

JÜRGEN SCHRÖDER

ARNOLT BRONNEN

Johannes R. Becher hat einmal gesagt, er habe in den zwanziger Jahren vor der Wahl gestanden, Bann oder Becher zu werden. Von dem jungen Dramatiker Arnolt Bronnen versprochen sich zwischen 1922 und 1926 viele Zeitgenossen einen zweiten Brecht, aber er ist dann kaum ein Bronnen geworden. Er war verwirrend viel – Expressionist, Realist, Naturalist und Stückeschreiber, Anarchist und Utopist, Linksrevolutionär, Faschist und Nationalbolschewist, Österreicher und Alldeutscher, Germanophile und Philosemit, Militarist und Pazifist, ein besessener Sucher und ein Opportunist, ein großes Talent und sein Hochstapler, sein eigener Ankläger, Verteidiger und Richter, ein Meister und ein Opfer brillanter Selbstinszenierung. Dies alles war er und wurde dennoch vergessen.

Heute nahezu verschollen, galt er nach der Uraufführung seines ersten Schauspiels *Vatermord* im Jahre 1922 als eine der stärksten Hoffnungen des Nachkriegstheaters; in einem Zeitraum von vier Jahren wurden sieben Bronnen-Stücke in Berlin und seinen Theaterprovinzen herausgebracht; er erreichte den «Rekord» von vier Uraufführungen innerhalb von acht Monaten, und alle seine Premieren verliefen stürmisch. «Wehe, wer seiner Dramatik nicht Genüge tut – er gilt unfehlbar als Mummelgreis», schrieb Bernhard Diebold Anfang 1926. Bronnen schied die Geister und die Kritiker. «Ein Riesenerfolg», jubelte Ihering. «Bumms ohne Inhalt. Knall an sich. Leere mit Tempo», konstatierte Kerr.

Bronnen hatte allen Grund zur Eile, denn er kam fünf Jahre zu spät. Noch vor dem Ersten Weltkrieg hatte er zu schreiben begonnen, «ein wildes, ungeformtes Ding, ein siebenaktiges Drama: DAS RECHT AUF JUGEND. Es war noch *Vatermord* und Geburt der Jugend in einem.» Bis 1915 hatten sich die Zwillingsdramen abgelöst. Gustav Wyneken, der Verkünder einer autonomen «Jugendkultur», druckte eine Szene von *Recht auf Jugend* in seiner Zeitschrift «Anfang» ab, aber das Heft wurde von der kaiserlichen Zensur verboten, Bronnens Anfang unterdrückt. Als der *Vatermord* 1920 und die *Geburt* zwei Jahre später im Druck erschienen, war die große Woge des expressionistischen Dramas im Verebben.

Diesen Rückstand hat Bronnen verbissen kompensiert, aber niemals wieder wettgemacht. Weil er ihn nicht aufholen konnte, erschien er fortan überall als erster; weil er seine Stunde verpaßt hatte, erreichte er desto pünktlicher den Tag. Der verspätete Expressionist wurde zum passionierten Avantgardisten, aber in seiner Hektik schrieb er nichts anderes als das Satyrspiel des expressionistischen Dramas.

Der dem Expressionismus immanente Selbstverrat erwählte sich in Bronnen seine Judasfigur. Alle fragwürdigen und gefährlichen Tendenzen dieser Be-

wegung, von Bronnen wurden sie entbunden und in Szene gesetzt. Ihm geriet der Expressionismus in den Exhibitionismus, Pathos verflachte zur Rhetorik, Schrei zerfiel in Geschrei, Sprengkräfte wurden zu Knalleffekten, Spannung zur Geladenheit, die Aktion zersetzte sich in Aktivität um jeden Preis, der vage Synkretismus machte einem unlauteren Eklektizismus Platz, Vision und Verkündigung gingen in Phantastik und Parole über, der Revolutionär entpuppte sich als Provokateur, das Programm als Propaganda, die verzehrende Geistigkeit pervertierte zur «Erkenntnis des Fleisches», der Trieb entartete in die Brunst, das Extrem in den Exzeß, die Anarchie schweifete aus in die sadistische Orgie, das Engagement in die Aktualität, der Kampf in den Tumult, und die präzise Dramenstruktur, das kühne Szenenexperiment wurde durch eine raffinierte Bühnentechnik praktikabel gemacht.

Bronnen betrieb den großen Ausverkauf des Expressionismus, der mit in die allgemeine Inflation geriet, am wendigsten. Er wußte seine Triebträume, seine Dränge, Zwänge und Schwindelgesichte, die ihre persönliche Deckung weitgehend verloren hatten, stets zum Tageskurs an der Theaterbörse loszuschlagen. Er verschleuderte sie als Skandalware an ein Publikum, das von der Hand in den Mund zu leben lernte.

Dieses Schaugeschäft mußte in einen inneren und äußeren Bankrott auslaufen. 1928, mit der Neuinszenierung der *Katalanischen Schlacht* (1924), meldete Bronnen endgültig Konkurs an. Sie läutete, gibt er zu Protokoll, «dem Dramatiker die Totenglocke. Das Stück wirkte schal, leer, längst überholt. Wenn nun ein Stück, das vor vier Jahren als der Gipfel des zeitgenössischen Dramas gepriesen worden war, nach so kurzer Zeit stumm und hohl geworden war – was konnte dann an dem Manne, der es verfaßt, überhaupt dran sein?»

Selbstbezeichnungen machen eine Antwort nicht leichter. Zweifelloos hatte Bronnen mit dem Einakter *Vatermord* ein Debüt gegeben, das als unwiederholbares grelles Zeugnis einer «Genialität der Jugend» (Grossmann) auch heute noch spricht. Hasenclevers ins Raumlose greifender *Sohn* in beinahe naturalistischer Rückübersetzung: dürftige Kleinbürgerwohnung, anderthalb Zimmer, fünf Betten, fünf Menschen und zwei Flüchtlinge, die sich den Atemraum in diesem Kerker streitig machen, zweites Kriegsjahr, Hunger, Dämmerung, Föhn, eine gedrückte, überreizte Atmosphäre, schwüler Bettengeruch: einer des anderen Hölle! Der Vater «Fessel» – ein «armer Hund», subalternen Schreiber, Alkoholiker, prügelnder Familientyrann aus dem ohnmächtigen Groll des Getretenen und Gescheiterten – will seinen Sohn Walter, der vor der Matura steht, zum willigen Werkzeug seiner proletarischen Rache abrichten: «Daß du Rechtsanwalt wirst, und für die Arbeiter eintrittst, und dein Blut rächst.» Walter aber, erstickend an der Enge, an der hilflosen Knechtschaft des Sohnes und am panischen Blutandrang der Pubertät, will hinaus ins Freie, hinaus aufs Land:

Ich, der Geschlagene, Geprügelte, Geschändete,
Ich, dein gedemütigter Sohn ...

Laß mich frei,
Leben, werden, oben sein, mein eigen sein,
Auffliegen, wie ich muß ...

Nach einer Bettszene mit dem perversen Freund Edmund, der ihn «verderben» will, zündet der schwelende Konflikt: höhnisch verweigert der Vater die Unterschrift unter ein Freistellengesuch an eine landwirtschaftliche Schule. Der geschundene Sohn muckt auf. Sie fallen einander an, mit zügellosen Worten und Beschimpfungen, dann mit Gebärden, Fäusten und Füßen; dann wieder lauernde Familienpausen gestauter Erregung, nach denen sie wie eingesperrte Bestien mit Stuhlbeinen, Wasserschüsseln und Bügeleisen aufeinander losgehen. Die Mutter («So sonderbar jung und frisch») wird über dieser monomanischen Vernichtungsorgie zum geilen Weibchen: abwechselnd zieht sie Sohn und Mann an ihre Brüste und stachelt Walter zum Vatermord. Tierische Brunst und Mordlust werden eins. Im Endkampf taumelt der messerstechende Sohn zwischen der nackten, lustsommambulen Mutter und seinem schnaufenden, revolverbewehrten Vater. Er durchsticht den vor «Wut und Haß» gelähmten Alten, und an dem lockenden Mutterweibchen vorbei spricht er das sprengende Wort befreiter Jugend:

Geh deinen Mann begraben, du bist alt,
Ich bin jung aber,
Ich kenn dich nicht,
Ich bin frei.
Niemand vor mir, niemand neben mir, niemand
über mir, der Vater tot,
Himmel, ich spring dir auf, ich flieg,
Es drängt, zittert, stöhnt, klagt, muß auf, schwillt,
quillt, sprengt, fliegt, muß auf, muß auf,
Ich,
Ich blühe –

Nach dieser entfesselten Alptraummoritat eines kleinbürgerlichen Ödipus-Komplexes, der Visionen und «Triebe traumhaft zu ihren Realitäten finden» läßt (Döblin), springt Walter direkt in die «Inkarnation», den letzten Akt der *Geburt der Jugend* (1922), der zuerst als «Epilog» des *Vatermords* erschien.

Beide Stücke gehören zusammen wie Himmel und Hölle. Nur ist auch hier nach alter Regel die Hölle besser geraten als das Paradies. Sie ist atemlos, in einer «völligen Bewußtseins-Lücke» mit dem «barbarischen Temperament des Gehemmtten, des Unterdrückten» auf das Papier gebannt. In dem realistischen, mit der Genialität des Hasses erfaßten Milieu eines Familieninfernos kehrt sich das Innerste von Traum und Trieb blutig und anarchisch nach außen. Die Szenenfolge, in der sich die rücksichtslose Alltagssprache einer Wohngemeinschaft durch auffällige Rhythmisierungen und sparsame Verkürzungen in eine bedrohliche Gestik der Anziehung und Abstoßung entblößt, rast so

zwingend der schamlosen Katastrophe zu, daß nur völlige Auflösung und Erschöpfung das Ende bezeichnen können. Ein Drama, das vom Vater lebt, kann den Sohn nicht segnen; seine Höllen können erlöschen, aber sie sind ausweglos.

Mord und Geburt sind zweierlei. So beginnt mit Walters letzten Worten schon ein neues Schauspiel, die *Geburt der Jugend*, Bronnens erste Fehlgeburt. Ihr Ablauf gleicht tatsächlich einem Geburtsvorgang. Er setzt mit den «Klassenkampf»-Wehen zwischen Schülern und Lehrern ein und steigert sich rapide vom Vatermord über den Elternmord bis zur Vernichtung der «Alten» überhaupt. Am Ende des 3. Aktes heftiges Kreißen:

Barbaren sind wir Bombenschleuderer Rasende jetzt jagt
es uns los
Wahnsinnig heult es und tobt es und lodert es auf alles
zersprengt es es platzt rote fressende auszuckende Flammen
brechen aus uns Haß und Rache und Unersättlichkeit die
Leiber zerspringen
Haß gegen euch! Rache an euch
Platzt! Heraus! Los gegen euch! Ermorden erschlagen!
Jetzt platzen die Bomben – Zerfetzen euch – In Stücke in
Dreck mit euch – Granaten gegen euch – Es zerreißt mich –
es macht mich wahnsinnig – Schreit – Brüllt – Heult –
Explodiert – Los – Los – Los –
!!! Auf.

Unter dem Schein von roten Raketen öffnet sich der Berg: «Inkarnation.» Pervertiert allerdings: keine Fleischwerdung des Geistes, sondern panische Selbstvergottung aus der Brunst des Fleisches, entsprungen einem fieberhaft jugendbewegten Knabengehirn, niedergeschrieben im Stil einer «Gänsefüßchen-Bacchantik» (Herrmann-Neiße). Frischluft und «Waldwiese»: das orgiastische Jungvolk von «Buben »und «Mädeln» bewegt sich choreographisch und geil chorisch, verbrüdet sich mit Bäumen, Hasen, Rehen und Rössern, reitet mit denselben die letzten «zwei Gendarmerie-Abteilungen» der «Alten» nieder und verschmilzt zunehmend in einen «dunklen heißen Leib», aus dessen Druck einige phallisch «Emporwachsende» mit schaumigen Lippen, zerkrampftem Leib, dampfendem Schweiß und «unirdischer Stimme» mehr sehen als die anderen:

Nun seh ich Gott
Gott
Nun sind wir Gott
Gott
Wir Gott
Gieriger wachsender herrschender Gott
All Gott
Wi-i-ir Gott.

Woraufhin auch die anderen einstimmen: «Wi-i-ir Gott.»

Dieses recht gemeingefährliche Jugendparadies hatte Bronnen gleichzeitig mit seinem einzigen längeren Manifest untermauert: «Jugendkunst». Darin finden sich, in Kleinschrift und ohne Satzzeichen, neben dem nunmehr verständlichen Diktum: «tiefstes menschentum ist tiefstes tiertum», bemerkenswerte Definitionen: «einzeltum bläht sich ... einheit ist aller wesen grund ... schöpferisch ist was leben steigert ... jugend ist leben ... ein ziel nur: reinheit ... leib ob auch weiblich wird gestalt da er sich sprengt ... leben als kraft ist wille als richtung geist ... schöpferische jugend menschentum ... der weg der vernunft (sofern sie herrscht) ist der weg der vernichtung ...»

Es wird nicht eben zur Ausrottung der Alten geblasen – aber was bleibt ihnen übrig, wenn Jugend mit Einheit, Leben, Kunst, Menschentum gleichgesetzt wird? Nur die «vernunft», und zu der wollte Bronnen nicht kommen. Später nannte er es Vorahnung des Faschismus. Immerhin entschlüpfte ihm in der «Jugendkunst» ein persönliches Bekenntnis: «jung sein ist hölle.» Und auch er wurde älter.

So wechselte er aus der Hölle in ein geräumiges Lustspiel und gab ihm mit seinem Titel *Die Exzesse* (1923) einen Namen, der über allen seinen Dramen stehen könnte. Die «Grund-Skizze» entstand bereits während der italienischen Gefangenschaft, gleichzeitig mit einem religiösen Kriegsdrama *Sturm gegen Gott*, das die «Bestialität und Mordlust» mit einer Christus-Erscheinung im Schützengraben bannte. Bronnen vernichtete es selbst.

Die Exzesse spielten ihm seinen lautesten Theaterskandal ein. Eine verlegene «Klampfenspiel»-Einlage umrahmt den Nachruf des «Führers» an die «Jugendkunst»: «Zerstört die Städte. Anarchos heißt der Gott der in diesen Monaten durch die Felder raste.»

Im übrigen heißen die Exzesse Hildegard und Lois. Sie können zueinander nicht kommen, da Bronnen sie, als abgefeimter Szenentechniker, mit ihrem ersten Wort nach Bozen und Stralsund trennt und erst mit dem letzten Wort des Lustspiels wieder vereint. In der weiten erotischen Raumspannung züngeln, im Tiroler, Mecklenburger und Berliner Dialekt, in Nord und Süd die sexuellen, politischen und sozialen Exzesse. Einen Höhepunkt bildet die Szene «Hildegard und der Bock», den sie anstelle von Lois brünstig umschlingt:

Du ich lieb dich wie du riechst komm komm. Stoß
meinen weißen Leib. Stoß durch meine heißen Schenkel.
Zerr meine Brüste. Mord mein Fleisch. Du Bock du Bock
du ekliger häßlicher Bock. Ich lieb dich! Meh!

Bronnens Bemühung um das Komische veranlaßte Alfred Kerr zu dem Ausruf: «Abiturienten aller Länder vereinigt euch.»

Damit hatte der Dramatiker Bronnen seine Jugendpläne aufgebraucht und wurde vorübergehend an sich irre. Für nationale Parolen ohnehin anfällig, erfuhr er durch Hitler-Reden in Zirkus und Rundfunk die Suggestivität der künftigen Massenmedien. Die «Aktivität des Films» und sein Geschäft lockten. Bronnens Visionen wollten sich niederschlagen, wo sie hingehörten – auf

die Leinwand. So schrieb sich der Dramatiker ein forsches «Epitaph»: «Das Kino ist Extrakt der Epoche, das Theater nur mehr ihr Surrogat.» Die Bühne holte den Verblichenen zurück, aber seine Schauspiele gerieten mehr und mehr zu Filmsurrogaten. Georg Kaiser hatte das Schauspiel *Gas* geschrieben, Bronnen versuchte es mit der Elektrizität. Aus dem Kleinbürgerkerker des *Vatermords* sprang er in das «Kraftwerk»-Gefängnis der *Anarchie in Sillian* (1924).

Abgeschnitten von der streikenden Umwelt, kommt es zwischen vier «Menschen» – zwei Frauen, zwei Männern – zum blutigen Kampf um das Weib, um die Technik, um Strom und Licht, die Ruhe und Ordnung bedeuten in den finsternen Zeiten. Vorsicht – Hochspannung – Lebensgefahr!, heißt die Devise: «Wissen Sie nicht, was Spannungen sind? / Sie haben doch als Ingenieur mit Dampf kesseln hantiert? / Hie und da platzen doch Kessel, wenn keine Ventile sind?» Der Ingenieur Carrel, ehemaliger Zuhälter und Hochstapler, steht im Doppelkampf mit seiner Sekretärin Vergan, an ihn «mit allen Nerven gebunden», und dem tierischen Koloß und Techniker Grand, der das Werk zu sabotieren droht. In dem mit reißenden Hunden, flackerndem Licht, strömendem Regen und rückenden Sesseln gewürzten Finale verschachert er, um seiner «Aufgabe» willen, die unschuldige Vergan, auf deren Liebeserklärungen er mit politischen Manifesten reagiert, an den bestialischen Grand: «Nein, ich scheiter nicht an zwei Minuten, ausgeschlossen, die Welt ist eine Gemeinheit wert, das wohl, mit mir siegen sie alle.» Aber dann gießt er dem «wüsten, ekligen Tier» doch noch Lysol in den Rachen und läßt Grand als vergiftete Ratte über die Bühne rasen und verröcheln. Von der Trümmerstätte «sich aufrichtend» spricht Carrel das alte, aber nun konterrevolutionäre Sohneswort:

Ihr seid alle vorbei, ich gehe weiter. Unzucht, Anarchie,
Hölle, ich hab euch den Kragen gebrochen.
Die Zeit des Nebels und der Verwirrung ist aus.
Jetzt fangen wir an!

Woraufhin die Dynamos «dumpf dröhnend wieder zu arbeiten» beginnen und der Vorhang fällt.

«Aus Sehnsucht nach Brecht dichtete er brechtisch ... Es wurde verstiegener, verquälter Expressionismus ...», schrieb Bronnen im Rückblick. Aber noch bezeichnender als das Stilgemisch ist die Tatsache, daß Bronnen erst zuletzt (das Stück hieß ursprünglich *Verrat*) von Grand zu Carrel überlief. Er zog die Technik, die er als «Dampfkessel» seiner Blut- und Brunstmischung mißbrauchte, als dramatische Notbremse des Fleisches und nannte das Ergebnis Geist und Ordnungswillen.

Diesem wohlgemeinten Trick bleibt er auch in den beiden nächsten Dramen treu. In der *Katalaunischen Schlacht* nennen sich die szenischen Hilfsmittel «Betonunterstand», «Imperial-Kino» und «Grammophon», in den *Rheinischen Rebellen* (1925) «Separatistenaufstand» und Deutschlands «Flagge»

Schwarz-Rot-Gold. Der szenische Kniff gerät in Propagandaverdacht. Auch die *Schlacht* hatte einen verräterischen Vortitel: «Jagd der letzten Gazelle». Diese Gazelle heißt nicht Lulu, sondern Hiddie. Sie gerät in das «Männerstück» des Kriegs und macht ihn flugs zur «Hölle» der Erotik. «Du kannst dem *Kriege* nicht enttrinnen», deutete Bronnen und meinte sich selbst.

Hiddie folgt ihrem Manne Karl verkleidet an die Front. In dem mit Leichen und einem Grammophon gefüllten «Betonunterstand bei Château-Thierry» treffen sie auf seinen Bruder Kenned. Der schickt den Karl bei höllischem Trommelfeuer hinaus in den Tod und geht mit seiner willigen Schwägerin durch. Drei Überlebende plündern den Sterbenden und verschwinden samt Grammophon, um Jagdhunden gleich die Witterung des Weibes aufzunehmen. In den Logen des Pariser «Imperial-Kinos» treffen sie zwanglos zusammen, mit Grammophon. Nun muß Kenned daran glauben und fällt von Hiddie getroffen rücklings in den gellenden Aufschrei des Parketts. Die Jagd geht weiter, das Grammophon hält mit. Im Schiffsbauch der «Patagonia» wird «bei heftigem Sturm» das waidwunde Weib gestellt. Hiddie tanzt, die Herren fliehn, und das Grammophon siegt, indem es «die Stimme des sterbenden Karl aus der Platte» entläßt. Die Ungetreue erstarrt, nimmt Gift, und noch einmal ihre «schönen Schenkel» preisend geht auch sie sterbend durchs Ziel.

In den *Rheinischen Rebellen* jagt Bronnen den gleichen szenomanen Weg, diesmal durch fünf Städte, zurück. Er dreht die Konzeption der *Katalaunischen Schlacht* einfach um: «Drei Frauen gegen einen Mann, dem nur schwach von einer vierten Frau sekundiert wird.» Dieser Mann heißt Occc und ruft in Mainz die Rheinische Republik aus. Aber als echtes Bronnengeschöpf werden seine politischen Instinkte unwiderstehlich von sexuellen durchkreuzt. Die blonde Industriellentochter Gien wird ihm zum Verhängnis. Denn ihr Sexus marschier nicht für Occc, sondern für Deutschland:

Ich fuhr durch Deutschland, habe Deutschland gesehen.
Ich trank das Land, Dörfer betäubten mich, Städte kamen
über mich wie rote Stiere, Berge drangen in meinen
Leib, ich schwamm auf Feldern und Wäldern zu fernsten
Lichtern, und alles war eins, alles war Deutschland,
Deutschland, Sehnsucht, Größe und Süßigkeit, Deutschland –.

Die schöne Spionin verfolgt den hörigen Rebellen. Dreimal hält er den Sieg in der Hand, dreimal läßt er ihn «zitternd» in ihren Schoß fallen; das vierte Mal bricht er ins Knie, im 5. Akt bekommt er die Peitsche, aber ins Gesicht. Mit leerem Herzen hißt Gien die Flagge:

Sonne über Aachen! Sonne über Deutschland!
Laß die Schmerzen vergessen, die dein Weg uns geschlagen,
Menschen und diesseits und jenseits auf alle das Licht,
Ströme auf alle die wiedergekommene Freiheit,
Sonne über Aachen!
Sonne über Deutschland!

Das wirre, aufgesteilte Gemisch von Sex und Vaterland enthält eine bemerkenswerte Szene: die seitenlange Rede, mit der Occc die Mainzer Versammlung zur Autorisation der Rheinischen Republik hinreißt. Hier wirkt Bronnens «Süchtigkeit, die mich nie verließ: eines Tages die große hinreißende Rede an die ganze Welt zu halten».

Aus dieser Süchtigkeit nach monomanischer Selbstverwirklichung im Wort vor einem hingerissenen Menschheitspublikum ist Bronnens letzter ernsthafter Versuch hervorgegangen, sein Monodrama *Ostpolzug* (1926) mit dem Untertitel «Alexander», ein letzter Versuch, sein ursprüngliches Thema Vatermord zu bewältigen. Die Alexander-Figur, Bronnen seit seiner Kindheit «immer schmerzlich nahe», bedeutet den Sohn, der über dem Vatermord zum König wird, dessen Taten den Vater vergessen machen, den großen vaterlosen Sohn, vor dessen gewaltigem Schauspiel der Selbstverwirklichung die Menschheit zum hypnotisierten Zuschauer wird.

Der tiefste und ohnmächtigste Wunschtraum Arnolt Bronnens. Er greift nach der Alexander-Gestalt, aber unter seinen Händen verquickt sie sich mit einem aktuellen Forscherschicksal, der griechische Aufbruch in den Osten wird mit einer englischen Himalaja-Expedition gleichgeschaltet, Alexander zerspalten sich in einen antiken und einen modernen Sprecher, die sich von Szenenmonolog zu Szenenmonolog die Stichworte weiterreichen; Alexander I geht zugrunde, während sein Pendant, das seine Karriere als Hochstapler begann, als Bezwingen des Mount Everest triumphiert:

Das war der Ostpol, das war die unbesiegbare Erde,
Hier, wo ich stehe, Religionen unter meinen Füßen,
Zwar im Sturm, zwar unsicher selbst der nächsten Minuten,
Aber doch etwas höher, als es mir bestimmt war,
Doch etwas weiter, doch etwas stärker, doch etwas ewiger,
... Als das Schicksal es in meine Hand schrieb, in Eläus.
So geschehen die Taten, die Ereignisse, langsam,
Manche Wünsche werden Jahrtausende alt,
Aber unaufhaltsam wachsen die Organe ins Unsichtbare hinein,
Und der Gewinn der Unsterblichkeit ist nahe.

Damit hatte Bronnen die letzte Möglichkeit einer dramatischen Selbstverwirklichung, zwar auf ehrenwerte Weise, aber doch verspielt. Er verriet seinen imponierenden Sprachfuror an ein abgebrühtes Reporterdeutsch, den weltlosen sterbenden Alexander an die ebenso weltlose Rekordsucht eines windigen Gipfelbezwingers, und das expressionistische Monodrama bot er in Sprachformen des epischen Theaters. Ein großer Aufschwung stieß monologisch ins Leere; der gewaltige Anspruch wurde gekonnt verkündet, aber nicht eingelöst.

Bronnen hatte etwas von einem artistischen Schausteller. Dadurch rückt er in die Jahrmarktstradition der deutschen Literatur. Er tritt mit den Manieren eines Ausrufers und Selbstanpreisers auf, mit Peitsche, Lautsprecher, Trommel-

wirbel und grellen Versprechen, um ein neues Publikum für seine Bühne zu gewinnen, es zu hypnotisieren und zu provozieren. «Was aber den Bluff betrifft, so ist er immer ein ausgezeichnetes Instrument gewesen», schreibt er (1925) unter typischer Berufung auf Napoleon, Cäsar und Alexander. Und «die Tumulte, diese Exzesse der Verwirrung» gibt er für «das eigentliche Moralische des Theaters» aus. Nach alter Budenmanier zeigt er den Menschen als Tier, getrieben, nackt, schwitzend, hörig, entblößt von Kultur und Zivilisation, aber eingezäunt von technischer Apparatur und mit der hilflosen Sehnsucht nach Befreiung. Die Themen des Tages und der Geschichte nimmt er im grellen Moritätenstil in sein Schautheater auf: Trieb und Zeitgeschehen, Sex und Gesellschaft, Gier und Mission, Geschlecht und Geschichte erscheinen in grotesk verzerrten Mischungsverhältnissen, die «das Explosive ... zum Programm» erheben.

In seinen Beschreibungen des Schaffensprozesses dominiert der sexuelle Bildbereich. Sein «Ich» erfährt er als «Gewirr der sexuellen Planetoiden». Im ersten «Augen-Blick der schriftstellerischen Produktion» erlebe er sich als ein «einziges, riesiges Geschlechtsorgan». Denn Bronnen bedarf der sinnlichen Erregung und Anspannung, um schreiben zu können. Seine Dramen sind Protokolle kontrollierter Ausschweifungen. Seine blassen Figuren sprechen erst, wenn er sie unter sinnlichen Druck setzt. Noch ihr Flüstern ist ein unterdrücktes Schreien, Keuchen und Stöhnen. Um dieses Triebdruckes willen sperrt er sie mit Vorliebe ein: in die enge Behausung des *Vatermords*, in das abgeschnittene, regenungossene Kraftwerk der *Anarchie in Sillian*, in den Frontbunker, die Kinologe und den Ozeandampfer der *Katalaunischen Schlacht*, in die von Verrat und Verfolgung umlauerten Räume, den brodelnden Saal und den steilen Lichthof der *Rheinischen Rebellen* und in den atemlosen Monolog des *Ostpolzugs*. Und dann steigert er den Druck aus allen Röhren anarchistischer Gewalt, des tierischen Triebs, brutaler Verfolgung, monomanischer Besessenheit, der Kampfeswut und der Verzweiflung, mit allen Pumpen billigster Stimmungsmache und skrupellosen Theaterzaubers. Mit kühler Berechnung – darin besteht die «überspitzte, überdrehte Geistigkeit», die sich Bronnen testiert – hetzt er seine Figuren bis zu den Orgien und Agonien der Zerfleischung und Selbstzerfleischung aufeinander. Sie können nur «mit Fleisch zwischen den Zähnen» sprechen; verläßt sie dieser Trancezustand des Triebs, so stürzen sie ab – in lebloses Papier.

Darum treiben Bronnens Dramen zwangsläufig zur Explosion. Und diese Katastrophen fälscht er in seine «Inkarnationen» um. Auch das expressionistische Drama gelangt oft nur durch Mord und Totschlag zu seinen Wiedergeburt, aber es erleidet den blutigen Passionsweg um des visionären Zieles, den Haß um der Liebe willen. Bei Bronnen wird das Opfer zum entfesselten Schlachtfest; nach seinen Menschheitsdämmerungen und Fleischeshöllen geht die Sonne immer blutiger auf. Carrels Weltverbesserungspathos ist nur mehr ein steriler Schlußeffekt der erschöpften *Anarchie*. Die *Katalaunische Schlacht* kompensiert ihn durch den Doppeltod auf Bühne und Schall-

platte. Nach der wirren Weltuntergangsstimmung des rheinischen Rebellen steigt die deutsche Fahne in die Höhe, aber nicht Gien, sondern Bronnen schaltet den nationalen Scheinwerfer an. Im monologischen Doppelspiel des *Ostpolzugs* rückt er beide Möglichkeiten des Schließens hart nebeneinander: nach dem Todestaumel des antiken schießt der moderne Alexander die Leuchtrakete seines einsamen Sieges in den Himmel. Bronnens expressionistisches Feuerwerk ist zu Ende.

Brecht hat den *Ostpolzug* mehrmals als ein frühes Beispiel des epischen Theaters zitiert. Bronnens Abschied setzte er sich als Beginn. Auch der junge Brecht hatte der «Anarchie des Dramas», der «Weltzerstörung» (so hieß ein gemeinsames Filmprojekt der beiden) gefrönt, auch er war im *Baal*, in den *Trommeln in der Nacht*, in *Im Dickicht der Städte* und im *Leben Eduards des Zweiten* in Blut und Unzucht, in sinnlosen Kämpfen und Zerstörungen freilich mehr gestelzt als gewartet. Aber während Brecht das «Chaos aufbraachte», hat sich Arnolt Bronnen von ihm aushalten lassen. Dadurch wurde er zu einer für das spätere expressionistische Drama außerordentlich verräterischen Gestalt.

Geboren am 19. August 1895 in Wien, Sohn des Schriftstellers und Gymnasialprofessors Ferdinand Bronnen. Besuch des Gymnasiums, 1913 Studium der Rechte. Seit 1915 Kriegsdienst, 1916 bis 1919 nach Verwundung in italienischer Gefangenschaft. Studium der Germanistik in Wien. 1920 als Warenhausangestellter in Berlin. 1922 Bekanntschaft mit Brecht. Autor bei Rowohlt, Theater- und Filmarbeit. Ab 1928 Tätigkeit für den Rundfunk, später für das Fernsehen. Seit 1930 Bekanntschaft mit Goebbels, Nachweis seiner «arischen» Abstammung, dennoch wachsende Schwierigkeiten, Ausschluß aus der «Reichsschrifttumskammer» und Berufsverbot. 1943 von Berlin nach Goisern (Oberösterreich) umgezogen, 1945 Bürgermeister in Goisern. 1945 bis 1950 Redakteur in Linz, danach Dramaturg und stellvertretender Direktor an der «Scala» in Wien. Seit 1956 als Journalist in Ostberlin. Starb dort am 12. Oktober 1959.

WERKE: *Vatermord*, Schauspiel, 1920; *Die Geburt der Jugend*, Schauspiel, 1922; *Die Exzesse*, Lustspiel, 1923; *Die Septembervelle*, Novelle, 1923; *Anarchie in Sillian*, Schauspiel, 1924; *Katalaunische Schlacht*, Schauspiel, 1924; *Napoleons Fall*, Novelle, 1924; *Rheinische Rebellen*, Schauspiel, 1925; *Ostpolzug*, Schauspiel, 1926; *Reparationen*, Lustspiel, 1926; *Film und Leben Barbara la Marr*, Roman, 1928; *O. S.*, Roman, 1929; *Michael Kohlhaas*, Schauspiel, 1929; *Roßbach*, Roman, 1930; *Erinnerung an eine Liebe*, Novelle, 1933; *Kampf im Äther oder die Unsichtbaren*, Roman, 1935; *Die Kette Kolin*, Schauspiel, 1950; *Arnolt Bronnen gibt zu protokoll*, Selbstbiographie, 1954; *Aisopos. Sieben Berichte aus Hellas*, Roman, 1956. *Tage mit Bertolt Brecht*, 1960; Ungedruckt: *N.*, Schauspiel, (entstanden) 1938, *Glorigiana*, Lustspiel, (entstanden) 1941.

SEKUNDÄRLITERATUR: Hans Weigel, «Unternehmen Vatermord», in: *Der Monat* 6, 1953/54; Franz Theodor Csokor, «Epitaph für Arnolt Bronnen», in: *Wort in der Zeit* 5, 1959; Jürgen Rühle, in: J. R., *Literatur und Revolution*, 1960; Klaus Schroeter, *Protokollant einer Epoche?*, Rundfunkmanuskript, 1962; Günther Rühle, in: G. R., *Theater für die Republik 1917–1933*, 1967.