



MASS

Künstlerkarneval und Künstlerfeste in der Moderne

KER

Michael Cornelius Zepter

ADE

böhlau

Michael Cornelius Zepter

MASKERADE

Künstlerkarneval und Künstlerfeste
in der Moderne



2012

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

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

Umschlagabbildung:
„Verboten“. Gruppenfoto aus der Lumpenball-Mappe von August Sander
(Kölnisches Stadtmuseum/August Sander Archiv)

© 2012 by Böhlau Verlag GmbH & Cie, Wien Köln Weimar
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig.

Satz und Layout: David Zepter
Druck und Bindung: Drukkerij Wilco, NL-Amersfoort
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier
Printed in the Netherlands

ISBN 978-3-412-20877-6

Meiner Tochter Lavinia, die leidenschaftlich gerne tanzt,
meinem Sohn David, der am Rosenmontag um 11 Uhr geboren wurde,
und meiner Frau Dascha, der Erfinderin phantastischer Welten.

Inhalt

Einleitung	9
Teil I – Das Große Theater (1830–1918)	19
1. Isar-Athen	20
2. Vom romantisch-patriotischen Fest bis zur Eskimokatastrophe	35
3. Arnold Böcklin und Hans Makart	63
4. Arkadien und Bauernball	84
5. Wahnmoching	111
6. Blutiger Karneval	142
Teil II – Utopie und Experiment (1919–1939)	169
1. Der große Baal	171
2. Metropolis	198
3. Drachen und Lampions in Weimar	229
4. Mechanisches Theater in Dessau	249
5. Die Fahrten der Mariechen Stieglitz	271
6. Lumpenball, Paradiesvogel und Hängematte – Kölner Künstlerfeste zwischen den Weltkriegen	296
7. Poetischer Karneval	329
8. Max Beckmann in Frankfurt	358
9. Rasse und Humor	379
Teil III – Nostalgie und Verwandlung (1945–2010)	413
1. Wir sind noch einmal davongekommen	415
2. Hausbälle und Kellerfeste	444
3. Burg Giebichenstein	459
4. Fastnachtsmaschinen, Grotesken, Künstler-Clowns	474
5. Priester, Propheten und Zauberer – Aspekte des Karnevalistischen in der performativen Kunst, Mode und Jugendkultur	497
6. Karneval das ganze Jahr?	516
Anhang	
Ein kurzer Ausflug in die Philosophie des Humors	544
Ein Dank als Nachwort	550
Literaturverzeichnis	553
Farbtafeln	569

„Ich hab kein Glück. Zuerst war alles gut,
 Sie saß auf meinem Knie und war ganz Glut,
 Dann ist sie mit dem Pierrot fortgelaufen,
 Und ich, vor Wut, fing wieder an zu saufen.“
 (Hermann Hesse 1928)¹

II/7 Poetischer Karneval

„Ich hab kein Glück“; mit diesem Seufzer beginnt ein Gedicht Hermann Hesses, das er unter dem Titel „Armer Teufel am Morgen nach dem Maskenball“ 1928 veröffentlichte. Damals hatte er vor nicht allzu langer Zeit die Welt des Karnevals entdeckt, als er an seinem Roman *Der Steppenwolf* arbeitete. Die Erfahrung der für ihn völlig neuen und überwältigenden Verkleidungs- und Festkultur verjüngte ihn geradezu und beflügelte seine Phantasie. Im Jahr 1926, noch unter dem frischen Eindruck seiner „Entdeckung“, schrieb er an den Freund Hermann Hubacher:

„Caro Ubaker

Da ist der vergessene Groschen für das Billet.

Aber gell, wir gehen auf den nächsten Ball wieder miteinander – so bald wie möglich bitte. Nur heute bin ich leider durch einen heftigen Anfall von marasmus senilis verhindert.

Aber wenn die Fastnacht vorbei ist, werde ich mich umbringen, aus Kummer darüber, daß ich ein so überlebensgroßer Trottel war und mein ganzes Leben vergeudet habe. Ich war ein richtiger Foxtrottel², daß ich mich dreißig Jahre mit den Problemen der Menschheit abgemüht habe, ohne zu wissen was ein Maskenball ist. Ich glaubte, die Leute seien alle ungefähr so wie ich. Hätte ich gewusst, wie einfach, dumm und lieb die Herren Menschen sind, so wäre mir viel erspart geblieben. Aber was habe ich auch für Freunde, dass sie mich Jahrzehnte lang so haben herumlaufen lassen!

Aber, Hubacher, alles soll verziehen sein, wenn du mich bald wieder auf einen Ball mitnimmst. Heute tot, morgen rot sei unsere Devise.

Herrgott, wenn ich bloß noch wüsste, wie das schöne, schöne Mädchen gestern geheißen hat. Lieber Gott, lass sie mich wiederfinden! Ich muss noch einen Fox mit ihr trotten, und jenen holden Tanz, den man mit Recht Wonne-Stepp nennt.

Es umarmt dich unter bitteren Freudetänen dein heute schwerkranker H. H.

Unterhaltungsschriftsteller.³

Freud und Leid lagen also nahe beieinander, und für Hesse kam zu Liebesfreud und Liebesleid noch seine Gicht, die ihn schon damals plagte. Er musste erst fünfzig Jahre alt werden, um den Karnevals zu entdecken, aber dann stürzte er sich in das Abenteuer mit Energie und Leidenschaft; nahm auf seine alten Tage sogar noch Tanzunterricht, um alle diese neuartigen Tänze zu lernen.⁴ Im *Steppenwolf* steckt eben nicht nur die Steppe, sondern auch der *Wonne-Stepp*, den Hesse gleich mit dop-

peltem „p“ schrieb. Doch bald gesellten sich zur Begeisterung auch Enttäuschung, Skepsis und die Erfahrung, dass jedes Glück vergänglich ist: „Der ‚Mann von fünfzig Jahren‘ hat wenig Grund, Glückwünsche einzuheimsen. Er pflegt mehr mit der Angst vor dem Altern und dem Sterben beschäftigt zu sein als mit der Freude am Festefeiern“, so bemerkt Hesse im Vorwort zu einer Gedichtsammlung mit dem bezeichnenden Titel *Krisis*.⁵ Das ging so weit, dass er sich mit Selbstmordgedanken herumschlug.

Im Roman *Der Steppenwolf* hat Hesse diese seine innere Zerrissenheit zum Thema gemacht: den ausgeweglosen Zwiespalt zwischen vernünftiger Humanität und animalischer Sehnsucht nach Lust. Dies kennzeichnet den Zwiespalt des Künstlers zwischen Konvention und Freiheitsdrang, zwischen Natur und Kultur, Bürgerlichkeit und Boheme. In dessen Seele wird der Dualismus von zwei Subjekten verkörpert: dem Menschen und dem Wolf; ein einsamer, alter Wolf, mit trübem Auge und grauem Haar am Schwanz(!):

„Ich Steppenwolf trabe und trabe,
Die Welt liegt voll Schnee,
Vom Birkenbaum flügel der Rabe,
Aber nirgends ein Hase, nirgends ein Reh!“⁶

Der menschliche Teil seiner Seele sehnt sich nach konventioneller Schönheit, nach der Welt der Sitten und gesellschaftlichen Ordnungen. Dem steht seine wilde Wolfsseele entgegen. Hesse kommt zu dem Schluss, dass die Spannung nicht aufgelöst werden kann, nicht in dem unversöhnlich dualistischen Widerspruch, den schon Goethe im *Faust* mit dem Bild der zwei Seelen formulierte. Die Lösung sieht er zunächst in der Einsicht, dass die menschliche Natur nicht dualistisch ist, sondern pluralistisch: In unserer Seele mischen sich hundert, wenn nicht tausend Möglichkeiten des Lebensentwurfs. Das einigende, versöhnende Band ist dabei der Humor, diese Fähigkeit, die inneren Widersprüche aus der Distanz zu betrachten und zu relativieren:

„Einzig der Humor, die herrliche Erfindung der in ihrer Befreiung zum Größten Gehemmten, der beinahe Tragischen, der höchstbegabten Unglücklichen, einzig der Humor (vielleicht die eigenste und genialste Leistung des Menschentums) vollbringt dies Unmögliche, überzieht und vereinigt alle Bezirke des Menschenwesens mit den Strahlungen seiner Prismen. In der Welt zu leben, als sei es nicht die Welt, das Gesetz zu achten und doch über ihm zu stehen, zu besitzen, ‚als besäße man nicht‘, zu verzichten, als sei es kein Verzicht – all diese beliebten und oft formulierten Forderungen einer hohen Lebensweisheit ist einzig der Humor zu verwirklichen fähig.“⁷

In dieser Situation öffnete das konkrete Erlebnis des Karnevals – das Feiern, das Tanzen, die Verkleidung – einen Ausweg. In der Realität des durchlebten Fests konnte Hesse die Probleme, die ihn umtrieben, spielerisch lösen. Das hört sich leichter an, als es ist. Im Roman beschreibt der Dichter den Weg, der ihn, den Steppenwolf, vom passiv Beschreibenden ganz vorsichtig, zunächst noch gehemmt, aber dann

immer drängender und leidenschaftlicher in die Freiheit des aktiv Handelnden führt. Die Geschichte wird dabei zur phantastischen Parabel.

Die Realität der Zürcher Künstlerfeste erfuhr Hesse dagegen prosaischer. Es ist reizvoll, dieses Pendeln zwischen Wirklichkeit und Phantasie, zwischen realer Lebensbewältigung und probeweisem Ausloten utopischer Gesellschaftsformen im Raum der Poesie zu vergleichen und aufeinander zu beziehen. In diesem Sinne ist *Steppenwolf* nicht nur ein Schlüsselroman für den modernen Menschen und Künstler, sondern auch ein aufschlussreicher Essay zur Funktion der damaligen Fest- und Verkleidungskultur.⁸ Was die reale Seite anging, so stürzte sich Hesse, nachdem er einmal von der für ihn bis dahin verbotenen Frucht trivialer Unterhaltung gekostet hatte, (folgerichtig unterschrieb er den Brief an seinen Freund Hubacher mit „H. H., Unterhaltungsschriftsteller“), mit neu erwachter Energie ins Getümmel der Bälle.

In Zürich waren das damals vor allem die von Künstlern prächtig ausgestatteten Kostümbälle des Nobelhotels *Baur au Lac*, auf denen sich die Berühmten des Theaters, der Kunst und der Dichtung mit den Reichen und Schönen mischten. Später hat der Schweizer Fotograf Jakob Tuggener die Atmosphäre dieser Bälle in stimmungsvollen Schwarz-Weiß-Fotografien festgehalten.⁹

Der Ball, an dem Hesse 1926 teilnahm, war von seinem Freund Jean Arp¹⁰ ausgestattet worden. Es gibt Schilderungen dieser Ballnacht, unter anderem vom Bildhauer Hermann Hubacher. Es existiert ein Plakat, schließlich auch noch ein Foto von der schönen Julia Laubi-Honegger im Kostüm. Mit ihr soll Hesse den Wonne-Stepp getanzt haben. Hesse muss damals richtig berauscht gewesen sein im Gefühl seiner Wiedergeburt. Hubacher erinnert sich:

„Hesse mit etwas sauersüßer Miene schaute sich den Rummel eher skeptisch an, bis eine reizende Pierrette ihn erkannte und sich mit Schwung auf seine Knie setzte ... Der große Tanzsaal war verdunkelt, und in seiner Mitte schwebte und drehte sich eine große angeleuchtete, mit Hunderten von kleinen Spiegeln besetzte Kugel über uns und warf ihre Lichter wie kleine Blitze auf die tanzenden Paare.¹¹ Die Orchester spielten die letzten Schlager, alles sumnte mit, und ab und zu erspähte man bekannte Gesichter im Dämmerlicht, es war ein tolles Treiben. Papierschlängen zischten durch die Luft und sandten ihre farbigen Signale von Tisch zu Tisch, von Paar zu Paar. Aber wo ist Hesse? Ist er uns davongelaufen? Es ging schon gegen Morgen, als wir alle müde bei unserem Tisch in die Sessel sanken, und Bacchus allein hatte das Wort. Da siehe, kommt in aufgeräumtester Laune unser Hesse wieder, frischer als wir alle springt er auf den Tisch und tanzt uns einen ‚Wonnestep‘ vor, dass die Gläser klirren. Dann schreibt er Haller und mir einen Vers auf die nicht mehr steife Hemdenbrust, und Schoeck setzt die Noten dazu. Noch nie habe ich eine so stolze Brust mit nach Hause getragen. Das Fest klang aus, wie es begonnen hatte, der alte Freundeskreis war wieder beisammen und wanderte zu einer Mehlsuppe in die Kronenhalle.“¹²

Sieben Jahre lang, von 1925 bis 1932, zog Hesse jeden Winter aus seiner kaum zu heizenden Wohnung im Tessin nach Zürich, um dort in wärmerer Umgebung die Folgen seiner Gicht zu kurieren. Er wohnte damals im obersten Stock des Hauses

Schanzengraben 31, besuchte Konzerte, Theater- und Opernaufführungen, saß mit seinen Freunden, dem Komponisten Othmar Schock, dem Maler Ernst Morgen-thaler, dem Bildhauer Hermann Hubacher, dem Ehepaar Fritz und Alice Leuthold und anderen Geistesverwandten im Café Odeon. Nach St. Moritz und Arosa fuhr er zum Schifahren oder nach Baden-Baden zur Kur.¹³ Auch die Beziehung zu der jungen Archäologin und Kunsthistorikerin Ninon Dolbin, die seine dritte Frau werden sollte, machte diese Jahre zu einer glücklichen Zeit. In den Sommermonaten lebte er dann als Einsiedler in Montagnola und schrieb mit schmerzenden Gichtfingern an seinen Erzählungen. Das alles fand im *Steppenwolf* seinen Niederschlag.

Den Höhepunkt des Romans bildet ein Maskenball, auf dem der Held Harry Haller¹⁴ – selbst ohne Maske und im festlichen Frack, aber umtanzt von maskierten Menschen – in den Wirbel einer unwirklichen, phantastischen Inszenierung hineingezogen wird. Das Ereignis war geheimnisvoll angekündigt worden:

„Anarchistische Abendunterhaltung – Magisches Theater –
Eintritt nicht für jeden – nur für Verrückte!“

Der Hinweis „nur für Verrückte“ spiegelt die Vorurteile, die sich für die bürgerliche Gesellschaft mit modernen Künstlerfesten verbanden. Auch wenn „Steppenwolf“ Harry vorher ein „Erziehungsprogramm“ absolvieren muss – Hermine, sein weibliches Alter Ego inszeniert es mit freundlicher Unterstützung der schönen, sinnlichen Maria und des nicht minder attraktiven Jazzsaxophonisten Pablo –, so stolpert er in das Abenteuer doch wenig vorbereitet. Sicher, er hat tanzen gelernt, hat Versuche unternommen, der leichten Muse des Alltags eigene Reize abzugewinnen, war auch durch die Schule der Liebe gegangen, aber der alte schizophrene Geist brodelte immer noch in ihm. Es gelingt ihm zunächst nicht, sich vom Hochmut des einsamen Künstlerwolfs zu befreien; vor allem bleiben Todessehnsucht, Drang zum Selbstmitleid und die Unfähigkeit zu lachen.

Auf dem Ball durchtobt er, nach anfänglichem Zaudern, eine wilde Tanz- und Liebesnacht – Hesse gelingt da eine wunderbare, ins Phantastische gehende Schilderung der Atmosphäre der Karnevals-feste dieser Zeit. Doch mit dem Höhepunkt und Ende des Fests beginnt eine zweite Phase. Hineingezogen in ein magisches Theater unter der Regie Pablos, in ein vielfältig gebrochenes Spiegelkabinett verborgener Verdrängungen und Gelüste, in ein Labor der Schrecken und Verbrechen, versagt er erneut. Wunderbares verwandelt sich in Unheimliches. Statt die Sache spielerisch zu nehmen, als bizarres Traumgespinnst, aus dem man sich nur im Gelächter befreien kann, lässt unser Held das Spiel ernst, ja tödlich werden. Am Schluss wird er verurteilt: nicht zum Tode, sondern zum ewigen Leben und zum Lachen. Das schreckliche Gelächter der maskierten Richter kann man, so man will, als Nachklang von Friedrich Nietzsches befreiendem Lachen der *Fröhlichen Wissenschaft* interpretieren. Entlassen in eine vage Zukunft taumelt Harry ins Freie.

Hier scheint es angebracht, einen kurzen Exkurs über Hallers Verhältnis zur Musik einzuschieben, der als Diskurs über den Antagonismus von „Klassik“ und „Moderne“, von „Mozart“ und „Jazz“ geführt wird. Es ist m. E. bezeichnend, dass

für die Moderne nicht die Neutöner – bei Thomas Mann wird diese Stelle später (im Doktor Faustus) die Zwölftonmusik einnehmen –, sondern der damals weitgehend als Unterhaltungsmusik angesehene Jazz eingesetzt wird.¹⁵ Paolo, der dunkelhäutige Saxophonspieler, ist eine der Hauptfiguren im Roman. Hesse/Haller äußert sich kritisch über ihn: Der Musiker wisse über seine eigene Musik wenig zu sagen. Erfolglos versucht er, mit Paolo über „die Klangfarben in der Jazzmusik“ zu diskutieren. Aber im Grunde weiß er selbst kaum etwas über diese Musik und ihre wahren Hintergründe. Die Kenntnisse und Fähigkeiten schwarzer Musiker im Bereich von Intonation, Rhythmik und Improvisation scheinen ihn kaum zu interessieren. Er versucht, den Jazz mit Hilfe der formalen Kriterien klassischer Musik zu verstehen. Das muss scheitern, weil er auf diese Weise nicht bis zu den Wurzeln des Jazz vordringen kann. Vor allem bringt er es nicht fertig, die improvisierte und spontane, auf den Augenblick konzentrierte Musik des Jazz als gleichrangig zur komponierten, symphonischen Musik zu akzeptieren. Da unterscheidet sich Hesse kaum von seinen Zeitgenossen, welche die „Negermusik“ vielleicht exotisch, neu und aufreizend empfanden, für die mit ihr verbundenen Intentionen und Qualitäten aber wenig Gespür besaßen.

Noch 1929 konnte der elsässische Dichter **René Schickele**¹⁶ einen Roman *Symphonie für Jazz* schreiben – mit einem Saxophonisten als Haupthelden –, ohne zum Thema Jazz mehr zu sagen, als dass er erotisch, lärmend und lautmalerisch sei: „Bäbä – tut. Bäbä – tut. Tut – Bäbä!“ Entgegen der Erwartung, die man mit dem Buchtitel verbindet, spielt der Jazz (Schickele spricht von „die Jazz“) in diesem Gesellschaftsroman eher eine nebensächliche Rolle und mischt sich mit Elementen von Volks-, klassischer und futuristischer Lärmmusik. Deren lautmalerische Wortketten strukturieren den Fluss der dichterischen Sprache; das klingt ebenso ironisch wie frisch und auch heute noch modern. „Die Jazz“ bildet hier – wie die Schilderung von Festen und Bällen in anderen zeitgenössischen Erzählungen – vor allem einen atmosphärischen Hintergrund für die eigentliche Handlung, in der es um die Konflikte einer von Macht, Gier, Geld und Sexualität geprägten Gesellschaft geht. Zum Schluss will der Held John van Maray (mit seinen indonesischen, holländischen, deutschen und schweizerischen Wurzeln ebenso ein „Weltbürger“ wie der Autor selbst) zuerst sein Instrument am Felsen zerschmettern und ruft pathetisch:

„Nieder mit dem tanzenden Niggersteiß! [...] Nieder mit der schwarzen Kasse! – Es lebe der achtundvierzigste Breitengrad mit allem Obst und Gemüse und Wein und den Frauen – wenn solche auch darauf gedeihen! Nieder mit der I. G. Jazzindustrie!“ [...] Aber „statt weiterhin Lärm zu schlagen, ging er leise ins Haus und kam gleich darauf mit einem Strick und einem eisernen Gewichtstück zurück. Er griff das Saxophon und versenkte es wie eine krepierende Katze im See.“¹⁷

Mit dem „achtundvierzigsten Breitengrad“ beschwor der Elsässer wohl die europäische Achse Paris – Freiburg (Straßburg) – München – Wien. Was Schickele vor allem abstieß, war die kommerzielle Seite des Jazz, die „I. G. Jazzindustrie“. Die

andere, künstlerische Seite hat er wohl nicht gekannt. Der Jazz stand damals im westlichen Europa für Amerika, und zwar für die kapitalistischen, schnelllebigen USA, den amerikanischen *way of life*. Die schwarzen Musiker wurden bestenfalls als große, fröhliche Kinder angesehen, denen man keine hohe Kunst zutraute. An den weißen Glitzerbands, deren Repertoire sich zwischen kommerzialisiertem New Orleans und glatt choreografiertem Swing bewegte, lockten vor allem das Spektakel, das exotische Flair, die ungewohnte Tonalität und Rhythmik („Synkopenknallerei“). Erst langsam wuchs tieferes Verständnis. Wie Gernot W. Elmenhorst und Walter von Bebenburg in der Einleitung ihrer Jazz-Diskothek Anfang der 1960er Jahre feststellten, waren es moderne Komponisten wie Igor Strawinsky, Maurice Ravel und Darius Milhaud, deren geschultes Ohr und deren Neugier nach ungewohnten Rhythmen, Klangfarben und Harmonien die Bedeutung des Jazz erkannten. „Beim großen Publikum jedoch galt der Jazz als kurioser Unsinn.“¹⁸

Auch wenn Sidney Bechet schon in den frühen zwanziger Jahren Tournees nach Europa unternahm, so sollte es doch noch dauern, bis die hohe Kunst des Jazzarrangements und der Improvisation auch in der alten Welt zu hören war. Louis Armstrong kam erst 1932 nach Europa, Duke Ellington 1933, Coleman Hawkins 1934 und Benny Carter 1935. Das war eine Zeit, in der Deutschland bereits begann, auch kulturell in Barbarei zu versinken. Der entscheidende Quantensprung im Rahmen des Bebop wird in den USA der 1940er Jahre erfolgen – gegen den Widerstand weiter Kreise der Fan-Gemeinde. Seine Rezeption in Europa setzte dementsprechend erst nach dem Krieg ein und erreichte niemals die Breitenwirkung des klassischen Jazz.¹⁹

Das revolutionäre Potential des Jazz wurde allerdings damals durchaus schon von einigen erkannt, wenn auch vor allem als Ausdruck reiner Destruktion interpretiert. So schrieb die *Rheinische Zeitung* 1929:

„Jazz ... Jazz ist Revolution. Jazz ist Auflehnung. Jazz ist Verhöhnung des Alten. Wenn Fredericus seine Gavotte bläst, die Königin ihre Quadrille tanzt, oder der olle Schubert im ‚Dreimäderlhaus‘ seinen Walzer dreht – dann steht dieser Niggerboy respektlos in der Ecke und macht sein Schlagzeug bereit, mit dem er alles auseinanderhaut – Jazz ist Revolte. Er braucht dicke Kapitalisten und ausgepowerte Nigger! Mit Wearner Madeln und Walzerstimmung hat er nichts zu tun! Er treibt es auf die Spitze, bringt das Feiste zum Platzen und haut in Scherben, was übrig bleibt! Wir grüßen dich, Jazz! – Pängpäng – Quinquiiii!“²⁰

Und schon 1925 hat sich Fritz Zielesch, Redakteur am Kölner Tageblatt, in einem Zeitungsartikel ausführlich über die Beziehung zwischen karnevalistischer Maskerade und zeitgenössischem Jazz geäußert:

„Das ideale Maskenkostüm unserer Tage verzichtet völlig auf die Andeutung irgendeiner Volks- oder Berufstracht. Es ist irgendwo aus der weitgespannten Formen- und Farbenskala herausgegriffen, die unser aufstrebendes Kunstgewerbe zur Verfügung hat. ... allerdings trägt man exotische Kostüme und trägt sie nicht als eine Tracht, sondern als ein Meisterwerk der Bekleidungskunst, die in ihrer Phantastik den Absichten unseres Kunstgewerbes nahekommen. Aber das rechte Kostüm will doch aus Eigenem erdacht sein. Hier tollt sich

der junge Mensch unserer Zeit mit ungehemmter Lust an Form und Farbe aus. Die neuartige Flächenkunst und der Palettenrausch des Expressionismus herrschen uneingeschränkt. Man steigert die Grundform ins Seltsame, man bildet Flächen und teilt sie auf, man mildert Formen und verstärkt sie, man verbiegt und glättet, man schweift ins Phantastische und Groteske ab und spielt auf dem Instrument einer leuchtenden Farbenklaviatur kontrastreiche Dissonanzen und harmonievoller Symphonien.

Der Widerpart dieser Künste ist der Jazz. Er hat bei der Gestaltung des neuen Maskenkostüms ein wichtiges Wort mitzureden. Das Tanzkleid soll seinen raschen Ruckbewegungen leicht gehorchen können. Ein Jazz im Gewand des spanischen Granden mit flatterndem Umhang und Zierdegen ist unmöglich. Und wenn man sich bereits wieder kräftig gegen den anschleichenden Atavismus der Krinoline, das kurze, auf Draht gezogene, weit von den Hüften abstehende Röckchen wehrt, so mögen dafür ähnliche Überlegungen maßgebend sein.

Man sage nichts gegen den Jazz. Er ist ein treffender Ausdruck unseres Wesens. Dieses Verweilen und im letzten Augenblick Weiterhaschen, diese Synkopen des Lebensdranges, dieses dissonierende, verstörte Aufkreischen und dieses versonnene romantische Piano, diese spottende Romantik des Saxophons, diese Zeichen des Blutschlags, dieses wilde Ausströmen in Akkorden und dieses heimlich versonnene Pianissimo, dieses Ineinanderbrechen einfacher und komplizierter, lyrischer und grotesker Instrumente – das sind wir! Und das demaskierende Maskenkostüm von 1925 ist ein Jazz aus Form und Farbe.²¹

Hermann Hesses Auseinandersetzung mit der Welt des Karnevals und des Künstlerfaschings steht in der Literatur seiner Zeit nicht allein. Im Gegenteil, das Motiv taucht in ganz unterschiedlichen literarischen Gattungen auf, in Erzählungen und Kurzgeschichten, Grotesken und Gedichten, in Romanen und sogar in philosophischen Essays. Ganz offensichtlich beschäftigte in den zwanziger Jahren der Themenkreis nicht nur die Phantasie der bildenden Künstler, sondern auch der Literaten.

So schilderte zum Beispiel **Siegfried Kracauer**²² in seinem autobiographischen Roman *Georg* ein Karnevalsfest im Hause eines reichen Frankfurter Bankiers.²³ Kracauer lebte von 1921 bis 1930 in dieser Stadt und arbeitete als junger Redakteur für die *Frankfurter Zeitung*. Er hatte Kontakt zur *Frankfurter Schule*, unter anderem zu Theodor W. Adorno und Walter Benjamin. Seine Artikel über Kultur und Gesellschaft waren originell und tref-

fend; mit ihnen legte er die Grundlage für seinen späteren Ruf als Schriftsteller und Journalist, vor allem als Interpret des neuen Mediums Film.

In seinem Roman wird das Erlebnis eines Maskenfestes nicht, wie bei Hesse, ins Phantastische überhöht. Auf diese Weise vermittelt er uns einen plasti-



„Jazz“, Detail einer Illustration aus der
Düsseldorfer Rundschau 1933

schen Eindruck, der dem realen Geschehen ziemlich nahekommen dürfte. Lassen wir ihn selbst zu Wort kommen:

„Hallo, Toni“, sagte Münzer. Ein jüngerer Mann mit südlichem Gesicht, der einen prachtvollen Schal trug. Nach erfolgter Vorstellung lächelte er Georg melancholisch an. Aus dem Nebel, in den ihn seine Melancholie hüllte, glitzerte nur noch der Schal hervor.

„Wo ist deine Frau“, fragte der Zeichner. Münzer zuckte die Achseln. Der Zeichner fasste Georg unter: „Also Servus ... Ich hab‘ einen schrecklichen Durst.“ – Mit der Sicherheit des gewiegten Seemanns steuerte er die Bar an und drängte einen Typ, der sich dort breit machte, einfach beiseite. Der Typ grinste wie über einen Witz. Sie tranken Pfirsichbowle, Musik ertönte, und alles strömte wieder zum Tanz. Georg, der sich in der Gesellschaft des Zeichners wunderbar geborgen fühlte, suchte diesen dadurch noch länger an sich zu fesseln, dass er ihn um verschiedene Auskünfte bat. Welche Bewandnis hatte es mit den Leuten, dem Fest.

„Der Münzer arbeitet in einer Bank“, sagte der Zeichner, „ist aber sonst ein anständiger Kerl, der schon seit Jahren in unserem Kreis verkehrt ... Servus ... Pardon. Lass‘ dir einmal seine erotische Bibliothek von ihm zeigen, Mensch, da bleibt dir die Spucke weg.“ Er sah Georg tief in die Augen und griff nach einem neuen Glas Bowle: „Hast du eigentlich eine Ahnung, wo du dich augenblicklich befindest? In einem ehemaligen Spital. Hier haben Syphilitiker und Wöchnerinnen gelegen, hier sind dir eine Menge von Leuten krepirt ...“

Weil Münzers Spitalwohnung über zahlreiche und vor allem große Räume verfügt, war sie als geeigneter Ort für derartige Feste ausgewählt worden. Initiatoren des Faschingsfests war „ein Rudel junger Künstler, das zwar die bürgerliche Welt verachtete, aber seine guten Beziehungen zu ihr für die Zwecke des Unternehmens nutzbar zu machen verstand. Besorgten die Künstler das gesamte Arrangement, so erledigten die Bürger den finanziellen Teil und stifteten, vom Sekt angefangen bis zu den belegten Broten herunter, die Mehrzahl der Naturalien.“²⁴

Georg/Siegfried beobachtet Fest und Akteure mit distanziertem Blick. Er bestaunt die Dekorationen, das seltsame Gehabe der Gäste, ihre Kostüme und Verkleidungen. Sein Blick ist genau, aber er beschreibt nicht nur, was er sieht, sondern versucht die Bilder zu deuten. Seine leichte Ironie und die Lust an der Sprache lassen die Gegenstände seltsam oszillieren, bisweilen bekommt das einen Hauch von „magischem Realismus“²⁵: „Mitten im Gewoge tauchte plötzlich Frau Heydenreich auf, die in ihrem Flitterstaat wie eine illuminierte Lustyacht vorbeisegelte. Die Yacht war mit einem blonden Jüngling bemannt, der sie zweifellos besser gelenkt hätte, wenn er nicht durch die Brüste verwirrt worden wäre, die fortwährend über Bord quollen.“

Georg wird von einem Mädchen angesprochen; sie glaubt ihn aus der Redaktion zu kennen und strahlt, als er ihr das bestätigt. Georg wundert sich: „Erst kostümierten sie sich, um unkenntlich zu werden, und dann waren sie glücklich, wenn sie die kostümierten Leute wiedererkannten.“ Auch der Widerspruch zwischen ver-ruchtem Outfit und bürgerlicher Gesinnung, den schon Hans Leip aufgespießt hatte²⁶, wird von ihm bemerkt: „Das Mädchen suchte durch seine krausen Haare, die

grellrote Bluse und das kurze Röckchen den Eindruck einer Dirne zu erwecken, roch aber in Wirklichkeit stark nach Familienanschluss. Die Dirne war nur ein Köder.“²⁷

Georg entschuldigt sich, lässt sich weiter treiben; Rhythmen der Jazzband, das parlierende Saxophon, Musikfetzen gängiger Schlager mischen sich mit banalem Partygeschwätz. Das alles beschreibt Kracauer ohne moralische Wertungen, wie nebenbei, mit sprachlicher Meisterschaft. Ähnlich wie bei Harry Haller kommt bei Georg zunächst keine große Begeisterung auf, er wird nicht aktiv; sondern beobachtet das Treiben passiv. Der Schwebezustand zwischen interesselosem Wahrnehmen und trägem Hindämmern ist eine typische Stimmungslage auf dieser Art von Festen. Der Schwall unterschiedlicher Bilder, Töne und Gerüche wirkt auf eine besondere Art lähmend; gleichzeitig aber öffnet man sich ihm auf sehr poetische Weise. Für diese Wachträume interessierten sich zum Beispiel die Surrealisten, weil sie – ihrer Erfahrung nach – ungewöhnliche Gedankenverbindungen und paradoxe Einfälle hervorzurufen im Stande sind. Das dämmrige Licht, die ekstatische Musik, die mit Erotik aufgeladene Atmosphäre, der Alkohol und die Verkleidung steigern die Wirkungen noch.

Es dauert nicht lange, so wird Georg dann doch durch einen Zufall in ein erotisches Abenteuer hineingezogen. Anlass dafür ist das Kostüm seiner Freundin Beate: rote Hosen, schwarzer Kittel, leuchtende Halskrause. Darunter steckt aber nicht Beate, sondern Mimi, eine Freundin, die sich das Kostüm für diesen Abend ausgeliehen hat. Sie zieht ihn zunächst in ein Wortgeplänkel, dann in einen Tanz und schließlich in den Bann ihres Körpers. Georg hat dabei so seine Schwierigkeiten – mit sich, seinen versteckten Wünschen, der Spannung zwischen Hemmung und Hingabe:

„Indem er aber, immer weiter tanzend, die stumme Zwiesprache ausspann, die sie mit den Beinen eröffnet hatte, wurde ihm auf einmal bewusst, dass seine Zärtlichkeiten nicht eigentlich die ihren erwiderten, sondern die Antwort auf eine Herausforderung darstellten. Jedenfalls führte er den Dialog, der sich manchmal sogar zu Küssen verdichtete, mit einer Erbitterung, die nur dann gerechtfertigt gewesen wäre, wenn er einen hochmütigen Feind hätte besiegen müssen. Ein Benehmen, das, wie er deutlich erkannte, um so sinnloser war, als sich ja Mimi in Wahrheit äußerst willfährig zeigte. Diese Einsicht bewog ihn jedoch nicht etwa dazu, die Überzeugung, dass er auf Widerstand stoße, fallen zu lassen, steigerte vielmehr eher noch seine Verstocktheit. Und je länger er tanzte, desto dringlicher wurde sein Verlangen, jenem unbekannten Gegner, von dem er sich herausgefordert wähnte, vollends den Garaus zu machen. Auch Mimi schien von Verlangen beseelt; denn in der nächsten Tanzpause strebte sie unaufhaltsam der Tür im kleineren Raum zu, durch die immer die Paare kamen und gingen. Wie auf gemeinsame Verabredung passierten beide die Tür.“²⁸

Abgedunkelte Kammern, deren Boden mit Matratzen und weichen Kissen ausgelegt war und in denen man im Finstern hemmungslos knutschen, vielleicht auch noch weiter gehen konnte, wurden gegen Ende der zwanziger Jahre beliebte Einrichtungen, vor allem auf Atelier- und privaten Festen. Hier konnte man die

neu gewonnenen Freiheiten ausleben, solange nicht die Sittenpolizei eingriff. Vor allem wenn die Frauen dabei die Initiative ergriffen, hatten die Männer Probleme. Kracauer beschreibt das im Folgenden recht anschaulich:

„Sie gingen den Korridor zu Ende und landeten in einem Raum, in dem man nicht die Hand vor den Augen sah. Erst nachdem Georg über mehrere Beine gestolpert war, merkte er, dass der Boden aus Menschen bestand. Schwüle, Polster, Gekicher. Mimi zog ihn zu einem erhöhten Ort, einer Art Ruhestätte, die ihnen endlich Platz bot. Die Ruhestatt war erstaunlich tief. Kaum hatte sie sich gelagert, so trieben sie zueinander. Ihre Münder verschmolzen, ihre Hände bemächtigten sich, gierige Eroberer, immer neuer Gebiete, ihre Leiber duldeten nicht die geringste Lücke zwischen sich. Nahe im Umkreis wogten unbeteiligte Atemzüge, ein eintöniges Auf und Nieder, von dem sie entführt und geschaukelt wurden. Jetzt habe ich dich“, stammelte Georg in den gelben Dunst hinein. Er meinte das Kostüm. Kein anderer als das Kostüm – soviel stand unbedingt fest – hatte ihn von Anfang an herausgefordert und zu demütigen gesucht. Er hasste es blind. Natürlich meinte er Beate, die ihn verschmähte, aber Beate und das Kostüm waren eins. Sie steckte in den roten Hosen, sie lachte aus den anmaßenden Knöpfen heraus. Doch der Spieß hatte sich umgedreht, und nun würde er selber lachen. Flüchtig stieg eine Erinnerung in ihm auf, die er sofort wieder verwarf. Mimi – als ob ihm Mimi etwas bedeutete. Und wäre sie nackt zugegen gewesen, er hätte ihr nicht einmal einen Blick gegönnt, sondern sie unberührt in der Ecke stehen lassen. Mochte sie zusehen, wenn sie wollte, ihn kümmerte allein das Kostüm. Hemmungsloser als je zuvor griff er es an. Wie es aufstöhnte, wie es sich unter ihm wand! Und als sei der Triumph, mit dem ihn die Vergeltung erfüllte, noch nicht vollständig genug, liebkoste es ihn gar zum Dank für die Niederlage, die es erfuhr. Beate liebkoste ihn – Oh, Seligkeit ohnegleichen! Der Atem wogte, der Kittel zerriss ... Da wuchs das Gelb unbarmherzig —“²⁹

Es gibt kaum einen größeren Schock, als wenn man aus der Seligkeit einer sexuellen Ekstase abrupt dadurch herausgerissen wird, dass jemand den Lichtschalter betätigt. Da wird dann das Flimmern vor den Augen real und „das Gelb unbarmherzig“. Das passiert auch Georg, und der Schock steigert sich noch: „Georg wollte sich aufrichten, aber an seinem Körper hing noch die Lust. In der Höhe schwebte ein Kreidegesicht. So bleich wie ein Mond. ‚Nichts für ungut‘, sagte der Pierrot, der zu dem Gesicht gehörte, ‚ich freue mich ja nur, dass dir Mimi gefällt ... Mimi ist nämlich meine Frau.“

Die Erlösung, aber auch die Desillusionierung folgen fast augenblicklich, weil weder Mimi noch ihr Gatte besonders schockiert sind, sondern das ganze als Bagatelle abtun. So bleibt das Erlebnis, auch wenn es beunruhigende Aspekte zeigt, am Ende doch nur eine skurrile Episode im Selbstfindungsprozess des Autors.

Das Motiv des Maskenfests war aber auch hervorragend geeignet, die unheimliche Seite des Frohsinns und der Lust zu schildern. Die Literatur der Epoche weist dafür mit einer Reihe weiterer bemerkenswerter Beispiele auf. Die Begegnung des Unheimlichen auf Maskenfesten war allerdings keine Erfindung des 20. Jahrhunderts; schon im 18. Jahrhundert hatte zum Beispiel der venezianische Maler

Künstlerfeste waren – vor allem in der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – Ausdruck der vielfältigen Verbindungen zwischen Kunst und Karneval. In München, Wien, Weimar, Köln, Düsseldorf, Hamburg oder Dessau gab es zahllose Künstlergruppen, die sich um die Gestaltung von Bällen, Atelierfesten, Herrensitzungen, Umzügen und anderen spontanen Festen kümmerten. Diese Aktivitäten blieben nicht auf Akademien und Kunsthochschulen beschränkt, sondern färbten auf die Umgebung ab. Folklore und Bräuche ferner Länder mischten sich mit den Traditionen von Karneval, Fastnacht und Commedia dell'arte. Vieles wurde auf Festen erprobt, was später auch Bestandteil der Kunstentwicklung wurde.

Das Buch von Michael Cornelius Zepter lädt den Leser auf eine Reise in diese faszinierende Kultur ein. Es führt an prägende Schauplätze, stellt zu Unrecht vergessene Protagonisten und Künstler vor und beleuchtet den wechselseitigen Einfluss zwischen Kunst und Gesellschaft. Bereichert durch einen bisher unzugänglichen Schatz an Quellen lässt es zwei Jahrhunderte komischen Treibens Revue passieren.

