**(16) Texte 8: Die Stigmatisierung der jüdischen Bevölkerung: Walter Mehring, Friedrich Wolf, Ferdinand Bruckner**

Die Verhaftungswelle im Zuge des Reichstagsbrandes markiert einen Einschnitt. Zahlreiche prominente Autoren flüchten ins Ausland; andere versuchen, der Gefahr einer Verhaftung auf andere Art aus dem Wege zu gehen. Man meidet die eigene Wohnung, taucht unter und lebt vorübergehend bei Freunden. Erst als die Bedrohung immer größer wird, das Risiko für diejenigen, die die Gefährdeten beherbergen, nicht mehr zu verantworten ist, fällt der Entschluss, ins Exil zu gehen.

Es vergehen Monate, bis die innerhalb Deutschlands unterdrückte Literatur sich im Exil neu etabliert. Während dieser Phase bemühen sich die Flüchtlinge, auf anderem Wege: vor allem mit den Instrumentarien des politisches Kabaretts und des Theaters, auf das Geschehen, das sich in Deutschland vollzieht, aufmerksam zu machen. Zwei frühe Texte sind in diesem Zusammenhang von besonderer Bedeutung: Friedrich Wolfs Drama *Professor Mamlock* und Ferdinand Bruckners Drama *Die Rassen.*

Noch *vor* der Flucht, unmittelbar nach der Ernennung Hitlers zum Reichskanzler, entsteht ein Text, der aus heutiger Sicht zu den klassischen Anklagen gegen die von der nationalistischen Diktatur ausgehende Gefahr gehört: Walter Mehrings Ballade „Die Sage vom großen Krebs“. Der Text erscheint in dem letzten noch von Ossietzky redigierten Heft der *Weltbühne*, am 28. Februar 1933, also am Morgen nach dem Reichstagsbrand. Zu diesem Zeitpunkt befindet sich Ossietzky schon in Haft. Es wird noch eine weitere Ausgabe der *Weltbühne* ausgeliefert*,* dann erfolgt das Verbot. – „Die Sage vom großen Krebs“ ist in einer für den Autor überaus charakteristischen Form strukturiert. Mehring montiert unterschiedliche Stil- und Sprachformen imitatorisch zu einer komplexen, in der Rhythmik und Gliederung unverwechselbaren Einheit. Er greift dabei vor allem auf ein spezielles, archaisch-biblisches Motivinventar zurück. Der Leser vermeint, die Topografie der Hölle[[1]](#footnote-1) vor Augen zu haben. Rekurrente Bilder und Sprachformeln stellen den Bezug zur Gegenwart her:

*Es geht um* – es geht um eine böse Mär

Vom Krebs im Mohriner See …

Ihn ketten zwei Jahrtausende schwer –

Und wär er frei,

Ging alles rückwärts und verquer,

rückwärts und verquer.

Läutet die Glocken bim bam bom

Hosiannah!

Gott geb’s,

Daß nimmermehr loskomm

Der Große Krebs!

Denn kröche der Krebs aus dem Morast,

Marschierte ein ganzes Heer,

Das würgt und mordet, hetzt und haßt

Ihm hinterher.

Im Krebsgang rückwärts und verquer,

rückwärts und verquer …

Marschierte das ganze Rückwärtser-Heer.

Hosiannah!

Gott geb’s,

Daß loskomm nimmermehr

Der Große Krebs!

Dann kreiste zurück die Jahrhundertuhr

Zur ewigen Mitternacht …

Und wenn die berauschte Kreatur

Vom Traum erwacht,

Geht alles rückwärts und verquer,

rückwärts und verquer …

Zu Hexenbränden und Judenpogrom …

Hosiannah! […]

Wohin er kröche, folgt seiner Spur

Die Pest vom Mohriner See,

Und es regierte die Krebs-Diktatur

Und kommandiert:

Das Ganze rückwärts und verquer,

rückwärts und verquer …

Nieder mit euch! Kadaverfromm!

Hosiannah […]

Ach, hör mich, Volk – welch du hier lebst

Und zwischen Berg und See

Um täglich Brot und Freiheit krebst:

Laß ihn nicht frei –

Sonst geht es rückwärts und verquer,

rückwärts und verquer …

Wir alle, alle hinterher –

Und euer Wille geb’s,

Daß loskomm nimmermehr

nimmermehr

Der Große Krebs

Der Große Krebs!

Der Text fasziniert, weil in den Sprachduktus eine spezifische Resonanz, ein Widerhall, eingebaut ist. Das Erzählte verändert ständig seine perspektivische Tiefe: Es rückt mal näher, mal ferner. Ein Geschehen, das anfangs in mythischer Vergangenheit zu liegen scheint, gewinnt plötzlich aktuelle Präsenz; der Leser bleibt im Unklaren, ob das, was durch den Erzählton zunächst als Vergangenheit suggeriert wird, in Wahrheit nicht bereits Gegenwart ist. Die Sprache verdichtet sich zu ungewöhnlich suggestiver Kraft: Das Gedicht steuert auf eine Beklemmung auslösende Klage zu. Und obwohl am Schluss die warnende Bitte steht: „Laß ihn nicht frei“, ist vom Sprachgestus her offensichtlich, dass es dafür schon zu spät ist. – Der „große Krebs“ ist eine Gestalt der Unterwelt, der traumatisch-archaischen Ängste. Der Rückwärtsgang, das seitliche Kreisen ist dem Krebs zugeordnet, und natürlich scheint im Krebsmotiv das Hakenkreuz auf.

Sieht man genauer auf das literarische Muster, dann wird erkennbar, dass auf der einen Seite der Bänkelsang- und Moritatenstil anklingt, auf der anderen Seite die klassische deutsche Ballade, wie sie von Uhland oder von Fontane her bekannt ist. Die Form greift also eine deutsch-konservative, deutsch-nationale Tradition auf, die zu dieser Zeit keineswegs Vergangenheit war, sondern – man denke nur an Börries Freiherr von Münchhausen – eine kräftige, auf politischen Geltungsanspruch drängende Gegenwart. Die Form ist volkstümlich; der stakkatohafte Rhythmus erinnert an die „Wortkunsttheorien“ August Stramms, durch die Mehring beeinflusst wurde.

Das politische Geschehen wird durch die Wortwahl, vor allem aber durch die zentrale Motivik klar angesprochen. Das marschierende „Heer“, das „würgt und mordet, hetzt und haßt“, lenkt den Blick auf SA und SS, also die Schlägerbanden der NSDAP, die als Hilfspolizei den Straßenterror in das zivile Gemeinwesen und den Alltag hineintragen. Mit dem Bild der „berauschten Kreatur“ sind die Gruppen in der Bevölkerung angesprochen, die von der ‚nationalen Erhebung‘ fasziniert sind. Der Automatismus der sich rückwärts bewegenden „Jahrhundertuhr“ führt zur „ewigen Mitternacht“, der Gespensterstunde, in der die Apokalypse: „Hexenbrände[n] und Judenpogrom“, politische Realität wird. Die fromme, demütige Bitte des Vaterunsers nach dem „täglich Brot“ – aber auch die Bitte nach „Freiheit“ – wird konterkariert durch Befehlston des Militärs: „Das Ganze rückwärts und verquer“, „Nieder mit euch!“, „Kadaverfromm!“. Das nachfolgende „Hosianna!“ wird so zu bitterem, die Vergeblichkeit der devoten Bitte: „Gott geb’s“, karikierenden Hohn.

Denselben Themenbereich behandelt ein Gedicht, das in der Anfangsphase des Exils entstand, ähnlich suggestive Strukturen aufweist und von Walter Mehring 1934 in der Sammlung *Und Euch zum Trotz[[2]](#footnote-2)* veröffentlicht wird: das „Ritualmärchen von den zwei Judenkindern“:

Zwei Kindlein – krausgelockt – selband

Gingen zum Metzger Hand in Hand.

Was soll’s denn sein? Ein Viertel Schwein?

Die Kinder sprachen traurig: Nein!

Soso! Wie heißt ihr denn, ihr Luder?

Ich heiße Esther,

Sprach die Schwester.

Ich heiße Jakob,

Sprach der Bruder.

Der Metzger grinste hämisch:

Hihi hihi Hoho hoh

Esther und Jakob rumvidibum

Ich lach mich schief – ich lach mich krumm,

Zu komisch! Nein! Zu komisch!

[…]

Zwei Kindlein beben, Hand in Hand,

Vor Angst der Bruder – die Schwester vor Schand.

Ich – schrie der Metzger – schlacht Schwein und Rind,

Ihr Juden schlachtet Christen kind!

Wenn ich euch nun den Graus mache

Mit meinem Messer

Dir, schwarze Esther,

Und deinem Bruder?

Rache an Juda …!

Sein Schrei wuchs epidemisch,

Juhu! Huhu! Hepphepp! Hepphepp!

Die ganze Straße schrie und lief

Den Kindern nach – und lacht sich schief,

Zu komisch! Nein! Zu komisch!

Ein Judenmädchen legt Hand an sich,

Den Grund zum Selbstmord, den kannt‘ man nicht…

Der Text besticht durch den schlichten, volkstümlichen Balladenton, vor allem aber durch die Eingängigkeit des Reims und der Reimwörter. Wie in der „Ballade vom Großen Krebs“ wird der Leser mit einer archetypischen Konstellation konfrontiert: der Begegnung der Kinder mit dem „Metzger“. Der Metzger ist eine suggestive, traumatische Beklemmungen evozierende Gestalt. Der Text operiert mit der ebenso spielerischen wie einschüchternden Assonanz von „Metzger“ und „Messer“. Die Furcht der Kinder wird zur Furcht vor dem Bösen schlechthin: zur atavistischen Angst, die jedes Kind vor dem Bösen empfindet, wie es ihm im Märchen und der Sage begegnet und das das Kind als einen möglichen Teil der Realität versteht: als ständige Präsenz des Bedrohlichen in der Welt kindlicher Geborgenheit, des wechselseitigen Schutzes, hier repräsentiert durch den Beistand, den der Bruder der Schwester – oder die Schwester dem Bruder – leistet. Um diesen engsten Kreis wird die Umwelt gruppiert: repräsentiert durch das wiehernde Lachen und das „Hepp Hepp“ des Pogroms. Der Abschied ist still, der Sprachduktus verhalten. Die Aussage wird durch Assonanzen unterstützt: „Den Grund zum Selbstmord, den kannt‘ man nicht…“

Mehrings Gedicht entwirft eine Situation, die für das Dritte Reich kennzeichnend ist: Personen werden – weil sie Juden sind – an den Pranger gestellt. Das Gedicht lässt den Leser in sprachloser Beklemmung zurück. Der Ton senkt sich immer weiter; die Kraft zur Anklage scheint am Schluss zu fehlen. Gerade das verstärkt die Wirkung. – Wenn Karl Kraus sagt, die Exilliteratur sei „mit Mann und Mehring“ gescheitert, weil sie sich vom stofflichen Übermaß allenfalls „durch Blutleere“ abgehoben habe,[[3]](#footnote-3) kann er diese Gedichte nicht vor Augen gehabt haben.

Der thematische Ausgangspunkt von Friedrich Wolfs *Professor* *Mamlock* ist das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ vom 7. April 1933. Dieses Gesetz zeigte unabhängigen Beobachtern, dass das traditionelle Selbstverständnis des assimilierten, liberalen deutschen Judentums auf der Verkennung des Antisemitismus und der mit ihm verbundenen Gefahren basierte. Der Antisemitismus war dem deutschen Judentum nicht grundsätzlich fremd. Im Gegenteil: Man kannte ihn als ein lang vertrautes Phänomen, als einem Teil der gesellschaftlichen Wirklichkeit, in der man lebte. Man war sich jedoch seiner Bedrohlichkeit, seiner Rigorosität, seiner ständigen Präsenz inzwischen nicht mehr bewusst. Man glaubte *nicht*, dass Antisemitismus in Deutschland, dem Land, das „Lessing und Schiller“ hervorgebracht hatte, zu einer unentrinnbaren, mörderischen Bedrohung werden könne. Die deutsche Klassik und ihr spezielles Humanitätsideal galten als die Garanten der Toleranz, des Fortschritts und der Gewissheit, dass in Deutschland *alle* Religionen gleiche Rechte hätten, *jedermann* gleiche Chancen besitze und dass auch Angehörige der nicht-christlichen Religionen *mit Respekt* behandelt würden. Das war eine Illusion. Die Folgen dieser Selbsttäuschung werden in dem Drama dargestellt.

*Professor* *Mamlock* ist das meistgespielte, also erfolgreichste Stück der Exildramatik überhaupt. Aus heutiger Sicht mag man das Drama als dramaturgisch-theatertechnisch konventionell kritisieren, aber allein die Tatsache, dass es praktisch auf der ganzen Welt aufgeführt wurde, zeigt besser als jedes andere Argument, dass Wolf mit diesem Stück eine sowohl menschlich als auch zeitgeschichtlich zentrale Problemlagen getroffen hat. Die Uraufführung des Stücks fand unter dem Titel *Der gelbe Fleck* am 19. Januar 1934 unter der Regie von Michael Brandt (Richard Weichert) *in jiddischer Sprache* mit polnisch- jüdischen Schauspielern am Warschauer Kaminska-Theater statt. Die Titelrolle des Mamlock spielte Alexander Granach, einer der ehemaligen Stars des Berliner Staatstheaters am Gendarmenmarkt. Für ihn hatte Wolf diese Rolle konzipiert.

Ursprünglich war das Drama für Wangenheims „Truppe 1931“ geschrieben worden. Es sollte, so Wolf, möglichst schnell, in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum Reichstagsbrand und zum „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ zur Aufführung gelangen. Dafür war die „Truppe 1931“ das geeignete Ensemble. Es war komplett nach Frankreich ins Exil gelangt. Das Ensemble erhielt jedoch keine Auftrittserlaubnis. Das war eine der folgenschweren Niederlagen des Exiltheaters. – Auf die Warschauer Uraufführung folgte eine Aufführung durch die Habimah in Tel Aviv und im November 1934 unter dem Titel *Professor Mannheim* die später berühmt gewordene Inszenierung am Zürcher Schauspielhaus. Der Regisseur war Leopold Lindtberg. Im März 1935 wurde Stück dann auch in Moskau aufgeführt.[[4]](#footnote-4)

Der *Mamlock* ist der Prototyp des „antifaschistischen Aktionsdramas“,[[5]](#footnote-5) einer für die Exildramatik charakteristischen Form. In der „Aktionsdramatik“ steht das politische Handeln im Zentrum. Das Publikum soll durch die Handlungs- und Figurenkonstellation aus der Passivität, der Haltung des neutralen Beobachters, herausgelockt und zur praktischen Stellungnahme: zur politischen *Parteinahme*, veranlasst werden. Es fungiert als ein selbständiger, zur politischen Reflexion aufgerufener *Mit*-Spieler. Zwischen Bühne und Publikum entwickelt sich ein interaktiver Prozess, an dessen Ende im Idealfall das „eingreifende Handeln“ steht.

Der Titelheld, Prof. Dr. Hans Mamlock, ist Chefarzt einer chirurgischen Klinik. Er ist von Statur und Selbstverständnis her, durch Ausstrahlung, fachliche Kompetenz und Selbstbewusstsein eine beeindruckende, imposante Erscheinung: ein großgewachsener Mann, Jude, ehemaliger Frontkämpfer, dessen Kriegsverletzung nach wie vor in Erscheinung tritt – als Arzt eine Koryphäe, gegenüber den Patienten eine fachlich-väterliche Autorität, in seiner Familie ein klassischer, milder „Haustyrann“. Politisch ist er ein Nationalliberaler, also ein Mann auf der konservativen Seite des Parteienspektrums.

Das Stück gliedert sich in vier Akte, die jeweils auf markante Stationen in der politischen Entwicklung der Weimarer Republik bzw. der NS-Diktatur Bezug nehmen. Der erste Akt spielt im Mai 1932, vor der Wahl Hindenburgs zum Reichspräsidenten. Der Gegenkandidat Hindenburgs bei dieser Reichspräsidentenwahl war Hitler. Die Sozialdemokratie hatte keinen eigenen Kandidaten aufgestellt, was in der linksrepublikanischen Öffentlichkeit als gravierender Fehler gewertet wurde. Der Kandidat der KPD war Thälmann. Hindenburg, der Generalfeldmarschall des Kaisers, fungierte also *als gemeinsamer Kandidat des Bürgertums wie der Sozialdemokratie*. Er hatte erklärt, dass er die Weimarer Verfassung nicht nur respektieren, sondern gegen jede Bedrohung von rechts wie links schützen werde – eine fatale, falsche, historisch folgenreiche Aussage, die eine skeptische, demokratische Öffentlichkeit beschwichtigen und über die tatsächliche Gefahr, die dieses Staatsoberhaupt bedeutete, täuschen sollte. Ein zweites, nicht weniger wichtiges Faktum: Die Kandidatur Hindenburgs repräsentierte zugleich auch die politisch verhängnisvolle Spaltung der Arbeiterbewegung, da nunmehr SPD und Bürgertum auf der einen und die KPD auf der anderen Seite stand. – Man erfährt in diesem ersten Akt u.a., dass Mamlock in das „Hindenburgkomitee“ berufen worden ist, eine überparteiliche, bürgerliche Sammlungsbewegung, die Hindenburgs Kandidatur öffentlich unterstützt.[[6]](#footnote-6) Das „Hindenburgkomitee“ interpretiert den Kandidaten als Person „jenseits des Parteienkampfes“, als Vertreter des politischen Ausgleiches auf der Basis bürgerlicher politischer Überzeugungen.

Der zweite Akt spielt am Nachmittag des 28. Februars 1933, des Tages nach dem Reichstagsbrand – also zu einer Zeit, als sich die staatlichen Propaganda bereits darauf konzentriert, die Schuld am Reichstagsbrand den Kommunisten und Sozialdemokraten zuzuweisen. Die erste große Verhaftungswelle unter den linken Politikern, Publizisten und Schriftstellern ist zu diesem Zeitpunkt bereits erfolgt. In der Familie Mamlock wird zu dieser Zeit darüber diskutiert, ob den amtlichen Verlautbarungen Glauben zu schenken sei oder nicht. Für Mamlock gibt es keinerlei Zweifel daran, denn die Regierung, durch wen sie auch gestellt wird, „lügt nicht“. Für seinen Sohn Rolf steht dagegen in gleicher Weise fest, dass die Regierung in dieser Frage die Unwahrheit sagt.

Der dritte Akt spielt im April 1933, *nach* dem sog. „Judenboykotttag“, dem ersten spektakulären Akt rassistischer Diskriminierung, und *nach* Erlass des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“. Als Jude ist Mamlock von diesem Gesetz betroffen. Hier taucht also der entscheidende Konflikt auf, der den weiteren Fortgang der Handlung dann bestimmt und der am Ende zu Mamlocks Freitod führt.

In dem Stück werden drei unterschiedliche Diskussionsforen entwickelt. Da ist einmal die Ebene der allgemeinen politischen Erörterungen, die innerhalb des Familienkreises vonstattengehen. Zum zweiten gibt es die Ebene der Diskussionen, die in Mamlocks Klinik geführt werden – zwischen dem ärztlichen Personal, dem Pflegepersonal und den Patienten. Dann gibt es noch als dritte Ebene Mamlocks *eigenes politisches Denken* und dessen Entwicklung. – Mamlock ist zu Beginn des Stückes auf eine ihm völlig selbstverständliche Art und Weise im Denken des konservativen Bildungsbürgertums verankert. Am Schluss des Stückes zweifelt er dagegen an sich selber und am Bürgertum. Unfähig, die eigene Position zu revidieren, empfiehlt er seinem Sohn, den „anderen Weg“ zu beschreiten. Das ist der Weg der politischen Parteinahme und der Teilnahme an der illegalen Widerstandsarbeit gegen das Regime – im Rahmen der KPD und ihrer Politik.

Thematisch überlagern sich die Diskussionen. Die Auseinandersetzungen in der Familie wie in der Politik sind zu großen Teilen von denselben Sachfragen bestimmt: den aktuellen politischen Geschehnissen und ihren Auswirkungen. Alle Personen sind vom Prozess der Politisierung erfasst. Das Meinungsspektrum, das dabei in Erscheinung tritt, reicht in kontinuierlichen Abstufungen von der äußersten Rechten bis zur äußersten Linken. Die äußerste Rechte, die faschistische Position, wird in der Klinik durch Dr. Hellpach und Dr. Inge Ruoff, in Mamlocks Familie durch seine Tochter Ruth vertreten. Später, unter dem Druck der Ereignisse, entwickelt sich Ruth jedoch zur Zionistin. Dieses Bekenntnis zum Zionismus ist als Protest gegen die bürgerliche Welt, gegen die Assimilation, zu verstehen. – Mamlock selber vertritt eine nationalliberale Position; dieselbe bzw. eine ähnliche Position vertritt auch der jüdische Assistenzarzt Dr. Hirsch und der Krankenpfleger Simon, beide ebenfalls Juden. Mamlocks Sohn Rolf dagegen sympathisiert mit der KPD. Von Bedeutung ist außerdem noch Dr. Seidel, ein Patient, beruflich Chefredakteur einer liberalen Berliner Tageszeitung. Er ist zu Beginn der Handlung Republikaner, am Ende zeigt er sich als prinzipienloser Opportunist – faktisch als Mitläufer der NSDAP.

Die Handlung ist im Wesentlichen auf die Person Mamlocks abgestellt. Ganz und gar in seinem ärztlich-humanistischen Berufsethos verwurzelt, glaubt Mamlock, die Ordnung der Welt kraft seiner persönlich-beruflichen Autorität bewahren und entstehende Turbulenzen durch persönliche Intervention ausgleichen zu können. Einem Don Quichote ähnelnd, kämpft Mamlock auf diese Weise gegen die Windmühlen der Politik, nicht erkennend, dass sich hinter den Konflikten, gegen die er ankämpft, ganz andere, ihm unbekannte Kräfte verbergen, die er ebenso wenig erreichen wie beeinflussen kann. Am Anfang verbietet Mamlock den ihm unterstellten Ärzten, in der Klinik politisch zu agitieren und zu diskutieren. In der Klinik, so meint Mamlock, dürfe nur die ‚reine Wissenschaft‘ regieren, sie sei gleichsam ein aseptischer, politikfreier Raum. Dann weist Mamlock seinen Sohn Rolf aus dem Haus, weil Rolf die amtlichen Verlautbarungen über die Urheber des Reichstagsbrandes in Zweifel gezogen hat. Rolf will aufgrund der Geschehnisse sein Studium abbrechen und sich ganz der illegalen Arbeit – bei der KPD – widmen.

Bis hierhin ist Mamlock ganz mit sich im Reinen. Er ist sich in keiner Weise der Tatsache bewusst, dass er Rolf gegenüber in politischer wie in menschlicher Hinsicht Unrecht getan hat. Mamlocks Selbstbewusstsein wird erst in dem Augenblick erschüttert, als er selber aus der Klinik entfernt wird – weil er Jude ist, also unter das „Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ fällt – , als, nahezu zeitgleich, seine Tochter in der Schule als „Jüdin“ diskriminiert wird, als weiter verleumderische Vorwürfe in den Zeitungen veröffentlicht werden, er, Mamlock, habe in seiner Klinik Gelder veruntreut und als sein Freund, der Chefredakteur, sich weigert, Mamlocks Gegendarstellung in seinem Blatt zu veröffentlichen.

In diesem Augenblick zerbricht Mamlocks Persönlichkeit. Die sorgfältig abgestimmte Balance aus Pflichtgefühl und Berufsethos, persönlicher Integrität und konservativem Standesbewusstsein zerfällt in ihre Bestandteile. Für einen Moment schöpft Mamlock noch einmal Hoffnung, als die Sonderregelung für Kriegsteilnehmer – die ihm eine Weiterarbeit in der Klinik ermöglicht – veröffentlicht wird. Er selber würde unter diese Klausel fallen, also von der Entlassung verschont werden, aber sein jüdischer Krankenpfleger Simon, der unzählige Mal für die Patienten freiwillig Blut gespendet hat, müsste entlassen werden.

Als Mamlock erkennt, dass hier der eine gegen den anderen ausgespielt wird, die Gesetze des Hitler-Staates gegen Recht und Ethos gerichtet sind, zerbricht er endgültig. Er muss einsehen, dass er sich auf fatale Weise über die politische Entwicklung getäuscht hat. Den letzten Anstoß zur Verzweiflungstat, dem Selbstmord, liefert die Aufforderung des neuen, nazistischen Klinikchefs, er solle das Protokoll unterzeichnen, das die Vorgänge in der Klinik tendenziös verfälscht, also seine eigene Entlassung formal absichert. Die anderen: seine Schüler und Mitarbeiter, haben dieses Protokoll bereits unterzeichnet. Er zerreißt dieses Protokoll, um diesen „Irrtum“, „diesen einzigen Irrtum“, zu annullieren.

Der Kontext, in dem der Selbstmord geschieht, stellt unmissverständlich klar, dass hier ein subjektiv aufrichtiger, anständiger, den Pflichten seines Berufes hingebungsvoll sich aufopfernder Mensch durch den faschistischen Staat und durch die Kreaturen, die diesen Staat tragen und seinen Terror – durch aktive Beteiligung wie durch Duldung – ermöglichen, in den Tod getrieben wird. Das bedeutet nicht, dass Mamlocks Haltung vorbildlich wäre. Im Gegenteil: Er ist ein typischer Vertreter seiner Klasse: gutmütig, aber borniert, mitfühlend für seine Patienten, aber gegenüber Andersdenkenden – also gegenüber seinem Sohn – erstaunlich kaltherzig und hochmütig. Er wähnt sich politisch vorausschauend und informiert, ist aber in Wahrheit so kurzsichtig, dass er nicht einmal die simpelsten Intrigen durchschaut. Trotzdem erregt er das Mitleid der Zuschauer. Mamlocks Gestalt besitzt die besondere „Fallhöhe“, die die klassische Poetik vom dramatischen Helden verlangt, damit sein Sturz beim Zuschauer „Erschütterung“ auslöst. Der Zuschauer erkennt *durchaus* die eigentümliche „Verblendung“ Mamlocks; er ist, wie Wolf einmal gesagt hat, ein „jüdischer Don Quichote“. Das macht ihn zum Helden des Stückes, aber nicht, das muss man notwendigerweise hinzufügen, zum Helden des Widerstands gegen den Faschismus. Diesen Widerstand tragen im Stück andere Personen, die notwendigerweise aufgrund der Handlungsführung und Konfliktgestaltung am Rande stehen. Sie werden verkörpert durch Rolf und durch einen kommunistischen Arbeiter.

*Professor Mamlock* ist ein „Aktionsdrama“. Der entsprechende „Appell“, eigentlich eine Deklamation, erfolgt am Ende des Stückes, kurz vor dem Selbstmord. Mamlock wendet sich hier in einem flammenden Appell an seine Untergebenen, in Wirklichkeit aber an das Publikum:

„Wie ihr zittert, ihr wollt nicht kämpfen, ihr meint, man kann mit weichen Knien durch die Reihen der Gegner schleichen, man kann den Kampf vermeiden? Ihr täuscht euch! Mit ganzer Kraft! Wenn ihr dieses Protokoll unterschreibt, so unterschreibt ihr euer eigenes Urteil! Aus eurer Feigheit wird der Gegner sich neue Waffen schmieden. Denn kein größeres Verbrechen gibt es als nicht kämpfen zu wollen, wo man kämpfen muß! Menschenskinder, ich beschwöre euch, werft euch nicht kampflos weg!“[[7]](#footnote-7)

Vom Kontext *der Handlung* her ist das ein Appell an die Zivilcourage, an die Überzeugungstreue. Vom *situativen* Kontext her: aus der Sicht des Exils, das sich an das Publikum der Nachbarstaaten wendet, stellt es eine Aufforderung an die Regierungen der westlichen Demokratien dar, sich der Politik Hitlers in den Weg zu stellen, ihm die diplomatische Anerkennung zu verweigern, die Verletzungen von Bürger- und Menschenrechten, die in Deutschland an der Tagesordnung sind, politisch zu brandmarken, Hitler also als Rechtsbrecher bloßzustellen. Die politisch indifferente, neutrale Öffentlichkeit soll also zur Stellungnahme, zur Parteinahme veranlasst werden.

Friedrich Wolf sah sich in dieser Intention durch die Reaktionen des Warschauer Publikums durchaus bestätigt. Er schreibt in einem Brief über die Uraufführung:

„Das Publikum spielte mit, unterbrach die Vorstellung mit Kundgebungen, man wollte den Hellpach [den Faschisten] nicht ausreden lassen, ja man rempelte ihn nach der Vorstellung an; sogar die sehr beengte Warschauer Presse beton neben der künstlerischen auch die gesellschaftliche Bedeutung des Stückes, das die beste ‚Anti-Hitlerpropaganda sei ... mehr als alle Zeitungsartikel, Massenproteste und Versammlungen‘.“[[8]](#footnote-8)

Dies entspricht den Intentionen des „Aktionsdramas“. Diese Dramatik ist nur unter Berücksichtigung der politischen Wirkungsabsicht angemessen zu verstehen. Es handelt sich um „politische Gegenpropaganda“ im besten Sinne.

Bei seinen engeren politischen Freunden, bei der KPD, stieß Wolf mit dem Stück nicht auf sonderlichen Beifall. Hier wurde moniert, dass der Held des Stücks ein Bürger, zudem ein Jude, sei und dass die Rolle des Proletariats nicht hinreichend deutlich ins Zentrum gerückt werde. Das war dumm, borniert und dogmatisch. Unausgesprochen stieß das Stück – in der durchaus latent antisemitischen Sowjetunion – aufgrund der positiven Zeichnung Mamlocks auf Widerstand. – Völlig neu ist die Handlungsgestaltung nicht, die Wolf im *Professor Mamlock* entwickelt. Sein unterschwelliges Vorbild ist Arthur Schnitzlers *Prof. Bernhardi* – ein Drama, das ebenfalls im Ärztemilieu spielt und das ebenfalls den Antisemitismus zum Thema hat.

Aus der Perspektive der Brechtschen Theatertheorie, die im Verlaufe des Exils deutliche Konturen gewinnt, repräsentiert Friedrich Wolfs *Professor Mamlock* die „Einfühlungsdramatik“, einen aufgrund der behandelten Thematik beeindruckenden, hinsichtlich der reflektorischen Struktur jedoch konventionellen Typus. Brechts Forderung nach „Zeitgemäßheit“, der „epischen“ Struktur, entspricht das Drama nicht.

Ganz anders verhält es sich mit Ferdinand Bruckners Drama *Die Rassen*, dem zweiten bedeutenden Text der Frühphase des Exils. Die politische Information wird hier nicht wie bei Wolf in der Hauptsache über Charaktere und Konflikte vermittelt, sondern über eine komplexe *artistische* Struktur, also über formale Elemente. Es gibt reflektorische wie satirische Einschübe. Das Stück operiert mit zu Schaubildern eingerichteten Szenen, in denen emphatische, spontaneistische Stimmungslagen sich mit Darstellungen unpathetischer Alltagsnormalität abwechseln. Das Drama lebt von einer spezifischen, komplexen politischen Atmosphärik. Die Dialoge operieren mit differenten Stillagen, mit Kontrasten in der Stilhöhe. Auffällig ist dabei das zeitweilige Auftauchen des elaborierten „hohen Stils“: hier vor allem in der Sprache der Jugend und des nationalen Pathos. Das Drama ist von Unmittelbarkeit in gleicher Weise bestimmt wie von analytischer Transparenz. Wie bei Wolf steht auch bei Buckner der *Appell* im Zentrum, die Aufforderung an den Zuschauer, Stellung zu beziehen.

Das Stück entstand zwischen Mai und November 1933. Bruckner hatte bereits unmittelbar nach dem 30. Januar 1933 Deutschland verlassen. Die Uraufführung fand am 30. November 1933 im Zürcher Schauspielhaus unter der Regie von Gustav Hartung statt. Diese Aufführung wurde zur Sensation. Die Hauptdarsteller waren Sybille Binder (Helene), Emil Stöhr (Karlanner) und Ernst Ginsberg (Siegelmann). In einer Nebenrolle spielte Therese Giehse mit. Im Publikum saßen prominente Emigranten – Schriftsteller und Schauspieler: Thomas Mann, Franz Werfel, Leonhard Frank, Bruno Walter, Max Pallenberg, Alexander Moissi, Ernst Deutsch, Grete Mosheim.[[9]](#footnote-9)

In Frankreich kam das Stück unter der Regie von Raymond Rouleau kurze Zeit später im Théâtre de Œuvre in Paris zur Aufführung. Die Resonanz war auch hier enorm; das Publikum war von der Aufführung ergriffen. Das Stück wurde knapp drei Monate lang en suite gespielt. Der Erfolg war jedoch keineswegs nur durch die Thematik bedingt, sondern basierte auf Bruckners Vertrautheit mit der französischen Kultur und dem französischen Theater. Seine Mutter war Französin, Übersetzerin seiner Stücke. Er selber hatte vor 1914 in Frankreich studiert und dabei zahlreiche Verbindungen zu französischen Intellektuellen und Künstlerkreisen geknüpft. Sein Durchbruch als Dramatiker war in Frankreich bereits 1929 mit der Inszenierung von *Les criminels* (*Die Verbrecher*) durch Georges Pitoëff erfolgt. An diesen Erfolg knüpfte die Aufführung von *Die Rassen* an.

Das Stück spielt im studentischen Milieu. Der Ort der Handlung ist eine nicht namentlich genannte Universitätsstadt, die Zeit März/April 1933. Es beginnt mit den Reichstagswahlen, es folgen der „Judenboykotttag“ und der Erlass des „Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“. Fünf Personen stehen im Zentrum: Karlanner, Tessow, Siegelmann, Helene und Rosloh. Bis auf Helene sind sie Medizinstudenten. Helene und Siegelmann sind Juden. Karlanner, Tessow und Siegelmann bereiten sich gemeinsam auf das Examen vor; Rosloh dagegen hat keinerlei Aussichten, zum Examen zugelassen zu werden. Es fehlt ihm nicht nur der dazu erforderliche Studieneifer, sondern mehr noch die Intelligenz. Sein Feld ist die Politik. Er ist an der Universität Führer der nationalsozialistischen Studentengruppe. – Karlanner ist mit Helene befreundet. Karlanner, neben Helene die Hauptgestalt, ist ein „schwacher Charakter“, Helene dagegen eine „starke Persönlichkeit“, eine realitätsbezogene, vernunftorientierte, dabei emotional veranlagte junge Frau, die vielleicht beeindruckendste Frauengestalt der Exildramatik überhaupt. Ihr Vater ist ein gutsituierter Fabrikant, der, obwohl Jude, mit den Nationalsozialisten sympathisiert. Sie hat sich von ihrem Elternhaus getrennt. Sie lehnt die Anschauungen ihres Vaters entschieden ab. Sie und Siegelmann sind die einzigen wirklichen Demokraten in diesem Stück.

Das strukturierende Element des Stückes ist die Psychologie, und zwar in Form einer Abwandlung des Vater-Sohn-Konfliktes, der die späte expressionistische Dramatik dominiert. Dabei werden subtil die Auswirkungen der Weltkriegserfahrungen, von denen die Väter-Generation geprägt ist, auf die „Generation der Söhne“ diskutiert.

Karlanner ist eine Figur, deren hervorstechendes Merkmal psychische Unsicherheit, „Schwäche“, ist. Er ist, wie er glaubt, „ohne Vater“ aufgewachsen, also ohne eine ihm Orientierung vermittelnde Autorität. Als „schwache“, unsichere Person sehnt er sich nach Stärke. Er wird beherrscht von seinem Bedürfnis nach Anlehnung an einen dominanten Partner. Dieser Partner ist am Anfang Helene. Karlanner ist ein schwärmerischer, realitätsflüchtiger Idealist, der von der „Gemeinschaft“ und den Kräften träumt, die durch das Gemeinschaftsgefühl einer Generationsgruppe freigesetzt werden. Er will sein Ich in der Gemeinschaft aufgehen lassen; er erträumt sich eine die eigene Individualität auslöschende Disziplinierung durch die „Gemeinschaft“. Karlanner meint, ein Bedürfnis nach „Taten“ zu verspüren, ohne jedoch genau zu wissen, worin diese Taten bestehen sollen. Diese Haltung ist verbunden mit einer schwärmerischen Heroisierung des Krieges und der Opfer, die der Krieg gekostet hat. Der Krieg ist zu einem Mythos geworden, die Gestalt des „Frontkämpfers“ hat sich zu einem heroischen Idol verwandelt.

Die familiäre Realität sieht jedoch anders aus. Die tatsächlichen Väter, die 1914 den Krieg begeistert begrüßt hatten, 1918 jedoch, nun Pazifisten und Antimilitaristen, desillusioniert in die Heimat zurückgekehrt sind, entsprechen in den Augen ihrer Söhne ganz und gar nicht den idealisierten Erwartungen, die diese Söhne von den „Kriegern und Kämpfern“ haben, die aus ihrer Sicht der Weltkrieg hervorgebracht hat. Sie sind im Gegenteil typische „Heimkehrer“, unheroische, durchschnittliche Menschen, die sich in die Verhältnisse schicken, ihrem Broterwerb nachgehen – oder aber arbeitslos sind –, auf jeden Fall sich gegen die Deklassierung, die sie im Alltag der Nachkriegszeit erfahren, nur in begrenztem Maße wehren und vom Staat auch keine Belohnung für das Opfer erwarten, das sie aus der Sicht der Söhne im Krieg für die „Gemeinschaft“ erbracht haben. Die Enttäuschung über dieses – vermeintlich – unheroische Verhalten der „Väter“ wird kompensiert durch eine Heroisierung der „Tat“, der „Nation“ und des „Frontkämpfers“.

Es handelt sich hier also um ein – stark stilisiertes – Bild der sprichwörtlichen „Generation ohne Väter“: also von Söhnen, die, weil ihre Väter durch die Erfahrung des Krieges zu *Demokraten* geworden sind, *Antidemokraten* geworden sind. Als „Demokraten“ entsprechen die Väter nicht den normativen Erwartungen von „Stärke“, „Heroik“, „Entschlossenheit“, nach denen sich die Söhne – aus Verlangen nach Geborgenheit, Anlehnung, aber auch nach Vorbildern – sehnen. Aus Gefühlen der Deklassierung bzw. des Verlustes von Idealen erwächst die Sehnsucht nach Idealen der „Stärke“, konkretisiert im Idol des „starken Mannes“, das in der Endphase der Weimarer Republik immer größere politische Bedeutung gewinnt.

Die Identitätsschwäche, die sich in der unangemessenen Heroisierung des „Starken“, des „Frontkämpfers“ manifestiert, mündet in eine antidemokratische Überzeugung ein. Karlanner, dessen Vater im Krieg gefallen ist, kommentiert das Bild des „schwachen“ Vaters mit den Worten: „Ein Demokrat frißt jede Schande“,[[10]](#footnote-10) und Tessow, der seinem Vater vorwirft, ein Pazifist geworden zu sein, antwortet: „Demokraten können überhaupt keine Väter sein.“[[11]](#footnote-11) Die Sehnsucht nach dem „starken Vater“ mündet also ein in die Ablehnung der Demokratie.

Damit ist die Exposition deutlich umrissen: Am Anfang des Stückes sehen wir Tessow bei dem – zunächst vergeblichen – Versuch, Karlanner für die NS-Bewegung zu gewinnen und ihn gleichzeitig aus der Bindung an Helene zu lösen.

*„Vorgarten einer westdeutschen Universität*

KARLANNER: (sie sitzen auf einer Bank) Du glaubst ich soll sie nicht heiraten, weil sie Jüdin ist?

TESSOW: (warm) Frag nicht so blöd.

KARLANNER: Ich mache, was ich will. […]

TESSOW: Wenn die heutigen Wahlen den Sieg bringen, kommt alles ganz anders, paß auf.

KARLANNER: Dann verhungern wir noch rascher?

TESSOW: Dann verhungern wir überhaupt nicht mehr.

KARLANNER: Die Roslohs werden uns gerettet haben.

TESSOW: *(nickt)* Die Kämpfer.

KARLANNER *(lacht)*: Die Kämpfer.

TESSOW: Sie haben uns gerettet.

KARLANNER: Die Trommler.

TESSOW: Selbst zum Nationalgefühl war die Propaganda in einem Deutschland nötig, wie es nunmehr hinter uns liegt.

KARLANNER: Ohne diese Straßenhändler des Nationalgefühls, ohne diese geistlosen Schreier hätte ich mich wahrscheinlich nicht so zurückgezogen.

TESSOW: Du meist: ohne diese geistvolle Jüdin.“[[12]](#footnote-12)

Man ahnt in diesem Moment bereits, dass Karlanner nur vorübergehend gegenüber dem Appell an das „Nationalgefühl“ resistent sein wird – nämlich nur so lange, wie Helene ihm Halt gibt. Ohne diesen Halt wird er schnell sich von einem Demokraten zu einem Anhänger der Nazis wandeln. Im Grunde ist Karlanner nicht fähig, sich selbstkritisch zu beobachten. Er verdrängt jede Selbstkritik und projiziert das latente Schuldbewusstsein auf diejenigen, die ihn zur Besinnung rufen. Als Helene Karlanners Unsicherheit mit liebevollem, aber trotzdem unüberlegtem, weil distanzschaffenden Spott begegnet, bricht Karlanner abrupt die Beziehung ab. Im gleichen Moment fällt er Rosloh, und damit der nazistischen Ideologie, in die Hände.

Rosloh, der verkrachte Student, macht als Führer der nationalsozialistischen Studentenorganisation währenddessen plötzlich Karriere. Nach der Machtergreifung ist er eine bestimmende Gestalt im universitären Leben. Er organisiert nazistische Schläger- und Störtrupps. Die Handlung entwickelt sich so, dass Karlanner sich diesen Trupps anschließt. Dabei zeichnet er sich durch auffällige Aggressivität aus. Das geht soweit, dass er sich zu einer „Strafaktion“ gegen Siegelmann, vor kurzem noch sein Freund, missbrauchen lässt. Siegelmann wird brutal zusammengeschlagen, ihm werden die Hosen abgeschnitten, falsche Schläfenlocken angeklebt, ihm wird ein Schild „Ich bin ein Jude“ umgehängt – alles Vorkommnisse, die in der Zeit zwischen „Machtergreifung“ und „Judenboykotttag“ tausendmal in Deutschland vorkommen.

Als Karlanner von Rosloh anschließend gezwungen werden soll, auch gegen Helene vorzugehen, bricht Karlanner zusammen. Er warnt sie, sie sprechen über die Gräuel, die jetzt geschehen. Es wird auch deutlich, dass sie sich beide lieben – aber sie sind in unterschiedlicher Weise beide eingebunden in das, was sie als „Rassengemeinschaft“ verstehen. Helene, die nicht-religiöse Jüdin, solidarisiert sich mit dem gedemütigten Siegelmann und in seiner Person mit allen, die aufgrund ihrer jüdischen Abstammung verfolgt werden. Karlanner wiederum glaubt, sich „aus innerem Zwang“ mit den Rassenideologen, den Verfolgern, solidarisieren zu müssen. In die Situation der akuten Pogrome involviert, setzt sich bei beiden also keineswegs die Ratio durch – denn für die Ratio gibt es in dieser Situation kein Terrain, auf dem sie sich entfalten könnte –, sondern der Zwang zur Polarisierung. Letztendlich ist das, zumindest in Bezug auf Karlanner, Ausdruck dafür, dass er sich in einem Zustand völliger emotionaler, psychischer Verwirrung befindet, in dem er zu logisch gesteuertem Handeln nicht mehr fähig ist.

Zum psychischen Zusammenbruch kommt es, als Rosloh vor Karlanner damit prahlt, Helene sei aus Angst, Karlanner könne sich etwas antun, zu ihm, dem Nationalsozialisten, gekommen und habe sich nach Karlanners Aufenthaltsort erkundigt. So mit der eigenen Schwäche konfrontiert, bloßgestellt durch den, den er heimlich und offen wegen seiner „Stärke“ bewundert, zudem durch Spott und Hohn gereizt, erschlägt Karlanner Rosloh. Es ist ein Mord aus Affekt. Karlanner kommt damit dem – an ihm selber geplanten – Fememord zuvor, denn kurz darauf wird er von zwei Personen abgeholt. Man wird ihn ermorden und den Ermordeten in ein „Opfer der Bewegung“ stilisieren. Siegelmann und Helene dagegen fliehen ins Ausland; Siegelmann will nach Palästina weiterwandern.

Das Stück besticht durch seine Emphase und Emotionalität. Auf beklemmende Weise wird hier die Gewalt der Emotionen dargestellt und die emotionalisierende Kraft realitätsferner Mythen und Begriffe. Psychische Grundmuster von Dominanz und Abhängigkeit bewirken, dass Sehnsüchte und Wunschvorstellungen sich in das Gewand einer nationalistischen Gemeinschaftsideologie kleiden, deren Ziel letztendlich die Aggression, die Stigmatisierung der „anderen Rasse“, der „Blutrausch der Emotionalität“ ist. Das sind erschreckende, angesichts des Rechtsradikalismus in unserer Gesellschaft heute erneut fast prophetisch erscheinende Strukturen.

1. Vgl. Frithjof Trapp: Walter Mehring – der Häretiker der Moderne. In: *sozusagen.* Fs. für Helmut Müssener. Hrsg. von Edelgard Biedermann, Frank-Michael Krisch (u.a.). Stockholm 1996, S. 247-262. [↑](#footnote-ref-1)
2. Walter Mehring: *Und Euch zum Trotz*. Chansons, Balladen und Legenden. Paris: Europäischer Merkur 1934. [↑](#footnote-ref-2)
3. *Die Fackel*, H. 890-905 v. Juli 1934, S. 76. [↑](#footnote-ref-3)
4. In Moskau war das Stück des Juden und KPD-Mitgliedes Wolf keineswegs willkommen. Es war „zu jüdisch“, wie ein entsprechendes Gutachten den Sachverhalt formulierte. Das Rassenproblem wurde als eine „Lokalangelegenheit“ angesehen. Vgl. Maria Teresa Sciacca: „Mamlock”-Variationen – Ein Drama und seine verschiedenen Fassungen. – In: *Exil* 26 (2006), H. 1, S. 47 f. [↑](#footnote-ref-4)
5. Zum Begriff „Aktionsdrama“ vgl. Franz Norbert Mennemeier/Frithjof Trapp: *Deutsche Exildramatik 1933-1950.* München 1980, S. 26-45. [↑](#footnote-ref-5)
6. Arnold Paucker sagt über das Engagement jüdischer Organisationen und Prominenter an der Hindenburgwahl:): „Fast die gesamte deutsche Judenheit unterstützte ihn [Hindenburg] mit Wort und Tat und ließ sich in ihrer Haltung auch nicht durch die Tatsache beirren, daß sie damit Hindenburg unvermeidlich zum ‚Judenkandidaten‘ stempelte. Mindestens eine jüdische Zeitung (die *Jüdische Rundschau* vom 26. Februar 1932) bemerkte jedoch, das Absingen pathetischer Lobeshymnen auf Hindenburg sei weder ein besonders origineller politischer Gedanke noch dazu angetan, seine Kandidatur zu fördern.“ – Vgl. Arnold Paucker: *Der jüdische Abwehrkampf gegen Antisemitismus und Nationalsozialismus in den letzten Jahren der Weimarer Republik.* Hamburg 1969, S. 103. [↑](#footnote-ref-6)
7. Friedrich Wolf: *Dramen*. Hrsg. von Else Wolf u. Walther Pollatschek. Bd. 3. Berlin 1960, S. 359. [↑](#footnote-ref-7)
8. Friedrich Wolf: *Briefwechsel.* Berlin/Weimar 1968, S. 272 f. [↑](#footnote-ref-8)
9. Werner Mittenzwei: Exiltheater in der Schweiz. – In: *Handbuch des deutschsprachigen Exiltheaters 1933-1945.* Hrsg. von Frithjof Trapp, Werner Mittenzwei, Henning Rischbieter u. Hansjörg Schneider. Bd. 1: *Verfolgung und Exil deutschsprachiger Theaterkünstler*. München 1999, S. 265. – Der Erfolg der Uraufführung veranlasste Bruckner, die Verlagsbeziehungen zum S. Fischer Verlag abzubrechen (vgl. Bruckners Brief an Gottfried Bermann-Fischer im Abschnitt Positionen 4. [↑](#footnote-ref-9)
10. Der Dialog beginnt damit, dass Tessow vom Schicksal seines Vaters erzählt: „Meiner [mein Vater] ist zurückgekommen, er war Ingenieur, er wurde Photographengehilfe, dann stand er in einer Fabrik vor dem Schraubstock, dann wurde er arbeitslos: ein Demokrat frißt jede Schande, es lebe die Freiheit, und dann nahm er sich das Leben. Hatte ich einen Vater?“ Karlanner bestätigt Tessows Urteil: „Ein Demokrat frißt jede Schande.“ – In: Ferdinand Bruckner: *Dramen.* Hrsg. von Hansjörg Schneider. Berlin 1990, S. 351 f. [↑](#footnote-ref-10)
11. A.a.O., S. 352. [↑](#footnote-ref-11)
12. Ferdinand Bruckner: *Dramen, a.a.O.,* S. 347 f. [↑](#footnote-ref-12)