



unipress

Expressionismus und Kulturgeschichte

Band 1

Herausgegeben von

Frank Krause und Andreas Kramer

Andreas Kramer

Sport und literarischer Expressionismus

V&R unipress



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2019, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Heinrich Richter-Berlin: Der Torsteher (Originalholzschnitt). Aus: Der Sturm Jg. 3 (1912/13), Nr 111, 18. Mai 1912, S. 53.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Birkstraße 10, D-25917 Leck
Printed in the EU.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2626-5214

ISBN 978-3-8471-0939-6

Inhalt

Sport, Expressionismus und Moderne. Einleitung	7
Wenn Männer kämpfen: Boxen	37
Paul Boldt: »Boxmatch« (1912)	55
René Schickele: »Intense Life!« (1913)	59
Joseph Roth: »Der Boxer« (1919)	69
Alfred Richard Meyer: »Der Boxer« (1920)	75
Klabund: »Der Boxer« (1922)	81
Love Game: Tennis	87
Max Brod: <i>Jüdinnen</i> (1911)	102
Paul Mayer: »Die Irre« (1914)	114
René Schickele: <i>Trimpopp und Manasse</i> (1914)	120
Maria Lazar: »Die Schwester der Beate« (1919)	127
Freilauf und Kreislauf: Radfahren	137
Olga Schneider: »Traum« (1911)	159
George Grosz: »Kannst du radfahren?« (1917)	164
Ernst Kamnitzer: »Anlässlich des Sechstage-Rennens« (1914)	172
Georg Kaiser: <i>Von morgens bis mitternachts</i> (1916)	179
Walter Mehring: »6 Tage Rennen« (1923)	189
Gesellschaft spielen: Fußball	201
Egon Erwin Kisch: »Die Erlaubnis zum Fußballspiel« (1912)	215
Max Brod: <i>Arnold Beer. Das Schicksal eines Juden</i> (1912)	227
Hans von Flesch-Brunningen: »Idylle« (1917)	236
Melchior Vischer: <i>Fußballspieler und Indianer</i> (1924)	243
Ausblick	259
Bibliografie: Expressionismus und Sport	267

Sport, Expressionismus und Moderne. Einleitung

Am 29. Juni 1914 berichtet der expressionistische Dichter Max Herrmann-Neiße in einem Brief an seine Verlobte vom »Sonntagsbetrieb«, den er am Tag zuvor am Berliner Wannsee erlebt hat:

Soviel Segelboote habe ich noch nie in meinem Leben gesehen, wie gestern. Tausende. Wundervoll. [...] Am Freibad entlanggegangen. Tausende Menschen, ungeniert, doch dabei ganz dezent sich an- und ausziehend, lagernde, ein Neger mit weißer Frau und helldunklem Söhnchen, das beide grade abtrocknen und anziehen. Hantelübende, Sichmassierende, Ringer. Turner.¹

Im selben Frühjahr, am »Sonntag vor Pfingsten«, dem 24. Mai 1914, schreibt Robert Musil, der seit früher Jugend verschiedene Sportarten aktiv betrieb, in sein Tagebuch:

Seltsamer Grunewald bei Eichkamp. Mit Turn [sic] und Spielplätzen. Mädchen in blauen Pluderhosen gehen Arm in Arm. Auf einem Sportplatz nehmen zwei junge Leute in Schwimmhosen ein Sonnenbad. Man läuft, man schlägt Ball, man spielt Fussball [sic], zwei Paare fechten sogar, mit Turnerapplomb. Es ist, wie wenn man Stadthunde ins Freie hinausläßt; ein ausbrechender sinnloser Bewegungsdrang; ganz blödsinnig glücklich, was sie treiben.²

Ein dritter auswärtiger Schriftsteller, ein aktiver Schwimmer, notiert an einem Werktag, Montag, dem 27. Juli 1914: »Zweimal in der Schwimmschule am Strahlauer Ufer gewesen. Viele Juden. Bläuliche Gesichter, starke Körper, wildes Laufen.«³ Wenige Tage später ist der Autor in seine Heimatstadt Prag zurückgekehrt und vertraut seinem Tagebuch am Sonntag, dem 2. August, die vielleicht

1 Max Herrmann-Neiße, Brief an Leni Gebek, Berlin, 29. Juni 1914; in: ders., *Briefe. Ausgabe in zwei Bänden*, hrsg. v. Klaus Völker u. Michael Prinz, Bd. 1, Berlin 2012, S. 195.

2 Robert Musil, *Tagebücher*, Bd. 1, hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek b. Hamburg 1976, S. 297.

3 Franz Kafka, Eintrag 27. Juli 1914, in: ders., *Tagebücher*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller u. Malcolm Pasley, Frankfurt/M. 1990, S. 660.

lakonischste Sportnotiz der Epoche an: »Deutschland hat Rußland den Krieg erklärt. – Nachmittag Schwimmschule«. ⁴

Unabhängig davon, ob sie als Zuschauer oder Teilnehmer agieren, nehmen alle drei Autoren die Sportpraxis der Berliner Bevölkerung als neues kulturelles und gesellschaftliches Phänomen wahr, der zugleich einen historischen Wandel anzeigt. Der Sport erscheint als individuelle und zugleich gesellige Körperpraxis, und Ausdruck und Erlebnis des sportlich bewegten Körpers üben eine besondere Faszinationskraft auf die drei Autoren aus. Als weitere Merkmale dieses neuen Phänomens treten die Zurschaustellung des sportlich bewegten Körpers, der zudem in unterschiedlichen Disziplinen und Formen erscheint, und die neuen Räume des Sports hervor; die residualen Naturräume der städtischen Lebenswelt, in denen er hier stattfindet, sind jedoch eng mit der urbanen Kultur verbunden. Der Sport bildet eine entspannende Ausgleichsaktivität im Rahmen der modernen Freizeitgestaltung von Einzelnen und Gruppen und ist hier nicht als moderner Leistungs- und Zuschauersport konstituiert. Im Vergleich mit anderen Formen menschlicher Bewegungsübungen wie dem Turnen oder der Gymnastik erscheint der Sport freier, individueller und diversifizierter, obwohl er das Element des Übens bzw. Trainings und des Wettkampfs bzw. Leistungsvergleichs aufweist. Der von den drei Autoren beobachtete Ausschnitt des zeitgenössischen Berliner Sporttreibens weist auf eine Versportlichung der Körperkultur hin, die vor allem durch die Lebensreformbewegung um 1900 befördert wurde und eine gesundheitsbewusste Lebensführung mit regelmäßiger Bewegung und frischer Luft als Mittel gegen Belastungen durch Industrialisierung und Urbanisierung empfahl. Darüber hinaus erscheint der Sport als Teil und Ausdruck einer neuartigen Geselligkeit, die sich aus der städtischen Lebensweise ergibt und als neuartige Form urbaner Massenkultur zum Abbau sozialer Hierarchien beitragen kann. Die drei Autoren machen außerdem auf ein Spannungsverhältnis zwischen individueller Befreiung und gemeinsamer Unterordnung unter Spielregeln und andere Beschränkungen aufmerksam. Sportliche Betätigung kann und soll individuelle Freiräume gegen die Massengesellschaft verteidigen bzw. deren Zumutungen und Druck auf den Einzelnen kompensieren. Damit deuten die zitierten Aufzeichnungen an, dass der Sport »ein Produkt der organisierten Moderne« und zugleich ein »Gegenmittel« gegen diese Moderne ist. ⁵

Die paradoxe Rolle des Sports in der kulturellen Moderne spielen die drei

4 Ebd., S. 543.

5 Anne Fleig, Sport, Moderne, Modernisierung. Anmerkungen zu einem paradoxen Verhältnis, in: *Das riskante Projekt. Die Moderne und ihre Bewältigung*, hrsg. v. Simon Huber, Bielefeld 2011, S. 53–65, hier. S. 54 u. 61. Fleigs Formulierung des »Sportparadoxes« lehnt sich an die von Hanns-Marcus Müller an, in ders., »Bizepsaristokraten«. *Sport als Thema der essayistischen Literatur zwischen 1880 und 1930*, Bielefeld 2004, S. 46.

Aufzeichnungen in unterschiedlicher Weise durch. Während Musil auf die Gleichzeitigkeit des modernen Sports mit älteren Formen wie dem Turnen oder der militärischen Disziplin des Fechtens verweist und bereits den Topos der Infragestellung des Geistes durch den Sport bzw. von dessen Geistfeindschaft verwendet,⁶ lenken Herrmann-Neiße und Kafka den Blick eher auf eine neuartige Körperlichkeit, die sich aus der Ausübung von Sport ergibt, wobei in ihren Notizen die Grenze zwischen individuellem Körper und der Gemeinschaft bzw. Masse fließend zu sein scheint. In seiner physiognomischen Wahrnehmung sportlich bewegter jüdischer Körper spielt Kafkas erste Notiz verdeckt ebenfalls auf den Gegensatz zwischen Körper und Geist an; es ist wohl kein ganz gesunder Geist, der in diesen »starken« Körpern wohnt, die zudem des »wildes Laufens« fähig sind, wobei unklar bleibt, inwiefern Kafka sich selbst hierzu rechnet. Dass Herrmann-Neiße und Kafka auf die Fremd- und Andersartigkeit der Körper der Sporttreibenden aufmerksam machen, hat sicherlich mit der fundamentalen Ambivalenz zu tun, mit der sie – als deutsch-jüdische Autoren, der eine zudem stark verwachsen, der andere kurz darauf von einer lange geahnten, tödlichen Krankheit befallen – ihrem eigenen Körper als Ausgangspunkt und Schauplatz einer Krise des Individuums gegenüberstanden. Während Herrmann-Neiße und Musil sich als faszinierte, aber distanzierte Beobachter zeigen, wird Kafkas scheinbar obsessiver Besuch öffentlicher Badeanstalten und sein Schwimmen als Flucht vor privaten Problemen (er ist nach Berlin gereist, um sich mit Felice Bauer auszusprechen, doch das Gespräch im Hotelzimmer gerät zum Tribunal) und epochalen politischen Großereignissen inszeniert.

Nicht zuletzt deuten die Aufzeichnungen der drei Autoren an, dass der Sport nicht nur eine neue korporale Praxis darstellt, bei dem der bewegte Körper im Mittelpunkt steht, sondern auch in Diskurse überführt wird, die diese korporale Praxis beschreiben, bewerten und deuten. Der Sport ist Teil einer korporalen Kultur wie einer literarisch-symbolischen Kultur; der sportlich bewegte Körper macht daher vielschichtige kulturelle und gesellschaftliche Modernisierungsprozesse sichtbar, und seine Beschreibung und symbolische Deutung dient einer Auseinandersetzung mit eben diesen Prozessen und Spannungen. An Kafkas erster Notiz lässt sich sogar ablesen, wie die moderne Literatur auf solche Körperpraktiken und -diskurse mit Prozessen der Fragmentierung und Ambivalenz reagiert.⁷

Über ihren Wert für die individuelle Sportwahrnehmung und -einstellung dieser drei Autoren hinaus können ihre Beobachtungen auch als Einstieg in die

6 Vgl. hierzu allgemein orientierend *SportsGeist. Dichter in Bewegung*, hrsg. v. Elisabeth Tworek u. Michael Ott, Zürich / Hamburg 2006, S. 8–13.

7 Vgl. Birgit Nübel u. Anne Fleiß, Einleitung, in: *Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie*, hrsg. v. dens., München 2010, S. 7–18, bes. S. 7f. und S. 11f.

Thematik dieses Buches dienen. Die Wahrnehmung des Sports im frühen 20. Jahrhundert als einer neuen sozialen und kulturellen Praxis und einem Phänomen der gesellschaftlichen Moderne, welches zugleich zum kompensatorischen Gegenmittel gegen die Moderne werden kann, spiegelt sich in der avancierten Literatur der Zeit. Wenn expressionistische Literatur den Sport aufgreift, dann sieht sie ihn als Erscheinungsform der kulturellen Moderne und zugleich als Medium einer Auseinandersetzung mit dieser Moderne.⁸ Das Phänomen des modernen Sports wird von den Autoren der expressionistischen Moderne nicht nur in Briefen und Tagebüchern wahrgenommen, sondern auch in literarischen Texten thematisiert. In diesem Buch gehe ich der Frage nach, wie der Sport in expressionistischen Texten literarisiert wird. Diese übergeordnete Frage gliedert sich in zwei Unterfragen: wie hängen diese Literarisierungen mit Tendenzen der expressionistischen Moderne zusammen, und welche Rolle spielen dabei kulturgeschichtliche, literarhistorische und ästhetische Kontexte? Das Korpus der Untersuchung bilden literarische und essayistische Texte des deutschsprachigen Expressionismus. Ich konzentriere mich dabei auf vier Sportarten – Boxen, Tennis, Radfahren und Fußball –, die sich in der Zeit zwischen der Jahrhundertwende und den frühen 20er Jahren als Teil einer modernen, weitgehend bürgerlichen Sportkultur im deutschsprachigen Raum etablierten. Bei den hier ausgewählten Sportarten handelt es sich sowohl um moderne Wettkampfsportarten als auch Freizeitbetätigungen, die von einer stetig zunehmenden Zahl von Aktiven betrieben wurde, mehr und mehr Zuschauer anzogen und verstärkt Aufmerksamkeit in den Print- und Bildmedien fanden. Die vier Sportarten stehen gleichzeitig für bestimmte Formen des sportlichen Wettkampfs, die den Einzel-, Zweikampf- und Mannschaftssport umfassen, unterschiedliche Ausrüstung, Spielräume bzw. Sportfelder erfordern und zugleich in Hinsicht auf die – gemeinsame oder getrennte – Beteiligung von Männern und Frauen unterschiedlich geregelt sind. Die oben an Hand der Aufzeichnungen von Herrmann-Neiße, Musil und Kafka skizzierte Tendenz scheint sich mit Blick auf expressionistische Literarisierungen der vier ausgewählten Sportarten zu bestätigen. Diese Literarisierungen zeigen, in welchem Ausmaß die Praktiken und Diskurse des Sports von Prozessen der Modernisierung seit dem späten 19. Jahrhundert hervorgebracht worden sind und wie der Sport selber zu Prozessen der gesellschaftlichen und kulturellen Modernisierung beigetragen hat. Diese vier Sportarten stehen in kulturgeschichtlichen Zusammenhängen und weisen kulturelle Codierungen auf, die ihre Literarisierungen im Expressionismus entscheidend prägen. Als Sportarten, die in Deutschland neu waren, stehen sie zugleich für ein spezifisches Verständnis von

8 Vgl. hierzu mit Schwerpunkt auf den Sportdebatten der Weimarer Republik: Fleig, Sport, Moderne, Modernisierung.

Modernität und betonen eine unmittelbare Gegenwartsbezogenheit, die den Expressionisten bei ihrer Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Lebenswelt wichtig ist.

Die Historikerin Christiane Eisenberg hat die kulturelle Wahrnehmung und soziale Aneignung repräsentativer Sportarten, die zumeist aus der englischen Tradition stammen, im deutschen Raum untersucht und die Entstehung des modernen Sports am Beispiel des britisch-deutschen Kulturtransfers als Geschichte der Vergesellschaftung der bürgerlichen Schichten in Deutschland beschrieben.⁹ In Eisenbergs Untersuchungszeitraum, der vom späten 18. Jahrhundert bis zum Beginn des Zweiten Weltkrieges reicht, erscheint der Sport als wichtiger Bestandteil des sozialen Wandels; die Herausbildung des modernen Sports in Deutschland im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert wird als Motor der gesellschaftlichen und kulturellen Modernisierung charakterisiert.¹⁰ Waren die aus Großbritannien importierten »sports« im Deutschen Reich ursprünglich nur einer zahlenmäßig kleinen, oft aristokratischen Elite zugänglich, so änderte sich das Bild in den zweieinhalb Jahrzehnten zwischen 1890 und 1914 vollständig, als sich die städtischen Eliten, besonders Angehörige des Wirtschafts- und Bildungsbürgertums und die neue Schicht der Angestellten, für den modernen Sport engagierten, mittels dessen sie am bürgerlichen Leben teilzunehmen suchten.¹¹ Auch die von mir ausgewählten Sportarten sind ursprünglich englische »sports«, deren Vermittlung und Aufnahme im Deutschen Reich bestimmte kulturelle und soziale Codierungen mit sich brachte. Das Boxen, das in Deutschland bis 1918 einem offiziellen Polizeiverbot unterlag und in Zirkussen, Varietétheatern und Privatclubs stattfand, ist ein hochgradig männlich konnotierter Kampfsport, der auf den Faustkampf der klassischen Antike zurückgeht und erst durch im späten 19. Jahrhundert eingeführte Regeln und Sicherheitsstandards zu einem modernen Sport wurde, ohne jedoch den Beigeschmack primitiver Aggressivität und Brutalität vollständig zu verlieren. Nicht nur seine Zugehörigkeit zur Subkultur, auch seine scheinbar antizivilisatorischen Eigenschaften machen diesen modernen Kampfsport für die expressionistische Avantgarde attraktiv. Der Fußball entwickelt sich vom wilden, subversiven, in Deutschland bis 1900 als »Fußlümmelei« bezeichneten Raufspiel der vorwiegend akademischen Jugend zu einem taktisch ausgerichteten Mannschaftsspiel, das sich zugleich als immer attraktiverer Zuschauersport erweist. Der Radrennsport entwickelt sich bereits vor der Popularisierung des Radfahrens als individuellem

9 Christiane Eisenberg, »English Sports« und deutsche Bürger. Eine Gesellschaftsgeschichte 1800–1939, Paderborn, München u. Wien 1999, bes. Kap III bis V, S. 145–312.

10 Ebd., S. 13f.

11 Zum Sport als Phänomen der urbanen Moderne im Deutschen Reich s. Eisenberg, S. 211 u. 434, sowie Stefan Nielsen, *Sport und Großstadt 1870–1930. Komparative Studien zur Entstehung bürgerlicher Freizeitkultur*, Frankfurt/M., Berlin u. Bern 2002.

Massentransportmittel (dem sog. Radfahrboom der 1890er Jahre); er wird sowohl unter freiem Himmel als auch in überdachten Arenen ausgetragen und zeichnet sich dadurch aus, dass es auf ein industriell produziertes Fahrzeug angewiesen ist, welches auch als Verkehrsmittel im Alltag dient. Der Radsport differenziert sich früher als andere Sportarten aus; er ist hochgradig professionalisiert und wird als kommerzieller Zuschauersport ein wichtiger Teil der urbanen Unterhaltungskultur, deren Publikum sich auch außerhalb der bürgerlichen Schichten rekrutiert. Das Tennis geht zwar auf ein Jahrhunderte altes höfisches Spiel zurück, stammt aber in seiner modernen Form vom englischen »Lawn Tennis« her, das ebenfalls Ende des 19. Jahrhunderts »erfunden« wurde und sich auch im deutschen Kulturraum ausbreitete.

In den folgenden Abschnitten der Einleitung präzisiere ich Thema und methodischen Ansatz im Rahmen des literaturwissenschaftlichen und kulturgeschichtlichen Forschungskontexts und skizziere unter gelegentlichen Vorgriffen auf exemplarische Sportdiskurse des Expressionismus einige Leitthesen dieses Buches, die den Zusammenhang von gesellschaftlicher Modernisierung und ästhetischer Modernität verdeutlichen. In den vier Hauptkapiteln widme ich mich jeweils einer Sportart, wobei auf eine einführende Darstellung kultur- und sozialgeschichtlicher Kontexte dieser Sportart jeweils vier bis fünf Einzelanalysen ausgewählter expressionistischer Texte folgen, in denen Formen und Techniken der Literarisierung und die damit geleistete Verarbeitung kultureller Codierungen im Hinblick auf ihren Zusammenhang mit zivilisatorischer Moderne und ästhetischer Modernität untersucht werden.

Bei der Untersuchung der Zusammenhänge und Wechselbeziehungen zwischen Sport und Expressionismus gehe ich davon aus, dass der moderne Sport im Allgemeinen und die vier ausgewählten Sportarten im Besonderen eine neue soziale Praxis und Kulturtechnik darstellen, die in der Spannung zwischen gesellschaftlicher Modernisierung und ästhetischer Modernität zu verorten sind. Der literaturwissenschaftliche Ansatz fragt danach, wie expressionistische Autoren und Autorinnen diese als modern verstandenen Kulturpraktiken des Sports in textuelle Diskurse und literarische Formen überführen.¹² Darüber hinaus werden historische Aspekte zur soziokulturellen Entwicklung und Bedeutung der ausgewählten Sportarten mit einbezogen, um zu zeigen, in welcher Beziehung literarische (Re-)Präsentationen dieser Sportarten in expressionistischen Texten zu übergreifenden kulturhistorischen Zusammenhängen und Diskursivierungen stehen. Durch diesen doppelten Ansatz lassen sich neue Perspektiven auf den literarischen Expressionismus und die Kulturgeschichte

12 Eine Erweiterung dieses Ansatzes untersucht die Wechselwirkung zwischen sozialen und literarischen Diskursen; vgl. Alexis Tadié, *The Seductions of Modern Tennis. From Social Practice to Literary Discourse*, *Sport in History* 35 (2015), S. 271–295.

des Sports im frühen 20. Jahrhundert sowie auf ihre Verschränkung gewinnen. Das literarhistorische Bild des Expressionismus wird damit um kulturgeschichtliche Perspektiven erweitert, ebenso wie sich die Kulturgeschichte des modernen Sports durch die Berücksichtigung von Literarisierungen in einer Epoche der ästhetischen Moderne komplexer gestaltet.¹³ Da ich expressionistische Texte unterschiedlicher Gattungen berücksichtige – literarisch-fiktionale Texte: Roman, Prosa bzw. Novelle, Lyrik, sowie nicht-fiktionale Texte und Gebrauchsformen: kritischer Essay, Reportage, Autobiografik –, kann ich wichtige Veränderungen literarischer Formen und Konventionen in der Auseinandersetzung mit dem Thema und der Praxis der modernen Sports herausarbeiten. Die relativ ausführlichen Textanalysen, die ich in den Kapiteln vornehme, dienen dazu, einer oberflächlichen Stellenlektüre, die sich auf bloße Belege beschränkt, vorzubeugen und die vorhandenen Sportthemen und -motive im Hinblick auf übergreifende Textstrukturen und literarische Techniken in den Blick zu nehmen.

Untersuchungsthema – der moderne Sport – und Untersuchungsgegenstand – die Epoche des literarischen Expressionismus – lassen sich im Prozess der gesellschaftlichen und ästhetischen Modernisierung im frühen 20. Jahrhundert verorten, der neue kulturelle und ästhetische Phänomene zeitigte. In der ohnehin sehr kurzen Epoche des literarischen Expressionismus gibt es ein relativ einheitliches Ensemble von Themen, die von daher häufig als Epochenmerkmale beschrieben werden, zugleich aber in einem engen Wechselverhältnis zu literarischen Gestaltungsweisen stehen.¹⁴ Ob es sich beim Sport um ein Thema oder ein Motiv handelt, braucht an dieser Stelle nicht entschieden zu werden; als schwer voneinander abgrenzbare Inhaltselemente der Literatur tragen sowohl Motiv als auch Thema zur Strukturbildung literarischer Texte bei und weisen diskursive Verflechtungen auf, die über den literarischen Einzeltext hinausgehen. Neben vergleichbaren textexternen Bezugsstrukturen ähneln sie sich in ihren Funktionen im Hinblick auf den literarischen Text, wie z. B. die Organisation des dargestellten Geschehens und die Vermittlung von Struktur- und Sinnzusammenhängen.¹⁵ Einem Motiv kommt im Gegensatz zum Thema eine handlungsinitiierende oder -strukturierende Funktion zu, die zugleich Hinweise

13 Vgl. allgemein Wolfgang Behringer, *Kulturgeschichte des Sports. Vom antiken Olympia bis zur Gegenwart*, München 2012. Mit Reflexion auf geschichtswissenschaftliche Kategorien s. Christiane Eisenberg, Sportgeschichte. Eine Dimension der modernen Kulturgeschichte, *Geschichte und Gesellschaft* 23 (1997), S. 295–310. Die kulturgeschichtliche Spezialliteratur zum Boxen, Tennis, Radsport und Fußball wird in den Hauptkapiteln berücksichtigt.

14 S. Ralf Georg Bogner, *Einführung in die Literatur des Expressionismus*, Darmstadt 2005, S. 65–72.

15 Vgl. Christiane Dahms, Thema, Stoff, Motiv, in: *Handbuch Komparatistik. Theorien, Arbeitsfelder, Wissenspraxis*, hrsg. v. Achim Hölter u. Rüdiger Zymmer, Stuttgart 2013, S. 124–129.

auf Figurenkonzeption und Situationszusammenhang enthalten kann. Im Gegensatz zu Motiven wiederum signalisieren literarische Themen i. d. R. doch komplexere oder nicht konkretisierbare Situationen und Ereignisse, weisen aber auch häufig »auf relevante Diskurse innerhalb ihrer Entstehungsperiode« hin,¹⁶ wodurch sie sich einfacher mit der Kulturgeschichte des modernen Sports vernetzen lassen. Richtet sich die literaturwissenschaftlich-ästhetische Analyse auf Formen und Funktionen der Literarisierung des modernen Sports im Einzeltext, so kann der kulturgeschichtliche Ansatz die hierbei zur Geltung kommenden oder umgewerteten diskursiven Repräsentationen des modernen Sports in den Blick nehmen. In Verbindung mit der Konzentration auf in der Zeit des Expressionismus repräsentative Sportarten soll dieser doppelte Ansatz zur literaturwissenschaftlichen Analyse des literarischen Expressionismus beitragen und das kulturhistorische Bild der Epoche erweitern bzw. präzisieren.

In der wissenschaftlichen Forschung zum literarischen Expressionismus ist das Thema Sport trotz der sich seit mindestens zwei Jahrzehnten abzeichnenden Diversifizierung des Epochenbildes übersehen und vernachlässigt worden. Eine Spezialliteratur zum Thema existiert nicht; Arbeiten, die sich mit dem Sport als kultureller Erscheinungsform in der Epoche des Expressionismus befassen, liegen nicht vor.¹⁷ Weder die ältere, geistes- und formgeschichtliche Expressionismusforschung noch die neuere, kulturwissenschaftliche Forschung, die sich u. a. mit Körper- und Genderkonstruktionen der Epoche befasst, geht auf den Sport oder sportliche Aspekte der Körper- und Bewegungskultur ein.¹⁸ Wie angedeutet, lässt sich der sportlich bewegte Körper als exemplarischer Schauplatz der kulturellen und sozialen Modernisierung betrachten; in expressionistischen Texten erscheint er darüber hinaus als Darstellungsmedium solcher Prozesse, das dabei modernen literarischen Techniken unterworfen wird. Das Fehlen einer Spezialforschung zum Thema Sport und Expressionismus erstaunt nicht nur angesichts der jüngeren forschungsgeschichtlichen Entwicklung,

16 Ebd., S. 126.

17 John Hobermans Begriff des »sportive expressionism« ist zu allgemein gehalten, als dass er für die Epoche bzw. ihre Literatur brauchbar wäre. Der Autor versteht den Begriff vielmehr im Sinne einer allgemeinen Einstellung zum Sport im 20. Jahrhundert, die ihn als symbolisches Ausdrucksmittel diverser politischer Ideologien verstehbar macht; zentral sind der sportlich bewegte Körper als Medium ästhetischen Ausdrucks und der Sport als massenwirksame theatralische Form; der Begriff »sportive expressionism« geht nicht nur auf die Ausdrucksästhetik zurück, sondern auch darauf, dass er Hoberman zu Folge zuerst von der kulturellen Avantgarde propagiert wurde, die Futurismus, Expressionismus (knapp zitiert werden Edschmid und Pinthus) und die moderne Theaterästhetik von Brecht und Meyerhold umfasst. Vgl. John Hoberman, *Sport and Political Ideology*, Austin 1984, S. 7–12.

18 Vgl. stellvertretend für die ältere Richtung Wolfgang Rothe, *Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus*, Frankfurt/M. 1979, und die neuere Richtung Jan-Christian Metzler, *De/Formationen. Autorschaft, Körper und Materialität im expressionistischen Jahrzehnt*, Bielefeld 2003.

sondern auch angesichts der sehr hohen Anzahl sportthematisierender und -bezogener Texte im Expressionismus, die in der Bibliografie am Ende dieses Buches verzeichnet sind.¹⁹ Der Befund erstaunt auch angesichts der intensiven literaturwissenschaftlichen Forschung zu Thematisierungen des Sports in der Literatur der Weimarer Republik, die unter stark ideologiekritischen Vorzeichen begann,²⁰ nun aber kulturwissenschaftliche und diskursgeschichtliche Konzepte einbezieht und bei einzelnen Autoren wie Brecht oder Musil eine differenzierte Spezialliteratur bildet.²¹ Die Vernachlässigung des Expressionismus gründet in diesen Fällen auf der Entscheidung, die politische Zäsur 1918/19 als literarisch-kulturelle Epochengrenze anzusehen bzw. auf einem Modernekonzept, das stark auf die Literatur der 20er Jahre bzw. der Neuen Sachlichkeit ausgerichtet ist.²² Daneben gibt es eine reichhaltige kulturwissenschaftliche Forschung zum Sport in der Weimarer Republik, wobei literarische Texte gleichwertig neben anderen kulturellen Texten stehen und in der Regel als Belege für übergreifende Diskurszusammenhänge und politische Bedeutungen verwertet werden.²³ Wichtige Elemente des literarischen und essayistischen Sportdiskurses der Weimarer Republik sind bereits in der Epoche des Expressionismus angelegt, die in ihrer Spätphase (so der Konsens der Forschung) bis etwa 1925 dauert. Die vorliegende Untersuchung zum Sport im literarischen Expressionismus will jedoch nicht in die Debatte um Kontinuitäten bzw. Diskontinuitäten zwischen der Literatur des späten Wilhelminismus und der Weimarer Republik eingreifen, so notwendig

19 Das von Thomas Schmidt hrsg. kulturwissenschaftliche Webportal www.LiteraturundSport.de enthält neben brauchbaren Basismaterialien eine knappe Bibliografie deutschsprachiger Sporttexte, zumeist aus dem 20. Jahrhundert. Das Portal ist allerdings seit etwa 2007 nicht mehr aktualisiert worden. Die nach wie vor unzureichende bibliografische Erfassung von Texten zum Thema deutschsprachige Literatur und Sport ist bereits von Fleig bemängelt worden; *Körperkultur und Moderne*, S. 25.

20 Vgl. Leo Kreutzer, *Das geniale Rennpferd. Über Sport und Literatur*, *Akzente* 6 (1970), S. 559–574; Wolfgang Rothe, *Sport und Literatur in den zwanziger Jahren. Eine ideologiekritische Anmerkung*, *Stadion* 7 (1981), H.1, S. 131–151.

21 Vgl. zu einer relevanten Gattung der Epoche: Kai Marcel Sicks, *Stadionromanzen. Der Sportroman der Weimarer Republik*, Würzburg 2008. Zu einzelnen Autoren: Anne Fleig, *Körperkultur und Moderne. Robert Musils Ästhetik des Sports*. Berlin / New York 2008 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 51); Kai Marcel Sicks, *Sollen Dichter boxen? Brechts Ästhetik und der Sport*, *Hofmannsthal-Jahrbuch* 13 (2004), S. 363–404. Vgl. auch Michael Ott, »Unsere Hoffnung gründet sich auf das Sportpublikum«. Über Sport, Theatralität und Literatur, in: *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, hrsg. v. Erika Fischer-Lichte, Stuttgart / Weimar 2001, S. 463–483.

22 Vgl. den o. a. Band *Figurationen der Moderne*, dessen Beiträge zur »Figuration« Sport ausschließlich auf der Literatur der 20er Jahre basieren.

23 Beispiele hierfür sind Frank Becker, *Amerikanismus in Weimar. Sportsymbole und politische Kultur 1918–1933*, Wiesbaden 1993, und Erik N. Jensen, *Body by Weimar. Athletes, Gender and German Modernity*, New York / Oxford 2013.

der erneute, materialgesättigte Blick auf literarische, ästhetische und diskursive Kontinuitäten zwischen den 1910er und 1920er Jahren auch wäre.²⁴

In der Forschung zum Thema Sport und deutschsprachige Literatur lassen sich zwei allgemeine Ansätze ausmachen. In der Mehrzahl der Arbeiten geht es um Thematisierungen des Sports in literarischen Texten, wobei Ziel und Erkenntnisinteresse oft darin bestehen, die mit dem Sport assoziierten Bedeutungsebenen dieser Texte zu differenzieren und auszudeuten. In Studien zur deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, die entweder den Sport generell oder einzelne Sportarten berücksichtigen, werden u. a. expressionistische Texte erwähnt, ohne dass jedoch auf Fragen der Epoche oder der ästhetischen Moderne eingegangen würde. Darüber hinaus sind diese Studien auf Grund ihrer methodischen Ansätze (was Auswahl und Zugriff auf literarische Texte sowie literaturgeschichtliche und poetologische Kontexte und die Verwendung sozialgeschichtlicher bzw. kulturtheoretischer Sportmodelle betrifft) nur begrenzt für meine Fragestellung brauchbar, die sich auf eine Mikroepoche in der deutschen Literatur der Moderne richtet. Nanda Fischer beispielsweise zieht ein großes und breit gestreutes Korpus deutschsprachiger literarischer Texte des 20. Jahrhunderts heran, wobei sie sich auf das erste Jahrhundertdrittel konzentriert und sowohl ›hohe‹ Literatur als auch Unterhaltungsliteratur berücksichtigt, um zu zeigen, wie der moderne Sport in diesen Texten zur Inszenierung und Modellierung von Geschlechterbildern und -beziehungen dient.²⁵ Der gründlichen, ergiebigen Textarbeit, die unterschiedliche Erzählformen und Genderkonstruktionen klar herausarbeitet, steht jedoch der arbiträr erscheinende Ansatz der Text-für-Text-Besprechung entgegen, so dass sich eine hohe strukturelle Redundanz ergibt, die verhindert, dass sich literar- oder kulturhistorisch relevante Ergebnisse herauskristallisieren. Ein hoher Grad von Arbitrarität und eine Neigung zur Stellenlektüre ist auch in Mario Leis' Arbeit zu Sportmotiven in

24 Zum literarischen und publizistischen Sportdiskurs in der Weimarer Republik s. Michael Gamper, *Im Kampf um die Gunst der Masse. Über das Verhältnis von Sport und Literatur in der Weimarer Republik*, in: *Popularität. Zum Verhältnis von Esoterik und Exoterik in Literatur und Philosophie. Ulrich Stadler zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Hans-Georg von Arburg, Michael Gamper u. Dominik Müller, Würzburg 1999, S. 135–163; ders., *Ist der neue Mensch ein »Sportsmann«? Literarische Kritik am Sportdiskurs der Weimarer Republik*, in: *Jahrbuch zur Literatur und Kultur der Weimarer Republik* 6 (2001), S. 35–71; Jon Hughes, *»Im Sport ist der Nerv der Zeit selber zu spüren«*. Sport and Cultural Debate in the Weimar Republic, in: *GFL Journal* no. 2, 2007 [<http://www/glf-journal.de/2-2007/hughes.html>].

25 Nanda Fischer, *Sport als Literatur. Traumhelden, Sportgirls und Geschlechterspiele. Zur Theorie und Praxis einer Inszenierung im 20. Jahrhundert*, Eching 1999. Vgl. Fischers Aufsatz zu zwei Sportnovellen von Max Brod und Alfred Döblin: *Der öffentliche Sport und die Dichter. Zu zwei frühen Texten aus dem 20. Jahrhundert*, in: *Öffentlicher Sport. Die Darstellung des Sports in Kunst, Medien und Literatur*, hrsg. v. Norbert Gissel, Hamburg 1999 (Schriften der Deutschen Vereinigung für Sportwissenschaft, Bd. 101), S. 113–122.

ausgewählten literarischen Texten des 20. Jahrhunderts zu erkennen.²⁶ Zwar finden sich Einzelhinweise auf expressionistische Autoren, doch werden Quellenauswahl und Wertungskriterien nicht präzisiert, so dass eine genaue Bestimmung expressionistischer Sportdarstellungen und eine Abgrenzung von anderen Epochen im Kontext des 20. Jahrhunderts unklar bleibt. Der Hauptgrund hierfür dürfte sein, dass ein eindeutiger und klarer Zusammenhang zwischen den an bestimmten Themenkomplexen ausgerichteten, aber methodisch sehr unterschiedlich angelegten Kapiteln schwer zu erkennen ist, abgesehen von der vagen und literarhistorisch zu unspezifischen Hypothese, dass sich in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts politisch-ideologische Vereinnahmungen und Deutungen des Sports zeigen, die in der Sportliteratur des späten 20. Jahrhunderts immer weiter in den Hintergrund treten. Axel vom Schemm und Manfred Luckas haben Studien zum Fußball in der deutschen Literatur und zum Boxen in der Literatur des 20. Jahrhunderts (wobei neben deutschen v. a. amerikanische Autoren berücksichtigt werden) vorgelegt, die auf Grund ihrer Fokussierung auf eine einzelne Sportart zu einer genaueren Perspektivierung des literarischen Materials als Leis gelangen; dabei ergeben sich gute Überblicke über bestimmte Topoi der Fußball- bzw. Boxliteratur, doch sind beide Studien wegen ihrer Optierung für einen sehr breiten Untersuchungszeitraum und der breiten Streuung der Einzeltexte in ihrer literargeschichtlichen und -ästhetischen Spezifität stark beeinträchtigt.²⁷ Obwohl vom Schemm und Luckas einen theoretischen Rahmen vorgeben – ersterer im Hinblick auf ein Repertoire von »Sportmodellen«, welches die Texte (re-)produzieren; letzterer durch ein vages und allgemeines Mythos-Konzept, das auf die Texte angewendet wird –, ist nicht immer klar, wie die untersuchten Texte und Beispiele in diesen Rahmen passen oder sich ihm entziehen. Dennoch machen diese beiden Studien darauf aufmerksam, dass sich in der Evolution der modernen Sportliteratur eine Reihe von Untergattungen ausbildet, deren Konturen und Eigenart sich am besten durch die thematische Beschränkung auf eine Sportart herausarbeiten lassen.

Eine weitere Variante dieses thematischen Ansatzes bilden wissenschaftliche Studien zum Sportthema in der deutschsprachigen Literatur, die sich auf eine bestimmte Textgattung konzentrieren. Während Alexander Extra sich an außerliterarischen Sportmodellen orientiert und so über eine allgemeine Be-

26 Mario Leis, *Sport in der Literatur. Einblicke in das 20. Jahrhundert*, Frankfurt/ M. 2000. Die Studie geht auf eine Siegener Dissertation des Autors zurück: *Sport in der Literatur. Aspekte ausgewählter Sportmotive im 20. Jahrhundert*, Diss. Siegen 1999.

27 Axel vom Schemm, *Dichter am Ball. Untersuchungen zur Poetik des Sports am Beispiel deutschsprachiger »Fußball-Literatur«*, Oulu 2006; Manfred Luckas, *»So lange du stehen kannst, wirst du kämpfen«*. *Die Mythen des Boxens und ihre literarische Inszenierung*, Berlin 2002.

stimmung bzw. Bestätigung des Gattungsbegriffs der Kurzprosa nicht hinausgelangt, liegen die wesentlichen Schwächen von Hanns-Marcus Müllers materialreicher Arbeit in einem unzureichend differenzierten Gattungsbegriff des Essays, einer nicht stringenten Textauswahl und nur selten eingehenden Textanalyse, so dass Entwicklungsschwerpunkte und (Dis-)Kontinuitäten der unterschiedlichen Sportdiskurse vom Kaiserreich bis zum Ende der Weimarer Republik nur punktuell in den Blick kommen. Obwohl diese Arbeiten brauchbare Perspektiven auf einzelne Texte entwickeln (Extra) oder die Herausbildung einer den Sport deutenden Essayistik gegen Ende der 20er Jahre aufzeigen (Müller), bleibt ihr konzeptueller Rahmen unklar, und sie lassen literarhistorische Spezifität vermissen, auch wenn expressionistische Autoren vereinzelt erwähnt werden.²⁸

Der zweite Ansatz zum Thema Sport und Literatur, weniger verbreitet als der erste, begreift literarische und andere Texte als Ausgangspunkt einer Auseinandersetzung mit Phänomenen und Konzepten der zivilisatorischen und ästhetischen Moderne. Hier wird der Sport als körperliche Praxis verstanden, die Aspekte und Diskurse der Technik – i. S. der Körpertechniken der Sportler – und einer Ästhetik der Korporealität und der Performativität umfasst. Kulturwissenschaftliche Konzeptualisierungen von Körper und Bewegung werden dabei als Analysekatoren herangezogen, um Entwicklung und Spannungsverhältnis dieser beiden Spielarten der Moderne zu beschreiben. So kann herausgearbeitet werden, wie der menschliche Körper – und die Sonderform des modernen sportlich bewegten Körpers – einerseits durch wissenschaftliche und technische Diskurse konzeptualisiert wird, die ihm Ausdauer, Energie und Kraft zuschreiben sowie einer zunehmenden Leistungssteigerung in Arbeit und Freizeit unterwerfen.²⁹ Der Ansatz verfolgt des Weiteren, wie die moderne Kultur auf derartige Prozesse der Rationalisierung reagiert, und geht der Frage nach, wie die modernen Künste auf diesen Wandel des Körperbildes u. a. mit neuen ästhetischen Formen der Korporealität reagieren, in denen der bewegte Körper als

28 Alexander Extra, *Sport in deutscher Kurzprosa des zwanzigsten Jahrhunderts, oder: Zwischen Bruderliebe und Bruderhass. Untergangsszenarien und Sportutopien in deutscher Sportkurzprosa*, Hamburg 2006; Extra geht von einem breit gefassten zeichentheoretischen Ansatz aus, um insgesamt vier Haupttypen deutschsprachiger Sportkurzprosa zu bestimmen (Tragödien, Heldengeschichten, Idyllen und Satiren), und behandelt u. a. Prosatexte von Max Brod, Alfred Döblin, Gustav Meyrink und Friedrich Wolf. Bei Müller, »Bizepsaristokraten« geht es in zwei globalen Zugängen um Individuationsprozesse einerseits und den vitalistisch belebten Sportkörper andererseits, doch ist ein stringentes historisches oder konzeptuelles Ordnungsschema nur schwer zu erkennen, und außer einem knappen Verweis auf Georg Kaisers Stück *Von morgens bis mitternachts* finden sich keine Hinweise auf expressionistische Texte.

29 Vgl. Gabriele Klein, *Bewegung und Moderne. Zur Einführung*, in: *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, hrsg. v. ders., Bielefeld 2004, S. 7–19.

»Austragungsort und Darstellungsmittel des kulturellen Wandels selbst einem Modernisierungsschub unterworfen wird.«³⁰ Anne Fleig konstatiert, dass »gerade der bewegte, trainierte und leistungsorientierte Körper des Sportlers [...] zum Motor und Darstellungsmittel einer Moderne wurde, die sich selbst durch Bewegung bestimmt sah.«³¹ Fleig untersucht Musils Auseinandersetzung mit dem Sport als Gegenstand der Kulturkritik und als poetologisches Konzept; ihre gründliche Text- und Diskursanalyse relevanter Essays und des Romanprojekts *Der Mann ohne Eigenschaften* konzentriert sich dabei auf Formen der Verbindung von Erlebnis und Reflexion des sportlich bewegten Körpers, die Fleig als zentral für Musils essayistische Ästhetik des Sports im Schnittfeld von Individualisierung und Rationalisierung ansieht. Die konstitutive Spannung zwischen einer rationalistisch-wissenschaftlichen Sicht auf den sportlich bewegten Körper und einer in der Literarisierung bzw. Imagination solcher Körper aufscheinenden »ästhetischen Gegenwelt«, die sich einer vollständigen Rationalisierung entzieht,³² zeigt sich in einander gegenläufigen Diskursen, die einerseits einer Konzeptualisierung und Wahrnehmung des Körpers durch Physiologie, Wissenschaft und Technik, andererseits einer Ästhetik der Korporealität und Performativität zuarbeiten; erstere kann man, in die modernetheoretische Begrifflichkeit meiner Untersuchung (die unten erläutert wird) übersetzt, als Phänomen der gesellschaftlichen Modernisierung bezeichnen, letztere als Merkmal ästhetischer Modernität. Fleigs Untersuchung ist für mein Vorhaben in erster Linie methodisch fruchtbar, ohne dass ich hier Musil als Autor der expressionistischen Moderne vereinnahmen möchte.

Von hierher ist der Schritt zu kulturwissenschaftlichen Analysen von Sport und Literatur nicht weit, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Literatur und Sport dadurch herauszuarbeiten suchen, indem sie beide als kulturelle Praktiken verstehen. In diesem Ansatz ist die disziplinäre und hermeneutische Kluft zwischen Sport und Literatur weniger groß als im oben beschriebenen. Beide Praktiken konvergieren in einer Ästhetik körperlicher Bewegungsformen, bei der es zu einer momentanen Konvergenz von Tun und Erleben komme (Seel),³³ bzw. bei der Präsenzeffekte und damit ästhetische Erfahrung produziert

30 Fleig, *Körperkultur und Moderne*, S. 19.

31 Ebd., S. 17.

32 Ebd., S. 20. Fleigs Studie zeigt, dass die Bedeutung von Musils radikal moderner Ästhetik des Sports nicht allein der Reflexion der Spannung bzw. des Widerspruchs zwischen wissenschaftlicher Rationalisierung und ästhetischer Individualisierung besteht, sondern darin, dass sie diesen Widerspruch mit Mitteln der Ironie und durch die Form des »Essayismus« in seinem performativen Vollzug aufzulösen versucht (vgl. ebd., S. 315–321).

33 Martin Seel, *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt/M. 1996, bes. S. 188–200. Vgl. ders., Zur Ästhetik des Sports, *Merkur* 47 (1993), H. 2, S. 91–100.

werden (Gumbrecht).³⁴ Als ästhetisches Ereignis verstanden lässt sich dem Sport damit eine immanente Poetik zuordnen.³⁵

Die Schwerpunkte der vorliegenden literatur- und kulturwissenschaftlichen Forschung zum Thema deutschsprachige Literatur und Sport liegen bislang also auf einzelnen Autoren, literarischen Gattungen, einzelnen Sportarten und z. T. sehr großen Zeitabschnitten. In den Fällen, in denen eine literarische Epoche den Fokus der Untersuchung bildet, wie in den Arbeiten zur Weimarer Republik, wird diese Epoche oft als durch politische Ereignisse definiert angesehen; auf Grund dieser methodischen Entscheidung werden epochale Sportdiskurse bzw. Literarisierungen eher im Hinblick auf inhaltliche Schwerpunkte und diskursgeschichtliche Zusammenhänge als auf ihre ästhetische Modernität hin untersucht.³⁶ Die Beschränkung auf vier repräsentative Sportarten in der vorliegenden Studie soll der thematischen Beliebigkeit und die Beschränkung auf eine literarische Epoche der historischen Beliebigkeit vorbeugen. Die Untersuchung expressionistischer Literarisierungen des Boxens, Tennis, Radfahrens und Fußballs wird in den Hauptkapiteln durch die Verbindung von kultur- und sozialgeschichtlichen Kontexten und philologischer und ästhetischer Detailanalyse ausgewählter Einzeltexte verschiedener Gattungen geleistet. Dieser Ansatz scheint dem hier verfolgten Erkenntnisinteresse angemessener als der in der oben referierten Forschungsliteratur vorherrschende. Mein Ansatz zielt darauf ab, die ästhetische Spezifität der Literarisierungen des Sports in expressionistischen Texten im Zusammenhang mit der zivilisatorischen und der ästhetischen Moderne zu bestimmen und dabei den Expressionismus als eine spezifische Ausprägung der literarischen Moderne im deutschen Sprachraum sichtbar zu machen.

Die Unterscheidung zwischen zivilisatorischer und ästhetischer Moderne ist ein wichtiger Bestandteil der hier zu Grunde gelegten Methodologie.³⁷ Versteht man unter zivilisatorischer Moderne Prozesse der gesellschaftlichen Modernisierung und ihre Auswirkungen auf Lebenswelt und Ideologie, so gilt die ästhetische Moderne als Sammelbegriff für dezidierte Antworten der Literatur und Kunst auf solche Modernisierungsprozesse. Der literarische Expressionismus wird als Ausdruck einer tiefen Verunsicherung im Hinblick auf die zivilisato-

34 Hans Ulrich Gumbrecht, *Lob des Sports*, Frankfurt/M. 2005.

35 Vgl. exemplarisch Günter Gebauer, *Poetik des Fußballs*, Frankfurt/M. 2006; Simon Critchley, *What We Think about When We Think about Football*, London 2017.

36 Dies gilt auch für die analytisch und methodisch ausgezeichnete Studie von Sicks, *Sportroman*; der Autor untersucht die Gattung in zwei großen »Schnitten«, deren erster sich auf Themen und Diskurse von Willensstärke, individueller Autonomie und auf Genderkonzepte konzentriert, während es in einem zweiten Schnitt um Körperkonstruktionen zwischen Natur und Technik, Lebensreform und Faschismus geht.

37 Vgl. hierzu Thomas Anz, *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart / Weimar 2002, S. 18–23.

rische Moderne, vor allem Industrialisierung und Urbanisierung, die Erfahrung der Mechanisierung, Beschleunigung und Kontingenz in der Großstadt, begriffen. Wie andere Strömungen und Tendenzen der modernen Literatur nahm die expressionistische Avantgarde die umfassende gesellschaftliche und technische Modernisierung, die diese zivilisatorische Moderne formten und immer wieder umformten, mit kritischen Blicken wahr und erkannte vor allem, dass ihr destruktive Tendenzen innewohnten, die u. a. zu einer Deformation des Individuums in einer zunehmend lebensfeindlichen Welt führen könnten. Der Expressionismus sieht die Ursache solcher destruktiven Tendenzen, die zur Krise und Dissoziation des Ichs beitragen, in abstrakten Rationalisierungsprozessen, die zu einer Devitalisierung, einer Reduktion der Lebensintensität und einem Erschlaffen des sinnlich-emotionalen Erlebens führen. (Mehr zum Vitalismus weiter unten.) Der in jüngeren Debatten vermehrt auftauchende Begriff der kulturellen Moderne betont die Durchsetzung naturwissenschaftlich-technischer Rationalität, die zu einer Selbstreflexion der Künste im Spiegel neuer Medien und Technologien und der Herausbildung neuer Formen ästhetischer Erfahrung führt.³⁸ Diese Erweiterung des Modernebegriffs über den Bereich der Kunst und Literatur hinaus, die sich u. a. der kulturwissenschaftlichen Wende verdankt, erweist sich im Hinblick auf die Frage nach dem Sport als Faktor kultureller Modernisierung als prinzipiell fruchtbar, da sie Literatur in übergreifende kulturgeschichtliche Zusammenhänge einordnen kann. Im Hinblick auf die hier verfolgte Frage nach der ästhetischen Spezifität sportthematisierender Texte des Expressionismus erweist sich der Begriff der kulturellen Moderne jedoch als etwas zu unscharf. Die Expressionismusforschung hebt hervor, dass die ästhetische Modernität des Expressionismus Im Unterschied zu anderen Bewegungen der literarischen Moderne ab 1900 darin besteht, dass er sich »den zivilisatorischen Modernisierungsprozessen thematisch und formal zu stellen versucht, sie ausdrücklich in sich aufnimmt – und gleichzeitig gegen sie opponiert.«³⁹ Expressionistische Sporttexte zeichnen sich durch eine widersprüchliche Strategie aus, die dem eingangs angesprochenen »Sportparadox« analog ist und es zugleich weiterentwickelt. Wie mit anderen Epochenthemen

38 Vgl. Fleig, *Körperkultur und Moderne*, S. 21–24. Die Bevorzugung des im Vergleich mit »literarischer« bzw. »ästhetischer« Moderne weiter gefassten Begriffs »kulturelle Moderne« erlaubt Fleig zu Folge die Untersuchung reflexiver Rationalität, die Überschreitung von Gattungsgrenzen und die Tendenz zur Visualisierung. Zumindest die beiden erstgenannten Merkmale sind auch in expressionistischen Texten angelegt, ohne dass man m. E. auf den Begriff der ästhetischen Moderne verzichten muss. Zu anderen Bestimmungen der literarischen Moderne vgl. Silvio Vietta, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart 1992; Helmuth Kiesel, *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im 20. Jahrhundert*, München 2004.

39 Anz. S. 18.

setzt sich die expressionistische Literatur thematisch mit dem Sport als einer Hervorbringung der zivilisatorischen Moderne auseinander, um ihn formal, mit modernen ästhetischen Techniken, als mögliches Gegenmittel gegen die zivilisatorischen Moderne einzusetzen, d. h. die Moderne mit der Moderne zu bekämpfen.⁴⁰

Auch in der kultur- und sozialgeschichtlichen Forschung wird die Etablierung des Sports in engem Zusammenhang mit gesellschaftlichen Wandlungs- und Modernisierungsprozessen gesehen, die vor dem Ersten Weltkrieg mit der Hochindustrialisierung und Urbanisierung ihren Höhepunkt fanden. Was den modernen (d. h. aus England importierten) Sport in Deutschland betrifft, so besteht Konsens darüber, dass er gegen Ende des 19. Jahrhunderts als nennenswerter und signifikanter Kulturfaktor im Deutschen Reich in Erscheinung trat und sich in seinen wesentlichen Strukturen in den beiden Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg herausbildete. Im Gegensatz zum biederen, kleinbürgerlichen Turnen, das im späten 19. Jahrhundert eine tiefe Krise erlebte, verkörperte der aus dem »Mutterland« des industriellen Fortschritts importierte Sport die neue, moderne und schnelllebige Zeit.⁴¹ Standen beim Turnen reglementierte und wiederholte Ordnungsübungen im Zentrum, so erwies sich der moderne Sport mit seinen dynamischen Wettkampfformen, unvorhersehbaren Spielabläufen und dem Streben nach individuellen Rekorden und Höchstleistungen als besonders reizvoll für die aufstrebenden Schichten des deutschen Bürgertums. Die Mehrzahl dieser »English sports« stieß auf z. T. erheblichen Widerstand der Deutschen Turnerschaft, die mit der Propagierung von Frei- und Ordnungsübungen und einer politisierten Vereinskultur zum Aufbau einer wehrhaften Volkserziehung beitragen wollte und dabei systematisches Training, Rekordstreben und andere Phänomene der sich abzeichnenden Versportlichung von Leibesübungen ablehnte. Im späten 19. Jahrhundert standen beim Turnen nicht mehr (wie noch im 18. Jahrhundert) individuelle Geräteübungen im Zentrum, sondern disziplinierte Gruppenübungen im Gleichtakt. Aus Sicht der Turnerschaft sprachen sowohl ästhetische als auch politische Gründe gegen den neuen, dynamischen englischen Sport, der somit den Konflikt zwischen altem und neuem Bürgertum symbolisierte. Der Sportdiskurs der kulturellen Moderne, der sich u. a. in expressionistischen Texten findet, setzt sich von der

40 Dies scheint bereits bei Hugo Ball auf, der den Sport zwischen Leistungswettbewerb und Körperbewegung lokalisiert und fragt, ob er sich als »Wechselbegriff« eigne, mit dem man die in der Moderne erkennbaren Spannungen zwischen Individuum und Masse, Natur und Technik, Leben und Kunst bewältigen bzw. zwischen ihnen vermitteln könne. Ball, *Die Flucht aus der Zeit* (1927), hrsg. v. Bernhard Echte, Zürich 1992, S. 12. Der Eintrag datiert von Anfang 1913 und bezieht sich auf die Essaysammlung *Die neue Welt* (1910) des dänischen Schriftstellers Johannes V. Jensen.

41 Vgl. Eisenberg, »English Sports« und deutsche Bürger, S. 250–291.

deutschen Turntradition und seinen ideologischen Voraussetzungen oft scharf ab.⁴²

Die Aufnahme der »English sports« im Deutschen Reich, seine englische Herkunft und seine Internationalität verband sich mit einer prinzipiellen Offenheit für Neuerungen, die dem Anspruch der aufstrebenden Schichten entgegenkam. Christiane Eisenberg hat die außerordentlich enge Verzahnung der Entwicklungsgeschichte des modernen Sports im deutschen Kaiserreich mit den Ambitionen und Orientierungen der aufstrebenden, neuen bürgerlichen Mittelschichten analysiert und die Bedeutung des modernen Sports für den gesellschaftlichen Wandel nachdrücklich herausgearbeitet.⁴³ Moderner Sport wurde in diesen Schichten eben nicht fürs Vaterland betrieben, sondern war ein individualisiertes und in bestimmte soziale Gruppierungen eingebundenes bzw. diese Gruppen zusammen bindendes Freizeitvergnügen; er galt als Ausgleich zum Arbeitsalltag und war Ausdruck eines neu erwachten modernen Lebensgefühls. Eisenberg und andere Sozial- und Kulturhistoriker haben gezeigt, auf welche Weise sowohl bestehende gesellschaftliche Klassen als auch neu entstehende, sozial und kulturell noch wenig verortete Schichten wie die Angestellten oder Industriearbeiter im und mit Hilfe des Sports zusammenfanden. Vor allem in den urbanen Ballungszentren diente der Sport als ein Bindemittel, mit dem bestimmte gesellschaftliche Gruppen ein gemeinsames Interesse entdeckten und Formen sozialer und kultureller Identität bildeten. Das betraf nicht nur die neuartige Geselligkeit in einem Sportverein, sondern auch die Unterwerfung der Sportausübenden unter ein von allen akzeptiertes Reglement, wobei außersportlicher Status oder Privileg irrelevant waren und nur die im sportlichen Vergleich erreichte Leistung von Belang war.

Unabhängig von ihrer Fokussierung auf bestimmte historische Epochen oder Teilabschnitte herrscht in den meisten sozial- und kulturgeschichtlichen Arbeiten zum Sport Konsens darüber, dass unterschiedliche Formen von Gesellschaft unterschiedliche Formen von Sport hervorbringen.⁴⁴ Aus sozialhistorischer Perspektive wird der Sport in einer doppelten Funktion bestimmt: Es handelt sich sowohl um praktische körperbezogene Aktivität als auch ein gesellschaftliches Konstrukt, das sich, so der Konsens, im historischen Verlauf weitgehend von seinen sakral-kultischen und spielerischen Ursprüngen löst und dabei Veränderungen von Rahmenfaktoren (z. B. das Verhältnis von Arbeit und Freizeit) reflektiert. In der Debatte um die Anschlussfrage, in welcher Weise Veränderungen in den Körpertechniken Veränderungen in der Gesellschafts-

42 Vgl. stellvertretend Kurt Hillers Analogisierung von konventionellen Naturlyrikern und Turnlehrern im Kontext seiner Propagierung einer neuen, reflexiven urbanen Lyrik; Hiller, Vorwort, in: *Der Kondor*, Heidelberg 1912, S. 509.

43 Eisenberg, »English Sports«, S. 145–250.

44 Behringer, S. 14f.

struktur reflektieren (und umgekehrt) und warum diese an bestimmten Orten und zu bestimmten Zeiten gehäuft auftreten, gibt es verschiedene Positionen. Ältere Ansätze wie die von Norbert Elias und Henning Eichberg haben bestimmte entwicklungsgeschichtliche Aspekte der Körperübungen – der eine über die von ihm entwickelte Figurationsanalyse, der andere aus einer Perspektivierung der Moderne, die diese seit der Aufklärung von zunehmender Professionalisierung und Spezialisierung charakterisiert sieht – als Indikatoren des Zivilisationsprozesses bzw. der Modernisierung verstanden, die sie in der Frühen Neuzeit bzw. in der Sattelzeit um 1800 ansetzen.⁴⁵

In der neueren kultur- und sozialgeschichtlichen Forschung wird die Herausbildung und Etablierung des modernen Sports im 19. Jahrhundert an Prozesse der Industrialisierung und Urbanisierung gekoppelt. Die mit der industriellen Revolution verbundene Rationalisierung der Lebenswelt und die Formierung des modernen Subjekts durch Arbeit, Techniken der Selbstbeherrschung und der Leistungssteigerung führten, so der Konsens dieser Forschung, nach und nach dazu, dass der moderne Sport bestimmte Prinzipien der modernen Lebens- und Arbeitswelt aufgreift.⁴⁶ Einige Ansätze gehen sogar von einer »Parallelität von Industrialisierung und Versportung« aus, wobei als gemeinsame Merkmale »Rationalisierung, Regulierung, Spezialisierung, Technisierung und Methodifizierung« gelten.⁴⁷ Zu den rationalisierenden Tendenzen, die sich im Sport, in der Arbeitswelt und anderen Lebensbereichen durchsetzen, rechnet man das Leistungsprinzip (das Training als rationales System leistungsfördernder Maßnahmen zur körperlichen Vorbereitung bzw. Optimierung im Hinblick auf Leistungssteigerung und -vergleich), das Konkurrenzprinzip (Aufbau eines organisierten Wettkampfwesens mit festen Regeln) und das Rekordprinzip (Quantifizierung erreichter Leistungen).⁴⁸ Der Import englischer

45 Norbert Elias u. Eric Dunning, *Sport und Spannung im Prozess der Zivilisation*, Frankfurt/M. 2003; Henning Eichberg, Vom Fest zur Fachlichkeit, *Ludica* 1 (1995), S. 183–200.

46 Fleig, *Sport, Moderne, Modernisierung*, S. 53–57; vgl. auch Mario Leis, *Sport. Eine kleine Geschichte*, Leipzig 2003, S. 84 ff.

47 Julius Bohus, *Sportgeschichte. Gesellschaft und Sport von Mykene bis heute*, München [u. a.] 1986, S. 127. Dieser Begriffskatalog entspricht – cum grano salis – den von Allen Guttmann vorgeschlagenen Kategorien zur Bestimmung des Sports: Säkularisierung, Bürokratisierung, Spezialisierung, Rationalisierung, Quantifizierung und Rekord- bzw. Leistungsdenken; Guttmann, *From Ritual to Record. The Nature of Modern Sports*, New York 1978. Hinzu käme die kollektive Identifikation mit nationalen Leistungen, vor allem in internationalen Sportwettbewerben wie den Olympischen Spielen.

48 Vgl. z. B. Georg Heyms Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1906: »Wie ich jauchzen werde, wenn ich meine Krampfäden los bin, wenn ich anfangen kann, meinen Körper rationell zu trainieren.« S. Georg Heym, *Das Werk*, Frankfurt/M. 2005, S. 1254. – Vgl. das Kapitel »Zeit des Sports – Rasende Menschen«, vom übergreifenden Paradigma der Akzeleration her, Peter Borscheid, *Das Tempo-Virus. Eine Kulturgeschichte der Beschleunigung*, Frankfurt/M., New York 2004, S. 176–192.

Sportarten brachte die Durchsetzung des sportlichen Prinzips in der Körper- und Bewegungskultur des späten 19. Jahrhunderts mit sich. Die Bedeutung derartiger Rationalisierungstendenzen wird von der älteren sozialhistorisch orientierten Sportgeschichte exemplarisch so formuliert: »Das Wachsen der Sportbewegung wurde von strukturellen und organisatorischen Veränderungen begleitet. Das dem Sport immanente Prinzip der Überbietung und des Rekordes verlangte nach der Vereinheitlichung der Bedingungen, der Standardisierung der Sportgeräte, nach der schriftlichen Fixierung von Regeln, der Registrierung der Ergebnisse und einer zentralen Organisation der Wettkämpfe.«⁴⁹

Diese Ansätze, die die Entwicklung des Sports mit gesellschaftlichen Bedingungen und übergreifenden Modernisierungsprozessen in Verbindung bringen, sind generell der Kategorie des entwicklungsgeschichtlichen Fortschritts verpflichtet. In dezidierter Abkehr von diesen Ansätzen hat die neuere Kulturgeschichte den von Elias eingeführten Begriff der Versportlichung bzw. Sportifizierung zu einem Schlüsselkonzept der Neueren Geschichte erhoben, der wie seine Nachbarbegriffe z. B. Disziplinierung, Säkularisierung, Modernisierung grundlegende Veränderungsprozesse beschreiben und erklären kann, und derartige Sportifizierungsprozesse an bestimmten historischen Perioden erneut bzw. detaillierter konkretisiert als Elias und Eichberg.⁵⁰ Diese Verbindung von Mikro- und Makroperspektiven auf sozial- und kulturhistorischen Wandel und die implizite Annahme von ›Schnittmengen‹ zwischen diesen Prozessen mag auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen und forschungsgeschichtlich wenig innovativ sein, doch der heuristische und geschichtswissenschaftliche Wert des Sportifizierungsbegriffs liegt darin, dass er über die in herkömmlichen soziologischen Modernetheorien verwendeten Makrobegriffe hinaus auch die Dimensionen des menschlichen Körpers und seiner Bewegungen sowie die Perspektive des Individuums erschließt.⁵¹ Auch die neuere Sportgeschichte erweitert ihren Gegenstandsbereich und ihre Analysekategorien um kulturwissenschaftliche Konzepte und Fragestellungen erweitert, wobei die Verschränkung rationalisierender und individualisierender Tendenzen in den Blick gerät.⁵²

49 Gertrud Pfister / Elke Mosberger, Sport auf dem grünen Rasen. Fußball und Leichtathletik, in Gertrud Pfister / Gerd Steins, *Sport in Berlin. Vom Ritterturnier zum Stadtmarathon*, Berlin 1987, S. 68–95, hier S. 78f.

50 Behringer, S. 20f.

51 Behringer hebt in seiner breit angelegten Kulturgeschichte des Sports die zentrale Bedeutung und ›Scharnierfunktion‹ der Frühen Neuzeit zwischen olympischer Antike und dem Aufschwung des modernen Sports seit dem 19. Jahrhundert hervor.

52 Vgl. *The Oxford Handbook of Sports History*, hrsg. v. Robert Edelman u. Wayne Wilson, Oxford 2017, darin v. a. die Einleitung der Herausgeber (S. 1–12); Mike O'Mahony, *The Visual Turn in Sport History* (S. 509–523) und Eric N. Jensen, *Sport and Sexuality* (S. 525–539).

Die neuere kultur- und sozialgeschichtliche Forschung zum modernen Sport in Deutschland hebt nicht allein auf die Versportlichung der Körper- und Bewegungskulturen um 1900 ab, sondern auch auf die spezifische Modernität dieses Vorgangs, auch wenn sie diese unterschiedlich konzeptualisiert. Wenn der moderne Sport, der sich im deutschen Sprachraum zwischen Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts herausbildet, als ein städtisches, ja großstädtisches Phänomen gilt, dann zeigt sich in den kulturellen Diskursen zum Sport, dass er einerseits an kulturkritische Stereotypen von der Hektik, Unruhe und Nervosität des modernen Lebens anschließbar ist, zugleich aber (wie es z. B. im eingangs zitierten Musil-Tagebucheintrag aufschien) als Mittel und Ausdrucksform einer Abkehr von den Zwängen der Moderne und einer Hinwendung zu einer neuen oder ursprünglichen Körperlichkeit gedeutet werden kann. Die neuere Kulturgeschichte lenkt den Blick ebenso auf geografische Rahmenbedingungen und strukturelle Differenzierungen. Der moderne Sport tritt ebenso auf lokaler, regionaler,⁵³ nationaler und internationaler Ebene als Breiten- und als Leistungssport auf, wobei sich zuweilen eine Differenzierung zwischen Amateuren und Professionals ergibt, die sich je nach Sportart unterschiedlich entwickelt. Diese Bereiche werden in der Textauswahl der vorliegenden Studie erfasst.

Die neuere sozial- und kulturhistorische Forschung beschreibt die Versportlichung der Körper- und Bewegungskulturen im späten 19. Jahrhundert vorwiegend unter dem Aspekt der Verbürgerlichung. Der Transfer von »English sports« führt im deutschen Sozial- und Kulturraum nach und nach zur Ausbildung und Einbürgerung eines modernen Sports, mit dem sich zugleich ein spezifisches Modernitätsverständnis verbindet. Eisenbergs ausführliche Darstellung der kulturellen Wahrnehmung und sozialen Aneignung repräsentativer Sportarten, die sich von den englischen »sports« herleiten, beschreibt zugleich die Herausbildung eines spezifisch deutschen Sportverständnisses, das wiederum Folgen für die sozialgeschichtliche Beschreibung der Entwicklung des deutschen Bürgertums hat.⁵⁴ Die Funktionen, die der Sport traditionellerweise in der englischen Gesellschaft übernommen hatte und die vor allem an englischen Eliteschulen vermittelt wurden (individuelle Charakterfestigung; Einüben eines disziplinierten Freizeitverhaltens; Erlernen des Verhaltenskodex des Gentleman und bürgerlicher Werte) wurden beim kulturellen Transfer nach Deutschland wegen der gleichzeitig einsetzenden Sportifizierung und den damit kompatiblen Aufstiegsinteressen bestimmter sozialer Gruppierungen leicht verschoben. Es ging zunehmend um Selbstdisziplin, Härte gegen sich selbst, Durchsetzungsvermögen, Mannschaftsgeist, selbst wenn zeitgenössische Dis-

53 Vgl. beispielsweise den Band *SportGeist. Die Kulturgeschichte von Turnen und Sport in Westfalen*, hrsg. v. Maria Perrefort u. Diana Lenz-Weber, Bönen 2006.

54 Vgl. zum folgenden Eisenberg, »English Sports«, S. 431–435.

kurse an traditionell ›englischen‹ Funktionen wie die mit dem Sport einhergehende (Selbst-)Bildung und dem von wirtschaftlichen Interessen unabhängigen Charakter des Sports festhielten, der in der Forschung als »Selbstreferentialität und der Eigenweltcharakter des Sports als Spiel« beschrieben wird. Diese Beschreibung eröffnet Perspektiven auf individualisierende Tendenzen der Versportlichung.⁵⁵ Dies zeigt sich exemplarisch in der Beschreibung Robert Hessens, eines Publizisten und eifrigen Verfechters des englischen Sportgedankens in Deutschland, die unterstreicht, wie eng die Erfindung des modernen Sports um 1900 und sein spezifisch deutsches Verständnis mit der Formierung des modernen Subjekts verbunden ist, wobei Techniken der (Selbst-)Beherrschung mit Erfahrungen des Zugewinns an Freiheit, Autonomie und Bildung einhergehen. Als Ausdrucksmöglichkeit der freien Persönlichkeit steht der Sport in direktem Widerspruch zum gemeinschaftsfördernden Turnen. Als wichtige Eigenschaften des modernen Sports bestimmt Hessen

erstens, daß er um seiner selbst willen ohne Rücksicht auf materiellen Gewinn betrieben wird; zweitens, daß er ein freies, auf sich selbst gestelltes Antreten zum Wettspiel in sich schließt; drittens, daß er das Bestreben zeigt, eine kunstmäßige Fertigkeit bis zu vollendeter Ausübung zu erreichen und zu diesem Behuf bei dem Ausübenden ein sportmäßiges Verhalten durchsetzt.⁵⁶

Das im deutschen Raum sich ausbildende Verständnis des modernen Sports unterscheidet sich vom englischen des Weiteren durch den Rückgriff auf deutsche Traditionen, der sich im Tragen von Uniformen, der Vergabe von Medaillen und anderen Auszeichnungen und der Betonung des Kampf- an Stelle des Wettbewerbscharakters sportlicher Ereignisse manifestiert. Ein weiterer Aspekt des ›deutschen‹ Modernitätsverständnisses des Sports besteht darin, dass der Sport vor dem Hintergrund der wissenschaftlich-technischen Kultur weiterentwickelt wird (wie sich am Aufkommen technischer Disziplinen wie dem Motor- und Flugsport erkennen lässt, die sich in Deutschland rascher und anders entwickelten als in England). Im Vergleich mit dem deutsch-nationalen Turnen war die neue Sport- und Bewegungskultur zudem stärker individuell ausgerichtet, was sich u. a. in der schwerpunktmäßigen Herausbildung von Einzel- und relativen Vernachlässigung von Mannschaftssportarten und den von

55 Eisenberg, Sportgeschichte, S. 296.

56 Robert Hessen, Alkohol oder Sport? In: *Preußische Jahrbücher*, Bd. 103/2 (1901), S. 221–248, hier S. 224. Hessen empfiehlt die Einführung moderner Sportarten im Schulunterricht und macht dazu eine Reihe von Gründen und Vorteilen geltend. Vgl. auch Robert Hessen, *Der Sport*, Frankfurt/M. 1908 (Die Gesellschaft, hrsg. v. Martin Buber, Bd. 23), S. 78. Eine etwa gleichzeitig mit Hessens Aufsatz entstandene literarische Gestaltung dieses Gegensatzes bildet Rilkes Erzählung »Die Turnstunde« (1902), in *Prosa und Dramen*, hrsg. v. August Stahl (Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bdn., hrsg. v. Manfred Engel et al., Bd. 3), Frankfurt/M. u. Leipzig 1996, S. 435–440.

neuen Mobilitätsmaschinen abgeleiteten Sportarten wie dem Radfahren, Motorrad- und Autofahren und Motorflug zeigt.⁵⁷

Die von Behringer vorgeschlagene zweite Dimension des Sportifizierungsbegriffs, neben der Disziplinierung und Rationalisierung von Körperbewegungen, nämlich die Perspektive des Individuums, kommt in der sozial- und kulturgeschichtlichen Forschung erst seit relativ kurzer Zeit zur Geltung; es dominieren nach wie vor Arbeiten, die eher die rationalisierenden Aspekte von Training, Leistungssteigerung und Wettkampf hervorheben. Solche individualisierenden und potenziell ästhetisierenden Dimensionen kommen in den Blick, wenn man die Entstehung des modernen Sports und den Prozess der Versportlichung innerhalb eines Spektrums lebensweltlicher Veränderungen situieret und z. B. Veränderungen in Körperkultur und Wahrnehmung bewegter Körper mit dem Aufkommen neuer Organisations- und Aktivitätsformen und eines neuen Freizeit- und Konsumverhaltens korreliert.⁵⁸ Eine wichtige Folge der modernen Versportlichung, die zugleich auf individualisierend-ästhetisierende Tendenzen des Sports verweist, ist die immer stärkere Zuschauerorientierung, die sich als Ereignishaftigkeit des sportlichen Wettkampfs beschreiben lässt, wobei die Aufmerksamkeit der Zuschauer sowohl auf das Gewinnen als auch auf den Prozess der Sportausübung selber gelenkt wird. Der Perspektive des Individuums wird in diesem kulturhistorischen und -theoretischen Ansatz insofern Rechnung getragen, als die Ereignishaftigkeit sportlicher Wettkämpfe zugleich der Gemeinschaftsbildung und individuellen Produktion von Erlebnis zuarbeitet. So kann der moderne Sport auch als Inszenierungsform gesellschaftlicher Modernität verstanden werden. Beim Besuch der Flugschau in Brescia 1909 fällt Kafka die »künstliche Einöde« des Flugfeldes auf, die in merkwürdigem Gegensatz zu den Zuschauermassen – »der Hochadel Italiens, glänzende Damen aus Paris und alle andern Tausende sind hier beisammen« – und zu anderen Sportanlagen steht, die der sportinteressierte Autor evoziert: »Nichts ist auf diesem Platz, was sonst auf Sportfeldern Abwechslung bringt. Es fehlen die hübschen Hürden der Pferderennen, die weißen Zeichnungen der Tennisplätze, der frische Rasen der Fußballspiele, das steinerne Auf und Ab der Automobil- und Radrennbahnen.«⁵⁹ Dass die öffentliche Inszenierung des Sports die Spannung zwischen individualisierend-ästhetisierenden und rationalisierenden Tendenzen erkennbar macht, zeigt sich auch in den von mir ausgewählten Sportarten Boxen, Tennis, Radsport und Fußball und den untersuchten ex-

57 S. hierzu Kurt Möser, *Fahren und Fliegen in Frieden und Krieg. Kulturen individueller Mobilitätsmaschinen 1880–1930*, Mannheim 2009, S. 97–100.

58 Vgl. hierzu Behringer, S. 15–19 u. 408–411.

59 Franz Kafka, Die Aeroplane in Brescia, in: ders., *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann, Frankfurt/M. 1994, S. 312–320, hier S. 314.

pressionistischen Texten. Wichtige Kontexte zum Zusammenhang von Sportifizierung und Individualisierung liefert eine historische Studie von Bernd Wedemeyer-Kolwe, die die Entstehung und Ausbreitung einer sowohl vom Turnen als auch vom modernen Wettkampfsport abgegrenzten neuen Kultur der individuellen Körperbildung dokumentiert, die sich vor dem Hintergrund der breiteren Lebensreformbewegungen abspielte, aber konkrete ideologische und organisatorische Formen annahm und bei der ästhetische Momente und solche der Selbsterfahrung und -verwirklichung wichtig waren.⁶⁰ Mehrfache Bezugnahmen auf Autoren und Künstler der expressionistischen Generation (z. B. Ball, Grosz, Kafka, Mühsam, Toller) belegen das Interesse dieser Autoren an bestimmten Formen dieser Körperkultur. Obwohl Wedemeyer-Kolwe die konstitutive Spannung zwischen Individuum und Gemeinschaft in dieser neuen Körperkultur gut herausarbeitet, untersucht er einen langen Zeitabschnitt und geht beispielsweise auf die Verbürgerlichung des Lebensreformgedankens und die vitalistische Radikalisierung der individualisierten und sportifizierten Körperkultur im Expressionismus nicht ein. Andere kulturhistorische Detailstudien suchen individualisierende Konzeptionen des Sports mit übergreifenden Veränderungen in der politischen und kulturellen Semantik zu korrelieren. Beispiele hierfür sind zwei Arbeiten zur Rolle und Funktion des modernen Sports in der Weimarer Republik. Während Becker der symbolischen Rhetorik des Sports nachgeht, die die wirtschaftlichen und politischen Institutionen der Weimarer Republik einer breiteren Öffentlichkeit vermitteln sollte, untersucht Jensen ein reichhaltiges textuelles und visuelles Repertoire zum Tennis, Boxen und zur Leichtathletik daraufhin, inwiefern es vorherrschende Gender- und Körperkonzepte in Frage stellte und zur kulturellen Modernisierung beitrug.⁶¹

Auf der Basis dieses Überblicks über relevante literatur- und kulturgeschichtliche Forschungstendenzen und am Leitfaden der am Sport exemplifizierten Spannung zwischen rationalisierenden und individualisierenden Tendenzen der Moderne lassen sich einige Leitthesen zu expressionistischen Literarisierungen des modernen Sports skizzieren. Wenn Autorinnen und Autoren des Expressionismus Themen und Motive des modernen Sports aufgreifen, orientieren sie sich an den von dieser neuen Kulturtechnik codierten Werten des

60 Bernd Wedemeyer-Kolwe, *Der »Neue Mensch«. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik*, Würzburg 2004.. Die Studie ist in vier Kapitel »Rhythmus«, »Reinkarnation«, »Licht und Luft«, »Kraft und Schönheit« untergliedert, wobei jedes Kapitel Gedankengut, Organisationsformen und Entwicklung in Kaiserreich und Weimarer Republik darstellt.

61 Vgl. Frank Becker, *Amerikanismus in Weimar. Sportsymbole und politische Kultur 1918–1933*, Wiesbaden 1993 und Erik N. Jensen, *Body by Weimar. Athletes*. Die Studie von Harold B. Segel, *Body Ascendant. Modernism and the Physical Imperative*, Baltimore / London 1998, konzentriert sich auf den modernen Tanz.

Gegenwartsbezugs, der Modernität und des Traditionsbruchs. Wie andere Autoren der literarischen Moderne ziehen die Expressionisten den Sport heran, um Lebensgefühl, Aktionen oder Emotionen ihrer Figuren bzw. Sprecher vor dem Hintergrund einer sich rapide ändernden sozialen Wirklichkeit zur Sprache zu bringen. Dieses Lebensgefühl ist häufig von der Erfahrung der Devitalisierung geprägt, einer Ermattung der Lebensintensität in der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit und in den zunehmend abstrakten Formen der modernen Gesellschaft; Sportthemen und -motive weisen auf zentrale Gedanken des Vitalismus, in denen das Leben selber als autoritative Ursprungsmacht gültiger Bedürfnisse verstanden und die kompensatorische Wiederfindung und erfüllende Steigerung der Lebensintensität zum Ziel gemacht wird. Expressionistische Literarisierungen des modernen Sports lassen sich jedoch nicht auf eine mimetische oder realistische Wiedergabe festlegen, da sie den Techniken der ästhetischen Moderne verpflichtet sind.⁶² Mit Sportthemen und -motiven verbindet die expressionistische Moderne Hoffnungen auf eine Erneuerung bzw. Revitalisierung des Individuums und seiner Lebenswelt. Diese Hoffnungen stellen expressionistische Texte nicht nur inhaltlich, sondern auch formal adäquat, mit den avancierten Mitteln ästhetischer Modernität, dar. Expressionistische Literarisierungen des Sports setzen nicht nur häufig das o. a. »Sportparadox« um, d. h. betrachten den Sport als Erscheinungsform der kulturellen Moderne und als Medium einer Auseinandersetzung mit dieser Moderne, sondern verweisen zugleich auf die ambivalente Position des literarischen Expressionismus zwischen zivilisatorischer Moderne und ästhetischer Modernität.

Sportthemen und -motive sind in expressionistischen Texten eng verbunden mit Leitideen und -themen der Epoche wie Jugend, Leben und Gemeinschaft, die der verhassten bürgerlichen Welt als positiv konnotierte Werte entgegengesetzt werden. In sportthematizierenden oder vom modernen Sport motivierten Texten entwickelt der Expressionismus daher spezifische Positionen zum Verhältnis von Körper und Geist, zum Generationenkonflikt, zur Geschlechterdifferenz bzw. Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit und korreliert sie mit zentralen Fragen und Problemen der Epoche, z. B. den stark verunsichernden Erfahrungen der zivilisatorischen Moderne (Urbanisierung und Technisierung). Expressionistische Sporttexte verhandeln das sich aus den Rationalisierungsprozessen der zivilisatorischen Moderne ergebende Epochenproblem der Ich- und Subjekt-Krise mit Hilfe der Spannung zwischen Autonomie und Heteronomie; gegenüber dem zunehmenden Druck und der Gefährdung des Individuums durch zunehmende Disziplinierung in Arbeit und Freizeit oder sym-

62 Zum Problem des Realismus und der Mimesis in moderner Sport-Literatur siehe Ralf Simon, *Der Sport-Diskurs als Thema und als symbolische Form der Literatur am Beispiel von Ödön von Horváth und Bertolt Brecht*, in: *Figurationen der Moderne*, S. 127–144.

ptomatische Erfahrungen wie Nervosität und Reizüberflutung geht es in expressionistischen Sporttexten um individuelle Autonomieerfahrungen bzw. -zugewinne durch körperliche Betätigung, physische Produktivität, Handlungsfähigkeit und Leistungsbereitschaft. In extremen Fällen wird der Sport nicht allein mit jugendlicher Vitalität, sondern auch mit körperlichen Grenzerfahrungen korreliert.

Geht man davon aus, dass der literarische Expressionismus das moderne Individuum und soziale Differenzen als Ausdruck einer umfassenden Krise bzw. Verunsicherung des Lebensgefühls darzustellen sucht, die sich im Zerschneiden der Lebenstotalität, einem Auseinanderfallen von Subjekt und Außenwelt und dem Auftreten von Spannungen zwischen Rationalität und Körperlichkeit, Intellekt und Sinnlichkeit, Reflexivität und Unmittelbarkeit des Erlebens manifestiert, dann lassen sich expressionistische Sporttexte als Auseinandersetzung mit diesen epochalen Problemen und Spannungen verstehen. Ein erster Zugriff auf expressionistische Literarisierungen des Sports kann sportliche und außersportliche Aspekte unterscheiden, an denen diese Probleme und Spannungen durchgespielt werden. Die sportlichen Aspekte betreffen die Darstellung von Sportlern bei der Ausübung ihres Sports, worunter regelgeleitete Bewegungen des Körpers, seine Effizienz und Grazie, und Gestalt und Natur des sportlichen Ereignisses zu verstehen sind, das von bloßer Freizeit- oder Gesundheitsübung im Zeichen einer lebensreformerischen Körperästhetik zum organisierten Leistungsvergleich professioneller Sportler vor zahlendem Publikum reichen kann. Hinzu kommen die neuartigen Räume und Orte des modernen Sports wie Boxring, Velodrom, Tennisplatz, Fußballfeld und Stadion, die aus dem Alltag herausgehoben sind, die Eigenweltlichkeit des Sports signalisieren und Orte symbolischer Entscheidungen und Kontingenzbewältigung sein können. Expressionistische Texte können die Eigenschaften dieser Sporträume (Begrenzung, Zweckbestimmtheit, Zuschauerorientierung, Theatralisierung) oft dem Raum der freien Natur entgegensetzen, der die unbegrenzte Entfaltung bewegter Körper ermöglichen soll. Sportliche Aspekte betreffen ebenfalls die mit dem sportlichen Ereignis verknüpften Erwartungen und Reaktionen der Aktiven und der Zuschauer (Wettkampf um Sieg und Niederlage, Leistung, Rekord). Das Phänomen des Zuschauersports kann im gemeinsamen Erlebnis des sportlichen Wettkampfs neue Beziehungen zwischen Einzelnen und neue Gemeinschaften hervorbringen, die teilweise aus sozialen oder moralischen Gründen (etwa beim Sechstagerennen) abgelehnt werden. Außersportliche Aspekte der expressionistischen Literarisierungen des Sports betreffen Konzepte von Körperlichkeit, Männlichkeit und Weiblichkeit, Geschlechter- und Generationenkonflikte sowie gesellschaftliche Bedingungen und Beziehungen, die in den Texten am Beispiel des Sports modelliert werden und die sich mit Hilfe eines sozial- und kulturgeschichtlichen Zugangs erschließen lassen. Der Kampf um Autonomieerfah-

rungen bzw. -zugewinne wird in expressionistischen Sporttexten nicht nur mit sich selber ausgetragen, sondern in einer sozialen Umwelt inszeniert, wobei der Sport zum Ausweis einer modernen, jugendlichen, bürgerlichen bzw. im Falle des Boxens subkulturellen Geselligkeit werden kann, was oft zu Konflikten mit familialen und gesellschaftlichen Erwartungen führt. Das Problem des Ichs bzw. des Individuums wird im Hinblick auf den Sport auf Fragen der Gender- und generationellen Identität übertragen, wobei sich in einzelnen Sporttexten eine behutsame Modifizierung traditioneller Rollenvorstellungen und stereotyper Konflikte abzeichnen kann. Autonomiegewinne können sich auch verstärkend in Gruppen ergeben bzw. bestimmte Sportarten wie der Fußball können individuelle Autonomie in soziale Autonomie übersetzen.

Expressionistische Sporttexte kreisen um das Paradigma des sportlich bewegten Körpers und stellen oft das Erlebnis körperlicher Bewegungsformen in den Vordergrund. Auch hier gilt das Sportparadox; die »beinahe körperliche Beteiligung an den Entfremdungen und Harmonieeinbußen der Zeit«, die z. B. Peter Rühmkorf in der expressionistischen Lyrik diagnostiziert,⁶³ kann in Sporttexten eine ebenso starke körperliche Beteiligung im Hinblick auf Harmoniegewinne und Autonomieerlebnisse bilden. Mit der Herausstellung solcher körperlich bestimmter Erlebnisse haben Sporttexte am epochenbestimmenden Vitalismus teil; in Sporttexten wird das Leben als immaterielle Macht sichtbar, die sich im Erlebnis des bewegten Körpers offenbart. Das Leben wird als selbstständige und maßgebende Ursprungsmacht begriffen, die auf eine Steigerung des sinnlich-emotionalen Erlebens gerichtet ist und damit den Rückzug der Lebenskraft aus der Alltagswelt bzw. den Verlust ihrer Autorität in der sinnlich wahrnehmbaren Wirklichkeit kompensieren will. In einem Vortrag von 1910 artikuliert Erwin Loewenson die vitalistische Kritik an der zunehmenden Entwertung des Lebens, indem er sich auf die Körperkultur als positiven Wert bezieht und eine Verbindung zwischen »dem Bravourstück solitärer Kraft, dem heidnisch-unschuldigen Leben aufatmender Körperlichkeit und den Sensationen esprittrunkener Nerven« postuliert.⁶⁴ Das Körperbewegungsparadigma ermöglicht die ästhetisierende Inszenierung von Korporealität. Die Wiederentdeckung des Körpers, um die bereits die eingangs zitierten Notizen von Herrmann-Neiße, Musil und Kafka kreisten, erlaubt in expressionistischen Sporttexten zugleich eine Neubestimmung des Verhältnisses von Körper und Geist, die die im Zuge der zivilisatorischen Moderne entstandene Trennung des Körpers vom Geist aufheben soll und sich als lebendig-aktivistisches Konzept

63 Peter Rühmkorf, Vorwort, in: *131 expressionistische Gedichte*, hrsg. v. dems., Berlin 1976, S. 5.

64 Erwin Loewenson, *Zur Schopenhauer-Psychologie* (1910), zit. bei Gunter Martens, *Expressionismus und Vitalismus. Ein Beitrag zur Genese und Deutung expressionistischer Strukturen und Motive*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1971, S. 192.

des Geistes erweist.⁶⁵ Expressionistische Literarisierungen des Sports stellen bildungsbürgerliche Normen in Frage. Die Figur des Sportlers, i. d. R. der Sportmann, in expressionistischen Texten aber auch die Sportsfrau, übernimmt Leitfunktionen, indem sie das Vitale oder das Streben nach Vitalität verkörpert, als Projektionsfläche verlorener Ganzheit oder erhoffter Erlösung bzw. Sakralisierung erscheint und zugleich bereits brüchig gewordene Vorstellungen selbstbewusster, bürgerlicher Identität herausstellt. Die Figur des Sportlers rückt damit neben andere Schlüsselfiguren der Epoche⁶⁶ und löst ältere, im 19. Jahrhundert entwickelte Leitfiguren wie den Künstler oder den Akademiker ab.⁶⁷ Die moderne Krise der Männlichkeit wird damit durch eine Re-Maskulinisierung gelöst, oft allerdings nur partiell und auf ambivalente Weise.⁶⁸ In expressionistischen Texten findet sich die Figur der Sport treibenden Frau (und das ein gutes Jahrzehnt vor der Literatur der Weimarer Republik); diese Figur kann als ebenso partielle wie widersprüchliche Antwort auf die Herausforderung von Geschlechternormen und -hierarchien durch Prozesse der Sportifizierung verstanden werden, was sich besonders in Literarisierungen des Tennis zeigt. Der sportlich bewegte Körper und die Figur des Sportlers bzw. der Sportlerin stehen im Expressionismus häufig für den Wunsch nach dem ›Neuen Menschen‹ im Sinne einer neuen Leiblichkeit bzw. Neubelebung.⁶⁹ Am Sport

65 Zu diesem Diskurstyp im Expressionismus vgl. Sport-Essays von W. R. Rickmers, Sport und Leben, *März*, 4, Bd. 2, Nr 1 (1. April 1910), S. 60–62 u. Nr 2 (15. April 1910), S. 139–142; Robert Müller, Das Kompliment der Neuen, *Der Ruf* 1, H. 1 (Februar 1912), S. 2–4; L[udwig] E[rik] Tesar, Das Erlebnis (Aus einer Rede, 1911), *Der Brenner* 4, H. 6 (15. Dezember 1913), S. 277–285; Richard Weiner, Raumsport und Zeitsport, *Der Friede* 4, Nr 80 (1919), S. 668f. Zur aktivistischen Geistkonzeption im Expressionismus s. Anz, S. 48f., 60–65.

66 Vgl. Anz, S. 75–99. Als Schlüsselfiguren bzw. -konstellationen der literarischen Epoche identifiziert Anz Bürger und Künstler, Väter und Söhne, Irre, Kranke, Tiere und Gefangene.

67 Vgl. hierzu die Hinweise bei Fleig, *Körperkultur und Moderne*, S. 19. In manchen expressionistischen Texten, etwa bei Edschmid und Werfel, wird der Sportler mit der Figur des Abenteurers identifiziert. Zum Abenteurer vgl. Birgit Dahlke, *Jünglinge der Moderne. Jugendkultur und Männlichkeit um 1900*, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 220–228.

68 Zur Figur des Sportlers in der Moderne vgl. Ernst Hanisch, *Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Wien, Köln, Weimar 2005, S. 385–412. Zum Wandel von Maskulinitätskonzeptionen im Hinblick auf Leitvorstellungen des Neuen Menschen vgl. Jürgen Reulecke, Neuer Mensch und neue Männlichkeit. Die »junge Generation« im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts, in: *Zeitperspektiven. Studien zu Kultur und Gesellschaft*, hrsg. v. Uta Gerhardt. Wiesbaden 2003, S. 171–201.

69 Zu den unterschiedlichen Begriffsbesetzungen vgl. Anz, S. 44f. Zu den Nachwirkungen des Konzepts nach 1918 vgl. allgemein Frank Becker, Revolutionen des Körpers. Der Sport in Gesellschaftsentwürfen der klassischen Moderne, in: *Der Neue Mensch. Utopien, Leitbilder und Reformkonzepte zwischen den Weltkriegen*, hrsg. v. Alexandra Gerstner, Barbara Könczöl u. Janina Nentwig, Frankfurt/M. 2006, S. 87–104; zu seiner Nachwirkung in der Weimarer Republik aus der Perspektive des Sports vgl. den Band *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918–1933*, hrsg. v. Michael Cowan u. Kai Marcel Sicks, Bielefeld 2005.

entwickelt der Expressionismus daher auch Positionen zum Spannungsverhältnis von natürlichem Leib, kulturell diszipliniertem Körper und lebendig-befreiter Geistigkeit. Weitere Aspekte solcher Literarisierungen betreffen das Spannungsverhältnis zwischen einer Renaturalisierung bzw. Revitalisierung des Körpers und seiner Entfremdung und Denaturalisierung in der technisch-industriellen Moderne sowie die Frage, ob der Sport den Körper als Natur zulasse oder (wieder) produziere oder ob die neuen Körpertechniken des Sports zu einer Rationalisierung, Fragmentierung und Entfremdung des Körpers führen; diese Frage wird schwerpunktmäßig in expressionistischen Texten zum Radrennsport (Sechstagerennen) verhandelt. In einigen expressionistischen Sporttexten wird diese Spannung radikal zugespitzt; hier vermischt sich eine Neubewertung des natürlich-lebendigen, leibhaftigen Körpers mit Fantasien seiner Bedrohung, Entleiblichung und Dehumanisierung.

Expressionistischen Literarisierungen des Sports ist, v.a. am Leitbild des sportlichen bewegten Körpers, eine konstitutive Spannung zwischen Heteronomie und Autonomie, zwischen Momenten objektiver Instrumentalisierung und subjektiver Befreiung eingeschrieben. Die Expressionisten betrachten den Sport einerseits als eine Erscheinungsform der gesellschaftlichen Modernisierung, deren Forcierung von Versportlichung eng mit dem von der bürgerlichen Ideologie verankerten Gedanken der Ertüchtigung, Disziplinierung und Perfektionierung des menschlichen Körpers zusammenhängt und eine Anpassung an die regulierten Prozesse, Aufgaben und Zwänge der Moderne sichert. Andererseits können expressionistische Literarisierungen den Sport sowie den sportlichen Körper, auch im Zeichen ihrer Versportlichung, zum Schauplatz und Ausdrucksmedium einer ästhetischen Befreiung werden lassen, wobei die Figuren etwa durch aktives Ausüben von Sport oder subjektives (Mit-)Erleben eine kurzfristige, spielerische, oft ästhetisch grundierte oder als transgressiv codierte Befreiung von körperlicher Disziplinierung erfahren, so dass solche Literarisierungen ein wenigstens zeitweises Ausscheren aus der Moderne mit ihren rationalisierenden Tendenzen imaginieren. In der ersten Variante erscheint der sportlich bewegte menschliche Körper als Objekt diskursiver Einschränkungen und Disziplinierungen; in der zweiten als leiblich und ästhetisch verfasstes Subjekt und damit Träger neuer Erlebnisse und Erfahrungen. Wie in den Einzelanalysen sichtbar wird, kann man hierin die Forderung bzw. Einsicht ausmachen, dass der sportlich bewegte Körper nicht immer oder ausschließlich Instrument intentionalen Handelns ist, sondern Agens i.S. eines Vollzugsmediums kultureller Bedeutungen. Die dem modernen sportlichen Körper inwohnende Spannung zwischen Naturhaftigkeit und Künstlichkeit, organischer Leiblichkeit und organisiertem Maschinenwesen wird in expressionistischen Texten literarisiert. Expressionistischen Autoren ist bewusst, dass der Sport als Ausdruck lebendiger Energie, vitaler Kraft und Steigerung der Lebensintensität

seinerseits Prozessen der Disziplinierung unterworfen ist, die in der Leistungssteigerung, dem systematischen Training, der Quantifizierung und Vergleichbarkeit der erreichten Leistungen sowie schließlich der öffentlichen Veranstaltung bzw. Inszenierung eines Wettkampfes zwischen einzelnen bzw. Mannschaften zu Tage treten. Mit ihrer stark vitalistischen Orientierung und der Darstellung derartiger Spannungen zwischen ästhetisierenden und rationalisierenden Tendenzen vermitteln expressionistische Sporttexte kritische Einsichten in das Verhältnis von Kunst, Leben und Gesellschaft.

Wenn Männer kämpfen: Boxen

Wer hatte mit dreißig Jahren mehr auf der Bank, Dempsey oder Hölderlin?⁷⁰

Das Boxen gehört angeblich »zu den Lieblingssportarten der Dichter und Schriftsteller«,⁷¹ doch Darstellungen von Boxern und Boxkämpfen im literarischen Expressionismus haben bislang erheblich weniger Beachtung gefunden als solche aus der Zeit der Weimarer Republik. Nicht nur war das Boxen ein wichtiges Thema in der Literatur und im Feuilleton der Neuen Sachlichkeit, zeitgenössische und spätere Beobachter heben zudem eine besondere Affinität zwischen dem Boxen und der Sprache und Funktion neusachlicher Literatur hervor.⁷² Kurt Pinthus, der als Autor, Lektor und Herausgeber der epochemachenden Anthologie *Menschheitsdämmerung* (1919) maßgeblichen Anteil an der Profilierung des Expressionismus hatte, sieht in der Sprache der neusachlichen Autoren nicht nur einen diametralen Gegensatz zum ekstatischen Expressionismus, sondern analogisiert sie mit einem Boxer: »Eher läßt sich diese [neusachliche] Sprache ohne lyrisches Fett, ohne gedankliche Schwerblütigkeit, hart, zäh, trainiert, dem Körper des Boxers vergleichen.«⁷³ Wie dieses Kapitel zeigt, sind die Grundlagen der kulturellen Codierungen, die den Diskurs über das Boxen und die Figur des Boxers in den 1920er Jahren bestimmten und sie zu einem Emblem der Modernität machten,⁷⁴ bereits im Expressionismus angelegt.

70 Gottfried Benn, Urgesicht (1928), in: *Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke*, hrsg. v. Bruno Hillebrand, Frankfurt/M. 2006, S. 117.

71 Günter Berg / Uwe Wittstock, »Let's get ready to rumble!« Von Boxern und Schriftstellern, in: *Harte Bandagen. Eine Box-Anthologie in 12 Runden*, hrsg. v. dens., München 1997, S. 7–13, hier S. 7.

72 Vgl. exemplarisch Kurt Pinthus: Männliche Literatur (1929), in: *Literarische Moderne. Das große Lesebuch*, hrsg. v. Moritz Baßler, Frankfurt/M. 2010, S. 603–606; Leo Kreutzer, Das geniale Rennpferd. Über Sport und Literatur, in: *Akzente 17* (1970), H. 6, S. 559–574; Manfred Luckas, »So lange du stehen kannst, wirst du kämpfen.« *Die Mythen des Boxens und ihre literarische Inszenierung*, Berlin 2002.

73 Pinthus, S. 603f.

74 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt/M. 2003, S. 68–81; David Bathrick, Max Schmeling on the Canvas. Boxing as an Icon of Weimar Culture, in *New German Critique*, No. 51 (Autumn 1990), S. 113–136; Wolfgang Paterno, Duelle im Moderne-Labor. Re(a)gieren im Ring. Der Boxer als Repräsentationstypus in der Zeit der Weimarer

Darüber hinaus wird deutlich, dass der Expressionismus diese frühen Codierungsmöglichkeiten zum Anlass zur einer formal wie inhaltlich innovativen Gestaltung des Boxthemas nimmt, wie die für dieses Kapitel ausgewählten und weiter unten im Detail behandelten Texte – ein Sonett, eine Hymne, eine Erzählung sowie zwei literarische Reportagen – belegen.

Im Unterschied zu den anderen hier behandelten modernen Sportarten handelt es sich beim Boxen um einen Kampfsport, bei dem zwei Kontrahenten gegeneinander kämpfen. Obwohl das Frauenboxen einen wichtigen Teil der Geschichte dieses Sports bildet, ist er dominant männlich konnotiert.⁷⁵ Als maskuliner Kampfsport zeichnet sich das Boxen durch hochgradige physische Anstrengung und ein sehr hohes Maß an Körperkontakt aus, denn der Boxer will und muss seinen Kontrahenten treffen und (nieder)schlagen, wobei Finesse, Schlagkraft und Wirkung von Schlag und Gegenschlag kampfscheidend sind. Hinzu kommt die Fähigkeit, harte Gegenschläge und Treffer ›einzustecken‹ und hochgradige Schmerzen zu tolerieren. Zwar spielt der Körperkontakt auch beim Fußball eine Rolle, aber hier sind der von der Mannschaft insgesamt gelenkte Ball und das Erzielen von Toren spielentscheidend. Die Zweikampfstruktur findet sich auch beim (Einzel-)Tennis, doch wird hier der Körperkontakt durch die Spielfeldgröße und Spielregeln (Rückschlagspiel mit einem Ball) verhindert. Als körperbetonter Zweikampf männlicher Kontrahenten lassen literarische Darstellungen des Boxens oft auch bestimmte Konzepte und Ideale der Männlichkeit erkennen; so wird die Popularität des Boxens im kulturellen Diskurs der Weimarer Republik als erneute Bestätigung einer männlichen Identität in einer Zeit gesehen, die herkömmliche Geschlechterunterschiede und -hierarchien in Frage stellt.⁷⁶ In modernen Literarisierungen wird der Boxkampf oft als Schauspiel mit gewissem Simulationscharakter inszeniert, so dass hier neben dem Körpereinsatz auch die Rolle von Taktik und Strategie, kurz: Geist und mentaler Agilität, zum Tragen kommen. Vor allem das Verhältnis von Körper und Geist wird in expressionistischen Boxtexten der 10er Jahre in verschiedene Richtungen aufgefächert. Der Pol der Körperlichkeit kann dabei die Dimension des materiellen, lebendigen, instinktiv handelnden Leibs und des starken, kraftvollen, muskulösen Körpers umfassen; der Pol der Geistigkeit die Intentionalität des boxenden Handelns und reflexive Distanz zum kulturell codierten

Republik, in: *Das Mögliche regieren. Gouvernementalität in der Literatur- und Kulturanalyse*, hrsg. v. Roland Innerhofer, Katja Rothe u. Karin Harrasser, Bielefeld 2011, S. 119–134.

75 Ein Abriss der Geschichte des Frauenboxens bei Knud Kohr und Martin Krauß, *Kampftage. Die Geschichte des deutschen Berufsboxens*, Göttingen 2000, S. 231–244. Ein zeitgenössisches Zeugnis von vielen bildet eine Besprechung von »Laroche« zu den Damenboxkämpfen im Berliner Metropol-Varieté, wobei es herablassend heißt: »Von den drei boxenden Paaren zeigte das Fr. Jackson sogar eine richtige Box-Technik.« (*Der Kritiker*, 3, 1921, 2. Juniheft, S. 14).

76 Vgl. Gumbrecht, 1926, S. 71.

Körper. Die auf diesen einleitenden Abschnitt folgenden Analysen expressionistischer Box-Gedichte, -Erzählungen und -Reportagen greifen diese Polbildung und ihre internen Differenzierungen wieder auf. Eine Stimme zum ersten offiziellen in Deutschland ausgetragenen Profiboxkampf zwischen Richard Naujocks und Gustav Völkel am 18. Februar 1919 im Berliner Sportpalast notiert:

Es liegt eben ein eigenartiger Reiz in diesem Sport, der einen jeden fesselt, der sich ein derartiges Schauspiel frei von übertriebener Empfindlichkeit ansieht. Es ist ein reiner Kampfsport. Der Kampf des Körpers ebenso wie der des Intellekts. Der Kampf, der vom Manne alles fordert, was er geben kann. Aber auch der Kampf, der die stärksten Eindrücke bietet.⁷⁷

Nur wenig später, in einem Essay, der 1922 in Alfred Flechtheims Zeitschrift *Der Querschnitt* erschien, die den Boxsport in der Weimarer Republik gesellschaftsfähig und zum Faszinosum für Künstler und Intellektuelle machte, greift Carl Einstein das am Boxen zu beobachtende Spannungsverhältnis von Körper und Geist mit einigem Sarkasmus wie folgt auf: »Adoriert man einen Boxer, so achtet man den Mann, der phantastisch schwere Hiebe nimmt und so lange nimmt, bis sein gegen Prügel trainiertes Gehirn sich auf sich selbst besinnt und somit jedes Bewußtsein verliert.«⁷⁸ Georg Kaiser hingegen verwendet in dem expressionistischen Manifest »Der kommende Mensch« eine Boxmetapher, um einen Brückenschlag zwischen Körperlichkeit und Geistigkeit, lebendiger Vitalität und Idealität anzudeuten; der Konvergenzpunkt beider wird so formuliert: »du bist Geist – Knockout!«⁷⁹

Versucht man die Anziehungskraft des Boxens auf die jungen (männlichen) Autoren des Expressionismus zu bestimmen, so sind zunächst die kulturgeschichtlichen Kontexte dieses Kampfsports und seiner Einbürgerung in Deutschland zu berücksichtigen. Die in den mittleren Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts in England entwickelten Richtlinien, deren wichtigste die London Prize Rules von 1838 bzw. 1853 und die nach dem gleichnamigen Aristokraten benannten Queensberry Rules von 1867 sind, waren Präventivmaßnahmen, die die oft rohe Brutalität des unregulierten Faustkampfes milderten und aus den barbarischen, blutigen Schlägereien, die als Prize Fights um hohe Siegpriämien ausgetragen wurden, einen modernen, aber nach wie vor riskanten Kampfsport machten. Diese Richtlinien legen Ausmaß und Ausstattung des

77 *Boxen im Sportpalast 1919*. Zit. bei Karin Rase, *Kunst und Sport. Der Boxsport als Spiegel gesellschaftlicher Verhältnisse*, Frankfurt/M. 2003, S. 106.

78 Carl Einstein, Die Pleite des deutschen Films, *Werke, Bd. 2: 1919–1928*, hrsg. v. Marion Schmid unter Mitarb. v. Henriette Beese u. Jens Kwasny, Berlin 1981, S. 220f.

79 Georg Kaiser, Der kommende Mensch oder Dichtung und Energie (1922), in: *Werke*, hrsg. v. Walter Huder, Bd. 4, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1972, S. 567–571.

Boxrings fest und sehen das Tragen gepolsterter Boxhandschuhe vor, so dass die beim Kampf mit bloßen Fäusten auftretenden, oft horrenden Blutwunden vermieden werden konnten. Das Treten und Beißen des Gegners ist nach diesen Regeln ebenso untersagt wie Klammergriffe und Tiefschläge (unter die Gürtellinie), was den Kampfstil dahingehend veränderte, dass die Boxer beim Kampf eine zunehmend aufrechtere Haltung als zuvor einnahmen. Schläge bis zur Gürtellinie sind erlaubt, wodurch das Abdecken hochempfindlicher Körperstellen wie der Magengrube, der Leber oder der Herzspitze erforderlich wird. Neben der Einführung von Gewichtsklassen modifizierten die Queensberry Rules die Londoner Regeln dahingehend, dass nicht mehr bis zur Niederlage bzw. zum Aufgeben eines der Kontrahenten gekämpft wurde, sondern dass Kampfunden (max. 20) von jeweils drei Minuten Dauer (bei einminütiger Pause) eingeführt wurden; ging ein Boxer zu Boden, wurde er vom Ringrichter angezählt und hatte zehn Sekunden Zeit zum Aufstehen oder verlor den Kampf.⁸⁰ Diese Formen der Zeitbegrenzung beeinflussten die Kampfdynamik und machten diesen Kampfsport attraktiver für Zuschauer; die Steigerung der von den Boxern demonstrierten Mobilität im Kampfring und die Erwartung des K.O.-Schlags, der in seiner Endgültigkeit im Vergleich mit anderen Kampfsportarten einzigartig ist, erhöht die Faszination der Zuschauer am Kampf.

Das Boxen war weiterhin wie andere moderne Sportarten ein hauptsächlich aus dem angloamerikanischen Raum importierter Sport, der sich anfänglichen Assimilationsversuchen durch die deutsche Turnerschaft, die es in einzelne Bewegungselemente zerlegte und diese als gymnastische Turnübungen in ihren Kanon aufnehmen wollte, erfolgreich widersetzte.⁸¹ Bereits das Wort ›Boxen‹ hatte einen fremdsprachlichen Klang; Versuche seiner Eindeutschung, wie z. B. in der umständlichen Bezeichnung ›Fausthandschuh-Kampf‹, scheiterten.⁸² Die traditionsreiche englische bzw. angloamerikanische Leidenschaft für das Boxen blieb der deutschen Öffentlichkeit im späten 19. Jahrhundert noch unverständlich. Die in Deutschland ab etwa 1860 von englischen Boxlehrern und Veranstaltern initiierten Boxkämpfe, bei denen ein Geldprämien oder Sachpreise ausgesetzt waren, fanden wenig Zulauf. An der Frühgeschichte des Boxens im deutschen Kulturraum lässt sich – in deutlichem Gegensatz zum Fußball oder Tennis – beobachten, dass soziale Voraussetzungen und kulturelle Wahrnehmungsstrukturen, in die sich dieser Sport einfügen ließ, nicht vorhanden waren. Zwar gab es im gebildeten Bürgertum und in der Oberschicht die Erinnerung an die klassisch-antike Tradition der Faustkämpfe, doch die kommerzielle Insze-

80 Vgl. Kasia Boddy, *Boxing. A Cultural History*, London 2008, S. 89f.

81 Eisenberg, »English sports« und deutsche Bürger, S. 160f.

82 Vgl. Joe Edwards [d.i. Paul Maschke], *Boxen (Fausthandschuh-Kampf) nach englisch-amerikanischer Methode*, Leipzig 1911.

nierung des – vor der Einführung der Queensberry Rules unregulierten – Preisboxens stand dem diametral entgegen. Die bei anderen aus dem englischsprachigen Raum importierten Sportarten zu beobachtende Tendenz zur raschen Versportlichung durch die Gründung von Vereinen, Verbänden und organisierten Wettbewerben und Meisterschaften findet in der Geschichte des Boxens in Deutschland mit erheblicher Verzögerung statt.

Hinzu kam, dass die öffentliche Austragung von (ungeregelten) Boxkämpfen in Deutschland und Österreich bis 1918 polizeilich verboten war. Grund hierfür war die verbreitete Befürchtung der Behörden, dass die öffentliche Zurschau-stellung vermeintlich brutaler Gewalt zu einer »Verrohung der sanften Menge«, zu unkontrollierten gewalttätigen Auseinandersetzungen und zu einer Zunahme bzw. Konzentration krimineller Aktivitäten führen würde.⁸³ Die Einhaltung des Verbots, das im Deutschen Reich ohne Gesetzesgrundlage existierte, oblag allerdings den lokalen Polizei- und Aufsichtsbehörden und wurde nicht an allen Orten mit gleicher Strenge ausgeführt. In Großstädten wie Berlin, Köln und Dresden wurde es in der Regel durchgesetzt, in Hafen- und Hansestädten wie Bremen, Hamburg und Stettin, wo es eine relativ große Anzahl durchreisender Seeleute gab, wurde das Verbot nicht oder sehr viel weniger strikt durchgesetzt.⁸⁴ Das Polizeiverbot hatte zur Folge, dass man im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts (nach englischen und französischen Modell, wenn auch mit einiger Verzögerung) damit begann, nach kodifizierten Regeln ausgetragene Faustkämpfe, die aus einer beschränkten Anzahl von Runden bestanden (normalerweise 3 bis 4), als Attraktionen im Rahmen umfassender Unterhaltungsprogramme in Zirkussen, Varietétheatern und auf Jahrmärkten oder aber als halböffentliche Veranstaltungen in Vereinshäusern und Bierlokalen auszutragen.⁸⁵ So präsentierte der Cirkus Busch in Berlin ab 1907 im Rahmen seines Abendprogramms regelmäßig Kämpfe englischer und französischer Preisboxer. 1911, ein Jahr vor der Gründung des Deutschen Boxverbandes, wurde im Cirkus Busch der erste Entscheidungskampf um die Deutsche Meisterschaft im Schwergewicht ausgetragen. Im Programm des Cirkus Busch trat u. a. der türkische Showboxer Sabri Mahir auf, der in den 20er Jahren als Leiter einer u. a. von Schriftstellern, Künstlern und Schauspielern frequentierten Boxschule im Berliner Westend und als Trainer der erfolgreichen Berufsboxer Franz Diener

83 Peter Ejk, Im Ring, in: *Sport-Brevier*, Berlin 1920, S. 111–114, hier S. 111. Der Journalist Ejk kommentierte die Aufhebung des Verbots sarkastisch: »Jetzt glaubt die Behörde wohl, daß in dieser Hinsicht nichts mehr an uns zu verderben ist: Wenn man auf den Straßen schießt, kann man ja wohl auch in den Häusern boxen lassen!« (ebd.; Hervorh. im Orig.)

84 Kohr / Krauß, *Kampftage*, S. 30; Eisenberg, »*English sports*«, S. 160.

85 Ein Überblick über die Entwicklung des Boxsports in Deutschland zwischen 1907 und 1918 bei Kohr / Krauß, *Kampftage*, S. 25–40; mit Schwerpunkt auf Berlin und Literatur und Kultur der 20er Jahre einbeziehend: Rase, *Kunst und Sport*, S. 101–132.

und Arno Kölbin Prominentenstatus erlangte.⁸⁶ Diese Form der Einbindung eines offiziell verbotenen Kampfsports in Veranstaltungsräume außerhalb oder am Rande der bürgerlichen Kultur, in denen eine körperbetonte Ästhetik zur Schau gestellt und konsumiert wurde, war ein weiterer wichtiger Faktor für die Attraktivität des Boxens bei jungen expressionistischen Autoren. Auch nach Aufhebung des Polizeiverbots 1918 wurden diese Veranstaltungsorte z. T. beibehalten; im ersten Halbjahr 1919 fanden Boxveranstaltungen in Berlin »im Sportpalast, im Zirkus Busch, im Admiralspalast, auf der Hasenheide und – auf den Rummelplätzen« statt.⁸⁷ In autobiografischen Rückblicken expressionistischer Autoren findet man Verweise auf Veranstaltungsorte wie den Wintergarten in Berlin oder den Zeltgarten in Breslau, wo Boxkämpfe häufig ein Programmbestandteil schwerathletischer Darbietungen (Ringen, Gewichtheben und andere Kraftakte) waren. Zu dem »abenteuerlichen Volk«, das solche Veranstaltungsorte besuchte, zählte ein zumeist junges vergnügungssüchtiges Publikum, oft aus akademischen oder studentischen Kreisen, sowie Schriftsteller und Künstler.⁸⁸ Ludwig Rubiners Gedicht »Geburt« zeigt das lyrische Ich mit seiner Schwester beim Besuch in einem »feuchten Ringkämpferzelt«, der als heterotopischer Ort ursprünglicher Leiblichkeit fungiert und die religiös konnotierte Neugeburt herbeiführen soll, die sich in diesem Eingangsgedicht ankündigt.⁸⁹ Der 1905 geborene, in der Weimarer Republik als deutsches Boxidol geltende Schwergewichtsweltmeister Max Schmeling nahm in seiner Jugend das Boxen nicht als Wettkampf-, sondern als Showsport wahr, da er lediglich Schaukämpfe auf Jahrmärkten miterlebte.⁹⁰ 1922 siedelte Schmeling nach Köln um, das sich

86 Mahir trat in den 10er Jahren in Schaukämpfen mit bis zu vier Gegnern auf und war als der »schreckliche Türke« bekannt. In den 20er Jahren betrieb er im Berliner Westend ein Boxstudio, das von Schriftstellern, Künstlern und Schauspielern frequentiert wurde. Mahir wurde eine Art Integrationsfigur. Vgl. Sabri Mahir, *Mein Leben zwischen Boxern*. Mit Photographien und einer Zeichnung des Verfassers, *Uhu* 4 (1928), H. 12, S. 83–88. Weiteres bei Rase, S. 121 f. Inzwischen sind jedoch Zweifel an Mahirs Identität aufgekommen; vgl. Eric N. Jensen, *Body by Weimar. Athletes, Gender, and German Modernity*, Oxford / New York 2013, S. 54.

87 Ejk, *Im Ring*, S. 112.

88 Max Herrmann-Neiße, *Ein Dichter erlebt Breslau (1932)*, in ders., *Der Todeskandidat. Prosa* 2, hrsg. v. Klaus Völker, Frankfurt/M. 1987, S. 615–621, hier S. 618 f. Der Autor beschreibt in diesem Rückblick den Breslauer Zeltgarten, wo während der guten Jahreszeit sportliche und andere Varietéveranstaltungen stattfanden. Oskar Kanehls Gedicht »Im Zeltgarten« (*Die Aktion* 3, Nr. 30, 4. Oktober 1913, Sp. 933 f.) schildert in einem zugespitzten Sukzessivstil einen Ringkampf zwischen einem als »Schleudermüller« titulierten Weißen und dem Schwarzen »Kid Johnson«.

89 Ludwig Rubiner, *Geburt*, *Das himmlische Licht*, Leipzig 1916 (Der jüngste Tag, 33), S. 7–11. Weitere Erwähnungen des Boxens bzw. Ringens in »Rummelplatz«-Gedichten von Alfred Lichtenstein, z. B. *Sonntagnachmittag* (1912), *Gesammelte Gedichte*, hrsg. v. Klaus Kanzog, Zürich 1962, S. 52.

90 Max Schmeling, *Wie kamen Sie zu Ihrem Schicksal? Das elegante Köln*, Dezember 1929; zit.

seit Kriegsende zu einer Hochburg des Boxsports entwickelt hatte, nicht zuletzt wegen der Präsenz britischer Besatzungssoldaten und des Deutschen Meisters Hein Domgörgen, dessen Trainingsmethoden, Kampfstil und Erfolge den *Querschnitt* und andere Medienorgane zur Rede von der sog. Kölner Schule des Boxens animierten. Da derartige Boxspektakel auf Jahrmärkten, die übrigens teilweise auch von Ringern bestritten wurden, nicht immer den eingeführten Regeln des Boxsports unterlagen, fielen sie zuweilen besonders brutal und blutig aus.

Im Unterschied zu den anderen hier behandelten Sportarten, deren Ausbreitung und Popularisierung sich dem relativ zügigen Aufbau organisatorischer Strukturen verdankte, entwickelte sich der Boxsport im deutschsprachigen Kulturraum viel weniger einheitlich. Erst der Aufsehen erregende, von einer riesigen Menschenmenge besuchte und als weltweites Medienereignis inszenierte Weltmeisterschaftskampf im Schwergewicht in Reno (Nevada) am 4. Juli 1910, bei dem der schwarze Amerikaner und amtierende Weltmeister Jack Johnson den zur ›great white hope‹ stilisierten Herausforderer Jim Jeffries durch K.O. in der 15. Runde besiegte, gab nach Einvernehmen der Sporthistoriker dem Boxen auch in Deutschland Auftrieb, auch wenn sich die konservative Presse in Deutschland über die »Niggerboxerei« empörte, den Sport als niedere Angelegenheit für die Unterschichten abtat und das Boxen ironisch als »Kunst des Rippenbrechens, Hautzerbläuens und Nasenbrechens« abqualifizierte.⁹¹ René Schickeles Text »Intense Life!« (1913), der unten behandelt wird, befasst sich mit diesem berühmten Boxkampf und seinen kulturellen und politischen Kontexten. In Kasimir Edschmids Novelle »Yup Scottens« wird das Boxen mit dem Ideal amerikanischer Männlichkeit und exotischer Männergemeinschaft in Verbindung gebracht; die Titelfigur richtet neben ihrer Reklameschilder produzierenden Fabrik einen Klub ein, in dem die jungen Arbeiter ihre von der Fabrikarbeit unerfüllte Kampf- und Abenteuerlust ausleben können:

Sie trafen sich allabendlich, und keiner wußte anders, als daß sie zusammengehörten [...] [sie] hatten knackende Muskeln, legten im Box [sic] einen Professional säuberlich in die Ecke hin, fuhren sechs Tage, immer verfolgt im Auto, mit einer fremden Frau durch die ganzen Staaten.⁹²

b. Eric N. Jensen, *Body by Weimar. Athletes, Gender, and German Modernity*, Oxford / New York 2013, S. 53.

91 Zit. bei Volker Kluge, Vom »Prize Fighting« zum politischen Boxen. Die Entwicklung des Boxsports in Deutschland zwischen den Weltkriegen, in: »Dieser Vergleich ist unvergleichbar«. *Zur Geschichte des Sports im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Anke Hilbrenner u. Dittmar Dahlmann, Essen 2014, S. 45–78, hier S. 46. Das Zitat stammt aus der Zeitschrift *Der Boxsport*, Nr 811, 14. April 1936, die ihrerseits ohne Nachweis aus einer deutschen Kulturzeitschrift um 1910 zitiert. Zum folgenden ebd., S. 46–48.

92 Edschmid, Yup Scottens, *Die sechs Mündungen. Das rasende Leben. Timur*. Die frühen Erzählungen, Neuwied / Berlin 1965, S. 151–163, hier S. 154. Edschmid spielt hier auf Jack

Auf Grund des offiziellen Polizeiverbots gab es vor 1918 nur wenige Boxvereine. Diese existierten vor allem in der Reichshauptstadt, wo man inoffiziell etwa im Berliner Sport-Club oder nach den englischen Regeln im Anglo-American Boxing Club Charlottenburg boxen konnte. Neben Berlin gab es Boxvereine in Hafenstädten wie Bremen, Hamburg und Stettin; in Köln und andernorts ließ sich das Boxen innerhalb bereits etablierter allgemeiner Sport- und Turnvereine erlernen. Von größerer Bedeutung für die Ausbreitung des Sports waren jedoch private Boxschulen, die sich v. a. in Großstädten formierten und in denen sich das Boxen erlernen ließ. Diese Schulen wurden typischerweise von Ausländern wie dem in Köln lebenden britischen Profiboxer Jack Slim, oder von Deutschen, die sich einen anglierten Namen zulegte, geleitet, wie Joe Edwards in Berlin, der eigentlich Paul Maschke hieß und aus Neukölln stammte. Den englischen Namen legte sich Maschke nach seiner Rückkehr aus England 1906 zu, bezeichnete sich als »Artisten und Boxmeister« und wollte in der Reichshauptstadt »die edle Kunst der Selbstverteidigung« einführen. In diesem Sinne organisierte er in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg mehr als fünfzig sog. »Boxing Carnivals«, unter deren Besuchern man auch die Kronprinzen Friedrich Karl und Joachim antreffen konnte.⁹³ Dass derartige von Privatleuten organisierte Boxveranstaltungen oft von der Polizei aufgelöst wurden und das Publikum sich an andere Orte verteilte, war eher die Norm als die Ausnahme. Um das polizeiliche Verbot zu umgehen, gingen die Veranstalter dazu über, Boxclubs zu gründen, bei dem man gegen den Kauf einer Eintrittskarte Mitglied werden konnte, wodurch praktisch jeder Interessierte Zutritt hatte. Maschke war auch Verfasser des Lehrbuchs *Boxen. Ein Fechten mit Naturwaffen* (1912), dessen Untertitel den Wunsch nach einer gesellschaftlichen Anerkennung des Boxsports verrät. Auch Jack Slim ist eng mit der Anerkennung des Boxens von höchster Seite verbunden; der Kölner Boxlehrer wurde 1912 von Kaiser Wilhelm II. persönlich zur Vorführung einiger Demonstrationsrunden nach Frankfurt eingeladen, in deren Folge sich Kronprinz Friedrich Karl von Slim Boxunterricht erteilen ließ.⁹⁴ Andere Verweise auf die Lehr- und Lernbarkeit des Boxen heben die Fremdheit dieses Sports hervor und machen auf seine körperbildende Kraft aufmerksam. Hugo Ball spricht in einem Brief von 1912 davon, dass ein »ungarischer Maler« ihn »das englische Boxen lehren« wolle, d. h. den Faustkampf nach den 1867

Johnson an, dessen Vorliebe für schnelle Autos und weiße Frauen bekannt war. Eine seiner Geliebten, Belle Schreiber, gab unter massivem Druck der Behörden an, Geld von Johnson erhalten und eine Bundesstaatsgrenze überschritten zu haben, was Johnson eine Anklage einbrachte. Vgl. Boddy, *Boxing*, S. 186.

⁹³ Vgl. Rase, *Kunst und Sport*, S. 105.

⁹⁴ Kohr / Krauß, *Kampftage*, S. 37. Jack Slim ist der Name der Hauptfigur in Robert Müllers Roman *Tropen* (1915).

eingeführten Queensberry-Regeln.⁹⁵ Die enge Verbindung zwischen dem Lebensstil der Bohème und dem Boxen wird auch in einem Text von Else Lasker-Schüler über den Bildhauer Fritz Huf deutlich, dem sie Modell sitzt: »Nach dem Abendschmaus boxten wir uns. Er trug, seiner holländischen Freundin zuliebe, Sackhosen wie die Fischer im Hafen von Rotterdam, ich meinen Arbeiterkitel.«⁹⁶ Die neuartige, wegen der aktiven Beteiligung der Frau zudem ungewöhnliche sportliche Tätigkeit wird hier (selbst wenn sie lediglich metaphorisch gemeint sein sollte) als Arbeit am Körper, als Körperbildung und damit als Voraussetzung ästhetischen Schaffens und Erlebens gedeutet; aus der sportlich-spielerischen ›Arbeit‹ wird nach und nach Kunst, die eng mit dem Leben verbunden ist, wie Lasker-Schüler im weiteren Verlauf des Textes in ihren Beschreibungen von Hufs Skulpturen andeutet.

Auf Grund seines unregelmäßigen Charakters bzw. sehr niedrigen Grads der Versportlichung und seiner mangelnden gesellschaftlichen Anerkennung galt als Boxen bis etwa 1920 im deutschen Sprachraum als brutal, barbarisch und unzivilisiert; private oder (halb)öffentliche Boxkämpfe als primitive Schauspiele, die an niedere Instinkte appellierten. Der 1878 geborene und in Budapest aufgewachsene Expressionist Andreas Latzko beschreibt in seinen Erinnerungen, dass man in den 1890er Jahren zwar »von Boxkämpfen in der Neuen Welt« wusste, aber dass sie »Abscheu erweckten« und als Manifestationen der »seelischen Roheit geistig noch nicht entwickelter Nationen« angesehen wurden.⁹⁷ In den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, v. a. vor dem Ersten Weltkrieg, wurde das Boxen nach wie vor mit der Zurschaustellung roher Aggression und animalischer Brutalität assoziiert, und dies trotz der o. a. Einzelbestrebungen, dem neuen Sport zu breiterer gesellschaftlicher Anerkennung zu verhelfen. Der subkulturelle Status des Boxens, der diesen Kampfsport mit dem »Hauch des Anrühigen und Verbotenen« verband,⁹⁸ war ein wichtiger Grund dafür, dass er besonderen Anklang im Bohémemilieu fand und erklärt seine relativ starke Anziehungskraft auf junge Expressionisten.

Auch die im Boxkampf zu Tage tretenden bzw. den Boxern zugeschriebenen Eigenschaften und Qualitäten entsprachen wichtigen Vorstellungen und Leitbildern der expressionistischen Avantgarde. Der direkte Faustkampf Mann gegen Mann wirkte im Kontext der gesellschaftlichen Modernisierung ungebändigt, brutal, unzivilisiert, archaisch und primitiv. Er erforderte Eigenschaf-

95 Hugo Ball, *Briefe 1904–1927*, Bd. 1, hrsg. u. komm. v. Gerhard Schaub u. Ernst Teuber, Göttingen 2003, S. 25 (Brief an Maria Hildebrand, 17. Dezember 1912).

96 Else Lasker-Schüler, [Fritz Huf], *Zeit-Echo 2* (1916), H.1, S. 9.

97 Andreas Latzko u. Stella Latzko-Otaroff, *Lebensfahrt. Erinnerungen*, hrsg. v. Georg B. Deutsch, Berlin 2017, S. 43.

98 Wolfgang Cillessen, »Sich pflegen, bringt Segen!« In: *George Grosz. Berlin – New York*, hrsg. v. Klaus-Peter Schuster, Berlin / München 1984, S. 267f.

ten, die den expressionistischen Forderungen nach einer Revitalisierung der Kultur durch die Wiederentdeckung des Körpers und einer ursprünglichen Lebenskraft entgegenkamen. Auch in seiner modernen Form als regelgeleiteter Zweikampf ließ sich der archaisch-primitive Charakter des Boxens noch erkennen. Wie eingangs angedeutet, zeichnet sich das Boxen durch einen extrem hohen Grad von körperlichem Einsatz aus. Boxer wollen ihren Gegner treffen, ihm Schmerzen zufügen, ihn wehrlos machen und niederschlagen; zwar modifizierten die modernen Richtlinien das archaische Ziel des Bewusstlosschlagens, doch waren blutende Nasen, Augenbrauen und klaffende Wunden keine Seltenheit. Die Verletzungsgefahr beim Kampf im Ring und die Möglichkeit bleibender Folgeschäden machen das Boxen zu einem hochriskanten Sport. Ein weiteres Element ist die Direktheit dieses Kampfsports, der mit einem Minimum an Gerätschaften (z. B. den Boxhandschuhen und der Ausstattung des Rings) auskommt und bei dem der Boxer seinem Gegner unmittelbar gegenübersteht, ihn mit Fäusten traktiert und selber als Zielscheibe für dessen Schläge dient. Als unmittelbarer Konkurrenzkampf zweier Männer markiert der moderne Boxsport nicht nur eine behutsam modernisierte, in die Regeln eines dramatischen Schauspiels eingegliederte Primitivität, sondern auch eine Risikofreude, die als Lust an der Gefahr, am gefährlichen Leben ein Erlebnis der Liminalität nahelegt: »Jeder Faustkampf markiert eine Grenzerfahrung, die das zivilisierte Bewußtsein zutiefst erschüttert: Zwei Männer kämpfen um ihr Leben.«⁹⁹ Auch für die Zuschauer ist diese Erfahrung der Vergegenwärtigung von Leiden und Tod wichtig, weil sie nicht nur wie ein Affront des Intellekts wirkt, sondern auch in gewisser Hinsicht leiblich bzw. körperlich miterlebt wird. Die eingangs angesprochene Spannung zwischen Körper und Geist, die sich in zahlreichen Literarisierungen des Boxens findet, ist hier in einer besonderen Form wiederzuerkennen.

Der vordergründige Eindruck inszenierter Primitivität und existentieller Liminalität verdeckt allerdings den Blick auf die dem Boxer abverlangten Eigenschaften und Voraussetzungen. Rohe physische Kraft, die auch durch systematisches Training der Schulter-, Arm- und Beinmuskulatur erworben wird, Schlagkraft als solche und Aggressivität allein reichen kaum aus. Schon der frühe deutsche Diskurs zum Boxen betont die Notwendigkeit einer Kombination aus »körperliche[r] Gewandtheit und geistige[r] Schnelligkeit«.¹⁰⁰ Wichtig ist hierbei allerdings aus Sicht der Expressionisten, dass diese »geistigen« Eigenschaften wenig mit intellektueller Reflexion und reflexiver Distanz zum eigenen

99 Michael Kohtes, *Boxen. Eine Faustschrift*, Frankfurt/M. 1999, zit. bei Kohr/ Krauß, S. 14. – Gumbrecht bringt die Popularität des Boxens mit Heideggers »Sein zum Tode« in Verbindung, in: 1926, S. 79f.

100 Peter Ejk, *Im Ring*, S. 112.

Körper zu tun haben. Neben der Schnelligkeit, die in der vitalistischen Poetik der Expressionisten immer wieder gegen reflexive Langsamkeit und bürgerliche Behäbigkeit ausgespielt wird, lassen sich die ›geistigen‹ Erfordernisse des Boxers mit Begriffen wie Energie und Elastizität beschreiben, wobei diese ›geistigen‹ Begriffe in der korporalen Praxis im Boxring zwischen Konzentriertheit und Entladung, sich aufbauender Anspannung und plötzlich befreiender Entladung oszillieren und oft blitzartig von einem Pol in den anderen umschlagen kann und muss. Die körperlich ablesbaren Wirkungen dieser ›geistigen‹ Eigenschaften sind z. B. Art und Weise der Bein- und Armarbeit, Raffinesse und Kombinatorik des Schlagrepertoires, Geschicklichkeit beim Ansetzen, Antäuschen und Ausführen der einzelnen Schläge auf den Körper des Gegners und Deckung des eigenen Körpers vor Schlägen des Gegners sowie die Fähigkeit zu blitzschnellen Abwehrreflexen. Die Schnelligkeit dieser Reflexe hängt weiterhin, paradoxerweise, von guter Kondition, hoher Ausdauer und enormen Kraftreserven ab, da Boxkämpfe über mehrere Runden hinweg ausgetragen werden. Selbst wenn der Boxer ein systematisches Training absolviert, um diese Grundeigenschaften zu verbessern, und dem einzelnen Kampf eine Strategie zu Grunde liegt, hängen Verlauf und Ausgang eines Boxkampfes oft von raschen, instinktiven Reflexen ab, die der momentanen Kampfsituation entspringen; ein Zögern, eine nachdenkliche Reflexion kann in einer solchen Situation ebenso rasch wie unweigerlich zur Niederlage führen. Auch diese Besonderheit des Verhaltens im Boxring kann man auf die bereits mehrfach angesprochene Spannung zwischen körperlichen und geistigen Fertigkeiten beziehen. Intentionales Handeln kann u. U. gewissermaßen suspendiert werden bzw. das intentionale Handeln (das Ausweichen, die Deckung, der plötzliche Angriff auf eine ungedeckte Stelle des gegnerischen Körpers) manifestiert sich als rasche, direkte, körperliche Aktion. Die Expressionisten verbinden das Boxen nicht mit individueller Intentionalität, sondern deuten diese modernisierte Form des Zweikampfes als ein dynamisches Ineinander von Bewegung und Gegenbewegung, die keine reflexive Distanz zum eigenen Körper zulässt. Dieser Entzug der Reflexionsebene fügt sich in die expressionistische Ästhetik der direkten, unvermittelten ›Aktion‹; die unten analysierten Box-Texte allerdings stellen die intendierte Direktheit als sprachliches oder literarisches Problem dar und lassen Distanz oder Ironie erkennen. Diese den Expressionisten bewusste Dialektik wird bei Kafka konsequent weiterentwickelt. In einem frühen Brief zitiert er zustimmend die folgende Stelle aus Byrons Tagebüchern: »Seit einer Woche habe ich mein Haus nicht verlassen. Seit drei Tagen boxe ich täglich drei bis vier Stunden mit meinem Fechtmeister in der Bibliothek bei offenen Fenstern, um meinen Geist zur Ruhe zu bringen.«¹⁰¹ Doch in einem Brief an Max Brod aus dem Jahre 1907 wandelt er das scheinbar

101 Franz Kafka, *Briefe 1900–1912*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Frankfurt/M. 1999, S. 41.

geistlose, ganz aus dem instinktiven körperlichen Verhalten resultierende Handeln in den ihm eigenen Topos der totalen Handlungsverweigerung um: »Ich aber entschieße mich so oft wie ein Boxer, ohne dann allerdings zu boxen.«¹⁰² Kafkas vom Boxen hergeleitetes Handlungsparadox ist nicht nur typisch für diesen Autor, sondern spielt auf den für viele Expressionisten wichtigen Aspekt der Intentionalität des Subjekts hin, die dem Handeln vorgelagert sein soll. Zugespitzt ließe sich sagen: Beim Boxen werden Entschlüsse durch das Handeln selber getroffen, ohne dass es eine Trennung zwischen reflektierender Theorie und aktiver Praxis gäbe – auch dies entspricht der expressionistischen Emphase direkter Aktion.¹⁰³

Stärker als bei anderen Sportarten wird in expressionistischen Erwähnungen betont, dass das Boxen lehr- und erlernbar ist, wobei die eingangs angesprochene Körper/Geist-Opposition aktiviert wird. Der Protagonist in Gustav Sacks 1912/13 entstandenem Roman *Ein Namenloser*, einem typischen Beispiel expressionistischer Reflexionsprosa, spielt das Erlernen des Boxens als konkrete Form der körperlichen Disziplinierung, die zugleich der Stärkung des Ich- und Selbstwertgefühls dient, gegen die Bildung des Geistes bzw. Intellekts aus, die diffus und abstrakt bleibt und als Schul- und Universitätsbildung sozial instrumentalisiert ist.¹⁰⁴ In der Erzählung »Der Tambour« (1912) greift Friedrich Wolf diese Entgegensetzung von geistiger und körperlicher Arbeit eingangs auf: »Mein Freund ist kein Schwärmer, er boxt. Als wir noch gemeinsam zum Examen paukten, hatten wir unsere Zeit organisiert: je eine Stunde Arbeit, je zehn Minuten Erholungsboxen, beides in dreimaligem Wechsel.«¹⁰⁵ Im weiteren Verlauf der Erzählung erzählt der Freund die dramatische Geschichte eines öffentlichen Boxkampfes, der in Jena in der Zeit der Napoleonischen Besetzung stattfand; der zuerst beherrschte, dann immer regelloser werdende Kampf nimmt einen tödlichen Ausgang, als ein französischer Tambour, der auf Grund seiner Kampferfahrung und Körpergröße als klarer Favorit galt, von seinem lokalen Herausforderer niedergeschlagen wird und eine gebrochene Rippe ihm das Herz durchbohrt. Der thüringische Herausforderer wird von französischen Truppen erschossen. Das historische Beispiel dient in Wolfs Erzählung der Belehrung über die Gefahren des Boxens: »Übrigens entsinne ich mich nicht, daß

102 Ebd., S. 63 (Brief an Max Brod, 22. September 1907).

103 Zu dieser Philosophie des Boxens vgl. den anregenden Aufsatz von Günter Blamberger, Von der Faszination riskanter Bewegungen. Anmerkungen zu Kleists Sportbetrachtungen, in: *Kleist-Jahrbuch 2007*, S. 38–45.

104 Gustav Sack, Ein Namenloser, in: *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Walter Gödden u. Stefan Stadthaus, Bielefeld 2011, S. 131–237, hier S. 152.

105 Friedrich Wolf, Der Tambour, in: *Auf wieviel Pferden ich geritten... Der junge Friedrich Wolf. Eine Dokumentation*, hrsg. v. Emmi Wolf u. Brigitte Struzyk, Berlin / Weimar 1988, S. 245–248, hier S. 245. Die Erzählung wurde 1912 in der *Jugend* erstveröffentlicht.

mein Freund und ich einmal wieder geboxt hätten.« (S. 248) Der Zweikampf zwischen Mann und Mann im Boxring erfordert einen hohen körperlichen Einsatz, wobei das Ziel »die physische Außerkampfsetzung« des Gegners ist, die zugleich oft »die Ermattung auch des Siegers« mit sich bringt.¹⁰⁶ Vor allem in der Form des K.O.-Schlages lässt der Boxsport eindeutig Sieger und Verlierer hervortreten; ein Unentschieden ist nicht vorgesehen, eine Punktwertung wurde im Profiboxen erst Mitte des 20. Jahrhunderts eingeführt. Dieses Element der Entscheidbarkeit hat wohl zur Popularität des Boxens in einer Zeit moderner Verunsicherung und modernen Zweifels beigetragen. Des Weiteren führen die im Boxkampf aufscheinende Härte, Aggressivität und Brutalität zu Literarisierungen der Versehrtheit und Geschundenheit des männlichen Körpers. Der Faustkampf, der auf einem durch Seile von den Zuschauern abgetrennten Ring – eigentlich ein Quadrat – stattfindet, nimmt nicht allein theatralische Züge an, sondern bedient auch voyeuristische Tendenzen des Publikums. Dass die Kämpfe spärlich bekleideter Boxer auch der Hypertrophierung von Männlichkeit entgegenarbeiten können, kommt in einem Variété-Gedicht Alfred Lichtensteins zum Ausdruck, wo der expressionistische harte Reihenstil durch Alliteration und phonetischen Chiasmus ergänzt wird: »Ein Boxer bebt. Ein Baby bockt.«¹⁰⁷ Das Aufeinandertreffen und der harte Schlagabtausch durchtrainierter, halbnackter Boxer hat eine erotische Dimension. Der Boxring, der »einzige Ring, der nicht rund, sondern viereckig ist«,¹⁰⁸ dient nicht allein als bühnenartige Arena, sondern kann auch als das »magische Quadrat der Männlichkeit« gelten,¹⁰⁹ als Ort, an dem es vor einem Publikum und unter Beachtung bestimmter Regeln auch um das An- und Ausfechten von Männlichkeitsidealen geht. Der Boxer muss in der Lage sein, harte Schläge einzustecken, zugleich aber auch Widerstand gegen plötzliche Angriffe leisten. Die in den 20er Jahren von Musil an der Figur des Boxers entwickelte Ästhetik der »völlige[n] Entrückung und Durchbrechung der bewußten Person«¹¹⁰ ist im Expressionismus antizipiert; der moderne Faustkampf wird hier zur Kritik an herkömmlicher Subjektivität und zu einer säkularisierten Form der Transzendenz. Blickt man auf die Biografien prominenter deutscher und internationaler Boxer, so wird klar, dass der Sport soziale Aufstiegsmöglichkeiten bietet, vor allem in

106 Martin Schwarz, Vom Fußballspiel, in: *Sport-Brevier*, hrsg. v. Carl Diem, Berlin 1921, S. 107–114, hier S. 111.

107 Lichtenstein, *Erotisches Variété* (1913), *Gesammelte Gedichte*, hrsg. v. Klaus Kanzog, Zürich 1962, S. 40.

108 Ejk, *Im Ring*, S. 111.

109 Günter Berg, Nachwort, in: Bertolt Brecht, *Der Kinnhaken und andere Box- und Sportgeschichten*, hrsg. v. Günter Berg, Frankfurt/M. 1995, S. 131–151, hier S. 137.

110 Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, hrsg. v. Adolf Frisé, Hamburg 1970, S. 28. In einem Interview aus dem Jahr 1926 bezeichnet Oskar Maurus Fontana Musil als »Champion der geistigen Boxkämpfer«, zit. bei Gumbrecht, 1926, S. 68.

Zeiten politischer und wirtschaftlicher Instabilität. Im Hintergrund expressionistischer Literarisierungen des Boxens (z. B. in der unten behandelten Erzählung Klabunds, die zugleich in einer entscheidenden Hinsicht von der Konvention abweicht) scheint bereits das in vielen späteren Boxgeschichten und -filmen entwickelte Stereotyp von »permanent verprügelten Außenseitern« auf, die sich gleichwohl nicht einschüchtern lassen, nie aufgeben und genug Selbstbewusstsein entwickeln, um gelegentlich auch zu gewinnen.¹¹¹ Franz Jungs Hinweis darauf, dass sich unter den Mitarbeitern der sowjetischen Botschaft in Berlin, mit denen er sich um die Jahreswende 1918/19 anfreundete, ein Lette befand, der »ursprünglich Berufsboxer« war, verdeutlicht die Übertragbarkeit boxerischer Qualitäten vom Feld des Sports auf das der revolutionären Politik.¹¹²

Nach der Aufhebung der polizeilichen Verbots 1918 wurde das Boxen ein neuer, in den Augen mancher sogar der »jüngste« Sport.¹¹³ Die zunehmende gesellschaftliche Akzeptanz und das rasch zunehmende öffentliche (nicht mehr auf subkulturelle Schichten beschränkte) Interesse am Boxen spiegelt sich beispielsweise in Walter Mehrings Chanson »Heimat Berlin«, das von der Beschleunigung des urbanen Lebens und der rapiden Zunahme der Unterhaltungs- und Vergnügungskultur handelt und in dem es heißt: »Man knutscht, man küßt, man boxt, man ringt«, wobei die männlichen Kampfsportarten mit dem geselligen Geschlechterkampf der Zuschauer parallelisiert werden.¹¹⁴ Die mit einem Besuch im Sportpalast verbundene Form der geselligen Unterhaltung und das Interesse der weiblichen Zuschauer an den athletischen Körpern junger Boxer wie Hans Breitensträter und seine Folgen für männlichen Zuschauer greift Tucholsky in einem satirischen Gedicht von 1922 auf.¹¹⁵ Diese Akzeptanz, nicht nur in Deutschland, sondern auch international, ist von Kulturwissenschaftlern mit der Erfahrung der Modernisierung und des Ersten Weltkriegs in Verbindung gebracht worden.¹¹⁶ Das Gefühl, in einer komplexen Gesellschaft anonymen und bedrohlichen Kräften ausgesetzt zu sein, die vom Individuum nicht mehr zu beeinflussen sind, war durch die brutale, unkontrollierbare und vom Einzelkörper abstrahierende Industrialisierung des Ersten Weltkriegs verstärkt worden. Die anfängliche Illusion, gerade im Krieg die eigene Kraft und Männlichkeit, durch Bewährungen, Siege und Aufbrüche unter Beweis stellen zu können,

111 Kai Marcel Sicks u. Markus Stauff, Einleitung, in: *Sportfilm*, hrsg. v. dens., Stuttgart 2010, S. 9–31, hier S. 27.

112 Franz Jung, *Der Weg nach unten. Aufzeichnungen aus einer großen Zeit* (1961), Hamburg (o. J.), S. 101.

113 Ejk, S. 112.

114 Mehring, *Heimat Berlin*, in: *Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918–1933*, hrsg. v. Christoph Buchwald, Düsseldorf 1981, S. 124–126, hier S. 124.

115 Tucholsky, *Zuschauer*, in: ders.: *Gesammelte Werke in 10 Bänden*, hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky u. Fritz J. Raddatz, Bd. 3: 1921–1924, Reinbek b. Hamburg 1975, S. 229 f.

116 Vgl. zum folgenden Rase, *Kunst und Sport*, S. 109 f.

war grundlegend zerstört worden, so dass man nach 1918 das Boxen als stellvertretende Form des direkten Kampfes Mann gegen Mann auffassen konnte, die allerdings ohne Beteiligung oder Vermittlung durch dehumanisierende Maschinen und Kollektive ausgetragen wurde. In der unmittelbaren Nachkriegszeit fanden daher auch ältere sportpädagogische Auffassungen erneut Anklang, denen zu Folge das Boxen zur Formung körperlich und psychisch leistungsstarker Männer beitrage, die Anstrengung, Gefahr und Schmerz ertragen könnten.¹¹⁷

Das Boxen als eine moderne Form des antiken Faustkampfes konnte schließlich auch zu einer Figur avantgardistischer Gegnerschaft zum kulturellen Mainstream werden. Die enge Zusammengehörigkeit von Boxsport und vorzivilisatorischer, animalischer Gewalt machte sich die Avantgarde zu eigen. Im Gefolge der Boxfantasien und -vorstellungen im italienischen Futurismus, der maßgeblichen europäischen Avantgardebewegung, lassen sich manche expressionistische Literarisierungen des Boxens als Ausdruck ihrer Frontstellung gegen die bürgerliche Kultur verstehen. Dies wird beispielsweise in einem mehrteiligen Gedicht von Carl Rolf Voigt deutlich, wo der Faustkampf metaphorisch zu einer legitimen Form der körperlichen Verteidigung gegen eine ihrerseits aggressive und gewalttätige bürgerliche Welt erhoben wird.¹¹⁸ Die dem Boxen eingeschriebene Gewaltbereitschaft, die virile Aggressivität teilt der Expressionismus mit weiten Teilen der europäischen Vorkriegsavantgarden. In der Lyrik Johannes R. Bechers verbindet sich die futuristische Favorisierung des Boxens, als eines schnellen, aggressiven Zuschlagens, mit der aggressiven Lust nach einer Zerstörung der Welt der Väter.¹¹⁹ Bechers Gedicht »Bordell« (1916) inszeniert brutale Gewaltakte von Männern gegen Frauen und gegeneinander, neben Messern und anderen Waffen werden die rohen Fäuste benutzt: »Mensch-Vieh boxt hier feixend.«¹²⁰ Nicht nur der Zirkus, auch das Bordell galt den Expressionisten als Freiraum jenseits bürgerlicher Moralvorstellungen. In Kurt

117 Nach 1918 tauchen verstärkt Boxmetaphern auf, die das Problem männlicher Tat- und Entschlusskraft auf den politischen Bereich übertragen; vgl. z.B. Robert Müller, *Die Geistigen-Räte* (1919), in: ders., *Kritische Schriften II*, hrsg. v. Ernst Fischer, Paderborn 1995, S. 321–324; Joseph Roth, *Konferenz-Athletik. Körpertraining am grünen Tuch* (1921), in: ders., *Werke Bd. 1. Das journalistische Werk 1915–1923*, hrsg. v. Klaus Westermann, Köln 1989, S. 508–511.

118 Carl Rolf Voigt, *Geballte Fäuste*, *Menschen*, 2. Jg., H.2, Nr. 33–36 (April 1919), S. 21–24. Ein ähnlicher Kampf Mann gegen Mann, der allerdings mit Faust und Messer absolviert wird, bei Alfred Zacharias, *Zweikampf*, in: *Die Aktion* 10, H. 29/30 (24. Juli 1920), Sp. 410.

119 Vgl. die programmatischen »Vorstrophen« in Becher, *Päan gegen die Zeit. Gedichte*, Leipzig 1918, S. 9: »Mann explodiert, Faust Bombe sticht. / Hah Väter-Vieh! Gesäss zerpflügt! Boxt! Packt!«

120 Ebd., S. 132. Ergebnis der Schlägerei ist u. a. ein »Gesprunger Schädel« [sic]. Das Gedicht provoziert durch aufpeitschende Zeilen wie »Hah Mann! Fetz Weib! Zieh Messer blank / Zerhack die Frucht!«

Tucholskys Gedicht »Meeting« (1921) ist das Boxen wie bei Becher eine ambivalente Metapher für den hin- und herwogenden Geschlechterkampf.¹²¹ Die Figur des Boxers war für die Expressionisten deshalb von Bedeutung, weil sie einen sozialen Außenseiter, sogar eine Gegenfigur zur bürgerlichen Gesellschaft repräsentierte, mit dessen Lebensweise man sich identifizierte. Die Herkunft aus dem unterem Milieu und die libertinäre Lebensweise der Boxer kommt in einem in Paris spielenden szenischen Text von Ferdinand Hardekopf zum Vorschein.¹²² In Gerhard Auslegers »Phantasia« erscheinen »Boxer« zusammen mit anderen sozialen Außenseitern und exotischen Figuren, mit denen die Expressionisten ihren Gegensatz zur bürgerlichen Welt signalisierten: »Braune Neger, die in braunen Kalabassen / kühlende Getränke schleppen. / Gaukler, Boxer, Indianer – Greise Schnepfen / und Mongolen und Hidalgos mit dem Dolche.«¹²³ Auch wenn sie auf die Vergangenheit bezogen sind, wie etwa in Kafkas Byron-Zitat oder Friedrich Wolfs Erzählung, lassen sich expressionistische Literarisierungen des Boxens als spielerische oder experimentelle Inszenierungen eines modernen Männlichkeitsideals verstehen. Kasimir Edschmid hebt in seiner expressionistischen Dumas-Bearbeitung *Kean* (1921), die sich mit dem gleichnamigen englischen Schauspieler (1787–1833) befasst, die enge Verbindung des Boxens mit der Unterwelt sowie den theatralischen Charakter des Sports hervor.¹²⁴ Dass in der bei der Darmstädter Uraufführung des Stückes gerade die Boxszene hochgradig stilisiert wurde, führte zur lautstarken Entrüstung des Publikums, das sich um einen echten Boxkampf betrogen fühlte, gerade weil es, so Edschmid, »das Boxen für expressionistisch« hielt.¹²⁵ Dass die expressionistische Avantgarde das Boxen auch als Ausdruck des Verlangens nach einem Umsturz der sozialen Ordnung verwendet, geht beispielsweise aus einem Prosatext von Carl Einstein hervor, der 1913 in Teilen vorabgedruckt wurde und 1918 erschien. In dieser Satire dient eine »Kohorte Berufsboxer« als Leibwächter eines aggressiven Spekulanten namens Poschatzer; sie verschaffen ihm mit Gewalt Zugang zur Börse:

Die Boxeurs traten ruhig in Tätigkeit. Nach einigen Nockouts gab es keine Börse mehr [...] Die Preise mußten steigen; da alle Fabrikation vernichtet war, wurde ungeheures Geld frei und all die Werte klingelten in Poschatzers Hosentasche. Dieser verließ fast

121 Tucholsky, Meeting (1921), in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 3: 1921–1924, S. 108.

122 Ferdinand Hardekopf, *Abend. Ein kleines Gespräch*, Leipzig 1913 (Der jüngste Tag, 4), S. 13f. Die Hauptfigur Ostap sagt von seiner Freundin Suzanne, vor ihm habe sie einen Boxer geliebt.

123 Gerhard Ausleger, *Phantasia, Die schöne Rarität*, 1, H. 1 (Juli 1917), S. 3f.

124 Kasimir Edschmid, *Kean. Schauspiel in fünf Akten nach Alexandre Dumas*, Berlin 1921; vgl. bes. die mit expressionistischer Verknappung skizzierte Boxszene S. 36f.

125 Edschmid, *Lebendiger Expressionismus*, S. 372f.

platzend die Börse. Die Boxeurs waren bereits draußen und nichts hinderte die Kleinbürger, das nutzlose Lokal zu sprengen.¹²⁶

Einsteins Wortwahl deutet an, dass der Boxsport in Frankreich etabliert war und dass seine Fachsprache auf das Englische zurückgeht. Auch die Dadaisten machten bei ihrem Angriff auf die bürgerliche Gesellschaft das Boxen geltend; es steht für den Primat des Körperlichen und Spontanen vor dem Geistig-Intellektuellen sowie die Ereignishaftigkeit des Augenblicks und hebt daneben die kämpferische Auseinandersetzung mit einer vielgestaltigen modernen Lebenswirklichkeit hervor. Bei George Grosz wird der Boxer zu einer Verkörperung des Neuen Menschen, der nun einem Maschinenmenschen gleicht; auch die dem Boxen innewohnende Privilegierung der Körperlichkeit wird der modernen Maschinenästhetik angeglichen. Grosz erhebt so das Boxen zum Leitbild einer neuen Ästhetik, die nicht mehr dem herkömmlichen Modell künstlerischer Subjektivität verpflichtet ist. Grosz, »dieser boxende Athlet«,¹²⁷ griff auf den Begriff ›Training‹ zurück, um den künstlerischen Arbeitsprozess im Sinne einer systematischen, präzisen Körperarbeit zu reformulieren; so behauptet er in seinem Text »Zu meinen neuen Bildern« (1921), der sich auf Arbeiten bezieht, die gesichtslose Gliederpuppen in Gestalt von Boxern, Turnern, Radfahrern, Gewichthebern und Ingenieuren zeigen und die Mechanisierung und Anonymisierung des individuellen Körpers andeuten: »Meine Arbeiten sind als Trainings-Arbeiten zu erkennen – ein *systematisches Arbeiten* am Ball – ohne Ausblick ins Ewige!«¹²⁸ Der moderne, sachliche Künstler soll neben dem Training auch boxerische Tugenden wie Lebendigkeit, Konzentration und Beweglichkeit pflegen; das Training dient der Vorbereitung auf den Kampf, metaphorisch gesprochen: den Kampf mit der modernen Realität, in dem Grosz sein nach-expressionistisches Kunstideal verwirklichen möchte. Mit dem Bezug auf den Augenblick und die Unmittelbarkeit des Handelns richtet sich Grosz gegen die bürgerlich-individualistische Kunstauffassung und gegen bildungsbürgerlich geprägte Formen von Subjektivität. Die Poetik der boxerischen Elastizität wird in einem Manifest des Berliner Dadaisten Fried-Hardy Worm mit naturhaft-primitiven Aktionen verbunden, die sich gegen Einrichtungen und Normen der

126 Carl Einstein, G.F.R.G., in: ders., *Werke, Bd. 1: 1908–1918*, hrsg. v. Rolf-Peter Baacke unter Mitarb. v. Jens Kwasny, Berlin 1980, S. 135–165, hier S. 163.

127 Robert Breuer, George Grosz, *Die Weltbühne* 17 (1921), Nr 6 (10. Februar 1921), S. 164–166 (S. 165).

128 George Grosz, Zu meinen neuen Bildern, *Das Kunstblatt* 5 (1921), S. 11–16, hier S. 14. Vgl. hierzu Michael Mackenzie, Maschinenmenschen, Athleten und die Krise des Körpers, in: *Die »Krise« der Weimarer Republik. Zur Kritik eines Deutungsmusters*, hrsg. v. Moritz Füller u. Rüdiger Graf, Frankfurt/M. u. New York 2005, S. 319–345.

bürgerlichen Welt wendet.¹²⁹ Die antizivilisatorische Eigenschaft des Boxens in Verbindung mit dem Element der Natur kommt auch in einem Dada-Gedicht von Alfred Vogts zum Vorschein, wo es heißt:

Aber: unbesorgt, im Training auf das Meeting des Jüngsten Tags, / boxen die Fische des Unbewussten / gegen den Übungslederball der Abendsonne, / die so fabelhaft pariert, / daß keiner sich mehr das Maul zubringt / vor Serien angebrachter sentimentaler Up-percuts.¹³⁰

Die mit dem Boxen assoziierte Antiintellektualität und Direktheit wird in einem Chanson von Walter Mehring mit einer Kritik des expressionistischen Humanismus verknüpft: »Das Nachtcafé / Löst in clarté / Europa. Und man placiert den uppercut / So nebenbei aufs Chemisett!«¹³¹ In der Zeit der Weimarer Republik betrachten zahlreiche Schriftsteller, Künstler und Intellektuelle den Boxer als Inbegriff des modernen Mannes, der sachlich agiert, Professionalität und Selbstbeherrschung an den Tag legt und zudem erotisch attraktiv ist; ihnen war der Boxer nicht mehr der rohe, archaische Kämpfer, sondern jemand, der über einen nach künstlerischen Maßstäben trainierten athletischen Körper verfügte und dessen moderner Zweikampf von daher eine ästhetische Dimension annahm.¹³² Zugleich wird der durchtrainierte Körper des Boxers mit der Kunst analogisiert; beide sind das Produkt einer kreativen Schaffensaktes.¹³³ Das Training am Punchingball, das Grosz als Teil einer nachexpressionistischen, sachlichen Ästhetik propagiert, wird bei Gottfried Benn zum Sinnbild des einsamen Künstlers und seiner monologischen, von gesellschaftlichen Zwängen befreiten Dichtung: »Gedicht ist die unbesoldete Arbeit des Geistes [...] eine Art Aktion am Sandsack, einseitig, ergebnislos und ohne Partner-: evoël!«¹³⁴

129 Fried-Hardy Worm, Manifest der Unvernunft (selbstverständlich), *Das Bordell. Eine groteske Publikation*, Berlin 1921, S. 3–5, hier S. 4f.

130 Alfred Vagts, Hoher Norden, höchste Zeit, in: Adrian Sudhalter [u.a], *Dadaglobe Reconstructed*, Zürich 2016, S. 141.

131 Walter Mehring, Der flaue März (1919), in: *Chronik der Lustbarkeiten*, S. 80–82, hier S. 81.

132 Vgl. hierzu Berg, Nachwort, S. 138f. Die Ästhetik des Boxen wurde besonders in der Zeitschrift *Der Querschnitt* kultiviert; vgl. hierzu Kai Marcel Sicks, »Der Querschnitt« oder: Die Kunst des Sporttreibens, in: *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918–1933*, hrsg. v. Michael Cowan u. Kai Marcel Sicks, Bielefeld 2005, S. 29–47, sowie Fleig, *Körperkultur und Moderne*, S. 112–121.

133 Paradigmatisch etwa in Hermann von Wedderkops Essay über Hans Breitensträter, *Die Weltbühne* 17, H. 38 (22. September 1921), S. 296–298; s. hierzu Rase, *Kunst und Sport*, S. 118–120 und Sicks, *Kunst des Sporttreibens*, S. 43.

134 Benn, *Summa summarum* (1926), in: ders., *Prosa und Autobiographie*, S. 255–259, hier S. 257.

Paul Boldt: »Boxmatch« (1912)

Die Zeichen ihrer Wut und ihrer Rache,
 Die sie im Anprall aneinander hetzt,
 Vermehren sich. Sie keuchen schwer und jetzt
 Berinnen sie (ein Dämchen schreit entsetzt)

Wie Brunnenrohre, die ein Riß verletzt,
 Und trampeln bäurisch um die rote Lache,
 Um nicht zu fallen, während sie sich flache,
 Seltene Hiebe geben – schonend schwache.

Da brüllt der Pöbel, und das Zischen fegt
 Sie ineinander. Hiebe klappern dumpf,
 Die Arme drehn wie Flügel einer Mühle.

Der stemmt den nackten Schädel aus dem Rumpf,
 Nach welchem jener schnappt und Schläge schlägt.
 Sein Lachen blutet aus dem Siegfefühle.¹³⁵

Boldts Gedicht, das die Dynamik eines Boxkampfes zu gestalten sucht, provoziert durch die extreme Spannung zwischen traditioneller Form und provokantem Inhalt. Es präsentiert sich in der strengen Form des Sonetts und verwendet ein klassisches Reimschema (abba baab cde dce). Die meisten Verse bilden eine syntaktische Einheit; lediglich am Ende des ersten Quartetts und im ersten Terzett gibt es jeweils ein Enjambement. Die traditionelle Bauform des Sonetts (als zweiteilige Struktur mit starkem Gegensatz zwischen Quartetten und Terzetten) ist ebenfalls zu erkennen, bezieht sich aber auf eine dramatische Wende im Boxkampf, die durch die Zuschauerreaktion hervorgerufen wird. Die Auseinandersetzung der beiden Boxer ist zunächst hart, treffsicher und brutal, lässt aber dann an Intensität nach; die negative Reaktion der Zuschauer feuert die stark blutenden Kämpfer wieder an; der Kampf endet mit dem scheinbaren Sieg des einen Boxers. Die Akteure werden abwertend dargestellt und erscheinen ihrer Menschlichkeit bzw. Individualität beraubt; das gilt nicht nur für die beiden Boxer, die vor zahlendem Publikum um den Sieg zu kämpfen haben, sondern auch für das vor Entsetzen aufschreiende »Dämchen« und den brüllende Pöbel, der ein möglichst blutiges Spektakel erleben möchte. Obwohl Boldt sich in formaler Hinsicht eng an die literarische Tradition anlehnt, zeichnet sich das Gedicht durch seine »drastische Sprache« aus¹³⁶; die Gestaltung des Box-

135 Paul Boldt, *Junge Pferde! Junge Pferde! Das Gesamtwerk. Lyrik, Prosa, Dokumente*, hrsg. v. Wolfgang Minaty, Olten / Freiburg i.Br. 1979, S. 63. Erstdruck: *Die Aktion* 2, Nr. 28 (10. Juli 1912), Sp. 880.

136 Manfred Luckas, in: *Ring frei! Ein Lesebuch vom Boxen*, hrsg. v. dems., Stuttgart 1997, S. 101.

kampfes weist provokative und innovative Merkmale auf, die die Zerstörung eingespielter Leseerwartungen signalisieren. Die schockierenden Bilder, die harten grammatischen und semantischen Sprünge und die von Beginn an sichtbare Tendenz zur sprachlichen Verdichtung, zur abstrakten Darstellung unterlaufen konventionelle Leseerwartungen. Ist das Sonett traditionellerweise einer klassischen Harmonie-Ästhetik verpflichtet, so präsentiert Boldt sein Sonett als Beispiel einer Ästhetik des Hässlichen; der vermeintlich edle Faustkampf, der auf die Sportkultur der klassischen Antike zurückgeht, ist zum blutigen Spektakel geworden; indem das Gedicht die wohlproportionierten und durchtrainierten Körper der Boxer dekomponiert, zerstört es idealisierende Vorstellungen klassisch-männlicher Schönheit.

Die Boxer werden nicht als selbstbestimmte, intentional handelnde Individuen dargestellt. Vielmehr ist es der Faustkampf, der ihre Bewegungen und Aktion determiniert. Das titelgebende ›Boxmatch‹ ist nicht mehr und nicht weniger als die Bezüglichkeit der leiblichen Bewegungen und Gegenbewegungen der beiden Kontrahenten. Bei Boldt werden die kämpfenden, eingangs im Clinch taktil aufeinander bezogenen Leiber selber zum lesbaren Zeichen, ihre materielle Ausdrucksqualität wird so semiotisiert. Mehr noch, die Körper werden allein durch die semiotischen »Zeichen« ihrer elementaren, anticlassischen Emotionen les- und sichtbar, die »Wut« und das Rachegefühl, die den eingangs eng verschlungenen Clinch und seine Variationen produzieren. Ihr Boxkampf entspricht kaum dem vom Boxlehrer Paul Maschke propagierten edlen ›Fechten mit Naturwaffen‹. Offen bleibt im ersten Teil des Sonetts, ob auch die mediale Form des öffentlichen Schaukampfes solche Emotionen intensiviert. Die entindividualisierende Pluralform des Personalpronomens beibehaltend, hebt Boldt das Sukzessive der verschiedenen körperlichen Aktionen und Reaktionen hervor – zuerst das schwere Atmen der Boxer, ihr »Keuchen«, das zugleich einen Binnenreim mit »Zeichen« bildet, dann mit dem Verbum »berinnen« eine blutende Wunde oder eine andere Art der Körperverletzung.¹³⁷ Der Vergleich mit den »Brunnenrohren« dehumanisiert die Boxer, sieht ihre Körper als Gefäße, die jeder Subjektivität ledig sind. Das Adverb »bäurisch« hält die Erinnerung an die b- und r-Assonanz wach und wertet die beiden Boxer zusätzlich ab. Die alliterative Nähe von »Brunnenrohren« und »berinnen« verstärkt den Eindruck eines enthumanisierenden Blicks von außen auf die Materialität menschlicher Körper. Das Blut scheint eine Lache zu bilden, um die sich die beiden Boxer bewegen, während Frequenz und Intensität ihrer Hiebe abnehmen; der Ausdruck »Um nicht zu fallen« schreibt den Boxern Intentionalität zu, aber es mag sich lediglich um den Willen zur Fortsetzung des Kampfes handeln, zu dem sich die Akteure vertraglich verpflichtet haben. Zumindest eine Zuschauerin erschrickt sich beim

137 Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Erste Lieferung, Leipzig 1852, Sp. 1526.

Anblick des blutigen Spektakels brutal zuschlagender, primitiver Männlichkeit, wobei die pejorative Bezeichnung »Dämchen« sie als Scheindame, als Mitglied der unteren Schichten ausweisen mag. Die im zweiten Quartett wiederholt eingesetzten Assonanzen (»fallen«, »flache«, »schonend schwache«) dienen dazu, die eingesetzten Schläge stilisierend zu verfremden. Hierbei handelt sich um sog. Jabs, mit der Führhand ausgeführte ansatzlose Geraden, bei denen der Arm nach vorn gestreckt ist, um den Gegner auf Distanz zu halten; Jabs dienen dazu, Aktionen der Schlaghand vorzubereiten, wie sie im zweiten Teil des Sonetts intensiv thematisiert werden.

Die gattungsübliche scharfe inhaltliche Zäsur zwischen Quartetten und Terzetten bezieht sich bei Boldt auf den Kampfverlauf. Sie ist hier jedoch anders funktionalisiert, denn sie soll keine dramatische Steigerung andeuten, sondern spitzt die Tendenz zur entsubjektivierenden, dehumanisierenden Darstellung der Kontrahenten zu. Das Brüllen und »Zischen« des als »Pöbel« bezeichneten Publikums setzt der abnehmenden Kampfintensität, der sich vermindern den Schlagfrequenz der beiden angeschlagenen Boxer ein Ende; der Boxkampf wird aber lediglich mechanisch weitergeführt, wobei die »Hiebe« repetiert werden und die »Arme« der Boxer sich im Kreise drehen, als wären sie fremdbestimmt. Der Ausfall des grammatisch erforderlichen Reflexivpronomens (»die Arme drehn sich«) verstärkt den Effekt der sprachlichen Verfremdung, der distanzieren Sicht auf zwei nun kaum mehr menschliche Körper. Der Vergleich der Arme mit den Flügeln einer Windmühle, der auch auf einer Vokalassonanz beruht, greift das Bildfeld des Mechanischen wieder auf. Mit der Anspielung auf den Kampf mit den Windmühlen aus *Don Quijote* ruft Boldts Gedicht barocke Topoi der Illusion und der Vergeblichkeit hervor und spielt auf den Mangel an Freiheit und Selbstbestimmung der Individuen an. Wie im Expressionismus durchaus typisch, wird die Welt der Gegenstände subjektiviert; der Quijotische Kampf gegen ein Objekt auf die Kämpfer selber übertragen. Von fern her wird an das im ersten Quartett angesprochene schwere Keuchen der beiden nun zu Kampfmaschinen gewordenen Boxern erinnert, wobei nun die pneumatische Beseelung der beiden Körper ausgeschlossen bzw. an eine externe Naturkraft delegiert ist – den Wind, der die Mühlenflügel in Bewegung versetzt und das Mahlen ermöglicht. Diese Naturkraft ist das Brüllen und Zischen des unmutigen Publikums, das die beiden Boxer zur Wiederaufnahme des Kampfes animiert, sie metaphorisch, wie ein Wind, »ineinander fegt«, d. h. in den Clinch schickt. Denkt man die zweite Bedeutung von »Flügeln« (i. S. von Schwingen oder Vogelflügeln), so wirkt die hier beschriebene Drehbewegung der konnotierten Aufwärtsbewegung, in Richtung einer möglichen Verwandlung oder Transfiguration, entgegen. Damit reduziert das Sonett die beiden Boxer auf ihr materielles Substrat, das willenlos und fremdbestimmt, angefeuert von einem blutrünstigen Publikum, das Protokoll des Kampfes vollzieht. Indem er die Logik

boxerischer Performativität von der Frage der Leib- und Körpergebundenheit ablöst, entzieht Boldt dem sportlichen Wettkampf die Möglichkeit einer Erlösten oder durch extremes Leiden wiedererlangten Subjektivität, wie sie in anderen lyrischen Texten der Epoche im Vordergrund steht.

Bei der knappen Schilderung des Endstadiums des Kampfes im zweiten Terzett werden die beiden Boxer erstmals sprachlich voneinander unterschieden, wenn auch lediglich durch die unpersönlich bleibenden Demonstrativpronomen »Der« und »jener«. Sprache und Wortwahl heben einzelne Körperteile und wiederholte Kampffaktionen, nicht die Intentionalität der Subjekte hervor. Es scheint, als beschränke sich die beflügelte Elevation auf das Aufrichten des »nackten Schädels« aus dem »Rumpf«. Das Einschlagen des Gegners auf diesen verwundeten Körper wird als reflexartiges, vom Willen unabhängiges »Schnappen« dargestellt; das rasche Aufeinanderfolgen der Hiebe in der ungewöhnlichen Fügung »Schläge schlägt« hervorgehoben, die eine grammatische Eigenlogik entwickelt, Aktion und Objekt miteinander verschleift. Die Zirkularität des Ausdrucks »Schläge schlägt« trägt wiederum dazu bei, das agierende Subjekt, von dem die »Schläge« ausgehen, in den Hintergrund zu stellen. Gleichzeitig greift der Ausdruck die Anfangslaute der Wörter »Schädel« und »schnappt« auf und betont damit Ziel und Qualität der einzelnen Schläge, wiederum vom agierenden Subjekt abstrahierend. Unklar bleibt, welcher der beiden Kämpfer am Ende siegreich ist; die Antwort auf die Frage ist auch von geringer Bedeutung, da das Sonett die Individualität beider Kontrahenten verleugnet. Der letzte Vers materialisiert das »Lachen«, das sich als Metonymie des blutenden Körpers des Boxers lesen lässt. Das Substantiv »Lachen« ist zugleich ein Echo der »Lache« aus dem zweiten Quartett; hier wie dort wird das Wort in enger Verbindung mit dem Vorgang des Blutens gebraucht, das hier als schwache, fast parodistische Metapher des Vitalen zu lesen ist. Boldts expressionistischer Kollege Alfred Wolfenstein hat behauptet, dass in Boldts Lyrik neben der Naturlandschaft auch die »Landschaft des Körpers« revitalisierend wirken könne, mit der moderne Entfremdungserfahrungen vor allem in der Großstadt kompensiert werden könnten.¹³⁸ Die Landschaft des Körpers erscheint in diesem Boxgedicht allerdings wenig revitalisierend, denn die Körper der Boxer sind nicht nur fragmentiert und verwundet; vielmehr werden sie – in extremer Spannung zu ihren vom Schlagabtausch diktierten Bewegungen im Ring – durchgehend entvitalisiert. Der kumulative Effekt der sprachlichen Verdichtungen, Abstraktionen und Konkretionen dieses Gedichts besteht darin, dass das abschließende »Sieggefühl« als separat von Körper und Geist bzw. Willen erscheint. Boldts entsubjektivierende Darstellung des Boxkampfes, sein Verzicht auf die Konturierung eines lyrischen Ich bedeutet allerdings keine ästhetische

138 Alfred Wolfenstein, Lyrischer Landschaftler, *Neue Rundschau* 26 (1915), S. 1439.

Entscheidung für eine Wiedergabe des Objektiven. Die eingangs angesprochene Spannung zwischen traditioneller Form und radikalem Inhalt in Boldts Sonett wird damit als Spannungsverhältnis zwischen Materialisierung und Entmaterialisierung, Vitalisierung und Devitalisierung, Subjektivierung und Desubjektivierung sportlich bewegter Körper sichtbar, wodurch ihnen ein subjektives Substrat entzogen wird. Hier lässt sich die in der Einleitung angesprochene Spannung von objektivierenden und subjektivierenden Literarisierungen des modernen Sports im Expressionismus erkennen, in der sich die ambivalente Stellung der expressionistischen Moderne zwischen zivilisatorischer und ästhetischer Moderne spiegelt. Indem Boldt das Boxen, die wie fremdbestimmten Aktionen der beiden Boxer dem Konto der zivilisatorischen Moderne zuschreibt, die Struktur und Dramaturgie des Kampfes vorgibt und die Körper der Wettkämpfer entmenschlicht, reduziert er die beiden Boxer und ihren Faustkampf auf eine mechanisch anmutende Materialität. Damit erreicht er, den der expressionistische Dichter Rudolf Leinert als »körperwuchtigen Riesen« bezeichnet hat und der damit das Bild des naturwüchsigen Provinzlers verkörpert,¹³⁹ das genaue Gegenteil dessen, was Kurt Pinthus in einer zeitgenössischen Rezension behauptete: Paul Boldt führe einen »zur Versöhnlichkeit neigenden Boxkampf mit der strotzenden Sinnlichkeit der Realität auf«.¹⁴⁰ Während Pinthus das Boxen figurativ verwendet, um den aggressiven und performativen Charakter der Boldtschen Lyrik zu betonen, kann hier von Versöhnlichkeit wohl kaum die Rede sein; Boldts radikales Sonett »Boxmatch« zeigt vielmehr die Unversöhnlichkeit des Subjekts mit der Welt.

René Schickele: »Intense Life!« (1913)

In diesem Text, der Elemente der literarischen und politischen Reportage aufweist, befasst sich Schickele mit dem Aufsehen erregenden Weltmeisterschaftskampf der beiden amerikanischen Schwergewichtsboxer Jack Johnson und James (Jim) Jeffries, der am 4. Juli 1910 (dem amerikanischen Unabhängigkeitstag) in Reno stattfand und bereits im Vorfeld über mehrere Monate hin ein weltweites Medieninteresse auf sich zog. Nach dem Kampf, der mit dem K.O.-Sieg des amtierenden Weltmeisters Johnson, eines Schwarzen, über seinen als »Great White Hope« etikettierten Herausforderer endete, gab es in den USA eine Welle rassistischer Ausschreitungen, denen zahlreiche Schwarze zum Opfer fielen, so dass die Verbindung von sportlicher und sozialer Gewalt, von Sport

139 Zit. in Minatys Nachwort, S. 227.

140 Kurt Pinthus, Zur jüngsten Dichtung, *Die weißen Blätter* 2 (1915), S. 1502–1510, hier S. 1508.

und Politik augenfällig wird.¹⁴¹ Obwohl dieser Kampf zwischen Johnson und Jeffries nach Ansicht deutscher Sporthistoriker den Beginn des ernsthaften Interesses am Boxsport in Deutschland markierte und ein starkes Echo in den Printmedien fand, bildet Schickeles Text mit seinem literarisch-politischen Anspruch eine Ausnahme. Der Text stammt aus Schickeles Band *Schreie auf dem Boulevard* (1913), der Essays und Reportagen aus den frühen 10er Jahren versammelt. Unter dem Titel »Intense Life« (der englischsprachige Ausdruck ist in Anführungszeichen gesetzt) ist er unmittelbar nach einem Essay über den Besuch des amerikanischen Präsidenten Theodore Roosevelt 1910 in Paris abgedruckt.¹⁴² Eine frühere Fassung dieses letztgenannten Essays wurde unter dem Titel »Intense Life« 1910 im *Sturm* publiziert. Diesen Titel überträgt Schickele in der Buchpublikation auf die hier behandelte politische Boxreportage.

Die in dem Band *Schreie auf dem Boulevard* versammelten Essays und Reportagen markieren Schickeles Abkehr »von der ästhetizistischen Zeitferne der Literatur« und seine Hinwendung zur unmittelbaren Gegenwart, und hier vor allem zur aktuellen Politik, die der gebürtige Elsässer in seiner Zeit als Pariser Korrespondent der *Neuen Straßburger Zeitung* von 1909–1911 hautnah miterlebte.¹⁴³ Schickeles Reportagen über den französischen Wahlkampf von 1910, erhitzte Debatten in der Deputiertenkammer, politische Massenversammlungen, den gescheiterten Generalstreik der Pariser Eisenbahner vom Oktober 1910 sowie lebensnahe Porträts von Aristide Briand und Jean Jaurès, die stets von persönlichen Erfahrungen und nicht von abstrakten Theorien bestimmt sind, geben seinen demokratischen, internationalistischen Sympathien Ausdruck und weisen ihn als politisch engagierten, sozialkritischen Schriftsteller aus. Indem er seinen deutschen Lesern Szenen aus dem öffentlichen Leben einer demokratisch-republikanischen Gesellschaft nahebringt, macht er indirekt auf gravierende politische Defizite im autoritätsgläubigen, hierarchischen deutschen Kaiserreich aufmerksam.

Der beiden in *Schreie auf dem Boulevard* aufgenommenen Texte zur US-amerikanischen Politik und Kultur lassen sich als Ausdruck eines expressionistischen Amerikanismus verstehen, der neben der vermeintlichen Ursprünglichkeit und relativen Jugend der sog. Neuen Welt vor allem auf die de-

141 Vgl. die Hinweise auf: http://boxrec.com/media/index.php/Jack_Johnson_vs._James_J._Jeffries [Zugang 28. März 2018].

142 René Schickele, *Schreie auf dem Boulevard*, Berlin 1913, S. 141–149. Der vorausgehende Essay »Ein Zylinder über der Menge: Theodore Roosevelt« (S. 129–139) war unter dem Titel »Theddy Roosevelt: »Intense Life« bereits in *Der Sturm* erschienen, 1, H. 12 (19. Mai 1910), S. 89f.

143 Vgl. Hans Wagener, *René Schickele. Europäer in neun Monaten*, Gerlingen 2000, S. 59f. Eine ca. 200 Arbeiten auflistende Bibliografie von Schickeles Journalismus bei Julie Meyer, *Vom elsässischen Kunstfrühling zur utopischen Civitas Hominum. Jugendstil und Expressionismus bei René Schickele (1900–1920)*, München 1981, S. 255–261.

mokratischen Werte der Vereinigten Staaten und die zunehmend wichtige Rolle amerikanischer Kultur in der globalen Moderne abhebt. Mit dem Titel »Intense Life!«, dessen Appellcharakter durch das Ausrufzeichen hervorgehoben wird, spielt Schickele direkt auf Theodore Roosevelt an. Der amerikanische Politiker, von 1901 bis 1909 Präsident der Vereinigten Staaten, nahm nicht nur zahlreiche öffentliche Ämter wahr, sondern war auch journalistisch und schriftstellerisch tätig. In zahlreichen Reden und Aufsätzen trat er als öffentlicher Intellektueller hervor, der immer wieder die Werte und Tugenden der *vita activa* betonte. Auf seiner Europatournee, die im Frühjahr 1910 stattfand, hielt er eine bedeutende, noch heute anthologisierte Rede in den Universitäten Paris, Berlin und London. In dieser Rede mit dem Titel »Citizenship in a Republic« befasste sich Roosevelt mit der Rolle und Aufgabe des Bürgers im modernen Nationalstaat. Er betonte dabei die Bedeutung des aktiv am politischen und kulturellen Leben seiner Nation beteiligten Bürgers, die er für wichtiger hielt als die intellektuelle Reflexion und Distanz der *vita contemplativa*. Schickele berichtete von Roosevelts Rede in zwei Aufsätzen.¹⁴⁴ Diesen aktiv engagierten Staats- und Kulturbürger bezeichnete Roosevelt in seiner Rede metaphorisch als ›man in the arena‹, um ihn gegen den distanzierten Kritiker auszuspielen:

It is not the critic who counts; not the man who points out how the strong man stumbles, or where the doer of deeds could have done them better. The credit belongs to the man who is actually in the arena, whose face is marred by dust and sweat and blood; who strives valiantly; who errs, who comes short again and again, because there is no effort without error and shortcoming; but who does actually strive to do the deeds; who knows great enthusiasms, the great devotions; who spends himself in a worthy cause; who at the best knows in the end the triumph of high achievement, and who at the worst, if he fails, at least fails while daring greatly, so that his place shall never be with those cold and timid souls who neither know victory nor defeat.¹⁴⁵

Der Aufruf zur tätigen Teilnahme am öffentlichen Leben, die Schickele Roosevelts Rede entnehmen konnte, und zur Kultivierung kraftvoll-kämpferischer Auseinandersetzung entsprach durchaus der expressionistischen Orientierung, ebenso wie die Formel ›Intense Life‹ einen wichtigen Aspekt des expressionistischen Lebensbegriffs abdeckt, der auf dynamische Steigerung und lebendigen Ausdruck eines Kampfeswillens aus war.¹⁴⁶ Der von Roosevelt verwendete Begriff der ›arena‹ impliziert zudem die öffentliche Austragung eines Wettstreites

144 René Schickele, Intense life [Teddy Roosevelt in Paris], *Straßburger Neue Zeitung* 2. Jg., Nr 216 vom 11. Mai 1910; Theodore Roosevelt: »Intense Life«, *Der Sturm* 1, H. 12 (19. Mai 1910), S. 89f.

145 Theodore Roosevelt, Citizenship in a Republic, Rede, Paris, 23. April 1910; <http://www.theodore-roosevelt.com/images/research/speeches/maninthearena.pdf> [Zugang 28. März 2018].

146 Vgl. Ludwig Rubiner, Intensität, *Die Aktion* 3 (1913), Sp. 511f.

vor einem Publikum, wie er auch im Sport zum Tragen kommt. Roosevelts Konzept der *vita activa* zieht den modernen Sport als Analogie heran, um eine politische Kultur der robusten demokratischen Auseinandersetzung zu fördern; die Durchsetzung neuer Ideen, Werte und Praktiken ist am Modell des sportlichen Wettkampfes orientiert, der sich bei Roosevelt in zeittypisch maskulinistischer Weise auf den Wettkampf unter Männern beschränkt. Roosevelt, der in seiner Studienzeit für den Boxverein der Harvard University boxte und sich als Polizeibeauftragter in New York für die Etablierung von Boxvereinen in sozial benachteiligten Stadtgebieten stark machte, nahm im Juli 1910 zum Ausgang des WM-Kampfes zwischen Johnson und Jeffries in Reno Stellung. Dabei verteidigte er einerseits seine Auffassung vom Boxen als »vigorous manly pastime« mit einem »distinct moral and physical value«, der sich nicht nur bei Amateur-, sondern auch bei Profiboxkämpfen ergebe; andererseits sprach er sich jedoch deutlich gegen die »new methods of money-getting and demoralization« aus, worunter er die aggressive Vermarktung des Kampfes in Wetten, Glücksspielen und im kommerziellen Vertrieb der Filmaufnahmen meinte, und bedauerte den »very unfortunate display of race antagonism« im Anschluss an den Kampf.¹⁴⁷

Schickeles Text »Intense Life!« unterzieht die Rooseveltsche Forderung nach einer Hinwendung zur Unmittelbarkeit des Lebens, die der amerikanische Ex-präsident in seiner Rede vom Frühjahr 1910 propagierte, einer kritischen Prüfung. Indem der Text Roosevelt mit dem kurz nach dieser Rede stattfindenden Boxkampf verknüpft, stellt er das sportliche Medienereignis in einen direkten Zusammenhang mit ideologischen, gesellschaftlichen und politischen Bedingungen in Amerika. Schickele spielt ebenfalls auf Rassengegensätze und -konflikte an, wie sie bereits im Vorfeld des Kampfes aus kommerziellen und ideologischen Gründen hochgespielt und von den Medien verbreitet wurden; Promoter Rex Pickard beispielsweise pries den Kampf als »ultimate test of racial superiority« an.¹⁴⁸ Auch Roosevelt, der allgemein als »Great White Father« bekannt war, wird mit seiner Ideologie des Aktivismus in diesen Anspielungshorizont miteinbezogen. Die Verbindung von Sport und Politik in Schickeles Text funktioniert nicht allein über den Inhalt, sondern wird auch durch die formale Gestaltung hergestellt. Da der Text neben zahlreichen Ironiesignalen narrative, strukturelle, sprachliche und rhetorische Eigenwilligkeiten (z. B. eine Reihe von proleptischen und analeptischen Verfahren) aufweist, ist er weit mehr als eine Sportreportage; er wird zu einem expressionistischen Text, der sich am Beispiel

147 Theodore Roosevelt, The Recent Prize Fight, *Outlook*, 16. Juli 1910, S. 550f; <http://www.unz.org/Public/Outlook-1910jul16-00550a02> [Zugang 28. März 2018]. Eine zeitgenössische literarische Auseinandersetzung mit Roosevelts Sportgedanken bei Robert Müller, Das Bett (Erzählung), *Der Brenner* 2, H. 22 (15. April 1912), S. 787–795.

148 Vgl. Boddy, *Boxing*, S. 182. Zu diesem Aufsehen erregenden Boxkampf von 1910 und seinen kulturellen und politischen Kontexten ebd., S. 181–187.

eines weltweit beachteten Boxkampfes mit dem Phänomen der kommerziellen, medialen und politischen Funktion des Sports in der modernen Gesellschaft auseinandersetzt. Ein Schwerpunkt der Auseinandersetzung liegt dabei auf der Diskrepanz zwischen sichtbarer und behaupteter bzw. medial repräsentierter Wirklichkeit; damit spricht Schickele Fragen journalistischer und literarischer Ethik an.

Der Text lässt sich in drei Teile ungleicher Länge gliedern. Der erste Teil, der etwa die Hälfte des Gesamttextes einnimmt, konzentriert sich auf das Vorfeld des Kampfes und schildert den geschickten Aufbau der Erwartungen und die enorme Resonanz, die er bei breiten amerikanischen Bevölkerungsschichten fand. Eine in 15 kleine Abschnitte unterteilte Beschreibung des Boxkampfes, die mit dem K.O.-Schlag und der Auszählung Jeffries' in der 15. Runde endet, nimmt nahezu die gesamte zweite Texthälfte ein. Dieser Textteil orientiert sich in formaler Hinsicht an der zeitlichen Begrenzung des Kampfes auf 15 Runden. In einem knappen Schlussabsatz notiert Schickele in auffallend nüchterner Sprache Beispiele rassistischer Gewaltakte, die unmittelbar nach dem Kampf an der schwarzen Bevölkerung Amerikas verübt wurden.

Der Textbeginn notiert knapp, dass der weltweites Aufsehen erregende Boxkampf kurz nach Roosevelts Europareise stattfand. Die »Publizität« beider Ereignisse, d.h. Roosevelts Rede und des Boxkampfes, »war so groß wie die Welt.« (S. 144). Der Zusammenhang beider Ereignisse liegt nicht allein in ihrer Form als globale Medienereignisse, sondern auch in ihrem Inhalt; dies unterstellt Schickele und sucht es im Weiteren zu explizieren. Die folgenden Abschnitte schildern die enorme Mobilisierung aller Bevölkerungsschichten Amerikas und die Anforderungen an die Transportinfrastruktur, die die Ankündigung des Boxkampfes und seine geschickte Vermarktung hervorrufen. Diese Mobilisierung manifestiert sich in den Menschenmassen, die den in der Wüste von Nevada liegenden Veranstaltungsort Reno erreichen wollen. Die dieser Mobilisierung innewohnende Tendenz zur Egalisierung (sowohl arme als auch reiche Bevölkerungsschichten machen sich auf den Weg) wird aber dadurch verhindert, dass sich nur die extrem Wohlhabenden einen Platz in Zügen, in Hotels und in der eigens für den Boxkampf errichteten Freiluftarena sichern können.

In den Hotels wohnten die Amerikaner mit einem jährlichen Mindesteinkommen von 100 000 Mark. Die gewöhnlichen Millionäre lagerten in Scheunen auf Stroh. Der Park blieb für Gentlemen reserviert, die in der Lage waren, eine Schlafdecke zu kaufen und die Gelegenheitspolizei zu bezahlen. (S. 143 f.)

Demgegenüber seien die Preise für Sitzplätze in der Arena, die zwischen 45 und 100 Mark rangierten, relativ billig, notiert Schickele ironisch und erklärt dies damit, »daß die Arena bereits vier Wochen vor dem Fest ausverkauft war. Acht

Tage später verfluchten die Unternehmer ihre Voreiligkeit. Mit ein bißchen Geduld hätten sie das Zehnfache verdient.« (S. 144) Ein weiterer Aspekt der kommerziellen Vermarktung des sportlichen Großereignisses seien die von den Buchmachern angebotenen Wetten, die es den Veranstaltern ermöglicht hätten, die durch den verfrühten Verkauf der Sitzplätze eingefahrenen Verluste auszugleichen. »Die Höhe der Wetten übersteigt die mutigsten Vorstellungen eines europäischen Rennplatzbesuchers.« (S. 144) Der Vergleich mit dem im europäischen Kontext als mondän geltenden Pferderennsport lässt den Topos amerikanischer Enormität deutlich hervortreten, der hier jedoch nicht auf die Weite des Landes, sondern den Bereich der finanziellen Spekulation bezogen ist. Diesen Topos verknüpft Schickele proleptisch erneut mit der Figur Roosevelts:

Roosevelt äußerte in Paris, daß Amerika wahrscheinlich noch keinen Napoleon hervorgebracht habe, und er schien es zu bedauern. Der Faustkampf Jeffries-Johnson enthüllte das Vorhandensein von amerikanischen Buchmachern, die, was taktisches Genie und Großzügigkeit anlangt, den Vergleich mit dem Korsen nicht zu scheuen brauchen. (S. 144)

Hinter dieser ironischen Bemerkung, die eine Verbindung zwischen den napoleonischen Feldzügen und den Vorbereitungen des WM-Kampfes herstellt, steckt wohl Bewunderung und eine Warnung. Die Bewunderung gilt der Effizienz der amerikanischen Publicity- und Marketingmaschinerie. Die Warnung gilt der politischen Kultur in einem jungen, modernen Nationalstaat, die den durch individuellen Aktivismus erreichten gesellschaftlichen Fortschritt der kommerzialisierten Unterhaltung und dem Wiederaufleben als überwunden geglaubter Vorurteile opfert. Die Amerikaner, so lautet das Zwischenfazit, »kennen das Geheimnis solcher Apotheosen«, die durch geschicktes Marketing bestimmte Publikumserwartungen und -bedürfnisse hervorrufen und manipulieren, was durch unkritische Medienberichterstattung noch verstärkt wird. »Da der Sieg des Negers so gut wie sicher war, begeisterte sich die Presse der Neuen wie der Alten Welt für den Weißen«, indem sie »das Leben der weißen Bulldogge« in Wort und Bild, d. h. »mit einigen guten Photographien« sympathisch darstellten (S. 145). Schickele befasst sich weniger mit dem verabscheuungswürdigen Inhalt als mit der Form und den manipulativen Folgen einer konzertierten Medienkampagne, wobei er die Feldzug-Metapher wieder aufgreift. Als Johnsons Manager die »Hälfte seines Vermögens« auf Johnson setzte, markierte dies den Beginn eines »Feldzug[s] zugunsten des Negers«, »als wollte er der Konkurrenz die Kunden wegfangen. Sofort ließ die Konkurrenz verkünden, daß der Neger schon deshalb unterliegen müsse, weil er sonst von den Weißen gelyncht würde.« (S. 145) Beide Seiten werden vom Profitverlangen getrieben, das immer absurdere Formen annimmt:

Darauf taten die Chancen des Weißen einen weiteren Sprung in die Höhe, der Manager setzte die andere Hälfte seines Vermögens wiederum auf Johnson. Außerdem strich er das Honorar ein, das ihm die Konkurrenz für die scheinbare Belästigung ausgesetzt hatte. Der große Tag kam, Jeffries setzte noch schnell auf Johnson (S. 145).

Der umfangreiche mittlere Teil des Textes beschreibt den Boxkampf zwischen Johnson und Jeffries in 15 kurzen Abschnitten; die Anzahl der Abschnitte entspricht den tatsächlichen Kampfunden bis zu Jeffries' Auszählung. Schickele nimmt den Kampfausgang, der den Annahmen der Wetter und Buchmacher entsprach, vorweg: »Die Zertrümmerung des Weißen erfolgte in fünfzehn Gängen.« (S. 145)¹⁴⁹ Wie die Hinweise auf die internationale Presseberichterstattung vor und nach dem Kampf andeuten, hat Schickele bei der dem tatsächlichen Kampfverlauf entsprechenden Beschreibung der einzelnen Runden vermutlich auf zeitgenössische Zeitungsberichte zurückgegriffen. Es ist aber auch möglich, dass er darüber hinaus einen seinerzeit in Wochenschaun weit verbreiteten Dokumentarfilm berücksichtigt und eingearbeitet hat.¹⁵⁰

Schickeles Text macht die unterschwellige Dramaturgie des Kampfes deutlich, wobei er auf die Aktionen der Boxer im Ring und die Reaktionen der Zuschauer eingeht. Die Dramaturgie besteht in der stetigen, scheinbar unaufhaltsamen Zunahme brutaler Gewalt im Ring, was immer gravierendere Verletzungen der Boxer, vor allem Jeffries', zur Folge hat, und in einer bis zur Raserei gesteigerten Zuschauermenge. Obwohl der Text immer wieder auf die ethnische Konfrontation hinweist, wenn er die beiden Kontrahenten als »Der Neger« und »Der Weiße« bezeichnet, vermeidet er es, den Kampf der beiden Boxer in der »Arena« ausschließlich als einen Kampf der schwarzen gegen die weiße Rasse zu gestalten bzw. für Jeffries Partei zu ergreifen, wie es in der zeitgenössischen Berichterstattung üblich war. An einer Stelle beschreibt Schickele den Kampfort als »Zirkus« (S. 146), wendet sich damit von dem auf Roosevelt anspielenden Wort »Arena« ab. Schickeles kritische Intention richtet sich auf die Frage, warum die gegenwärtige amerikanische Gesellschaft an einer solchen vordergründigen Symbolisierung interessiert ist und welche Folgen sich daraus für den amerikanischen Anspruch auf eine aktivistische Zivilisation, die das Modell der europäischen Reflexion ablösen soll, ergeben. Im Vorfeld des Kampfes wurde in

149 Das Wort »Gang« hatte zwar im zeitgenössischen Sprachgebrauch bereits die spezifische Lehnbedeutung von »round« oder »Runde«, bezog sich aber üblicherweise auf Pistolen- und andere Ehrenduelle. Vgl. *Grimms Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, Bd. 4, Abt. 1, 1. Teil. – Ein ähnliches Strukturprinzip findet sich in Boxgedichten von Bertolt Brecht, »Gedenktafel für zwölf Weltmeister« und Volker Braun, »Der Fight des Jahrhunderts«, in: *Ring frei!* S. 74–76.

150 Öffentliche Vorführungen dieses Films in Deutschland wurden allerdings immer wieder von örtlichen Behörden verboten, auch noch Monate nach dem Kampf; vgl. das anonyme Spottgedicht »Zarte Seelen«, *Jugend* 16 (1911), H. 40, S. 1088.

den Medien das rassistische Stereotyp von schwarzer Wildheit, Kampfesfreude, Gewalt und Primitivismus aktiviert und gegen die ›weiße‹ Zivilisation und Reflexion ausgespielt, wobei Jeffries gar zum ›Denker‹ stilisiert wurde; demgegenüber wurde Johnsons ›goldenes‹ Grinsen (er hatte mehrere Goldzähne) als Provokation gedeutet, mit dem er die vermeintlich natürliche Überlegenheit der weißen Rasse in Frage stellte.¹⁵¹ Schickeles Text setzt sich von dieser Art der Berichterstattung, wie sie für bekannte Journalisten und Schriftsteller der Zeit, wie z. B. Jack London, charakteristisch war, wohltuend ab.

Schickeles Text beginnt überraschenderweise mit einer Evozierung solcher veralteten Werte im Hinweis auf den klassischen Ringkampf: »Erster Gang. Die Kämpfer untersuchen einander, sie lassen in gelehrten Finten ihre Muskeln spielen und probieren das Talent des andern im Ringkampf.« (S. 146) Die Zuschauerreaktion ist diesem vorsichtigen Verhalten entgegengesetzt: »Ihre Vorsicht versetzt die Zuschauer in das erste Stadium der Aufregung.« Eine weitere Verkehrung erfolgt im folgenden Satz, der das grammatische Subjekt zum passiv Leidenden macht: »Johnson, der sich auf Steigerungen versteht, schließt den ersten Gang damit, daß er sich von Jeffries einen Fauststoß ins Gesicht versetzen läßt. Kein Blut.« Aus dem passiven Rezipienten wird im Folgenden ein aktiv Zuschlagender. In der 2. Runde »schmettert« Johnson seinem Gegner »das Zeichen auf den Mund, daß er jetzt Ernst macht. Ein Schwamm voll Blut. Jeffries' Unterlippe wird zugeklebt.« Das immer häufiger auftauchende Motiv des Blutes bildet eine wichtige Metapher des literarischen Vitalismus, mit der expressionistische Autoren die körperliche Beteiligung an einem intensiven Erlebnis signalisieren. Das Motiv des Schwamms erinnert an die biblische Geschichte der Demütigung des gekreuzigten Jesus, ohne dass Schickele ausdrücklich religiöse Analogien herstellt. Die Gliederung dieses Textteils in 15 »Gänge«, die der tatsächlichen Zahl der Kampfunden entspricht, kann man möglicherweise als Überbietung der Stationen der Passion Christi ansehen, mit welcher der Katholik Schickele eng vertraut war. Die Beschreibungen der diversen Körperverletzungen und Verwundungen beziehen sich in der Folge ausschließlich auf die Gesichter der beiden Boxer (Mund, Lippe, Nase, Augen, Ohren). Schickeles Beschreibung der 3. Runde ist von rhetorischen Wiederholungen und Parallelisierungen gekennzeichnet, die ironischerweise gegensätzliche Erfahrungen der Kämpfer beschreiben:

Johnson schlägt dem andern von links ins Gesicht [...] entwindet sich und donnert ihm von rechts ins Gesicht, Jeffries wankt nicht, aber er sieht nichts mehr vor Blut. Die beiden waschen sich, der eine sein Gesicht, der andre seine Fäuste. »Intense Life«! (S. 146)

151 Vgl. Boddy, *Boxing*, S. 182f.

Die 4. Runde markiert den Beginn des »schönen Rausches« im Ring und im Publikum. Die in der Mehrzahl »weißen Zuschauer krampfen sich auf den Stühlen zusammen, sie erstarren auf den Fußspitzen«; doch als der »wie ein Stier« angreifende Jeffries seinen Gegner auf den Mund trifft und dieser stark zu bluten beginnt, löst sich ihre Erstarrung: »Die Weißen brüllen und trampeln, daß der Zirkus wankt.« Ein Zusatz notiert »die Kunde« von den »ersten Ohnmachten« weiblicher Zuschauer, ausgerechnet solcher, die dem Kampf aus »mit Gaze verschleierte Logen« zusehen. (S. 147)

Das Motiv des Sehens wird im Folgenden weiter entwickelt, wobei Schickele immer mehr Vergleiche und Bilder verwendet, die die Boxer und ihren Kampf in die Nähe des Animalischen und Naturhaften rücken. Unter Johnsons zunehmenden Treffern ins Gesicht seines Gegners schwillt dessen linkes Auge erst an, dann zu; Johnsons Schläge, »unter denen ein Ochse zusammenbräche«, führen zu heftigem Bluten: Jeffries »blutet wie eine Quelle. Seine Anhänger behaupten, er ruhe sich aus.« (S. 147). Die Dehumanisierung der beiden Kämpfer setzt sich in der Beschreibung der 8. Runde fort, in der Jeffries zurückschlägt: »Nun bluten beide. Sie halten einander umschlungen und reiben die blutigen Köpfe aneinander, bis der Gang zu Ende ist.« Von der folgenden Runde an gewinnt Johnson eindeutig die Oberhand. Da das mehrheitlich weiße Publikum dies erkennt, kommt es auch in den Zuschauerrängen zu gewalttätigen Auseinandersetzungen; Schüsse fallen, die Polizei greift ein, man transportiert einen Toten und mehrere Schwerverletzte ab. Die Boxer werden als passiv Leidende dargestellt: während der Kampfunterbrechung »werden sie gewaschen, geklebt, massiert, sie bekommen Rum eingegossen und treten zum zehnten Gang an.« (S. 147f.) Im Anschluss an die Beobachtung, dass Johnson zu Beginn der folgenden Runde »dem Weißen alles Blut aus dem Kopf« »schlägt«, verwendet Schickele zum zweiten Mal die Titelformel »Intense Life«, das diesmal mit zwei Ausrufzeichen versehen ist. Das Gesicht Jeffries' wird nun als »eine einzige Wunde« bezeichnet, »in die der Neger rastlos hineinhämmert. Jeffries blutet aus den zugeschwollenen Augen, aus Mund und Nase, aus den Ohren, aus den klaffenden Rissen... Aber er steht.« Hierauf folgt zum dritten und letzten Mal die Formel »Intense Life« folgt, nun mit drei Ausrufzeichen versehen (S. 148).

Die verbleibenden Abschnitte der Kampfbeschreibung schildern die Dehumanisierung der beiden Boxer in den letzten drei Runden. Während Jeffries zum blutüberströmten, stark leidenden Opfer wird, verwendet Schickele zur Charakterisierung Johnsons ein Symbol der technisch-maschinellen Welt: »Er wird ein Hammerwerk«, steckt zwar hier und da kraftlose Schläge seines Gegners ein, aber »hämmert ungestört weiter«. Die auch in den Box-Gedichten von Boldt und Meyer auftauchende Hammer-Metapher bezieht sich hier auf die Frequenz und Härte der Schläge; Johnsons eher defensiver Kampfstil zeichnete sich indes dadurch aus, dass er die Arme relativ niedrig, in Brusthöhe hielt. Sporthistoriker

bringen Johnsons Kampfstil mit einem wirtschaftlichem Kalkül in Verbindung: ein zu aggressiver Stil, der wiederum rassistischen Vorurteilen entsprechen würde, hätte den Marktwert des schwarzen Boxers und seine Chancen, gegen weiße Gegner antreten zu können, erheblich vermindert.¹⁵² Wie Klabunds Erzählung weist auch Schickeles Kampfbeschreibung eine zirkuläre Struktur auf. In der 15. Runde sucht Jeffries »das neu einsetzende Hammerwerk durch einen Ringkampf aufzuhalten«, womit der Text die semantische Polarität von alt und neu, klassisch und modern intensiviert; Jeffries wird jedoch niedergeschlagen, vom Ringrichter bis »neun« angezählt, »macht eine übermenschliche Anstrengung und erhebt sich«, ehe Johnson ihm den K.O.-Schlag versetzt. Kurze, das Tempo steigernde Sätze sind das sprachliche Gegenstück zu diesem dramaturgischen Höhe- und Endpunkt des Kampfes:

Ein Schlag unter die Kinnlade wirft ihn zurück. Er bleibt regungslos. Lauernd steht der Neger dabei, die blutigen Fäuste an die Brust gezogen, den Kopf vorgestreckt wie ein Irrsinniger. Der Schiedsrichter zählt bis zehn. Jeffries rührt sich nicht. Er wird hinausgetragen. (S. 149)

Schickeles Beschreibung vermeidet im allgemeinen rassistische Stereotypen; bei ihm ist Johnson weder un- noch übermenschlich bzw. über körperliche Schmerzen erhaben, sondern vom Kampfgeschehen körperlich betroffen.

Dennoch erscheint Schickeles Bezeichnung Johnsons als eines »Irrsinnigen« problematisch, da sie den schwarzen Kämpfer mit dem Irrationalen gleichsetzt und ihn am unausgesprochenen Vernunftideal der westlichen Kultur zu messen scheint. Schickeles dynamische Reportage zeichnet sich jedoch (wie oben durch die Pro- und Analepsen in Bezug auf Roosevelt erkennbar) durch ironische Distanz und das Verfahren der Umkehrung aus, wie besonders in der Coda erkennbar wird. Hier richtet sich Schickele zunächst gegen die Werte der westlichen, d. h. weißen Zivilisation: »Man kann sagen, daß die zivilisierte Welt den [sic] Match mit leidenschaftlicher Anteilnahme verfolgte«, heißt es, von der Gegenwartsform der Kampfbeschreibung zur Vergangenheitsform übergehend und (angesichts des Folgenden) mit deutlichem Understatement. Diese Leidenschaft, so die folgenden Sätze, manifestierte sich einerseits in der durch die Telegraphie ermöglichten Live-Wetten, die Schickele auf die oberen Gesellschaftsschichten bezieht: die »Klubherren von Chicago, Melbourne, Kairo, St. Petersburg, London, Berlin, Paris rissen den Telegraphenboys die Depeschen aus der Hand und wetteten ›im Feuer.« (S. 149). Der Glaube an die Vernunft als den Leitwert des Westens wird durch die Geldgier der internationalen Elite unterminiert. Mit noch deutlicherem Understatement notieren die Schlusssätze, wie die universalen Werte der ›Zivilisation‹ durch rassistische Gewaltakte zerstört werden:

152 Boddy, *Boxing*, S. 182.

Als der Sieg des Negers entschieden war, bekamen isolierte Schwarze hier und da die Überlegenheit der weißen Rasse zu spüren. Man schoß auf sie, drückte sie in einem stillen Winkel mit Fußstritten zusammen oder zündete ihnen das Haus über dem Kopf an. (S. 149)¹⁵³

Die Schlussphrase greift die Feuer- bzw. Brand-Metapher auf und verbindet die ›feurige‹ Geldgier der internationalen Elite mit skrupellosen Akten rassistischer Gewalt. An den Sieg Johnson schloss sich tatsächlich eine von offizieller Seite tolerierte Lynchkampagne gegen schwarze Amerikaner an, von der bereits Karl Kraus anmerkte, der angebliche Grund: »ein Sieg im Boxen, den ein Neger über einen Weißen errungen hatte«, sei »nur ein Vorwand« zur Ausübung dieser Gewalt.¹⁵⁴ Schickele lässt auf den Sieg des »Irrsinnigen« Johnson die irrationale Gewalt der weißen Mehrheit an der schwarzen Minderheit folgen, mit der die universalen Werte der westlichen Zivilisation pervertiert werden. Das titelgebende, in Führungszeichen gesetzte »Intense Life« wird damit in mehreren Schritten – durch die Auseinandersetzung mit Roosevelts Lebens- und Kampffideologie, der Marketingmaschinerie der Kampfveranstalter und dem Kampfverlauf im Ring und seinen blutigen Nachwirkungen – in sein Gegenteil verkehrt; der Wunsch nach einer Intensivierung des Lebens durch sportlich-kämpferische Auseinandersetzung mit dem ›Alten‹ in Frage gestellt. Schickeles Text schildert den mit modernsten, aber auch skrupellosen Mitteln arrangierten und ausgetragenen Boxkampf zweier »men in the arena« als das höchst widersprüchliche Spektakel der neuen amerikanischen Zivilisation. Seine inhaltlich und formal anspruchsvolle literarische Reportage verknüpft den Aufsehen erregenden WM-Kampf zwischen Johnson und Jeffries mit Aspekten des sportlichen und politischen Amerikanismus und schwächt expressionistische Hoffnungen auf eine Revitalisierung der sterilen europäischen Kultur deutlich ab.

Joseph Roth: »Der Boxer« (1919)

Roths Reportage, die im September 1919 in der Wiener Zeitung *Der Neue Tag* erstveröffentlicht wurde, lässt sich aus mehreren Gründen als expressionistischer Text bezeichnen.¹⁵⁵ Die Reportage handelt von einem Boxkampf, der in

153 In anderen literarischen Texten aus der Vorkriegszeit greift Schickele mehrfach das Thema extrem brutaler Gewalt im Zusammenhang mit dem europäischen Imperialismus und Rassismus auf, so in den Kurzromanen *Benkal der Frauentröster* (1913), und *Trimpopp und Manasse* (1914), der unten im Tennis-Kapitel behandelt wird, sowie in der langen Erzählung »Der große Aufstand«, *März* 8 (1914), S. 252–257, 275–279 und 300–312.

154 Kraus, Vom Lynchenden und vom Boxen, *Der Sturm* 1, Nr 29 (15. September 1910), S. 229f.

155 Joseph Roth, *Der Boxer*, in: ders., *Werke* Bd. 1: *Das journalistische Werk 1919–1920*, hrsg. v. Klaus Westermann, Köln 1989, S. 142–144. Erstveröffentlichung unter dem Pseudonym

einem Nachtlokal im Rahmen eines abendfüllenden Unterhaltungsprogramms stattfindet. Der Autor nimmt dabei die Perspektive eines Beobachters ein, der mit dem Sport und seinen Regeln nicht vertraut ist. Dadurch wird die Darstellung des Boxkampfes stark verfremdet, die einzelnen Aktionen erscheinen unverständlich und ohne Sinn. Das erstreckt sich auch auf die Darstellung der beiden Boxer und der Offiziellen. Darüber hinaus gebraucht Roth Ironie und andere Verfahren der sprachlichen Distanzierung, wodurch das Boxen nicht als sportlicher Wettkampf, sondern als Simulation eines Wettkampfes und damit als stilisierte Form der kommerziellen Unterhaltung erscheint, die im Text mit anderen Formen der bürgerlichen Hochkultur verglichen werden. Damit will Roth den seinerzeit neuartigen und noch fremden Boxsport als eine kommerzialisierte Form der Unterhaltungskultur entlarven, die auf das Konsumverhalten eines Großstadtpublikums ausgerichtet ist. Gemeinsam mit dem Sechstagerennen gehörte das Boxen im deutschsprachigen Raum zu den Sportarten, die zuerst professionalisiert, kommerzialisiert und theatroliert wurden, womit sie einen Vergleich mit zeitgenössischen Formen der Hochkultur herausfordern. Diese Erscheinungen werden des Weiteren als Symptom der zeitgenössischen Kultur gedeutet, das in einem Akt der Selbstbezüglichkeit auch Diskurse wie den Journalismus miteinbezieht. In Roths Text steht die abendliche Boxveranstaltung für den Kontrast zwischen Schein und Sein; der Boxkampf erscheint als theatralische Form männlicher Gewalt, in der die Fragmentierung des männlichen Körpers anschaulich wird.¹⁵⁶ In diesem Sinne erscheint das Boxen als eine Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln und zu anderen Zwecken. Soziale und politische Kontexte stehen in dieser Boxreportage allerdings eher im Hintergrund; Roth entwickelt vielmehr eine eigenständige, fast als semiotisch zu bezeichnende Perspektive auf das Verhältnis von Körperlichkeit, Männlichkeit und Performanz, die eine Alternative zu dem sich herausbildenden zeitgenössischen Diskurs vom Boxer als effizienten Leistungssportler, als hochtrainierter Kampfmachine und als Leitbild neusachlicher Männlichkeit bildet.

Der Textanfang gibt die theatrolierenden Parameter des in einer Bar stattfindenden Boxkampfes durch Begriffe wie »Pause«, »Vorhang« und »Bühne« vor. Roths Reportage beginnt sinnfälliger Weise mit einer Beschreibung einer 15-minütigen, bei gedämpften Licht stattfindenden »Pause«, die dem Kampf vorangeht, »während numerierte Kellner einkassieren.« (142) Die Pause soll

Josephus in *Der Neue Tag*, 23. September 1919. Zum Programm der von März 1919 bis April 1920 erschienenen Wiener Zeitung und Roths Beiträgen: Klaus Westermann, *Joseph Roth, Journalist. Eine Karriere 1915–1939*, Bonn 1987 (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, 368), S. 24–29. In dieser Studie verzeichnet Westermann Roths Reportage unter dem Titel »Die Boxer« (ebd., S. 265).

156 Zu diesen Themen Roths literarischem und journalistischen Werk vgl. Jon Hughes, *Facing Modernity. Fragmentation, Culture, and Identity in Joseph Roth's Writing in the 1920s*, Leeds / London 2006, S. 62–92.

nicht nur die Publikumserwartung steigern, sondern zugleich eine hochkulturelle Atmosphäre simulieren. Es ist »sehr feierlich«, und erst als ein »magischer Reflektor gegen die Bühne losgelassen wird, bläst alle Welt den Atem aus«, den sie zuvor in hoher Erwartung angehalten hat. Dieser »Atem wird Stimmung und verdichtet sich nämlich zur Weihe. Einfach: Bayreuth!« Dieser Vergleich der Stimmung im Nachtlokal mit Wagners ritualisierter Inszenierung eines mythen gesättigten Gesamtkunstwerks wird sogleich vom Text selber ironisiert. Diese erste Ironisierung ist deshalb bedeutsam, weil sie die Strategie der Re-Materialisierung zeichenhafter Repräsentation veranschaulicht, die Roths Reportage durchzieht: »Als Beweis zitiere ich wörtlich jenes Pfffft!, das als zu Buchstaben kristallisierte Begeisterung Rauch und Schweiß ben-apollinischer Atmosphäre durchschneidet.« (142). Hier ist es die buchstabenhafte Materialisation der künstlich gesteigerten Zuschauererwartung, ihrer simulierten »Begeisterung«, die sich als entlastendes Ausatmen oder Deflation ausdrückt.

Roths Strategie der sprachlichen Distanzierung dient im Weiteren vor allem dazu, die einzelnen Elemente der Boxveranstaltung, von der Vorstellung der Boxer über das Einwiegen und die Freigabe des Kampfes durch Schieds- und Ringrichter bis zur Abfolge der einzelnen Kampfunden und dem vermeintlichen Höhe- und Schlusspunkt des K.O.-Schlags, in ihrer theatralischen Inszenierung zu zeigen und damit grundlegend zu entritualisieren. Die Beschreibung der Kampfvorbereitungen konzentriert sich auf Sicht- und Hörbares, hebt jedoch bereits den Kontrast von Schein und Sein hervor: der Blick erfasst vier »imposant« wirkende Herren an einem Tisch; einer von ihnen, in dem Roth »meinen Kollege von der Sportrubrik« erkennt, hat eine Trommel vor dem Bauch, deren Funktion an dieser Stelle nicht weiter beschrieben wird; ein anderer, ein »schlanker, glattrasierter Herr in einem zweifellosen englischen Jackett und einer überzeugend gelben Weste mit Perlmutterknöpfen« erklärt »von der Rampe herab in einem garantierten Englisch-Deutsch« »Beginn, Wesen und angeblichen Zweck der Boxerei«. Roths Hinweis auf die englische Kleidung und die anglo-deutsche Sprachmischung spielt auf die angloamerikanischen Wurzeln des Boxsports an; das Sprachgemisch soll seiner kommerziellen Darbietung in einer Bar kulturelles Prestige verleihen. Viele deutsche und österreichische Boxer, die nach dem Weltkrieg das Boxen als Beruf ergriffen, hatten in englischen Kriegsgefangenenlagern erste Boxkenntnisse erworben.¹⁵⁷

Anschließend folgt die Präsentation eines »neue[n] Boxer[s]«, der auf Roth »einen deprimiert-feierlichen Eindruck« macht, »etwa wie ein Konfirmand«. Das Wiederaufgreifen des Wortes »feierlich« verbindet diese Szene mit der eingangs geschilderten opernhafte Pausenstimmung. Zugleich entlarvt sie die Präsentationsform als theatralische Inszenierung, die durch geschickte Be-

157 Vgl. Kohr / Krauß, *Kampftage*, S. 38–40.

leuchtung noch gesteigert wird. Als wichtige Merkmale dieser Inszenierung werden die Kostümierung bzw. Verkleidung bestimmt, die einer Fragmentierung des sportlichen Körpers und damit einer Reduktion der Menschlichkeit zuarbeiten: »Ein Smoking hält ihn mit einem Knopf gefesselt. Die Ärmel laufen ohne Übergang plötzlich in zwei ganz überwältigende Fäuste aus.« Schon im Vorfeld des eigentlichen Kampfes erscheinen die einzelnen Aktionen verfremdet dargestellt:

Der Mann im Smoking verschwindet. Der Engländer verschwindet. Mein Kollege mit der Trommel verschwindet. Die ganze Bühne verschwindet. Ich sehe nur Fäuste. Eine Stimme stellt die Fäuste vor. Sie heißen: Harry Schwarz.

Hier liegt ein Kontrast zwischen Form und Inhalt vor; das rhetorische Mittel der Wiederholung (das als Epipher eingesetzte Wort »verschwindet«) macht nicht die Anwesenheit, sondern die Abwesenheit des Beschriebenen deutlich. Zugleich verweist die Wiederholung auf die sprachlichen Anstrengungen, die der Text unternimmt, um den geschickt inszenierten Boxkampf als hohle Form der Unterhaltung zu entlarven. Der vermutlich durch einen geschickten Beleuchtungseffekt begrenzte und gelenkte Blick auf die Fäuste des Boxers macht zugleich deren Zeichenfunktion deutlich: »Die Fäuste bewegen sich nach hinten, offenbar die Folge einer Verbeugung des unsichtbaren Menschen, den sie repräsentieren.« Die Formulierung vom »unsichtbaren Menschen« belegt die expressionistische Grundierung dieser Reportage, selbst wenn Roth die vorübergehende Unsichtbarkeit des Boxers hier als einen Effekt der Bühnenverdunkelung begreift und nicht wie die Expressionisten im übertragenen Sinne als Substanzverlust des eigentlichen Menschen in der rationalisierten Moderne. Nach Wiedereinsetzen der Beleuchtung wird ein zweiter Boxer sichtbar, der allerdings »in einem geblühten Bademantel« erscheint, den er zum Einwiegen ablegt. Das Blumenmuster des Bademantels steht in ironischem Kontrast zur Erwartung eines harten, maskulinen Faustkämpfers, ebenso wie das Ablegen des im Kontext lächerlich wirkenden Kleidungsstücks einen symbolischen Akt der Entkleidung, der Entzivilisierung darstellt. Das knapp dargestellte Ergebnis des Einwiegens reduziert die Boxer auf eine Zahl, ihr Gewicht (67,5 kg und 65 kg), eine Intensivierung der vorherigen Reduktion auf ihre »Fäuste«. Die lapidare Feststellung: »Der Engländer triumphiert« gibt einerseits die theatralische Inszenierung wieder, ist andererseits aber ein deutliches Ironiesignal, denn der vermeintliche Triumph wurde ohne Kampf, auf der Waage erzielt. Auch die weiteren Kampfvorbereitungen, wie das Handtuchfächeln und das Massieren mit Franzbranntwein, sind distanziert dargestellt: sie werden mit »Andacht« getroffen; »[d]ie Boxer sitzen unbeweglich-erhaben wie indische Gottheiten.«

Auf den ersten »ganz unvermittelt[en]« Trommel- bzw. Gongschlag des Sportkollegen hin werden die Boxer »wütend. Zinnoberrote, behandschuhte

Fäuste tänzeln, schwenken, stoßen, schieben, sausen durch die Luft. Zickzack und kreuz und quer.« (143) Ein »Dröhnen« stellt sich als harter Treffer auf den Gegner heraus. »Mein Nachbar konstatiert: solar plexus.« »Plötzlich wirbeln zwei Fäuste um einen armen Kopf. Die Folge ist eine Watschen. Es ist ein Swing.« (143) Indem der Text einzelne Faustschläge isoliert, gelingt es ihm, das Kampfgeschehen als ohne inneren Sinn darzustellen. Der Eindruck des Sinn- und Zusammenhanglosen wird durch die Hinweise auf die Sprachen des Boxens noch verstärkt; im o. a. Beispiel die Spannung zwischen der Alltagssprachlichen und dialekthaften »Watschen« (Ohrfeige) und dem Fachwortschatz des Boxens, der sich als Fremdsprache (Englisch und Latein) geriert. So kann Roth die Beziehung zwischen entkontextualisiertem Geschehen und Sprache, zwischen scheinbar unmotivierten, instinktivem körperlichem Verhalten und dem durch Worte konstituierten Sinn dieses Verhaltens hervorheben. Der Text greift diese Technik im Folgenden mehrmals wieder auf, z. B.: »Die Nasen bluten gleichgültig. Waren es Nasenstüber? Nein! Es waren: Uppercuts. Stoische Nasen!« (144)

Wie in Schickeles »Intense Life!« dienen die wiederholten Gongschläge dazu, die konsekutive Darstellung des Kampfgeschehens zu unterbrechen. Anders als Schickele, der die zunehmende Dominanz Johnsons und die blutigen Verletzungen Jeffries' hervorhebt, gibt es in Roths Reportage jedoch keine Sinnstiftungen, die sich von der Dramaturgie des Matches herleiten würden. Im Gegenteil: Der Beobachter scheint immer weniger in der Lage, die zeitliche Abfolge der einzelnen Kampffaktionen räumlich zu verorten. Dadurch hebt Roths Text die Eigendynamik und Deutungsunabhängigkeit des Körperlich-Materiellen hervor: »Noch einmal: Gong! Die Materie entlädt sich. Irgendwo blutet eine Nase. Und noch eine.« Die zunehmende Gewalt und ihre sichtbaren Folgen steigern die Schaulust des Publikums: »Brünstige Operngucker recken sich lüstern. Ein molliges Kichern kollert durch den Saal.« Dies scheint auch den Beobachter zu betreffen, der nun so etwas wie eine Dramaturgie erkennt: »Immer aber, wenn es am spannendsten und blutigsten wird, schlägt mein Kollege auf die Trommel: Gong!« Der anschließende, Ausruf »Welch ein Mann!...« ist nicht nur wegen der Ellipse mehrdeutig; die Bewunderung der Fähigkeit zur dramaturgischen Gestaltung und Manipulation von Zuschauerreaktionen ist mit Distanz gemischt.

Das Ende des Boxkampfes erscheint ebenso unvermutet wie kalkuliert. Der Berichterstatter hat nun auch die zeitliche Orientierung verloren; denn »Irgendwann nach dem achten oder neunten Gong« erfolgt »ein fürchterlicher Krach«, als einer der Kämpfer zu Boden stürzt und vom Ringrichter angezählt wird. »Der Boxer rührt sich nicht. Unwiderruflich tot. Schad um den jungen Mann!« Das hochtheatralische Drama wird jedoch als reine Schau entlarvt; die Illusion durchbrochen:

Bei »zehn« springt er auf. Bravoklatschen brandet um seine blutende Nase. Sieger und Besiegter stehen vereint da. Beide verneigen sich. Rührendes Bild der Großmut und Versöhnung. Es schreit nach einem Dichter! (144)

Indem Roth das Finale des abgekarteten Kampfes ironisch als Szene aus einem Rührstück charakterisiert, das einer besonderen sprachlichen Behandlung durch einen Spezialisten bedarf, macht er erneut auf die Parallele zwischen Performanz, Körperlichkeit und Sprachlichkeit deutlich.

Die Reportage schließt mit der Schilderung eine Szene im Kaffeehaus, das sich gegenüber dem Veranstaltungsort befindet und bei der der Berichterstatter die am Kampf Beteiligten unerwartet wieder trifft. Aus den »unsichtbaren Menschen«, die in der kalkulierten Inszenierung des Boxkampfes auftraten, werden nun »sichtbare Menschen«. »Plötzlich schwanken Fäuste herein. Dann werden Menschen allmählich sichtbar. Ein Mister redt weanerisch«, der schwerere der beiden Boxer (»Siebensechzigeinhalb«) setzt sich an den Tisch: »Seine Fäuste reden englisch: upercut [sic], swing. Und sein Auge übersetzt: a Watschen, daß dir obarinnt...« An diesem »anderen« Ort, der nicht mit dem der theatralischen Inszenierung des Boxens und der Reduktion der Boxer auf ihre »Fäuste« identisch ist, findet der Übergang von der Unsichtbarkeit zur Sichtbarkeit der Menschen statt und löst sich das Rätsel ihrer wahren Identität, wobei es dem Berichterstatter überlassen bleibt, die gestischen und sprachlichen Zeichen zu lesen und zu deuten. Der Schlusssatz: »Ich rufe: Zahlen!!!« schildert den fluchtartigen Aufbruch des Berichterstatters und führt zugleich an den Anfang des Textes zurück, bei dem »numerierte Kellner« in der erwartungsschwangeren Pause vor dem Kampf beim Publikum abkassierten. Die durch einen performativen Sprechakt bezeichnete Zahlungsbereitschaft hat hier am Schluss allerdings eine gegenteilige Funktion: Er will zahlen, weil sich die nun »sichtbaren« Menschen nicht als wahre Menschen, sondern als waschechte Wiener herausstellen; sie sind gespalten, da ihre Fäuste eine andere Sprache sprechen als ihre Augen. Auch der Reporter spricht die neue abstrakte Sprache der kommerzialisierten Unterhaltung, ebenso wie seine Boxreportage die sprachlichen und theatralischen Konstruktionen der Boxer und des Boxkampfes in den Vordergrund stellt. Der in dem Ausruf »Zahlen« erscheinende Sprechakt ist damit eine angemessene verbale Zurückweisung der beredten, aber gespaltenen Sprachen des zeitgenössischen Boxtheaters, das Roth als unechte, Authentizität vorgaukelnde Erscheinung der neuen Unterhaltungskultur entlarvt.

Alfred Richard Meyer: »Der Boxer« (1920)

Des Sieges Selbstverständlichkeit trittst du in schwammiger Nacktheit auf den Plan,
 Mit allen Künsten, allen Kniffen deines Feindes tiefst vertraut.
 Ich krieg' dich schon! Ich hab' dich schon! leuchtet das Herbstbraun deiner Augen.
 Grellgrüner Schurz des Gegners ist dir prahlerischer Sommer.
 Schon hat dein Umbra-Blick ein blaues Wunder weg.
 Jedoch der Hammer deiner Kugelfäuste will sich weiter einen Amboß suchen,
 Muß hartes Männerfleisch als guten Amboß haben.
 Jedweder Amboß ist ganz plötzlich aus dem Räumlichen verschwunden,
 Schwebt, schaukelt irgendwo in andern Dimensionen,
 Wird selber Hammer, schlägt, und zwar verdammt, auf Gegenstand und Ziele.
 Du stolperst, neigst dich schon, gezwungen zum Tribut.
 Der fliegt, ein roter Rosenstrauß, dir üppig aus der Nase.
 Wie wird dir? Irrer Taumel reißt dich schon nach hinten.
 Du sinkst, von einem violetten Traum umfängen, tief und tiefer in die glühen Rosen.
 Dein letzter Trost: aus irgendwelchen Fernen schreit der Pöbel: Schiebung!¹⁵⁸

Meyer ist in der Literaturgeschichte des Expressionismus in erster Linie als Verleger bekannt, der mit der Herausgabe der »Lyrischen Flugblätter«, in denen u. a. Gedichte von Benn und anderen erschienen, zur Verbreitung frühexpressionistischer Dichtung beitrug. Als Lyriker publizierte er v. a. unter dem Pseudonym Munkepunkte, darunter auch Gedichte zum Thema Sport. Meyers Gedicht »Der Boxer« erschien 1920, ein Jahr nachdem in Meyers Verlag Joachim Ringelnatz' *Turngedichte* mit einem Vorwort des Verlegers erschienen war; in einem dieser satirisch-parodistischen Gedichte wendet sich Ringelnatz einem Boxkampf zu. Meyers Gedicht wurde seinerseits im *Sport-Brevier* des Fritz Gurlitt Verlags publiziert, das literarische Texte und Essays zeitgenössischer Schriftsteller, Journalisten und Sportler enthielt. Daneben enthält es Zeichnungen und Illustrationen von Ludwig Kainer, die Sportszenen und -mode zeigen. Mit dieser Mischung entsprach das Brevier dem Profil des Verlags, der eng an die gleichnamige Berliner Kunstgalerie angeschlossen war. Zu den thematisierten Sportarten gehören der Reitsport, Tennis, Motorsport sowie verschiedene Winter- und Wassersportarten; daneben diverse Aufsätze zur Sportmode. Gemeinsam ist diesen Sportarten, dass sie aufwändig und teuer sind. Auch vormoderne Aktivitäten wie das Jagen und das Angeln werden (z. T. mit älteren Texten) zu zeitgenössischen Sportarten mit deutlich mondänem Anspruch erhoben. Dass mit Meyers Gedicht und einem kurzen Aufsatz des Journalisten Peter Ejk auch das Boxen vertreten ist, signalisiert die Modernität, die diesem sehr neuen und soeben erst offiziell zugelassenen Sport zugeschrieben wird. In seinem Aufsatz spricht Ejk die Hoffnung aus, dass der

158 In: *Sport-Brevier*. Berlin 1920, S. 110.

deutsche Boxsport nach Aufhebung des Polizeiverbots und im Kontext der Kriegsniederlage einen Aufschwung nehmen und internationale Anerkennung finden wird.¹⁵⁹ Die intermediale Verbindung von Wort und Bild, die Mischung von literarischen und Unterhaltungstexten mit solchen, die eher eine Werbeabsicht verfolgen (ein knappes Dutzend Werbeseiten von Berliner Mode- und Sportausstattungs-geschäften am Ende des Bandes verstärkt diesen Eindruck) belegt, dass sich das *Sport-Brevier* an eine gebildete, städtische, mondäne Leserschaft richtete.

Im Unterschied zu Boldt ist Meyers Gedicht auf einen der beiden Boxer perspektiviert und schildert Erwartungen vor Kampfbeginn, einzelne Phasen des Kampfverlaufs vermittelt der ausgetauschten Hiebe bis zur schließlichen Niederlage durch K.O. Das Gedicht beruht dabei auf dem Prinzip der Inversion, das sich auf Inhalt (den dargestellten Boxkampf), Sprache und Form auswirkt. Der streng durchgehaltene Anredegestus (»Du«) erinnert an die antike Hymnend-tradition, besonders Pindars Oden auf die Sieger bei Faust- und Ringkämpfen. In radikaler Abkehr von dieser Tradition stellt Meyers Gedicht jedoch einen Boxkampf aus der Perspektive des Verlierers dar und sieht vom Vorbildcharakter des sportlichen Siegers vollständig ab. Der Boxer in Meyers Gedicht war sich bei Kampfbeginn des Sieges sicher, wird aber von seinem Gegner K.O. geschlagen. Im Unterschied zu Boldts Gedicht, wo sich das Siegesgefühl nach hartem und blutigem Kampf einstellte, wird es hier bereits vor dem Kampf ausgesprochen, um im weiteren Verlauf nach und nach dekonstruiert zu werden. Darüber hinaus wird der epochentypische Rekurs auf ein lyrisches Ich invertiert; die Innenperspektive des anfangs noch siegessicheren Verlierers wird in der Form eines lyrischen Du profiliert. Der Beginn des Gedichts stellt die Siegeszuversicht des Boxers heraus, der mit dem Kampfstil seines Gegners »tiefst vertraut« ist und sich durch einen Blick auf seinen Gegner selber Mut und Zuversicht zuredet. Mit diesem Verweis auf die taktische Einstellung auf die »Künste« und »Kniffe« des Gegners unterstreicht das Gedicht die Bedeutung der »körperliche[n] Gewandtheit und geistige[n] Schnelligkeit«¹⁶⁰ eines Boxers für dessen Siegesgewissheit. Der Ausdruck »in schwammiger Nacktheit« allerdings konnotiert einen älteren bzw. nicht voll durchtrainierten Boxer, dem es an physischer Kraft und Kondition mangelt. Meyer stellt einen hässlichen bzw. grotesken Männerkörper dar, der das klassische Schönheitsideal konterkariert. Die Boxer erscheinen auf körperliche Attribute reduziert (Augen, Kugelfäuste, hartes Männerfleisch). Die Farb- und Jahreszeitenmetaphorik (braun; grellgrün / blau; Herbst; Sommer) die in Z. 3 und 4 eingeführt wird, baut einen deutlichen

159 Ejk, *Im Ring*, ebd., S. 111–114. Vgl. auch das Vorwort von Carl Diem, *Die Zukunft des deutschen Sports*, ebd., S. 7–11.

160 Ejk, *Im Ring*, S. 112.

Gegensatz zwischen den beiden Boxern auf; wobei Helligkeit und Sommer vitale Kraft und Siegeszuversicht symbolisieren, dunklere Herbstfarben dagegen Verfall und Devitalisierung. Der Gedichtanfang deutet zudem bereits die Verunsicherung des Sehsinns an, die im Kampfverlauf zunehmen wird. Zwar richtet sich der Blick auf den »grellgrünen Schurz des Gegners«, ohne allerdings dessen symbolische Bedeutung – die virile Kampfkraft des Antagonisten – wahrzunehmen.

Die folgenden vier Zeilen schildern die ersten Kampfhandlungen. Auf den unerwarteten, vermutlich ansatzlosen Schlag des Gegners folgt ein reflexartiges mechanisches Zurückschlagen, das durch die Bildwörter »Hammer« und »Amboß« Konnotationen metallischer Härte und Kraft erhält. Die mehrfache Wiederholung dieser beiden eng aufeinander bezogenen Bildvorstellungen verdeutlicht dann den Umschwung und die ›Verkehrung‹ des Kampfes. In Pindars Oden wird die Hammer- und Amboß-Metaphorik als Sinnbild für die Aktivität des Dichters verwendet, der in seiner ›Wortschmiede‹ arbeitet.¹⁶¹ (In der Hymnentradition werden solche Wiederholungen bzw. Varianten einzelner Wörter und Ausdrücke als Anadiplosen und Annominatia bezeichnet.) Die Wortwahl zu Beginn von Meyers Gedicht suggeriert nicht nur eine mechanische und automatisierte Reaktion, sondern zugleich eine Verselbstständigung der »Kugelfäuste«, die unabhängig vom Willen des Boxers agieren. Während die »Kugelfäuste« auf die modernen gepolsterten Boxhandschuhe verweisen, erinnert das Bild vom »Hammer« an den Schlag von oben auf den Kopf oder Nacken des Gegners, den sog. Hammerschlag, der in der Antike erlaubt, nach den modernen Kampfregeln von 1867 jedoch verboten war.¹⁶² Das umgangssprachliche »blaue Wunder«, das der getroffene Boxer erlebt, ist vermutlich ein harter Schlag ins Gesicht oder ein Kinnhaken, der eine sofortige Schwellung hervorruft; das auf die körperliche Verletzung bezogene Farbwort setzt jedoch die Verschiebung der positiven Farben (hier ›blau‹) auf den Gegner fort und weist auf dessen Sieg voraus.

Der folgende Vierzeiler (Z. 9–12) behandelt die ›plötzliche‹ Umkehrung der Kampfsituation aus Sicht des älteren Boxers. Er nimmt den Gegner, den vermeintlichen »Amboß« nicht mehr deutlich wahr und muss zahlreiche Treffer einstecken, die ihm blutige Wunden zufügen und seinen Körper zum Stolpern bringen. Meyer bringt hier rituelle Vorstellungen von Tribut- und Blutzoll zusammen, die ein in der Schlacht Unterlegener an den Sieger zu entrichten hat. Der rituelle Blutzoll wird allerdings ironisch als Nasenbluten dargestellt; dieses lokalisierte Bluten zu Beginn des letzten Vierzeilers als »roter Rosenstrauß«

161 Pindar, *Oden*, übers. u. hrsg. v. Eugen Dönt, Stuttgart 1986, S. 90/91 (Erste Pythische Ode).

162 Vgl. Raimund Wünsche, Sport in der Antike, in: *Architektur + Sport. Vom antiken Stadion zur modernen Arena*, hrsg. v. Winfried Nerdinger, München 2006, S. 15–33, hier S. 27.

metaphorisiert. Das vergossene Blut ist der körperliche Tribut, den der Verlierer dem Sieger zollt, und zugleich der symbolische Rosenstrauß, mit dem der Sieger geehrt wird. Hart getroffen und verwundet, wird der Boxer von einem »irren Taumel« kurz vor dem Knockout »nach hinten« geworfen; er geht zu Boden, wobei die Farbsymbolik des Gedichts das »blaue Wunder« des ersten erhaltenen Treffers nun (vermutlich durch die Gegenwart des Blutes) zu einem »violett Traum« macht. Das aus der Nase strömende Blut wird mit einer an August Stramm erinnernden sprachlichen Verknappung als »glühe Rosen« bezeichnet. Die gehäufte Verwendung von Ausdrücken aus den Bereichen des Irreseins, des Traums, des Taumels deutet auf die einsetzende Bewusstlosigkeit des schwer angeschlagenen Boxers hin und spielt zugleich auf die Entgrenzungsvorstellungen des literarischen Expressionismus an, die eng mit der Subjektproblematik verbunden ist. Der Kampf des Subjekts mit den Zwängen der zivilisatorischen Moderne und der Wunsch nach seiner befreienden Erlösung wird bei Meyer allerdings ironisch in die Niederlage eines Boxers verkehrt. Meyers Antihymne endet mit einer letzten inhaltlichen Verkehrung: Kurz vor der Ohnmacht vernimmt der Boxer noch die Protestrufe des Publikums, die einen abgesprochenen Kampf vermuten und sich um die Fortsetzung des Spektakels betrogen fühlen.

In formgeschichtlicher Hinsicht stellt Meyers Boxgedicht eine Verkehrung der klassischen Hymne, eines Lob- oder Preisgesangs auf einen Gott oder einen vorbildlichen Menschen, dar. Das Boxthema spielt dabei deutlich auf Hymnen und Oden Pindars und Bachylides' an, in denen die Sieger im Faust- oder Ringkampf bei den antiken Olympischen und anderen Wettspielen verewigt werden. Da die antike Hymne in der deutschen Literatur zum Kunstlied hohen Stils wurde, mit dem sich ein entsprechend hoher Kunstanspruch verband,¹⁶³ bildet Meyers Antihymne auch eine Verkehrung der deutschen Tradition. Ein bevorzugtes Thema in der deutschen Hymnentradition seit dem 18. Jahrhundert war das Ideal der Männerfreundschaft. Meyers Konzentration auf die körperliche Auseinandersetzung zweier Gegner vor zahlendem Publikum konterkariert dies.

Das Verfahren der ironischen Umkehrung ist ebenfalls in Meyers Sprache und Wortwahl zu erkennen. Auch hier greift das Gedicht Elemente der klassischen Hymnen- bzw. Odentradition auf, um sich im Hinblick auf die dargestellte Niederlage von ihnen zu distanzieren. Die eingangs ausgesprochene Personifizierung »Des Sieges Selbstverständlichkeit« verwendet bereits die für die Hymnenform typische Periphrase und Alliteration; beide finden sich im weiteren Verlauf des Gedichts sehr häufig. Wie oben bereits angedeutet, stehen die

163 Dieter Burdorf, Ode, Odenstrophe, in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* [...] hrsg. v. Harald Fricke, Bd. 2, Berlin / New York 2000, S. 735–739.

zahlreichen Wiederholungen gleicher bzw. verwandter Wörter und Ausdrücke in der Tradition der odentypischen Anadiplose und Annominatia. Anders als in der klassischen Tradition dienen diese rhetorischen Mittel nicht der Intensivierung und Hervorhebung der vorbildlichen sportlichen Leistung, sondern sie lassen die Anstrengungen des alternden Boxers lächerlich und komisch erscheinen, wie z. B. »Er hämmert los – zwei, drei – in leere, leerste Lüfte.« (Z. 8) Ein auffälliges Merkmal ist der Wechsel von einem hohen, hymnischen Ton, mit periphrastischer Wortstellung, poetischen Mitteln und relativ komplexer Bildsprache, zu Versatzstücken der schnoddrigen Alltags- bzw. Umgangssprache (z. B. ein blaues Wunder weg haben). Dieser Kontrast spiegelt in formaler und sprachlicher Hinsicht den Kontrast zwischen Siegeszuversicht und der Niederlage wider und macht zugleich den radikalen Unterschied zwischen Meyers Boxerhymne und klassischen und zeitgenössischen Hymnenformen deutlich. Mit diesen Anspielungen auf die Tradition hymnischen Sprechens macht Meyers Boxgedicht nicht zuletzt auf die Funktion des Dichters und der Dichtung aufmerksam. Hatten die Oden Pindars und anderer klassischer Autoren die Aktivitäten des Dichters eng mit denen des besungenen Athleten verbunden und das Dichten selber zum Gegenstand gemacht,¹⁶⁴ so zeichnet sich Meyers ironisches Gedicht durch eine erheblich größere Skepsis gegenüber der Rolle von Dichtung aus. In der klassischen Tradition war der Lobpreis der Athleten mit einem zeitlichen Index versehen: nicht nur sie wurden verewigt, auch der Dichter und die Dichtung selber. An die Stelle klassischer Permanenz setzt Meyers Antihymne moderne Kontingenz und Vergänglichkeit, was auch durch die Partialität der lyrischen Perspektive unterstrichen wird. Vom Sieger ist nicht weiter die Rede.

Eine gegen die Tradition gerichtete Inversion kann man auch im Hinblick auf die Form von Meyers Gedicht erkennen. Es variiert klassische Odenformen und lässt sich in vier Teile aus jeweils vier Zeilen gliedern, deren Grenzen durch Punkt bzw. Ausrufzeichen am Ende von Z. 4, 8, 12 und 16 markiert werden, auch wenn im Druckbild keine Unterscheidung zwischen Strophen getroffen wird. Die einzelnen Verse sind in der Regel mit Bedeutungs- und Sinneinheiten identisch. Die wenigen Interjektionen oder syntaktischen Einfügungen (Z. 8, 11–13) stellen keinen formalen Bruch der Vergestaltung dar. Bei der Vergestaltung spielt Meyer auf formale Elemente der klassischen Ode an. Meyer greift auf die vierzeilige asklepiadische Ode zurück, bei der auf zwei parallel gebaute, lange sechshebige Zeilen zwei kürzere Verse folgen. In dieser Odenform zeichnen sich die beiden Langverse durch starke Mittelzäsur bzw. Hebungsprall aus, was bei Meyer lediglich einmal anzutreffen ist (Z. 14). Diese formale Ausnahme wird

164 Vgl. Eugen Dönt, Nachwort, in: Pindar, *Oden*, übers. u. hrsg. v. dems., Stuttgart 1986, S. 309–323, hier S. 315; Boddy, *Boxing*, S. 18f.

jedoch durch die poetische Sprache, v. a. Anadiplosen (Wort- oder Wortteilwiederholungen) sowie zahlreiche Alliterationen und Assonanzen in den jeweils benachbarten Versen ausgeglichen bzw. überformt. Auch in der Gestaltung der Verslänge kann man sowohl die Aufnahme als auch die Variation klassischer Formen feststellen. Während die Verslänge in der alkäischen und aklepiadischen Ode ab der dritten Zeile abnimmt, lässt Meyer mit einer Ausnahme (Z. 7) seine jeweils ›dritte‹ Verszeile deutlich zunehmen (Z. 3, 11, 15). Die für die sapphische Ode typische starke Verkürzung der vierten Zeile, die nur etwa halb so lang ist wie die vorgehenden drei, scheint im Ansatz verwendet zu werden, wenn auch nicht in derart strengem Regelmäß. Meyers Gedicht weist insgesamt sieben Zeilen mit mehr als zehn Hebungen und neun Zeilen mit acht oder weniger Hebungen auf. Typisch für die Odenzeile ist weiterhin der strenge Wechsel von betonter und unbetonter Silbe, was allerdings in bestimmten Odentypen durch eine zweisilbige Senkung oder eine zweisilbige Hebung durchbrochen werden kann. Zwar ist das Versmaß relativ solide durchorganisiert, wird aber nicht immer genau eingehalten. Einige für die Wiederaufnahme der antiken Odenstrophe in der literarischen Moderne typischen Elemente, wie etwa das Enjambement oder den klaren metrischen Einschnitt in der Versmitte, vermeidet Meyer allerdings vollständig. Mit der Vermeidung gerade dieser wichtigen Formelemente, die vor allem die deutschsprachige Hymne von Hölderlin bis Stadler und Trakl charakterisiert, schert Meyers Gedicht sowohl aus der antiken als auch aus der deutschsprachigen Tradition aus.

Mit den hier umrissenen Tendenzen in Inhalt, Sprache und Form lässt sich Meyers Antihymne in einem Spannungsverhältnis zwischen literarischer Tradition und Moderne situieren. Da Meyer sich dem Boxen zuwendet, d. h. der modernen Variante des aus der Antike stammenden Faustkampfes, kann er dieses Spannungsverhältnis im Hinblick auf Thema und Gestalt, Inhalt und Form miteinander verschränken. Die eng miteinander verbundenen, aber gegenläufigen Tendenzen des Gedichts machen am Thema des Boxens auf das Problem der Sinnvergewisserung im Zeichen der Subjektkrise aufmerksam. Im Epochenzusammenhang des Expressionismus werden Hymnen und hymnische Formen dazu verwendet, »den Entzug verbindlichen Sinns« zu beklagen; dies allerdings »auf paradoxe Weise in eben den Formen [...], die einst seiner Verkündigung dienten.«¹⁶⁵ Von daher markiert hymnisches Sprechen im Expressionismus, etwa bei Trakl und Stadler, in der Regel eine tiefe Spannung zwischen der Erfahrung des Sinnentzugs und der Sinnbeschwörung durch ekstatisches Sprechen oder rauschhaft-entgrenzendes Erleben. Vor diesem Hintergrund wird Meyers Box-Gedicht als Kontrafaktur und systematische Destruktion epochentypischer Hoffnungen deutlich. Die Destruktion der Siegesgewissheit, die

165 Frank Krause, *Literarischer Expressionismus*, S. 180.

unzureichende Kampfkraft und Beweglichkeit, die zunehmende Verwundung, die ironischen Hinweise auf geistige und körperliche Entgrenzung, der schließliche K.O.-Schlag des Boxers, dem kurz vor der Bewusstlosigkeit eine letzte sinnliche Wahrnehmung bleibt, werden in Meyers Anti-Hymne als unaufhaltsamer ›Entzug verbindlichen Sinns‹ für das Subjekt der Moderne dargestellt. Eine weitere Konsequenz dieser Lesart ist, dass auch der moderne Dichter zu den Verlierern gehört. Anstatt die Sieger zu besingen, muss er eine andere taktische Einstellung gegenüber den zunehmend divergierenden Tendenzen der zivilisatorischen und ästhetischen Moderne einnehmen. Gottfried Benns »Eine Hymne« zu Folge, die sich wie eine späte Replik auf Meyers Anti-hymne liest, muss der moderne Dichter »Mit jener Eigenschaft der großen Puncher: / Schläge hinnehmen können / stehn,« ebenso »auch den Sieg verschenken können –.«¹⁶⁶

Klabund: »Der Boxer« (1922)

Diese in scheinbar kunstloser Sprache vorgetragene Ich-Erzählung von Klabund (d.i. Karl Henschke) befasst sich mit Herkunft und Werdegang eines jungen aus Bayern stammenden Mannes, der nach dem Verlassen des Elternhauses und einigen in London verbrachten Jahren am Anfang einer vielversprechenden Karriere als Berufsboxer steht. Klabund nahm die kurze Erzählung in den Sammelband *Kunterbuntergang des Abendlandes* (1922) auf.¹⁶⁷ Die meisten Erzählungen des Sammelbandes sind datiert und mit Daten ab 1911 versehen; »Der Boxer« ist dagegen undatiert. Gegen Ende der Erzählung werden mit den Namen Breitensträter und Naujocks zwei deutsche Berufsboxer erwähnt, die zu Beginn der 20er Jahre Karriere machten; von daher lässt sich vermuten, dass »Der Boxer« um dieselbe Zeit entstand.¹⁶⁸

Im Unterschied zu den anderen in diesem Kapitel behandelten Boxtexten geht es bei Klabund nicht um einen spezifischen Boxkampf. Der neutral gehaltene Titel der Erzählung nennt die Hautfigur und umreißt das Thema des Textes. Der Text selber beginnt allerdings mit einer einleitenden Selbstvorstellung des Ich-

166 Gottfried Benn, *Eine Hymne*, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Gerhard Schuster, Bd. 1: *Gedichte 1*, Stuttgart 1986, S. 255.

167 *Kunterbuntergang des Abendlandes. Grottesken*, München 1922, S. 129–135. Im Folgenden zit. nach dem Abdruck in Klabund, *Sämtliche Werke*, Bd. 2: *Erzählungen und kleine Schriften*, 1. Teil: *Erzählungen*, hrsg. v. Michael Schwerf, Amsterdam / New York 1998, S. 298–300.

168 Hans Breitensträter (1897–1972) und Richard Naujocks (1896–1957) boxten in unterschiedlichen Gewichtsklassen. Breitensträter wurde im April 1920 nach einem K.O.-Sieg über Otto Flint deutscher Meister im Schwergewicht; Naujocks war von 1919 bis 1927 deutscher Meister im Leichtgewicht.

Erzählers: »Mein Name ist Joseph Peintner, genannt die bayerische Wildkatze. Geboren bin ich in Hals bei Passau.« (S. 298) Auf diese Selbstvorstellung folgt die Hinwendung zur Erzählung des Lebenslaufs, die den eigentlichen Gegenstand dieser Prosa bildet. Klabunds Text hat damit an einem breiteren literarischen und publizistischen Diskurs teil, der sich auf Herkunft und Werdegang junger deutscher Berufsboxer konzentriert und ihre sportliche Karriere oft als Aufstieg aus sozialer Deklassiertheit, als Ausweg aus niedrigen gesellschaftlichen Verhältnissen darstellt. Die soziale Herkunft des Boxers aus den unteren Schichten dient in diesem Diskurs zur Erklärung und Rechtfertigung des dem Boxen inhärenten instinktiven Handelns und maskuliner Gewalt und Härte. Mit dem Rekurs auf das Boxen entwirft und propagiert dieser Diskurs ein bestimmtes Konzept von Männlichkeit, das auf die herrschenden gesellschaftlichen Verhältnisse abgestimmt ist. Diese drei Elemente lassen sich – mit unterschiedlicher Gewichtung – in zahlreichen literarischen und journalistischen Texten aus den frühen und mittleren Jahren der Weimarer Republik finden.¹⁶⁹ Während Klabunds Erzählung das Boxen in durchaus zeittypischer Weise mit außersportlichen Faktoren verbindet, deutet ihre literarische Form allerdings eher auf eine Verunsicherung der Identität des Boxers hin und legt eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Topos des gesellschaftlichen ›Daseinskampfes‹ nahe. Klabunds Erzählung endet mit der erneuten Namensnennung, die wie eine Bekräftigung der neugewonnenen Identität als Berufsboxer wirken soll: »Denn ich bin Joseph Peintner, genannt die bayerische Wildkatze, aus Hals bei Passau.« (S. 300)¹⁷⁰ Doch die als Echo der einleitenden Sätze angelegte Schlussformel gibt dem Text einen zirkulären Charakter und wirkt, zumal sie eine Kausalität nahelegende Konjunktion verwendet, wie eine allzu ängstliche Behauptung der eigenen Identität und arbeitet damit der Verunsicherung des Erzählgegenstandes zu. Der animalisierende Beiname »Wildkatze« ist nicht nur Sinnbild von lauernder, klug eingesetzter Kraft und Beweglichkeit im Boxring, sondern suggeriert auch das animalisch-instinktive Verhalten des Boxers im außersportlichen Bereich und wirft damit die Frage nach seiner Anpassung an gesellschaftliche Normen und Erwartungen auf.¹⁷¹ Klabunds Prosa unterscheidet sich von dem o. a. Diskurs des Weiteren dadurch, dass sie auf individualisierende Züge in der Lebensgeschichte ihres Ich-Erzählers zugunsten größerer Typisierung, wie sie im Expressionismus üblich ist, verzichtet. Damit wird zugleich eine Spannung zwischen dem Einzelschicksal und dem Typischen hergestellt. Kla-

169 Rase, *Kunst und Sport*, S. 131 f. Vgl. exemplarisch Brecht, *Der Kinnhaken und andere Box- und Sportgeschichten*, hrsg. v. Günter Berg, Frankfurt/M. 1995.

170 Damit greift Klabunds Erzählung ein Strukturelement einer mustergültigen Prosa des frühen Expressionismus, Albert Ehrensteins *Tubutsch* (1912), auf.

171 Eine weitere Nähe zwischen Klabund und dem frühen Brecht besteht in der Darstellung männlichen Instinktiverhaltens als einer Form der literarischen Sozialkritik.

bund richtet seinen Blick weniger auf die sportlichen Aspekte des Boxens, sondern stellt es als typische Form und logischen Ausdruck des allgemeinen »Kampf[es] ums Dasein« dar, wie es an einer Stelle heißt. Die Entscheidung, Boxer zu werden, ist damit gesellschaftlichen Umständen geschuldet.

Im Unterschied zu den typischen Boxergeschichten der 1920er Jahre konstruiert Klabund Peintners Lebenslauf nicht als Aufstiegs-, sondern zunächst als Abstiegskarriere. Das Motiv der Abstammung aus einer kinderreichen Familie (Peintner ist das fünfte von dreizehn Kindern) verbindet sich wider Erwarten nicht mit der Herkunft aus den ärmeren unteren Bevölkerungsschichten, sondern mit der aus wirtschaftlich gesicherten, bürgerlichen Verhältnissen: »Mein Vater ist Mühlenbesitzer und ein ganz abscheulicher Lackl. Könnt' mir leicht 100 000 Mark hergeben, tut's aber ums Verrecken nicht. Den ganzen Tag sitzt er in seinem Kontor und zählt braune Scheine.« (S. 298) Der in zahlreichen expressionistischen Texten erkennbare Hass auf den Vater wird bei Klabund dadurch motiviert, dass der Vater die selbstzufriedene Gier des modernen Menschen nach materiellen und finanziellen Werten personifiziert. Der anschließende Satz »Seine Kinder hat er nie gezählt« macht, auch in der Wiederholung des Verbuns »zählen«, die emotionale Vernachlässigung der Familie durch den Vater deutlich. Neben der implizierten Vernachlässigung macht die Ich-Erzählung den expressionistischen Hunger nach Leben als Motiv geltend, wobei er die Metapher des Brennens bzw. der Flamme verwendet: »Mit 15 Jahren brannte ich nach England durch. All right. Denn das Leben brannte in mir wie eine ungestüme Flamme, ich wußte nicht, wozu, noch wohin. Nur: daß ich brannte.« (S. 298).

Die folgenden Abschnitte schildern die Ankunft des jungen Peintner in London und seine Versuche, in einem verarmten, halbkriminellen Milieu zu überleben. Auch hier ergeben sich Spannungen zwischen bürgerlichen, sozial akzeptierten und antibürgerlichen Verhaltensweisen. Nachdem er in einem christlichen Wohnheim untergekommen ist, stiehlt er einen Frack, durch dessen Tragen er sich eine Anstellung als Kellnerjunge in einem Hotel verschaffen kann. Klabund modelliert zudem Peintners Erfahrungen mit körperlicher Gewalt, erwachender Sexualität Erwachen und finanzieller Ausbeutung. Die Aufmerksamkeit eines Hotelgastes, eines Herrn aus Liverpool (»Er sah mich immer so sonderbar an, wenn ich ihm die Schokolade früh ans Bett brachte. Und nur ich durfte sie ihm ans Bett bringen«), führt zu dessen Erpressung durch Zimmerkellner und Portier, an der Peintner mit spärlichen 10 Prozent beteiligt wird. Motive der Gewalt und der Ausbeutung stehen ebenfalls im Zentrum der Schilderung eines Besuchs in einem Nachtlokal in Whitechapel. Der junge Peintner sieht ab und an Paare hinter einem Vorhang verschwinden, ohne zu verstehen, warum sie dies tun; auch dass eine finanzielle Transaktion erforderlich ist, entgeht ihm. Sein Blick fällt allerdings auf ein zerbrechlich wirkendes Mädchen, und als ein »Kerl« ihm Geld abverlangt, reagiert er wie folgt: »Ich

wußte nicht, was ich sagen sollte. Der Kerl fuchtelte aufgeregt vor mir hin und her. Irgendwo lächelte mein Engel.« Der von Naivität und Unwissenheit geprägte Besuch des Nachtlokals endet damit, dass er Zeuge eines brutalen, mit Messern und Schusswaffen geführten Kampfes zwischen rivalisierenden Banden und Zuhältern wird, wobei er sich hinter einer provisorischen Barrikade versteckt; eine junge Prostituierte, sein »Engel«, allerdings kommt dabei durch einen Messerstich ins Herz um. Bei der Schilderung des im Anschluss an diese Verwirrung ausbrechenden Kampfes greift Klabunds Wortwahl den ansonsten sorgsam ausgesparten militärischen Kontext auf:¹⁷² »Das Licht ging wie auf Kommando aus.« Er greift weiterhin die mit dem eingangs verwendeten Beinamen »Widlkatze« begonnene Tiermetaphorik auf, allerdings mit pejorativem Ton: »Und nun begann im Dunkeln ein zäher, verbissener Kampf wie zwischen Ratten: ich wußte nicht, worum es ging, noch welche die Parteien waren.«

Auf die Erfahrungen von Gewalt und Ausbeutung reagiert der junge Peintner damit, dass er sich diese Praktiken zu eigen macht. Das geht aus seiner Begründung des Entschlusses hervor, sich dem »Beruf eines Zeitungsverkäufers« zuzuwenden: »Nirgends wird der Kampf ums Dasein, um das bißchen widerlich süße Dasein, erbitterter geführt als zwischen Zeitungsjungen, die an den Straßenecken sich gegenseitig mit allen Mitteln die Kunden abjagen und abluchsen.« Zu diesem wirtschaftlichen Kampf ums Überleben, der hier mit Jagd- und Tiermetaphern versehen ist, gehört auch der Faustkampf. Seinen Erfolg (»Ich hatte bereits siebzehn niedergeboxt«) schreibt Peintner seiner Statur und Herkunft zu: »denn ich bin ein strammer, sehniger Niederbayer«. Damit lässt Klabund seinen Protagonisten seine Eignung zum Boxen, seine Körperkraft und seine mentale Agilität, als angeboren erklären. Im Unterschied zu anderen zeitgenössischen Texten über das Boxen legt Klabund an dieser Stelle noch keinen Wert auf das methodische Training, mit Hilfe dessen sich angeborene Eigenschaften maximieren lassen. Das Aufsehen, das der junge Peintner bei seinen Raufereien mit den anderen Zeitungsjungen erregt, führt dazu, dass er von einem »eleganten Herr[n] mit Zylinder und weißen Handschuhen« angesprochen wird, der ihn fragt: »Haben Sie Lust, Boxer zu werden? Ich lasse sie ausbilden...« (S. 299) Neben das Motiv der zufälligen Entdeckung seines Boxtalents und des finanziellen Gönnerturns tritt das Motiv des systematischen Trainings, als er »zu dem Türken Sadi in die Lehre« kommt.¹⁷³ Sadi, dessen Name auf die sadistische Komponente des Boxens anspielt, wird ambivalent als

172 Am Ende des in der Gegenwartsform verfassten Textes erfährt der Leser, dass Peintner 23 Jahre alt ist. Geht man davon aus, dass die Erzählung des Lebenslaufes im Jahr 1922 stattfindet, dann wäre der Protagonist 1899 geboren und hätte als 15-jähriger den Ausbruch des Ersten Weltkrieges in London erlebt.

173 Mit dieser Namensgebung spielt Klabund auf den türkischen Berufsboxer Sabri Mahir an (s. o. Anm. 86).

»Meister seines Faches, aber ein Schwein« beschrieben. Das Erleiden körperlicher Gewalt durch den »Meister« wird daher mit Sinnhaftigkeit versehen; aus dem vormals naiven und unwissenden Jungen ist nun ein Lernender geworden. »Er hat mich halb zu Tode geprügelt, aber ich habe etwas gelernt, und ich bin stolz darauf, sein Schüler genannt zu werden.« Die Internalisierung des Geschlagenwerdens als Teil eines Lernprozesses wird in einem symbolischen Akt der Blindheit und Ohnmacht deutlich, der sich ausgerechnet beim Üben des »Herzstoßes« ergibt, wodurch das symbolische Organ der Liebe und Zuwendung ausgeschaltet wird:

Einmal, als ich zehnmal den Herzstoß probierte und er mir immer noch nicht nach seinem Wunsche gelingen wollte, boxte er mich in die Augen, daß ich sie beide nicht mehr aufschlagen konnte, danach gab er mir seinen berühmten Magenstoß, daß ich umfiel und wie ein Klotz liegenblieb. Da warf er sich über mich und weinte. So sind alle Boxer: brutal und sentimental. Und ich bin's auch. (S. 299)

Mit dieser Verbindung von sadistischer Brutalität und einer dem Boxen fernstehenden Sentimentalität evoziert Klabunds Text ein komplexes Männlichkeitsbild, das sich der stereotypen Vorstellung vom harten, brutalen Kämpfer widersetzt. Im Zusammenhang von Gesamterzählung wird an dieser Stelle weniger der Niedergang des Subjekts als das Bedürfnis nach emotionaler Nähe und Zuwendung hervorgehoben, welches Peintner in der Familie, vom Vater her nie erfahren hat, aber nun im Boxring am eigenen Leibe erlebt, wobei der sadistische Trainer als Ersatzvater erscheint. Klabunds Erzählung zeigt, wie das Boxen als Verlängerung der individuellen Sozialisationsgeschichte und als Kompensation ihrer bisherigen Mängel funktioniert.

Der letzte Abschnitt der Erzählung erweitert diese individual- und sozialpsychologische Dimension um die ökonomisch-finanzielle, wobei Klabund seinen Protagonisten ein wichtiges Stichwort der frühen Weimarer Republik aufgreifen lässt: »Sadi ist ein großer Schieber.« (S. 299) Wie wichtig diese Dimension wird, zeigt sich daran, dass Klabund seine Figur gleich mehrere fiktionale und authentische Beispiele hierfür beibringen lässt. Ihr Stellenwert wird auch formal dadurch deutlich gemacht, dass der Text (wie auch sein Vorbild, Ehrensteins *Tubutsch*) an dieser Stelle eine Anrede an den Leser verwendet: »Soll ich Ihnen erzählen wie er [Sadi] zu seinem Vermögen kam?« (S. 299). Es folgt eine knappe Erzählung eines Meisterschaftskampfes in England, bei dem der als Favorit geltende Sadi absichtlich gegen seinen Gegner verlor, nachdem er sich mit dem Bankhaus, das die Wetten vermittelte, abgesprochen und selber noch eine hohe Wette auf seinen Gegner gesetzt hatte. Der Ausspruch des Bankiers (»All right«) ist identisch mit der Interjektion Peintners, die er insgesamt drei Mal verwendet und die als lakonische Zustimmung bzw. Bejahung der vorgefundenen Verhältnisse dient. Dadurch stellt der Text eine unterschwellige Verbindung zwischen Peintner

und dem Bankier her und bekräftigt, wie sehr beim Boxen sportliche und finanzielle Motive miteinander verwoben sind. »So sind die Boxer. Das meiste ist Schiebung, und es gehört einiges dazu, zwischen einem fairen und ehrlichen Kampf und einer niederträchtigen Schiebung zu unterscheiden.« (S. 300) Auf eine weitere Frage an den Leser – »Sie kennen den Neger Johnson?« – folgt Peintners Einschätzung, warum der amerikanische Boxer Johnson seinen Weltmeistertitel an einen weißen Amerikaner abgeben musste. Mit dem Namen Johnson erwähnt Klabung nicht nur einen weltberühmten Boxer; Peintners Vermutung, dass Johnsons Verlust des WM-Titels politisch und finanziell motiviert war, hat durchaus historische Berechtigung.¹⁷⁴ In der literarischen Form der Prosa aber ist dieser neuerliche Hinweis auf das Boxen als einer Form des sozialdarwinistischen Kampfes ums Dasein von größerer Bedeutung. Klabung scheint seinem Ich-Erzähler ein Element von Sozialkritik in den Mund zu legen, deutet aber zugleich an, dass dieser den sozialen und wirtschaftlichen Kampf ums Dasein internalisiert hat. Der auf Peintners Einschätzung folgende Bindestrich signalisiert einen Themenwechsel und hat zugleich resümierende Funktion. Wenn Klabung gegen Ende des Textes mit Breitensträter und Naujocks zwei bekannte deutsche Boxer namentlich erwähnt, dann will er die fiktionale Figur Peintner in den zeitgenössischen Kontext einordnen:

Ich habe die süddeutsche Meisterschaft. Ich bin erst 23 Jahre alt. Diesen Winter will ich nach Berlin kommen, und wir werden sehen, ob Breitensträter [sic] und Naujocks mir standhalten. Denn ich bin Joseph Peintner, genannt die bayerische Wildkatze, aus Hals bei Passau. (S. 300)

In dieser den Texteingang zitierenden Affirmation der eigenen Identität, die durch Namen, Beinamen und Herkunft gesichert scheint, schließt sich ein formaler Kreis. Peintner hat grundlegende Motive und Mechanismen des sozialdarwinistischen Kampfes um Dasein nicht nur erlebt, sondern auch internalisiert. Der Versuch, sich seiner Identität als Mann und Sportler in der modernen Gesellschaft zu vergewissern und sie in Berlin zu behaupten, wirkt durch die Übernahme des werbewirksamen Beinamens und den Hinweis auf die provinzielle Herkunft eher hilflos und trotzig. Aber es scheint, als ob die sportliche Aufstiegskarriere, die mit einem sozialen Abstieg begann, nur um den Preis einer Entwertung der eigenen Person und Menschlichkeit zu haben ist. Klabung's Prosa gehört deshalb in den epochengeschichtlichen Zusammenhang des Expressionismus, weil ihr Ich-Erzähler das Boxen als soziale und kulturelle Praxis der Entmenschlichung darstellt.

174 Johnson verlor seinen WM-Titel 1915 in einem Kampf gegen den weißen Amerikaner Jess Willard. Der Kampf fand in Havana statt, da Johnson unter Anklage stand und die USA verlassen hatte. Johnson behauptete später, er habe den Kampf absichtlich verloren, um in die USA zurückkehren zu können. S. hierzu Boddy, *Boxing*, S. 186f.

Love Game: Tennis

»Junge Männer und Mädchen schlagen mit flachen Brettern Bälle über ein Netz, wobei sie lachen und schwitzen.«¹⁷⁵ Auf lapidare Weise hebt der Berichterstatter in Albert Glasers Satire »Europäische Kaffern« (1912) wichtige Merkmale expressionistischer Literarisierungen des Tennis hervor. Dieser Sport wird von jungen Menschen beider Geschlechter betrieben, wobei sich der Eindruck einer widersprüchlichen Verbindung aus Entspannung (»lachen«) und Anstrengung (»schwitzen«), aus Freude am gemeinsamen Spiel und verstecktem Siegeswillen ergibt. Glasers fiktionaler Berichterstatter stilisiert das Tennis darüber hinaus zu einem indigenen Sport europäischer Ureinwohner. Im Gegensatz hierzu handelt sich beim modernen Tennis jedoch um eine Erfindung des späten 19. Jahrhunderts. Zwar geht es in seinen Grundformen auf das sog. »real tennis« oder Jeu de Paume zurück, das seit dem Mittelalter einen festen Bestandteil der höfischen Spielkultur bildete und zunächst auf ummauerten Plätzen, dann in Hallen (sog. Ballhäusern) gespielt wurde. Die modernisierende Innovation, die der britische Major Walter Clopton Wingfield in den 1870er Jahren unter den Namen Lawn Tennis (Rasentennis) entwickelte und auf den Markt brachte, bestand in einer Vereinfachung der Spielregeln, einer Normierung des von ihm vermarkteten Tennisschlägers und vor allem der Vereinheitlichung des Spielfeldes, das er zudem ins Freie verlegte: Wie der Name nahelegt, sollte das Rasentennis nunmehr auf Grünflächen in herrschaftlichen Gartenanlagen und in den Gärten der neu entstehenden Villen, die sich die bürgerlichen Schichten am Stadtrand bauen ließen, zur Austragung kommen.¹⁷⁶ Bei dem neuartigen, unter freiem Himmel stattfindenden Rasentennis handelt es sich um ein Rückschlagspiel, bei dem zwei einander gegenüberstehende Einzelspieler bzw. Paare mit Hilfe eines Schlägers einen Ball über ein Netz befördern, wobei sich die höfischen Ur-

175 Albert Glaser, *Europäische Kaffern*, *Saturn* 2, H. 2 (Februar 1912), S. 37.

176 S. Theo Stemmler, *Vom Tennis. Eine kleine Geschichte des Tennisspiels*, Frankfurt/M. 1990, S. 67–73. Zu Wingfields Erfindung und seinen sozialen und kulturellen Folgen aus diskursgeschichtlicher Perspektive: Alexis Tadié, *The Seductions of Modern Tennis. From Social Practice to Literary Discourse*, *Sport in History* 35 (2015), S. 271–295.

sprünge des Spiels noch heute im Sprachgebrauch erkennen lassen (z. B. Court, Turnier).¹⁷⁷ Die Unterteilung des Tennisspiels in die Einheiten von Spiel, Satz und Match, die intrikate und Außenstehende oft verwirrende Zählweise sowie das Fehlen einer zeitlichen Begrenzung sind Merkmale der Ordnung wie der Unvorhersagbarkeit, so dass der Ablauf eines Tennismatches der oben von Glaser angesprochenen Ambiguität dieser Sportart entspricht. Unter Anspielung auf diese Ursprünge hat man das moderne Tennis als »Duell auf Distanz« bezeichnet, und im Kontext der Erfindung anderer moderner Sportarten gilt das Tennis als »Sport ohne Gefahren«, »denn die Gegner kommen einander körperlich nicht nahe«.¹⁷⁸

Galten das vormoderne »real tennis« und das Jeu de Paume als spielerische Kultivierung höfischer Umgangsformen, so war das moderne Rasentennis zuerst auf den Adel und die oberen Mittelschichten begrenzt, ehe es von neuen, gesellschaftlich aufstrebenden bürgerlichen Schichten in den Städten aufgenommen wurde und sich nach seiner Herauslösung aus einem exklusiven sozialen Milieu rasch ausbreitete. Entstehung und Popularisierung des modernen Rasentennis gelten in der sozial- und kulturgeschichtlichen Forschung als Indikatoren weitreichender sozialer Veränderungen. Als »Gesellschaftsspiel der ›Leisure Class«¹⁷⁹ diente das sich Ende des 19. Jahrhunderts ausbreitende moderne Tennis der aktiven Ausfüllung der zunehmenden Freizeit, wobei die expliziten Spielregeln und der implizierte Verhaltenskodex den moralischen Werten und körperästhetischen Ambitionen derjenigen entsprachen, die diesen Freizeitsport betrieben. Im Tennis lässt sich auch die sozial und kulturell bedeutsame frühe Partizipation von Frauen beobachten, selbst wenn diese durch Einschränkungen von Kleidung und Schuhwerk noch stark beeinträchtigt waren; im Bereich des Wettkampfsports wurde Frauen die Teilnahme an Turnieren ermöglicht (ab 1879 in Irland; ab 1884 in Wimbledon). Die Entwicklung des modernen Rasentennis in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vollzog sich in einer Phase sozialgeschichtlichen Wandels, die von »upper-class insecurity« und »middle-class social aspiration« geprägt ist, so dass sich in der sozialen Praxis dieses neuen Sports ein »broadened framework of appropriate gentlemanly conduct and budding female emancipation« reflektiert.¹⁸⁰

177 Weitere Beispiele aus den wichtigsten europäischen Nationalsprachen bei Stemmler, S. 74–80.

178 Erich Kästner, Lob des Tennisspiels (1928), in: *Tennis oder die Ordnung des Lebens. Geschichten von Spiel, Satz und Sieg*, hrsg. v. Uwe Wittstock, Frankfurt/M. u. Leipzig 1998, S. 38–41, hier S. 39 u. und Robert Musil, Als Papa Tennis lernte (1931), ebd., S. 23–37, hier S. 36f.

179 Hajo Bernett, *Faszination des Sports. Bildreportagen des 19. Jahrhunderts*, Schorndorf 1994, S. 105.

180 Robert Lake, *A Social History of Tennis in Britain*, London 2015, S. 16.

Lakes Beobachtungen lassen sich auch auf den deutschsprachigen Kontext beziehen.¹⁸¹ Nachdem der in Deutschland offiziell bis 1920 (als aus dem Deutschen Lawn-Tennis-Bund der DTB wurde) unter dem Namen ›Lawn Tennis‹ bekannte Sport zuerst in mondänen Kurorten wie Bad Homburg und Baden-Baden eingeführt worden war, um die Bedürfnisse englischer Gäste zu befriedigen, und anfangs in erster Linie von aristokratischen und großbürgerlichen Kreisen ausgeübt wurde, wurde er in den beiden Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg von den aufstrebenden Mittelschichten des Kaiserreichs aufgegriffen, denen das Spiel und die Mitgliedschaft in einem Tennisverein als Zeichen sozialer Aspiration galt. Auch in militärischen und Offizierskreisen erfreute sich das »Lawn Tennis« großer Beliebtheit (eine signifikante Spur hiervon findet sich in Schickeles Roman *Trimpopp und Manasse*, der unten behandelt wird); durch das Interesse von Wilhelm II., der trotz der Verkrüppelung seines rechten Arms das Tennisspielen erlernte, bei einer Marineschau 1894 öffentlich als Tennisspieler in Erscheinung trat und den neuen Sport förderte, wurde das Tennis sogar hoffähig.¹⁸² Kronprinz Wilhelm von Preußen (1882–1951) war kurz nach der Jahrhundertwende ein bekannter und talentierter Turnierspieler. Nachdem sich in Baden-Baden bereits 1881 der Internationale Lawn-Tennis-Club gegründet hatte, wo u. a. Offiziere der Armee und der Marine Turniere austrugen, stieg die Zahl der Tennisklubs in Deutschland ab dem darauffolgenden Jahrzehnt stark an (1896: 57; 1905: 110, 1913: 224) – ein äußeres Anzeichen für die rasche Ausbreitung dieses Sports außerhalb der obersten gesellschaftlichen Schichten. Georg Heym war in seiner Jugend Mitglied im 1899 gegründeten Grunewalder Tennisclub »Blau-Weiß«, was weniger sportliche als vielmehr soziale Gründe hatte (er wollte Mädchen begegnen), auch wenn seine Mitgliedschaft nicht so recht in das Bild des antibürgerlichen, gegen jede Autorität rebellierenden Frühexpressionisten passen will.¹⁸³ Bei Kafka steht das Tennisspielen in einer doppelten Tradition: als Urlaubs- und Feriensport knüpft es an die anfängliche Verbindung mit dem Urlaub bzw. Kuraufenthalt an; als Flirtsport verhilft es ihm, den Mädchen näherzukommen.¹⁸⁴ Eine literarische Gestaltung

181 S. die detaillierte Darstellung bei Heiner Gillmeister, *Tennis. A Cultural History*, London / Washington 1997, S. 234–303, und knapper Stemmler, S. 64ff und 78f.

182 S. die seinerzeit weit verbreitete Illustration aus der Leipziger *Illustrierten Zeitung*, die den Kaiser beim Tennisspiel während der Kieler Woche zeigt; reproduziert bei Stemmler, S. 78, und Bernett, *Faszination des Sports*, S. 106.

183 Die m.W. einzige, relativ indirekte Erwähnung eines Tennisplatzes in Heyms literarischem Werk findet sich in der historischen Erzählung »Der fünfte Oktober« (1911), die im vorrevolutionären Frankreich spielt und in der sich die Figur Maillard abschätzig über den berühmten Ballhausschwur äußert; Georg Heym, *Das Werk*, Frankfurt/M. 2005, S. 16.

184 Anna Pouzarová, Als Erzieherin in der Familie Kafka. Aufgezeichnet v. Hanuš Frank u. Karel Šmejkal, in: »Als Kafka mir entgegenkam...« *Erinnerungen an Franz Kafka*, Neu-

dieses Doppelthemas findet sich Max Brods Roman *Jüdinnen*, der unten genauer analysiert wird.

Im Unterschied zu den anderen hier behandelten Sportarten galt das moderne Rasentennis in erster Linie als neue Form geselliger, freizeitorientierter Spielkultur, deren Charakter Glasers Satire mit dem Wortpaar »lachen und schwitzen« andeutete, und nicht als wettkampforientierter Sport. In den verschiedenen kulturellen Diskursen, die die Ausbreitung dieses aus England importierten Sports begleiten, kristallisierten sich über das »Lachen und Schwitzen« hinaus rasch drei Schwerpunkte heraus: Man betont das intrikate Zusammenspiel individueller und gesellschaftlicher Elemente, die Gemeinsamkeit der ästhetischen und intellektuellen Dimensionen des Tennis (als ästhetisches Schauspiel einerseits, bei dem elegante, beherrschte Körperbewegungen »schön wie Flügelschlag und Raubtiersprung«¹⁸⁵ zu sehen sind, und als trickreiches Winkelspiel andererseits, bei dem es auf das kurz- und langfristige Ausspielen des Gegners ankommt) und last but not least sein Potenzial als Flirtsport bzw. »Love Game«, das die Anknüpfung von Geschlechterbeziehungen fördert.¹⁸⁶ Anton Fendrich behauptet 1914, beim Tennisdoppel trete im Gegensatz zu anderen Sportarten, wo der Einzelne sich dem Ganzen unterordne, »die Persönlichkeit des Spielers mit seinem einzigen Partner und seinen zwei Gegnern immer in die vollste Beleuchtung«.¹⁸⁷ Dieser Aspekt der Stärkung der individuellen Persönlichkeit ergibt sich jedoch aus einer Spielsituation, in der das Individuum, vor allem das männliche, Beschränkungen unterliegt und sich innerhalb dieser neu bewähren muss.

Frühe Diskurse zum Tennis heben den ästhetisch-intellektuellen Charakter und Appeal des Sports in unterschiedlichen Varianten hervor. Wenn Anton Fendrich von der »unterturnerisch elegante[n] Beweglichkeit der Spieler« spricht, dann setzt er die Körperlichkeit nicht nur vom militärisch-kollektiven Drill des Turnens ab, sondern gibt diesen Körpern ein Maß an individueller Ausdrucksfreiheit.¹⁸⁸ Lange Übung, Disziplin und Konzentration sind erforderlich, um den »merkwürdig lebendigen Ball«¹⁸⁹ zu beherrschen, die verschiedenen Schlagarten zu erlernen und im Spiel taktisch effektiv einzusetzen, wobei bis etwa 1900 das Grundlinienspiel bzw. der »Paddle-Styl« dominierte, bei dem die Spieler an der Grundlinie verharren und der Ball immer zuerst den Boden berührte, ehe man ihn zurückgab; das führte zu einem lang andauernden, aber

ausgabe hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Berlin 2005, S. 59–69, hier S. 66. Pouzarová bezieht sich auf einen Urlaub in Salesel an der Elbe im Sommer 1903.

185 Musil, S. 37.

186 Vgl. hierzu Elizabeth Wilson, *Love Game. A History of Tennis, from Victorian Pastime to Global Phenomenon*, London 2014, bes. S. 1–8 u. 28–62.

187 Anton Fendrich, *Der Sport, der Mensch und der Sportsman*, Stuttgart 1914, S. 55.

188 Ebd.

189 Ebd., S. 54.

dennoch »graziösen Hin-und-Her der Bälle«, die »oft dutzende Mal das Netz passierten.«¹⁹⁰ Während die männlichen Spitzenspieler und auch die mit dem allmählichen Abbau der restriktiven Langkleider über größere Bewegungsfreiheit verfügenden weiblichen Spitzenspieler ab etwa 1900 mehr und mehr versuchten, den Ball im Flug zurückzugeben, und dabei das Spiel von der Grundlinie ans Netz herantrugen, was man als Herausbildung des Wettkampfes und der Versportlichung betrachten kann, bildete sich im Freizeittennis, vor allem bei den Mixed Double-Partien, eher eine Kombination von Grundlinien- und Flugball- bzw. Netzspiel aus, wobei die männlichen Spieler allerdings oft eine Art Paternalismus an den Tag legten und insofern als Kavaliere agierten, die ihre Partnerinnen vor körperlicher Anstrengung zu bewahren hatten.¹⁹¹ Im Unterschied zu anderen Sportarten komme es beim Tennis nicht auf rohe, natürliche Eigenschaften wie Kraft, Agilität und Schnelligkeit an, sondern auf ihre Kultivierung; es gehe darum, »verhaltene Kraft, spröde Delikatesse und blitzartige Gelenkigkeit« zu erlernen und auszuüben.¹⁹² In dieser Hinsicht arbeiten Körper und Geist zusammen. Das »ständige[] Bereitsein« der Spieler, die »stets wache Aktivität und federnde Elastizität in jedem Muskel«¹⁹³, die Aufmerksamkeit, die auf den »wie ein weißer Kugelblitz über das Netz fliegenden[n] Ball« gerichtet ist¹⁹⁴ sowie die erforderliche Training zur Beherrschung des Schlägers und der verschiedenen Schlagweisen biete Gelegenheit, »in körperlicher und geistiger Spannkraft sein ganzes Muskelsystem [zu] trainieren und dazu noch seine Psyche einer Massage [zu] unterwerfen«.¹⁹⁵ Die Verbindung dieser Eigenschaften und Voraussetzungen gebe »dem Tennis den elektrisierenden Geist einer spröden Rassigkeit und kühlen Souveränität«.¹⁹⁶

»In seiner strengen Einfachheit, mit seinen tausend Variationsmöglichkeiten« sei das Tennis nicht allein »eines der feinsten Spiele aller Zeiten und Welten«, sondern »ein vornehmer, [...] geistreicher Sport.«¹⁹⁷ In dieser Hinsicht wird dem neuen Sport eine körperbildende und erzieherische Funktion zugeschrieben, die, wenn sie wie bei Fendrich in aristokratische Begriffe übersetzt wird, etwas von den Aufstiegs- bzw. Geltungswünschen der Tennis spielenden bürgerlichen Schichten erkennen lässt; das Tennisspielen, so Fendrich, fördere die »Erziehung zur Selbstbeherrschung«, leite »zum Handeln aus innerer Vornehmheit

190 Ebd., S. 58.

191 Vgl. Lake, *A Social History of Tennis*, S. 35.

192 Fendrich, S. 41.

193 Ebd., S. 54 u. 55.

194 Ebd., S. 55.

195 Ebd., S. 58.

196 Ebd., S. 55.

197 Ebd.

und zu ruhigem Selbstbewußtsein bei bescheidener Zurückhaltung« an.¹⁹⁸ Diese (selbst-)erzieherische Funktion enthält in deutschen Diskursen eine zusätzliche Pointe, wenn Fendrich unter Berufung auf seinen Gewährsmann Robert Hessen behauptet, das Tennis habe »in der anglo-amerikanischen Welt« bereits »seit Jahrhunderten« den »preußischen Drill des Militarismus ersetzt«.¹⁹⁹ Hessen hatte als Spieler, Funktionär und vor allem als engagierter Publizist maßgeblichen Anteil an der Ausbreitung des Tennissports in Deutschland im frühen 20. Jahrhundert und war Mitbegründer des Deutschen Tennis-Bundes. Als Freizeitsport, der sich in der von Lake identifizierten gesellschaftlichen Umbruchsituation entfaltete und anfänglich auch auf privaten Anlagen ausgetragen wurde, war das Tennis in erster Linie sozial kodiert und diente dem symbolischen Erwerb und der spielerischen Konsolidierung vermeintlich aristokratischer Eigenschaften durch das Großbürgertum und aufstrebende bürgerliche Schichten.²⁰⁰

Frühe Diskurse zum Tennis heben – drittens – immer wieder hervor, dass dieses sportliche Spiel eine Begegnung der Geschlechter erlaubte. Das Tennis galt als Flirtsport, der eine in der damaligen bürgerlichen Gesellschaft eher seltene Gelegenheit zu relativ zwanglosem, näherem Kennenlernen ermöglichte. Vor diesem Hintergrund konnte das Tennisspiel als »Abenteuer« bezeichnet werden, welches in dieser Konstellation als Spiel der Geschlechter als erotisches Abenteuer konnotiert ist.²⁰¹ Die zeittypische Tendenz zur Versportlichung zeigt sich auch im neuen Tennissport und lässt sich etwa in der zunehmenden Verbreitung des Netzspiels und der Herausbildung einer sportorganisatorischen und Wettkampf-Infrastruktur beobachten. Dennoch verdankt sich die enorme und rapide Ausbreitung in Deutschland kaum einer »wirkliche[n] Zunahme des sportlichen Interesses«, sondern die in die Tennisvereine strömenden besseren bürgerlichen Schichten hatten dabei, wie Hessen vermutet, »bloß gesellschaftliche Zwecke« im Sinn.²⁰² Die neuen Tennisvereine und die eher informellen sog. Spielplatzgesellschaften (lockere Verbindungen Tennis spielender Familien, Ehepaare und Einzelpersonen) boten nicht nur ein sportliches, sondern auch ein oft ausgiebiges geselliges Programm, das auch Tanzabende und Sonntagsaus-

198 Ebd., S. 58f.

199 Vgl. ebd., S. 59.

200 Vgl. als einen Beleg von vielen Else Wirminghaus, Koedukation im Turnunterricht (1911), der bereits auf die gesellschaftliche Akzeptanz des Tennis zurückblicken kann und daraus ein Argument für den koedukativen Sportunterricht bezieht. In: *Frau und Sport*, hrsg. v. Gertrud Pfister, Frankfurt/M. 1980, S. 89.

201 Musil, Als Papa Tennis lernte, S. 28; vgl. Georg Simmel, Philosophie des Abenteurers (1910). In: ders., *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 12, Frankfurt/M. 2001, S. 97–110.

202 Robert Hessen, Sport oder Alkohol? *Preußische Jahrbücher* 103 (1901), Bd. 1, S. 221–248, hier S. 239.

flüge umfasste. Diese Einbindung des Tennissports in ein geselliges Programm sowie die Tatsache, dass auf den Tenniscourts Frauen und Männer mit- und gegeneinander spielten, führten zeitgenössische Beobachter zu dem Schluss, dass das gesellige Beisammensein auf dem Tennisplatz und das gemeinsame Spielen »die günstigen Möglichkeiten zwangloser Zusammenkünfte und ausgiebiger Berührung der beiden Geschlechter« (Hessen) schafft und dass das Tennis als »Flirt-Sport« zu etikettieren sei.²⁰³ Derartige Beobachtungen und Erfahrungen verleiten bereits zeitgenössische Kommentatoren wie den bereits zitierten Hessen, die zunehmende Verbreitung des Tennisspiels im Kaiserreich »größentheils als eine rationelle Ausdehnung des Heirathsmarktes aufzufassen.«²⁰⁴ Die neu entstehenden, oft mit einem hohen Drahtgitter eingefassten Tennisplätze wurden im Volksmund »Verlobungszwinger« genannt.²⁰⁵ Der Tennisschläger war umgangssprachlich als »Verlobungskelle« bekannt: Laut Hessen gab es vor 1914 »viele zehntausende« Frauen in deutschen Tennisklubs, die »nur die übliche ›Verlobungskelle‹ schwingen und pünktlich nach diesem familiären Ereignis [d. h. der Verlobung] aus dem Klub« austraten.²⁰⁶

Nicht nur das gesellige Programm der Tennisvereine bot Gelegenheit zum Flirten zwischen den Geschlechtern, auch das Spiel selber wurde als Flirtgelegenheit gesehen und das Hin und Her des Ballwechsels konnte im Sinne des Flirtens verstanden werden. Die spielerische Geselligkeit, die im Tennisspiel zum Ausdruck kommt und von Zeitgenossen versprachlicht wird, zeichnet sich dadurch aus, dass sie das Gleichgewicht zwischen gesellschaftlichen und individuellen Anforderungen hielt. Simmel etwa notiert 1910: »Das Gesellschaftsspiel hat den tieferen Doppelsinn, daß es nicht nur in einer Gesellschaft als seinem äußeren Träger gespielt wird, sondern daß mit ihm tatsächlich ›Gesellschaft‹ gespielt wird.«²⁰⁷ Für Fendrich liegt ein wesentlicher Grund für den Appeal des Tennis darin, dass es »mit nur wenig Partnern bei einer vornehmen Beschränkung des Raums« gespielt wird.²⁰⁸ Das Ineinander von körperlicher Anstrengung und sozialer Entspannung, das bereits im Eingangszitat von Glaser anklang, ist mit Simmels Theorie des Flirts kompatibel, der als »labile[s] Spiel zwischen Ja und Nein« begriffen wird und dem eine ganze Reihe von Körperhaltungen und -bewegungen zugeordnet werden (der flüchtige Blick; das Auf-

203 Eisenberg, »*English sports*« und *deutsche Bürger*, S. 203. Vgl. Fendrich, S. 55f., der zur Erklärung der Popularisierung und »Einbürgerung« des Tennis in den Städten die Formel »cherchez la femme« verwendet.

204 Robert Hessen, 1901, zit. b. Eisenberg, S. 203.

205 Hessen, *Alkohol*, S. 239, zit. b. Eisenberg, S. 199.

206 Robert Hessen, *Philosophie der Kraft*, Stuttgart 1913, S. 349. Vgl. Eisenberg, S. 201.

207 Georg Simmel, *Soziologie der Geselligkeit* (1910), in: ders., *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 12, Frankfurt/M. 2001, S. 177–193.

208 Fendrich, S. 55.

blicken, das Sich-Abwenden; das Drehen und Wiegen der Hüften), die allesamt eine widersprüchliche Mischung aus Distanz und Nähe, Reserve und Begehren signalisieren; wichtig ist für Simmel dabei, dass »das Zuwenden und Abwenden in der spielenden Rhythmik fortwährender Alternierung versinnlicht« werde.²⁰⁹ Spielregeln, Raumordnung und Verlauf eines Tennisspiels, das trotz des Fehlens einer Zeitbeschränkung in den Spielregeln nicht unbedingt auf den Sieg ausgerichtet sein muss, lassen sich ebenfalls im Rahmen dieser Struktur der Alternierung verstehen, wobei die Versinnlichung des rhythmischen Hin und Her in den bewegten Körpern und Laufbewegungen bzw. Schritten und Manövern der Spieler sichtbar wird. Betrachtet man das Tennisspiel als eine sportliche Form des Flirts, kommt eine zeitweise Egalisierung der Geschlechterrollen auf dem Spielfeld hinzu.

Im Rahmen ihrer Studien zum Zusammenhang von Sport und sozialem Wandel im Kaiserreich kommt die Historikerin Christiane Eisenberg zu dem Schluss, dass der auch in Deutschland zunächst unter der englischen Bezeichnung »Lawn-Tennis« bekannte Sport einen gewichtigen Beitrag zur Reform der Geselligkeit, der familialen Heiratspolitik und der Geschlechterbeziehungen geleistet hat.²¹⁰ Die in den zeitgenössischen Diskursen zum Sport anzufindende Vorstellung vom einsamen, asketisch lebenden Athleten, der seinen Körper auf Hochleistung trainiert und enthaltsam und gesund lebt, gilt beim Tennis gerade nicht. Literarische Darstellungen des Tennis in vorexpressionistischen Texten sehen den neuen Sport als Beispiel der gesellschaftlichen Modernisierung, indem sie ihn als eine städtische Praxis identifizieren.²¹¹ In literarischen Darstellungen des Tennis, die mit der Ausbreitung des Sports zunehmen, stehen Themen des sozialen Wandels, der Herausbildung einer neuartigen bürgerlichen Geselligkeit und vor allem des Wandels der Geschlechterbeziehungen und der diesen zu Grunde liegenden Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit im Mittelpunkt.²¹² Moderne Literarisierungen des Tennisspiels tendieren zu einer komplexen Darstellung moderner Männlichkeit; wie andere Sportarten

209 Simmel, *Psychologie der Koketterie* (1909), *Schriften zur Philosophie und Soziologie der Geschlechter*, hrsg. v. Heinz-Jürgen Dahme u. Klaus Christian Kröhnke, Frankfurt/M. 1985, S. 187–189; zit. bei Eisenberg, S. 202.

210 Eisenberg, »*English sports*«, S. 199.

211 Vgl. Hofmannsthals Prosa »Das Dorf im Gebirge« (1896), in: *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, Frankfurt/M. 1986, S. 100–103; hier wird das von städtischen Urlaubern mitgebrachte Tennisspiel als hektische, unruhige Störung des ländlichen Gleichmaßes und der eingerichtete Tennisplatz als Eingriff in die landschaftliche Einheit dargestellt. In Arthur Schnitzlers Stück *Das weite Land* (1911) wird laut Bühnenanweisung im Hintergrund ausgiebig ein wechselndes Mixed Double gespielt, wobei die Tenniskostüme so sehr schimmern, dass die Gesichter der einzelnen Figuren nicht mehr zu erkennen sind (*Das weite Land*, Berlin 1911, S. 49).

212 Vgl. Wilson, *Love Game*, S. 33f.

eignet sich das Tennisspielen zur Förderung männlicher Tugenden im Sinne des englischen ›Gentleman‹ und als Gegenmittel zu Dekadenz und Verweiblichung, doch im Spiel selber müssen sich angeblich ›männliche‹ Eigenschaften wie Körperkraft, Laufstärke und Handlungswillen dem rhythmisch-ästhetischen Bewegungsgefüge des Ballwechsels unterordnen; wo sie es nicht tun, geben sie sich als vorzivilisatorische Eigenschaften zu erkennen, die im modernen ›Gesellschaftsspiel‹ an Geltung verlieren. In modernen literarischen Texten gehören Tennis spielende junge Frauen immer schon in den von Lake angesprochenen Kontext der »budding female emancipation«,²¹³ und das im Tennis erkennbare moderne Weiblichkeitskonzept verbindet körperliche mit sportlicher Eleganz, löst die Frau aus dem häuslichen Bereich heraus und stellt sie als selbstbewusste, engagierte Teilnehmerin des ›Gesellschaftsspiels‹ in den öffentlichen Raum. In der Literatur können diese neuen Rollen oft dazu führen, dass junge Tennis spielende Frauen als unkonventionell und unweiblich gelten und zuweilen auch als ›anders‹ ausgegrenzt werden, wie sich z. B. bei Brod und Mayer zeigt. Obwohl das Tennis oft als autonomer sozialer Spielraum dargestellt wird, machen moderne Literarisierungen auf die sozialen und kulturellen Implikationen der bestehenden Geschlechterhierarchie aufmerksam. Nicht nur als symbolisches ›Gesellschaftsspiel‹, auch als »sublimiertes Duell« können das Tennisspiel und seine sozialen Kontexte und Konnotationen, wie in Schickeles *Trimpopp und Manasse* deutlich wird, ein Modell des ökonomischen Wettbewerbs und des gesellschaftlichen Aufstiegs in einer Klassengesellschaft abgeben, wobei die »Choreographie des Austricksens« auf unfaire Vorteilnahme abzielt und vornehme Werte und aristokratische Umgangsregeln in der Praxis wenig gelten.²¹⁴ In solchen expressionistischen Literarisierungen des Tennis wird eine grundlegende Skepsis gegenüber der modernen Wettbewerbs- und Klassengesellschaft sichtbar.

Diese sozial- und kulturgeschichtlichen Befunde und frühen Diskursivierungen werden in expressionistischen Texten, in denen das Tennis eine Rolle spielt, durchaus unterstützt. Die Titelfigur von Hans Ganz' Drama *Der Lehrling* (1920) beobachtet von seinem durch künstliches Licht erhellten Arbeitsplatz folgende Szene: »über der Straße spielen weiße Mädchen und Studenten Tennis

213 Vgl. Lake, *A Social History of Tennis*, S. 30–38. Ein Beispiel für den im Vergleich mit anderen Sportarten frühen Beitrag des Tennis zur Emanzipation der Frauen ist die Reform der Spielkleidung, die auf den Druck führender Tennisspielerinnen durchgesetzt wurde, einen höheren Grad körperlicher Anstrengung erlaubte und das Niveau des Frauentennis erhöhte.

214 Dieter Hildebrandt, *Magisches Datum, Heiliger Rasen. Boris Becker und Steffi Graf*, in: *Schneller, höher, weiter. Eine Geschichte des Sports*, hrsg. v. Hans Sarkowicz, Frankfurt/M. u. Leipzig 1999, S. 329–341, hier S. 334.

und lachen und scherzen durch grünflammende Bäume.«²¹⁵ Die enge Koppelung von Tennis und symbolischer Naturlandschaft hebt das epochentypische Verlangen nach vitalisierender Befreiung hervor. Im Expressionismus gilt das Tennis oft nicht der »Sport der feinen Reife bei beiden Geschlechtern«,²¹⁶ als den ihn zeitgenössische Beobachter charakterisierten, sondern wird mit Formen jugendlicher Rebellion assoziiert. In Hans von Flesch-Brunningens Novelle »Der Junitag« wird das Tennis mit Jugend, Weiblichkeit und Gesundheit assoziiert, die anscheinend über patriarchale Männlichkeit in Form des sterbenskranken Vaters triumphiert. Die 17-jährige Hauptfigur, Gretel von Honnische, die im großbürgerlichen Elternhaus lebt, »war ein Sportsmädel, wie es sie trotz versichernder Feuilletons der Presse und trotz Semmeringtouren doch wirklich gibt.« Bei ihrem Versuch, aus der bedrückenden Atmosphäre ihres Elternhauses und ihrer Langeweile auszubrechen, riss sie »die Fenster auf und sah sich nach einer Tennispartie« um,²¹⁷ die sie dann auch in Gestalt des nicht mehr jungen Geschichtsprofessors Ludwig Hunner, der in der Nachbarvilla ein- und ausgeht, findet; nach dem Tod des Vaters allerdings nimmt Flesch-Brunningens generationelle Variation des Tennis-Stereotyps (eine junge, selbstbewusste Frau bündelt mit einem älteren Mann an) eine ebenso überraschende wie gewaltsame Wendung.

In manchen expressionistischen Texten wird die Modernität des Tennisspiels – ganz im Sinne des o. a. zweiten Schwerpunkts in den frühen Diskursivierungen – in enge Nähe zu Formen moderner Bewegungs- und Ausdruckskultur gerückt; man betrachtete die mit dem modernen Tennisspiel verbundene »körperliche Betätigung« als »ästhetisch«.²¹⁸ Diese Privilegierung des ästhetischen Bewegungsmoments vor dem der sozialen Praxis in expressionistischen Literarisierungen des Tennisspiels kann, gerade wenn sie auf traditionelle Form- oder Gattungsmerkmale zurückgreifen, auch einer Selbstreflexion auf die Ausdrucksmöglichkeiten von moderner Kunst und Literatur im Jahrhundert der Bewegung dienen. Klambund (d. i. Alfred Henschke) greift in seinem Gedicht »Tennis« auf eine spezifische literarische Tradition zurück, indem er die beiden Tennisspieler als Figuren der *commedia dell'arte* imaginiert. Sein »gemischtes Einzel« ästhetisiert nicht nur das Bewegungsspiel, sondern veranschaulicht die ritualisierte Erotik des modernen Tennis:

215 Hans Ganz, *Der Lehrling*, in: *Expressionismus in der Schweiz*, hrsg. v. Martin Stern, Bd. 2: *Dramen, Essayistik*, Bern / Stuttgart 1981, S. 9–41, hier S. 16. Für diesen Hinweis danke ich Frank Krause.

216 Fendrich, *Sport*, S. 70.

217 Hans von Flesch-Brunningens, *Der Junitag, Das zerstörte Idyll. Novellen*, München 1917 (*Der jüngste Tag*, Bd. 44/45), S. 35–50, hier S. 36.

218 Else Wirminghaus (1911), in *Frau und Sport*, hrsg. v. Gertrud Pfister, S. 89.

Pierrot spielt mit Colombine Tennis. / Wie haarscharf über das straffe Netz / Bälle sausen, unermüdlich springen, / Schweben, springen und genommen werden: / Also wirft Pierrot aus seinen Augen / Schnelle Liebesblicke, und geschickt empfängt / Colombine sie und gibt sie wieder. / Werden Tennisbälle oft verfehlt: / Liebesblicke fallen nie zu Boden...²¹⁹

In diesem sprachlich und strukturell einfach gebauten Gedicht (Aussage, paarweiser wie-Vergleich, der das Tennisspiel mimetisch abbildet) heben nicht nur die dynamischen Verben, sondern auch Interpunktion und Enjambement den hin- und herlaufenden Ball- und Blickwechsel hervor. Kommt bei Klabund das Tennisspiel als kulturell sanktioniertes Paar- und Liebespiel in den Blick, richtet sich in einem expressionistischen Liebesgedicht René Schickeles, das kunstvoll auf die bukolische Schäferdichtung anspielt, der Blick des lyrischen Ich, eines Dichters, auf eine einzelne Tennisspielerin.

Am Abend stehe ich zu Straßburg auf dem Wall, / von wo ich dir die blitzenden Gedichte sende, / die mir (mein ich) wie Schwalben aus dem Herzen schießen — / und sehe dich mit andern Tennis spielen. Überall / biegt sich dein Leib und leuchten deine Hände. / Der Himmelsfleck, worauf die stehst, scheint mild und warm. / Dein Haar zieht überall die Sonne mit.

Es geht um die Verbindung von Kunst, Natur und Körper. Die in der Abenddämmerung Tennis spielende Freundin ist Adressatin dieses selbstreflexiven Liebesgedichts. Ebenso wie ihr Körper steht daher auch die Lyrik in eine engen Beziehung zur belebten Natur, die zugleich kosmische Dimensionen gewinnt. Dass sich die Naturalisierung von Körperkonstruktion und dichterischer Produktion der Kontrolle des bewussten Ichs entzieht, legt die zweite Strophe nahe:

Nachts träume ich von deinem weißen Arm, / und wie er Kurven in den Himmel schnitt, / die Silberspuren hinterließen, / und daß, wohin du trafst, die Himmelsglocke gleich in Risse sprang, / durch die das schöne Wasser mit den Sternenfischen und dem Mondhai drang.²²⁰

Gleich zu Beginn von Walter Hasenclevers Drama *Der Sohn* (1914) erinnert sich die gegen den strengen Vater aufbegehrende Titelfigur an Tennisspiele in der Kindheit: »Riviera meiner Träume / im Tenniskleide, wo ich dunkel stand –: / ich ruf euch her, ihr Wege und ihr Bäume, / du Sonntagsball in meiner Kinderhand.«²²¹ Der Monolog, der sich an eine Szene mit dem Hauslehrer anschließt, bringt weiterhin Erinnerungen an Lektüre und ein »liebliches« Mädchen im

219 Klabund, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Ramazan Şen, Bd. 1: Lyrik, 3. Teil, Amsterdam / Würzburg 2010, S. 906. Das Gedicht wurde zwischen 1911 und 1928 veröffentlicht; das genaue Entstehungsdatum lässt sich auf Grund der Werkausgabe nicht bestimmen.

220 Schickele, *Zu Strassburg auf dem Wall*, *Weiss und Rot*, Berlin 1910, S. 26.

221 Walter Hasenclever, *Stücke bis 1924*, bearb. v. Annelie Zurhelle u. Christoph Brauer, in *Sämtliche Werke*, Bd. II.1, hrsg. Dieter Breuer u. Bernd Witte, Mainz 1992, S. 240.

Nachbarhaus und präsentiert das Tennis als Bestandteil einer großbürgerlichen Adoleszenz, wobei es jedoch der erinnernden Vergegenwärtigung das Potenzial des Aufbruchs in ein anderes oder neues Leben bewahrt. Die in diesem Monolog anklingenden literarischen Ambitionen des Sohnes entfremden ihn im Verlauf des Stücks der bürgerlichen Ordnung, die vom Vater repräsentiert wird; die traumhaft wirkende Erinnerung an das Tennisspiel und den »Sonntagsball« suggeriert an dieser Stelle eine eher weiche, kraftlose Männlichkeit, die sich im Verlauf des Stücks jedoch als Beginn des Versuchs einer individuellen Befreiung von der von Vater repräsentierten gesellschaftlichen Ordnung erweist. Der aus Prag stammende Schauspieler Ernst Deutsch, der 1916 in der Uraufführung von Hasenclevers Stück die Titelrolle spielte und mit Brod, Kafka und Werfel befreundet war, galt als »Star des Tennisspiels« und nahm nach eigenem Bekunden in der nationalen Rangliste von Österreich-Ungarn einen vorderen Platz ein.²²² In einem anderen Text Hasenclevers dient ein kurzer Verweis auf die Tennisbekleidung dazu, die Verbindung dieses Sports mit mondäner Eleganz und dandyhafter Männlichkeit hervorzuheben. In Hasenclevers Kinodrama »Die Hochzeitsnacht« (1913) flaniert eine Figur namens Karl Heiden »elegant gekleidet, im Tennisanzug, auf der Kurpromenade« eines oberitalienischen Kurortes.²²³ Solche Assoziationen nutzt der Kölner Dadaist Johannes Theodor Baargeld zu einer Invektive ad hominem, wenn er in einem dadaistischen Text gegen den Expressionismus und die bürgerliche Kunst polemisiert und eine Stimme ausrufen lässt: »Hasenclevert in weißer Tennishose! Hasenclevers, vereinigt euch! Da, ut dem dada.«²²⁴ »Hasenclevern« stand auch für Hasenclevers Abkehr vom politischen Engagement nach 1918/19 und seine Hinwendung zur bürgerlichen Lebensweise.²²⁵ Die enge Assoziation des Tennisspiels mit dem aufsteigenden Bürgertum und der Herausbildung einer rationalen Lebensweise wird in Max Brods Erzählung »Das Ballettmädchen« (1913) verstärkt; die moderne Lebensführung des Unternehmers und Fabrikbesitzers Albrecht Blank

222 Max Brod, *Streitbares Leben*. Autobiographie, München 1960, S. 27. Vgl. Ernst Deutsch, in: *Das bin ich*, hrsg. v. Hannes Reinhardt, München 1965, S. 17–35. Deutsch behauptet hier, er war »unter den zehn besten Tennisspielern der österreichisch-ungarischen Monarchie der Siebte [...]. Hätte man mir damals die Frage gestellt, ob ich lieber Tennis- oder Schauspieler werden möchte, ich hätte mich für den weißen Ball entschieden.« (S. 18) Deutsch zu Folge verstand Werfel vom Tennis so wenig, dass er nicht zwischen Vor- und Rückhand unterscheiden konnte.

223 Walter Hasenclever, *Die Hochzeitsnacht*. Ein Film in drei Akten, in: *Das Kinobuch*, hrsg. v. Kurt Pinthus (1913), Zürich 1963, S. 35–44, hier S. 39.

224 Johannes Theodor Baargeld, »...schlägt das warme Ei aus der Hand!« [sic], (1919), in: »Auf meinem Herzen liegt es wie ein Alp«. *Literatur in den Rheinlanden und in Westfalen 1919–1945*, hrsg. v. Volker C. Dörr u. a., Frankfurt/M. u. Leipzig 1997, S. 83.

225 Vgl. Else Lübcke, Brief an Die Aktion, in: *Die Aktion* 9, Nr. 41/42 (18. Oktober 1919), Sp. 698f., in dem die Autorin Hasenclever vorwirft, »Damenbehafet« und »automobilbeflügelt« zu sein und den »Klubsessel« der politischen Aktion vorzuziehen.

»zielte zweckmäßig auf Elastizität und Anstrengungen hin«, und zwar sowohl in der beruflich-wirtschaftlichen wie in der sportlichen Betätigung: »Auch einen Tennisplatz hatte er sich neben den Fabrikhof gebaut, wo ein nach langen Sitzungen ein paar Bälle mit seinem Trainer wechselte.«²²⁶ Diese kulturellen Codierungen des Tennis bleiben auch nach dem Expressionismus wirksam, so wie in Benns modernem Liebesgedicht »Die Dänin« (1924), das Versatzstücke klassischer Mythologie mit modernem Lifestyle mischt und wo die Paarung von »Biologie und Tennis« sich auf »Philosophia perennis« reimt.²²⁷

In kulturellen und literarischen Diskursen zum Tennis wird ein besonderer Wert auf die materielle Infrastruktur gelegt, d. h. die Signifikanz und symbolischer Ordnung der Orte und Räume, an denen der neue Sport ausgeübt wird. Kafkas Formulierung von den »weißen Zeichnungen der Tennisplätze«²²⁸ suggeriert das Artifizielle dieser neuen Sporträume, ist im Kontext aber positiv gemeint und bezieht sich auf eine neuartige Räumlichkeit und Raumerfahrung in der kulturellen Moderne. Der Tennisplatz bzw. Tennisklub gibt sich in der literarischen Epoche als ein gesellschaftlicher Ort zu erkennen, an dem der Einzelne Beziehungen zu anderen knüpft, wobei in spielerischer Weise neuartige Beziehungen zwischen den Geschlechtern, Generationen und Nationen ausprobiert werden können. Max Brods Roman *Jüdinnen*, der unten behandelt wird, stellt hierfür ein herausragendes Beispiel dar. Zu berücksichtigen ist dabei, dass der Tennisplatz in der Frühphase des Sports ein Stück Privateigentum, ob in einem Landgut oder einer Villa am Stadtrand, darstellte, ehe er ab der Jahrhundertwende mit der Einrichtung von Klubanlagen, die man mieten konnte, einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich wurde. Der Tennisplatz konnte auch durchaus mobil sein und sich als zeitweiliger Ort in einer neuen Umwelt entfalten, wie man etwa Hofmannsthals kurzer Erzählung »Das Dorf auf dem Lande« entnehmen kann. Diesen Anfängen entsprechend ergab und hielt sich die Vorstellung, dass dieser Sport auf »romantischen Tenniswiesen« ausgetragen werde.²²⁹ Eine derartige Romantisierung stand dabei einer rationalisierenden Tendenz zur Versportlichung des Tennis in der Form von Vereinen, Verbänden und Turnieren entgegen und verdeutlicht somit die Spannung zwischen ästhetisierenden und rationalisierenden Strömungen allgemein. Zahlreiche öffentliche und private Tennisanlagen in Deutschland allerdings wandten sich von der englischen Tradition der »kurzgeschorenen Rasenplätze«, die aufwändig und

226 Max Brod, Das Ballettmädchen, in: ders., *Notwehr. Frühe Erzählungen*, hrsg. v. Mathias Heydenbluth, Berlin 1990, S. 43–57, hier S. 45.

227 Benn, *Sämtliche Werke, Bd. 1: Gedichte I*, Stuttgart 1986, S. 100.

228 Franz Kafka, Die Aeroplane in Brescia (1909), in: ders., *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*. Nach der Kritischen Ausgabe hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Frankfurt/M. 1994, S. 312–320, hier S. 314.

229 Robert Musil, Als Papa Tennis lernte, S. 23.

teuer waren, ab und richtete harte »Kiesplätze« ein, die laut Hessen 1901 überall gebräuchlich waren und obendrein »rationeller« sind, selbst wenn sie die ästhetischen Aspekte des Spiels beeinträchtigen: »Man läuft auf Grasplätzen elastischer und ermüdet nicht so leicht, aber man gleitet viel aus.«²³⁰ Bei seinem Versuch, sich den »Raum des Lebens – Bios – graphisch in einer Karte zu gliedern«, zählt Walter Benjamin auch die Tennisplätze im Berliner Westend, die inzwischen durch Mietshäuser ersetzt worden seien, zu den signifikanten Orten seiner Heimatstadt. Im Kontext und als Ergebnis der Erinnerungspoetik erscheinen diese Tennisplätze als Orte der Begegnung und Geselligkeit, die dem an anderen Orten der Stadt herrschenden Impuls zur Vereinzelung entgegenwirken.²³¹ Dass der Tennisplatz ein wichtiger Ort zur Anknüpfung von Beziehungen zwischen den Geschlechtern war, ist als Topos fest etabliert.²³² Beispiele hierfür sind Arnold Zweigs Erzählung »Revanchen« (1916), in dem die Protagonistin, eine junge Frau namens Kitty, zwei junge Männer, die sie allzu sehr umwerben, ausgerechnet bei einem in ihrem Tennisklub stattfindenden Maskenball gegeneinander ausspielt,²³³ und Annette Kolbs Roman *Das Exemplar* (1913), der von den Erlebnissen einer Deutschen im zeitgenössischen London handelt. Eine Szene ist in dem Tennisklub von Hampstead angesiedelt, dessen Besuch einem Spaziergang auf der Hampsteader Heide vorgezogen wird. Hier hat die Hauptfigur Marieclée Gelegenheit, den Männern ihrer irischen Gastgeberfamilie beim Tennisspielen zuzusehen und »gute Bourgeoisie, abseits des Snobbismus« zu beobachten; die Tennisspieler »fanden im Ballwerfen nicht Erholung, sondern Beschäftigung, und selbst die schon Ergrauten hatten etwas von sympathischen Kindern an sich.«²³⁴ Mit dem Erscheinen eines neuen Klubmitglieds in Gestalt eines Franzosen entsteht allerdings »der entente cordiale zum Trotz – allgemeine Verwirrung. Ein Ring des Schweigens zog sich um ihn, verstohlene Blicke gingen hin und her, zögernde Mienen umgaben ihn: er war wie unter die Wilden geraten.«²³⁵ Kolbs Darstellung einer Tennispartie internationaler Figuren verbindet sportliche und gesellschaftliche Aspekte und zeigt dabei sowohl die konstruktiven Dimensionen (so geht eine Tennisspielerin »mit einer Geste selbstloser Entschlossenheit« auf den Franzosen zu, um ihn in ein Gespräch zu verwickeln) als auch die hinter der Fassade gutbürgerlicher Sozialität lauernden

230 Hessen, Sport oder Alkohol, S. 242.

231 Walter Benjamin, Berliner Chronik, *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, S. 467.

232 Vgl. exemplarisch Egon Erwin Kisch, Beim Heiratsvermittler (1913), *Aus Prager Gassen und Nächten. Prager Kinder. Die Abenteuer in Prag* (Gesammelte Werke, Bd. 2/I), Berlin / Weimar 1975, S. 268–279, bes. S. 269.

233 Zweig, Revanchen, in: ders., *Geschichtenbuch*, München 1916, S. 45–60.

234 Annette Kolb, *Das Exemplar* (1913). 9.–12. Aufl. Berlin 1931, S. 19.

235 Ebd.

nationalistischen Ressentiments.²³⁶ Kolbs Roman erschien im Gründungsjahr der »Fédération Internationale de Lawn-Tennis«; der Tennishistoriker Heiner Gillmeister hat diese Verbandsgründung als »große[n] Wendepunkt der Tennisgeschichte« bezeichnet, da sie im Vorfeld des Ersten Weltkrieges nationalistische Sport-Rivalitäten begünstigte.²³⁷ In Robert Müllers exotistischer Novelle *Das Inselmädchen* (1919) wird ein von portugiesischen Kolonisten eingerichteter, aber inzwischen verfallener Tennisplatz von einem Amerikaner wieder hergerichtet und werden die weißen Inselbewohner zum Tennistraining angehalten; Tennis ist hier eine Form der körperlichen und geistigen Disziplinierung, die vor den Gefahren des (wie der Titel andeutet) weiblich konnotierten Exotismus schützen soll.²³⁸

In anderen expressionistischen Texten kann ein Hinweis aufs Tennisspiel bzw. den Tennisplatz weitere Funktionen übernehmen. Die Hauptfigur in Alfred Lemms Prosa »Weltflucht« (1918), ein jugendlicher Außenseiter namens Henry, nimmt, als er einige Jungen beim Ballspiel beobachtet, »in der Ferne [...] die blonden Tennisspieler in ihren weiten offenen Hemden« wahr;²³⁹ die doppelte Wahrnehmung stellt ihm die Unzulänglichkeit des eigenen Körpers und das Gefangensein in der Reflexion umso deutlicher vor Augen. In Alfred Lichtensteins Prosa »Café Klößchen« wird der Topos der im Tennisspiel sichtbar werdenden neuen Geselligkeit auf andere Weise untergraben. Genau am Ende des ersten Textabschnitts wird eine Figur namens Lisel Liblichlein, die mit schauspielerischen Ambitionen von der Provinz in die Großstadt gekommen ist, vom Gefühl der Einsamkeit und Trostlosigkeit überfallen, worauf eine Erinnerung an Tennisturniere in ihrer Heimatstadt folgt:

Sie begriff diese Menschen der Stadt nicht, die schienen ihr seltsame, gefährliche Tiere. Sie dachte sehnsüchtig an die harmlose Heimat: an den luftigen Himmel, an die lächerlichen jungen Herren, an die Tennisturniere, an die wehmütigen Sonntagnachmittage... sie knöpfte die Strumpfhalter ab, legte das Leibchen auf einen Stuhl.²⁴⁰

In dieser kurzen Szene wird das Tennisspiel mit konventionellen Formen provinzieller Sozialität und weiblicher Sozialisierung assoziiert, die, obwohl sie im Rückblick lächerlich und grotesk erscheinen, kompensatorisch gegen die erlebte Animalität großstädtischer Umgangsformen ausgespielt werden. Der Akt des Entkleidens symbolisiert das Ablegen dieser Konventionalität, die Absage an das

236 Ebd., S. 20.

237 Heiner Gillmeister, Tennis, in: *Schneller, höher, weiter. Eine Geschichte des Sports*. Hrsg. v. Hans Sarkowicz, Frankfurt/M. u. Leipzig 1996, S. 181–203, hier S. 198f.

238 Robert Müller, *Das Inselmädchen* (1919), Paderborn 2011, S. 15f.

239 Lemm, *Weltflucht* (1918), in *Prosa des Expressionismus*, hrsg. v. Fritz Martini, Stuttgart 1982, S. 245–263 (S. 255).

240 Alfred Lichtenstein, *Café Klößchen*, *Gesammelte Prosa*, hrsg. v. Klaus Kanzog, Zürich 1966, S. 52. Die Prosa wurde 1919 erstveröffentlicht.

»Leibchen« dieser Figur mit dem sprechenden Namen. Auch Max Herrmann-Neißes Gedicht »Immanuel leidet in der großen Stadt«, das im Mai 1914 entstand, als der schlesische Autor tatsächlich in Berlin weilte, stellt einen scharfen Gegensatz zwischen kleinstädtischer Heimat und Großstadt her; hier ist es aber ein Tennisplatz in der Großstadt, der zum Zeichen für die Flüchtigkeit und Scheinhaftigkeit des Großstadtlebens, den Bindungsverlust und die Isolierung des Einzelnen bzw. Künstlers wird: »Aber hier ist immer ein Flackern auf Tennisplätzen, / kommt immer abends aus Gartenbühnen der Stimmen Sturz«. ²⁴¹ Andererseits kann das Tennis wie oben bei Benjamin dazu dienen, eine leidvolle Form städtischer Vereinzelnung tendenziell aufzuheben: In einem Brief Kafkas an Hedwig Weiler wird der Blick des in der Stadt wohnenden Einzelnen auf eine Tennisanlange zum Zeichen einer (wenn auch dann, wie für Kafka typisch, wieder eingeschränkten) Vitalisierung:

Im Frühjahr und Sommer ist es doch anders, Fenster und Türen sind offen und die gleiche Sonne und Luft ist in dem Zimmer, in dem man lernt und in dem Garten, wo andere Tennis spielen, man fliegt nicht mehr in seinem Zimmer mit den 4 Wänden in der Hölle herum, sondern beschäftigt sich als lebendiger Mensch zwischen zwei Wänden. ²⁴²

Nach dem Ende des Weltkriegs und angesichts der gescheiterten Hoffnungen auf einen politischen Wandel gebrauchen expressionistische Autoren Sportausdrücke in übertragenem Sinn. Wenn Carlo Mierendorff nach dem Ersten Weltkrieg eine sozialistische Revolution der Produktionsbedingungen fordert, die auch den Film und die Filmindustrie erfasst, begründet er dies in metaphorischer Weise und ex negativo mit dem Topos des bürgerlichen Tennis und seiner Verzahnung mit einer individualistischen Gesellschafts- und Wirtschaftsordnung: »Das Kino ist ein Lebensmittel, kein Tennisball kapitalistischer Interessen.« ²⁴³

Max Brod: *Jüdinnen* (1911)

Max Brod, der als Schriftsteller bis heute im Schatten Kafkas steht, gehörte zum sog. Prager Kreis junger Autoren, die Anschluss an den literarischen Expressionismus suchten. Seine erster Roman, *Schloß Nornepygge* (1908), stand mit

241 Herrmann-Neiße, *Im Stern des Schmerzes. Gedichte 1*, hrsg. v. Klaus Völker, Frankfurt/M. 1986, S. 196.

242 Frank Kafka, Brief an Hedwig Weiler, Prag, vermutlich 10. April 1909, in Kafka, *Briefe 1900–1912*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Frankfurt/M. 1999, S. 99.

243 Carlo Mierendorff, Hätte ich das Kino (1920), in: *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929*, hrsg. v. Anton Kaes, München 1978, S. 139–146, hier S. 145.

seiner stilisierenden Darstellung der modernen Künstler als eines von aller Verantwortung befreiten Außenseiters im Zeichen des Ästhetizismus, doch sorgte die von der Hauptfigur zugleich repräsentierte Verachtung bürgerlicher Lebensformen in Bohèmekreisen für Aufsehen. In den darauf folgenden Romanen *Jüdinnen* (1911) und *Arnold Beer* (1912) wandte sich Brod der zeitgenössischen Lebenswelt böhmischer Juden zwischen Tradition und Moderne zu. Mit dem von Brod herausgegebenen literarischen Jahrbuch *Arkadia* (1913), das u. a. Kafkas Erzählung »Das Urteil« enthielt, positionierte sich der Prager Kreis sich in enger Nähe zum literarischen Expressionismus. Obwohl Brods Etikettierung als Expressionist *avant la lettre* durchaus berechtigt ist,²⁴⁴ setzt sich seine literarische Produktion von der radikalen Poetik des Expressionismus deutlich ab. Auch vom rhetorischen Pathos der Bewegung ist bei ihm wenig zu finden, obwohl die Rezeption seines Frühwerks zeigt, dass ihr Autor durch die expressionistische Bewegung zu Ruhm gelangt ist.²⁴⁵ Brods Zugehörigkeit zum literarischen Expressionismus beruht vor allem auf der Hinwendung zu Schlüsselthemen der Epoche wie dem Generationenkonflikt, dem Problem des »neuen Menschen«, dem der Gemeinschaft entfremdeten Individuum, und dem Stadt/Land-Gegensatz, der sich in Folge von Industrialisierung und Urbanisierung verschärft. Diesen allgemeinen Fragestellungen der Epoche wendet sich Brod im Rahmen seiner Entdeckung bzw. Wiederentdeckung des Judentums zu, die ein wichtiges Kennzeichen seines im expressionistischen Jahrzehnt entstandenen Werks bildet. Bei den Protagonisten seiner fiktionalen Texte handelt es sich immer wieder um junge Juden und Jüdinnen, die als Typen und Schlüsselfiguren die o. a. Epochenkonflikte im Zusammenhang mit der Frage nach familialer und kultureller Identität in der säkularisierten Moderne erleben und austragen.

In Brods Gesellschafts- und Konversationsroman *Jüdinnen* kommt dabei dem Thema Sport eine besondere, bislang kaum bemerkte Rolle zu. (Der 1912 erschienene Nachfolge-Roman *Arnold Beer*, der weiter unten im Fußball-Kapitel behandelt wird, weist eine männliche Hauptfigur auf.) Der Roman *Jüdinnen*, der im nordböhmischen Badeort Teplitz spielt und mehrfach in die Tradition des Bade-Romans eingeordnet worden ist,²⁴⁶ macht den regen geselligen Verkehr der aus Prag angereisten jüdischen Sommergäste und ihre Interaktionen mit der ortsansässigen jüdischen Bevölkerung zu seinem Hauptgegenstand. Neben

244 Hans Dieter Zimmermann, Nachwort, in Max Brod, *Jüdinnen. Roman und andere Prosa aus den Jahren 1906–1916*. Mit e. Vorwort v. Alena Wagnerová, Göttingen 2013, S. 337.

245 Vgl. Mathias Heydenbluth, Nachwort, in: Max Brod, *Notwehr. Frühe Erzählungen*, Berlin 1991, S. 169–192, bes. S. 178ff. Vgl. auch Gaëlle Vassogne, *Max Brod in Prag. Identität und Vermittlung*, Tübingen 2009 (Conditio Judaica, 75), S. 34f.

246 S. Alena Wagnerová, Vorwort, sowie Hans Dieter Zimmermann, Nachwort, in Max Brod, *Jüdinnen*, S. 9 bzw. 331.

Promenaden, Ausflügen, einer Kegelpartie und einer öffentlichen Versammlung im Teplitzer Volkshaus wird dabei »ausführlich Tennis gespielt«, wie der Berliner Schriftsteller Ernst Blass in seiner zeitgenössischen Rezension vermerkt.²⁴⁷ Ein mit »Tennisplatz« überschriebenes Kapitel führt die wichtigsten Figuren des Romans zusammen, wobei sich eine Reihe sportlicher Aktivitäten und geselliger Interaktionen ergeben, bei denen die Figuren sowohl Paare als auch Gegensatzpaare bilden. Darüber hinaus ist das Tennis hier und in anderen Romankapiteln ein wichtiger Gesprächsgegenstand. Auch wenn Blass' Formulierung mit Absicht überspitzt ist, so ist doch deutlich, dass Brod das Tennis als wichtigstes Beispiel der neu entstehenden Freizeit- und Körperkultur zur Darstellung sozialen Wandels und geselliger Umgangsformen verwendet. Das Tennisspielen transportiert dabei die gesellschaftlichen Hoffnungen und Ängste der mit ihm assoziierten Figuren und Generationen. Brods Roman macht nicht zuletzt das Tennisspiel zum Schauplatz der Eheanbahnung und des gesellschaftlichen Aufstiegs, wobei er die oben skizzierte Codierung des Tennis als »rationeller Ausdehnung des Heirathsmarktes« (Robert Hessen) aufgreift und in einem bestimmten soziokulturellen Milieu ansiedelt. Indem er in seinem Roman das Tennis als »Gesellschaftsspiel« darstellt, gibt er ihm zugleich den von Simmel bestimmten »tieferen Doppelsinn, daß es nicht nur in einer Gesellschaft als seinem äußeren Träger gespielt wird, sondern daß mit ihm tatsächlich ›Gesellschaft‹ gespielt wird.«²⁴⁸ Dieses Gesellschaftsspiel eröffnet den weiblichen und männlichen Figuren unterschiedliche Chancen auf sportlichen bzw. sozialen Erfolg. Zur Analyse dieses Gesellschaftsspiels, als das das Tennis im Roman fungiert, bietet sich die Kategorie der Paar- bzw. Gegensatzpaarbildung an. Die sich dabei ergebenden Konstellationen (wer spielt wann und mit wem bzw. gegen wen Tennis; wer spricht wann und in welcher Situation vom Tennis?) verweisen auf zentrale Aspekte der Form und Semantik des Romans.

Brods Gesellschaftsroman hat ein Happy End, denn eine der titelgebenden Jüdinnen, Irene Popper, findet in der Tat einen neuen Verlobten, den ebenfalls aus Prag stammenden Augenarzt Dr. Taubelis, der im Roman als Tennisspieler in Erscheinung tritt, während die andere Jüdin, das Teplitzer Dienstmädchen Olga, sich mit einem Herrn Klein verlobt, von dem die Anregung zur Tennispartie ursprünglich ausging. Die narrative Konstruktion des Romans allerdings relativiert diese auf das Happy End zulaufende Handlung durch die Perspektivierung auf eine männliche Reflexionsfigur, den 17-jährigen Hugo Rosenthal, der in Prag zur Schule geht, aber die Sommerferien in seiner Heimatstadt, v. a. auf den Tennisplätzen verbringt und von Irene in Bann gezogen wird. Gegen Ende des

247 Ernst Blass, Jüdinnen, *Neue Rundschau* 23 (1912), S. 1181.

248 Georg Simmel, *Soziologie der Geselligkeit* (1910), in: ders., *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 12, Frankfurt/M. 2001, S. 177–193.

Roman erfährt Hugo von Alfred, Irenes Bruder, dass Irenes Verlobung mit Taubelis sich einer von Bruder und Mutter geplanten Intrige verdankt, wobei sie »berechnend« und »raffiniert« vorgehen und ihr Ziel durch »lauter Schliche und Hintertürl« erreichen (241 f.).²⁴⁹ Obwohl Irene nicht am Tennisspiel teilnimmt, da sie es aus intellektuellen wie ästhetischen Gründen ablehnt (s. u.), wird sie zum Gegenstand einer von langer Hand geplanten Eheanbahnung, deren zentrale Szene auf dem Teplitzer Tennisplatz spielt. Im Anschluss an Alfreds Mitteilung fragt sich Hugo, ob das Paar Irene und Taubelis, das weibliche Intellektualität bzw. »robuste Männlichkeit« (241) verkörpert, überhaupt zusammenpasst. Die im Motivkomplex ›Tennis‹ erkennbaren Strukturbeziehungen bündeln Gegensatzpaare oder Binäroptionen, die den Roman durchziehen: Frauen und Männer, Jüdinnen und Juden, Stadt und Land, Gesellschaft und Natur, Geist / Intellekt und Körperlichkeit. Jedes dieser explizit oder implizit auf das Tennis bezogene Gegensatzpaare oszilliert in seiner literarischen Funktionalisierung zwischen Performanz und Repräsentation; von daher lässt sich das Tennis in Brods Roman als Figuration verstehen.²⁵⁰ Im Durchspielen diverser Gegensatzpaare, auch und gerade beim Tennis bzw. in den Gesprächen über das Tennis, konstruiert der Roman Formen der Zugehörigkeit zu alten und neuen sozialen und kulturellen Identitäten.

Die Gegensatzpaarbildung lässt sich zunächst auf der Ebene der Figuren erkennen. Die titelgebenden »Jüdinnen« bilden ein Gegensatzpaar; sie stehen stellvertretend für zwei einander entgegengesetzte Typen weiblichen Judentums. Die aus Prag stammende, 26 Jahre alte Irene Popper repräsentiert einen neuen Typ weiblicher Modernität: sie ist intelligent und gebildet, ein »Blaustrumpf« (70), von Vernunftideen bestimmt, aber auch launenhaft und unberechenbar; sie leidet an einem Übermaß von Kultur und Bildung und wird als »hysterisch« bezeichnet (70, 71). Das Bemühen ihre Mutter, einen neuen Verlobten für ihre Tochter zu finden, wird am Ende des Romans, dank der Intrige, belohnt; ihr neuer Verlobter trat nicht von ungefähr als einer der aktivsten Tennisspieler in Erscheinung. Der Gegentyp zur städtisch-intellektuellen Irene wird von der in Teplitz als Haushaltshilfe angestellten Olga Großlicht verkörpert, die aus der Kleinstadt Kolin stammt, von Natur aus kräftig und gesund ist, dazu praktisch veranlagt und bescheiden. Sie ist Haushaltsangestellte bei ihrer verwitweten Tante, Lucie Rosenthal, die in Teplitz zugleich eine Fremdenpension betreibt. Während Irene lange verlobt war, zeigt Olga wenig Interesse am anderen Geschlecht; auf Grund ihrer Natur und Herkunft werden ihr »äußerste Sprödigkeit als erste Pflicht eines Landmädchens« und eine herz hafte Abneigung gegen das

249 Seitenangaben beziehen sich auf Max Brod, *Jüdinnen. Roman und andere Prosa aus den Jahren 1906–1916*, mit e. Vorwort v. Alena Wagnerová, Göttingen 2013, S. 11–250.

250 Vgl. Birgit Nübel u. Anne Fleig, Einleitung, in: *Figurationen der Moderne*, S. 7–19.

männliche Geschlecht zugeschrieben (69, 72). Als der ebenfalls in Teplitz Urlaub machende Herr Klein ins Haus kommt, um Olga zu einer Tennisgesellschaft einzuladen, rennt diese fluchtartig davon und versteckt sich, fest davon überzeugt, man dürfe »den Männern doch nicht so nachlaufen« (69), ganz dem Stereotyp weiblicher Passivität und männlicher Aktivität gehorchend. Man hat vermutet, dass Brod in diesen jüdischen Frauenfiguren nicht nur den Gegensatz von moderner, vernunftbetonter Stadtkultur und ursprünglichem, naturverbundenem Landleben, sondern auch den zwischen assimiliertem Westjudentum und einem als ursprünglich und unverdorben geltenden Ostjudentum illustrieren und damit eine Art Verfall jüdischer Natur im Prozess der kulturellen Assimilation diagnostizieren wollte.²⁵¹ Hinzu kommt eine soziale Differenzierung, denn Irene Popper und ihre Mutter sind ausgerechnet im Teplitzer »Herrenhaus« untergebracht, während Frau Rosenthal eine Pension für Sommergäste betreibt, die weniger gehobenen Ansprüchen genügt. Die Konstruktion des weiblichen Gegensatzpaares reflektiert zugleich bestimmte Wunschvorstellungen männlicher Juden.²⁵²

Neben den titelgebenden Jüdinnen gibt es auch ein männliches Figurenpar, das den strukturbildenden Gegensatz verkörpert – der wohlhabende Kaufmann Nußbaum und Irenes Bruder Alfred Popper. Ersterer hat sozialrevolutionäre Ambitionen, ist aber streng antizionistisch und antifeministisch eingestellt; letzterer ist athletisch, aktiver Sportler, u. a. Turner (171f.) und Alpinist (169), politisch deutschnational eingestellt und inszeniert mit den Kollegen vom germanisch klingenden Turnverein »Wotan« eine Schlägerei bei der von Nußbaum veranstalteten Volksversammlung (165–192). Die Gestaltung dieser beiden jüdischen Figuren verweist auf weitere Kontexte und Debatten um die Auswirkungen der Modernisierung auf Fragen jüdischer Identität. Nußbaums altmodischer und ineffektiver Liberalismus, den er unter anderem in einer langen Rede in der von ihm einberufenen Versammlung im Volkshaus vertritt, geht einher mit seiner Unfähigkeit, emotionale und familiale Bindungen, etwa zu seiner Ehefrau und seinem Sohn, einzugehen, während Alfreds an Weininger erinnernder jüdischer Selbsthass eine Hinwendung zum völkischen Nationalismus mit sich bringt, wobei der Roman Alfreds Hinwendung zum Turnen und Bergsteigen als sportliche Ausdrucksformen der Ertüchtigung des »deutschen« Volkskörpers charakterisiert.

Bisherige Interpreten von Brods Roman haben diese typisierende Figuren-

251 Vgl. Vassogne, S. 52.

252 Kafka bemängelt in seinen Reflexionen zu Brods Roman die mangelnde »Auflösung von Judenmassen« durch einen weiteren Gegensatz: »Den Jüdinnen fehlen die nichtjüdischen Zuschauer, die angesehen gegensätzlichen Menschen, die in anderen Erzählungen das Jüdische herauslocken«; Kafka, *Tagebücher*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller u. Malcolm Pasley, Frankfurt/M. 1990, S. 160.

darstellung, die sich in zwei Gegensatzpaaren manifestiert, als literarische Auseinandersetzung mit verschiedenen kulturellen und politischen Ideologien gelesen, die in der Spätphase der Habsburger Monarchie zirkulierten, wobei die Pointe darin besteht, dass antisemitische, antisozialistische, tschechenfeindliche und deutschnationale Positionen allesamt von jüdischen Figuren vertreten werden.²⁵³ Diese Perspektive auf die in den Figurenreden vertretenen Positionen verdeckt allerdings die soziokulturelle Codierung des Tennis in Brods Roman: Auf dem Tennisplatz spielen »Gesellschaften« (z.B. 73), und es geht nicht um symbolische ideologische Gegensätze und Konflikte, sondern darum, wie sich Einzelne zu Paaren und Gesellschaften gruppieren.

Im Zuge dieser Aktivierung des Gesellschaft-Spielens greift Brods Roman zahlreiche zeitgenössische Tenniscodierungen auf und variiert sie. Diese Aktivierungen und Variationen lassen sich ebenfalls mit dem Schema der Gegensatzpaarbildung beschreiben. Wenn Frauen in Einzel- oder mixed doubles-Partien auf dem Tennisplatz mit dem männlichen Geschlecht interagieren, dann ergeben sich unterschiedliche Rollen und Wettbewerbskonstellationen. Dass gerade auch Frauen am Tennisspiel teilnehmen, wirft zugleich die Frage nach der Sportlichkeit des Tennis auf. Nicht nur die Teilnahme von Frauen, auch die beim Tennis zu zeigenden Eigenschaften deuten in Richtung einer ›weiblichen‹ Codierung. Da nicht Körperkraft und -stärke im Zentrum stehen, lässt sich das Tennis nicht ohne weiteres als ›männlich‹ codieren bzw. traditionelle Codierungen von Männlichkeit werden entscheidend abgeschwächt. Solche (Um-)Codierungen spielt Brods Roman am Muster der Gegensatzpaare durch. Der Motivstrang des Tennis stellt weiterhin die scheinbar naturgegebene Genderdifferenz und die dieser Struktur zugeordneten Geschlechterrollen in Frage; er dient der Herausbildung und Modifikation von Weiblichkeit ebenso wie der von Männlichkeit, ohne den Gegensatz zwischen beiden zu sehr zu betonen. Die durch die Spielregeln des Sports kodifizierten Interaktionen auf dem Tennisplatz erweisen sich dabei als Modell für soziale Interaktionen außerhalb des Tennisplatzes, wobei konventionalisiertes, künstliches Verhalten potenziell umgeformt oder naturalisiert werden kann. Damit verwendet Brod das Tennis nicht nur als literarisches Motiv, sondern als Figuration gesellschaftlicher Verhaltensweisen und Beziehungen, deren Ursprung in den gesellschaftlichen Bedingungen des Tennissports liegt, die aber hier im literarischen Text so konturiert werden, dass sie mit den kulturrevolutionären Bestrebungen des Expressionismus kompatibel sind. Tennismotive und -figuration geben in Brods Roman schließlich eine weitere Binäropposition zu erkennen, die allen anderen Entgegensetzungen und

253 Vgl. Scott Spector, *Prague Territories. National Conflict and Cultural Innovation in Franz Kafka's *Fin de Siècle**, Berkeley [u. a.] 2000, S. 183; Zimmermann, Nachwort, S. 338.

Gegensatzpaaren zu Grunde liegt: Das Tennis codiert den Gegensatz von Natur und Kultur bzw. Gesellschaft.

Wie in den einleitenden Bemerkungen zu diesem Kapitel angedeutet, stellt der Tennisplatz auch in Brods Roman diesen Ort als sportlichen wie gesellschaftlichen Ort dar. Im Roman sind die Tennisplätze wirklichkeitsgetreu auf der Königshöhe oberhalb der Stadt angesiedelt (73, 74), einer oberhalb des Ortes gelegenen Hochfläche, deren Name zugleich auf die feudalen Ursprünge des Tennis anspielt. Dieser Ort symbolisiert die Stellung des Tennis zwischen Natur und Gesellschaft (städtischer Kultur). In der symbolischen Topographie des Romans kann man die Anlage darüber hinaus als heterotopischen Ort betrachten, die im Sinne Foucaults einen dialektischen Ort konnotiert, an dem soziale Regeln und Normen veranschaulicht und zugleich kritisiert werden.²⁵⁴ Zu Beginn des Romans sind die Tennisplätze und das Tennisspielen lediglich Thema der Unterhaltungen zwischen Hugo und Irene, doch machen ihre Gespräche den engen Zusammenhang zwischen Tennisspielen und Gesellschaftsstruktur deutlich. Auf Irenes Behauptung, sie habe »in der besten Prager Gesellschaft verkehrt, soweit sie für Jüdinnen überhaupt erreichbar war«, folgt eine Theorie der Klassenstruktur, die der Erzähler so wiedergibt:

Sie teilte nämlich die deutsche Gesellschaft Prags in Klassen, von denen die obersten der Adel und die besten arischen Kreise waren. Dann kamen die Großkaufleute, die reichen Advokaten, Finanzadel, die reichsten Juden mit dem guten christlichen Mittelstand. Sie rechnete aus, daß von da ab die Kategorien etwa nach der Mitgift der Töchter sich abstufen. (46f.)

Hugos Ausruf, das sei ja eine förmliche Wissenschaft, wird von Irene bestätigt:

Diese Übereinstimmung freute ihn [Hugo] so, daß er sich anstrengte, etwas aus der eigenen Erfahrung zu ihren Theorien beizusteuern: »Auf unserem Tennisplatz zum Beispiel...« Es interessierte sie nicht, sie fuhr fort, daß es natürlich Ausnahmen geb (47).

Über Irenes Redefluss und ihre Neigung zum unproduktiven Theoretisieren hinaus zeigt die Gesprächsszene mit dem Verweis auf den Tennisplatz die soziale Kluft, die zwischen den beiden Sprechern besteht, aber in der Form des geselligen Gesprächs über Gesellschaft und Tennis überwunden werden kann. Hugo möchte aus der eigenen Erfahrungswelt gewonnene Ansichten beisteuern, von denen er hofft, dass sie Irenes abstrakte Thesen illustrieren, aber er kommt nicht dazu. Der Tennisplatz wird damit als sportlich-sozialer Ort markiert, der die beiden Gesprächspartner trennt und verbindet.

254 Michel Foucault, Von anderen Räumen (1967), in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. v. Jörg Dünne u. Stephan Günzel, Frankfurt/M. 2006, S. 317–329.

Die Parallelisierung von gesprächsweiser Interaktion zwischen den Geschlechtern und dem Tennisspiel, das sportlichen und sozialen Spielregeln folgt, greift der Roman in der Folge auf. Auf Grund der Beobachtungen, die Hugo ausgerechnet bei den Kameraden seiner »Tennispartie« anstellt, meint er, die Unterhaltung mit dem anderen Geschlecht während des Tennisspielens sei eine Angelegenheit der gesellschaftlichen Etikette wie andere: »Mädchen, das waren doch diese weißen dummen Geschöpfe, denen man Blumen in die Tanzsäle bringt, denen man auf Tennisplätzen Witze erzählt« (18). Der Tennisplatz ist ein Ort, an dem eine Begegnung der Geschlechter sanktioniert ist, wobei bestimmte soziale Pflichten, die aus der älteren Kavaliertadition stammen, beibehalten werden und die weiblichen Partner als passiv und unsportlich gelten. Im Gespräch wird diese Konvention als künstlich und unnatürlich entlarvt:

Mit Mädchen unterhielt man sich eigentlich nie, stellten sie [Irene und Hugo] gemeinsam fest, man unterhält sie. Hugo fühlte es wohl, daß er sich sonst in Damengesellschaft nicht so geben durfte, wie er war [...] Manche Herren seiner Tennispartie durften freilich ihr Selbst losbinden, reden, was ihnen einfiel, sie waren unter den Backfischen ganz in ihrem Element (58).

Hugos Unwilligkeit, sich von seinem »Selbst« zu lösen, wurde bereits in einem vorhergehenden Gespräch eng mit dem Tennisspielen verbunden, im Zusammenhang mit seiner Erinnerung an sein »bescheidenes Werben« um eine junge Pragerin namens Gretl Mahler, die »ihn ganz verrückt gemacht« hatte. Sein mehrere Monate dauerndes Werben erstreckte sich von der obligatorischen Ballsaison des Winters bis zu langen Sommernachmittagen auf dem Tennisplatz, aber war erfolglos geblieben (40). In einer weiteren Erinnerung, die Hugo Irene auf ihr Verlangen hin preisgibt, werden die Prager Tennisanlagen auf der Hetzinsel in der Moldau zum Ort jugendlicher Sehnsüchte. Nach dem gemeinsamen Schwimmen im Fluss, so erzählt Hugo, »legten wir uns in der Nähe der Tennisplätze ins Gras, wir Jungen, und warteten auf die Damen. Das war das Schönste.« (117) Der Tennisplatz ist den »Damen« vorbehalten, und die Tennisspielerinnen sind nicht dem neugierigen oder begehrliehen Blick der Jungen ausgesetzt. Hugo beschreibt Irene gegenüber einen gemeinsamen Spaziergang mit Gretl, mit der er »ganz allein«, der Raumlogik des Romans entsprechend »außerhalb des Tennisplatzes, einen schmalen Weg am Rand der Insel spazieren« geht (117). Die Doppelcodierung des Tennis – als Spiel der Frauen in einem autonomen Raum und als künstliche Form des spielerischen geselligen Umgangs – wird von Hugo bei seinem Werben um Gretl implizit abgelehnt. Dass ihm statt dessen natürliche Umgangsformen wichtig sind, wird in seiner Sehnsucht nach sportlichen Betätigungen in der Natur deutlich, wobei er Natur mit vitaler Lebendigkeit und Schönheit assoziiert:

O Natur, diese stürmischen Landschaften, vor denen Irene keine Hochachtung hatte, diese Ausflüge, die sie verschmähte – das wäre sein Glück gewesen! Reiten, schwimmen, fechten, angeschwollene Bäche trüb durchwaten, die nassen Kleider durch Läufe über Meilen hin in Sonnenglut trocknen [...] Wo waren diese starken Freuden, diese Ausbrüche, eines Mannes würdig und eines vollen Lebens... (153f.)

Hugos natürlicher Sporttrieb ist individualistisch, ungesellig und nicht auf Paarbildung ausgerichtet.

Durch diese Gespräche gelangt Hugo zur Einsicht, dass das Tennis die Formen des sozialen Umgangs weniger künstlich, natürlicher machen kann; er ist daher in der Lage, bestimmte Paare zusammenzubringen bzw. zwischen Gegensatzpaaren zu vermitteln. Dem entsprechend macht er im Anschluss an Olgas Fluchtversuch vor der Einladung zum Tennisspielen im Gespräch mit seiner Mutter den Vorschlag:

»Morgen nachmittag gehen wir mit Olga auf die Königshöhe, wo Herr Klein mit seiner Gesellschaft Tennis spielt. [...] Und auf dem Platz daneben spielt die Herrenhausgesellschaft, ich werde es schon arrangieren, daß ihr dann mit Frau und Fräulein Popper zusammenkommt.« (73)

Hugos Plan sieht die Bildung von Gesellschaften vor, wobei sich Einzelne und Familiengruppen als Paare und Gegensatzpaare, als Spieler und Zuschauer konfigurieren; wie unten gezeigt wird, werden dabei bestimmte Gegensätze räumlich aufrechterhalten, aber durch den Sport spielerisch überschritten. Hugo will nicht nur mehr Zeit mit Irene verbringen, sondern auch eine »nähere Verknüpfung der Familien« herbeiführen (73), wobei der Tennisplatz als Ort sportlicher und geselliger Betätigung bislang getrennte Gruppen (die zudem als »Gesellschaften« bezeichnet werden) zusammenbringen soll.

Das Gegensatzpaar Irene und Olga wird zusätzlich durch seine Ablehnung des Tennis korreliert. Irene »spielte niemals Tennis. Sie haßte den Sport als eine neuere, ungraziöse Einrichtung, sie vertrug auch seine Anstrengungen nicht.« (77) Als modernes Vernunftwesen kann Irene dem Tennis keiner Bedeutung abgewinnen: »Was für ein Unsinn. Wozu das alles?« sagt sie an einer späteren Stelle (90). Im Roman dient das Tennisspielen dazu, Irene mit anderen Figurengruppen zu ›verbinden‹. Ihre Ansicht widerspricht zeitgenössischen Konzeptionen des Tennis als eines Spiels, bei dem die ästhetische Wirkung eleganter und graziöser Bewegungen höher bewertet wird als die körperliche Anstrengung. Dieser Gegensatz zeigt sich in den unterschiedlichen Spielweisen der Männer und Frauen, die sich kurz nach 1900 etablierten, wobei das aggressive und dynamische Netzspiel der Männer und das passive Grundlinienspiel der Frauen mit seinen endlosen Ballwechselln (wobei zu berücksichtigen ist, dass die restriktive Tenniskleidung der Frauen kaum rasche Bewegungen und Reaktionen zuließ) traditionellen Geschlechterrollen und der Geschlechterhierarchie

entsprechen. Dennoch setzt Irene ihre Bildung als soziales Kapital ein: Ihre Fremdsprachenkenntnisse befähigen sie dazu, das auf den Tennisplätzen verwendete Englisch barsch zu korrigieren und so ihre intellektuelle Überlegenheit zu demonstrieren: »Über den Tennisplatz hin schrie sie korrigierte Aussprachen.« (132) Ihre prinzipielle Ablehnung des Tennis hindert sie jedoch nicht daran, den Tennisplatz aufzusuchen, wie es ein mit einer Ellipse endenden Erzählerkommentar festhält: »Vielmehr pflegte sie die Nachmittage lang mit einem oder mehreren Herren in der Nähe der Plätze umherzugehen...« (77) Obwohl sie nicht aktiv Tennis spielt, nimmt sie bei der von Hugo vorgeschlagenen Verabredung die Rolle der Torhüterin ein, indem sie die Familie Rosenthal mitsamt Olga »am Eingangstürchen« zu den Tennisanlagen empfängt (77). Während Irene das aktive Tennisspielen aus intellektuellen und ästhetischen Gründen ablehnt, hat Olgas Ablehnung gesellschaftliche und kulturelle Gründe, die mit ihrer Scheu vor einer Begegnung mit sozial besser gestellten Männern zu tun hat.

Der oberhalb der Stadt gelegene Tennisplatz wird damit zum Austragungsort einer neuen Geselligkeit, die die Form eines sportlichen, sozialen und erotischen Wettbewerbs annimmt, bei dem gesellschaftliche Abgrenzungen zwischen den beteiligten Familien, Generationen, Paaren und Geschlechtern teils neudefiniert werden. Anwesend sind sowohl die ortsansässige Bevölkerung als auch die aus Prag angereisten Sommerurlauber, wobei Hugo als Erzählfigur wiederum eine Zwischen- bzw. Vermittlerstellung einnimmt. Brod gibt dem topographischen Namen ›Königshöhe‹, auf dem sich die Teplitzer Tennisanlagen (übrigens nach wie vor) befinden, eine zusätzliche Konnotation, wenn er den beiden Müttern, Frau Rosenthal und Frau Popper, die symbolische Rolle männlicher Herrscherfiguren zuschreibt: sie nehmen am Rande des Tennisplatzes auf ihren Stühlen Platz, als gelte es, politische und territoriale »Königreiche« zu verteidigen (78); dieser Vergleich destabilisiert in spielerischer Weise nicht nur die Geschlechteridentität der Mütter, sondern auch ihre nach oben strebende soziale Rolle. Zugleich erinnert das Toponym an die aristokratischen und großbürgerlichen Anfänge des Sports.

Da man gleichzeitig auf zwei Plätzen Tennis spielen will, kann Brods Roman eine Doppel- und sogar Mehrfachcodierung vornehmen, die bereits bestehende Gegensatzpaare aufgreift und variiert. Auf dem einen Platz herrscht der von männlichem Siegeswillen geprägte Wettkampfsport vor, während auf dem anderen das Tennis als Form weiblicher Geselligkeit und des Flirtens zu erkennen ist. Die Herren Demut und Taubelis möchten lieber ohne Damen spielen, weil sie das Tennis als echte, unverbildete Ausdrucksform kräftiger, aggressiver Maskulinität verstehen und sich seiner Codierung als Sport ›weiblicher‹, dandyhafter Männer widersetzen. Die jungen Frauen Alice und Flora Weil wollen sich lediglich mit drei weiteren, nicht am Spiel beteiligten Herren unterhalten, wobei beide Seiten mit dem arrangierten Tennisspiel eine sozial sanktionierte Flirt-

gelegenheit wahrnehmen. Die am Spielfeldrand sitzende und von ihrer Mutter behütete junge Kamilla Klapper ist dabei, mit den Herren Nußbaum und Petroff zu flirten. Der Hinweis des Erzählers auf den Gegensatz zwischen Kamillas sportgerechter Kleidung und ihrer schlaffen Körperhaltung und ihren Versuch, körperliche Schwächen durch modische Accessoires, die den Eindruck von Stärke und Bereitschaft erwecken, zu überdecken (79), gibt nicht nur zeitgenössische Erwartungen an das Tennisspiel der Frauen zu erkennen, sondern markiert auch die ambivalente Stellung des Tennis zwischen Kultur und Natur, Mode und Körper, Performanz und Materialität. Weitere (Gegensatz-)Paarbildungen ergeben sich aus den Gesprächen, die auf oder am Rand des Tennisplatzes geführt werden; auch hier wird der Körper wichtig, wie in der »Kampfhaltung«, die Nußbaum einnimmt, als er Hugo vorgestellt wird; aus dieser Haltung »wurde ihm [Hugo] jetzt [...] die Art ihres [Irenes] Verkehrs mit anderen Leuten klar.« (82) (Irene fordert Nußbaum dazu auf, ihr die Gründe für seine Ablehnung des Zionismus und des Feminismus anzugeben, und an Nußbaums »Kampfhaltung« beginnt Hugo Irenes selbstkritische Haltung zur Schicht des assimilierten großbürgerlichen städtischen Judentums zu verstehen.) Die Analogie zwischen sportlicher Haltung und Sozialität ist deutlich, so dass die verschiedenen Formen des sportlich-geselligen Wettbewerbs auf den beiden Tennisplätzen breitere gesellschaftliche Auseinandersetzungen widerspiegeln und bündeln. Der heterotopische Ort des Tennisplatzes illustriert verschiedene gesellschaftliche (Ein-)Stellungen, wobei sich Irene und Hugo zumeist »am Rande des Platzes« (92) befinden und die Spieler beobachten.

Auf dem Damen-Platz wird schnell erkennbar, dass Olga ein Naturtalent ist und dazu Lernbereitschaft zeigt. Ihre von keinerlei Training oder vorheriger Spielerfahrung beeinflusste Natürlichkeit und Ungezwungenheit beim Tennis hebt an dieser Stelle zugleich ihre relative Freiheit von vorgegebenen sozialen Rollen hervor. Olgas natürliches Verhalten führt weiterhin dazu, dass sie von einigen jungen Herren spielerisch umworben wird, wie die abseits stehenden, beide Tennisplätze beobachtenden Hugo und Irene feststellen (89). Die das Spiel beobachtende Irene allerdings zeigt sich zunehmend »irritiert« und »nervös« (90) angesichts von Olgas versuchsweiser Aneignung neuer Verhaltensweisen; deutlich wird dies in dem Moment, als sie erkennt, dass die Männer Olga bestimmte Tennisschritte beibringen, die scheinbar nahtlos in Walzerbewegungen übergehen (92), womit der Roman auf die Nähe des Tennisspiels zum Tanzen hinweist, die in der kontrollierten Eleganz von Bewegung und Körperbeherrschung liegt und als fester Bestandteil des Diskurses über das Tennis gelten kann.²⁵⁵ Irenes bruske Ablehnung des Tennis war in einem früheren Gespräch als Missverständnis dieser ästhetischen Dimension des Sports gezeigt worden. Auf

255 Vgl. Wilson, *Love Game*, S. 4f.

dem Tennisplatz wird Olga hofiert, wobei sich Herr Klein »immer wieder vor Olga verbeugte« (92), das Tennisspiel in die kulturelle Form des Ritus überführt, der die rhythmisierte Paarbewegung als Form des erotischen Flirts sanktioniert. Brods Pointe besteht allerdings darin, dass Olga – das biedere Mädchen aus angeblich niedrigen provinziellen Verhältnissen – in die Rituale bürgerlich-sportiven Umgangs eingeführt wird, und dass Irenes »Theorie von der Trennung der Teplitzer Gesellschaft so schnell gefallen war« (92).

Das Tennisspiel der Männer bildet einen scharfen Gegensatz zu dem der Frauen, was wiederum durch die Perspektivierung auf Hugo hervorgehoben wird. Er »wandte sich dem eigenen Platz zu«, d. h. dem der Männer, und beobachtete ihre Spielaktionen, wobei sich sein Blick auf die eine Seite des Spielfelds haftet:

Die beiden Demut, denen die weißen Tennishemden halb aufgeknöpft um die Brust hingen, streckten sich bald empor, bald liefen sie in großen Sätzen, bald lagen sie halb auf der Erde. Um einen Ball dicht am Netz unwiderstehlich ins Feld des Gegners zu dreschen, standen sie aufrecht, um ihn an der Seite knapp zu fangen, dehnten sie sich aus mit unheimlich langen Armen. Kein Punkt war ihnen zu entfernt, kein Blitz zu schnell. Ihre Ärmel waren aufgestreift, der nackte schwarzbraune Unterarm ließ Muskeln sich aufbäumen und wieder sinken. (89f.)

Die Syntax scheint hier die Ballwechsel, die Spielzüge und den Rhythmus der Schläge nachzuahmen. Hugos Blick fragmentiert und dynamisiert die männlichen Körper der beiden Spielpartner und schreibt ihnen sowohl Intention (das Einnehmen verschiedener Körperhaltungen je nach Art des erforderlichen Rückschlags) als auch Instinkt (das Aufbäumen der Muskeln) zu. Während das Tennisspiel auf dem Frauencourt ein geselliges »Vergnügtsein« abbildet, bei dem der Flirt der beiden Geschlechter eine wichtige Komponente bildet, wird das Tennisspiel der Männer mit der Heraushebung physischer Kraft und Anstrengung als »wilder«, animalischer Konkurrenzkampf dargestellt. Der Erzähler vergleicht das »rücksichtslose Hin und Her« des Balls und die »wilden Bewegungen« der beiden Tennisspieler mit dem Gebaren von »wilden Tieren in einem Käfig, während die ins Spiel ruhiger eingesenkten Damen, ebenso wie die Gruppen der ringsum Stehenden, gleichgültigen Beschauern ähnlich sahen.« (90) Wieder führt die sportlich-soziale Paarbildung zu einem Gegensatz, hier zwischen dem männlichen und dem weiblichen Tennisspiel, das um die Gegensatzpaare Kraftanstrengung und Eleganz, Dynamik und Ausgeglichenheit, lautes Spektakel und stilles Vergnügen kreist. Zugleich wird der sportliche Wettkampf der Männer als anti- oder vorzivilisatorisches Gebaren markiert, als spektakulärer gesellschaftlicher Konkurrenzkampf, bei dem es nicht wie auf dem Damenplatz um geselliges Flirten geht. Die Tennisplatzszene endet mit Einbruch der Dunkelheit und dem allmählichen Aufbruch der Familien in ihre

Domizile bzw. Ferienwohnungen, was sich als symbolischer Rückzug in angestammte soziale Behausungen und Beziehungen lesen lässt.²⁵⁶

Nicht nur sind diese beiden ›Tennisgesellschaften‹ gegensätzlich konturiert, sie werden von Hugo und Irene beobachtet und kommentiert, wobei ersterer zu dem Schluss kommt: »Wir beide passen nicht hierher« (91), und der Erzähler behauptet: »sie beide hatten ihre Einsamkeit erkannt.« (92) Das Fürwort »beide« macht Hugo und Irene zu einem Paar, so dass das Tennis nach wie vor als Medium der Paarbildung gilt, auch wenn ihre Zugehörigkeit zum sportlich-sozialen Ort des Tennisplatzes und den hier vorgeführten Interaktionen der Tennisspieler/innen und Zuschauer an dieser Stelle negiert wird. Die korporale und symbolische Figuration Tennis, die Form und Semantik von Brods Roman entscheidend bestimmt, zeigt sich in der dynamischen und permanenten Bildung von Paaren und Gegensatzpaaren, die weit über die Ebene der Handlung und Figurenkonstellation hinausgeht. Als »rücksichtsloses Hin und Her« ist das Tennis in Brods Konversationsroman nicht allein Gegenstand der Darstellung und zahlreicher Figurengespräche, sondern zugleich ein dynamisches Formprinzip des literarischen Textes, das wichtige Aspekte des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft, Männern und Frauen, Körper und Geist, Natur und Kultur im Sinne des expressionistischen Erneuerungs- und Vitalisierungsgedankens gestaltet.

Paul Mayer: »Die Irre« (1914)

Es war die Zeit, da sie wie andre war,
Mit kleinen Schleifen im gebräunten Haar,
Beim Tennis sehr grazil den Rücken bog
Und lachte, neckte und im Spiel betrog.

Jetzt ist ihr Haar zu einem Knäul verwirrt,
Sie sitzt im Garten und ihr Auge irrt
Um eine Kugel, die aus Glas und Gold,
Vor ihren Füßen auf dem Rasen rollt.

Schwingt sich ein Vogel auf das bunte Rund
Dann weint sie leise, ihr gequälter Mund

256 Im darauf folgenden Romankapitel, in dessen Mittelpunkt eine Kegelpartie der wichtigsten Romanfiguren steht, werden denn auch die beiden Tennisspieler mit »ihre[n] tüchtigen Muskeln« als Beispiele eines modernen Typs von männlicher Kraft bezeichnet, die sich wenig um Damen kümmern, sondern »mit ganzer Kraft nur um einen guten Sport bemüht« sind (101f.). Im Gegensatz dazu nimmt Hugo den Kegelausflug als »deutsche ländliche Behaglichkeit« wahr (104).

Stöhnt Laute aus, die keinem denkbar sind,
Bis sie dann einschläft wie ein krankes Kind.

Und färbt der späte Tag die Bäume rot,
Dann rafft sie Kiesel auf und sie bedroht
Den Sonnenball, der in die Fluten fällt,
Sie zielt und jauchzt: »Ich traf ins Herz der Welt.«²⁵⁷

Dieses Gedicht des Schriftstellers und Übersetzers Paul Mayer (1889–1970), der ab 1919 als Lektor bei Rowohlt eine wichtige Rolle spielte, ist einer von vielen expressionistischen Texten, die belegen, dass sich die Bewegung mit Vorliebe mit der Figur des bzw. der Irren und der Metaphorik des Wahnsinns befasst hat. Die Figur gehört zu den zahlreichen gesellschaftlichen Außenseitern, mit denen sich die literarische Avantgarde identifizierte, und markiert oft einen extremen Kontrast zur Normalität des verhassten Bürgertums.²⁵⁸ Die weibliche Version der Figur, wie sie in diesem Gedicht behandelt wird, ist dabei weitaus seltener als die männliche. Das Motiv des Tennisspielens in Mayers Gedicht variiert somit den u. a. von Anton Fendrich vertreten populären Diskurs, wonach der feine, edle Sport des Tennis eine erzieherische Funktion hat und eine Einheit von gesundem Körper und wachem Geist schafft. Die vermeintliche Einheit wird in Mayers Gedicht brutal auseinandergesprengt: Die Wahnsinnige, die in ihrer scheinbaren Umnachtung eine goldene Kugel in Richtung Sonne wirft, verfügt über einen gesunden, starken Körper, aber ihr Geist ist zerrüttet und befindet sich in einer kognitiven Dissonanz mit der Umwelt. In Mayers Gedicht gewinnt das Tennismotiv damit eine soziale, eher inhaltliche und eine ästhetische, eher formale Funktion. Die Ausübung des neuartigen bürgerlichen Freizeitsports ist der Wahnsinnigen auf den ersten Blick nicht mehr möglich; das Tennismotiv verstärkt damit die Entfernung dieser Figur aus der bürgerlichen Welt. Zum anderen ist das Tennismotiv, wie in Lazars Prosa, auch auf die innere psychische Wirklichkeit eines Individuums orientiert und bildet in Verbindung mit dem Wahnsinn eine Gegeninstanz zum konventionellen Wirklichkeitsbegriff. Die Tennisreferenzen machen die Isolierung der Irren von ihrem sozialen Umfeld deutlich; die formalen Strukturen und semantischen Isotopien von Mayers Gedicht allerdings, die im Folgenden herausgearbeitet werden sollen, zeigen, dass die literarische Darstellung dieser Isolierung differenziert und komplex ist.

In formaler Hinsicht ist Mayers Gedicht traditionell. Strophenbau, Metrik und Reim sind regelmäßig. Der durchgängig verwendete Paarreim erweist sich als einsilbiger oder auf betonter Silbe endender Reim, der in der Reimlehre auch als ›männlicher Reim‹ bezeichnet wird. Die formale Regelmäßigkeit bildet somit einen gewissen Kontrast zum Inhalt des Gedichts, dem Geisteszustand der

257 Paul Mayer, *Masken und Martern. Verse*, Berlin 1914, S. 37.

258 Thomas Anz, *Literatur des Expressionismus*, S. 83.

Wahnsinnigen. Das Gedicht weist kein lyrisches Ich oder einen sonstwie identifizierbaren Sprecher auf; es blickt von einer scheinbar objektiven Perspektive auf die Figur der Irren. Wie andere expressionistische Gedichte zum Thema deutet auch Mayers Gedicht an, dass es den Wahnsinn als Ausweis von authentischer Individualität begreift. Die scheinbar objektivierende Perspektive verhindert allerdings, dass das Gedicht direkt an Empathie und Mitleid des Lesers appelliert. Obwohl es sich in drei der vier Strophen mit dem Wahnzustand der Frau befasst, enthält sich Mayers Gedicht einer eindeutigen Identifizierung eines Motivs oder Auslösers für den Wahnsinn. Im Unterschied zu anderen expressionistischen Texten will das Gedicht jedoch weder den Wahnsinn zu einem positiven Gegenbild zur bürgerlichen Werten verklären, noch will es die institutionalisierte Psychiatrie als solche oder als symbolische Manifestation einer ihrerseits krankhaften modernen Lebenswelt anprangern.²⁵⁹

Neben der formalen Regelmäßigkeit weist das Gedicht auch eine klare zeitliche Logik auf, die die drastische Veränderung des Geisteszustandes der Hauptfigur aufzuzeigen scheint. Der in anderen Gedichten der Epoche zu beobachtende Reihenstil, der oft zeitliche Simultanität darstellen soll, wird hier nicht verwendet. Eher ist eine Struktur aus These und Antithese erkennen. Die erste Strophe beginnt mit einem Verweis auf die Vergangenheit (»Es war die Zeit«), die zweite bezieht sich auf die Gegenwart (»Jetzt«). Die jeweils zweite Verszeile in Strophe 3 und 4 beginnt mit dem Wort »Dann« und antwortet in beiden Fällen auf das implizite »Wenn« der in der jeweils ersten Zeile der entsprechenden Strophe skizzierten Situation. Die Tatsache, dass drei der vier Strophen sich mit den gegenwärtigen Zustand der Hauptfigur befassen, deutet darauf hin, dass das Augenmerk des Gedichts diesem gilt. Obwohl die temporale Logik einen scharfen Gegensatz zwischen Normalität und Wahnsinn suggeriert, ist sie in eine übergreifende Gedichtstruktur eingebunden, worin die Ausdruckssequenz, die Abfolge der in den Blick kommenden Gegenstände und Situationen und die Verwendung motivischer und metaphorischer Interferenzen eine eigene, distinktive Sinnbewegung ergeben, die den Geisteszustand der Irren enger mit der vorgeblichen Normalität verbinden, als es beim ersten Lesen den Anschein hat.

Das Gedicht beginnt mit einer Darstellung des vermeintlich normalen Zustandes und Verhaltens der Frau vor dem Einsetzen des Irrsinns. In einer Reihe von beispielhaften Beobachtungen geht es um das Aussehen der Frau, vor allem ihren Haarschmuck, die sie »wie andere«, also ohne eigene Individualität erscheinen lässt, und ihre Körperhaltung und -beherrschung beim Tennisspiel, wobei das grazile Biegen des Rückens auf Aktionen verweist, die beim Aufschlag

259 Dies sind Anz zufolge die Schwerpunkte der expressionistischen Thematisierung des Wahnsinns; S. 82–89.

oder bei einem Überkopfball erforderlich sind. Das Tennisspiel steht hier als Metapher für weibliche Grazie, im weiteren Sinne auch für eine selbstbewusste, aber zugleich konforme Sozialität. Der in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts in Deutschland modisch gewordene Tennissport galt als einer der wenigen Bereiche, in dem sich Frauen bei sportlicher Betätigung zeigen durften, ohne dass traditionelle Attribute weiblicher Schönheit wie das geordnete Haar ausfallen mussten. Mit den Hinweisen auf das Lachen seiner Tennisspielerin (das zugleich an die eingangs zitierte Formel vom ›Lachen und Schwitzen‹ aus Glaesers Satire erinnert) und ihr neckendes Verhalten greift Mayers Gedicht die dominante zeitgenössische Bedeutung des Tennis als »Flirtsport« auf; als neue sportliche Praxis war das Tennisspielen auch Ausweis einer neuen, sich von bürgerlichen Konventionen abwendenden sozialen Praxis junger Männer wie Frauen, die zu neuen Umgangsformen mit dem anderen Geschlecht und zur Ehebahnung führen konnte. Zwar lässt Mayers Gedicht offen, gegen wen die Frau Tennis spielt und ob es sich dabei um einen Mann oder eine Frau handelt. Statt dessen wird der Spielcharakter des Tennis hervorgehoben. Entsprechend macht das Gedicht am Ende der Strophe auf das Verhalten der Tennisspielerin im Umgang mit anderen Menschen deutlich; das Lachen, Flirten, Scherzen und spielerische Betrügen der Frau deuten auf eine unbeschwerte, fröhliche und befreite Einstellung zu ihren Mitmenschen und zum Leben hin. Unklar bleibt, ob das »Spiel« der vierten Verszeile auf Tennis oder eine andere Form des Spiels (etwa ein Karten- oder Brettspiel) verweist. Mayer macht auf die Spannung zwischen regelgeleitetem Verhalten beim Sport und seiner spielerischen Transgression im sozialen Umgang aufmerksam, bei der wohl kaum strenge Sanktionen zu erwarten sind. Wichtig ist, dass beide Verhaltensweisen – das regelkonforme und das regelüberschreitende – Bestandteil moderner, junger Geselligkeit sind.

Die zweite Strophe stellt völlig gegensätzliche Attribute dar. Dem attraktiven Haarschmuck der ersten Strophe steht die unordentliche Verwirrung des Haars entgegen, die eine äußere Erscheinungsform der inneren, geistigen Verwirrung ist; der körperlichen Agilität beim Tennisspiel steht das starre Sitzen in einem Anstaltsgarten entgegen. Aus der Fähigkeit der Tennisspielerin, beim Auf- bzw. Rückschlag den Tennisball genau mit dem Auge zu fixieren, ist nun ein ›irrendes‹ Auge geworden, das sich scheinbar unabhängig vom Willen der Frau auf einen ballähnlichen Gegenstand richtet, ohne ihn fixieren zu können. Die »Kugel, die aus Glas und Gold, / Vor ihren Füßen auf dem Rasen rollt«, entspricht von der Form her einem Tennisball. Der verwirrte Geisteszustand der Irren wird im Gedicht durch die Äquivalenz von Tennisball und Kugel angedeutet. Dass die Frau nicht in der Lage ist, diesen rollenden Ball zu fixieren oder gar über das Netz zurückzuschlagen, deutet auf den Verfall ihrer körperlichen Reaktionsfähigkeit hin; dass die Kugel »vor ihren Füßen« auf dem Boden rollt, also in ihrer Platz-

hälfte, und damit nach den Spielregeln des Tennis einen Punkt für den Gegner bedeutet, deutet möglicherweise auf eine starke Internalisierung der Tennisregeln hin, die nun Angst und Ohnmacht verursachen und somit ein indirekter Verweis auf die angedeutete Verwirrung der Frau sein könnten. Die Beschreibung der Kugel als aus »Glas und Gold« mag dabei andeuten, dass sich die Wirklichkeitswahrnehmung der Wahnsinnigen ins Fantastisch-Märchenhafte »verrückt« hat. Die Intensität der implizierten Verwirrung bzw. Verängstigung lässt sich auch sprachlich am gehäuften Gebrauch von Alliterationen und Stabreim ablesen (»Sie sitzt«, »ihr ... irrt«, »Glas und Gold«; »Rasen rollt«); die Intensivierung der Klangqualitäten poetischer Sprache (auch wenn sie bei Mayer nicht eben originell gestaltet ist) geht einher mit der an dieser Stelle des Gedichts einsetzenden Verschiebung bzw. Störung konventioneller semantischer Zusammenhänge.

Auch die dritte Strophe fügt sich in die übergreifende Struktur des Gedichts aus These und Antithese ein. Hier ist es nun ein Gegenstand aus der organischen Welt, ein Vogel, der der statischen Szene Bewegung verleiht. Der Vogel fungiert hier als Signal des Aufschwungs und der vitalistischen Befreiung von äußeren, mit der menschlichen Welt verbundenen Zwängen. Im Expressionismus wird dieses Motiv des Öfteren in engem Zusammenhang mit dem Wahnsinn verwendet, beispielsweise am Ende von Georg Heyms Novelle »Der Irre« (1911). Dem unbeschwerten Lachen aus der ersten Strophe wird im Gedicht nun ein betrübliches Weinen entgegengesetzt; den lebhaften kommunikativen und sozialen Aktivitäten der Tennisspielerin steht nun eine extrem reduzierte Kommunikationsfähigkeit gegenüber, die nur mehr aus »Laute[n]« besteht, »die keinem denkbar sind«, und die somit auch keinen zusammenhängenden oder kommunizierbaren Sinn ergeben können. Die Produktion dieser Laute geschieht unter verhaltener Lautstärke und körperlichen Schwierigkeiten, die so enorm zu sein scheinen, dass die Patientin »einschläft wie ein krankes Kind.« Hier wird deutlich, dass die Außenperspektive des Gedichts zur Medikalisierung und Infantilisierung der Frau beiträgt, die mit einer klischeehaften Version der Sprache der Wahnsinnigen, der Aphasie einhergeht.

Die vierte Strophe, die mit einem versteckten Echo auf den ersten Paarreim der vorangehenden Strophe beginnt, zeichnet eine entscheidende Veränderung im Verhalten der Irren nach. Der offenbar irrationale Versuch der Frau, einen Kieselstein auf den untergehenden »Sonnenball« zu werfen, scheint symptomatisch und metaphorisch auf ihre zunehmende Umnachtung hinzuweisen. Doch auch in dieser Schlussstrophe gibt es Strukturelemente, die über den augenscheinlichen Gegensatz hinaus in enger Verbindung zu vorhergehenden Motiven stehen. Die zeitweilige Wiedererlangung ihrer Sprechfähigkeit steht im Gegensatz zur vorher geschilderten Aphasie; auch wenn der eigentliche Inhalt ihrer Worte ein Indiz der zunehmenden Weltfremdheit ist und den Wahnsinn,

die Ausweglosigkeit des geistigen Zustandes der Patientin zu bestätigen scheint. Ihr Versuch einer Rebellion gegen das »Herz der Welt« ist zutiefst widersprüchlich; einerseits ist er ein Aufbegehren gegen eine heliozentrische, naturhafte Weltordnung; andererseits ist der hyperbolische Charakter des Anspruchs bzw. Ausspruchs – zusammen mit der durchgehenden Naturalisierung der Situation (Bäume, Sonne, Fluten) und der anthropomorphen, vitalistischen Vorstellung von der Sonne als dem »Herz der Welt« – als Befreiung vom Zwang einer auf Wirklichkeit bezogenen Sprachverwendung lesbar. Ebenso wie die zweite Strophe ist auch die Schlussstrophe als Fortsetzung des in der ersten Strophe erwähnten Tennisspiels konstruiert. Die Spielerin »zielt« (ein subtiles Echo des Wortes »grazil« aus der ersten Strophe, was in den letzten Versen durch die Häufung anderer z-Laute intensiviert wird), ist also nach wie vor einer intentionalen Handlung fähig. Dabei wird im Text allerdings der Tennisschläger durch einen Kieselstein ersetzt, dessen runde bzw. geglättete Form der des zu treffenden Zielobjekts entspricht. Die Stelle des Tennisballs wird hier von der untergehenden Sonne, dem ausdrücklich so genannten »Sonnenball« eingenommen, der somit den ungenannten Tennisball der ersten Strophe und die goldene Glaskugel der zweiten Strophe ersetzt.

Die Tennisreferenzen in Mayers Gedicht sind über offene und verdeckte Isotopien konstruiert, der Text stellt damit seine Verfahrensweise in den Vordergrund und verwendet polysemische Wörter und Bildvorstellungen, die in einer metaphorischen Ähnlichkeitsrelation zueinander stehen. Mit dieser Wiederholungsstruktur entspricht das Gedicht Roman Jakobsons Bestimmung der poetischen Sprachfunktion: es vollführt »die Projektion des Prinzips der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination«.²⁶⁰ Jakobsons Versuch, die Unterscheidung zwischen Metapher und Metonymie ebenfalls zur Bestimmung zweier Arten von Aphasie heranzuziehen, ist im Hinblick auf Mayers Versuch einer literarischen Darstellung gestörter bzw. eingeschränkter Sprachfähigkeit relevant. Dem Motiv- und Vorstellungsfeld des Tennisspiels kommt dabei eine wichtige Bedeutung zu. Weit davon entfernt, ein eher zufälliges Motiv zur Charakterisierung eines unbeschwerten und normalen Lebens vor dem Wahnsinn abzugeben, erweist es sich als zentrale Wort- und Bildvorstellung des Gedichts. Man könnte, mit ein wenig Fantasie, aber auch mit Berechtigung, das Hin und Her des Tennisballs in einem regulären Match auf das von Strukturalisten wie Jakobson identifizierte Verfahren der Substitution auf syntagmatischer und paradigmatischer Achse übertragen. In dieser Hinsicht wäre Mayers Gedicht, obwohl es sich auf den ersten Blick kaum von anderen epochentypischen Texten unterscheidet, ein spannender Versuch, die Semiotik

260 Jakobson, *Linguistik und Poetik* (1960), in: *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 1, hrsg. v. Jens Ihwe, Frankfurt/M. 1972, S. 99–135, hier S. 111.

des Tennisspiels auf die nach ganz anderen Regeln funktionierende Semiose des Wahnsinns zu übertragen. Insofern stellt es einen in der expressionistischen Sport-Literatur seltenen Fall dar: die nicht-mimetische Annäherung an einen seinerzeit modernen und modischen Sport und seine formale Übersetzung in die traditionelle Form eines lyrischen Gedichts.

René Schickele: *Trimpop und Manasse* (1914)

Im Mittelpunkt dieser langen, im zeitgenössischen Berlin spielenden Erzählung Schickeles steht eine Dreiecksbeziehung, bei der zwei Männer, die Titelfiguren Trimpopp und Manasse, eine junge Frau namens Amalie Kleinschuh umwerben. Das Liebes- und Heiratsthema ist nicht nur mit Fragen des Gender-, Familien- und Generationenkonflikts, sondern auch mit denen des Klassenkonflikts und des sozialen Aufstiegs verknüpft, wodurch die Erzählung zu einer kritischen Darstellung der spätwilhelminischen Gesellschaft wird. Als lose, mehrsträngige, nicht chronologische Erzählung lässt sich der Text auch in formaler Hinsicht der expressionistischen Prosa zuordnen. Der relativ avancierten Form entspricht auch die Verwendung des modernen Tennismotivs, das Schickele sparsam, aber strategisch einsetzt, um (wie in den bisher näher behandelten Texten) die komplizierten Geschlechter- und Liebesbeziehungen zu nuancieren. Gleichzeitig unterstreicht das Tennismotiv die kritische Absicht des Textes, indem es die zunehmende Denaturalisierung und Verdinglichung sozialer Beziehungen exemplifiziert.

Bei den titelgebenden Figuren handelt es sich um den Chemiker Dr. Karl Trimpopp, der aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammt,²⁶¹ nun aber nach dem Studium der Naturwissenschaften und der Promotion am Berliner Patentamt arbeitet und dessen Ambition es ist, als freier Unternehmer tätig zu werden, wozu er jedoch erheblich mehr Kapital benötigt als ihm zur Verfügung steht. Dem entsprechend sieht Trimpopp seine anvisierte Heirat an »Goldgrube« an (480) und die Mitgift würde »das Format eines ansehnlichen Kassenschanks« erreichen (481). Persönliche Eigenschaften oder körperliche Attribute spielen dabei eine untergeordnete Rolle: »obwohl er nicht sicher war, daß sie ihm gefiel, gestand er sich doch ein, daß er sie liebte und zur Frau begehrte« (480). Als »kleine[r], schwächige[r] Mann«, »dessen ausgemergeltes Gesicht

261 Im Text wird er als Sohn eines Berliner Lokomotivführers bezeichnet; vgl. Schickele, *Trimpop und Manasse* (Leipzig 1914), in ders., *Romane und Erzählungen in zwei Bänden*. Bd. 2. Frankfurt/M., Olten, Wien 1985, S. 477–528, hier S. 480. Nachweise im Folgenden durch Seitenzahl in Klammer. – Trimpopps Herkunft ist signifikant, denn Schickele verwendet wiederholt das Motiv der ergebnislosen Irr- und Kreisfahrt im Privatauto oder im Nahverkehrsmittel.

mit der energischen, pflichttreuen Stupsnase im rötlichen Backenbart wie in einem Hinterhalt lag« (484), zeichnet er sich durch eine nicht eben attraktive Physiognomie aus; diese ist äußeres Anzeichen der feindseligen Einstellung gegenüber der Gesellschaft und der Unsicherheit des Aufsteigers. Trimpopps Rivale ist der hochgewachsene, aus reicher jüdischer Familie stammende Arthur Manasse, der laut Amalies Bruder Fritz jedoch »gar nicht so [d.h. jüdisch] aus[sieht]« (492). Trimpopp und Manasse verlieben sich in eine junge Frau, Amalie Kleinschuh, die aus reichem, großbürgerlichem Hause stammt und den Typus der selbstbewussten, modernen Frau darstellt. Der Erzähler erklärt, warum »sie sich einen ›freien Menschen‹ nannte«, damit, dass sie »in der Oppositionslust eines reichgewordenen, aber noch immer um seine gesellschaftliche Stellung kämpfenden Bürgertums aufgewachsen« war (472). Manasses Absichten werden im Laufe der Erzählung immer wieder durch antisemitische Vorurteile und Verhaltensweisen zunichte gemacht; er wird von Amalies Bruder Fritz, der als Leutnant in der preußischen Armee dient, mit tödlichem Hass verfolgt (z. B. 501), wobei ihm mit einem Ende seiner Laufbahn in der Armee gedroht wird. Als es zu einer tätlichen Auseinandersetzung der beiden vor Amalies Haus kommt, beleidigt der angeschlagene Fritz Manasse, woraufhin dieser durch seinen engen Freund und Vertrauten, Karl Kreuzer, am folgenden Tag Fritz zum Duell herausfordert (514f.), Manasse jedoch entzieht sich dem Duell dadurch, dass er an seiner Stelle Kreuzer schickt, der Fritz dabei tödlich verwundet, woraufhin sich Manasse und Kreuzer auf die Flucht begeben müssen. Trimpopps gesellschaftlicher Aufstieg wird dadurch verhindert, dass er beim Verrat von Amtsgeheimnissen erwischt wird, durch die er sich Geld zu beschaffen sucht. Deklassiert und ihrer gesellschaftlichen Herkunft entfremdet, begegnen sich die beiden männlichen Hauptfiguren in der französischen Fremdenlegion und kommen kämpfend um. Schickeles Text setzt sich mit der vernichtenden Wirkung sozialer Vorurteile in einer im Umbruch befindlichen Gesellschaft auseinander; mit der Kritik an der Rigidität der bürgerlichen Gesellschaft, die eine ›wahre‹ Liebe nicht zulassen kann, weist er dabei typische Merkmale »expressionistischer Aufbruchsdichtung« auf.²⁶² Dies wird in Manasses Überlegung am Ende der Erzählung deutlich: »Endlich gelange ich ins Freie. Es wird Kampf sein, ich werde alles vergessen, womit diese überaus zivilisierten Menschen zu Hause einander bis aufs Blut quälen.« (515) Pointiert lässt Schickele seine beiden männlichen Protagonisten bei Kampfhandlungen in Nordafrika umkommen, um ihren gewaltsamen Tod als scheinbare Befreiung

262 Julie Meyer, *Vom elsässischen Kunstfrühling zur utopischen Civitas Hominum. Jugendstil und Expressionismus bei René Schickele (1900–1920)*, München 1981 (Münchener Germanistische Beiträge, 26), S. 217.

von einer Gesellschaft anzudeuten, die sich ebenfalls im permanenten Kriegszustand befindet.

Es wäre allerdings zu kurz gegriffen, wollte man Amalies Rolle in Schickeles mehrsträngigem Text »von Anfang bis Ende nur als Katalysator des hektischen Geschehens« auffassen.²⁶³ Zwar ist sie reich und verwöhnt, doch verfolgt sie einen modernen Bildungsweg; sie hat nicht nur Abitur gemacht, sondern war dabei die Klassenbeste; ihr Studium der Medizin ist ein weiterer Beleg ihrer progressiven Modernität. Dies gilt auch im privaten Bereich: »Bei ihrem Vater hatte sie gegen das Versprechen, innerhalb der nächsten zwei Jahre zu heiraten, den Schwur eingetauscht, daß sie nie gegen ihren Willen heiraten müßte.« (491) Amalies Werdegang wird in dem Moment angeführt, als sie einen Brief Trimpopps erhält, in dem dieser ihr seine Liebe gesteht und ihr einen Heiratsantrag macht. Amalies selbstbewusste Modernität ist international orientiert: Sie beginnt den Brief, in dem sie Trimpopps Antrag abweist, mit den englischen Worten »Thank you« (484).

Amalies unkonventionelle Modernität erstreckt sich auch auf den Bereich der Körperkultur. Sie war von einer »schlanken Gestalt mit [...] üppig gezeichneten Hüften« und »gescheitelm Blondhaar« (482). Sie verkörpert damit einen amerikanischen »Schönheitstyp«, in dezidierter Abkehr von den entindividualisierenden »Perückenstöcken«, den die Tennisspielerinnen des Berliner Westens zur Schau tragen (483). »Sie liebte das Training, das körperliche wie das geistige«, und »an allem, was Sport war, hing sie mit wahrhaft religiösem Gefühl, sie machte einen Sport aus ihren täglichen Beschäftigungen.« (482) Schickele weist hier auf die Ersatzfunktion hin, die der Sport für die junge Generation des emanzipierten Bürgertums mit ihrem »aufgeklärten Geist« (482) einnimmt. Auf Grund ihrer Abneigung gegen gesellschaftliche Konvention und Formalität in Schule, Familie und im geselligen Leben nimmt Amalie aktiv an verschiedenen Formen der neuen zeitgenössischen Körperkultur teil, die sich durch ein geselliges Element auszeichnen. Trimpopp lernt sie bei einer Veranstaltung des Kegelvereins kennen (480).²⁶⁴ Wie ihre Beschreibung als ein »für körperliche Kraft und Gewandtheit eingenommene[s] Mädchen[n]« (483) hervorhebt, gilt Amalies Interesse an zeitgenössischer Körperkultur sowohl der Körperstärke als auch dem Körperausrück. Amalie ist daher auch Meistertänzerin, womit Schickele die enge Verbindung zwischen dem Tennisspielen und der künstlerischen Bewegungs- und Ausdruckskultur hervorhebt. Tennis und Tanzen sind des Weiteren durch die Bedeutung der Beinarbeit verbunden. Schickele kann es sich daher erlauben, Amalies ironisch klingenden Nachnamen, der ihre Fami-

263 Ebd.

264 In Brods Roman *Jüdinnen* (1911) werden ebenfalls das Tennis und das Kegeln als gesellige Formen von Sport dargestellt.

lienzugehörigkeit und -rolle festlegt, durch den Beinamen »Tipp-topp« (483), zu ersetzen, in dem zugleich ein Echo des Namens ihres erfolglosen Verehrers steckt.

Signifikant ist die Tatsache, dass Amalie eine talentierte Tennisspielerin ist, die bereits mehrmals die Vereinsmeisterschaft gewonnen hat. Schickele greift hier auf zeitgenössische Codierungen zurück, nur um sie entscheidend zu erweitern. Einerseits betreibt Amalie einen modischen Sport, der als »Flirt-Sport« enorme gesellschaftliche Bedeutung hatte und aufs engste mit dem Aufstiegswillen und Habitus einer neuen bürgerlichen Schicht zu tun hatte;²⁶⁵ andererseits zeichnet wird sie durch ihren Siegeswillen aus, während die Befolgung des Leistungs- und Wettkampfprinzips im Tennis als »unweiblich« galt. Das Tennisspiel dient hier dazu, Amalies Herkunft aus einem um gesellschaftliche Anerkennung bemühten Milieu zu vertiefen und zu nuancieren: Sie spielt Tennis, aber sie spielt es auf eine Weise, die ihre Opposition zu den mit dem Tennis verbundenen Erwartungen und Verhaltenskodex für eine junge Frau aus gehobenen Milieu ausdrückt.

Das Motiv des Tennisspiels wird in Schickeles Roman sparsam, aber effektiv eingesetzt. Nicht nur Amalie, auch die beiden männlichen Hauptfiguren spielen Tennis, und zwar an handlungslogisch signifikanten Stellen. Das Tennis ist dabei nicht nur der Flirtsport, als den ihn zeitgenössische Kulturdiskurse konstruierten, sondern zugleich Ausdruck und Bild des gesellschaftlichen Wettkampfs, was Schickele durch die Assoziation mit dem Militär- und Kriegsthema nahelegt. Wie in Brods Roman ist das Motiv des Tennisspielens mit der Frage nach dem Verhältnis von Tradition und Moderne im deutschen und deutsch-jüdischen Bürgertum verbunden, dazu mit der Frage der gesellschaftlichen Stellung und den damit verbundenen Normen und Vorurteilen. Zugleich nutzt Schickele das Tennis- bzw. Sportthema, um signifikante Schnittmengen und Gegensätze zu dem Militär- und Kriegsthema, das bei ihm eng mit Konstruktionen von Männlichkeit verbunden ist, auszuloten. Schließlich geht es auch um die Frage nach dem angemessenen Verhältnis von Körper und Geist, Befreiung und Disziplinierung, vitalem Leben und gesellschaftlicher Konvention.

Im Roman ist das Tennismotiv auf intrikate Weise mit dem Geschlechterkonflikt verbunden. Zeichnet sich der Pol der Weiblichkeit durch das Interesse an individueller Bewegungskultur aus, die eine eigenbestimmte Selbstdisziplinierung durch freiwilliges Training, Leistung und Erfolg impliziert, so ist der der Männlichkeit durch Kollektivität, fremdbestimmte Disziplinierung und militärischen Ehren- und Verhaltenskodex markiert. »Das Merkwürdigste an diesem für körperliche Kraft und Gewandtheit eingenommenen Mädchens war, daß sie eine schier aggressive Geringschätzung des Militärs zur Schau trug«, (483) ob-

265 Vgl. Eisenberg, »*English Sports*« und *deutsche Bürger*, S. 199f.

wohl – oder besser: gerade weil – ihr Bruder als Leutnant im preußischen Heer dient; jedes Mal, wenn sie ihn deswegen verspottete, fühlt sich dieser verpflichtet, seine Schwester auf Grund ihrer Freundschaft mit Manasse und ihrer Sportinteressen »als ein ›verjudetes *Girl*« zu bezeichnen, »in die Schranken bewundernder Weiblichkeit« zurückzuweisen (483) und damit die konventionelle Hierarchie zwischen den Geschlechtern wiederherzustellen. In Fritzens Regiment »stand daher fest, dass Tipp-topp ein entzückender Racker sei, den man mit List oder Gewalt aus der jerusalemischen Gefangenschaft befreien müsse.« (ebd.) Dieser herablassenden und zugleich infantilisierenden Vereinnahmung entzieht sie sich dadurch, dass sie ihrem modernen amerikanischen »Schönheitstyp« treu bleibt, den sie, so der Erzähler, »nach jahrelanger Lange- weile inmitten blonder Perückenstöcke, auf den Tennisplätzen des Westens entdeckt hatte.« (483). Tennis verhilft ihr zu Selbstbewusstsein und Selbstvertrauen, auch im Umgang mit dem anderen Geschlecht:

Zugleich bekam sie blanke Augen, deren Munterkeit nicht mehr, wie bisher, durch die ewige Schüchternheit und Tolpatschigkeit ihrer Partner gefährdet war, und begann zu flirten. Es braucht nicht erst gesagt zu werden, daß sie auch darin bald zur Meisterschaft gelangte. (483)

Hier zeigt sich die Anwendung des Leistungs- und Erfolgsprinzips vom sportlichen auf den außersportlichen Bereich. Als Grund führt der Erzähler an: »Denn zum ersten Male half man ihr bei ihrem Training, statt sich, wie im elterlichen Umkreis, dagegen zu verschwören.« (483) Nicht nur die sportliche Betätigung auf dem Tenniscourt als solche, sondern die damit verbundene relative Emanzipation von ihrer Familie sowie die mit dem Tennis verbundenen neuen geselligen Formen führen zum »Vollbewußtsein ihrer eigentümlich selbständigen Stellung als Mensch und Weib« (!) (483).

Wie in Brods Roman wird das Tennis zum Gesprächsgegenstand. Arthur Manasse erzählt von einem Tennismatch mit seinem Freund Kreuzer; Hintergrund ist seine Zeit als Einjährig-Freiwilliger und seine schwierige Beziehung zum preußischen Militär, hinter der vermutlich antisemitische Motive standen. Einer Verhandlung vor dem »Kriegsgericht«, die ihn für seine Auseinandersetzung mit einem vorgesetzten Offizier bestrafen soll, entzieht er sich durch Flucht, woraufhin es ihm mit Hilfe seines Freundes, Karl Kreuzer, dem Sohn eines Großindustriellen, auf Grund von Verbindungen und (so wird insinuiert) einer Geldzahlung gelingt, die unehrenhafte Entlassung aus dem Militär zu vermeiden. Dieses »Kraftstück« gelingt ihm nur mit Kreuzers Unterstützung, und Arthur hebt dessen lebendige Kraft, vorzivilisatorische »Vitalität« und »muskulösen Hochmut« als Eigenschaften hervor, »um den die alten Raubritter, die Ahnen seiner bessern Kameraden, ihn beneidet hätten« (494f.). Dies ist zugleich ein versteckter Hinweis auf Kreuzers deklassierte Stellung beim preu-

ßischen Militär (er stammt nicht aus einer Offiziersfamilie bzw. dem Adel, sondern lediglich aus einer Industriellenfamilie). Kreuzers Vitalität leitet sich von seinem Reichtum ab, mit dem er sich, so die Implikation, Vergünstigungen beim Militär erwirkt. »Er brauchte unsäglich viel Geld. Nicht, weil er etwa dessen Wert unterschätzte, im Gegenteil: er hieb, stach und schoß es hinaus, wie er, zu einer anderen Zeit, die Widerstände mit körperlicher Gewalt gebrochen hätte.« (495) Manasses Erzählung von Kreuzer dient dazu, das Motiv des Geldes und des Reichtums als einer vitalen Waffe im Lebenskampf und auch im gesellschaftlichen Wettkampf bzw. Kriegszustand hervorzuheben.

Erst von hierher wird die Funktion von Arthurs Erzählung von seinem Tennismatch mit Kreuzer verständlich. Dieses Tennismatch spielt auf eine andere Tradition an, die in kulturellen und sozialen Codierungen des Tennis im frühen 20. Jahrhundert wichtig war und in denen das Tennismatch zweier Männer als Variante des Duells bzw. Ehrenzweikampfs angesehen wurde. Arthurs Erzählung von seinem Match mit Kreuzer ist im Roman als Parallele zum wirklichen, mit Pistolen bestrittenen Duell zwischen Arthur bzw. Kreuzer und Fritz angelegt, bei dem letzterer tödlich verwundet wird. Die weit verbreitete Codierung des Tennis als »Flirt-Sport« war für Offiziere, Akademiker und Vertreter der professionellen Berufe kaum relevant; diese Schichten konstruierten ihre Neigung und Eignung zum Tennis statt dessen mit Hilfe ihrer beruflichen Sozialisation, wobei neben dem militärischen Ehrenkodex auch die Kultur der schlagenden Verbindungen wichtig war, die ihrerseits eine symbolische Form der militärischen Kampfvorbereitung darstellt.²⁶⁶ Wenn das Tennis als sportliche Form des Ehrenduells gelten kann, dann entspricht der Tennisschläger der Duellwaffe. In Schickeles Roman allerdings vertreten die beiden Teilnehmer des symbolischen Tennis-Duells ungleiche Voraussetzungen: Arthur ist seinem Freund sozial und wirtschaftlich unterlegen, aber als jüdischer »Gentleman« moralisch überlegen. Im Hinblick auf seine Körperkraft ist Karl seinem Gegner deutlich überlegen, aber er ist impulsiv und hält sich nicht an die Spielregeln, übertritt also den symbolisch enthaltenen Kodex. Er spielt zudem »Tennis wie ein Trampeltier« (495), ungeschickt und ohne Grazie, woraufhin Arthur sich in ein moralisches Dilemma versetzt sieht: »aber ich wage nicht, ihn ein paar mal hintereinander verlieren zu lassen, aus Angst, er könne plötzlich in Wut geraten und mit geballten Fäusten über das Netz auf mich losspringen.« (495) In diesem symbolischen Tennismatch vertritt Karl ursprüngliche Natur, impulsive Kraft und vitalistische Energie, während Arthur Spielkultur von der Haltung des Sportmanns geprägt ist und eine kulturelle Selbstdisziplin an den Tag, die daraus resultierende Überlegenheit aber nicht an den Tag legen darf. Die Tennispartie zeigt damit nicht nur die ungleichen Voraussetzungen der deutsch-jüdischen

266 Ebd., S. 206.

Kontrahenten an, sondern auch, wie sehr Arthur sich innerhalb des Militärs und außerhalb, im symbolischen Bereich des Sportduells, verstellen muss, um seine soziale Unterlegenheit zu kompensieren.

Schickele kontrastiert diese sportlich-kultivierte Form des Duells mit einer primitiveren, in der er zeigt, dass Manasse über genug Körperkraft und Wendigkeit verfügt, um sich auch ohne Waffe zu verteidigen. Als Fritz Kleinschuh Manasse dabei abfängt, wie er Amalie spätabends nach Haus bringt, liefern sich die beiden Männer einen Faustkampf. Der Zweikampf mit bloßen Fäusten wird hier als primitive Form des Duells konstruiert, das der zivilisierten Form im Tennis vorausliegt. Nachdem er aus dem Haus getreten ist, griff Fritz

verlegen zum Hut, aber dann hob er die Hand und schlug Arthur mitten ins Gesicht. Einen Augenblick stand Arthur barhäuptig mit hängenden Armen und kauenden Kiefern über Fritz gebeugt, der einen Kopf kleiner war als er. Dann stürzte er sich über ihn, hob ihn auf und schleuderte ihn von sich, und als der andere sich aufgerafft hatte und gegen ihn anstürmte, stieß er Amalie, die sich an ihn hängte, heftig mit dem Ellenbogen zurück und streckte ihn mit einem Faustschlag nieder (507 f.).

Die letzte Tennispartie, die Schickeles Text schildert, wird als reflexive Variante des Flirt-Tennis präsentiert. Nach Arthurs Flucht ins Ausland, nachdem Amalie Trimppopp mitteilt, dass sie weder von ihrem Vater²⁶⁷ noch von dem alten Manasse Geld leihen kann, erlaubt sie ihm – statt dessen – mit ihr Tennis zu spielen. »Es wurde Frühling und Trimppopp durfte mit Amalie Tennis spielen.« (518) Seine Partnerin betrachtet ihn mit »mütterlichen Augen« (516), legt zudem eine gutmütige, spaßhafte Sympathie für ihren Spielpartner an den Tag (516), womit sich ihre Rolle auf dem Tennisplatz entscheidend wandelt. Einerseits dient das Tennisspiel hier als Schutzform, die den offenen gesellschaftlichen Wettkampf in ein sportliches Medium ablenkt: »Sie hatte ihre Bekannten [im Tennisklub] durch den diskreten, aber ebenso wachsamen wie wehrhaften Schutz, den sie Trimppopp angedeihen ließ, gezwungen, ihn ohne Spott in ihrem Kreis zu dulden.« (ebd.) Andererseits ist es eine Form des Flirtsports insofern, als sich die weibliche Partnerin aus rationalen Erwägungen entschieden hat, mit dem Mann eine Vernunftehe einzugehen. Aus dem Flirten wird – nicht Liebe, sondern eine Form des sportlichen Miteinanderspielens, bei der gesellschaftliche Unterschiede bzw. Sorgen über den ungesicherten sozialen Status zeitweise aufgehoben sind. Amalie wehrt sich »kaum noch gegen den Verdacht«, sie würde »ihr Medizinstudium aufgeben und Trimppopp schnell entschlossen die Hand« rei-

267 Schickele macht auf den Zusammenhang von Kommerz und Kirche deutlich: Amalie sagt im Gespräch mit Trimppopp: »Und mein Vater – Sie wissen ja. Er wird immer frömmer [sic] und quält Mama und mich, daß wir in die Kirche gehen sollen. Er sagt, sonst melde er lieber gleich Konkurs an. Der Zusammenhang ist mir nicht ganz klar, aber es scheint, daß er den Himmel fürchtet.« (518)

chen (ebd.). Sie ist willens, eine Vernunft- oder Sympathieehe einzugehen, aber kann Trimppopp nicht lieben (520). Darüber hinaus hat dieses Tennisspiel stabilisierende und konstruktive Funktion, indem der männliche Partner Amalies gesellschaftliche ›Spielweise‹ aufgreift:

Trimppopp wurde zwar kein guter Spieler, aber dadurch, daß Amalie ihn immer zum Partner nahm und für ihr eigenes Spiel erzog, befestigte sie sein Selbstvertrauen und bewies den andern seine Nützlichkeit auf dem Tennisplatz. [...] Der kleine Doktor wurde ›Tipptopps Partner‹. Sie machte ihm vor, wie er sich zu benehmen hatte, und in der Tat wuchs er langsam aus den Gelenken, lernte er gehn und stehn, ohne sich mühsam und feierlich an den Ecken vorbeizudrücken, von denen die Welt voll war, und das Bewußtsein, reich und dadurch leicht zu werden, ja wahrscheinlich noch reicher, noch mächtiger als seine neuen Bekannten, verlieh ihm eine gewisse, gediegene Überlegenheit, die Amalie, ewig beifallsfreudig, mit Blumen bewarf, und die manchmal sogar recht vorteilhaft vom allzu lebhaften Leichtsinn seiner Umgebung abstach. (519)

Amalie behält eine überlegene, ironische Perspektive bei, indem sie etwa ihren Partner infantilisiert: »Trimppoppchen, Trimppoppchen! dachte sie. Du meinst, wir paßten jetzt schon besser zusammen« (ebd.). Am Ende des Textes wird das Tennis erneut als Flirtsport und als symbolisches Duell inszeniert – hier zwischen einer selbstbewusst modernen jungen Frau und einem seiner sozialen Identität ungewissen kleinbürgerlichen Aufsteiger. Amalies Ironie gründet auf ihrer Einsicht in den Simulationscharakter dieses ›Gesellschaftsspiels‹, das sie mit ihrem Gegner vorführt. Schickeles Text literarisiert das Tennis als Ausdruck gesellschaftlicher Veränderungen und Konflikte, weist aber zugleich darauf hin, dass es eine bloß symbolische und relativ autonome Spielform ist, Simulation und Verstellung erfordert und somit keine wirkliche Lösung sozialer Konflikte bietet. Dementsprechend belässt es Schickele nicht bei dieser öffentlich inszenierten Scheinlösung auf dem Tennisplatz, sondern macht Trimppopp zum Opfer der ihn motivierenden Aussicht auf eine Geldheirat. Der soziale ›Reichtum‹ dieser Figur, der sich aus der sportlichen und sozialen Performance auf den Tennisplatz und andernorts ableitet, hat keinen finanziellen Wert und veranlasst Trimppopp zum Patentdiebstahl und Erpressungsversuch. Dessen Scheitern entzieht er sich durch Flucht ins Ausland und den Anschluss an die französische Fremdenlegion. Der Roman endet mit dieser Flucht aus dem deutschen und deutsch-jüdischen Gesellschaftskrieg: Trimppopp stellt sein Leben in den Dienst einer fremden Macht.

Maria Lazar: »Die Schwester der Beate« (1919)

In Maria Lazars expressionistische Prosa »Die Schwester der Beate«, 1919 in der Wiener Zeitschrift *Der Friede* erschienen, spielt das Tennis auf den ersten Blick eine eher randständige, im Kontext unserer Studie jedoch bemerkenswerte

Rolle.²⁶⁸ Die 1895 geborene Autorin, die ein Studium der Philosophie und Geschichte aufgab, um Schriftstellerin und Journalistin zu werden, trat Anfang der 20er Jahre mit dem Roman *Die Vergiftung* (1920) und dem Theaterstück *Der Henker* (1921) in Erscheinung.²⁶⁹ Ihr Frühwerk befasst sich bevorzugt mit dem Thema des Familien- und Generationenkonflikts; »Die Schwester der Beate« variiert dieses Thema. Lazars Prosa weist formale Merkmale expressionistischen Erzählens auf, wie das stark verknappte, zudem zeitlich raffende Erzählen, die Abwendung von eindeutig erkennbaren Handlungsmomenten und die durchgehende Innenperspektive der Titelfigur. Wie die anderen in diesem Kapitel behandelten expressionistischen Autoren nutzt Lazar das Tennismotiv dazu, neue Beziehungen zwischen jungen Männern und Frauen und die ihnen zu Grunde liegenden Weiblichkeits- und Männlichkeitsmodelle zu literarisieren. Doch im Unterschied zu Brod und Schickele stehen die gesellschaftlichen Aspekte des Tennisspiels im Hintergrund und eine individuelle, psychische bzw. psychologische Dimension im Vordergrund; es geht Lazar um Formen weiblichen sexuellen Begehrens. Indem Lazars Erzählperspektive den Blick auf die inneren Zustände ihrer weiblichen Hauptfigur lenkt, macht sie das widersprüchliche Verlangen und Begehren dieser Figur sichtbar. Während andere expressionistische Texte am Beispiel des Tennisspiels eine Veränderung konventionalisierter Geschlechterbeziehungen, das Hervortreten einer neuen selbstbewussten Weiblichkeit und eine Entspannung des Generationenkonfliktes darstellen, sind die wenigen, aber signifikanten Tennisreferenzen in Lazars Prosa auf den Konflikt zwischen zwei Schwestern bezogen – der Titelfigur, die im Text ohne Eigennamen bleibt und durchgehend als »die Kleine« bezeichnet wird, und ihrer älteren Schwester, der Künstlerin Beate. Erzählt wird in der dritten Person, die mit der Perspektive der »Kleinen« überein stimmt, wobei die Grenzen zwischen Wahrnehmung und Einbildung häufig unklar bleiben. Setzt man die relativ spärlichen Handlungselemente zusammen, liegt der Konflikt der beiden Schwestern in Neid, Eifersucht und rivalisierendem Begehren begründet. In der äußerst sparsam angedeuteten Familiendynamik geht er zudem auf die Tatsache zurück, dass Beate die Kleine »aufgezogen hat« (89), also die Rolle der als »träge« und »müde« (88, 89) bezeichneten Mutter eingenommen hat, die sich augenscheinlich weniger um die Erziehung ihrer jüngeren Tochter als um die Aufrechterhaltung eines regen sozialen Verkehrs kümmert. Eine Vaterfigur wird nicht erwähnt. Die beiden Schwestern leben mit ihrer Mutter in einer Villa auf

268 Erstveröffentlichung in der Wiener Zeitschrift *Der Friede* 4, Nr 83 (22. August 1919), S. 733–736. Im Folgenden unter Angabe der Seitenzahl zitiert nach dem Abdruck in: *Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Dichterinnen*, hrsg. v. Hartmut Vollmer, Paderborn 1996, S. 86–95.

269 S. die biografischen Angaben in *Die rote Perücke*, S. 166. Lazars Roman *Die Vergiftung* wurde vor kurzem wiederaufgelegt (Wien 2014).

dem Lande, die allerdings von der Großstadt (vermutlich Wien) aus leicht zu erreichen ist; das Grundstück ist von Kastanienalleen und Wiesen umgeben und verfügt über einen Tennisplatz. Im Text, dessen erzählte Zeit sich über den Frühling und Sommer, von der Kastanienblüte bis zur Kornenernte erstreckt, ist mehrfach von Radfahrern die Rede, die zum Wochenende zu Besuch aufs Land kommen (86, 88). In diesem – scheinbar lediglich gemieteten (94) – Haus hat Beate ihr Atelier, in dem sie als Malerin und Bildhauerin arbeitet. Zu den Wochenendbesuchern aus der Stadt gehören der Architekt Gerhard und dessen Freund Michael, der Schriftsteller ist, aus einer Bauernfamilie stammt, und dessen Reiz hauptsächlich in dem Widerspruch zwischen ländlicher, unbürgerlicher Herkunft und urbaner Kultur besteht; die Mutter sagt ihm daher nach, er habe »so etwas Wildes« (88). Das Begehren der Schwestern richtet sich auf diese beiden Männerfiguren, die allerdings gegensätzlich konzipiert sind – Gerhard ist eher feminin, Michael eher auf stereotype Weise maskulin. Der Schwestern- und Familienkonflikt ist damit im Künstlermilieu angesiedelt; das Tennismotiv in Lazars Prosa, das auf der Ebene des Inhalts stets ein gemischtes Doppel impliziert, transportiert nicht nur neuartige Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit, sondern vermittelt dies auch in seiner formalen Struktur mit weiteren Gegensatzpaaren wie Körper und Geist, Natur und Intellekt, bürgerliche Norm und ästhetische Überschreitung.

Die erste Erwähnung des Tennis findet sich zu Beginn des Textes, die eine Szene kurz vor dem Zubettgehen schildert. Es handelt sich zwar um ein äußerliches Accessoire, um Tennisschuhe, doch ist die Erwähnung deshalb bedeutsam, weil Lazar mit Hilfe der durchgehaltenen Innenperspektive der Kleinen wenige Dingmotive und Vorstellungsfelder eng miteinander verwebt und so die Intensität der Gefühlslage ihrer Hauptfigur andeuten kann. Als die »Kleine« bereits im Bett liegend ihrer Schwester beim Haarekämmen zusieht, muss sie an Gerhard denken; die Prosa stellt dabei eine Opposition zwischen dem »schwere[n] Haar« der »Großen«, das sie »hochmütig« zu bürsten versucht, und Gerhards Leichtfüßigkeit her: »Wie Gerhard heut über den Rasen gesprungen ist, in seinen leichten Tennisschuhen.« (86). Die leichtfüßige Beweglichkeit, die hier mit Gerhards Tennisschuhen assoziiert wird, wird weiterhin mit Motiven der Weichheit und der Helligkeit verbunden; die Attribute des Spielerischen und der Natur entwerfen damit ein Wunschbild Gerhards, das ihn einer feminisierten Männlichkeit zuordnet. Dieses Bild wird nicht nur von der hochmütigen Schwere der Schwester, sondern auch von der sich körperlich ausdrückenden Hypermaskulinität Michaels abgegrenzt. Signifikanterweise ist bei dieser Erinnerung der »Kleinen« an die Ereignisse des Tages nicht vom Tennisspiel als solchem oder von Gerhards Erfolgen oder Nichterfolgen auf dem Rasencourt die Rede. Zwar hat Gerhard in der Erinnerung der Kleinen an diesem Tag »[s]o viele Gänseblümchen zertreten«, doch führt der Gedanke an ihn zu einer körperli-

chen Erregung: »Und die Zehen [der Kleinen, die aus der Seidendecke hervorragen] krabbeln den braunen Bettrand hinauf, erhitzt.« Dieser erotische Reiz wird mit Gerhards Lächeln in Verbindung gebracht: »Wie hat er nur gelächelt, er hat so gelächelt, dass man sofort einschlafen könnte und doch nicht möchte.« (86) Das körperlich-sexuelle Begehren, auf das hier angespielt wird, wird kurz darauf, nach einer Erwähnung von Beates Bett, das im Halbdunkel einen tiefen Schatten an die Wand wirft, ausdrücklich verneint:

Nein, mit Gerhard sollte man immer nur frühstücken, weiche Eier, auf einer sonnigen Veranda. Denen schlägt er mit seinen kindischen Händen die Köpfe ab. Aber man darf ihm nicht Lebewohl sagen, wenn es Abend wird und Gewitter kommen wollen. Das ändern. (86)

Die Infantilisierung Gerhards richtet nach den pubertären, noch nicht ganz erwachsenen Vorstellungen der »Kleinen«, in deren Erinnerung sich einzelne Körpermerkmale des jungen Mannes, wie die »schmale, knobendünne Oberlippe«, die »lang« und »weich« über seine Unterlippe »wellt« (86), in expressionistischer Manier verselbständigen. Gerhards »weißblond strähnige Haare, die stehen hinten in einem lustigen Wirbel weg« (86), kontrastieren einerseits mit dem »vollen Oberkörper« Beates, den »schweren Formen ihres Leibes« (87), in deren Gesicht die Kleine nun auch bemerkt, »daß Beates großer Mund zerschnitten war, wie rohes Fleisch auf einem Teller.« (86). Diesem Bereich des Hässlichen und Ekelregenden wird Michael zugeordnet, der mit Beates Schwester liiert ist und ihr Modell sitzt: »Aber wenn Michael lacht, hat er einen großen fleischigen Mund.« (88) Er hat zudem einen »mächtigen Schädel«, den Beate »[e]igentlich zu groß« findet (86).

Lazars Text modelliert jedoch nicht zwei einander diametral gegenüberstehende Männlichkeitsbilder, die sich über Härte bzw. Weichheit des Körperbaus definieren. Zwar erscheint Michael in der Vorstellung der Kleinen als hypermaskulin, groß, stark und derb, doch werden seine Haare mit dem aus der Erinnerung an Gerhard abgeleiteten Wunsch-Bild der Weichheit assoziiert: »Nur die Haare sind weich und dunkel.« (86). Eine ähnliche Ambivalenz tritt in ihrem Wunsch-Bild Gerhards hervor; seine feminine Weichheit wird mit einer Eckigkeit kontrastiert, hinter der sich der Wunsch nach körperlicher Berührung als auch die gleichzeitige Angst davor verbirgt: »Er [Gerhard] ist sicher hart, wenn man ihn anrührt. Was er nur für eckige Schultern hat. Die stechen heraus aus dem hellgrauen Anzug.« (88) Auch Beates Hände werden mehrmals als »groß« bezeichnet (88), ihr Nacken als »breit«. Während Gerhard der Kleinen gegenüber freundlich und zuvorkommend zu sein scheint, redet Michael »immer von Geld und so gelehrten Sachen«, die der kleinen Schwester unverständlich bleiben, doch anscheinend auf Beate Eindruck machen. Das Motiv der Blumen (Gerhards Tennisschuhe haben so viele Gänseblümchen zertreten) wird

auf die Beziehung der beiden Schwestern ausgedehnt und dient als rhetorische Figur zur Verdeutlichung des exzessiven und unkontrollierten Begehrens der Älteren. Beate reißt der Kleinen einen Fliederzweig, den sie »gierig« aus dem vollen Fliederstrauch« gerissen hat, sowie einen »Strauß Margeriten. Ganz junger Margeriten« (88). Später heißt es, in den Vasen der Kleinen, die im Schlafzimmer der Schwestern stehen, »stecken Blumen, die Beate abgerissen hat.« (93). Die Häufung dieser Motive, die sich auf intensiv riechende Blumen bzw. Sträucher beziehen, steht nicht nur im Gegensatz zu den Gänseblümchen, die Gerhard mit seinen Tennisschuhen zertritt, sondern zeigt Beates gewalttätige Beziehung zur Natur an, ein unkontrolliertes Besitzverlangen, das von der Kleinen als symbolische Rivalität bzw. Rachegeilust wahrgenommen wird. In dieser komplexen Gefühlslage aus Anziehung und Abneigung, Begehren und Eifersucht nimmt es nicht wunder, dass im Text die Kleine das Bild ihrer Schwester als Ersatzmutter durch das des jungen Mannes, auf den sich ihre Gefühle richten, ersetzen will und sie sich fragt, ob Gerhards Maskulinität mit einer Beschützerrolle vereinbar ist: »warum möchte ich Beate heute nicht um Schutz bitten vor Mutter. Gerhard eher, vielleicht.« (87) Doch wird auch dieser Wunsch im Text mit dem Motiv potenzieller Gewalt verbunden: »Was für eine klingende Stimme er hat, wie die kleine Klinge von meinem silbernen Taschenmesser.« (87)

Am folgenden Tag, an dem Gerhard nicht zu Besuch kommt, trägt die Kleine, wie dieser am Vortag, »weiße Schuhe« (87). Auch in ihren Vorstellungen von seiner Architektentätigkeit in der Stadt zeigt sich die eingangs erkennbare enge Assoziation Gerhards mit der Natur: »Er baut Häuser, turmhohe, schlanke, die zart sind wie Birkenblätter.« (87) In der Vorstellungswelt der Kleinen vermischen sich konventionell entgegengesetzte Bereiche; der Pol der Männlichkeit (angedeutet durch: Stadt, Turmbau, Härte, Organisation, Beherrschung der Natur) gleitet in den der Weiblichkeit, der hier durch den Garten bzw. die Natur, Weichheit und assoziierte Körperbilder angedeutet wird. Bei einem späteren Besuch erzählt Gerhard von einem Landhaus, das er unweit der Villa bauen wird, und welches die Kleine sich als »zart und eckig wie seine Schulterknochen« vorstellt (92). Demgegenüber assoziiert die Kleine in ihrer Imagination ihre Schwester zunehmend mit Michaels Körperbau und Physiognomie (z. B. 88, 90, 91); beider künstlerische Tätigkeit wird mit vitalistischen Elementen versehen: Beates Hals »riecht dunkel, als ob sie heute schon Erdarbeit geleistet hätte. In Michaels Nacken schlängeln sich die schwarzen Haare, gestern, heute auch –« (88) Die Fleischwunde, die die Kleine zu Beginn des Textes am Mund Beates wahrzunehmen meint, hat eine Entsprechung in einer Narbe auf Michaels Unterlippe, die aus seiner Kindheit herrührt: »Weil ihn sein Vater geschlagen hat. Der Bauer. Dann ist er davongelaufen.« (90). Diese Verletzung, die auf einen Familienkonflikt zurückgeht, motiviert jedoch Michaels Schriftstellerkarriere,

wenn in unmittelbarem Anschluss hieran Michaels Schreiben mit Härte, Entsagung, Gewalt und anderen Elementen seiner Vergangenheit und Herkunft in Verbindung gebracht wird: »Er schreibt Bücher, derb wie Ackerschollen, und beherrscht Menschen und Gelder, wie seine Vorfahren die ungezählten Ähren ihrer Felder. Seine Sätze sind schwer und hart wie Bauernbrot.« (90) Beates Schnittwunde an der Lippe und das Schutzbedürfnis der Kleinen vor ihrer Mutter, das eingangs suggeriert wurde, symbolisieren Formen familiärer Gewaltverhältnisse, die denen in Michaels Familie genau entsprechen. Im Gegensatz zu ihrer Schwester, die »auch schon in Rom« gewesen ist, kann die Kleine, die »immer zu Hause gewesen ist in einem wasserfarbenen stillen Nest«, solche Prosa wie die Michaels nicht lesen. Zu dieser Engführung der Motive von Familienherkunft und Heimat einerseits und widersprüchlichen Formen der Kunst passt es, dass Beate ein Aquarell-Portrait ihrer kleinen Schwester in ihrem Atelier aufbewahrt, das im Verlauf der Erzählung jedoch entfernt und ersetzt wird.

»Beate ist eine Fremde« geworden (89); die psychologische Entfremdung der Kleinen von der älteren Schwester wird auch räumlich gezeigt. Atelier und Schwesternschlafzimmer zeigen Spuren von Beates wildem Begehren nach Michael. Die Ateliertür ist nunmehr verschlossen; in der Fantasie der Kleinen kritzelt die Schwester dort lauter »M« (89); auch das gemeinsame Schlafzimmer der Schwestern »schwimmt ja schon voll M. Es ist nicht zum Aushalten.« (89), wobei das Bild des Schwimmens den Gedanken an Michaels maskuline Härte und die Schwere seiner Literatur unterläuft. Im selben Verlauf nimmt das erotische Begehren der Kleinen zu: während sie »nackt ausgestreckt in der Nachmittagshitze auf dem großblumigen Sofa ihres Zimmers« liegt, mit »ungebändigten braunen Haare[n]« (89), fantasiert sie von Gerhards »knabeneckigen Schultern«. Der auf engstem Raum zugespitzten Gefühls- und Begehrenslage entzieht sich die Kleine dadurch, dass sie in »gazedünnem Sommerkleidchen« aus dem Haus und die Kastanienallee entlang läuft (89f.). An Gerhard zu denken und von ihm zu fantasieren kann bzw. darf nicht mehr im Haus geschehen, sondern muss außerhalb stattfinden, und zwar im Garten, dem Ort kultivierter Natur und der Tennisplatzes, der aber hier zum Zeichen der Unordnung und Rebellion wird: »Die Kleine wühlt sich im Garten eine Höhle in das Gestrüpp. Dort denkt sie an Gerhard. Zu Hause ist das ja nicht möglich« (91).

Obwohl Lazars Prosa ein Tennisspiel nur einmal erwähnt, kommt dieser Erwähnung eine wichtige Bedeutung zu. Es verknüpft und verdichtet viele den Text durchziehende Motive und markiert einen wichtigen Schritt in der Entwicklung des symbolischen Wunschbegehrens der »Kleinen«. Die knappe Erwähnung konzentriert sich bezeichnenderweise auf die Kleine; von einem Spielpartner oder –gegner ist nicht die Rede. Das ist einerseits der konsequent durchgehaltenen Innenperspektive der Kleinen geschuldet, die Gerhards

nächsten Besuch und eine Tennispartie mit ihm ersehnt; andererseits wird so der Eindruck der Isolation und Entfremdung von Beate gesteigert. Das Tennisspiel findet an einem Wochenende statt, an dem zwar viele Gäste zu Besuch gekommen sind, nicht jedoch Gerhard oder Michael, die beide »verhindert« sind. »Die Kleine spielt Tennis, bis sie umfällt vor Müdigkeit. Sie wird Gerhard das nächstmal besiegen. Und sie streckt sich kühl aus in ihrem Bett.« (89f.) Das Spielen bis zur physischen Erschöpfung lässt das Tennis als Ersatzhandlung und als Symptom für das unterdrückte Begehren erscheinen. Das »unweibliche« Spielen bis zur körperlichen Erschöpfung widerspricht dem zeitgenössischen Weiblichkeitsbild mit seinen Anforderungen an Tennisspielerinnen, die lediglich Eleganz und Rhythmik dieses graziösen Sports, nicht jedoch seine physischen und athletischen Aspekte demonstrieren sollten. Zugleich geht die physische Verausgabung der Kleinen über zeitgenössische Vorstellungen vom Sport als seiner gesunden, charakterbildenden Tätigkeit hinaus. Der nur kurz notierte physische Exzess beim Tennisspiel bildet in der symbolischen Logik des Textes, der sich eng an der Dynamik weiblichen Begehrens orientiert, eine Abkehr von einem konventionellen Modell zarter, fügsamer Weiblichkeit; die Kleine imaginiert sich statt dessen mit Hilfe einer Vorstellung von männlicher Stärke und Siegeswillen, wie in den Attributen der Anstrengung und Verausgabung deutlich wird. Der in der Fantasie antizipierte Sieg über Gerhard, die Siegesgewissheit der Kleinen gründet sich auf ihre »Entweiblichung« und »Vermännlichung«. Da sie bis zur Verausgabung spielt, kann sie den weichen, leicht infantilisierten und nicht vollends maskulinen Gerhard besiegen; aus diesem Siegesfantasma heraus kann sich ihr Begehren auf einen neuen, männlichen Partner, nämlich Michael richten, und sie kann damit ihre Schwester ausspielen.

Unvermittelt im Anschluss hieran heißt es im Text »Beate hat sich mit einem Brotmesser einen tiefen Schnitt in die rechte Hand geschnitten.« (89), weshalb sie vermutlich weder Tennis spielt noch künstlerisch tätig werden kann. Liest man den Text psychoanalytisch, dann kann man diesen Akt sowohl als symptomatische Selbstverletzung als auch als Erfüllung eines unbewussten Wunsches der Kleinen lesen. Dass sich die beiden weiblichen Figuren in psychischen Extremregionen bewegen, deutet der Text in einer weiteren Form körperlichen Missbrauchs an, die Beate an sich auszuüben scheint, dem Chloroformmissbrauch (90), der in der zeitgenössischen Psychiatrie als mögliche Ursache des Irreseins diskutiert wurde.²⁷⁰ Die von dieser Stelle an erkennbare Lähmung ihrer Schwester (sie geht beispielsweise mit »halbgeschlossenen Lidern an ihrer Schwester vorbei«, 91, was sie übrigens auch in die Nähe zur passiven, lethar-

270 Vgl. Emil Kraepelin und Johannes Lange, *Psychiatrie. Ein Lehrbuch für Ärzte und Studierende*, 9. Aufl. Leipzig 1927, S. 40 u. 51.

gischen Mutter rückt), lässt die dominierende Innenperspektive der Kleinen starker hervortreten.

Lazar verschränkt die beiden Gegensatzpaare Stärke/Schwäche und Hitze/Kühle, um das aggressive Begehren der jüngeren Schwester zu zeigen, das sich nach dem imaginativ antizipierten Tennissieg über Gerhard auf Michael und damit gegen die Schwester richten kann. Stärker als zuvor belegt das geschickte Ineinandergreifen dieser beiden Motivstränge, dass eindeutige semantische Zuordnungen und Isotopien in Frage gestellt werden. Das Motiv der Hitze wird zuerst auf die Vorstellung von Beate und Michael bezogen («Aber wenn sie [Beate] aus sich herausbricht, dann brennt das Bett, und Michaels erregte, zu große Nasenflügel atmen Feuer ein », 90). Die Überkreuzung der Motive markiert den Wendepunkt des Textes:

Die Kleine drückt sich eng an die Mauer und flüstert: Gerhard. Ein kühler Hauch zuckt durch ihre heißen Hände. / Die Große ist stärker und ihr atemloses Rufen lauter. Daß eine Glutwelle von Chloroform den Raum erstickt und die Kleine Michaels harte Muskeln auf ihrer Brust fühlt. (90)

Die fantasmatische Vorwegnahme des Körperkontaktes markiert eine subtile, aber signifikante Veränderung: die ohnehin »schlanke« (86) Kleine »ist schmaler geworden«, »der weiche Haarknoten steht trotzig weg vom Hinterkopf«, in direkter Entsprechung zu Gerhards »Haarwirbel« (91). Die totale Verausgabung beim Tennisspiel brachte den fantasierten Sieg über Gerhard und leitete seine Ersetzung durch den anderen, tatsächlich begehrten Mann ein; dieser Prozess wird wiederum räumlich beschrieben, als Eindringen der Kleinen in das verschlossene Atelier der Schwester, wo eine andere Ersetzung stattgefunden hat. An der Stelle ihres von der Schwester angefertigten Aquarellportraits nimmt sie nun »Graue, abgerissene, Papierfetzen« »an den schwitzenden Wänden« wahr, in denen sie Michael zu erkennen meint: »ein Muskel, eine wulstige Augenbraue, geblähte Nüstern, Bauernschwielen, breite Fäuste.« (91 f.) Verbotenes Begehren und Bestrafung gehen ineinander über, ebenso wie in der Fantasie der Kleinen Beate mit Michael identifiziert wird: »Beate steht hinter ihr ... sie hat die Faust erhoben – Michaels Faust.« (91). Auf diese Verbindung von Wunsch und Angst, Begehren und Strafe kann die Kleine nur mit dem Vorwurf »Du Dirne« reagieren.

Mit der Schilderung von Gerhards nächstem Besuch an einem heißen Sommersonntag greift der Text das Tennismotiv zum letzten Mal auf. Das ersehnte Tennisspiel findet nicht statt, wohl aber eine sportliche Ersatzhandlung. »In seinen Tennisschuhen springt er [Gerhard] über den frisch gemähten Rasen. Ob ihn die durchgeschnittenen Gräser nicht stechen. Die Kleine preßt die Lippen ineinander. Und läuft nicht mit.« (92) Sie will ihm aber weißen Klee ins Knopfloch stecken und hört aufmerksam seinen Bauplänen zu. »Dann geht sie

mit Gerhard in der Kastanienallee spazieren. Ohne Beate. Sie lachen und unternehmen einen großen Wettlauf, bis sein strähniges Haar feucht und glatt um seinen schmalen Kopf liegt.« (92) Damit ist Gerhard auch in der Wunschökonomie der Kleinen erschöpft; ihr Begehren kann sich nun auf ihr eigentliches Objekt richten.

Bei einem Besuch in der Stadt trifft die Kleine auf Michael, mit dem sie sich kurz unterhält, um darauf jedoch wieder an Gerhard zu denken: »Wenn es doch möglich wäre, Gerhard zu begegnen.« (93) Beim Gedanken an seine Augen »streckt [sie] sich nach hinten, bis ihr kühl wird« (93). Beim Abendessen berichtet sie ihrer Schwester von der zufälligen Begegnung mit Michael und sagt: »Ich glaube er kommt Sonntag zu uns heraus.« »Sie braucht Beate nicht anzusehen, um das Ungeheure zu fassen, das sie eben ausgesprochen hat. Sie empfindet eine wahnsinnige Lust, Michaels wulstige Augenbrauen mit den Fingerspitzen festhalten zu können.« (93) Diese unwillkürliche Artikulation des Begehrens, ihre »wahnsinnige Lust« wird durch eine vitalistische Metapher verstärkt: »Ihr ist, als wären ihre Adern zu schwach, das rasende Blut zu bändigen« (94); hier wird das Begehren als Blut, als vitale, lebendige Gewalt, die vom Körper (auch dem sportlich trainierten und disziplinierten) nicht zu kontrollieren ist. Die Erzählung endet mit einer Umkehrung der Rollen: Beate ist still und ruhig, wie resigniert; die Kleine ist angespannt und aufgeregt, ihr Haar verwirrt; »Michaels Muskeln sprengen fast die Ärmel«; als sie ihn ins Atelier der Schwester führt, um ihm die fragmentierten Bilder zu zeigen, schweigt er. »Er steht in dem erstickten Raum, seine Körperteile springen schwielig aus den nackten Wänden. Er sieht nicht um sich.« (94) An dieses kühne Wunschbild, das dem weiblichen Blick und dem weiblichen Begehren folgt, schließt sich der symbolische ›Sieg‹ über die ältere Schwester: »Und auf einmal ist sie so groß wie Beate, nur noch viel stärker, mächtiger. Sie ist ganz dicht bei ihm, so wie in all den Nächten, Beates Nächten. / Und er nimmt sie, verwundert, mit schweren Bewegungen, als ob er in einem großen Buch etwas nachschlüge.« (95) Der sexuelle Akt wird wiederum mit dem Motiv des Zertretens bzw. Schneidens verbunden, einem Motivstrang also, der die Präsentation des Tennisspiels von Anfang an begleitet hatte; nur sind es nicht mehr Blumen oder Lippen, die ausgerissen oder zerschnitten werden, sondern Beates Atelier mit den in ihm ausgestellten Bildern, das nunmehr als ›zerschnitten‹ beschrieben wird. Die Eigenmächtigkeit des Begehrens wird durch das Motiv der fremden Macht symbolisiert und mit dem Bild des Blutes vitalisiert (»die Kleine hat fremdes Blut getrunken«, 95); in der Logik des erfüllten Begehrens wird die Rivalin damit selber zu einer »fremden Gestalt«, die aus dem Haus rennt und nie mehr zurückkommt.

Die wenigen, aber durchaus kalkulierten Tennisverweise in Lazars expressionistischem Prosastück veranschaulichen damit die generelle Fremdheit weiblichen Begehrens. Die Einbettung dieser Begehrensgeschichte in den Kon-

flikt zweier Schwestern und ihrer wirklichen und ersehnten Beziehungen zu einem männlichen Partner, das man als Spiel mit Gegensatzpaaren bezeichnen kann, sowie die streng durchgehaltene Erzählperspektive der »Kleinen« stellen im Rahmen expressionistischer Literarisierungen inhaltlich und formal eine radikale Erweiterung der allgemeinen kulturellen Codierung des Tennis als modernen Flirtsport dar.

Freilauf und Kreislauf: Radfahren

Beim Radfahren, das auf die Erfindung der zweirädrigen Laufmaschine durch Karl von Drais 1817 zurückgeht, handelt es sich um eine neue, durch Bein- bzw. Muskelkraft betriebene Form individueller Mobilität, deren Ausbreitung sich in Europa und Nordamerika zunächst auf technik- und innovationsbegeisterte Randgruppen beschränkte. Das in den 1880er Jahren entwickelte sog. Niedrigrad setzte sich gegenüber zeitgenössischen Radtypen wie dem Hochrad und dem Dreirad durch, da es das Radfahren einfacher, sicherer und bequemer machte; niedrige Sitzposition und technische Ausstattung des Niedrigrades – zwei Räder gleichen Durchmessers, luftgefüllte Gummireifen, zwischen den beiden Lauf- rädern angebrachte Tretkurbeln, die per einseitigem Kettenantrieb das Hinter- rad in Bewegung versetzen – entsprechen dem bis heute gültigen Standard. Die Durchsetzung des Niedrigrades war eine Folge seiner industriellen Serienpro- duktion; durch fortschreitende Rationalisierung der Produktion (von manueller zu industrieller Fertigung), rapide sinkende Anschaffungspreise und Erschlie- ßung neuer Käuferschichten wurde das Fahrrad rasch zum ersten massen- tauglichen Individualverkehrsmittel. Das Radfahren erlebte ab etwa 1890 einen enormen Boom, als die Absatzzahlen der rasch expandierenden Fahrradindus- trie sprunghaft stiegen. Das Fahrrad wurde zu einem erschwinglichen Verkehrs- und Transportmittel in Beruf und Freizeit, wobei es sich leicht anderen Zwecken, etwa als Lastfahrrad oder als Mehrpersonenrad, anpassen ließ. Der Populari- tätsboom des Radfahrens im späten 19. Jahrhundert ging mit der Entstehung einer Fahrradkultur und des modernen Radsports einher.²⁷¹

Der Modus der relativ schnellen, nichtmotorisierten Fortbewegung auf dem pedalbetriebenen Fahrrad, diesem »lautlose[n] Fahrzeug«,²⁷² unterscheidet sich allerdings von anderen, zeitgleich oder leicht zeitversetzt entwickelten Mobili-

271 S. hierzu Andreas Hochmuth, *Kommt Zeit, kommt Rad. Eine Kulturgeschichte des Rad- fahrens*, Wien 1991, S. 31–40. Vgl. die einschlägige Quellensammlung *Fahrradkultur, Bd. 1: Der Höhepunkt um 1900*, hrsg. v. Hans-Erhard Lessing, Reinbek b. Hamburg 1982.

272 Anton Fendrich, *Der Sport, der Mensch und der Sportmensch*, Stuttgart 1914, S. 89.

tätsformen der technischen Moderne: Zwar sitzt man auf einem Sattel, doch anders als in der Kutsche, der Eisenbahn oder im Automobil ist der menschliche Körper beim Radfahren aktiv am Zustandekommen der Fortbewegung beteiligt; er wird nicht lediglich passiv transportiert, sondern setzt sich und sein Gefährt selber in Bewegung; er bewegt sich, um bewegt zu werden. Diese leibgebundene Fähigkeit des Ortswechsels und Raumdurchquerens, unter freiem Himmel und ohne Verdeck, bildet somit eine komplexe Form aktivierender Mobilität. Das Radfahren war nicht nur erschwinglich, sondern ermöglichte es bis dahin immobilen Bevölkerungsgruppen, mobil zu werden und sich durch den städtischen Raum zu bewegen, in dem sie wohnten und arbeiteten, sowie angrenzende ländliche Räume als Naturlandschaften zu erleben. Die enorme Verbreitung des Niedrigrades ab den 1880er Jahren bedeutete auch deshalb einen massiven Einschnitt im Bewegungsgefüge dieser Sattelzeit moderner Mobilität, weil das Radfahren eine individualisierte, auf eigenproduzierte Geschwindigkeit zurückgehende Bewegungsform darstellt. Der individuelle Autonomiegewinn durch die selbstgeleitete Aktivität des Radfahrens kann jedoch durch den Raum, in dem es stattfindet, relativiert werden. Dieses Wechselverhältnis zwischen individueller Autonomie und sozialer Heteronomie bildet eine Konstante der diversen kulturellen Codierungen des Radfahrens in der Moderne. (Alfred Jarrys obsessives Radfahren in seiner Einzimmerwohnung mit niedriger Zimmerdecke stellt in dieser Hinsicht eine skurrile Ausnahme dar.)

Das Radfahren produziert darüber hinaus ein neuartiges Körpergefühl, das nicht auf dem wie bisher gewohnten statischen, sondern einem dynamischen Gleichgewichtssinn beruht, wie sich zahlreichen zeitgenössischen Berichten von Radfahrerschülern entnehmen lässt. Der im Vergleich mit Fußgängern größere Bewegungsradius (so konnten Entfernungen innerhalb einer Großstadt leicht überbrückt werden oder aus der Stadt in die Natur geradelt werden) vermittelt in Verbindung mit diesem neuartigen individuellen Bewegungsverhalten unter freiem Himmel das Gefühl größerer Freiheit. Beobachter weisen immer wieder darauf hin, dass die Überbrückung geografischer Entfernungen auch eine Verringerung sozialer Distanzen einschließen könne; ein knappes Vierteljahrhundert nach dem Radfahrboom konstatiert Fendrich, das Fahrrad habe die »riesigen Entfernungen« innerhalb der Großstadt und »die großen Strecken zwischen Stadt und Land« erheblich verringert und sei ein »Gebrauchsgegenstand Aller« geworden, und zwar »Millionär und Arbeiter, Städter und Bauer.«²⁷³ Das Fahrrad wird somit zu einem Mittel und Medium gesellschaftlichen Fortschritts stilisiert. Eine späte Variante dieses Topos findet sich in Walter Benjamins

273 Fendrich, S. 89.

»Kunstwerk«-Aufsatz von 1936, wo eine Analogie zwischen Film und Sport, spezifisch dem Radrennen, hergestellt wird.²⁷⁴

Form und Konstruktion des Fahrrades, Haltung und Arbeit des Radfahrers und die dem Radfahren eigenen Bewegungsmuster stehen bis heute im Zentrum der kulturellen Diskurse zum Radfahren.²⁷⁵ Nicht nur durch die aktivierende Form der Mobilität, sondern auch durch die Transparenz der Fahrradkonstruktion aus Rahmen, Laufrädern und Pedalen unterscheidet sich das Fahrrad von anderen Fortbewegungsmitteln. Das mit beiden Beinen ausgeführte kreisförmige Treten der versetzten Pedale, die Übertragung dieser Energie durch das Tretlager auf die Nabe am Hinterrad und das Vorwärtsrollen der Räder bilden ein Bewegungskontinuum, das Radfahrer und Fahrrad, Mensch und Fahrzeug vereint. Ein gewisses Fahrtempo ist erforderlich, so dass die Kreiselkräfte der Laufräder stabilisierend wirken können. Das beim Radfahren erforderliche dynamische Gleichgewicht ist dabei im Grunde »nichts anderes als ein beständig verhindertes Fallen [...], wobei die Einheit aus Radfahrer und Rad Kurven zweiten Grades, nämlich Ellipsen, Parabeln, Hyperbeln, um die Gleichgewichtsschwerachse vollführt.«²⁷⁶ In expressionistischen Texten zum Radfahren im Alltag, auf der Straße und auf der Rennbahn, dem neuen Raum des Radsports, werden solche geometrischen Vorstellungen aufgegriffen und mit dem Raum-Zeit-Erlebnis der Beteiligten analogisiert.

Das Fahrrad ist nicht nur ein von Menschen geschaffener materieller Gegenstand, ein »kleine[s] Wunderwerk[] aus Stahl und Gummi«,²⁷⁷ das als Verkehrsmittel der Fortbewegung dient, sondern zugleich Träger symbolischer Bedeutungen. Man hat es als rollenden Signifikanten bezeichnet, dem im Prozess der neueren Kulturgeschichte stets neue Bedeutungen und Konnotationen zugewiesen werden.²⁷⁸ Da es in seiner Popularisierungsphase gegen Ende des

274 Benjamins These lautet: »Es hängt mit der Technik des Films genau wie mit der des Sports zusammen, daß jeder den Leistungen, die sie ausstellen, als halber Fachmann beiwohnt.« Zum Beleg führt er an, man brauche lediglich einer Gruppe von Zeitungsjungen zugehört zu haben, die auf ihre Fahrräder gestützt, die Ergebnisse eines Radrennens diskutieren, um fortzufahren: »Nicht umsonst veranstalten Zeitungsverleger Wettfahrten ihrer Zeitungsjungen. Diese erwecken großes Interesse unter den Teilnehmern. Denn der Sieger in diesen Veranstaltungen hat eine Chance, vom Zeitungsjungen zum Rennfahrer aufzusteigen.« Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), in: ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/M. 1977, S. 136–169, hier S. 155.

275 Vgl. zum Folgenden Bettina Hartz, *Auf dem Rad. Eine Frage der Haltung*, Stuttgart 2014, S. 73–75 sowie Elmar Schenkel, *Cyclomanie. Das Fahrrad und die Literatur*, Eggingen 2008, S. 13.

276 Hartz, S. 74. Aus der Beobachtung, dass sich derartige Kreisbewegungen aus einer doppeldeutigen Bewegungsrichtung (nach vorne und hinten zugleich) ergeben, hat G.K. Chesterton das Radfahren als paradoxe Revolution beschrieben; vgl. Schenkel, S. 13.

277 Fendrich, S. 90.

278 Jeremy Withers u. Daniel P. Shea, Introduction. The Bicycle as Rolling Signifier, in: *Culture*

19. Jahrhunderts sowohl Transportmittel als auch Sportgerät war und zudem in einer spezifischen Phase der Ausbreitung moderner Mobilitätsmaschinen auftrat, wurden Fahrrad, Radfahren und Radfahrer mit kulturellen Codierungen versehen, in denen sich zeittypische Spannungen im Verständnis zur technischen und kulturellen Modernisierung spiegeln. Während zu anderen im 19. Jahrhundert entstehenden technischen Mobilitätsformen wie der Eisenbahn und das Automobil eine differenzierte kulturwissenschaftliche Forschung vorliegt, hat man dem Motiv und Diskurs des Radfahrens in der Literatur der Moderne bislang vergleichsweise wenig Beachtung geschenkt.²⁷⁹ Die Mehrzahl dieser literarischen Codierungen des Radfahrens um und nach 1900, die auf expressionistische Radfahrtexte weiterwirken, kreist um das Verhältnis von Körper, Geist und Leben, wobei als grundlegende Annahme in diesen frühen Diskursen gilt: »das Radfahren erhöht die Intensität des Lebens«. ²⁸⁰ Das Radfahren aktiviert nicht allein den Körper, sondern belebt und erneuert zugleich den Geist und das Denken; die Erfahrung der selbstständigen Bewegung und Arbeit des Körpers beim Radfahren geht, so schlagen diese Diskurse vor, mit einer Veränderung der geistigen und intellektuellen Disposition, einer Verschiebung der Aufmerksamkeit von Innen nach Außen und damit einer Loslösung vom selbstbezüglichen, reflexiven Denkens einher.²⁸¹ In frühen Kulturdiskursen wird das Radfahren daher als eine nicht nur körperliche, sondern auch geistige Lebensform konstruiert, die zugleich bisherige Vorstellungen von der Vorherrschaft des Geistes revolutionieren kann.²⁸² Im Zuge seiner rapiden Popularisierung in den letzten anderthalb Jahrzehnten vor der Jahrhundertwende wurden vor allem die physiologischen Auswirkungen des Radfahrens auf den Körper des Radfahrers bzw. der Radfahrerin sowie verkehrstechnische und –rechtliche Fragen debattiert.²⁸³ Dass von medizinischer Seite sowohl Plädoyers für und Einwände gegen das Radfahren gemacht wurden, ist dokumentiert;

on Two Wheels. The Bicycle in Literature and Film, hrsg. v. dens., Lincoln, Nebraska 2016, S. 1–15.

279 Vgl. den Sammelband *Culture on Two Wheels*, der Beispiele aus der modernen amerikanischen, englischen und französischen Literatur behandelt. Vgl. allgemein: Elmar Schenkel, *Cyclomanie*, und Alexander Klose, *Rasende Flaneure. Eine Wahrnehmungsgeschichte des Radfahrens*, Münster 2003. Weitere Hinweise zur Literarisierungen des Radfahrens bei deutschen Autoren der Moderne bei Waltraud »Wara« Wende, *Die Räder der Freiheit. Technik-, kultur- und literaturgeschichtliche Aspekte neuer Mobilität*, in: *Literatur und Leben. Anthropologische Aspekte der Kultur der Moderne*, hrsg. v. Birgit Nübel u. Georg-Michael Schulz, Tübingen 2002, S. 375–386.

280 Schenkel, *Cyclomanie*, S. 87.

281 Eine radikale Formulierung dieser Gedanken findet sich um 1900 bei Alfred Jarry, dem das Fahrrad als Verlängerung des menschlichen Knochenbaus sowie als neues Organ des Denkens und der Ästhetik gilt. Vgl. Hartz, S. 69f.

282 Vgl. Hartz, S. 55. Hartz' allgemeine These wäre an historischen Diskursen zu präzisieren.

283 Eine literarische Gestaltung straßenrechtlicher Fragen findet sich in Thomas Manns satirischer Erzählung »Der Weg zum Friedhof«, die 1900 im *Simplicissimus* erschien.

neben Warnungen vor Überanstrengung, Atemnot, Herzklopfen und erhöhtem Blutdruck befasste sich dieser Diskurs mit pseudomedizinischen Warnungen vor angeblich durch das Radfahren herbeigeführten Veränderungen der menschlichen Sinneswahrnehmung, die nach Ansicht mancher nicht-radfahrender Mediziner auf eine partielle Hirnhemmung zurückgingen und eine Betäubung des Wahrnehmungsapparates hervorriefen, die mit einem Drogenzustand verglichen wurde.²⁸⁴ Radfahrer hielten dem immer wieder entgegen, dass die Umwandlung von körperlicher Arbeit in reine Geschwindigkeit einem Rausch nahekommen kann, der keine Betäubung, sondern eine Erfrischung des Körpers darstellt; wichtig war dabei, dass dieser Rausch am eigenen Körper erlebt, nicht von ihm erlitten wird. Die Entwicklungsgeschichte des Fahrrades ist von der Geschichte der Geschlechterpolarität nicht zu trennen, denn das Aufkommen des sog. Damenrades (ohne Oberrohr bzw. Querstange) entsprach nicht nur dem Bedürfnis der Fahrradindustrie, neue Käuferschichten zu erschließen, sondern reproduzierte zugleich soziale Trennungen und Vorurteile. In den frühen Diskursen zum Damenradfahren finden sich medizinische, moralische und ästhetische Elemente. Progressive Stimmen führten bestimmte Frauenkrankheiten und Gesundheitsschäden auf Bewegungsmangel zurück, forderten eine Befreiung von einschnürender, zur Unbeweglichkeit zwingender weiblicher Kleidung und empfahlen regelmäßige sportliche Betätigung wie das Radfahren als Therapiemittel, warnten jedoch vor jeglichem wettkampfmäßig betriebenen Radsport.²⁸⁵

Die neuartige Erlebnisqualität des Radfahrens, die als Erhöhung der Intensität des Lebens bezeichnet wurde, verknüpft sich in kulturell-literarischen Diskursen imaginativ mit dem Topos der Erhebung und der Gestalt des Neuen Menschen, der zur Natur zurückkehrt. Diese beiden Diskurselemente bzw. -figuren lassen sich wiederum an sakrale wie säkulare Denkmuster, an Vorstellungen religiöser Erlösung und der Bewusstseinerweiterung anschließen, die oft als Auflösen, Zerfließen, Gleiten, sodann auch als Schweben, Beflügelung und Dahinfliegen beschrieben wurde. Das Gefühl der Schwerelosigkeit und Selbsterhebung vermittelt eine kinetische Lust. Amalie Rother spricht 1897 von dem »hohe[n] Genuß, den das Fahren an sich, die schnelle, nur dem Fliegen zu vergleichende Bewegung [...] bieten«.²⁸⁶ Die Abgrenzung des Radfahrens von anderen Verkehrsformen wie der Eisenbahn und der Kutsche, die an ein festes Wegenetz gebunden sind, einem Fahrplan unterliegen und den menschlichen Körper zu einem passiven Gegenstand machten, und dem auf Gehgeschwin-

284 Vgl. Hartz, S. 22.

285 Vgl. Heike Kuhn, *Vom Korsett zum Stahlroß. Zur Entstehung des Frauenradsports in Deutschland*, St. Augustin 1995, S. 16, 42 und 68–78.

286 Amalie Rother, Das Damenfahren, in: *Der Radfahrersport in Wort und Bild*, hrsg. v. Dr. Paul von Salvisberg, München 1897, S. 111–127, hier S. 116.

digkeit begrenzten Fußgängerverkehr verstärkte solche kulturellen Codierungen des Fahrradfahrens. Das Verhältnis von Körper, Geist und Leben bzw. Vitalisierung wurde in diesen Diskursen um 1900 an zivilisationskritische und ästhetische Vorstellungen angekoppelt. Dabei ergibt sich ein Paradox: ausgerechnet das in modernsten Industriebetrieben massenproduzierte Fahrrad sollte sich als das Mittel erweisen, dem Industriezeitalter und der Großstadt zu entfliehen.²⁸⁷

Diese Verschränkung von zivilisationskritischen Momenten und Ansätzen zu einer neuen Ästhetik der Wahrnehmung findet sich auch in den Radfahrdiskursen anderer Autoren der frühen Moderne, die von der Radfahrbegeisterung des späten 19. Jahrhunderts erfasst wurden und an der euphorischen Sattelzeit moderner individueller Mobilität teilnahmen. Die Verschränkung beider Elemente zeigt sich darin, dass diese Radfahrdiskurse um die Produktion eines neuen Zeit- und Raumbewusstseins kreisen. In der Wiener Moderne ist Theodor Herzl zu nennen, der gemeinsam mit anderen Wiener Schriftstellern wie Hofmannsthal, Salten und Schnitzler, kurz vor der Jahrhundertwende von der Radfahrmanie erfasst wurde. Herzl betrachtete das Radfahren nicht mehr als »die allzu muntere Lebensübung junger Burschen oder lächerlicher Sportsnarren«, als die es vor seiner Popularisierung angesehen wurde, oder gar als »Gekkensport«,²⁸⁸ sondern als eine neuartige und zudem nützliche Art der Fortbewegung, die bald die »übrigen Verkehrsverhältnisse« durchdringen werde; mehr noch, die Spannung »zwischen der neuen Übung [des Radfahrens] und den alten Zuständen« werde zu einem gesellschaftlichem »Umwandlungsprozess« führen (19). Das mit dem Radfahren zu beobachtende Moment der Entschleunigung im technischen Eisenbahnzeitalter weist auf den zivilisationskritischen Aspekt der Radfahrdiskurse: das Radfahren könne zum »Heilmittel gegen die gefährliche Hypertrophie der großen Städte« (24) werden und damit die »Landstraße [...] wieder zu Ehren« (22) kommen lassen. Aus dem neuen Raumgefühl und dem Erlebnis eigenproduzierter Geschwindigkeit ergibt sich eine Neustrukturierung der Zeit. Wie Wanderer und Spaziergänger bestimmen Radfahrer das Tempo ihrer Fortbewegung selber; diese Art der Individualisierung besteht in einer weitgehenden Unabhängigkeit vom städtischen Tempo und den Verkehrsströmen auf den Straßen und Gehsteigen. Herzl privilegiert des Weiteren, trotz aller erkennbaren »Hast«, das relativ hohe Tempo der Fortbewegung, die neuen ästhetischen Wahrnehmungsformen, die sich beim Radfahren ergeben; diese zeichneten sich durch Intensivierung des Augenblicks, einer ästhetischen Bevorzugung des Einzelnen vor dem Ganzen aus: »die

287 Vgl. Withers u. Shea, Introduction, S. 4.

288 Theodor Herzl, Radfahren (1896), *Die treibende Kraft. Feuilletons*, hrsg. v. Markus G. Patka, Wien 2004, S. 18–28, hier S. 18f.

Fahrt besteht aus gesteigerten Augenblicken. Es ist eine Poesie in dieser Hast« (27). Herzls Hinweis darauf, dass der Radfahrer das erblicke, was sonst im Allgemeinen wenig Beachtung finde, hat ästhetische und politische Implikationen; der Radfahrer, der sich »eilig« wie auch »betroffen« durch die Landschaft bewegt, entwickelt einen Blick für ländliche und kleinbürgerliche Lebensweisen und damit ein Bewusstsein für die ungleichen Formen gesellschaftlicher Modernisierung. In den weiter unten behandelten expressionistischen Radfahrtexten von Olga Schneider und George Grosz werden radikalere Versionen der ästhetischen und politischen Implikationen des Radfahrens entworfen.

Die für den Jugendstil typische Ästhetik der Entgrenzung und Verschmelzung wird bei Oscar Bie mit dem Lebensdiskurs verwoben.²⁸⁹ Das Rad ist keine Maschine mehr, sondern wird als Erweiterung des menschlichen Körpers erfahren; beim Radfahren fühle man »das Rad unter sich als einen Teil von sich selbst.« Damit wird die leblose Maschine lebendig; sie hat Leben vom Leben des Radfahrers erhalten. Bie beschreibt den körperlich und geistig erlebbaren Rückkopplungseffekt dieser Belebung. Er kommt einer »plötzlichen, leichten Welle« gleich, die bei diesem Erlebnis durch den Körper geht. Bie verbindet das Radfahren mit einem lustvollen Vitalisierungserlebnis, das zugleich eine Befreiung von den devitalisierenden Zwängen und Pflichten des modernen Großstadtlebens bildet; der radfahrende Mensch empfinde nicht mehr die Last der Moderne. Indem der Radfahrer das Tempo seiner Fortbewegung selber bestimmt, kann er sich sowohl von älteren Fortbewegungsarten wie dem Spaziergehen oder dem Wandern als auch den neuen technischen Mobilitätsformen absetzen. Das Moment der individuellen Freiheit koppelt sich an das schwebende Dahingleiten und produziert damit eine neue ästhetische Wahrnehmung der Welt, die der des aufkommenden Jugendstils entspricht. Das ungebundene, befreiende Erlebnis des Dahingleitens auf dem Fahrrad produziert auch ein neues Verhältnis zur Natur. Nicht nur die unmittelbare Umgebung, auch der Kosmos wird hier einbezogen, wenn Bie den Radfahrer zu einem kleinen Gott stilisiert, der den großen Rhythmus aller kosmischen Bewegung en miniature an seinen Füßen habe und verspüre.

Eine weitere Variante dieser Diskurse findet sich bei Walter Benjamin. Das Erlernen des Radfahrens um 1900 macht Benjamin im erinnernden Rückblick zum Gegenstand weiterer für die Erfahrung der Moderne, ihrer Ordnung und Physiognomie, konstitutive Spannungen; der Blick gilt der Radfahrralle »auf dem Land bei Glienicke«:

Man lernte damals – in der Blütezeit des Radfahrersports – das radeln [sic] in großen, eigens dem bestimmten Hallen. Diese Hallen hatten aber nicht das snobistische Ge-

289 Oscar Bie, Fahrrad-Asthetik, *Der Kunstwart*, 10 (1896/97), H. 22 (2. Augustheft 1897), S. 339f. Vgl. die Hinweise bei Schenkel, S. 131–135.

präge der späteren Eispaläste oder Tennishallen; sie ähnelten vielmehr den scating-rings [sic], Turnhallen oder Zandersälen²⁹⁰ und waren Dokumente einer Gesinnung [,] welcher Sport und Freiluft durchaus nicht wie den heutigen unzertrennlich war. Es war die Zeit der ›Sportkostüme‹, die noch nicht, wie unsere heutige Trainingskleidung, sich vor allem dem Körper auf das nächste anzupassen strebt, sondern den einzelnen bestimmten Sport auf das Genaueste abzugrenzen und von allen andern so abzukapseln strebt wie jene Hallen von der Natur und andern Übungen ihn isolierten. Der Sport, wie er in diesen Hallen betrieben wurde, hatte noch alle Exzentrizitäten seiner Frühzeit an sich. Auf dem asphaltierten Boden bewegten sich unter Aufsicht von Trainern neben den gewöhnlichen Rädern für Herren, Damen, Kinder Gestelle, deren Vorderrad zehnmal so groß war wie das kleine Hinterrad und deren luftiger Sitz wahrscheinlich von Artisten eingenommen wurde, welche hier irgend eine Nummer einstudierten.²⁹¹

In der Fassung der »Berliner Kindheit um Neunzehnhundert« schließt sich eine Szene an, in der Benjamin die für die Jahrhundertwende typischen Elemente der Beschwingung und Belebung des radfahrenden Subjekts modifiziert. Als er genug Fortschritte gemacht hat, dass er »die Halle verlassen und im Garten radeln durfte«, ist er zunächst »wie betäubt.« Die Unebenheit der Kieswege, die »Gefahren«, die »in jeder Kurve« lauerten, der mangelnde Schutz vor der Sonne, die ihn blendet, schwächen die Balance sowie Souveränität des Subjekts über sein Fahrzeug und den neuen, fremden Raum außerhalb der Schutz bietenden Halle:

Das Rad, obwohl es keinen Freilauf hatte und der Weg noch eben war, ging wie von selbst. Mir aber war, als hätte ich noch nie auf ihm gesessen. Ein eigener Wille begann in seiner Lenkstange, sich anzumelden. Jeder Buckel war im Begriffe, mir mein Gleichgewicht zu rauben. Ich hatte längst verlernt zu fallen, aber nun geschah es, daß die Schwerkraft einen Anspruch, auf den sie jahrelang verzichtet hatte, geltend machte.²⁹²

In diesem gefahrvollen Augenblick ergibt sich ein für Benjamin typisches Schwellenerlebnis. Als der Weg nach Überwinden einer kleinen Steigung plötzlich absinkt und sein Rad sich beschleunigt, ist er außerhalb des Subjekts liegenden Kräften und Mächten ausgesetzt:

die Bodenwelle, die mich von ihrem Kamme gleiten ließ, zerstob vor meinem Gummireif zu einer Wolke von Staub und Kiesel, Zweige sausten mir im Vorübereilen ins Gesicht, und als ich alle Hoffnung, mich zu halten, schon fahren lassen wollte, winkte

290 Zanderhallen sind Hallen mit mechanischen Übungsgeräten, die der apparategestützten Heiltherapie und dem Wiederaufbautraining dienen. Der Name geht auf den Mediziner Gustav Zander (1835–1920) und dessen v. a. in Deutschland populärer Version der von Ling begründeten schwedischen Heilgymnastik zurück.

291 Walter Benjamin, Berliner Chronik, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. VI: *Fragmente. Autobiographische Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1991, S. 517.

292 Walter Benjamin, Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, hrsg. v. Tillman Rexroth, Frankfurt/M. 1991, S. 299.

plötzlich die sanfte Schwelle vor der Einfahrt mir. Herzklopfend, aber mit dem ganzen Schwunge, den der eben zurückgelassene Abhang mir eingegeben hatte, tauchte ich auf dem Rade in den Schatten der Halle ein.²⁹³

Anstatt aktiv und souverän zu »fahren«, lässt das Subjekt sich »fahren«; seine Beschwingung oder Beflügelung, die als Topos des Jugendstils hier nachwirken, wird ihm nun von der externen Topografie verliehen.

Eine weitere subjektkritische Dimension frühmoderner Fahrrad-Diskurse findet sich in einem Gedicht des 1882 geborenen Alfons Paquet, der damit der Generation der Expressionisten angehört. Das 1906 erschienene Gedicht schildert eine nächtliche Bergabfahrt mit dem Rad, die erst mit der Ankunft zu Hause zum Stillstand kommt. Paquet verwendet freirhythmische Langverse, die an Walt Whitman anklingen und der Schilderung eine zusätzliche Dynamik verleihen. Die Lebensideologie bekommt eine zusätzliche Facette durch die Symbiose des menschlichen Körpers mit dem Fahrgerät, das damit zum Medium einer Symbiose mit der Umwelt wird. Das Radfahren ist eine gefährliche Erkundung der Außenwelt, die die innere Erlebniswelt reizt und bis an die Grenze des Ichs steigert, ehe mit der symbolischen Heimkehr eine Wiederfindung einsetzt. Paquet thematisiert das Radfahren als Wechselverhältnis von Mensch und Maschine; beide werden mit dem Topos des Willens und des Lebens verbunden und als Heimkehr von der gefährlichen, aber lebenssteigernden Natur/Nacht in die Zivilisation dargestellt: »In die Maschine eingestemmt, sie zu hemmen, die zu hastig vorwärts will« heißt es während der halbsprecherischen Schussfahrt, ehe der Sprecher / Radfahrer bei der Ankunft im Dorf oder in der Stadt von sich sagt:

Spüre die Glätte des Bodens wie ein Streicheln der Muskeln auf ihren stählernen Reifen, / Endlich in eine Seitenstraße gelenkt, auf dem beuligen Pflaster hupfend und geschüttert [sic] / Aus dem Fahren spring ich ab vor meinem Tor / Fast stürzend auf der festen Schwelle. / Ah, einen Halt! – Die Pulse beben: / Inniges Leben! / So in Freiheit Nacht und Fährnis zu durchjagen!²⁹⁴

Die bereits in diesen vorexpressionistischen Radfahrdiskursen anzutreffende Verbindung von Körper, Geist und Leben und die Verschränkung der Subjekt-konzeption mit zivilisationskritischen und ästhetischen Gedanken hat immer auch politische Implikationen. Anders ausgedrückt: Dem Radfahren kam während seines Popularitätsbooms Ende des 19. Jahrhunderts auch eine politische Bedeutung zu. Kulturhistoriker sind sich einig über die enge Korrelation zwischen der Ausbreitung des Radfahrens und der Frauenbewegung im späten

293 Ebd., S. 299f.

294 Alfons Paquet, Der Radfahrer, in: ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Hanns Martin Elster, 1. Bd.: Gedichte, Stuttgart 1970, S. 159–161. Das Gedicht stammt aus Paquets Lyrikband *Auf Erden* (1906).

19. und frühen 20. Jahrhundert; nach einer oft zitierten Aussage der österreichischen Frauenrechtlerin Rosa Mayreder hat das »Bicycle mehr zur Emanzipation der Frau aus den höheren Gesellschaftsschichten« beigetragen »als alle Anstrengungen der Frauenbewegung« zusammengenommen.²⁹⁵ Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden Radfahrerinnen sehr häufig als Emanzipierte bezeichnet, da sie sich traditionellen Rollenvorstellungen der Frau in Haus und Familie widersetzen; die Zeitschrift *Rad-Welt* fasst den Sachverhalt 1897 zusammen: »Im Zeitalter der Frauen-Emancipation aufgetaucht, ist das Radfahren in seiner Unabhängigkeit und Freiheit des Bewegens ein so markantes Wahrzeichen der modernen Frauenbestrebungen« und zitiert die Befürchtung männlicher Kritiker, »dass die Damen, welche einen so ungewohnten, von den althergebrachten Mitteln der Beförderung fern abliegenden Weg benutzen, [...] nun gleich ins Lager der Emancipation hinüberraadeln.«²⁹⁶

Die Radfahrerinnen des späten 19. Jahrhunderts wird als Frühform der Neuen Frau gesehen.²⁹⁷ Konsens besteht gleichfalls im Hinblick auf die Bedeutung des – oft gemeinsamen – Radfahrens, in Form etwa des Radwanderns, für die Körperkultur und den Gemeinschaftsgedanken der verschiedenen Lebensreformbewegungen, von der Jugendbewegung zum Wandervogel, und zur Arbeiterbewegung, der in manchen, wenn auch nicht allen Formen der vermeintlich naturgegebenen Geschlechtertrennung und -hierarchie entgegenarbeitete.²⁹⁸ Andere Formen der Entindividualisierung und Funktionalisierung des Radfahrens zeigen sich in seiner Indienstnahme durch das Militär, wo sie als Meldedehner zur schnellen Informationsübermittlung eingesetzt werden. In einem Kriegsgedicht von Alfred Lichtenstein, das den Reihensstil seiner Vorkriegsgedichte aufgreift und eine abendliche Untergangsszenerie entwirft, heißt es: »Keuchende Radler lungern heiß und braun / An einem angebrannten Bretterzaun.«²⁹⁹ Dass sich diese politische Radfahr-Gemeinschaft nach dem Krieg gegen die Institutionen des modernen Warenkapitalismus wendet, wird beispielsweise in einem Prosastück des Dresdner Expressionisten Felix Stierner deutlich, in dem eine Gruppe »Roter Radler« eine »Betriebsstockung« im

295 Mayreder, »Zur Kritik der Weiblichkeit«, (1905), zit. bei Hochmuth, S. 58. Literarische Quellen zum Damenradfahren ebd., S. 61–69. Die amerikanische Frauenrechtlerin Susan B. Anthony äußerte sich 1896: »I think [bicycling] has done more for the emancipation of women than anything else in the world.« Zit. bei Bella Bathurst, *The Bicycle Book*, London 2011, S. 101.

296 *Rad-Welt* 3 (1897), S. 150; zit. bei Kuhn, S. 66.

297 Vgl. Amalie Rother, *Das Damenradfahren*, S. 111–127. Vgl. auch Kuhn, *Vom Korsett zum Stahlrohr*, S. 16f., und David Ehrenpreis, *Cyclists and Amazons. Representing the New Woman in Wilhelmine Germany*, *Woman's Art Journal* 20 (1999), H.1, S. 25–31.

298 Hochmuth, S. 52–61; Fendrich, S. 91.

299 Alfred Lichtenstein, *Nach dem Gefecht*, *Gesammelte Gedichte*, hrsg. v. Klaus Kanzog, Zürich 1962, S. 99. Das Gedicht entstand im August 1914.

großstädtischen Menschen- und Warenverkehr verursacht.³⁰⁰ In einem expressionistischen Fahrradgedicht von Hans Gause wird das gemeinsame Radfahren als Form und Ausdruck einer Männerfreundschaft dargestellt.³⁰¹ Georg Kaiser lässt in seinem frühen Stück *Der Fall des Schülers Vehgesack* (1903) verheiratete Frauen und junge Männer radfahren und stellt das Radfahren als Ausbruch aus der bürgerlichen Konvention bzw. der Institution der Internatsschule dar. Dabei nimmt er die mit dem Fahren verbundene Intensivierung des Lebens wörtlich: Die sportlichen Fahrradausflüge der Frau des Schulrektors sind Bild ihrer Flucht aus der lieb- und kinderlosen Ehe, zumal sie mit einem Stelldichein mit ihrem »Velozipedpagen«, der jugendlichen Titelfigur, enden, woraus ihre Schwangerschaft resultiert, so dass ihre Bekannten mit Recht spotten: »Das Radeln ist des Knaben Lust.«³⁰² Bei dem bildenden Künstler und Schriftsteller Ludwig Meidner steht dagegen ein Fahrradvergleich, verstärkt durch Alliteration, für die Schnelligkeit und Lebendigkeit der ästhetischen Produktion: »Du hitzige Hand, fange die Pracht und hohe Himmelswürden ein. Hüpfet wie die schnellen Bicycletten, wie die Erdflöhe auf meine begierigen Seiten.«³⁰³ Da das Rad zugleich ein altes kulturelles Symbol der Sonne ist, bringen manche Expressionisten das Radfahren bzw. den Radsport mit kosmischen Vorstellungen in Verbindung. In Yvan Golls Langgedicht »Paris brennt« (1921) wird die Gegenwart zum »Welt-Velodrom« umgewandelt: »Auf ratterndem Einrad radelt die SONNE / Das Handicap zu gewinnen / Sie schwitzt in ihrem gelben Sweater / Das Weltrennen hört nie mehr auf / Motorräder erklimmen die Milchstraße.«³⁰⁴ Aus dem Wettrennen wird ein Weltrennen. Eine ähnliche Motivkette, die ebenfalls auf geografische Entgrenzung abzielt und zudem das Fortuna-Motiv miteinbezieht, findet sich in Golls französischsprachigem Radsportgedicht »Cyclisme« (1923).³⁰⁵ Carl Einstein verwendet die Radrennmetapher, um seiner Enttäuschung über die gescheiterten politischen Revolutionen und der Unfähigkeit des Diskurses, Dynamik und Sprunghaftigkeit zu versprachlichen, Ausdruck zu geben: »Man beschreibt die Stagnation der Verdinglichung, nicht aber die

300 Felix Stierner, Durchbruch, *Menschen*, Nr. 6 (15. August 1918), S. 4.

301 Hans Gause, Glanz, *Der Sturm*, 2, H. 86 (18. November 1911), S. 686.

302 Kaiser, *Der Fall des Schülers Vehgesack* (1903), *Werke*, Bd. 1, hrsg. v. Walter Huder, Berlin 1971, S. 39–116, hier S. 57.

303 Meidner, Mondsichelgesang (1918), in: *Prosa des Expressionismus*, hrsg. v. Fritz Martini, Stuttgart 1970, S. 269.

304 Yvan Goll, Paris brennt, in: ders., *Der Eiffelturm. Gesammelte Dichtungen*, Potsdam 1924, S. 12–25, hier S. 15. Ein Handicap-Rennen ist eine Veranstaltung, bei der die als stärker eingestuften Rennfahrer größere Distanzen zurückzulegen haben.

305 Yvan Goll, Cyclisme, in: ders., *Lyrik in vier Bänden, Bd. 1: Frühe Gedichte 1906–1930*, hrsg. v. Barbara Glauert-Hesse, Berlin 1996, S. 229.

Sechstagerennen der Entkonsolidierung«; daher gelinge es nicht, »die Geschichte der Intervalle« zu schreiben.³⁰⁶

Die enorme Popularisierung des Radfahrens in den letzten beiden Jahrzehnten vor 1900 führte auch, wie oben notiert, zur Herausbildung moderner Formen des Radsports. In den begleitenden Diskursen intensivierte sich daher die Debatte um die Frage, ob diese Bewegungsform ein Sport sei. Einerseits wurde, zumal in der intensiven Popularisierungsphase, behauptet, dass das Radfahren jeder Art, ob als Fahrt zur Arbeitsstelle, als gemeinsam mit anderen unternommene Freizeitaktivität oder als sportlicher Leistungsvergleich im engeren Sinne, als Sport zu bezeichnen sei.³⁰⁷ Die unterschiedlichen Funktionsweisen dieser modernen Mobilitätsform wurden unter den Begriff ›Sport‹ subsumiert, und das Radfahren galt vor 1900 sogar als »Sport der Sporte«.³⁰⁸ Eduard Bertz behauptet, dass das Fahrrad »zunächst zum Werkzeug des Sportes wurde und erst, als es sich in diesem bewährt hatte, allmählich zu seinen eigentlichsten Zwecke [d. h. als Verkehrsmittel im Alltag] verwendet wurde.«³⁰⁹ Andererseits wurde der moderne Radsport als bloßer »Industriesport« beschrieben,³¹⁰ der auf ein technisches Hilfsmittel angewiesen sei und bei dem das kommerzielle Interesse der Fahrradhersteller im Vordergrund stehe, oder man koppelte ihn als relative autonome Disziplin von anderen Funktionalisierungen des Fahrrads in Alltag und Freizeit ab. Nachdem das Radfahren bis etwa 1885 noch als Sport der besseren, gut betuchten Kreise zählte, die sich anschließend dem Automobilsport und dem Flugsport zuwandten, wurde er in der Phase der Popularisierung überwiegend von Angestellten, den freien Berufen und auch einigen Fabrikanten aufgegriffen.³¹¹ Einen Beleg hierfür bietet die Geschichte der Industriellenfamilie Opel: Adam Opel (1837–1895) begann mit der Produktion von Nähmaschinen, ehe er sich auf Fahrräder und schließlich auf Automobile verlegte; sein Enkel Fritz Opel (1899–1961) war zunächst Radrennfahrer, wechselte jedoch dann auf die schnellere Maschine und wurde Autorennfahrer. Dass der Deutsche Rad-

306 Carl Einstein, *Revolution durchbricht Geschichte und Überlieferung* [1921], in: ders., *Werke, Bd. 4: Texte aus dem Nachlass I*, hrsg. v. Hermann Haarmann u. Klaus Siebenhaar, Berlin 1992, S. 146–152, hier S. 148.

307 Vgl. *Der Radfahrersport in Wort und Bild*, hrsg. v. Dr. Paul von Salvisberg, München 1897. Die meisten Autoren fassen unter den Begriff ›Radsport‹ sowohl das Freizeitradfahren als auch Radsportveranstaltungen im heutigen Sinne. Dieses reichhaltig illustrierte Handbuch enthält neben einem Aufsatz von Detlef Sierck zum Thema »Radsport und Rennfahren« (S. 69–110) Beiträge zur Kultur der Radfahrvereine, Mechanik, Technik, Radfahrerschule, Tourenfahren, Damenfahren, zu Fragen der Hygiene und des Verkehrsrechts und zum Militärradwesen.

308 *Vom Radeln. Gereimtes und Ungereimtes über Fahrrad und Radfahren*, hrsg. v. Willy Widmann, Stuttgart 1897, zit. bei Möser, *Fahren und Fliegen*, S. 98.

309 Eduard Bertz, *Philosophie des Fahrrads*, Dresden / Leipzig 1900, S. 14.

310 Fendrich, *Sport*, S. 87.

311 Eisenberg, »*English sports*« und *deutsche Bürger*, S. 211.

fahrerbund im Jahr 1886, dem »Geburtsjahr gewisser Expressionisten«, etwa 1500 Mitglieder hatte, hat eine Spur in der modernen deutschen Lyrik hinterlassen.³¹²

Zwar hatte Karl Drais bereits 1818 mit seinem Laufrad Studenten in Jena und Paris zu ersten Wettfahrten animiert, doch die eigentliche Versportlichung des Radfahrens setzt erst parallel zum enormen Popularitätsboom des Radfahrens Ende des 19. Jahrhunderts ein. Die Versportlichung schlägt sich in der Entwicklung und Reglementierung radsportlicher Wettbewerbe, der Gründung von Radsportvereinen und -dachverbänden und der Entstehung einer Fachpresse nieder. Diese Tendenz zur Versportlichung des Radfahrens, v. a. in den Industrieländern Nordamerikas und Europa, führt schließlich zur Ausdifferenzierung des Radsports von seinem allgemeinen Gebrauch als Verkehrsmittel, wiewohl beide Gebrauchsformen nach wie vor von technischen Innovationen und marktwirtschaftlichen Faktoren abhängig sind. Als diskursive Konstruktion wird der Radsport damit unabhängig von lebensweltlichen Funktionalisierungen des Radfahrens. Als die beiden bis heute gültigen Grundformen des Radsports bildeten sich ab den 1870er Jahren der Straßenradsport und der Bahnradsport heraus. Die erste dokumentierte Radsportveranstaltung fand 1869 in Paris statt; in der radsportlichen Entwicklung in Deutschland lag der Schwerpunkt in den 1880er Jahren zunächst auf dem Radrennsport der Männer; erst ab 1890 bildeten sich Radsportformen für Frauen heraus,³¹³ wobei sich Sporthistoriker einig sind, dass im frühen 20. Jahrhundert in Deutschland Bahnradrennen wichtiger und beliebter waren als Straßenrennen.³¹⁴ Eine nicht unerhebliche Anzahl professioneller Radsportler verdingte sich als Kunst- und Trickradfahrer in Zirkussen und Varietétheatern, oft in der Herbst- und Wintersaison; hier wurde das Radfahren als artistische bzw. akrobatische Leistung in den Räumen alternativer, nichtbürgerlicher Körperkultur dargeboten und wahrgenommen.³¹⁵ Als spezifisch weibliche Radsportdisziplinen galten neben

312 Gottfried Benn, 1886, in ders., *Gedichte*, hrsg. v. Bruno Hillebrand, Frankfurt/M. 1982, S. 324–328. Benns Gedicht entstand im Januar 1945. In Benns Text heißt es »Deutscher Radfahrerbund«.

313 Vgl. Kuhn, S. 38ff.

314 Benjo Maso, *Der Schweiß der Götter. Die Geschichte des Radsports*, übers. v. Christoph Bönig, Bielefeld 2011, S. 66.

315 Vgl. F. W. Hinz, *Wie ich Schleifenfahrer wurde* (1905), in: *Ich fahr' so gerne Rad. Geschichten von der Lust, auf dem eisernen Rosse dahinzujagen*, hrsg. v. Hans Erhard Lessing, 4. Aufl. München 2002, S. 59–72. Soziale Stellung und hoher ästhetischer Anspruch der Kunst- und Trickradfahrer werden in expressionistischen Texten von Carl Einstein und Alfred Lichtenstein am Rande thematisiert. Einsteins Schilderung eines »Radler-Triks« im »Zirkus zur aufgehobenen Schwerkraft« zeigt den Versuch sportlich bewegter Körper, ihren räumlichen Begrenzungen zu entfliehen; auf das Scheitern des Tricks folgen Massenhysterie und Ausschreitungen mit Todesfolge und die Szene gerät zu einer Parodie auf die Apokalypse. Einstein, Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders, *Werke*, Bd. 1, Berlin 1980, S. 75–114,

dem Kunstfahren das sog. Saal- und Reigenfahren und das Korsofahren, da es hier auf ästhetische Harmonieeffekte ankam.³¹⁶ Bei Theodor Däubler wird eine solche radkünstlerische Performance zum Beispiel für eine neue ästhetische Erlebnisform und zum Zeichen künstlerischer Autonomie.³¹⁷

Die Herausbildung und Differenzierung des modernen Radsports wurde von einem medizinischen Diskurs begleitet, der vermeintliche körperliche Folgeschäden bei Radrennfahrern betonte; so warnte man davor, dass die bei Radrennen erforderliche Sitzhaltung mit nach vorn gebeugtem Oberkörper zu Magenproblemen, eingefallener Brust und sogar zur Verkrüppelung führen könne. Dies war eine radikalere Version der allgemeinen Kritik an der beim Radfahren erforderlichen Körperhaltung, nachdem sich mit der Entwicklung des Niederrads auch die Alltagsradfahrer nicht mehr so aufrecht hielten wie auf dem Hochrad und in »katzenbuckliger Lungensuchthaltung«, den Rücken »katergleich« gekrümmt und den Kopf »wie eine Schildkröte« eingezogen, Rad fuhren.³¹⁸ Derartige Warnungen wurden hingegen von Radsportlern zurückgewiesen, die statt dessen die Bedeutung von Training, taktischer Schulung und richtiger Abstimmung von Fahrer und Rennrad betonten.³¹⁹ Der wohl bekannteste deutsche Radsportler der ersten Generation, der auch als Journalist und Förderer des Sports hervorgetretene Fredy Budzinski (1879–1970) weist darauf hin:

Es genügt nicht, krumm zu sitzen, um dem Wind möglichst wenig Widerstand zu bieten, und es genügt auch nicht, fest in die Pedale zu treten oder gar das Körpergewicht in die Pedale zu werfen, um die Maschine anzutreiben. Die erste Bedingung ist die richtige Verteilung des Körpergewichtes auf Vorderrad und Hinterrad, die zweite Bedingung ist die Anwendung aller Körperkräfte, nicht nur die der Beine, und die dritte Bedingung ist das abgerundete Vorwärtstreiben der Maschine unter Benutzung der Armkraft, die durch eine für jeden Rennfahrer individuell gebogene Lenkstange erreicht wird. Rad und Fahrer müssen eins sein.³²⁰

Budzinski betont des Weiteren die positiven Folgen des Radrennsports und seine hohe Bedeutung »für die Ausbildung des Körpers, für die Steigerung der

hier S. 109. Weitere Hinweis auf das Kunst- und Trickradfahren in expressionistischen Texten: Else Lasker-Schüler, Apollotheater (1909), *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*, Bd. 3.1: *Prosa 1903–1920*, hrsg. v. Ricarda Dick, Frankfurt/M 1998, S. 122f; Alfred Lichtenstein, Die Jungfrau, in: *Gesammelte Prosa*, hrsg. v. Klaus Kanzog, Zürich 1966, S. 66–71.

316 Vgl. Kuhn, S. 54–62.

317 Däubler, *Mit silberner Sichel*, Dresden-Hellerau 1916, S. 63f.

318 Zitate aus Moriz Band, *Handbuch des Radfahr-Sport. Technik und Praxis des Fahrrades und des Radfahrens*, Wien 1895, S. 135 u. 138, zit. bei Eisenberg, »English sports«, S. 237.

319 Fredy Budzinski, Die Geheimnisse des Radrennsports. Eine Plauderei über Rennfahrer und Rennräder, in: *Sport-Brevier*, hrsg. v. Carl Diem, Berlin 1921, S. 87–91.

320 Ebd., S. 89.

Willenskraft und für die Erhöhung von Mut, Entschlossenheit, Geistesgegenwart und für das blitzschnelle Erfassen des rechten Augenblicks«. ³²¹

Die rapide Versportlichung des Radfahrens und die Herausbildung des modernen Radrennsports erforderte nicht nur bestimmte Eigenschaften und Leistungen des Rennfahrers, sondern auch neue, eigens demarkierte Räume. Während die ersten Straßenrennen auf relativ überschaubaren Rundkursen stattfanden, führte die weitere Entwicklung unaufhaltsam zu einer Zunahme der Leistungsansprüche. Straßenrennen fanden entweder als eintägige Distanzfahrt oder als mehrtägiges bzw. wie bei der Tour de France mehrwöchiges Etappenrennen statt, mit z. T. extrem hohen Anforderungen an die Teilnehmer, die oft enorme Distanzen (mehrere 100 km) zwischen geografisch weit auseinanderliegenden Orten zu überwinden hatten. Allerdings erwies sich der Straßenradsport, der dem Prinzip der Überbietung und der Leistungssteigerung folgte, als wenig zuschauerfreundlich, denn mit Ausnahme des Starts und beim Zieleinlauf (wenn denn mehrere Fahrer nahezu gleichzeitig das Ziel erreichten) ließ sich relativ wenig dramaturgische Spannung aufbauen. Erst die Entwicklung der Berichtserstattung in der Presse (exemplarisch bei der erstmals 1903 ausgetragenen Tour de France, die vom Herausgeber einer Sportzeitung mit dem Ziel der Auflagensteigerung organisiert wurde) milderte diesen Mangel ab. In einigen Straßenrennen um 1900 waren Rad- und Automobilfahrer gemeinsam unterwegs, wobei die Automobilisten den Radfahrern als Schrittmacher dienen. Geschwindigkeitsrekorde auf dem Rennrad wurden oft im Windschatten motorisierter Fahrzeuge erreicht; 1899 legte der Amerikaner Charles Murphy im Windschatten einer breiten Lokomotive fahrend 1 Meile (1,6 km) in 58 Sekunden zurück.

Die weitere Entwicklung des Bahnradsports im frühen 20. Jahrhunderts steht im Zeichen der permanenten Leistungssteigerung und der Jagd nach immer neuen Rekorden. Bahnradrennen fanden anfangs vorwiegend im Freien statt, entweder auf provisorischen Bahnanlagen, die als neue Attraktion im Rahmen von Kirmes- oder Jahrmarktsveranstaltungen aufgebaut wurden, oder auf eigens errichteten Rennbahnen oder Velodromen, die auf Freiflächen in der Stadt oder am Stadtrand entstanden und in der Regel Beton- oder Asphaltbahnen aufwiesen. In Max Herrmann-Neißes Gedicht »Rummelvorort im Winter« findet sich ein Hinweis auf eine Radrennbahn, deren Verlassenheit hier zur Tristesse beiträgt. ³²² Bei diesen Rennbahnen befand sich auf der Höhe des Start- und Zielbereichs häufig eine Zuschauertribüne, die gelegentlich auch überdacht war. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts wurden Bahnradrennen jedoch zuneh-

321 Ebd., S. 88.

322 Herrmann-Neiße, *Schattenhafte Lockung. Gedichte 1900–1923* (Werke, Bd. 3), hrsg. v. Klaus Völker, Frankfurt/M. 1987, S. 186.

mend in Hallen ausgetragen, weil sich auf Grund der Witterungsunabhängigkeit größere Zuschauermengen anziehen ließen. Hierzu bezog man entweder bereits existierende Hallen oder man baute, vor allem in den Großstädten, neue Hallen. Derartige Velodrome, die mit einer aus schmalen Latten konstruierten Ovalbahn ausgestattet waren, hatten den Vorteil, dass die Zuschauer den gesamten Rennverlauf verfolgen konnten; der Bahnradsport entwickelte sich daher als attraktiver Zuschauersport. Diese Velodrome erhielten oft stark überhöhte Steilkurven, auf denen sich besonders hohe Fahrgeschwindigkeiten erreichen ließen. 1880 wurde in München die erste Radrennbahn in Deutschland eingerichtet wurde, zahlreiche weitere Großstädte folgten. Die Münchener Bahn wurde 1906 modernisiert und galt seinerzeit als schnellste Bahn der Welt; bei einer Länge von 666,66 Metern und einer Kurvenüberhöhung von 6 Metern erlaubte sie im Windschatten von Schrittmachern Fahrgeschwindigkeiten bis zu 120 km/h.

Im Zuge stetig steigender Leistungsanforderungen und eines zunehmenden Rekorddenkens entwickelten sich verschiedene Bahnradsportarten, bei denen entweder die Geschwindigkeit (wie bei den sog. Fliegerrennen) oder die Ausdauer (sog. Steher- oder Distanzrennen) betont wurde. In beiden Formen wurden Motorradfahrer als Schrittmacher und Windabweiser eingesetzt, hinter denen die Radfahrer in Höchstgeschwindigkeit um die Bahn rasen konnten. Dass dies nicht ungefährlich war, zeigt ein schwerer Unfall auf der Berliner Radrennbahn im Jahre 1909, bei dem Schrittmacher und Radfahrer über die Barriere in die Zuschauerränge getragen wurden und der neun Tote und 52 Verletzte forderte.

Die bekannteste Form des Ausdauerrennens ist das Sechstagerrennen, das extrem hohe physische und psychische Anforderungen an die Rennfahrer stellt. Da sich besonders in der deutschen Literatur zahlreiche Texte und Reportagen zu dieser Veranstaltungsform finden und ich weiter unten expressionistische Texte von Kamnitzer, Mehring und Kaiser im Einzelnen analysiere, sind einige Vorbemerkungen erforderlich. In seiner modernen Form wurde es zwischen 1896 und 1899 in New York entwickelt, ehe es von europäischen Veranstaltern aufgegriffen und bei den ab 1900 im neuen Pariser Wintervelodrom stattfindenden Rennen teilweise modifiziert wurde.³²³ Beim Sechstagerrennen handelt es sich um ein ohne Unterbrechungen über sechs Tage und Nächte stattfindendes Bahnrennen, bei dem bis zu 16 Zweiermannschaften gegeneinander antreten. Auf der Bahn befindet sich jeweils nur ein Fahrer pro Team, während der andere

323 Zur Entstehung und Geschichte des Events s. aus amerikanischer Perspektive Peter Joffre Nye (unter Mitarbeit v. Jeff Groman u. Mark Tyson), *The Six-Day Bicycle Races*, San Francisco 2006. Der Name ›Sechstagerrennen‹ leitet sich davon her, dass angloamerikanische Veranstalter bei der Entwicklung dieser Form auf der Sonntagsruhe bestanden.

sich ausruht oder in der oberen Bahnhälfte langsamere Runden dreht, bis er seinen Kollegen ablöst. Neben Ruhe- und Erholungspausen erhielten die Radfahrer Massagen und Bäder sowie seinerzeit noch fraglos verabreichte Stimulanzmittel. Während des 144-stündigen Wettbewerbs hatte jede Mannschaft ein vertraglich festgelegtes Mindestpensum an gefahrenen Kilometern zu erreichen, das bei Spitzenmannschaften mehr als 4000 km betragen konnte; die erreichte Kilometerzahl wurde üblicherweise auf einer Leinwand angezeigt.³²⁴ Eingelegte Pausen, die der Nahrungsaufnahme, dem Massiertwerden oder dem Schlafen dienten, und das Rundendrehen eines noch nicht wiederhergestellten Fahrers bedeuteten daher einen Rückfall in der Gesamtplatzierung. In den europäischen Sechstagerennen wurde nach und nach eine Punktwertung eingeführt, deren Initiator Fredy Buszinski war und die bis heute als Berliner Wertung bekannt ist; als wettkampfdramaturgisch wichtigste Neuerung erwies sich die Einführung von Bonuspunkten bei Überrundungen, wobei überrundete Teams den Rundenrückstand aufzuholen suchen, was den Zuschauern mehr Spannung garantiert. Karambolagen, Unfälle und Stürze, die sich aus technischen Defekten wie etwa einer Reifenpanne, durch dichtes Auffahren oder den Zusammenstoß extrem erschöpfter Fahrer ergeben, waren integraler Bestandteil dieses Sportevents, der in den USA unter dem Slogan »spills and thrills« vermarktet wurde. Die Sieger des Gesamtwettbewerbs, der zahlreiche Sprint- und andere Einlagewettbewerbe beinhaltet, erhielten hohe Prämien, deren Auszahlung die Ausrichter aus Eintrittsgeldern, Wetteinnahmen und Sponsorenunterstützung bestritten. Zuschauer konnten zudem Einfluss auf den Rennverlauf nehmen, indem sie als Sponsoren auftreten und über das Schiedsgericht und den Hallensprecher Sonderpreise für bestimmte Kriterien ausloben konnten, worauf die Rennfahrer zu reagieren hatten.

Die enge Verzahnung von zunehmendem Leistungs- und Rekorddenken, ständiger Neuentwicklung der Räume des Radsports und starker Zuschauerorientierung lässt sich am Berliner Sechstagerennen exemplifizieren. Nach seiner Premiere im März 1909 fand es bis 1911 ein- bzw. zweimal jährlich in den Ausstellungshallen am Zoo statt, ehe man in den soeben erbauten Sportpalast in der Potsdamer Straße umzog, in dem sich eine 150 m lange Rennbahn aus Holzlatten installieren ließ und der als Mehrzweckhalle 10000 Zuschauern Platz bot. Die Berliner Sechstagerennen wurden bereits in den letzten Jahren vor dem Ersten Weltkrieg zum gesellschaftlichen Großereignis.

Um 1900 gab es weiterhin eine intensive Debatte um das Verhältnis von Radfahrern Profis und -amateuren (Berufsfahrer vs. sog. Herrenfahrer), die aller-

324 Der Weltrekord beträgt 4544,2 km und wurde 1924 von Richard Huschke und Franz Krupkat in Berlin aufgestellt. Der Rekord ist nach wie vor gültig, da heutige Sechstagerennen nicht mehr die vollen 144 Stunden dauern.

dings mit der allgemeinen Akzeptanz des Professionalismus zu Ende ging. Die Auszahlung von Antritts- und Preisgeldern für Bahnrennfahrer wurde Ende der 1890er Jahre zur Regel, während sich der Professionalismus im Straßenrennsport erst nach dem Ersten Weltkrieg durchsetzte. Durch diesen bereits früh erreichten Grad der Professionalisierung unterscheidet sich der Radsport von anderen Sportarten. Zugleich ist dies ein Beleg für die bis heute anhaltende enge Verbindung von Fahrradindustrie und -sport.

Zu den Radfahrern bzw. Radsportenthusiasten unter den Expressionisten zählten nachweislich Lyonel Feininger (dieser sogar mit sportlichen Ambitionen), George Grosz, Richard Huelsenbeck, Franz Jung, Georg Kaiser und Alfred Lichtenstein.³²⁵ Manche schlossen sich Radfahrvereinen an, wie Robert Musil in seiner Brünner Studienzeit. Dass die oft aus dem Bürgertum stammenden, sich in ihrer Lebenspraxis an an der Bohème orientierenden jungen Autoren und Künstler des Expressionismus sich eher dem Fahrrad als dem (in Anschaffung und Wartung teuren) Automobil zuwandten, hat neben finanziellen wohl auch individualpsychologische als auch kulturelle Gründe. Zum einen kann man die Favorisierung des Fahrrads als Weiterleben der ersten Mobilitätserfahrungen sehen – um 1900 waren die heranwachsenden Expressionisten Teil jener Generation, die mit dem Fahrrad aufwuchs und ihre ersten Erfahrungen von individueller Mobilität und Freiheit machten. Ein zweiter Grund liegt in der Reaktion auf den aktuellen bürgerlichen Geschmack nach 1910, der mit Motorisierung und technischer Beschleunigung zu tun hat. War das Fahrrad um 1900 ein Symbol einer Modernität, das für eine schnelle, zeitweise Abkehr von der Großstadt, eine Wiederentdeckung die Natur und des ›Leben‹ stand, so war es ein Jahrzehnt später ein Symbol einer veralteten Moderne, die der technischen Beschleunigung aller Lebensbereiche eine Alternative entgegensetzen konnte. Im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts sahen sich Radfahrer im Straßenverkehr mit einem ungleich größeren Verkehrsaufkommen konfrontiert, was zu Konflikten führen konnte. Hans Fallada erlitt 1909, im Alter von 16 Jahren, einen schweren Radunfall, der ihn fünf Monate ans Bett fesselte und eine langfristige psychische Labilität hervorrief, die sich als Gewalttätigkeit gegen sich selber und gegen andere manifestierte.³²⁶ Durch die Einbettung eines Fahrradunfalls mit gravierenden Folgen in den epochentypischen Vater-Sohn-Konflikt zählen auch die unter dem Titel *Der Krüppel* publizierten Aufzeichnungen von N.R. in den expressionistischen Kontext; der 1889 geborene Autor verlor 1902 an den Folgen eines Sturzes vom Fahrrad die linke Hand, im Text heißt es: »Ein Frauenrad hat

325 Zu Grosz und Huelsenbeck s. u. Zu Jung: Franz Jung, *Der Weg nach unten. Aufzeichnungen aus einer großen Zeit* (1961), Hamburg 1987, S. 24; zu Lichtenstein die Fotografie in Lichtenstein, *Gesammelte Prosa*, vor S. 119.

326 Hans Fallada, *Damals bei uns daheim*, Hamburg 1941, S. 306–316. Vgl. Günter Caspar, Zu Falladas Frühwerk, in: Hans Fallada, *Frühwerk in zwei Bänden*, Bd. 2, Berlin 1993, S. 429f.

mich gefällt«, und weiter: »Es ist richtig, daß mein Vater mir das Radfahren verboten hatte, bevor ich es erlernt hätte, daß also Ungehorsam das Unglück meines Lebens verschuldete. Aber mein Ungehorsam war nur die Folge seiner brutalen Behandlungsweise.«³²⁷ In expressionistischen Texten, die sich dem Stadtverkehr als Symbol der Modernisierung zuwenden, ziehen Radfahrer dabei den Kürzeren; der Lebensemphase der Jahrhundertwende steht nun, wie etwa in Heinrich Nowaks im Reihenstil verfassten Gedicht »Die Straße« mit der Zeile »Ein Radler stürzt und bricht sich fast den Kragen«, in einem allgemein devitalisierenden Zusammenhang.³²⁸ In expressionistischen Gedichten von Grosz, der 1913 eine flüchtige Skizze mit dem Titel »Sechstagerfahrer« anfertigte, dient die »Sechstagerrennbahn« als Emblem der amerikanischen Lebenswelt; mit dem einer Zeitungsschlagzeile nachempfundenen Vers »Explosion der Radrennbahn ! !« deutet Grosz die sich ständig selbst überbietende Dynamik der mediatisierten und technisierten Moderne an.³²⁹ Der Lebensemphase, von der die Radfahrdiskurse der Jahrhundertwende geprägt waren, stellt Alfred Lemm eine expressionistische Grotteske entgegen, in der ein jugendlicher Radfahrer sein Fortbewegungs- und Arbeitsmittel zum Mordinstrument gegen hilflose Bürger umfunktioniert.³³⁰

In expressionistischen Texten zum Radfahren und Radrennsport kehren der zivilisationskritische und der ästhetische Radfahr- bzw. Fahrraddiskurs der Jahrhundertwende wieder, Elemente beider Diskurse werden allerdings im Hinblick auf neue technische, sportliche und kulturelle Bedingungen hin modifiziert. Der expressionistische Radfahr-Diskurs kreist um das Verhältnis von körperlicher Leistung und geistigem Gewinn oder Vergnügen (oft in zivilisationskritischer Absicht), die neue Wahrnehmungs- bzw. ästhetische Qualität des Radfahrens, die sich mit allgemeinen Fragen einer neuen, zivilisationskritischen Erlebnisästhetik verbinden lässt, und die schauspielhafte Inszenierung des modernen Radrennsports, vor allem des Sechstagerrennens, auf das sich erstaunlich viele Texte beziehen. Dabei geht es um seine Rolle als Extremsport einerseits und als kommerzielles Spektakel und gesellschaftliches Ereignis andererseits, das an die Schaulust des Publikums appelliert.³³¹ Wie zahlreiche Texte

327 *Der Krüppel. Tagebuchblätter und Aufzeichnungen aus dem Nachlass N.R.s*, ausgewählt u. hrsg. v. Stefan Tafler, Wien / Leipzig 1921 (=Die Gefährten, 4, 1921, H. 12), S. 35 u. 38.

328 Heinrich Nowak, Die Straße, in: *Die Sonnenseuche. Das gesamte Werk 1912–1920*, hrsg. v. Wilfried Ihrig u. Ulrich Janetzki, Wien/Berlin 1984, S. 14. Das Gedicht erschien ursprünglich in dem Band *Die tragische Gebärde* (Heidelberg 1913).

329 George Grosz, New-York, in: *Pass auf! Hier kommt Grosz, Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915–1918*, hrsg. v. Wieland Herzfelde u. Hans Marquart, Leipzig 1981, S. 56–68, hier S. 56; ders., Gesang der Goldgräber, in: ebd., S. 50–54, hier S. 54.

330 Alfred Lemm, Radfahrer Behnke oder Wie wird man Mörder? (1914), *Mord. Bd. II. Versuche*, München 1918, S. 19–25.

331 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit*, S. 221–225.

aus der Zeit der Weimarer Republik machen expressionistische Sechstageretexte auf eine Reihe von Paradoxien des Sechstagerennens in physiologischer, psychologischer und formalesthetischer Hinsicht aufmerksam. Rad(renn)fahrer und Zuschauer erscheinen in diesen Texten wechselweise als Subjekt oder Objekt. Die unterschiedlichen Inszenierungen des Radsports und Perspektivierungen in diesen Texten weisen dabei auf Bedeutungsmoment hin, die weit über das Radfahren bzw. das Radrennen hinaus gehen. Literarische und nicht-literarische Radfahrtexte des Expressionismus zeichnen sich darüber hinaus durch ein Merkmal aus, das in anderen expressionistischen Sporttexten so nicht anzutreffen ist: die enge Korrelation zwischen der formal und sprachlich innovativen Darstellung des Wettkampfeignisses bzw. der sinnlichen Vermittlung einer körperlichen Performanz und der kulturkritischen Reflexion dieser besonderen Erscheinungs- und Vermittlungsform des modernen Sports, in dem man häufig ein Symptom breiterer gesellschaftlicher Entwicklungen zu erkennen meinte. Gottfried Benn, der in dem autobiografischen Montagegedicht »1886« die Mitgliederzahl des Deutschen Radfahrerbandes notiert, scheint in dem 1927 veröffentlichten Gedicht »Zwischenreich« – einer Phase, in der Sechstagerennen extrem populär waren und von Autoren und Künstlern der Weimarer Republik intensiv thematisiert wurden – auf die zivilisatorische Moderne zurückzublicken. Benns Gedicht stellt zwei Genrebilder des Radsports, die es selbstreflexiv als »Abgesänge« etikettiert, unvermittelt nebeneinander: Zum einen »Fraun, die etwas schrein / und albern lachen: / laß die Dschungeln sein«, zum anderen »Radfahrer / Steher, / Klubheim Starterhort, / Milchflaschen, Nahrung, vorne am Verdreher -: / Reduziertensport.«³³² Die Gegenüberstellung von weiblichen Zuschauer und männlichen Radfahrern scheint ohne gemeinsamen Nenner auszukommen; die Radfahrer erhalten ihre Milchnahrung abgekoppelt vom Weiblichen, welches durch eine Art Verbund aus Klub und Rennrad ersetzt wird. Das am Ende des Gedichts evozierte »Zwischenreich« soll jedoch eine relativ autonome Sphäre zwischen normiertem Alltag und befreiender Unterhaltungskultur bilden.

Expressionistische Darstellungen des Sechstagerennens greifen weiterhin auf einen bereits um 1900 etablierten Diskurs in der Radsportpresse zurück, mit dem dieser neuartiger Event vom echten Sport abgegrenzt wurde. Wurde echter Sport mit Körperertüchtigung bzw. körperlicher (und geistiger) Gesundheit assoziiert, so sah man das Sechstagerennen als übertriebene Form des Wettkampfsports an, der zu Gesundheitsschäden für die Rennfahrer und zur moralischen Verrohung des vom Spektakel angezogenen Publikums führe. Diese Einwände wurden, wie Kai Marcel Sicks herausgestellt hat, nicht auf der Basis einer prinzipiellen Skepsis gegenüber dem Leistungs- und Wettkampfsport als

332 Benn, *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Gedichte 1*, Stuttgart 1986, S. 96f.

solchem gemacht, sondern lediglich gegen eine exzessive und zum Spektakel gesteigerte Form desselben; von daher sahen deutsche und europäische Beobachter die aus Amerika importierte Form des Sechstagerrennens als »Metapher eines degenerierten Leistungsexzesses.«³³³

Expressionistische Radsporttexte greifen diesen Diskurs, der sich vor der tatsächlichen Austragung von Sechstagerrennen in deutschen Radarenen etabliert hatte, auf und modifizieren bzw. erweitern dessen konstitutive Elemente. In Julius Babs Erzählung »Der Untergang Berlins« beispielsweise streiten sich zwei Akademiker darum, ob das von ihnen besuchte Sechstagerrennen und die episodisch auftretende Massenbegeisterung des Publikums nun positiv oder negativ zu bewerten sei: »Was für ein Volk, was für ein Fest!« »Was ist hier aufgespeichert in diesen tobenden Massen?« »Das ist das Leben.« »Nein, das ist der Wahnsinn, das die Selbsterstörung, das ist der Tod.«³³⁴ Der Ausgang ihres Streitgesprächs ist jedoch unerheblich, da das Hallendach einstürzt und Radfahrer wie Zuschauer unter sich begräbt. Während Babs Erzählung ein drastisches Bild für die lebensverneinende Dimension des Sechstagerrennens findet, betonen andere Autoren die übermenschliche Steigerung des menschlichen Willens, die zur Ausübung dieses Sports notwendig ist; Robert Breuer beispielsweise sieht hier eine »Apotheose des menschlichen Willens, ein[en] Triumph des Gedankens über die Milchsäure.«³³⁵ Darüber hinaus bietet das Sechstagerrennen expressionistischen Autoren eine geeignete Metapher für die Beschleunigung, Entfremdung und Ziellosigkeit des Lebens in der modernen Industriegesellschaft. Sein Ablauf ähnelt einer maschinellen Form, in der der Einzelne kaum noch eine Rolle spielt (»diese zwei Dutzend Verwirklichungen des Perpetuum mobile«³³⁶) und in der vom Körper des einzelnen Rennfahrers radikal abstrahiert wird. Wurde in frühen Diskursen das Rad als Maschine gesehen, deren Betätigung den menschlichen Körper belebt und seine Erlebnis- und Wahrnehmungsfähigkeit intensiviert, so wird nun der menschliche Körper zur Maschine stilisiert, der zum Betreiben einer wirklichen Maschine – des Rennrades – erforderlich ist. (Dieser Aspekt wird in Mehrings Gedicht »6 Tage Rennen« signifikant, das unten behandelt wird.) In dem Chanson »Aufmarsch der Großstadt« setzt Mehring gesellschaftliche Gruppen der Moderne neben- und gegeneinander, wobei er den Film- und Theaterschauspielern und den in

333 Kai Marcel Sicks: »Hier hört der Sport auf«. Sechstagerrennen und Radsportmedien um 1900, in: *Strategien der Grenzziehung*, hrsg. v. Felix Axster [u. a.], München 2009, S. 127–143.

334 Julius Bab, Der Untergang Berlins, *Die Schaubühne* 7, H. 18 (4. Mai 1911), S. 489–498, hier S. 497.

335 Robert Breuer, Sechstagerrennen, *Die Weltbühne* 18, Nr 9 (2. März 1922), S. 220f., hier S. 221.

336 Ebd.

Zirkus und Kabarettkünstlern die »Radler der 6-Tage-Runde« an die Seite stellt: »Wer beim Endspurt triumphiert: / Der Rekord regiert –.«³³⁷ In einem Text aus den frühen 20er Jahren bringt Joseph Roth dieses Diskurselement auf den Punkt: »Es ist ein symbolisches Rennen jener, denen man einredet, sie rasten einem Ziel entgegen, und die nicht sehen können, daß sie zwecklos, ziellos in einem unbarmherzig geschlossenen Kreis ohne Anfang, ohne Ende rennen müssen, während die anderen Rentenmarkbrocken aus den Logen herunterwerfen.«³³⁸ Dieser Topos findet sich in zahlreichen weiteren Feuilletons und Glossen aus den 20er Jahren, von denen Egon Erwin Kischs »Elliptische Tretmühle« einer der bekanntesten und am häufigsten anthologisierten ist.³³⁹ Doch wie unten gezeigt wird, greift Ernst Kamnitzer diese Denkfigur bereits 1914 auf, um das Sechstagerennen als autonome, expressionistische Form zu bestimmen. Wenn das Sechstagerennen als ästhetisches Ereignis gilt, dann nimmt es nicht wunder, dass es die »Meister des Regierens und des Gestaltens« anziehe: »die Künstler.«³⁴⁰ Breuer fährt fort:

Wie sie einander ausweichen; wie sie Kraft sparen; wie sie sich gegenseitig antreiben; wie sie plötzlich Einer den Andern überfallen; wie sie mit kaum sichtbaren Schwankungen, die sie durch die Schnelligkeit der Fortbewegung vervielfachen, überraschende Wirkungen, oft völlige Veränderungen der Siegesaussichten erzielen: das ist schon den Augen des technischen Menschen ein Vergnügen und dem Menschen überhaupt die Vorgauklung einer Sehnsucht, einer Erfüllung, einer Ueberwindung.³⁴¹

Expressionistische Texte zum Sechstagerennen verwenden des weiteren Bilder aus der Welt des Theaters und des Spektakels, womit die neue Radsportform mit dem Diskurs über das Verhältnis von hoher Kunst und populärer Unterhaltung verknüpft wird. Zahlreiche Texte heben darauf ab, dass sich das zahlende Publikum aus den unteren Schichten rekrutierte; Breuer etwa spricht von »zwölftausend Spießern«, die »hypnotisiert oder sonstwie regiert werden müssen«, und den Eindruck erweckten, dass sie sich »sechs Tage lang in Nachkömmlinge römischer Caesaren« verwandelten.³⁴² Dass sich das Publikum der Sechstagerennen aus dem gesamten Spektrum der gesellschaftlichen Klassen

337 Walter Mehring, Aufmarsch der Großstadt (1921), in: *Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918–1933*, hrsg. v. Christoph Buchwald, Düsseldorf 1981, S. 132–134, hier S. 133.

338 Joseph Roth, Besuch in Velodromen, in: *Damals in den zwanziger Jahren. Ein Streifzug durch die satirische Wochenschrift »Der Drache«*, hrsg. v. Wolfgang U. Schütte, Berlin 1968, S. 128f. – Der Text ist der bei Kiepenheuer & Witsch erschienenen Werkausgabe von Roths journalistischen Texten nicht enthalten.

339 Egon Erwin Kisch, Elliptische Tretmühle (1924), in: ders., *Der rasende Reporter, Gesammelte Werke*, Bd. 5, Berlin / Weimar 1972, S. 234–238.

340 Breuer, S. 221.

341 Ebd.

342 Ebd., S. 220 und 221.

rekrutierte, wird beispielsweise in Kaisers Theaterstück *Von morgens bis mitternachts* (1916) relevant, das weiter unten behandelt wird, und auch bereits in einem Gedicht von René Schickele thematisch.³⁴³ Insgesamt wird das Sechstagerennen bereits in der Epoche des Expressionismus zu einem Symptom der gesellschaftlichen Moderne; expressionistische Autoren suchen an dieser Form des modernen Sports das Verhältnis vitalisierender und devitalisierender Tendenzen und seine Folgen für Einzelsubjekt und Masse zu bestimmen. Auch dies setzt sich in der Weimarer Republik fort, exemplarisch wiederum bei Kisch:

Die Rennbahn mit den dreizehn strampelnden Trikots ist Manometerskala einer Menschheit, die mit Wünschen nach äußerlichen Sensationen geheizt ist, mit dem ekstatischen Willen zum Protest gegen Zweckhaftigkeit und Mechanisierung. Und dieser Protest erhebt sich mit der gleichen fanatischen Sinnlosigkeit, wie der Erwerbstrieb, gegen den er gerichtet ist.³⁴⁴

Olga Schneider: »Traum« (1911)

Die Texte von Schneider und Grosz stellen eine inhaltliche und formale Radikalisierung der Lebensphase dar, die in den kulturellen Diskursen zum Radfahren ab etwa 1900 hervortrat und in Paquets Gedicht von 1906 einen beispielhaften Ausdruck fand. Zwar ist der eine Text auf ein weibliches Ich, der andere auf ein männliches Ich bezogen, doch heben beide am Beispiel des Radfahrens das Erlebnis der Körperlichkeit hervor und werfen damit die Frage nach dem Wechselverhältnis von Innen- und Außenwelt, subjektiver und objektiver Wirklichkeit, privaten und öffentlichen Räumen auf. In Schneiders Text ist das Radfahren Teil einer inneren Traumwirklichkeit; das Verfahren des Freilaufs macht eine ästhetische Subjektivität sichtbar. Bei Grosz ist das Radfahren mit anderen großstädtischen Mobilitätsformen korreliert und signalisiert einen Perspektivwechsel von der Innen- auf die Außenwelt, die im Kontext des beginnenden Berliner Dadaismus zugleich politische Dimensionen gewinnt.

Schneiders kurzer Prosatext, der 1911 in der Zeitschrift *Der Sturm* erschien, ist ein repräsentatives und relativ frühes Beispiel expressionistischer Prosa.³⁴⁵ Zur Biografie der Autorin ist kaum etwas bekannt;³⁴⁶ der Text erwähnt einige

343 René Schickele, Tragödie, *Leibwache. Gedichte*, Leipzig 1914, S. 23.

344 Egon Erwin Kisch, Der Sportsmann als Schiedsrichter seiner selbst, [Vorwort zu] Willy Meisl, *Der Sport am Scheidewege*, Heidelberg 1928, S. 7–18, hier S. 17.

345 *Der Sturm* 2, H. 61 (29. April 1911), S. 488.

346 Der Name, bei dem es sich um ein Pseudonym handeln könnte, ist in den einschlägigen Handbüchern nicht verzeichnet. Vgl. Paul Raabe, *Die Autoren und Bücher des literarischen Expressionismus. Ein bibliographisches Handbuch*, Stuttgart 1985; Sigrid Schmid-Bortenschlager u. Hanna Schnedl-Bubenicek, *Österreichische Schriftstellerinnen 1880–1938. Eine*

Orte in und um Salzburg, was die Vermutung nahelegt, es handle sich um eine österreichische Autorin. Die Prosa gibt Ereignisse und Situationen, die einem weiblichen Ich zustoßen, sowie Gedanken und Eindrücke dieses Ichs wieder, ohne eine logische oder kausale Erklärung für die Abfolge der Ereignisse, ihren Zusammenhang oder die Reaktionen des Ichs zu liefern. Zwar wird das Pronomen »ich« verwendet, doch kann dieses Ich die Abfolge der Ereignisse nicht erklären; es gibt auch keine außerhalb des Textes stehende auktoriale Erzählinstanz. In der Ablehnung des auktorialen Erzählens und der radikalen Destabilisierung der psychologischen Einheitlichkeit des »Ich« weist Schneiders Text wichtige Merkmale avancierter expressionistischer Prosa auf. Der Text weist eine sprunghafte Verknüpfungstechnik auf, die andeutet, dass die einzelnen Textteile unbewussten Prozessen oder einer Traumlogik folgen. Es geht in diesem Text nicht allein um die Darstellung von Traumgehalten und -bildern, sondern auch um die formale Nachahmung von Traummechanismen.

Nicht nur bleibt die Logik der einzelnen Ereignisse unklar, auch die Ordnung von Raum und Zeit ist weitgehend destabilisiert; der Text weist zahlreiche abrupte Orts- und Zeitwechsel auf, die oft durch einen Gedankenstrich markiert sind. Die Traumereignisse betreffen, in dieser Reihenfolge: die Mitteilung, dass das Ich zum Tode verurteilt ist und am Dienstag sterben soll, ohne dass Ursache und Begründung klar sind; ein Plädoyer vor Gericht, welches das Ich »in einer mir völlig fremden Sprache« hält und mit dem es einen Aufschub der Urteilsvollstreckung erwirkt; die Mitteilung »Papas«, er habe seiner Tochter »noch eine Woche Bedenkzeit« erwirkt; ein Tanz mit einem »Herrn« in einer Straßenbahn; eine rasende Bergabfahrt auf einem Fahrrad; die Notwendigkeit, einen Brief zu schreiben und um Begnadigung zu bitten; die mühsame Fahrt mit einem Fahrrad auf die Maria-Plain-Anhöhe in Salzburg, wobei das Ich das Fahrrad schließlich auf die Schultern nimmt und zu Fuß weitersteigt; der Blick hinab auf eine Stadt, die allerdings nicht das vertraute Salzburg zu sein scheint; und der abschließende Gedanke: »Wieder ein verschwendeter Tag, aber im Freien verbleibt!«

Geht es im ersten Textabschnitt um einen nicht näher begründeten Konflikt zwischen dem weiblichen Ich und der patriarchalischen Gesellschaft, den das Ich durch rasches Aneignen juristischer Fachkenntnis und rhetorischer Fähigkeit scheinbar lösen kann, so steht im weiteren Textverlauf das Erlebnis der eigenen Körperlichkeit (Tanz; zweimaliges Radfahren) im Vordergrund. Insgesamt vollführt der Text eine Bewegung vom ›Tod‹ zum ›Leben‹, von einer Bedrohung bzw. Restriktion des Subjekts durch Figuren und Institutionen, die Autorität

Bio-Bibliographie, Stuttgart 1982, Armin A. Wallas, *Zeitschriften und Anthologien des Expressionismus in Österreich. Analytische Bibliographie und Register*, 2 Bde., München / London 1995; *Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft. 18. bis 20. Jahrhundert*, hrsg. Österreichische Nationalbibliothek, Bd. 3, München 2002.

repräsentieren (Todesurteil; Gericht; Vater) zum inneren subjektiven Erlebnis der Befreiung und damit zu einem zeitlichen Aufschub der von außen einwirkenden Bedrohung. Dem entspricht eine Bewegung von Innenräumen zum Außenraum, wobei der Innenraum mit Beengung und Gefangensein konnotiert ist und der Außenraum mit dem »Freien«, wie es am Ende des Textes heißt. Die Straßenbahnszene stellt den Übergang vom Innen zum Außen dar: Von einem unbekanntem Mann scheinbar spontan zum Tanz aufgefordert, tanzt das Ich mit ihm »im engen Raum der Elektrischen«, wobei die Fahrgäste pfeifend und stampfend Musik und Rhythmus vorgeben, ehe der Schaffner eingreift und das Paar auf ein bestehendes Verbot hinweist. Die Befreiung aus diesem engen, umschlossenen, aber bewegten Raum, in dem die Regeln des öffentlichen Nahverkehrs und des gesellschaftlichen Umgangs gelten, ist wiederum ein Übergang aus einem Innen- in einen Außenraum: »Plötzlich geht die Türe auf, wir tanzen auf die vordere Plattform hinaus, stehen auf einmal oben auf den Drähten der elektrischen Leitung – die Funken sprühen grün und blau in unsere Körper über«. Hier wird erkennbar, dass der spontane Tanz mit dem Mitpassagier »elektrisiert« und die aufeinander abgestimmten rhythmischen Körperbewegungen des Paares erotisch anregend wirken.

Der an dieser Stelle erfolgende unvermittelte Übergang zum Motiv des Radfahrens lässt sich als weiterer Schritt der Befreiung des weiblichen Ichs aus den musikalischen und sozialen Vorgaben des Tanzes lesen. Dieses Ich, das von einem männlichen Partner geführt wurde, wird nun selber aktiv; die Befreiung aus dem Armen des »Herrn« macht die Frau zur »Herrin ihrer Maschine«,³⁴⁷ des Fahrrads:

– ich will immer nach den Drähten fassen – und sause mit dem Freilauf einen Berg hinunter – verliere das Pedal – und der Freilauf saust, dass der Staub in Wolken auffliegt, mich einhüllt, ich nichts sehe, nichts, nichts.

Der Traumtext scheint den Wunsch des Ichs, nach den Drähten zu fassen, um sich festzuhalten und zugleich den Körper einer elektrisch-erotischen Ladung auszusetzen, durch den Verlust der »Pedale« (und vermutlich auch der Handbremse) zu erfüllen. In der traumartigen Logik von Schneiders Text wird der männliche Tanzpartner durch das Fortbewegungsmittel, das Fahrrad ersetzt, das dem weiblichen Körper der Ichfigur ein individuell beschwingendes Lebensgefühl vermittelt und nun »fast einen Teil ihres Leibes« bildet.³⁴⁸ Dass das

347 Amalie Rother, *Das Damenfahren*, in: *Der Radfahrersport in Bild und Wort*, hrsg. v. Paul von Salvisberg, München 1897, S. 111–136, hier S. 121.

348 Ebd., S. 117. Mit Blick auf weibliche Bewegungskulturen setzt Rother allerdings das Tanzen dem Radfahren scharf entgegen: Ersteres sei eine unnatürliche, formalisierte Bewegungsform, die die Geschlechterhierarchie bestätige, letzteres dagegen sei natürlich, befreiend, individuell und rebellisch (S. 118f.).

schnelle Radfahren gerade Radfahrerinnen »einen wunderbaren, fast zauberischen Reiz« vermittelt, war im zeitgenössischen Diskurs präsent.³⁴⁹ Mit dem Wort »Freilauf« greift Schneider einen radtechnischen Ausdruck auf, der auf die Entwicklung der Radnabe zurückgeht und den freien Weiterlauf des Hinterrades bei langsamer werdendem oder aussetzendem Pedalantrieb bezeichnet. Der Freilauf verdankt sich dem mechanischen Prinzip der Drehrichtungsumkehr, die einsetzt, wenn die Drehzahl des anzutreibenden Teils (hier des Hinterrads) größer als die des treibenden Teils (der Pedale) ist; von daher erklärt sich der unvermutete Wechsel des Satzsubjekts vom weiblichen Ich zum grammatisch männlichen Freilauf. In Schneiders Traumtext hat die Bergabfahrt im Freilauf, bei der das Ich zeitweise die Kontrolle über sein Fahrgerät aufgibt, zugleich erotisch-sexuelle Konnotationen.³⁵⁰ Die grammatische Substitution des Ichs durch den »Freilauf« lässt sich daher als Hinweis auf eine teilweise Entgrenzung des weiblichen Ichs verstehen, dessen Aktionen hier durch den technischen Begriff des »Freilaufs« ersetzt werden. Mit diesem Entgrenzungserlebnis, das durch rhetorische Mittel (Wiederholung des Verbs »sausen«, auffallende Häufung der »au«-Lautung nach dem Begriff »Freilauf«) intensiviert wird, scheint das Ich wenigstens zeitweise von gesellschaftlichen bzw. autoritären Zwängen zu befreien. Diese Befreiung wird auch in der Ausschaltung des wiedererkennenden, identifizierenden Sehnsinns bei der schnellen Bergabfahrt erkennbar; Schneider greift das Sehmotiv am Ende des Textes wieder auf.

In der zweiten Radfahrsequenz inszeniert Schneiders Text eine Bewegungsform, die der ersten gegenläufig ist. Es geht nicht bergab, sondern – wie zur Strafe – bergauf, so dass Beschleunigung und Befreiung des Ichs durch Verlangsamung und körperliche Ermüdung ersetzt werden. Nachdem der Text auf ausstehende Verpflichtungen aufmerksam macht (»und da fällt mir ein, ich muss dem Otto einen Brief schreiben und zur Marie-Antoinette gehen, damit sie mich begnadigt«), wechselt die Szene unvermutet zu einer den bergaufwärts führenden Radfahrt, die den psychologische Verfassung des Ichs zu illustrieren scheint:

– und fahre die steile Strasse zur Maria-Plainanhöhe in Salzburg hinauf – es ist furchtbar heiss [sic] – ich schwitze und schwitze – ärgere mich furchtbar, dass man sich mit frischgewaschenen Haaren absolut keine anständige Frisur machen kann – und

349 Ebd., S. 120.

350 Das Damenradfahren rief um 1900 nicht nur moralische Entrüstung hervor, was Haltung, Kleidung usw. betraf, sondern wurde von medizinischer Seite aus immer wieder mit dem Vorwurf bzw. der Warnung vor verdeckter sexueller Aktivität versehen. Wenn Frauen »rittlings mit ausgespreizten Schenkeln« auf dem Sattel sitzen, biete sich ihnen »Gelegenheit zu vielfacher und unauffälliger Masturbation«; zit. bei Hochmuth, S. 56. Weitere Belege bei Kuhn, S. 77f. Schneiders Text inszeniert auf Grund des verlorenen Pedalkontakts und der hohen Geschwindigkeit eine ähnliche »Beinspreizung«.

nehme das Rad auf meine Schultern, trag es den steilen Berg hinauf bis zum Gipfel und da steht ein Säulentempel, wie die Akropolis herrlich, ich setze mich auf einen Stein, lehne mich an eine Säule – und da sind meine Bergschuhe voll Schnee und so schwer, als hätte ich Eisen drin –.

Der zeitgenössische medizinische Diskurs warnte Radfahrerinnen vor »jegliche[m] Berganfahen« mit der Scheinbegründung, »Überanstrengungen« seien »dem zarten weiblichen Körper gewiss nicht zuträglich, der ja zu physischen Leistungen gar nicht geschaffen und auch nicht daran gewöhnt ist.«³⁵¹ Körperliche Ermüdung und abnehmende Fahrgeschwindigkeit führen dazu, dass die Sprecherin das vormals befreiende Fahrzeug seiner Funktion entfremdet; dem bevorstehenden Fallen kommt sie durch Absteigen zuvor und wird damit zur Trägerin des Geräts. Das Absteigen vom Rade hatte der medizinische Diskurs als Alternative zum langsamen Bergauffahren in Schlangenlinien empfohlen, um den Kreislauf der Radfahrerin zu schützen, aber diese Empfehlung beruhte weniger auf medizinischen Einsichten sondern auf dem gestörten ästhetischen Empfinden der Ärzte, die Schweiß und Hauterrötung als Zeichen der Überanstrengung ansahen und den Anblick schwitzender Radfahrerinnen als unsittlich und unschön empfanden.³⁵² Neben Elementen, die ganz im Sinne der Traummechanik die Zeit und den Raum des Dargestellten destabilisieren (Gleichzeitigkeit von Hitze und Kälte, Gegenwart und Vergangenheit; Stadt und Umland) gibt es auch lautliche und lexikalische Manifestationen, die auf die nach wie vor bestehende Traumlogik hinweisen, der diese Textur unterliegt, so die assoziative Verschiebung von »Marie-Antoinette« (dem Namen einer Monarchin, die zur Begnadigung befugt ist) zur – realen – Maria-Plain-Anhöhe, einer Wallfahrtsstätte mit barocker Basilika; der der Passion nachgeahmte Gang mit dem Fahrrad auf der Schulter wird damit zu einer Parodie der christlichen Wallfahrt.³⁵³ Im Kontext der Prosa überführt diese Radfahrerszene die patriarchalisch-juristischen Diskurse aus dem ersten Textdrittel, die verdeckt in dem Adjektiv »herrlich« bewahrt werden, in ein weibliches Sprechen von subjektiver, leiblicher Erfahrung im Freien, in dem sich zugleich Elemente vormoderner Macht und Religiosität finden (wie in den Hinweisen auf den Tempel und die Akropolis).

Schneiders Text korreliert das dem Traum eigene Prinzip der freien Assoziation mit dem Freilauf des Fahrrads. Indem Schneider den »Freilauf« des Fahrrads zum literarischen Strukturprinzip ihres Traumtextes macht, kann sie

351 Filipp Czeipek, *Handbuch für Radfahrer Ein unentbehrlicher Rathgeber für alle Freunde dieses Sportes*, Wien 1898, S. 11f.; zit. bei Kuhn, S. 42.

352 Vgl. einschlägige Zitate bei Kuhn, S. 77.

353 Vgl. Alfred Jarry, *La Passion considérée comme course de côte, Le Canard sauvage* (April 1903); dt. Übers. v. Eugen Helmlé in Jarry, *Die grüne Kerze. Spekulationen*, Frankfurt/M. 1993, S. 208–212.

die mit dem Radfahren verbundenen Gedanken der Intensivierung des Lebens radikaler gestalten. Die ›freilaufende‹, assoziative Serie von Erlebnissen, Erinnerungen und Empfindungen, aus denen der Text besteht, bildet damit eine Umkehrung, Verfremdung und Verwandlung der Wirklichkeit. Der abschließende panoptische Blick von der Anhöhe ist daher nicht als patriarchalisch kontrollierender zu verstehen, sondern als weiblich-verfremdender:

und schaue mir die Aussicht an, es ist aber nicht Salzburg, das vor mir liegt, ich sehe mit einmal nichts als schmutziggelbe, braunrot abgegriffene Steine, wie in einem Baukasten und denke mir: ›Wieder ein verschwendeter Tag, aber im Freien verbracht!‹

Während das Ich bei der rapiden Bergabfahrt auf dem Fahrrad »nichts« sah, sich ganz der rauschhaften Geschwindigkeit aussetzte und den wiedererkennenden Sehnsinn verleugnete, wird in diesem abschließenden Sehvorgang die Wirklichkeit verfremdet. Die Stadt, die nicht als Salzburg wiedererkannt wird, wird dekomponiert, ihre Bauelemente werden miniaturisiert und ins Hässliche gewendet. Die dem Radfahren geschuldete körperliche Aktivierung, so ließe sich eine Bedeutungsschicht des Textes lesen, führt zu einem anderen Sehen. Die im (nächtlichen) Traum ausgelebte Verschwendung der Tageszeit ist ein Vorwurf, der sich der familialen und sozialen Disziplinierung des Ichs verdankt; diese Zeit wird grade nicht zum Arbeiten benutzt, sondern zu einem scheinbar sinn- und zwecklosen Radfahren, das keiner Instrumentalisierung wie dem Zeitgewinn oder der raschen Überbrückung von Entfernungen unterliegt. Bergab- und Bergaufbewegung annullieren sich gegenseitig. Das als Traum inszenierte weibliche Fahrradfahren wirft einen verfremdenden Blick auf die bürgerliche Welt, verkehrt die in ihr herrschende patriarchalische Ordnung und bildet einen nicht-instrumentalisierbaren, verschwenderischen Fantasieüberschuss, der dem weiblichen Traumsjekt ein gewisses Maß an »Freilauf« bietet.

George Grosz: »Kannst du radfahren?« (1917)

George Grosz' Text »Kannst du radfahren?« wurde im Juni 1917, 100 Jahre nach der Einführung des Laufrad-Prototyps durch Karl Freiherr von Drais, in der Berliner Zeitschrift *Neue Jugend* veröffentlicht. Wie die vorangehende Ausgabe vom Mai 1917 erschien die Juni-Ausgabe des von Wieland Herzfelde herausgegebenen Periodikums im großen, ›amerikanischen‹ Zeitungsformat und in moderner Schrifttype (Antiqua) und mit dreifarbigem Typocollagen von Herzfeldes Bruder John Heartfield,³⁵⁴ sowie mit fotografischen Abbildungen, so dass

354 D.h. im Format 52x64 cm und damit etwas größer als das sog. Berliner Format (31,5 x

sie zu den Vorläufern des Berliner Dadaismus gerechnet wird, dem sich Herzfelde und weitere in der *Neuen Jugend* publizierende Autoren, u. a. Grosz, dann ab 1918 auch anschlossen. Herzfelde betrachtete bereits die neuartige Erscheinungsform dieser »zwei Blätter in schreienden Farben und Schlagzeilen« als »provozierende Traditionsfeindlichkeit«, die sich auch inhaltlich als Kritik an den politischen Verhältnissen im Krieg führenden Kaiserreich und der bürgerlichen Kultur manifestierte.³⁵⁵

Grosz' Text, der auf der Titelseite der Ausgabe der *Neuen Jugend* abgedruckt ist, lässt sich keiner literarischen Gattung eindeutig zuordnen; statt dessen verwendet er heterogene Elemente aus verschiedenen Formen und Diskursen. Neben rhetorischen Mitteln und Bildern konventioneller Literatur oder Lyrik finden sich journalistische Versatzstücke sowie Werbesprüche, die, teils durch farbige Schrift hervorgehoben, zeitgenössische Markennamen und Werbeslogans zitieren und damit Montageelemente bilden. Ob es sich bei Grosz' Text um einen expressionistischen oder einen dadaistischen Text handelt, braucht nicht entschieden zu werden; als ein stilistisch und formal heterogener Text, der Elemente der literarischen Montage aufweist und durch die Verwendung grafischer Elemente in die visuelle Ästhetik der *Neuen Jugend* integriert ist, steht er dem Dadaismus nahe. Wichtige Themen wie die Dynamik des modernen Großstadt-Lebens, die Simultanität der Wahrnehmungen und urbane Mobilität verbinden den Text mit dem Expressionismus (dazu gibt es Anspielungen auf die expressionistische Großstadtyrik); andere Elemente wie die Kritik an intellektualisierter Kultur und bürgerlicher Kunst sowie die selbstbezüglichen Hinweise auf abendliche Unterhaltungen mit den Herzfelde-Brüdern lassen dadaistische Intentionen erkennen. Im Unterscheid zu Schneiders Text stilisiert Grosz das Radfahren zu einer transindividuellen Bewegungsform, die nicht nur körperliche, sondern auch, wie zu zeigen ist, sensorische und geistige Mobilität erfordert und damit den öffentlichen Raum der modernen Großstadt angemessen ist. Wenn Tristan Tzara den Dadaismus als »vélodrome de sensations« etikettiert,³⁵⁶ will er andeuten, dass Dada mit dem Bahnradsport den öffentlichen Inszenierungscharakter und den Appell an Schaulust und Sensationsgier des Publikums teilt. Dieses Bild greift der Berliner Dadaist Raoul Hausmann in seinen »Letzten Nachrichten aus Deutschland« auf, wenn er Berlin als den »football einer herkömmliche[n] Jugend« beschreibt, »die in hypothetischer

47 cm). Vgl. Kurt Beals, Text and the City. George Grosz, Neue Jugend, and the Political Power of Popular Media, *Dada/Surrealism* 19 (2013), n.pag. Web. [25 S.] Hier S.[2].

355 Wieland Herzfelde, *Der Malik-Verlag 1916–1947. Ausstellungskatalog*, Berlin 1967, S. 23.

356 Tristan Tzara, Chronique Dada, in: *Dada-Almanach*, hrsg. v. Richard Huelsenbeck (Berlin 1920), Reprint Hamburg 1987, S. 28.

Form das Sechstagerennen (match Grosz-Herzfelde-Ruest-Mynona) jeden Sonnabend mit dem Erscheinen eines senilen Glotzauges bestirnt.«³⁵⁷

Grosz' Text ist von zwei Fahrradvignetten umgeben, was ihm neben Variationen in Schriftgröße und der Farbgebung einzelner Wörter ein zusätzliches dynamisches Element verleiht.³⁵⁸ Zwar bildet das Radfahren im Text selber eher ein Nebenmotiv, aber es trägt entscheidend zur formalen Komplexität des Textes bei. Seine Bedeutung für den Text wird allerdings dadurch hervorgehoben, dass es auf Grund seiner Erwähnung im Titel und in der Schlussfrage den Text einrahmt. Die erste Radfahr-Vignette, die in der Titelzeile zwischen dem Wort »radfahren« und einem überdimensionierten Fragezeichen angebracht ist, dem es in seiner Größe gleicht, zeigt einen Radfahrer, der scheinbar lässig an sein Fahrrad angelehnt ist und mit leicht erhobener rechter Hand nach links schaut, also entgegen der Leserichtung. Die zweite Vignette erscheint rechts unten neben den letzten drei Druckzeilen des Textes und zeigt einen Radfahrer auf seinem Rad, mit einer Hand lenkend, in der anderen einen gelüfteten Hut haltend; sie ist so positioniert, dass der Radfahrer aus dem Text heraus oder vom Text weg zu radeln scheint. Diese visuelle Bewegung von Statik zur Dynamik entspricht der im Text verhandelten Problematik.³⁵⁹ Die Vignetten veranschaulichen damit Thema und Form des Textes als ›Bewegung‹ und interagieren mit der hermeneutischen Bewegung des Lesers.

War Schneiders Text in der Ich-Form verfasst, stellt Grosz' Text ein erlebendes Du ins Zentrum, womit er sich von der für den Expressionismus typischen Ich-Perspektive distanziert. Als Perspektivfigur dient Grosz ein Stadtbahnpassagier, der im Waggon sitzend durch die Stadtlandschaft transportiert wird. Bewegung ist »das zentrale Element des Dargestellten«,³⁶⁰ auch wenn das Radfahren zur zweimal im Wort, doch mehrfach im Bild vorkommt. Die Heterogenität der

357 Raoul Hausmann, Letzte Nachrichten aus Deutschland, in: *Dada* (Zürich), H. 4-5: Anthologie Dada (15. Mai 1919), o.S. Wieder in: Hausmann, *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933*, Bd. 1, hrsg. v. Michael Erlhoff, München 1982, S. 46. Hausmanns Sportmetaphorik, die auch auf die in Herzfeldes Malik-Verlag erschienene Dada-Zeitschrift *Jedermann sein eigener Fussball* anspielt, macht auf individualanarchistische Tendenzen innerhalb des öffentlichen Wettkampfcharakters der Berliner Dadagruppe aufmerksam.

358 Die Vignetten finden sich ebenfalls auf dem Titelblatt von *Der Dada*, H. 3 (April 1920) und dem Katalog zur Ersten Internationalen Dada-Messe, die im Sommer 1920 stattfand. Beide Publikationen erschienen in Herzfeldes Malik-Verlag.

359 Am unteren Rand des Textes finden sich sieben Vignetten, die Herren- und Damenfahräder zeigen und alle nach rechts weisen; das erste und dritte Rad von links sind verkehrt herum abgedruckt. Die Farbgebung (rot und grün) entspricht den in Grosz' Text enthaltenen Produktamen, die ebenfalls durch Farbdruk hervorgehoben werden.

360 Hans T. Siepe, Metropolis, Cyclopolis und Tour de France. Kleine Bemerkungen zum Motiv von Stadt und Fahrrad in der Avantgarde, in: *Dazwischen. Reisen – Metropolen – Avantgarde. Festschrift f. Wolfgang Asholt*, hrsg. v. Wolfgang Klein, Walter Fähnders, Andrea Grewe, Bielefeld 2009, S. 443–452, hier S. 446.

Textelemente sucht die schockförmigen Erlebnisse, die schnelle Abfolge bzw. Gleichzeitigkeit sinnlicher Wahrnehmungen und die intensive Wirkung dieser Eindrücke auf den Wahrnehmungsapparat eines modernen Stadtbewohners formal nachzuahmen. Im Unterschied zu modernistischen Großstadttexten jedoch vermeidet Grosz nahezu vollständig die Konzentration auf eine innere, subjektive Welt. Durch die Verwendung des Personalpronomens »Du« wird der Leser als Adressat angesprochen und in die Mitteilung der rapiden Wahrnehmungen und Eindrücke einbezogen.

Der Text stellt die äußeren Rhythmen, Bewegungs- und Erscheinungsformen der modernen städtischen Lebenswelt nebeneinander und kontrastiert die Wirkung der modernen Massenkultur, Werbung und Zeitungssprache mit der der traditionellen Kunst. Grosz' Perspektivfigur attestiert der Werbung dabei eine größere Wirksamkeit und mehr soziale Relevanz als der traditionellen Kunst. Die Werbesprüche und -bilder an den Rückfronten der Häuser werden zu »den reinsten unverbildeten Erklärungen und Dokumenten unsere Lebens« erklärt; mit ihrer »unerhörte[n] Sachlichkeit« »pressen sie das psychologische und formale Leben des in knallendem Stadtbahnzug Dahinrollenden.«³⁶¹ Diese modernen Werbebilder und -schriftzüge werden als »[f]abelhaft bunt und klar, wie nie ein Tafelbildchen« beschrieben, was auf eine Ablehnung der traditionellen Kunst und ihrer institutionellen Vermittlung in der bürgerlichen Kultur (»Kunstsalons« und »Ölgemäldegalerien«) hinweist.³⁶²

Im weiteren Verlauf geht der Text auf weitere, scheinbar imaginierte Wahrnehmungen und Körperbewegungen ein, in denen der Sport eine Rolle zu spielen beginnt. Der Stadtbahnpassagier wird damit auch physisch aktiviert, und sein ausgesprochen dynamisches Erleben der städtischen Welt wird mit Formen physischer Aktivität verbunden. Ließen sich die bislang mitgeteilten Eindrücke auf die Stadtbahnfahrt beziehen, führt die Betonung der Sportlichkeit dazu, dass die Zeit- und Raumverhältnisse zunehmend fließend und unscharf werden. Der Stadtbahnpassagier, der an einer Stelle offenbar auch Boxer ist und am Punchingball trainiert hat, überholt nicht nur spielend Autos und Busse, sondern erhebt sich über die städtische Umwelt: »Du segeltest fabelhaft in die Chausseen, eben noch flog Dir der Fußball an die klemmerlose Nase, Du hingst oben im Aeroplan unter der Bergsonne.« Beals vermutet, derartige »fantasy

361 Grosz, Kannst du radfahren? *Neue Jugend* (Juni 1917), S. [1]. Dass Grosz sich kaum mit den kommerziellen Interessen auseinandersetzt, die hinter der modernen Werbung (auch der für Fahrräder) stehen, stellt eine Spannung bzw. einen Widerspruch dar.

362 Diese Entgegensetzung von moderner Werbung und Massenkultur und traditioneller Hochkultur steht im Zentrum von Beals' Interpretation. Das Argument betrifft die Fähigkeit des modernen avancierten Künstlers, die neue Bildsprache der Massenmedien in politische Kunst und politisches Handeln zu überführen.

scenes« seien »apparently inspired by these advertisements«;³⁶³ wichtiger als der mögliche Ursprung dieser Bilder des Fliegens und der Beflügelung ist jedoch ihre Funktion innerhalb der vom Gesamttext vollführten Bewegung. Einige der auch in diesem Textteil zitierten Werbesprüche beziehen sich auf Kaffee, Alkohol und Genusswaren; die zeitgenössische Fassadenwerbung verwendete mit Vorliebe sportliche Themen und Motive, um gerade für diese Produkte zu werben.³⁶⁴ Zu den bisher genannten sportlichen Bewegungsformen tritt sodann das Radfahren. Zwar geht es nicht um den wettkampfbestimmten Radsport, aber das Fahrrad ist hier mehr als bloß ein Mittel zur individuellen Fortbewegung im städtischen Raum. Anders als in den Literarisierungen des Jugendstils ist das Radfahren keine fließende, gleitende Bewegung durch Raum und Zeit, die isolierte, statische Einzeleindrücke in eine Kette lebendiger Wahrnehmungen überführt. Zwar ist das Radfahren nach wie vor auf Leben und Lebendigkeit fokussiert, doch liegen die Qualitäten in der Zusammenhanglosigkeit und dem Nebeneinander der städtischen Eindrücke. Indem das Radfahren seiner Zweck- und Zielbezogenheit (Überwindung räumlicher Distanz) entfremdet wird, kann es zu zweckfreiem, nicht zielgebundenem Erleben beitragen, die auch die konventionelle Trennung von Subjekt und Objekt überwinden kann. Bei Grosz hebt diese mit dem Radfahren verbundene Erlebnisform in erster Linie auf die rhythmischen Eindrücke des städtischen Raums ab und verzichtet auf eine vorgängige Subjektivität. Grosz' Text setzt das sportliche Körperbewegungsparadigma nicht nur als Produzenten von neuer Subjektivität, sondern auch einer neuen Art von Kunst ein. Sich vom erlebenden Du an den Leser wendend, schließt der Text:

Liebe Leser! Ein guter Fußballspieler enthält immerhin eine ganze Menge Wert – obwohl er nicht dichtet, malt und Töne setzt! / Bleibt die Frage? / Kennst Du Schiller und Goethe – ? – ja! / Aber kannst Du radfahren?

Grosz' Aufruf zu einer Hinwendung zu Formen der Populärkultur und Massenmedien kulminiert in diesen Bezügen auf den Fußball und, ganz am Schluss des Textes, das Radfahren, aber sein Text konturiert das Fahrrad nicht eindeutig oder ausschließlich »as a symbol that is inseparable from the cultural dominance of the newspaper«.³⁶⁵ In Beals' Interpretation wird das Radfahren unter die neuen Medien subsumiert, obwohl seine Funktion erst durch Grosz' Auseinandersetzung mit der traditionellen Kunst angemessen bestimmt wird. Beals zufolge ist die dritte und letzte Frage auch der Rhetorik der Werbung nachempfunden, wenn nicht gar ein direktes Zitat, aber diese Annahme ist nicht

363 Beals, *Text and the City*, S. [13].

364 Vgl. die Beispiele bei Eisenberg, »*English Sports*« und *deutsche Bürger*, Abb. 20.

365 Beals, S. [14].

zwingend und kaum zu belegen. Der Schlusspassus insgesamt sei als provokante Herausforderung an die traditionelle bürgerliche Kunst zu lesen, wobei nicht nur die neuen Medien, sondern auch der Sport zunehmend die gesellschaftliche Bedeutung einnehmen, die bislang der Kunst zukam.³⁶⁶ Grosz' Text scheint das Radfahren nicht allein als Kritik am bildungsbürgerlichen Habitus, sondern auch als eine neue, sinnesoffene Mobilitätsform zu bestimmen, als körperliche und zugleich neue geistige Lebensform, die im Tandem mit den Massenmedien die bürgerliche, durch hochkulturelle Traditionen abgesicherte Subjektivität herausfordern kann. Die Radfahr vignette, die wie bereits erwähnt rechts neben dem Schlusspassus zu sehen ist und einen Radfahrer zeigt, der »aus dem Bild«, vom Text wegradelt, unterstreicht diese Lesart. Das Radfahren wird hier neben anderen sportbezogenen Eindrücken und Erlebnissen als eigenständiger »Wert« gepriesen, gerade weil es keine bildungsbürgerlichen, statusvermittelnden Kenntnisse erfordert, sondern eine physische und imaginative Beweglichkeit einübt, mit der die vernunft- und zweckbestimmte bürgerliche Welt und damit auch das Ideal des autonomen, vernünftigen Subjekts und der subjektiven Kunstproduktion außer Kraft gesetzt werden kann. Franz Jung zu Folge handelt Grosz' Text von der »psychologische[n] Notwendigkeit des Radfahrens. Ohne Radfahren keine Politik.«³⁶⁷

Mit der Erwähnung Schillers und Goethes im Kontext des Radfahrens spielt Grosz auch auf Richard Dehmels heiter-humoriges Chanson »Radlers Seligkeit« an, das aus der Kabarettzene der Jahrhundertwende stammt und zugleich das Radfahren mit Naturemphase und Fortschrittsoptimismus verbindet; das Erlebnis der Natur und literarische Kreativität korreliert mit der Bewegung des Radelns und einer milden Absage an die klassische Literaturtradition: »So kann man einfach an den Zehn / den Fortschritt des Jahrhunderts sehn. / Ich radle, radle, radle. // Noch Joethe machte das zu Fuß, / und Schiller ritt den Pegasus. / Ick radle!«³⁶⁸ Im Unterschied zu Dehmels moderater Traditionskritik, die der Natur bedarf, ist Grosz' Kritik in der modernen Lebenswelt der Großstadt angesiedelt.

Inwiefern zeichnet sich in Grosz' Text eine politische Dimension des Radfahrens ab? Das Radfahren ist nicht lediglich Teil der inneren Erlebnis- bzw. Traumwelt wie bei Schneider. Beals zu Folge feiert dieser Text die »new sensory

366 Beals, S. [14]. Beals stellt das Radfahren in eine implizite Verbindung mit der Medienkultur (das Fahrrad als Distributionsmittel für Zeitungen) und den Sechstagerrennen her (die von Zeitungen gesponsert wurden), die in Grosz' Text so nicht vorkommt.

367 Jung, *Der Weg nach unten*, S. 104.

368 Richard Dehmel, *Ich radle, radle, radle. Brettlyrik und Chansons*, hrsg. v. Helga Benmann, Berlin 1975, S. 11 f. Das Lied wurde 1903 von Oscar Straus vertont (ebd., S. 107–111) und ins Programm des Münchner Kabarets »Die elf Scharfrichter« und weiterer Kabarets aufgenommen. Dehmel selber trug das Lied auf seinen zahlreichen Lesereisen vor.

experience of the city as a revolutionary alternative to the stagnation of high culture« und »lays out a new approach to political art that not only recognizes, but also embraces the media and the shocks of the city street«; Beals jedoch konzentriert sich ausschließlich auf Werbung und Unterhaltungskultur und ordnet das Radfahren beiden unter bzw. leitet es von diesen ab. Ein Aspekt des Politischen besteht darin, dass das Radfahren eine neuartige Bewegungskultur im öffentlichen Raum bildet, auf dessen veränderte Wahrnehmungsbedingungen reagiert und damit seine individualistische, bildungsbürgerliche Grundlage durchbrechen kann.³⁶⁹

Weitere Hinweise auf eine politische Dimension des Radfahrens in »Kannst du radfahren?« liefert der Kontext des Berliner Dadaismus. Das Radfahren wird als dezidiert antibürgerlich empfunden, und zwar nicht nur im Kontext des inzwischen motorisierten Nahverkehrs, sondern auch in Erinnerungen der Dadaisten an ihre Kindheit und Jugend. Dass das Fahrrad-Motiv im Dadaismus immer wieder auftaucht, hat sicher auch mit der Sozialisierung ihrer Autoren zu tun. Die in der Regel in den 1890er Jahren geborenen Autoren erlernten das Radfahren in ihrer Kindheit und stellten es im Rückblick als eine besondere Mobilitätsform dar, die ihnen das relativ leichte Überwinden größerer Distanzen und Erkunden von Räumen außerhalb von Elternhaus und Schule ermöglichte. Zu den bereits von Autoren um 1900 artikulierten Individualität der Bewegung und der fliegenden Leichtigkeit kommt bei den Expressionisten und Dadaisten das Motiv der Antibürgerlichkeit, der Befreiung von bürgerlichen Zwängen hinzu, wie sie in autobiografischen Rückblicken von George Grosz und Richard Huelsenbeck deutlich werden.³⁷⁰

In diesen Kontexten und Rückblicken wird ein weiteres politisches Motiv erkennbar. Das Radfahren kann zumindest zeitweise die Raum- und Zeitordnung der bürgerlichen Moderne in Frage stellen, weil es eine neuartige Form körperlicher und geistiger Beweglichkeit einübt. Dadaist sein heiße, so ein Manifest aus dem Jahre 1918, »sich von den Dingen werfen lassen« und »das Leben in Gefahr gebracht haben«; körperliche wie geistige Beweglichkeit und Elastizität »beschwingt die Nerven des echten Dadaisten – so liegt er, so jagt er, so radelt er«. ³⁷¹ Die Vorbedingung dieser Infragestellung ist die beim Radfahren

369 Beale, *Text and the City*, S. [7], S. [15].

370 George Grosz, *Ein kleines Ja und ein großes Nein. Sein Leben von ihm selbst erzählt*, Hamburg 1955, S. 26; Richard Huelsenbeck: »Meine Eltern kauften mir ein Fahrrad, und ich raste mit meinem Freilauf – wie wäre es ohne das gegangen – die Straßen von Bochum hinab.« Zit. bei Ulrich Grober, *Gymnasium und Kasinofreuden. Eine Jugend in Bochum*, in: *Der junge Huelsenbeck. Entwicklungsjahre eines Dadaisten*, hrsg. v. Hildegard Feidel-Mertz, Gießen 1992, S. 125f. Vgl. das Foto, das den etwa 15-jährigen Huelsenbeck mit seinem Fahrrad zeigt (S. 126).

371 Tristan Tzara u. a., *Dadaistisches Manifest (1918)*, in: *Manifeste und Proklamationen der*

erkennbare und von den Dadaisten als paradox empfundene Verbindung von Mensch und Mechanik bzw. Maschine; das Betreiben dieser Maschine erfordert körperliche Anstrengung und geistige Beweglichkeit. Revolutionärer Umschwung durch eine neue Form von Beweglichkeit ist zentrales Motiv von Grosz' Text »Man muss Kautschukmann sein«, der in derselben Ausgabe der *Neuen Jugend* wie der Radfahr-Text abgedruckt ist. Hier gibt die Zirkus- und Variétéfigur das Modell körperlicher und geistiger Elastizität her, mit der sich der moderne oder auch neue Mensch von den devitalisierenden Tendenzen einer im Krieg befindlichen bürgerlichen Gesellschaft absetzen kann.³⁷² Dass diese Beweglichkeit zum Kennzeichen Dadas stilisiert wurde, wird von Raoul Hausmann bestätigt: »Demnach ist Dada eher ein Lebenszustand, mehr eine Form der inneren Beweglichkeit als eine Kunstrichtung.«³⁷³ Von daher lässt sich die politische Dimension von Grosz' Radfahrtext als der Versuch bestimmen, den öffentlichen Raum im Modus einer nach außen gewendeten Beweglichkeit zu erkunden.

Im Berliner Dadaismus begegnet man darüber hinaus immer wieder dem Motiv des Rades, das einer Bejahung der zunehmenden Mechanisierung des Lebens gleichkommt. Oft sind es mechanisch angetriebene Auto- oder Maschinenräder, häufig aber auch Fahrräder, die durch Muskelkraft bewegt werden und einen dynamischen Gleichgewichtssinn erfordern. Derartig kombinierte Bewegungen machen das Rad insgesamt, so Hanne Bergius treffend, zu einem Symbol des Dionysischen in einer technischen Welt.³⁷⁴ Das Titelblatt der Zeitschrift *Der Dada* (H. 3, April 1920) zeigt unten rechts vier in aufsteigender Reihe gedruckte Fahrradvignetten, die gemeinsam mit den anderen Bestandteilen der Montage (weitere Räder bzw. Autoreifen, Fotoporträts und Namen der Dadaisten, der Schriftzug Dada) die Intention auf einen dynamischen »Umschwung« der Gesellschaft durch den Dadaismus nahelegen, auch wenn dieser Umschwung sich zunächst nur im Manegenrund eines »Zirkus« abspielt (die einmontierten Wörter »Umschwung« und »Zirkus« stammen aus Presseschlagzeilen).

Ganz ähnliche Eigenschaften werden dem Radfahren auch in anderen Texten der *Neuen Jugend* zugewiesen. Eine Reihe von anonymen, vermutlich von Herzfelde oder Grosz verfassten Kurzbesprechungen behandelt aktuelle Berliner Variété- und Zirkusprogramme, bei denen es auch Fahrraddarbietungen gab. Auch die Expressionisten und die Futuristen hatten sich sportlichen und ath-

europäischen Avantgarde (1909–1938), hrsg. v. Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders, Stuttgart / Weimar 2005, S. 145–147, hier S. 147.

372 Das Konzept der Elastizität in Verbindung mit künstlerischer Imagination und einer nach-subjektiven Kunst wird von Grosz auch am Beispiel des Boxens erläutert; s. oben.

373 Raoul Hausmann, Was will der Dadaismus in Europa?, *Bilanz der Feierlichkeit. Texte bis 1933*, Bd. 1, hrsg. v. Michael Erlhoff, München 1982, S. 95.

374 Vgl. Hanne Bergius, *Montage und Metamechanik. Dada Berlin – Ästhetik von Polaritäten*, Berlin 2000, S. 112–129.

letischen Varieté-Vorstellungen zugewandt, doch die Dadaisten werfen einen genaueren Blick auf diese Performances. Sie heben einerseits hervor, wie viel Training und formale Disziplin die Ausführung erfordert, und sie richten andererseits das Augenmerk darauf, dass die einmalige Live-Vorführung vor Zuschauern dieser Disziplinierung widerständig sein kann. Der anonyme Autor der Besprechung »Wintergarten« beispielsweise lobt die innovativen Formationen der »komische[n] Radfahrer« der Paetzold-Truppe und macht zugleich auf zwei einander entgegengesetzte Tendenzen des zeitgenössischen Varieté aufmerksam: die »Massenbeziehung« einerseits, d. h. die vermeintlich leichte Unterhaltung als manipulative Unterwerfung der Zuschauer, und die »Kulturfaxerei« andererseits, die kulturelle oder gesellschaftliche Institutionen in Frage stellen kann. In diesem Sinne wird die kunstvolle Formation »Rad aus Militärstiefeln« als untergründige Kritik an der militärischen Disziplinierung gedeutet.³⁷⁵ Walter Mehrings »Couplet en voltige« ist ein Sprechgedicht in den Stimmen von Trapezkünstlern und Kunstradfahrern, deren akrobatische und sportliche Übungen den Militarismus und Nationalismus zu kritisieren scheinen.³⁷⁶ Im Zusammenhang mit Wandbildentwürfen für eine Arbeitersportturnhalle wendet sich Grosz in seiner nachdadaistischen Phase noch einmal dem Radfahren zu. Ein Entwurf mit dem Titel *Radfahren und Schwerathletik* (1920) zeigt einen mechanomorphen, gesichtslosen Radfahrer und ebensolchen Gewichtheber beim Training in einer städtischen Industrielandschaft.³⁷⁷ Auf diesen Bildern erscheinen Dynamik und Mobilität allerdings stark eingeschränkt, so dass der Eindruck entsteht, das sportliche Training sei seinerseits Teil der umfassenden Rationalisierung und Disziplinierung der kapitalistischen Industriegesellschaft.

Ernst Kamnitzer: »Anlässlich des Sechstage-Rennens« (1914)

In diesem Feuilleton, das im Juni 1914, wenige Wochen nach Beendigung des 7. Berliner Sechstagerennens, in der Zeitschrift *Die Weißen Blätter* erschien,³⁷⁸ unternimmt Ernst Kamnitzer den Versuch einer kulturkritischen Bestimmung der zu diesem Zeitpunkt noch relativ jungen Form der Radsportveranstaltung, die in Berlin allerdings bereits in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg zum

375 Anon., Wintergarten, in: *Neue Jugend*, Nr. 1 (23. Mai 1917), S. [4].

376 Mehring, Couplet en voltige, *Die Weltbühne* 16 (1920), Nr. 33 (12. August 1920), S. 194.

377 Vgl. die Abb. in: *Der Ararat*, Jg. 2. Nr. 4 (April 1921), S. 146. Wieder in: Bergius, *Montage und Metamechanik*, S. 211.

378 *Die Weißen Blätter* 1, H. 10 (Juni 1914), S. 1135–1137. Das Feuilleton ist mit Essays und Rezensionen weiterer Autoren am Ende des Heftes unter dem Sammeltitle »Feststellungen« abgedruckt.

gesellschaftlichen Großereignis geworden war. Kamnitzer (1885–1946), der als Bühnenautor und Intendant sowie als Herausgeber romantischer Literatur (Novalis, von Arnim) hervortrat, unterscheidet sich von konservativen Kulturkritikern des Radsports dadurch, dass es das Sechstagerennen nicht als rein kommerzielles Entertainment ablehnt oder gar als Bedrohung der bürgerlichen Kultur empfindet. In Kamnitzers Feuilleton wird das Sechstagerennen mehrmals als Schauspiel und Spektakel bezeichnet, wobei der Sportpalast als Theater und die Radrennbahn samt Innenraum, der den Zuschauern weitgehend einsehbar ist, als Bühne fungiert. Im Unterschied zu zeitgenössischen Aufsätzen, die ebenfalls den theatralischen Charakter des Sechstagerennens hervorheben und bei seiner Bewertung immer wieder hohe und populäre Formen des Theater gegeneinander ausspielen,³⁷⁹ sucht Kamnitzer Wert, Neuheit und Bedeutung dieser Sport-»Erscheinung« der »modernen Welt« (1135) aus ihren formalen Qualitäten zu bestimmen. Sein Ansatzpunkt ist das Verhältnis der im Velodrom herrschenden Raum- und Zeitvorstellungen zu den in der Alltags- und Arbeitswelt geltenden: »Ist es nicht eigentlich eine seltsame Kultur, die es als Vergnügen betrachtet, während der bürgerlichen Zeitrechnung von sechs Tagen das Gefühl für Zeit und Raum durch das der Schnelligkeit zu ersetzen« (1137). Ebenfalls im Unterschied zu anderen deutschsprachigen Autoren, die nach der deutschen Premiere dieses Sportereignisses zum Sechstagerennen Stellung nehmen, betont Kamnitzer weder die körperlichen Strapazen der Rennfahrer noch das schau- und sensationslüsterne Gebaren der Zuschauer, das in den Essays von Turszinsky und Tucholsky im Vordergrund stand.³⁸⁰ Demgegenüber stellt Kamnitzers Essay andere Implikationen der sinnlichen Wahrnehmung des Radrennens heraus; zwar weist der Name der Veranstaltung einen eindeutigen Zeitbezug auf (Sechstagerennen), doch erscheinen Zeit und Raum des sportlichen Handelns unnatürlich und abstrakt: »Sechs Tage lang rotieren die Gedanken von 10000 Menschen um einen kleinen Ring, in dem energische Leute die Zeit besiegen.« (1137) Das Sechstagerennen entspricht insofern den Erscheinungen der zivilisatorischen und kulturellen Moderne, als es dazu tendiert, »unsere naturalistische Anschauung vom Raume und der Zeit aufzulösen« (1135). Unter Rückgriff auf Kants Formulierung von den Möglichkeitsbedingungen der Anschauung von Raum und Zeit fasst Kamnitzer das Sechstagerennen als eine sportliche Erscheinungsform auf, die den abstrahierenden Tendenzen der Moderne entspricht. Anstatt das Sechstagerennen als bloßes Spektakel abzutun, nimmt Kamnitzer den theatralisch-sensationellen Charakter

379 Vgl. Walter Turszinsky, Sechs-Tage-Rennen, *März* 5, 2. Bd., H. [2] (11. April 1911), S. 91f.; Ernst Blass, Das Theater der sechs Tage, *Pan*, 2, H. 20 (4. April 1912), S. 603.

380 Turszinsky, Sechs-Tage-Rennen (wie oben); Kurt Tucholsky, Zwölfagerennen, *Die Schaubühne* 10, H. 14 (2. April 1914), S. 408.

dieser vom Leistungs- und Profitdenken hervorgebrachten Sportart beim Wort; er fragt aber nicht nach den unmittelbaren sinnlichen Anschauungen, die sich beim Zuschauen ergeben, sondern nach den Formen der Anschauung, die aus der geistigen und emotionalen Beteiligung der Zuschauer an diesem Spektakel resultieren. Dabei werden auch Erscheinung und Begriff der Bewegung anti-naturalistisch. Die im Velodrom beobachtbare moderne Anschauung ist laut Kamnitzer hochgradig entnaturalisiert und artifiziiell, doch (so die Argumentation) gerade diese Entnaturalisierung kann einen produktiven Beitrag zum Verständnis der kulturellen Moderne leisten.

Zwar wird der Begriff Expressionismus in Kamnitzers Feuilleton nicht genannt; dennoch lässt es sich mit der literarischen Epoche verbinden. Eine erste Verbindung bildet der Veröffentlichungskontext. Die *Weißten Blätter* gelten als eine der führenden Zeitschriften des literarischen Expressionismus. Für Kamnitzer bildet das Sechstagerennen ein »nüchternes Schauspiel« (1136), das allerdings ungeheure »seelische Kräfte« (1137) ins Werk setzen könne. Als neuartiges Sportereignis, das an die Schaulust der Zuschauer appelliert, ist es eine der vielen neuen Erscheinungen des modernen Großstadtlebens. Mit der Verwendung von Bewegungsbegriffen wie Schnelligkeit und Tempo entspricht Kamnitzers Feuilleton der expressionistischen Poetik, in der Begriffe wie Dynamik und Simultanität »das Zerschneiden der Lebenstotalität und das Auseinanderfallen von Subjekt und Außenwelt« anzeigen.³⁸¹ Zwar betrachtet Kamnitzer das Sechstagerennen als ein Symptom dieses Auseinanderfallens, doch registriert er es nicht, wie angedeutet, als Verlust, sondern als möglichen Gewinn, in der Gewissheit, dass »die seelischen Kräfte um ganz anderes kreisen werden, als um ein paar gehetzte Radfahrer« (1137). Kamnitzer verwendet Begriffe aus Kants Erkenntnistheorie und spielt auf die romantische Ästhetik an, womit er die kulturkritische Ambition seines Feuilletons andeuten will. Dennoch strebt er keine logisch strenge, vollständige Argumentation an, sondern gebraucht philosophische Begrifflichkeit in einem fachfremden Sinne. Es geht dem Autor nicht um rationale oder wissenschaftliche Erkenntnis, sondern um eine spekulative Antwort auf die im Sportpalast beobachtbare »Suggestion der Tatsachen«, die so neuartig und modern sei, dass »für das zu Überlegende noch das Gefühl« fehle und nur »eine unsichere Ahnung« gegeben werden könne (1135). Mit dieser Skepsis gegenüber dem rationalen Diskurs und der erklärten Absicht, dem Gefühlsmäßigen Ausdruck zu geben, um das nüchterne Zeitalter der »nackten Tatsachen« zu verstehen, gehört Kamnitzers Essay in den kultur- und literaturgeschichtlichen Zusammenhang des Expressionismus. Wie in anderen

381 Armin A. Wallas, Expressionistische Novellistik und Kurzprosa, in: *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890–1918*, hrsg. v. York-Gothard Mix, München / Wien 2000, S. 523.

Feuilletons der Epoche bleibt der kulturkritische Blick auf Formen des Gegenwartslebens damit strategisch offen für zukünftige Inhalte. »Und überall dort, wo ich so etwas [d.i. die Auflösung der naturalistischen Anschauung von Raum und Zeit] wahrnehme, glaube ich an die Möglichkeit neuer Formen.« (1135) Die kulturkritische Betrachtung des Sechstagerennens als Schau-Spiel weist ihm eine bestimmte formale Qualität zu, ohne dass sich der Inhalt bzw. das sinnliche Substrat dieser neuen Form schon bestimmen lassen.

Zunächst erklärt Kamnitzer die Entstehung der besonderen Veranstaltungsform des Sechstagerennens aus der Logik der gesellschaftlichen Modernisierung, vor allem der Arbeitswelt: »Man hat die Sensation immer höher schrauben wollen, bis man eines Tages nicht mehr genug an der Möglichkeit eines arbeitenden Menschen hatte, der sich in 24 Stunden erschöpft, man erweiterte die Zahl der Rennfahrer« (1136). Auch die immer längere Zeitdauer der Bahnrennen, bei denen ein Fahrer 24, 48 oder 72 Stunden und länger fährt, und die Bildung von Zweiermannschaften, die gegeneinander antreten, sieht Kamnitzer als logische Erhöhung und Maximierung der Arbeitskraft. Gleichzeitig ist der Event dadurch charakterisiert ist, dass sich die Fahrer während der sechs Tage und Nächte abwechseln, so dass jeweils immer nur ein Fahrer das Team auf der Rennbahn repräsentiert; dieser Vorgang – »und [man] machte aus zweien immer einen« (1136) – führt zu einer Entindividualisierung der Fahrer. Beim Sechstagerennen gehe es nicht um die Zurschaustellung einzelner bewegter Körper, die sich im Rennen befinden, sondern eines Verbunds aus Fahrerkörper und Rennmaschine, der bei Ermüdung durch einen identischen ersetzt werden kann. Damit kann Kamnitzer das Sechstagerennen als eine vom Einzel- oder Mannschaftskörper abstrahierte Bewegungsform bezeichnen. Was beim Sechstagerennen zählt, ist nicht die Differenz der Mannschaften voneinander, sondern die Kontinuität der universalen Bewegung, die sechs Tage und Nächte lang aufrechterhalten wird.

Anders als andere Kulturkritiker begnügt sich Kamnitzer nicht mit einer Ablehnung des Radsportereignisses als eines kommerziellen, aus Amerika importierten Spektakels, bei dem die Rennfahrer bis an die Grenze des physisch Möglichen zu gehen haben, um ein sensationslüsternes Publikum zu befriedigen. Dass es sich bei diesem Spektakel um ein äußerst geschickt inszeniertes Schauspiel handelt, das an die Schaulust der Zuschauer appelliert, ist dem Theaterfachmann Kamnitzer bewusst. Das spektakuläre Schauspiel des Sechstagerennens stellt in Kamnitzers Theorie keine Form der Zerstreung, Ablenkung oder bloßen Unterhaltung dar; darauf weisen Adverbien wie »gespannt«, »geduldig« und »gierig« hin, die auf die Zuschauer bezogen sind. Statt dessen dient sie, so Kamnitzer mit einer kontraintuitiven Einsicht, der Aufmerksamkeitsschärfung der Zuschauer und soll eine Einsicht in die Paradoxie der gesellschaftlichen Modernisierung vermitteln. Zwar erscheint diese Form der

Sportveranstaltung als »anschauungslose[s] Vergnügen« (1136), doch entspricht sie der Veränderung der vermeintlich natürlichen Zeitordnung in der technisch-urbanen Moderne, »wo uns der Sinn für die natürlichen Tageszeiten offenbar zurückgeht«; das zeige sich am Phänomen der Schichtarbeit, wo »keine praktischen Unterschiede zwischen Tag und Nacht mehr gemacht werden« (1136). Mit dieser erneuten Parallelisierung von moderner Arbeitswelt und Sechstagerennen weist Kamnitzer darauf hin, dass es sich bei den Distanz- und Dauerfahrern im Sportpalast ebenfalls um Schichtarbeiter handelt, auch wenn ihre Arbeitsleistung während der sechs Tage und Nächte abstrakt bleibt, da sie in die »Zeitlosigkeit der Zahlen« (1137) übersetzt werde und in der »Raumlosigkeit« der ständigen Bewegung stattfindet.

Zum Beleg für seine These, dass eine genuin neue Kulturform eine Umänderung der naturalistischen Raum- und Zeitordnung mit sich bringt, bestimmt Kamnitzer genauer, was ersetzt wird. Einmal der Raum: Die Steigerung der Anforderungen an die Sechstagefahrer (man »dehnte die Strecke des Weges ins Kolossale«, 1136) sei ein »grobe[r] Vorgang« gewesen, der jedoch, wie Kamnitzer mit einem passenden Bild nahelegt, »etwas Neues in die Bahn gebracht« habe, nämlich eine Veränderung der »ganze[n] Anschauungsweise« (1136). Die Bewegung der Rennfahrer ist weitestgehend entfunktionalisiert; sie legen keine Distanz zwischen zwei Punkten zurück, sondern umrunden ständig das Rennoval, was zu einer Abstraktion der Raumvorstellung führt. Zur Veränderung der Raumform trägt auch die besondere Gestalt des Wettkampfraums, die Radrennbahn, bei: »Wenn die Radfahrer tausendmal in einem ovalen Bogen fahren, so verlieren wir vollständig jede Vorstellung von der Strecke«, die den Zuschauern nurmehr »als eine unübersehbare Rundung« erscheine (1136). »Nicht der Weg hat Interesse, nur das Weiterkommen, und was übrig bleibt, ist nichts als eine nackte Zahl,« (1136), d.h. die der absolvierten Kilometer. Der Raum verliere damit an »Bedeutung«; das Sechstagerennen sei eine Form ohne sinnliche Anschauung und bilde damit paradoxerweise ein anschauliches Modell für semantische Unverfügbarkeit.

Auch der »Zeitbegriff« wird entsinnlicht und entnaturalisiert. Obwohl der Veranstaltung eine Dauer von sechs Tagen und Nächten vorgegeben ist, »zerdehnt« sich dieser Zeitraum nicht nur für die Rennfahrer, sondern auch für die Zuschauer »in etwas Unendliches, Abstraktes« (1136). Dabei macht Kamnitzer die zeitliche Struktur des sportlichen Ereignisses geltend. »Der Zuschauer kann einen Wettlauf immer nur als Einheit fassen, es zählt für ihn nur die Zeit, in der er sehen kann« (1136). Zwar gebe es Sprint- und Punktrennen sowie andere, von Sponsoren diktierte Einlagewettbewerbe, die sich als Einheit wahrnehmen lassen und bei denen man »Vergnügen« daran hat, »daß jemand in ein paar Sekunden so und so viel Kilometer mehr zurücklegte, als ein anderer« (1136). Das

Nichtverstehen bzw. die semantische Unverfügbarkeit der übergreifenden Einheit des Gesamtwettbewerbs findet folgende Begründung:

[D]a ihm aber, doch nur ein Zuschauer gegen zwei Fahrer, die Kausalkette der Beobachtung immer wieder durch den nun doch einmal notwendigen Schlaf unterbrochen wird, so bedeuten sechs Tage während des Sehens, dessen Anfang und Ende er eben nicht übersehen kann, glattweg eine Ewigkeit. (1136)

Als Argument für diese massive Aufwertung des Zuschauers führt Kamnitzer visuelle Evidenz an: »Ein einfaches Hinsehen« genüge, um zu erkennen, es sei unwahr, »dass die Leute, die dicht gedrängt zu Tausenden Stunden und Stunden lang gespannt und geduldig stehen auf einen Sturz hoffen oder sonst ein Unglück herbeisehnen, um ihre billige Sensation zu haben« (1136). Ein Sturz sei lediglich eine »Betriebsstörung«, die der Zuschauer »mit Unwillen als eine Verzögerung des Tempos hinnimmt.« (1136) Umgekehrt seien Lob und Bravorufe zu hören, wenn »ein tüchtiger Straßenfahrer eine halbe Stunde lang das Tempo scharf hält.« (1137) Trotz seiner sozialen Stratifizierung in der »Loge« wie auf der »Galerie« wolle das Publikum einfach die »Sensation der Schnelligkeit«, wobei Kamnitzer zwischen der konkreten Schnelligkeit des Spurts, den die Zuschauer mit bloßem Auge messen und vergleichen können, und der »Abstraktion des Tempos: des Rekords« unterscheidet. Auch im Hinblick auf die Zeitform der Anschauung finde also eine entnaturalisierende Abstraktion statt; Schnelligkeit und Tempo seien »herausgewachsen über das Maß des noch zu Messenden, justament ins Unendliche der Vorstellung.« (1136)

Mit dieser Auflösung der vermeintlich natürlichen Anschauungsformen von Raum und Zeit durch Unendlichkeit, Unübersehbarkeit und Abstraktion und der Faszination der reinen, abstrakten Bewegung kann man die Form des Sechstagerrennens bestimmen. Kamnitzers Begriff der »Anschauungsformen« von Raum und Zeit erinnert an Kants Erkenntnistheorie, wo es um das Verhältnis von transzendentalen Formen der Möglichkeitsbedingungen von Anschauung zur sinnlichen Wahrnehmung geht. Bei Kant sind diese transzendentalen Formen selber immer schon unanschaulich; sein Modell geht vielmehr davon aus, dass es eine genaue Entsprechung zwischen der transzendentalen Idealität von Raum und Zeit und der empirischen Realität sinnlicher Wahrnehmungen von Raum und Zeit gibt. Die empirische Realität von Raum und Zeit verweist auf deren transzendente Idealität als Möglichkeitsbedingungen ihrer Anschauung.

Ein Problem in Kamnitzers Essay besteht darin, dass er Begriffe aus Kants erkenntniskritischem Modell in hermeneutischer bzw. wahrnehmungspsychologischer Absicht verwendet. Beim Sechstagerrennen löse die Wahrnehmung einer spezifisch sportlichen Bewegungsform die anschauliche Evidenz empirischer Räume und Zeitintervalle auf; Raum und Zeit würden damit entnatura-

lisiert. In Kants Modell entspräche diese Entnaturalisierung einer Veränderung des Verhältnisses der transzendentalen Anschauungsformen zu den empirischen Wahrnehmungen. Kamnitzer interessiert sich jedoch wenig für transzendente Formen und ihr Entsprechungsverhältnis zur empirischen Wirklichkeit; er will statt dessen zeigen, dass in der autonomen Form des Sechstagerennens Raum und Zeit unanschaulich werden und dass die Rennpraxis die Abstraktion des Handelns von den Konkretionen von Raum und Zeit evident macht.

Aus diesen Überlegungen zu Abstraktion und Entnaturalisierung im Sechstagerennen ergeben sich für Kamnitzer zwei Folgen (wobei er weiterhin an Kant erinnernde Begriffe verwendet): Einmal die Notwendigkeit, die mit dem Sechstagerennen verbundene Sensation »sozusagen im Formalen« anzusiedeln, »und zwar in einer Form, die gar keine Form mehr ist, da sie zeit- und raumlos geworden ist und nur noch in der Bewegung liegt.« (1136) Eine weitere Folge der Entnaturalisierung der Anschauungen von Raum, Zeit und Bewegung ist die Entkörperlichung, die sowohl die in ihre Maschinen und die Wettkampfform eingebundenen Radrennfahrer und die am Sport-Spektakel beteiligten Zuschauer betrifft. Diese beiden Folgen stehen in einer paradoxen Beziehung zueinander, die sich auch in der sprachlichen und gedanklichen Form von Kamnitzers Text erkennen lässt. Der Text verwendet wiederholt Verben der sinnlichen Wahrnehmung, wiewohl das Argument darin besteht, dass Zuschauer wie Rennfahrer die Einheit des sportlichen Wettbewerbs schon aus formalen Gründen nicht wahrnehmen können, da diese durch die ständige Abstraktion von Raum, Zeit und Bewegung verhindert wird. Zuspitzend könnte man sagen, dass derartige abstrahierende Tendenzen vom Sportereignis selber verkörpert werden und nicht vom zuschauenden Subjekt produziert oder als expressiver Ausdruck in das Ereignis hineingelesen werden, da von sinnlicher Anschauung abstrahiert wird. Kamnitzers Abstraktionsbegriff ist damit etwas anders orientiert als Wilhelm Worringers einflussreiches Konzept; bestimmte dieser den Abstraktionsdrang als »Folge einer großen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Außenwelt«,³⁸² sieht jener weniger eine existentielle Beunruhigung als eine formale Veränderung der sinnlichen Anschauungsformen am Werk. Dennoch steht Kamnitzers Argumentation in enger Nähe zu expressionistischen Gedanken: Das Sechstagerennen ist eine Form, in der ein Sinnzusammenhang immer wieder angedeutet, aber zugleich als unmöglich erwiesen werde; so werde es, wie andere Phänomene der kulturellen Moderne, zu einem »Zusammenhang, der immer wieder aufs neue zerrissen wird« (1137). Damit macht Kamnitzer auf den autonomen Status des modernen Sports im Zusammenhang der gesellschaftlichen Moderne aufmerksam; der im

382 Zit. bei Anz, *Literatur des Expressionismus*, S. 157.

Velodrom fehlende Zusammenhang mit der Alltagswelt werde allerdings typischerweise »hinterher durch die Preßberichte, Programme und Auskundschaffungen gierig ergänzt« (1137).

Das Sechstagerennen ist bei Kamnitzer nicht nur »Form ohne Anschauung«, sondern auch modernes Simulakrum. Hier werde die Wirklichkeit durch ihr »Bild« (1137) ersetzt, wobei das Bild sich auf ein Vorbild in der empirischen Wirklichkeit, einen sportlichen Wettkampf in der Konkretion von Raum und Zeit, zu beziehen scheint, aber diesen Bezug lediglich simuliert. Mit diesen Verweisen auf die relative Autonomie des Sechstagerennens und die Bedeutung anschließender Diskursivierung in den Printmedien nimmt Kamnitzer wichtige Gedanken postmoderner Medientheoretiker wie Baudrillard vorweg. Seine Theoretisierung des Sechstagerennens als Form und Simulakrum stellt die abstrahierende Überbietung der herkömmlichen Anschauungsformen von Raum, Zeit und Bewegung in den Vordergrund; mit dieser Simulation von Realitätseffekten sei ein »Wachsen der Anschauung« »in die Ausdehnungslosigkeit« von Raum und Zeit verbunden, die »uns, wach und doch nicht gebunden, in die Regionen auf[löst], in denen die Ewigkeit zu Hause« sei (1137). Kamnitzers »Ewigkeit« ist allerdings weder Kants transzendente Idealität noch die postmoderne Abwesenheit der Historie; vielmehr ist sie noch an ältere Vorstellungen gebunden, wenn behauptet wird, in der streng formalistischen Perspektive auf das Sechstagerennen könne man »mit einigem guten Willen die Form sehen für das, – Gott wohnt in auch den kleinsten Dingen –, was eine neue Religion sein wird.« (1137) Das Sechstagerennen mit seiner Tendenz zur Einübung in Abstraktion und Entnaturalisierung markiert, so Kamnitzer, nicht unbedingt das Auseinanderbrechen traditioneller sozialer und kultureller Formen, sondern liefert ein sinnfälliges Bild einer modernen Gemeinschaft auf der Suche nach neuen, verbindlichen Formen der Anschauung.

Georg Kaiser: *Von morgens bis mitternachts* (1916)

Kaisers Theaterstück, 1912 entstanden und 1916 veröffentlicht, gilt als beispielhaftes Stationendrama des Expressionismus. Die sieben Szenen des Dramas, die an sieben verschiedenen Schauplätzen spielen, entwickeln keine konsequente Handlungslogik, sondern betreffen exemplarische Erfahrungen des Protagonisten, eines Kassierers, der nach unverhofftem Besitz von 50000 Mark seine Stellung im Bankhaus und seine Familie in der Kleinstadt verlässt und in eine mit B. bezeichnete Großstadt geht, wo er u. a. ein Sechstagerennen im »Sportpalast« besucht. Der Versuch des Kassierers, aus seiner kleinbürgerlichen Existenz als Angestellter und Familienvater auszubrechen, wird vom Verlangen

nach »Leben« und »Erneuerung« motiviert.³⁸³ Mit dem Motiv der vitalistischen Befreiung aus erstarrten Verhältnissen, das eingangs auch die Form des sinnlichen Begehrens nach der Dame annimmt, deren Geld er unterschlagen hat, gestaltet Kaiser einen klassischen Aufbruchstypus des Expressionismus. Das in Ansätzen durchaus gesellschaftskritische Stück endet allerdings mit dem Selbstmord des Kassierers, weshalb es auch als Anti-Wandlungsdrama bezeichnet worden ist.³⁸⁴ Zwar fehlt dem Geschehen eine messianische oder erlösende Perspektive, doch kann man die Bedeutung der stationendramatischen Gattungsform dahingehend bestimmen, dass es dazu dient, »dem Nachvollzug seines umfassenden Scheiterns [d. h. der Hauptfigur] eine erweckende Qualität [zu] verleihen«.³⁸⁵

Die meisten Forschungsbeiträge sehen die Sportpalast-Szene, die die erste der in der großen Stadt B. angesiedelten Szenen bildet und mit den knappen Angaben: »Sportpalast. Sechstagerennen. Bogenlampenlicht« (490) eingeleitet wird, im Kontext von Kaisers kritischer Darstellung der großstädtischen Amüsier- und Konsumwelt, in der sich der Kassierer bei seinem Hunger nach Befreiung und gesteigerter Lebensintensität wiederfindet.³⁸⁶ Sie gehen in diesem Zusammenhang davon aus, dass das Sportereignis, das in der Arena veranstaltet wird, die manipulative Kraft des Geldes veranschaulicht, der die publikumswirksame Inszenierung des Wettbewerbs durch die Kampfrichter und die Reaktionen der Zuschauermenge untergeordnet sind. Die Funktion und Bedeutung dieser Sportpalast-Szene wird dementsprechend auf das vitalistische Erneuerungsbedürfnis und die Sinnsuche der Hauptfigur bezogen. Heidemarie Oehm zu Folge gestaltet Kaiser in dieser Szene den Wunsch des Kassierers, »die Auslöschung des Individuums in der siedenden Massenekstase und Massenhysterie zu erleben«.³⁸⁷ Marcus Sander sieht in der Sportpalastsszene den Versuch des Kassierers, »Freiheit durch das Eintauchen in eine fanatisierte Volksmenge« zu erlangen, worunter nicht allein eine individuelle Befreiung, sondern auch »die Möglichkeit einer Befreiung der gesamten Menschheit« verstanden wird.³⁸⁸ Der Kassierer jedoch projiziert die Vision einer bewegten, befreiten Menschheit

383 Kaiser, Von morgens bis mitternachts, Stück in zwei Teilen, in: ders., *Werke, Bd. 1. Stücke 1895–1917*, hrsg. v. Walter Huder, Frankfurt/M. [u. a.] 1971, S. 463–517, hier S. 483 u. 486. Zitate hieraus werden im Folgenden durch einfache Seitenzahl nachgewiesen.

384 Siehe z. B. Gerhard P. Knapp, *Die Literatur des deutschen Expressionismus. Einführung, Bestandsaufnahme, Kritik*, München 1979, S. 54.

385 Krause, *Literarischer Expressionismus*, Paderborn u. a. 2008, S. 210.

386 Das Wort »Sportpalast« ist ein Echo des »Spielpalastes« in Monte Carlo, den der Bankdirektor und Vorgesetzte des Kassierers als »Sumpf« bezeichnet (473).

387 Heidemarie Oehm, *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus*, München 1993, S. 147.

388 Marcus Sander, *Strukturwandel in den Dramen Georg Kaisers 1910–1945*, Frankfurt/M. [u. a.] 2004, S. 61.

auf die fanatisierte Zuschauer Masse; deren Begeisterung, die der Kassierer durch die Ausschreibung immer höherer Siegpriämien in Gang setzt, steigert sich bis zur »Ekstase«, nur um sich dann beim Erscheinen des Monarchen im Sportpalast »[p]lötzlich« in »lautlose Stille« zu wandeln, wie es im Nebentext heißt (498). Während die Masse gespannt das Rennen verfolgt, welches die Kampfrichter andauernd zu manipulieren suchen, zeigt der Kassierer kein unmittelbares Interesse am sportlichen Wettkampf, sondern schreibt auf Drängen der Kampfrichter zweimal eine Geldprämie aus und sieht sich als manipulierender Zuschauer der Zuschauer. Die Vitalität, deren Freisetzung der Kassierer in den vorhergehenden Szenen in der Kleinstadt anstrebte, erweist sich damit erneut als käufliche Ware. Derselbe Prozess erwachender Vitalität und ihrer Reduktion auf käufliche Sinnlichkeit fand sich bereits in vorhergehenden Szenen mit der Dame in der Bank und im Hotel; sie weckt das erotisch-sinnliche Begehren des Kassierers, er will es sich erkaufen. Erst in der Heilsarmee-Szene, als er die Unterschlagung des Geldes gesteht, gelingt ihm die Einsicht in die Unmaßgeblichkeit aller Tauschwerte, aber sein neuer Glaube an eine nicht käufliche, heilige Liebe wird dadurch enttäuscht, dass das Heilsarmee-Mädchen ihn verrät. Auch im schließlichen Selbstmord des Kassierers, der das Skelett-Symbol in der Schlusszene als Erneuerungsvision missversteht, sieht Oehm mit einiger Berechtigung eine »figurative Veranschaulichung« des Gedankens der gescheiterten Wandlung und Erneuerung.³⁸⁹ Dieses Ende führt mit der Skelett-Symbolik zum Ausgangspunkt der Sinnsuche (ausgerechnet auf dem Friedhof, nach der Enttäuschung über die Dame) zurück und zeigt ihre Ausweglosigkeit an. Die Sportpalast-Szene fügt sich somit, so der Konsens der Forschung, in die übergreifende »Bewegung« des Gesamtstücks, die einen zyklischen Kreislauf von erwachender und enttäuschter Vitalität signalisiert; Oehm zu Folge geht es in Kaisers Stück um einen »ziello[sen] unabschließbare[n] Prozeß vitaler Selbsterneuerung«, die sowohl Befreiung als auch Zerstörung in sich trägt.³⁹⁰

Dennoch kommt der Sportpalast-Szene eine spezifische Bedeutung zu, denn der vermeintlich ausweglose Kreislauf von Vitalisierung und Entfremdung wird hier an einem schon im Expressionismus beliebten Thema des modernen Wettkampf- und Zuschauersports konkretisiert. Befasst sich Kaisers Drama als Ganzes mit der »Auswirkung der Geldwirtschaft auf die Wertungen und das Lebensgefühl des einzelnen und seiner Kultur«³⁹¹, so scheint diese Ausrichtung in der Sportpalast-Szene paradigmatisch gestaltet. Im Hintergrund des Dialogs ziehen die Rennfahrer ihre Bahnen, das Rollen der Räder und die gefahrenen Runden symbolisieren wie in anderen expressionistischen Literarisierungen des

389 Oehm, S. 150.

390 Ebd., S. 146.

391 Ebd., S. 145.

Sechstagerennens eine immergleiche, unproduktive Dynamik. Das auf dem Bahnoval stattfindende Radrennen gibt aber dieser dramatischen Station eine äußere Dynamik, die in der inneren Entwicklung des Kassierers und in seiner Konfrontation mit der Masse eine Entsprechung findet. Das Runddrehen der Rennfahrer verleiht dem Stück eine Symbolik, die eine Analogie mit der Zirkularität des dargestellten Ausbruchversuchs und der Kreisstruktur des Dramas aufweist. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, berührt und überschneidet sich die szenische Kreissymbolik, die in der Sportpalast-Szene erscheint, mit der strukturellen Zirkularität des Stationendramas, ohne sich jedoch vollständig mit dieser zu decken.

In der Sportpalast-Szene wird wiederholt auf die Ununterscheidbarkeit der agierenden Individuen hingewiesen, was der Gesamttendenz von Kaisers Dramas zur Entindividualisierung entspricht und zugleich ein wichtiges Element der szenischen und strukturellen Kreissymbolik darstellt. Dies wird bereits im Szeneneingang deutlich: »Die jüdischen Herren [!] als Kampfrichter kommen und gehen«, sie sind »klein und beweglich«, dazu in Kleidung und Physiognomie ununterscheidbar (490). Die Redepartien werden Figuren wie »Herr« bzw. »Der eine Herr« oder »Der andere Herr« zugeordnet. Die Kampfrichter sind dafür verantwortlich, das Rennen in Gang halten, aber sie müssen dabei die Gesamtdauer der Veranstaltung und den körperlichen Zustand der Radrennfahrer im Auge behalten; »wir fahren doch erst in der vierten Nacht«, man dürfe daher die Fahrer nicht durch zu viele Zwischensprints »erschöpfen« (491). Der sportliche Wettkampf ist nicht nur entindividualisiert, er wird auch vom Klassifizierungs- und Profitdenken motiviert. Die Kampfrichter haben zwischen den Zweiermannschaften unterscheiden und deren jeweilige Position in den Zwischenwettbewerben und im Gesamtklassement ständig zu aktualisieren. Die erste Auslobung einer Siegprämie, die durch die Kampfrichter erfolgt und bei der es sich um eine kleine Summe handelt, dient allein dazu, der Verlangsamung des Renntempo entgegenzuwirken und die Zuschauer zu weiteren Wetteinsätzen auf einen Distanzrekord zu animieren: »Die Schwachen müssen auch mal gewinnen«, während die »Großen sich zurückhalten«, meinen die Kampfrichter; gleichzeitig hoffen sie jedoch, »diese Nacht fällt die Entscheidung«, so dass sich bereits mit diesen kurzfristigen Profit die Veranstaltung »gelohnt« hätte (492). Wie die Kampfrichter und Manager erscheinen auch die Radrennfahrer entindividualisiert und austauschbar; sie sind fremd- und nicht selbstbestimmte Subjekte, den Vorgaben der Kampfrichter, der Manager und der Wetteinsätze unterworfen. Sie werden entweder als Nummer bezeichnet – »Nummer Sieben wechselt die Mannschaft.« (492) – oder nach ihrer Nationalität kategorisiert (»die Amerikaner«, »unsere Deutschen«, 491; »der Belgier«). Der kurz darauf erfolgende Sieg des deutschen Rennfahrers (»Der Deutsche hat's«, entscheiden die Kampfrichter, 495), der die nationalistische Begeisterung des Sportpalast-

Publikums auslöst, stellt keine Individualisierung dar, sondern ist auf den sportlichen Wettbewerb und dessen Regulierung durch die Kampfrichter im Hinblick auf seine Massenwirkung bezogen. Diese Funktionalisierung des Sechstagerennens auf seine Massenwirksamkeit hin ist auch dramaturgisch erkennbar; in der Szene erscheint das Radrennen als rhythmische Bewegung im Raum, die in Figurenreden der Kampfrichter und des Kassierers repräsentiert wird.³⁹² Der durchgängigen Tendenz zur Entindividualisierung entspricht die häufige Wiedergabe des Rennens als Geräuschkulisse (z. B. im Nebentext: »Rollendes Getöse von Rädern über Bohlen«, 490); auch der Zuschauerraum wird von Lärm und vorsprachlicher Kommunikation dominiert: »Pfeifen, Heulen, Meckern geballter Zuschauermenge aus Höhe und Tiefe. / Musikkapellen.« (490).³⁹³

Mit der Wahl des Radrennsports macht Kaiser die enge Verbindung von Entindividualisierung und Profitdenken deutlich. Die sportlich bewegten Körper der miteinander konkurrierenden Rennfahrer unterliegen dabei einer devitalisierenden Tendenz. Anstatt belebte, in einem »Rennen« gegeneinander konkurrierenden Körper zur Schau zu stellen, erscheint die Sportveranstaltung dem Kassierer eher als »Sechstageschlafen« (493). Sein Desinteresse am sportlichen Wettkampf – »Ich verstehe nicht das mindeste davon. Was machen die Kerle da unten?« 492f.) – und seine Abwertung des Sportereignisses als »fabelhafte[n] Blödsinn« (494) und als »[k]indisch« (494); »Einer muß der erste werden, weil die andern schlechter fahren.« (494) – ruft die Gegenfrage hervor: »wenn die Veranstaltung für Sie nur Gegenstand der Ironie ist, weshalb machen Sie die Preisstiftung von tausend Mark?« (493) Der Kassierer hingegen behauptet, auf die sportliche messbare Leistung, »auf das Tempo der Fahrer« komme es ihm nicht an (494).

Dennoch will der Kassierer im weiteren Verlauf der Szene das Rennen beleben, d. h. massenwirksam manipulieren. Er setzt daher zweimal eine Geldsumme als Preisstiftung ein, wünscht aber inkognito zu bleiben, obwohl er im öffentlichen Raum agiert. Da die Kampfrichter über die Länge des Zwischensprints und die Verteilung der Siegprämien entscheiden, sind sie in er Lage, mit Hilfe der Preisstiftung ein publikumswirksames Spektakel zu organisieren, bei dem die Radfahrstars im Zentrum stehen: »Jetzt werden die Großen ins Zeug

392 In seiner Verfilmung des Stücks (1920) gibt Karl Heinz Martin den Rennszenen dagegen eine bild- und filmtechnisch innovative Form; vgl. hierzu Jürgen Kasten, Film as Graphic Art: On Karl Heinz Martin's *From Morn to Midnight*, in: *Expressionist Film. New Perspectives*, hrsg. v. Dietrich Scheunemann, Columbia, S.C., 2003, S. 157–172.

393 Der Begriff der Ballung, die hier zur Beschreibung der Zuschauermasse verwendet wird, ist auch für Kaisers Gedanken des vitalistischen Einzelsubjekts wichtig, da er Konzentration und Entladung einschließt. Vgl. Oehm, S. 146f.

gehn.« »Die Flieger liegen sämtlich im Rennen.« (494)³⁹⁴ Während die Kampfrichter den Rennverlauf kommentieren – z. B. »Der Belgier setzt zum Spurt an.« – »Der Deutsche rückt auf.« – »Fabelhafter Spurt.« (495) –, beobachtet der Kassierer die Wirkung des Zwischensprints auf die Zuschauer. »Oben entblößt sich der Zauber. In dreifach übereinandergelegten Ringen – vollgepfropft mit Zuschauern – tobt Wirkung.« (494) Während sich das bessere Publikum im teuren ersten Rang durch Schaulust auszeichnet (»Nur Blicke, aber weit – rund – stierend«), sind in den niederen (in der Raumordnung des Sportpalastes: oberen, da billigeren) Rängen Verhaltensweisen zu erkennen, die soziale und kulturelle Konventionen entgrenzen: »Höher schon Leiber in Bewegung« und »Ganz oben fallen die letzten Hüllen. Fanatisiertes Geschrei. Brüllende Nacktheit. Die Galerie der Leidenschaft!« (494f.) Dass der Kassierer an dieser Steigerung aktiv beteiligt ist, wird in seinem begehrliehen Blick auf eine im mittleren Rang sitzende Dame deutlich, mit dem Kaiser das Sinnlichkeitsmotiv der frühen Szenen wieder aufgreift. Das wird vom tödlichen Sturz eines Mannes aus dem oberen Rang noch verstärkt; »es geht nicht ohne Tote ab, wo andre fieberhaft leben.« (496) »Der Kerl hat den Kontakt geschaffen« zwischen den unterschiedlichen Klassen: »Der erste Rang rast [...] Oben und mitten und unten vermischt. Ein Heulen aus allen Ringen – unterschiedlos. Unterschiedlos. Das ist erreicht.« (495) Die vermeintliche ›Unterschiedlosigkeit‹ stellt sich jedoch als unecht heraus. Dass ausgerechnet der deutsche Rennfahrer den Sieg bei dieser Zwischenveranstaltung errungen hat (»Der Deutsche hat's«, 495), steht in ironischen Gegensatz zur universellen Vision des Kassierers und deutet bereits vor dem Erscheinen des Monarchen an, dass die scheinbare Sportbegeisterung der Masse eine enge nationalistische Grundlage hat. Wie sehr der Kassierer an der Massenwirkung interessiert ist, zeigt sich nach der ersten Massenekstase, die mit dem Tod eines Zuschauers endet; während sich die Kampfrichter beraten (»Die Mannschaften sind erschöpft. / Das Tempo fällt zusehends ab. / Wir müssen die Manager für Ruhe im Feld sorgen lassen«), lässt der Kassierer kurzerhand »Eine neue Stiftung!« ausrufen (496).

Damit setzt Kaiser zwei gegenläufige Bewegungen – Vitalisierung und De-vitalisierung – unmittelbar nebeneinander: Die sportlichen Wettkampfgeln und kommerziellen Erwägungen erfordern die artifizielle Kategorisierung von Mannschaften und Fahrern, während das nach Eintrittspreis klassifizierte Publikum deklassiert und in »Ekstase« und »wahnsinnige[n] Beifall« (496) verfällt. Die enge Verzahnung von Motiven der Schaulust, des sexuellen Begehrens, von Gewalt und Tod vermittelt das paradoxe Ineinander von vitalistischer Befreiung

394 In diesen Bezeichnungen zeigt sich – wie in den nationalen Zuordnungen – eine Kategorisierung der Rennfahrer (nach Markt- bzw. Wiedererkennungswert und nach sportlicher Spezialisierung), die nicht mit einer Individualisierung zu verwechselt ist.

und Zerstörung. Die Wettkampfform des Sechstagerrennens und ihre Wirkung auf die Zuschauer werden daher mit dem Krieg analogisiert, z. B. wenn die Kampfrichter die Manager auffordern, für »Ruhe im Felde« zu sorgen (496), oder der Kassierer gegenüber dem Heilsarmeemädchen, das ihm eine Ausgabe des *Kriegsruf* verkaufen will, angibt: »Hier ist die Schlacht in vollem Betrieb« und er eine zweite, diesmal außerordentlich hohe Siegprämie ausdrücklich zur Begleichung der die »Kriegskosten« ausloben lässt (497). Formen der Gewalt lassen sich auch in den Intentionen und Manipulationen der Kampfrichter erkennen. Ihre Befürchtung, dass das sich in der vierten Nacht befindende Sechstagerrennen durch diese exzessive Preisausschreibung effektiv beendet und damit für die Zuschauer nicht mehr attraktiv sein könne – »Das Feld wird in dieser Nacht gesprengt.« (497) –, wird jedoch dadurch entkräftet, dass sie den Einlagewettbewerb erst bei »besetzter Loge« (497) und damit ausverkauftem Haus ausfahren lassen. Die Bekanntgabe der erneuten Preisstiftung löst beim Publikum ein bis zur »Ekstase« gesteigertes Schreien aus, das der Kassierer, »beiseite stehend, kopfnickend« so kommentiert:

Das sind Erfüllungen. Heulendes Wehen vom Frühlingsorkan. Wiegender Menschheitsstrom. Entkettet – frei. Vorhänge hoch – Vorwände nieder. Menschheit. Freie Menschheit. Hoch und tief – Mensch. Keine Ringe – keine Schichten – keine Klassen. Ins Unendliche schweifende Entlassenheit aus Fron und Lohn in Leidenschaft. Rein nicht – doch frei! – Das wird der Erlös für meine Keckheit. (498)

Die vitalistischen Naturbilder und das Motiv der Befreiung sind in dieser Figurenrede allerdings anders funktionalisiert als in den Literarisierungen von Radfahrerlebnissen bei Autoren der Jahrhundertwende; der Fokus hat sich vom Einzelnen auf die Masse verlagert, und die Befreiung wird – fälschlicherweise – vom kollektiven Erlebnis der Zuschauer einer kommerzialisierten Sportveranstaltung erhofft. Die Doppelbedeutung des Wortes »Erlös« (als finanzieller Gewinn und im Hinblick auf die erhoffte Erlösung aus erstarrten Verhältnissen) verweist auf die Widersprüchlichkeit des vitalistischen Befreiungsversuchs, die an dieser Stelle als problematische Beziehung zwischen individueller Handlungsintention und der Angewiesenheit auf das Gelddenken erscheint. Auch der Aspekt der Entindividualisierung wird in seiner Widersprüchlichkeit gezeigt. Wenn die Vision des Kassierers von einer befreiten, klassenlosen Menschheit sich mit der Hoffnung verband, »die Auslöschung des Individuums in der siedenden Massenekstase und Massenhysterie zu erleben«, ³⁹⁵ wird diese Hoffnung mit dem Eintritt des Monarchen in die Loge zunichte gemacht; der Kassierer ist verstört vom »unvermittelten Schweigen oben und unten« und empört sich

395 Oehm, S. 147.

darüber, dass »[d]ieser eben noch lodernde Brand [...] von einem Lackstiefel am Bein seiner Hoheit« »ausgetreten« worden sei (499).

Zwei der Sechstagesfahrer treten am Ende des Stücks wieder auf; damit kommt diesem Figurentyp – neben dem des ebenfalls wieder auftretenden Heilsarmeeemädchens, das den Kassierer verraten wird – eine besondere dramaturgische Funktion zu. Einer der Rennfahrer ist nunmehr »Soldat« der Heilsarmee geworden; der andere, der als »Jener« bezeichnet wird, legt Zeugnis seiner Verfehlungen ab und gibt damit eine innere Wandlung vor. Ihr Auftritt kurz vor dem Selbstmord des Kassierers lässt sie eher zu imaginären Projektionsfiguren werden, die dem Protagonisten erscheinen. Die bekenntnishaften Aussagen der ehemaligen Radrennfahrer sind vom christlichen Diskurs sündhafter Leiblichkeit geprägt: »Meine Sünde war der Sport.« »Ich dachte nur an den Leib.« (509) »Auf alle meine Sünden will ich mich auf der Bußbank besinnen!« (510) Die Sünde besteht in der Betonung der Körper- und Leiblichkeit und der Vernachlässigung seelischer oder geistiger Bedürfnisse, was der Entwicklung des Kassierers entspricht, der über der käuflichen Sinnlichkeit bis zur Heilsarmee-Szene sein seelisches Wesen vergessen hatte. In der Figurenrede des ehemaligen Sechstagesfahrers zeigt sich jedoch ein entscheidender Unterschied zu Literarisierungen des Radfahrens in der frühen Moderne und im Expressionismus. Am Schluss von Kaisers Stück gilt der sportlich bewegte Körper nicht als vitalistischer Wert, der etwaige Modernisierungsschäden kompensieren kann. Im Gegenteil: Der Körper des Radsportlers wird selber Teil der instrumentalisierenden Modernisierung, wobei abstrakten Mächten wie der Stadt, der Halle, dem Rennen aktive Kraft zukommt, die den einzelnen Sportlerkörper im Wortsinne beschädigt:

Die asphaltene Stadt hat eine Halle errichtet. In der Sporthalle bin ich gefahren. Ich bin Radfahrer. Ich fahre das Sechstagerennen mit. In der zweiten Nacht bin ich von einem anderen Fahrer angefahren. Ich brach den Arm. Ich mußte ausscheiden. Das Rennen rast weiter – ich habe Ruhe. Ich kann mich auf alles in Ruhe besinnen. Ich habe mein Leben lang ohne Besinnen gefahren. (510).

Selbst wenn man die vormaligen Radrennfahrer lediglich als Projektionsfiguren des Kassierers auffasst, rufen ihre Reden eine Erinnerung an dessen Besuch im Sportpalast hervor und prägen seinen abschließenden Monolog, in dem die Leiblichkeit eng mit dem Motiv des kreisförmigen Lebensweges korreliert ist. Eine weitere Bedeutung liegt darin, dass die Schlusszene auf die doppelte, sich nicht ganz deckende Kreisstruktur in der Sportpalast-Szene und der vitalistischen Befreiungssymbolik anspielt. Kaiser macht damit deutlich, dass der Selbstmord des Kassierers von der Gesamtstruktur seines Weges nicht zu iso-

lieren ist.³⁹⁶ Auch der Kassierer erscheint als gelenkter, in Bahnen kreisender Leib bzw. Körper, dem eine Seele fehlt; sein Lebensweg wird von einer Kreisbewegung dominiert, die immer wieder die zirkuläre Dynamik des Aufbaus und der Entladung vitaler Energie inszeniert. In seiner Reflexion auf den eigenen Lebensweg verwendet der Kassierer rhetorische Bilder, die auf das Sechstagerennen und die Radsportarena verweisen. Die Szene erinnert an die Kreuzigung Christi und spielt auf den Topos der messianischen Erlösung an; der Adressat dieser Figurenrede ist jedoch nicht Gott, sondern – in einer metatheatralischen Geste – der Zuschauer, der eine Analogie zwischen dem Kassierer und den Rennfahrern herstellen soll: »Ich habe den Weg hinter mir. In steilen Kurven steigend keuche ich herauf. Ich habe meine Kräfte gebraucht. Ich habe mich nicht geschont [...] Von morgens bis mitternachts rase ich im Kreise –« (516f.). Die Figurenrede verwendet zwei widersprüchliche Raumbilder, den vertikalen Aufstieg in »steilen Kurven«, der auf den Topos der Elevation anspielt,³⁹⁷ und die horizontal verlaufende, rasende Kreisbewegung, die auf die Zeitachse eines Tages gelegt wird. In ihrer Interpretation des Schlussmonologs weist Oehm auf dessen Nähe zu Kaisers Subjektkonzeption hin, welches sich »in aus sich selbst rollender Bewegtheit« befindet und dabei »eine zirkuläre selbstwertige Dynamik von endlosen Ballungen und Entladungen vitaler Energie« generiert.³⁹⁸ Unter Rückgriff auf Sprachbilder und Vorstellungen, die mit der Sportpalast-Szene und dem Sechstagerennen zu tun haben, intensiviert der Monolog des Kassierers die Einsicht, dass es für ihn keinen Ausweg aus der Zirkularität vitalistischer Befreiung und Erstarrung gibt; als er die bereits am Beginn des Stückes, am Morgen, zitierte Skelett-Vision nicht als Bild des Todes, sondern der Erneuerung missversteht, schließt sich »der Kreis des Stückes, das so dem entwicklungslosen Kreisel in einer erstarrten und abgestorbenen Wirklichkeit auch formal entspricht.«³⁹⁹

Erst vom Ende des Stückes her lässt sich die Beziehung zwischen den beiden Kreissymbolen genauer bestimmen – derjenigen, die im Topos des Radfahrens aufscheint, in der Sportpalast-Szene entfaltet wurde und im Schlussmonolog des Kassierers wörtlich und bildlich wieder aufgegriffen wird, und derjenigen, die in der strukturellen Zirkularität des Gesamtdramas angelegt ist. Die beiden Rennfahrer, die angeblich bekehrten Sünder, brechen aus der Zirkularität des entindividualisierten, kommerziellen Radfahrens nur zum Schein aus, denn sie ringen weiter um Geld. Der Kassierer, der in der Heilsarmee-Szene gelernt hat, dem Geld zu entsagen, findet in der Schlusszene daher keine soziale Mitwelt, die

396 Vgl. Oehm, S. 149.

397 Vgl. ebd., S. 150.

398 Ebd., S. 146.

399 Silvio Vietta / Hans-Georg Kemper, *Expressionismus*, München 1975, S. 88. Vgl. Oehm, S. 148.

seiner Einsicht entgegenkommt. Hier lässt sich die teilweise, aber nicht vollständige Deckung der beiden Kreissymbole und damit die Funktion der Sechstage-Szene in der Gesamtstruktur des Stückes bestimmen. Doch aus diesem Kreislauf brechen die bekehrten Sünder, die beiden Radrennfahrer nur zum Schein aus, denn sie ringen weiter um Geld. Der Kassierer, der in der Heilsarmee-Szene gelernt hat, dem Geld zu entsagen, findet in der Schlusszene keine soziale Mitwelt, innerhalb derer er ein selbstbestimmtes, eigenständiges Leben beginnen könnte. Innerhalb des Rennkreises im Sportpalast bleibt das Leben, auf Grund finanzieller Manipulationen und künstlicher Ekstasen, von allem substanziellen Sinn entfremdet; außerhalb des Kreises käuflicher Sensationen gibt es aber keinen lebenswerten Ort. Im Schlussmonolog zeigt sich daher die »Einsicht, daß in der total entfremdeten sozialen Umwelt für den Aufbruch zu einer nichtentfremdeten Daseinsform kein Raum ist.«⁴⁰⁰

Dennoch gibt es bei dieser räumlichen Differenzierung auch eine partielle Deckung der beiden Kreissymbole, so dass sich die Funktion der Sechstage-Szene in der Gesamtstruktur des Stückes bestimmen lässt. Oehm beschreibt den Wegverlauf des Kassierers wie folgt: »In seinen kurvenreichen Aufwärtswindungen verbildlicht der Verlauf des Weges angemessen die Bewegungsstruktur beständiger Selbstüberwindung des zentralen Ich.«⁴⁰¹ Die Anspielung auf die Steilkurven der Radrennbahn und das Kreisen innerhalb der Tagesstruktur sowie der metadramatische Hinweis auf die formale Struktur des Stationendramas machen die partielle Überschneidung der beiden zirkulären Dynamiken deutlich – eine Überschneidung, mit Hilfe derer sich ein Ich in rollender oder rasender Bewegtheit selbst überbietend zu erneuern versucht, ohne jedoch ganz dem »rollenden Getöse« der Arena entfliehen zu können.

Der Lebensweg des Kassierers ist symbolisch, strukturell und funktionell in das Sechstagerennen eingebunden. Die Erfahrung des kommerziellen, entindividualisierten Radrenn- und Zuschauersports wird in der Kreisstruktur des Stationendramas zum Signum des unerlösten Ich, nachdem es in der Sportpalast-Szene zuerst die unerlösten Rennfahrer und gegen Ende die scheinbare Erlösung der reuigen Rennfahrer bezeichnet hatte. Damit leisten Struktur und Vorstellungsbereich des Sechstagerennens einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des widersprüchlichen Projekts, das Kaiser in seinem Stück dramatisiert. Weder den Rennfahrern noch den Zuschauern, weder den Managern, die beide Gruppen manipulieren, noch dem »kreisenden« Kassierer ist ein erlösender Aufbruch aus der geldbestimmten, entfremdeten sozialen Wirklichkeit, die im Zeichen des immergleichen Kreisens steht, denkbar.

400 Frank Krause, *Sakralisierung unerlöster Subjektivität. Zur Problemgeschichte des zivilisations- und kulturkritischen Expressionismus*, Frankfurt/M. [u. a.] 2000, S. 269.

401 Oehm, S. 150.

Walter Mehring: »6 Tage Rennen« (1923)

Im Unterschied zu Kamnitzers kulturkritischer Erörterung handelt sich bei Mehrings 1920 entstandenem Text »6 Tage Rennen« um ein Gedicht.⁴⁰² Der von der üblichen Schreibung »Sechstagerennen« abweichende Titel spielt einerseits auf den bewegt-dynamischen Aspekt der bezeichneten Sportveranstaltung hin, die Mehring im Rückblick als »Zeitsymbol der Routing Twenties« bezeichnet hat;⁴⁰³ andererseits lenkt der Titel die Aufmerksamkeit des Lesers auf die sprachliche Stilisierung und Abstraktion. In seiner verknüpften, staccatoartigen Sprache erinnert das Gedicht dieses »Schriftstellers zwischen Kabarett und Avantgarde«⁴⁰⁴ an die Wortkunst des *Sturm*-Kreises; Mehring selber weist auf den Einfluss der »expressionistischen Sprachkaskaden« August Stramms auf dieses Gedicht hin.⁴⁰⁵ Grundlegend für die von Stramm praktizierte und in Waldens Zeitschrift *Der Sturm* propagierte Wortkunst, die auch als abstrakte oder ungegenständliche Lyrik bezeichnet wird und eine Variante der modernen Poesie darstellt, sind ein antinaturalistischer Impuls, die Intention auf eine Dynamisierung der Sprache durch Verkürzung des Ausdrucks und weitgehende Befreiung der Wörter aus grammatischen Konventionen. Mehring setzt abstrakte Lyrik hier funktional im Hinblick auf ein konkretes Thema, das Sechstagerennen, ein, doch erscheint ihr Einsatz durchaus angemessen. Ein Sechstagerennen unterscheidet sich durch seine mehrtägige Dauer und seine repetitive Struktur von den Zirkus- und Varietéthemen und der sportlichen Zurschaustellung körperlicher und akrobatischer Leistungen, die Mehring in etwa zeitgleich entstandenen und ebenfalls im Stil der Wortkunst verfassten Gedichte aufgreift.⁴⁰⁶ Ein auffallendes Merkmal von Mehrings Gedicht sind die zahlreichen Wiederholungen einzelner Wörter und Wortgruppen; auch Laute und Silben werden vielfach wiederholt. Diese hohe Frequenz der Wiederholungen wirkt daher ketten- und damit strukturbildend. Ein etwa zeitgleich entstandenes Gedicht des *Sturm*-Lyrikers Franz Richard Behrens mit dem Titel »6 Tagerennen« lautet: »Schlagendster Ausdruck / Apotheose, Spiegelbild unserer Zeit / Die Entromantisierung / unseres Zeitalters / Einzige Lösung: pumpt

402 Walter Mehring, 6 Tage Rennen, *Chronik der Lustbarkeiten, Die Gedichte, Lieder und Chansons 1918–1933*, hrsg. v. Christoph Buchwald. Düsseldorf 1981, S. 219–224. (Erstveröffentlichung in: *Die Weltbühne*. Jg. 19, H. 10 [8. März 1923], S. 285f.).

403 Mehring, hs. Notiz, ca. 1972, zit. in *Chronik der Lustbarkeiten*, S. 504.

404 Vgl. Frank Hellberg, *Walter Mehring. Schriftsteller zwischen Kabarett und Avantgarde*, Bonn 1983.

405 Mehring, hs. Notiz, ca. 1972, zit. in *Chronik der Lustbarkeiten*, S. 504.

406 Vgl. die unter dem Sammeltitle »Sturm-Balladen« abgedruckten Gedichte in *Chronik der Lustbarkeiten*, S. 19–35. In dem Chanson »Aufmarsch der Groszstadt« bilden »Radler der 6-Tage-Runde« neben Akrobaten, Clowns und Boxern eine Gruppe urbaner Modernität ebd., S. 132–134, hier S. 133.

euch aus!« Behrens bestimmt diese Form des Radrennens als Triumph eines quantitativen Zeitalters, der Rationalität über lebendige Intensität: »Nicht ein Schlag konzentriert Nerven, Gehirn / Muskeln Energie / sondern Triumph der Zahl unendlicher Runden / und kommt nicht vom Fleck, aber alle Möglichkeiten gesammelt.« Im Unterschied zu Behrens schildert Mehring das Sechstagerennen aus unterschiedlichen Perspektiven. Der Gebrauch der Pronomina »ich«, »mein« oder »uns« deutet z. B. an, dass sein Gedicht zeitweise die Perspektive eines Radrennfahrers einnimmt. An anderen Stellen dominiert die Perspektive des Zuschauers, der das Gesamtgeschehen im Velodrom wahrnehmen kann, z. B. in dem Ausruf und der Beschreibung: »Da kreisen sie wieder! Einer hinter dem andern« (222). Dennoch ist der Sprecher von Mehrings Gedicht nicht eindeutig zu bestimmen; wie bei Behrens und in der abstrakten *Sturm*-Lyrik allgemein ist das lyrische Ich weitgehend zurückgenommen.

Das Gedicht geht auf »Wortskizzen« zurück, die der Autor »im Berliner Sportpalast notiert hatte«, wo er gemeinsam mit dem Dramatiker Georg Kaiser die dort in der Herbst- und Wintersaison veranstalteten Sechstagerennen besuchte.⁴⁰⁷ Das 170 Verse umfassende Gedicht ist in sechs Strophen gegliedert, die von unterschiedlicher Länge sind (35, 36, 24, acht, 15 und 52 Verse). Im bereits zitierten Rückblick auf die Entstehung dieses Gedichts schreibt Mehring, »man könnte die Zeilen gewiß auch hinter- statt untereinander setzen«, doch seien die »Verse [...] eine Art Partitur«.⁴⁰⁸ Haben »Zeilen« eine eher prosanahen Konnotation, betont Mehring jedoch mit der Verwendung des Wortes »Verse« den poetischen Charakter des Textes und seine Nähe zur musikalischen Notation. Darüber hinaus weist er an mehreren Stellen auf die genau orchestrierte Musikbegleitung des Sportereignisses hin und verwendet musiktheoretische Begriffe wie »Takt«, um auf die Koordination der Radfahrer und ihrer Bewegungen und deren Affinität zu einer musikalischen Struktur zu verweisen – ein Sechstagerennen und ein Musikstück als jeweils streng geordnete Abfolge gleichmäßig geordneter Einheiten. Sportthema und Poetik greifen hier ineinander. Mit der abstrahierenden Darstellung eines dynamischen Prozesses wie des Sechstagerennens will Mehrings Gedicht Sprache hörbar machen, um dem Darzustellenden eine ästhetisch maßgebliche Form zu geben. Die ketten- und strukturbildenden Wiederholungen lenken daher das Augenmerk auf die klanglichen und rhythmischen Eigenschaften der lyrischen Sprache.

In dieser Hinsicht ist die musikalische Poetik dieser Variante abstrakter Lyrik durchaus folgerichtig auf den mündlichen Vortrag und den öffentlichen Charakter bezogen. Wie zahlreiche andere Gedichte, Lieder und Chansons Mehrings ist auch das »6 Tage Rennen« auf Bühnenvortrag und Cabaret-Inszenierung

407 Mehring, hs. Notiz, ca. 1972, zit. in *Chronik der Lustbarkeiten*, S. 504.

408 Ebd.

angelegt. Ein Jahr nach der Erstveröffentlichung in der politisch-kulturellen Wochenschrift *Die Weltbühne* nahm Mehring den Text in den Lyrikband *Europäische Nächte. Eine Revue in drei Akten und zwanzig Bildern* auf; in dieser explizit als Revueband konzipierten Sammlung literarisch-zeitkritischer Chansons bildet es das »Vierte Bild« des Ersten Teils »Quer durch die Mauern«, der in seiner Gesamtheit in der »Arena des Sechstagerennens« spielt; während die anderen Stücke dieses ersten Teils gesungen und von Felix Hollaender und W.R. Heymann vertont wurden, ist das Gedicht »Sechstagerennen« mit dem Hinweis »Vorgetragen von W.M.« versehen.⁴⁰⁹ Friedrich Degener und Karl Riha bezeichnen das Radsport-Gedicht als »Reportageballade«, da die unregelmäßige Stropheneinteilung, die aus nur wenigen Wörtern bestehenden Zeilen und der im Druckbild aufgelöst erscheinende Aufbau der Rede eines Reporters nahekommt; gegen diese Zuordnung spricht jedoch der Wechsel der Sprecherperspektiven. Hellberg lehnt die Bezeichnung »Ballade« deshalb ab, weil dem Gedicht eine narrative Grundhaltung fehle, und zieht den Begriff »Reportagechanson« vor, da es Mehring »um die Beschreibung, um das Einfangen einer bestimmten Stimmung und vielleicht auch Lebensgefühls« gehe.⁴¹⁰

Mit dieser Ausrichtung auf eine mündliche Form der Kommunikation erinnert Mehrings Radsportgedicht an die enge Verbindung von Performance und avancierter Dichtung, wie sie im *Sturm*-Kreis und im Dadaismus praktiziert wurde. Allerdings unterscheidet sich »6 Tage Rennen« von anderen Songs und Chansons Mehrings durch die Verwendung expressionistischer Sprachmittel und durch seine formale Uneinheitlichkeit. Mehring, der als Mitbegründer des politischen Kabarets nach 1918 gilt und ab 1919 im Berliner Kabarett »Schall und Rauch« vortrug, bringt spätexpressionistische Techniken in eine Form der Gebrauchs- bzw. »Öffentlichkeitslyrik«, die sich in den Anfangsjahren der Weimarer Republik herausbildete und für den raschen Verbrauch durch die Konsumenten (Leser wie Zuhörer) gedacht ist.⁴¹¹ Seine Hinwendung zu einem Thema des modernen Sports entspricht dabei der öffentlichen Orientierung der Lyrik, ohne sich darin zu erschöpfen. Eine wichtige Quelle der spätexpressionistischen bzw. neusachlichen Öffentlichkeitslyrik war die Kabarett- und Varietédichtung von Frank Wedekind, die die Vermittlung politischer Inhalte mit

409 Walter Mehring, *Europäische Nächte. Eine Revue in drei Akten und zwanzig Bildern*, Berlin, 1924, S. 6, und S. 23, das Sechstage-Gedicht S. 24–30. Vgl. *Chronik der Lustbarkeiten*, S. 205 und S. 219, wo als Sprecher *Der Manager durchs Megaphon* vorgesehen ist. Bei dem Band *Europäische Nächte* handelt es sich um Mehrings vierten Gedichtband. Ihm gingen voraus: *Das Politische Cabaret* (1920), *Das Ketzerbrevier* (1921) und *Wedding-Montmartre* (1922).

410 Hellberg, S. 133. Zur Bestimmung des literarischen Chansons ebd., S. 27–54 (drei Einflusslinien: Ballade, zeitkritisches Volkslied und Cabaret- bzw. Tingeltangel).

411 Walter Fähnders, *Avantgarde und Moderne 1890–1933*, Stuttgart 1998, S. 263.

der neuen Körperästhetik des Varietés verband. Mehrings eminent modernes Gedicht knüpft hier an eine literarische Traditionslinie an.

Mehring's Gedicht stellt das Sechstagerrennen als ewiges Kreisen ohne Ziel und Zweck dar, wobei es nicht allein – und beharrlich – vom Kreisen redet, sondern in seiner Form die Kreisbewegung zugleich demonstriert. Diese Zirkularität wird durch die Wiederaufnahme des Titels in den Schlussversen des Gedichts unterstrichen: »6 / Tage / Rennen« (224), wobei Ziffer und Wörter nicht wie im Titel neben-, sondern untereinander angeordnet sind. Die Wiederholungsstruktur dieses Textes, die seine Ausdrucksebene dominiert, kann man in einem ersten Zugriff als formales Äquivalent zum Sechstagerrennen verstehen, das im Rahmen einer vorgegebenen raumzeitlichen Ordnung Wiederholungen und Variationen aufweist. Roman Jakobson hat die Strukturwiederholung als Spezifikum lyrischer Rede bestimmt und auf das Prinzip der Gleichwertigkeit, der Äquivalenz zurückgeführt, die in seiner bekannten Definition von der Achse der Paradigmatik auf die der Syntagmatik projiziert werde.⁴¹² Im Hinblick auf Mehring's Gedicht ließe sich das poetische Äquivalenzprinzip auf das Sportereignis selber übertragen. Damit kann man die These aufstellen, dass sich Gedichte und Sechstagerrennen erst im Erfassen von Wiederholungsstrukturen verstehen lassen. Ich nehme daher zunächst die von Wiederholungen und Parallelismen gebildeten Äquivalenzen auf der Ebene der einzelnen Form- und Ausdruckselemente in den Blick, ehe ich den dadurch produzierten Bedeutungen nachgehe.

Jede Strophe ist inhaltlich einem der sechs Veranstaltungstage zugeordnet, was im jeweils letzten Vers zusammenfassend deklariert wird (»der erste Tag!« Usw.). Dadurch entsteht der Eindruck, dass jede Strophe die Tagesleistung der Fahrer zusammenfasst sowie verschiedene Tageserlebnisse und -eindrücke benennt. Die einzige Ausnahme hiervon bildet die Schlussstrophe, deren letzte Zeilen den Titel des Gedichts aufgreifen (»6 / Tage / Rennen«) und somit die Zirkularität des Dargestellten unterstreichen. Ebenso wie die Anzahl der Verse pro Strophe ist auch die Verslänge variabel. Das Spektrum reicht von einsilbigen Einwortzeilen bis zu siebenhebigen Langzeilen. Jede Zeile beginnt mit einem Großbuchstaben. Das Gedicht verzichtet auf Komma und Punkt; die einzigen Interpunktionszeichen sind das Aufrufzeichen, der Gedankenstrich und die dreipunktige Ellipse; die beiden letzteren zeigen dabei oft einen Perspektivenwechsel von der Fahrbahn auf das Publikum und umgekehrt an. Manche Verse sind streng metrisch komponiert; so bildet etwa der Vers »Saugt sich fest die Menschenmauer« (219) einen vierhebigen jambischen Vers. Das Versmaß bzw. der Versrhythmus ist abzuheben vom Satzrhythmus, den man als prosaische

412 Roman Jakobson, *Linguistik und Poetik* (1960), in: *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 1, hrsg. v. Jens Ihwe, Frankfurt/M. 1972, S. 99–135, hier S. 111.

Satzbetonung bestimmt hat; dieser ist in Mehrings Gedichten und Chansons häufig unregelmäßig organisiert, so dass die Abfolge von betonten und unbetonten Silben variabel bleibt.⁴¹³ Diese Technik, die auf die rhythmische Struktur des verwendeten Sprachmaterials aufmerksam macht und eine formale Äquivalenz zwischen Sprache und Musik herstellt, wird von Mehring als »Sprachen-Rag-Time« bezeichnet, in Anlehnung an einen zeitgenössischen Ausdruck, der mit Jazz synonym war und ›zerrissene Zeit‹ bedeutet.⁴¹⁴

Auch die Reimschemata erweisen sich als hoch variabel. Am häufigsten finden sich der Endreim (»Hart / Am Start«, 219). Reime werden auch durch Aufgreifen des Endwortes ab betontem Vokal am Beginn eines neuen Verses hergestellt (z. B. »Reifen / Greifen [...]«; »Ohne Ende / Spende [...]« (221). Es gibt intensivierende Reime, die auf Wortwiederholungen beruhen, wie »Musik! Musik! / Sieg! Sieg!« (ebd.) Mehring verwendet das Enjambement nicht nur zur Versbrechung, sondern auch zur Herstellung von End- und Binnenreimen, entweder in unmittelbar aufeinanderfolgenden oder weiter auseinander liegenden Versen, z. B. »und zerhackt / im Takt die Runde« (224) und »Nackt und bloß – / Und Revolver Herr und Frack« (219) oder das Endwort »knirschend« und das fünf Zeilen darauf im Versinnern folgende Reimwort »pirschend« (219). Daneben gibt es unreine Reime, mit recht unterschiedlichen Facetten (Frack / Schlag, 219; matt / Rad, 200; Rad / glatt, 221; Himmel / Kümmel, 222; gerädert / zergliedert, 224), wobei sie zuweilen auch versübergreifend auftreten (»Rund ums Rund [...] / Und Sekunde vor Sekunde [...]«, 220). Andere Reime imitieren die Berliner Mundart (Amalie / Kanallje, 221). Auch versübergreifende Assonanzen wie beispielsweise »der Zeiger / Weiter –« (220), »Zieht an / Durchs Ziel« (221) oder »Rennen / Brennend [...]«, (223) sind in ihrer Funktion dem Reim ähnlich; als Teil einer umfassenden Wiederholungsstruktur auf der Ebene der Laute, Silben, Worte und Verse produzieren sie semantische Verbindungen, die die Bedeutungsschicht dieses Gedichts bestimmen.

Die Entindividualisierung der Radrennfahrer und die Schaulust der Zuschauer werden gleich zu Beginn nebeneinander gesetzt: »Hart / Am Start / Die Muskeln auf der Lauer / Zweimalhunderttausend / Augen: / Saugt sich fest die Menschenmauer« (219). Die Reduktion der vor dem Start sich gegenseitig belauernden Fahrer auf die ›harten‹ ›Muskeln‹ entspricht der Reduktion der Zuschauermassen auf das Sinnesorgan des Auges, das sich wie süchtig am Anblick der Rennfahrer beim Start ›festsaugt‹, und dem Bild der Menschenmauer, das zusätzlich dehumanisiert. Die Deindividualisierung der Rennfahrer umfasst weiterhin die Fragmentierung einzelner Körperteile, etwa: »Fest / Gepreßt die Schenkel ans Gestänge / Nackt und bloß« (219). Die Reduktion des Intellekts auf

413 Vgl. Hellberg, S. 80f.

414 *Das Ketzerbrevier*, München 1921, S. 31. Vgl. hierzu Hellberg, S. 82f.

die Betätigung der Rennmaschine durch das Treten der Pedale (»Hirne am Pedal! / Stahl / Und Reifen / Greifen frisches Holz der Kurve / Sirrend knirschend« (219), die Atemfunktion (»Nur einen Atemzug / Pneumatiks vollgepumpt!«, 219) und die Körperdehnung (»Reckt der Hals sich«, 220) tragen zur verfremdenden und dehumanisierenden Darstellung bei; die zitierten Verse machen die Verselbstständigung der Rennmaschine aus »Stahl« und »Reifen«, die Austauschbarkeit des Körpers durch die Maschine und der Maschinencharakter des Rennfahrers deutlich, dessen Atmung auf die prallen luftgefüllten Reifen des Rennrads transferiert wird.⁴¹⁵ Da das Gedicht nach dem Prinzip der Gleichwertigkeit aufgebaut ist, gilt auch die Umkehrung: das Rennrad, die Rennbahn und der Sportraum des Velodroms werden anthropomorphisiert, bzw. dem organischen Blutkreislauf der Fahrer parallelisiert: »muß das Blut durch die Kurven jagen / Durch jede Faser Durch jede Windung / Den ewigen Kreis« (222). Diese Analogisierung von Sportlerkörper, Sportgerät und Wettkampfraum findet sich in feuilletonistischen Texten, wo das Sechstagerennen gelegentlich als Allegorie des modernen Lebens gedeutet wird.⁴¹⁶ Folgerichtig liegen zu Beginn der Schlusstrophe, die die Verse der ersten Strophe zitierend aufgreifend, nicht mehr die »Muskeln« der Fahrer, sondern ihre »Hirne« auf Lauer, und zwar »brennend« (223). Die Gleichwertigkeit wird durch die grammatische Unbestimmtheit einzelner Worte und Motive noch verstärkt; so greift Mehring das Atemmotiv wieder auf, um die wechselseitige Abhängigkeitsverhältnis von Publikum und Radrennfahrern bzw. Performern zu skizzieren: »Atemraubend / Uns den Atem raubend!« (223). Solche Gleichwertigkeiten auf semantischer Ebene werden im weiteren Verlauf des Gedichts, parallel zur zunehmenden Anstrengung und Erschöpfung der Rennfahrer, verstärkt, z. B. »Pumpt sich der Pneumatik Herz / Voll mit Plage voll mit Schmerz / Des Blutes Kreislauf! / Kreislauf –« (221).

Darüber hinaus weist Mehrings Gedicht durchaus kritisch auf die Disziplinierungstechniken dieser kommerzialisierten Form des Radsports hin, bei dem die einzelnen Sportler nicht nur an ihre Rennmaschinen gebunden sind, sondern auch Teil eines kalkulierten, auf Profitmaximierung ausgerichteten Zuschauerspektakels bilden. Neben der Dehumanisierung durch das spezifische Sportgerät stellt Mehring auch eine Dehumanisierung der Rennfahrer durch organisatorische Disziplinierung dar, die mit dem Starter bzw. Ziel- oder Schiedsrichter (»Revolver Herr und Frack«, 219; »Immer dieser Herr im Frack«,

415 Die positive Darstellung des Sechstagerfahrers als einer Maschine, eines künstlichen Menschen findet sich in Hannes Küppers' bekanntem Gedicht »He, he! The Iron Man!« (1927), das von Brecht mit einem Preis ausgezeichnet wurde und sich auf den australischen Rennfahrer Reggie McNamara bezieht. Abgedruckt u. a. in »Auf meinem Herzen liegt es wie ein Alp«. *Literatur in den Rheinlanden und in Westfalen 1919–1945*, Leipzig 1997, S. 346.

416 Vgl. die o. a. Feuilletons von Kisch, Elliptische Tretmühle, und Roth, In Velodromen.

220) sowie der Zeitmessung und der Rundenzählung zu tun hat (»Großer Zeiger! / Kleiner Zeiger!«, 220). Das Startsignal ist »Blitz und Schlag« (219), das von außen kommende Fahrkommando, im Gedicht refrainartig als »Los – / Getreten treten treten« wiederholt, ist vom Fahrer, wie der Übergang von der Passivform zur Aktivform andeutet, vollkommen internalisiert worden. Nicht nur treten die Rennfahrer wie fremdbestimmt in die Pedale, sondern indem sie auf das Start- und andere Kommandos reagieren, werden sie »getreten« und ihrer Subjektivität und Individualität beraubt. Der Radfahrer ist hier nicht mehr der von der Bildung befreite, starke, spontan erlebende und moderne Mensch, wie ihn George Grosz in seinem Radfahr-Text von 1917 verherrlichte. Mehring macht mehrfach deutlich, dass Mensch und Maschine geradezu austauschbar sind, wobei etwa die »Pneumatik« (221) der Reifen stellvertretend für die Atmung der Sportler steht, und dass die physische Anstrengung zu körperlichem Ruin führen kann: »Räder! Räder! / Nur noch Räder! / Feste! Feste! / Zieht vom Leder / Preßt die Schenkel / Rund ins Rund um jede Rundung / Jede Stunde Jede Windung / Hirn an Hirn / Ins Hirn gerädert!« (224) In Mehrings Gedicht fungiert der Sport nicht mehr als Gegenpol zum »Hirn«, dem Sitz von Vernunft und Intellekt, sondern ist metaphorisch mit ihm verschmolzen. Das Sechstagerennen wird so zum Symbol einer umfassenden körperlichen und psychischen Konditionierung, die den Einzelnen und die Gemeinschaft, Radrennfahrer und Zuschauer umfasst.

Eine weitere Dimension der Fremdbestimmung wird durch die Assoziation mit der organisierten Religion hergestellt, wenn die die »Starterglocke«, die der Rundenzählung dient, aber auch den Beginn bzw. die Schlussrunde von Sprint- und anderen Einlagewettbewerben signalisiert, mit einer Kirchenglocke assoziiert wird: »Wo Glocken läuten: Beten / Beten Beten Treten Treten« (219). Das Treten der Pedale steht hier metonymisch für das Sechstagerennen, als moderne Veranstaltungsform und populärer Zuschauersport ist es zu einer Art Ersatzreligion geworden. »Treten Treten wie zum Beten« (223) heißt es in zusätzlicher Anspielung auf die Militärdisziplin. Ruft die Kirchenglocke zum gemeinsamen Gottesdienst bzw. Beten, so ist die Starterglocke das Signal zum kollektiven und monotonen Treten, das zur Erschöpfung und, wie es der zweimal eingeschaltete Versteil »Wo zur Ruh« andeutet, eventuell zum Tod führt, wobei die Sportarena zum symbolischen Friedhof wird. Diese Assoziation wird an einer späteren Stelle wieder aufgegriffen (»Deinen Eintritt segne Gott«, 222), das man als Hausspruch in einem Kloster oder Gotteshaus findet, wobei der Eintritt in das Gotteshaus des Extremsports mit dem Treten verbunden ist. Eine weitere symbolische Form der Disziplinierung der Rennfahrer – neben der Organisation und dem Sportraum – bildet die Musik. Das »Antreten [...] zum Beten«, das dem Zeremoniell des Zapfenstreichs entstammt, erfolgt durch den in der Arena aufspielenden Musikzug und stellt ein musikalisches Gebet, eine Choralstrophe,

dar. Diese Musikform dient nicht nur der Disziplinierung der Rennfahrer, sondern auch der des Publikums.

Die Frage nach dem Sinn des Wettrennens (»Wozu... Wozu...«, 219) wird nicht beantwortet; die Daueranstrengung führt zu dem Wunsch »Aufhören!« (221) Beim Sechstagerennen handelt es sich um das genaue Gegenteil von »Radlerheil und Volksgesundheit!« (221), wie es Mehring mit zwei wichtigen Vokabeln aus dem frühen Kulturdiskurs zum Radfahren andeutet.⁴¹⁷ Die Sechstage-Rennfahrer sind alles andere als gesund; sie sind erschöpft (vgl. »Matt«, 220; »Schläfrig«), und leisten körperliche Extremarbeit, die zur Ermüdung, zum bereits zitierten »Schmerz« sowie zu Gesundheitsschäden führen kann: »Einer bekam schon Gehirnhautentzündung / Sein Hirn lief sich heiß / Und einer muß auf dem Magen / Einen Eisbeutel tragen / Zur Kühlung!« (222f.) Obwohl sie in derartigen Extremen gefangen zu sein scheinen, haben sie sich nach den Vorgaben des sog. Wettkampfes zu richten. Mehrings Gedicht stellt einige sportliche Ereignisse und Zwischenfälle dar, u. a. die Niederlage gegen einen »Nebenmann« (221), den Sieg bei einem als Einlage veranstalteten Punkterennen und eine Massenkarambolage der Fahrer auf der Rennbahn. Ersterer wird aus der Perspektive des Rennfahrers dargestellt, der seinen Spurtansatz nach der Uhr ausrichtet: »Und Sekunde vor Sekunde rückt der Zeiger / Weiter – / Vor – / Stoß! / Losgetreten treten treten! / Und Sekunden / Überrunden! / Angesetzt! / Musik setzt an! / Musik Musik / Sieg! Sieg! ›Wo zur Ruh‹ / Mit Paukenschlag« (220f.) Die erfolgreiche Überrundung eines Fahrers in dem Zwischenwettbewerb führt zum Sieg, der mit Paukenschlag und Choralmusik gefeiert wird. Die (Beinah-)Karambolage, durch den umgangssprachlichen Ausdruck »Kobolz schießen« (i. S. v. einen Purzelbaum schlagen) angedeutet, hingegen scheint von der Musik stimuliert zu werden: »Los – / Getreten treten treten / Musik Musik / Treten Treten wie zum Beten / Musik Musik / Räder greifen / Ineinander / Auseinander! / Reifen / Knirscht am frischen Holz / Schießt Kobolz / Und ineinander / Aneinander / Räder! Räder! / Nur noch Räder!« (223f.)

Die Monotonie des Rundendrehens lässt jedoch auch, wie Mehring an drei Stellen zeigt, jeweils für einen kurzen Augenblick Zeit und Raum für individuelle Fantasie, Erinnerung und Träume, die in der Regel Natur gegen Kultur und organisierten Sport mobilisieren. Beim Anblick der »Reifen«, die »frisches Holz der Kurve« »greifen«, steigt unvermittelt eine Erinnerung an Wälder auf (»Wo

417 Vgl. den Bundesgesang des Deutschen Radfahrer-Bundes, auszugsweise zit. bei Hochmuth, S. 44. Zahlreiche bürgerliche Radfahrvereine trugen den Bei- oder Unternamen »Heil« oder »All Heil«, vgl. Ludwig Ganghofer, All Heil! In: *Der Radfahrersport in Bild und Wort*, hrsg. v. Paul von Salvisberg, München 1897, S. 3–5. Zu den zunehmenden Spannungen zwischen sportlicher und politischer Orientierung in bürgerlichen Radvereinen um 1900 s. Hochmuth, S. 44–52.

einst Wälder«), was den Wunsch nach einem befreiten Gehen und Atmen mit sich bringt (219); dieselbe Erinnerung wird im fünften Gedichtabschnitt mit dem Wunsch nach Kühlung verbunden (223). Der Fahrer wird zu Beginn des zweiten Wettkampftages rüde aus einem Traum aufgeweckt (- »Eben noch träumend von Meeren, Möwen, Boje! Salzig!«, 220); hier fungiert Natur ebenfalls als Gegenraum zur Radsportarena, wobei sich die Traum- oder Wunschvorstellung des Salzes alsbald als Körperschweiß erweist. Eine andere Form der Imagination ergibt sich als Reaktion auf die »Spende der kleinen Amalie«, die »365 Francs« als »Der Preis / Einer Nacht« auslobt, was eine sexuelle Fantasie des wie auf Befehl seine Kadenz erhöhenden Rennfahrers auslöst (»Diese Amalie / Hoch zu Rad / Möcht ich zwischen die Schenkel pressen / Rund und glatt«, 221). Der Sprecher allerdings verliert den fantasiebesetzten nächtlichen Zwischenwettbewerb gegen einen Nebenbuhler (»Mein Nebenmann / Zieht an / Durchs Ziel! Zu Ende!«, 221).

Das Thema der Schaulust, das eingangs durch die »saugenden« Augen der Menschenmassen angedeutet wurde, wird im Verlauf des Gedichts weiter entwickelt, und zwar parallel zur Deindividualisierung der Rennfahrer. Die Zahl der Masse hat sich vervielfacht; waren es anfangs 100000 Menschen, so sind es in der Schlusstrophe »6 x zweihundert und tausend!« Augenpaare, die das Geschehen verfolgen (223). Die arithmetische Multiplikation spiegelt damit das strukturelle Multiplikationsverfahren, das dem Gedichtaufbau zu Grunde liegt. Die Masse wird einerseits als krankhaft und degeneriert dargestellt (»Das Publikum stinkt zum Himmel / Einer hat die Bartflechte Einer säuft Kümmel!«, 222), andererseits mit undifferenzierten Sammelbegriffen pejorativ als »Pöbel«, »Pack« und »Kannallje« abgewertet, ist von »Schiebern« und »Lumpen« durchsetzt, die Preise ausloben und Wetten organisieren, um vom Ablauf des Radrennens und den Wetteinsätzen der Zuschauer zu profitieren. Das Gedicht gibt an mehreren Stellen auch Reaktionen und Anfeuerungsrufe der Zuschauer sowie Ansagen des Hallensprechers wieder, wobei der Inszenierungscharakter des schauspielhaften Rennens deutlich wird. Die soziale Stratifizierung der Masse wird durch ihr Konsumverhalten – Sekt- und Schnapstrinken – angedeutet und im Zuge des das Gedicht bestimmenden Äquivalenzprinzips zugleich nivelliert. Das Publikum, das zu Beginn und zu Ende als hochaufragende, einhegende »Menschenmauer« bezeichnet wird (219, 223) und damit auch formal den Text einklammert, wird damit zum Bestandteil des Sportraumes und der darin herrschenden dehumanisierenden Praxis. Aus der Perspektive der Rennfahrer wird das Publikum hingegen mit animalischen Begriffen und Konnotationen belegt; solche Animalisierungen (»Brausend / Aus den Nüstern schnaubend« (223) sind in den hilflosen Wunsch nach einer Umkehrung der Herrschafts- und Gewaltverhältnisse eingebunden: »Diesem Gewimmel von Warzenkröten / möchte man vor die Pedale treten« (222), wobei die Rückprojektion der Fahrradmechanik auf das

Publikum kompensatorisch und legitimierend wirkt: »Die Bäuche! / Diese aufgepumpten Fahrradschläuche / Treten Treten Schlag für Schlag. Der vierte Tag!« (ebd.)⁴¹⁸

Mehring's dynamisches Sportgedicht enthält eine weitere symbolische Bedeutungsschicht, die sich ebenfalls dem Strukturprinzip der Gleichwertigkeit und Austauschbarkeit verdankt – genauer: der Gleichwertigkeit zwischen dem Kreisen auf dem Bahnoval (erstmal Ende der ersten Strophe: »Die Fahrer kreisen / Kreisen kreisen«, 220) und dem Vergehen der Zeit, wenn das Gedicht das Kreisen des Uhrzeigers anspricht, wobei Mehring eine Gleichwertigkeit zwischen dem Kettenantrieb des Fahrrads und einer Uhr herstellt: »Rund ums Rund die Radlerkette / Und Sekunde vor Sekunde rückt der Zeiger / Weiter –«, 220). Als Radfahrer und Leistungssportler sind sie »In den ewgen Kreislauf eingetreten« (ebd.) und gehören einer zyklischen Weltordnung an, in dem das Rad und die Räder eine bestimmende Rolle spielen. Aus der eingeblendeten Zuschauerperspektive werden die hintereinander fahrenden Rennfahrer mit Uhrzeigern korreliert: »Da kreisen sie wieder! / Einer hinter dem andern / Wandern / Die Zeiger den ewigen Trott: Wandern Kreisen Treten« (222),⁴¹⁹ die Rennbahn sodann als »ewiger Kreis« bezeichnet; dieser Kreis wiederum mit dem physiologischen Kreislauf der Rennfahrer korreliert (»Muß das Blut durch die Kurven jagen / Durch jede Faser Durch jede Windung / Den ewigen Kreis«, 222). Die sechstägige Dauer der Veranstaltung wird auf das Kalenderjahr hochgerechnet bzw. projiziert (365 Tage, was in der Preisstiftung der Amalie von 365 Francs aufgegriffen wird); »Kreisen ist der Lauf der Zeit / Mit den Zeiten um die Wette« (220). Damit produziert Mehring's abstraktes Gedicht ein weiteres Paradox: Zeit wird nicht nur verlängert, sondern auch verkürzt; auch dies eine Folge des Prinzips der Gleichwertigkeit: »Rund ins Rund um jede Rundung / Jede Stunde Jede Windung / Hirn an Hirn / Ins Hirn gerädert. / Und die Stunde / Wird zergliedert / Zur Sekunde / Und zerhackt / Im Takt die Runde« (224) Der Hinweis auf die »Arche Noah« zu Beginn des Gedichts enthält ebenfalls eine mythisch-religiöse Konnotation, bezieht sich aber hier auf das als Spektakel inszenierte Radrennen, bei dem jeweils zwei Radfahrer die Überlebenden einer

418 Das Motiv des Fahrradschlauchs taucht mehrfach in der dadaistischen Kunst auf, wo es für antibürgerliche Vitalität und die Kritik am erstarrten Bürgertum steht; s. z. B. John Heartfields Montage für den Umschlag der Zeitschrift *Der Dada*, H. 3 (1919) und George Grosz Gemälde / Fotomontage »Ein Opfer der Gesellschaft« (1919), wo ein aufgerollter leerer Fahrradschlauch als Schulterbesatz zu sehen ist.

419 Die Aneinanderfügung der beiden Vokabeln »Wandern« und »Kreisen« stellt eine intertextuelle Beziehung zu August Stramms Langgedicht »Die Menschheit« her, wo die beiden Wörter auf entwicklungsgeschichtliche und kosmologische Dimensionen verweisen; s. Ernst Ribbat, »In den Anfang / Voran Voran / In das Ende.« Zu August Stramms Poem »Die Menschheit«, in: *August Stramm. Beiträge zu Leben, Wirkung und Werk*, hrsg. v. Lothar Jordan, Bielefeld 1995, S. 61–68.

vom Untergang bedrohten Spezies darstellen, das die Apokalypse als Massenspektakel neu inszeniert.⁴²⁰ Erst das Gedichtende weist auf ein mögliches Ausscheren aus dem »ewigen Kreislauf« hin, selbst wenn dieses sich einer lediglich lautlichen Gleichwertigkeit verdankt: »Die Hirne brennen / In dem Kreislauf / Freilauf / Endlos / Los / Auf und davon / 6 / Tage / Rennen!« (224)

An der Figur des Kreisens und des Kreislaufs lässt sich die Zugehörigkeit von Mehrings Radsport-Gedicht zur expressionistischen Lyrik abschließend bestimmen. Verwies das Kreisen bei Stramm und anderen Dichtern auf die Kraft des elementar-naturhaften Lebens und deutete somit die Möglichkeit einer Befreiung aus enthumanisierender Entfremdung an, so ist es bei Mehring von außen an die Menschen herangetragen, wirkt disziplinierend, dehumanisierend und radikal entfremdend. Erst der »Freilauf« scheint ein zeitweiliges Ausscheren aus dem ewigen »Kreislauf« zu ermöglichen, wiewohl das Wort lautlich eng an diesen gebunden ist. (Mehring greift hier denselben radtechnischen Ausdruck wie Olga Schneider in ihrem Traum-Text auf.) Der Freilauf, der als radtechnischer Ausdruck die selbsttätige Lösung der Verbindung zwischen Pedalantrieb und Hinterrad bezeichnet, ist nicht nur in der außerliterarischen Wirklichkeit, sondern auch in Mehrings Gedicht zutiefst paradox. Bei mit Freilauf ausgestatteten Rädern produziert also gerade die aus der Ermüdung des Fahrers resultierende Verlangsamung der Kadenz eine vorübergehende Befreiung vom andauernden Treten. In Mehrings Gedicht ist der Freilauf jedoch weder eine zeitweise noch eine vollständige »Los«-Lösung des Fahrers von seiner Rennmaschine; die ersehnte Bewegung des »Auf und davon« aus dem Betrieb des Velodroms ein fernes Echo der expressionistischen Intention auf ekstatische Befreiung, ohne dass diese sich im Text darstellen ließe. Darin unterscheidet sich Mehrings Sechstage-Gedicht deutlich von Ernst Stadlers Gedicht »Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht«, dessen Ende ebenfalls die Auswirkung technisch beschleunigter Mobilität auf das erlebende und sich ekstatisch entgrenzende Subjekt imaginativ auslotet.⁴²¹

420 Dieses Thema wird unter gelegentlichem Bezug auf den Sport in Mehrings Montagetext »Enthüllungen. Historischer Endsport mit Pazifistentoto« (1920) entwickelt; in: *Dada Almanach*, hrsg. v. Richard Huelsenbeck, Berlin 1920, Reprint Hamburg 1987, S. 62–81.

421 Vgl. Frank Krause, *Literarischer Expressionismus*, S. 192f.

Gesellschaft spielen: Fußball

1914 behauptet Anton Fendrich, Fußball sei »der deutsche Volkssport an sich geworden«. ⁴²² Zehn Jahre später lässt Melchior Vischer eine Figur in seinem Theaterstück *Fußballspieler und Indianer* sagen: »Fußballeidenschaft ist das heiße Blut unseres Jahrhunderts«. ⁴²³ Beide Zitate weisen, wenn auch auf unterschiedliche Weise, auf die Popularisierung des Fußballs und seine Entwicklung zum Massen- und Zuschauersport im frühen 20. Jahrhundert hin. Obwohl der Begriff »Volkssport« unscharf und der Zeitpunkt, zu dem man den Fußball als »deutschen Volkssport« bezeichnen kann, umstritten ist (die meisten Sporthistoriker setzten ihn auf die 1920er Jahre an), weist Fendrichs Formulierung auf die Historizität dieses modernen Sports hin. Wie andere Sportarten ist auch der moderne Fußball ursprünglich ein »English sport«, dessen Aneignung und Ausbreitung im deutschsprachigen Raum im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts von gesellschaftlichen Rahmenbedingungen und Veränderungen geprägt ist, die sich wiederum auf die kulturellen und literarischen Codierungen dieses Mannschaftssports auswirken. In der Sozial- und Kulturgeschichte des Fußballs dominieren zwei Versionen der internationalen Aneignung des aus England stammenden Fußballs, die sich gegenseitig ergänzen, ohne vollständig miteinander kompatibel zu sein. Zum einen gilt der Fußball als paradigmatischer Sport der westlichen Moderne, der im Rahmen einer umfassenden gesellschaftlichen Modernisierung »erfunden« und produziert wurde und dazu die Geltung dieser Moderne in sukzessiven Phasen seiner globalen Ausbreitung emblematisch repräsentiert; zum anderen gilt der Fußball als »gezähmter« Sport, dessen ursprünglich sozial subversive Wirkung in den westlichen Gesellschaften nicht nur einer Anpassung, sondern sogar einer Unterordnung unter die Bedingungen der gesellschaftlichen Moderne Platz macht. ⁴²⁴ Die Geschichte der Aneignung des

422 Fendrich, *Sport*, S. 65.

423 Melchior Vischer, *Fußballspieler und Indianer* (1924), in: *Fußballspieler und Indianer. Chaplin. Zwei Schauspiele*, hrsg. v. Sigrid Hauff, München 1986, S. 5–182, hier S. 24.

424 Vgl. David Goldblatt, *The Ball is Round. A Global History of Football*, London 2006; Dietrich

Fußballs in den deutschsprachigen Ländern im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert weist Merkmale beider Narrative auf. Die erstaunlich zahlreichen Literarisierungen des Fußballs im Expressionismus loten das in der Einleitung skizzierte Spektrum literarischer Sportdarstellungen im Spannungsfeld von ästhetischer Befreiung und zivilisatorischer Disziplinierung aus; der Fußball wird so zum Mittel und Medium literarischer Zivilisationskritik. Wie dieses Kapitel zeigt, ordnen sich expressionistische Literarisierungen des Fußballs auch durch ihre Doppelorientierung in die beiden von Goldblatt und Schulze-Marmeling repräsentierten Narrative ein. Diese Literarisierungen verweisen sowohl auf eine zukünftige Modernität bzw. Bürgerlichkeit als auch auf die wilde, unbürgerliche Jugendzeit des Fußballs.

Zugleich wird das oben umrissene Spannungsfeld um wesentliche Elemente erweitert. Denn im Unterschied zu den anderen in dieser Studie behandelten Sportarten in der Literatur des Expressionismus ist der Fußball ein von zwei Mannschaften betriebenes Ballspiel, bei dem das Zusammenwirken von Einzelnem und Mannschaft, von Individualität und Gemeinschaftsgeist wichtig ist. Die Verwendung eines Balles, der mit den Füßen zu treten ist, erfordert Ballgefühl und Genauigkeit; wichtig sind weiterhin Körperbeherrschung und -einsatz, Laufleistung, Schnelligkeit und gelungenes Zusammenspiel. Im Prozess der deutschen Aneignung des Fußballs gewinnt die Dialektik von Befreiung und Disziplinierung einen generationenspezifischen Charakter. Der Fußball ist, zugespitzt formuliert, nicht nur ein junger Sport, sondern auch ein Sport der Jugend. Dass er zudem importiert wurde, trägt entscheidend zu seiner Codierung als neu, jung und modern im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert bei. In Albert Glasers satirischem Blick auf »Europäische Kaffern« kommt zudem das Befremdliche dieses neuen Sports zum Vorschein: »Dann bemühen sich Jünglinge um einen grossen Ball, den sie mit den Füßen vorwärtszustossen suchen«; der pseudo-ethnografische Berichterstatter vermerkt als interessanten und bezeichnenden Umstand, dieses Spiel sei »von einem Nachbarstamm übernommen« worden.⁴²⁵

Die 1863 in London gegründete Football Association entwickelte ein Regelwerk, das die unterschiedlichen Spielweisen des Fußballs an den englischen Eliteschulen und Universitäten vereinheitlichte und damit die Voraussetzungen für die weltweite Verbreitung des Spiels schuf. Gegen die am Internat von Rugby beliebte Variante des Spiels mit einem eiförmigen Ball, bei dem sowohl das Handspiel als auch das Treten des Gegners erlaubt waren, optierte man für eine weniger verletzungsträchtige Variante mit einem runden Ball, den die Feld-

Schulze-Marmeling, *Der gezähmte Fußball. Zur Geschichte eines subversiven Sports*, Göttingen 1992.

425 Albert Glaser, *Europäische Kaffern*, *Saturn* 2, H. 2 (Februar 1912), S. 37.

spieler nur mit den Füßen weitergeben durften; lediglich der Torwart durfte den Ball mit der Hand aufnehmen oder abschlagen. Mit der Publikation dieser Regeln, der Einrichtung und Regulierung des Spielverkehrs zwischen Mannschaften, der Austragung von Pokalwettbewerben (der sog. Challenge Cup wurde 1871 eingeführt und 1872 erstmals ausgetragen), der Einführung von Fußballligen (so einer Professional-Liga im Jahr 1888) und der Lizenzierung von Spielern (inkl. der Legitimierung ihres professionellen Status, 1885) und von Schiedsrichtern machte sich die Football Association zur alleinigen Autorität über das Spiel und entwickelte es zu einem rational organisierten Sport.

Dieser tiefgreifende organisatorische Wandel führte zu einem ebenso tiefgreifenden Wandel in der Spielkultur. Ein wichtiges Merkmal der weiteren Entwicklung des Associations-Fußballs (kurz: Soccer) ist die Differenzierung und Spezialisierung von Rollen und Aufgaben innerhalb der Mannschaft. Darüber hinaus wird die Zahl der Angriffsspieler zunehmend reduziert und das Mittelfeld entsprechend verstärkt; war das Spiel in seinen Anfängen von den Dribbelleistungen einzelner Spieler geprägt, die den Ball auf das gegnerische Tor zuzutreiben und dabei von zahlreichen Gegenspielern umzingelt wurden, was den Spielverlauf oft zum Stocken brachte, so entwickelte sich ab den 1880er Jahren das Pass- und Kombinationsspiel, wodurch sich Spielfluss und -tempo erhöhten. In der frühen Phase des Sports wurde der Raum des Spielfeldes nicht planmäßig ausgenutzt; Spielaktionen fanden dort statt, wo der Ball landete. Erst in der Phase ab etwa 1880 suchten die ballführenden Spieler auch an den Rändern des Spielfeldes Raum zum Laufen und zum Pass- bzw. Flankenschlagen, worauf die gegnerische Mannschaft mit an diesen Randpositionen platzierten Spezialisten wie den Außenverteidigern reagierte. Mit dieser Verschiebung vom eher individualistischen zu diszipliniertem mannschaftlichen Spielverhalten geht nach Ansicht von Sporthistorikern eine »Optimierung der Handlungsverläufe« einher, die ihrerseits im Zeichen der Rationalisierung steht und aus dem Fußball »ein modernes Sportspiel« macht, das intellektuellen Ansprüchen gerecht wird.⁴²⁶ Dennoch gewährte diese Rationalisierung und Intellektualisierung nach wie vor Raum für individuelle Spielhandlungen, auch wenn diese auf die Mannschaft bzw. Gemeinschaft funktionalisiert waren. Das zunehmend von der Rollenverteilung geprägte Mannschaftsspiel stellte ein wirksames Mittel dar, um die Entfaltung von »Individualität und Gemeinschaftsgeist, Egozentrik und Opfermut, Starallüren und Heldentum« zu fördern, während sich bei der Entwicklung und Durchsetzung bestimmter Spielweisen und taktischer Konzepte widersprüchliche und komplementäre Eigenschaften wie »Kraft und Artistik,

426 Bernett, *Faszination des Sports*, S. 116.

Kalkül und Spontaneität« in den Vordergrund drängten.⁴²⁷ Diese Regulierung und Versportlichung eines traditionellen »Kampf- und Wettspiels der englischen Standeskultur« vollzog sich vor dem Hintergrund einer entscheidenden sozialgeschichtlichen Wandels, was Akteure und Konsumenten dieses Mannschaftssports betrifft. Wurde Soccer in seiner Anfangsphase als zivilisiertes, an verbindlichen Regeln orientiertes Mannschaftsspiel organisiert, das Schülern den Verhaltenskodex des Gentlemen vermitteln sollte, so verlor es im Laufe zunehmender Industrialisierung und Urbanisierung seinen elitären Charakter und wurde fester Bestandteil der Freizeitkultur der Industriearbeiter.⁴²⁸

Der Aneignungsprozess des aus England importierten Mannschaftsspiels in den deutschsprachigen Ländern macht die enge Verzahnung von Sport und gesellschaftlicher Veränderung bzw. Modernisierung deutlich. Die »abstrakte soziale Form des Associations-Spiels« musste in den Importländern »mit konkreten Inhalten«, mit gesellschaftlichen und kulturellen Bedeutungen gefüllt werden.⁴²⁹ Zwar kann man die Entwicklung in Deutschland als zeitlich geraffte Wiederholung der Genese des Fußballsports in England betrachten,⁴³⁰ doch gilt es auch wichtige Unterschiede zu erkennen. Im Unterschied zum Mutterland des Fußballs behielt der Sport in Deutschland seinen bürgerlichen Charakter lange bei, was die Sozialgeschichte des Sports mit den vergleichsweise stärker ausgeprägten Klassenkonflikten im Wilhelminischen Reich erklärt.⁴³¹ In konservativen bzw. national gesinnten Kreisen und in den Turnverbänden wurde der Fußball als »Fußlümmelei«, als »Affentum«, als »englische Krankheit« und als unästhetisches Kampf- und Raufspiel diffamiert.⁴³² Dieses nationale Ressentiment der älteren Bürger gibt im literarischen Expressionismus ein Motiv ab, wenn die spießbürgerliche Titelfigur von Ehrensteins Erzählung »Der Herr Leimbiegler« (1914), die allen sozialen Veränderungen mit Hass entgegensteht, die »in einem echt englischen Fußballtraining dahintreibende Schuljugend« als »ganz pervers« empfindet.⁴³³

Die im Vergleich mit Großbritannien festere und länger andauernde Veran-

427 Christiane Eisenberg, Einführung, in: *Fußball, soccer, calcio. Ein englischer Sport auf seinem Weg um die Welt*, hrsg. v. ders., München 1997, S. 7–21, hier S. 8.

428 David Goldblatt verwendet den Ausdruck »Industrial Football«, um Produktions- und Rezeptionsweisen des Sports im Großbritannien im späten 19. Jahrhundert zu beschreiben; *The Ball is Round*, S. 50–82. Vgl. auch Tony Mason, Großbritannien, in: *Fußball, soccer, calcio*, S. 22–40, bes. S. 22–30.

429 Eisenberg, Einführung, S. 14.

430 Bernett, *Faszination des Sports*, S. 117.

431 Eisenberg, Einführung, S. 13.

432 Eisenberg, »*English sports*« und deutsche Bürger, S. 160. Diese Begriff gehen auf ein seinerzeit weit verbreitetes Pamphlet von Karl Planck zurück: *Fußlümmelei. Über Stauchballspiel und englische Krankheit*, Stuttgart 1898.

433 Ehrenstein, *Werke*, hrsg. v. Hanni Mittelman, Bd. 2: *Erzählungen*, Mainz 1991, S. 203f. (S. 204).

kerung dieses neuartigen, unkonventionellen und zunächst kontroversen Sports in den bürgerlichen Mittelschichten des deutschen und österreichischen Kaiserreichs ist weiter zu präzisieren, denn ein wichtiges Motiv bei der Ausbreitung und Etablierung des Fußballs war der Wunsch nach sozialer Integration bzw. sozialem Aufstieg derjenigen Schichten und Gruppierungen, die sich dem neuen Sport widmeten. Nachdem der Fußball von englischen Studenten und Kaufleuten bzw. wie im Falle des Braunschweiger Lehrers Konrad Koch nach der Rückkehr von einem England-Aufenthalt eingeführt und propagiert worden war, wurde er zunächst in bescheidenem Rahmen als Schulsport von Lehrern und Schülern der höheren Lehranstalten betrieben, wobei Pädagogen wie Koch das neuartige Ballspiel explizit als Ergänzung des Turnens verstanden. Die erst zögerlich erfolgenden Vereinsgründungen wie in Hannover (1878) und Bremen (1880) nahmen im Laufe der folgenden anderthalb Jahrzehnte stetig, ab etwa 1895 dann sprunghaft zu. Der erste österreichische Fußballverein, der First Vienna FC, dessen Name an die englischen Ursprünge des Sports erinnert, wurde 1894 gegründet. 1896 riefen deutschnationale Juden in Prag den Deutschen FC Prag als eigenständigen Fußballverein ins Leben, nachdem die von Tschechen frequentierten Clubs Slavia und Sparta 1892 bzw. 1893 gegründet worden waren. Aktive Mitglieder dieser Vereine, die den Fußball mit Begeisterung aufgriffen, waren überwiegend akademisch oder höher Gebildete, die den freien Berufen und den technischen und kaufmännischen Angestellten zuzurechnen waren. Hinzu kamen in den größeren Städten wie Berlin, Wien und Prag überproportional viele Juden (was sich auch an den Autoren der weiter unten behandelten expressionistischen Fußball-Texte zeigt). Aus diesen Gründen, so der Konsens der Sozialgeschichte, ist der Fußball in Deutschland und Österreich bis etwa 1914 weitgehend eine Angelegenheit für Angehörige der »um Respektabilität bemühten Mittelschichten« und das Spiel in erster Linie Ausdruck einer dezidiert modernen Form der Sozialität, einer Geselligkeit, die den unkonventionellen Charakter dieser Gruppierungen unterstreichen sollte.⁴³⁴ Erst nach 1918 beginnt sich der Fußballsport in Deutschland und den Nachfolgestaaten des Habsburger Reiches auszdifferenzieren, was sich in der sozialen, ethnischen und konfessionellen Orientierung der Aktiven, Funktionäre und Anhänger, der Entwicklung zum Zuschauersport, der zunehmenden Professionalisierung und Kommerzialisierung sowie der Internationalisierung des Spielverkehrs niederschlägt.

Neben diesen sozialgeschichtlichen Bedingungen und Veränderungen in seinem Mutterland und in den Aufnahmeländern heben Kulturhistoriker des Fußballs die enge Verbindung zwischen dem Sport und Vorstellungen von kultureller Modernität hervor. In der Kulturgeschichte des Fußballs wird immer

434 Eisenberg, Fußball in Deutschland, S. 207.

wieder die Spannung zwischen Einzelem und Mannschaft, Individualismus und Kollektivismus, Einzelleistung und Mannschaftsgeist, Ballkunst und Disziplin hervorgehoben und die Rolle von technischem Können und Einfallsreichtum auf der einen Seite, taktischer Disziplin, Teamarbeit und mannschaftlicher Geschlossenheit auf der anderen Seite betont. Aus dem Spannungsverhältnis dieser scheinbar widerstrebenden Eigenschaften entsteht im jedoch immer wieder eine besondere Ästhetik, die für Zuschauer so reizvoll ist. Das wird bereits in einem Bericht des deutschen Fußballpioniers Philipp Heineken deutlich, der 1896 die Faszination des englischen Pass- und Kombinationsspiels so beschreibt:

Es giebt in der That keinen schöneren Anblick, als zu sehen, wie der Ball von einem Ende des Feldes in hohem Bogen zum anderen fliegt, dann durch die Stürmer langsam über das Feld dicht am Boden herüberkommt, hier durch geschicktes Spielen einem daherrennenden Gegner entkommt, dann vielleicht vom Flügel zum Centrum, von diesem auf den anderen wandert oder einem hinten anschließenden Halbspieler, der günstiger steht, übergeben und endlich dicht an die feindliche Goallinie gebracht wird.⁴³⁵

Andere Historiker wie David Goldblatt bringen die dem Spiel innewohnenden ästhetischen Momente des Zusammenspiels, der Offenheit, Spannung und Entladung eher mit körperlichen Eigenschaften und sozialen Voraussetzungen in Verbindung:

The appeal of football among team sports as a game to play, watch and follow is well rehearsed: it is simple, cheap and flexible in terms of numbers and playing spaces; it is easy to learn, accommodating of a great diversity of physiques, and favours no single set of skills, attributes or virtues but requires a command of many. Its insistence on the use of feet and head over hands has proved an infectious and enticing prospect. As a spectacle it offers space for inspired individuals and dogged collectives, creates instantaneously comprehensible narratives, operates in a perpetually changing three-dimensional space and balances the exhilaration of flow with the orgasmic punctuation of the goal.⁴³⁶

Auf Grund dieser dem Sport inhärenten Spannungen hat Christiane Eisenberg das Fußballspiel als »Klassiker der Moderne« bezeichnet, dem schon immer die auseinanderstrebenden Merkmale ästhetischer und sozialer »Modernität« innewohnen.⁴³⁷ In der Geschichte des Fußballs zeigt sich eine Baudelairesche Modernität in Form einer spannungsreichen Vermittlung des »Vorübergehen-

435 Zit., bei Christoph Bausenwein, Vergnügen für die Gentlemen. Fußball, in: *Schneller, höher, weiter. Eine Geschichte des Sports*, hrsg. v. Hans Sarkowicz, Frankfurt/M. u. Leipzig 1999, S. 204–218 (S. 209).

436 Goldblatt, S. 905.

437 Eisenberg, Einführung, S. 9 und S. 20.

den« mit dem »Ewigen«, dem ephemeren Charakter des Spiels, seiner Eigenweltlichkeit bzw. spielerischen und organisatorischen Autonomie von anderen sozialen Praktiken, und den instabilen ästhetischen Erfahrungen und kulturellen Bedeutungen, die seine Geschichte ausmachen.

Was die kulturellen Bedeutungen des Fußballspiels betrifft, so galt es »als lebhaftes und spannendes Ballspiel, das im Nebeneffekt die körperliche Kondition verbessern konnte«. ⁴³⁸ Die Betonung von dynamischer Lebhaftigkeit und neuem Körperbewusstsein legt nahe, dass diese kulturellen Bedeutungen im weitesten Sinne den Ideen der Jugend- und Lebensreformbewegung entsprachen. Trotz anfänglicher Bedenken von Seiten der Pädagogen wurde dem vor allem von der männlichen Jugend betriebenen Fußball nach und nach auch eine erzieherische Funktion zugesprochen; Fendrich kann daher 1914 behaupten, beim Fußballspiel würden »Selbstbeherrschung und Einfühlung in planmäßiges Zusammenwirken« erlernt, wodurch sich ein »Verantwortlichkeitsgefühl« ausbilde, das nicht nur im Spiel selber, sondern auch außerhalb des Sports wirksam werde. ⁴³⁹

Zugleich war das Fußballspiel ein Gesellschaftsspiel, das einen »Doppelsinn« (Simmel) enthielt – es wurde »in einer Gesellschaft« gespielt und ermöglichte zugleich, »Gesellschaft zu spielen«. ⁴⁴⁰ Zwar orientierte man sich an der rechtlichen Form des bürgerlichen eingetragenen Vereins, doch war, wie Eisenberg anmerkt, die seinerzeit verbreitete Bezeichnung »Fußballgesellschaft« treffender und angemessener. ⁴⁴¹ Die »Offenheit der Fußballgeselligkeit« macht den Fußball laut Eisenberg deshalb so erfolgreich, »weil die sozialen Beziehungen, die sich in seinem Umfeld entwickelten, tatsächlich von den distanzierten unverbindlichen Umgangsformen geprägt waren, die vielen Zeitgenossen so erstrebenswert erschienen.« ⁴⁴² Die Geschichte des Fußballs im Deutschland des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts ist ein wichtiges Medium der Sozialisierung junger, aufstrebender Gruppen, die aus subkulturellen, informellen Anfängen zu einer hoch komplexen »versportlichten« Form entwickelte, wie die Auswahl expressionistischer Texte zeigt, die unten analysiert werden. Die zu beobachtende Rationalisierung des Spiels vollzog sich nicht nur auf dem Spielfeld, sondern zeigt sich zugleich in der Organisationsstruktur des neuen Ballspiels, die dessen Eigenständigkeit betont. Die in den 1890er Jahren, dann

438 Eisenberg, Fußball in Deutschland, S. 207 f.

439 Fendrich, *Sport*, S. 65.

440 Georg Simmel, *Soziologie der Geselligkeit* (1910), in: ders., *Gesamtausgabe*, hrsg. v. Otthein Rammstedt, Bd. 12, Frankfurt/M. 2001, S. 177–193. Vgl. Eisenberg, Fußball in Deutschland, S. 208.

441 Eisenberg, »*English sports*«, S. 189. Zur Karriere des »Fußball[s] als Sport der neuen Mittelschichten« in Deutschland vgl. ebd., S. 178–193.

442 Ebd., S. 189.

sprunghaft ab 1900 vor allem in den größeren Städten und Ballungsgebieten entstehenden Fußballvereine sind nicht länger als Unterabteilungen bereits bestehenden Turn- oder Rasensportvereinigungen angeschlossen, sondern eigenständig und organisieren sich in einem unabhängigen Verband, dem 1900 durch reichsdeutsche, Wiener und Prager Vereine gegründeten Deutschen Fußball-Verband (DFB). Der DFB zählte bei seiner Gründung im Jahre 1900 86 Vereine als Mitglieder; 1905 waren es 254 Vereine mit insgesamt ca. 13 000 Spielern, 1910 bereits 1361 Vereine mit etwa 110 000 Spielern, 1914 mehr als 2200 Vereine. Ein wichtiges Merkmal dieser noch jungen, aber relativ heterogenen und uneinheitlichen Fußballkultur vor dem Ersten Weltkrieg ist ihr scharfer Gegensatz zum traditionell-gediegenen Vereinswesen der Altbürger und zu den neu entstehenden Freizeitorganisationen der Arbeiterbewegung. Diese neu gegründeten Vereine bildeten keine Ersatzinstitution, mit der die o. a. Schichten und Gruppierungen Modernisierungsverluste (wie z. B. die Lösung traditioneller Bindungen) auffangen wollten, sondern die aktive Mitgliedschaft in einem Fußballverein signalisiert einen Modernisierungsgewinn, was sich u. a. im in dieser Frühphase großen Interesse der Frauen niederschlug, obwohl sich anders als im Tennis ein markanter Unterschied bzw. ein Ungleichgewicht in den Geschlechterbeziehungen zeigt.

Fußballvereine, die ein dynamisches Mannschaftsspiel im Rahmen einer bewusst modernen, aber noch nicht ausschließlich wettbewerbsbetonten Geselligkeit kultivierten, bildeten dabei als »ein wichtiges Werkzeug« im Vorantreiben gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und politischer Veränderungen.⁴⁴³ Der im Fußball und seiner Kultur bezeugte Aufstiegszwillen der neuen Mittelschichten und die Integration ihrer individualistischen Basis zeigt sich in weiteren organisatorischen Strukturen und sportlich-kulturellen Bedeutungen wie dem Teamgeist und ausgeprägten Wir-Gefühl der immer zahlreicher werdenden Fußballvereine, die zugleich eine zunehmend höhere Mitgliedschaft verbuchen konnten, der Teilnahme an Pokal- und Meisterschaftswettbewerben (etwa um die Deutsche Meisterschaft, die 1903 eingeführt wurde) und schließlich der Einführung eines geregelten Spielverkehrs in der Form von Ligen, was zugleich Tabellen und Statistiken und andere Formen der vergleichenden Wertung mit sich bringt. Hierzu zählt auch die Einführung der Abseitsregel, die 1903 im DFB-Regelwerk verankert wurde und verhindern soll, dass sich das Spiel in Einzelleistungen auflöst.⁴⁴⁴ Die zunehmende Versportlichung des Fußballs bedeutet nicht nur eine Modernisierung des Sports, sondern vollzieht sich (wie angedeutet) im Rahmen einer umfassenderen, breiteren gesellschaftlichen Modernisierung. Nicht nur nationale oder ästhetische Vorurteile, sondern auch ge-

443 Eisenberg, Fußball in Deutschland, S. 202f.

444 Ebd., S. 204f.

sellschaftliche Schranken mussten aufgelöst werden bzw. fallen, ehe der ursprünglich relativ privilegierte Sport der akademischen Jugend und der jungen Bürger zum »Volkssport an sich«, zu »ein[em] wahre[n] Volksspiel« werden konnte, wobei man Fendrichs Behauptung in erster Linie auf die Zahl der Aktiven und ihrer Vereine sowie die rasch zunehmende Popularität des Spiels beziehen und nicht als Ausdruck gesellschaftlicher Repräsentativität bzw. sozialer Ausdifferenzierung missverstehen sollte.⁴⁴⁵

Bei der Aneignung des Fußballs im deutschen Kulturraum sind Eisenberg zu Folge zwei geschichtliche Phasen auszumachen, wobei jede eine enge Korrelation von Sozialgeschichte und Fußballtechnik bzw.-stil aufweist. Diese Phasen orientieren sich an den beiden o. a. Polen der Individualität und des Mannschaftsgeistes. Die Fußballjünger der 1880er und 1890er Jahre traten nicht nur bürgerlich, sondern auch ›modern‹ auf; ihr Ballspiel war in erster Linie als Freizeitvergnügen angelegt, das sodann zu einer neuartigen Form des Gesellschaftsspiels wurde. Die zuweilen aufwändige Ausstattung (Dress, Fußballstiefel, Lederball) konnte – wie z. B. aus den weiter unten analysierten Texten von Kisch und Brod hervorgeht – nur erwerben, wer über gediegene Einkommensverhältnisse oder wohlhabende Eltern verfügte. Ab 1900 tritt der Individualismus der männlichen Fußballjünger in den Hintergrund und die Eigendynamik des Fußballs als sportliches Wettspiel in den Vordergrund. Wie in anderen modernen, aus England importierten Sportarten geht die Tendenz zur Versportlichung mit der Autonomisierung einher: Fußball wird nun Selbstzweck, Spieler wie Zuschauer beginnen Wert auf ein flüssiges und spannendes Spiel zu legen, bei dem ein Übermaß an Individualismus das Zusammenspiel auf dem Feld und das Vergnügen der Zuschauer an gelungenen Spielzügen stört.⁴⁴⁶ Auch die organisatorischen Maßnahmen des DFB verstärkten die Versportlichung wie die Tendenz zur Autonomisierung. In der Werbetätigkeit dieses Verbandes, der sich auf die deutschsprachigen Länder bezog, wurde denn auch der Kampf- und Kriegercharakter des Spiels hervorgehoben; die bis dahin vorherrschenden englische Fachausdrücke werden nun durch deutsche ersetzt, wobei die neuen Fußballbegriffe wie Angriff, Sturm und Verteidigung, Flügel, Flanken, Gegner am breiteren sozialen Diskurs der Militarisierung teilzuhaben scheinen.⁴⁴⁷

Als neuartiges Mannschaftsballspiel, das sich im Laufe der etwa zweieinhalb Jahrzehnte vor 1914 von einem als roh und rau verunglimpften Raufspiel zu einer neuartigen Form der Geselligkeit privilegierter Kreise und dann zu einem Wettkampf- und Zuschauersport auf nach wie vor weitgehend bürgerlicher Grundlage entwickelt, ließ sich der Fußball relativ leicht in expressionistische

445 Bernett, *Faszination*, S. 117.

446 Eisenberg, *Fußball in Deutschland*, S. 208.

447 Ebd., S. 205–207.

Wunschvorstellungen und –ideale einbinden, wobei die Autoren bestimmte Strategien der Textualisierung dieses Sports entwickeln. Anton Fendrich behauptet zwar 1914, »schildern lässt sich der Fußball nicht, nur sehen«, doch expressionistische Literarisierungen verknüpfen Aspekte des Narrativen mit dem Momentan-Visuellen, um ihre spezifischen Darstellungsabsichten zu unterstützen. Die unten stehenden Textanalysen zeigen, dass es in expressionistischen Fußballtexten vor und nach 1918 nicht immer eindeutig um bürgerliche Geselligkeit oder soziale Aufstiegschancen von Selfmademen geht; vielmehr werden hier autobiografisch grundierte bzw. fiktionale Dekonstruktionen des dezidiert bürgerlichen Charakters dieses Sports vorgenommen.

In anderen expressionistischen Literarisierungen werden Fußballspieler mit der Bohemekultur der großstädtischen Cafés assoziiert, wobei ihre Darstellung eine ambivalente Mischung aus Distanz und Bewunderung enthält, wie in Ferdinand Hardekopfs »Café-Sonett«, in dem ein »Football-Monstrum« namens Jack mit den Attributen »Gorilla, erster Fußball-Preis« versehen wird, dem man »Huhn mit Reis« bringt⁴⁴⁸; der Fußball wird hier mit roher Kraft und Tierhaftigkeit assoziiert, der Fußball-Spieler von den fragilen Künstlern und Ästheten abgegrenzt. Als Gesprächsthema von Bohemiens steht der Fußball in dem Drama *Der Lehrling* (1920) des Schweizer Expressionisten Hans Ganz für den widersprüchlichen Wunsch des Protagonisten nach sozialem Aufstieg aus niederen Verhältnissen bei gleichzeitiger Ablehnung der bürgerlichen Welt; in einer Figurenrede, die expressionistische Aufbruchs- und Befreiungsmotive enthält, spricht der aus niederen Verhältnissen stammende Lehrling namens Georg auch vom Fußball, und zwar in explizitem Zusammenhang mit anderen Erscheinungen moderner Körperästhetik: »Lust! Lust! Endlich – in Autos fahren zum Meer, über leuchtende Gebirgspässe nach Süden. In Kinos und Cafés leben, sich heiß reden über Tod und Sterne, Frauen und Kunst, Theater, Tanz, Fußball.«⁴⁴⁹

Ein durchgängiges Merkmal expressionistischer Literarisierungen des Fußballs bildet ein emphatisches Konzept von Jugend und Jugendlichkeit, das seinerseits auffallend oft an den Topos der Erinnerung an die eigene Jugend gebunden ist. Als Sport der »unverzärtelten«, »überschäumenden und durch strenge Gesetze gebändigten männlichen Jugend« ist der Fußball oft aufs engste mit der »Sturm- und Drangperiode des sportlichen Lebens« verbunden.⁴⁵⁰ Dies kommt vor allem bei Kisch und Brod zum Ausdruck. In einem formal noch ganz

448 Ferdinand Hardekopf, Das Café-Sonett, *Die Aktion* 6 (1916), Sp. 17, wieder: *Privatgedichte*, München 1921, S. 14, wieder in: *Gesammelte Dichtungen*, S. 46. Das Gedicht ist L.R. (Ludwig Rubiner) gewidmet.

449 Hans Ganz, *Der Lehrling*, in: *Expressionismus in der Schweiz*, hrsg. v. Martin Stern, Bd. 2: *Dramen, Essayistik*, Bern / Stuttgart 1981, S. 9–41, hier S. 16. Für diesen Hinweis danke ich Frank Krause.

450 Fendrich, S. 70.

traditionell anmutenden Gedicht »Fussballmatch« (1914) macht Max Hayek die sportliche Dynamik des Spiels und den hohen Körpereinsatz anschaulich und führt den Topos der Erinnerung an die eigene Jugend ein:

Elf frische Jungen in farbigen Jacken / Und elf, die ihnen entgegenstehen: / Die solltest du dribbeln und rennen sehen. / Schenkel an Schenkel und Nacken an Nacken! // Off-side! Hands! Kick – und die Knochen knacken! / Das ist ein Geraufe und Mann-Angehen! / Aber der Goalkeeper weiß zu spähen / Und das Leder vorm Einschub zu packen. // Vor Jahren sauste ich mit hinunter / Im dampfenden Rasen, der Ball vor mir – / Das war ein Gelümmel, drüber und drunter! // Du hättest dabei sein sollen, sag ich dir! / Und heute noch will mich's unbändig packen, / Seh ich die Jungen in farbigen Jacken!⁴⁵¹

Auch in der expressionistischen Lyrik sind Erwähnungen des Fußballs häufig mit einer Erinnerung an die Jugend und damit an den Generationenkonflikt verknüpft. In seinem Gedicht »Vor der Stadt« (1920), das den expressionistischen Reihen- oder Simultanstil verwendet, bringt Georg Britting das Fußballspielen mit einer abendlichen, nahezu apokalyptischen Naturszene in Verbindung: »Der Himmel ist rot, mit schwarzen Punkten besetzt / Wie eine Salamanderhaut. / Durch die Stille flackert laut / Der Ruf eines Fußballspielers, der über den Rasen hetzt.« Erst in der zweiten Strophe scheint sich die Spannung zu lösen: »Dann verlöschen am Himmel die Brände. / Der Vater geht heim mit dem Sohn. / Mit einem silbernen Ton / Bläst jetzt der Mond über die Himmelswände.«⁴⁵² In einem Gedicht Franz Werfels wird die Erinnerung an das Fußballspielen nach der Schule mit dem Erlebnis der Vitalisierung und Stärkung verbunden: »Nachmittags um vier Uhr liefen wir aus dem ergrauenden Haus / Mit dem Fußball in die grauen zertretenen Wiesen hinaus./ Und es war stark und roh und reißend und toll, / Niemals mehr atmete ich so lange und voll.«⁴⁵³ Das Fußballspiel der Knaben vermag hier die Welt des Alltags, die das Haus umgebende Natur und nicht zuletzt den Körper des Sprechers zu beleben. An diese Erinnerung schließt sich eine weitere an, die zugleich den Schluss des Gedichts bildet: »Eins fällt mir ein: Oft schaut ich gebückt durch die Beine wie durch ein Tor, / Und Sonne, Erde und Himmel kamen mir anders und fremder vor.«⁴⁵⁴ In dem Gedicht »München« ruft Johannes R. Becher Sportszenen aus der Kindheit

451 Max Hayek, *Fussballmatch*, *Jugend*, 19 (1914), S. 328. Das Wort »Gelümmel« spielt auf das o. a. Pamphlet von Karl Planck an. Hayeks Gedicht wird von Fendrich zitiert, vgl. *Sport*, S. 64 und 69.

452 Georg Britting, *Vor der Stadt* (1920), In: ders., *Frühe Werke. Prosa, Dramen, Gedichte*. Von 1920 bis 1930, hrsg. v. Walter Schmitz in Zusammenarbeit m. Hans Ziegler, München 1987, S. 535. Das Gedicht wurde zuerst publiziert in *Der Sturmreiter*, 2, H.1 (Oktober 1920), S. 15.

453 Franz Werfel, *Der Kinderanzug*, *Gedichte*, Berlin / Wien / Leipzig 1927, S. 15f. Das Gedicht stammt aus Werfels Sammlung *Der Weltfreund* (1911).

454 Ebd., S. 16.

in Erinnerung: »Um Propyläen tollten unsere Spiele / Der Fußball rollt zum Odeonsplatz. / Der unterirdischen Gänge gab es viele / Und manchen unentdeckten Märchenschatz.«⁴⁵⁵ Das Rollen des Fußballs im öffentlichen Raum der Stadt, das hier zudem als reimende Entsprechung zu den »tollenden« Spielen der Jugendlichen markiert ist, wird hier zum wichtigen Bestandteil einer jugendlichen Biografie und zugleich zu einer spielerisch- imaginativen Subversion der bürgerlichen Ordnung. Der für expressionistische Fußball-Literarisierungen typische Konnex von Jugend und Erinnerung wird auch bei Georg Kaiser aktiviert, der in seiner Jugend »gern Fußball« spielte.⁴⁵⁶ In der stark stilisierenden Erinnerungsperspektive spricht er davon, dass der Sport die nach seiner 1901 erfolgten Rückkehr aus Südamerika stark angeschlagene Gesundheit wieder herstellte; der Autor setzt die Dauer dieser Re-Akklimatisierung auf fünf Jahre an, wobei er den entscheidenden Durchbruch mit einem Fußballspiel in Verbindung bringt: Er habe sehr lange gebraucht, »um wieder den Fußballplatz zu betreten und mit dem ersten Torschuß mich als wieder hergestellt zu legitimieren.«⁴⁵⁷ Darüber hinaus kann bei Kaiser der Fußball sogar dem Lauf der Geschichte und der Vergänglichkeit trotzen. Auch die beim Fußball wirksame Beziehung zwischen Individuum und Überindividuellem wird auf das Thema der Vergänglichkeit und Unsterblichkeit ausgedehnt. In einem Ende 1938 geschriebenen Brief an Fritz Stiedry spricht er die Hoffnung aus: »Wir treffen uns auf dem Fußballfeld wieder«; alle anderen Schlachtfelder seien ja Orte für Irrsinnige; die Ablehnung der kriegerischen Konnotationen des Fußballs verdankt sich dem Kontext des Exils.⁴⁵⁸ Im selben Brief heißt es: »noch einmal möchte ich Fussball spielen. Ein einziges Mal nur noch – und nach dem Siegestorschuss meinen Odem zu den Göttern senden, die mich erwarten.«⁴⁵⁹ Die Wunscherfüllung aktiviert die enge Verbindung von vergangener Jugend, Fußball und die mit dem Torschuss konnotierte Energieentladung. Sie bekommt zugleich jedoch eine merkwürdige Finalität, die in Kaisers Erwähnung seines 1918 geborenen Sohnes Laurent zum Ausdruck kommt, der angeblich »ein grosser Fussballspieler« geworden sei: »In ihm lebe ich weiter. Ich will die Fussballunsterblichkeit und keine andere.«⁴⁶⁰ Nach dem Besuch eines Fußballspiels während des Zweiten Weltkrieges schreibt er, dass beim Auflaufen der Spieler »meine Erin-

455 Johannes R. Becher, München. Widmungsgedicht zu dem Roman »Abschied«, in: *Gedichte*, hrsg. v. Günther Deicke, 2. Aufl. Berlin / Weimar 1976, S. 244.

456 Zeittafel, 1895–1898, in: Georg Kaiser, *Werke*, hrsg. v. Walter Huder, Bd. 6, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1972, S. 850.

457 Georg Kaiser, Lebensbericht am Mikrophon (1930), in: *Werke*, hrsg. v. Walter Huder, Bd. 4, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1972, S. 600–606 (S. 604).

458 Brief vom 14. Dezember 1938, in: Georg Kaiser, *Briefe*, hrsg. v. Gesa Valk, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1980, S. 391 f.

459 Ebd.

460 Ebd., S. 392.

nerungen aus der Jugend und der Zeit in Grünheide« mitgelaufen seien: »Alles vorbei – doch das Fussballspiel wird leben.«⁴⁶¹ Kaiser gibt seiner Begeisterung für den Fußball Ausdruck, und laut Angaben seines Bruder Albrecht soll er muskulös gewesen sein und aktiv und gerne Fußball gespielt haben.⁴⁶² Ob er tatsächlich in seiner Heimatstadt Magdeburg für eine der ersten deutschen Vereinsmannschaften in der Stürmerposition gespielt hat, wie behauptet worden ist,⁴⁶³ lässt sich nicht klären. In Frage käme der 1899 gegründete Magdeburger Fußball-Club Preußen.

Das Fußballspielen galt als Ausweis individueller und kollektiver Modernität und Leistungsbereitschaft, womit es den Idealen entsprach, die man mit den »English sports« verband, die sich um 1900 auf dem europäischen Kontinent auszubereiten begannen. Die folgenden Einzelanalysen expressionistischer Literarisierungen des Fußballsports widmen sich vier Texten, die allesamt von Prager und Wiener Autoren stammen. Die Ursprünge des Fußballs in Wien und Prag sind nicht wesentlich früher oder später anzusetzen als in reichsdeutschen Städten, doch die rasche Ausbreitung des Sports in einem begrenzten, aber kulturell und konfessionell hoch ausdifferenzierten lokalen Raum förderte und beschleunigte die Entstehung einer ausgeprägten Fußballkultur in diesen beiden Metropolen des Habsburger Reiches (sowie in Budapest).⁴⁶⁴ Die Einzelanalysen stellen die Bedeutung des Jugendthemas heraus und gehen Variationen des Wechselverhältnisses zwischen Einzelem und Mannschaft nach, letzteres in verschiedenen Kontexten als außerschulische Freizeitaktivität, als Spiel von Berufsfußballern in einem rational durchorganisierten Verein, bei dem der sportliche Erfolg mit dem Profitinteresse verbunden ist, und als Spiel der Nationalmannschaft, das anregende Wirkung auf die Zuschauer ausübt. Auch die Rolle von Zuschauern bildet einen wichtigen Bestandteil expressionistischer Literarisierungen, wobei sich Differenzierungen innerhalb der Masse und unterschiedliche Reaktionen und Wirkungen ergeben (besonders provozierend in Fleschs Novelle). Kischs autobiografisches Feuilleton und Brods Bildungsroman skizzieren mit Hilfe des Fußball-Themas alternative Mikro-Sozialisierungen und Gruppenbildungen im Zeichen antiautoritären Protests und jugendlicher

461 Brief an Margarethe Kaiser, 3. Februar 1941, ebd., S. 583. Kaiser wohnte in den frühen 20er Jahren in Grünheide bei Berlin; in einem Brief von 1922 an Blanche Dergan schreibt er: »an warmen Tagen in Grünheide Sport«, wobei unklar bleibt, ob er Sport sieht oder aktiv betreibt (ebd., S. 249).

462 Albrecht Kaiser an Margarethe Kaiser, Januar 1948, zit. bei Gesa Valk, Georg Kaiser: Ansätze zu einer Biographie, in: *Interpretationen zu Georg Kaiser*, hrsg. v. Armin Arnold, S. 7–29, hier S. 8.

463 Wolfgang Buhl, Thalia am Ball, in: *Netzer kam aus der Tiefe des Raumes. Notwendige Beiträge zur Fußball-Weltmeisterschaft*, hrsg. v. Ludwig Harig u. Dieter Kühn, München 1974, S. 115–121 (hier S. 121).

464 Vgl. Goldblatt, S. 138–141.

Selbstbehauptung in der modernen bürgerlichen Welt. Fleschs Novelle macht die Rolle des Fußballs bei der Regulierung und Enthemmung bürgerlicher Normen sichtbar, während Vischers groteskes Theaterstück den Fußball und seine Spieler, Manager und Zuschauer im Zeitalter der weltweiten kapitalistischen Vermarktung präsentiert. Mit Ausnahme der Texte von Flesch und Vischer ist der Fußball auf eine vorherrschend männliche Welt bezogen, wobei die in den Texten entworfenen Männlichkeitsbilder und mythischen Rollenverteilungen (Helden, Krieger, Jäger) andere oder alternative Vorstellungen von Gender und Sexualität an den Rand drängen. Bei Flesch und Vischer dagegen geht es auch um Aspekte der Weiblichkeit, allerdings im Zusammenhang mit körperlicher Gewalt und finanzieller und sexueller Ausbeutung.

Bei einem weiteren Prager Autor, bei Kafka erfährt der Fußball ambivalente Deutungen. Er wird einerseits, im starken Gegensatz zu modernen Deutungen, zu einer Art natürlicher, lebendiger Tätigkeit außerhalb des städtischen Kontextes stilisiert, die sowohl individuelle Befreiung als auch Einbindung in soziale Zusammenhänge, ggf. auch Zwänge bedeuten kann.⁴⁶⁵ Der Fußball galt Kafka auch als Modell einer Einübung in eine körperbetonte jüdische Gemeinschaft und ihrer Bewährung in einer mehrheitlich nicht-jüdischen Umwelt; dies lässt sich aus seinem regen Interesse an der Form vor allem von Prager und Wiener Fußballteams erkennen, insbesondere an seiner Reaktion auf den Aufsehen erregenden 5:0-Sieg des jüdischen Fußballklubs Hakoah Wien über West Ham United in London im September 1923, über den er sich mit seinem sportbegeisterten Schwager Josef David austauschte.⁴⁶⁶ In diesem Zusammenhang verfolgten beide eine in der Prager Zeitung *Selbstwehr* 1923 über Wert und Unwert des Fußballs geführte Debatte, wobei Kafka sich zur Prognose veranlasst sah, »vielleicht hört der Fußball jetzt überhaupt auf.«⁴⁶⁷ Das metaphorische Potenzial des Fußballspiels wird in der absoluten Prosa *Nämlich* (1916) des Prager Expressionisten Paul Adler angesprochen; in einer politischen Passage, die im Sport ein Modell für die Vereinbarung von Spielregeln bezeichnet sieht und damit die Ursprünge moderner Auffassungen von Recht und Macht evoziert, heißt es: »Hohn: Daß der Mensch des Menschen Spielball, die Gerechtigkeit freie Abmachung, Gott ein Torwart, die Behauptung des Grasplatzes der Zweck des

465 Vgl. etwa die Formulierung vom »frische[n] Rasen der Fußballspiele«, der wie andere Sportplätze Freude und Abwechslung verschaffe (Die Aeroplane in Brescia, in: *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, S. 314) oder die Szene im Sanatorium Jungborn: »Still. Nur in der Ferne spielen sie Fußball, die Vögel singen stark, Nackte liegen vor meiner Tür. Alle bis auf mich ohne Schwimmhosen. Schöne Freiheit.« (*Reisetagebücher in der Fassung der Handschrift*, hrsg. v. Hans-Gerd Koch, 2. Aufl. Frankfurt/M. 2001, S. 95).

466 Franz Kafka an Josef David, Berlin, 3. Oktober 1923, in: *Briefe an Ottla und die Familie*, hrsg. v. Hartmut Binder u. Klaus Wagenbach, Frankfurt/M. 1974, S. 136f., sowie Kommentar S. 209f.

467 Ebd., S. 137, sowie Kommentar S. 210.

gewaltigen Spieles ist.«⁴⁶⁸ In Ehrensteins Erzählung »241«, einem Beispiel expressionistischer Reflexionsprosa, sagt der Ich-Erzähler von sich: »Als Knabe benützt ich bei Wettspielen die Fußballmarke ›Kosmos‹ und machte niemals mit der Erde Bekanntschaft. Das ist mir geblieben. Ich spiele mit dem Kosmos Fußball und die Erde ist mir abhanden gekommen.«⁴⁶⁹ In Melchior Vischers »unheimlich schnell rotierendem Roman« *Sekunde durch Hirn* (1921) wird die Erde als intertellurischer Fußball imaginiert, wodurch die kurze fußballerische Laufbahn des Protagonisten ins Absurde gerückt wird.⁴⁷⁰ Auch Vischers Theaterstück *Fußballspieler und Indianer* (1924), das unten behandelt wird, greift im Rahmen seiner Kritik an der Kommerzialisierung des Sports in der westlich-industriellen Moderne auf kosmische Assoziationen des Balls zurück.⁴⁷¹

Egon Erwin Kisch: »Die Erlaubnis zum Fußballspiel« (1912)

Es ist unüblich, den ›rasenden Reporter‹ Egon Erwin Kisch (1885–1948) in den Epochenkontext des Expressionismus einzuordnen, doch ist diese Zuordnung im Hinblick auf den hier zu untersuchenden Text, der sich mit der »Kinderzeit des Fußballsportes« in den 1890er Jahren befasst, angemessen.⁴⁷² Kisch gibt einen Einblick in die Frühphase des Fußballsports, als das aus England importierte Ballspiel als ›wilder‹, subversiver Sport galt und in dessen Ausübung sich jugendliches Aufbegehren gegen autoritäre Strukturen in Familie und Schule erkennen lässt.⁴⁷³ Kisch, der als Pionier der modernen literarischen Reportage gilt, hat »Die Erlaubnis zum Fußballspiel« in den Sammelband *Aus Prager Gassen und Nächten* (1912) aufgenommen; zu diesem Zeitpunkt war er Journalist und Redakteur der deutschsprachigen Prager Zeitung *Bohemia*.

468 Paul Adler, Nämlich (1916), in *Prosa jüdischer Dichter*, hrsg. v. Karl Otten, Stuttgart 1959, S. 153–201, hier S. 185.

469 Albert Ehrenstein, 241, in: *Werke*, Bd. 2, S. 166–170 (S. 169). Erstdruck in *Saturn*, 2, H. 3 (März 1912), S. 51–54.

470 Melchior Vischer: *Sekunde durch Hirn*, in: ders., *Sekunde durch Hirn, Der Teemeister, Der Hase und andere Prosa*, hrsg. v. Hartmut Geerken, 2. Aufl. München 1983, S. 31–79, hier S. 59f.

471 Vischer, *Fußballspieler und Indianer*, S. 96–100.

472 Egon Erwin Kisch, *Die Erlaubnis zum Fußballspiel* (1912), in: *Aus Prager Gassen und Nächten. Prager Kinder. Die Abenteuer in Prag. Gesammelte Werke, Bd. 2.1*, Berlin / Weimar 1975, S. 64–67, hier S. 66. Das Buch scheint bereits im November 1911 auf den Markt gekommen zu sein. S. Kischs Briefe an seinen Bruder Paul, 6. und 10. November 1911, Egon Erwin Kisch, *Briefe an den Bruder Paul und an die Mutter 1905–1936*, hrsg. v. Josef Poláček, Berlin / Weimar 1978, S. 53–56.

473 Die Bezeichnung ›wilder Sport‹ findet sich bei Andreas Hafer u. Wolfgang Hafer, Hugo Meisl und die Erfindung des modernen Fußballs, in: *Die Eleganz des runden Leders. Wiener Fußball 1920–1965*, hrsg. v. Wolfgang Maderthaner u. a., Wien 2008, S. 106–122, hier S. 107.

Zwischen dem 7. August 1910 und dem 2. April 1911 erschienen dort unter der Rubrik »Prager Streifzüge« insgesamt 34 Reportagen und Feuilletons, deren Mehrzahl der Autor in den Sammelband von 1912 aufnahm. Diese Lokalreportagen und -feuilletons werden in der Forschung als Übergang zur literarischen Reportage bezeichnet.⁴⁷⁴ Durch Aufnahme von Geschichten, Anekdoten und narrativen Elementen kann die literarische Reportage bzw. das literarisierte Feuilleton durchaus zu einem »kleinen Roman« werden, wie Kisch selber nahelegt.⁴⁷⁵ Gilt die Reportage generell als hybride Form zwischen Journalismus und Literatur, so lassen sich Kischs vor 1914 entstandenen literarisierten Feuilletons, die in der Regel die zeitgenössische Wirklichkeit Prags beobachten, als »offene Form« der kleinen Prosa zwischen Journalismus und Literatur bezeichnen, die neben tatsachenbezogenen berichtenden Elementen auch persönliche Kommentare und autobiografische oder geschichtliche Reminiszenzen aufweisen. Das Fußball-Feuilleton erschien 1920 in leicht veränderter Form in dem Sammelband *Die Abenteuer in Prag*; auf signifikante Unterschiede zwischen den beiden Versionen wird an entsprechender Stelle eingegangen.⁴⁷⁶ Kischs Fußball-Text unterscheidet sich von der Mehrzahl der Prager Reportagen durch zwei Merkmale: den Bezug auf die Vergangenheit anstatt die Gegenwart und die Fokussierung auf die eigene Person als typischen Repräsentanten der jungen Generation.

Kischs Fußballtext lässt sich jedoch nicht eindeutig in die Gattungsunterscheidung einordnen, die der Autor 1918 vorgeschlagen hat und in der er die Reportage (mit den Merkmalen Tatsachenbezug, Sachlichkeit und Authentizität) vom Feuilleton und vom Kommentar abgrenzt.⁴⁷⁷ In seinem Bezug auf eigene Jugenderlebnisse weist Kischs Fußball-Text eine Nähe zur literarischen Autobiografie im Expressionismus auf. Die Formenvielfalt der lebensbeschreibenden Literatur (Prosa, Essay, Brief- und Tagebuchliteratur) ermöglichte den expressionistischen Autoren das Experimentieren mit Formen literarischer Selbstdarstellung. Kisch verknüpft das Thema Fußball nicht nur mit dem Motiv der jugendlichen Rebellion, des vitalen Protests gegen autoritäre Strukturen, sondern er stilisiert sich und seine fußballspielenden Altersgenossen im Nachhinein zu »Märtyrern im Fußballdress« und zu Vorkämpfern des gesellschaftlichen

474 Dieter Schlenstedt, *Egon Erwin Kisch. Leben und Werk*, Berlin 1985, S. 47f. sowie 75–93. Literarische Tradition hierbei: Heine, Dickens, Zola.

475 Kisch, Der Clamsche Garten, in: *Aus Prager Gassen und Nächten. Gesammelte Werke, Bd. 2/1*, S. 11. Vgl. allgemein Caterina Kostenzer, *Die literarische Reportage. Eine hybride Form zwischen Journalismus und Literatur*, Innsbruck [u. a.] 2009. Der Begriff »offene Form« zur Beschreibung von Kischs Reportagen bei Schlenstedt, S. 80.

476 Kisch, *Die Abenteuer in Prag*, Wien, Prag, Berlin 1920, S. 103–107.

477 Kisch, Wesen des Reporters, in: *Reporter und Reportagen. Texte zur Theorie der Reportage der zwanziger Jahre*, hrsg. v. Erhard H. Schütz, Gießen 1974, S. 40–44.

Fortschritts.⁴⁷⁸ Man mag zunächst vermuten, dass Kisch durch den Gebrauch einer journalistischen Form (der Reportage) zur Darstellung eines autobiografischen Themas den Eindruck von Objektivität und Allgemeingültigkeit hervorrufen will und damit den subjektiven Aspekt, der in expressionistischen Texten generell im Vordergrund steht, reduziert. Ein genauerer Blick auf den Text in seinen beiden Versionen lässt jedoch das Spannungsverhältnis zwischen den objektiven und subjektiven Momenten erkennen, womit Kischs literarisierter Fußball-Text zu einem Exemplar expressionistischer Autobiographik wird.

Kischs Text vermittelt einen lebhaften Eindruck von den sozialen Bedingungen, unter denen das Fußballspiel in den 1890er Jahren von der jungen Generation aufgegriffen wurde, und den kulturellen Bedeutungen, die es dabei annahm. Wie oben erwähnt, entwickelte sich der Fußball in städtischen Zentren des deutschsprachigen Raums, was auch die zweisprachige böhmische Hauptstadt einschließt, bis in die 1890er Jahre zunächst und ursprünglich als Spiel an den höheren Schulen, wo es entweder von Lehrern aktiv gefördert oder von den Schülern als »wildes« illegales Spiel betrieben wurde.⁴⁷⁹ Kischs Feuilleton betont den Unterschied zwischen dem wilden Fußballspiel der Schüler, das einzelne Vergleiche und Wettkämpfe zwischen Jahrgängen und Schulen einschloss, und dem langsam entstehenden Spielbetrieb Prager Fußballvereine mit ihren offiziellen Organisationsstrukturen. Im Zentrum von Kischs Text steht der Konflikt zwischen der jungen Generation und Autoritätsfiguren und -institutionen, wobei der autobiografische Rückblick eine Historisierung dieses Konflikts erlaubt. Das Fußballspielen wird hier zum Medium individueller und gemeinsamer jugendlicher Selbstentfaltung; der Schauplatz dieser Entfaltung ist also den kontrollierenden Blicken und moralischer Verurteilung durch Autoritätsfiguren entzogen. Der Anspruch der jungen Generation auf Autonomie und eigenständiges Handeln und Denken drückt sich nicht nur in der Ausübung des verbotenen, »wildes« Fußballspiels nach der Schule aus, sondern wird mit Hilfe einer Körper- und Ballspieltechnik erprobt, die auf das effektive Zusammenspiel einzelner innerhalb einer Mannschaft und die Befolgung akzeptierter Spielregeln zugeschnitten ist. Kischs Feuilleton verknüpft am Beispiel des Fußballs die »Hochwertung der Jugendlichkeit« mit einem besonderen Interesse an Autoritäts- und Generationskonflikten.⁴⁸⁰ Kischs Text impliziert des Weiteren, dass das Fußballspielen der Schuljungen ein »reflexartiger Ausgleich« gegen die geistigen

478 Hermann Korte, Literarische Autobiographik im Expressionismus, in: *Naturalismus. Fin de Siècle. Expressionismus 1890–1918*, hrsg. v. York-Gothart Mix, München 2000, S. 509–521.

479 Vgl. Dietrich Schulze-Marmeling, *Der gezähmte Fußball. Zur Geschichte eines subversiven Sports*, Göttingen 1992, S. 72.

480 Vgl. Anz, *Literatur des Expressionismus*, S. 79.

und körperlichen »Schäden des häuslichen und Schullebens«, und hier vor allem die Überbetonung des Intellektuellen, anzusehen ist.⁴⁸¹

Neben dem jugendlichen Selbstverständnis und der Stilisierung des Fußballs zu einer Form körperkultureller Rebellion findet sich in Kischs Text ein weiteres Element der expressionistischen Literarisierung des Fußballs. Sein Feuilleton hebt in manchen Passagen die erzieherische Funktion des Fußballspiels hervor, dem eine »Tendenz zur Selbstbeherrschung und Einfühlung in planmäßiges Zusammenwirken« innewohnt.⁴⁸² Die »Bildung des Verantwortungsgefühl[s]« beim Fußballspielen⁴⁸³ ist eine alternative Bildung, die dem sturen Auswendiglernen und der gehorsamen Pflichterfüllung in der Schule diametral entgegengesetzt ist. Indem Kisch die fußballspielenden Schüler zu jugendlichen Rebellen stilisiert, macht er zugleich auf tiefere Korrespondenzen zwischen den auf dem Spielfeld geltenden Regeln und denen der breiteren Gesellschaft aufmerksam. Der auf dem Spielfeld praktizierte Ausgleich widersprüchlicher Tugenden (individueller Einsatz und mannschaftliche Geschlossenheit; Aggression, Inspiration und Fairness; unbedingte Aufopferung und Beachtung der Regeln) korrespondiert mit gesellschaftlichen Normen und Strukturen. Die Beliebtheit des »wilden« Fußballspiels bei Schülern der höheren Lehranstalten wurde zuweilen damit begründet, dass junge Akademiker über ihre körperliche Eignung hinaus über individuelle Charaktereigenschaften verfügten, die sie in die Lage versetzten, geeignete bzw. neue Spielkonzepte zu entwickeln und die Spielweise einer Mannschaft zu verändern. Bei der Ausprägung eines Spielstils allerdings ist eine Dialektik von individuellen und kollektiven Elementen festzustellen; zwar sind es im allgemeinen Einzelspieler, die Spielweise und -stil beeinflussen können, doch sind für die Ausprägung ihrer spielerischen Individualität auch Erfolge und Misserfolge der Mannschaft von Bedeutung.

Ausgehend von der Nachricht, dass die Schule seines jüngeren Bruders ihren Schülern nunmehr die Mitgliedschaft in einem Fußballklub erlaube,⁴⁸⁴ richtet Kisch den Blick auf die eigenen Erfahrungen im Prag der 1890er Jahre und schildert die Entstehung der frühen Fußballkultur, in der sich improvisierte und halböffentliche Spiel von Schülermannschaften parallel zur offiziellen Spielkultur der Fußballvereinigungen bzw. -abteilungen entwickelte, zu deren Beitritt Kisch und seinen Altersgenossen nicht nur die erforderlichen Geldmittel, sondern auch der »Mut gegenüber den maßgebenden Faktoren der Klubs« fehlten (65). Der Fußball wird damit beispielhaft zum Spiel der »durch strenge Gesetze

481 Fendrich, *Sport*, S. 66.

482 Ebd., S. 65.

483 Ebd.

484 Es mag sich hierbei um Arnold oder Friedrich Kisch handeln, die jüngsten der vier Brüder Egons. Vgl. die Fotografien der Geschwister in Schlenstedt, S. 18 (datiert von 1896, wo Arnold etwa 4 Jahre alt ist) und Kisch, *Briefe an den Bruder Paul*, nach S. 80.

gebändigten männlichen Jugend« stilisiert, als das es zeitgenössischen Beobachtern erschien.⁴⁸⁵ Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung und bis zu seinem Weggang nach Berlin 1913 war Kisch als Fußballer aktiv. Er spielte als Linksaußen beim DBC (Deutschen Ballspiel-Club) Sturm Prag, den er 1898 als gerade erst 13-jähriger mitgegründet hatte; daneben bekleidete er das Amt des Vereins-Ballwarts und war Vorsitzender des deutsch-böhmischen Fußballverbandes, der 1911 aus dem Verband der Prager deutschen Fußballvereine hervorging, der außer dem DBC Sturm sechs weitere Vereine umfasste und die Interessen der deutschsprachigen Prager Vereine im 1904 gegründeten Österreichischen Fußballverband vertreten sollte.⁴⁸⁶ In Kischs sportlichen und sportorganisatorischen Aktivitäten zeigt sich die zeitgenössische Tendenz, einzelne, lokale Vereine in übergreifende Strukturen einzubinden, um so den an diesem neuen Sport beteiligten Gruppen eine Einflussnahme auf die wirtschaftliche und gesellschaftspolitische Entwicklung ihres Sports zu erlauben.

Aus Kischs Schilderung geht die feste Verankerung des Fußballs in der bürgerlichen Jugend hervor; an den Schülerspielen, die um die Mitte der 1890er Jahre stattgefunden haben dürften, nehmen ausschließlich Gymnasiasten und Realschüler teil, deren Schüler den mittleren und oberen Schichten des Bürgertums entstammten, vor allem den neuen technischen und akademischen Berufen; das Fußballspielen im allgemeinen und die Mitgliedschaft in einem Fußballklub im Besonderen wurden von der Schulleitung strengstens bestraft. Nach dem Besuch einer Klosterschule (bis 1895) absolvierte Kisch von 1896 bis 1903 die Erste Deutsche Staatsrealschule in Prag, die unter dem Namen Nikolander-Realschule bekannt war. Die Orte dieser inoffiziellen Fußballkultur, die sich trotz des Verbots der Schulbehörde entwickelte, befanden sich an der Peripherie der von den städtischen Behörden zu Ballspielen freigegebenen Spielflächen, womit Kischs Feuilleton die typischen sozialhistorischen Bedingungen aus der Frühzeit des Fußballsportes reflektiert: »zum Spielfelde wählte man die äußersten Ränder der Kaiserwiese, des Dejwitzer Exerzierfeldes und des Invalidenplatzes (der Teil, der hart an die Heinesche Beszung grenzt, war immer von Schülermannschaften bevölkert)« (64f.). Als weitere »unverbaute[] Flächen Prags«, auf denen man trainierte und Wettkampfspiele ausrichtete, nennt der Text öffentliche Parkanlagen und Freiflächen wie die »Kneippwiese, die Holeschowitzer Heide und de[n] Canalsche[n] Garten« (65). Fußballspiele wurden am Rand dieser Räume ausgetragen, »um vor den Blicken eines vielleicht patrouillierenden Professors möglichst gedeckt zu sein« (65). Kischs Wortwahl

485 Fendrich, Sport, S. 70.

486 Klaus Haupt, *Egon Erwin Kisch (1885–1948), der rasende Reporter aus dem Prager »Haus zu den zwei goldenen Bären«*, Berlin 2008 (Jüdische Miniaturen, 68), S. 17; Marcus G. Patka, *Egon Erwin Kisch. Stationen im Leben eines streitbaren Autors*, Wien [u.a.] 1997, S.31; Schlenstedt, S. 16.

zeigt, dass manche Spielorte sowie die Überwachung des außerschulischen städtischen Raums durch den Lehrkörper militärische Konnotationen zugewiesen bekommen.

Der sich im Fußball kristallisierende Konflikt zwischen der jungen Generation und älteren Autoritätsfiguren zeigt sich in der überwiegend ablehnenden Haltung des Lehrkörpers gegenüber dem Fußballspiel, die Kischs Text zusätzlich als in sich widersprüchlich entlarvt. Das Fußballverbot erstreckte sich ursprünglich auf die »Jugendspiele«, bei denen sich die Schüler bei Disziplinen wie dem Schlagball, Barlauf und dem Passatschlagen langweilten; erst nach einem Boykott dieser Jugendspiele durch die Schüler »erlaubte man uns für jeden Spieltag ein knapp bemessenes Fußballspiel.« (64) Deutlich wird hier, dass das Fußballspielen von den Schülern als attraktive Alternative zum drillmäßigen, altmodischen Turnen empfunden wurde, das vor allem die Leibesübungen betonte und dabei den Einzelnen in eine militärartige Formation einordnete. Kischs Text deutet des Weiteren eine Distanzierung der jungen Fußballspieler vom ideologischen Hintergrund der Jugendspiel-Bewegung der 1890er Jahre an. Zwar empfahl diese Bewegung die Einführung von Spielnachmittagen an höheren Schulen, wobei sich Einzelübungen mit Bewegungsspielen abwechseln sollten, doch sollten diese Veranstaltungen der Herstellung eines Gemeinschaftsbewusstseins dienen, Nationalgefühl und Patriotismus fördern und zugleich Klassengegensätze überbrücken; de facto handelte es sich hierbei um eine bürgerlich-nationale Reaktion gegen die zunehmende Instrumentalisierung des Jugendsports in der Arbeiterbewegung.⁴⁸⁷

Aus Kischs Text geht hervor, dass das Fußballspiel in eine bestehende Organisationsform jugendlicher Körperkultur integriert werden und sich sogar den vorherrschenden Vorstellungen vom Turnen angleichen sollte. Kischs Hinweis auf einen Turnlehrer, der »in der Besprechung eines Jugendspiel-Wettspiels dem besten Stürmer« vorwarf, »daß er beim Laufen eine schlechte – Körperhaltung einnehme« (66), wirft ein Schlaglicht auf die ablehnende Haltung der deutschtümelnden Turnerschaft der Zeit.⁴⁸⁸ Kisch zitiert des Weiteren den absurden Vorschlag »eines sonst ganz intelligenten Schulpädagogen«, »man möge, um Füße und Hände in gleichem Maße auszubilden, mitten im Fußballspiel nach jedem Goal Hantelübungen einführen...« (66).⁴⁸⁹ Durch ellipti-

487 Siehe hierzu Eisenberg, Fußball in Deutschland, S. 185.

488 Vgl. etwa die Schmähschrift von Karl Planck, *Fußlümmelei – über Stauchballspiele und englische Krankheit* (1898), der die Unschönheit und Balancelosigkeit der erforderlichen Körperbewegungen abqualifiziert, und dagegen den Fußballpionier Konrad Koch, der in der *Deutschen Turnzeitung* überlegt, wie aus dem Fußball ein deutsches Spiel werden könne. Zu diesen Kontroversen vgl. Schulze-Marmeling, S. 64–73.

489 In seinem Vorwort zu dem Band *Der Sport am Scheidewege* (1928) greift Kisch diese Vorurteile, aus seinem Feuilleton zitierend, auf; Egon Erwin Kisch, *Der Sportsmann als*

sches Zitieren derartiger zeitgenössischer Vorurteile gegen die »englische Krankheit«, das »Ballfieber« (64) bzw. »Fußballfieber« (66) zeigt Kisch den in nationalkulturellen Vorurteilen befangenen »Haß« der Lehrer gegen das »rohe Spiel« (66) und die Absurdität ihrer Versuche, das importierte Fußballspiel den Vorstellungen des »deutschen« Turnens anzugleichen. Die Haltung der Autoritätsfiguren oszilliert zwischen Ablehnung und Assimilation. In der expressionistischen Literatur werden Lehrer und Professoren häufig als repräsentative Hassfiguren der älteren Generation dargestellt. Ein weiteres Element der Fremdartigkeit des neuen Mannschaftsspiels kann man darin sehen, dass Fußballern die straffe männliche Haltung nicht auferlegt wurde; auf zeitgenössischen Fotos präsentieren sich die Mannschaften häufig als lockere und offene Gemeinschaft. In der revidierten Fassung des Feuilletons führt Kisch weitere Autoritätsfiguren an, die auf Grund generationeller und nationalistischer Vorurteile den neuen Sport ablehnen: »Verrohung der Jugend«, schrien die Ethiker. »Die eingeschleppte englische Krankheit«, schalten die Turner und antizipierten das Gott-straft-England. »Vernachlässigung der Schule«, zeterten [...] die Pädagogen.« (396) Dass sich die Prager Fußballvereine an nationalen Vorgaben orientierten, geht noch aus Kischs Vorwort zu Willy Meisls Band von 1928 hervor.⁴⁹⁰ Im Gegensatz zum deutschen Kulturseparatismus, den die *Bohemia* in ihrer Redaktionsorientierung verfolgte, trug Kischs Verein, der DBC Sturm Prag, durchaus Wettkampf- und Meisterschaftsspiele mit tschechischen Vereinen aus.⁴⁹¹ In der erweiterten Fassung des Fußball-Feuilletons von 1920 führt Kisch zusätzlich die ablehnende Haltung der Eltern an: »Ein gefährliches Spiel«, ängstigten sich die Eltern und lasen uns nachdrücklich aus der Lokalchronik vor, wenn sich jemand beim Fußball einen Arm oder ein Bein gebrochen hatte.« (396)

Die informelle, improvisierende Fußballkultur der Schüler richtet sich gegen Versuche, sie zu unterdrücken, wobei man das schulische Spielverbot durch Einfallsreichtum und praktische Maßnahmen (etwa das Tragen der Spielkleidung unter der Schuluniform) umgehen konnte. Als Angehörige der bürgerlichen Mittelschichten scheinen Kisch und seine Kameraden über die erforderliche Spielkleidung und -ausrüstung bestehend aus »Dreßhemd, Stulpen, Schienbeinschützer und Dreßhosen« verfügt zu haben (65). Das an den Rändern

Schiedsrichter seiner selbst, in: Willy Meisl, *Der Sport am Scheidewege*, Heidelberg 1928, S. 7–18, hier S. 8.

490 »In Prag, wo Professor Hueppe, der Vorstand des Deutschen Fußballbundes lebte, wurden die tschechischen Sportvereine von den deutschen mit den gleichen fadenscheinigen Gründen boykottiert, mit denen man später die Deutschen von der Beteiligung an den Olympiaden auszuschließen versuchte.« Ebd., S. 8f. – Ferdinand Hueppe (1857–1938) war 1. Vorsitzender des DFC Prag und nahm 1900 an der Gründung des DFB teil, dessen Vorsitz er bis 1904 innehatte.

491 Schlenstedt, S. 55.

der großen Exerzierplätze und städtischen Parkanlagen befindliche Spielfeld wurde auf recht primitive Weise durch abgelegte Straßenkleidung markiert, wobei »Kleiderhaufen« die Goalstangen bildeten; man kam ohne Querpfeiler und »Goalnetze« aus (65). Der Erwerb und die immer wieder erforderliche Reparatur eines Lederballs wurde von der Mannschaft durch Zusammenlegung des Taschengelds bestritten. Zwar fehlten die Geldmittel zur Anschaffung authentischer Fußballschuhe, doch behalf man sich durch Improvisation: »und wenn man sich vom Schuster fünf feste Lederstöpsel auf die Stiefelsohlen nageln ließ, so konnte man schon in dem Wahne leben, ein Paar englischer Treter sein eigen zu nennen.« (65) Dass sich der semioffizielle Spielbetrieb der Schülermannschaften organisatorisch dem regulären Spielbetrieb der seinerzeit gerade entstehenden Fußballvereine angeschlossen, geht aus Kischs Bemerkungen über Spieldauer (»zweimal je fünfunddreißig Minuten«, 64) und Schiedsrichter hervor, die übrigens aus »Unparteiischen« und »Goalrichter[n]« bestanden (65). Auch die publizistische Vermittlung dieser informellen Spielkultur ähnelte der der Vereinskultur, allerdings mit einem gewichtigen Unterschied: Um möglichen Bestrafungen durch die Lehrer vorzubeugen, wurden »[i]n der Zeitung [...] oft alle zweiundzwanzig Spieler nur mit Pseudonymen angekündigt« (64).

Während Kischs Text den subversiven, rebellischen und dadurch gemeinschaftsbildenden Charakter des Fußballspielens im sozialen Kontext der 1890er Jahre hervorhebt, scheint er bei der Beschreibung fußballerischer Aktionen mehr Wert auf den individuellen Spieler als auf die Mannschaft zu legen. Das Spiel bietet zahlreiche Gelegenheiten, »ein Goal zu schießen« (64); »die Balltechnik zu üben« (65) ist hingegen dem Training vorbehalten; die Rollenverteilung innerhalb des Teams ist relativ offen (man kann »ein Endback oder ein Forward« sein; 66). Fußballaktionen werden auch außerhalb der Spiel- und Trainingskontextes praktiziert, denn »zu Hause und in der Schule« wurde »mit allen Gegenständen« »gedribbelt«, kombiniert« und »geshootet«, die nicht niet- und nagelfest waren.« (66) Dieses Dribbeln ist darauf angelegt, Mitschüler und vor allem Angehörige der älteren Jahrgangsstufen zu beeindrucken (65 f.), doch anstatt gemeinschaftsbildend zu sein, sind diese auf dem Schulhof oder im Korridor mit einer Orangenschale vorgeführten Dribbelkünste Ausweis der individuellen Ballbeherrschung. Gemeinschaftsbildend dagegen wirken Gespräche über den Fußball, besonders wenn »[d]ie Namen der Großen im Fußballreich« erwähnt werden, die zuweilen derselben Schule angehörten (66). Das »Vergnügen« am Fußballspielen, die »Liebe zum Fußballspiel« gehen einher mit einem tiefen »Verständnis« sowie Bewunderung für die fußballerischen »Leistungen« gleichaltriger und älterer Schüler; aus dieser Bewunderung wiederum entwickelt sich ein »Ehrgeiz nach solchem Ruhm«, wie ihn die lokalen Fußballstars genießen, die in regulären Vereinen spielen und deren Leistungen in der Berichterstattung der Presse reflektiert werden. Mit diesem Hinweis auf die enge

Verbindung von sportlicher Praxis und metasportlicher Kommunikation in der jungen Generation gibt Kischs Feuilleton der in Fußballtexten verhandelten Wechselwirkung aus Individualität und Gemeinschaftssinn eine besondere Wendung. Hauptmerkmal der halböffentlichen jugendlichen Fußballkultur ist damit vor allem das Vergnügen und die Geselligkeit, die das gemeinsame Spiel produziert, und nicht der unbedingte Siegeswillen und das systematische Training. Im Text heißt es daher lapidar: »Man spielte.« (65).

Im individualhistorischen Rückblick, den der Text inszeniert, wird das dem eigenen sportlichen »Vergnügen« dienende Fußballspielen zur jugendlichen Rebellion gegen die schulische Autorität stilisiert. Der auffallend häufige Gebrauch des unpersönlichen Pronomens »man« deutet diesen überindividuellen Zug an, der beispielsweise im letzten Absatz der Fassung von 1912 präzisiert wird. Kischs Rückblick auf die »Kinderzeit des Fußballsportes«, die mit der Kinderzeit des Autors zusammenfällt, wird damit zu einem Rückblick auf eine bestimmte Phase der Jugendbewegung, die ihm beim Abfassen des Feuilletons 1912 zu Ende zu gehen scheint. Manche der »einstigen Märtyrer im Fußball-dreß« (66) seien zu relativ progressiven Figuren in der bürgerlichen Gesellschaft Prags geworden. Kisch ist diesem Fortschritt gegenüber allerdings skeptisch eingestellt. In seinem Rückblick auf die fußballbegeisterte Jugend bildet das Jahr 1912 den Zeitpunkt, zu dem »der fußballspielenden Jugend« durch die ausdrückliche »Patronanz der Schule« der Sport erlaubt werden, wodurch ihr der »romantische[] Reiz des Verbotenen« genommen werde, so dass diese Jugend aufhören werde, »mit ungeteilter Begeisterung bei der Sache zu sein« (66f.). Zugleich werde klar, dass »[d]as Sportliche« »nur eine Ingredienz« der umfassenderen Rebellion der Jugend war (67). Am Beispiel der jugendlichen Fußballbegeisterung seiner Generation blickt Kischs Feuilleton auf die Jugendbewegung um 1900 zurück, wodurch der Rückblick, wie es im Text heißt, zu einem »Nekrolog« wird (66). Damit teilt Kisch die Einstellung zahlreicher expressionistischer Autoren, die ab 1910 als literarische Jugend- und Protestbewegung auftraten und denen die ursprüngliche Jugendbewegung als überlebt, begrenzt und verbürgerlicht galt.⁴⁹² Indem Kisch die von der Schulleitung erlassene »Erlaubnis zum Fußballspiel« zum Anlass seines individual- und generationsgeschichtlichen Rückblicks macht, zeigt er die vollendete Etablierung des Sports in den bürgerlichen Organisationsformen und macht auf den residualen Protestgehalt aufmerksam.

Die Entschärfung der engen Verbindung zwischen protestierender Jugend und dem neuen Fußballsport wird in der revidierten Fassung von 1920 noch deutlicher markiert. Kisch nahm die revidierte Fassung in den Abschnitt »Verlauf einer Jugend« der *Prager Abenteuer* auf. In dem neuen Titel »Laß mich

492 Vgl. Anz, S. 80.

ins Goal!« kommt die individualistische Komponente deutlicher zum Vorschein.⁴⁹³ Das mag mit der nach 1918 erneut und radikaler gestellten Frage nach dem individuellen Subjekt zu tun haben, um die sich auch Joseph Roths Sportreportagen aus den späten 10er und frühen 20er Jahren drehten. Die dringende Bitte »Laß mich ins Goal!« geht bei Kisch allerdings auf Ermüdung zurück:

Wir spielten von zwei Uhr nachmittags, bis der Abenddämmer das Feld belegte. Wer physisch nicht mehr weiterkonnte, ausgepumpt war bis aufs letzte – immer noch konnte er einen verantwortungsvollen, aufregungsreichen, aber nicht so bewegten Posten erhaschen, wenn er den Torwächter bat: Laß mich ins Goal. (395)

Neben den physischen Anforderungen, die das Fußballspielen an den einzelnen stellt, ist auch eine flexible Rollenverteilung bei gemeinsamem Spiel in der Mannschaft wichtig. Während die erste Fassung die Entwicklung vom wilden, subversiven Spiel nach der Schule zu einem halbregulären, wettkampforientierten Spielbetrieb von Schülermannschaften schilderte, betont die zweite Fassung von 1920 den improvisierten Charakter des Fußballspielens, wie aus den revidierten Angaben zu Spielorten, Zeitdauer und Ausrüstung hervorgeht:

Im Stadtpark fing es an. Der Ball war noch kein echter. Entweder eine Fetzenkugel, von vier Plüschsektoren eingefasst, zwei schwarzen, einem roten und einem braunen; ad hoc gekauft, Preis sechs Kreuzer. Oder ein Gummiball, ein großer, mit Kinderbildern bemalt, oder ein kleiner roter oder ein wirklicher Tennisball. (395)

Während er Fetzenball rasch auseinanderfiel, bekam der Gummiball Luftgruben, ehe er zum »formlose[n] Fetzen« wurde. Ein wirklicher Fußball, mit dem man »regelrecht« und »Wettspiele« spielte, wurde bei »Fiedler auf dem Wenzelsplatz« erstanden. Das Fußballfieber der Schüler wird als »unser Gottesdienst« bezeichnet; die Opposition der Autoritätsfiguren (die um Eltern erweitert sind) rascher zusammengefasst.

Die revidierte Fassung von 1920 unterscheidet sich des Weiteren durch die extensive Verwendung englischer Fußballausdrücke. So ist beispielsweise von »Half time und Time« (395) die Rede, von »Out« (397) und »Outline« (398), »Half back« und »Goalmann« (398), »Centern, Dribbeln, Stoppen [sic], Fälschen, Shoutern, Kombinieren, Passen und Rempeln, von Umparken, Off-Side, Centerhalf, Challenge-Cup, Oxfords, Chromleder, Elfyardstößen, Balltechnik, Niedergesäß« (398).⁴⁹⁴ Die ausgiebige Verwendung der englischen Fußball-

493 Kisch, *Aus Prager Nächten und Gassen. Prager Kinder. Die Abenteuer in Prag*, S. 395–398.

494 In dem ab etwa 1880 weitverbreiteten 2-3-5-Spielsystem operieren Halfback und Centre-Half in der Mitte des Spielfeldes; zwar übernehmen sie Verteidigungsaufgaben, spielen aber in der Regel in vorgezogener Position. Ein »Umpire« ist in der Fußballsprache ein Linienerichter; Spiele wurden in der Frühphase von zwei Umpires geleitet, die sich aus den Spielern der beiden Mannschaften rekrutierten und an der Seitenlinie zu bleiben hatten;

sprache in der Fassung von 1920 lässt die internationale Dimension hervortreten. Die revidierte Fassung gibt weiterhin zahlreiche Namen damaliger Fußballstars und -vereine, darunter auch solche des 1896 gegründeten DFC (Deutschen Fußball-Clubs) Prag, dessen Mitglieder sich aus der deutschsprachigen jüdischen Bevölkerung Prags rekrutierten; andere Namen verweisen auf deutsche und ungarische Spieler und Vereine.⁴⁹⁵ Dass Kisch diese Spieler- und Vereinsnamen in die Fassung von 1920 einfügt, ist nicht nur eine nostalgische Reminiszenz an die Frühzeit des Fußballs und die Rolle der Medienberichterstattung bei seiner Popularisierung innerhalb der jungen Generation. In der Historiografie des Fußballs in der Doppelmonarchie und in ihren Nachfolgestaaten ab 1918 hat man die Rolle nationaler Fragen bei der Etablierung dieses Sports notiert, vor allem im Hinblick auf tschechische und ungarische Vereine. Kischs Aktivitäten im Hinblick auf den Fußball, die literarischen und sprachlichen Revisionen seines Fußball-Textes sowie die sportpolitischen Strategien der Prager und anderer Vereine lassen interne Rivalitäten und Spannungen zwischen nationalen Gruppen erkennen; zugleich strebten diese Vereine die eigenständige Teilnahme an internationalen Meisterschaftswettbewerben an.⁴⁹⁶ Die Nennung dieser Namen lässt sich auch als Reflex auf die rapide Nationalisierung des Fußballs in den Nachfolgestaaten des Habsburger Reiches und der geopolitischen Neuordnung Mitteleuropas verstehen. Die im Vergleich mit der Fassung von 1912 stärker forcierte internationale Dimension in der Fassung von 1920 kann man auch im Zusammenhang mit Kischs zunehmender Linksorientierung verstehen. Die Tatsache, dass seine Prager Feuilletons und Reportagen, darunter auch der Band von 1920, zumeist zeitgleich in tschechischer Sprache erschienen, fügt sich in dieses Bild.⁴⁹⁷

Dennoch lässt sich auch gegen Ende der revidierten Fassung eine Tendenz zur Individualisierung erkennen. Hier wird eine als Erinnerung gestaltete

erst im Laufe der 1880er Jahre wurde ein neutraler »referee« (Schiedsrichter) eingeführt, der zunächst Dispute zwischen den Umpires entschied und nach einer Regeländerung 1891 das Gesamtspiel kontrollierte. Der erstmals 1871 in Wien ausgetragene »Challenge Cup« war ein Pokalwettbewerb, zu dem die besten Mannschaften aus Österreich, Ungarn und Böhmen eingeladen wurden. Der Name Challenge Cup leitet sich von seinem britischen Gegenstück her, das erstmals 1871 ausgetragen wurde. Ein »Oxford« ist ein Schnürschuhtyp.

495 Namentlich genannte Spieler des DFC Prag sind Eisenstein (396), Franz und Pepi (Josef Friedl, O. Görner und Rolf Kinzel (398). Der DFC Prag bestritt 1903 das erste Endspiel um die deutsche Meisterschaft gegen den VfB Leipzig. In der Verteidigung des DFC Prag spielte ein Dr. Paul Fischl, der zugleich Redakteur des *Prager Tagblatts* war. Spieler- bzw. Vereinsnennungen sind Wacker Leipzig (gegr. 1895), Preußen Berlin und Torna Budapest (gegr. 1899, d.i. Ferencvaros Torna, der Turnverein der Franzstadt).

496 S. die Hinweise bei Goldblatt, S. 139f., und bei Michael John, Österreich, in: *Fußball, soccer, calcio*, S. 65–93, v.a. S. 67f.

497 Květoslav Chvatík, Sieben Etappen der Prager Moderne, in: *Die Prager Moderne. Erzählungen, Gedichte, Manifeste*, hrsg. v. dems., Frankfurt/M. 1991, S. 345–388 (S. 372).

Wunschfantasie des Autors wiedergeben, die in der ursprünglichen Fassung nicht einmal ansatzweise vorkam. Das »Fußballreich«, von dem hier die Rede ist, erscheint vollständig entpolitisiert und allein auf individuelle Wünsche zugeschnitten:

Man träumte, ein Großer zu werden im Fußballreich. Lief abends glühend und allein durch die Gassen, einen imaginären Ball vor den einwärts gerichteten Fußspitzen, hart an einer imaginären Outline, dribbelte an einem imaginären Halfback vorbei, ein imaginäres Publikum, tausendköpfig, zehntausendköpfig, feuerte an, ›hipp, hipp, schrien die vorgebeugten Menschen, und die Barriere bog sich, der nachlaufende Deckungsmann blieb ›trop‹ zurück,⁴⁹⁸ der Endback wurde zur Seite gerempelt, ein imaginärer Goalmann lauerte, kauerte, schauerte mit unendlich weit geöffneten Armen und geballten Fäusten, aber er konnte den übermächtigen, haarscharfen und gut gefälschten Stoß nicht halten. Goal! (398)

Aneinandergereihte Kurzsätze und zahlreiche rhetorische Mittel erzeugen eine Spannungssteigerung, die nach dem Ausspielen der Gegenspieler mit einem erfolgreichen Torschuss endet. Obwohl die zitierte Passage mit dem unpersönlichen Pronomen beginnt, schildert sie die Phasen einer erfolgreichen Aktion eines Einzelspielers, dessen körperliche Fähigkeiten durch ein ihn anfeuerndes Massenpublikum verstärkt werden. Da Ballbeherrschung, Schnelligkeit und Körpereinsatz betont werden, erscheint der erfolgreiche Torschuss als Ergebnis einer umfassenden individuellen Körpertechnik, die Beine, Arme bzw. Oberkörper (beim Anrempeln des Verteidigers) und gutes Augenmerk (im Blick auf die Position und Haltung des Torwarts) hervorhebt, und weniger als Mannschaftsleistung, die sich etwa aus einem Zusammenspiel mehrerer Spieler ergibt. Die imaginative Erfüllung des Wunsches, ein Tor zu schießen, verwandelt auch die umgebende städtische Welt, deren Orte und Menschen einem Fußballfeld und Stadion angeglichen werden.

In dieser Individualisierung verknüpft Kisch zwei einander ergänzende Trends expressionistischer Fußball-Literarisierungen: das Verhältnis von Einzelspieler und Mannschaft, das zugleich das Verhältnis von individualisierenden und rationalisierenden Tendenzen in dieser Sportart erkennen lässt. Ein Stürmer bzw. Torschütze gilt als erfolgreichster Akteur einer Mannschaft, da sich seine Leistung quantifizieren lässt und am höchsten bewertet wird. Kisch jedoch privilegiert am Ende seines Textes das individuelle Dribbelspiel vor dem Pass- und Kombinationsspiel, bei dem es auf die rasche und koordinierte Zusammenarbeit der einzelnen Spieler ankommt. Die Torschussfantasie, mit der Kischs

498 Die genaue Bedeutung dieser Interjektion ist schwer zu bestimmen. Vermutlich handelt es sich um eine Andeutschung des englischen Verbums ›drop‹ (fallen lassen, hinter sich lassen). Da es in Kischs Text in Anführungszeichen gesetzt ist, könnte man es als Ausruf des Publikums verstehen, das möglicherweise Teil einer triadischen Formel wie »hipp, hipp, trop« ist.

literarisches Feuilleton endet, entspricht aber darin der ›modernen‹, rationaleren Spielweise ab den 1880er Jahren, dass der ballführende Spieler am Rand des Spielfeldes anstatt wie zuvor in der Mitte des Feldes Raum sucht und dass er auch an diesen Randpositionen platzierte Spezialisten wie den Verteidiger (Endback) antrifft.⁴⁹⁹ In Kischs Rückblick auf die subversive Jugendzeit des Fußballs wird das Spannungsverhältnis beider Tendenzen sichtbar.

Max Brod: *Arnold Beer. Das Schicksal eines Juden* (1912)

Brods Entwicklungsroman, der sich als Gegenstück zu den *Jüdinnen* betrachten lässt, handelt von der Identitätssuche eines jungen Juden im Prag des frühen 20. Jahrhunderts. Der Roman schildert verschiedene Phasen von Beers Entwicklung, die insgesamt von »jugendlicher Ziellosigkeit« (176) geprägt ist.⁵⁰⁰ Diese Phasen zeigen ihn als verwöhnten, egozentrischen Schüler, als indifferenten Studenten und als ineffizienten Angestellten in der Firma seiner Vaters, ehe Beer am Ende des Romans den Entschluss fasst, als Journalist in Berlin tätig zu werden. Dieser Entschluss zum Eintritt in ein »neues Leben« (173) des aktiven, öffentlichen Engagements reift bei einem Besuch bei seiner im Sterben liegenden Großmutter im schlesischen Bergland. In Gesprächen mit seiner Großmutter wird bei Beer zugleich das Bewusstsein für jüdische Tradition und die Bedeutung der Familienbindung geschärft, was seinen Entschluss zusätzlich bekräftigt:

Plötzlich sah er sich aus den kleinen Verwicklungen seiner Heimatstadt herausgehoben, vor ein neues Leben gestellt, als hätte ihm erst die Großmutter gezeigt, wie groß die Welt sei und wie verschiedenartig die Möglichkeit zu wirken für den Energischen. (173)

Wie bereits der Vorgängerroman *Jüdinnen* stellt auch *Arnold Beer* ein Zeugnis für Brods Hinwendung zur jüdischen Kultur dar.⁵⁰¹

Zur »jugendliche[n] Ziellosigkeit«, die Arnold Beers Prager Jahre charakterisiert, gehören neben dem modischen Dandytum und relativ kurzlebigen schönggeistigen Interessen auch »mondäne Sportinteressen«,⁵⁰² denen er in seiner Freizeit nachgeht. Beer tritt in einen Tennisklub ein, ist in einem Ruderklub aktiv und besucht Ruderregatten,⁵⁰³ und lässt sich gerne bei Pferderennen sehen;

499 Zur Entwicklung und Veränderung der frühen Spielweisen s. Goldblatt, *The Ball is Round*, S. 34–37.

500 Max Brod, *Arnold Beer. Das Schicksal eines Juden. Roman und andere Prosa aus den Jahren 1909–1913*, Göttingen 2013, S. 15–176. Zitate aus dieser Ausgabe im Folgenden in runden Klammern.

501 Peter Demetz, Vorwort, in: Brod, *Arnold Beer*, S. 7–14, hier S. 7f.

502 Ebd., S. 7f.

503 Auch beim Rudern handelt es sich um einen englischen Sport. In der Prager Sportge-

aktive Sportinteressen paaren sich hier mit der Gelegenheit, geselligen Umgang mit Freunden und Bekannten aus ebenso wohlhabendem Hause zu pflegen. Seine »nebelhafte Energie« allerdings, die auf »Erfüllung aller Wünsche« (50) im Körperlichen wie im Geistigen ausgerichtet ist, führt dazu, dass er häufig »keine Zeit« hat, zwischen dem Körperlichen und dem Geistigen nicht unterscheiden kann oder will und beide am unstimmigen Verhältnis von Leistungswillen bzw. -steigerung und Vergnügensabsicht zu messen scheint (51–54).

Breiten Raum im Mittelteil des Romans nimmt die Schilderung seines Engagements bei der Planung und Vorbereitung einer internationalen Flugschau in Prag ein, wo er als Vorsitzender des Organisationskomitees die Werbe- und Öffentlichkeitsarbeit übernimmt. Dass die Veranstaltung nach mehreren Absagen und Terminverschiebungen schließlich in einem Fiasko endet, erfährt Beer aus der Zeitung, als er sich im schlesischen Grenzland bei seiner Großmutter aufhält. Die Schilderung von Beers diversen Interessen und Hobbies – auch das Briefmarkensammeln gehört als »Sport« dazu (25), obwohl seine Sammlung später eine Rolle als Wertobjekt bekommt – weist eher auf die Inauthentizität dieser Leidenschaften und den »lähmenden Zustand« des Protagonisten hin, wie in der Forschung hervorgehoben worden ist. Bei der Schilderung dieser Lähmungszustände bzw. -perioden allerdings erhöht Brod das Erzähltempo und rafft die erzählte Zeit, womit er nicht nur formal den Inhalt konterkariert, sondern auch der Grundbedeutung des Wortes ›Sport‹ (>disportare‹ als Zeitvertreib) Rechnung trägt. Kurt Hiller hat Brods Variationen des Erzähltempos anders bestimmt: In der gerafften Darstellung von Beers Jugend gebe Brod »das universale Bild eines mittleren intellektuellen jungen Großstadtjuden, der zwischen Philosophie und Fußball, Sanskrit und Experimentalphysik, Polemik und Mondänik, heldischem Organisieren und bleichver zweifelnder Autodiagnose fieberhaft schwankt«,⁵⁰⁴ um danach, mit Beginn des Engagements für die Flugschau, in ein detailreiches Beschreiben mit gemächlichem Erzähltempo zurückzufallen. Wie man diese Änderungen des Erzähltempos auch bewertet, in der Forschung wurde bislang übersehen, dass bei der Darstellung von Beers jugendlichen Sportinteressen dem Fußball eine besondere Bedeutung zukommt, die diesen Sport von anderen vorübergehenden Aktivitäten unterscheidet.

Ein Unterschied besteht darin, dass der Roman dem Fußball, v. a. in der Schilderung eines leidenschaftlichen »Fußballjahr[s]« (41), mehr Raum und Aufmerksamkeit schenkt als den anderen Sportarten. Die einzelnen Fußball-

schichte ist weiterhin bedeutsam, dass das von Ludwig Stiasny aus England importierte Fußballspiel zunächst informell in einer Ballspielabteilung des Eis- und Ruderclubs »Regatta« betrieben wurde, aus der 1896 der DFC Prag hervorging.

504 Kurt Hiller, *Die Weisheit der Langenweile. Eine Streit- und Zeitschrift*, 1. Bd., Leipzig 1913, S. 157.

szenen und das Wiederaufgreifen des Fußballmotivs an signifikanten Wendepunkten des Romans, die auch erzähltechnisch durch eine Unterbrechung der auktorialen Erzählhaltung hervorgehoben werden, legen damit nahe, dass der Fußball mehr als eine der ›mondänen Sportinteressen‹ Beers bildet und eine signifikante Rolle für Beers Entwicklung sowie für Form und Inhalt von Brods Entwicklungsroman spielt. Der Fußball unterscheidet sich zudem durch seine Natur von den anderen im Roman genannten Sportarten, da hier individueller Einsatz und Fertigkeit nur im komplexen Zusammenspiel der Mannschaft oder Gemeinschaft gelten und sich das selbstbezügliche Vergnügen am sportlichen Spiel und am Körpereinsatz mit einem Leistungs- und Siegeswillen mischt. Stand in Kischs Feuilleton die selbsterzieherische Funktion des subversiven Ballspiels zum Vordergrund, so zeigt der Motivstrang des Fußballs in Brods Roman, wie die ziellose jugendliche Hauptfigur allmählich »Selbstbeherrschung und Einfühlung in planmäßiges Zusammenwirken« erlernt und damit sowohl in sportlicher wie sozialer Hinsicht ein »Verantwortlichkeitsgefühl« ausbildet, das auf einen »Ausgleich zwischen individuellen Geltungsbedürfnis und den Interessen der Gesamtheit« ausgerichtet ist.⁵⁰⁵ Einen frühen Hinweis auf die Bildungsfunktion des Fußballs gibt der Roman, wenn er Arnold einen Lesezirkel mit seinen Schulkameraden gründen lässt, der sich im Sommer als Fußballklub fortsetzen soll (33). Wenn Brod Arnold und seine Mitschüler auf Grund ihrer Schülerstreiche, die sich gegen Autoritätsfiguren im Lehrpersonal richten, als »junge Sieger« bezeichnet, stilisiert er die jugendliche Herausforderung institutionalisierter Autoritäts- und Bildungskonzepte zum sportlichen Wettkampf (39). Brods Gestaltung des Fußballthemas und seine besondere Rolle in der Handlungs- und Erzählstruktur im Roman werfen damit ein besonderes Licht auf die Herausbildung des Individuums Arnold Beer im Zusammenspiel mit den Werten der kulturellen und sozialen Gemeinschaft.

Arnold Beers leidenschaftliches »Fußballjahr« wird vom Erzähler als Beginn einer neuen »Ära« in der Entwicklung der Hauptfigur bezeichnet. Merkmale dieser neuen Entwicklungsstufe sind der Protest gegen das ausdrückliche Spielverbot durch Schulleitung und Eltern, die den Fußball für einen moralisch fragwürdigen und körperlich »gefährliche[n] Sport« (41) halten und den Jungen mit diversen Sanktionen und Taschengeldentzug drohen. Als Spielfeld wird ein Areal im Stadtpark requiriert, was seinerseits zu gelegentlichem Eingreifen der Parkaufsicht, eines zwar alten, aber dennoch mit »Tschako und Säbel« ausgerüsteten Parkwächters, und zur wortlosen Konfiskation des Fußballs führt, »denn mit den unverbesserlichen Sportsfreunden zu zanken oder ihnen die

505 Fendrich, *Sport*, S. 65 u. Friedrich Torberg, *Vom Sinn des Mannschaftsspiels* (1972), in: ders., *Wien oder Der Unterschied. Ein Lesebuch*, hrsg. v. David Axmann u. Marietta Torberg, München 1998, S. 37f., hier S. 38.

Vorschriften einzuschärfen, hatte er längst wegen Aussichtslosigkeit aufgegeben.« (42) Arnold unterscheidet sich von seinen Spielkameraden durch seine Autoritätsgläubigkeit und seine Neigung zur Konfliktvermeidung, doch wie in Kischs Feuilleton führt der jugendlich-pubertäre Protest gegen Autoritätsfiguren in Schule, Stadt und Elternhaus zu einem insgesamt improvisatorischen Gemeinschaftsverhalten. Um weniger leicht entdeckt zu werden und vor den »räuberischen Überfällen« des Parkwächters sicher zu sein, spielt man nicht mehr nachmittags, sondern in der Abenddämmerung, wenn die Parkaufsicht ihre Rundgänge nur mehr unregelmäßig unternimmt. Die Verlegung der Spielzeit korreliert damit der sozialen Liminalität des Sports. Der Erzähler nimmt allerdings eine weitere Symbolisierung vor: Ort und Zeit des Fußballspiels rücken den Sport in die Nähe romantischer Natur, wobei die »Abendstunden«, »die auch alles leicht verhüllten hinter Nebeln über den Wiesen und langen Schatten« (42), sowohl naturalisieren als auch verhüllen. Indem Brod das Fußballspiel aus einem genau markierten sozialen Raum herauslöst und einem diffusen Naturraum zuordnet, kann er es mit einer religiösen bzw. kultischen Praxis vergleichen: »Dann [in den Abendstunden] tauchte die Gesellschaft vorsichtig auf, ganz nach Art verfolgter Gottesdienste im Anfang einer Religion« (42) sucht man eine abseits gelegene Spielfläche. Dementsprechend wird der »rollende[] Ball«, mit dem man jeweils spielt, zum »Heiligtum« dieser im Halbverborgenen praktizierenden Jugendsekte stilisiert.⁵⁰⁶ Dieser heilige »Puls des Spieles« (42) kann verschiedene Materialien unterschiedlicher Qualität und Eignung enthalten: Er kann, dies wird an erster Stelle genannt, »mit so viel Schwierigkeiten einem Mäderl abgeschwatzzt oder irgendwo gestohlen« sein (42); er kann mit Gas gefüllt sein und bei jeder Ballberührung zu hoch springen; er kann zu groß und weich, zudem mit »kindischen Bildern« versehen sein; er kann ein leichter billiger Gummiball sein, der bei jedem Tritt weit vom Spielfeld weggrollt; oder er kann Luft verlieren und eingedellt sein, schlecht springen und von einer geraden Flugbahn abweichen oder kaum mehr als eine »hohle Halbkugel« sein, was die Spieler vor zusätzliche Herausforderungen stellt (42f.). In Brods Schilderung des Umgangs mit den verschiedenen Balltypen, die sich übrigens eng an Kischs Schilderung anlehnt, werden individuelle Improvisationsfähigkeit und Geschicklichkeit hervorgehoben, womit die »ganze wohlgeübte Fußstechnik« der Mannschaft verbessert und optimiert werden kann. Gibt ein Luft verlierender und eingedellter Ball »einen hohlen und scheppernden Ton beim Laufen«, weiß man, »nun war das richtige Vergnügen vorbei.« (43) Einige Spieler jedoch, die als »Künstler« bezeichnet werden, nutzen diesen kaum mehr

506 In seinem grotesken Theaterstück *Fußballspieler und Indianer* (1924) greift Melchior Vischer das Motiv vom Lederball als Gegenstand religiöser Verehrung wieder auf; s. weiter unten.

spielbaren Ball, um die »Fälsche« zu berechnen und neue Schuss- und Zuspieltechniken auszuprobieren. In diesem Stadium erweist sich das Kicken und Treten eines entleerten Balles, der nur mehr ein »Klumpen« und ein »Überrest« ist, als kaum mehr möglich, »man trug ihn mehr auf der Fußspitze als man ihn warf«; damit, so der Erzähler, gehe auch die »Elastizität« des Zusammenspiels und die dem Fußball innewohnende Eigenschaft des »Fernkampfes« verloren und der Sport arte in »Nahkampf« und »Prügelei« aus (43). An dieser Beschreibung wird deutlich, dass Eigenschaften des Spielballs darüber entscheiden, welche der beiden dem Fußballspiel innewohnende Tendenzen – zivilisierende gemeinschaftliche Spielkultur oder primitive Gegnerschaft von Individuen – hervorgerufen wird. Da sich der Erzähler an dieser Stelle jeglicher Wertung enthält, erscheint das Fußballspielen als dynamischer Mannschaftssport, der von den Spielern Anpassungs- und Improvisationsfähigkeit sowie flexible Reaktionen auf unterschiedliche materielle Voraussetzungen (Ballqualität, Spielfeld, Ausrüstung) erfordert. Brods Schilderung legt jedoch nahe, dass beim Fußballspielen verschiedene Arten individuellen und gemeinsamen Verhaltens eingeübt werden, die sich an der äußeren Grenze sozialer Normen befinden und diese auch z. T. übertreten können.

Eine weitere Eigenschaft des Fußballspiels, so wird nahegelegt, liegt in seinem Wettkampfcharakter, der zur symbolischen Konfliktlösung (Sieg, Niederlage oder Unentschieden) führt. Trotz zunehmender Ermüdung, »erstickend, keuchend«, spielte man »einfach in die Nacht hinein«, denn »es galt auszugleichen oder den Sieg zu entscheiden, in höchster Spannung und Anstrengung« (44). Der Zwang, eine symbolische Entscheidung herbeizuführen, kann dabei verschiedene Optionen improvisierend austesten. Der Erzähler weist etwa darauf hin, dass mit Einbruch der Dunkelheit immer unklarer werde, ob ein jeweiliger Schuss ins Tor traf oder nicht; man befragte daher »ältere Spieler« und »belästigte sogar Sportzeitungen mit diesem Problem.« (44) Spiele enden oft erst bei völliger Dunkelheit, und »Freunde und Feinde hinkten nach Hause, hungrig, durstig, zerschunden« (44). Die mit dem subversiven Sport verbundene körperliche und geistige Disziplin bildet eine bestimmte Form der Gemeinschaft, die der Erzähler so beschreibt:

für Arnold, wie für alle, lag ein süßer Zusammenhang zwischen ihrer Abgeschlagenheit, dem Schweiß, den Schuhtritten, die sie an ihren Waden schmerzten, an den Schienbeinen, längs derer vielleicht ein gegnerischer Schuhabsatz herabgeglitten war oder sich eingehackt hatte, daß innen die Sehnen brummten, zwischen all dem und dem süßen Fliederduft des Parkes, dem nächtlichen Blüten und einem leisen, eben entschlafenden Vogelgezwitscher – o ein Zusammenhang, in dem diese Knaben stärker als jemals ihre Jugend und die heldenmütige Kraft ihres Blutes und eine sich weitende Freude spürten bis an das schwarze Himmelgewölbe hinauf. (44)

Im letzten Teil des Zitats wird ein Wechsel in der Erzählhaltung erkennbar, die sich durch zahlreiche poetische Mittel und den lyrischen Ausruf von der vorhergehenden Schilderung absetzt. Damit werden die rebellierenden, offiziellen Verboten trotzens Fußballspieler zu vitalistischen Jugendhelden stilisiert, deren subversive Aktionen, physische Erschöpfung und körperliche Blessuren einen generationellen oder Gender-»Zusammenhang« sowie einen »Zusammenhang« mit einer lebenssteigernden und sakral konnotierten Natur (dem »Himmelsgewölbe«) produziert, wobei ersterer auf horizontaler, letzterer auf vertikaler Ebene funktioniert. Die enge Korrelation von Fußballraum und -zeit mit der Natur, die bei der Schilderung von Spielszenen zu beobachten war, wird an dieser Stelle also zugespitzt. Brod hebt das sich aufschwingende Selbstgefühl hervor, das der vitalen Naturkraft der Spieler (ihrem Blut und ihrem Heldenmut) eine kosmisch-religiöse Dimension verleiht. Das subversive, gesellschaftlich noch nicht anerkannte Fußballspiel soll damit Zivilisation in Natur überführen und aus der harten, selbstinteressierten und unnatürlichen Konkurrenz Einzelner ein natürliches Zusammenspiel der Mitglieder einer Gemeinschaft machen. Das Fußballspielen kann somit zu einer Neubestimmung des Verhältnisses des Einzelnen zur Gemeinschaft führen und einem idealisierten, ursprünglichen und freien Leben entsprechen.

Während der Fußball, der bei den Spielen im Stadtpark benutzt wird, unterschiedlicher Herkunft und von teilweise fragwürdiger Qualität ist, erweist sich die Fußballphase im zweiten Stadium von Beers Fußballjahr als authentisch. Die Motive der Freundschaft der heranwachsenden Jugendlichen und der spielerischen Gemeinschaft werden in Brods Schilderung der Freundschaft zwischen Beer und den Eisig-Brüdern konkretisiert und eindeutig auf den Fußball fokussiert.⁵⁰⁷ Zwar ist die Wohnung der Eisigs mit Turngeräten, Spielen und Büchern aller Art ausgestattet (40), aber die Eisigs besitzen vor allem einen echten englischen Fußball, mit »Seele«, der also mehr als nur Hülle oder Körper ist. Mit den fünf Eisig-Brüdern, von denen einer, Philipp, im selben Alter wie Arnold ist, wird daher eifrigst Fußball gespielt, und zwar in einer Konfiguration von Drei gegen Drei. Es gibt eine Verbesserung der technischen Ausrüstung. Die Jugendlichen »schafften sich ›Treter« an«, d. h. echte Fußballlederschuhe mit Stollen, »und hatten dabei ein an Verbrecherlust grenzendes Gefühl von Grausamkeit und Mut.« (46) Diese Fußballspiele findet zu einer anderen Zeit (in der Mittagspause, zwischen dem Vormittags- und Nachmittagsunterricht) und an anderen Orten statt als das Spiel im Park (nämlich im Hof des Mietshauses, das den Eisigs gehört, sowie in ihrer Wohnung). Da dabei mancherlei Sachschaden

507 Autobiografischer Hintergrund ist Brods Freundschaft mit den fünf Söhnen der Familie Trier; vgl. die in Einzelheiten mit dem Roman nahezu identische Schilderung in Brod, *Streitbares Leben. Autobiographie*, München 1960, S. 185–199, bes. S. 187f.

angerichtet wird, Fenster und Lampen zu Bruch gehen, versucht man die Eltern von den positiven Werten des Fußballspiels zu überzeugen, indem man ihnen Spielregeln und Fachausdrücke erklärt. Eine weitere Entwicklungsstufe ist markiert, wenn Beer und die Eisigs moralische Argumente ins Feld führen, um zu beweisen, dass Fußball ein altruistisches Spiel ist:

man zog die Olympischen Spiele der Griechen zum Vergleich heran, deutete auf die moralischen Werte gerade dieses Sports [des Fußballs] hin, der es dem einzelnen verbiete ›egoistisch‹ zu spielen und das Gesamtinteresse seiner Partei auch nur einen Moment aus den Augen zu lassen... (45).

Rekurrieren die Jugendlichen hier auf klassische Bildungspraktiken (historische und philosophische Diskurse), wie sie von der älteren Generation gebraucht werden, so zeigt Brod, dass auch sinnliche Evidenz zur ›Bildung‹ beitragen kann, als Beer und seine Kameraden »zum erstenmal« (45) eine englische Mannschaft von Berufsspielern erleben, die ein Gastspiel gegen ein Lokalteam absolviert. Das Team aus dem Mutterland des Fußballs legt dabei eine exemplarische Spielweise an den Tag, die sich durch physische Kraft und Schnelligkeit auszeichnet, auf individuelles Dribbling und wilde, hohe Flanken verzichtet und stattdessen ein rapides Kurz- und Langpassspiel praktiziert, was von der Lokaljugend als revolutionär wahrgenommen wird: »Es war eine Umwälzung! Man hatte ein ganz neues Zusammenspiel zu erlernen: das Zuspieren auf der Erde, Kopfstöße.« (45) Die hier geschilderte Lernbereitschaft und -fähigkeit der Prager Fußballjugend entspricht dem Urteil vieler zeitgenössischer Beobachter, die einen Grund für die Fußballbegeisterung der akademischen Jugend in ihrer Fähigkeit sah, neue spielerische Konzepte zu übernehmen bzw. zu entwickeln und perfekt zu realisieren. »Die sechs Helden trainierten unverdrossen, jeder mit dem festen Vorsatz, ein Champion zu werden.« (45) Zwar werden Willensstärke, Entschlusskraft und Zielorientierung hier als individuelle Eigenschaften markiert, sind aber den »sechs Helden« gemeinsam. Die individuellen Eigenschaften verbinden sich zur gemeinsamen Orientierung an einem Vorbild und haben damit eine Bildungsfunktion, wie der Text explizit macht, die dem sportlichen Siegeswillen vorangeht: »Ihr Traum war es, sich zu einer Mannschaft auszubilden und siegreich den Kontinent zu bereisen...« (46)

Beer und die Eisigs zeichnen sich des Weiteren durch eine romantische, als unmännlich konnotierte Schwärmerei für weitere heroische Vorbilder aus, z. B. Spieler der lokalen und regionalen Klubmannschaften, die »in schwärmerischer Verehrung« als »Fußballhelden« bewundert werden. (46). Beer und die Eisigs machen zudem Aufnahmen von sich selber im Hof des Eisigschen Hauses, wobei sie »in verliebten Stellungen« posieren, »mit dem Ball im Arm, oder in gestellten Gruppen, wie einer dribbelte und den Gegner dabei ›täuschte« (46). Mit dieser Form der Selbstdarstellung und ihrer Dokumentation durch ein technisches

Reproduktionsmedium soll sich die homosoziale Gemeinschaft der sechs Fußballhelden als authentisch und gelungen erweisen.

Der oft als Stürmer spielende Arnold Beer schwingt sich zum »Kapitän« der Mannschaft auf und übernimmt dabei das »Ehrenamt«, den »heiligen« Fußball bereits auf dem Weg zum Spielfeld, der durch die Gassen der Stadt führt, nicht nur zu tragen, sondern »schon unterwegs einige Kicke in den Ball zu tun«, was ihm von den Eisigs »stets mit lautem eifersüchtigem Geschrei untersagt« wird (46). Die Vermittlung und Beibehaltung von Regeln wird hier in der Gruppe praktiziert, wobei der Erzähler Wert darauf legt, dass nicht unreflektierte Vorschriftsgläubigkeit, sondern die frei und gemeinsam vereinbarte Regel ein kollektives »Vergnügen« erzeugt:

Der Ball sollte getragen, aber nicht gekickt werden. Auf das Kicken behielten sich alle das gleiche Recht vor und wachten streng darüber, so überirdisch schien ihnen dieses Vergnügen, dieser geschickte Anstoß an die stählern klingende Rundung, diese Kraft und Richtung... (46).

Die Bezeichnung dieses »Vergnügens« als überirdisch zielt in die gleiche Richtung wie die vorhergehende kosmisch-religiöse Überhöhung. Dass sich der Traum von der mannschaftlichen Geschlossenheit und Gemeinschaft jedoch nur auf der Ebene der Imagination verwirklicht, zeigt die Schlusszene, in der Arnold alleine, ohne die Eisig-Brüder auftritt. Brods Schilderung des leidenschaftlichen Fußballjahrs endet wie die revidierte Fassung von Kischs Fußball-Feuilleton mit einer Fantasievorstellung, aber im Unterschied zu Kisch wird bei Brod die Uneigennützigkeit des individuellen Laufeinsatzes hervorgehoben. Zwar beginnt die Szene mit dem Bild des in der Stadt isolierten Einzelnen, doch im weiteren Verlauf, der kurz vor dem dramatischen Höhepunkt durch Tempuswechsel und dynamische Zeichensetzung hervorgehoben wird, führt die imaginierte Einzelleistung des Flügelspielers zu uneigennützigem Zusammenspiel, einem gemeinsam herausgearbeitetem Siegtreffer und einem intensiven Gemeinschaftsgefühl:

Ging Arnold allein durch die Gassen, so phantasierte er sich auch stets einen Ball vor die Fußspitzen, den er kunstvoll lenkte und an den Spaziergängern knapp vorbeitrieb. Das war seine liebste Unterhaltung. Und abends konnte man ihn wild, die Mütze in der Hand, durch leere Gassen rennen sehen. Dann war er in seiner Vorstellung mitten im Wettspiel, draußen auf dem rechten Flügel Forward – dies war sein Posten, wenn er mit Eisigs spielte –, dann überholte er Feinde, die mit ihm zurückliefen, wich den Mittelstürmern, die ihm entgegenkamen, gewandt aus. Seine ganze Mannschaft sah er im gleichen Tempo mitrennen, über das grüne Feld hin wie einen riesigen Fächer, der sich verlängert, sah aller Augen auf sich gerichtet, denn er hatte den Ball – knapp an der weißen Outline lief er, während das Publikum mit »Hipp, hipp« ihn anspornte und erregte Köpfe über die Holzstangen ihm sich nachbogen – sah sich als Teil eines Ganzen, als Anführer, all dies in wenigen Sekunden zusammengepreßt – endlich spielt

er den Ball in die Mitte, der Centre hat ihn und läßt ihn mit der Wucht beinah eines senkrechten Falles durch das feindliche Goal in das heftig aufzitternde Netz stürzen, ... während der tapfere, unegoistische Flügel langsamer heranläuft, alles überblickend. Und nun wird applaudiert, es rauscht, es schreit! Sieg! Sieg! (46f.)

In der zweiten Hälfte von Brods Entwicklungsroman finden sich zwei Erinnerungen Arnolds jugendliche Fußballleidenschaft. Die erste taucht im Roman zu einem Zeitpunkt auf, an dem die Hauptfigur als Mitinitiator und Planungsleiter der örtlichen Flugschau tätig ist und eine Beziehung mit dem Kindermädchen Lina begonnen hat. Kurz nachdem er sie unweit seines Arbeitsplatzes, einem Holzschuppen auf einem vor der Stadt gelegenen provisorischen Flugfeld verführt hat, empfindet er »Schuld und Schande«; »Zum erstenmal überblickte er [Arnold] sein ganzes Leben und fand es erschreckend [...] sinnlos, trostlos« (107), weil ihm ein Verhaltensmuster inne wird, das aus triebhafter »Unbesonnenheit«, Eitelkeit und egoistischem Lustgewinn besteht. »Hätte er nur ein Herz gehabt, einen Freund, Eltern, die ihn verstanden!« (107) Sein Verhalten wird in das Bild eines ziellosen, von keiner Autorität in irgendeine Bahn gelenkten Rennens übersetzt und ausdrücklich mit dem Fußballspielen korreliert:

Doch nein, da hatte man ihn immer weiter rennen lassen, zurück übersah er es bis hinab zu seiner dunklen Fußballleidenschaft, zu den ersten Tollheiten, immer weiter hatte man ihn rennen lassen, den Hitzigen, und so war er bis hierher gerannt, niemand hatte ihn gewarnt (107).

Die zweite Erwähnung ist in einer Traumschilderung zu finden. Kurz nach seiner Ankunft im Dorf seiner Großmutter hat Arnold einen wirren Traum, der seiner emotionalen Verwirrung entspricht und als Verarbeitung seiner Angst- und Schuldgefühle lesbar ist. In diesem Traum sieht er das Scheitern der Flugschau voraus, samt einer Fotografie, die ihn in der Haltung eines Angeklagten, mit den Händen sein Gesicht verdeckend, beim Verlassen des Aerodroms zeigt. Hinzu kommt die Angst, dass Lina schwanger wird und ihm Zwillinge gebärt, die ihrer Mutter und dem von ihr beaufsichtigten Kind gleichen, aber nicht dem Vater. Die Zerstörung von Arnolds tätiger Arbeit wird im Traum von Lawinen aus Brief- und Schreibpapier symbolisiert, die sich aus seinem Arbeitsschuppen am Rand des Aerodroms wälzen, »ein paar Schnörkel einer Mädchenhandschrift stiegen aus dem Papier, tanzten wie Rauch über den Trümmern«, ohne sich zu Worten zu ordnen, »ein Wind aber trieb sie immer wieder auseinander, sie waren Schilfrohr, nein, ein Fußball fuhr zwischen sie, ein roter, die Sonnenkugel...« (121) Das Fußballmotiv des Traumes dient dazu, die Bindungshemmung und Kommunikationsunfähigkeit Beers hervorzuheben, der unwillens ist, Linas Briefe zu beantworten. Anstatt wie im ersten, realistischen Teil des Romans die Herausbildung einer Gemeinschaft junger Männer zu fördern, erscheint der Fußball in diesem Traum als ein Motiv, das der Bildung von Gemeinschaft und

einer reifen Bindung zum anderen Geschlecht entgegensteht. Erst gegen Ende des Romans, nach langen Perioden des Alleinseins und nach intensiven Gesprächen mit seiner bettlägerigen Großmutter, kann der Erzähler die Selbstfindung Arnolds als neuerweckte »Liebe zu dieser Öffentlichkeit« [d.h. der Großstadt], zur journalistischen Tätigkeit, unter Rückgriff auf Sport- und Bewegungsbilder charakterisieren:

Es war ja so schön: reden, schreiben, heiß sein, immer im Galopp, aus der weißen kreidigen Asphaltwüste einer ungeheuren Stadt Lorbeerhaine und grüne duftende Zedern aufreißen, alles mit sich ziehn, Bühnen gründen, Vereine, neue Stile, Warenhäuser, Reichtümer (174f.)

Die bei der ersten Fußballerinnerung verwendeten Bilder des Rennens und der Hitze werden hier mit Naturemblemen der klassischen (deutsch-hellenischen) und der jüdischen Tradition verbunden. Arnolds Bildungsprozess stellt damit einerseits eine progressive Entwicklung hin zu einer kulturell konnotierten Sozialisierung dar. Andererseits wird dieser Bildungsprozess in den auf Arnolds leidenschaftliches Fußballjahr zurückgehenden Sportverweisen als Prozess der Naturalisierung sichtbar, womit Brods Entwicklungsroman eine expressionistische Variante dieser Gattungstradition in der deutschsprachigen Literatur bildet, in der die Wichtigkeit der Überführung des Menschen in einen Zustand der Natürlichkeit oben an steht.⁵⁰⁸

Hans von Flesch-Brunningen: »Idylle« (1917)

Der österreichische Expressionist (1895–1981) hat diese Erzählung an das Ende seines Prosabandes *Das zerstörte Idyll* gestellt, der sechs Novellen enthält und 1917 bei Kurt Wolff erschien.⁵⁰⁹ Wie zahlreiche Expressionisten verwendet Flesch-Brunningen den Begriff der »Nouvelle« zur Bezeichnung seiner Prosa; das gattungsbestimmende Merkmal des Einbruchs eines unerwarteten oder außergewöhnlichen Ereignisses in die Welt des Alltags ist klar erkennbar, ebenso der für expressionistische Novellen typische Verzicht auf kausale oder logische Erklärung und die extrem verknappte Darstellung sozialer und psychologischer Zusammenhänge. Die expressionistische Novelle will mit dem unerklärten Einbruch des Außerordentlichen in der Regel eine negative Macht sichtbar

508 Vgl. Wilhelm Voßkamp, Gattungen, in: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, hrsg. v. Helmut Brackert u. Jörn Stückrath, Reinbek b. Hamburg 1996, S. 235–269, hier S. 263. Vgl. auch die Anwendung dieses Modells bei Kai Marcel Sicks, *Stadionromane. Der Sportroman der Weimarer Republik*, Würzburg 2008, S. 233–238.

509 Hans von Flesch-Brunningen, *Idylle*, in: *Das zerstörte Idyll*, München 1917 (Der jüngste Tag, Bd. 43/44), S. 62–68.

machen, um herkömmliche Welt- und Sinnzusammenhänge radikal in Frage zu stellen;⁵¹⁰ bei Flesch-Brunningen erscheint diese negative Macht in der Form eines scheinbar kontingenten Kapitalverbrechens, dem die beiden Hauptfiguren zum Opfer fallen. Die Erzählung handelt von einem jungen, reichen Ehepaar, das nach dem Besuch eines Fußballländerspiels in Wien in seine herrschaftliche Villa in Rodaun zurückkehrt. Im Laufe der Nacht wird das Paar Opfer eines brutalen Raubmordes; die Täter können unerkannt entkommen. Wie in den anderen Erzählungen des Bandes geht es Flesch-Brunningen um die Destruktion der »Idylls« der bürgerlichen Existenz durch die Darstellung triebhafter Emotionen und brutaler Gewalt, womit er dem antibürgerlichen Impetus des Expressionismus zuzuordnen ist. Wie bei breiten Teilen der zeitgenössischen Avantgarde soll die teils grotesk überzogene Darstellung von Gewalt den Leser schockieren und die vorherrschenden Konventionen des Literarischen in Frage stellen. Die Situierung der Novelle im gehobenen Wiener Bürgertum vor dem Hintergrund eines Länderspiels reflektiert zugleich, dass Wien neben Prag und Budapest ein wichtiges Zentrum des jungen Fußballsports in der Habsburger Doppelmonarchie bildete. Durch die epochentypische Eliminierung von Logik und Kausalität und die Forcierung des Schockeffekts allerdings stellt Flesch-Brunningens Novelle den Leser vor die Frage nach dem Zusammenhang zwischen dem Besuch des Fußballspiels und den darauf folgenden Ereignissen der Novelle, bei denen erotischen Wünsche und brutale Gewaltfantasien eine wichtige Rolle zu spielen scheinen.

Die Novelle beginnt mit dieser Schilderung einer Szene kurz vor Spielende, die die Partie endgültig zugunsten der Heimmannschaft entscheidet: »Bauer zenterte und Fischera konnte unhaltbar einsenden,⁵¹¹ eine halbe Minute später piff der Schiedsrichter ab: der Länderwettkampf Österreich – Ungarn war für ersteres 4:2 siegreich entschieden.« (62) Man kann diesen Erzählbeginn als vorausweisend ansehen, denn die nachfolgenden Ereignisse laufen gleichfalls auf ein Ende hinaus. Nachdem der erste Länderwettkampf zwischen Auswahlmannschaften Österreichs und Ungarns 1902 zugleich das erste außerhalb der britischen Inseln ausgetragene Fußballländerspiel war, fanden Spiele zwischen den beiden Nationen in der Regel zweimal pro Jahr, im Frühjahr und im Herbst, wechselweise in Wien und Budapest statt; die Spieler beider Mannschaften rekrutierten sich typischerweise aus den Vereinen der jeweiligen Hauptstadt. Diese Länderspiele galten als Höhepunkt der Fußballsaison und trugen maßgeblich zur »Erzfeindschaft« der beiden Fußballnationen in der Doppelmonar-

510 Vgl. Krause, *Literarischer Expressionismus*, S. 199.

511 Hierbei handelt es sich um tatsächliche Nationalspieler, die Stürmer Eduard (Edi) Bauer (1894–1948), der in den 1910er Jahren bei Rapid Wien spielte, und Adolf Fischera (1888–1938), der beim Wiener AF spielte. Das veraltete Verbum »zentern« meint ein Zuspiel auf den Mittelstürmer (Centre Forward).

chie bei.⁵¹² Sie belegen zugleich, dass die Spannungen innerhalb des multinationalen Habsburger Reiches auch im Sport wirksam wurden und dass die nationalistische Sportbegeisterung das Interesse am damals noch jungen Fußball belebt hat. Nach Kriegsausbruch wurde die Frequenz dieser Länderspiele sogar erhöht und ihre Austragung staatlicherseits gefördert.⁵¹³ Die Heimspiele der österreichischen Auswahl wurden bis 1916 im Stadion Hohe Warte ausgetragen, einer Naturarena im nördlichen Bezirk Döbling; danach fanden sie am WAC-Platz statt, einem 1912 zum Stadion mit Tribüne ausgebauten Spielfeld des 1896 gegründeten Wiener Athleticsport-Clubs im Prater. Heimländerspiele gegen Ungarn zogen bereits vor dem Krieg enorme Zuschauermassen an; waren es 1910 erst 6000 Zuschauer, so stieg die Zahl sehr rasch auf 13000 (1911), 18000 (1913) und 24000 (1914), ehe sie kriegsbedingt wieder zurückging.⁵¹⁴ Die zunehmende Nationalisierung des Fußballs am Beispiel des Länderspiels gegen den Erzrivalen Ungarn ist unmittelbarer Hintergrund von Flesch-Brunnings Novelle.

Die im Eingangssatz knapp beschriebenen Aktionen der beiden Stürmer sind nicht nur Augenblicke hoher Spannungsintensität und -entladung, sie machen auch die ausgesprochen zeitliche Dynamik eines Fußballspiels explizit, das auf entscheidende, Resultat bestimmende Momente ausgerichtet ist. Dass der Autor gleich zu Beginn der Prosa diese letzten Momente des Fußballspiels hervorhebt, kommt einerseits der expressionistischen Absicht, sich auf das Wesentliche zu konzentrieren, entgegen, andererseits wird damit die Leseerwartung auf weitere spannungsreiche und intensive Momente gelenkt. Der erfolgreiche Torschuss gehört zu den ›vitalistisch‹ bedeutsamsten Momenten eines Fußballspiels; er bildete in den Texten von Kisch und Brod dezidierte Höhepunkte der Schilderung und machte auf die Spannung zwischen individualisierenden und leistungsorientiert-rationalisierenden Elementen aufmerksam. Diese gleich zu Textbeginn geschilderten Aktionen kurz vor Spielende haben zudem eine belebende Wirkung auf die Zuschauer, die sich als national begeisterte Masse vereint und deren Schaulust vitalistische und sogar erotische Konnotationen bekommt. Flesch-Brunnings Prosa entspricht hiermit dem zeitgenössischen

512 Flesch-Brunnings Szene ist in dramatischer Absicht konstruiert, ohne realistisch zu sein. Ein 4:2-Sieg Österreichs ist für den 3. Oktober 1915 dokumentiert; Torschützen waren Heinzl (2) und Bauer (2). Am 2. Mai 1915 siegte Österreich mit 5:2, weder Bauer noch Fischera sind als Torschützen genannt. Ein Jahr später, am 7. Mai 1916, siegte Österreich mit 3:1, wobei alle Tore in der zweiten Halbzeit fielen und Bauer nach dem 0:1-Rückstand den Ausgleichs- und dann den Führungstreffer erzielte. Im Länderspiel vom 3. Mai 1914 gab es einen 2:0-Sieg Österreichs, wobei Fischera beide Tore in der ersten Halbzeit erzielte.

513 Michael John, Österreich, S. 67.

514 Roman Horak, *Austrification as Modernisation. Changes in Viennese Football Culture*, in: *Game without Frontiers. Football, Identity and Modernity*, hrsg. v. Richard Giulianotti u. John Williams, Aldershot 1994, S. 47–71; S. 47f.

Diskurs zur Wirkung des Fußballspiels auf die Zuschauer; die Zuschauer empfanden nicht nur »Lust« am »geschicklichen Gebrauch der Füße und Beine« und der Dribbelfähigkeit, Schnelligkeit und dem Durchsetzungsvermögen einzelner Spieler; mehr noch, der »packende« und »immer wechselnde Verlauf des Spiels« wirke auf die Zuschauer »so aufmunternd und aufrüttelnd [...], daß sie [...] den Segen dieser ungestümen Kraftentwicklung fast mitgenießen.«⁵¹⁵

Die mitgenießende Schaulust der Zuschauer und die spontane, kollektive Freude am Sieg über den Gegner machen aus dem Fußballspiel nicht nur einen sportlichen Wettkampf, sondern auch ein festliches Ereignis und Erlebnis, bei dem sich normale Emotionen entgrenzen dürfen. »Ein ungeheures Gebrüll durchdrang die Maienlufte, die Menge warf sich ins Spielfeld, um ihre besonderen Fußballliebblinge auf den Schultern hinauszutragen.« (62) Die kollektive Begeisterung der »Menge«, die auf einer nationalistischen Identifikation mit den Fußballspielern basiert, nimmt die spontane Form der Heldenverehrung an. Das ist nicht nur Fest, sondern schließt körperliche Praktiken ein, die im normalen Alltag tabuisiert sind; nämlich die mit der Siegerehrung (dem Auf-der-Schultertragen) verbundene körperliche Berührung mit den Fußballheroen, die im Text als Geste der Zuneigung für die »besonderen Fußballliebblinge« erscheint. Gerade die Figur des eingangs beschworenen Mittelstürmers hat eine sexualmetaphorische Potenz entfaltet; als »fruchtbarster Stoßkeil« ist er sozusagen das Geschlechtsteil einer Fußballmannschaft,⁵¹⁶ sein Torschuss als symbolische Ejakulation interpretierbar. Der Eingang von Flesch-Brunnings Novelle zeigt die Reaktionen der Zuschauermenge auf diese symbolische Form der Spannungsentladung. Das eingangs eher implizite Thema der Begeisterung für die »Fußballiebblinge« und der sexuellen Entladung wird im weiteren Verlauf der Novelle explizit gemacht. Zugleich deutet sich die sozialhygienische Wirkung der vom Fußball ausgelösten Massenbegeisterung an. Flesch-Brunningen stellt hier eine Form des Fußballfanatismus dar, die enthemmend und gemeinschaftsbildend wirkt; ihre Schattenseite (die Gewalt gegen Andere) wird erst im weiteren Verlauf der Novelle entfaltet.⁵¹⁷ Die entindividualisierte, durch die gemeinsame Heldenverehrung verbundene Gemeinschaft vergisst für kurze Zeit

515 Fendrich, *Sport*, S. 66.

516 Christoph Bausenwein, *Geheimnis Fußball. Auf den Spuren eines Phänomens*, Göttingen 1995, S. 189. Bausenwein bezieht sich auf den französischen Kulturhistoriker Jean-Jules Jusserand.

517 Die enge Verbindung von Fußball und Gewalt wird auf groteske Weise in Flesch-Brunnings Novelle »Der Satan« thematisiert, wo nach einem Fußballspiel die Spieler der siegreichen Mannschaft »von der Menge zertrampelt« wird; in: *Das zerstörte Idyll*, S. 7–25, hier S. 23. Zum Thema allgemein s. Kurt Weis, Gewalt im Stadion. Zur gesellschaftlich bedingten Verrohung von Eishockeyspielern und Fußballfans, in: *Sport und Gesellschaft. Die Kehrseite der Medaille*, hrsg. v. Thomas Kutsch u. Günter Wiswede, Königstein 1981, S. 181–199.

die Verhaltensregeln der zivilisatorischen Moderne und regrediert auf eine vormoderne, präverbale Verhaltensweise.

Zu Beginn der Novelle erscheint der Fußball als dionysisches Fest, bei dem eine mitgenießende Lust an gelungenen Spielzügen, die spontan ausbrechende Freude am errungenen Sieg und eine entgrenzende bzw. befreiende Massenbegeisterung ineinander übergehen. Es macht die Originalität von Flesch-Brunnings Novelle aus, dass sie diesen auch von Kulturanthropologen diagnostizierten dionysischen Pol des Fußballerlebnisses mit dem anderen, in vieler Hinsicht konträren Pol des dramatischen Theaters verknüpft, bei dem nicht das spontane Sich-Ausleben sondern der Genuss an einer gut inszenierten Aufführung im Vordergrund steht. Christoph Bausenwein hat diese Polarität auf die knappe Formel ›Dionysus oder Aristoteles‹ gebracht.⁵¹⁸ Die Verknüpfung beider Tendenzen erlaubt es Flesch-Brunnings, in expressionistischer Manier polare Spannungen innerhalb der bürgerlichen Ordnung und Moral darzustellen, wobei sich sein Augenmerk auf Gewalt- und Tabuzonen richtet, die sein Text dann lustvoll aufbaut und ausbeutet.

In der Raumordnung des Stadions ist das »Logenpublikum«, das den gehobenen Schichten entstammt, von der dionysischen Massenbegeisterung deutlich abgegrenzt. Unter ihnen befindet sich das Ehepaar, Dr. Frank Merten und seine 22-jährige Frau Herma, die Hauptfiguren von Flesch-Brunnings Novelle. Als Mitglieder des »Logenpublikums« stehen bzw. sitzen sie dem Fußballspiel als Theaterzuschauer gegenüber, enthalten sich des Massenandrangs aufs Spielfeld und der fetischistische Züge tragenden Berührung der Körper der Spieler. Die vitalisierende Wirkung des Fußballs scheint an ihnen vorbeizugehen; sie erscheinen müde und schweigsam. Die junge Frau hat »vom Sitzen steife Glieder« (63) und »ihre rechte Hand über ihre müde Augen gelegt« (62), während ihre linke Hand »sehr kindlich« in der ihres Mannes lag, »der ihre Finger einzeln und sorgfältig liebteste« (62). Die Erklärung für die Abgeschlagenheit liefert der Text darin, dass das Ehepaar vor dem Spiel ein anstrengendes sonntägliches Besuchsprogramm in der Hauptstadt hinter sich gebracht hat. Zwar beobachten sie das Spiel als bereits ermüdete Theaterzuschauer, werden aber nach Verlassen des Stadions vom kollektiven Festerlebnis ergriffen. Die Heimfahrt im eigenen Luxuswagen, der von einem Chauffeur gesteuert wird, führt das Ehepaar durch die im Westen Wiens gelegenen Ortschaften Lainz und Mauer, ehe man nach Rodaun abbiegt. Bei der gerafften Darstellung der Autofahrt aus der Hauptstadt in den ländlichen Vorort nimmt der Text eine zunehmende Idyllisierung der Umwelt vor; nicht nur ist Mainacht klischeehaft lau und mild; auch die »Grünheit des Tiergartens« (62), vermutlich bei Schönbrunn oder in Lainz) entspricht dem, wiewohl der Hinweis auf die Tiere ominös wirkt. Die Reduzie-

518 Bausenwein, S. 241–244.

rung des Lärmpegels bis hin zur völligen Stille, die der Text an mehreren Stellen betont, ist ein weiteres Element der Tendenz zur Idyllisierung. Die heimische Villa in Rodaun ist ein idyllisierter Privatraum in der Natur, der Schutz vor den Anregungen und Bedrohungen der Großstadt bietet. Doch die Frühlingslandschaft, in der die Farben rot, weiß und grün vorherrschen, wird in hohem Tempo durchfahren, wovon eine belebende Wirkung auf das junge Paar ausgeht.⁵¹⁹ Der vitalisierende Charakter der abendlichen Autofahrt verschiebt das Fußballerlebnis vom Aristotelischen ins Dionysische.

Die untergründige Nachwirkung des Fußballspiels, dem das Paar als Theaterzuschauer beigeohnt hat, wird in Fleschs novellistischer Technik sichtbar. Die anfängliche Beschreibung des Paares macht auf die unterschiedliche Körperkonstitution und psychische Befindlichkeiten des Paares aufmerksam und nimmt auf subtile Weise das gewaltsame Ende vorweg. Zwar ist die junge Frau beim Verlassen des Stadions müde und abgespant, doch sagt sie auf der Heimfahrt zu ihrem Mann: »aber beim Ländermatch das Geschrei hab ich so gern.« (63) Sie wird als »sehr kindlich« beschrieben und von ihrem Mann »Nunnerl« (64) und »Mäderl« (67) genannt. Ihr Mann dagegen ist groß und breitschultrig, hat ein »starkes Gesicht« (66) und ausgeprägte Oberarmmuskeln, wird von seiner Frau aber mit dem verspielten Kosenamen »Bubi« belegt (63). Dass er seiner Frau auf der Heimfahrt gesteht, er habe heute wieder »seinen blödsinnigen Liebestag« (63), macht die sexuelle Dimension der Vitalisierung deutlich, die vom Fußballspiel her auf das Paar nachwirkt. Dass die junge Frau darauf mit der Bemerkung »Heute haben wir Mond« (63) reagiert, zeigt den Einfluss der »lauen Mainacht« auf die Psyche der Frau an. Beim Umziehen im Ankleidezimmer sieht sie einen »blühenden Kirschbaum in letzter direkt kitschiger Abendröte« (65), ehe der Text das Tiermotiv wieder aufgreift und mit Gewalt und Tod verknüpft. Man unterhält sich knapp über den vor kurzem tot aufgefunden Haushund namens »Bobby«, wobei die Frau als Täter den Aushilfskoch vermutet, denn »der war mit mir so – war – du warst auch etwas roh«, während ihr Mann auf diese Insinuation unwirsch und mit unterschwelliger Eifersucht reagiert: »Ach was, so ein frecher Hund – überhaupt brauchen wir keine Riesen im Haus.« (65) Die Stimmen der Raubmörder werden später ebenfalls als »roh« bezeichnet (67).

Nach der Ankunft in der Rodauner Villa nimmt das Verhalten des Paares eine Form an, die sowohl kalkuliert als auch verspielt ist: der Chauffeur und die drei Hausangestellten werden vorzeitig nach Haus geschickt; man »will im Garten

519 Die im ersten Satz der Prosa genannten Eigennamen der beiden Stürmer, Bauer und Fischera, gehen auf ländlich-agrarische Tätigkeiten zurück und lassen sich als symbolische Hinweise auf die Zerstörung des Idylls lesen. – Vgl. auch die Autofahrten in der Erzählung »Der Satan«, *Das zerstörte Idyll*, S. 7–25.

allein sein« (63) und dort zu zweit dinieren; man duscht bzw. badet und trocknet sich anschließend mit »einem schneeweißen Badetuch« ab. Die Kleidungs Auswahl hat etwas Rollenspielartiges und dient der erotischen Reizsteigerung (sie trägt auf seinen Wunsch hin das hellblaue Abendkleid; er den Smoking, jedoch ohne steifen Kragen, so dass er »wie ein Gymnasiast« aussieht, 64). Die idyllische Atmosphäre wird mit Hinweisen auf die Verbindung von Sexualität und Tod versehen: »Der Abendschatten war ganz lang geworden und eine Frühlingsnacht ließ Schleier von den Bäumen flattern.« (65) Zum Abendessen bei roter Tischbeleuchtung gibt es unter anderem Hummer, der nicht nur als Luxuspeise, sondern auch als Aphrodisiakum gilt; zum Nachtschiff werden Erdbeeren serviert, die »fabelhaft nach Wald und den warmen Lichtungen [rochen], auf denen sie gewachsen waren« (66). Das Essen wird mit »jugendlichem Appetit« gegessen. (Bereits auf der Heimfahrt im Auto hatte er ihr ein Schokoladenbonbon in den Mund gesteckt [63]). Der Mond erscheint »rot und lieblich wie eine Blüte« am Himmel »und ließ Musik in ihr Herz« (66); als er sie mit der Bitte ins Haus schickt, ihre Mandoline aus dem Herrenzimmer zu holen, hört er von innen einen Lärm und glaubt, sie habe beim Herunternehmen der Mandoline ein Tischchen umgestoßen, steht auf, um nachzusehen, sieht »im süßen Mondschein eine weiße Hand, weiter nichts mehr. Denn ein furchtbarer Schatten fiel wie der eines Tieres von hinten über ihn, würgte ihn«; kurz darauf »stürzte sein Himmel ein, rote Kugeln schossen vor seinen Augen hin, seine Hand erhob sich, sank zurück.....« (67). Auch in der Todesszene sind vitalisierende Bilder und Farben vorhanden, aber auch ein verdeckter Hinweis auf den Fußball und den glücklichen Torschuss, womit Fleisch die Verbindung von Anfang und Ende, Fußballsieg und Tod deutlich macht (»rote Kugeln schossen vor seinen Augen hin«, 67; der Mann will die Hand erheben, als sei er ein Stürmer, der den Siegtreffer feiert). Das Ende der Novelle schildert knapp die Flucht der Raubmörder und personifiziert den Mond, der nun als antiidyllische Instanz auf eine Szene des Todes und der Verwüstung blickt – der Himmelskörper beleuchtet mit »seinen heiteren Blicken« »das Blut, das in die Dielen sickerte und dann dick ward,« und schaute auf »die entstellten Leichen der Liebenden [...], die durch ein weiters, verwüstetes Zimmer getrennt waren« (68).

Die Idyllisierung und zunehmende Vitalisierung, die hier dem Vorspiel zum Sexualakt dient, wird jedoch von einer Reihe von Hinweisen konterkariert, die auf Gefahr und Tod hinweisen und damit das Ende vorwegnehmen. Die Steigerung der erotischen Leidenschaft und die von ihr ausgehende Gefahr wird von Farbe rot signalisiert, wie den roten Blusen der Mädchen, die man auf der Heimfahrt sieht, den zwei Rosen, die der Ehemann seiner Frau ins Haar steckt, der Rose in seinem Knopfloch, dem Hummer und den Erdbeeren. Die vorausdeutende Funktion der Symbolfarbe rot wird in der Szene deutlich, in der der Paar mit dem übel zugerichteten Kadaver des Haushundes Bobby kon-

frontiert wird, dessen Name ein Echo des von der Frau verwendeten Kosennamens »Bubi« bildet; ihr Mann macht denn auch »ganz bestürzte Kinderaugen« (63), während seine Frau sich »über den Fetzen gebeugt« hat und »einige Worte zu dem toten Hundekopf« sprach (63). Entgegen der Vermutung seiner Frau, die den Aushilfskoch verdächtigt, vermutet ihr Mann, dass Lausbuben oder Vagabunden den Hund erschossen haben; am Ende der Novelle ergibt sich der Verdacht, dass es die Raubmörder waren.

Indem Fleisch-Brunnings Novelle die Protagonisten als Zuschauer eines Fußballländerspiels einführt, macht er den komplexen Zusammenhang von erotischer Vitalisierung und gewaltsamem Tod begreiflich, ohne eine kausale Erklärung zu geben. Die beobachtete Desindividualisierung im Fußballstadion weckt ein erotisches und sexuelles Begehren, welches das Ehepaar nicht erfüllen kann, da es auf groteske Weise einem Raubmord zum Opfer fällt. Das Spielende, mit dem die Erzählung begann, ist symbolisch mit dem tödlichen Ende des liebenden Ehepaars verbunden. Im Stadion beobachten die beiden das theatrale Schauspiel der sich entgrenzenden Zuschauermasse, ehe sie einer vitalistisch und dionysisch codierten Erotik nachgeben, deren progressive Logik Fleischs Novelle mit ihrem gewaltsamen Tod enden lässt.

Melchior Vischer: *Fußballspieler und Indianer* (1924)

Vischers Schauspiel, 1924 im Druck erschienen und 1926 in Darmstadt uraufgeführt, stellt einen der ungewöhnlichsten Fußball-Texte der modernen deutschen Literatur dar. Man hat das Stück als »Tragigroteske«⁵²⁰ bezeichnet und auf seinen »absurden Inhalt«⁵²¹ und die »stark verzerrte[n], übertriebene[n] und vielfach groteske[n] Darstellung« hingewiesen.⁵²² Der Prager Autor Melchior Vischer (d.i. Emil Fischer, 1895–1975) begann anders als die in diesem Kapitel behandelten Prager Schriftsteller erst nach Ende des Ersten Weltkriegs zu publizieren. In einem 1918 geschriebenen Brief an den rumänischen Dadaisten

520 Sigrid Hauff, Nachwort, in: Melchior Vischer, *Fußballspieler und Indianer. Chaplin. Zwei Theaterstücke*, hrsg. v. Sigrid Hauff, München 1984, S. 275–295, hier S. 287.

521 Rebeccah Dawson, »Death is more heroic on the soccer field...«. The Cult of Athletics in Melchior Vischer's *Soccer Players and Indians*, *Aethlon. The Journal of Sport Literature* 27 (2009), H.2, S. 1–21. spricht von »absurd content« (S. 11). Das Absurde wird von Dawson als dadaistisches Element bestimmt.

522 Axel vom Schemm, *Dichter am Ball. Untersuchungen zur Poetik des Sports am Beispiel deutschsprachiger »Fussball-Literatur«*, Oulu 2006, S. 188; ähnliche Einschätzungen S. 181 und 184. – Vgl. Rainer Moritz, in: *Vorne fallen die Tore. Fußball-Geschichte(n) von Sokrates bis Rudi Völler*, München 2004, S. 47, und ders., Nachwort, in: *Doppelpass und Abseitsfalle. Ein Fußball-Lesebuch*, Stuttgart 1995, S. 273. Die letztgenannte Anthologie enthält einen Auszug aus Vischers Stück (S. 24–28).

Tristan Tzara bezeichnete er sich als »Expressionist der äußersten Linken« und suchte Anschluss an die internationale Dada-Bewegung. Sein 1920 erschienener und (wie es im Untertitel heißt) »unheimlich schnell [...] rotierender« Roman *Sekunde durch Hirn*, handelt vom abenteuerlichen Leben einer Pika-rofigur namens Jörg Schuh, der u. a. kurzzeitig als Berufsfußballer in Erscheinung tritt, zum vielfach bewunderten Star wird und sogar eine Autobiografie schreibt.⁵²³ Konstitutiv für diesen Roman, der als einziger Roman des Dadaismus gilt, ist die immer wieder aufgebaute und ausgespielte Spannung zwischen der von Konventionen und Normen geprägten bürgerlichen Welt einerseits und natürlicher Lebenskraft, transgressiver Beweglichkeit andererseits; dies zeigt sich exemplarisch in der Fußball-episode, in der Vischer seinen Pikaro einen Konflikt zwischen Freiheit und Gebundenheit, sportlicher Individualisierung und mannschaftlicher bzw. kommerziell erforderlicher Disziplinierung erleben lässt. Von 1921 an war Vischer Feuilletonredakteur bei der neuen, mit Geldern der jungen tschechoslowakischen Republik geförderten Tageszeitung *Prager Presse*, für die er Theater- und Filmkritiken, Buchrezensionen sowie Referate über Dichterlesungen und Kunstausstellungen schrieb; daneben arbeitete er als Dramaturg und Regisseur in Würzburg, Bamberg, Baden-Baden und Frankfurt/Main.⁵²⁴

Der Grund, warum *Fußballspieler und Indianer*⁵²⁵ hier als letztes Beispiel für die Reihe expressionistischer Literarisierungen des Fußballs dient, leitet sich nicht allein vom Zeitpunkt seiner Erstveröffentlichung her. Das Schauspiel ist vielmehr eine der frühesten Reaktionen in der deutschsprachigen Literatur auf den professionellen Fußballsport, um dessen Einführung in der Tschechoslowakei und im Nachbarland Österreich in den frühen 20er Jahren heftig debattiert wurde. Als unmittelbarer Hintergrund des Stücks ist die intensive Debatte um die Zulassung von Berufsspielern in den beiden Prager Klubs Sparta and Slavia anzusehen, die sich in der lokalen Presseberichterstattung, so auch in der *Prager Presse*, niederschlug.⁵²⁶ Während in der Tschechoslowakei die Entscheidung den einzelnen Vereinen überlassen blieb, wurde im Nachbarland Öster-

523 Melchior Vischer: Sekunde durch Hirn, in: ders., *Sekunde durch Hirn, Der Teemeister, Der Hase und andere Prosa*, hrsg. v. Hartmut Geerken, 2. Aufl. München 1983, S. 31–79, hier S. 49f.

524 Vgl. Peter Engel, Vom Prager Avantgardisten zum Berliner Unterhaltungsschriftsteller. Die Wandlungen des Melchior Vischer, in: *Prager Profile. Vergessene Autoren im Schatten Kafkas*, hrsg. v. Hartmut Binder, Berlin 1991, S. 417–437.

525 In: Vischer, *Fußballspieler und Indianer. Chaplin. Zwei Schauspiele*, S. 5–182. Zitate aus dem Stück nach dieser Ausgabe.

526 Hauff, Nachwort, S. 283. Im 1. Aufzug, der an der Fußballbörse spielt, werden drei Abwehrspieler von einem Vertreter des AC Sparta ersteigert (16f.). Im August 1924 beschloss Sparta Prag (gegr. 1892), auch Berufsspieler einzustellen, während Slavia Prag (gegr. 1893) den Amateurstatus beibehielt.

reich der Berufsfußball durch einen Beschluss des nationalen Fußballverbandes im Jahr 1924 eingeführt und rechtlich anerkannt. Selbst wenn es sich dabei um eine Formalisierung des klandestinen Professionalismus handelte, der sich in der Form von Handgeldern, Spesen und Zahlungen für fingierte Dienstleistungen manifestierte, liegt die Bedeutung dieses Schrittes darin, dass Österreich damit zum ersten Land außerhalb Großbritanniens wurde, in dem die Kommerzialisierung des Fußballs auf nationaler Ebene stattfand.⁵²⁷ Vischers Stück entfaltet Komplikationen, die sich aus der Professionalisierung des Fußballs ergeben.

Ein weiterer Grund, dafür, Vischers Schauspiel ans Ende der Reihe expressionistischer Literarisierungen des Fußballs zu stellen, liegt in seiner literarischen Verfahrensweise. Es geht in dem von grotesken Elementen durchsetzten Stück nicht »um die Darstellung der Fußball-Realität« in Form von Spielszenen oder sportlichen Ereignissen.⁵²⁸ Statt dessen, so der Konsens, handele es sich um einen Theatertext, in dem der Fußball »als Plattform zur Darstellung gesellschaftlicher Entwicklungen vor dem Hintergrund einer zunehmend kapitalistisch geprägten Denkweise« dient.⁵²⁹ Die These von der Funktionalisierung des Fußballthemas im Hinblick auf eine breitere gesellschaftskritische Darstellung in Vischers Stück allerdings übersieht die konsistente Herausstellung von Aspekten der Körperlichkeit, der Arbeit und von Gender bzw. Sexualität im Hinblick auf das übergreifende Thema; diese Herausstellung zeigt sich vor allem in den Figurenreden und –konflikten, sie wird aber auch durch die absurden Elemente und die antitraditionelle Gattungsform verstärkt.

Vischers Option für die Gattung des Dramas und die besondere Form des offenen Dramas ist ebenfalls von Bedeutung. Obwohl beispielsweise Anton Fendrich dem Fußballsport als solchem eine »dramatische Wucht« attestiert und behauptet, Zuschauer eines Spiels fühlten sich »an die Massenszenen großer Theater« erinnert, ist die Wahl der Gattungsform nicht vom Thema vorgegeben.⁵³⁰ Als offenes Drama, dessen acht Aufzüge an acht verschiedenen Schauplätzen angesiedelt sind, von denen die Hälfte unmittelbar dem Fußball zuzurechnen ist, verzichtet Vischers Text auf Elemente des traditionellen Dramas wie Exposition, Peripetie und tragisches Ende und setzt sich über dramatische Konventionen wie einen kausal oder psychologisch begründeten Handlungs-

527 John, Österreich, S. 68.

528 Vom Schemm, S. 188.

529 Ebd. Vgl. bereits Geerkens Ansicht, in diesem Schauspiel sei der »Sport nur Mittel zum Zweck« (Nachwort, in Vischer, *Sekunde durch Hirn*, S. 198). Ähnlich Dawson, die die Fußballwelt als »microcosm of capitalism« bezeichnet (S. 17).

530 Fendrich, *Sport*, S. 64f. Vgl. Axel vom Schemms Versuch, sprachliche und dramaturgische Gemeinsamkeiten zwischen dem Fußballspiel und Drama herzustellen; 178f.

zusammenhang sowie die Einheit von Zeit und Raum weitgehend hinweg.⁵³¹ Die offene Struktur des Textes, die die Abkehr von einer übergreifenden kompositionellen Ordnung des Dramas impliziert, hebt nicht die Einheit, sondern die Diskontinuität von Ort und Zeit hervor: Auf der Fußballbörse (I), Im Klubhaus (II), Bills Dachstube (III), vor dem Klubhaus am Fußballplatz (IV), Vor dem Indianerlager (V), Im Kohlenwagen (VI), Auf dem Fußballplatz (VII), Im Urwald (VII). Mit den neuen Räumen des Sports – Fußballplatz, Klubhaus, Fußballbörse – bringt Vischer zudem neue soziale Verhaltensweisen und Diskurse auf die Bühne. Sportliche oder fußballerische Aktionen werden allerdings in der altbewährten Form der Mauerschau präsentiert.⁵³²

Ähnliches gilt auch von der dramatischen Handlung. Bei einer vom Spielervermittler Schimsa arrangierten Spielerauktion wird der begabte Amateurfußballer Bill Week vom Vereinspräsidenten Chester und Trainer Townly unter Vertrag genommen und entwickelt sich rasch zum neuen Stürmerstar der Mannschaft, die ins Meisterschaftsendspiel vorrücken kann. Nach einer durch eine schwere Verletzung bedingten Pause kehrt Bill jedoch in seinen früheren Beruf als Kohlenschaufler bei einer Eisenbahngesellschaft zurück, die eine Strecke durch die unwegsame südamerikanische Landschaft bis zum Orinoko anlegen will, und spielt nur noch zum Vergnügen mit seinen Arbeitskollegen Fußball. Als sich ein hochgeschossener Fußball in die Ratsversammlung eines benachbarten Indianerstamms verirrt, entsteht bei den Indianern Verwirrung und ein Streit um die Echtheit und Bedeutung dieses Zeichens. Opito, der schwermütige Sohn des Häuptlings, deutet es als Ansporn, den Stamm zu verlassen und in die Großstadt zu gehen, wo er Bills Platz in Chesters Vereinsmannschaft einnimmt und sich als erfolgreicher Mittelstürmer etabliert. Bill hingegen bleibt bei den Indianern, heiratet Waya, die Tochter des Medizinmanns Yurapari, und wird nach dem Tod des alten Häuptlings Anführer des Stammes. Als Schimsa und Opito in den Urwald reisen, um neue Fußballspieler unter den Indianern zu rekrutieren, den Urwald zu roden und das Land in Fußballplätze zu verwandeln, kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen Bill und Opito, bei der ersterer in einen Abgrund stürzt.

Anstatt die dramatische Handlung auf ein Ziel hin zu entwickeln, legt Vischer zunächst zwei voneinander unabhängige Handlungsstränge an, den Niedergang

531 Der Zeitraum der dramatischen Handlung umfasst etwa ein Jahr: Bill wird im Mai unter Vertrag genommen; das Entscheidungsspiel, bei dem er sein Bein bricht, findet im Oktober statt; nach seiner Genesung arbeitet er in Südamerika; und Opito wird innerhalb eines Vierteljahres zum Fußballstar. Vom Schemm stellt die These auf, die Handlungsorte und -plätze seien mehr als ein bloßer Rahmen und »fungieren selbst als Bedeutungsträger« (S. 183).

532 Vgl. die Szenen von Bills erfolgreichem Torschuss und Milly Spieleinsatz, die vom Klubdiener Popp und anderen Nebenfiguren berichtet werden (39–45).

des professionellen Fußballers Bill Week und die existentielle Krise des Häuptlingssohns Opito, der sich von seinem am Rande der Prärie lebenden traditionsverhafteten Indianerstamm lösen will. Die Verbindung der Fußballer-Handlung mit der Indianer-Handlung, die erst in der zweiten Hälfte des Stücks eingeführt wird, gründet auf einem Zufall. Zwar lassen sich ein Protagonist und zwei Antagonisten (Bill sowie Schimsa und Opito) ausmachen, doch sind diese Figuren kaum mit den üblichen Vorstellungen tragischer Helden oder Gegenspieler vereinbar,⁵³³ da satirischer Inhalt und formale Offenheit der Produktion tragischer Effekte entgegenarbeiten.

Auch der in der Zusammenführung der beiden Handlungsstränge anklingende Konflikt zwischen moderner westlicher Zivilisation und Urwald- bzw. Indianerromantik findet keine dramatische Lösung, lediglich ein vorläufiges Ende. Vischer deutet das Expansionsstreben des kapitalistisch organisierten Fußballindustrie an: »Der Urwald soll uns ins Zukunft das Spielermaterial liefern«, verkündet Schimsa (130f.), ehe das Stück mit seiner und Opitos Ankunft im Urwald endet. Außerdem ist Bill seinerseits schon an der Expansion der technischen Zivilisation (beim Bau der Eisenbahn) beteiligt, die den Urwald und die Welt der Indianer zerstört; bei seinem Zweikampf mit Opito geht es auch nicht um konventionelle Werte wie die Ehre (Opito konzidiert: »Bleibe du Häuptling, so lange du lebst«, 177) und Bill wird nicht von seinem Gegner getötet, sondern stolpert in einen Abgrund und wird so auf zufällige Weise zum Opfer derselben Naturwelt, die er vor Beginn und nach Ende seiner kurzen Laufbahn als Profifußballer als eigenständigen Wert und Schutz gegen die Kultur der Stadt beschworen hat.⁵³⁴ In einem konventionellen Drama mit einer geschlossenen Handlungsstruktur wäre der Tod des Protagonisten Bill Week, dessen Nachname nicht nur den wöchentlichen Spieler- bzw. Arbeiterlohn signalisiert, sondern auch gleichlautend mit dem Adjektiv ›weak‹ (schwach) ist, als tragisch anzusehen; nicht jedoch bei Vischer.

Zwar spielt das Schauspiel, das mit dem Motto »Für die Alte Welt eine Tragödie, / Für die Neue Welt eine Komödie und umgekehrt« (5) beginnt, auf das expressionistische Wandlungsthema an, das hier als Hinwendung zu einem neuen Leben erscheint, doch ist dieses Thema seinerseits in zyklische Vorstellungen und Motive eingeordnet, die im Dramentext wiederholt auftauchen, wie in Schimsas Aussage »Die Welt dreht sich: Indianerhäuptlinge wollen Fußballspieler werden, Fußballspieler aber (*spöttisch zu Bill*) Indianerhäuptlinge.« (174). Mit solchen selbstreflexiven Elementen steht das Schauspiel der Dramenpoetik der Neuen Sachlichkeit näher als dem Expressionismus; allerdings

533 Vgl. jedoch vom Schemm, der Bill als tragischen Helden bezeichnet (S. 188), was wenig plausibel erscheint.

534 Ebd.

erscheint es auf der Innenwelt der Prota- und Antagonisten auf den Zusammenhang des Fußballs mit den Bedingungen und Strukturen einer modernen, expansiven kapitalistischen Gesellschaft projiziert. Wie Georg Kaiser und Bertolt Brecht, deren Stücke Vischer kannte und deren innovative Verfahren er in Rezensionen beschrieb, hielt er das traditionelle und traditionsbezogene Theater für im Niedergang begriffen und durch neue Inhalte und Formen der Gegenwartskultur herausgefordert, vor allem durch den modernen Sport, den er als Ersatz für das traditionelle Theater ansah: »Das Amphitheater der Gegenwart sind die Sportplätze.«⁵³⁵ Der Rezensent der Darmstädter Uraufführung im März 1926 scheint Vischers Stück als Musterbeispiel des neusachlichen Dramas einzuordnen, da hier die »Überwindung der Sentimentalität des Urwaldes, der Romantik durch die Aktivität des Fußballs« gezeigt werde.⁵³⁶ Diese Deutung legitimiert sich vom Ende des Stückes her. Der in Europa erfolgreiche Fußballer Opito hat Bills Status und Rolle übernommen und führt eine Expedition in den Urwald, um Spieler zu rekrutieren und die Wälder abzuholzen. Der vormalige Indianer ist zum Stadt- und Kulturmenschen geworden, während der vormalige Stadtmensch Bill im Urwald ein Fremdkörper bleibt (trotz seiner emphatischen Identifizierung mit der Natur des Urwaldes: »Ich bin der Wald – der Wald«, 180) und beim Versuch, die negativen Veränderungen aufzuhalten, stirbt. Diese Art der Wandlung jedoch travestiert expressionistische Wandlungsvorstellungen, in denen die Werte echter Menschlichkeit und Innerlichkeit der zivilisatorischen Moderne gegenübergestellt werden. Dawsons Versuch, Vischers neusachliches Drama im Kontext der Theorie und Praxis des epischen Theaters zu verstehen, interpretiert das Stück als scharfe, marxistische Kritik am Stellenwert des Sports in der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft und als Plädoyer für eine Rückkehr zu einem vermeintlich natürlichen oder primitiven Zustand.⁵³⁷

Kisch und Brod nahmen fußballspielende Jugendliche zum Anlass, Generationen- und Autoritätskonflikte zu gestalten, wobei sich Individuen durch das Fußballspielen von alten gesellschaftlichen Normen und Verhaltensweisen ab-

535 Melchior Vischer, Bekenntnis zum Journalismus (1923), in: Werkauswahl Melchior Vischer, hrsg. v. Peter Engel, in: *Im Schatten Kafkas*, S. 440–444 (S. 442).

536 Aus einer mit Z. gezeichneten Besprechung im *Darmstädter Tagblatt*, 28. März 1926, zit. bei Engel, *Vom Prager Avantgardisten*, S. 432.

537 Dawson, bes. S. 10. Dawsons Aufsatz weist allerdings mehrere Unstimmigkeiten auf; z. B. datiert sie das Schauspiel auf 1927 und rückt es damit in Nähe zur Theorie und Praxis des epischen Theaters. Die Gegensätzlichkeit zwischen einer eher natürlich-idyllischen Auffassung des Sports, wie sie von Bill verkörpert werde und der Haltung der Proletarier entspreche, und einer bürgerlich-kapitalistischen, wie sie von Schimsa und am Ende des Stückes von Opito verkörpert werde (19), wird überbetont. Ob es sich bei Vischer um einen »prominent playwright of the age« handelt (3) und er tatsächlich mit Brecht zusammenarbeitete und befreundet war und aus Anlass einer Aufführung von Brechts Stück *Die Hochzeit* (1926) zu seinen Fußball-Schauspiel angeregt wurde (9), ist entweder ungeklärt oder geht auf fragwürdige Annahmen zurück.

wenden und zugleich neue Umgangsformen einüben. Dagegen konzentriert sich Vischers Drama auf den wettkampf- und ergebnisorientierten Fußballsport, der im »Zeitalter der Kräfteverwertung« (wie Schimsa sagt, 24) zum festen Bestandteil der kapitalistischen Moderne geworden ist. Das für expressionistische Fußball-Literarisierungen dominante Verhältnis von Einzelnem und Mannschaft bzw. Gemeinschaft wird hier zu einer grundsätzlichen Gegensätzlichkeit von Individuum und Gesellschaft verschoben, indem es den Fußball als Teil der marktwirtschaftlichen, auf Profitmaximierung ausgerichtete Organisation der Gesellschaft versteht, in der sich ältere Abhängigkeits- sowie Geschlechterverhältnisse auf widersprüchliche Weise fortsetzen. Zur Veranschaulichung dieser Prozesse führt Vischer daher auch Figuren ein, die anfangs außerhalb des Sports stehen, wie Milly oder Opito.

Vischers Darstellung des Fußballthemas und Wahl der Gattungsform rufen eine Reihe inhaltlicher und formaler Widersprüche hervor, wie sie sich in den absurden und grotesken Elementen widerspiegeln. Anstatt sich auf einzelne Figuren und ihre Wertvorstellungen zu konzentrieren, um entweder die Kontinuität des kapitalistischen Profitinteresses am Sport hervorheben oder die allegorische bzw. symbolische Bedeutung des Fußballs in Vischers Stück herauszuarbeiten, wie dies in bisherigen Deutungen geschah, scheint ein angemessenerer methodischer Zugang darin zu liegen, das Prinzip der Substitution bzw. Auswechslung in den Vordergrund zu stellen. Dieses Prinzip bestimmt den häufigen Austausch auf drei Ebenen: der der *dramatis personae* und der um den Fußball organisierten Handlung; der Ebene der durch Figurenreden und groteske Handlungselemente in Gang gesetzte Zirkulation der Diskurse; der Gattungsform des »offenen Dramas«. Das Prinzip der Substitution, das zugleich ein Pendant zum Fußballthema in Form der Spielerauswechslung bildet, lässt sich damit auf inhaltlicher, diskursiver und formaler Ebene finden.

Dieses Prinzip wird in der Eingangsszene, die an einer »Fußballbörse« spielt, explizit gemacht. Der skrupellose Spielervermittler Schimsa, der als Auktionsleiter fungiert, versteigert Fußballspieler an die Meistbietenden; anwesend sind Vertreter, Trainer und Manager der Lokalvereine, die am wirtschaftlichen Überleben ihrer Vereine interessiert sind, das in erster Linie vom sportlichen Erfolg abhängt. Von daher ergibt sich die Notwendigkeit, alternde oder form schwache Spieler durch neue und junge zu ersetzen. Schimsas Ansicht: »Alles im Leben ist nichts anderes als Angebot und Nachfrage« (21) deutet auf eine Internalisierung des kapitalistischen Ideologie und eine instrumentelle Sicht auf Menschen hin. Schimsas Anpreisung der Fähigkeiten und Eigenschaften der zur Versteigerung anstehenden Spieler zeigt einerseits die Ausdifferenzierung der Rollen in diesem Mannschaftssport an; neben Torwart, Verteidigern, Halves, Stürmern gibt es Fuß- und »Kopftechniker«; andererseits weist sie untergründig auf die Austauschbarkeit der Ware Fußballspieler hin. Selbst Trainer Townly

erkennt, dass »Fußballspieler [...] begehrt als Industriek Aktien« sind (17). Spezialisierung wird zum Ausweis einer nicht langer vorhandenen Individualität, wie sich bei der Versteigerung von drei Abwehrspielern zeigt, die als Gruppe verkauft werden. Wie sehr der Sport in den ökonomischen Wettbewerb eingebunden ist, zeigen auch die Hinweise auf die große Bedeutung der Fußballwetten für das wirtschaftliche Überleben der Klubs (8, 11).

Bill Weeks erster Auftritt, der ihn als unkonventionellen Außenseiter einführt, knüpft an das Prinzip der sportlich-ökonomischen Substitution an. Der ehemalige Eisenbahner verdient nun als Zuhälter sein Geld, was er durch sein gutes Aussehen und seine Abneigung gegen körperlicher Arbeit rechtfertigt:

Die Weiber brauchen mich nur zu sehen! Und sie laufen mir nach! (*Leiser*) Ihr wißt: Dann laufen sie vor. – Ich stehe abseits und reguliere den Ab- und Zugang. Ernährt schlecht seinen Mann, ist aber immer noch besser als in der Fabrik sein Blut als Ölwasser auszuschwitzen [...] (20f.).

Wie vom Schemm darlegt, wird Bill bereits hier als widersprüchliche Figur charakterisiert: Er lehnt die kapitalistische Gesellschaft, repräsentiert durch das Bild des Fabrikarbeiters, ab, ist aber selber ein Teil von ihr, indem er andere, Schwächere für sich arbeiten lässt und seine ausbeuterische Tätigkeit als bloße funktionale Regulierung bagatellisiert.⁵³⁸ Die Bilder des Vorlaufens und des Abseits-Stehens machen nicht nur die soziale und rechtliche Abseits dieser »Arbeit« deutlich, sondern legen bereits eine Analogie zum Fußball nahe. Bill hat jedoch das von seiner Freundin Milly aufgegebenene uneheliche Kind verkauft, um an zu Geld zu kommen; zwar wird er im Nebentext als ein Mann charakterisiert, der »im Bewußtsein seiner Stärke« agiert (14), dennoch erweist er sich als relativ schwache Figur, dessen Handlungen im Widerspruch zu seinen Reden stehen.

Als sich herausstellt, dass Bill in einer Amateurmansschaft Fußball spielt, wird er von Schimsa bedrängt, ein Angebot als Profifußballer anzunehmen. Bills provokante Behauptung, Schimsas Vorfahren seien wohl Mädchen- und Sklavenhändler gewesen, lässt den Spielervermittler kalt, weist aber wiederum auf die Nähe des Fußballgeschäfts zu vormodernen Formen körperlicher Ausbeutung und Unterwerfung hin (20f., 27). Bills Schwäche zeigt sich u. a. darin, dass er in den Handel einwilligt und einen Vertrag unterschreibt, nachdem Schimsa ihm mit einer Anzeige wegen Zuhältereie gedroht hat. Die Verpflichtung eines unbekanntem Stürmers, der dem Verein den aus finanziellen Gründen erforderlichen Pokalsieg bringen soll, wird dabei zum Übergang von ursprünglicher, sich selbst genügender Naturkraft zu zweckorientierter, bezahlter Produktion stilisiert, wie er in Bills Ausziehen seines Hemdes und dem Überstreifen des Mannschaftstrikots sinnfällig wird. Schimsa erklärt dies dem Vereinspräsidenten-

538 Vom Schemm, S. 185.

ten Chester: »Er wird sogar sehr billig sein. Denn er ist sich seines Wertes noch nicht bewußt; er weiß noch nicht, daß seine Qualität für andere – (*zeigt auf sich*) eine Ware bedeutet.« (18) In weiteren Figurenreden zwischen Schimsa, Townly und Chester wird die Funktion des modernen Sports in der großstädtischen Zivilisation als Verbindung von »Muskeln und Asphalt« (17) bezeichnet, wobei Diskurse der Technik, Mechanik und Fungibilität, Rekordleistungen und Quantifizierung im Vordergrund stehen, die die »Muskelbasis« der Einzelspieler, ihre spielerische »Natur« und ihr Talent nicht nur sportlich, sondern auch wirtschaftlich instrumentalisieren wollen. Doch muss Schimsa Bill erst überzeugen: »[zu Bill] Du hast Kapital an den Füßen, Geld, Geld.« (19). Schimsa reduziert Bills Kapitalkraft auf die beim Fußballspielen wichtigsten Körperglieder. Während Bill das Fußballspielen als Vitalisierung von Körper, Geist und Seele erlebt und als expressionistische (Wieder-)Menschwerdung in einen autonomen Bereich außerhalb gesellschaftlicher Zwänge feiert [s. unten], erklärt Schimsa ihm die neusachliche Theorie der Menschwerdung: »In unseren Tagen werden Menschen erst dann zu vollen Menschen, wenn sie wissen, daß ihre Fähigkeit ein Austauschobjekt, eine Ware geworden ist. (*Betont*) Genie heißt: Wissen, welche Ware man ist.« (18) Bills Produktivität besteht laut Schimsa darin, Tore zu schießen,

eine Produktivität, die berauscht, begeistert. Goals schießen, das ist die Produktivität unseres Jahrhunderts. . – Ein kräftiger Goalschütze: Aus dem Nichts schafft er Punkte, die Punkte blasen sich auf und werden zu Kugeln, zu Fußbällen, die wieder zu Goalen werden... (30)

Schimsas Reduktion des Spiels auf das Erzielen von Toren gibt ein ebenso absurdes wie eingängiges Bild der kapitalistischen Produktion und des abstrakten Warenkreislaufs.

Bei der Gestaltung von Bills symbolischer Substitution, seinem Übergang vom natürlich freien Spielgenie mit Talent und hoher Risikobereitschaft, der am Rande der bürgerlichen Gesellschaft lebt, zum bezahlten Tor-Produzenten, hebt Vischer mehrere Probleme bzw. Widersprüche hervor. Gegenüber Schimsas ökonomischer Rationalisierung, die auch Naturkategorien wie das »Genie« funktionalisiert, hält Bill das Fußballspielen für »Gefühl«, etwas, das er körperlich und seelisch »spürt« und empfindet (24). Bill, der seit seiner Kindheit Fußball spielt, lehnt das bezahlte Fußballspielen ab, weil er auf dem Primat und der Un(ver)käuflichkeit des aktiven, naturhaft konnotierten und nicht instrumentalisierten Fußballerlebnisses besteht:

Wißt ihr, was das heißt, Fußball spielen? – Die eigene Seele wird zur Fußballseele, das Herz und die Haut zum Leder! [...] Das ist Arbeit, aber eine Arbeit – (*winkt mit der Hand ab*) nicht zu kaufen [...] (*immer mehr in Erregung*) Haben Sie schon mal im Herbst Fußball gespielt? Im November? Wenn das Spiel und der Tag zu Ende gehen,

feuchter Dunst aus der Erde kriecht und sich mit dem Atem der Zuschauer vermischt? [...] Das ist Leben!! – Da gibt's keine Bezahlung! (23f.)

Das Fußballspielen gilt Bill als Ausdruck natürlichen Lebens bzw. lebendiger Natur, die sich in einem autonomen Bereich außerhalb der kapitalistischen Warenzirkulation (der »Begattung der Zahlen«, wie er es verächtlich nennt, 13) erleben lässt, und nicht als entfremdete Arbeit. Das Fußballspielen biete zudem die Möglichkeit eines Wandlungserlebnisses und der Entindividualisierung im Dienste der Mannschaft (22). An die Stelle desindividuierender Entfremdung im Arbeitsprozess soll eine neuartige, lebendige Beziehung zur Masse hergestellt werden, selbst wenn diese in sich gespalten ist: »Jeden Augenblick mit Tausenden aus dem Publikum vereint sein oder verfeindet! So spiel ich!« (23) Zwar führt Bill hier vitalistische und der autonomistische Diskurse zusammen, doch liefert die Jahreszeitensymbolik (Herbst) einen deutlichen Hinweis auf die Überlebtheit dieser idealistischen Vision des modernen Fußballs.

In diesen Debatten um den Wert des Fußballs werden Verbindungen zwischen Sport, Arbeit, Sexualität und sozialer Interaktion hergestellt, die in der Körperlichkeit des Menschen begründet liegt und die im Hinblick auf Anspruch und Wirklichkeit sozialer Strukturen gewertet werden. Während Bill den Fußball als zweckfreie Arbeit sieht und aus der individuell erfahrenen körperlichen Grundlage, die beim Spiel auch ins Überindividuelle übergeht, ethische und soziale Ansprüche stellt, konstruiert Schimsa den Fußball als eine körperliche Form zweckgerichteter Produktivität, die auf der Ersetzung älterer vorkapitalistischer Arbeitsformen durch das auf den menschlichen Körper eingesetzte Kapital beruht.

Wenn Bill sich emphatisch zum »Fußballsoldaten« stilisiert, dann verbindet er naturhaft gesteigerte Lebendigkeit mit Vorstellungen männlicher bzw. kameradschaftlicher Treue; das kann im Extremfall auch den Tod (das Gegenteil des Lebens) bedeuten, wie Bill den »Fußballzivilisten« Schimsa und Chester vorhält: »Bekomme ich den Ball richtig vor die Füße, dann muß das Leder dran glauben! Aber ehe er zerplatzt, reißt er »dem Goalmann noch alle Eingeweide mit« (22), und brüstet sich damit, auf diese Weise, aber regelrecht und ohne ein Foul zu begehen, bereits drei »Goalmänner« »ins ewige Goalnetz da oben befördert« zu haben (22). Diese absurde Aktion begründet Bill wiederum mit einem Versatzstück aus dem militaristisch-maskulinistischen Diskurs: »denn der Tod auf dem Fußballplatz ist heldischer als der auf dem Schlachtfeld« (22).

Die beim Fußball eingesetzte und erlebbare Körperlichkeit unterliegt ihrerseits dem Prinzip der Substituierung. Die bereits in der Eingangsszene anklingende Debatte um die Austauschbarkeit fußballerischer Arbeit wird damit um den Gender-Aspekt erweitert. Zum Verdruss der Funktionäre Townly und Chester springt die »Fußballbraut« Milly bei einem wichtigen Pokalspiel für Bill

ein und erzielt sogar das spielentscheidende Tor, das den Einzug der Mannschaft ins Endspiel bedeutet. Bill, der in der ersten Halbzeit den Führungstreffer erzielt hat, hat sich schwer verletzt und kann nicht weiterspielen.⁵³⁹ Er taumelt »wie eine Kugel« in die Kabine (29) und wird zur Halbzeit ausgewechselt (36f.). Nach der Schwäche seines Willens in der Eingangsszene, als er von Schimsa verkauft und von Chester unter Vertrag genommen wird, macht Vischers Stück nun die Schwäche seines Körpers thematisch. Bills Gesicht wird symbolisch mit einem Taschentuch verdeckt, während Milly sich umzieht; das rasch einsetzende Fieber, der Verlust der Fähigkeit zur Reflexion, kontrastiert mit der von Milly gezeigten Wendigkeit und Einsatzbereitschaft auf dem Spielfeld; letztere Eigenschaften verstärken allerdings die bereits akzeptierte Unterwerfung ihres weiblichen Körpers in den kapitalistischen Warenkreislauf und erweitern ihn vom sexuellen auf den sportlichen Bereich. Bills im Fieber geäußerte Klage ist dagegen nach wie vor vitalistischer Körperlichkeit und der Angst um den Verlust seiner Maskulinität geprägt: »Eine Frau spielt Fußball. Das bedeutet nichts Gutes. (Heiser) Das ist das Ende. Die Welt geht unter [...] Ich verrecke, wenn ich nicht mehr spielen kann.« (42f.) Seine Einstellung ist nach wie vor von Analogien zwischen dem Fußball und der Körperlichkeit geprägt, die wiederum vitalistisch und sexuell konnotiert ist: »Fußball ist mein Blut. Man verkauft sein Blut nicht. Und der Goalschuß mein Samen. Den verkauft man schon gar nicht. – Tut man's, so rächt's sich!« (43)

Zwar wird in dieser Substitutionsszene die Ungleichheit der Geschlechter zeitweise aufgehoben, diese Aufhebung allerdings verdankt sich einem kurzfristigen kommerziellen Interesse (der Verein muss ins Endspiel einziehen, um dem wirtschaftlichen Ruin zu entgehen). Darüber hinaus wird diese Auswechslung, wie sich im weiteren Verlauf herausstellt, durch die Ansichten und Meinungen der männlichen Vereinsangestellten relativiert, die patriarchalischen Genderstereotypen folgen. Schimsa, Townly, Chester und der Klubdiener Popp stimmen darin überein, dass Milly nur mit dem Temperament, nicht aber mit dem Kopf spiele (46f.). Bills »Fußballbraut« Milly ist nicht nur eine Auswechselspielerin, die seine Stelle in der Mannschaft einnimmt, sie knüpft darüber hinaus Beziehungen zu Chester und schließlich zum neuen Fußballstar, dem Indianer Opito, der Bills Position als Stürmerstar einnehmen wird. Die scheinbar problemlose Einordnung Millys in die sportlichen, finanziellen und sexuellen »Spiele« der Männer folgt der Logik des Substitutionsprinzips. Bill hingegen verweigert sich dessen Konsequenzen; nach seiner schweren Verletzung, die ihn vom Fußballspiel ausschließt, seiner Ersetzung durch Milly und

539 Vom Schemm bezeichnet Milly als Beispiel für eine »blinde Figur«, die bestimmte dramatische Potenziale verspricht (hier das Eifersuchtsmodell oder den Geschlechterkampf), die dann im Drama nicht eingelöst oder in satirischer Absicht unterlaufen werden.

seiner räumlichen Isolierung in einer Dachkammer ist sein Selbstverständnis als Mann, Spieler und erfolgreicher Torschütze geschwächt. Während seiner langen im Bett verbrachten Rekonvaleszenz (er hat sich das linke Bein gebrochen) hat er einen von Angst- und Lustmotiven geprägten Traum, in dem Bill als Fußball erscheint, der von Milly getreten wird, doch sein masochistisches Begehren wird auch in aggressive, sadistische Akte einerseits und suizidale Wünsche andererseits abgelenkt. In diesem Traum imaginiert Bills Unbewusstes das Verhältnis von Körper und Seele, das in der Welt außerhalb des Traumes durch seine Funktionalisierung in der Mannschaft und seine Substituierung durch Milly erschüttert worden war.

Eine weitere Substitution ereignet sich in der Mitte des Stücks. Bill solidarisiert sich mit einigen Jungen, denen ein Polizist den Fußball weggenommen hat, und besetzt symbolisch das Vereinshaus (66), was von Schimsa als revolutionäre Aktion gedeutet wird (80). Dem Motiv des spontanen, rebellischen Fußballspiels außerhalb organisatorischer Strukturen und ohne schulische oder behördliche Erlaubnis verleiht Vischer eine besondere Wendung. Das spontane Spiel der Jugend außerhalb der nun kapitalistisch organisierten Vereinskultur stellt nunmehr eine Gefährdung der öffentlichen Ordnung dar. Angesichts solcher Widerstände entscheidet sich Bill, die Stadt und sogar Europa zu verlassen und sich bei der überseeischen Eisenbahngesellschaft zu verdingen. Die Verwirklichung seines Kindheitstraumes, Indianer zu werden (66), bedeutet auch eine Rückkehr zum Fußballspielen. Er spielt wieder als Amateurfußballer in der Eisenbahnermannschaft, und zwar »ehrlich« und »ohne Bezahlung« (66). Bills Flucht bildet aus der Sicht der anderen Dramenfiguren einen sportlichen und sozialen Abstieg vom »Bürger« zum »Landstreicher« (Milly, 66), bzw. zum »halben Menschen« und »Arbeitslosen« (so Schimsa, 69, 76). Gegen die vom ihm als »Besitzenden« (79) bezeichneten Fußballfunktionäre und Profiteure macht der nunmehr mittellose Bill in expressionistischer Manier seine ethisch orientierte Menschlichkeit stark: »Wir Leute vom Fußball sind mehr als Menschen, wir sind verantwortungsvolle Menschen« (79), die sich gegen das Prinzip der Austauschbarkeit der Menschen, ihre Profitsucht und eine hier auch sexuell konnotierte Verschmutzung richten. Sein humanistischer Idealismus wendet sich gegen Schimsas Verleugnung des Humanismus. Auf Bills im Fieber geäußerte Vermutung, es gebe eben Menschen und Fußballspieler, hatte Schimsa erwidert, es gebe nur Fußballspieler (52). Bills Figurenrede allerdings kann die Ersetzung des kommerzialisierten Fußballs durch seine zweckfreie Autonomie nur tautologisch beschreiben: »für mich ist Fußball kein Geschäft mehr, sondern – eben Fußball« (77). Die Konfrontation zwischen Bill und seinem ehemaligen Verein spitzt sich zu, als der Vorschlag ausgesprochen wird, man könne das Fußballgeschäft zu den in Südamerika lebenden Indianerstämmen exportieren, wo neues Spieler-»Material« vorhanden sei. Dies ruft Bills Zorn hervor, und er

wirft den Funktionären vor: »ihr alle seid ein Ball« (83). Diese groteske Identifikation erscheint wie eine Umkehrung bzw. Neuprojektion des kurz vorher erwähnten Traummotivs, in dem Bill sich als Fußball sah. In Bills drastischem Bild (einer sprachlichen Substitutierung der Menschen durch einen Gegenstand) erscheint der kapitalistisch organisierte Fußball nunmehr mit dem organischen Prinzip der Natur verbunden: »die ganze Dreckkugel da, aus der die Weiber hervordachsen« (84). Diese metaphorischen Besetzungen des Fußballs machen die widersprüchliche Koppelung von Natur und Generativität einerseits, Frauenfeindschaft und peinlicher Einbuße an Männlichkeit andererseits sichtbar. Als ein von Bill getretener Ball bei den Indianern landet, vermuten diese in dem kugelförmigen Objekt ein heiliges Symbol oder gar Manitus Zeichen (96f.). Da Bill diesen heiligen Gegenstand mit den Füßen tritt und verhöhnt, soll er gemartert werden, wovon er jedoch durch die Fürsprache des Häuptlingssohns Opito gerettet wird, der vermutet, es sei bei Bills Stamm üblich, den Ball zu treten (104). Opito und Bill werden durch Waya gerettet und können nach Europa entkommen.

Das Prinzip der Austauschbarkeit wird im Folgenden durch Opito exemplifiziert. Der junge Indianer, der bereits als »bester Krieger« »im Kriegsspiel« der Indianer gilt, lernt in Europa das Fußballspielen, wobei sich Bill als dessen Lehrer erweist. Eine weitere Substitution wird in Schimsas Plan erkennbar, weitere Spieler aus dem Urwald zu rekrutieren, wobei er durch Preisdrückung seine Geschäftsinteressen maximieren und seinen Marktanteil erhöhen will (142–144). In diesem Plan werden »die alte und die neue Welt« (138) fusioniert und in die zukünftige Welt des globalisierten Fußballsports überführt. Dass die vermeintliche Überlegenheit der europäischen Zivilisation im Widerspruch zur Tatsache steht, dass sie auf neue Materialzufuhr aus den nichteuropäischen Ländern angewiesen ist, entgeht Schimsa; seine darwinistische Sicht lautet, der derzeitigen Dekadenz und Unfruchtbarkeit der Zivilisation müsse von außen neues Blut zugeführt werden (130f.), und der »Fußballkampf« sei eine Form des Daseinskampfes.

Diese Konstellation spiegelt sich im vorletzten Aufzug auf dem Fußballfeld, wo der schnelle, kräftige und in Chesters Mannschaft rasch zum Starspieler aufgestiegene Opito dem in der Reservemannschaft spielenden, langsamen Bill gegenüber steht. Bill wird im Zweikampf wiederholt ausgespielt, begeht immer mehr Fouls und wird schließlich vom Platz verwiesen. Während für Bill das Fußballspielen jetzt zu einer harten, blessurenreichen Arbeit und Schinderei geworden ist, der sein Körper nicht mehr gewachsen ist, werden Opitos Spiel und Ballfähigkeiten mehrfach mit frischer, ursprünglicher Natürlichkeit verglichen. Ein Streitgespräch der beiden Spieler dreht sich um Gegensatzpaare wie Wald/Stadt, Leben/Krankheit, Stärke/Schwäche und Mut/Schwermut (139f.). Schimsa fasst daher die »gegenseitige[] Wechselbeziehung« der beiden Spieler

so zusammen: »Den Indianer hat die Stadt von seiner Schwermut geheilt und einen erstklassigen Fußballspieler aus ihm gemacht. [...] Opito wird stärker, Bill schwächer.« (141) Der Urwald hat aus Bill einen ekelhaften, mit allem hadernenden, unzufriedenen Menschen gemacht. Der Gegensatz zwischen den beiden Spielern wird auch dadurch hervorgehoben, dass nurmehr Waya an Bill interessiert ist, während sich Millys Verlangen nun auf Opito richtet, dessen jugendlich starken Körper sie sexualisiert und den sie ironisch »Opi« nennt (133). Townly befürchtet, dass Milly sexuelles Interesse an Opito zu einer Schwächung des Spielers und damit zu Nachteilen für die Mannschaft führt. Umgekehrt unterliegt Bill einer moralischen Bewertung durch seinen neuen Antagonisten, Opito, der die Beziehung des alternden Stürmers zu Waya für anrühlich und regressiv hält. Das markiert Opitos ambivalente Position in der westlichen Zivilisation. Zwar ist er wichtiger Bestandteil der immer erfolgreichereren Mannschaft und behauptet »Ich bin kein Indianer mehr (140), aber er wird nach wie vor als Anderer und Außenseiter wahrgenommen. Als Opito kurz vor Halbzeit das 2:1 erzielt, wird er jedoch gefeiert.

Weitere Substitutionen bringt der letzte Aufzug, der wieder im Urwald spielt und sich mit dem Eindringen der westlichen Zivilisation in das Indianergebiet im Urwald befasst. Bill hat nunmehr die Stelle des ehemaligen Häuptlings eingenommen hat. Mittelpunkt des Stammeslebens ist ein Erddenkmal mit einem Fußball; ein dionysisches Fest an dieser Stelle dient der Vergewisserung ursprünglicher Vitalität und der körperlichen Stärkung des Stammes, kann aber das Eindringen der Zivilisation in Form des näher rückenden Eisenbahnbaus nicht abwehren. Bill, der weiterhin seiner vitalistischen Naturverehrung anhängt (er bewundert die Baumstämme: »so aus tausend Muskeln gemacht«, 163), verbietet den Indianern, auf Jagd zu gehen; sie würden träge und setzten Fett an; seine Überzeugung »Ich bin Indianer geworden« widerspricht der Tatsache, dass er indianische Mythologie und Vorstellungen ablehnt und zurückweist (163). Die Angleichung von Indianern und Fußballspielern wird dadurch signalisiert, dass ein Indianer beim Baumfällen sein linkes Bein bricht (164f.), so wie seinerzeit Bill beim erfolgreichen Torschuss. Das Gebrüll der versammelten Indianer wird an einer Stelle mit dem von Zuschauern bei einem Fußballspiel verglichen (164).

Auch nach Schimsas Ankunft im Lager hält Bill im Gespräch mit diesem an seinem Rollenkonflikt fest: Er sei kein Fußballspieler, sondern Indianer. Schimsa hingegen sieht Bill als »alten Fußballfreund«, versteht sich als dessen »Geschäftsfreund« und will ihm bei »Expansionsbestrebungen« behilflich sein. Schimsa sucht seine kommerziellen und finanziellen Interessen nach wie vor durch Versatzstücke des ökonomischen, biologischen und kulturellen Diskurses zu rechtfertigen – die unproduktive Arbeit der Indianer, ihre nutzlose Zeitvergeudung im Urwald könne durch eine nützliche und produktive Arbeitsform auf

Europas Sportplätzen ersetzt werden: »Hier schlafen Indianer, dort brauchen wir Fußballspieler.« (173) Da Opito im Westen Schule mache, diene der Export indianischer Spieler nach Europa dazu, die »Rasse aufzufrischen« und ihr »neues Blut zuzuführen« (171). »Jeder Urwald ist ein Hindernis für die Entwicklung des Fußballs«; derartige »hohe Dinge« machten aus seiner Expedition eine »Kulturangelegenheit« (173). Opito ist nicht nur ein »großer Indianer«, sondern auch »ein Fußballgoliath«, der die Urwaldexpedition anführe, die wie eine Fußballmannschaft aus elf Mitgliedern (Schimsa und zehn Indianern) besteht. Als letztes Scheinargument führt Schimsa den Kriegsdiskurs an – Opitos Fähigkeiten als Heerführer hätten sich nicht bei den Indianern, sondern erst auf dem Fußballfeld erwiesen. Wie Bill in einer früheren Figurenrede stilisiert Schimsa den Fußball zu einer Form des Krieges, bei dem die »Goal-Ehre die größte erhabenste Ehre« sei, »die uns gegeben ist« (173f.). Schimsas Inversion von Bills ehemals vitalistischer Kriegseuphorie wird vom Bild des Drehens unterstützt: Die Welt drehe sich, Indianer sollen Fußballspieler werden und Fußballspieler Indianer (174). Als Bill Opito konfrontiert, der Freiwillige rekrutieren will, rutscht er aus, fällt in einen Abgrund und stirbt. Opitos Rede vom neuen Leben (einem expressionistischen Thema) richtet sich an seinen Stamm und kreist um die Formel: nicht mehr »vom Urwald träumen, sondern im Urwald träumen« (180), woraufhin er seine dunkle Jacke abwirft, um sich wie seine neun Begleiter im Fußballdress darzubieten. Die »neue Zukunft«, die Opito dem Stamm verspricht, sieht die Zerstörung des Urwalds vor, denn auf den gerodeten Flächen sollen Spielfelder angelegt und aus den gefälltten Bäume Torpfosten und Querlatten gebaut werden.

Ausblick

Gezeigt werden sollte, dass und wie sich der literarische Expressionismus dem zeitgenössischen Sport als einem neuen kulturellen Phänomen zuwendete und es in einem signifikanten Korpus produktiv verarbeitete. Der Sport wurde im literarischen Expressionismus als Hervorbringung der zivilisatorischen Moderne und zugleich als mögliches Gegenmittel gegen diese Moderne betrachtet; mit seinen Darstellungen sportlich bewegter Körper in einer sich rapide verändernden sozialen Umwelt positioniert sich der ›sportive‹ Expressionismus spannungsreich zwischen den beiden Polen Kultur und Natur. Die hier untersuchten Literarisierungen des Sports in expressionistischen Texten verschiedener Gattungen beschränkten sich auf vier repräsentative Sportarten. Der Expressionismus literarisiert auch andere Sportarten bzw. neuartige Formen der versportlichten Körperkultur. Wie die Bibliografie am Ende dieses Buches nahelegt, bilden sich thematische Schwerpunkte heraus, von denen ich hier drei kurz aufgreife: Schwimmen, Wintersport und Pferdesport.

Beim Schwimmen handelt es sich um eine neue, emanzipative Form der Körperkultur im Freizeitbereich wie auch im sportlichen Wettbewerb, dessen Ausübung mit einer öffentlichen Zurschaustellung des Körpers mit teilweise freizügiger Kleidung verbunden war, wie bereits in den eingangs zitierten Aufzeichnungen von Herrmann-Neiße, Musil und Kafka zu erkennen war. Als zu erlernende Praxis der Körperbewegung, die die unablässige Arbeit des gesamten Körpers mit dem Ziel harmonischer Gesamtbewegung im Wasser erfordert, steht das Schwimmen zwischen Zivilisation und Natur. Die Sehnsucht, beim Schwimmen den Einklang von Mensch und Natur im Wasser zu erfahren, gilt als hervorstechendste kulturelle Codierung.⁵⁴⁰ Expressionistische Texte stellen das Schwimmen als einen Ausbruch aus zivilisatorischen Prozessen dar, der eine Rückkehr des bewegten Körpers in einen vorzivilisatorischen Zustand erlaubt,

540 Michael Gross, Von der Badekultur zur Freizeitgesellschaft. Schwimmen, in: *Schneller, höher, weiter. Eine Geschichte des Sports*, hrsg. v. Hans Sarkowicz, Frankfurt/M. u. Leipzig 1996, S. 125–136.

der vom natürlichen Element des Wassers symbolisiert wird.⁵⁴¹ Die Räume des Schwimmens – natürliche Wasserläufe, Seen, das Meer einerseits und eigens zu diesem Zweck errichtete Badeanstalten und Schwimmhallen andererseits – weisen auf diese Spannung hin; der Körper des Schwimmers befindet sich damit in einer Art Zwischenraum. Das Schwimmen überlagert sich teilweise mit dem Gedankengut der Lebensreformbewegung, die Luft, Wasser, Sonne und Licht als Naturideale propagierte. Auch die etwa seit Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzende Propagierung des Badens als Gesundheits- und Hygienemaßnahme, die u. a. zur Einrichtung öffentlicher Bäder in den größeren Städten führte, trägt zu Literarisierungen des Badens und Schwimmens im Expressionismus bei. Baden und Schwimmen waren stark sozial codiert bzw. differenziert, wie sich an getrennten Badeanstalten für das Bürgertum und für die Arbeiterklasse, an der räumlichen oder auch zeitlichen Trennung des Damenbadens vom Herrenschwimmen und die Koexistenz von Zivil- und Militärschwimmanstalten gerade in den größeren Städten zeigt, so dass es kaum verwundert, dass expressionistische Schwimm- und Badetexte Themen sozialer Disziplinierung wie auch Möglichkeiten ihrer Überwindung aufgreifen.⁵⁴² Expressionistische Schwimm- und Badetexte literarisieren diese Aktivitäten einerseits als Teil der neuen, öffentlichen Massenkultur, andererseits als asketische Disziplin der Reindividualisierung, die oft ein religiös konnotiertes Reinigungsideal impliziert, womit der Expressionismus an die Herkunft des Badens und Schwimmens aus der klassischen Badekultur erinnert. Die Figur der Schwimmerin oder Badenden, die dem sozialen bzw. männlichen Blick ausgesetzt ist, stellt einen komplexen Fall dar, da der Wunsch nach Naturalisierung hier mit dem Genderkonzept verbunden ist.⁵⁴³ Deutlich werden einige der hier angerissenen Spannungen beispielsweise in Texten von Johannes R. Becher.⁵⁴⁴ In dem in den 30er und 40er Jahren entstandenen autobiografischen Roman *Abschied* beschreibt Becher seine kurze, aber intensive Schwimmsportkarriere in München und konstruiert sie im Rückblick als vitalistischen Protest gegen die autoritäre bürgerliche Gesellschaft.⁵⁴⁵ Ähnlich wie bei Becher tragen Kafkas Schwimmpraxis und ihre Literarisierungen Züge einer ambivalenten Beziehung zum Vater, als übermächtigem Symbol autoritärer Gewalt; die Rückkehr ins Wasser und die teilweise Lösung von der Vaterfigur werden als mögliche Befreiung des männlichen jüdischen Körpers von zivilisatorischem Druck und fremdbestimmten Diszip-

541 Vgl. z. B. Max Brod, *Das Flußbad* (1910), Wilhelm Klemm, *Der Schwimmer* (1916); Details hierzu und zu den in den folgenden Fußnoten genannten Primärtexten s. Bibliografie.

542 Vgl. z. B. Egon Erwin Kisch, *Zivilschwimmschule* (1920).

543 Vgl. etwa Paul Boldt, *Badende Mädchen* (1916).

544 Vgl. z. B. Johannes R. Becher, *Wannsee* (1915), Alois Klimke, *Freibad* (1920).

545 Johannes R. Becher, *Abschied. Der deutschen Tragödie erster Teil 1900–1914* (1945), Berlin 1949, S. 193–204.

linierungen gesehen.⁵⁴⁶ Kafka analogisiert zudem das Ausüben harmonischer, ruhiger, gleichmäßiger Schwimmzüge mit dem Schreiben: Das Schwimmen als Poetik konnotiert eine befreiende Entspannung und Leichtigkeit und damit eine neue Materialität der körperlichen Selbsterfahrung. In Gelegenheitstexten und Briefen von Expressionisten, die an der Front im Einsatz standen, wird das gemeinsame Baden und Schwimmen als Befreiung vom militärischen Zwang und der ständig drohenden Todesgefahr empfunden; das Baden ist hier nicht nur eine kathartische Reinigung, sondern ein Wiedereintritt ins Leben.⁵⁴⁷ Ein einschlägiges Gedicht von Brecht, »Vom Schwimmen in Seen und Flüssen« (entstanden 1919, erstpubliziert 1921), kann mit seinem ironisch gebrochenen Darstellungsmodus und der assoziativen Bildlichkeit als reflexive Spätstufe der expressionistischen Lebensemphase gelten; es gibt der Verbindung von Mensch und Natur eine soziale Dimension.

Expressionistische Literarisierungen des Wintersports betreffen das Eislaufen, das Skilaufen und das Skispringen; einen Sonderfall stellt die Schlittenfahrt als autonome oder mit Hilfe von Pferdekraft betriebene Bewegungsform dar.⁵⁴⁸ Das Eislaufen ist eine Jahrhunderte alte, gesellige Freizeitbetätigung im Winter, das der Anknüpfung von Beziehungen zum anderen Geschlecht dient und z. T. soziale Verhältnisse zeitweise außer Kraft setzen kann.⁵⁴⁹ Beide Aspekte werden in expressionistischen Gedichten behandelt, hinzu kommt das Erlebnis des beschleunigten, sich wie von selbst bewegenden Körpers.⁵⁵⁰ Bei Georg Heym, der im Januar 1912 beim Eislaufen ums Leben kam, war diese wintersportliche Praxis auch mit einer Hinwendung zur Natur und der Gelegenheit zur Pflege freundschaftlicher Beziehungen verbunden. Das Skilaufen ist auf der sozialen Skala höher angesiedelt, da es lange ein beliebtes Freizeitvergnügen der wohlhabenden Schichten bildete, eine aufwändigere Ausrüstung als das Eislaufen erfordert und nur in Wintersportorten und schneesicheren Berggegenden betrieben werden kann. Der Aspekt der sozialen Begegnung zwischen den Geschlechtern, vor allem die mit dem Skifahren sich ergebenden Flirtgelegenheiten ungebundener, heiratswilliger junger Männer und Frauen, war bereits seit der Jahrhundertwende etabliert. Hinzukommt im Expressionismus die Codierung der Skipiste als belebender, auch potenziell gefährlicher Raum. Als kulturelle

546 Vgl. z. B. Kafka, »Der große Schwimmer! Der große Schwimmer!, riefen die Leute...«. – Vgl. die Hinweise bei Rainer Stach, *Kafka. Die frühen Jahre*, Frankfurt/M. 2014, S. 117–122.

547 Dieser Topos findet sich auch in der expressionistischen Malerei vor und nach 1914, vor allem im Werk der »Brücke«-Künstler Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner und Otto Müller.

548 Vgl. z. B. Friedrich Wolf, *Nicht bremsen!* (1909), Heinrich Eduard Jacob, *Schlittenreise* (1918), Yvan Goll, *Toboggan* (1922).

549 Vgl. *Die Dichter auf dem Eise. Ein Bilderbogen poetischer Winterfreuden von damals bis heute*, hrsg. v. Hans Jürgen Balmes, München / Wien 1986.

550 Vgl. z. B. Max Herrmann-Neiße, *S.C.* (1906).

Praxis ist das Skilaufen zugleich mit Glamour, Schönheit und Mode assoziiert, was sich vor allem in den massiven Veränderungen der Skikleidung für Skifahrerinnen erwies.⁵⁵¹ Trotz dieser mondän-exklusiven Konnotationen heben expressionistische Ski-Texte die Nähe zur Natur, die Züge des Erhabenen und Ursprünglichen trägt, das Element der Gefahr und des Risikos sowie die Gelegenheit zum Flirten hervor.⁵⁵² Eine spannende Umkehrung solcher expressionistischen Topoi findet sich bei Klabund, der das Skispringen mit lebendiger Gesundheit assoziiert.⁵⁵³

Einen weiteren Schwerpunkt expressionistischer Literarisierungen des Sports bildet der Pferdesport, die kulturhistorisch älteste organisierte Sportart, die ihren Ursprung in antiken Wagenrennen hat und sich über mittelalterliche Reiterspiele bis zum modernen Rennsport unter dem Reiter entwickelt. Die Verbindung bzw. »Partnerschaft« von Pferd und Reiter, zweier Lebewesen, kann im Expressionismus unter vitalistischen Vorzeichen reimaginiert werden.⁵⁵⁴ Da der Pferdesport ursprünglich als Schulung für den Krieg galt, spielen militärische Konnotationen auch im Expressionismus eine Rolle. Beim Import des Pferdesports in Deutschland im späten 19. Jahrhundert vereinten sich Elemente der adlig-ritterlichen und der bürgerlichen Kultur mit der Absicht auf die persönliche Leistungsentwicklung und das rationelle Training der Tiere, wobei die konkrete Akzentuierung dem Individuum überlassen blieb.⁵⁵⁵ Die soziale Stellung des Reiters bzw. der Reiterin im Fall des Damenreitens wird in expressionistischen Texten im Hinblick auf alternative, oft vitalistisch codierte Rollen ausgelotet.⁵⁵⁶ Ein weiterer Reittext Kafkas verbindet die Aspekte des sozialen und des sportlichen Wettkampfs mit dem der Ängste des Individuums.⁵⁵⁷ Der Pferderennsport, vor allem der Galopprennsport, der sich zuerst in England im 18. Jahrhundert herausbildete, hat stark aristokratische Konnotationen, die sich jedoch ab Ende des 19. Jahrhundert aufzulösen beginnen. Im frühen 20. Jahrhundert wurden Reitsportveranstaltungen, vor allem Pferderennen, verstärkt

551 Vgl. Ola Alsen, *Mode und Wintersport* (1920) sowie Carl Luther, *Ein Wintersportbrief* (1920). Vgl. die Hinweise bei Karin Rase, *Skisport in Kunst und Design*, Leipzig 2009, S. 15.

552 Vgl. z. B. Klabund, *Prometheus auf Skiern* (1914) und Kasimir Edschmid, *Winter-Tage* (1916). Zu Edschmids Verhältnis zum Sport in den 10er und frühen 20er Jahren vgl. orientierend Hermann Schlösser, *Kasimir Edschmid. Expressionist, Reisender, Romancier. Eine Werkbiographie*, Bielefeld 2007, S. 45–47 u. 136–149.

553 Klabund, *Die Krankheit* (1917).

554 Vgl. Adolf Furler, *Partnerschaft von Mensch und Tier. Pferdesport*, in: *Schneller, höher, weiter*, S. 137–150. Exemplarische expressionistische Texte sind Franz Kafka, *Wunsch, Indianer zu werden* (1912), August Stramm, *Der Ritt* (1914), Jakob van Hoddis, *Indianisch Lied* (1914), Max Brod, *Das Lied der Pferde* (1917), Arnold Ulitz, *Prairieritt* (1919), Franz Janowqitz, *Mit spielenden Hufen* (1920).

555 Vgl. Eisenberg, *»English sports« und deutsche Bürger*, S. 162–178.

556 Vgl. z. B. René Schickele, *Spazierritt* (1914).

557 Kafka, *Zum Nachdenken für Herrenreiter* (1912).

kommerzialisiert; zunehmende Wetteinsätze und die Aussicht auf hohe Wettgewinne zogen ein Publikum an, das sich nun auch aus den mittleren und unteren sozialen Schichten rekrutierte.⁵⁵⁸ Das mit dem Wetten verbundene finanzielle Risiko wird im Expressionismus unter dem Vorzeichen vitalistischer Befreiung und erotischer Erfüllung gesehen⁵⁵⁹ oder als mondäner Gesellschaftsbetrieb zum Signum der verhassten bürgerlichen Kultur abgewertet.⁵⁶⁰ Expressionistische Literarisierungen des Reitsports konzentrieren sich auf das Pferderennen; sie widmen sich der Figur des Jockeys und dem Widerspruch zwischen der Kreatürlichkeit des hochtrainierten Rennpferdes und dem gesellschaftlichen Milieu, in dem seine Leistungsfähigkeit zur Schau gestellt wird.⁵⁶¹ Als moderner Sport mit bestimmten gesellschaftlichen Assoziationen und »integriertem Naturerlebnis«⁵⁶² waren Pferderennen für Expressionisten besonders attraktiv, weil sie eine möglicherweise vitalisierende Residualfunktion von Natur in der modernen Gesellschaft andeuteten.

Die bereits in den 10er Jahren zu einem kulturellen Topos gewordene Verbindung von Sport und Erstem Weltkrieg wurde in dieser Studie nicht eigens untersucht. Die Affinität beider Formen des Wettkampfes und der Auseinandersetzung liegt in der Konzeption und Imagination einer kampfbereiten, kriegerischen Männlichkeit.⁵⁶³ Dass der Erste Weltkrieg einen direkten Einfluss auf die Entwicklung des Sports im Nachkriegsdeutschland hatte, geht aus der Geschichte des Boxens hervor: deutsche Kriegsgefangene lernten in englischen Lagern das Boxen und andere englische »sports« kennen, nahmen das Training auf und an entsprechenden Wettkämpfen teil⁵⁶⁴; viele deutsche Profiboxer, die erstmals nach 1918, nach Aufhebung des Boxverbots in Deutschland auftraten, waren ehemalige Kriegsgefangene in englischen Lagern. Daneben gibt es eine weitverbreitete zeitgenössische kulturelle Semantik, die den Sport mit dem Krieg analogisierte bzw. den Krieg als eine Sonderform des sportlichen Wettkampfes ansah. Peter Tauber hat gezeigt, wie diese Semantik in publizistischen Diskursen (etwa Werner Sombarts Kritik des »englischen« Sportismus) und in privaten Mitteilungen funktionierte; in letzteren dienen Sportallegorien dazu,

558 Vgl. z. B. Blass, *Sonntagnachmittag* (1911).

559 Vgl. Stefan Zweig, *Phantastische Nacht* (1922).

560 Vgl. Richard Huelsenbeck, *Doctor Billig am Ende* (1921).

561 Vgl. Berthold Viertel, *Pferderennen* (1913), *Klabund, Der Jockey* (1914), Richard Lewinsohn, *Der Jockey* (1918).

562 Furler, S. 149.

563 Zu Formen des militärischen und des zivilen Sportbetriebs um den Topos der »Kampfbereitschaft« vgl. Eisenberg, »*English sports*«, S. 313–335. Zu Fallstudien aus der europäischen Kultur vgl. *Sport, Militarism and the Great War. Martial Manliness and Armageddon*, hrsg. v. Thierry Terret u. J. A. Mangan, London 2012.

564 Vgl. Peter Tauber, *Vom Schützengraben auf den grünen Rasen. Der Erste Weltkrieg und die Entwicklung des Sports in Deutschland*, Münster 2008.

Wahrnehmungen und Erlebnisse während des Krieges jenseits der offiziellen Propaganda zu verarbeiten und die Funtionalisierung des Sports im Hinblick auf militärische Ausbildung und Erziehung der Jugend verstehbar zu machen.⁵⁶⁵ Expressionistische Autoren haben an dieser Semantik teil und schreiben sie fort. Wenn Ernst Jünger beispielsweise den Durchbruch alliierter Truppen an der Westfront im Sommer 1918 vor allem »dem Amerikaner« zuschreibt, »der mit dem Sportsgeist eines jungen Kriegers angreift«, dann konstruiert er über die Sport/Krieg-Analogie hinaus einen Gegensatz zwischen der »alten«, europäischen Form der Kriegsführung und einer jungen, modernen Form.⁵⁶⁶ Andere expressionistische Autoren modifizieren die Sport/Krieg-Analogie und geben ihr eine kriegskritische Richtung.⁵⁶⁷ In weiteren literarischen Gestaltungen dieses Topos geht es um die Notwendigkeit der Neukonzeption militärisch-sportlicher Maskulinität nach dem Krieg.⁵⁶⁸ Die expressionistische Kulturkritik allegorisiert die Sport/Krieg-Analogie und variiert den Antagonismus von Körper und Geist im Hinblick auf die Ausübung roher Kraft und Gewalt unter Absehung ethischer Erwägungen; ein Beleg hierfür, in den pazifistisch orientierten *Weißten Blättern*, bildet die Beschreibung des kriegführenden Europa als eines übertrainierten »Athlet[en] mit Muskeln zum Springen«, dem das »Herz« fehle.⁵⁶⁹

Weitere Anschlussfragen an die oben im Box- und im Tenniskapitel gegebenen Einzelhinweise zur Interaktion von Sportdarstellung und Textpoetik betreffen die Bedeutung von Sportmetaphern und -analogien für Poetik und Ästhetik des literarischen Expressionismus. Gedrängte Kürze der Prosa und des lyrischen Ausdrucks werden mit dem 100-Meter-Lauf und athletischer Kraft analogisiert und wirkungsästhetische Absichten expressionistischen Schreibens mit Hilfe sportlicher Bewegungsmetaphern kommuniziert.⁵⁷⁰ Die zeitgenössische Konzeptualisierung des Expressionismus als Bewegung verwendet ebenfalls bereits sportliche Analogien. Das Paradigma des bewegten Körpers wird auch in expressionistischen Texten zum Varieté, Zirkus und Tanzveranstaltungen zentral und soll eine selbstreflexive, performative Ästhetik der Grenzüber-

565 Vgl. Peter Tauber, Der Krieg als »welterschütternde Olympiade«. Der Sport als Allegorie für den Krieg in Briefen und Gedichten des Ersten Weltkrieges, *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 66 (2007), H. 2, S. 309–330.

566 Ernst Jünger, Eintrag v. 29. August 1918, in: ders., *Kriegstagebuch*, hrsg. v. Helmuth Kiesel, Stuttgart 2010, S. 422.

567 Vgl. z. B. Arnold Zweig, *Guter Sport* (1915/16).

568 Ein Beispiel hierfür ist Robert Müllers Novelle »Der Leutnant« (1919).

569 Svend Borberg, Europas Herzfehler, *Die Weißten Blätter* 5, H. 1 (Juli 1918), S. 1–10, hier S. 4.

570 Vgl. z. B. Becher, Einleitung zu meinem neuen Versbuche (1915); Kurt Pinthus, *Glosse, Aphorismus, Anekdote* (1913), Carlo Mierendorff, *Wortkunst* (1920), Hanns Martin Elster, *Die Silbergäule – eine radikale Bücherreihe* (1920).

schreitung begünstigen.⁵⁷¹ Auch hier wären literarische Diskurse und ästhetische Praktiken genauer zu analysieren und vergleichen, um Grenzen und Gemeinsamkeiten zwischen Körpercodierungen und -performanzen ziehen zu können.⁵⁷² Die Untersuchung von Körpercodierungen in anderen lebensweltlichen Zusammenhängen (Arbeit, Freizeit; Technik und Verkehr; Stadt und Land) könnte an die hier vorgelegten Ergebnisse anschließen.

Die hier initiierte Hinwendung zum Thema Sport im literarischen Expressionismus sollte nicht nur ein bisher vernachlässigtes Forschungsfeld eröffnen, sondern auch zu einer Erweiterung des gegenwärtigen Epochenverständnisses beitragen. Die Analyse von Sportthemen und -motiven in ausgewählten Texten verband sich mit einer kulturgeschichtlichen Orientierung, die u. a. den Blick auf die Verarbeitung wichtiger kultureller Codierungen in literarischen Texten möglich machte. Expressionistische Sporttexte artikulieren Erfahrungen der Vitalisierung und Devitalisierung, bei denen der sportlich bewegte Körper im Mittelpunkt steht. Fragen der Genderkonstruktion, der Geschlechterdifferenz und des Generationenkonflikts schließen sich an. Die Untersuchung der Formen und Funktionen der literarischen Gestaltung solcher Vitalisierungs- und Devitalisierungsprozesse zeigt, dass die Texte über den Körper hinaus gehende soziale und politische Kontexte aufgreifen und sowie Erfahrungen individueller wie gesellschaftlicher Autonomie und Heteronomie verarbeiten. Das Korpus expressionistischer Sporttexte erweitert das Epochenverständnis im Sinne des gegenwärtigen ›material turn‹;⁵⁷³ die Fokussierung auf körperliche Performanzen, die Steigerung der Leistungsfähigkeit, die Überschreitung körperlicher Grenzen und das Verhältnis zu neuen Sportgeräten und -räumen verweisen auf die Frage nach der materiellen Verkörperung von Sinn und Form und eröffnen zugleich bestimmte Spielräume für alternative Sinn- und Formgebungen. Auch die ›alte‹ Frage nach dem Verhältnis von materiellem Körper (bzw. ›unmittelbarer‹ Leiblichkeit und kulturell codiertem Körper) und immateriellem Geist kann in expressionistischen Literarisierungen des Sports neue Antworten im Hinblick auf personale und soziale Autonomiegewinne bzw. -verluste finden, so dass sich ältere vitalistische Ansätze zum Epochenverständnis konkretisieren und verfeinern lassen. Auch hier ergeben sich literar- und diskursgeschichtliche

571 Vgl. aus der Fülle der in der Bibliografie verzeichneten Texte Rudolf Kurtz, *Programatisches* (1910). Vgl. weiter Thomas Wegmann, *Artistik. Zu einem Topos literarischer Ästhetik im Kontext zirkensischer Künste*, *ZfG N.F.* 20 (2010), S. 563–582.

572 Das Paradigma der Bewegung in Hinblick auf Tanz und Tänzer bei Wolfgang Rothe, *Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus*, Frankfurt/M. 1979, S. 50–116. In seinen materialreichen Beobachtungen zu diesem Motivkomplex stellt Rothe die »Bewegungskunst« des Tanzes als zentral für den Expressionismus heraus (S. 49); in seinen Interpretationen allerdings hebt er allerdings durchgehend auf den »eindeutigen Verweisungscharakter« und den »hochgradig sinnhafte[n] Charakter expressionistischer Gestalten« ab (ebd., S. 7).

573 Vgl. hierzu Frank Krause, *Literarischer Expressionismus*, Göttingen 2015, S. 253 f. und 279 f.

Anschlussfragen: In welchem Verhältnis stehen expressionistische Literarisierungen des Sports zu einem allgemeinen, publizistischen und kulturkritischen Sportdiskurs, der sich ebenfalls verstärkt ab 1910 herausbildet und der, soweit für die Epoche relevant, in der Bibliografie verzeichnet wird? In welcher Beziehung stehen expressionistische Sportdiskurse zu denen der Weimarer Republik, und welche diskursiven Kontinuitäten bzw. Diskontinuitäten lassen sich dabei feststellen? Die Umkehrfrage wäre ebenfalls zu stellen: Inwieweit setzt der literarische Expressionismus Vorstellungen und Konzeptionen des Sports in der Literatur und Publizistik der Jahrhundertwende bzw. der frühen Moderne fort oder sich hiervon ab? Welche epochengeschichtlichen Folgerungen lassen sich aus diesen literarischen und diskursiven (Dis-)Kontinuitäten ziehen?

Die hier vorgelegten Analysen expressionistischer Texte zu ausgewählten Sportarten orientierten sich an sozial- und kulturgeschichtlichen Prozessen der Modernisierung (zivilisatorische Moderne) und untersuchten Sport-Literarisierungen nicht nur thematisch, sondern auch formal, an Hand der verwendeten literarischen Techniken (ästhetischer Moderne). Der Dialog zwischen Kulturgeschichte, Literaturwissenschaft bzw. -geschichte und Ästhetik könnte weitere Perspektiven erschließen. Welche Folgen ergeben sich aus der philologisch-ästhetischen Analyse literarischer und anderer Texte für die Kulturgeschichte des deutschen Sports zu Beginn des 20. Jahrhunderts? Auch die Kulturgeschichte könnte sich der Sportliteratur als einer kulturellen Praxis zuwenden und unterschiedliche Literarisierungen des Sports berücksichtigen. Die für die Zeit um 1900 nachweisbare Versportlichung wäre an weiteren kulturellen Phänomenen und materiellen Feldern zu analysieren. Gerade die Verbindung verschiedener bzw. auf unterschiedlichen Ebenen operierender modernethoretischer Ansätze – zivilisatorische Modernisierung und ästhetische Modernität – könnte sich auch für andere Themenbereiche, z. B. die visuelle Kultur oder die Medien- und Kommunikationstechnologien der Moderne, die beide in engem Zusammenhang mit der Popularisierung des Sports stehen, als kulturgeschichtlich anregend erweisen.

Bibliografie: Expressionismus und Sport

Verzeichnet werden Primärtexte, die den Sport thematisieren oder signifikante Sportmotive aufweisen, von Autoren des Expressionismus stammen bzw. in der Zeit des Expressionismus entstanden (Eckdaten ca. 1910–1925) oder in der Bewegung zuzurechnenden Periodika oder Almanachen publiziert worden sind. Vereinzelt wurden auch später veröffentlichte Texte oder Sammlungen expressionistischer Autoren aufgenommen.

- Adler, Paul: Nämlich (1916), in: *Prosa jüdischer Dichter*, hrsg. v. Karl Otten, Stuttgart 1959, S. 153–201.
- Altenberg, Peter: Gregory-Truppe, *Die Schaubühne* 4, Bd. 1, Nr 16 (17. April 1908), S. 423f.
- : Amerikanische Keulenwerfer, *Die Schaubühne* 5, Bd. 1, Nr 8 (25. Februar 1909), S. 221.
- : Strandbad, *Die Schaubühne* 8, Bd. 1, Nr 22/23 (2. Juni 1910), S. 602.
- : Splitter, *Sirius*, H. 6 (1. März 1916), S. 90–92
- Anon.: Wintergarten, *Neue Jugend*, H. 1 (Mai 1917), S. 4.
- Ausleger, Gerhard: Phantasmus, *Die schöne Rarität*, 1, H. 1 (Juli 1917), S. 3f.
- Baader, Johannes: Funkspruch an alle! *Das Bordell. Eine groteske Publikation*. Berlin 1921, S. 30.
- Baargeld, Johannes Theodor: »...schlägt das warme Ei aus der Hand!« [sic], (1919), in: »*Auf meinem Herzen liegt es wie ein Alp*«. *Literatur in den Rheinlanden und in Westfalen 1919–1945*, hrsg. v. Volker C. Dörr u. a., Frankfurt/M. u. Leipzig 1997, S. 83.
- Baas, Hans: Flugplatz (Gedicht), *Die Aktion* 2, Nr 48 (27. November 1912), Sp. 1517.
- Bab, Julius: Der Untergang Berlins, *Die Schaubühne* 7, H. 18 (4. Mai 1911), S. 489–498.
- Ball, Hugo: Auch Johannes V. Jensen..., in: ders., *Die Flucht aus der Zeit*, hrsg. v. Bernhard Echte, Zürich 1992, S. 11f.
- / Richard Huelsenbeck: Ein literarisches Manifest [Februar 1915], in: *Manifeste und Proklamationen der Avantgarde*, hrsg. v. Walter Fähnders u. Wolfgang Asholt, Stuttgart 1995, S. 96.
- Barlach, Ernst: Theodor Däubler. Diario Däubler, *Die Prosa II. Das Dichterische Werk in 3 Bdn.*, hrsg. v. Friedrich Droß, München 1959, S. 467–375.
- Barthel, Max: Der große Schachspieler, in: ders., *Arbeiterseele. Verse von Fabrik, Landstraße, Wanderschaft, Krieg und Revolution*, Jena 1920, S. 38.

- Becher, Johannes R.: Der Dragoner (1912), in: ders., *Kleine Prosa*, hrsg. v. Ingeborg Ortloff, Berlin / Weimar 1974, S. 205–210.
- : Eingang (1914) in: ders., *Gesammelte Werke. Bd. 1: Ausgewählte Gedichte 1911–1918*. Nachwort u. Einl. v. Alfred Klein, Berlin / Weimar 1966, S. 41f.
- : An die Zwanzigjährigen (1916), in: ebd., S. 179f.
- : Die neue Syntax (1916), in: ebd., S. 228.
- : Einleitung zu meinen neuen Versbuche, *Die Aktion* 5, Nr 45/46 (6. November 1915), Sp. 561–564.
- : An die Soldaten der sozialistischen Armee, in: *Almanach der Neuen Jugend* 1917, S. 15–21.
- : Vorstrophen, in: ders., *Päan gegen die Zeit. Gedichte*, Leipzig 1918, S.9f.– Unter dem Titel »Päan gegen die Zeit« wieder in: ders., *Gesammelte Werke. Bd. 1: Ausgewählte Gedichte 1911–1918*, S. 307–309.
- : Wannsee (1915), in: ders., *Päan gegen die Zeit*, S. 43f. – Wieder in: ders., *Gesammelte Werke, Bd. 1*, S. 348f.
- : Traum-Fetzen (1910), in: ders., *Päan gegen die Zeit*, S. 73f.
- : Bordell (1916), in: ebd., S. 132.
- : Mann Weib (1917), in: ebd., S. 75.
- : Geang vom Schnee (1918), in: ders., *Gesammelte Werke. Bd. 1*, S. 423–427.
- : Herbst, in: ders. *Zion. Gedichte*, München 1920 (Der jüngste Tag, 82), S. 19.
- : *Abschied. Der deutschen Tragödie erster Teil. 1900–1914* (1945), Berlin 1949.
- Behrens, Franz Richard: Ablauf (Gedicht), *Der Sturm* 13 (1922), H.2 (Februar), S. 24.
- : Der mehr will (Gedicht), in: ebd., S. 29.
- : fussball, in: ders., *Blutblüte. Die gesammelten Gedichte*. Werkausgabe Bd. 1, hrsg. v. Gerhard Rühm, München 1979 (Frühe Texte der Moderne), S. 316.
- : 6 Tagerennen, in: ders. *Geflügelte Granaten. Gedichte, Gedanken, Sportstrophen, Kriegsberichte, Feldtagebücher*. Werkausgabe Bd. 2, hrsg. v. Gerhard Rühm u. Monika Lichtenfeld, München 1995, S. 28.
- Benn, Gottfried: Die Dänin (1924), in: ders., *Sämtliche Werke, Bd. 1: Gedichte 1*, hrsg. v. Gerhard Schuster, Stuttgart 1986, S. 100.
- : Zwischenreich (vor 1927), in: ebd., S. 96f.
- Blass, Ernst: Der Nervenschwache, *Der Sturm* 1, Nr 49 (4. Februar 1911), S. 392.
- : Die Jungfrau, *Die Aktion* 1, Nr 1 (20. Februar 1911), Sp. 9f. Wieder in: *Die Straßen komme ich entlanggeweht. Gedichte*, Heidelberg 1912, S. 30.
- : Sonntagnachmittag (Gedicht). *Die Aktion* Nr. 14 (22. Mai 1911), Sp. 427. Wieder in: *Die Straßen komme ich entlanggeweht*, S. 15.
- : Café, in: *Die Straßen komme ich entlanggeweht*, S. 62.
- : Das Theater der sechs Tage, in: *Pan* 2 (1911/12), H. 20 (4. April 1912), S. 603.
- : Die neuen Weltmeister, *Die neue Rundschau* 23 (1912), Bd. 1, S. 158f.
- : G. K. Chesterton, *März* 7, Bd. 2 (10. Mai 1913), S. 196–198.
- Bogyansky, Robert: Das Problem des Sports, *Der Friede* 3, Nr. 60 (14. März 1919), S. 171.
- Boldt, Paul: Boxmatch (Gedicht), *Die Aktion* 2, Nr. 28 (10. Juli 1912), Sp. 880.
- : Badende Mädchen (Gedicht), *Die Aktion* 6, Nr. 41/42, (21. Oktober 1916), Sp. 649.
- Brand, Karl: Bergwanderung (Gedicht), *Der Sturm* 5 (1914), Nr 8 (2. Juliheft 1914), S. 62.
- Braun, Hans: Rasimir (Prosa), *Die Aktion* 7, Nr 18/19 (5. Mai 1917), Sp. 251–256.

- Brecht, Bertolt: Prärie. Oper nach Hamsun (1919), in: ders., *Der Kinnhaken und andere Box- und Sportgeschichten*, hrsg. v. Günter Berg, Frankfurt/M. 1995 (suhrkamp taschenbuch, 2395), S. 12–21.
- : Vom Schwimmen in Flüssen und Seen (1919), in: ders., *Gedichte 1. Sammlungen 1918–1938*, Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1988 (Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 11), S. 72f.
- : Das Theater als sportliche Anstalt, (Anfang 1920), in: ders., *Schriften 1. Schriften 1914–1933*, Berlin, Weimar, Frankfurt/M. 1992 (Große Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd. 21), S. S. 55f.
- : Das Theater als Sport (1920), in: ebd., S. 56–58.
- : Georg Kaisers »Gas« im Stadttheater (1920), in: ebd., S. 58f.
- Breitensträter, Hans: Mein erster Sieg, *Der Querschnitt* 1, H. 4/5 (September 1921), S. 144–146.
- Breuer, Robert: George Grosz, *Die Weltbühne* 17, Nr 6 (10. Februar 1921), S. 164–166.
- : Automobilwoche, *Die Weltbühne* 17, Nr 40 (6. Oktober 1921), S. 351–353.
- : Sechstagerennen, *Die Weltbühne* 18, Nr 9 (2. März 1922), S. 220f.
- Britting, Georg: Frühe Welt (Gedicht), *Die Sichel* 1, H. 2 (August 1919), S. 28.
- : Vor der Stadt (Gedicht), *Der Sturmreiter* 2, H. 1 (Oktober 1920), S. 15.
- : Das Herz. Ein Tanz auf dem Seil in einem Akt, *Die rote Erde* 2, II. Buch (1923), S. 217ff.
- Brod, Max: Das Flußbad (Gedicht), *Die Gegenwart* 79 (1909), S. 106. Wieder in: ders., *Tagebuch in Versen*, Berlin 1910, S. 84f.
- : Fußwanderung, in: *Tagebuch in Versen*, S. 81.
- : Zirkus auf dem Lande, *Die Schaubühne* 5, Bd. 2, Nr 26/27 (1. Juli 1909), S. 33–35.
- : Flugwoche in Brescia, *März* 3, Bd. 4 (Oktober–Dezember 1909), S. 219–226.
- : *Jüdinnen. Roman* (1911), in: ders., *Jüdinnen. Roman und andere Prosa aus den Jahren 1906–1916*, Göttingen 2013, S. 11–250.
- : *Arnold Beer. Das Schicksal eines Juden* (1912), in: ders., *Arnold Beer. Das Schicksal eines Juden. Roman und andere Prosa aus den Jahren 1909–1913*, Göttingen 2013, S. 15–176.
- : Das Bad auf dem Lande, in: *Der Kondor. Verse von Ernst Blass* [u. a.], hrsg. v. Kurt Hiller, Heidelberg 1912, S. 25–27.
- : Inneres und äusseres Gespräch am Strande, *Die Aktion* 2, Nr 36 (4. September 1912), Sp. 1139–1142.
- : Das Ballettmädchen. Novelle, *Pan* 2, H.1 (3. Oktober 1912), S. 13–20. Wieder in: ders., *Notwehr. Frühe Erzählungen*, hrsg. v. Mathias Heydenbluth, Berlin 1991, S. 43–57.
- : Ausflug mit den Eltern, in: ders., *Das gelobte Land. Ein Buch der Schmerzen und Hoffnungen*, Leipzig 1917, S. 52f.
- : Das Lied der Pferde, in: ebd., S. 55f., sowie: *Die schöne Rarität* 1, H. 2 (August 1917), S. 23f.
- : Im Freien, in: *Das gelobte Land*, S. 67f.
- Bröger, Karl: Himmelsballspiel, in: ders., *Sturz und Erhebung. Gesamtausgabe der Gedichte*, Jena 1954, S. 7.
- Budzinsky, Fredi: Die Geheimnisse des Radrennsports, in: *Sport-Brevier*, hrsg. v. Carl Diem, Berlin 1921, S. 87–91.
- Dallago, Carl: Das Labyrinth der Wunder (Essay), *Der Brenner* 1 (1910/11), S. 397–402.
- : Parias Erhöhung, *Der Brenner* 2 (1911/12), S. 477–484.

- : Kleine Sämereien, *Der Brenner* 2, H. 22 (15 April 1912), S. 812–818.
- Däubler, Theodor: *Mit silberner Sichel*, Dresden-Hellerau 1916.
- Dehmel, Richard: Rat an die Kühnsten. (Gedicht), *Pan* 2, H. 20 (4. April 1912), S. 579f.
- Döblin, Alfred: Die Tänzerin und der Leib, *Der Sturm* 1, Nr 2 (10. März 1910), S.10. Wieder in: ders., *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen*, Berlin 1913 S. [21]-30.
- : Die Segelfahrt, *Der Sturm* 2, Nr 69 (22. Juli 1911), S. 549f. Wieder in: ders., *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen*, Berlin 1913, S. [1]-19.
- : Linie Dresden – Bukarest, in: ders., *Die Lohensteiner reisen nach Böhmen. Zwölf Novellen und Geschichten*, München 1917. Wieder in: *Ahnung und Aufbruch. Expressionistische Prosa*, hrsg. v. Karl Otten, Darmstadt / Neuwied 1957, S. 445–455, sdowie in: *Die Ermordung einer Butterblume. Gesammelte Erzählungen*, S. 115–126.
- Doerry, Kurt: Starke Männer, in: *Sport-Brevier*, hrsg. v. Carl Diem, Berlin 1921, S. 58–63.
- : Der Knockout, in: ebd., S. 64–68.
- Drey, Arthur: Akrobat: In: ders., *Der unendliche Mensch. Gedichte*, Leipzig 1919 (Der jüngste Tag, Bd. 68/69), S. 31.
- Dürr, Erich: Schachspieler im Garten (Prosa), *Der Weg*, H. 10 (Oktober 1919), S. 10.
- Edschmid, Kasimir: Der Lazo (1913), in: ders., *Die sechs Mündungen. Das rasende Leben. Timur. Die frühen Erzählungen*, Neuwied / Berlin 1965. S. 7–29.
- : Yup Scottens, in: ders., *Die sechs Mündungen. Das rasende Leben. Timur. Die frühen Erzählungen*, Neuwied / Berlin 1965. S. 151–163.
- : Aufsteigendes Erlebnis, *Zeit-Echo* 2, H. 5 (1916), S. 74–76.
- : Bayrische Wintertage, *Frankfurter Zeitung*, Nr 57, 27. Februar 1916, 2. Morgenblatt. Wieder in: ders., *Frühe Schriften*, hrsg. v. Ernst Johann, Neuwied / Berlin 1970, S. 56–59.
- : Winter-Tage. Prosa, *Die weißen Blätter* 3, H. 2 (Mai 1916), S. 162–173. Wieder in: *Frühe Schriften*, S. 60–72.
- : Dogo (Gedicht), *Das junge Deutschland* 1 (1918), Nr 10, S. 299f.
- : Über die dichterische deutsche Jugend (1918), in: ders., *Frühe Manifeste. Epochen des Expressionismus*, Darmstadt / Neuwied 1957, S. 22–25.
- : *Kean. Schauspiel in fünf Akten nach Alexandre Dumas*, Berlin 1921.
- : *Das Bücher-Dekameron. Eine Zehn-Nächte-Tour durch die europäische Gesellschaft und Literatur*, Berlin 1922.
- : *Rede an einen Dichter*, Hamburg 1922. Wieder in: *Frühe Schriften*, S. 242–249.
- : Schnee – Literatur – Sport, *Styl. Blätter für Mode und die angenehmen Dinge des Lebens* 1, H.1 (Januar 1922), S. 9–15.
- : Segeln, *Styl. Blätter für Mode und die angenehmen Dinge des Lebens* 1, H. 5/6 (1922). Wieder in: *Frühe Schriften*, S. 272–276.
- : Reise im Faltboot, *Styl. Blätter für Mode und die angenehmen Dinge des Lebens* [3] (1924), H.1.
- Ehrenstein, Alfred: Tubutsch (1912), Wieder in: ders., *Werke*, hrsg. v. Hanni Mittelmann, Bd. 2: *Erzählungen*, Mainz 1991, S. 36–58.
- : 241 (Prosa), *Saturn* 2, H. 3 (März 1912), S. 51–54. Wieder in: *Werke*, Bd. 2: *Erzählungen*, S. 166–170.
- : Der Herr Leimbiegler (1914), in: ders., *Werke*, Bd. 2: *Erzählungen*, S. 203f.

- : Wudandermeer, *Die Gefährten* 3 (1919), H. 2, S. 115–137. Wieder in: *Prosa jüdischer Dichter*, hrsg. v. Karl Otten, Stuttgart 1959, S. 339–352.
- : Die Räuberbande [Besprechung des gleichnamigen Romans v. Leonhard Frank], in: ders., *Werke*, hrsg. v. Hanni Mittelmann, Bd. 5: *Aufsätze und Essays*, Göttingen 2004, S. 57–61.
- Einstein, Carl: Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders (1906/09), in: *Werke. Bd. 1: 1908–1918*, hrsg. v. Rolf-Peter Baacke unter Mitarb. v. Jens Kwasny, Berlin 1980, S. 75–114.
- : G.F.R.G., in: ebd., S. 135–165.
- : Die Pleite des deutschen Films, *Der Querschnitt* 2 (1922), S.191f. Wieder in: *Werke, Bd. 2: 1919–1928*, hrsg. v. Marion Schmid unter Mitarb. v. Henriette Beese u. Jens Kwasny, Berlin 1981, S. 219–222.
- Ejk, Peter: Im Ring, in: *Sport-Brevier*. Berlin 1920, S. 111–114.
- Elster, Hanns Martin: Die Silbergäule – eine radikale Bücherreihe, *Die Flöte* 3, H. 5 (August 1920), S. 116–120.
- Feigl, Ernst: Fußballlogisches (ca. 1924), in: *Prager Profile. Vergessene Autoren im Schatten Kafkas*, hrsg. v. Hartmut Binder, Berlin 1991, S. 379–381.
- Fendrich, Anton: *Der Sport, der Mensch und der Sportmensch*, Stuttgart 1914.
- Flesch-Brunningen, Hans von: An den Tod! (Ein Flugblatt für die Weltstadt), *Die Aktion* 4, Nr 30 (25. Juli 1914), Sp. 655f.
- : Der Satan, in: ders., *Das zerstörte Idyll. Novellen*, Leipzig 1917 (Der jüngste Tag, Bd. 44/45), S. 7–25.
- : Der Junitag, in: ebd., S. 35–50.
- : Idylle, in: ebd., S. 62–68.
- : Bürgerlied, *Die Aktion* 9, H. 29 (19. Juli 1919), Sp. 498.
- Fontana, Oscar Maurus: Der Zug zum Varietee [sic], *Die Schaubühne* 7, Bd. 2, Nr 26/27 (6. Juli 1911), S. 22–24.
- Frank, Leonhard: Der Hut, *Pan* 2, Nr. 33 (4. Juli 1912), S. 920–924.
- : Jahrmarkt, *Die Schaubühne* 8, Nr 24/25 (20. Juni 1912), S. 672–675.
- : Die Ursache, *Die weißen Blätter* 2 (1914/15), H. 3, S. 399–490.
- : *Die Räuberbande. Roman* (1914), 2. Aufl. Berlin / Weimar 1971.
- : Kindheit, in: *Insel-Almanach auf das Jahr 1919*, Leipzig 1919, S. 45–63.
- Freundlich, Otto: Der Bau, *Zeit-Echo* 3, H.3/4 (Juli 1917), S. 11f.
- Fuchs, Rudolf: Schlittenfahrt, in: ders., *Karawane. Gedichte*, Leipzig 1919, S. 77f.
- Ganz, Hans: *Der Lehrling. Drama*, Potsdam 1920. Wieder in: *Expressionismus in der Schweiz*, hrsg. v. Martin Stern, Bd. 2: *Dramen, Essayistik*, Bern / Stuttgart 1981, S. 9–41.
- Gause, Hans: Glanz (Gedicht), *Der Sturm* 2, Nr. 86 (18. November 1911), S. 686.
- Gillis, Fritz: Das Kegelspiel als Ausdruck der abendländischen Seele, *Die Weltbühne* 19, H. 21 (24. Mai 1923), S. 611.
- Glaser, Albert: Europäische Kaffern, *Saturn* 2, H. 2 (Februar 1912), S. 37f.
- Götz: Der Aviatiker Pégoud, *Revolution* 1, Nr 3 (15 November 1913), S. [6].
- Goll, Yvan: Paris brennt (1921), in: *Der Eiffelturm. Gesammelte Dichtungen*, Berlin 1924, S. 12–25. Wieder: *Frühe Gedichte 1906–1930*, hrsg. u. komm. v. Barbara Glauert-Hesse, Berlin 1996 (Yvan Goll, Die Lyrik in vier Bdn., I), S. 185–200.
- : Départ, *Les feuilles libres* 3, H. 6 (31. Dezember 1921), S. 311. Wieder in: ders., *Le nouvel Orphée*, Paris 1923, S. 200. – Wieder in: *Frühe Gedichte 1906–1930*, S. 235.

- : Fête-Dieu, *Ça ira*, H. 17 (März 1922), S. 123f. Wieder in: *Frühe Gedichte 1906–1930*, S. 232f.
- : Toboggan, *Der Sturm* 13, H. 5 (Mai 1922), S. 67. Wieder in: *Frühe Gedichte 1906–1930*, S. 318.
- : Cyclisme (vor 1923), in: ders., *Le nouvel Orphée*, S. 189. Wieder in: *Frühe Gedichte 1906–1930*, S. 229.
- Grosz, George: Die Artisten, *Neue Jugend* 1, H. 11/12 (Februar/März 1917), S. 237–240
- : Man muß Kautschukmann sein! *Neue Jugend* (Juni 1917), S. 1.
- : Kannst du radfahren? Ebd.
- : Gesang der Goldgräber, in: *Pass auf! Hier kommt Grosz. Bilder, Rhythmen und Gesänge 1915–1918*, hrsg. v. Wieland Herzfelde u. Hans Marquardt, Leipzig 1981, S. 50–54.
- : New-York, in: ebd., S. 56–68.
- : Zu meinen neuen Bildern, *Das Kunstblatt* 5 (1921), S. 11–16.
- Großberger, Herbert: Herr Thomas Thomassen, *Saturn* 1, H.2 (September 1911), S. 14–17.
- Gütersloh, Paris von: Rede an einen Abiturienten des Unterbewusstseins, *Die Aktion* 3, Nr [3] (15. Januar 1913), Sp. 73–75.
- : An die stille Zuneigung (1914), in: ders. *Musik zu einem Lebenslauf*. Gedichte, Wien 1957, S. 13.
- Gustav, Wilhelm: Bergsteigerlied (Gedicht), *Die Aktion* 3, Nr 20 (14. Mai 1913), Sp. 513.
- Hadwiger, Victor: Parklandschaft (Gedicht), *Die Aktion* 1, Nr 8 (10. April 1911), Sp. 242.
- Haemann, Curt: Zirkus der Menschheit (Gedicht), *Die schöne Rarität* 2, H. 9 (Dezember 1918), S. 138f.
- Hardekopf, Ferdinand: Das moralische Varieté, *Die Schaubühne* 8, Nr 12 (21. März 1912), S. 339–344.
- : Varieté im Eispalast, *Die Schaubühne* 8, Nr 22/23 (6. Juli 1912), S. 638f.
- : *Der Abend. Ein kleines Gespräch*. (Für Ludwig Rubiner), Leipzig 1913 (Der jüngste Tag, Bd. 4).
- : Das Café-Sonett, in: *Die Aktion* 6, Nr 1 (8. Januar 1916), Sp. 17. Wieder: *Privatgedichte*. München 1921 (Der jüngste Tag, Bd. 85), S. 14.
- : Prolog zu einer Cabaret-Vorstellung, *Die Weltbühne* 18, Nr 50 (14. Dezember 1922), S. 628.
- : Rapidität, in: ders., *Gesammelte Dichtungen*, hrsg. v. Emmy Moor-Wittenbach, Zürich 1963, S. 43f.
- : Wintergarten, in: ebd., S. 58f.
- Hardenberg, Henriette: Wir werden, in: dies., *Dichtungen*, hrsg. v. Hartmut Vollmer, Zürich 1988, S 40.
- : Gesichtssport fürs tätige Leben, in: dies., *Südliches Herz. Nachgelassene Dichtungen*, hrsg. v. Hartmut Vollmer, Zürich 1994, S. 147–149.
- Hasenclever, Walter: Erster Flug (1911), in: ders., *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Dieter Breuer u. Bernd Witte, *Bd. I: Lyrik*, bearb. v. Annelie Zurhelle u. Christoph Brauer, Mainz 1994, S. 240f.
- : Der ewige Flug (1912), in: ebd., S. 242f.
- : Die Hochzeitsnacht. Ein Film in drei Akten, in: *Das Kinobuch*, hrsg. v. Kurt Pinthus (1913), Neuausgabe Zürich 1963, S. 35–44.
- : Der Sohn (1914), in: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. Dieter Breuer u. Bernd Witte, *Bd. II.1: Stücke bis 1924*, bearb. v. Annelie Zurhelle u. Christoph Brauer, Mainz 1992.

- Hatvani, Paul: Der Expressionismus ist tot...es lebe der Expressionismus, *Renaissance 1* (1921), H. 1, S. 3f. und H.2, S. 10–12.
- Hausmann, Raoul: Letzte Nachrichten aus Deutschland, in: *Dada* (Zürich), H. 4/5 (Mai 1919): Anthologie Dada, o.S.
- : Kabarett zum Menschen, *Schall und Rauch* H. 3 (Februar 1920), S. 1.
- : Percival und Klytemnaestra, *Schall und Rauch*, H. 4 (März 1920), S. 10f.
- : Ein Besuch im Cabaret Dada, *Der Dada* (Berlin), H. 3 (April 1920), S. 6–8.
- : Der Geist im Handumdrehen oder eine Dadalogie. *Der Dada* (Berlin), H.3 (April 1920), S. 75 % [sic].
- Hayek, Max: Einem Bergsteiger (Gedicht), *Jugend* 17, Nr 9 (1912), S. 264.
- : Fussballmatch (Gedicht), *Jugend* 19, Nr 11 (1914), S. 328
- : Schachspiel (Gedicht), *Jugend* 19, Nr 41 (1914), S. 1208.
- Herrmann-Neiße, Max: An den Exzentrik des »Zirkus Blumenfeld« (den Partner von Fireotty, amerikanischer Faßspringer) (1914), in: ders., *Im Stern des Schmerzes. Gedichte 1*, hrsg. v. Klaus Völker, Frankfurt/M. 1986, S. 187.
- : Immanuel leidet an der großen Stadt (1914), in: ebd., S. 196.
- : Der Zirkusdirektor klagt (1919), in: ebd., S. 312.
- : Der fremde Akrobat (geschrieben 1913), in: ebd., S. 313.
- : S.C. (»Ich stand an der Eisbahn«, 1906), in: ders., *Schattenhafte Lockung. Gedichte 3. Gedichte 1900–1923. Gesammelte Werke*, hrsg. v. Klaus Völker. 2. Aufl. Frankfurt/M. 1990, S. 21.
- : Das eine Dorf (1912), in: ebd., S. 86.
- : Das andere Dorf (1912), in: ebd., S. 87.
- : Am Fluß (Juli 1912), in: ebd., S. 90.
- : Januartag (1914), in: ebd., S. 185.
- : Rummel-Vorort im Winter (geschrieben 14. Januar 1914), in: ebd., S. 186.
- : Wandervögel (März 1914), in: ebd., S. 194f.)
- : Junge Akrobaten übertrumpfen den Tod (1917), in: ebd., S. 301.
- : Der Wannsee-Matrose (Januar 1923), in: ebd. S. 471f.
- Herzfelde, Wieland: Leichtathletik, in: ders., *Tragigrotesken der Nacht. Träume*, Berlin-Halensee 1920, S. 12–15.
- Hiller, Kurt: Vorwort, in: *Der Kondor. Verse von Ernst Blass* [u. a.], hrsg. v. Kurt Hiller, Heidelberg 1912, S. 5–9.
- : Zur neuen Lyrik, in: ders., *Die Weisheit der Langenweile. Eine Zeit- und Streitschrift*, Bd. 1, Leipzig 1913, S. 119–137.
- Hoddis, Jakob van: Variété [Zyklus; u. a.: II: Der Athlet, VI: Ballet], in: *Der Sturm* 2, H. 47 (21. Januar 1911), S. 373. Wieder in: ders., *Dichtungen und Briefe*, hrsg. v. Regina Nörtemann, Göttingen 2007, S. 10–15.
- : Über die deutsche Sprache. Aus Briefen von Ausländern mitgeteilt von Jakob van Hoddis, *Die Aktion* 4, Nr 9 (28. Februar 1914), Sp.187f. Wieder in: *Dichtungen und Briefe*, S. 68f.
- : Indianisch Lied (Gedicht), *Die Aktion* 4, Nr 27 (4. Juli 1914), Sp. 590–592. Wieder in: *Dichtungen und Briefe*, S. 51–53.
- Höflich, Eugen: Die Ruderbank (Essay), *Der Friede* 1, Nr 39 (18. 10. 1918), S. 312.
- Huelsenbeck, Richard: Der neue Mensch, *Neue Jugend*, Nr. 1 (Mai 1917), S. [2]f.

- : *Doctor Billig am Ende*. Ein Roman mit 8 Illustrationen v. George Grosz, Berlin 1921. Wieder: Hofheim 1992.
- : Ballsport, *Die Arena* H. 3 (Dezember 1926), S. 164.
- Ilgenstein, Heinrich: Zirkus, *Die Aktion* 2, Nr 4 (22. Januar 1912), Sp. 111–113.
- Jacob, Heinrich Eduard: Schlittenreise, in: ders., *Das Geschenk der schönen Erde. Idyllen*, München 1918 (Die neue Reihe, H. 2), S. 56f.
- Janowitz, Franz: Mit spielenden Hufen... (Gedicht), *Der Brenner* 6, H. 6 (August 1920), S. 431.
- Janowitz, Hans: Das zierliche Mädchen, *Der Brenner* 3, H.11 (März 1913), S. 477–485.
- Jung, Franz: Die Erlebniss der Emma Schnalke (Nach einem Kouplet: ... Der Liebe Glück und Seligkeit...) (1912), in: ders., *Sprung aus der Welt. Expressionistische Prosa* (Werke, Bd. 8, hrsg. v. Lutz Schulenburg), Hamburg 1986, S. 20–49.
- Kafka, Franz: Kinder auf der Landstraße, in: ders., *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten*, hrsg. v. Wolf Kittler [u. a.], Frankfurt/M. 1994, S. 13–16.
- : Zum Nachdenken für Herrenreiter, in: ebd., S. 28f.
- : Auf der Galerie, in: ebd., S. 207f.
- : Erstes Leid, in: ebd., S. 249–252.
- : Gespräch mit dem Beter, in: ebd., S. 299–306.
- : Die Aeroplane in Brescia (1909), in: ebd., S. 312–320.
- : Der große Schwimmer! Der große Schwimmer!, riefen die Leute..., in: ders., *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente*. Bd. 2, hrsg. v. Jost Schillmeit, Frankfurt/M. 1992, S. 254–257.
- Kaiser, Georg: Der Fall des Schülers Vehgesack (1903), in: *Werke, Bd. 1. Stücke 1895–1917*, hrsg. v. Walter Huder, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1971, S. 39–116.
- : *Von morgens bis mitternachts. Stück in zwei Teilen*, Berlin 1916. Wieder in: ebd., S. 463–517.
- : Der kommende Mensch oder Dichtung und Energie (1922), in: *Werke Bd. 4. Filme, Romane, Erzählungen, Aufsätze, Gedichte*, hrsg. v. Walter Huder, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1971, S. 567–571.
- : Der Mensch im Tunnel (1923), in: ebd., S. 579–581.
- Kalenter, Ossip: [Schlittenfahrt], in: ders., *Die Idyllen um Sylphe*, Hannover 1923 (Die Silbergäule, Bd. 153), S. 17–19.
- Kamnitzer, Ernst: Anlässlich des Sechstage-Rennens, *Die weißen Blätter* 1, H. 10 (Juni 1914), S. 1135–1137.
- Kanehl, Oskar: Gluthitze (Gedicht), *Die Aktion* 3, Nr 26 (25. Juni 1913), Sp. 632.
- : Am Strande (Gedicht), *Die Aktion* 3, Nr. 27 (5. Juli 1913), Sp. 654.
- : Breslauer Vergnügungspark (Gedicht), *Die Aktion* 3, Nr 29 (19. Juli 1913), Sp. 691.
- : Im Zeltgarten (Gedicht), *Die Aktion* 3, Nr. 30 (4. Oktober 1913), Sp. 933f.
- : Auf dem Marsch (Gedicht), *Die Aktion* 5, Nr 39/40 (25. September 1915), Sp. 489.
- Kerr, Alfred: Der Radler (Gedicht), entstanden vermutlich vor 1910; erstveröffentlicht 1926. Wieder in: *Liebes Deutschland. Gedichte*, hrsg. v. Thomas Koebner, Berlin 1991, S. 125.
- : Sechstagerennen, in: ebd., S. 134f.
- Kesser, Hermann: Der Tausendsieger, *Der neue Daimon* 2 (1919), S. 129–148.

- Kisch, Egon Erwin: Die Erlaubnis zum Fußballspiel (1912), in: *Aus Prager Gassen und Nächten. Prager Kinder. Die Abenteuer in Prag*, 2. Aufl. Berlin / Weimar 1975 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd. 2/I), S. 64–67.
- : Beim Heiratsvermittler (1913), in: ders., *Aus Prager Gassen und Nächten. Prager Kinder. Die Abenteuer in Prag*, 2. Aufl. Berlin / Weimar 1975, S. 268–279.
- : Zivilschwimmschule, in: ders., *Die Abenteuer in Prag*. Wien / Prag / Leipzig 1920, S. 89–94.
- : »Laß mich ins Goal!« In: ebd., S. 103–107.
- : Elliptische Tretmühle (1924), in: ders., *Der rasende Reporter. Hetzjagd durch die Zeit. Wagnisse in aller Welt. Kriminalistisches Reisebuch*, Berlin / Weimar 1972 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben, V), S. 234–238.
- : Boxkampf im Radio (1925), in: ders., *Mein Leben für die Zeitung 1906–1925. Journalistische Texte 1* Berlin / Weimar 1983, S. 460–462 (Gesammelte Werke in Einzelausgaben, VIII) EV: *Prager Tagblatt*, 7. Mai 1925, S. 3f.
- Klabund: Der Flieger (1910), in: ders., *Sämtliche Werke, Bd. II: Erzählungen und kleine Schriften, 1. Teil: Erzählungen*, hrsg. v. Michael Scharf, Amsterdam, Atlanta, Würzburg 1998, S. 54f.
- : Rodel-, zugleich Lebenslied (1913/14), in: ders., ders., *Sämtliche Werke. Bd. I/3: Lyrik*, hrsg. v. Ramazan Şen, 3. Teil, Amsterdam, New York, Würzburg 2010, S. 879.
- : Der Garten der heiligen Veronika (1914), in: *Sämtliche Werke, Bd. II*, S. 65–68.
- : Der Jockey (1914), in: ebd., S. 68f.
- : *Die Krankheit. Eine Erzählung*, Berlin 1917. Wieder in: *Klabund in Davos. Texte, Bilder, Dokumente*, hrsg. v. Paul Raabe, Zürich 1990, S. 41–77.
- : Der Flieger (1914), in: ders., *Sämtliche Werke, Bd. I: Lyrik*, hrsg. v. Ramazan Şen, 1. und 2. Teil, Amsterdam, New York, Würzburg 1998, S. 43 (aus *Klabunds Soldatenlieder*, 1914).
- : Prometheus auf Skiern (1914), in: ebd., S. 480.
- : Partenkirchen (1915), in: ebd., S. 118.
- : Die Seiltänzerin (1922), in: ebd., S. 499.
- : Der Boxer (1922), in: *Sämtliche Werke, Bd. II: Erzählungen und kleine Schriften, 1. Teil: Erzählungen*, S. 298–300.
- : Gut Holz, *Die Weltbühne*, 19, Nr 52 (27. Dezember 1923), S. 665. Wieder in: *Sämtliche Werke, Bd. I: Lyrik*, S. 642.
- : Wohltätigkeit, in: *Sämtliche Werke, Bd. I/3*, S. 874.
- : Tennis, in: ebd., S. 906.
- Klemm, Wilhelm: Der Schwimmer (1916), in: ders., *Gesammelte Verse*, hrsg. v. Imma Klemm u. Jan Volker Röhnert, Mainz 2012, S. 82.
- Klimke, Alois: Freibad (Gedicht), *Harakiri. Zeitschrift der Grotesken 1* (1920), o. S.
- Kötschke, Hermann: Die Olympischen Spiele. Von Stockholm nach Berlin, *März 6*, Bd. 3 (27. Juli 1912), S. 145–148.
- Kokoschka, Oskar: Wintergarten, *Der Sturm 1*, Nr 26 (25. August 1910), S. 207.
- Kolb, Annette: *Das Exemplar*, Berlin 1913.
- : Sieben Träume einer Frau, *Pan 2* (1912), S. 1037–1042.
- Kornfeld, Paul: Der beseelte und der psychologische Mensch. Kunst, Theater und Anderes, *Das junge Deutschland 1*, H. 1 (Januar 1918), S. 1–13. Wieder in: ders., *Revolution mit Flötenmusik und andere kritische Prosa*, Heidelberg 1977, S. 31–45.

- Kracauer, Siegfried: Im Zirkus, *Frankfurter Zeitung*, 8. Juni 1923, Stadt-Blatt. Wieder in: *Werke. Bd. 5.1: Essays, Feuilletons, Rezensionen 1906–1923*, hrsg. v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt/M. 2011, S. 636–640.
- : Bad Homburg, *Frankfurter Zeitung*, 15. Juli 1923, Bäder-Blatt. Wieder in: *Werke. Bd. 5.1: Essays, Feuilletons, Rezensionen 1906–1923*, S. 661–665.
- Kraus, Karl: Vom Lynchen und vom Boxen, *Der Sturm* 1, Nr 29 (15. September 1910), S. 229f.
- Kurtz, Rudolf: Programmatisches, *Der Sturm* 1, Nr. 1 (3. März 1910), S. 2f.
- Langer, Resi: Rennfahrt (Prosa), in: *Sport-Brevier*, Berlin 1920, S. 88f.
- Lasker-Schüler, Else: Im Zirkus. Momentbilder (1905), in: dies., *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*, hrsg. v. Norbert Oellers [u. a.] *Bd. 3.1: Prosa 1903–1920*, bearb. v. Ricarda Dick, Frankfurt/M. 1998, S. 20–22.
- : Im Zirkus Busch, *Das Theater* 1, H. 4 (Oktober 1909), S. 88. Wieder in: *Werke Bd. 3.1*, S. 119f.
- : Apollotheater, *Das Theater* 1, H. 7 (Dezember 1909), S. 158f. Wieder in: *Werke, Bd. 3.1*, S. 122f.
- : Zirkuspferde, *Der Sturm*, 1, Nr 6 (7. April 1910), S. 45. Wieder in: *Werke, Bd. 3.1*, S. 133f.
- : Kleine Skizze, *Der Zeitgeist. Beiblatt zur Berliner Zeitung*, 20. Juli 1914. Wieder in: dies.: *Werke, Bd. 3.1*, S. 372f.
- : [Fritz Huf], *Zeit-Echo* 2 (1916), H. 1, S. 9f. Wieder in: *Werke, Bd. 3.1*, S. 412f.
- Lautensack, Heinrich: Via Crucis. Der Text zu einer Kantate, *Die Bücherei Maiandros*, 2. Buch (1. Dezember 1912), S. [47]-[57]. Wieder in: ders., *Das verstörte Fest. Gesammelte Werke*, hrsg. v. Wilhelm Lukas Kristl, München 1966, S. 74–82.
- : Mai-Andacht. Passauer Impression, in: ders., *Altbayrische Bilderbogen. Prosadichtungen*, Berlin 1920, S. 13f. Wieder in: ders., *Das verstörte Fest*, S. 337f.
- Lazar, Maria: Die Schwester der Beate, in: *Der Friede* 4, Nr 83 (22. August 1919), S. 733–736. Wieder in: *Die rote Perücke. Prosa expressionistischer Schriftstellerinnen*, hrsg. v. Hartmut Vollmer, Paderborn 1996, S. 86–95.
- Lechner, Hans: Variété, in: *März* 7 (1913), Bd. 2, (7. Juni 1913), S. 350f.
- Lemm, Alfred: Radfahrer Behnke oder Wie wird man Mörder? (1914) In: ders., *Mord*. Bd. II. *Versuche*, München 1918, S. 19–25.
- : Weltflucht (1914), in: ebd., S. 67–86. Wieder in: *Prosa des Expressionismus*, hrsg. v. Fritz Martini, Stuttgart 1970, S. 245–263.
- Lessing, Theodor: Das Variété, *Die Schaubühne* 4, Nr 21 (21. Mai 1908), S. 137–142.
- Lewinsohn, Richard: Der Jockey. (Prosa), *Die Aktion* 8, Nr 25/26 (29. Juni 1918), Sp. 329f.
- Lichtenstein, Alfred: Der Athlet, *Simplicissimus* 16, Nr 38 (18. Dezember 1911), S. 670. Wieder in: ders., *Gesammelte Gedichte*, hrsg. v. Klaus Kanzog, Zürich 1962, S. 18.
- : Sonntagnachmittag, *Die Aktion* 2, Nr 32 (7. August 1912), Sp. 1006. Wieder in: ders., *Gesammelte Gedichte*, S. 52.
- : Erotisches Variété (14. September 1913), in: ders., *Gesammelte Gedichte*, S. 40.
- : Die Verse des Alfred Lichtenstein, *Die Aktion* 3, Nr. 30 (4. Oktober 1913), Sp. 942–944.
- : Café Klößchen, in: *Gesammelte Prosa*, hrsg. v. Klaus Kanzog, Zürich 1966, S. 49–62.
- : Die Jungfrau, in: ebd., S. 66–71.
- : Sonntag (1. März 1914), in: *Gesammelte Gedichte*, S. 71.
- : Nach dem Gefecht (1914), in: *Gesammelte Gedichte*, S. 99.

- Liebmann, Kurt: Arenarot (Gedicht), *Der Sturm* 12, H. 4 (April 1921), S. 72
- Lorenz, Karl: Die Segelsonette I–IV, *Die rote Erde*, 2. Folge, II. Buch (1923), S. 120–123.
- Lotz, Ernst Wilhelm: Elbstrand, in: ders., *Gedichte, Prosa, Briefe*, hrsg. v. Jürgen von Esenwein, München 1994, S. 15.
- : Licht, in: ebd., S. 27,
- : Oben, in: ebd., S. 77.
- Luther, C.J.: Ein Wintersportbrief, in: *Sport-Brevier*, Berlin 1920, S. 12–14.
- Mann, Heinrich: Varieté. Ein Akt, *Pan* 1 (1910/11), H. 1, S. 16–30 und H.2, S. 51–59.
- : Abdankung (Erzählung), *Die Aktion* 4, Nr 38/39 (26. September 1914), Sp. 775–785.
- Mann, Thomas: Wie Jappe und Do Escobar sich prügelten (1911), in: ders., *Frühe Erzählungen 1893–1912*, Frankfurt/M. 2004 (Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher, Bd. 2.1), S. 481–500.
- Mayer, Paul: Knaben im Frühling. (Gedicht), *Die Aktion* 3, Nr 4 (22. Januar 1913), Sp. 109f.
- : Die Irre, in: ders., *Masken und Martern. Verse*. Berlin 1914, S. 37.
- Mehring, Walter: Zirkus Presto, *Sturm-Bühne* 1918, Folge 3, S. 2f. Wieder in: ders., *Chronik der Lustbarkeiten. Die Gedichte, Lieder und Chansons*, hrsg. v. Christoph Buchwald, Düsseldorf 1981, S. 24–26.
- : Chinesennacht, *Der Sturm* 9, H. 4 (April 1918), S. 56. Wieder in: ebd., S. 26–28.
- : Szenarium für das Salto mortale, *Sturm-Bühne* 1918, Folge 3, S. 3. Wieder in: *Schall und Rauch* 1, H. 3 (November 1920), S. 6.
- : Der blaue März (1919), in: ders., *Chronik der Lustbarkeiten*, S. 80–82.
- : Einfach klassisch! Aegisth Monolog, *Schall und Rauch*, H. 1 (Dezember 1919), S. [14].
- : Enthüllungen. Historischer Endsport mit Pazifistentoto, in: *Dada-Almanach*, hrsg. v. Richard Huelsenbeck (1920), Reprint Hamburg 1987, S. 62–81.
- : Couplet en voltige, in: *Die Weltbühne* 16, Nr 33 (12. August 1920), S. 194.
- : Rummelplatz und Cabaret, *Schall und Rauch* 1, H. 3 (November 1920), S. 1.
- : Dankgebet an Peter Panter, *Die Weltbühne* 16, Nr 49 (2. Dezember 1920), S. 657.
- : Heimat Berlin, in: ders., *Chronik der Lustbarkeiten*, S. 124–126.
- : Aufmarsch der Großstadt, ebd., S. 132–134.
- : 6 Tage Rennen, *Die Weltbühne*, 19, H. 10 (8. März 1923), S. 285f. Wieder in: *Chronik der Lustbarkeiten*, S. 219–224.
- Meidner, Ludwig: Mondsichelgesang (1918). Wieder in: *Prosa des Expressionismus*, hrsg. v. Fritz Martini, Stuttgart 1970, S. 263–271.
- Meister, Hermann: Casanova im Schlafwagen.(Prosa), *Saturn* 1, H. 2 (September 1911), S. 11–13.
- : Schutz den Kegelbahnen! *Saturn* 2, H. 2 (Februar 1912), S. 21–24.
- : Monolog eines Dauerläufers, *Saturn* 3, H. 3 (März 1914), S. 72–75.
- Meyer, Alfred Richard: Wintergarten. Der Jongleur. The Great Weiland, *Die Bücherei Maiandors* 3 (1913), Beiblatt, S. 8
- : Wrotzen, in: *Munkepunkes Tanz-Plaketten von ihm selbst. Allen Berlinern herzlich zugeeignet*, Berlin-Wilmersdorf o. J., S. 8.
- : Der Renn-Automobilist Adolf Keller (Gedicht), in: *Sport-Brevier*. Berlin 1920, S. 90f.
- : Der Boxer (Gedicht), in: ebd., S. 110.
- : Meine Kegelbahn (Gedicht), in: ders., *Der große Munkepunke. Gesammelte Werke*, Hamburg / Berlin 1924, S. 78f.
- : Sport und Liebe (Gedicht), in: ebd., S. 80f.

- Mierendorff, Carlo: *Hätte ich das Kino!* Berlin 1920 (Tribüne der Kunst und Zeit, Bd. 15).
 -: Wortkunst. Von der Novelle zum Roman, *Die weißen Blätter* 7, H. 6 (Juni 1920), 278–282. Wieder in: ders., *Eine Einführung in sein Werk und eine Auswahl*, hrsg. v. Fritz Usinger, Wiesbaden 1965 (Verschollene und Vergessene), S. 98–103.
- Müller, Robert: Das Kompliment der Neuen, *Der Ruf* 1, H. 1 (Februar 1912), S. 2–4.
 -: Apologie des Krieges, *Der Ruf*, H. 3 (November 1912), S. 1–8.
 -: Varieté zweier Welten, *Die Schaubühne* 9, Nr 38 (18. September 1913), S. 887–890.
 -: Der Reporter, *Die Schaubühne* 10, Nr 11 (12. März 1914), S. 299–303.
 -: Kritik des Amerikanismus, *Die Schaubühne* 10, Nr 20 (14. Mai 1914), S. 541–545.
 -: Der Slimismus (Erzählung), *Der Anbruch* 1 (1918), H. 7, S. 5f.
 -: *Das Inselmädchen. Novelle*, München 1919 (Die neue Reihe, H. 14).
 -: Das Stadion (Essay), *Der Friede* 3, H. 56 (14. Februar 1919), S. 75f.
 -: Der Leutnant (Erzählung), *Aufschwung. Zeitschrift der Jüngsten* 1 (1919), Nr 9/10, S. 46–49.
- Musil, Robert: Lieber Pan –! (1911/12), in: ders., *Gesammelte Werke Bd. 7: Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches*, hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek b. Hamburg 1978, S. 748–750.
 -: Der Riese Agoag, in: ebd., S. 531–533 und 585–587.
 -: Durch die Brille des Sports, in: ebd., S. 792–795.
 -: Randglossen zu Tennisplätzen, in: ebd., S. 795–797.
 -: Der Praterpreis, in: ebd., S. 798f.
- Mynona: Krieg, sagte der Irrsinnige, Krieg ist unmöglich – ist ewig unmöglich, in: *Der Almanach der Neuen Jugend auf das Jahr 1917*, Berlin 1917, S. 61–67.
 -: Das Unglück im Winkel (1921), in: ders., *Der verliebte Leichnam. Grotresken – Erzählungen – Gedichte*, hrsg. v. Klaus Konz, Hamburg 1985, S. 17–22.
- Nowak, Heinrich: Nogi, *Der Ruf*, H. 3 (November 1912), S. 21–23.
 -: Die Straße (1913), in: ders., *Die Sonnenseuche. Das gesamte Werk 1912–1920*, hrsg. v. Wilfried Ihrig u. Ulrich Janetzki, Wien/Berlin 1984, S. 14.
 -: Damenringkampf (1913), in: ebd., S. 17.
 -: Tiefer Mittag im Park (1913), in: ebd., S. 41.
- Oehring, Richard: Schneeland. (Gedicht), *Die Aktion* 3, Nr 6 (6. Februar 1913), Sp. 174.
- Paquet, Alfons: Der Radfahrer (1908), in: ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Hanns-Martin Elster, Bd. 1: *Gedichte*, Stuttgart 1970, S. 159–161.
- Paulsen, Rudolf: Das Tempo unserer Zeit und der Expressionismus, *Das literarische Echo* 21 (1918/1919), H. 3 (1. November 1918), Sp. 141–145.
- Pfemfert, Franz: Varietékritik, *Die Schaubühne* 5, Bd. 1, Nr 19 (13. Mai 1909), S. 541–543.
- Picard, Jacob: Auf der Winterbrücke (1920), in: ders., *Werke*, hrsg. v. Manfred Bosch, Bd. 2, Lengwil 1991, S. 22.
- Pinthus, Kurt: Glosse, Aphorismus, Anekdote, *März* 7 (1913), H. 19, S. 213f.
- Polgar, Alfred: Die Ringer, *Die Weltbühne* 17, H. 34 (14. August 1919), S. 205–207. Wieder in: *Kleine Schriften*, Bd. 2: *Kreislauf*, hrsg. v. Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit m. Ulrich Weinzierl, Reinbek b. Hamburg 1983, S. 70–74.
 -: Die Riesen, *Die Weltbühne* 18, H. 18 (4. Mai 1922), S. 457. Wieder in: *Kleine Schriften*, Bd. 2, S. 138f.
- Reck-Malleczewen, Fritz: Capriccio (Erzählung), *Der Friede* 1, Nr 6 (1. März 1918), S. 142f.

- Reimann, Hans: Damen-Ringkampf, in: ders., *Das verbotene Buch. Grottesken und Schnurren*, München 1917, S. 119–122.
- Remarque, Erich Maria: Das Rennen Vanderveldes, *Sport im Bild* 30 (1924), Nr 12, S. 684 u. 712. Wieder in: *Das unbekannte Werk. Kurzprosa und Gedichte*, Köln 1993, S. 155–161.
- : Avus und Avusfieber, in: ebd., S. 22f.
- : Das unheilvolle Automobilrennen, in: ebd., S. 241–247.
- Rheinhardt, E.A.: Ragusischer Abend, *Daimon* 1, H. 2 (April 1918), S. 102f.
- : Bergniedersteigen (Gedicht), in: ders., *Die unendliche Reihe. Gedichte und Aufrufe*, Wien, Prag u. Leipzig 1920, S. 54.
- Richter, Hellmuth: Schönheit des Lebens (Gedicht), *Die Flöte* 5 (1921/22), S. 150f.
- Rickmers, W. R.: Sport und Leben, *März* 4, Bd. 2, Nr 1 (1. April 1910), S. 60–63 und Nr 2 (15. April 1910), S. 139–143.
- Ringelnatz, Joachim [Hans Bötticher]: Auf der Straße ohne Häuser, *März* 6, Bd. 3, H. 31 (3. August 1912), S. 179–183.
- : *Turngedichte*, Berlin-Wilmersdorf o.J. (1919).
- : Boxringkampf, *Schall und Rauch* 1, H. 3 (November 1920), S. 8–11.
- Rosenberg, Maximilian: Der Leib (Prosa), *Die Aktion* 8, Nr 25/26 (29. Juni 1918), Sp. 330f.
- Roth, Joseph: Der Boxer (1919), in: ders., *Werke Bd. 1. Das journalistische Werk 1915–1923*, hrsg. v. Klaus Westermann, Köln 1989, S. 142–144.
- : Konferenz-Athletik. Körpertraining am grünen Tuch (1921), in: ebd., S. 508–511.
- : Training (1922), in: ebd., S. 769–771.
- : In der Boxerakademie (1923), in: ebd., S. 981f.
- : Die Boxer (II) (1923), in: ebd., S.999f.
- : Lobgedicht auf den Sport (1924), in: ders., *Werke Bd. 2: Das journalistische Werk 1924–1928*, hrsg. v. Klaus Westermann, Köln 1990, S. 8.
- : Der Bizeps auf dem Katheder (1924), in: ebd., S. 55–57.
- : Der Kampf um die Meisterschaft (1924), in: ebd., S. 72–74
- : Das XIII. Berliner Sechstagerennen (1925), in: ebd., S. 331–335.
- : Besuch in Velodromen, in: *Damals in den zwanziger Jahren. Ein Streifzug durch die satirische Zeitschrift »Der Drache«*, hrsg. v. Wolfgang U. Schütte, Berlin 1968, S. 128f.
- Rubiner, Ludwig: Geburt, in: ders., *Das himmlische Licht*, Leipzig 1916 (Der jüngste Tag, Bd. 33), S. 7–11.
- Rubiner, Ludwig / Friedrich Eisenlohr / Livingstone Hahn: Die Ahnengruft, in: dies., *Kriminal-Sonette* (1913), Bern, Stuttgart, Wien 1962, S. 22.
- : Der Rennskandal, in: ebd., S. 48.
- : Der Kettenspringer, in: ebd., S. 56.
- Rung, Otto: Rekordfieber (Erzählung), *Die neue Rundschau* 18 (1907), 1. Bd., S. 337–364.
- : Luftpilot Jacquelin (Erzählung), *März* 5, 3. Bd., H. 12 (26. September 1911), S. 513–524 und Bd. 4, H.1 (3. Oktober 1911, S. 19–31.
- Rusack, Werner: Knock out. Novelle, *Der Uhu* 1 (1925), H. 6, S. 83–85.
- Sack, Gustav: Der Speer (Gedicht), in: ders., *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Walter Gödden u. Steffen Stadthaus, Bielefeld 2011, S. 362.
- : »Vir doctissimus« (Essay), in: ebd., S. 558–560.
- Schäke, Gerhard: Wenn Damen boxen..., *Glossarium* 1 (1921). Wieder in: *Bis fünf nach zwölfte kleine Maus. Streifzug durch siebzehn satirische Zeitschriften der Weimarer Republik*, hrsg. v. Wolfgang U. Schütte, Berlin 1968, S. 24.

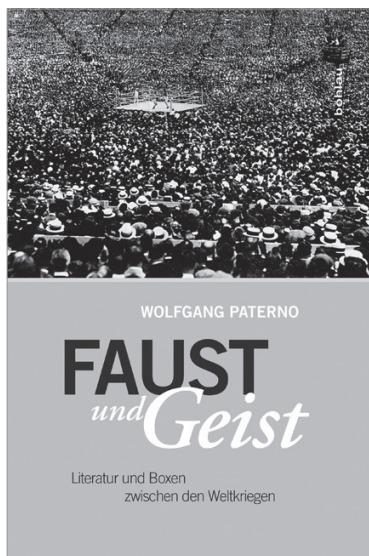
- Scheerbart, Paul: Der Strippenbomben-Sport (Utopie auf das Jahr 1920 über den Krieg), *Der neue Weg*, H. 1 (30. Januar 1909), S. 28f.
- : Wir maken Alles dot! Clownerie, *Der Sturm* 1, Nr 14 (2. Juni 1910), S. 110.
- Schickele, René: Zu Strassburg auf dem Wall, in: ders., *Weiss und Rot. Gedichte*, Berlin 1910, S. 26. Wieder in: ders., dass., Berlin 1920, S. 18.
- : Der Flieger, in: ders., *Schreie auf dem Boulevard*, Berlin 1913, S. 121–128.
- : »Intense life!« In: ebd., S. 141–149.
- : Spazierritt, in: ders., *Leibwache. Gedichte*, Leipzig 1914, S. 20. Wieder in: *Weiss und Rot. Gedichte*, Berlin 1920, S. 29.
- : Tragödie, in: *Leibwache* (1914), S. 23.
- : *Trimppopp und Manasse*, Leipzig 1914. Wieder in: *Romane und Erzählungen in zwei Bänden*. Bd. II. Frankfurt/M., Olten, Wien 1985, S. 477–528.
- : Auf dem Wasser (1914; Teil von: Zwischen den kleinen Seen), in: ders., *Werke in drei Bänden*, hrsg. v. Hermann Kesten, Bd. 2, Köln /Berlin 1961, S. 1187–1189.
- : Spuk, in: *Weiss und Rot. Gedichte*, Berlin 1920, S. 87
- : Wie verhält es sich mit dem Expressionismus? *Die weißen Blätter* 7, H. 8 (August 1920), S. 337–340.
- : Oft spielen wir, in: *Romane und Erzählungen in zwei Bänden*. Bd. II, S. 559–561.
- Schneider, Olga: Traum (Prosa), *Der Sturm* 2, Nr. 61 (29. April 1911), S. 488.
- Schoenberner, Franz: Rennbahn-Weg (Essay), *Der Weg*, H. 3 (März 1919), S. 10.
- Schwarz, Martin A.: Vom Fußballspiel, in: *Sport-Brevier*, hrsg. v. Carl Diem, Berlin 1921, S. 107–114.
- Schwitters, Kurt: Ein solider Artikel. Eine Anwienerung im Sturm, *Der Sturm* 10, H. 5 (August 1919), S. 76f. – Unter dem Titel »Tran 1« in: ders., *Das literarische Werk*, hrsg. v. Friedhelm Lach, Bd. 5: *Manifeste und kritische Prosa*, Köln 1981, S. 45f.
- : Merfüsermär, *Der Sturm* 16, H. 11/12 (Dezember 1925), S. 169–172. Wieder in: ders., *Das literarische Werk*, hrsg. v. Friedhelm Lach, Bd. 2: *Prosa 1918–1930*, München 2005, S. 140–146.
- : Rekorde (1925), in: *Das literarische Werk*. Bd. 2: *Prosa 1918–1930*, S. 248.
- Serner, Walter: Training, in: ders., *Letzte Lockerung. Ein Handbrevier für Hochstapler und solche, die es werden wollen* (erw. Fassung 1927), hrsg. v. Thomas Milch, München 1984, S. 119–128.
- Servaes, Franz: Der Sport in der modernen Kunst, *Sport im Bild* 28, Nr 3 (20.1.1922), S. 32f.
- Siemsen, Hans: Kasimir Edschmid, Die sechs Mündungen, *Zeit-Echo* 2, (1915–16), H. 2, S. 30f.
- : K. Edschmid, Das rasende Leben, *Zeit-Echo* 2, (1915–16), H.6, S. 94f.
- Simon, Hans: Tennis, in: *Sport-Brevier*, hrsg. v. Carl Diem, Berlin 1921, S. 115–122.
- Stamm, Karl: Das rote Tuch (1919), in: *Expressionismus in der Schweiz*, hrsg. v. Martin Stern, Bd. 1: *Erzählende Prosa, Mischformen, Lyrik*, Bern / Stuttgart 1981, S. 313.
- Stegemann, Heinrich: John Henry Mackay, *März* 6, Bd. 3 (28. September 1912), S. 492–501.
- Steimer, Felix: Durchbruch, *Menschen*, Nr. 6 (15. August 1918), S. 4.
- Stramm, August: Der Ritt (Gedicht), *Der Sturm* 5, Nr. 2 (2. Aprilheft 1914), S. 10. Wieder in: ders., *Gedichte, Dramen, Prosa, Briefe*, hrsg. v. Jörg Drews, Stuttgart 1997, S. 9.

- Tesar, L[udwig] E[rik]: Das Erlebnis (Aus einer Rede, 1911), *Der Brenner*, 4, H. 6 (15. Dezember 1913), S. 279–285.
- Tress, Josef: Der bunte Menschenfilm (Gedicht), *Der Sturm* 5 (1914), Nr 4 (2. Maiheft), S. 31.
- Tucholsky, Kurt: Amerika, heute und morgen (1912), in: ders., *Gesammelte Werke, in 10 Bänden*, hrsg. v. Mary Gerold-Tucholsky u. Fritz J. Raddatz, Bd. 1: 1907–1918, Reinbek b. Hamburg 1975, S. 47–49.
- : Vormärz (1914), in: ebd., S. 193–196.
- : Das Varieté von der andern Seite (1914), in: ebd., S. 211–214.
- : Zwölftagerennen, *Die Schaubühne* 10, Nr 14 (2. April 1914), S. 408.
- : Sport (1920), in: ders., *Gesammelte Werke, Bd. 2: 1919–1920*, Reinbek b. Hamburg 1975, S. 358f.
- : Dada (1920), in: ebd., S. 382f.
- : Meeting (Gedicht, 1921), in: ders., *Gesammelte Werke, Bd. 3: 1921–1924*, Reinbek b. Hamburg 1975, S. 108.
- : Zuschauer (Gedicht, 1922), in: ebd., S. 229f.
- Turszinsky, Walter: Tattersall, in: ders., *Berlin – drüber weg und unten durch* (1911), Neuausgabe m. e. Nachw. v. Thomas Friedrich, Berlin 1999, S. 25–30.
- : Das Varieté von rückwärts, in: ebd., S. 47–56.
- : Eispalast, in: ebd., S. 79–88.
- : Sechs-Tage-Rennen, *März* 5 (1911), Bd. 2, H. 2 (11. April 1911), S. 91f.
- Ullitz, Arnold: Prairieritt, in: ders., *Der Arme und das Abenteuer. Gedichte*, München 1919, S. 57f.
- : Gleichtritt (Essay), *Die Erde* 1, H. 7 (15. April 1919), S. 212–216.
- : Segel auf herbstlichem Fluß, in: ders., *Der Lotse. Gedichte*, München 1924, S. 56f.
- Vagts, Alfred: Hoher Norden, höchste Zeit, in: Adrian Sudhalter [u.a.], *Dadaglobe Reconstructed*, Zürich 2016, S. 141.
- Viertel, Berthold: Pferderennen (Gedicht), in: ders., *Die Spur [Gedichte]*, Leipzig 1913 (Der jüngste Tag, Bd. 13), S. 23.
- : Spiele (1921), in: ders., *Das graue Tuch. Gedichte (= Studienausgabe Bd. 3)*, hrsg. v. Konstantin Kaiser, Wien 1994, S. 115f.
- : Brief (1921), in: ebd., S. 118.
- Vischer, Melchior: Sekunde durch Hirn (1921), in: ders., *Sekunde durch Hirn, Der Tee-meister, Der Hase und andere Prosa*, hrsg. v. Hartmut Geerken, 2. Aufl. München 1983 (Frühe Texte der Moderne), S. 31–79.
- : Fußballspieler und Indianer (1924), in: ders., *Fußballspieler und Indianer. Chaplin. Zwei Schauspiele*, hrsg. v. Sigrid Hauff, München 1984 (Frühe Texte der Moderne), S. 5–182.
- Voigt, Carl Rolf: Geballte Fäuste (Gedicht), *Menschen. Buchfolge neuer Kunst*, 2, H. 2 (Nr 33/36) (April 1919), S. 21–24.
- Walden, Herwarth: Varieté, *Der Sturm* 1, Nr. 48 (28. Januar 1911), S. 384.
- : Wintergarten, *Der Sturm* 2, Nr 90 (Dezember 1911), S. 720.
- Wauer, William: Das Körperliche in der Plastik, in: *Expressionismus. Die Kunstwende*, hrsg. v. Herwarth Walden, Berlin 1918, S. 44–48.
- Wedderkop, Hermann von: Hans Breitensträter, *Die Weltbühne* 17, H. 38 (22. September 1921), S. 296–298.

- : Hans Breitensträter, *Der Querschnitt* 1, H.4/5 (September 1921), S. 136–141.
- Wedekind, Donald: Der Student (Erzählung), *Die Aktion* 4 (1914), Nr. 44/45, Sp. 862–869.
- Wedekind, Frank: Grand Ecart (Tanzlied), *Die Bücherei Maiandros*, 4./5. Buch (1. Mai 1913), S. 63f.
- : Ella Belling, in: ders., *Ich hab meine Tante geschlachtet. Lautenlieder und »Simplicissimus«-Gedichte*, hrsg. v. Manfred Hahn. Berlin 1988, S. 155/157.
- Weiner, Richard: Raumsport und Zeitsport (Essay), *Der Friede* 4, Nr 80 (1. August 1919), S. 668f.
- Weinert, Erich: Berlin muss seinen Stierkampf haben, in: ders., *Das Zwischenspiel. Deutsche Revue von 1918 bis 1933*. Bd. 1, Berlin 1956, S. 86f.
- : Weltrekorde, in: ebd., S. 274f.
- : Rekorde (1926), in: ders., *Das pasteurisierte Freudenhaus. Satirische Zeitgedichte*. Berlin/Weimar 1978, S. 45f.
- : Six Days (Gedicht), *Die Arena* H. 2 (November 1926), S. 76. Wieder u.d.T.: Sechstagerennen in: *Das pasteurisierte Freudenhaus*, S. 63f.
- Werfel, Franz: Der Kinderanzug (1911), in: ders., *Gedichte*, Berlin, Wien, Leipzig 1927, S. 15f.
- : Der Besuch aus dem Elysium (Szene), *Die weißen Blätter* 1, H. 2 (Oktober 1913), S. 123–133
- : Der Held (Gedicht), *Die weißen Blätter* 1, H. 5 (Januar 1914), S. 436. Wieder in: *Die Botschaft. Neue Gedichte aus Österreich*, hrsg. v. E. A. Rheinhardt. Wien 1920, S. 269.
- : Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig. Eine Novelle (1920), in: ders., *Die schwarze Messe. Erzählungen*, Frankfurt/M. 1989, S. 214–335.
- Wiels, Grete: Davos, *Die Weltbühne* 20, H. 50 (9. Dezember 1924), S. 885.
- : Zur Soziologie des Wintersports, *Die Weltbühne* 21, H. 9 (3. März 1925), S. 323.
- Winder, Ludwig: Turnlehrer Pravda, *Die neue Rundschau* 34 (1923), S. 698–716. Wieder in: *Prager deutsche Erzählungen*, hrsg. v. Dieter Sudhoff u. Michael M. Schardt, Stuttgart 1992, S. 306–319.
- : Hugo. Tragödie eines Knaben, in: ders., *Hugo und andere Erzählungen*, hrsg. v. Dieter Sudhoff, Paderborn 1995, S. 20–57.
- Wirth, Albrecht: Ski-Beiwacht, *März* 5, H. 5 (31. Januar 1911), S. 213–217.
- Wittels, Fritz: Der Knockabout, *Die Schaubühne* 7, Bd. 1, Nr 4 (26. Januar 1911), S. 104–106.
- Wolf, Friedrich: Berglied (1904), in: ders., *Auf wieviel Pferden ich geritten... Der junge Friedrich Wolf. Eine Dokumentation*, hrsg. v. Emmi Wolf u. Brigitte Struzyk, Berlin / Weimar 1988, S. 23.
- : Nicht bremsen! (Gedicht, 1909), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 12: *Gedichte, Erzählungen 1911–1936*, hrsg. v. Else Wolf u. Walther Pollatschek, Berlin / Weimar 1963, S. 10. Wieder in: *Auf wieviel Pferden ich geritten...*, S. 45.
- : Der Tambour (Prosa), *Die Jugend* 17, H. 46 (1912). Wieder in: *Auf wieviel Pferden ich geritten...*, S. 245–248.
- : Ballspiel (Prosa, ca. 1912/13; Teil 3 von »Zyklisches«), in: *Auf wieviel Pferden ich geritten...*, S. 234–236.
- : Wichtiges über den Ball. Für alle Fälle (Gedicht), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 12, S. 23.

- : Sprung, in: ders., *Fahrt. Gedichte*, Dresden 1920, S. 32. Auf 1918 datiert wieder in: *Auf wieviel Pferden ich geritten...*, S. 184.
- : Gymnasten über euch! (1921), in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 15: *Aufsätze 1919–1944*, Berlin / Weimar 1967, S. 17–23.
- : *Der Mann im Dunkel. Komödie*, Stuttgart 1925.
- : Weltmeister Maichle, oder Es ist der Geist, der sich den Körper schafft (1925), in: *Gesammelte Werke*, Bd. 12, S. 270–273.
- Wolfenstein, Alfred: Auf die Spitze, in: ders., *Die gottlosen Jahre* [Gedichte], Berlin 1914, S. 55.
- : Besteigung, in: ebd., S. 80.
- : Luftschiff über der Stadt, in: ebd., S. 81.
- : Flieger, in: ebd., S. 82.
- : Gang (Gedicht), *Die Aktion* 7, Nr 41/42 (20. Oktober 1917), Sp. 559f.
- Worm, Fried-Hardy: Eine Erklärung? *Harakiri. Zeitschrift der Grotesken* 1 (1920), o.S.
- : Manifest der Unvernunft (selbstverständlich!), *Das Bordell. Eine groteske Publikation*, Berlin 1921, S. 3–5.
- Wupp, Wige [Pseud.]: Lawn-Tennis (Gedicht), in: *Sport-Brevier*, Berlin 1920, S. 49.
- Zacharias, Alfred: Zweikampf, *Die Aktion* 10, H. 29/30 (24. Juli 1920), Sp. 410.
- Zech, Paul: Auf der Terrasse am Pol (Prosa), *Das neue Pathos* 1, H. 5/6 (November 1913), S. 15–20.
- : Die Ballade von einem roten Ruderboot auf der Themse, in: ders., *Vom schwarzen Revier zur neuen Welt. Gesammelte Gedichte*, hrsg. v. Henry A. Smith, München / Wien 1983, S. 76–79.
- : Die Ballade vom großen Boxer Jack Dempsey, *Akzente* 3 (1956), S. 265–267. Wieder in: ders., *Die Häuser haben Augen aufgetan. Ausgewählte Gedichte*, Berlin / Weimar 1976, S. 104–106.
- Zweig, Arnold: Die Quittung, in: ders., *Die Bestie. Erzählungen*, München 1914 (Langens Kriegsbücher, 3. Bändchen), S. 28–34.
- : »Guter Sport«, *Simplicissimus* 20 (1915/1916), Nr 7, S. 74f.
- : Revanchen, in: ders., *Geschichtenbuch*, München 1916, S. 45–60.
- : Der Ringkampf (Erzählung), *Neue Jüdische Monatshefte* 1 (1916/1917), H. 18, S. 583–587.
- Zweig, Stefan: Oxford (1907), in: ders., *Länder, Städte, Landschaften*, Frankfurt/M. 1992, S. 134–141.
- : Hydepark, in: ebd., S. 146–152.
- : Der Flieger (Gedicht, 1915), wieder in: Felix Philipp Ingold, *Literatur und Abviatik. Europäische Flugdichtung 1909–1927*, Frankfurt/M. 1980, S. 387–391.
- : Phantastische Nacht (1922), in: ders., *dass. Erzählungen*, Frankfurt/M. 1983, S. 172–243.

LITERATUR UND BOXEN



Wolfgang Paterno

Faust und Geist

Literatur und Boxen zwischen
den Weltkriegen

2018. 444 mit 28 s/w-Abb.,
gebunden

€ 50,- D | € 52,- A

ISBN 978-3-205-20545-6

Open Access:

ISBN 978-3-205-20710-8

Boxen und Literatur sind auf eigentümliche Weise miteinander verbunden. Keine andere Sportart hat zwischen den Weltkriegen so viele deutschsprachige Schriftsteller fasziniert wie die planvolle Prügelei im Ring. Was faszinierte die (zumeist männlichen) Autoren an der »sweet science«? Die Studie untersucht erstmals die faustsportlichen Spuren in den Texten von Bertolt Brecht, Robert Musil, Ödön von Horváth, Joachim Ringelnatz, Joseph Roth, Vicki Baum, Gottfried Benn, Joseph Breitbach, Marieluise Fleißer, Erich Kästner, Kurt Tucholsky und einer Reihe nahezu vergessener Romanautoren wie Hannes Bork, Horst Hellwig, Felix Hollaender und Max Schivelkamp.

böhlaus

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage

www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com