg (Hrsg.), S. 161-187.  
<sup>76</sup> Vgl. dazu Hans Blumenberg: Schiffbruch mit Zuschauern. Paradigma einer Daseinsmetapher. Frankfurt/M. 1979.  
<sup>77</sup> Frenssen, G.: Untergang, S. 54.  
<sup>78</sup> Ebd., S. 56.  
<sup>79</sup> Ebd., S. 56.  
<sup>80</sup> Ebd., 87.  
<sup>81</sup> Lie, J.: Vorhang, S. 22.  
<sup>82</sup> Ebd., 25.  
<sup>83</sup> Ebd., 65.  
<sup>84</sup> Hauptmann, G.: Atlantis, S. 9.  
<sup>85</sup> Ebd., S. 20.  
<sup>86</sup> Ebd., S. 21.  
<sup>87</sup> Ebd., S. 48.  
<sup>88</sup> Ebd., S. 91.  
<sup>89</sup> Sandt, E.: Cavete, S. 4.  
<sup>90</sup> Ebd., S. 90.  
<sup>91</sup> Ebd., S. 5.  
<sup>92</sup> Ebd., S. 24.  
<sup>93</sup> Ebd., S. 2.  
<sup>94</sup> Ebd., S. 200.  
<sup>95</sup> Ebd., S. 3 f.  
<sup>96</sup> Ebd., S. 24 f.  
<sup>97</sup> Ebd., S. 25.  
<sup>98</sup> Ebd., S. 27.  
<sup>99</sup> Ebd., S. 28.  
<sup>100</sup> Ebd., S. 143.  
<sup>101</sup> Ebd., S. 143.

#### **4. Technik als existentielle Bedrohung – Georg Kaiser und die „Gas“-Dramen**

- <sup>1</sup> Während des Ersten Weltkriegs wurde 1915 in Ypern und ein Jahr später in Verdun erstmals Giftgas eingesetzt, was verheerende Folgen hatte und schließlich zum Verbot des gefährlichen Stoffes führte.
- <sup>2</sup> Vgl.: Schürer, E.: Kaiser, S. 59.
- <sup>3</sup> Diebold, B.: Denkspieler, S. 20.
- <sup>4</sup> Beispielsweise suchten die Mitglieder des Bunds der Werkleute auf Haus Nyland ab 1912 eine Synthese von Imperialismus und Kultur, Industrie und Kunst sowie modernem Wirtschaftsleben und Freiheit herbeizuführen. Neben ihrem Initiator Josef Winckler gehörten dem westfälischen Zusammenschluß auch Literaten wie Gerrit Engelke, Heinrich Lersch, Max Barthel und Karl Bröger an. Daneben steht im Expressionismus die kompromißlose Ablehnung der Technik. Beispielsweise setzt sich Karl Otten vehement für die Vernichtung der Maschinen ein.
- <sup>5</sup> G. Rühle: Gas, S. 918.
- <sup>6</sup> Ebd., S. 918.
- <sup>7</sup> Ebd., S. 918.
- <sup>8</sup> Ebd., S. 918.



- 
- <sup>9</sup> Ebd., S. 919.
- <sup>10</sup> Ebd., S. 920.
- <sup>11</sup> Vietta, S./Kemper, H.-G.: Expressionismus, S.85 f.
- <sup>12</sup> Das expressionistische Drama beschreibt um 1910 einen Befreiungsakt. Das Auftauchen des Befreiers wird als Überwindung des alten Weltzustands gesehen, stellt Eberhard Lämmert in seiner Untersuchung heraus. Als Beispiel nennt er drei Odysseus-Bearbeitungen, die alle um 1910 entstanden sind: der Freiermord wird zum Symbol einer Vergeltungstat gegen die übermäßig gehäufte Leiderfahrung. Die Expressionisten Lienhard, Sorge und Hauptmann ziehen mit der Bearbeitung des Odysseus-Stoffes Parallelen zur gesellschaftlichen Situation zu Anfang des 20. Jahrhunderts.
- <sup>13</sup> Ludwig Rubiner veröffentlichte 1917 eine Programmzeitschrift unter dem Titel „Der Mensch in der Mitte“, in der er eine Rückbesinnung auf ethische Werte fordert. Diese wären, nach Meinung Rubiners, in der Wilhelminischen Gesellschaft „erstarrt“ und müßten dem Menschen durch die Kunst wieder vergägenwertigt werden. Deshalb setzt er sich für eine stärkere Einmischung der Literatur und Kunst in politische Bereiche ein. Hasenclever plant beispielsweise 1916 eine „Bühne für Kunst, Politik und Philosophie“, die im Stande sein sollte, das Jahrhundert zu erneuern. Dabei spielen konkrete politische Gegebenheiten eine untergeordnete Rolle. Vielmehr wollen die Autoren den Zustand des gepeinigten, entstellten und irregeleiteten Menschen der Moderne darstellen und dessen Auseinandersetzung mit Technik, Industrie und Großstadt.
- <sup>14</sup> Vgl.: Koenigsgarten, H.: Kaiser, S. 75.
- <sup>15</sup> Ebd., S. 76.
- <sup>16</sup> Ebd., S. 76.
- <sup>17</sup> Ebd., S. 77.
- <sup>18</sup> Diebold, B.: Denkspieler, S. 23.
- <sup>19</sup> Ebd., S. 25.
- <sup>20</sup> Kaiser, G.: Dichtwerk, in: Stücke, S. 678.
- <sup>21</sup> Ebd., S. 678.
- <sup>22</sup> A. Soergel: Dichtung, S. 662.
- <sup>23</sup> Ebd., S. 668.
- <sup>24</sup> Vgl hierzu Dürrenmatt, Kap. 4.8.
- <sup>25</sup> Segeberg, H.: Technikbilder, S. 240.
- <sup>26</sup> Kaiser, G.: Vision und Figur, in: Stücke, S. 665.
- <sup>27</sup> Ebd., S. 665.
- <sup>28</sup> Kaiser, G.: Das Drama Platons, in: Stücke, S. 661.
- <sup>29</sup> Kaiser, G.: Mythos, in: Stücke, S. 671.
- <sup>30</sup> Kaiser, G.: Das Drama Platons, in: Stücke, S. 662.
- <sup>31</sup> Kaiser, G.: Formung von Drama, in: Stücke, S. 684.
- <sup>32</sup> Ebd., S. 685.
- <sup>33</sup> Ebd., S. 685.
- <sup>34</sup> Ebd., S. 686.
- <sup>35</sup> Ebd., S. 686.
- <sup>36</sup> Landauer, G., zitiert nach A. Soergel: Dichtung, S. 675.
- <sup>37</sup> Landauer, G.: Kaiser, S. 349.
- <sup>38</sup> Th. W. Adorno/Horkheimer, M.: Dialektik, S. 10.
- <sup>39</sup> Kaiser, G.: Formung von Drama, in: Stücke, S. 686.
- <sup>40</sup> Marcuse, L.: Tragödie, S. 214.
- <sup>41</sup> Ebd., S. 214.
- <sup>42</sup> Ebd., S. 214.
- <sup>43</sup> Kaiser, G.: Die Krise des Theaters, in: Stücke, S. 690.
- <sup>44</sup> Vgl.: Kaiser, G.: Der Mensch im Tunnel, in: Stücke, S. 694.
- <sup>45</sup> Kaiser, G.: Die Sinnlichkeit des Gedankens, in: Stücke, S. 697.
- <sup>46</sup> Kaiser, G.: Koralle, S. 711.
- <sup>47</sup> Ebd., S. 711.
- <sup>48</sup> Diebold, B.: Denkspieler, S. 21.
- <sup>49</sup> Lämmert, E.: Verkündigungsdrama, S. 142.
- <sup>50</sup> Kaiser, G.: Koralle, S. 655.
- <sup>51</sup> Ebd., S. 655.
- <sup>52</sup> Ebd., S. 656.
- <sup>53</sup> Ebd., S. 662.
- <sup>54</sup> Verschiedene Studien über künstliche Menschen in der Literatur liegen bereits vor, beispielsweise Gendolla, Peter: Anatomien der Puppe. Heidelberg, 1992
- <sup>55</sup> Kaiser, G.: Koralle, S. 660.
- <sup>56</sup> Vgl. S. 93: "Er war in den westlichen Kohlenbezirken geboren, und der

---

erste Eindruck, der in seinem Gedächtnis haften blieb, war Feuer. Dieses Feuer stand nachts an verschiedenen Stellen am Himmel, wie feurige Köpfe auf dicken Leibern, die ihn schrecken wollten. Es kam aus Öfen gegenüber heraus in der Gestalt glühender Gebirge, auf die glühende Männer von allen Seiten Wasserstrahlen richteten, bis alles in einer großen weißen Dampfwolke verschwand." (S. 77) Bei einem Stollenunglück lernt er eine entsetzliche Bedrohung kennen, die er zwar überlebt, ihn aber zum Waisen werden läßt und ihn in seinem weiteren Vorgehen entscheidend prägt: "Mac lief wie besessen, denn der Berg kam hinter ihm her. Es galt! <...> Der Stollen brach donnernd zusammen, der Seitenerschlag krachte, und gehetzt von stürzendem Gestein flog Mac dahin, rasend und flink. Endlich lief er nur noch im Kreise, die Hände am Kopf, und schrie!(88)<...> Als man ihm auf seine Frage nach Vater und Fred ausweichend antwortete, schlug er die mageren Hände vors Gesicht und weinte, wie ein Knabe von dreizehn Jahren weint, der plötzlich allein auf der Welt ist."

<sup>57</sup> Kaiser, G.: Koralle: S. 663.

<sup>58</sup> Ebd., S. 663.

<sup>59</sup> Ebd., S. 664.

<sup>60</sup> Ebd., S. 664.

<sup>61</sup> Ebd., S. 667.

<sup>62</sup> Vergl. Die Bedeutung, die Kaiser dem Begriff Energie in seiner Dramentheorie zumißt, Kap. 3.5.

<sup>63</sup> Kaiser, G.: Koralle, S. 663.

<sup>64</sup> Die expressionistischen Schriftsteller thematisieren häufig das Vater-Sohn-Verhältnis in einem äußerst kritischen Sinne. Auch Freud beschreibt in <Totem und Tabu> (1912/13) den zelebrierten Vaternord als Lösung vom gewalttätigen Urvater und sollte damit Vorbild einer ganzen Epoche des Umbruchs werden. Das Aufbegehren gegen das Machtprinzip gesellschaftlicher Herrschaft, das die Loslösung von Traditionen und Zwängen jeglicher Art und die Zurückweisung von physischen und psychischen Unterdrückungsmechanismen beinhaltet korrespondiert mit dem realen Zerbrechen der Herrschaftsstrukturen wie das Beispiel vom Abdanken des deutschen Kaisers 1918 zeigt.

<sup>65</sup> Kaiser, G.: Koralle, S. 668.

<sup>66</sup> Ebd., S. 666.

<sup>67</sup> Ebd., S. 668.

<sup>68</sup> Ebd., S. 669.

<sup>69</sup> Ebd., S. 669.

<sup>70</sup> Das Bild vom leidenden Heizer, der Schiffsmotoren betreibt, greift auch Hasenclever in "Der Sohn" auf. Dort heißt es: "Da sah man zum erstenmal die riesige Glut und die schwarzen Menschen voll Schweiß." Der ansonsten äußerst gestrenge Vater schenkt jedem Arbeiter eine Mark, was der Sohn an späterer Stelle kommentiert: "Ich war mit den armen Teufeln so froh." S. 23.

<sup>71</sup> Kaiser, G.: Koralle, S. 671.

<sup>72</sup> Ebd., S. 685.

<sup>73</sup> Ebd., S. 677.

<sup>74</sup> Ebd., S. 681.

<sup>75</sup> Ebd., S. 680.

<sup>76</sup> Zu Anfang des Jahrhunderts und in Deutschland im besonderen nach dem ersten Weltkrieg, sah man im Kommunismus eine ernstzunehmende Alternative, die auch von Kaiser reflektiert wurde, nicht zuletzt aufgrund seiner Freundschaft mit Gustav Landauer.

- 
- <sup>77</sup> Kaiser, G., S. 685.
- <sup>78</sup> Ebd., S. 685.
- <sup>79</sup> Ebd., S. 855.
- <sup>80</sup> Viele expressionistischen Schriftsteller verwerfen in ihren Werken das bestehende Menschenbild zugunsten eines stärker moralisch handelnden Individuums. Beispielsweise Ludwig Rubiner in seiner 1917 veröffentlichten Programmzeitschrift: "Der Mensch in der Mitte" oder der <O-Mensch-Pathos> bei Werfel; der Wunsch nach Völkerverbindung, in Begriffen wie <Erdballgesinnung> und <Panhumanismus> gefaßt, wird unter anderem bei René Schickele und seiner Bestrebung nach der Versöhnung der europäischen Länder deutlich.
- <sup>81</sup> Kaiser, G.: Koralle: S. 688.
- <sup>82</sup> Ebd., S. 688.
- <sup>83</sup> Diebold, B.: Denkspieler, S. 21.
- <sup>84</sup> Felix, W.: Ironie, S. 80.
- <sup>85</sup> Kaiser, G.: Koralle, S. 702.
- <sup>86</sup> Ebd., S. 703.
- <sup>87</sup> Ebd., S. 706.
- <sup>88</sup> Koenigsgarten, H.: Kaiser, S. 75.
- <sup>89</sup> Kaiser, G.: Mythos, in: Stücke, S. 671.
- <sup>90</sup> Kaiser, G.: Koralle, S. 710.
- <sup>91</sup> Ebd.: S. 705.
- <sup>92</sup> So wurde Giftgas im ersten Weltkrieg 1915 in Ypern und ein Jahr später in Verdun eingesetzt, was schließlich, angesichts des katastrophalen Ausmaßes der Zerstörung, auf der Washingtoner Konferenz von 1922 zum Verbot der Herstellung und des Einsatzes von Giftgas führte.
- <sup>93</sup> Kaiser, G.: Gas, S. 9.
- <sup>94</sup> Landauer fordert in seinem <Aufruf zum Sozialismus> die Umwandlung der "Gesellschaftseinrichtungen, der Eigentumsverhältnisse, der Wirtschaftsweise" (Vorwort, S.X), setzt sich also für eine universale Umstrukturierung ein; der "neue Geist der Gerechtigkeit"(XI) liege in einer neuen Wirtschaftsstruktur begründet. Nur wenn Arbeit nicht mehr direkt an Kapital gebunden wäre, folgte daraus eine durchgreifende Veränderung auch hinsichtlich der Wertorientierung der Menschen.
- <sup>95</sup> Kaiser, G.: Aphorismen, in: Stücke, S. 706.
- <sup>96</sup> Kaiser, G.: Gas, S. 9.
- <sup>97</sup> Ebd., S. 11.
- <sup>98</sup> Ebd., S. 11.
- <sup>99</sup> Ebd., S. 11.
- <sup>100</sup> Hier zeigt sich eine Parallele zu dem Wirtschaftskonzept von Henry Ford, der sein Erfolgsrezept auf der Grundlage hoher Löhne und sozialer Einrichtungen verwirklichte, dafür aber eine immense Arbeitsleistung forderte, die im krassen Gegensatz zu seinem vordergründig humanen Anspruch stand.
- <sup>101</sup> Kaiser, G.: Gas, S. 11.
- <sup>102</sup> Segeberg, H.: Technikbilder, S. 228.
- <sup>103</sup> Rathenau spricht sich dafür aus, technische Gesetzmäßigkeiten und gesellschaftliche Notwendigkeiten klar voneinander zu trennen: „Wissenschaft kann Tatsachen feststellen, Zusammenhänge ermitteln, Gesetze erweisen; sie kann nicht Glauben und innere Gewißheit zeugen; sie wirkt kausal, nicht final.“(S. 16)
- <sup>104</sup> Rathenau, W.: Mechanik, S. 16.
- <sup>105</sup> Kaiser, G.: Gas, S. 38.
- <sup>106</sup> Ebd., S. 12.
- <sup>107</sup> Ebd., S. 15.
- <sup>108</sup> Ebd., S. 22.
- <sup>109</sup> Vietta, S./Kemper, H.-G.: Expressionismus, S. 93.

- 
- <sup>110</sup> Felix, W.: Ironie, S. 94.  
<sup>111</sup> Kaiser, G.: Gas, S. 22.  
<sup>112</sup> Ebd., S. 23.  
<sup>113</sup> Vietta, S./Kemper, H.-G.: Expressionismus, S.93.  
<sup>114</sup> Kaiser, G.: Gas, S. 23.  
<sup>115</sup> Ebd., S. 24.  
<sup>116</sup> Ebd., S. 23.  
<sup>117</sup> Ebd., S. 23 f..  
<sup>118</sup> Ebd., S. 24.  
<sup>119</sup> Vietta, S./Kemper, H.-G.: Expressionismus, S. 93.  
<sup>120</sup> Kaiser, G.: Gas, S. 36.  
<sup>121</sup> Ebd., S. 36.  
<sup>122</sup> Ebd., S. 25.  
<sup>123</sup> Ebd., S. 35.  
<sup>124</sup> Ebd., S. 87.  
<sup>125</sup> Ebd., S. 45.  
<sup>126</sup> Ebd., S. 44.  
<sup>127</sup> Ebd., S. 94.  
<sup>128</sup> Ebd., S. 100.  
<sup>129</sup> Ebd., S. 96 f.  
<sup>130</sup> Ebd., S. 44.  
<sup>131</sup> Ebd., S. 46.  
<sup>132</sup> Ebd., S. 101.  
<sup>133</sup> Ebd., S. 44.  
<sup>134</sup> Ebd., S. 39.  
<sup>135</sup> Ebd., S. 75.  
<sup>136</sup> Ebd., S. 77 f.  
<sup>137</sup> Ebd., S. 80.  
<sup>138</sup> Ebd., S. 82.  
<sup>139</sup> Ebd., S. 92.  
<sup>140</sup> Kaiser, G.: Der kommende Mensch, in: Stücke, S. 682.  
<sup>141</sup> Ebd., S. 682.  
<sup>142</sup> Ebd., S. 681.  
<sup>143</sup> Ebd., S. 683..  
<sup>144</sup> Ebd., S. 680.  
<sup>145</sup> Kaiser, G.: Vision und Figur, in: Stücke, S. 665.  
<sup>146</sup> Kaiser, G.: Gas, S. 67.  
<sup>147</sup> Ebd., S. 118.  
<sup>148</sup> Lämmert weist den in den Dramen beschriebenen Wandlungsprozeß als typisch für expressionistische Dramen nach und führt in zurück auf die Idee des Stationendramas bei Strindberg in „Nach Damaskus“.  
<sup>149</sup> Vgl. Ernst Tollers „Masse Mensch“, in dem den Figuren ebenfalls jegliche Individualität und Subjektivität genommen ist.  
<sup>150</sup> Kaiser, G.: Gas II, S. 66.  
<sup>151</sup> Ebd., S. 61.  
<sup>152</sup> Ebd., S. 62.  
<sup>153</sup> Koenigsgarten, H.: Kaiser, S. 54.  
<sup>154</sup> Kaiser, G.: Gas II, S. 63.  
<sup>155</sup> Ebd., S. 63.  
<sup>156</sup> Ebd., S. 65.  
<sup>157</sup> Ebd., S. 63.  
<sup>158</sup> Ebd., S. 64.  
<sup>159</sup> Ebd., S. 66.  
<sup>160</sup> Ebd., S. 64.  
<sup>161</sup> Ebd., S. 68.  
<sup>162</sup> Ebd., S. 68.  
<sup>163</sup> Ebd., S. 69.  
<sup>164</sup> Ebd., S. 69.  
<sup>165</sup> Ebd., S. 69.  
<sup>166</sup> Ebd., S. 70.  
<sup>167</sup> Ebd., S. 71.

- 
- <sup>168</sup> Ebd., S. 73.  
<sup>169</sup> Ebd., S. 74.  
<sup>170</sup> Ebd., S. 74.  
<sup>171</sup> Ebd., S. 74.  
<sup>172</sup> Ebd., S. 86.  
<sup>173</sup> Marcuse, L.: Tragödie, S. 179.  
<sup>174</sup> Kaiser, G.: Gas II, S. 84.  
<sup>175</sup> Ebd., S. 84.  
<sup>176</sup> Ebd., S. 83.  
<sup>177</sup> Ebd., S. 83.  
<sup>178</sup> Ebd., S. 85.  
<sup>179</sup> Ebd., S. 82.  
<sup>180</sup> Ebd., S. 86.  
<sup>181</sup> Ebd., S. 86.  
<sup>182</sup> Ebd., S. 87.  
<sup>183</sup> Ebd., S. 88.  
<sup>184</sup> Ebd., S. 88.  
<sup>185</sup> Durzak, M.: Drama, S. 339.  
<sup>186</sup> Marcuse, L.: Tragödie, S. 179 f.  
<sup>187</sup> K. Marx/Engels: Werke, Ergänzungsband I, S. 511.  
<sup>188</sup> Fivian, E.: Kaiser, S. 108.  
<sup>189</sup> Martens, G.: Vitalismus, S. 278.  
<sup>190</sup> Vietta, S./Kemper, H.-G.: Expressionismus, S. 96.  
<sup>191</sup> Toller, E.: Prosa, Briefe, Dramen, Gedichte. Reinbek 1961, S.385.  
<sup>192</sup> Marinetti, T.: S. 507.  
<sup>193</sup> Ebd., S. 510.  
<sup>194</sup> Ebd., S. 510.  
<sup>195</sup> Vietta, S./Kemper, H.-G.: Expressionismus, S. 34.  
<sup>196</sup> Ebd., S. 34.  
<sup>197</sup> Kaiser, G.: Koralle, S. 680.  
<sup>198</sup> Vgl. hierzu auch: Schlosser, H.D.(1999): Technikmetaphern und Technikbewertung. In: Axel Satzger (Hrsg.): Sprache und Technik, Frankfurt a.M. 1999.  
<sup>199</sup> Kaiser, G.: Gas, S. 24.  
<sup>200</sup> Ebd., S. 25.  
<sup>201</sup> Ebd., S. 69.  
<sup>202</sup> Vietta, S./Kemper, H.-G.: Expressionismus, S. 95.  
<sup>203</sup> Lämmert, E.: Drama, S. 148.  
<sup>204</sup> Rühle, G.: Gas, S. 83 f.  
<sup>205</sup> Segeberg, H.: Technikbilder, S. 240.  
<sup>206</sup> Kaiser, G.: Ein Dichtwerk, in: Stücke, S. 678.  
<sup>207</sup> Ebd.: S. 678.  
<sup>208</sup> Adorno, Th.W./Horkheimer, M.: Werke, Ergänzungsband I, S.511.  
<sup>209</sup> Vietta, S./Kemper, H.-G.: Expressionismus, S. 99.  
<sup>210</sup> Durzak, M.: Drama, S. 339.  
<sup>211</sup> Vietta, S./Kemper, H.-G.: Expressionismus, S. 90.  
<sup>212</sup> Ziegler, Klaus: G.K. und das neue Drama. In: Hebbel-Jahrbuch 1952, S. 51.  
<sup>213</sup> Vietta, S./Kemper, H.-G.: Expressionismus, S. 92.  
<sup>214</sup> Marx, K./Engels, F.: Werke, Ergänzungsband I, S.511.  
<sup>215</sup> Vivian, E.: Kaiser, S. 229.  
<sup>216</sup> Ebd., S. 227.  
<sup>217</sup> Koenigsgarten, H.: Kaiser, S. 6.  
<sup>218</sup> Toller, E.: Prosa, Briefe, Dramen, Gedichte. Reinbek 1961, S. 306.  
<sup>219</sup> Vietta, S./Kemper, H.-G.: Expressionismus, S. 99.  
<sup>220</sup> Schiller, F.: Pathetische, S. 34.  
<sup>221</sup> Vietta, S./Kemper, H.-G.: Expressionismus, S. 196.  
<sup>222</sup> Ebd.: S. 94.  
<sup>223</sup> Ebd., S. 70.  
<sup>224</sup> Ebd., S. 65.  
<sup>225</sup> Ebd., S. 46 f.  
<sup>226</sup> Bullivant/Ridley, Industrie, S. 69.

---

<sup>227</sup> Kaiser, G.: Lebensbericht, in Stücke, S. 688.

## **Exkurs: Technik für den Krieg**

<sup>1</sup> Mondfahrten.

<sup>2</sup> Dominik, H.: Treibstoff, S. 14.

<sup>3</sup> Ebd., S. 152.

<sup>4</sup> Ebd., S. 307.

<sup>5</sup> Ebd., S. 309.

<sup>6</sup> Danner, H.: Jagd, S. 361 f.

<sup>7</sup> Ebd., S. 364 f.

<sup>8</sup> Ebd., S. 363.

<sup>9</sup> Ebd., S. 367.

<sup>10</sup> Ebd., S. 364.

<sup>11</sup> Ebd., S. 471.

<sup>12</sup> Ebd., S. 473.

<sup>13</sup> Ebd., S. 364.

<sup>14</sup> Ebd., S. 474.

<sup>15</sup> Doberer, K.: Elektrokrieg, S. 45.

<sup>16</sup> Ebd., S. 57.

<sup>17</sup> Ebd., S. 146.

<sup>18</sup> Ebd., S. 147.

<sup>19</sup> Ebd., S. 188.

<sup>20</sup> Ebd., S. 201.

<sup>21</sup> Thauß, A.: Mann, S. 122.

<sup>22</sup> Ebd., S. 123 f.

<sup>23</sup> Ebd., S. 126 f.

<sup>24</sup> Ebd., S. 127 f.

<sup>25</sup> Ebd., S. 124.

<sup>26</sup> Vg.: Doberer, K.: Elektrokrieg, S. 201.

<sup>27</sup> Lerch, H.: Volk, S. 22.

<sup>28</sup> Ebd., S. 24.

<sup>29</sup> Ebd., S. 231.

<sup>30</sup> Ebd., S. 228.

<sup>31</sup> Ebd., S. 228.

<sup>32</sup> Kärner, D.: Weltall, S. 291.

<sup>33</sup> Ebd., S. 288.

<sup>34</sup> Vgl. die Idee eines "Großgermanischen Bauernreiches" des Nazis Heinrich Himmlers.

<sup>35</sup> Johst, Hanns: Fritz Todt, München, Zentralverlag der NSDAP, S. 13-15.

<sup>36</sup> Zuckmayer, C.: General, S. 153.

<sup>37</sup> Ebd., S. 154.

<sup>38</sup> Ebd., S. 100.

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

<sup>40</sup> Ebd., S. 45.

<sup>41</sup> Jünger, E.: Gläserne Bienen, Stuttgart 1957, S.30f. – Sämtliche Werke, Band 15, 442

<sup>42</sup> Ebd., S. 479 f.

<sup>43</sup> Ebd., S. 480.

<sup>44</sup> Ebd., S. 505.

<sup>45</sup> Ebd., S. 507.

<sup>46</sup> Vgl: Hoffmann, E.T.A.: Sandmann.

## **4. Max Frisch: „Homo faber“ oder Die Verselbständigung der Technik**

<sup>1</sup> Das Bewußtsein, ‚zwischen den Kriegen‘ zu leben macht die gleichnamige Zeitschrift deutlich, die von Werner Riegel und Peter Rühmkorf herausgegeben wurde. Ihr künstlerisches Konzept, der "Finismus", sollte einerseits auf die viel beklagte sogenannte ideologische Erneuerung nach dem Krieg hinweisen, zum anderen auf die Bedrohung, die von dem ständig steigenden Waffenarsenal der zwei führenden Militärmächte ausging. Vgl.: P.Rühmkorf: "Die Jahre die ihr kennt", S. 99-100 und S. 115-116.

- 
- <sup>2</sup> Frisch, M.: Mauer, S. 17.  
<sup>3</sup> Frisch, M.: Tagebuch I, S. 67.  
<sup>4</sup> Snow, P.C.: Kulturen, S. 27.  
<sup>5</sup> Ebd., S. 36.  
<sup>6</sup> Schmitz, W.: Max Frisch, S. 17.  
<sup>7</sup> Ebd., S. 47.  
<sup>8</sup> Ebd., S. 46.  
<sup>9</sup> Meurer, R.: Homo faber, S. 14.  
<sup>10</sup> Frisch, M.: Homo faber, S. 90.  
<sup>11</sup> Ebd., S. 22.  
<sup>12</sup> Meurer, R.: Homo faber, S. 15.  
<sup>13</sup> Knapp, M.: Homo faber, S. 204.  
<sup>14</sup> Ebd., S. 188.  
<sup>15</sup> Schmitz, W.: Max Frisch, S. 72.  
<sup>16</sup> Geulen, H.: Homo faber, S. 48.  
<sup>17</sup> Frisch, M.: Interview. In: Deutschunterricht, S. 70.  
<sup>18</sup> Frisch, M.: Homo faber, S. 43.  
<sup>19</sup> Ebd., S. 15.  
<sup>20</sup> Ebd., S. 24.  
<sup>21</sup> Ebd., S. 24.  
<sup>22</sup> Frisch, M.: Knipsen oder sehen, Bd. 1, S. 63.  
<sup>23</sup> Leber, M.: Roman, S. 13.  
<sup>24</sup> Ebd., S. 15.  
<sup>25</sup> Leber, M.: Roman, S. 14.  
<sup>26</sup> Roisch, U.: Max Frisch, S. 90.  
<sup>27</sup> Ebd., S. 86.  
<sup>28</sup> Weber, W.: Zeit, S. 95.  
<sup>29</sup> Schmitz, W.: Max Frisch, S. 19.  
<sup>30</sup> Egger, R.: Leser, S. 117.  
<sup>31</sup> Ebd., S. 166 f.  
<sup>32</sup> Schmitz, W.: Max Frisch, S. 27.  
<sup>33</sup> Weber, W.: Zeit, S. 95.  
<sup>34</sup> Meurer, R.: Homo faber, S. 48.  
<sup>35</sup> Geulen, H.: Homo faber, S. 89.  
<sup>36</sup> Basler Nachrichten  
<sup>37</sup> Meurer, R.: Homo faber, S. 57.  
<sup>38</sup> Schmitz, W.: Max Frisch, S. 16.  
<sup>39</sup> Ebd., S. 10.  
<sup>40</sup> Meurer, R.: Homo faber, S. 46.  
<sup>41</sup> Schmitz, W.: Max Frisch, S. 25.  
<sup>42</sup> Geulen, H.: Homo faber, S. 48.  
<sup>43</sup> Max Frisch im Gespräch mit Bloch/Schoch, zitiert nach Schmitz, S. 80.  
<sup>44</sup> Henze, W.: Erzählhaltung, S. 79.  
<sup>45</sup> Mit dem Begriff Station lehnt sich Frisch an das von Strindberg entwickelte Stationendrama an, das aus lose aneinandergereihten Szenen besteht. Es handelt sich hierbei um eine sehr offene Struktur.
- <sup>46</sup> Meurer, R.: Homo faber, S. 86.  
<sup>47</sup> Geulen, H.: Homo faber, S. 36.  
<sup>48</sup> Frisch, M.: Homo faber, S. 18.  
<sup>49</sup> Ebd., S. 180.  
<sup>50</sup> Frisch, M.: Ich schreibe für Leser, S. 330.  
<sup>51</sup> Würker, A.: Technik, S. 82.  
<sup>52</sup> Frisch, M.: Homo faber, S. 18.  
<sup>53</sup> Ebd., S. 38.  
<sup>54</sup> Vgl. Rohde Dachser, Bronfen u.a.  
<sup>55</sup> Das Weibliche, so weist Rohde-Dachser nach, sei für das Unbewusste des Mannes "die zentrale Todesmetapher überhaupt". (S. 117); Elisabeth Bronfen spricht von einer Tradition der poetischen "Koppelung" von Weiblichkeit und Tod, (S. 87) da sie dem "gleichen Paradigma" (S. 92) angehören.

- 
- <sup>56</sup> Vgl. den Begriff des Eros: "Jeder von uns ist also ein Stück von einem Menschen, da wir ja, zerschnitten wie die Schollen, aus einem zwei geworden sind. Also sucht nun immer jedes sein anderes Stück." In: "Das Gastmahl". Werke in acht Bänden. Griechisch und Deutsch. 3. Band, Darmstadt 1974.
- <sup>57</sup> Rohde-Dachser, Ch.: Expedition, S. 117.
- <sup>58</sup> Das Weibliche "wird in der Konstellation der Ergänzungsbestimmung für den Mann in seiner letzten und tiefsten Bedeutung so auch zum Container des Todes" (Rohde-Dachser, S. 117) Der <männliche> Geist will sich verkörpern und strebt nach dem Körper hin; "so kommt es zu dem hochambivalenten Verhältnis von Anziehung und Abstoßung, das die Weiblichkeitskonstruktionen des Patriachats allgemein kennzeichnet" (Rohde-Dachser, S. 118).
- <sup>59</sup> Frisch, M.: Homo faber, S. 69.
- <sup>60</sup> Rohde-Dachser, Ch.: Expedition, S. 118.
- <sup>61</sup> Frisch, M.: Homo faber, S. 68.
- <sup>62</sup> Rohde-Dachser, Ch.: Expedition, S. 118; Die Trennung in ein männliches und weibliches Prinzip thematisiert Faber auch in anderen Werken. Besondere Bedeutung kommt hierbei der Komödie <Don Juan oder die Liebe zur Geometrie> zu. Die Geometrie gehört, wie im <Homo faber> der Beruf des Ingenieurs, dem männlich-rationalen Prinzip an. Der anscheinend männlichen Natur entsprechend strebt der Mann einem höheren, dem Sein zugrundeliegenden Sinn nach. Folglich bewundert er die Naturgesetze: "Ich habe noch nichts Größeres erlebt als dieses Spiel, dem Mond und Sonne gehorchen." (S. 49) Diese Überhöhung gründet auch bei der Komödienfigur Don Juan auf der Unfähigkeit, menschliche Beziehungen einzugehen; der klassische Frauenheld Don Juan bleibt bei Frisch beziehungslos, "Don Juan bleibt ohne Du" (S. 49). Nach der Erfahrung einer gescheiterten Liebe geht er schließlich ins Kloster, um, "vom Weib verschont", (S. 67) seinen Studien der Geometrie nachgehen zu können.
- <sup>63</sup> Roisch, U.: Max Frisch, S. 100.
- <sup>64</sup> Frisch, M.: Don Juan, S. 88.
- <sup>65</sup> Ebd., S. 98.
- <sup>66</sup> Ebd., S. 94 f.
- <sup>67</sup> Schmitz, W.: Max Frisch, S. 9.
- <sup>68</sup> Müller-Salget, K.: Oedipus, S. 333.
- <sup>69</sup> Meurer, R.: Homo faber, S. 23.
- <sup>70</sup> Müller-Salget, K.: Oedipus, S. 340.
- <sup>71</sup> Frisch, M.: Homo faber, S. 189.
- <sup>72</sup> Frisch, M.: Knipsen oder sehen, Bd. I.
- <sup>73</sup> Ebd., S. 71.
- <sup>74</sup> Ebd., S. 70.
- <sup>75</sup> Ebd., S. 71.
- <sup>76</sup> Ebd., S. 73.
- <sup>77</sup> Frisch, M.: Tagebuch 1946, S. 99.
- <sup>78</sup> Frisch, M.: Homo faber, S. 76.
- <sup>79</sup> Vgl. hierzu auch Kapitel 3.4. über "Technik und sprachliche Dissoziation", den Abschnitt über Marinetti. Er hatte während eines Fluges gefordert, daß die Sprache die veränderte, durch das schnelle Verkehrsmittel vermittelte, Sicht auf die Welt zum Ausdruck bringen müsse.
- <sup>80</sup> Frisch, M.: Tagebuch 1946, S. 44.
- <sup>81</sup> Ebd., S. 44.
- <sup>82</sup> Ebd., S. 45.
- <sup>83</sup> Ebd., S. 45.
- <sup>84</sup> Ebd., S. 47.
- <sup>85</sup> Ebd., S. 46.
- <sup>86</sup> Ebd., S. 47.



- 
- <sup>87</sup> Ebd., S. 46.
- <sup>88</sup> Frisch, M.: Homo faber, S. 20.
- <sup>89</sup> Ebd., S. 22.
- <sup>90</sup> Ebd., S. 22.
- <sup>91</sup> Ebd., S. 24.
- <sup>92</sup> Vgl. hierzu: "Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie. Die Aufgabe einer psychologischen Grundlegung der Geisteswissenschaften. (1894). In: Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften. In: Wilhelm Dilthey. Gesammelte Schriften. Band V, Göttingen 1957.
- <sup>93</sup> Vgl.: Welsch, W.: Ästhetik.
- <sup>94</sup> Frisch, M.: Homo faber, S. 24.
- <sup>95</sup> Ebd., S. 24.
- <sup>96</sup> Gehlen, A.: Seele, S. 49.
- <sup>97</sup> Frisch, M.: Tagebuch 1946, S. 49.
- <sup>98</sup> Roisch, U.: Max Frisch, S. 97.
- <sup>99</sup> Ebd., S. 99.
- <sup>100</sup> Frisch, M.: Homo faber, S. 24.
- <sup>101</sup> Ebd., S. 24.
- <sup>102</sup> Ebd., S. 24.
- <sup>103</sup> Ebd., S. 25.
- <sup>104</sup> Ebd., S. 25.
- <sup>105</sup> Ebd., S. 74.
- <sup>106</sup> Ebd., S. 166.
- <sup>107</sup> Ebd., S. 75.
- <sup>108</sup> Vgl. Zimmerli, Ch.: Homo faber.
- <sup>109</sup> Ebd., S. 58.
- <sup>110</sup> Ebd., S. 9.
- <sup>111</sup> Ebd., S. 9.
- <sup>112</sup> Ebd., S. 10.
- <sup>113</sup> Ebd., S. 10.
- <sup>114</sup> Ebd., S. 18; Vgl. auch das von Alan Turing entwickelte mathematische Modell einer universalen Rechenmaschine.
- <sup>115</sup> Ebd., S. 4.
- <sup>116</sup> Vgl.: Adorno/Horkheimer: Dialektik der Aufklärung.
- <sup>117</sup> Ebd., S. 7.
- <sup>118</sup> Ebd., S. 7.
- <sup>119</sup> Ebd., S. 7.
- <sup>120</sup> So heißt es in der "Dialektik der Aufklärung":  
Anstelle der leiblichen Angleichung an Natur tritt die Rekognition im Begriff, die Befassung des Verschiedenen unter Gleiches. Die Konstellation aber, unter der Gleichheit sich herstellt, die unmittelbare der Mimesis wie die vermittelte der Synthesis, die Angleichung ans Ding im blinden Vollzug des Lebens wie die Vergleichung des Verdinglichten in der wissenschaftlichen Begriffsbildung, bleibt die des Schreckens.(S. 162).
- <sup>121</sup> Ebd., S. 7.
- <sup>122</sup> Ebd., S. 8.
- <sup>123</sup> Ebd., S. 8.
- <sup>124</sup> Ebd., S. 10.
- <sup>125</sup> Ebd., S. 12.
- <sup>126</sup> Leber, M.: Roman.
- <sup>127</sup> Aristoteles: Poetik.
- <sup>128</sup> Ebd., S. 45.
- <sup>129</sup> Frisch, M.: in: Deutschunterricht, S. 70.
- <sup>130</sup> Schadewaldt, : Hellas, S. 101.
- <sup>131</sup> Leber, M.: Roman, S. 3.
- <sup>132</sup> Müller-Salget, K.: Oedipus, S. 340.

- 
- <sup>133</sup> Geulen, H. Homo faber, S. 93.
- <sup>134</sup> Frisch, M. Interview, In: Deutschunterricht, S. 70.
- <sup>135</sup> Zimmerli, Ch.: Homo faber, S. 10.
- <sup>136</sup> Goldschmidt, R.: Existenz, S. 23.
- <sup>137</sup> Frisch, M. in: Jugend fragt, S. 121.
- <sup>138</sup> Dürrenmatt, F.: Physiker, S. 91.
- <sup>139</sup> Ebd., S. 91.
- <sup>140</sup> Ebd., S. 93.; In "Die Physiker"(1961) wird die Unmöglichkeit aufgezeigt, technisches Wissen vor einer Anwendung und somit vor einer politisch-ökonomischen Indienstnahme zurückzuhalten. Wählt der Physiker Möbius für seine Forschungen die "Narrenkappe" (S. 74) der Freiheit, also den Rückzug aus der Gesellschaft in die Heilanstalt, so muß er erfahren, daß er die Menschheit trotzdem vor seinen wissenschaftlichen Erkenntnissen nicht schützen kann. Das Paradoxe der Handlung wird auch an dem Motiv der Rache durch den König Salomo verdeutlicht. Der "König der Wahrheit" wird bei Dürrenmatt zum Verkünder apokalyptischer Schreckensvisionen; der einstige "Sänger des hohen Liedes" (S. 40) widmet sich nun den Weltraumfahrern im radioaktiv verseuchten All.
- <sup>141</sup> Ebd., S. 93.
- <sup>142</sup> Schadewaldt, Hellas, S. 105.
- <sup>143</sup> Frisch, M.: Homo faber, S. 165.
- <sup>144</sup> Ebd., S. 166.
- <sup>145</sup> Ebd., S. 168.
- <sup>146</sup> Ebd., S. 167.
- <sup>147</sup> Ebd., S. 167.
- <sup>148</sup> Ebd., S. 167.
- <sup>149</sup> Ebd., S. 167.
- <sup>150</sup> Ebd., S. 167.
- <sup>151</sup> Ebd., S. 167.
- <sup>152</sup> Ebd., S. 171.
- <sup>153</sup> Ebd., S. 171.
- <sup>154</sup> Ebd., S. 171.
- <sup>155</sup> Ebd., S. 172.
- <sup>156</sup> Ebd., S. 168.
- <sup>157</sup> Ebd., S. 173.
- <sup>158</sup> Ebd., S. 172.
- <sup>159</sup> Ebd., S. 172.
- <sup>160</sup> Ebd., S. 172.
- <sup>161</sup> Erich Auerbach schreibt über "Mimesis", es seien "die ethischen, <...> innerlichen Vorgänge, <die> sich im sinnlichen Material des Lebens" konkretisieren. In "Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur".
- <sup>162</sup> Frisch, M.: Homo faber, S. 172.
- <sup>163</sup> Ebd., S. 173.
- <sup>164</sup> Ebd., S. 172.
- <sup>165</sup> Geulen, H.: Homo faber, 94.
- <sup>166</sup> Frisch, M.: Homo faber, S. 175.
- <sup>167</sup> Ebd., S. 195.
- <sup>168</sup> Ebd., S. 174.
- <sup>169</sup> Ebd., S. 174.
- <sup>170</sup> Ebd., S. 174.
- <sup>171</sup> Ebd., S. 174.
- <sup>172</sup> Ebd., S. 174.
- <sup>173</sup> Ebd., S. 176.
- <sup>174</sup> Ebd., S. 179.
- <sup>175</sup> Ebd., S. 180.
- <sup>176</sup> Ebd., S. 175.
- <sup>177</sup> Ebd., S. 175.
- <sup>178</sup> Ebd., S. 176.

- 
- <sup>179</sup> Ebd., S. 176.  
<sup>180</sup> Ebd., S. 177.  
<sup>181</sup> Ebd., S. 177.  
<sup>182</sup> Ebd., S. 177.  
<sup>183</sup> Ebd., S. 177.  
<sup>184</sup> Ebd., S. 178.  
<sup>185</sup> Ebd., S. 199.  
<sup>186</sup> Roisch, U.: Max Frisch, S. 100.  
<sup>187</sup> Weber, W.: Zeit, S. 93.  
<sup>188</sup> Müller-Salget, K.: Oedipus, S. 340.  
<sup>189</sup> Frisch, M.: Knipsen oder sehen, S. 70.  
<sup>190</sup> Meurer, R.: Homo faber, S. 21  
<sup>191</sup> Jünger, E.: Bienen, S. 134f.  
  
<sup>192</sup> Ebd., S. 165.  
<sup>193</sup> Meyer, M.: Jünger, S. 454.  
<sup>194</sup> Über die Kulturgeschichte der Automate liegen bereits einschlägige Untersuchungen vor, beispielsweise:  
Peter Gendolla: Anatomien der Puppe, Heidelberg, 1992.  
<sup>195</sup> Jünger, E.: Bienen, S. 167 f.  
<sup>196</sup> Meyer, M.: Jünger, S. 455.  
<sup>197</sup> Jünger, E.: Bienen, S. 83.  
<sup>198</sup> Ebd., S.83.  
<sup>199</sup> Ebd., S. 171.  
<sup>200</sup> Frisch, M.: Homo faber, S. 75.  
<sup>201</sup> Ebd., S. 74.  
<sup>202</sup> Hoffmann, Frank: Der Kitsch bei Max Frisch, S. 104.  
<sup>203</sup> Müller-Salget, K.: Oedipus, S.64.  
<sup>204</sup> Schmitz, W.: Max frisch, S. 71.  
<sup>205</sup> Knapp, M.: Homo faber, S. 197.  
<sup>206</sup> Roisch, U.: Max Frisch, S. 99.  
<sup>207</sup> Jens, W. Max Frisch, in : Die Zeit, 09.01.1958.  
<sup>208</sup> Ebd.  
<sup>209</sup> Ebd.  
<sup>210</sup> Ebd.  
<sup>211</sup> zitiert nach Volker Hage: Max Frisch, S. 71.  
<sup>212</sup> Ebd., S. 70.  
<sup>213</sup> Stephan, A.: Max Frisch, S. 13.  
<sup>214</sup> Frisch, M.: Stiller, S. 9.  
<sup>215</sup> Lenz, S.: Erkenntnis, S. 132.  
<sup>216</sup> Frisch, M.: Ich schreibe für Leser, S. 333.  
<sup>217</sup> Ebd., S. 329; Ein Erlebnismuster definiert er als das,  
"was in allen Erlebnissen, die einer hat, sich immer  
ähnlich bleibt, und wir wissen, da hilft kein äußerer  
Wechsel, auch weder Glück noch Unglück; die Art, wie einer  
sich erlebt, führt zu immer wieder ähnlichen Situationen  
zwanghaft". (S. 332 f.).  
<sup>218</sup> Schmitz, W.: Homo faber, S. 85.  
<sup>219</sup> Roisch, U.: Max Frisch, S. 91.  
<sup>220</sup> Frisch, M.: Gantenbein, S. 103.  
<sup>221</sup> Frisch, M.: Tagebuch 1966-1971, S. 88 f.  
<sup>222</sup> Frisch, M.: Dramaturgisches, S. 33 f.  
<sup>223</sup> Frisch, M.: Theater ohne Illusion, S. 333.  
<sup>224</sup> Frisch, M.: Über Zeitereignis und Dichtung, S. 285.  
<sup>225</sup> Frisch, M.: Ich schreibe für Leser, S. 330.  
<sup>226</sup> Zimmerli, Ch.: Homo faber, S. 22.  
<sup>227</sup> Müller-Salget, K.: Oedipus, S. 340.  
<sup>228</sup> Ebd., S.344.  
<sup>229</sup> Knapp, M.: Homo faber, S. 204.  
<sup>230</sup> Ebd., S. 205.  
<sup>231</sup> Ebd., S. 205.

---

## 5. Über die scheinbare Unmöglichkeit, Technik human zu gestalten. Ein Nachwort

<sup>1</sup> Guardini, R.: Mensch, S. 71.

<sup>2</sup> Edler, E.: Roman, S. 208.

<sup>3</sup> Ropohl, G.: S. 24.

<sup>4</sup> Hesse, H.: Steppenwolf, S. 196 f.

<sup>5</sup> Ropohl, G.: Unvollkommene Technik, S. 32.

<sup>6</sup> Gehlen, A.: Seele, S. 9.

<sup>7</sup> Ebd., S. 9.

<sup>8</sup> Ebd., S. 11.

<sup>9</sup> Ebd., S. 15.

<sup>10</sup> Ebd., S. 15.

<sup>11</sup> Ebd., S. 56.

<sup>12</sup> Bolter, D.: Turing's Man, S. 221.

<sup>13</sup> Gehlen, A.: Seele, S. 15.

<sup>14</sup> Ebd., S. 23.

<sup>15</sup> Ebd., S. 21.

<sup>16</sup> Ebd., S. 17.

<sup>17</sup> Ropohl, G.: S. 31.

<sup>18</sup> Ropohl, G.: Wege, S. 172.

<sup>19</sup> 1868 entwickelte Maxwell mit dem Wattschen Dampfmaschinenregulator die erste bedeutende Theorie eines Rückkopplungsmechanismus.

<sup>20</sup> Bolter, D.: Turing's Man, S. XII.

<sup>21</sup> Vgl. hierzu: Turings Aufsatz „On computable numbers“ von 1936.

<sup>22</sup> Vgl. hierzu seine Biographie; Andrew Hodges: Alan Turing: The Enigma. New York 1983.

<sup>23</sup> Wiener, N.: Cybernetics, S. 34.

<sup>24</sup> Ebd., S. 10 f.

<sup>25</sup> Bolter, D. Turing's Man, S. 37.

<sup>26</sup> Ebd., S. XIII.

<sup>27</sup> Frisch, M.: Homo faber, S. 107.

<sup>28</sup> Bolter, D.: Turing's Man, S. 214.

<sup>29</sup> Guardini, R.: Mensch, S. 20.