

纳粹德国文学史

[英] J·M·里奇 (J.M. Ritchie)

孟军译

- 本书简介
- 引言
- 第一部分 沉睡的德国（1914年—1933年）
 - 第一章 魏玛共和国中的秘密德国
 - 第二章 国民性格
 - 第三章 “我一听到‘文化’就要掏枪”
- 第二部分 德国境内的德国文学（1933年—1945年）
 - 第四章 行动起来德国
 - 第五章 第三帝国的小说和戏剧
 - 第六章 国内流亡派的文学创作
 - 第七章 抵抗派的文学创作
- 第三部分 德国境外的德国文学（1933年—1945年）
 - 第八章 西班牙内战期间的德国文学
 - 第九章 流亡文学（上）
 - 第十章 流亡文学（下）
 - 第十一章 流亡作家的戏剧创作

- [第十二章 流亡作家的诗歌创作](#)
- [第四部分 一九四五年之后](#)
- [第十三章 流亡者归来](#)

《纳粹德国文学史》简介

《纳粹德国文学史》(German Literature under National Socialism)是英国的德国文学研究专家J·M·里奇(J.M.Ritchie)写的一本学术著作。1983年由Croom Helm出版公司和Barnes & Noble书社分别在英国和美国推出。作者系英国舍菲尔德大学德语系主任、教授。该书译成中文后约24万字。

全书各章目录及内容提要如下:

第一部分:沉睡的德国(1914年——1933年)

第一章 魏玛共和国中的秘密德国

主要介绍德国民族主义文学的历史渊源、文化渊源及其核心观念。

第二章 民族性格

主要介绍早期纳粹文学的创作情况。重点介绍的作家有科尔本耶、温俄伯、戈培尔等。

第三章 我一听到“文化”就要掏枪

主要探讨二十年代表现主义文学思潮与纳粹文学的关系。重点介绍的作家有布隆恩、格特弗里德·本等。

第二部分 德国境内的德国文学(1933年——1945年)

第四章 行动起来德国

主要介绍纳粹党掌权后在文化领域采取的一系列措施以及纳粹诗人的创作情况。重点介绍了纳粹的焚书行动和《豪斯特·威塞尔之歌》等作品。

第五章 第三帝国的小说和戏剧

主要介绍了纳粹统治时期法西斯作家的小说和戏剧创作。重点介绍了“血与土”文学的创作情况及“露天大戏”的创作情况。

第六章 国内流亡派的文学创作

主要介绍了那些既不肯与纳粹同流合污、又不肯公开表明反纳粹立场的作家的创作。重点介绍的作家有伯根格伦、维舍特等。

第七章 抵抗派的文学创作

主要介绍了那些在纳粹掌权后坚持在国内从事抵抗斗争的作家的创作情况。重点介绍的作家有维森伯恩、彼德森等。

第三部分 德国境外的德国文学(1933年——1945年)

第八章 西班牙内战

主要介绍了西班牙内战期间援助共和派的德国进步作家的创作情况。重点介绍的作家有科斯特勒、雷恩等。

第九章 流亡文学(上)

第十章 流亡文学(下)

以上两章主要介绍了纳粹上台后德国作家流亡国外的情况以及这些作家流

亡期间的小说创作。重点介绍的作家有孚希特万格、托马斯·曼、多布林等。

第十一章 流亡作家的戏剧创作

主要介绍德国流亡作家的戏剧创作成就。重点介绍的作家有布莱希特、伍尔夫等。

第十二章 流亡作家的诗歌创作

主要介绍德国流亡作家的诗歌创作成就。重点介绍了“卡巴莱”讽刺歌曲、萨琪的创作等。

第四部分 1945年之后

第十三章 流亡者归来

主要介绍战后德国作家对纳粹统治的反思以及德国的分治、意识形态的对抗对他们的影响。

如果单纯地看文学成就，二十世纪三、四十年代的德国文学或许并没有多少值得骄傲的资本。在这一时期创作的文学作品没有几部能成为经得起时间考验的传世经典，反而有大量法西斯文学的垃圾充斥其间。然而这一阶段的文学毕竟是一种由特殊的时代、特殊的环境造成的特殊形态的文学，值得学者、专家予以关注。里奇教授的《纳粹德国文学史》是目前为数不多的对纳粹统治时期的德国文学进行系统、全面研究的专著之一。书中既有丰富、翔实的史料，也有精辟、深刻的分析。鉴于目前中国国内对于纳粹统治时期的德国文学的研究基本上属于空白，此书的内容对于中国读者来说肯定是新鲜且发人深省的。

德国纳粹的统治及其发动的二次大战是人类文明史上的空前浩劫，也是德国文化乃至西方文化的一块抹不去的耻辱。对于这场悲剧，人们多从政治、社会的层面上去认识，而更深层的文化、心理因素则较少触及。《纳粹德国文学史》在这方面进行了富有成效的探讨。书中分析了大量普通中国读者闻所未闻的作家作品（如科尔本耶、戈培尔等人的文学创作），揭示出种族主义思想是如何在德国人的精神世界中一步步发酵、膨胀，最终导致纳粹上台的。从书中我们也可以看到，德国法西斯是怎样利用文学创作来影响群众心理，煽动民族主义的狂热，从而为自己实行独裁统治、发动侵略战争制造有利的舆论环境。读者也可以从书中认清是什么样的文化心理因素驱动着纳粹干出种种令人发指的暴行。此外，当时的文学分成了壁垒森严、势不两立的两大阵营：法西斯文学阵营和反法西斯文学阵营。这种现象在别的时期的文学发展中是难得一见的。书中记录了有良知的德国作家在极端险恶、困苦的环境中的苦闷与求索；也记录了他们勇敢地站出来，以笔为武器进行的艰苦卓绝的战斗。他们的创作捍卫了人类的尊严、捍卫了德国民族和德国文化的尊严，显示了正义的力量、人道主义的力量；其中许多人为此献出了生命，构成了世界文学史上十分罕见的悲壮的一幕。反思这段历史，有助于我们更深入、更全面地认识文学的性质、价值、地位、作用；也有助于我们更深入地认识知识分子的责任和使命。总之，《纳粹德国文学史》无论对于专家、学者还是对于普通读者，都是一本值得一读的书。

[附] 原书编者写的内容梗概

1945年后，在德国国内明显出现了一种希望忘掉国家社会主义这段历史的倾向。当时有一种很普遍的观点，就是认为这一历史时期没有创作出任何有价值的文学作品。只有少数历史学家肯用严肃认真的态度对待那一时代的信仰，并且

承认在这种文学中也有某种理想主义在起作用。他们认识到，当时的许多作家和知识分子都相信他们的所作所为是在抵制魏玛共和国的“堕落”。

本书的研究始于对本世纪（二十世纪）初年原始纳粹文学的探讨；由此继续追踪了国家社会主义羽翼渐丰的发展过程。本书不仅研究了当时德国国内的文学，对共和派作家也进行了研究。这些作家或因种族原因、或因厌恶国家社会主义政治上反闪族的野蛮性而被迫流亡国外。他们在世界各地发展出了颇有影响的反法西斯文学。本书对这种流亡文学进行了深入研究。既研究了其中出类拔萃的作家，如布莱希特、曼，也研究了一般的流亡文学现象。本书还特别注意到了那些留在德国的非纳粹作家，即所谓的“国内流亡派”作家所创作的抵抗文学（此处似乎有误。国内流亡派和抵抗派是两回事——译者注）。对于无人提及的参与西班牙内战的作家所创作的抵抗文学，本书也有论述。

流亡者们提出了许多问题。其中之一就是他们或许有一天将回归的德国是一个什么样的德国。这本富有新意和启发意义的学术著作在最后一部分对 1945 年后被分裂的德国进行了探讨。

引 言

许多论者认为不存在纳粹文学；另有一些论者则认为纳粹文学确实存在，但都创作于 1933 年之前；也就是希特勒掌权，国社党政权的种种限制和规定使有创造性的艺术家无法进行自由表现之前。当然，1933 年之后，德国国内也有大量作品问世。但是，只有极少数历史学家肯严肃地看待这一时代的信仰，并且认为这种文学中也有某种理想主义在起作用，或认为有许多作家和知识分子相信他们所做的一切都是为了抵制臆想中的现代社会的腐败和堕落，重新确立传统的价值观念。而我在本书中试图证明的就是这种看法。与那种把纳粹文学（无论是 1933 年之前的文学还是之后的文学）当作垃圾而不屑一顾的做法不同，我试图去认识国社党所提供的那些他们自以为既新鲜且有价值的东西。对这一时代的考察经常纠缠在法西斯主义理论和权力机器上。因此研究者把大部分时间花在意识形态或帝国文学部上。他们在耽溺于对检查机构的研究时，却忽略了在这一制度规范中的信仰者们到底写了些什么，忽略了纳粹文化机构也曾被认为推动了第三帝国文艺的发展这样一个事实。所以，我在对宣传部、法律及国社党德国的专制性质的意义给予足够的重视之外，首先还要证明在魏玛共和国就存在着一种国社党赖以立足的强大传统。在这一部分之后，我将研究那些对于元首及其使命怀有坚定信仰（至少在初期）的作家、戏剧家和诗人，以及他们在这种信仰的驱动下所创作的小说、戏剧和诗歌。尽管国社党蔑视理性和理论，但这些作家决非疯狂、盲目地追随由宣扬“钢铁浪漫主义”的戈培尔一伙人制定的国家指导路线。

国社党厌弃了魏玛共和国的“堕落”；而出于种族、政治、文学方面的原因被迫流亡的共和派作家则否定了国社党的“野蛮性质”。从文学史的角度着眼，研究者们一般倾向于区别对待从 1933 年到 1945 年出现于德国之外的文学和国社党文学。很难讲“流亡文学”从这种区别对待中得到了好处。纳粹文学长久以来被看作是不值得探究的货色；流亡文学也同时被忽视了。这倒不是人们认为流亡文学质量不高，而是出于其他种种原因。这些原因中起码有一条是这种文学能勾起许多人对那个他们宁愿忘却的时代的痛苦回忆。一些大作家，如托马斯·曼、伯特·布莱希特等被拈出来做个别处理，而流亡现象本身及流亡对文学创作的影响则被撇在了一边。早年曾有几位学者展开了对流亡的研究，但流亡文学引起较广泛的关注只是在最近二十年才出现。同时，研究者们也逐渐认识到，绝对不能把流亡同导致流亡的那场运动分割开来。近几年来已可看到一些联系国家社会主义研究流亡的原因与影响的尝试。这也正是本书的努力方向。

很显然，要涵盖这样大的范围，分析这样多的作者和作品，大量内容不得不舍弃。把重点放在作品和作者上面意味着不会在组织机构和总体政策上花太多篇幅，也意味着不会花很多笔墨去论述构成那一时代之特征的大会、群众集会、示威、宣言等。

与其他对这一时代的文学进行考察的著作相比，本书的不同之处不仅在于它将以严肃的态度对待出现在这一时代的作品，而且在于它把着眼点放在德国问题本身上。国社党认为他们才是真正德国的代表；而流亡作家们则感到，是他们保存着对真正德国文化的记忆。在德国国内，那些不赞成纳粹政权的人试图退回到他们“心中的”德国，或者在德国的民主传统中寻求抵抗的源泉。本书坚信，对希特勒德国的抵抗确实存在。这种抵抗不仅在德国国外的流亡集团的文学作品中得到了有力表现，在德国国内也得到了表现。这种抵抗希特勒德国的最明确的例证就是西班牙内战。许多德国作家参加了这场战争，甚至战死疆场。在这场战争中可以看到德国人和德国人打仗，民主派与纳粹搏斗。尽管反法西斯力量失败了，佛朗哥在希特勒和墨索里尼的帮助下取得了胜利，但战争显示的意义却对世界其他地区产生了影响：抵抗是可能的，确有一些德国人和其他国家的人一样做好了抵抗的准备。希特勒的胜利震撼、鲸吞了欧洲和苏联的大片土地，然而，失败降临时也是一场铺天盖地的大灾难。德国在给整个欧洲带来一场浩劫后，自己也躺在了废墟上，千百万人被夺去了生命。战争结束了，纳粹政权的全部罪行，尤其是它对犹太人犯下的罪行，也开始被揭露出来。面对这样的恐怖，有一种倾向认为这一时期的德国文学全部受到污染也就不足为奇了。纳粹文学自然脱不了“血与土”文学的臭气，这方面，没有人认为这种文学还遗留下什么被丢弃、被遗忘的杰作。但也不能无视这一点：单凭这类文学作品不久前还是千百万人狂热阅读的东西，也需要加以研究。流亡文学越来越为人们熟悉，其原因即在于它的内在质量，也在于它所面对的问题，在于这些问题至今仍未过时。

当我着手写这本书时，我以为我是这一课题的开拓者，尤其在纳粹文学方面。我很快发觉事实上我的几位同行已经走到了我的前面。他们都写出了十分出色的论文（可惜尚未发表）。休·瑞德利研究国家社会主义和文学的剑桥论文、A·D·怀特研究科尔本耶的论文、G·P·胡沁逊研究罗森堡的论文、罗杰·伍德研究荣格的论文、E·P·迪金斯研究国内流亡派的论文都让我受益匪浅。我还要衷心感谢安琪拉·鲁特，她允许我阅读了她在骚塞克斯大学所写的有关国内流亡派和抵抗派的研究提纲。他们都会在本书中发现他们论文的影子。通过本校缩微胶卷部，我还像借书一样便捷地读到了多篇美国的论文。另外还参考了许多专家，特别是奥洛夫斯基、布雷克勒、基色拉、柏格伦、君特·哈同、恩斯特·洛威、沃尔夫冈·艾米利希、H·A·瓦尔特、约翰·斯派勒克等人的研究成果。通过与简·汉斯和卢兹·温克勒的个人接触，我得到了不少教益。我要感谢汉堡大学的流亡者研究中心，我曾在此待了一个学期；我要特别感谢列夫胡尔默信托公司的奖学金，我待在汉堡靠的正是这笔奖学金。我还要感谢法兰克福的德语图书馆和玛巴希文学档案馆的职员们，我曾同一段时间里向他们咨询过。我在舍菲尔德大学图书馆花的时间最长，在此我向艾琳·里安等人致谢，是他们帮我找到了那些其他人已无法找到的图书和资料。舍菲尔德大学图书馆员学校的学生们在查找文献资料方面也给了我极大的帮助。最后我要感谢我的妻子舍娜，她多次阅读本书手稿，并在不少地方做了很有必要的修改；我还要感谢一遍又一遍打印本书草稿的芭芭拉·泽恩。

第一部 沉睡的德国（1914年—1933年）

第一章 魏玛共和国中的秘密德国

要讨论第三帝国，就要记住帝国（Reich）是一个古老而神圣的概念。希特勒和国社党利用并歪曲了这个概念。这个概念的历史很长。“三”是个有魔力的数字。它把权力、文化和幸福联合起来。这个第三帝国的人民会成为主宰种族，将把此前各帝国的文化、精神和物质的财富全部继承下来；“第三”能化解一切分歧，可保江山千年不堕，黄金时代注定出现。中世纪的日耳曼帝国是罗马帝国的继承者，其疆域像罗马帝国一样覆盖了欧洲的大片土地。它把日耳曼人的统治和日耳曼人的法律带到了广大地区。在第一帝国统治的漫长岁月里，许多政治缺陷日渐严重。但在第一帝国垮台后，这些缺陷逐渐被忘却，人们只记住了日耳曼人的统一和伟大。“帝国”一词既有宗教色彩，又有政治色彩。“路德圣经”（Luther Bible）有一个句子就用了这个词。这个句子是：“你的帝国来了。”（‘Dein Reich Komme’）。第一帝国光荣神圣。它建立于公元 962 年。教皇约翰十二世秉承神旨，加冕当上罗马皇帝奥托一世（Otto I），即德国国王。这个第一帝国一直延续到 1806 年。到这时候，它正如伏尔泰说的那样，既不神圣，也没有罗马帝国的威风，称不上是帝国。第一帝国的覆灭造成了真空，留下的只是一个面积大小不等、政治面貌各异的各日耳曼邦国互相攻伐的乱摊子。1806 年以后“日耳曼问题”的核心是，如果第二帝国形成，这些邦国在疆界、政治和精神方面会有什么样的前途。有几个邦国于 1815 年结成了“日耳曼联盟”（German Confederation）。在十九世纪，争取更大范围统一的努力一直未停止。梅特涅的奥地利远比普鲁士强大。当 1848 年革命到来时，反动力量几乎化作齏粉。但混乱中并未出现一个民主、统一的德国。俾斯麦于 1871 年建立起第二日耳曼帝国，是有意用“小日耳曼”来解决问题。第二帝国不仅排除了奥地利，也排除了其他许多地区。1918 年第二帝国垮台，随之出现的魏玛共和国没能让任何人满意。联邦形式的德国于 1871 年 1 月 18 日在凡尔赛宣布其正式国号为德意志帝国。魏玛共和国和国社党政权都采用了这个国号。第二帝国是非正式名称，1939 年以后实际已被禁用。

第三帝国的观念不仅把政治含义和宗教含义结合起来，而且在文学和哲学方面也有着深厚的传统。希特勒直接利用了这一点。早在十三世纪，牧师乔希姆·德·弗洛里斯（Joachim de Floris）就出于对至善至美的未来的渴望，预言过第三帝国的出现。这个预言徘徊不去。雅可布·波海姆（Jakob Böhme）的关于“新黎明”的寓言《奥洛拉》又赋予了 this 预言以更诗意的形式。赫尔德（Herder）的《玛兰·亚莎或主来了》也阐扬了这一主题。此书出版后在当时引起了很大的

反响。对“千年至福”说(chiliasm)信仰在德国流传开来。歌德的《玛呈》(Märchen)就表现出赫尔德的影响和对“千年至福”说的种种信仰。此书甚至被卡莱尔(Carlyle)揭示为新世界王国的先声。莱辛也发挥了赫尔德的第三帝国的理想。康德、费希特和席勒则从哲学方面拓展了这一概念。追随这股思潮的整个浪漫主义一代人似乎都充满了对黄金时代的渴望。把中世纪帝国当作统一、和谐的化身来回忆使他们得到部分满足。这种文学上的怀旧倾向在诺瓦利斯(Novalis)的神秘历史传奇《海因利希·冯·奥夫特丁根》一类作品中达到了登峰造极的程度。然而荷尔德林(Hölderlin)也变成了保守的民族主义者的宠儿,这不仅是因为他作品中的日耳曼主题,也因为他对第三帝国的强调,这种强调以一种新的方式把基督教义与异教思想综合起来。黑格尔和谢林(Schelling)也发展了第三帝国的观念。但具有讽刺意味的是,正是“青年德国人”(Young Germans)成了第三帝国哲学思想的信徒。整个十九世纪,所有文学思想学派,无论是保守派还是自由派,甚至社会主义派,都对这个概念着了迷。

如同当年的神秘主义者等待神的王国降临大地,现在以让·保罗(Jean Paul)为先导的社会主义者们也在等待一个时代的到来。在这个时代,一种新的社会秩序将控制世界;一切苦难和罪孽都将结束。社会主义不过是“千年至福”说的世俗形式。

希特勒所许诺的社会主义也是民族主义性质的。至于一切苦难和罪孽是否会随着他的第三帝国的创建而结束则是另一回事。

国社党人喜欢将诗人恩斯特·莫里兹·阿恩德特(Ernst Moritz Arndt)视为自己的精神祖师爷。这位诗人为日耳曼帝国的范围问题提供了一个语言学的答案。对于“德国人的祖国在哪里”这一问题,他的回答是:“有人说德语的地方就属于德国。”只要帝国尚未变成现实,这种想法作为一种文化理想就始终是一个强烈的诱惑。希特勒则把这种想法化成了领土要求。到此为止探讨过的“帝国”一词的所有含义在希特勒之前的一个很长时期里一直得到广泛传播。理查德·塞缪尔概括了这个概念可能具有的所有含义。

帝国构成了一种超级国家的观念。在理论上它可以包容所有德国人,同时还可以为包容非日耳曼族的少数民族提供历史依据。那种语言学的念头从来没有正视过这样一个事实:在德国的许多边境地区,德语与其他语言已交揉在一起,要想分辨清楚只是枉费心机。

塞缪尔会继续写道,希特勒已证明可以用战争和种族灭绝的方式来辨别清楚。按照古代的传说,第三帝国应该是一个永远安宁、和谐的时代,却被扭曲成一个死亡和毁灭的时代。帝国的观念与日耳曼民族的神圣使命感联系在一起。1861年,诗人伊曼努尔·戈培尔(Emanuel Geibel)在《帝国的先导》一诗中写道:

“德国总有一天
要将世界重建。”

希特勒别出心裁地把德国人的这一使命解释成雅利安种族的优越和对生存空间(Lebensraum)要求,这包括剥夺劣等种族的一切,直至其生命。这是当年崇高理想的又一次堕落。如果说帝国是神圣的,那么日耳曼民族也是神圣的。用阿恩德特的话说就是:“民族有多么神圣,贱民就有多么卑下。”虽然德国的浪漫主义中包含有反闪族的因素,但那里的民族(Volk)一词不包含有任何种族主义的含义。正相反,日耳曼民族是“中间民族”(Volk der Mitte),这一民族由于在地理上处于中心位置而肩负着特殊使命——“这使命就是吸收西方和东方的精神,融汇欧洲的文化成就。”这个意义被丢弃了。“民族性”(Volkstum)和“德意志特色”

(Deutschtum)成了“日耳曼风格”(Germanhood)的表现形式。这是理想主义时代的赫尔德及其同代人从未想到过的。民族化(Volkisch)正如后来纳粹伪科学家和文化史学家所使用的那样,已开始具有纳粹种族方面的含义了。

第三帝国曾是一个美好却又无法实现的理想,是乌托邦,是消除一切对立、满足德国人民一切秘密愿望的天堂。但这一切已成为留待中世纪学家和文学史学家们研究的神话,德国的历史已改变了第三帝国的这种意义。在1918年革命的混乱日子里,第二帝国崩溃了。有迹象表明一个新保守主义国家将取而代之。第三帝国的神话就在此时突然复活了。这个神话得以重见天日,尤金·迪特里希(Eugen Diederrich)的刊物《有为》(Die Tat)对此讨论得最勤,而民族派的政客们对此也很重视。他们的革命将是在新德国乌托邦指引下的保守主义革命。在魏玛共和国时期,阿图·默勒·范登布鲁克(Artur Moeller van den Bruck)的《第三帝国》(1923年)成为新政权的福音之一。《第三帝国》问世后两年,希特勒的《我的奋斗》出笼。八年后,希特勒大权在握,他的“千秋第三帝国”成了政治现实。

如上所述,第三帝国的观念在文学方面和文化方面都有相当长的历史。同样,在表现纳粹党思想的文学作品出现之前,那种为这种文学做准备、有助于在政治条件适宜的情况下确立这种文学国教地位的文学就已经出现了。把国社党文学简单概括为种族主义的、旨在消灭一切犹太因素的文学自然十分容易。生硬地把文学和文化分为朋友的和敌人的两类也同样容易。纳粹的评论家、历史学家和检查官正习惯于这么做。他们赞成健康的、种族的、英雄的、直觉的、来自民间的有血有肉的作品,反对那种知识分子的、怀疑的、讽刺的、表现了大城市病态与堕落且离心离德的文化的作品。早在十九世纪九十年代,阿道夫·巴特尔(Adolf Bartels)就把文学分成两种意识形态阵营——保守派阵营和自由社会民主阵营,并把“颓废”一词送给后者。马赫尔兹(Mahrholz)也采纳了这种办法。他在本世纪二十年代说,一个“秘密德国”正在一种新神秘主义指引下与自然主义者的启蒙精神对抗。他在对能帮助建立“第三帝国”的新领袖(如同路德)进行探求时,曾属意于赫尔曼·斯特尔(Hermann Stehr)和汉斯·卡洛沙(Hans Carossa)一类作家。马赫尔兹的思想没有政治意图,但两种德国的提法看来有所不同。就在焚书运动期间,保罗·费希特(Paul Fechter)写了一篇文章,论述了与德国的剧变相应的“文学剧变”。他的观点也如出一辙:在此前二十年间,德国存在着两种不同的文学。一种可称之为“正统”的文学。这种中产阶级文学的表现范围大都离不了从社会民主到共产主义的主题。这是一种充满心理学、“分析”、色情的伪文学。这种文学的主题脱离生活实际,美学风格矫揉造作。与这种文学并行发展的还有另一种文学。这是地地道道的德国文学,因为它们是充满对德国传统语言感受的艺术。“正统”文学的代表称德国的伟大作家是雷马克(Remarque)、孚希特万格(Feuchtwanger)、海因利希·曼(Heinrich Mann)和阿诺德·茨威格。另一类德国人则声称另外一些作家才真正值得一提。他们的地位是那些“正统”文学作家所无法企及的。如果有人追问,他们会列出一串鲜为人知的名字:保罗·恩斯特(Paul Ernst)、汉斯·格雷姆(Hans Grimm)、赫尔曼·斯特尔、威尔·沃斯泼(Will Vesper)、阿格涅·米盖尔(Agnes Miegel)和彼德·多佛勒(Peter Dorfler)。这种文学过去、现在都不曾受到注意,是处在底层的艺术,似有若无,因为那些“举足轻重的人”对此一无所知。这种文学只为少数人了解,且远离大都市的文坛帮派。

费希特说的这些话当然是不真实的。他所谓的真正的“真正德国艺术”并非

一种地下文学，也没有默默无闻地被普遍忽略。正相反，出版纪录表明，这类文学作品销量甚大、知名度甚高。当然也的确受到一些人的敌视和排斥。费希特这样说无非是想提高其身价，以求清除左派文学、犹太文学、和民主文学。他要为服务于纳粹事业的、以种族和生物学为基础的文学扫清道路。农民文学被看作是最适合新德国的文学。纳粹的历史学家对此予以极大关注。都市是堕落的，是浮游无根的，它不可避免地要去表现阶级冲突。应当把阶级冲突从文学中清除出去，代之以德国人和谐的社会理想。在这理想的社会中，不再有资产阶级、工人、农民之分，只有一个同心同德的“民族共同体”（folk-community）。这不是共产主义意义上的兄弟或同志关系，而是同宗同族的日耳曼人之间的关系。为了实现这个目标，第三帝国费尽心机要琢磨出一本统一的谱系来，以证明自己出现的必然性。它在德国浪漫主义文学中找到了自己的部分渊源，例如亚当·穆勒（Adam Müller）或格雷斯（Görres）；又在稍后的民族解放战争中的一位代言人阿恩德特（E.M.Arndt）找到了一部分。荷尔德林因创作了诗歌《德国颂》（‘Gesang des Deutschen’）而倍受赞扬。此诗的第一行“啊，祖国，万国的心脏！”经常被引用。他的诗作《为祖国而死》也常被引用。此诗被誉为最伟大的德语战争诗。格拉培（Grabbe）也复活了，这位戏剧家认清了领袖和人民之间关系的症结所在。赫贝尔（Hebbel）被认为是充分北欧化的作家，因为他的作品像《尼伯龙根之歌》一样探讨了日耳曼人的主题。瓦格纳自然要受到喝彩，这不仅是因为他对德国神话的表现，而且因为他的带有反闪族倾向的论文。雷尔（Riehl）也被挖掘出来，因为他首次以民众为取向、对日耳曼民族进行了社会学研究。还有其他各类反自由的哲学家和思想家被套上挽具，为民族主义者的事业服务。尼采即是其中之一。当然对尼采的利用是有选择的，因为他对德国文化持批评态度，对法兰西表示赞赏，对“金发野兽”（Blond Beast）痛加斥责。影响较大的倒是那些不那么显赫的人物，如戈宾（Gorbineau）、拉伽德（Lagarde）。还有豪斯顿·斯特瓦特·张伯伦（Houston Stewart Chamberlain）。缪勒·范登布鲁克曾拼凑出一本上千页的论“日耳曼人”的书，煞费苦心地对国家形态作了分类，但更重要的是他那带有预言性的书名《第三帝国》（1923年）。纳粹还极力要证明“阿道夫·希特勒的日耳曼社会主义和施本格勒的普鲁士主义之间”完全一致。然而，尽管施本格勒受到戈培尔的礼遇，这位《西方的没落》的作者仍拒绝加入国社党。在文学方面，国社党的宣传家们还追溯到了世纪之交的所谓“家园文学”（Homeland Literature）：那些伦勃朗式的日耳曼人（Rembrandt-German）。朱利尤斯·朗本（Julius Langbehn）、弗利德里希·莱恩哈特（Friedrich Lienhard）和阿道夫·巴特尔。

朗本的《教育家伦勃朗》（1890年）是一本取得了巨大成功的作品，曾再版多次，卖出了数千册。此书的主旨是文化批判。俾斯麦的第二帝国表明，经济和政治的胜利并不一定能成功地唤醒文化。必须为伟大的德国文化的到来铺平道路。这种文化在各个方面都应当是帝国的真正代表。俾斯麦和威廉二世创建并巩固了第二帝国，他们应当为此受到颂扬。但目前需要的是一种新的灵魂革新。这种灵魂革新以中产阶级的小规模产业为基础，植根于日耳曼人的地区，依靠一切反资本主义和反民主的个人势力的力量。伦勃朗是个伟大的画家，也是个伟大的低地日耳曼人；是一个现实主义者，也是一个理想主义者。这就是未来的模式：

艺术家、农民、国王有福同享、有难同当；无论是福是难，他们都与人们所说的家园在一起，与世界上最宝贵的东西在一起。病弱的天性会认为这是一种怪僻的理想，遥远缥缈；然而它却如此切近：家园就是理想。就此意义而

言，日耳曼人和（如果你愿意）低地日耳曼人具有特别理想的天性。

《教育家伦勃朗》追求的目标是小资产阶级、农民和帝国权力中心的联合。伦勃朗式的日耳曼人攻击自由主义是进步党的货色，是实证科学，二者都表现了那个时代的民主、消极的精神，这种思想要把所有的事物、所有的人一律拉平。猖狂的现代资本主义也是一股要求变动的势力，但对它的攻击已被转移到反对同化犹太人和大都市暴发户的方向上。对金钱的粗俗崇拜作为一种北美人和犹太人的货色传播开来，柏林在其左右下越来越堕落。书中请求真正的日耳曼读者为净化污水坑般的大都市出一把力。最重要的受到阻碍的理想是一个团结一致的国家，这个国家要强加到整个欧洲头上，德国就是这样一个国家。一旦它有了实力，就要成为欧洲国家联盟的天然领袖（最后这个想法和其他一些同类理想一样，都证明了国社党人头脑平庸、急于求成）。就文学方面而言，《伦勃朗》的攻击较为有力，而在对未来提出具体设想方面则较为空洞。这些都十分模糊。此书清楚表现出的是对莱辛和整个启蒙运动的抨击，对左拉和自然主义的贬斥。这在国社党的统治下成了官方路线。就自然主义而言，格哈特·霍普特曼（Gerhart Hauptmann）是著名的代表。在魏玛共和国，他受到官方的揄扬。在1922年他六十大寿之际，对他的揄扬达到了高潮。庆祝活动持续了四个月之久。开始是在布勒斯劳举办格哈特·霍普特曼节，共和国总统在庆祝活动上发表演说。1933年，霍普特曼并未离开德国，却加紧巴结新政权。当德国于1933年脱离“国际联盟”时，他曾声援政府。他还出席了帝国文学学院的成立大会。1933年11月16日，《人民观察家报》发表了一篇文章，讽刺了霍普特曼的见风使舵。他在国社党的一次集会上，又是致纳粹式敬礼，又是唱《豪斯特·威赛尔之歌》。但尽管见风使舵，他在第三帝国仍被归入“不需要”的一类人中，他的作品被判定为不合时宜，屡遭攻击。纳粹明白，他的“转向”（Gleichschaltung）只是一种表面的姿态，因此他们也对他和他的作品采取了相应的措施。甚至在1933年以前，霍普特曼和自然主义就受到了攻击。反对他的观点和反对其他自然主义者，如苏德曼（Sudermann）、霍尔兹（Holz）等人的观点都是一样的：自然主义只会否定、控诉和批判，他们体现不了理想，在他们的作品中找不到英雄，他们提供不出积极的东西，他们拿不出未来的希望。此外还有，“自然主义是实证、理性时代的文学表现，因此特别容易受犹太人主知主义的影响。”真正的德国艺术永远不能是自然主义的。因此，德高望重如霍普特曼者也只能被利用来做宣传，特别是对外宣传。在国社党统治的德国国内却得不到真正的赞扬。

在阿道夫·巴特儿身上可以看到朗本的影响。他们对启蒙运动和自然主义抱有相同的基本态度。他是国家社会主义最有影响的先锋之一，他的文学史在许多方面为国家社会主义提供了基本态度。希特勒本人对巴特儿有很深的印象，1926年在魏玛拜访过他。1942年巴特儿八十岁生日之际，希特勒封他为国社党荣誉党员，授予他金质勋章。这种勋章通常只授予“老战士”。巴特儿以反闪族思想而闻名。他把这种思想应用到文学领域，并且带上了空前的歹毒和莫名的仇恨。在浪漫派文学之前的德国文学中，也出现了一些反闪族的言论。十九世纪后半期，著名的民族自由派小说家弗雷塔戈（Freytag）不断在作品中品评犹太人，主要是在金钱方面。在政治领域，德国工人阶级的组织家费迪南德·拉萨尔（Ferdinand Lassale）是最早受到反闪族者攻击的目标之一。豪斯顿·斯特瓦·张伯伦把金钱和社会主义政治两项因素合在一起搁到共同的敌人——犹太人——身上。巴特儿也做过这样的联系，并将其运用到文学上，把犹太人说成是自由主义者、社会主义者和资本主义剥削者合为一体的人。和朗本一样，他的出发点也

是对第二帝国文化局面的批判。他谴责十九世纪七十年代是堕落的新闻出版时代；他将自由派和民主派的“颓废”特别归罪于犹太人，呼吁来一场精神革新以御之。巴特尔的理论以生物学为基础。他是要煽动起民族仇恨以抵抗外国的文化输入，在往昔寻找文化衰落的根源，例如像海涅这样的犹太人。照他的说法，资本主义导向纵情享乐，摩登时代的标志就是粗俗的唯物主义，社会民主造成世风日下：所以现代社会的主要特征就是病态的悲观主义和道德败坏。在巴特尔看来，韦德卡恩（Wedekind, 1864——1918，德国戏剧家，作品常以性为主题，是表现主义和荒诞派戏剧的先驱——译者注）是“近来德国人堕落的巅峰。”他的文化考察除了做出否定的一面外，也提出了积极的建议。如果通过回归乡土艺术能制止堕落倾向的蔓延，那么还是有实现拯救的希望。他把乡土艺术看作是对故土自豪感、健康和乐观主义的源泉。最重要的是他认为自己代表了向“最具日耳曼意义的理想”回归的潮流，并把这种理想运用到了创作和批评的实践中。他最著名的小说《迪斯玛什人》（<The Dithmarschers>Dithmarschen 是德国石勒苏益格—荷尔斯泰因州的一部分，位于日德兰半岛西岸。原属丹麦。1867 年归属普鲁士。——译者注）在 1928 年售出二十多万册。他决非孤家寡人。一些俱乐部和文学期刊通常都与受到蔑视的大都市的波希米亚人的生活联系在一起，然而民族主义者的圈子也包容了他们。巴特尔在费迪南德·阿文纳里乌斯（Ferdinand Avenarius）的《昆斯特瓦特》（Kunstwart）中、在海因里希·索恩雷主编的期刊《故土》（Das Land）中、在冯·格洛休斯（von Grothuss）的《敲钟人》（Türmer）中都找到了知音。最让他有知己之感的是弗里德利希·莱因哈特。此人因其乡土小说和实用主义著作《柏林的优越地位》而出名。在后一本书中，他抨击堕落的资本主义都市，呼吁返归土地。由于种种原因，主要是因为他是一个真诚的理想主义者，“返归土地”的口号被纳粹接受下来。而莱因哈特本人于 1929 年去世时尚籍籍无名。

这些国家社会主义的先锋们有一个共同点，那就是倒退的艺术观。现代主义遭到排斥，前瞻变成了后顾：一直后顾到德国古典主义的某些方面（剔除了其人道的和文化的基本成分）；后顾到某种经过挑选的个人主义幻景上（尤其是有关伟大的艺术家和伟大的领袖的幻景）；后顾到革命后的十九世纪五十年代，巴特尔在这个年代里发现了诗化现实主义者奥托·路德威格（Otto Ludwig）和北方的日耳曼人荷贝尔（Hebbel），对他们大加赞赏。这种倒退艺术观的基调由于巴特尔的作用，成为即将出现的法西斯文学的特征。这是一种苍白、肤浅的现实主义，是一种伪古典。任何非日耳曼的因素和任何现代的因素一样，都是受到排斥的。

在文化领域，特别令国社党沾沾自喜的是。他们从十九世纪找到了一位巨人，可以宣布把他收归己有。瓦格纳是十足的浪漫派，也有十足的“民族性”（Völkisch），能满足他们的一切要求。豪斯顿·斯特瓦·张伯伦通过与瓦格纳家联姻而得以充分接近这位大师，这已显露了某种端倪，并成为对这位大师膜拜的滥觞。希特勒本人也加入了膜拜者的行列。白莱特（Bayreuth）被宣布为国家圣地，瓦格纳则被利用来向人民灌输纳粹版本的“民族联盟”思想。他也体现了画家和音乐家、精神领袖和政治领袖的完美结合。当然，他还是一个直言不讳的反闪族主义者。瓦格纳发展了德国的神话世界，塑造了日耳曼人的英雄。而照罗森堡（Rosenberg）的看法，他还表现了北欧人的精神及北欧人美的理想、意志的力量、为建功立业进行的斗争。瓦格纳不仅塑造了英雄，也刻画了恶棍。在这方面他为纳粹那种“非亲即仇”的思维方式开了先河。

独裁的要求、对没有阶级差别的民族联合体的浪漫幻想、十恶不赦的恶棍(只有用神话方式才能塑造出来)的清晰画像在表现了严肃的交锋和恶作剧的音乐剧中融合起来,为下等人(Unter)和超人(Übermensch)的关系提供了模式。(Robert Edwin Herzstein, When Nazi Dreams Come True. The Horrifying Story of the Nazi Blueprint for Europe. A look at the Nazi Mentality 1939-45 [London, 1982])

纳粹对待瓦格纳也像对待其他德国文化遗产一样,只不过是利用来为他们自己的目的服务。瓦格纳实际上是个现代主义者,他是颓废的。与其说他是个幸福的乐观主义者,不如说他是个悲观主义者。把他看作是国家社会主义者是对他无耻的利用。当然瓦格纳的确有足够的东西让纳粹加工利用,从中甚至可以找出对世界毁灭的预言,以及对“第三帝国要像史诗英雄西格弗里德一样被毁灭”的预言。

不要以为无人支持巴特尔的观点,或以为他抹煞得那么多,留下的岂不太少了。在任何时代、任何国家,把现代艺术看作是晦涩而又危险、不可捉摸而又颓废堕落的东西加以谴责,并引导大众支持这种谴责,都是十分容易的。这不仅是国社党政治方面的权宜之计,其中也包含着他们的基本信念。通过与社会党、共产党、民族党、中心党竞争,争取到蓝领工人、白领工人和农民的支持,国社党把自己变成一个群众性大党。为达此一目的,他们曾准备了一系列策略。同样,在文学领域,国社党把自己看成是一场文化革命运动的代表。某些党员还试图与激进的先锋派合作。正是在这种情况下,表现主义差不多成了国社党的文学风格。然而,只有转向传统的乡土文学才有获得群众支持希望。纳粹也正是这么做的。此外,文学后退到生物和神话的领域,也可满足国社党意识形态对艺术形式的全部要求。社会主义从未在乡村社会扎下根来;对保护私有财产不受威胁,乡村的情绪格外高涨。并非所有的地方性乡土文学都是法西斯主义文学,这类文学在德国和在其他国家一样,也产生了一些优秀小说。威廉·冯·波伦兹的《土包子》(The Büttnerbauer)就是一个很好的例证。这样的文学不过是为对抗现代社会的骚动不宁提供一种根基感和稳定感。资本主义打破了那种制约人们与自己的工作和社会地位关系的古老法则。这在那些传统的生活方式数世纪一成不变的农村表现得特别明显。迁移的自由和人口由乡村流向城市不仅突然造就了德国的那些超级大都会,而且解除了数世纪以来都认为不能解除的契约关系。许许多多的人,无论是富人还是穷人,无论是封建地主还是农奴,都对这种戏剧性变化感到不自在,都渴望在变幻莫测的现代社会得到一种保障、一种稳定感,哪怕是以文学形式造成的幻景也好。乡土文学表现了一种对人们在其中生长的环境的亲切感,一种远离现时代各种社会性、政治性矛盾冲突的安全感,因而在许多地区大受欢迎。但这种文学也绝不是温情脉脉的,它经常鼓动人们准备为保卫自己所拥有的东西而战斗。从城市回到乡村绝非意味着回到一个完全诗化的、田园般的和谐时代,因为农民也像士兵一样表现得有能力保卫自己、保卫家乡,如果必要也不怕流血。从一开始,这种倒退的文学就极富进攻性。这种文学也并非只局限在德国。吉奥诺(Giono)、蒂默曼(Timmermans)和莫里斯·巴雷斯(Maurice Barres)等人的名字已经表明了这一点。当然,国社党德国一般只在北欧诸国寻找他们赞扬的作品。特莱弗·古尔布兰森(Trygve Gulbrandsen)在第三帝国拥有最广泛的读者群,虽然他从未宣布忠于第三帝国。冰岛作家昆纳·昆纳逊(Gunnar Gunnarson)在德国也受到了过分密切的注意,特别是在1934年他公开宣布支持新政权后。1937年,他接受了汉堡市的亨利克·斯蒂芬奖。1940年他又和瑞典女作家克拉

拉·诺德丝特罗姆 (Clara Nordstrom)、荷兰女作家乔·万·阿默丝库勒 (Jo van Ammers-küller) 同游德国，在柏林受到了元首的接见。克纳特·汉姆逊 (Knut Hamson) 也同样积极支持第三帝国。1933年后，他的作品在德国大受欢迎。他本人也始终被高度评价为德国真正的朋友。他多次公开声明支持第三帝国，甚至为德军入侵挪威辩护，声言挪威人的抵抗毫无意义。他还出面支持吉斯林，赞成欧洲在德国领导下与英国作战。沃斯泼称他是“我们时代最伟大的作家”。

国社党敬重、揄扬的传统文学样式不只局限于长篇小说。德国的民谣源远流长，可以追溯到神话时代。它语言简洁，对命运的不可抵御有较深感受，眷恋死亡，因而特别适合煽动新的民族主义狂潮。韦德卡恩德和布莱希特曾试图揭示民谣这种形式可以通过吸收城市市井语言向另一种方向发展。但民族主义者认为这种民谣是“非日耳曼”的，完全加以排斥。他们欣赏的是十九世纪和十九世纪以前的民谣风格。在鲍利斯·冯·蒙希豪森 (Borries von Münchhausen)、阿格涅·米盖尔、鲁鲁·冯·施特劳斯 (Lulu von Strauss) 和托内 (Torney) 的倡导下，传统民谣获得了引人注目的复兴。这些倡导者在第三帝国的文坛上都占有显赫地位。

但是在德语地区传统文学领域名气最大的是另一位作家的作品，这个作家就是赫尔曼·隆斯 (Hermann Löns)。今天人们只记得他是一位风格纯朴的民歌体诗人，远离意识形态的冲突。不过他也写了反英歌曲《我们毕竟靠近英国了》(Dem wir fahren gegen Engelland) 两次大战中这首歌都曾传唱过。此外，他的描写德国农村风光、狩猎活动和士兵简朴生活的诗歌也在几本歌集中流传下来。当他由诗歌创作转向长篇叙事作品的创作时，意识形态因素就加进来了：这就是古代贵族和古代农民的联姻。这在《自卫的狼》(The Wehrwolf) 中表现得最清楚。瓦尔特·林登 (Walter Linden) 准确地把这部长篇小说说成是“民族”运动的经典。小说为自由军团 (Freikorps) 小组和第一次世界大战后的私立法庭 (Feme) 的杀人犯提供了典范和行动样板。它为民族主义的青年团体提供了象征，还增加了第二次世界大战最后阶段的希特勒青年团的荣耀。这部小说名闻遐迩，影响不可低估。1939年售出 565000 本 (1933年售出 375000 本)。小说主要描写“卅年战争期间”农民反抗兵匪抢掠的行动。为了避免误解，小说一点也没把农民与革命者相提并论，并且把农民与一无所有的无产者阶层区别开来。只有那些拥有土地和仆役的人才被允许进入“自卫的狼”阶层。此外，“自卫的狼”也小心翼翼地求得朝廷和教会对他们行动的支持，以此表明他们的行动完全合法，理应受到嘉勉。小说还指出，农民不只是那种为了养家糊口一辈子与土坷垃打交道的人，他们还有能力保卫自己的土地不受侵犯。同样，“自卫的狼”在时间的推移中承认的牧师也不仅是一个和平福音的传播者；他必须表现出战斗的能力，必要时还要杀人。

有人把“血与土”文学的基本要素归结为，第一，安居乐业；第二，为保护安居乐业而进攻。这是这本小说的基本模式。第一章描写蛮荒时期的农民。他们面孔苍白，头发金黄，很久以前就从北方迁来，找到一块落脚之地，盖起了房子，然后把土地清理出来，与熊和住在沼泽地里的深褐色人种作战。时光飞逝。1623年将到时，人们谈论起战争。战争、饥荒、火灾和瘟疫接连降临到这块土地上，农民们到了该为自己的利益做出决定的时刻了。其中一个农民这样描述保卫故土的问题：

无论哪个吉普赛人或异族的家伙，只要在这里一露面，当场就要挨一顿鞭子。贱民只要碰上可偷的东西就不会放过（当兵的也一样）。上个礼拜就有这么两个家伙在艾勒邵森的耕地里偷了一匹马，结果给悄悄绞死了。这么做绝对

没错。因为他们本来就算不得真正的人。再说他们干吗不待在自己的地盘上？

这段话就是就是那位把法律攥在自己的手心里的治安员讲的。这是对付一切情况的策略，是处在包围中的人们的意识，是白人为保卫家园不受外来者侵犯而采取的应急措施。所有人都同意团结一致。伍尔夫在第一次打仗时说了下面这一段话：“任何人要想碰碰我的或我的同胞的头发，我都要让他们血流成河。”此后，他多次重复过这段话。在作品结尾处，他果真使人血流成河。杀人不断进行。人们在武器柄上刻上记号纪录杀人的数目。农民们此刻退守荒野，建起了一处防卫据点。他们发了誓，并按神秘的数目选出了入伙的人。

不要以为这样的小说对爱情完全不感兴趣。作品很快就表明，德国妇女的生活任务就是对又种田、又打仗的丈夫忠贞不渝，做一个好主妇和好妻子。作品不断写到生养孩子。但对爱情场面的描写还是比较纯洁动人的，并无色情和刺激的成分。这个组织严密的社团日益壮大，因为他们大家并无差别，都是勤劳的人，都是既为自己也为大家工作。只有外部世界与他们对立。虽然他们不断杀人，但他们并没有耻辱。这一点得到了神父的肯定。神父告诉他们：他们的良心是清白的。大公也肯定他们的行为是正义的、合理的，甚至还对他们的无畏精神予以嘉奖，称他们是人人皆应效法的楷模。这部小说的引人入胜之处主要在于它把杀人者的欲望与合法性结合起来。很显然，从小说的叙述方式看，其观点不仅适用于十七世纪，作者还想用来解决现代世界的问题。小说的最后表现了选举一位农民进入国会时的欢欣。但小说的旨意并非主张通过国会的秩序来解决社会和政治的问题。小说翻来覆去提供的都是集中力量进攻的榜样。这部小说的影响十分可观——代理发行此书的右翼出版商尤金·迪特里希（Eugen Diederichs）把这部农民编年史卖出去数十万册。它那用单纯语言表现出的单纯寓意、它的感伤情调、它那粗鄙的边疆人的幽默令许多人爱不释手。隆斯本人也依从自己的律令，一次大战刚爆发就入伍参战，1914年9月战死疆场。死前还曾呼唤英雄从群众中脱颖而出，拯救日耳曼民族，带领这个民族走向胜利。

保罗·恩斯特没有这样巨大的影响，但国社党人也承认他是他们的先驱者之一，并给了他相应的赞扬和宣传。他也尝试写过乡土小说，但不太成功。后来有一个时期，他又关注社会，努力于自然主义的文学创作，最后才在以历史为题材的史诗性作品和最守规矩、最守传统的戏剧创作中找到了真正的归宿。其作品描写了贵族、领袖人物，表现了对悲剧命运的领悟。恩斯特的古典主义体现了受到国社党赞赏的碑铭体风格（monumental kind）。雷纳·舒洛塞博士（Dr Rainer Schlösser）在一篇发表于《民族观察家报》（Völkischer Beobachter）上的长文中曾阐述了国社党戏剧的责任。他号召写英雄戏剧和民间戏剧，把约斯特的《施莱格特》和保罗·恩斯特的喜剧《潘塔隆父子》誉为理想的纳粹喜剧的奠基作。纳粹一掌权，保罗·恩斯特就宣布自己加入国社党，不久后就死去。

隆斯与保罗·恩斯特及第一次世界大战后的文学的区别在于，后者的极端民族主义是实实在在政治性的，而前者是整体上有政治化的倾向。战后出现的是一个共和国，这是民族主义者死也不肯接受的。军事失败、革命和显然要区分阶级的社会主义势力的崛起导致了传统的反民主势力恶性膨胀。前线战士看到胜利的果实被人剥夺，本该属于自己的荣耀被人剥夺，他们眼前的社会、政治状况与当年他们走进战壕时留在身后的状况大相径庭。当然，在自由军团和保卫家乡的组织中还有军人的工作，魏玛共和国的政府在某种程度上还指望他们来抵御革命。

但他们所期望的并不是这些。显然，这状况不会过去。战争曾是他们的生命，因此也就不必惊讶二十年代出现了一大批美化所谓的从战争熔炉中出来的新日耳曼人的书。表面看来，这类由前线战士写的描写战争的书只事实纪录，但情况很快就表明并不止于此。这些著作充满了对战后德国的仇恨，作者们觉得自己无力对付战后复杂的社会。这类书的总体倾向是把注意力完全集中在战争上，把前线看成世界，好像只有在前线一个人才能显出自身的价值，在死神的包围中，生命格外充实，人们不知道厌倦。在这类著作中，战前德国要么根本不存在，要么被表现为一个死气沉沉的、机械的东西。前线将士保卫的家园被恶棍和发国难财者所利用。政治是肮脏、腐败的竞赛；竞争和阶级冲突分裂了这个国家。然而在前线，一切变得多美好啊！“自卫的狼”之间有着兄弟般的情谊，大家为一人，一人为大家。在前线，集体行为有真正的基础，也能够找到真正的大众精神和袍泽同心的榜样。这种在前线形成的死生与共的关系显然是由高踞于众人之上的领袖权威来巩固的。一切都成为某个更大的整体的一部分。在这样的队伍中，每个人都有生存的保障，都能取得最终的胜利。这种说法显然是要拉拢群众，与马克思主义的集体行为模式一争高低。应当承认，这种工作的确取得了成效。国家社会主义本来就是作为一场群众运动发动的，这是吸引群众的方式之一。战争已展示出自己的社会主义，一种民族的社会主义，而不是政治的或无产阶级的社会主义。这种社会主义可以动员整个国家为战争出力。在“自卫的狼”中，不仅农民可以变成士兵，工人也可以变成士兵。

尽管《自卫的狼》展示的精神和象征在国家社会主义的德国已变成现实，但有人认为该小说的思想与纳粹党的路线之间仍存在着巨大差异。另一本小说提供了更好的样板。这就是赫尔曼·伯特（Hermann Berte）的《维尔特费伯——永生的日耳曼人；寻找家园者的故事》（1912年）。这部作品不仅把尼采的思想和民族主义意识形态、纯粹基督教（pure Krist，反闪族基督教的德国翻版）的观念揉和起来，而且为纳粹政权提供了最重要的象征。这部小说有一个场面表现了真正的日耳曼血统的衰败（“纯种的犹太人比纯种的白人还多”）。在这个时代，通过选举产生的官僚机构代替了血统的领袖，此时日耳曼人的英雄站出来阐明了自己的立场。

维尔特费伯站在尘土飞扬的大街上，用手杖轻松随意地在土上画出一个圣约翰十字架。接着他又在十字架上用力补了几笔。看哪！那凹凸分明地出现在沙土地上的正是一个古代的 字。这位骑士的嘴里吐出一口血：“你相信它吗？要是它复活了会出什么事？”

事实上这东西很快就复活了。在1920年3月流产的卡普暴乱（Kapp Putsch）中，艾哈德（Erhard）船长的海军自由军团就曾在柏林上空升起了 字旗。这个带钩的十字历史悠久。吉多·李斯特（Guido List）于1910年在一本题为《雅利安一条顿人的象形文字中》的书中对它的历史作过描述。此后，这个象征着火焰、太阳和拯救的符号不断被泛日耳曼的异教徒社团和反闪族组织采用。暴乱流产三个月后，希特勒就采用 字作他的党旗，同时他也接受了第三帝国的说法。在《我的奋斗》中，他这样解释三种“帝国的”颜色：

红色代表社会主义，白色代表这场运动的民族主义理想，黑色的 字象征着为雅利安人的胜利而奋战的使命，同时也象征着为争取由过去到未来永远反闪族的创造性事业理想的胜利而奋斗的使命。

在纳粹统治时期，伯特成为文坛上的首要人物。他的前程有了保证。在一首关于诗人作用的诗中，他写到：

帮助灵府重新
充满质朴的血性！
给胆小鬼注入勇气、勇气，
他们需要的，是命令。

阿图·丁特（Artur Dinter）在稍后写出的一本历史小说中就有意要帮助灵府重新充满质朴的血性。这部小说题为《破坏血统的罪人》（1922年），主人公名叫赫尔曼，他诚心诚意地爱上了约翰娜，并向她求婚。虽然约翰娜里里外外一把手，是个无可挑剔的好妻子，但这桩已结出果实的婚姻并不幸福。约翰娜在生她丈夫的孩子时暴露出了过去的历史。丈夫惊恐地看到她生下的是一个头发乌黑带卷、皮肤黝黑的犹太孩子。约翰娜坦白了她十年前曾被一个犹太军官勾引，后来又被遗弃。她怀的孩子生下来就死了。但在她眼里，赫尔曼的孩子才是她第一个孩子。后来赫尔曼发现了一条生育规律。这个谜才算解开。这条规律就是，纯种的母马一旦与劣种公马交配就给毁了。纯种生物的全部器官都被毒化。这一研究成果就构成了此书的道德观念：

犹太少年每年都要勾引成千上万的日耳曼少女，日复一日，年复一年。现在该考虑考虑这种状况给日耳曼民族带来的危害啦！

赫尔曼立刻从妻子的嘴里问出了那位犹太军官的姓名和所在部队，径直去找到了他，要求用决斗都来解决问题。这个要求被拒绝，赫尔曼当即给了他一枪。他离开时无一人敢阻拦。等赶回家里，他发现妻子、孩子都已死去，吗啡针仍扎在妻子的心脏处。这部小说在纳粹统治时期成为倍受赞赏的作品之一，但丁特的文学生涯并不像他期待的那样辉煌。

第二章 国民性格

国家社会主义的先锋们并非随时随地都只表现出反闪族的思想因素，一些来自德语地区边缘的作家常常指出还有其他“劣等”民族。其中的斯拉夫人比犹太人更受注意。艾尔文·吉多·科尔本耶（Erwin Guido Kolbenhyer）在国社党政权垮台后仍活着。他至死也未认识到有改变观点的必要。当年他曾把希特勒和纳粹运动看成解决德国问题的出路。对于把他引向这一结论的思想他也丝毫未曾怀疑。很显然，他是个作家，不是个政治家。他看不清他曾追随，并在小说、戏剧、诗歌和小册子中为之辩护过的民族主义路线的内涵或许可以理解。他出生在波希米亚，早年目睹了奥匈帝国的解体和好战的斯拉夫民族的兴起。德语，这个支撑着摇摇欲坠的帝国的唯一因素，被迫将官方语言的地位让给捷克语。在他看来，这似乎标志着苏德台地区德国人的末日。实际上奥匈帝国的解体过程此后还有五十年之久，然而他的基本态度早年就形成了，这个态度就是，要求保留德语，仇恨斯拉夫人，同时希望出现一个更加广大的德国人的祖国。毫不奇怪，由希特勒一手操纵的德奥合并会受到他这一类人的欢迎。科尔本耶刚开始从事文学创作时是个典型的不问政治的德国知识分子。但他生活的时代毕竟是一个审美领域激烈政治化的时代，因此他也逐渐右倾、越走越远。他走的这条路很有时代特征。边缘人比正宗日耳曼人更加日耳曼化。他生活在一次大战后的德国。他发现共和国不合他的胃口，很快就指摘起议会制的缺陷来。有人认为他的立场与托马斯·曼（Thomas Mann）的《与政治无涉者的沉思》所表达的立场很接近。他们都否定民主和虚伪的保守主义，相信德国对欧洲的责任，倾心于以尼采为代表的、毫无理智与逻辑可言的极端保守派，支持1914年7月在德国出现的战争狂潮，坚持认为一个强大的德国是维持欧洲和平的前提条件；从形而上学出发理解“民族”的概念，倾向于将歌德与俾斯麦相提并论，把领袖看成是民族的代表，赞赏德国人在战争中的表现。虽说科尔本耶和曼在刚起步时都持这一类观点，但托马斯·曼后来成为共和国的坚定捍卫者和国家社会主义的死敌；科尔本耶则越来越严厉地谴责共和国，拥护国家社会主义。或许科尔本耶的边缘德国人身份是造成这种不同发展的主要原因。苏德台地区德国人都和科尔本耶一样视斯拉夫人为仇敌。这种情况使他只能接受民族主义者的观念。但科尔本耶是个真正的知识分子，他曾研究过哲学、心理学和自然科学。他并不是一个浅薄无知的种族主义者。相反，他曾试图运用“生物学”理论来解决社会史和文化史的课题，并由此按当时方法描绘出一幅庞大的历史全景图《石匠行会（Bauhütte）——当前的形而上学因素》这一哲学理论的核心，科尔本耶称之为“原形质”（Plasma），即生命的基本材料。由此出发，经过植物、动物和人类社会，他勾画出了一幅包容了种族、人民、家庭和个人的世界图景。问题的核心是“白人种族”，需要让年轻、健康的种族（日

耳曼)取代老朽的种族(罗马—地中海人)而居于领导地位:他用了一个神秘的伪科学词汇“民族觉醒”(Volkwerdung)表达他的认识,这个词指的是雅利安这样的种族取得领导地位和走向成熟的不可避免的过程。他把神秘主义、灵魂、心、生命看作是日耳曼民族的本质因素,把文明、利益动机、定量化和逻辑都看成是非日耳曼因素而加以排斥,把这些因素都送给了仇敌(犹太人、地中海人和斯拉夫人),这表明他已与纳粹的意识形态走到一条路上了。确实有人指出过,科尔本耶所宣称的最正确、最真实的历史观差不多是直接引出了卢森堡的《二十世纪神话》。科尔本耶的政治活动主要集中在二十年代和三十年代,这时期他写了许多文章和小册子,宣扬民族革命,但他的主要论文《人民解放运动的生物学基础》(1933年)和《民族革命与日耳曼精神的复活》(1933年),单从题目就可以看出作者的生物学取向。1932年他加入了国社党。因为在他看来,国社党就意味着从凡尔赛和约的种种要求中解放出来,意味着一个更广大的德国有出现的可能。他认为德国境内的日耳曼人不像境外日耳曼人那样已意识到生物学意义的不平衡。希特勒的政治活动正是要公平处理科尔本耶所谓的自然事实。希特勒来自奥地利的边缘地区,所以他能从外部看问题。他把整个生命都献给了德国的统一。有人认为,希特勒和其他极端民族主义者的区别在于,希特勒强调日耳曼人与奥地利斯拉夫人混居的边缘地区,以及由此认识得出的结论。这自然对科尔本耶有吸引力。但这并未使他毫无保留地支持纳粹党和纳粹政权。他的个人主义立场十分坚定。长期以来,他不断与反对派辩论,攻击罗曼·罗兰,为焚书行动辩护,翻来覆去地申明自己的信念,那就是德国的民族主义只是在德国领导下实现欧洲统一这一理想的最初阶段。正巧在这一时期,科尔本耶接受了苏德台地区日耳曼文化协会会长一职,成为“纳粹以文化支援苏德台地区日耳曼人的领袖人物。”这个地位使他有可能在一定程度上帮助某些冒犯了纳粹政权的文学同行。比如,1933年工人诗人卡尔·布洛热(Karl Bröger)就是由于他的斡旋而被从达豪集中营释放。这位诗人表现第一次世界大战中战友之情的诗曾被纳粹利用过。但科尔本耶绝没有反对纳粹政权的活动,也没有参加抵抗运动。虽然他后来声言自己完全不知道以国家社会主义的名义犯下的滔天罪行,但实际上他一直到了1945年都支持希特勒政权。他说他从来就不是一个反闪族主义者,还说他对那些旨在灭绝犹太人的政策一无所知。毫无疑问,苏德台地区的背景加上以“生物学”为基础的极端民族主义观念把科尔本耶引进了纳粹阵营。同时,他和许多民族主义的作家一样,总感到自己的作品没得到承认(尽管数次获奖)。他打算从意识形态的角度进行一些实际的曲解,以证明自己的观点符合国社党的意识形态,只要这样做能得到他自以为应该得到的承认。他的“石匠行会”(Bauhütte)哲学没有引起足够的重视,他的小说和戏剧尽管受到很多好评,但也没得到他所追求的更广泛的承认。或许正因为这样,当他感到自己的创作力逐步衰竭时,便更直接地涉足政治领域。这样做违背了他的根本利益。他作为一名作家的声誉此时自然也就黯然失色。如今已几乎无人认真对待那曾经引起轰动的“巴拉塞尔苏斯”三部曲。这部作品的主角是一个天才的艺术家,他的生活和创作都在“巴拉塞尔苏斯的第三帝国”达到巅峰,概括了情感、宗教信仰和力量的“日耳曼人的深层价值”。

另一位作家也植根于奥匈帝国的文化传统,并注定和科尔本耶一样成为一个泛日耳曼民族主义者,他就是约瑟夫·温俄伯(Josef Weinheber)。初看上去,这位纯形式的、纯诗的预言家在穿制服的褐衫党匪徒的队伍中显得极不相宜。然而他很早就宣布转向国家社会主义,直到终场一直就是文化舞台上的一位头面人

物。和他的许多同代人一样，他有一个时期也信奉尼采哲学，相信“在孤独中自豪；在邪恶中取乐；在肯定生命中享受。”但这位工人出身的年轻人尚无足够的力量、信心和社会地位把他在文坛上占一席之地的理想付诸实现。显然，他最渴望的是被接受、被承认和扬名于世。他是个奥地利人，在某些方面与希特勒有相同的文化背景。与希特勒的奥地利联系在一起的反闪族思想在他身上自然也得到了发展。和许多人一样，他也感到被“另一种”文学排斥在外。只是在1932年的民族复兴运动中，他才脱颖而出。此时，温俄伯与奥地利的国社党拉上了关系。虽然此时这个政党由于对奥地利共和政体的稳定构成了威胁而仍处在非法状态。他的诗集《尊严与衰落》并未直接评说当时的各种事件，但每一部分都明显合乎纳粹的胃口。特别是他的诗作的那种华丽的古典主义风格、他以纳粹欣赏的荷尔德林的诗作为蓝本写的变体诗、他在“纯诗”方面的尝试以及他的《献给日耳曼语言的颂歌》更是深受纳粹的欢迎。温俄伯的特点是谴责时代的堕落。面对这种堕落，这位诗人或是退守于孤独中，或是用存在英雄主义来对抗。他立场保守，讨厌民主，反对共和，发展了日耳曼文化中的极端民族主义观点，还是一个反社会主义者，并且野心勃勃。维尔·沃思珀接受了他的作品。1935年3月，温俄伯被邀请到德国广播电台作广播演说。他那不仅在奥地利、而且在德国获得承认的愿望得到了极大的满足。他被授予名誉博士；奥地利政府还授予他教授职称；他还获得了莫扎特奖。他在访问德国时会见了气味相投的科尔本耶。这位城市屠户的儿子在乡下买了一栋房子，并千方百计用诗歌表明他也植根于土地之中。这种现象并不奇怪。但令他声誉鹊起的并不是这一类诗，而是一组表现维也纳古城的诗《细读维也纳》(Wien wörtlich)。温俄伯自命不凡，不屑于和里尔克(Rilke)、乔治(George)、霍夫曼塞尔(Hofmannsthal)、沃弗尔(Werfel)等人竞争，却力图要与古代的大师们一比高低。他奉萨福、阿西奥斯、荷马、贺拉斯、但丁以及米开朗琪罗的希腊语、拉丁语和意大利语诗歌为创作楷模，也学习荷尔德林、莫立克(Mörke)、德洛斯特-胡尔邵夫(Droste-Hülshoff)、歌德等德国前辈作家的作品。也就是说，温俄伯对于什么样的诗才是真正的诗有一种固定的看法，并渴望通过模仿以实现他的理想。然而在这样一个时代，要退回到一种超越时代的纯诗领域是不可能的。所以他还写过一首赞美德、奥合并的颂诗、几首献给元首的诗，一首《兵工厂工人颂》。他有着尼采式的对伟大事物的热爱及脱离道德判断的对辉煌本身的热爱。这一点导致这位“纯粹的”诗人彻底滑向国家社会主义，而不顾这股思潮的无情与残忍。或许正是其无情与残忍才吸引了他。他所企盼的民族统一终于实现，这就是德国人和奥地利人的联合。历史正在被创造出来，他自己就是历史的一部分。政治活动并不等于政党的政治策略。“人民”已像一个人一样发言。他的《还乡颂》是为1938年4月20日在维也纳的柏格剧院举行的希特勒生日庆典而作的。诗中大部分内容是把希特勒返回奥地利与奥德修斯经过长年漂泊返回可爱的伊萨迦加以对比。诗的结尾处写到：

这是以人民的名义！

这是以血的名义！

这是以苦难的名义：

永恒伟大的德国，

我们向您致意，德国！

神圣、有力的元首，

我们向您致意，元首！

幸福、自由的家园，

我们向您致意，家园。

“人民”、“血”、“元首”、“德国”、“家园”，这些都是赤裸裸的纳粹词语。他正是用这类诗及《奥地利，1934年》“把自己的名誉出卖给了政治谋杀犯和恐吓家的事业。”他并非一个可被纳粹利用来宣传的、脱离现实的理想主义者。他是一个现实主义者，决心要在政治上表现出对新主子的信任。更不必说他并非完全盲目，他多次对纳粹运动提出的批评与其说用的是一个怀疑者的口吻，不如说用的是一个信仰者的口吻。他也承认外国人把国社党说成是暴徒或许是正确的，但他又辩解说这是因为这些外国人只看到了这个民族崛起的表面现象，而没有看到其内在本质。同样，奥地利人在他的言论中时时会感到一种对于德国人干涉奥地利事务的怨恨，但这并未妨碍他在作为奥地利文化遗产最高象征的帝国徽章被德国新主子们从维也纳转移到纽伦堡时写下一篇颂词。战争的爆发把奥地利的命运和德国的命运紧密联系在一起，也把温俄伯的文学前程与纳粹政权的胜利更为紧密地联系在一起。战争对于他不仅意味着征服，也意味着白人种族的生存，意味着日耳曼人文化使命的胜利。然而在整个战争期间，温俄伯尽量避免写支持战争的诗歌，而是将精力集中于一些表面看起来似乎更为崇高的理想中去。以前他曾以一个纯形式的诗人的面目出现，现在他也同样努力于对文字进行精雕细琢。那个超凡脱俗的、带有自我表白意味的题目《这里是文字》可以表明他的意趣所在。在这方面，他与世纪转折以来某种强大的日耳曼传统取得了一致，表明他反对大众传播时代对语言的亵渎（并非指报纸上的新闻风格语言），反对群众性政党对语言的扭曲。但自觉与戈培尔有特殊关系的温俄伯显然没有发觉他的语言批评可以直接用来揭露国家社会主义为了宣传目的而对语言进行的扭曲。他的语言理论与荣格的理论一脉相承。荣格的论文《赞元首》收在《树叶与石头》一书中。这是一项到处都在进行的研究（其中雷姆包德[Rimbaud]的研究较引人注目）。但这里的研究结果完全不同。莱纳·斯托尔曼（Rainer Stollmann）把这个例子当作他的论“政治审美化”的著作的顶峰。温俄伯对文字内在形式和某些特殊字母的象征意义进行的研究有些类似，但这绝没有妨碍他为极端民族主义找出理由来。正如雷德利（Ridley）所指出的那样，在《尊严与衰落》这类早期集子中，从《字母颂》到《日耳曼语言颂》不过一步之遥。而他在后期给维也纳大学的学生们做的论语言的讲座中，仍然不忘为“血与土”派的作品找出理由。重要的是，温俄伯不仅把语言看作是一种交流的手段，而且看作是一种对种族精华的神秘的、完整的、不可更改的表述。这种神秘的精华是进行战争的基础，对于终极效果而言，“只有忠实于日耳曼的语言，才有取得胜利的希望。”战争将近结束时，温俄伯发现自己已深深卷入为德国人的胜利而进行的斗争之中，超过了他认为一个德国诗人需要卷入的程度。1944年，仗打得很糟糕，以至所有纯文艺出版物都被查禁，他的《这里是文字》也无法付印了。空袭毁掉了他的其他作品的库存，他每天都准备应征入伍或到兵工厂做工。1944年底，这位在第一次世界大战逃避过军训和上前线服役的人被征召入伍。第二年，当苏联坦克即将到达他住的那个村子的时候，他吞服了大量吗啡死去。这究竟是因为他过毒瘾时出了差错，还是因为他害怕落入俄国人之手，还是因为他对与自己有唇亡齿寒之关系的政权的垮台感到绝望，目前尚不清楚。许多人仍然对温俄伯在形式方面的天赋留有十分深刻的印象，认为他是一个真正的诗人。

作家汉斯·格雷姆来自一个完全不同的说德语的地区，但他的激进爱国主义和对德国故土的热爱仍引导他与国家社会主义产生了密切关系。这位作家实际生活在德国之外的殖民地，但他的文学创作却与德国本土、与民族主义运动、与“血与土”文学和国家社会主义有着密不可分的联系。汉斯·格雷姆离开德国后，在南非住了几年，从商、种地、当记者、写作。后来他还曾在德属西南非洲生活。返回德国后，他买下了利泊尔斯堡修道院书屋，把它变成了一个全国性的文学和文化中心。格雷姆是个多产作家，作品包括戏剧、短篇小说和长篇小说，还有几本论文集。他特有意思的作品是记述他的非洲生活的《卡鲁的法官》（1926年），说它有意思，不仅在于作品的文体风格和非洲背景，也在于作者直言不讳地宣称自己相信白种人优于黑种人。他最成功的作品是那部长达一千二百页的巨型长篇小说《没有生存空间的民族》（1926年）。虽然阿道夫·希特勒对东方的生存空间更感兴趣，当时还无意卷入和英国的争斗，谋求世界霸权，提出殖民地要求，但这个题目还是立刻被国社党接受，并用作政治口号。这个观点对德国的极端民族主义派别很有吸引力。F·L·卡斯滕指出：

在本世纪二十年代和三十年代大量出现于德国的政治口号中，没有一条像“德国如要生存就必须拥有更多的生存空间”那样对这个国家的年轻的中学生和大学生产生了如此强有力的影响。年轻人在德国的学校里都接受这样的教育：德国被毫无正义可言的凡尔赛条约夺去了他的殖民帝国，日耳曼人已变成了一个没有生存空间的民族。

作者在此书的第一章就明白无误地提出了这一观点。这一章的标题是《故土和压迫》。作者用他喜欢的矫饰、夸张的文体向所有的德国的男人和女人、所有阶级、阶层的男孩子和女孩子呼吁：向上帝举起手臂。千百万人这样聚合起来，上帝或许会领悟到德国命运之堪忧。这一思想通过一位单纯的日耳曼人的故事表达出来，这个日耳曼人的命运就代表了上帝的民族的命运。某些上层人士或许会宣称，日耳曼民族将永远生存下去。作者为了回答他们的疑问，又对生存的含义作了认真的论证。病人也在生存，小偷也在生存，娼妓也在生存，虫子可以吃虫子——“然而日耳曼人需要周围的生存空间，需要头顶的太阳和内心的自由，以求生活得更美好、更舒畅。难道他要为此白等上几个世纪吗？”

《没有生存空间的民族》的主角名叫克纳里乌斯·弗雷鲍特，是一个低地日耳曼人，出生在那个国家最有日耳曼特点的地区和最有日耳曼特点的河流边（如鲁鲁·冯·斯特劳斯和托尼所说），即上威塞地区。他的命运体现了十九世纪末农业工人的典型命运。他被迫割断与土地的联系，移居大都市。这种变化导致他无法再从事健康的工作，而成了机器的附庸。他降低为一个工人，无产阶级的一员，甚至完全抛弃了他的农民本色，与社会党搅和在一起。由于参加了社会民主党的活动，他被开除，并被判处监禁。此时，他离开了这个充满了阶级冲突的德国，移居到南非。这块土地已表明，对他这样肯努力劳动的人，到处是机会。他参加了布尔人的军队与英国人打仗，受过伤，被敌人俘虏过。此书的一部分不仅充满了刺激与冒险，也表达了作者对于把德国人看成是二等公民的英国殖民主义、帝国主义的仇恨。主人公移居到新的德国殖民地后，更多的刺激也出现了。他与哈滕塔特人打仗，还经营了一个农场，还在挖钻石热中赚钱。这美妙的世界因第一次世界大战的爆发而垮掉，他落入英国当局之手，受到虐待。他只是为了自卫而杀了一名非洲人就被判处死刑；但他从英国人的辖区逃到了葡属安哥拉，在这里再次被捕，被用船送回了德国。此时战争已经结束，他发现祖国被一片沮

丧、颓败的气氛所笼罩。他自觉有责任周游德国，把关于“生存空间”的想法告诉给他的农民兄弟。在一次号召德国人觉醒的演讲中，他被人群中一个工人扔的石头击中，结果死去。但他的思想被作者汉斯·格雷姆接受，他从小说的第一页起就留下了突出的影子。他写作此书就是为了把火炬从克纳利乌斯·弗雷姆被残暴击倒的地方传递下去。

毫无疑问，这部一鸣惊人之作极具可读性。首先，此书有意避免文体风格的趋时和晦涩难懂；其次，格雷姆有很强的自然叙事的本领。他讲述了一个动听的冒险故事，并给故事安排了一个异域背景。书中确有一些离题的东西，作者也有对读者说教的倾向；但毫无疑问，书中的思想和故事都是它能卖出数十万册的原因。据卡斯滕（Carsten）讲，此书在1938年以前即已销出近50万册。甚至在二次大战后，此书销路依然很好。当然现在销量已经降下来，而且此书所表现的气质已经过时。格雷姆这个殖民帝国主义的坦率代言人，心中北欧“雄性民族”优于其它劣等民族的思想显而易见。这种种族主义思想在三十年代很快得到纳粹批评家们的肯定和赏识：

汉斯·格雷姆表明优秀的日耳曼人单单凭借种族优越性来与其他殖民地民族对抗会有一些特殊的困难。……在我们的文学中，像《没有生存空间的民族》这类作品将会流传下去。我们最遥远的子孙会在这些作品中体会到民族的真实性质、民族生存的永恒力量、民族血统的呼声，以及在不可测度的民族命运面前的战栗。

早年间一篇研究格雷姆的论文认为他“开了北欧视点之先河”，并得出结论，阿道夫·希特勒和汉斯·格雷姆的政治观点主要有四点相通之处：对于种族一般问题的认识、对于犹太人地位这一特殊问题的认识，都强调雅利安人和北欧人一样具有重要意义，以及对德国人对抗英国人的态度的认识。撇开“生存空间”的基本思想不谈，这本小说那种蛮横的民族主义思想也与纳粹的意识形态一拍即合。格雷姆感情奔放，拨动了一根足以打动读者的心弦。但也必须记住，虽然他有意识地宣扬从北欧的视点看世界，他仍只是一个老派的、顽固的民族保守派人物，而不是一个彻头彻尾的纳粹分子。他从未加入国社党，也一直避免行“万岁，希特勒”的礼。他确实同意自己被选为文学学院理事，还在帝国文学院担任高级职务，但他从未掩饰自己对希特勒、对戈培尔文学政策的怀疑。从1933年到1945年，他只出版了两本讲演集，第三帝国的多种文化奖他一个也没接受。他与戈培尔的关系很紧张，因为戈培尔博士发现不能让戈雷姆服从党的路线。格雷姆一直是个个人主义者，只对现实中发生的事情表示一般的赞成，却不同意对他个人自由的任何限制。当然，作为“写出民族史诗的诗人”，他与戈培尔也有非同一般的关系，他的地位无人能替代，他与许多比他逊色的文学同行相比，更有条件超脱。然而他在国家社会主义统治时期的生活仍很奇怪。和许多作家一样，他已江郎才尽，写不出有新意的作品了，但他丰厚的家财仍可支持他开展广泛的活动。最引人注目的活动是利泊尔斯堡的文学聚会。他邀请了日耳曼民族保守派的领袖人物，如艾德温·伊利奇·德温戈（Edwin Erich Dwinger）、莫里兹·加恩（Moritz Jahn）、鲁道夫·亚历山大·施洛德（Rudolf Alexander Schröder）和保罗·阿尔沃德（Paul Alverdes），甚至1945年以后聚会也照常举办。科尔本耶、舒曼和普莱耶（Pleyer）都曾参加这个聚会讨论德国在欧洲的地位问题。格雷姆本人态度丝毫未变，仍对自己保持忠诚。像一个捍卫早期教会和原始教义的基督徒一样，格雷姆也捍卫真正的国家社会主义。按他的观点，国家社会主义运动没有错，这

一运动打算做的许多事情对德国、对欧洲都有益。只是由于希特勒的妄想狂，这一运动才出了轨，陷入了犯罪和施暴。格雷姆一直是个不可救药的人物。他想重新出头露面、为自己的作品寻找新的读者的努力失败了。至于老读者们，他们曾准备为关于“生存空间”的信仰而献身。战争来临后，他们真的这样做了。

从北极圈到高加索都能找到他们的坟墓，但汉斯·格雷姆仍矢口否认对在第三帝国发生的事情负有责任。的确，他不是国社党党员，在某些方面也与国社党有区别。但他也是个实实在在的极端民族主义者。在德国，那种狂暴的、反西方的民族主义比国家社会主义具有更强大的传统；这种狂热的民族主义比希特勒式的德国法西斯主义更有可能卷土重来。

另一个作家恩斯特·荣格虽然完全是另一类人，但他和格雷姆一样，也可以声明自己从未加入过国社党。然而他所宣扬的那种极其暴虐和反民主的民族主义，也和格雷姆一样，为千百万青年提供了生死与共的理想。直到今天，这个作家仍在写作。研究恩斯特·荣格的论文不计其数，许多人试图认识他在多大程度上与国家社会主义有关联或没有关联，但并没有得出令人满意的答案。赞美和维护这个文体华丽的作家、哲学家、植物学家、美学家和冒险家的人差不多和把他描述成“法西斯主义最危险的思想家”的人一样多。恩斯特·荣格总是在变，不断对作品进行修订、改动。因此，从他的作品中引出任何一段都能找到另一段引文与之对立。然而，尽管他在保守派革命中所起的作用和他本人在意识形态方面与国家社会主义、与希特勒、与戈培尔都存在着矛盾，战争在他的创作中所起的作用却是毋庸置疑的。战争无论对于他本人还是对于他那一代人都是—种基本体验和最重要的景观。他曾不厌其烦地写到战争。荣格出生在海德堡一个殷实的中产阶级家庭，青年时期似乎也同样感到令人麻木的烦闷。他渴望发泄，在韦德卡恩的剧本《春天醒来》、缪塞的小说《泰络丝》和黑塞的小说《在轮下》中以及与之最切近的战前表现主义诗人的作品中找到了文学表达的渠道。1910年，格奥尔格·海姆（Georg Heym）在日记中写道：“总归是一样，如此的烦闷、烦闷、烦闷。什么事也没发生，平安无事、平安无事、平安无事。即使有点事儿发生，也脱离不了日常生活的那股腐酸味儿。”这一代日耳曼中产阶级的青年人像看待毒药一样仇视无聊的生活，仇恨见钱眼开的商业气息，蔑视商人们对安全和稳定的希冀。他们的内心不仅充溢着冒险精神，而且渴望爆发、渴望任何发泄的行动。荣格也有这类感受，所以不必奇怪他在1913年离家参加外籍军团，只是在有机会参加去非洲攀登乞力马扎罗山的探险活动时才返回。一战爆发后，他一俟拿到了紧急辍学证明就参加了战斗。到1915年底，他已得到中尉军衔，当了一支突击队的队长。他多次负伤，但还是活到了战后。在《钢铁风暴》的最后一章（“我最后的风暴”）中，他在医院里用数自己被击中的次数来取乐：

我发现我总共被击中了13次：被来复枪击中6次，榴霰弹击中1次，碎弹片击中1次，炸弹片击中3次，来复枪子弹碎片击中2次。全身上下数一数，连进带出的洞整整有20个。这样我就可以毫无愧色地与罗马百夫长、霍尔克骑士（Holkschen Reiter）并肩站在一起，在好战者的队伍中得到我的位置了。

战争结束前夕，他被封为军功骑士。这是德国军队的最高荣誉。他成了民族英雄。战后，荣格仍留在部队。进入二十年代后，他开始写作。他的作品标题——《钢铁风暴》（1920年）、《内心体验的搏斗》（1922年）、《风暴》（1923年）、《125号矮树丛。战壕战纪实》（1925年）、《火与血。一场大战的小插曲》（1925

年)、《冒险的心》(1929年)、《总动员》(1931年)——都透露出战争是他的主要体验。最后一个标题是从荣格自创的一个概念来的,是文坛知识分子思想意识的另一个样板。国社党把它接受下来并付诸实现。

《钢铁风暴》是荣格的第一部作品,或许也是影响最大的作品。此书表明了他的文学创作的出发点。正如副标题点明的那样,此书是“突击队长日记”。这部作品先是由作者自费出版。粗看上去,作品处处显示出这是典型的下级军官的业余之作。荣格指出自己是志愿兵(不是被征来的),还是个中尉连长。他也提到了他所在的那个团(他为自己身在此团而骄傲),还详细描述了这个团在战斗中的伤亡情况。此书的目标是客观再现实际生活(sachlich),对此目标的追求后来形成一代作家的风格。但尽管有这样的声明,荣格仍与新客观派大相径庭,却在许多方面更为接近他比较赏识的表现主义。实际上他的风格中,客观成分不如幻想成分及顿悟成分多,但也没有表现主义那种对风格令人眼花缭乱的过度追求。粗看上去,此书只是忠实的技术性战斗记录,只有少数专家对其感兴趣,但终究会被当作理解那个时代的重要作品来读。它在1928年战争作品蜂拥出版之前就出现了。曾于1922年再版过《钢铁风暴》的出版家米特勒(Mittler)于1928年又出了此书的第三版,印数一万册,正好与雷马克(Remarque)宣传和平主义和反战思想的小说《西线无战事》唱反调。此前这部作品的读者差不多只局限在军人和退伍军人的圈子里,而此时读者面已大大扩展了;评论界也开始把荣格看成是好战的宣传家,是精神重新武装的中坚人物。作家的自吹自擂、环绕着他的神话,再加上作家本人的天赋,共同抬高了他在文坛和知识界的地位。他开始以一位可与劳伦斯、马尔洛相提并论的德国作家的面目出现:

纪德称赞《钢铁力量》是表现战争的文学作品中最好的一部。确实,它与同时代的其他任何作品都不一样——既没有西格弗里德·萨松(Siegfried Sasson)或埃德蒙德·布伦登(Edmund Blunden)作品中的牧歌情调,也丝毫不见海明威作品中的怯懦,更没有T·E·劳伦斯的受虐狂或雷马克的多愁善感。荣格是在一个人杀死另一个人“根本”冲动中展示自己的信念。杀人是一场游戏,要玩得公正,就必须接受一套骑士式的规则。

战争结束后,荣格退伍,转而研究植物学、昆虫学和海洋生物学。看样子,他也要走一条民族主义者的典型道路,走向生吞活剥的达尔文主义。这种达尔文主义是国社党乐意接受的。因为,“为生存而战”、“适者生存”之类的半科学口号可以为他们灭绝吉普赛人、犹太人等弱小民族提供依据。但荣格是个真正的科学家,这种伪科学与他格格不入;另外他更赞成以林奈的分类学为依据的生物学,而不是优生学。由一个保守派知识分子、一个主张行动的人变成一个科学家、美学家和藏书家,这种转变本身就说明了荣格的矛盾。实际上这位极其冷酷的普鲁士人具有“卓越人物”(dandy)的一切特征:蔑视群众、蔑视政党、极端个人主义、对平庸的日常事务漠不关心。他当然是个爱国主义者,也是个民族主义者,但由于蔑视政治竞赛的现实,蔑视妥协,他越来越深地钻入纯理论领域。不过他仍不能脱离政治,——他意识到自己正在扮演一个重要的角色。1925年,他写了一批政治文章;1927年他返回柏林,与库宾(Kubin)、布莱希特、戈培尔博士和托勒(Toller)过从甚密。荣格的政治观点和他的朋友一样复杂混乱。实际上,他是从退伍军人团(Stahlhelm)式的民族主义起步,经过青年运动,走向尼基希(Niekisch)的国家布尔什维主义。这种国家布尔什维主义是“普鲁士式的

共产主义，它痛恨资本主义、痛恨资产阶级的西方，希望把布尔什维克的方式与容克地主的骑士理想结合起来。”荣格与尼基希的交情很一般。他在尼基希于1937年被盖世太保逮捕后曾帮助过他的妻子和孩子。荣格最热切的期望或许莫过于工人和士兵中的精英联合起来消灭中产阶级。他最希望做的或许是争取工人参加民族主义的事业。但他并未因此而完全投向国家布尔什维主义，——他无力完全投入。他不是一个政治野心家，而更像一个连他自己都瞧不起的、不负责任的文人。他攻击社会主义、民主、和平主义，但他攻击最猛烈的还是中产阶级和魏玛共和国。他呼吁由一个在伟大的民族领袖统治下的专制国家取代魏玛共和国；如果必要，来一个独裁者也无妨。他的政治态度实际上与国社党的政治态度大同小异。主要一点差异是荣格是一个真正的保守主义革命派。他真诚地要求革命。所以他赞赏早期纳粹党，那时这个党尚未采纳合法的政策，尚未变成一个与它所痛恨与蔑视的中产阶级和资本的、商业的垄断力量握手言和的群众性政党。他欣赏希特勒，曾经听过他炫耀那些蛊惑人心的神话。不过，虽然他把自己的作品《火与血》题献给“民族领袖”，但他自己或许也感觉到，鲁登道夫(Ludendorff)那些关于共济会的思想比希特勒那些针对犹太人的思想更对他的胃口。荣格似乎曾与纳粹党的早期戈培尔派较为接近，因为这一派与他的革命动力大爆发的思想有较多相通之处。不过，尽管他泛泛赞赏过希特勒，本人也与戈培尔过从甚密，他却一直未加入纳粹党，虽然他的那些坚持“阿明尼乌”(Arminius)方式的民族主义同党(如布隆克、约斯特、斯托弗里根、荣尼克尔、穆勒-帕特基申、斯特古、贝穆尔贝、费希特、邵威克、W·威斯)大多数都接受纳粹党作为新民族主义的代言人。这是因为他讨厌一切政党之类的政治团体，偏爱纯理论。除此之外，他在许多问题上都与纳粹党有分歧。他认为纳粹党谴责农民革命(Landvolkbewegung)是错误的；他反对纳粹党的种族政策(虽然是出于他个人的特殊原因)。这些在当代人看来似乎过于挑剔，荣格与国家社会主义的关系在今天看来已是亲近得不能再亲近了。他们之间大量的相同之处掩盖了他们之间的歧异。当时的民主派和左派批评家都十分正确地认识到，荣格是个很有天赋的国家社会主义者，是国社党的精神领袖之一。荣格的读者和赞赏者绝大多数都靠拢了纳粹党，因为他们发现纳粹党把荣格寄予最大热望的主张变成了现实。他产生的能量不能小觑，是他不断提醒刚刚过去和可能降临的战争，指出接受共和制度是不可能的，表达了对专制的、军事化的德国的渴望，这些都在群众运动中起了作用。他的《总动员》(1931年)表明了实现他的目标的途径，即推翻民主政体，对个人自由做出必要的割舍，转向极权体制，达到军事总动员的目标。这个目标就是要让一切力量都行动起来，“连缝纫机边的缝纫女工也不例外。”他还在书中阐述了后来称为“转向”(Gleichschaltung)的政策。纳粹党一上台就把这一政策付诸实施：

要发展如此规模的力量，仅仅把握剑的手武装起来尚不够，——更重要的是武装内心，直到把生命最细微的神经末梢都武装起来为止。总动员的目标就是完成这一任务。这样，如此广大、如此复杂的现代社会的一切能量都可以由控制面板上的一个动作引入到军事力量的笼子里去。

这种国社党国家的前景在荣格的那部晦涩难懂的作品《工人》中已体现出来。这是许多旁观者，甚至包括纳粹党的上层人物都觉察到的。这种前景把战争状态扩大到整个社会，取消了个人的权利或特权，把个人变成了完整的社会系统上的一个具有某种功能的齿轮。国社党掌权后再一次把这些设想变成现实：

《工人》系统地描述了一个朦胧的机器时代的乌托邦。这里面的公民都被要求全身心地投入到“总动员”中……，为并无确切含义的国家利益献身。荣格所理解的“工人”，应该赞成技术专家治国；他的最高事业是战争；他的自由——不如说他内心自由的感觉——应该与他的生产能力相适应。目标就是强权支撑的世界政府。

然而荣格只是写下了这一类的话，营造了这样的幻想。在把幻想转变成第三帝国的恐怖现实方面，他并未起什么作用。相反，他又一次逃避开政治，辞谢了文学学院给他的报酬，拒绝代表纳粹党接受帝国议会中的议员席位，还要求《民族观察家报》未经他的许可不要登载他的文章。他的表现战争的著作无疑帮了纳粹党的大忙。在整个纳粹统治时期，他的此类著作的精装本被大量印刷、抛出。所有原始资料和日记记载的现实都被这类作品加工成重大事件的壮观景象，为青年一代提供了英雄行为的榜样，并吸引他们学习那些在前线战斗过的前辈战士。这些战士为民族的觉醒铺平了道路，造就了第三帝国。许多人就是受此教唆而成了炮灰。

现在通常把约瑟夫·戈培尔看成是一个代言人，他的名字差不多成了政治宣传的同义词，然而实际上他的事业却起步于传统的文学形式。他在做大学生时似乎就格外不安分，曾多次转学。但他的家境并不富裕，主要依赖天主教的阿尔伯特斯·玛格纽斯协会的奖学金维持学业。1920年，他终于在海德堡大学安顿下来。第二年十一月，他的论文《威廉·冯·舒茨：对浪漫派戏剧史的一种认识》获得通过。他得到了“博士”头衔。此后，他签名时总是骄傲地写上“戈培尔博士”。早年他写了大量的作品，只是碍于版权和合法性的问题，他的文学创作才直到今天也未能出版。戈培尔的档案中有许多笔记本，里面都是未发表的诗歌、散文片段和论文。有一出戏的标题是《海因利希·肯普夫》。许多稿子的标题都带有“浪漫”情调，如《热爱太阳的人们》、《我是一个漂泊的学者》等。早期许多诗作的题目跟那些浪漫的大众文学作品差不多。手稿中还有一出宗教剧《朱达·伊斯卡洛》的片段。

戈培尔早年曾多方努力，试图挤进写作与出版界（比如他曾想法侧身于昆道夫的社交圈子），但都没成功。所幸的是，他还有一部作品供我们研究，这就是他的长篇小说《迈克尔：日记记载下的一个日耳曼人的命运》。斯蒂芬·斯本德（Stephen Spender）在战后的1946年出版的《欧洲证人》一书中提醒人们注意这部小说，不仅因为这是一部被遗忘的重要作品，而且因为即使是一个普通的杀人犯写的小说就足以引起世人的极大兴趣，何况此书的作者还是历史上最大的杀人犯之一。此书出版于纳粹掌权前四年，即1929年。德国之外无人提到过此书，国内也几乎没引起什么反响。然而，正如斯本德正确地认识到的那样，此书以文学形式表现了“纳粹和法西斯主义的所有征兆。”正是这一点使此书直到今天仍是一部必读书。戈培尔这位演讲大师对于他的读者也能施加一种具有魔力的影响。戈培尔首先提供的是一种前线士兵的袍泽之情。他这部作品就是题献给他的朋友理查德·弗里斯惹（Richard Flisges）的。此人死于六年前。1918年，他这位朋友从前线归来，“挂彩的胳膊吊在胸前，头上扣着灰色的头盔，胸前挂满了勋章。”他和这位朋友一起经受了战后艰难岁月的考验，呼吁“革命！挑战！复兴！”来对付这一时期的难题。此书是时代的印记，是未来的象征，它用实例表现了以对祖国的意志、忠诚、贡献、激情和牺牲为特征的那类日耳曼青年。这部篇幅不长的小说的语言惊世骇俗，充满狂热，有尼采的《扎拉图斯特拉如是说》

之遗风。书中也的确时时出现尼采的名字（不消说其提到的方式及出现于其中的段落是不会为尼采赞成的）。书中还扯进了许多文学方面的材料，其中就有歌德的材料。但这些不过是外表的文化装饰物。此书的根本观点是反理性主义：“与其说它是诉诸大脑，不如说它是诉诸血液。”这一时代的德国年轻人，富有浮士德式的创造冲动。书中描述这数百万青年人在等待一种新的黎明、一种新的生活道路，它将像风暴一样扫除衰朽的生活，带来新的生活。只有青年人，而非老年人或成熟的人，才永远正确。因此，主人公自沙场返回（戈培尔本人因身体状况不佳而未能亲赴沙场），作为“像从灰烬中腾飞的凤凰一样的”日耳曼人的代表，去打破他可爱的祖国——德国的宁静。他的身后是前线士兵英勇豪迈的生活，他的眼前是大学生单调乏味的生活。然而，即使在这里，“新人”（按照逐步发展起来的纳粹理论观点，“新人”是英雄的前身）也不仅仅是依照其身份被描写成一个士兵，还被描写成一位植根于土地中的农民：“我双脚踏在故乡坚实的土地上，我周围弥漫着泥土的气息。农民的血液在我的体内缓缓地、健康地流淌。”正是这一点使他有别于城里人和知识分子，生活过得十分充实。至于那些大学，则充斥着苍白的面孔和架着眼镜的大学问家。在这里自然不会找到“未来的民族领袖”。科学和学术作为真正的僵尸遭到谴责，而理性则妨碍真正个性的形成。

小说的主角迈克尔在大学里遇到了一位名叫荷莎的姑娘，他俩讨论了一个人是否可以同时兼备诗人和政治家两种人的素质的问题。主人公明确表达了他的信念：政治家正是某种类型的艺术家。“人民”（Volk）之于政治家犹如石头之于雕塑家。一位元首和群众之间的关系犹如画家和颜料之间的关系。政治就是政府创作的艺术品，犹如画作是画家创作的艺术品。“把群众变成人民，再把人民塑造成国家，这就是所有政治的基本内容。”由此看来，走向战争轻而易举。战争是肯定生命最单纯的形式。

人在搏斗时双脚站在这片大地上。直斗到双脚离开大地，在永无止境的战争的间隙中吃一口饭。一个人真正关切的只应该是要战胜什么，要捍卫什么。

和平必须通过战争争取，不能用棕榈叶，而是用剑。平等根本不存在；自然界就是反民主的，——这些就是书中提出的观点。随着讨论的延续，迈克尔又发展了他对民族特性（Volkstum）、社会主义和资本主义的看法。对于这些看法，荷莎指出，即使在讨论政治问题时，他的思考也像一个艺术家。她还指出，这种结合是危险的。但这并未妨碍这位诗人政治家口若悬河地大放厥词。他在阐发原始法西斯主义观念时，又谈起了妇女在社会中的地位问题。妇女的责任是表现出可爱，并把孩子带入世界。当她指责他“落伍”时，他又用攻击流行的自由主义观点来反驳：“如果现代意味着非自然、彻底的崩溃、腐败和对道德的故意侵蚀，那么我就是‘落伍’。”这段攻击现代社会的话特别重要，尤其是其中的“侵蚀”（Zersetzung）一词，成了国社党攻击现代文学的一个关键概念。

过去、现在都有许多批评家怀疑国社党世界观（Weltanschauung）是否确实存在过。迈克尔却从未怀疑他那粗鄙的基本生活信条就是世界观。“这是不能用理性和逻辑掌握的，只能自然而然地生长出来，因此它能顶得住一切攻击。”他的世界观与文化毫无关涉：它只依靠信仰，包括信仰一个尚不为人所知的伟大人物正在到来。“他总有一天要从我们中间站出来，宣讲对祖国的信心。”还需要提到的是，迈克尔相信这位即将出现的天才将起用他，也就是起用一代青年，号召他们为伟大的事业做出牺牲。这种全体做出牺牲的要求，后来成了国家社会主义

最吸引青年人心灵的呼吁。

诗人迈克尔接下来又拉上基督和自己一起斗争，但他显然已与正统基督教相去甚远。他的基督毫无温情可言。他向金钱开战，用鞭子把犹太钱商驱赶出神庙。这种恶狠狠的反犹长篇大论不久在国社党统治的德国成了最受欢迎的文体。犹太人使迈克尔身体患病；犹太人抢去了他的人民，践踏了他和德国人的理想，破坏了这个国家的力量，玷污了这个国家的风俗，败坏了他的道德；我们和犹太人的关系是你死我活的关系。这一大篇臆造的犹太人罪行录在这句话中达到了高潮：“基督不可能是个犹太人。我不能用事实证明这一点，但我可以肯定是这样。”

有了这样的议论，迈克尔的思想发展成反闪族和反马克思主义的混合物也就不足为奇了。基督是犹太人最早的死对头。他们要杀死他，因为是他挫败了他们征服世界的念头。撒谎是犹太人的本性。在基督被钉上十字架时，犹太人也把真理钉上了十字架。基督首先体现了牺牲这一概念。犹太人败坏了牺牲的概念。真正的牺牲是基督教社会主义。犹太人的牺牲是马克思主义，这就把牺牲变成了别人为他们做出牺牲。迈克尔由他这种极不寻常的论点出发，得出了一个奇特的、十足法西斯式的结论：真正的斗争是在基督和马克思之间进行的；基督代表了爱的原则，马克思（犹太人）代表了恨的原则。足以令人称奇的是，所有这些论点都是在讨论表现主义和现代艺术时提出来的：

我们的时代在其内部结构上是表现主义的。这样说并非为了赶时髦。今天我们的人民都是表现主义者。人民要求从内部开始来构造世界。表现主义者在心中为自己构筑了一个新世界。他的秘密和他的力量就是热情。他的精神世界通常要打破现实世界。

印象派的灵魂是宇宙的缩影；表现主义的灵魂则是一个新宇宙，一个自给自足的世界；

表现主义的情感是爆发式的；

这是一种压倒一切的对自我的感受。

作品中说迈克尔偏爱表现主义。在纳粹党早期的发展历史中，表现主义似乎有为纳粹党接受、并成为这个党专有的艺术模式的可能。有些时候人们对此有所怀疑。但这本小说中不存在这种怀疑。这一章结束时有一句带有不祥之兆的宣言：“这帮外族恶棍统统都要清除掉。”

小说的第一部分一半是惊世骇俗的独白，一半是他与荷莎的讨论。在小说的第二部分，他们分手了。（荷莎太资产阶级化了，不能追随年轻的诗人革命家走那条危险的道路。）迈克尔又遇到了一个俄国学生，两人进行了一场话题广泛的重要谈话。起初，伊万的革命热情和对俄国的热爱吸引了迈克尔，但吸引力很快变成了厌恶感。书中暗示伊万与迈克尔的交锋实际上象征了一种更重要的对抗，即俄国与德国的对抗。这也指明了戈培尔自己的国家布尔什维主义思想。最后，迈克尔和戈培尔、国社党一样，认定伊万是必须消灭的敌人。迈克尔不再当学生了。“士兵、学生和工人将建设新帝国。我当过士兵、当过学生，我还要当工人。”出于对资产阶级懦夫的痛恨，他把这三者看成是像他这样的历史创造者的生活历程。他离开大学到一个矿山做工。在他简陋的工人宿舍中放着《圣经》和《浮士德》。小说的结局出人意料：他听说伊万已成为一次政治暗杀行动的牺牲品，而他自己也在稍后的一次事故中死去。有个矿工给荷莎·赫尔克写了一封信，告诉

他迈克尔是含着微笑死去的，他在他那本《查拉图斯特拉如是说》中的这一段上作了标记：“许多人死得太晚，某些人又死得太早。还有一个教训听起来很奇怪：死得其时。”

《迈克尔》算不上一本纯粹的小说。它用日记体写成，几乎没有什么情节，也几乎谈不上什么结构或构思。它采用了惊世骇俗的风格，以表现那位学生主人公情感的激昂或沉郁。主人公说的很多，行动很少。但迈克尔对自己的“恶魔本性”很有信心。他用“诗化”的语言表达了自己粗俗的政治信仰。他的思想在正常的情况下只会被看成是拙劣的垃圾，但事实上却构成了日后完全控制了一个民族的民族主义思潮的主流。必须承认，这本小说及其所表现的思想确实成功地吸引了那些他想要吸引的人，即一个战败民族中那些耿耿于怀的年轻人。斯蒂芬·斯本德（Stephen Spender）对《迈克尔》一书做出了正确评价。他认为此书在把握战败心理和反对战后衰退及民族屈辱的情感方面确实是天才之作。除此之外，他还准确地发现了《迈克尔》一书对现代世界表现出厌倦，有意通过冲突和混乱来发泄这种厌倦。更重要的是他看到了迈克尔邪恶思想的吸引力。宣布过一个伟人正在到来的主人公，偶然走到一次政治集会中，立刻被一位代表邪恶势力发言人的咒语镇住了。他像一个在沉睡中做着怪梦的人突然醒过来，如同德国在领袖的召唤下突然醒过来一样

那天晚上我和上千人一起坐在一间大厅里，听这个曾唤醒我的人讲话。

现在他站在忠诚的人群中间。

他的身材似乎更高大了。

他充满力量，从那蓝色的大眼睛里泛出一片光海。

我和其他人坐在一起，他却好像单独对我讲话。

他讲到工作的幸福！他用语言描述的意思我只能感受和揣摩。我的忏悔和我的信念在这里得到表现。

我感到他的力量充满了我的灵魂。

这里就是年轻的德国，

这些人正在铁匠铺里锻造新帝国。铁砧现在才有，铁锤早已备好。

我的位置就在这里。

我从未见过的人民拥在我四周，

我像一个孩子热泪盈眶。

戈培尔成了一个神话编造大师。他创造出来的英雄像施莱格特和威塞尔笔下的人物一样显得不真实。他在这里确实实是编造了一个神话，完成了他在国家社会主义影响下的精神转向。他在 1922 年大约并未像小说写的那样聆听过希特勒的讲话。事实上，他当时正在一家股票交易所力干喊价的活儿。直到 1925 年，他才真正遇到希特勒。此后他便不再左顾右盼，而像一颗流星一样迅速发迹起来。然而，正如斯蒂芬·斯本德指出的那样，《迈克尔》的确也是理解戈培尔后来之成功的一把钥匙。

我们应该回头看看戈培尔的第一本著作。这是本小说，题目叫《迈克尔》，1929 年出版。从书中我们可以看到，真正的戈培尔本质上就是一个纳粹。从他在海德堡大学当一名叛逆的学生起一直到 1945 年在帝国总理府戏剧般地死去为止，都是如此。

小说中的那位诗人主角写了一处以基督为主题的大型宗教剧，多少还算成

功。剧中以《朱达·伊斯卡洛特》为题的那几部分已在戈培尔未出版的作品中找到了。戈培尔曾把自己想象成一名戏剧家，经常以朗读他的另一个剧本《流浪者》来招待客人。《流浪者》一剧虽未公开出版过，却在舞台上公开上演过。此剧包括一个序幕、八幕戏和一个尾声，采用了表现派戏剧常用的“耶稣受难系列图”（stations of the cross）的形式。去除了个人的心理活动，剧中人物被简化成象征性形象，这也同样是表现派戏剧的特色。序幕是以诗人和流浪者的相遇而展开的。第一幕《饥饿》中的人物是“男人”和“女人”；第二幕《教会》中的人物是“执事”和“牧师”；第三幕《工业》中的人物是“总经理”和“工业大亨”；第四幕《股票交易所》的人物是“股票大王”和“私人秘书”；第五幕《性》的人物是“绅士”和“妓女”；第六幕《政党》的人物是“政治家”和“工人”；第七幕《政府》的人物是“大臣”和“首相”；第八幕《死亡》的人物只有一个“死神”。转了一圈后，尾声又回到了序幕中的诗人和流浪者那里。在这出戏中，戈培尔再一次阐明了他和希特勒的关系。剧中的流浪者是解除德国苦难的先锋，这是一种新的信念和新的意志。诗人则成了他的传声筒。戈培尔正是这样。这位柏林国社党的头头成了他主子声音的不遗余力的传播者。此剧最显著的特点是八幕戏代表了需要消灭的德国人的各种苦难，却又没表现出一丁点儿的意识形态。他所做的就是排斥民主主义者和社会主义者所做的一切努力，通过诽谤他们，强调他那种德国在强有力的领袖的领导之下实行专制统治的无理可言的愿望。所以当时的德国被斥责为腐败不堪。诗人相信，一切高贵、伟大和美丽的事物都注定要凋敝，所以他感到绝望。在现代社会的混乱、腐败和道德沦丧中，他遇见了流浪者。流浪者是真理的代言人，也代表对一种新生活毫不动摇的信仰。他给诗人透彻地分析了当时的生活，一种受金钱欲驱使的、充满苦难的生活。一种无用的、教条的基督教正与一种行动的宗教对抗。当死神毗着牙站在一片混沌之中时，时代的真正“上帝”就是“财神”。每一幕中都有一个来自黑暗的声音，对诗人所见做出评论，并给予必要的引导，直到尾声中，精疲力竭的诗人被流浪者托举起来。流浪者给了他回到人民中去的信心和勇气。他的使命就是唤醒人民认识到这一点：“要坚强，要有信心！”作者希望通过此剧号召人们去倾听、向往和注视，一个光荣、纯洁、政治和道德都伟大的新德国肯定会出现。

国社党曾经多方努力，建立了一批剧团。这些剧团曾走遍全国，向老百姓灌输这类思想。戈培尔的剧作就是由这样一个剧团上演的。应当看到，纳粹的这些剧团并不成功，但当《流浪者》一剧在肯尼支（Chemnitz）上演时，情况却发生了根本的变化。《肯尼支日报》上的一篇报道对此有明确的描述。这时的戈培尔已成了柏林的著名领袖人物、风格雄放的鼓动家、宣传家和组织家。他发表在《檄文》（Angriff）上的文章和他刚出版不久的著作《为柏林而战》又使他成了一名颇能迷惑人的新闻记者。《日报》（Tageblatt）的记者提醒读者，戈培尔不久前来过肯尼支，对被一千名风暴队员围起来的一万二千名群众发表过演说，群众们对他的一字一句都非常注意倾听。这与六年前的情况有多大不同！当时他在大理石宫对着很少一群人讲话。只有寥寥几十个风暴队员做跟班。那时他的听众主要是一些共产党员，结果那天晚上成了肯尼支历史上流血最多的一晚，没有一块玻璃、一把椅子、一盏灯或一个啤酒杯完整地保留下来。正是以这种由报纸安排的对此类冲突的回忆作背景，戈培尔的剧作《流浪者》上演了。当然剧中并未直接提到国家社会主义、希特勒或风暴队；但剧中的主张仍响亮、清晰地传播开来。当时所需要的信仰不仅应是新的，还应是“盲目”的。马克思主义、议会主义、自由主义，这一切民主的解决办法都失败了，只有伟大的领袖能领导德国走出黑夜。

据报纸报道，戈培尔的剧作在宣扬这一简单的思想方面取得了成功，肯尼支剧院的夜晚十分令人兴奋。然而，戈培尔的这部剧作尽管含有对未来的构想，却未能长久地演下去。肯尼支毕竟不是柏林，这位地方领袖的剧作始终未能在任何大剧院登台。此剧的缺陷显然与《迈克尔》一样。整出戏的台词惊世骇俗、蛊惑力极强，却又远远地背离了他的表现主义源头，与小说《迈克尔》如出一辙。另外，尽管此剧基本上是抽象性的，却涉及到隐含了纳粹德国各类危险的话题。魏玛共和国垮台后饥饿消失了吗？在一个基本上由异教徒组成的国家里，基督教会消失吗？再也没有贪婪的资本家和股票市场上的投机分子了吗？性的话题是绝对的禁忌吗？纳粹党解决了它与工人的关系问题吗？最糟糕的是，人们面对隐隐约约出现在这块土地上的死神的影子会想些什么。因此，戈培尔的剧作冒出来得快，消失得也同样快，也就不足为奇了。

第三章 “我一听到‘文化’就要掏枪”

表现主义和国家社会主义的关系问题，是读者了解了戈培尔的文学创作经历之后自然要提出的问题。布隆恩的作品也同样会提出这一问题。阿诺尔特·布隆恩(Arnolt Bronnen)曾被说成是二十世纪道德最成问题的一个人。在“咆哮的二十年代”，这位威尼斯派作家因表现主义剧作《弑父》(Patricide, 1920年)中的性暴力而出了名。剧中的年轻主人公早在这一时期就(用预示了“血与土”文学的语言)表达了做一个农民的渴望。早期他与布莱希特等人交情很深，后来逐步滑向“民族派”，最终加入了纳粹党，在这方面，有人拿他和表现派的工人诗人麦克·巴特尔(Max Barthel)相比。后者很早就与豪斯·尼兰(Haus Nyland)的社交圈有联系，由共产党转向社会民主党，后来又受到纳粹党的喝彩与接纳。第二次世界大战后，布隆恩出版了他的自传，从某个方面揭示了他性格的心理与社会根源。布隆恩的家庭背景(他的养父是一位犹太教授)包含了一个弗洛伊德的临床病例的所有成分，也包含了阿多尔诺(Adorno)在强权、专制性格中所发现的许多因素。他早期的作品《弑父》和《西利安的混乱状态》因把性、暴力和激情结合在一起而引人注目。在完成了这些“烂污之作”(succes de scandale)以后，布隆恩逐步向右转。他早期的色情戏剧《滥》(Excesses)于1925年上演，因其中表现了一个女人和一头山羊的关系而臭名昭著，这标志着他剧作家生涯的结束。1928年，他由文坛转向电台。他把克勒斯特(Kleist)的《迈克尔·科尔哈斯》改编成广播剧，这是最早的一批广播剧之一。但他最终跨入纳粹阵营的一步则是他于1929年写成的《O.S》(“上西里西亚”之意)。在这部小说中，布隆恩描写了第一次世界大战后“自由军团”组织在上西里西亚的战斗。图邵尔斯基(Tucholsky)在一篇著名的评论中对这部小说大张挞伐。他说，右翼分子中间不一定产生不出一个优秀的、有价值的民族主义作家，并不一定写不出简洁、明晰的德语。政治上的诚实是可以嗅出来的。莱因哈德(Lienhard)这位“乡土文艺”(Heimatkunst)的作者是诚实的。汉斯·格雷姆确实令人钦佩。布隆恩却不诚实。图邵尔斯基接着又引用了诺思克利夫勋爵(Lord Northcliff)的话，大意是，一条好新闻少不了三项要素：血、性和爱国主义。他以此揭露布隆恩作为一位作家有意要用这三种原料调剂成一种鸡尾酒，但他失败了，因为他所表现的残酷和暴力都太虚假。图邵尔斯基把整个调制过程斥之为一种“客厅法西斯主义”。布隆恩这位被图邵尔斯基讽刺为带着“兴奋单眼镜”的花花公子走的太远了。一个人只要不逾越某些准则是不会沉沦的。布隆恩和他那无耻的政治宣传正是逾越了准则而沉沦的。另一个政治阵营对这部小说的评价不用说是完全不同的。约瑟夫·戈培尔在国社党的《橄文》上写道：“布隆恩的《O.S》好像出自我们大家的笔下。”恩斯特·荣格对此书也很赞赏。或许正是恩斯特·荣格这位花花公子首先把布隆恩带进了保守的激进民族主义者的圈子里来。布隆恩在他的回忆录里回顾1927年的情况时写道：

“我来了，看到了一切，我服气了。恩斯特·荣格正是那种我永远能与之产生共鸣的人。”

同时，布隆恩又设法挤进了柏林广播电台，在德国混乱的年代里占有了一个拥有特权的位置。他开始了与国家布尔什维主义者恩斯特·涅基希（Ernst Niekisch）的交往。布隆恩早年曾读过此人的《希特勒，德国人的命运》一书。他讨厌此书，因为它攻击了国家社会主义。涅基希曾蹲过数年希特勒的监狱。他活了下来。布隆恩给了他活下来的保证。他是通过与戈培尔拉上关系而做到此事的。戈培尔已成了他的保护伞，布隆恩自此便投身到纳粹的活动中去。1930年，托玛斯·曼在柏林的贝多芬故居发表了一次演讲，即《德国人的演讲：向理性呼吁》。他警告人们注意法西斯主义的威胁，要求中产阶级与社会民主党人合作，共同保卫共和国。布隆恩也到场了，戈培尔还派了二十名风暴队员跟着他。布隆恩这次又制造了轰动。根据雷马克的小说《西线无战事》改变的电影上映时，布隆恩和他的妻子奥尔加（Olga）一起来到电影院，用在观众中放白老鼠的手段来干扰放映。布隆恩坐在剧院中戈培尔的包厢里，两人同桌饮酒，接受追随者的声援与颂扬。正是靠布隆恩出力，戈培尔才得以和共和国的电台拉上关系。纳粹党最终掌握了政权后，他父母的犹太人问题给他造成了麻烦。但他声明自己是非婚生（因此就不能算是他那犹太父亲的儿子），这样就解决了这一难题。他还编造了自己颅骨的尺寸，表明自己是雅利安人的后裔，为他的声明提供根据。他写了一本纳粹小说《以太之战》（The Battle of the Ether）。他参加了德国最早的电视摄制组，受命拍摄柏林奥林匹克运动会的全过程。战争结束时，他正在部队。据他自己说，他曾经有过破坏军事行动的企图，还想要加入奥地利的抵抗组织。1945年后，他担任了一个小城市的市长。但出于某种原因，他得不到人民的信任。他后来到了东德，J·R·贝歇尔给他提供了一个写剧评的差事。1959年10月12日，他死于东柏林。国家社会主义鼓励知识分子投机，但还是要用格伦根（Gründgens）式的动人词句和信仰坚定的样子来加以文饰。H·H·艾沃斯（H.H.Ewers）没能被纳粹接纳，尽管他也打算写一部豪斯特·威塞尔式的小说。布隆恩的投机也只能保证他在国社党的统治下谨慎地生活，虽然他与戈培尔之间关系密切。1951年，他把他与戈培尔之间的关系称他一生中的“悲剧性错误”。

对于另一个著名的表现派文学家，却不能说他的动机就是投机。的确，在他的情况中，表现主义与国家社会主义之间存在着内在的、根深蒂固的联系。哥特弗里德·本（Gottfried Benn）曾是一个不问政治的写纯诗的诗人、一个表现主义者、一个文体家、一个才华横溢的杂文家，也是一位似非而是的思想家。然而，纳粹掌权后，他却并没有离开德国，反而对离开德国的人嗤之以鼻，宣布效忠纳粹运动。他为什么会这样做？是因为他盲目和脱离现实吗？还是因为他的思想与纳粹运动之间存在着根本的联系？有一个原因属于医学方面。纳粹的优生学无疑给这位本博士留下了深刻印象。他有数篇论文的观点都与纳粹的种族保健学的观点一致。他也曾表现出局外人的样子，像一个虚无主义者，只打算接受能填补生命空虚的运动，准备停止思考，随波逐流，以求被“民族共同体”接纳。作为被接纳的表面象征，他被选入普鲁士学院。他为此欣喜若狂，以致不久以后他根据文学界政治化后形势的需要，要把他的同行送去喂狼。1933年，本接受了汉斯·约斯特的约请，做了一次悼念诗人斯特凡·乔治（Stefan George）的演讲。这次演讲可以证明本这位不问政治的诗人已经多么政治化了。乔治为他的作品集起的题目《新帝国》（The New Reich）的确很诱人。不足为奇，本和汉斯·诺曼（Hans Naumann）一样，试图在希特勒和乔治之间找到相似之处：他们都相信德国的伟

大和使命，相信领袖的原则、相信祖宗、血统和种族的价值。这没有什么不寻常的。甚至接近乔治的人也做过许多给人同样印象的公开声明。乔治本人对犹太人问题和政治问题也发表了许多意思含混的看法，他还听任别人用纳粹思想解释他的诗作。然而区别也很明显，——乔治是地中海地区人，他讨厌北欧人。弗里德里希·贡多夫（Friedrich Gundolf）和卡尔·沃尔夫斯科尔（Karl Wolfskehl）和他关系密切。他的知识分子式的希望和第三帝国的残暴野蛮之间并无真正的联系。此外，他还以出走瑞士表明自己对纳粹的看法。他在被人利用之前死于瑞士。但他在早期的纳粹分子中间得到高度评价也毋庸置疑；他对国社党诗歌的影响也显而易见。文化部长鲁斯特在某大学庆祝第三帝国成立的大会上引用过乔治的《新帝国》。奇怪的是，正是乔治的密友、精神病学家库特·希尔布兰德（Kurt Hillebrandt）发展了纳粹思想的一个重要观点“蜕化”（Entartung）。本在普鲁士学院发表的演讲中宣称乔治支持国家社会主义并未使人吃惊。本在普鲁士学院的“转向”（Gleichschaltung）中也发挥了积极的作用。汉斯·格雷姆、艾米尔·斯特劳斯、阿尔文·吉多·科尔本耶、布隆克、鲍里斯·冯·孟希豪森等国中名士在院中唱主角，而本早年亦曾名列其中的文坛明星们则只能作陪衬。他和这些人一起参加了约斯特的《施莱格特》（Schlageter）的首演。约斯特这位政治新明星的出现并未使他感到太多的不快。几天后，他在广播电台发表了一次著名的谈话，公开声明自己效忠新国家。这次谈话是对克劳斯·曼代表那些流亡国外以躲避新野蛮主义的人给他的一封公开信的答复。克劳斯·曼责问道：他的名字对许多人来讲代表着智慧的最高层次，代表着近乎盲目的纯洁，这样的人怎么会被劝诱去为那些被欧洲其他国家看作根本缺乏这些品质的人效劳呢？在“觉醒的德国阵营”里，知识分子难道不是永远被怀疑吗？本的答复不是以理性或逻辑为基础，而是以“体验”的概念为基础。他声称只有那些直接体验了德国所发生的变化的人才能理解这些变化是怎么回事儿。只有留在国内的人才有权讨论这种问题，离开祖国的流亡者无权来讨论。后者已失去了感受心中喷涌而出的民族意识的机会，失去了体验民族统一状态的机会，失去了观察正在形成的历史的机会。本在这里把历史理解为一种毫无疑问要听命于命运的东西。所以他并不注重引人注目的、具有戏剧性的“革命”事件、具有魔力的火炬游行和军乐，而是注重内心的进程，注重他所感受到的巨大创造力的发挥，——这种创造力将给人类带来影响深远的变化。本的谈话并没有多少新东西，因为他倾向于用非理性的体验（Erlebnis）化词汇来思考。他的理智陷溺于历史前进的巨大的、不可抗拒的步伐中，陷溺于大规模文化发展的幻觉中。本的谈话中有新意的地方是他特别联系到民族主义对“人民”的认识，因为本的神话倾向的世界观与日耳曼人的世界观有很大分歧。

接着本又讨论到野蛮主义的概念。在他看来，克劳斯·曼把德国说成是对文化和文明的威胁，如同游牧部落的野蛮人威胁到全体人类的理想一样。本对此的回答仍是着眼于文化方面，而不是政治、历史方面。本讨厌他所说的用十九世纪资产阶级的精神编造的历史假象。他认为历史从来就与民主或理性无缘。历史所了解的唯一运作方法（modus operandi）是在它的转折关头送来新型的人。这种人必须为自己杀开一条生路，依照生命的律令用行动和受难把他这一代人和他这一类人的信条灌输给他所处的时代。这种历史观既非启蒙主义的、亦非人道主义的，而是玄学历史观。本认为，这种历史观的基础是非理性原则。

克劳斯·曼说：“出面支持非理性只是第一步，接下来就是野蛮主义；在你明白过来之前，你已经和希特勒走到一起了。”本对此的回答（先是并不过头地用带侮辱性的言词斥责流亡者的“机会主义”、“进步”的人的概念是肤浅的、不负责任的、

享乐主义的。)是他惯用的伪科学术语。这一次他用生物学理论来辩解,这样他用的词汇和纳粹分子所用的词汇就一致起来:现在所发生的事情是新的生物物种的诞生,是历史的方向发生了变化,是新的民族血统出现。本在为国家社会主义辩护时并未涉及政府体制问题,他所提供的只是一幅宏大的人的诞生的新幻景。作为一种观念,它或许是古老的,或许是白人种族最后一件宏伟的作品,或许是我们这个时代世界精神最雄奇的创造物之一。他曾浮现在歌德的颂诗《致大自然》中。只要你认清了这种景象既不会获胜也不会失败这样一个深层的事实,只要在东方和西方有十场战争要战胜并同化日耳曼民族,只要封缄被打破的启示录逐渐降临陆地和海洋,这种人类的景观将一直矗立下去:为了理解这种景观,必须对人民进行教育。你对文明和野蛮的哲学探究在势不可挡的历史事实面前显得多么荒诞不经。

接着,本离开了这种“白人种族”的幻景,转向政治性话题和他所谓的“体验事实”。他声称,他所体验到的是一个新国家的创建。这个国家的信念坚定无比,目标十分明确,处境(包括国内的和在国际的)非常严峻。那些想用战争消灭并彻底摧毁这个国家的人包围着它。本毫不犹豫地拒绝了“疯狂暴行”这样的指控,至少是来自马克思主义者的指控。因为在他看来,那个马克思主义已获胜的国家造成了两百万资产阶级知识分子的死亡。不过这个话题把他拉入了对广义的社会主义和新政权下工人状况的讨论。他说,他曾作为一名医生接触了许多社会团体,其中就有很多工人。他进一步声称,许多当过共产党员和德国社会党党员的人都告诉他,他们的生活好于以往任何时期。他们在工作中得到了良好待遇;管理人员更为谨慎,人事官员更加客气;工人得到了更多的权利和尊重。他们的工作热情倍增,这要归因于他们认清了自己的政治地位。社会党不能为他们赢得的东西,却由这种新型的社会主义提供了。正是这种东西鼓励着他们生活。本声明,他坚信新的掌权者将继续赢得工人的支持。统一的民族共同体的思想(这是国社党始终标榜的克服一切阶级差别的首要目标)并非欺人之谈。本的辩解是在国社党“革命”的早期阶段写成,当时国社党的政纲仍在强调社会主义因素。但他在这部分辩解中对于纳粹施加于不愿参加国社党的社会党员和共产党员身上的暴行的看法委实显得十分幼稚。纳粹虽然为争取工人做了一些工作,但耐心的劝诱并非他们爱用的手段,最早的一批集中营就关满了本所说的被争取过来的人。

从为这种新的民族主义的社会主义辩护开始,本又进一步用同样勇猛的姿态为“血与土”文学辩护。很少有人会当真把本看作是乡土诗人,况且他与国社党喜欢指责的那种大都市堕落的文人形象有很多相似之处。然而,他提醒克劳斯·曼,他的祖先生长于这片国土,他本人也是在“芸芸众生”中长大,因此他说自己理解“祖国”的真实含义。他承认,都市、工业、主智主义,所有这些都和他的作品中留下了痕迹,但是它们都隐退了,留下的只是平原、季节和土壤!怎样看待希特勒呢?希特勒的背后是人民还是羊群?最先出现的是希特勒还是纳粹运动?最后这个问题对本来说最有启发性。因为按他的意见,希特勒和纳粹运动是不可分割的统一体。在他看来,这正是布克哈特(Burkhardt)在他的《对历史的反思》(Reflections on History)中所提出的个体与群体奇妙地一致的情形。本认为,布克哈特对世界历史进程中伟人崛起的描述完全是对希特勒的预言:危机开始了,他在艰难的岁月中突然出现;他有惊人的毅力,在各方面都表现出天才;此外,一切有头脑的人都逐渐觉察到,这个人无论做什么事情都会成功。

一般来讲,本对克劳斯·曼的回答还算是知识分子对知识分子的回答,引用黑格尔、费希特、布克哈特的做法也不稀奇。同样不足为奇的是,从那时起直到

今天，关于本对国家社会主义信仰的自供究竟是标志着他与过去的突然决裂，还是他早年的思想和作品中已然存在促使其后来转向的因素的讨论，越来越激烈。经常有人强调，本的盲目并未持续很长时间。他很快发现，或是有人向他指明，他所选择的道路是错误的。他成了纳粹党机关报攻击的目标。这不仅有种族方面的原因，——他曾经不得不低三下四地去证明他的名字不是犹太化的本，如本-裘里安（Ben-Gurion），而是印度-日耳曼化的本，如维杰伍德·本（Wedgwood Benn）或本·洛蒙德（Ben Lomond），——还因为他有表现派的渊源关系。本发现表现派绘画被指责为无甚价值，是无政府主义、势利眼的东西；表现派音乐被说成是文化布尔什维主义；表现派文学也受到公开谴责。他奋起为之辩护，因为他这也是为自己辩护。他首先把表现主义和战争联系起来进行辩护。他提醒读者，这一代人最美好的鲜花都被战争摧毁了；其次，他在种族方面也进行了辩护，他指出，表现主义运动是雅利安人（不是犹太人）的欧洲运动。他特别提出了约斯特，称之为这群伟大天才中的佼佼者。这体现了他的谨慎。

有趣的是，本还曾试图为表现主义制造一个德国文学的祖宗。他所列举的作家和作品在某种程度上都受到了纳粹文学史家的推崇。在这些作家、作品中，歌德的《浮士德》的地位自然格外突出。其次是克莱斯特（不仅因为他有反法的愤怒情绪）、尼采以及荷尔德林。后者那种“神秘莫测的文字依靠一种真正不可诠释的启迪力量而永葆活力。”对本来说，由此转向梅斯特·艾柯哈特（Meister Eckhart）和雅可布·鲍姆（Jakob Böhme）作品中的那种神秘的狂欢，只需一小步。接下来就是走向德国式的幻想家，如席勒、巴赫和丢勒。本坚持认为，表现主义是绝对的，是灵魂反自由的作用。他把科学的纯功利的世界抛在脑后；他突破了孜孜求利的世界，走上了一条艰难的内向之路，通向创造的层次，通向原始的想象，通向神话。这是否会被正忙于用一场民族运动创造新现实的民族视为荒诞不经的、外来的东西而予以唾弃呢？这种艺术是否会被看作是离经叛道和形式主义而被不屑一顾呢？本相信新德国的领袖们和“富有审美创造力”的民族会领悟到，艺术所走的路不可能永远与人民直接沟通。实际上，本自己已预见到了纳粹对一般的文学和对表现派会做出什么样的回答，这个回答就是，文学已不能承担历史性的爱国主义重任，文学没有政治的敏感。本反驳这种观点，他宣称德国文学从来就是非政治性的（举歌德和荷尔德林为例），只是第一次世界大战改变了这种状况，结果导致马克思主义的“辩证法垃圾”和他所唾弃的功利主义盛行一时。本在为创造性作家的自由辩护时自然是一片天真。他对自己崇信表现主义的表白既令人作呕，又诚挚可信。可能因为他这是为自己辩护。不过这也表明他对国社党的精神实质是多么无知。表现主义已不合时宜。关于表现主义的讨论不是在纳粹德国国内，而是在苏联及其他国家继续进行。在1936年5月，党卫队报纸《黑色军团报》（Das Schwarze Korps）和《种族观察家报》攻击本是开倒车者、犹太人和同性恋者。1937年，党卫队成员沃尔夫冈·维尔利希（Wolfgang Willrich）在他写的《清理艺术的神殿》一书中，特别对本进行了恶毒攻击。值得他庆幸的是，对待这一事件也像对待其他许多类似事件一样，纳粹集团内部存在着分歧。希姆莱出面为本辩护，说本在1933年以后已改变观点，这是众所周知的事实；自1933年以后，甚至更早时期以来，他的行为从民族主义的观点看已是无懈可击了。希姆莱认为，对这样一位已向国际社会表明自己全心全意支持德国的人大张挞伐既无必要，也无意义。

1938年3月，本已被从帝国文学部排挤出去。当局依据惯例禁止他写作。当然他从未像他称道的表现派诗人那样脱离政治。正如他1927年写的论文《艺

术与国家》所表明的那样，他是魏玛共和国的死对头，但他是站在反资本主义、反民主、贵族的立场上加以反对的。当时，他几乎是无法避免地与左翼文学家如贝歇尔（Becher）、基希（Kisch）等人发生了冲突。甚至他的论克服虚无主义的论文也没有完全脱离政治，因为他发表在民族保守派的杂志《突进》（Der Vorstoss）上。1933年，本可以把克服虚无主义说成是“白人种族的最后阶段”；他能在纳粹思想中看到“一种新的人类素质”和“一种新型的人”；他认定元首具有“创造能力”和“最高等级的智力训练。”；他欢呼新时代“从醉生梦死中跳出来，受到了激情的哺育。”“罗姆暴乱”（Röhm Putsch）发生后他开始意识到克劳斯·曼是正确的，但还不能说本真的意识到国家社会主义意味着什么，他也从未看出有改变根本立场的必要。他可能只是一时的头脑发昏，但这并不是他本人提出来供人分析批评的那种发昏。如果他像温俄伯那样被纳粹接受，如果表现主义成为新德国的文学律令，他的发展或许又是另一种样子。然而他却发现自己被纳粹描绘成非日耳曼的形式主义者和非日耳曼的知识分子。1937年7月1日以后，他任职于战争部，曾挪揄过希特勒的备战。他还曾把“流亡者的贵族礼节”引进到军队中来。

法西斯剧作并未等到1933年才登上德国舞台。1932年1月30日，即在纳粹攫取政权的前一年，一部由丢思·本涅托·墨索里尼在专业作家乔万基诺·弗扎诺（Giovacchino Forzano）帮助下写成的戏剧在魏玛的德国国家剧院上演。此剧首先在魏玛登上舞台并非偶然。13年前，魏玛宪法就是在这里被批准的。在这里上演此剧的目的就是有意识地惹恼这个共和国，显示民族运动的力量。色林吉亚（Thuringia）自1929年底以来就处在纳粹党统治之下。戏剧导演弗兰茨·乌尔布利希（Franz Ulbrich）也有意亲自导演一部符合控制这一地区的政府之需要的剧作。所以，墨索里尼写拿破仑的剧作《百日》（A Hundred Days）的演出十分隆重。剧院用“卐”字装饰起来。阿道夫·希特勒亲临观看。和他一起来的还有意大利外交官、柏林使团的成员、德累斯顿的执政将军、欧洲各大报的记者，以及来自伦敦、法兰克福和莱比锡的戏剧导演，——他们也打算在近期上演此剧。伊丽莎白·福斯特-尼采（Elisabeth Förster-Nietzsche）也到场了。这位古董般的老太婆很爱热闹，她曾伪造了《权力意志》一书。国社党的作家们都对解放战争（Wars of Liberation）格外垂青，虽然用一位外国侵略者做主角在德国并不普遍。不过此剧的观众都能理解该剧攻击议会民主、支持拥有凯撒式独裁权力的领袖的良苦用心。剧中最受欢迎的一幕是那位战败的法国人站在

（Blücher）面前的情景。这提醒观众想起了德国昔日的伟大，给了战败的德国以辉煌的希望，令观众拜倒在光荣的德国的脚下。此剧后来在伦敦上演，用的是约翰·君克沃特（John Drinkwater）根据英国戏剧界的情况加以改编的本子。1932年4月19日《泰晤士报》的剧评给该剧以高度评价，但没有提到此剧得到狂热的喝彩。

这部大受欢迎地剧作被人用一种后来在纳粹德国很流行的手法改编成电影。沃纳·克劳斯（Werner Krauss）领衔主演拿破仑。这位领袖人物是被命运摆布的人，他其实并不渴求战争。他确实向欧洲的国王们奉送上了和平，但在战争被强加到他头上时，他也只好迎战了。他在滑铁卢战役中失败（被归咎于其他人的无能）后，要求国会“在一个限定的时期内赋予他至高无上的绝对统治权，以求挽救这个国家。”这位领袖还要求绝对地忠诚；如果必要，他准备让整整一代人去送死。他的神圣使命就是打破欧洲小国割据的局面，联合所有的国家组织成一个大共同体。与许多国社党的剧作和电影一样，这部电影与现实有着令人难以置信的相似。希特勒正和影片中的拿破仑一样，要把欧洲统一在德国的霸主地位之下，在最后的失败到来之前，不仅给德国，还要给许多国家带来死亡和毁灭。

最近一部研讨表现主义的著作把布隆恩说成是天然存在于这一运动中的背叛自我的犹太。这部著作说，所有最可疑最危险的倾向都是布隆恩引发的，并由他搬上前台。表现主义变成展览主义（Exhibitionism），哀婉动人变成华丽浮夸，革命变成泄愤，表演变成宣传。对表现主义深藏的恐惧也可以说就是对汉斯·约斯特（Hans Johst）的恐惧。约斯特的剧作《施莱格特》（Schlageter[1933]）标志着表现主义完成了向国家社会主义转化，标志着从表现历史上昔日的战斗英雄向根据现实需要表现现代法西斯英雄转化的完成。君特·儒勒（Günther Rühle）在评论约斯特的剧作时说：“施莱格特案件是魏玛共和国时期最令人伤脑筋的事件之一。”希特勒本人在《我的奋斗》第二页把施莱格特当作英雄提出来。约斯特从1923年开始就对这一案件发生了兴趣，但直到1929年才在蔓延全国的追思施莱格特的礼拜影响下动笔写此剧。当时约斯特也受到莫勒·凡登布鲁克（Möller van den Bruck）的《普鲁士风格》（The Prussian Style）的影响。此剧最后一稿完成时，已是第三帝国建立的前夕。但约斯特的出版商劝告他不要在魏玛共和国出版此书，担心会遭禁。此剧本直到纳粹攫取政权后才付梓。众所周知，希特勒对约斯特的作品和施莱格特这个人物都很有兴趣，因此他要求约斯特把这部作品题献给他也就不足为奇了。献词中写道，此剧表达了“爱的奉献和毫不动摇的忠诚”。首演于1933年4月20日在柏林的国立剧院（Staatliches Schauspielhaus）举行。这一天正是希特勒当上首相后的第一个生日；距1923年5月26日凌晨4时施莱格特被法国人处决于杜塞尔多夫郊外的格尔哲墨荒地（Golzheimer Heide）也差不多有十年光景了。在距1933年1月30日尚有一小段时间时，国社党已经控制了政府。他们也以惊人的速度控制了剧院。1933年2月4日，约斯特被派去和弗兰兹·乌尔布里希一起掌管国家剧院。他上演的第一部剧作就是《施莱格特》。普鲁士的剧坛盟主是刚担任普鲁士总理（Minister President）的赫尔曼·戈林（Hermann Goering）。在这第一部爱国主义的民族戏剧中，阿尔伯特·巴瑟曼（Albert Bassermann）饰演将军；维特·哈兰（Veit Harlan）饰演弗里德里希·台尔曼（Friedrich Thiemann）；女儿亚历山德拉（Alexandra）一角由后来与戈林结婚的艾米·松曼饰演。此剧的演出意图显然是有意树起“堕落”的魏玛戏剧的对立面。出席首演的有国社党的显要，如戈培尔博士、州长兴克尔（Hinkel）等；另外还邀请了新文坛骨干分子的代表艾米尔·斯特劳斯（Emil Strauss）、彼德·多佛勒（Peter Dörfner）、维尔·维斯帕（Will Vesper）和汉斯·弗里德里希·布隆克（Hans Friederich Blunck）、威尔海姆·沙弗（Wilhelm Schäfer）、雅克布·沙夫奈（Jakob Schaffner）、玛格努斯·维纳（Magnus Wehner）。他们都是从被魏玛共和国排斥的知识分子中选出的，都是些举足轻重的人物。演出结束后，没有立即出现掌声，而是在短时间静默后，观众起立，同声齐唱《德国的土地，德国的全部土地》（Deutschland, Deutschland über alles）的第一节和《豪斯特·威塞尔之歌》的第一节。只是到此时，掌声才爆发出来。剧本作者和演员只好用新的纳粹式敬礼一次又一次谢幕。这次演出的成功显然不止局限于戏剧界，而成为一件国家大事。《施莱格特》成了学校规定的必读作品。全国各地都陆续上演此剧。而出于党在政治方面的考虑，此剧又被禁演，其速度正和它被推出时一样快。这类涉及纳粹运动早期真实历史的剧作太容易与纳粹党当前的政治利益发生冲突。1933年末，占领鲁尔区的问题由于德、法之间外交和政治方面的勾结再一次变得格外微妙。因此，像《施莱格特》这一类涉及真实人物和实际问题的剧作就不得不让位给像“露天大戏”（Thing）这类较为朦胧神秘的剧作。而约斯特又不适合创作这类剧作，他也从未尝试过写这类剧作。《施莱格特》是他写的最后一部戏。同年年底，他

在几场内部龃龉发生后，辞去了在国家剧院中的职务，转而担任帝国文学部的部长、德意志创作协会（Deutsche Akademie der Dichtung）主席、帝国文化参议员，并成为国社党的艺术与科学奖的第一位获奖者。此后他跻身于国社党的领导层，成为文化部门的最高长官，不再从事戏剧创作或其他文学创作。

初看起来，阿尔伯特·列奥·施莱格特的形象似乎并不具有成为民族大英雄的素质。正如维斯科普夫（Weiskopf）指出的那样：“在实际生活中，豪斯特是个流氓、拉皮条的，只是在后来的传说中，他才摇身变出一个纯洁、崇高的形象。列奥·施莱格特也是这种情况。”施莱格特先是在部队里当过炮兵军官；退伍后作为“海因兹协会”（Heinz Organisation）的成员参加过“自由军团”（Freikorps）的各类活动。“海因茨协会”是由一群习惯于战争、以打仗为业的士兵结成的一个组织。他们既反对波罗的海诸国和上西里西亚的“外部敌人”，也反对“内部敌人”。在1921到1922年间，只要有起义工人需要镇压，他们都自愿效命。施莱格特参加了针对法国人的破坏活动，带领“艾森小组”（Essen Group）炸毁了一座铁路桥，杀死了数名法国士兵。他被法国人俘获，受到了军事法庭的审判，被判犯有间谍罪和破坏罪，遭处决。看样子在德国人的小组中存在着叛徒是没有疑问的。然而不仅施莱格特会被自己的同伙出卖，他本人为免受皮肉之苦也差一点儿出卖同伙。无需证明，此剧对背叛的探讨是浮光掠影的。事实很明显，从当时的反应看，魏玛共和国的各个方面都需要一位“民族英雄”，虽然施莱格特这样的凡夫俗子并不合要求，但也只能勉为其难了。拉德克（Radek）在一次讲演中颂扬民族主义的英烈，由此引出了所谓的“施莱格特政策”，要把共产党和民族派联合起来，共同与法国人战斗。此时，魏玛共和国面临着共产党和右翼民族主义者令人难以置信的联盟的挑战。政治的混乱和政党的投机本是魏玛共和国的普遍现象，然而，“共产党和民族党拥有共同的政纲，为同一种报纸写文章，乃至互相恭维的奇怪现象”所引起的大混乱确实是前所未有的。拉德克所要做的是，针对彻底解决经济和政治问题的民族主义主张所引起的工人思想混乱做出有效的反应。并不只是纯朴的劳动人民或没有远见的共产党政治家要把施莱格特看作某种民族救星，从当时最伟大的思想家之一、弗雷堡大学校长马丁·海德格爾的行为中也可看出这种想法。1933年5月26日，他在自己所在的大学纪念施莱格特被处决十周年的礼拜上发表过演说。在这一片狂热的颂扬声中，人们开始理解施莱格特在自己的时代就变成神话般的民族英雄的某种原因。与施莱格特的名字联系在一起的事件是1923年春季鲁尔山谷的被占领，法国军队（其中还有有色人种）由此踏上了神圣的德国土地。共和派政府对此一事件的反应只是主张消极抵抗；而施莱格特的民族主义组织则采取了较为激烈的行动。剧作者把施莱格特个人的死同国家社会主义的兴起以及日耳曼民族新时代的到来联系在一起。

约斯特利用时间相隔不远的一个著名历史人物，采用戏剧形式成功地表现了纳粹党的夺权斗争。他再现了这场斗争，并富有成效地宣扬了法西斯运动自开展以来一直大张旗鼓地、经常是狂暴地宣扬的主张。激励这些人的信念和精神在此剧中得到了戏剧性的表达。

约斯特本人把他这部剧作说成是一部“正剧”（Schauspiel），意思或许是，尽管主人公死了，情绪却不悲伤；正相反，那种吸引观众的开放式结尾显然意在指出一种更伟大、更光荣的未来。该剧剧情发生在一次世界大战后，背景是涉及面很广的一户中产阶级家庭的内部生活。大学、政界、和军界都在其中有代表，但工人、外国人及其他人则被排除在外。也没有法官或司法部门的官员，——剧中没有表现对施莱格特的审判。剧中的任何冲突都被表现为产生于德国共和国内

部，而不是由外来敌人引起的。。第一幕中，施莱格特这位归来的战士被表现得像一位学生。他的语言风格是“女性化”（Sachlich）的，体现了魏玛共和国时期后表现派的语言特色。他的台词有很多是士兵、学生的俚语，因而机智、火爆、口语化。具有重要意义的是，若不是出于对德国目前危险处境极端负责的态度，施莱格特本打算要学簿记和经济学。这两门课程暴露了他内心深处的怀疑。他的同伙、飞行家、教授之子弗里德里希·台尔曼以反理性的面目出现。他有一句台词充分暴露了国社党的心理：“我一听到‘文化’这个词就要掏枪。”此后，各位政治领袖都曾用过这句话。台尔曼实际上不只是讨厌“文化”，也讨厌所有的抽象概念，特别是诸如自由、平等、博爱一类的观念。在结尾处，正是施莱格特这位“第三帝国的第一位战士”为了他所挚爱的祖国做出了最大的牺牲。带有幻觉色彩的最后一个场景表明了施莱格特的象征地位。他双手被绑在背后，“好像把整个世界都背在身上。”灯光效果和音响效果又加强了这种印象。施莱格特此时背对观众，狂叫道：

“德国！
最后一句话！一个愿望！一项命令！
德国!!!
醒来吧！爆发吧!!!
燃烧吧！熊熊燃烧吧！”

约斯特在这里抛开了正常的散文语言，而标点符号的用法则表明这段狂热的台词具有表现主义的性质。施莱格特最后这段话说的不仅是一种愿望，也是一种命令。同时，行刑队长的开枪命令配合了他要在德国燃起大火的狂叫。同样富有深意和象征性的是，枪中射出的闪光穿过施莱格特的心脏，划破剧场的黑暗，照亮并震撼了观众。剧终时，那些杀死施莱格特的人获胜的情景将带来德国的最终胜利，而施莱格特的死将带来德国的觉醒。

从这里对约斯特此剧结尾的描述不难看出作者的创作意图。约斯特发展了开放式结局的理论，把观众变成了戏剧的内在组成部分。按照这一理论，观众应当放弃他们隔岸观火的身份，积极参与到剧情中。这种手法正与布莱希特后期的“间离效果”理论相对立。但我们也能看出来，这并不意味着此剧以发布党的政治口号、指示事业方向为指归。它并不是那种粗制滥造的宣传品。相反，这部戏依靠其形式方面的成就，讲述了一个动人的故事。它不是诉诸理性或逻辑，而是诉诸“深层”的灵魂，引发行动的力量。此剧变成了一种向观众传达主人公心态的“体验”

我们需要的戏剧是一种体验的戏剧。只有这种戏剧才能超越舞台上的手势、舞蹈和动作；只有这种戏剧才能在形式上达到对群众情感的宗教仪式化的表现。现在的问题是，约斯特对他所表达的东西究竟有多大程度的信仰？F·C·维斯特科普夫对此心存疑问：

他是一个彻头彻尾的机会主义者，虽然正是这种机会主义才使他得以创作出这样一种文学作品：它效忠国社党的基本原则；把感情置于理智之上；把云遮雾罩的词藻置于清晰的概念之上；把血性置于理解的智慧之上。

这样的反应可以理解，但并不公允，因为约斯特相信他所做的事情是无可怀疑的。他的自白性作品《我相信》（I Believe）表明，他试图建立一种把戏剧当作宗教仪式、当作集团和民族体验的系统理论。他长达数年的创作历程是由表现主义开始，然后逐步退回到古希腊、狂飙突进戏剧和克莱斯特，以求确立一种统一却又保守的“克己气质”，在《施莱格特》这类英雄性、神秘性的戏剧中达到了

高峰。然而事实上他不可能做到这一点。他企图超越自然主义，创造一种比生活更加广阔的戏剧。然而他的剧作只是自然主义对白和象征主义意图的古怪混合。他企图超越理性达到神话，但他的剧作在否定逻辑的同时仍是由一个接一个的辩论场景组成。他企图创造一种在隐喻性动作中达到高潮的戏剧，但他的剧作却否定了一切文化和一切理论。约斯特指责魏玛共和国的戏剧忽略了英雄，是文化布尔什维主义，但他的按照传统结构方式构思的四幕剧也没能塑造出一位洞悉命运、行为可信的传统型英雄。相反，施莱格特是出奇地被动：

从一开始就要确立某种东西；约斯特的施莱格特形象并非真正的戏剧英雄，因为此剧在想象方面太消极了（最后一晚“人民舞台”的演出自然会使人联想到《弗洛里安·吉耶》）。此剧的实际动作也是在剧作以外发展，我们体验到的只是情感和智力的宣泄。

这部戏远算不上是伟大的作品（即使国社党批评家也认识到它有许多缺陷）。但它在许多方面具有代表性。这不仅指它揭示了某些表现主义者由左派转向右派、由和平主义转向为前线战士歌功颂德的事实，也指它表明了表现派知识分子对于牺牲和归属的非政治性灵感是怎样被魏玛共和国的挫折引入文化自杀的。此剧既是那一时期德国历史的写照，同时又不幸地以文学形式表明，国家社会主义可以利用、歪曲、玩弄理想主义的思想传统，使之完全走向自己的反面。

第二部分 德国境内的德国文学(1933年—1945年)

第四章 行动起来德国

与国家社会主义有关的“文化”活动，没有一件像1933年5月10日的焚书行动那样立刻遭到了全世界的同声谴责。法国诺贝尔文学奖获得者罗曼·罗兰写了一封致科尔纳·泽滕(Kölner Zeitung)的公开信。他作为德国文化和理想主义的崇拜者，谴责德国当局所谓的“自我净化行动”(auto-da-fé)是顽童行径。鲁道夫·G·宾丁(Rudolf G Binding)写了一封复信，题目是《一个德国人对世界的答复》。在伦敦，H·G·威尔士组织了一个“抗议焚书者协会”(Society of Friends of the Burned Books)。巴黎建立起一家“德国遭焚书籍自由图书馆”。这个根除“非日耳曼思想”的行动预示了新政权的野蛮残忍的性质。事实很快证实了海涅在《阿尔曼索》(Almansor)中的那段著名的话，其大意是：从烧书到烧人只有一步之遥。所有的大学都可以见到焚书的仪式。使用“auto-da-fé”一词显然是意在让人们记起马德里宗教裁判所1634年采取的焚书行动，同时也使人联想到路德焚烧罗马教皇训谕的行动。选择4月12日，像搞宗教仪式似的张贴了十二篇《反对非日耳曼思想》的文章，似乎也是有意模仿历史上路德的先例。研究者们还指出了在德国文化史上发生的另一起焚书事件，即1817年的瓦特堡节(Wartburg Festival)。当然，焚书和清除知识界的反对派在德国并非新鲜事儿。在魏玛共和国，某些被认为不合国教的作家和社团就碰到了大量麻烦，出现了许多对左翼分子与和平主义者进行审判的著名案件，对异端著作(Lése-majesté)、侦探文学(透漏了德国重整军备的情况)、色情文学的制裁尤厉。不同之处在于这一次的行动更加严厉、更加全面、种族主义色彩更浓重，一切反对派均在清除之列。希特勒于1933年11月30日甫任首相，几项旨在全面控制文学出版物的法案就被通过。2月28日通过的《国家防卫法》彻底废止了所有宪法权力，特别禁止一切马克思主义的著作，规定要把这类著作从书店和图书馆清除出去。不过，旨在全面查禁所有犹太作家及其著作，并把其他作家、出版家、书商和图书馆职员置于国家控制之下的《设立帝国文化部法案》和《保护日耳曼血统和日耳曼荣誉法案》却迟至1933年9月方生效。这一阶段除了需要行政措施之外，还需要更充分地显示民心亦同意国社党控制文学，以求保持一种合法的外貌。纳粹需要的是一种人民意志的“自发”表达。人民所要求的就是清除非日耳曼的作

品，立法机关不过是把这种既存的要求法律化。这是经过精心策划的。尽管表面看来，行动具有自发的性质，实际上都是有计划、有预谋的。魏玛共和国的德国大学是民族主义及保守主义思想观念的温床：

年轻一代发现“人民哲学”（völkisch philosoph）富有“青春活力”，比民族自由的意识形态更富现代色彩。在他们看来，采取社会制约措施是革命性的淬火。他们在这里没有把这个词从贬义角度理解为“资产阶级”的词汇，意味着颀硕、狭隘、利欲熏心，——制约和理性在政治中早已被废弃。

这一特别行动由“全体德国大学生”（Deutsche Studentenschaft）执行。这个组织从它于1919年创立之日起便带有反闪族和保守的倾向。有一个特殊的机构通过在全国各大院校散发用直露的纳粹语言写成的传单，来宣传采取共同的行动。这次行动被称作一次“大扫荡”（Säuberung），这是“清扫”、“清除”等意思的纳粹提法。首要目标是犹太人的作品和“有毒”的作品，意图就是通过清除、焚烧、列黑名单等手段实行控制。此外还有一个明显的意图，就是把焚烧“不合需要的”和“有害的”文学作品同用法西斯路线整饬大学密切结合起来，其中包括清除不肯合作的教职员，尤其是那些犹太教职员。这场从1933年4月12日准备到5月30日的运动的公开说法是一场启蒙运动。这场运动自然也被说成是抵制犹太思想。据说这种犹太思想散布了大量难以描述的有关新德国的吓人的谣言。把事实（尤其是当事实真相是由国外传来的时候）说成是吓人的谣言后来也成为纳粹的惯用伎俩。学生中的官方代表就是如此行事。他们声称他们面对这种“吓人的谣言”不能只是平静地抗议，而是必须采取能把人们的思想和注意力引导到已被犹太人玷污的日耳曼的基本价值观上来的行动方式。这种“行动”不仅要燃起焚书的火堆，还要让学生们张挂出那十二篇论文。事件发生期间，那种在大学除燃起火堆外再竖起一根“耻辱柱”的计划完全失败，张挂出来的论文也没有人认真阅读。仔细研究会发现，这十二篇论文并非同样重要，某些文章委实差不多是废话连篇，不过列出的书单的基本指向还是明确的。文学要清一色地日耳曼化，要彻底清除一切外来因素，尤其是犹太因素。理性主义和自由主义的堕落思想受到讨伐。更进一步的措施是，高等院校将只保留日耳曼学生和日耳曼教职员。第七篇论文提出了未来行动的一个关键，这就是把非日耳曼的书籍从图书馆和书店中清除出去。有时在焚书的仪式开始之前，被焚图书的名单即开始出现于报纸上和存有这些应被烧毁的图书的其他地方。从作者姓名拼写错误以及一些漏洞和明显的差错可以看出，这些书单显然都是草草拟就的，但他们的目标十分明确：除了所有众所周知的犹太作家和与犹太人有联系的作家以外，还有那些与和平主义者、亲布尔什维克团体有关系的作家。这种黑名单的存在立刻引出了它的对应物“白名单”，这是为了满足书商和图书馆职员（更不用提作者本人了）了解他们是否得到恩准的需要而开列的。焚书仪式的安排经过了周密的计划，但从实际情况看，对于应焚图书的标准考虑得很不周全。既然是“自我净化”（auto-da-fé）那就应该是一场自发的行动，事前拿出仔细准备的名单就不对头了。不过人民的意志被激发起来之后，这些不利影响会被政府系统彻底消除。

自发的行动开始实施了。自1933年4月26日开始后的数天内，报纸开始报道学生没收书店和图书馆的书。在某些行动中，学生们为了保证不遇到抵抗，都穿着冲锋队的制服去没收书。1933年5月10日，在所有大学的校园里，学生、教授和大批群众聚集起来参加官方的焚书仪式。下雨也未打断仪式的进行。图书被搬出来焚烧。在柏林是放在家具搬运车上烧；在法兰克福是放在牛车上烧。据报纸报道，柏林的焚书活动格外热闹，充满节日气氛。在大多数地方，学生、教

授和纳粹党官员都在集会上发表了演讲。在柏林，第一位纳粹政治教育教授阿尔弗莱德·鲍姆勒（Alfred Baumler）发表完就职演说后直接带领大批学生去参加焚书。在波恩，纳粹文化部长鲁斯特（Rust）和德国文学教授汉斯·诺曼（Hans Naumann）先后向人群发表演讲。在格亭根，新选出来的教区长和德国文学专家格哈德·弗里克对着人群大放厥词。其他大多数大学都有这一类的演讲和演讲人。从这所谓的“自发事件”所具有的戏剧性、矫饰性可以看出，焚书行动经过了刻意排练。在烧书过程中，冲锋队和党卫军乐队演奏了德国民歌和进行曲；接着九个学生代表分别守住九类图书的书堆，一边往火里扔书，一边说着煽动人心的话：

第一个发言者：反对阶级斗争和唯物主义，捍卫民族共同体和理想主义！我把马克思和考茨基的书付之一炬。

第二个发言者：反对堕落和道德败坏，捍卫纪律和家庭、国家的伦理！我把海因里希·曼、恩斯特·格莱瑟和艾里希·卡斯特纳的书付之一炬。

第三个发言者：反对政治冷淡和政治背叛，拥护为民族和国家献身！我把和平主义者弗里德里希·威廉姆·福尔斯特书付之一炬。

第四个发言者：反对依据害人的精神分析学夸大无意识冲动的意义，捍卫人类灵魂的尊严！我把西格蒙德·弗洛伊德的书付之一炬。

第五个发言者：反对伪造我们的历史，玷污历史伟人，捍卫我们往昔的尊严！我把艾米尔·路德维格和沃纳·黑格曼的书付之一炬。

第六个发言者：反对犹太人的、民主化的新闻主义，捍卫在国家重建工作中的精诚合作！我把西奥多·沃尔夫和格奥尔格·波恩哈德的书付之一炬。

第七个发言者：反对文学出卖第一次世界大战中的士兵，捍卫相互信任的精神对人民的教育！我把艾里希·马里亚·雷马克的书付之一炬。

第八个发言者：反对肆意诋毁我们德国的语言，捍卫对人民最宝贵财富的培育！我把阿尔弗雷德·科尔的书付之一炬。

第九个发言者：反对卑鄙无耻和狂妄自大，捍卫对我们不朽的日耳曼民族精神的敬畏和尊重！大火，把图邵尔斯基和奥塞斯基的书吞掉吧！

整个国家都要认清这种动向的重要意义。为了达到这一目的，电台、电影、录音部门及其他现代传播媒体所能提供的一切宣传渠道都被利用起来。这样，那些未到焚烧现场的人也能够一遍又一遍地听到宣布者的声音，听到那些作家的名字和把他们的著作付之一炬的原因；听到部长发表的演讲、经过排练的合唱、戈培尔博士的演说，还有由阿诺·帕东（Arno Pardun）谱曲的、颇具煽动力的歌曲《人民，拿起武器》。《人民，拿起武器》中有这样的歌词：

人民被奴役、被欺骗，熬过了多少年。叛徒和犹太人坐享其成，他们要求大家做出牺牲。领袖诞生在人民中间，他领导我们，把对德国的信仰和希望带给我们。人民，拿起武器！为了希特勒，为了自由，为了工作，为了面包。德国，觉醒吧！死亡属于犹太佬！人民，拿起武器！人民，拿起武器！

戈培尔来到话筒前说道：

同学们，德国的男人们和女人们！犹太人的极端理性主义时代已经结束。日耳曼革命的成功重新把日耳曼人的灵魂引领到正确的道路上来……。在今晚这样一个时刻，你们把以往的异端邪说抛到火里，你们做得很对！这是强大、伟大并且具有象征意义的行动。这个行动在全世界面前证实了十一月共和国已经消失的事实。从这些灰烬中将飞出新灵魂的凤凰……。让我们映着火光宣誓：帝国、民族、我们的元首阿道夫·希特勒，万岁！万岁！万岁！

在德国国内似乎没有人反对这次毁灭“非日耳曼”文学和思想的行动。要与

纳粹较量几乎是不可能的。此外这次行动的登台和安排不仅像是一场戏，也表明了纳粹通常是把可接受的观点与不可接受的观点混合在一起。谁不反对堕落和道德败坏呢？谁不拥护纪律及家庭、国家的伦理道德呢？谁不反对政治冷淡和背叛？捍卫国家的“民族共同体”及理想主义可以抵御闹分裂的阶级斗争；英勇的前线战士常常被树立为反对可恶的和平主义的理想典范。民族主义者如汉斯·约斯特之流认为这样的行动完全正确是不足为奇的。正如他看到的那样，国社党的革命不会只是局限于文学创作的书桌上，。取得政权后最紧迫的任务之一就是德国文学进行一次彻底的大改造，把不符合要求的货色从中清除出去。他所期待的“清除”的确发生了。所有属于行业工会的阅览室、所有公共图书馆都遭到搜查。所有社会主义和共产主义的文学作品都被撤掉。照戈培尔在“自我净化行动”上的讲话的说法，焚书的目标是通过一个有象征意义的大动作表明十一月共和国的思想基础已被摧毁。在他看来，新精神的凤凰将从废墟中胜利地飞出，这将显示出新的革命者们不仅在摧毁旧价值观上是伟大的，在创造新价值观上也同样伟大。这样的意图是否得到令人满意的实现尚需等一段时间才能看出来。而清除行动的直接结果是把从各图书馆清理出来的图书进行登记，开列出第一份“官方”黑名单，登在《交易简报》(Börsenblatt)上。别的黑名单也很快开出来，涉及到政治、社会科学、历史等领域。这些黑名单都是定期公布。新的国社党政府具有创造庞大的办公机构的能力，它用这种能力及时解除了德国原有的(Länder)传统的文化权威地位，对文学实行了集中控制，以求把文学变成捍卫雅利安种族、增强民族弹性的利器。第八部(即宣传部)和其他十四个部一样，也是于1933年3月13日成立，直接受戈培尔博士的领导。这是控制文学的唯一内阁机构，也是这一领域最有势力的纳粹组织，远超过其他组织。帝国文学院(Reichsschrifttumskammer, 缩写RSK)是帝国文化院(Reichskulturkammer, 缩写RKK)的七个部门之一；其他部门负责另外一些文化形式，如音乐等。帝国文化院是由戈培尔于1933年11月建立的，其职能是控制文化生产的各个门类。实际上这就意味着每个文化人都是文化院的成员，否则他就不可能、也没有权利从事自己的专业。戈培尔建立帝国文化院是直接受命于希特勒，目的是让文化活动发挥为国服务的作用，因而他们把政治任务直接派给艺术家。文化院自然把犹太人排除在外。图书贸易行业的专业组织“德国图书贸易协会”(Börsenverein für den Deutschen Buchhandel)和帝国日耳曼作家协会被迫加入了帝国文化院。不过另外还有一个监督文学的机构——公共图书馆局。实际上对文学的改造分三个阶段完成：

(1) 1933年前的斗争阶段，这一阶段主张种族主义的纳粹作家用沙文主义和反闪族的主张与民主文学抗衡；

(2) 从1933年到1936年使用国家机器进行整肃和控制的阶段；

(3) 1936年以后是完全纳粹化的阶段。

就纳粹党的机构(有别于政府部门)而言，最重要的组织是帝国日耳曼文学推进中心(Reichsstelle zur Förderung des Deutschen Schrifttums)。这个组织在纳粹的政府和党的机构中最为庞大，有一个时期能直接与戈培尔的宣传部抗衡。这一组织的基础在魏玛共和国时期就打好了。当时的“德国文化战士会”(Fighter for German Culture)努力要促成表面上超越党派界限的、反现代化、反理性、反民主力量的联合。该组织建立于1929年，由阿尔弗雷德·罗森堡(Alfred Rosenberg)领导。加入该组织的除了一批国社党的艺术家、作家、记者和学者外，还有来自“乡土文艺”(Heimatkunst)运动、民族党、极端保守派、

泛日耳曼种族主义等德国文化派别的人物。原德国文化战士会的宗旨可以从它会章的第一段清楚地看出：

在最近德国文化的衰退中，德国文化战士会确定了它自己的目标，这就是保卫德国基本的价值准则，加强德国文化生活的种族特性。战士会的另一目标是启发德国人民认识种族、文化、科学之间的联系，认识道德和思想的价值。

罗森堡因于 1930 年出版《二十世纪的神话》一书而声誉鹊起。但在戈培尔明星般冉冉上升时，他在文化界的影响却每况愈下。罗森堡在他的组织建立的最初阶段是炙手可热的宗师，手下有二十八个分部，雇用了一大批资历颇深的职员。一般说来，从 1933 年到 1945 年在德国出版的书没有一本未经罗森堡的专家审查过。我们在读到后面有关文学界的抵抗派和国内流亡派的内容时应切记这一事实。还应当记住，在对对手和政府的敌人进行压迫和清除的初级阶段过去之后，这家官方机器的目标就不仅是钳制文学、肃清不合需要的东西，还要“推动”文学“发展”。罗森堡是臭名昭著的排犹主义者，对于他所感受到的都市文学的堕落恨之入骨。另一方面对德国民族传统类型的文学作品，他的组织却全力予以支持。

除了罗森堡的组织外，还要提到国社党监察委员会（Parteiamtliche Prüfungskommission，缩写为 PPK）。这个机构的职能完全不一样。罗森堡的组织尚且自认负有推动文学发展的责任。而帝国监察大员保勒（Reichsleiter Bouhler）领导下的监察委员会的使命则是整理党的方针政策。这一机构要做的事情是检查党的哲学和政治出版物，以消除在意识形态方面可能产生的误解。此外它还要编辑一份纳粹党的资料目录，检查所有的学术出版物和教科书，以确认国家社会主义的意识形态得到了不折不扣且充分有力的体现。所有的国社党机构之间都存在明争暗斗，所以保勒和监察委员会与戈培尔越来越近乎、越来越得志，与此同时，罗森堡的光彩却暗淡下来，这种情况十分寻常。纳粹政府中涉及文学的部门有很多，但没有一个在势力上堪与戈培尔、罗森堡和保勒的机构抗衡。虽然他们在党的组织结构和控制意识形态的工作中各有其方向，如帝国青年会、国家社会主义教师会都是控制图书的组织。进行控制的目的是实现“转向”（Gleichschaltung），或如希特勒在《我的奋斗》一书中所表述的那样：“所有的观念和所有的思想、所有的理论和所有的知识都必须服从这个目标。从这一观点看，一切都应受到审查，都应这一目标所用。”要实现这一设想，需动用一切可能的手段，要强迫每个人都成为帝国文学院的成员；要禁止一切不合要求的作家从事创作；既要搞事前审查，也要搞事后审查；要操控纸张的供应；要对进、出口进行管制；要控制出版社；要编出禁书书目和非禁书书目；要进行宣传、广造舆论；要禁止批评，等等。作家、出版商、书商、图书馆员受到了同样严格的控制。那些特别富于创新精神的作家都是出名的不可捉摸、难以信赖，要让他们明白自己在新社会中所处的位置，必要时可采用强制手段。希特勒在《我的奋斗》一书中把自己说成是第三帝国的第一位艺术家。新作家们也要像他那样同时成为教育家、战士、宣传家和新信仰的捍卫者。作家们被强迫变成新帝国的前线士兵、精神战士。与过去的分裂是彻底的：德国再也不是一块不会加害于作家和思想家的国土了。这块国土要保卫的是它自己。首要任务是要肃清犹太人和同情犹太分子，以及主张世界大同的文化布尔什维主义者。希特勒也斥骂他不喜欢的旧德国的代表是江湖骗子、疯子、文痞、侏儒和结巴。罗森堡也骂他们是艺术的杂种、思想的梅毒、狗娘养的毒品瘾君子。一旦把这些令人讨厌的寄生虫、政治叛徒和机会主义者清除掉，与新德国相适应的新文学的道路就畅通无阻了。堕落的外国

人可以根据政府对德国作家的所作所为和公众焚烧图书事件而断定新德国是野蛮的。新政府所做的一切可以回答他们：新政府是比以前所有政府都要好的艺术守护神。评奖和研讨会推动了图书的出版。戈培尔的宣传部设立了国家图书和电影奖；甚至希特勒本人也出面设立了国家艺术与科学奖。德国图书周、柏林图书周和魏玛的作家节把推动图书出版的工作推向了高潮。然而无论是当时还是以后，这些外在现象并未骗过几个人。一般人都认为，从1933年到1945年间，德国境内没有创作出任何有价值的文学作品，也不存在这种可能。恩斯特·洛维（Ernst Loewy）是这样说的：“几乎没有一种文学像纳粹时期的文学那样带有露骨的意识形态寓意……，人物只是时代观念的传声筒。”对于这种观点我们不可不细察：我们除了要看到文学的质量，还应看到国社党的文学作品对其追随者和信仰者可能具有的感召力。这里可以假设存在着真正的纳粹分子，他真诚地相信希特勒、相信国社党。如果这种真诚的信仰者确实存在，他们会写些什么东西？真诚的信仰者们又会读些什么？欣赏什么？

表现主义时代是诗歌繁荣的时代。众多小型刊物一夜之间冒出来，来自德国各地的诗人们兴高采烈地在这些刊物上享受战后的新自由，发表他们的诗作。其中相当一批诗作属迷狂之作，不讲究形式，废话连篇；某些诗作又极端讲究形式，晦涩难懂。然而伟大的诗人也在各地涌现。不难想象，这段文学繁荣期也随着魏玛共和国于1933年的终结而结束。事实是最好的回答。随着新领袖们宣布新政权建立。诗歌的新时代也开始了。新时代号召诗人们扫除以往时代的虚伪、难懂的诗歌，表达一种诗人和人民的新关系。新诗人们以数量庞大的创作宣布自己的出现。他们的大作被印刷、被谱成歌曲。这么多的东西都到哪里去了？全都无声无息地完全消失了吗？是否这些货色都主要是一种虚伪哲学的毫无价值地表达？毫不奇怪，在纳粹时代的恐怖过去之后，要找出真正的纳粹诗歌的样板很不容易，要获得对纳粹诗歌的总体印象也很困难。可以合理地推断，纳粹文学都是些哗众取宠的货色；纳粹诗歌是对传统民谣和自然派诗歌的粗劣模仿，又融合了“血与土”文学那种带着粗野和伤感的渴望。赫尔曼·格莱塞在研究纳粹文化时提供了这种吓人诗歌的一个范例：

在井栏上把长刀磨利，
用长刀刺进犹太人的身体，
血要淌得又稠又急。
我们对犹太共和国的自由
嗤之以鼻！
时候到了，该偿还宿债，
我们准备好大开杀戒。
顺着街灯柱把霍亨佐伦分子吊起来！
让狗儿们晃荡吧，
他们早晚得跌下来。
血必须涌流……
犹太会堂里吊起一头黑猪。
把手榴弹塞进议会大楼！
血必须涌流……
把婊子从御床上拖起来，
用犹太胖子给断头台上油。
血必须涌流。

这一类诗实际上并没有什么真情实感，他们表达的只是国社党的反闪族、蔑视议员选举、讨厌反动分子的思想立场。无论怎样，抒情诗是被看作建立一个群众性政党的文化武器。这类诗的功能与其说是吸引人、不如说是胁迫人。一个读者必须能理解高贵的情感。希特勒本人就是这方面的一个样板。他有一段广为人知的话：“我们的年轻人应该像皮革一样坚韧，像克虏伯的钢铁一样坚强，像猎犬一样敏捷。”这是他最简明扼要、最常被引用的语录之一。这段语录后来成为希特勒青年党的口号。希特勒的散文甚至也模仿荷尔德林的诗歌风格。但是照奥洛威斯基的看法，迪特里希·艾卡特（Dietrich Eckart）的诗作《德意志醒来吧！》（Deutschland erwache）已然包含了国社党诗歌的所有基本成分。这位作者很为希特勒赏识。他也是反闪族报纸《好德国人》（Auf gut Deutsch）的创办者，还是《种族观察家报》的第一任编辑。希特勒曾把《我的奋斗》题献给他。原诗有这样的诗句：

德国，快觉醒！
进攻、进攻、进攻、进攻、进攻、进攻！
钟楼之间回荡着钟声，
敲吧！直到火星飞迸。
犹大要来把帝国占领。
敲吧！直到钟绳发红。
环顾四周，统统是火光、酷刑和杀戮。
暴风般的钟声回荡不停，
头顶炸响复仇和拯救的雷霆，
大地起伏不定！
进攻、进攻、进攻、进攻、进攻、进攻！
灾祸已经降临，
人民仍酣睡不醒。
唤起青年、老人和儿童，
唤起卧室里的沉睡者，
从绣楼上唤下姑娘的丽影，
从摇篮边唤起母亲，
低沉的声音充满空中，
充满尖啸和复仇的雷声。
从坟墓里唤出死人，
德国，快觉醒！

把这首诗看成是对过时的十九世纪诗风的拙劣模仿，或看成是意识形态的诗化而不屑一顾是很容易的，但这样一来也就忽视了这首诗的创作意图和影响。戈林在把那部可使纳粹党拥有控制全国权利的《授权法案》（Enabling Law）提交国会讨论时就背诵了这首诗。这绝非无的放矢。他在背诗时让所有人都站起来。听到这种严肃的发言等于被邀请参加一次大运动，也要放弃个人的自由而与民族整体融合在一起。同样值得注意的是，这首诗没涉及具体的时刻，也没有可确定的历史时期，——相反，一切都普泛化了。暴风般的钟声为什么要响起？德国为什么酣睡不醒？谁是威胁祖国的敌人？这些从诗中都找不到答案。当然诗中提到了犹大，暗示了外来的敌人会是谁。《进攻》是一种著名的表现主义期刊的名字，但这首诗与表现主义风马牛不相及，尽管诗中充满了感叹句和感叹号。与表现主义诗歌正相反，诗中的意象极其有限、极其传统，音尺也很规范、固定，虽然它

也是既“简练”(markig)且“雄壮”(zackig)。诗的语言骚动不宁而又斩钉截铁，正与诗的主题吻合。该诗所运用的双韵体也令读者感到自然、亲切。而韵体的似曾相识正可以提供这首诗在文学史上继承关系的线索。作者很可能是有意挑选 Wache 韵和 Rache 韵来引人联想起德国政治史和诗歌史上那个特别为新运动欣赏的时期，即从 1811 年到 1813 年间造成国家大动乱的解放战争时期。1812 年，阿恩德特写下了《祖国之歌》。他在《效忠国旗的誓言》一诗中，用十分相近的文字表达了类似的情绪。西奥多·考纳(Theodor Körner)采用了同一种手法，却把情绪变成祈使性的，“命令”德国醒来，与外国仇敌法兰西作战。艾卡特不仅仅是个平庸的模仿者，他是有意识使用这些文字激发起文化、政治的联想。他的诗作的意识形态目标也很明确。德国巨人正在沉睡，唤醒他需要大量的声响，因为帝国已被包围，四下里全是“火光、酷刑和杀戮。”隆斯的《自卫的狼》描述了基本情势，——需要唤起果敢的行动。只有全社会不分男女老幼团结成一个整体才能拯救德国。为什么号召把国家从敌人的包围中拯救出来要与复仇联系在一起？诗中并没有讲清楚。早期阿恩德特的诗是用事业的正义性解释复仇的必要性，但现在这种理性的解释已经过时，剩下的只有仇恨和侵犯的情感了。确实，诗的最后几句显得极端蛮横，达到了疯狂的高潮，好像激起了“条顿式的狂怒”(furor teutonicus)，甚至前朝死去的战士也要被招去参加复仇。重要之处还在于，诗人清楚地指明，尽管有意识地模仿了过去的诗作，但他向今日德国这块不再容人做浪漫之梦的土地表明的是他自己的心迹，“灾难已经降临，人民仍酣睡不醒！”在国家社会主义的抒情诗中，面对胜利和彻底的失败、毁灭，必须选择其中之一。这些就是克特尔森(Ketelsen)所谓的“最后时刻的功课。”诗中刻意把情绪的急切性传达出来，意在暗示倘若德国不能做出正确的选择，它就必然灭亡。这些话及其他许多类似的话都是在纳粹党掌权之前写出来的，但以后（尤其是战时）的纳粹诗歌仍在无休止地重复完全胜利或彻底失败必择其一的话。

这一类纳粹诗歌都属于鼓动诗。意图是把有相同思想的人召唤到一起，组成一个民族联合体。纵览整个这一时期的抒情诗，那些激发情绪的语言大同小异，有些后来的诗人们甚至把整段整段的艾卡特的诗挪到自己的诗中。这样，不管纳粹诗歌的数量有多么庞大，其旨意都浅薄易见。这类诗不靠独创性和丰富性产生效果，相反，读者却必须对那各种被认定的思想大杂烩一见如故。诗中避免分析和逻辑争论，而代之以诉诸基本情感。对于现实问题，诗中也没有提出新的解决方案。怯懦者的抵制将会被打破，而他们对未来德国的信心将得到加强。这类诗暗示，德国处在危险之中，但无论如何，形式并非表面看起来的那样毫无希望。希望是存在的。这类诗也绝口不提经济之类的现代问题：只要加入前进的行列，紧跟领袖，现代社会的一切症结都会解开。这类诗不是让读者锁在自己的屋里一个人阅读的。这是写给大街的诗，是写给群众示威的诗，要伴随着旗帜、音乐和全副武装的权力。无论是工人还是小资产阶级，都可穿上与众人相同的制服，唱起同样的歌词和同样的曲调。他可以像阿纳克的诗请求他的那样，折服于“四行诗体的魔力”。这是“我们”的诗，而非“我”的诗。这样，自由资产阶级社会的竞争意识被克服、被孤立起来，而孤苦伶仃、无依无靠的个人变成了民族共同体的一部分。联合意味着力量，——不是某一社会阶级或某一政党的力量，而是整个国家的力量。

进行曲体现的是一支队伍的纪律性和约束力。这也正是最著名的纳粹进行曲号召力之所在。其中有一首进行曲以其作者的名字命名。这个作者就是冲锋队第

五分队队长豪斯特·威塞尔 (Horst Wessel):

高举旗帜！团结一心！
步伐整齐，安静平稳，
冲锋队在前进！
红色阵线和反对派枪杀了战友，
他们的灵魂仍和我们一同前进。

为褐衫军团让出街道，
为冲锋队的战士让出街道，
千百万人满怀希望注视着卐字旗，
自由的日子和面包正在来到。

军号最后一次吹响，
我们已准备好战斗。
希特勒的旗帜将在所有街道上空飘扬，
被奴役的日子已快到尽头。

豪斯特·威塞尔写这首诗时年仅 22 岁。人们常拿他与科尔纳相比。布莱希特就做过极具讽刺意味的比较。照他的说法，德国近代史上两次国家大动乱，即 1813 年和 1933 年两次动乱，造成了两个传奇式英雄，两个在很多方面都很相似的年轻人。豪斯特·威塞尔与西奥多·科尔纳都是学生，都出身于中产阶级家庭，都称得上是美男子。两人都创作那种在文学史上不值一提、在政治上却大有影响的诗歌。他们都参加了战斗，都在战斗中毙命。这些就是他们的相似之处。布莱希特还指出，他们的差异也十分显著。科尔纳当年是与法国人打仗，而今天豪斯特·威塞尔却是与自己的同胞战斗。科尔纳是代表落后国家和进步国家战斗，威塞尔则是代表反动阶级与革命阶级战斗。共产党员布莱希特自然不会同情冲锋队成员豪斯特·威塞尔。他在《第二次世界大战中的帅克》中，戏拟了威塞尔这首著名的进行曲，成功地剥去了原诗的神圣色彩：

屠夫发出召唤，
牛儿举步前进，
紧闭双眼，安静平稳。
那曾血洒屠场的牛们，
灵魂伴它一起前进。

布莱希特曾说，豪斯特·威塞尔是戈培尔及其宣传机器精心制造的一个纳粹神话，这个判断无疑十分准确。然而神话，即使是虚伪的神话，也有其生存能力。

《豪斯特·威塞尔之歌》及环绕在其作者身边的神话属于国家社会主义时代的少量准文学遗产 (quasi-literary survivals) 之列。这一点需加以考虑。

豪斯特·威塞尔的进行曲本身非常简单。需要记住的是这首诗写于 1928 年，是在希特勒掌权之前，更在“罗姆暴乱”和作为一场“统一”运动的权力中心之一的冲锋队被除掉之前很久。这首进行曲节奏平稳，停顿很有规律，韵脚既易识别，且富于变化。从总体上讲，《豪斯特·威塞尔之歌》不像艾卡特的《进攻》那样大喊大叫；没有“头顶炸响复仇和拯救的雷霆，\大地起伏不定”之类的喧嚣。其节拍较平稳（在某些国社党的仪式上经常由整个管弦乐队来演奏这首进行曲。速度平缓。）。不过只要一读歌词仍可感到一种惊世的效果；仅仅是第一行就有两个惊叹号。这不仅是一种风格的标志，——惊世实际上也是命令。在一支军

事化队伍中就能看到这种情形。所以那有名的一句“Die Fahne hoch”意思就是“高举旗帜”，“旗帜”本身在许多国家社会主义的诗歌中都是召集队伍的视觉象征，也是组成一个排除任何利益冲突的联合体的象征。如卡尔·克劳斯指出的那样，这类诗中没有隐喻，只有现实中的形象。这类诗写在纸面上可能平庸无奇，需要想象它们出现在现实生活中会有什么影响。它们也的确在国社党组织的无数次示威游行中发挥了作用。千万面旗帜被高高举起，千万人拥在一起前进，像冲锋队一样安静平稳地前进，透露出纪律性和约束力，也透露出平静的信心。这是在呼吁懦夫加入到群众运动中来。

依国社党文学的惯例，世界分成敌、友两部分。你要想做朋友，你就得加入到冲锋队的行列中来。第三行诗异常明确地把敌人点明，这就是“红色阵线”（Rotfront），共产党的一个军事化组织。把“反动派”也划入冲锋队的敌人范围表现出早期纳粹诗歌的特征。从前面的介绍可以看出，早期的纳粹诗歌仍显得像是具有革命性，例如号召把霍亨佐伦分子吊死在路灯柱上。在这里，诗作似乎是把“反动派”和“共产党”划作同一类敌人。第一节的最后一行可让人联想到艾卡特诗作的最后一行。在艾卡特的诗中，死人被从坟墓里召唤出来；在威塞尔的诗中，那些在战斗中殒命、已成“英雄”的同志，他们的灵魂也继续帮着生者战斗。诗中没有说这些“英雄”是怎么死的。实际上他们肯定不是像科尔纳那样在1813年的战斗中死去，而是在二十世纪三十年代柏林大街上的政治性斗殴中死去的。这给人一种印象，即他们都是前线战士，都同样光荣。第二节提到要把街道清理出来，但把“让出”（free）一词重复两遍，是有意加强召唤的语气。最后一行诗是把自由作为进军者的目标之一提出来的，用了“诗化”的意象：新的自由之日的曙光和面包。自由通常与国家社会主义联系不到一起。这里的意思大概是摆脱某种东西的控制而获得自由，例如摆脱共产主义的控制而获得自由。“面包”不仅暗示国家社会主义将战胜苦难、饥饿、失业和经济危机，它还给这首诗带来一层宗教色彩。

艾卡特的诗被说成是国社党关于“最后时刻的功课”。这种说法也非常适合《豪斯特·威塞尔之歌》，因为诗的第二行就写了最后一次集合。这里仍然没有解释为什么是最后一次，却强化了紧迫感，召唤人民赶快加入到纳粹运动中来，否则就太晚了。这里出现了希特勒的旗帜在所有街道上空飘扬的情景，语气更加严肃，更带预言性。同志们准备好进行最后的搏斗，准备付出最大的牺牲。他们将取得胜利。在自由的曙光出现时，奴役的日子也到了尽头。对于今天的读者，这样的思想看上去自相矛盾，因为正是纳粹政府才对人民实行奴役。然而，正如诗的作者所用的“自由”一词是一个具有双重意义的概念，他所挑选的“奴役”（knechtchaft）一词也有暗示战败的德国的内心仇恨的作用（虽然作者有意挑选了一个较古典化因而也较“诗化”的词）。这个德国将摆脱压迫者的控制，争得自由。最后一节是第一节的重复，使情感在循环和收束的同时得到加强。布莱希特在论豪斯特·威塞尔的文章中正确地指出，解放战争已过去了120年，现代的宣传家们所面临的难题之一就是找出一个合适的英雄。这并非易事。不是因为小资产阶级读者的期望更高、更大了，而是因为要出卖的货色在质量上出现恼人的下降。年轻的英雄们怎么去死就是神话炮制者的一个难题。这在120年前没什么难办的，因为科尔纳正是在战斗中死去的。可惜的是豪斯特·威塞尔死于一场私人纠纷。事实是当时他和一名妓女住在租来的房子里，这几间房子位于柏林最肮脏的地区。他大概是无法再靠妓女不光彩的所得过活。他极有可能是被同行中的竞争对手所杀，也就是说是被另一名老鸨所杀。布莱希特就此进行了很多讽刺，

说明把一个鸨儿当作纳粹英雄正合适。但考察一下这一神话的炮制过程也许更有意义。

首先必须说明,《豪斯特·威塞尔之歌》并不属于“血与土”诗歌。这首诗明显是大都市的产物。它的主题是街道争夺战。它不仅属于遭人痛恨的“柏油”文学(asphalt literature,指鼓动暴力犯罪的文学作品。——译者注),而且与柏林地方长官戈培尔本人有密切关系。所以戈培尔本人对威塞尔之死的案件感兴趣也就不足为奇了。他的插手从探望处于弥留之际的豪斯特·威塞尔开始。据说,当时威塞尔曾请求这位地方长官接受奥古斯特·威廉·冯·普洛森王子(Prince August Wilhelm von Preussen)加入冲锋队。这个请求被答应了,王子成了纳粹党的活动家。《威塞尔之歌》中宣称那些在战斗中倒下的英雄将获得永生。戈培尔在威塞尔死后写的第一篇文章中也说,不仅威塞尔的精神永远不死,其他那些准备学习威塞尔、为纳粹事业做出最大牺牲的人,其精神也将永生。戈培尔还预言,《威塞尔之歌》不仅是威塞尔所在的第五冲锋队的进行曲,也是一切以威塞尔为榜样、加入到纳粹运动中的人的进行曲。威塞尔的歌词中有一句:“千百万人满怀希望注视着卐字旗。”戈培尔就是选中了这一形象并加以发挥。在一场仪式中,威塞尔的尸体被送回家乡;他的同志在灵柩旁守灵。一顶金色的月桂花花冠戴在他的头顶上;整个房间为鲜花覆盖。下一步就是要确保办出一场“有意义”的葬礼。这就是说国社党全党都要列队参加葬礼游行,要有公开演讲。一切安排都要保证最大程度地吸引注意力;还要诱使反对党出来搞对抗性示威。当局自然希望葬礼能平静地举行,因此豪斯特·威塞尔的姐姐被安排充当起“褐色运动中的安提戈涅”一角。这位姐姐甚至接近过帝国总统兴登堡。兴登堡在威塞尔的父亲担任随军牧师时就是这个家庭的老朋友。结果只有在墓边举行悼念仪式的要求得到批准。但国社党仍发布命令,要求全体党员全心全意地致哀,因为这一事件被看作是“柏林褐衫党的生命力和内部壮大的象征”。数千名支持者聚集在墓场内,墓场外则有数千名共产党员决心要破坏葬礼。墙内,戈林、戈培尔、褐衫党头子普费弗(Pfeffer)和奥古斯特·威廉·冯·普洛森——后者身着褐衫党制服——环墓而立。这一褐衫党与反对派达成和解的明显标志满足了豪斯特·威塞尔的最后期望。豪斯特·威塞尔所在的褐衫党分队和学生组织的代表肃立侍卫,接受装饰着“卐”字的棺木。戈培尔用他惯用的既带感情、又带宗教意味的形式发表了演讲,使气氛激烈起来。旗帜落到坟墓上,紧接着传来一句话:“升起旗帜”这一安排有意搞得具有象征意义。接下来由戈林带头,学生们、褐衫党及其他人也做出了具有象征性的手势。戈培尔在墓前的演讲是他最出色的演讲之一。参加葬礼的游行队伍在通过共产党控制的地区的街道时引起了暴力示威(此时共产党被指控谋杀了豪斯特·威塞尔)。共产党示威的冲击波产生了效果,这在五个月后进行的国会选举中即可看出。1930年9月14日,国社党所据有的席位由12个一跃增加到107个,取得了令人难以置信的胜利。1930年9月15日的《种族观察家报》用《豪斯特·威塞尔之歌》中的一句歌词“为褐衫军团让出街道”为题,报道了大选胜利的消息。豪斯特·威塞尔没有白死。他是党的烈士;他的歌已成为第三帝国的第二国歌。他的忌日每年都要纪念;数条街道以他的名字命名;他的雕像被树立起来;有关他的小说和戏剧也写出了好几部。1937年,作为共产党总部的“卡尔·李卜克内西之家”(Karl Liebknecht House)被接管,并被易名为“豪斯特·威塞尔之家”,此处成了柏林-布兰登堡褐衫党分队的据点。

豪斯特·威塞尔除了写下这首十二行的小诗外,在现实中还产生了什么样的

影响呢？那首歌是向人们发出参加纳粹党的吁请，也很像是一种威胁。戈林在将《授权法案》提交讨论时曾背诵过艾卡特的诗。与此相似，1931年2月，国会也首次听到了《豪斯特·威塞尔之歌》。107名纳粹党议员从国会走出来时，外面响起了这首歌。要不了多久他们就可以在国会里面唱这首歌了。

那一时期，柏林纳粹党根据自己的发展需要，对豪斯特·威塞尔随意进行打扮和神化。首先，他是学法律的学生（虽然他没学过多少），这样就可以把他归到某种对学术界人士及保守派学生有吸引力的社会圈子里去。同样，他父亲曾在部队服过役的事也被突出强调，而他父亲曾当过牧师的事实则绝口不提。在印刷品上、照片上，他父亲一身戎装，佩带铁十字勋章，在脸的下部仍可看到他在大学里依照传统进行决斗时留下的伤痕。这些都是给纳粹党希图争取过来的中产阶级吃的定心丸。同时，豪斯特·威塞尔在工人居住区被杀这一事实也被用来大做文章。这件事可表明，豪斯特·威塞尔与戈培尔小说中的主角一样，也努力要像一个工人那样生活。把共产党员争取到冲锋队方面来是他最大的成功，因此他才遭刺杀，以身殉职。这意思就是说共产党因自己许多最杰出的人物都被策反过去，大为恼火，所以要除掉他。此后，就纳粹党在争取无产阶级方面是否取得了成功的问题出现了一场大辩论。戈培尔声称这方面取得了成功。但这只是神话，并非事实。和被称为“鼓手”（有说服能力、会煽风点火的政治家）的希特勒一样，豪斯特·威塞尔也有“废话连篇说不尽的本事”，他把“民族”共同体和同胞情感的思想带给了红色分子。豪斯特·威塞尔也是个前线战士，只不过他的前线是在柏林的工人这里。他执行了《我的奋斗》中的命令，赢得了争夺街道的战斗的胜利。他认清了大都市生活的本质，但他有信心、希望和勇气，所以他的歌能流传开来。他是能看到远景的真正的理想主义者。他像一个真正的诗人。他不只是人中之杰，也是一个预言家——他的千百万人注视着纳粹旗帜的预言终将变成现实。戈培尔在墓边演讲中用那种让人无法模仿的方式总结出这些要点。他确信他的话可以得到最广泛的传播。演讲把豪斯特·威塞尔称作“风暴领袖”（Sturmführer）、工人、学生、歌手、日耳曼人，拿他跟学生、自由战士西奥多·科尔纳作了明确的比较。戈培尔赞扬豪斯特·威塞尔以自己的奋斗和死亡重新赢得了首都柏林，唤醒了现代青年身上那种第一次世界大战中的志愿兵朗玛克（Langemark）的精神，即斗争、牺牲、坚信的意志。演讲结尾处，戈培尔引用了一位工人诗人的话“德国必须生存，即使我们必须死去。”——这又一次显示出艾卡特诗中非生即死的怪诞信条的影响。这几乎就是毁灭欲的无意识表达，而且确实成了（这要归功于戈培尔和希特勒）德国的命运。

在戈培尔的努力之下，这个神话不断发展，各类文学作品又来添油加醋。但这些有关豪斯特·威塞尔的作品是在写一位纳粹党的圣徒，不能不受到很大的限制，尤其是在处理他那些令人怀疑的生活内容时更需小心翼翼。威尔弗雷德·鲍德（Wilfred Bode）的《冲锋队征服柏林实录》（The SA Conquers Berlin, A factual Account. 1934）就是当时出版的一本很有意思的作品。之所以说它有意思是因为这本书记录了豪斯特·威塞尔与日耳曼主义者、中世纪艺术专家汉斯·格肯拉斯（Hans Gerkenrath）博士的一场讨论。讨论的问题很简单：作为一名学生的威塞尔怎么为自己所过的肮脏、粗野的生活辩护？豪斯特·威塞尔承认自己是有教养的人，热爱文学和音乐。他还特别指出：“我曾埋头攻读歌德的作品，我喜爱德国浪漫派，像施莱格尔、提克（Tieck）、诺瓦利斯，——我崇拜荷尔德林，我理解我的尼采和我的康德。”但他又声称，替德国青年人着想，他又不能认真地去考虑一种稳定的生存状态、事业前途或文化追求。他知道他和他的冲锋队同志

的“粗厉的态度、粗厉的语言和粗厉的面孔”会吓跑许多人，却又争辩说，要想在大地上为日耳曼文化建造一个新的居所，就必须做大量的清理工作。这样的工作需要在大街上完成：“冲锋队是为歌德、为席勒、为康德、巴赫、科隆大教堂、班贝格骑兵（Bamberg Rider）、诺瓦利斯和汉斯·托玛、为日耳曼文化而进军，信不信由你。”表面上的野蛮人成了文化的保卫者。H·H·艾沃斯（H. H. Ewers）所作关于豪斯特·威塞尔的小说也持同样的观点。希特勒曾提议写这部表现“争夺街道之战”的文学作品。只是他一定忘记了，这位受命创作豪斯特·威塞尔传奇的艾沃斯是臭名昭著的专写色情、荒诞一类乌七八糟的东西的专家。《吗啡》、《吸血鬼》、《死人的眼睛》都是他的名作。戈培尔也一定是故意忽略了这一点，因为他给作者提供了一切必要的档案材料和信件。艾沃斯自然可算是一位专业作家，靠一杆笔过着优裕的生活。这些再加上对戈培尔肉麻的吹捧就是艾沃斯能提供的货色。不过即使如此，这部作品也自有其价值，起码作者让豪斯特·威塞尔在书中总结了一套诗歌理论。例如，众所周知，国社党的政治抒情诗就有意识地剽窃了其他党派较成功的歌曲。这种剽窃最著名的一例是社会党的歌曲《和太阳、自由在一起的兄弟们》（Brüder zur Sonne, zur Freiheit），被改头换面变成了《狂欢中、战壕中的兄弟们》（Brüder in Zechen in Gruben），其中有这样的诗句：

希特勒是我们的元首，
他不需任何人给报酬。

艾沃斯证实，这也是豪斯特·威塞尔制作歌词的方法。威塞尔不仅剽窃了共产党卡祖笛乐队（kazoo band）的意念并获得成功，还剽窃了红色分子的歌曲。当然两者之间存在着根本差异！共产党的歌发自头脑，——而他的歌发自内心。通过讨论、辩论和反驳来争取共产党人是有可能的。但要想诉诸他们作为日耳曼人的情感，就必须深入到他们的内心。“歌中必须表现出某种奇特、神秘和不可思议的东西。”共产党谈论的是所有权的保障、高工资、缩短工时、游戏、运动、享受闲暇时光，但这些还不够。为了举例说明豪斯特·威塞尔在歌中吸收了额外的神秘成分，艾沃斯把读者的注意力吸引到“旗帜”上。这面旗帜据说是由希特勒构思的，包括黑色、白色和俾斯麦德国的红色，——以红色作主色是因为纳粹党仍被看成是一个真正革命的政党。还有卐字，那古老的、能使人产生恐惧的火轮。照艾沃斯的意见，所有的领袖人物，如戈培尔、希特勒、豪斯特·威塞尔，都是某种意义上的艺术家。他们都具有以艺术形式表达所有感受的能力。不消说艾沃斯也化用了艾卡特的《风暴》一诗来结束自己的小说：“豪斯特·威塞尔敲响洪钟，震醒了沉睡的德国人，千万人现在正唱着他的歌。”

其他一些以豪斯特·威塞尔生平为题材的小说、“纪实”和剧本也纷纷出笼，但其中有许多作品受到了宣传部的刁难。根据豪斯特·威塞尔生平拍摄的影片也受到了刁难。这部影片的脚本作者也是 H·H·艾沃斯。此片在给经过挑选的一批观众放映了一场后便给戈培尔停止了发行，重新拍摄。重拍的影片去掉了所有记实的因素和突出个人的东西，而代之以完全泛泛地记录一个冲锋队员的气质。然后此片以《汉斯·万斯特玛，与大多数人在一起的人——一个德国人自 1929 年以后的命运》为片名获得发行。这部影片经过重拍，整体结构大大简化了。所有共产党员都是骗子、丑八怪、胆小鬼；所有纳粹分子都是英俊威武的骑士——高尚、勇敢、纯洁。影片结尾时，主人公来到人民中间，大功告成。共产党员松开了攥紧的拳头，行起了纳粹礼。这表明他们将获胜，——当然这要以他们具有日耳曼血统为条件。像古怪的共产党发言人和醉醺醺的共产党书记那一类犹太人

是不在此列的。外国人被蔑视，柏林堕落的夜生活遭到痛斥。在一家叫做“
（Chez Ninette）的歌舞餐馆（cabaret）里，人们只讲法语。神圣的《守望莱茵河》遭到亵渎，被演奏成爵士乐，如同滑稽戏。堕落和共产主义被影片表现为冲锋队要与之战斗的敌人。总之，影片只是在愚蠢地进行争辩，是按“非友即敌”的公式拼凑起来的浅薄之作，未能产生多大的影响。另一部戈培尔过问过的表现豪斯特·威塞尔的影片《传遍世界的歌》也未获成功。这部影片中歌曲的演唱者是国际著名电台男高音，名叫约瑟夫·施密特（Josef Schmidt），是个犹太人；影片的导演理查德·奥斯瓦尔德（Richard Oswald）被纳粹当局明确列为“不受欢迎的人”（Persona non grata）。

迪特里希·艾卡特和豪斯特·威塞尔属于第一批纳粹政治诗人。第二批于1930年左右形成，一般称之为“青年队”（Junge Mannschaft）。这批纳粹党的诗人都在权利系统中有个官职。其中较重要的有海因利希·阿纳克（Heinrich Anacker）。他在1945年以后写作、出书仍很活跃，一直到七十年代。还有格哈特·舒曼（Gerhart Schumann）、赫伯特·鲍姆（Herbert Böhme）和巴尔杜·冯·施拉克（Baldur von Schirach）。施拉克曾被希特勒提名担任帝国青年队队长，后来还担任过维也纳市市长。1946年，他因犯有战争罪被判处徒刑20年。汉斯·保曼（Hans Baumann）也很重要。1945年以前，他一直甚为得意。这些诗人没有一个发出过自己的声音：他们只是纳粹党的工作人员，为实现党的意图输出教义。他们认为用与众不同的个人方式发言是与组织的精神背道而驰。因此只要从这组诗人中挑出汉斯·保曼一个人就足以代表其他许多人。挑中保曼还因为他写的一首歌《朽骨在颤抖》（Es zittern die morschen kochen）影响超出了纳粹党内。他的这首歌和《豪斯特·威塞尔之歌》一样风靡德国、传遍世界。汉斯·保曼在诗坛第一次亮相是1933年在慕尼黑出版诗集《安静》（Macht Keinen Lärm），该诗集题献给“在帝国的大教堂里安静工作的人们”。在书名和献词中反复出现的“安静”一词让人不知所云。因为诗集中的某些作品像艾卡特的《暴风》一样喧嚣吵闹。诗集的第一部分还有点安静的意思。而诗集的第二部分（标题为“德国”）则完全脱离了德国往昔诗人们安静的内向传统，一变而为当代诗人的积极入世。1933年是新、旧德国的分界线，但保曼并未产生政治机会主义的动机。他当时只有十八岁，显然是绝对相信纳粹运动及运动的领袖。让保曼名声大噪的是下面这篇歌词。这篇歌词及他的所有其他歌词都由保曼自己谱曲：

在伟大的红色战争面前，
世上朽骨都在颤抖。
我们已冲破恐惧，
伟大的胜利就在我们面前！
即使一切都分崩离析，
我们仍将迈步向前！
今天，德国属于我们，
明天，我们将把世界独占！

即使世界在战争中变成废墟，
我们也不会发出诅咒，
我们将把世界重建！（重复）
遗老们若是要抱怨，
就让他们大叫大喊。

即使全世界都来把我们阻拦，
也挡不住我们出现在峰巅！（重复）

他们听不懂我们的歌，
他们脑中只有奴役和争战，
而我们的土地已成熟壮健。
飘扬吧，你自由的旗帜！
即使一切都分崩离析，
我们仍将迈步向前；
自由已在德国出现，
世界也将获得自由的明天。

诗中这样的句子：“今天德国属于我们，/明天我们将把世界独占。！”后来改成了“世界将聆听我们的发言。”但作者的灵感来源在第一个版本中表现得最为清晰：1933年看到国社党掌权令他激情满怀，因而写下了这篇歌词。德国已属于国社党，但征服世界不也是国社党早就有的意图吗？诗中潜藏着一种威胁：对这篇东西必须作这样的理解。歌词的第一节也提到了“世界”：“在红色战争面前，/世上朽骨都在颤抖。”这一问题通过一次奋起的行动就解决了：“我们已冲破恐惧，/伟大的胜利就在我们面前。”十分明显，“红色战争”乃是反对德国国内共产主义的战争的另一种说法。在订立了《德苏互不侵犯条约的时期》，这一句也不得不修改为“伟大的”战争。但这一改再一次把灵感的来源暴露出来：年轻诗人所想到的德国的使命就是与红色敌人战斗、冲破“恐惧”。前面已提到，纳粹党的诗歌一般都遵循着“非友即敌”的模式。这首诗在提到敌人时也表现出同样的情况。进一步侵略的威胁用重复出现的句子持续加以表现，指出“我们仍将迈步向前”（虽然没提到向哪里进军，反对何人）。那个“即使……”的从句也十分典型地表现出“要么拥有一切，要么一无所有”的纳粹精神：在这种精神支配下，即使周围的一切都崩溃了，进军也不会停止。下面一节诗同样明显地包含着一种无意识的破坏冲动，也采用了“即使……”的从句形式，——“即使世界在战争中变成废墟，我们也不会发出诅咒。”人们经常指出，希特勒《我的奋斗》的关键之处就是他从隐瞒自己的目的，甚至自己的手段。这首诗也一样，它给人的总的感觉就是，即使世界毁灭了我也问心无愧。本来纳粹比谁都能大叫大喊，但这首诗却把大叫大喊的羞耻推给了别人。正是那些遗老们谴责了年轻人的政党所犯下的暴行。纳粹分子们都是些只替他们成熟的土地着想的农民，不理解为什么别人把他们的歌解释成奴役和战争。没有一首纳粹诗歌不提到“旗帜”，他们抬出来的是自由的旗帜。然而这首歌显然是一首战争之歌。其中军乐的节奏清楚地表明：德国或许有自由，但世界上其他国家都只有遭受奴役（这里又一次使用了古老的“serfdom”一词）的份儿。君特·哈同（Günter Hartung）十分准确地解释了这首诗：纳粹的宣传惯于把自己的罪行推给别人，并加以谴责，这首诗即是一个典型的例证。

这首进军歌获得了成功，它比《豪斯特·威塞尔之歌》更加普泛化。威塞尔的歌是专为冲锋队而作，歌中也明确提出了冲锋队。“进军”和“唱着进军歌”也是汉斯·保曼这首歌的主题。这首歌给人总的感受是信心十足——胜利的信心十足：以往已取得了胜利，今后还要不断地取得胜利。这里又放出了德国遭包围的神话，所以德国必须打败威胁着要打败它的世界。那些一听到这首歌就联想到战争和奴役的人已被证实是正确的。这即将成为德国的命运，——只是重建被摧

毁的德国的并不是纳粹。同样，如果说自由的旗帜最终升起在德国的上空，那也不是由国社党升起的。

以上探讨的诗歌基本上都属于纳粹运动早期狂飙突进类诗歌中的冲锋队进军歌。这一时期即纳粹实际攫取政权前一段时间及攫取政权后不久的一段时间。不要以为所有纳粹党诗歌都是浅薄、好战、富于侵略性的种族主义诗歌。的确，纳粹诗歌中有大量作品是以领袖形象及联系着领袖的意识形态为核心，但也有大量完全不同的作品。传统类型的自然诗非常受宠，它与“血与土”的路数并不完全一样。戈培尔在豪斯特·威塞尔墓边的演讲中引述了一位工人诗人的作品，这一点值得重视。这也是纳粹党诗歌喜欢写的一个题材领域。在这方面，纳粹诗歌美化的不是工人，而是工作；不是行业工会分子、失业的无产者或有组织的左翼党成员，而是德国的工艺技术。1933年11月15日，帝国文学部在柏林爱乐会堂成立。戈培尔在讲话中谈了他对新诗歌形式的几点意见。在这次题为《德国文化面临的新任务》的演讲中，这个曾以研究德国浪漫主义的论文获得博士学位的人从一种特殊的“浪漫主义”的观点出发攻击自由主义，为浮游无根的资产阶级知识分子提供了一个依附革命的机会。

他们的注意力被吸引到……一种理想的现实主义上，吸引到英雄的生活观念上；今天，这种观念在褐衫纵队前进的脚步声中得到了重现；这种观念正伴随着农民耕耘他的土地，也为工人争取生存的斗争提供了一个更高的目标；这种观念制止了因失望而产生的无所事事，伴随着一种几乎是军人的节奏充实了重建德国的工作。这是一种钢铁般的浪漫主义。这种浪漫主义已使日耳曼人的生命重新获得价值；这种浪漫主义不回避生活的艰难，但从从不陷入沮丧、忧郁；这种浪漫主义有勇气面对各种难题，用毫无怜悯的目光注视着这些难题，坚定不移。

这篇演讲出色地把纳粹所有的艺术观念联系在一起：理想的现实主义、英雄的生活观、进军者、农民和工人构成一个民族共同体。共同的目标是重建德国、成功地进行革命、用对未来的希望代替失望。但指出未来的发展用的是“钢铁浪漫主义”这样一个词语。人们曾期待着国社党的文化领袖们会宣布他们将继承真正的德国文化遗产，但选中了浪漫主义仍很重要。这与反对启蒙运动的理性思想相一致，也与强调神话和神话学、倾向于半封建的社会组织方式相一致。历史、自然、神都是诺瓦利斯喜爱表现的主题。所有这些主题都很适于国社党处理，都被吹嘘为具有永恒的价值，都可按需要加以改造。所以说戈培尔的“钢铁浪漫主义”并非专指那些富于侵略性的政治诗，也包含那些合乎规矩的较温和的抒情诗，以及那些用于圣诞节或复活节一类家庭聚会场合的庄重的贺诗，——那些宗教气氛有较浓日耳曼味儿的冬至、夏至庆典、婚礼、丧礼上的仪式用诗更应划归此列。极纯朴的诗歌也可以写，即使在表现一种共同体精神的同时并未特别提出某一政党的观点。这样一来就有可能造成歌德时代伟大的诗歌、十九世纪诗歌（不包括海涅，虽然他的风格常被人模仿）及本世纪以来青年运动的诗歌得到延续的假象。所以，戈培尔所呼吁的是捍卫“传统的德国文化”和“高雅”的抒情诗，以抵御魏玛共和国腐败的摩登化和美国化。自赫德以来的所谓“日耳曼运动”就是有人试图借此抗拒外国入侵者对日耳曼精神种种高妙之处的破坏。阿纳克的《帝国》和E·W·莫勒的《祖国是什么？》一类十四行诗的大量出现，充分说明反现代的诗歌也可以运用那些被认为是“非日耳曼”的形式。汉斯·保曼在1945年以后仍能继续创作，却无需根本改变其风格。他这样做很是奏效。他的以军人服从为主题的剧作《在鱼的信号中》用笔名发表后，赢得了1959年的格特哈特·豪普特曼奖。并非只有国内流亡派作家可以不改变套路就能在1945年以后的德国

继续写作。

第五章 第三帝国的小说和戏剧

为国社党服务的诗歌数量是颇大的；有关的负责机构时时指出，为纳粹服务的长篇小说仍付阙如。这一点不难理解，因为在小说领域，社会党和左翼作家占尽优势；而国社党作家则对社会生活中利益冲突并未因国社党掌权而消失的事实持回避态度。工厂中仍有工人、经理和资本家管理者之分。在二十世纪这样一个由机械和高度发达的技术工艺构成的世界中制造前工业社会的幻景是不可能的。在前工业社会中，雇主和雇工之间家庭式的关系可以让人们生活、工作在和谐之中。有人曾尝试过写这类小说，但不能说他们取得了成功。倒是那些让工人变成冲锋队员的小说有些影响。在此类小说中（例如《冲锋队征服柏林》）中，阶级冲突不过是一种表面现象。实际上那些身着褐衫的工人们都逐步找到了停止向那些衣着华丽的资产阶级敌人进攻的理由。阶级斗争成了个人的琐事，表面上的反资本主义姿态却掩护着向共产主义的进攻。这类小说表现的不是工人运动的团结，而是集体肆虐中的伙伴关系，是组织严密的匪帮提供的归属感。战斗并无理性可言，也不是为了任何抽象的理想。和《豪斯特·威塞尔之歌》一样，凡死者都是英雄和烈士。这类小说在内战逐步发展为真正的战争的过程中起了作用。共产党员是需要消灭和战胜的敌人；转化比杀戮能带来更多的快乐。

把这种态度最圆满地表达出来的不是冲锋队小说，却是一部希特勒青年党（Hitlerjugend）小说。《希特勒青年党的奎科斯》是那一时期最成功的小说之一，还被改变为第一部真正的纳粹电影。这部由阿洛伊·申辛格（Aloys Schenzinger）创作的小说主要依据1932年，即该书问世那一年年初发生的共产党员谋杀青年赫伯特·诺库斯事件写成。我们在这里又碰上了一位和豪斯特·威塞尔一样为纳粹运动捐躯的烈士。但这本小说真正有趣之处在于它有一个坚实的事实基础。首先，这是一部柏林小说，与“血与土”文学大相径庭，主要表现失业者的生活世界；法拉达（Fallada）同年发表的小说《小人物—现在怎么了？》对这种生活也做了极为真实的描绘。其次，这也是一部匪帮小说，某些方面模仿了伊利奇·卡斯特纳（Erich Kästner）的《艾米尔与侦探》的风格。那时的柏林有一些这样的匪帮，一般称之为“黑帮”（cliques）。在某种意义上讲，“黑帮”是由无产者发展起来的中产阶级“漂泊者”（Wandervogel）运动，其成员在远离城市的地方安营扎寨，或漂泊于海上，但他们聚到一起并非为了周游列国，而是为了生存和自卫。凭借年轻失业者的优势，他们与警察、福利机构和监狱当局进行无休止的斗争。他们天然具有反政府、反权威的倾向。另一方面，某些“黑帮”

的组织化程度很高；有些与共产党有联系。有些“黑帮”的影响之大让希特勒青年党走在路上也提心吊胆的。他们在抵制国家社会主义方面比某些中产阶级组织如斯古尔的“白玫瑰”更有成效。申辛格为这本小说找到了一个很有现实意义的主题，即描写巨变中的局势：一支希特勒青年党的小组成功地制服了柏林-莫阿比特地区的一支被称为“北方之星”的“野蛮黑帮”。这是通过一名男孩子的眼睛表现出来的。这个男孩子正在具有“肮脏”吸引力的工人阶级匪帮和有组织、有纪律的希特勒青年党之间犹豫不决。作品依据的模特儿即豪斯特·威塞尔，写了他的歌、他的旗帜、他在争取工人阶级参加纳粹事业方面所取得的成绩。小说本身已经够生动的了，而根据小说改编的电影更加生动。《奎科斯》与后来的纳粹影片不同。这部片子自始至终都有一种现实感，展示了柏林凄凉、灰暗的工人聚居区和小酒馆，与布莱希特的《库勒·万普》及后来的《克劳斯大妈的幸福之旅》所代表的德国无声电影的传统一脉相承。导演汉斯·斯坦霍夫（Hans Steinhoff）借鉴了魏玛共和国时期最优秀的进步影片，有意采用这类影片的风格、场景和演员。这是纳粹吸收敌方的东西为我所用的又一例证，结果是拍出了纳粹的一部经典之作。这部影片表现了冲锋队和共产党争夺街道的暴力冲突所造成的恐怖气氛。主角（取名 Quex 是因为他像水银 quick-silver 一样反应敏捷，而 Völker 则指明了他的民族特征）本来徘徊于各个党派之间，但由于一种近乎宗教性的天启，他看到了光明。他不顾他那共产党父亲的反对，加入了希特勒青年党。奎科斯因此被他以前的同志视为叛徒，在散发名为《苏俄的饥荒与惨剧》的小册子时被共产党杀害。如果说《豪斯特·威塞尔之歌》是吁请人们加入冲锋队。那么这部小说及根据小说改编的电影则是在吁请人们加入希特勒青年党（HJ），特别是向年轻且不谙世事的工人和共产党员发出了直接的呼吁。影片被吹捧为表现了“德国青年的牺牲精神”，而青年又代表了德国的未来。加入了希特勒青年党，他们就可以脱离黑帮堕落、无望的生活，甩掉无产者悲惨的境遇；就会感到获得了解放，就会有一种为民族共同体、为德国效力的责任感。深受现代社会压抑且彷徨无路的年轻人明确了方向、肩负起使命，这就是“向着光荣未来进军的年轻军人要重建支离破碎的祖国。”这部小说所展示的是一幅新德国的全景。影片的影响对象是全体青年。希特勒青年党的头子巴尔杜·冯·施拉克参加了影片的首映式。实际上他还为由奥托·保格曼（Otto Borgman）谱写的影片音乐填上了词“向前，跟着明亮的号角向前。”希特勒也到场纪念死去的年轻战士。影片结束时演奏了布鲁克纳的一支交响曲。1945 年以后，申辛格在联邦德国仍旧从事写作，专门写一些以科学技术为题材的纪实小说。

有一种观点认为纳粹文学的代表作都是写于 1933 年以前。在这之后，最初的热情消逝不见了，而大有希望的一代民族精英又无法露面。这种观点表面上看是符合实际的，至少叙事散文方面是这种情况。没有新风格出现，技巧或语言也看不出有什么发展。战争小说仍在大批出笼，却推不出一位重要的新作家。就“血与土”文学而言，早期的“乡土文艺”（Heimatkunst）传统仍被像弗里德里希·格瑞色（Friedrich Griese）这样的作家延续下来。他们似乎想用自己的长盛不衰来证明“血与土”文学具有异乎寻常的生命力。格瑞色生于 1890 年。1927 年就创作了引起反响的小说《冬天》，生动逼真地表现了适者生存的主题。严酷的气候把一个村庄里堕落的居民一扫而空，只有最强壮、最健康的一对情侣幸存下来。作者在整个纳粹时期都受到欢迎和赞扬。他一直在联邦德国从事写作，一直到 1975 年去世。

“血与土”文学得到了广泛的开发利用，其影响几乎遍及各个方面。只有高

层人物才能对这种文学的过分膨胀实施一些控制。揶揄这类小说自然很容易，但这样可能会忽视它们可能具有的吸引力和它们的意图。说到吸引力，要记住德语地区分为许多不同的部分。每一部分（尤其是边疆地区和远离都市及行政中心的地区）都对自己的地方特色、自己的方言、自己对日耳曼文明及民族气质的独特贡献感到骄傲。甚至像海德格尔这样的思想家都拒绝了柏林大学的邀请，只求留在“外省”。当然，早期的这类小说仍然包含着内部冲突，如农民和占有土地的贵族的冲突，或现代工业生产方式对农业社会的冲击等。到1935年，所有这类冲突都被抹平、抽空了。除了田园牧歌，什么也没有留下。也许在“血与土”文学信条表面的含混与非理性的背后隐藏着某种动机；也许希特勒和他的顾问们是从一项长期的农业政策出发来考虑问题，他们想使德国的粮食及其他农产品做到自给自足，这是战时必须考虑到的。“血与土”这条公式已成为国家社会主义党的一个不可或缺的术语。要想查清是谁把这两种成分撮合到一起几乎是不可能的。奥古斯特·温尼哥（August Winnig）首次用“血与土”做他的《共和帝国》（1929年）中一章的标题，此后这一词语便在民族主义者的社交圈子传播开来。阿塔玛奈·肯斯特勒（Artamane Kenstler）则用这个词语为他新创办的刊物命名。1933年以后，这一词语为帝国农民党领袖达利（Darré）采用。达利有一本演讲与论文的合集，书名就是《论血与土》（1939年）。此书清楚地表明，达利所考虑的绝不仅仅是吃饭的问题。农民是民族生存的动力，是种族特征准确且身体健康的孩子的生产者。既然是为国家社会主义这样的谨守道德的运动服务，“血与土”文学对农妇旺盛生殖能力的强调也就很难说带有色情意味了。正如奥地利小说家卡尔·海因里希·瓦格纳（Karl Heinrich Waggerl）在他的小说《母亲们》中指出的那样，对血的崇拜就是对母亲的崇拜。另一位“血与土”文学的作家约瑟法·柏伦-托滕（Josefa Berens-Totenohl）在她于1938年以《妇女是民族的创造者和延续者》为题发表的演讲中也明确阐述了这种关系。达利还把“血与土”、“没有生存空间的民族”的概念拉扯到一起，把这个词语变成了扩张政策文学表达，但这已不是格雷姆对非洲的想入非非，而是预言了对东欧的扩张。这就造成了殖民地文学不多见、而有关日耳曼帝国东部边界的书却层出不穷的现象。奥洛维斯基关注过德裔波兰人的文学，关注过有关苏台德地区的大量著作，出了很多钱资助海因里希·泽利克（最好斗的边境日耳曼人之一）、威廉·普莱耶（Wilhelm Pleyer）、布鲁诺·布利姆（Bruno Brehm）等作家写这类作品。就风格和内容而言，“血与土”文学（Blubo）代表一种倒退的倾向，放在工业化的二十世纪显得很奇怪。并非所有的倒退倾向都具有法西斯性质和反动性质。实际上，纳粹所否定的先锋派文学艺术就有原始化的形式。这种形式避免自然主义的精细描写和深究严查，而代之以本质的完整。这就使许多创作形成一种接近表现主义的抽象风格。许多作家（以布鲁斯特和巴拉克为代表）写过这类作品。避免描写个人心理，而是选择一种类型化和象征性的形象作为政治和宗教概念的传声筒，展示宇宙和生命的力量，在相对主义和虚无主义的范围内寻求完整的价值，——所有这些都是“血与土”文学的特征，但也可以用来描述表现主义的作品。德国曾长期停留在农业和半农业阶段，城市发展较晚。但德国的城市对表现主义也很着迷。自凯瑟的《汽油》三部曲问世之后，大都市的景观和从大都市逃避到绿色田野的可能性问题确实已成了当时的热门话题，绝不只是法西斯思想家才谈论。出于这些原因，某些势要人物认为“血与土”文学在1933年以后已算不上是新玩意儿。恰恰相反，“血与土”文学热衷神话、逃避现实及其反历史、反社会的倾向都表明，它是本世纪以来经过“乡土文艺”（Heimatkunst）、新浪漫主

义和表现主义诸阶段一直到三十年代的德国文学的一部分。它与其他文学的主要区别在于回避语言试验、缩减理性内容、对取向进行了必要的调整。后来“血与土”文学最终堕落成狂热的颂歌、狂热的愤怒、大而无当的架子和原始的尖叫，当局便适时地出来喝止，并宣布这一文学运动已经结束。

把“血与土”小说与1933年后形成热潮的历史小说截然分开无疑是错误的。正是出于这种错误认识，国社党官员们常常抱怨说文学逃避现实，回到往昔了。然而，往昔的生活受到宠爱有许多因素，其中至少有一项是希特勒本人偏好在讲演中谈论历史的走向。希特勒很喜欢思索两千年来的历史。在这两千年间，分散的日耳曼部族逐渐汇聚到一起，融合成一个统一的民族。所以在他看来，历史所展示的就是一个民族形成的过程（*Volkwerdung*）。他认为，第三帝国一建立，历史就已结束。过去不过是未完成的现在。希特勒特别强调一个民族形成过程中伟大人物的重要作用，所以他认为以历史为题材的作家的作用就是把日耳曼的英雄表现给现在的年轻人看，这样年轻人的心中就会充满坚不可摧的民族情感。汉斯·弗里德里希·布龙克（*Hans Friedrich Blunk*）完美地发挥了这种作用。他在当作家前曾学过法律，参加过青年运动，战时当过军官，还当过行政官员（汉堡市的办事员）。从1933年到1935年他是帝国文学会的会长，此后在纳粹统治德国期间还得过许多荣誉和头衔。战后他在基尔受到废除纳粹制度委员会的审判，尽管他辩解说他这个帝国文学会会长是反法西斯的，他还是被定为纳粹的“同路人”，罚款一万马克。像布龙克这样的作家从表面看与旧民族主义者并无多大区别，比如他在《伟大的历程》一书中并未直接提到过国家社会主义。把他看作是“北欧种族主义”的代表更为合适。这种思潮提出了培育纳粹精华的“生命之泉”的观点，是最能蛊惑人心的产物。“阿塔曼嫩”运动（*Artamanen*）时期的希姆莱、达利及奥斯维辛集中营的头头赫斯都信奉“北欧民族”的观念。

这本小说情节发生的时间一直回溯到十四世纪末期，地点是在冰岛和德国。故事的核心人物是日耳曼人迪德里克·皮宁。他是住在冰岛的丹麦总督（*Statthalter*）。他由冰岛出发，也发现了格陵兰岛，还看到了美洲的海岸。此书的读者会发现第一位发现美洲大陆的人其实是一位日耳曼人！如果迪德里克·皮宁是说明“德国男人的能力”的主要代表，那么女主角忒柯·惠滕就是德国女性的理想形象。男主角行动的动因是他对一片能让所有农民过上好日子的“纯洁”土地的向往。这个乌托邦社会的想法实际上正是指向现实。布龙克能看出来，希特勒所要建立的社会正符合这种理想。第三帝国实现了数世纪以来的所有愿望。推动迪德里克·皮宁去发现美洲的是他为德国、瑞典和冰岛农民寻找土地的愿望。所以说在那个时候，日耳曼就已经是一个“没有生存空间的民族”了。为什么会没有生存空间，书中未加探讨，也未讨论让德国人定居美洲意味着当地人将失去家园这样一个事实。由于迪德里克的儿子正在艾尔福特学习，宗教改革时期的德国社会生活情况也进入了情节。这个儿子是另一类型的日耳曼人。他是一位预言家、传教者，是为自己的信仰而斗争的战士。迪厄克还描绘了一幅遭到分裂的德国在来自罗马的异族势力“奴役”下苟活的画面。迪厄克宣讲一个没有罗马教皇的日耳曼帝国的福音，宣讲下层人民的起义、强权的垮台。一切阶层的一切人，无论是农民还是渔民，都将受到保护。小说正是这样没有把宗教改革运动表现为一场宗教的革新，而是将其表现为一场纯粹的德国民族运动。小说借助历史为读者提供的德国人的画像既是对纳粹党宣扬的主宰种族思想的肯定，事实上也肯定了非雅利安种族理应受到压迫的思想。在这类小说中，历史是由孤独且强有力的个人创造的；历史只是领袖们的事；一只坚强有力的手必不可少。这类

作品还暗示，独裁政府是最好的政府。作品所表现的基本上都是一些反民主的、民族主义的和反理性的观点。小说中没有对社会的分析，却将读者从现实引入神话，用“乌托邦”来解决德国的问题。

或许有人会问，国家社会主义的爱情小说是什么样子？汉斯·左伯伦（Hans Zöberlein）的《良心的命令，一本战后混乱时期和首次起义造就的小说》（1937年）可以提供答案。这本小说把重点放在备受青睐的1918到1923年间。主人公就是在这期间成长起来、被吸收加入了纳粹党。当时，这本小说得到了广泛的传阅，原因就在于故事中的爱情线索与政治形势的发展平行展开。主人公有一个意味深长的名字——汉斯·克拉福特（“权利”的意思）。他曾在前线当兵，像西格弗里德一样浴血奋战过。战场归来，他成了平民，便考虑起恋爱、婚姻问题。直到他参加了反对巴伐利亚共和国的自由军团的政治活动后，才遇到了一位合适的姑娘。姑娘对他也是一见钟情，很欣赏他的所作所为。他给她唱《索尔薇格之歌》，以说明北欧的衰落。她也深有同感。他们在巴伐利亚的大地上漫步，在巴伐利亚的湖水中沐浴，表现出他们爱情的纯真。在一个露天游泳池里，罪恶被引入田园牧歌般的景色中。几个犹太人出场，对伯塔进行调戏。伯塔表明了她的态度：“这些犹太猪猡玷污了我们的血统，把我们害苦了。血统是我们最宝贵的财富，也是我们唯一拥有的财富。”整个场面既体现出反闪族的倾向，又带有色情意味，最后以这对日耳曼人裸体在湖水中游泳结束了这一幕戏。后面还有一幕戏与此类似：汉斯受到一个犹太女人的勾引。但所有这些败坏法西斯主义的尝试都归于失败。小说结束于在（Feldherrnhalle）？进军的时期，一对情人终成眷属。他们没有举行基督教的婚礼，而是在大自然中举行了一个异教的庆典，然后赶往一家乡村小客栈。他们将在那里传宗接代。左伯伦本人就曾在前线当过兵。他负过重伤，获得过一级铁十字勋章及其他奖章。他曾参与镇压慕尼黑的革命，很早就加入了国社党，（和汉斯·克拉福特一样）在慕尼黑担任建筑师。因此这本小说在很大程度上带有自传的性质。他还加入了冲锋队，后来还担任了一个纵队的队长，获得过血统勋章（Blood Order）和国社党的金质荣誉奖章。因为参与了1945年4月28日的平茨堡屠杀，他于1948年被判处死刑。这一判决后来又改为终身监禁。他很早就被释放，卒于1964年2月13日。左伯伦被看作是用文学形式表现前线生活体验的代表作家。希特勒就亲自推荐过他的战争小说《对德国的信念》。他还是个电影剧本作家。影片《1917年的突击队》就是他的作品。

照约斯特的说法，魏玛共和国的戏剧除了“女人的内衣裤、色情、酗酒、精神病态、堕落、物质主义和偏见”以外，再没有什么别的货色。他的意见很有代表性，所以纳粹相信，1933年是打扫剧坛、清除腐朽、迎接新生的大好时机。因此当时充满了期待和幸福的气氛。戈培尔在1933年4月6日指出：“精神腐烂的时代”已经结束，重建的时代就要开始。实际上，一个戏剧高潮已经来临。在这一大潮中，即使是一出为电台“民族时间”栏目写的广播剧也能和舞台剧一样引起广泛的兴趣。尤林格（Euringer）写的《德国的愤怒》（1933年）正迎合了对新的戏剧形式的要求。这种新形式是依据“露天活剧”（Thing）的观念构筑的。

“Thing”是古代日耳曼人召集自由民在露天开审判法庭的地方。开审判法庭含有对魏玛共和国的失误和罪过进行评说的意思。演出的场地就在德国士兵（Hun）的坟地、战场、德国英雄坟墓的旁边，整个气氛带有异教的、神秘的和悲壮的色彩。此外，新戏剧形式的“碑铭体”风格也颇对国社党领袖们的口味，因为这种文体可以把新德国、新运动、新的民族共同体的力量表现得更加淋漓尽致、深入人心。一群精神投契的日耳曼人来到一起，在一场宗教庆典中融合成一个整体，

这种形式代替了观众坐在剧场观剧的形式，避免了幕布和穹顶舞台所造成的虚假。当然，“露天活剧”实际上也不是绝对的创新、绝对的逼真。这类剧倾向于依赖古希腊大竞技场的建筑模式。就戏剧本身而言，像《奥丽斯泰娅》一类作品就被有些人（如莫勒）视为宗教祭典剧模式的滥觞。尤林格剧作的标题指明了另一来源，即中世纪神秘剧。这方面，直到最近还在上演的《反基督者的戏剧》（*Ludus de antichristo*）是一个特别重要的样板。同样，奥勃拉莫皋耶稣受难剧（*Oberammergau* 是德国巴伐利亚州阿尔卑斯山区的一个小镇，以上演起源于中世纪的耶稣受难剧而闻名。——译者注）一类的宗教剧直到当时也很受欢迎。不过，尽管这类戏剧有反闪族的倾向，却并不符合国家社会主义的意图，除非对其进行彻底的改造。比如把民族主义思想硬塞进基督教的思想中去，如艾格斯（*Eggers*）在他的《日耳曼人约伯》中所做的那样。在德国，露天演戏的传统也很悠久、稳定，教会和青年运动团体经常组织露天演戏活动。但是，这方面很容易把《葛茨·冯·伯利欣根》一类古典剧作扯进来，列入演出剧目。这绝不等于说此剧完全符合官方的观点。这类戏剧的个人的东西太多，而民间的因素太少。克莱斯特（*Kleist*）的《赫耳曼的战斗》与赫贝尔（*Hebbel*）的《尼伯龙根》也都是民族主义的气味十足。某些历史剧也提供了合用的材料，但这远不能保证它们在意识形态方面的安全。因为人人皆知，观众们有责任从席勒的露天历史剧《威廉·退尔》一类剧作中挑出虚伪的（民主的）思想。然而大量有用的戏剧经验也由这类露天演出汇集起来，如怎样向海量的观众念白；怎样走动、定位、给数量众多的演员打光；怎样利用身姿及舞蹈动作等。国社党的评论家们喜欢强调他们依赖的是这种经验积累，是真正具有德国特色的辩证法和民间戏剧。他们不愿意承认自己在这方面也和其他方面一样，也吸收和借鉴了他们所鄙视和排斥的剧作家们的戏剧实验。现在已可清楚地看出，“露天活剧”也在相当大的程度上借鉴了由表现派发展起来的戏剧技巧和语言技巧，以及由魏玛共和国时期的社会党和共产党发展起来的大众戏剧形式。“露天活剧”一般情节单纯，人物形象带有象征性和隐喻性，还使用合唱、圣歌、器乐、镣铐、气质、进军者等因素。这种纳粹戏剧给人造成最深印象的是其规模、场面、到场的演员和观众的人数。观众和演员之间的障碍被推倒了，一种参与型戏剧演变出来。观众可以和演员一起诵读台词，可以和合唱队一起歌唱。在为“露天审判法庭”（*Thing*）式的圆形剧场而写的标准“露天活剧”出笼之前，还出现过一种所谓的“体育场剧”（*Stadium Play*）。古斯塔夫·高斯（*Gustav Goes*）创作的《德国行动起来！——一出表现德国革命的体育场剧》曾在波茨坦首演。演出达到高潮时，草坪上出现了两千名进军者。在柏林演出时则出现了一万七千人，主要由冲锋队各纵队、军人、警察及其他一些部门的人组成。台词由演员在隔音室里念，通过高音喇叭传出来，数千演员跟着念。如何传送台词是这种大规模演出始终未能解决的一个难题。

这出体育场剧的内容是反映民族起义的胜利，重点表现从战后德国失败、经过革命、内战、经济危机、通货膨胀、失业，一直到纳粹党掌权这一历史时期。一个隐喻性的形象“和平”许诺说，未来的整个世界都是安宁幸福的；但对于德国来说，这个“和平”是“凡尔赛的和平”，应揭露其真实面目。高斯写了三部这样的戏。三部戏勾画的德国形象都是一个模样，这就是经过了数年战争，德国所能做到的不过是在敌人的包围中守住了自己的边界。这些剧作不厌其烦地制造有人在背后捅刀子、前方军队不可战胜、躲在国内的政治家中出了叛徒的鬼话，鼓吹革命完全是由阴谋捣乱的共产国际挑起的，只有民族解放才是真正的解放。

尤林格的《德国的愤怒》首演时的庞大的规模不亚于高斯的《德国行动起来》。

此剧最早是为德国广播电台写的广播剧，后来成为新“露天活剧”的典范，无论是演出还是印刷成书后的发行，都很受欢迎。1934年，即海德堡戏剧节过后一年，该剧剧本已印了三万册，还得过好几个奖。其中包括斯特凡·乔治奖。《德国的愤怒》的主题与高斯的“体育场剧”的主题相似，就是第三帝国即将出现。从场景效果看，此剧显然脱胎于《浮士德》和表现主义戏剧。国社党的文学作品一般都是按照“非友即敌”的模式展开，此剧亦不例外。和靡非斯特与天使争夺浮士德一样，尤林格也安排了一个邪恶的灵魂跟一个善良的灵魂争夺德国人民的未来。一位无名战士从一大片坟墓中站起来，头上戴着用带刺铁丝盘成的花冠，全剧即以这个无名战士提出决斗结束。基督的受难和升天成了德国人民在第三帝国获得拯救的途径。该剧的意图很明显，就是要为世俗的政治进程罩上宗教的气氛，使一切理性的讨论批评都无法进行。那个前线战士代表一切倒下去的人战胜了战后时代邪恶的灵魂。他是领袖，将领导德国人民走出十一月党的罪犯（November-criminal）、民主派、犹太人、和平主义者、马克思主义者以及软骨头的基督徒制造的困境，实际就是抛弃一切邪恶灵魂用以压制德国的民主产物。尤林格有意识地利用基督教的模式来表现民族新目标。这里，真诚的信仰把古老的耶稣受难的观念与对出来拯救德国人民的弥赛亚式的领袖的期盼融合在一起。但是，尤林格在这里陷入了左右为难的境地。他戏剧实验选准了路子，得到了充分地肯定，但这部《德国的愤怒》又因其主题带有“神秘的宗教意味”、风格带有“天主教色彩”而受到了批评。

库特·艾格斯（Kurt Eggers）的带有合唱的宗教祭典式剧作《日耳曼人的约伯》（1933年）走得更远。在这出“神秘剧”中，日耳曼人被表现成两种神秘力量，即光明与黑暗、善良与邪恶之间的牺牲品。与尤林格的《德国人的愤怒》一样，此剧显然也模仿了歌德，但几乎看不出现实的、历史的框架，这使得以朱利尤斯·彼德生（Julius Petersen）为代表的一些批评家认为该剧并不与《浮士德》相近，倒是接近歌德用古典形式写成的节日庆典剧《伊匹门德斯》（Epimenides），——这部戏用象征手法表现了德国的解放。尤林格的这部戏不可能原封不动地搬演，因为当时尚未建起“露天审判庭”式的圆形剧场。艾格斯的《约伯》也碰到了同样的问题。只好在一间大厅里演出。到六月初，一座“露天审判庭”式的圆形剧场在哈勒附近建成，民族的宗教崇拜英雄剧终于能在露天演出了。被选中的担此重任的作者是库特·海涅克（Kurt Heynicke）。他的诗作《民族》曾入选二十年代影响很大的表现派选集《人类曙光》（Menschheitsdämmerung），到三十年代他已完全转入民族主义阵营。他的“表现德国人的工作的戏剧”《内罗德》（Neurode）反映的是当代的一个事件：一个以国社党为后盾的工人组织的建立。地点是在西里西亚一个名叫内罗德的镇区。这出带合唱的剧作落入的那些俗套人所共知：工人们的团结一致解决不了经济问题；对工作权利的要求也影响不了劳动者与资本家之间的传统关系。只有领袖的出现才使“矿山的烦恼”隐去。海涅克的第二部节日庆典剧《通向帝国的道路》（1935年）更是俗丽，也更一厢情愿，因为他竟然用“新人的诞生”来解决工业问题，是十足的表现主义。这一类戏还需要表现战争和国社党的扩张计划。艾格斯也满足了这一要求。他在“露天活剧”式剧作《安那堡》（1933年）中表现了一种典型的英雄式死亡。安那堡是西里西亚境内的一座小山，被波兰叛匪占据，受到自由军团的猛烈进攻。这是民族主义文学中常见的题材，用这种形式加以表现不足为奇。《大迁移，关于永恒的德国命运的戏剧》（1934年）主题与此类似（从往昔到“漂泊”〈Wandervogel〉运动期间德国人飘蓬似的命运），但又进一步

指出日耳曼民族现在迁移的方向，即东方。

没有一部新创作的“露天活剧”能令当局完全满意。这些剧作过于宗教化，暗喻性太强，台词太冗长、太抽象。有人试图确立一种官方的政治和美学立场，既是为了遏制这种泛滥成灾的浅薄尝试，也是为了促进“纳粹德国民族戏剧的诞生”。莱纳·舒勒赛博士（Dr Rainer Schlösser）在与巴尔杜·冯·施拉克和艾伯哈德·沃尔夫冈·莫勒商讨之后，于1934年发表了题为《论未来的民族竞争》（On the Volk-play of the Future）的演讲，其中就表达了这种官方立场。讨论中推出了此类剧作中最成功的一部《弗兰肯堡骰子戏》（1936年）。莫勒是柏林一位雕塑家的儿子，曾研究过哲学和戏剧史，深受他家庭的朋友保罗·恩斯特（Paul Ernst）的影响。莫勒总是称恩斯特为“立法者”。三十年代保罗·恩斯特的再度风行完全要归功于莫勒。其发端即是他的表现恩斯特的喜剧《老丑角和他的儿子们》。莫勒的家庭背景中弥漫着民族主义的阴魂。他本人也和一些关心边境及境外日耳曼人的组织有密切关系。他最早一批剧作就是以这方面问题为内容。莫勒第一部获得成功的剧作是《道蒙特或奥德修斯的秘密返乡》（1929年）。道蒙特是第一次世界大战中饱受炮火攻击的一座要塞的名字。莫勒的剧作讲的是一个士兵返回边界后面的异己世界后为在前线死去的人要一块葬身之地的故事。这是一次大战后在英国上演的第一部德国戏剧。到了三十年代，莫勒看到了魏玛共和国的社会剧，如《加利福尼亚的悲剧》、《巴拿马恶棍》等，这些剧作的矛头显然针对贪婪、投机、腐败等现象，但也反对议会至上和对民族问题的漠视。1932年，《罗斯恰尔德在滑铁卢的胜利》问世。该剧于1934年首演，立即被誉为“第三帝国的第一部喜剧”。犹太人罗斯恰尔德是资本家唯利是图思想的化身。他受到了抨击，因为在他看来，将死的士兵不过是伦敦股票市场行情突然变化的牺牲品。1930年左右莫勒曾和布莱希特交谈过几次，主要谈了对教诲剧的认识。他本也曾尝试创作过教诲剧。跟布莱希特一样，他也越出了现实主义的社会剧的框架。莱恩哈德（Reinhardt）、皮斯卡托（Piscator）等剧作家也在扩大戏剧的传统视野方面做过一些尝试。他们在圆形舞台和运动场上演出自己的剧作。与此同时，一些现代派作曲家如奥尔夫（Orff）、艾克（Egk）则回头垂青于一些早期的音乐形式，如清唱剧、神剧、学院歌剧等。由此观之，“露天大戏”这种形式绝不仅仅是一种返祖式的倒退，它与最新的潮流方向是一致的。由于和莱纳·舒洛赛、巴尔杜·冯·施拉克合作，莫勒在宣传部得到了一个位置，从而得以接近戈培尔。他受命于巴尔杜·冯·施拉克，为希特勒青年党写一部关于元首的书；又受命于戈培尔，写一部“露天活剧”，用于迪特里希·艾卡特剧场的揭幕首演及1936年柏林奥林匹克运动会期间的首批文化活动。他写的《弗兰肯堡骰子戏》是一部重要剧作。此剧“从政治方面和美学方面都值得深入研究，恐怕是官方支持的文艺演出中的一个圆满样本。”

莫勒此剧所依据的史实是1625年发生在弗兰肯堡（位于上奥地利）的一个事件。当时农民清教徒反抗强行恢复天主教，遭到逮捕。造反的首领不肯站出来，于是有36个农民被挑出来，他们要掷骰子决定哪一半人生、哪一半人死。未掷中的人立刻被绞死。这种残忍的做法引起了农民起义。最后一次农民战争爆发了，结果造成成千上万农民丧生。这是历史上有目共睹的一起罪行。死人被从坟墓中唤起，按照“露天活剧”的传统，进行了一次正义的审判。仅从此剧的名字即可看出它与凯瑟的《加莱义民》的渊源关系。《加莱义民》所记叙的也是靠抽签定生死的事件。莫勒承认借鉴了此剧，也借鉴了其他表现主义剧作，如索日（Sorge）的《乞丐》和莱因哈德·格林（Reinhard Goering）的《斯考特船长南极探险记》，

这些剧都体现了非自然的、极端抽象化的戏剧风格。《弗兰肯堡骰子戏》于 1936 年 8 月 2 日，也就是奥运会正式开幕的第二天首演，跟在由卡尔·迪姆(Carl Diem) 编剧、沃纳·艾克和卡尔·奥尔夫谱曲的圣礼剧《奥林匹克青年》之后上演。合唱队的形式引起了不少麻烦，因为合唱与共产党集会及魏玛共和国的宣传鼓动性演出关系太密切了。在高层领导那里，这是不允许的。此外，舞台的面积过大；演员还必须穿上古希腊、古罗马悲剧演员穿的厚底靴(buskin)来表演。照理讲，在这种情况下，究竟该怎么办应该由最高权威，即希特勒本人来决定。但这又不可能。有鉴于此，莫勒觉得有必要在剧中安排一个象征形象作为最高法官。当演出进行到这里时，本来和戈培尔、戈林及外交使团坐在一起希特勒已起身走到门口，却又转过身来，生怕妨碍了奥地利人表露感情。

莫勒的《弗兰肯堡骰子戏》显然是短命的“露天活剧”运动的高峰。到 1937 年，这场在兴起时伴随着极大期望和兴奋的戏剧运动实际上已经寿终正寝，只在个别地方还有些活动。那个在全国各地都建起“露天审判庭”式剧场的夸海口计划的破产沉重打击了这场运动。有一个时期，帝国戏剧协会(Reichstheaterkammer)主席奥托·劳宾格(Otto Laubinger)屡次在讲话中说要建四百处这种圆形剧场。然而，对这一庞大建设计划的热情很快消退了。对“露天活剧”的概念本身也有很多批评。尤其是在大量浅薄之作纷纷出笼之后，这种批评更多。《弗兰肯堡骰子戏》就是挽救这一运动的一次努力。然而就连这出戏本身也陷入了党内戈培尔派和罗森堡派争斗的泥淖。罗森堡和希姆莱都不欣赏神秘的、宗教的主题，怀疑莫勒是“共同信仰行动”(actio catholica)的假支持者。同时，天主教会也指责该剧把暴行和不义表现为天主教的专有之物，还宣称新教徒在历史上犯下的这类罪行更多，罄竹难书。此后，“露天活剧”运动失去了“对帝国有重大意义”的荣誉。1937 年，戈培尔正式宣布这一运动寿终正寝。“所有的歌唱、进军、挥舞旗帜和高举火炬都立刻停下来，所有的民众合唱队也沉默下来。”有太多的问题明显解决不了，——声音传送、观众观看都有困难；主题受到的限制太多；表演难以避免过分的象征化、隐喻化，由此造成剧作过于凝滞。纳粹需要圣礼剧，但德国的神话太贫乏了。基督教的象征形象虽然深入人心，却又基本不可接受。“露天活剧”试图起一种替代宗教的作用，成为一种政治舞台和民族戏剧。它试图推翻基督教，却碰上了麻烦。它不可能政治化，因为对意识形态的任何分析和批评都是不允许的。它只在攻击守旧势力时有效果，而对新德国的揭示却归于失败。或许正如科姆勒(Kemmler)曾指出的那样，成功的群众政治集会与戏剧的怪诞联姻注定要失败；或许没有一场“露天活剧”的演出所引发的激情堪与纽伦堡的集会的效果相比。甚至这样的集会在老百姓对连续数小时的行进和冗长的演讲厌倦时也不得不中断或简化。此外，德国的天气对民族利益是没有什么认识的。

莫勒本人也脱离了“露天活剧”运动，转向当局的核心人物制定的新目标。舒洛赛在一篇论“北欧文化”的文章中指出了党的新方针，就是要求写悲剧。虽然最高当局对这一新目标极为重视，纳粹德国最重要的戏剧家对此也极为热心，但收效并不大。库特·朗根贝克(Kurt Langenbeck)坚定地相信，应当是剧本决定表演，而不是表演决定剧本(drama should make the theatre and not theatre the drama)。他创作的《亚历山大》和《海因里希六世——一幕德国的悲剧》等剧本已在朝这一方向努力。之后他又写了数篇论悲剧的文章，加以配合，还创作了几部很受吹捧的剧作，如《高级叛逆》、《剑》等。这些作品已由历史转入神话。可惜的是，《剑》由于有可能被理解为含有元首可以自杀的意思，惹恼

了当局。另一位大受吹捧的悲剧作家是汉斯·雷伯戈（Hans Rehberg）。他是格哈特·豪普特曼的朋友，曾受到约斯特和戈培尔的保护。他的一批以普鲁士人和大弗里德里克为题材的剧作受到赞扬，由格伦根（Gründgens）执导并主演，也因文体问题而引起麻烦。1945年以后他继续写戏，但未再获得成功。默克在悲剧方面的探索成就也不大。他的剧本《卡萨杰的毁灭》尤其引起了罗森堡的恼火和怀疑。罗森堡看出来此剧是想指明德国未来的命运。不过莫勒此后还是引起了一些反响。他创作的《神圣的名字—德国》等成为保留剧目。他担任记者后对战争的体验使他更加坚信德国的使命是领导欧洲，是成为一堵抵御东方人进犯的城墙。这种体验还强化了他在自己最后一部剧作《牺牲》（1941年）中表达的悲剧观念。战争结束后，他在1945到1948年间换过好几所监狱。获释后，他在西德继续写作、出版作品。1972年1月1日死于毕提艾姆。

纳粹对“血与土”戏剧的要求和对“露天活剧”的要求一样，就是不要去复制现实，而是去制造新的日耳曼神话。在这种神话里，农民是培养新的、纯粹的日耳曼种族的源泉。瓦尔特·达利把日耳曼民族的更新与复苏与通过周密计划的培育挽救濒临灭绝的汉诺威马种相提并论。理查德·贝林格生于靠近德国边界的一个奥地利农场里，本来注定要当牧师，却摇身进入戏剧界，还成为“血与土”戏剧最成功的代表之一。他的剧作较有特色的主题是：“城市与乡村的比较；大地上神秘的黑暗势力；个人在群体中的命运；没有尽头的乡村生活流程；血统继承中不可抵御的力量。”他奠定了“血与土”戏剧的基础。他的成名作是描写狂热的农民仪式化谋杀的剧作《鬼魂之夜》（Rauhacht, 1931）。此剧赢得了素有声望的克莱斯特奖。战后他继续写戏，但未能受到早期那样的欢迎。在《巨人》（1937年）中，农民杜布最显著的特征是他不承认变化。他拒绝把他的地面上古老沼泽地里的水排干，不抽烟、不买汽车，宁肯坐马车旅行。一个鬼魂在沼泽地里游荡，对一切背叛土地的人实施报复。杜布的女儿离开乡下去了城市。遭到挫折后，她又回到乡下，接受自己的命运，追随鬼魂的召唤沉入沼泽。她的母亲也是在城里长大，因而适应不了乡下的生活，也死于沼泽中。女儿阿姐什卡继承的正是她母亲的城市血统。与此相反。玛露什卡则是个地地道道的乡下女人，有着超越理性解释的神秘力量。大自然也有许多魔力，但此剧的实质还在于把乡村健康、自然、美好的生活与城市堕落、病态的生活作比较。布拉格就是这样一个布置了巨大陷阱的城市。阿姐什卡被拉进去，只有被勾引、被遗弃的命运。只是到了这种时候，她才明白，“那有名的大城市布拉格原来并不是在她梦中出现的巨人。”虽然此剧并非露骨的宣传品，但那种接受血统和命运的脾性完全符合国社党意识形态的要求。此剧由维特·哈兰用艳丽的阿克发胶片拍成电影，主演是大名鼎鼎的克里斯蒂娜·索德宝（Kristina Soderbaum）。不过，电影已变成对更广大的日耳曼帝国的颂扬，悲剧的发生不是因为命运的力量，不是因为城乡生活的冲突，而是因为那个农民用一个下贱种族的女人败坏了日耳曼血统。影片轰动一时，导演和女主演因此获得了国际大奖。此片在巴黎连续上映了二十个星期，有三十五万观众排队等候观看此片。与此形成对照的是，“血与土”戏剧在舞台上却未能形成比“露天活剧”更大的影响。到三十年代中期，这类剧目一般不再上演了。尽管得到政府的大力支持，可以在最好的剧院演出，由莱因哈德·尤根·费林（Jürgen Fehling）和列奥坡德·捷斯纳（Leopold Jessner）这样的大导演执导，但这类剧作的主题毕竟过于狭窄。此外，国社党取得政权之后，在意识形态方面赢得农民支持的需要已不是那么迫切了。到1938年，国家已进入战争状态，所急需的是能供养战争机器的工业生产，而不是粗俗、低劣的文学作品。

要想证明国家社会主义未能造就出伟大的艺术家和伟大的艺术轻而易举。但这样的研究角度本身就成问题。查第干（Cadigan）正确地认识到，希特勒非常清楚这一点：尽管他成功地颠覆了魏玛共和国，但若没有千百万德国人和奥地利人的支持，他的“千年帝国”维持不了几个月；法令和强权只能短时期奏效；除非人民自愿接受他的宣传，否则权力的基础不会稳固。因此他要利用一切形式来达到此目的。戈培尔和他的同伙建立起一套必要的、毫不含糊的赏罚制度，但他们还要依赖信徒的合作。这些信徒通过他们创作的诗歌、散文、戏剧表达了国社党思想意识形态的基本内容。在一个经济、社会和政治大动荡的时代，民族的统一和团结是很诱人的理想。作家们最大限度地利用了这种理想的号召力。国家强盛、经济繁荣和同胞之情与遭受奴役、饥饿和屈辱相比更得人心。法律和法令被推出来消灭民众的纷争及街道上的无政府状态；军事力量的壮大变得似乎比国内的互相攻讦更富吸引力；强有力的领导比魏玛共和国的软弱和腐败更容易让人接受。德国人得到这样的许诺：通过返归传统和保守的根基，他们的精神遗产将面目一新。这一许诺从未兑现。美梦变成了噩梦，德国遭到了灭顶之灾：

正是这种奇特的理想主义的标签给整个欧洲带来空前的战争浩劫，也带来奥斯威辛集中营至今仍令人发指的对人道的践踏。

第六章 “国内流亡派”文学

国会纵火案发生后，一大批作家和知识分子紧接着就出国了。但也不是所有人都走了。现在一般都认为，在那些决定留下的人中间出现了“国内流亡”这种现象。是谁发明了“国内流亡”这个词尚不清楚。1945年以后，各式各样的人都冒出来声称一直反对国家社会主义，但他们在德国国内仍继续从事写作并发表作品。而在当时要想当作家、出作品，得到官方机构的允许是必不可少的条件。弗朗克·蒂斯（Frank Thiess）曾说是他发明了“国内流亡”一词，但孚希特万格在更早的时候就曾用这个词作他的小说《奥帕曼斯一家》最后一章的标题。孚希特万格使用“国内流亡”一词，明显指的是那些在德国国内积极抵抗法西斯的力量；而蒂斯指的是那些消极抵抗的人。像孚希特万格这样的流亡者对这个词有自己的理解，而非流亡者对这个词又有另一种理解，两种理解使这个词的含义难以确定。库特·克斯滕（Kurt Kersten）在1937年评论维斯科普夫（Weiskopf）的小说《丽茜》时，曾把故事中那个逐步破除了对于新德国实质的幻想的年轻女子看作是国内流亡者的代表。这个词指的是那种从事非法地下抵抗活动的力量。布鲁诺·弗兰克（Bruno Frank）的小说《护照》（1937年）也写到了抵抗活动（虽然书中的主角是个社会地位完全不同的王子）。流亡者把这部小说也划归为“国内流亡派”的代表作。显然流亡者们开始还以为在国内能够进行积极的抵抗，只是到后来才逐渐明白这基本上不可能。于是他们便失望地把这个词更多地用来指消极抵抗的态度。比较早的一个例子是克劳斯·曼于1937年动笔的长篇小说《火山》。他在小说中就是把“国内流亡”看成是一种默默受难、精神独立的表现形式。在流亡者中似乎有一种普遍的认识，就是在德国国内有许多和他们一样的人，失去了真正的祖国，被隔离、孤立起来。问题是这种“真正”德国的同情者在德国国内究竟有多少留下来。正如托马斯·曼在1945年10月的一次演讲中指出的那样：在德国国内，真的有数百万德国人处在“国内流亡”的状态中吗？他们等待着战争结束，盼望德国被打败，却又拿不出实际的行动促成失败的到来。这数百万德国人究竟是些什么人呢？想来不会是那些缺少教育、属于小资产阶级的邮政官员和那些应对魏玛共和国垮台负责的白领工人。每八个德国人当中就有五个一致投票反对希特勒，他们和社会党及其他政党究竟处在什么样的境地呢？无论这数百万人究竟是些什么人，重要的是大家相信在广泛的社会阶层中潜伏着敌视希特勒政权的力量，相信希特勒的得势只是依靠一部分德国人对他的狂热拥戴。希特勒和他的亲信对此似乎也深信不疑，因为他们不断采取措施对付暗杀和密谋活动。支持和欢呼是有的（没有可以组织和操纵），但尽管希特勒取得了成功，德军在前线节节推进，战争也从未获得人们全心全意的支持，广大工人并未全部被争取过去，教会也不赞成这样一个异教政权的行径，知识界一直持怀疑态度，这样就必须维持

恐怖气氛，甚至还要加强。在这些条件下，出现“国内流亡”的情况也就合乎情理了。

1945年后，“国内流亡”一词成为一个激烈争论的话题。争论的结果是进一步限定了这个词的意义。在此之前，流亡者的刊物常常随使用这个词来指一切未受法西斯致命毒素侵染并进行了积极或消极抵抗的好德国人。而在1945年之后，这个词严格限制用在那些留在德国国内、运用文学手段进行消极抵抗的作家们身上。这个词也标示出非流亡作家和流亡作家之间的鸿沟。这是一条很宽的鸿沟。由于有纳粹的审查制度，这些留下来的作家也完全断绝了与分布在各个国家、境况各不相同的同行们的联系。同样，那些流亡者也只能远远地望着这些国内同行，搜求任何抵抗的迹象，或在那些曾欢迎纳粹掌权的民族主义者身上找到一丁点怀疑的苗头。流亡者们耽于幻想不足为奇。比如他们期望纳粹政权迅速垮台，工人将举行起义，或是期望知识分子会与群众联合起来。1945年以后，他们仍在寻找这类迹象，却发现要接受在德国境内创作出来作品实在太难了。那些逃避到田园牧歌、历史传奇和“纯”诗中去的東西起初遭到了他们的否定，只是到后来才慢慢为他们接受。他们逐渐理解了写田园牧歌、历史传奇和“纯”诗也是抗议纳粹暴行的一种形式。要求1933年后的流亡者就德国国内的形势发展得出正确的结论有些强人所难。流亡作家们常常指责国内的同行们背叛了知识分子，是机会主义者。在某些情况下，他们的指责是合理的。在“国内流亡派中的基督教作家”与鲁道夫·G·宾丁、汉斯·格雷姆、艾尔文·G·科尔本耶、约瑟夫·温俄伯等同样有才华的纳粹同情者之间委实存在着大量相似之处。正如克林博格（Klieneberger）所指出的那样，施洛德的《德国颂》、戈特路德·冯·勒福特的《颂歌献给德国》中的爱国主义情感极度泛滥。这种情况在施奈德、克勒普、博根戈伦和维歇特的作品中也随处可见。维歇特的长、短篇小说中还有不少“钢盔浪漫主义”（Stahlhelm Romanticism）的成分。而李赫尔德·施奈德（Reinhold Schneider）的《霍亨佐伦家族》和维歇特的《单纯的生活》等作品则甚为推崇普鲁士传统。纳粹曾给帝国的理想套上层层光环，施奈德、博根戈伦和戈特路德·冯·勒福特的各类作品也有这种特征。出于相同的气质，维歇特与“血与土”文学派别中的格里瑟、布隆克派较接近；戈特路德·冯·勒福特则用近乎纳粹吹捧者的方式表现母性。要辨别出所谓的“国内流亡派”作家与国社党的追随者及同情者之间的差异需仔细阅读。因为无论如何，他们都要得到同一类检查官的同样的批准证明。但仔细审视还会揭示出，“国内流亡派”不光与国社党同情者之间存在大量相似之处，而且与国外的流亡者也有大量相同之处。国内、国外继承了同样的传统风格，采用同样的历史题材。撇开有、无检查制度和专制政权造成的明显差异不谈，创作于德国国内的作品和创作于国外的作品可以说并无根本的区别。由此看来，1945年纳粹垮台之际所出现的混淆不清的状况也就不足为奇了。由于对纳粹践踏人道的罪行有了较全面的发现，对于这一问题的解决就显得更加重要。因为要定夺谁要对国家社会主义掌权负责先已十分不易，再要确定哪些人应对集中营及其他针对犹太人的暴行负责就更加困难。是不是所有德国人集体犯下了同样的罪行？还是在纳粹德国中尚隐藏着一个无辜、善良的德国？那些留在纳粹德国、居住并工作在纳粹德国的人，他们的生活是否比那些去国的流亡者更加艰难？没有离开祖国（这对某些作家来说可能意味着死亡）是否更加光荣？由于存在着这些问题，大讨论在1945年以后不断升级；1933年到1945年之间的作家及其作品不断受到严格审查，以确定他们抵抗国家社会主义的性质和程度。这些情况都是可以理解的。要分析一种用“奴隶语言”创作的文学需要一种新的技术。在这样的文学中，抵抗的思想是

在字里行间，通过暗示、提示、象征、双关及其他一切类似手法表达出来的。不能指望“国内流亡派”的作家们在作品中去分析在国家社会主义的形成过程中起作用的社会、经济和政治利益，因为大多数“国内流亡派”作家在总结和解释第三帝国及其发展的历史过程时，都把第三帝国的成功看成是一场悲剧、一场中了魔法的混乱、一次历史的意外，属于不可避免的命运。也就是说他们把第三帝国的出现归咎于非凡人所能控制的力量和因素，归咎于某种无人能直接负责的东西。同样，德国人对第三帝国的出现应负起的责任也被软弱、盲目、人所难免的失误和易变、疯狂、愚蠢、绝望、恐惧等说法开脱掉。这种向非理性领域逃避的倾向不可能为大多数流亡作家接受。因此，许多人提出抗议，要求把罪恶的根源暴露得更彻底一些，要求更自觉地承认和接受罪行也就不足为奇了。1945年以后，正是这个罪行问题把流亡派和非流亡派划分开来。说一批作家和知识分子没有抛弃德国，却留在德国经历“德国的悲剧”，而另一批作家则没有这样做，这种说法是不准确的。正是是否情愿接受德国人的罪责把留在纳粹德国的人和未留在纳粹德国的人划分开来。

1945年5月8日，托马斯·曼在英国广播公司的电台上对他的“德国听众”发表讲话。他的话题是失败把德国人的耻辱暴露给全世界。他的说法是“我们的”耻辱，——“各种各样的德国人，说德语的德国人、写德文的德国人、住在德国的德国人都同样会被这个剥掉我们光荣的大暴露震动。”这次广播讲话引来了瓦尔特·冯·莫罗（Walter von Molo）的答复。此人是个爱国主义作家，知名度很高，有些作品被拍成电影，著有表现大弗里德利克的三部曲和表现弗里德利希·李斯特的小说《失去德国的德国人》。弗兰克·蒂斯也写了一封公开信作答。信中否认全体德国人都负有罪责。对于那些在整个纳粹统治时期仍留在德国的人，他也持同样的态度。他还拿这些人与那些在“舒适的”流亡生活中对德国的命运评头论足的人进行了对照。这些说法为以后更激烈的回击定下了调子。托马斯·曼只对最早的瓦尔特·冯·莫罗的回应有所理会，但他显然也知道弗兰克·蒂斯的批评。他把关注点引到“忠诚誓言”上。据悉，许多作家在纳粹统治时期都宣过这样的誓（当然这是被迫的）。托马斯·曼由此引出了他那一段著名的斥责：

“这种想法或许太偏激，然而在我看来，从1933年到1945年，在德国印出来的书籍都是不仅无益，而且有害，没人愿意碰它们。它们都带着血腥和耻辱。它们统统都该被绞成纸浆。”

威廉·豪森斯特恩（Wilhelm Hausenstein）写了一篇题为《免于蒙羞的书》的文章，试图回答这一问题。他在文章中列出了许多问世于非常年代的书，并指出，没有人会因为接触了这些书而感到耻辱，虽然它们也没有多大价值。笔仗打得不可开交，流亡者与“留下来的人”之间的分歧也越来越大，对于“国内流亡者”抵抗的有效性的疑问也提了出来。

战争的年代逐渐远去，大家的情绪也渐趋平静。有人试图不带感情色彩地去看待当时在德国国内写成的东西。在纳粹当政时期，有的作家陷入了沉默，有的作家则因为受到御用文人的排挤而被迫陷入沉默。某些作家则涉足了文学创作的各个领域。艾里奇·科斯特纳（Erich Kästner）是一位对国家社会主义未表示任何同情的著名作家。他亲眼看到自己的书被焚烧。他受到帝国文学部的排挤，但还能在一个受到限制的范围之内活动，写一些电影脚本和不致惹祸的儿童读物。其他作家的逃避方式无疑是大同小异。他们除了搞电影外，也在广播部门和报刊界活动。就报刊方面而言，值得注意的是，在纳粹掌权后，并非所有的报刊都迅速并彻底地发生“转向”（gleichgeschaltet）。当时有大量的限制措施和严格的控制策略，新

刊物不可能办起来。1936年11月，一切文学和艺术“批评”都突然中止，而代之以非批评性的“报道”。在别的措施都无效时，还可以用控制白报纸的分配来压抑不同意见。然而，尽管有这种种压制，仍有某些刊物按1933年以前的样子坚持了下来，也就是说他们的办刊方针仍是非“纳粹化”的。这其中胆量最大的一份刊物是《德国评论》(Deutsche Rundschau)。这家刊物是朱利尤斯·罗登堡(Jilius Rodenberg)于1874年创办的。从1919年4月直到1942年4月(刊物遭查禁)，一直由鲁道夫·培切尔(Rudolf Pechel)主编。这位编辑根本不是左翼知识分子，也不是左派的同路人。他曾担任帝国海军军官。他的出身背景、所受教育及思想倾向都决定了只能是一个保守的民族主义者。从某种意义上讲，他是流亡者们一直在寻找的那类人的代表。他曾接近过纳粹党，但现实使他清醒过来，他看清了关于新德国的动听言词不过是一派谎言，后来逐渐转移到了反对派阵营。培切尔与纳粹派知识分子曾有过密切接触，是阿图·莫勒·凡登布鲁克(Artur Moeller van den Bruck)领导的“六月俱乐部”的成员，因此他有各种各样的机会近距离地观察纳粹党的情况。他甚至在“六月俱乐部”的安排下与希特勒见过面。但这些经历并未增加他的热情，影响他的思想。他反而站到了纳粹运动的对立面，把他的刊物变成了反对派的喉舌。为避免连累编辑部同仁，他最后只靠妻子的帮助从事刊物的所有工作。凭着这种努力，他把刊物维持到战争爆发后的第四年。培切尔采用了伪装手法。他最有名的一篇文章是关于西伯利亚的。其中有一部分是对一本写苏联恐怖政策的书的评论。其中的每一句话都同样适用纳粹在德国实行的高压政策。另一个技巧是利用历史进行影射。例如刊物所发表的一些文章就用了这样一些标题《骗子颂》、《权利的罪恶》、《一个暴君的形象》等。培切尔于1942年4月8日被捕，在集中营和监狱中关了三年。他未被纳粹的暴虐压垮，但出狱后已是一身伤病。他的论述德国抵抗运动的著作于1947年出版，是这一领域最早的论著之一。

由恩斯特·涅基希(Ernst Niekisch)编辑的《抵抗，一本关于社会主义和后革命政治的刊物》(Widerstand. Blätter für Sozialistische und Nachrevolutionäre Politik)是一份兼具文学性的政治性刊物。Widerstand的意思是抵抗，但以此来命名的这份刊物却与抵抗国家社会主义根本不沾边。涅基希创办此刊物的用意在于抵抗《凡尔赛条约》、抵抗斯特莱斯曼的亲西方政策。涅基希是个国家布尔什维主义者，因此他反对西方、反对大都市、反对资本主义、反对共产主义。最引人注意的是，他很早就直言不讳地反对希特勒。1932年，他出版了一本题为《希特勒——日耳曼人的命运》的书，后来又出版了几本反希特勒的著作。按理说在这种情况下，一本涅基希参与其事的刊物在纳粹德国不会维持多久，然而它却出人意料的维持到了1934年12月。与《德国评论》或《抵抗》相比，《新评论》(Neue Rundschau)是一本更为纯粹的文学刊物。托马斯·曼在1933年前曾在上面发表过作品。政权更迭后，这本刊物上还连续不断地登载他的评论和文学作品。《新评论》的主编是彼得·苏尔康普(Peter Suhrkamp)。他在伯尔曼·费舍尔(Bermann-Fischer)出国流亡之后接管了费舍尔出版社。苏尔康普于1944年4月被捕。其他几种文学刊物，如《高原》(Hochland)、《王冠》(Corona)和《精神帝国》(Das Innere Reich)都曾被说成属于“国内流亡派”，但从这些刊物中都看不出贯穿始终的抵抗方针。文学抵抗的最著名的例子是《法兰克福报》(Frankfurter Zeitung)，但一份日报的副刊(Feuilleton)究竟能有什么样的效果也还是大可怀疑的。不过，即使其字里行间并未真正表现出抵抗来，它坚持在文体、语句、词藻方面采用高标准毕竟也算是筑起了一道“语言的壁垒”。它是用这

种方式（如果找不到其他方式）表现它与国家社会主义的距离。这种高层次文学的代表人物可以被说成是小市民（bürgerlich）、保守派、民族派，但他们的才华毋庸置疑。斯特凡·安德雷斯（Stefan Andres）的《我们是乌托邦》在这家报纸上连载。伊丽莎白·浪嘉瑟（Elisabeth Langgässer）、沃纳·伯根格伦、赫尔曼·黑塞的短篇小说以及玛丽·路易丝·卡辛兹（Marie Luise Kaschnitz）一派诗人的抒情诗也都登在这上面。实际上这家报纸煞费苦心表达它对国家社会主义的真实感受，甚至用纳粹党人的别扭语言来暴露其可笑。例如这些人把日本人称为“黄色的雅利安人”，把西红柿称作“南方的北欧水果”。在纪念纳粹领袖诗人迪特利希·艾卡特诞辰七十五周年时，这家报纸发表了一篇文章，刨根究底，刻意揭破纳粹党制造的关于这位诗人的生平及其作品的神话，终于导致了报纸的被查封。

这里又遇到了研究国内流亡派避免不了的问题：当局为什么会允许这类文字发表？在研究传统派、古典派、人道主义、保守主义、宗教派作家时也会遇到同样的问题。这些作家显然不属于国社党人，但在国社党统治时期却仍能写作和发表作品，某些人的作品还在德国国内引起了巨大的反响。这类作家有汉斯·卡罗萨（Hans Carossa）、鲁道夫·亚历山大·施洛德、沃纳·伯根格伦等。答案必定是这样的：通过对这些作家及这些作家在其上发表作品的刊物的容忍，受到良好教育的、作为这些作家的主要读者群的中产阶级就会承认，新政权对文化的处理很得当，它尊重传统的价值和传统的文学形式。这样就可以把文化修养较高的中产阶级作家们调动起来，让他们自愿或不自愿地为纳粹的宣传机器服务。他们的作品能够发表和出售，这样的事实就足以向德国国内和国外的旁观者们证明，国家社会主义本身同样是值得敬重的，是有文化内涵的。这样就可以抵消有关新德国迫害知识分子、野蛮摧残文化等说法的影响。这一策略的部分意图是想在纳粹诗人和作家登台的同时，允许老一代文学家们逐渐隐退。然而，实际上几乎所有与国家社会主义保持一定距离、态度冷淡或超脱的作家，即使并不带有敌意，都或早或晚碰上当局制造的麻烦，轻则禁止从事写作，重则监禁、折磨、杀害。比起不问政治的科学家和持怀疑态度的哲学家来，纳粹当局对超脱的作家更加讨厌。世界在这一领域也像在其他领域一样，被分成“非友即敌”两部分。

粗看起来，与当局关系较好的作家和较差的作家在文体方面没有多大的差别。实际上还是有明显不同。无论是否意识到，时代的压力总是在起作用。譬如，作家们一般都不去写那种含义较直白的文学作品。日记体文学突然大受宠爱。用日记坦诚地表达自己的思想感情自然说明这种日记在纳粹政权垮台之前不可能出版，而只能在朋友间私下传看。奥斯卡·洛尔科（Oskar Loerke）和乔呈·克勒坡（Jochen Klepper）保存了这类日记。这类日记只是为锁在抽屉里写的，而不是为发表写的，和沃纳·伯根格伦的回忆录及从一开始从事文学创作就倾心于日记体形式的恩斯特·荣格的札记与格言是一样的。然而，即使在这类作品中也几乎看不到对新德国直言不讳的谴责。因为即便把这些材料锁在抽屉里秘密警察也会发现。相反，作者更愿意采用一些遮遮掩掩的评论、意味深长的断句、有双重或多重意义的句子。这类作品有赖于读者领会文学暗示意义、理解与国家社会主义有关的《圣经》典故或以历史影射现实的手法的能力。文学技巧只有这些方面得到了发展。没有新形式、新风格出现，只有曲折地表情达意的技巧更加精致。

国社党在查禁一切进步的、先锋派的、社会主义的文学的同时，还积极鼓励传统样式的文学作品的创作。这其中他们特别鼓励历史小说的创作。他们自己就曾利用这种形式去表现纳粹国家的渊源。他们在作品中表明，纳粹的血统早已存在于日耳曼人的往昔中，这就是日耳曼民族的统一和强盛。历史小说正可以用来表现

已取得的成就应归功于国家社会主义的主题。具有传统色彩的昔日英雄正是今日英雄的样板。对他们来说，历史在任何意义上讲都不是一种现代人的评说，而是现代人的根据。但历史小说也可以用来暴露现代人的空虚。当它被国内流亡派作家利用时，它便与在德国境外发展起来的反法西斯小说靠近了。对国家社会主义和流亡生活的体验孕育了反法西斯小说。可以说，国内这些作家通过这类小说的写作，不仅保护了德国语言的完整性和受到威胁的传统价值观念，他们还在作品中加进了政治寓意。这些小说中没有一本促进了国家社会主义的灭亡，但这并不是说它们没有其他意义。譬如，它们可以与伪造的历史对抗，可以捍卫文化。虽然国内流亡派作家与流亡国外的作家之间存在着一定的差异，但他们之间也有大量的相似之处。他们的境遇可以说明，为什么随着纳粹的掌权，历史小说在德国国内外都出现了复兴。国外的流亡派被迫生活在一个经常充满敌意的环境里，而国内流亡派则不得不对付一个出现于故土之上且敌意更深的环境，这种环境对于他们意味着审查、监视乃至危及生命。离开德国的人们失去了对家园活生生的体验。他们没有现在的生活可写，只好去写往昔的生活。而这些留在德国国内的人选择余地更小。他们不敢去写他们不愿接受的这个德国，这样（如果不考虑奇异和渺远的美学情趣）留给他们写的也只有往昔了。两组人或许都会否认他们对历史的兴趣皆出于一种躲避思想，但他们确实都有躲避现实的理由，也同样有躲避未来的理由。要想表现未来只能是或者用乌托邦的形式，或者是较为悲观地表现为一场彻底的大灾难、大混乱。回到往昔是一种很实用的策略，这样可以用对立的画面来抨击他们所不赞成的这个政府。

戈培尔和他的官员们对历史作品的繁荣自然不会是一无所知。虽然这也正是亲国社党的文学创作的特征，他们仍对这种文学躲避到往昔的状况心存疑问。这股潮流是否只是意味着对跟“血与土”文学的地方色彩有别的历史色彩和服饰的探寻？还是意味着逃避现实的企图？亦或是往昔岁月的服饰和人物真的可以用来达到掩饰对国家社会主义进行抨击和抵抗的目的？沃纳·伯根格伦的作品最典型地体现了这类小说与第三帝国的关系。根据他自己的看法，以及他在《作家书桌的回忆》中广泛讨论到的各种可能性，以历史为外貌不过是把时代课题、乃至更为根本的人类的课题具体化和实在化的一种较为明显的且较为成功的手法。他的兴趣显然也不在历史。他只是把历史当作一种起掩饰作用的文学手段。效果如何可以从《大独裁者和法律》这种表面看来只是一部历史小说的作品中看出。事实上历史环境大多出于虚构，只是提供了某种隐喻性框架结构，以传达更为基本的道德和精神内涵。无论是这本小说，还是有个更直白的宗教题目的柏林小说《天堂如人间》，都在思想上和国家社会主义没有关系。两种小说都滥觞于1933年以前，都不是：

“从一开始就被人看作是具有论战性。但是，由于在他们产生期间发生的重大事件的影响，出于需要，这两种小说也都自然而然地被人完全清楚地、有意识地当作武器运用在反对暴君的斗争中，运用在精神抵抗的前线上。”

《大独裁者》先是以连载形式刊出。伯根格伦在回忆录中谈到了编辑对他原稿的改动。首先书名换成了《诱惑》，书中各处的“独裁者”一词也都被划掉，代之以“摄政者”（regent）一类不会惹麻烦的词。小说中独裁者与希特勒之间明显的相似之处（如对大体量的建筑物的喜爱、没有孩子等）也不得不删除。为了与国社党赞成的传统“艺术”观点保持一致，文中所有的政治性暗示也统统被删除，——留下来的只是一部“纯粹的”文学作品。实际上，即使是对这样一部被“纯化”的版本，尽管伯根格伦声明他根本无意假托他的独裁者来写希特勒，他的“钓人者”（fisher

of men) 也不是指希姆莱, 但希特勒和他的侦探们一定会有不少反应。他原来的意图只是要泛泛地以权利为主题, 描写权力的诱惑, 有权力的人在把自己树为上帝时犯下的错误, 无权者和被压迫者多么容易受到权力的引诱。但是在 1933 年前后, 这样的主题已变成十分敏感的政治性主题。只是伯根格伦从未试图对国家社会主义或法西斯主义的根源进行分析; 除了向宗教和良心呼吁外, 他也从未提出过解决独裁统治的办法。即使他是反对纳粹的, 其出发点也是极端民族保守派的立场。不过需要记住, 在荣格、尼基希等人中间, 这种情况并不常见。社会党人和共产党人并未垄断对国家社会主义的抵抗。伯根格伦的小说完整地、不走样地用原来的题目出版后, 引起巨大轰动。该怎样解释这种现象? 如果这的确是一本含有秘密寓意的小说, 它怎能躲过庞大的纳粹党机构的审查? 要知道这一机构能力极强, 拥有训练有素的审阅人。对于这个问题有各种答案。有人认为是检查官出奇地愚蠢和盲目, 根据是《种族观察家报》也赞扬此书“是表现文艺复兴时期领袖人物的小说。”有人即援此例来说明纳粹的愚蠢。然而这种小说的确可以用这种观点来读。从前面即可看出, 这部小说也符合纳粹对高格调纯粹艺术的理想。当然阅读这部小说可以有不同的观点。作者亦可以期待另一种阅读。这种阅读所利用的是由此时此地的氛围促成的一种文学的敏感。这种读者只需一些蛛丝马迹就可以追踪到文中隐藏的含义。这些蛛丝马迹甚至可以在诸如天气描写这类似乎无关宏旨的文字中找到。总起来看, 如果不考虑怎样阅读, 此书显然是不会惹麻烦的。尽管它引起了轰动, 却并未在群众中播下反抗的种子。它也不鼓励积极的抵抗。这也算得上蛮荒时代供给的一道文学盛宴, 给读者带来道德和精神上的愉悦。尽管罗森堡的怀疑广为人知, 戈培尔还是做出了不查禁此书的明确决定。但伯根格伦第二本这样的小说于 1940 年出版后却碰到了较多麻烦。官方机构将此书归入“完全不合需要类”, 不允许对此书进行评论或讨论。尽管如此, 此书还是在一年之内卖了近六万本。直到此时, 它才被查禁。伯根格伦在前一本小说中涉及的是权力及权力的诱惑等问题。但丝毫也没有向“元首的信条挑战”的意思: 现状 (status quo) 丝毫未被触动, 书中的独裁者直到结尾仍然在位, 没有任何迹象表明他的领袖地位受到了挑战。在《天堂如人间》中, 他则转而表现恐惧问题。显然这一主题也有与纳粹德国产生联系的可能性, 因为恐惧的意念本身就是对所谓“英勇的主宰种族”精神的直接挑战。这部小说表现了社会的各个阶层。伯根格伦在这里再一次表现了基督徒的立场。他认为出路只能在上帝和祂的仁慈那里, 舍此无他。当局仍未采取对作者不利的行动。除了这两部长篇小说, 伯根格伦还发表过几篇短篇小说, 其中的某些作品 (如《三只隼鹰》) 表现了他对这种德国传统叙事文学形式之叙述技巧的驾驭已达到了熟练得令人难以置信、甚至有些过分的程度。这又是一种“纯”艺术, 一种脱离政治的文学技巧。与此形成对照的是他的诗歌。这些诗经常匿名非法印刷和流传, 伯根格伦对第三帝国的态度表现得较为明显。这些诗后来结成集子, 以《完整的世界》(Die heile Welt, 1950 年) 为题出版。这本诗集为战后的年代提供了一句口号, 概括了阿登纳时期的复旧倾向。伯根格伦的这些诗没有一首的主旨是激发读者或听者从事积极的抵抗, 但也明白无误地表达了他对那一罪恶时代的否定。事实上, 他散发过“白玫瑰”组织的小册子和伽伦主教 (Bishop Galen) 的布道词, 在抵抗运动中发挥了积极作用。但他也从未引起过盖世太保的密切注意, 似乎戈培尔有意对他容忍到底。雷恩霍尔德·施耐德 (Reinhold Schneider) 的情况与此相似。他和伯根格伦一样, 也有数千页复写的诗歌流传, 却从未被警觉的盖世太保逮捕。他的诗选于 1939 年由英塞尔 (Insel) 出版社出版, 和他的英国史一道被归入“不合需要”的一类作

品中。尽管被扣上了“失败主义”和“教唆高级谋反”的罪名，他的各种诗集和诗选还是不断出版。施耐德擅长写形式严谨的十四行诗。对这些诗的作用，当权者中存在着不同意见。这些十四行诗自然有抚慰人心的作用，但有人认为，“抚慰”是军队和参与战争的民族需要的东西，查禁这些诗没有理由。1938年，在“打砸抢之夜”（Kristallnacht）发生前不久，施耐德出版了他的历史小说《拉斯·卡萨斯和查尔斯五世》。内容是写拉斯·卡萨斯这位多米尼加教士，西方（指美洲—译者注）善良的被压迫者的教父。这位教士曾谒见过查尔斯皇帝，对剥削殖民地的行为提出了反对意见。这部作品表现了国内流亡派小说和国外流亡派小说之间值得注意的相似。施耐德作品的历史内容正与多布林的南美洲三部曲《亚马逊阿斯》（1937—1938年）的内容相同。西班牙殖民者对拉丁美洲人民的剥削正与真正基督徒的和平精神背道而驰。两部小说所表现的历史内容显然都在影射希特勒政权的扩张主义强权政治。和伯根格伦的小说一样，施耐德的小说也没有抨击皇帝。作品中的皇帝甚至还同意了拉斯·卡萨斯的意见，颁布法令废除了奴隶制。联系到国社党的所作所为，这样的结尾似乎是一种没有根据的乐观，虽然从中也看不出施耐德有希望希特勒也照此行事的意思。据施耐德自己介绍，正是因为他了解到纳粹集中营及其他类似罪行，他的生活才发生了变化。他因此而成为基督徒，后来又于1938年加入了天主教会。

施耐德的日记及其他材料的某些文字表明，他已认识到：以历史作伪装来进行抵抗是有可能的。在弗里德里希·帕西瓦尔·雷克-马尔克泽文（Friedrich Percyval Reck-Malleczewen）的创作中，这一目标表现得十分明确、清晰。这位保守派普鲁士贵族、博士、音乐家、作家和剧评家，写了一部历史学著作《博克尔森：一场群众性歇斯底里的历史》（1937年）。表面看这本书研究的是十六世纪蒙斯特的再洗礼教教徒，而攻击的目标显然是那场导致国家社会主义出现的群众性歇斯底里。同时书中还暗示，任何根基如此脆弱的暴发户，其垮台必然如其暴发般迅速。这种对时代病的诊断在他未公开发表的《绝望者日记》（1936年）中表达的更明白。在这部日记中他指出：“任何人只要怀疑到或发现了新教义的毛病都注定要被判死刑。”在被监视了十年之后，他于1944年12月31日被捕；1945年2月16日死于达豪。

与此形成对照的是弗兰克·蒂斯（Frank Thiess）。他是一位多产的专业作家，写过长篇小说、论文和电影剧本。他幸存下来。就是他于1945年后发起了那场后来被称之为“大论战”的活动。各个官方审查机构对他的处理各不相同，但一般来讲，他属于“可以容忍”的那种人。戈培尔放了伯根格伦和施耐德一马，不只是因为感到了对“纯文学”作品的需要，他还意识到战争年代对娱乐性文学作品的需要。他通过举办“德国图书周”来鼓励这类作品的创作。蒂斯于1942年出版的一些作品，像写卡鲁索的长篇小说《拿破里的传说》就可归入这一类。不过，他的其他一些创作，如《魔鬼帝国》（Reich der Dämonen），就很难确切地归类。当局作出的反应可想而知：后面提到的这本小说，书名中就带有“帝国”这样的字眼，而其副标题又宣称，这是一部记录“千年历史的小说”。蒂斯的这部作品本意是想表现日耳曼民族凌驾于这一时代之上，但他是通过勾画希腊、罗马和拜占庭不同的文明发展历程来实现这一意图的。他所选取的年代正是各种古代宗教与基督教发生冲突、统治者与被统治者关系紧张到极限的时期。这样的安排就有可能在德国和斯巴达的军事文明之间进行比较。背景属于历史，而语言却是当代的，其中还用了“流亡”、“盖世太保”、“元首”一类词。当局对这部作品未表示意见，也禁止任何评论，但并未对作品及其作者采取任何严厉的措施。这种情况尚无先例。

蒂斯总算活了下来。战后，他声称自己反对过纳粹政权，虽然并未自始至终坚持下来。与此相反的是乔呈·克勒坡，他似乎从一开始就注定要与纳粹政权对立。他娶了一位犹太女人为妻，这个女人结婚时带过来前次婚姻中生下的两个女儿。这给他带来无穷烦恼，他因此而失业。这位牧师的儿子与教会关系密切，曾办过教会报纸。他还是社会党党员，有一时期曾为《前进》（Vorwärts）杂志工作过。然而普鲁士人的背景也使他有些君主主义思想。因此，在1933年他哪一边也不靠，既不左倾，也不右倾。有这种大杂烩的意识形态和宗教观念，他在新德国自然惬意不了。他尤其感到了一种威胁，这种威胁迫使他和他的犹太妻子离婚。他妻子还必须带着一个女儿（另一个已出国去了英国）被驱逐出境。克勒坡挺走运，内政部长弗里克（Frick）对他的情况很关心，给他的继女雷娜特办了离开德国的许可证明。为了给她弄到瑞典的签证，克勒坡费尽心机，最后却发现离境许可证明已经到期。为使妻子和继女免于被驱逐出境的所有努力均告失败，克勒坡和她们一起于1942年12月10日深夜自杀。“这是发生在十字架下的自杀，是爱的象征。”从1932年到1942年，克勒坡以《在你羽翼的阴影下》为题，潦潦草草写下了一批日记，从中可以认识到精神和肉体在那一时代所经受的种种考验。他的历史小说《父亲》是他流传最广的作品。虽然此书出版后，作者就不再被允许写作了，但此书还是受到国社党的欢迎。他们判定此书意在把国家社会主义表现为弗里德里克·威廉一世的普鲁士传统的一部分。这或许是一种有意识的误解。纳粹把这样一种误解散布出去，就等于把这样一部成就突出、备受重视的作品收归己有，使其为他们的目的服务。对这样一部小说，官方自然是大开绿灯，小说的销量十分可观。然而，比较敏感的读者不会觉察不出，作者不是在颂扬而是在抨击第三帝国。当然，这部小说有限度地宣扬了关于元首的教义，但小说主要表现的理想还是一种负责任的、普鲁士式的领袖，这种领袖应当以基督教和伦理道德作为自己的坚实基础。克勒坡写过一本论基督教小说的小册子。很显然，他的《父亲》正属于这种小说。与伯根格伦和施耐德一样，他也写过基督教诗歌。这些诗歌直到今天仍具有动人的力量。克勒坡的确是具有献身精神的基督教作家。这一点与格特路德·冯·勒芙特（Gertrud von le Fort）很相象。后者最优秀的诗歌和短篇小说也在这一时期写成，只是她的创作从未直接带有反纳粹的意图。这里需要指出，一般来讲，长篇和短篇小说在当时占主导地位；戏剧要想隐含抨击之意有较多困难；诗歌创作则数量很多，质量也很高。这里要提到的是一位在戏剧创作和诗歌创作两方面都很有成就的作家，他就是阿尔布莱希特·豪斯霍费尔（Albrecht Haushofer）。豪斯霍费尔一度曾是鲁道夫·黑塞的朋友，他也是从国社党的支持者转到反希特勒阵营的代表人物。他通过贝克少将和由艺术家、知识分子组成的“星期四俱乐部”的安排，与德国的抵抗者组织进行了接触，并且参与了推翻希特勒的密谋。1944年12月，他被逮捕。1945年4月23日在柏林的莫阿比特被枪杀。死后，他弟弟在他手中发现了一个笔记本，上面有他在狱中写下的79首诗，这就是《莫阿比特十四行诗》。

从总体上看，这一时期抒情诗的创作成就引人注目。纳粹德国国内的作家，无论属于何派何系，都写起诗来，这种现象比转向历史题材创作的现象还要普遍。把这种现象解释为逃避到主观的、情感的和非政治化的世界是合乎情理的。但也并非所有诗作都可以如此定性。如果说十四行诗是排斥现实世界的混乱，以形式的“纯粹”为表示抗拒的手段，那么抒情的表现方式和语言的精粹则是对标语口号化的、“军队进行曲式的四行体诗歌魔力”的抗拒。这方面最著名的作家有威廉·勒曼（Wilhelm Lehmann），奥斯卡·洛尔克（Oskar Loerke）、迪特里希·博恩霍夫

(Dietrich Bonhoeffer)、格特路德·科尔玛 (Gertrud Kolmar) 等。鲁道夫·亚历山大·施洛德 (Rudolf Alexander Schröder) 既写世俗诗，也写宗教诗；鲁道夫·哈格尔斯坦 (Rudolf Hagelstange) 写了组诗《威尼斯人的信条》(Venetian Credo)，包括三十五首十四行诗。作者在战争的最后数月间秘密地在意大利创作、印刷了这组诗。哈格尔斯坦在他的论文《形式是首要的决定性因素》中概括了这一时代许多人选择十四行诗这一形式的原因：

“十四行诗为他们提供了像花岗岩石板一样的建筑材料。这种形式体现的是与混乱的对抗、是对新秩序的期望、是对虚伪灵魂的反击，十四行诗完全变成了一种流行的抵抗形式。”

把十四行诗说成是一种抵抗形式有些夸大其词。前面已不止一次指出，造成希特勒政权垮台的不是十四行诗，也不是任何其他文学形式。况且国社党诗人也运用十四行诗这种形式，并且对这一文学传统十分着迷。

这种情况或许也适用于另一部小说，这就是恩斯特·荣格的被誉为“德国国内抵抗派文学主要作品”的《在大理石峭壁上》(1939年)。如果考虑到荣格的观点、他早期作品享有的荣耀以及纳粹党对他早期作品的揶揄，眼下又是一位出乎意料的抵抗者，也是民族派支持者弃暗投明、脱离国家社会主义的又一位代表人物。这部篇幅不长的长篇小说的确可以当作这种转变的例证来读。这本书轻而易举地钻了纳粹党庞大思想控制机器的空子，出版当年未作任何形式的广告宣传，销量便达到一万二千册，此后数年间在德国各地畅销不衰。当局也意识到了这本书在德国境内外被广泛阅读，并被解释为一本反纳粹的作品，但他们未采取任何措施。这背后是否有某种政策上的考虑？他们真的相信了作者并无写一本反纳粹作品的创作意图的表白吗？尽管小说明显影射了国家社会主义的兴起，但荣格有意用一种神秘、隐晦的写作手法制造了一堆表面上与国家社会主义无关的“难以索解”的文字 (dark passage)，是否真的迷惑了当局的嗅觉？无论是什么情况，当局是不会被愚弄的。保勒当时就提出此书应上黑名单。此后发生了什么情况不得而知，所能知道的只是此书不曾被禁。或许放过此书是一种权宜之计，因为荣格曾是赫赫有名的民族派人物。在希特勒的心目中，他是一位前线战士，拥有荣誉勋章 (Pour le Mérite)。希特勒不愿改变他的这种形象。据说，戈培尔还因书中的布拉克玛特是以他为模特儿塑造的而感到得意。这些都是悬猜，只有作者和他的作品在德国未遇到麻烦是事实。

有各种各样的说法支持把荣格的小说当成抵抗派文学作品来读。例如这部小说写了一个暴君。当然，以暴君为表现主题的并非只有荣格一家。前面已提到，伯根格伦、施耐德等人都表现过这个主题。纳粹的文坛卫士们对此不会感到过分不安。荣格与其他人不同的地方在于他没有给这一主题安排一个历史的或异邦的背景。相反，他自由穿梭于过去与现在、北方与南方之间，以开放的形式调度情节和人物为他的创作意图服务。即使这样，小说中仍有一些内容直接提到了当代德国。荣格小说表现的是暴政，通篇笼罩着恐怖。它也表现了一个差不多合乎理想的国度、一个乌托邦怎样被破坏以至于瓦解。作品中的许多内容反映了国家社会主义的兴起。譬如统治集团的暴行、被吓坏的平民百姓无力进行任何抵抗、军事化暴徒的行径、对原始性的崇拜、对从前盟友的清洗、语言的粗野等。实际上由于此类内容大量出现。我们完全可以把小说的第一部分当作魏玛共和国的终结过程的实录来读：人民看不清方向，准备接受一位“果敢有力的领袖”，服从他的意志；法律崩溃了，官僚体制崩溃了，革命者和无政府主义者摧毁了政治制度，新的领袖交替采用高压和怀柔的手段麻醉社会，或者先是制造混乱，然后又把自己打扮

成消除混乱的保护神。然而，虽然这些内容与历史十分吻合，但荣格故事的道德含义却并不十分明显。如果说他完成了某种“转变”，他那古老的战争故事所蕴含的价值观念却不很清楚。当然，他的宗教思想和伯格伦、施耐德并不一样，虽然他似乎同样也维护秩序和责任。他也没有吁请读者参加抵抗。在他看来，抵抗根本没有成功的希望，实际上应该取消。

对荣格的另一类批评是针对作品的美学特质。有人指责他在表达和视角方面都“矫揉造作”。有人把他这部小说的意旨描述为“逃避到一个虚构的世界中”。但这些都只是在荣格的作品中并非新东西。他一直就是一个崇尚华丽的作家、一个琐细的学究、一个喜好精雕细刻的工匠。这一次的不同之处在于他似乎有意采用那些精美的文字和意象对抗社会的丑恶和混乱。其效果是造成一种爱情与死亡、秩序与死亡的奇特的、近乎浪漫主义的混合。象征和象形、隐喻和神话的超量使用构成了他的文体特色，以致于读者根本无法明了他的意思。荣格似乎在玩一场危险的游戏。他想要让读者觉得他要发布一篇煽动叛乱的宣言，却又用一种神秘的方式来表达。从未有人怀疑过荣格的勇气，只是他似乎想表明，他需要与众不同，需要显得卓然不群、遗世独立，需要保持一种等级距离（*hierarchical distance*）。在这本小说中，主角始终保持着一种观察者的身份，从未加入冲突中的任何一个党派，当然更不会与下层阶级结盟，这一点值得玩味。主角的态度基本上还是非民主、反启蒙的。艾默里奇认为《在大理石峭壁上》所描写的世界是“内心刻意结撰的一种神秘的避难所。拉默特也谈到过，荣格的“超脱”（*dégagement*）就是不愿采取某种立场。有些有力的证据表明这种观点符合事实。荣格本人就说过他这本小说并无特别的政治寓意。1945年后，他不止一次地否认他的小说有任何“倾向性”。他的日记也证明，他在写这部小说时从未有过抵抗的想法。这样就把这类内容全部归结为读者的想象。“大家都把守林总管（*chief Ranger*）说成是希特勒或戈林或斯大林。当然我对这类事情有所预见，但我从未打算加以表现。”“不，这本书没有反希特勒的意思。”

尽管作者自己加以否认，《在大理石峭壁上》还是被看作国内流亡派的代表作。最近的一位非德国籍的荣格研究专家对此毫不怀疑：

“《在大理石峭壁上》显然是一种抵抗行动，是一次谴责，是对极权者虚无主义的批判，只不过蒙了一层薄纱。它描写了这场运动内部的派别斗争。在德国，这场斗争于1934年达到高潮，当时希特勒残酷无情地摧毁了反对派。作者通过对一个充满酷刑和杀戮的营地的生动描写，揭露了这种恐怖行为。”

然而也有许多批评家持相反意见。主要是因为荣格早年的经历及其拥有的坚定的信仰，人们不乐意接受这位“总动员”的理论家来当一本抵抗派小说的作者。在1945年前的国社党统治时期，尚无人有这种反感。从1933到1945年间，无论是在德国国内还是在海外，大家显然还是把此书理解为抵抗派的作品，并且对这样一本作品竟然能在纳粹检查制度下出版，并不受限制地售出了上万册普遍感到惊奇。或许是那种古怪有趣的旧式伪装帮了忙。那些来自一个田园世界的人物，如守林总管、修道士和牧羊人等毕竟不会使人直接想起1939年的德国。39年的德国早已是一个现代化的工业国，有大城市，有利用现代技术为战争或和平工作的工业无产阶级。这些在荣格的作品中毫无痕迹。或许正是出于这种原因，1942年，在巴黎的德国军队才把这本小说翻印了两万册。

虽然无人严肃认真地把这部小说称为法西斯主义的作品，它仍散发着强烈的“血与土”的气味。无独有偶，恩斯特·维舍特（*Ernst Wiechert*）的作品也有这种情况。维舍特也是一位保守派作家，很讨国社党人的欢心。国社党似乎很愿意表彰他这

类的作家。1932年他曾赢得两项奖。第一项奖的授奖辞称他的小说“袒露了正在发挥作用的信仰和忠诚，具有人类的纯真、文学的感染力和艺术的完美性。”他甚至表达了愿望，要写一部“日耳曼人灵魂的清唱剧”，一部题为《第三帝国》的书。实际上，他的许多基本观点都与国社党相通。他作品的主题就是纳粹化的，——血统（指家庭内部保持种族纯洁的重要意义）；亲近土地，抗拒大都市的浮游无根；与革命者造成的混乱作斗争；纯洁、英勇的日耳曼精神（*Germanness*）；英雄主义不是说出来的，而是做出来的；现代唯物主义的失败；捍卫正确的事物。早期的维舍特基本上认为是认为昔日的社会比较合乎理想。那时候资产阶级的生活还不是这样粗鄙，而工人们也不是这么贪婪、自私。因此他一般被归入格雷姆、科尔本耶一类作家中。表面上似乎控制了魏玛共和国文坛的左翼知识分子对他们不屑一顾。维舍特自己就谴责过艺术在共和国的商业化，批评那些学派、社团和俱乐部喜好搞那种制造矛盾的文学讨论和争论，却不想为缔造和谐的民族共同体而努力。纳粹掌权接近一年时，他发表了一篇文章论“德国图书贸易在国家社会主义政体中的责任。”文章虽不赞成使用极端手段，但仍对国社党文学政策的目标赞赏有加。从1939年到1944年间，维舍特的创作得到了普遍赞扬。他后来说的一段话是符合事实的：

“我毕竟不想打笔仗，我只是想和往常一样写我的书。不是‘血与土’派的作品，而是‘土地’派的作品。这两派的唯一不同在于，在我的土地上生长的是爱，不是恨，不是神的日耳曼子孙。而且，我的这块土地和摩西的第一本书一样古老。”一般来讲，维舍特的自我诊断是准确的。当然他或许轻视了“血与剑”宗教的能量，轻视了把战争当作纯化种族手段这一观念的影响力。总之，曾在他早期作品中扮演过重要角色的那些民族主义的普通观念都与自然界的疗救力量和用不可知论对《新约》爱的律令加以发挥紧密联系在一起。1936年，维舍特突然因他的《森林与人》一书而受到《种族观察家报》的猛烈攻击。他在什么地方出了差错呢？他的差错之一就是，在德国人取得巨大成功、举国上下欢欣鼓舞的这一年，他竟然抱怨现在的德国青年已不再理解“人间悲哀”（*Weltschmerz*）的含义了，——他竟赞成悲观论调。《种族观察家报》上的文章不是对作为作家的维舍特的批评，而是对他的“世界观”（*Weltanschauung*）的探讨，认为这一思想未对国家社会主义予以充分肯定。文章认为，他的人物显然受了斯拉夫血统的影响，因此是种族被污染的证明；他竟然以赞赏的口吻提到海涅这样的犹太人代表的名字，表明他本人已受到犹太灵魂的毒化；他宁要病态，不要健康，坚持个人主义的立场，拒不接受国社党的民族共同体。这是一个根本性的转折！直到1935年，大部分报刊对他的作品还是持肯定态度，他很受赏识。维舍特对此看得很清楚：

“1933年，当权者还是认为一个能写出《道思考塞》（*Doskocil*）的人肯定是‘我们’的人……。直到1935年以前，那条路仍然对我敞开着。我非常清楚，那是条表面看来十分耀眼的路，我只须抓住那仍向我伸出来的手便可踏上这条路。”但恩斯特·维舍特并未抓住那向他伸过来的手。他忠实于自我，仍像以往那样写作。纳粹当局对此并没有觉得不可接受。他们接受不了的是他公开表示蔑视的行为。然而他写的作品仍继续取得成功。他被关进集中营一段时间后，又出版了小说《古朴的生活》。从1939年到1941年，此书卖出了25万本。与前面探讨过的大多数国内流亡派的小说作品不同，这不是一本历史小说，但也不是直接以当代为背景。维舍特把情节安排在第一次世界大战后，涉及的主题是士兵们从战争的混乱中返回，寻求秩序。他不仅在城市中发现了一问题，在远离城市、贴近自然的乡村古朴生活中也发现了这一问题。小说中有很多东西——对战争的体验、

心灵的靠近、对大都市堕落风气的抵制等——都能为国社党接受。当然，他们大概不会接受那些带有反抗精神的批评，不会接受维舍特那种感伤的宿命观点和那种对事物的宿命观点。然而小说显然仍引起了读者的共鸣。维舍特的公开活动则是另一回事。1935年4月，他在慕尼黑大学的大教室（Auditorium Maximum）对学生们演讲，呼吁他们倾听自己良心的声音，不要被人引诱。1937年他在科隆搞了一次公开诵读活动，诵读的内容选自他的《白水牛》——一个以正义、真理与谎言的斗争为主题的印度传说。这次活动受到热烈欢迎。以致招来盖世太保制止了诵读活动。这篇短篇小说的发表，加之他对逮捕涅莫勒（Niemöller）的抗议、他于1935年对慕尼黑大学生的演讲被刊登在莫斯科的流亡刊物《发言》（Das Wort）上、他在“德奥合并”的公民投票中投了反对票，一起导致了他于1938年春被逮捕。先是在慕尼黑监狱中监禁了两个月，而后转入布痕瓦尔德集中营，在这里一直被关到1938年底。布痕瓦尔德是较温和的一个集中营，但也相当可怕。不过维舍特在此似乎并未受到严酷的虐待。在尝了尝滋味儿后，他作为希特勒（或戈培尔）宽宏大量的证据被释放，还被迫在“魏玛会议”上否认有关集中营的种种传闻。后来他在短篇小说《死亡之林》中记下了他对集中营的种种体验。这篇作品和其他战争结束前写下的作品一道被埋在花园里，直到1946年才得以发表。维舍特的经历很能说明1933年到1945年间德国国内文学的发展状况。1933年后，那些老牌文学刊物短时期内仍然存在，仍在发表或评论那些当红的民族保守派作家的作品，仍在沿用纳粹掌权前的那套模式。在纳粹这方面，各种政府机构都来插手文学和文化，一直未拿出一套统一的党的政策，处理问题都是就事论事。不过论者也承认，纳粹党在培养出自己的新一代作家之前尚需要老一代作家来支撑门面。一旦政权巩固下来，让步便越来越小，老一代作家一个接一个被迫沉默。当局似乎有过决定，不管作品，只看人。伯根格伦、维舍特、施耐德、蒂斯都得到了继续出书的允许，销路也都很好。但任何反对纳粹党的公开表示、任何冲破文学伪装而显现出来的抗议或抵抗的迹象都会立即受到处置。纳粹似乎并不认为国内流亡派是一股十分危险的力量。

第七章 抵抗派的文学创作

考虑到先是在德国、而后在奥地利出现的森严的警察统治，人们自然会对任何文学抵抗存在的可能性提出疑问。这里的抵抗无论是在规模上还是在方式上都无法与被侵占国家、甚至无法与意大利这样的法西斯国家相比。德国国内不可能出现大规模的破坏活动，火车不会出轨，军队不会遭到袭击，也没有任何大规模地下武装力量从事秘密活动的迹象。虽然希特勒对密谋活动的恐惧路人皆知，但刺杀他的行动却难得听到，他个人的安全很有保障。至于文字方面，情况也是众所周知的，——即使是最微小的反抗表示也会遭到报复。传单、非法报纸、政治性小册子均被视为大逆不道的东西，其作者将受到无情的通缉。捕人之事是家常便饭。有时全家都被带走。抵抗者的案件会株连许多人。这种情况与对国内流亡者相对缺乏兴趣的情况形成鲜明对照。而国内流亡者的诗作据说还有大量抄本在非法流传。所以，对于抵抗力量是否存在这一问题没有必要加以考证。在纳粹当局的眼睛里，抵抗是存在的，直接证据就是 1933 年后，大批冒犯了现政权的人被捕。像布莱希特这样的马克思主义者也清楚有两种德国人。他有一首题献给集中营里抵抗战士的诗，诗中明确表白了他认为那种德国人才是德国的真正领路人：

你或许会消失，
但不会被忘却；
你会被击倒在地，
但你的正确毋庸置疑。
无愧无悔的人们坚持战斗，
矢志不渝的人们坚持真理。
你和他们
才是德国真正的领路人。

君特·维森伯恩（Günther Weisenborn）是一位活跃的抵抗运动成员，曾蹲多数年的纳粹监狱。战后他发表了一篇题为《有一支德国抵抗力量》的文章。他收到了数百封曾像他一样参加过抵抗运动的人的来信，其中不乏作家和知识分子。他后来遇到了曾拒绝在已纳粹化的科学院中留任的女诗人丽卡达·胡契（Ricarda Huch）发现她也在搜集抵抗运动的资料。这位女诗人死前不久请维森伯恩完成她的工作。维森伯恩实现了她的遗愿，其成果即是一本题为《无声暴动》（Der Lautlose Aufstand, 1953 年）的著作。书中揭示了德国抵抗力量的性质和范围、由社会党和共产党组织领导工人、教徒、军官、中产阶级小团体、知识分子和作家从事的抵抗活动，还有纯粹的个人抵抗。其中大部分资料来自盖世太保的档案及警察、法院的报告。据他估计，战争开始时，集中营里关押了三十万人左右，其中绝大部分是德国人，而实际进过集中营的人接近一百万。战争期间

关押的人更多（包括非德国人），总数估计达数百万人。所以，反对国家社会主义政策和行为的人确实存在。他们充分表达了他们的不满，为此而受到严厉的惩罚。“另一种德国人”的确存在。他们中间可能有许多人被消灭，但绝不会全部被摧毁。不过，1944年7月20日军队中的高级军官试图谋杀希特勒的行动，以及“白玫瑰”组织的一批怪异的青年理想主义者为了洗雪纳粹学生焚书之耻、挽救德国大学之荣誉而采取的行动则完全不属此列。战后，当年的抵抗战士和集中营里的难友在德意志民主共和国被看成英雄，而在德意志联邦共和国则普遍被忽视。有人认为，无论如何，抵抗运动未取得什么成效。抵抗战士没能推翻纳粹的统治，是盟军完成了这一任务。在西德，国内流亡派的保守作家受到高度评价，获得了多种文学奖，而思想激进的作家则难以被人提及。这种情况易使这样的看法传播开来：另一种德国人并不存在，文学界没有直言不讳的反纳粹作品出现。

必须认识到，反希特勒的文学并非是1933年以后才出现的。早在1923年，恩斯特·托勒(Ernst Toller)就写出了辛辣的滑稽剧《无法无天的欧堂神》(Wotan Unbound。Wotan是条顿族的神，相当于日耳曼神话中的主神Woden和北欧神话中的主神Odin。Wednesday<星期三>即源于此。——译者注)，其中有的内容就讽刺了希特勒。但托勒属于一种个别情况。这时期的大多数作家和知识分子都还是严肃地对待希特勒，并未把他看作是开玩笑的对象。不过，魏玛共和国时期即存在反纳粹文学仍是一种重要的现象，因为只有看到了这种现象才能理解纳粹掌权后对某些知识分子的反应。例如，约瑟夫·罗斯(Joseph Roth)在其《蛛网》中就揭露了希特勒对有国家主义思想的退职官员所产生的迷惑力。里昂·孚希特万格(Lion Feuchtwanger)在他的小说《成功》中也试图找出希特勒成功的原因，但仍倾向于把他的政治经历看成是某种巴伐利亚人的过火行为，并不能代表全体德国人。甚至老一代表现主义者格奥尔格·凯撒(Georg Kaiser)也意识到了纳粹的威胁。他在历史剧《傻瓜们》(1928年)中试图揭露纳粹的街头战士到底是些什么人。不幸的是，他的这部剧作包含了他后期抽象风格创作的全部弱点。与此相反，后表现主义发挥了“新客观性”的潜能，倾向于采取讥嘲和“事不关己”的态度。艾里希·卡斯特纳(Erich Kästner)的《法比安》就是一个例证。这是一部以衰微与膨胀为主题的柏林小说，表现了红色阵线与褐衫党之间的街道战。但书中的主人公说：“我在观察和等待。我在等待可敬的人获胜，那时或许我能派上用场。”法拉达在小说《小人物——现在该怎么办？》(1932年)中也没有表明立场。直到写《我们都孤独地死去》，他才根据盖世太保的档案接触到了抵抗的主题。卡斯特纳和法拉达1933年后都留在了德国，并避免与国家社会主义纠缠。豪瓦斯(Horváth)在剧本《斯拉德克》(Sladek)中充分表现了小资产阶级如何逐渐受到法西斯主义的野蛮性的吸引。虽然根据这部作品及其他作品不难明确判断他所持的立场，但他主要还是让情节本身来说话。

三十年代初，随着希特勒影响的走强，作家和知识分子们也逐渐警觉起来。1930年9月的选举过后，托马斯·曼向全国发出警告，呼吁保持理智，痛陈狂热不是德国人的本性。他本人在政治上主张缓进，他的文学创作从未直言不讳地攻击过法西斯主义。人们通常认为，《马里奥和魔术师》(1930年)分析了希特勒和其催眠术的魔力。此书回忆了1926年的一段假期生活，即使有所隐喻，也是针对意大利法西斯主义的，而不是针对德国。曼对共和国的捍卫实在是太晚了！与刊物《世界舞台》(Die Weltbühne)有联系的左翼激进团体经常发出提醒。这些犹太知识分子意识到，左翼力量的分裂是危险的；社会党和共产党在互相攻击上花的时间和精力多于他们对纳粹的攻击，因此他们转而支持建立保卫共和国的

统一战线。但这一目标始终未能实现。这一组织最著名的人物是图邵尔斯基。虽然他对希特勒及其政党的危险也认识得较晚，但他最终成了元首最厉害的对手。他用他的一只利笔在诗中、歌曲中、速写和杂文中嘲笑这个有一撮滑稽胡子的人。讽刺和丑化是他的武器；政治性的卡巴莱（cabaret，原意指有歌舞助兴的餐馆及在这种餐馆上演的小型助兴歌舞；也指表演这种歌舞演出团体。——译者注）是他施行攻击的媒介。希特勒一伙人对他恨之入骨。他本人在发现自己像荒野中的预言家以后，深感失望，最后在瑞典自杀。在图邵尔斯基死后，《世界舞台》的圈子里最著名的人物是编辑卡尔·冯·奥塞斯基（Carl von Ossietzky）。他也攻击希特勒，并为此在1933年后遭受磨难，先是被送进索恩堡集中营，后被送进位于德国西北部泥炭沼泽地区的艾斯特维根集中营。这位著名的反战者的遭难，受到国际社会的一致谴责，他因此而获得1935年的诺贝尔和平奖。这使纳粹更加恼怒，最终他于1935年5月4日被纳粹折磨致死。许多文学家都参加了悼念这位和平殉道者的群众运动。其中包括罗曼·罗兰、海因里希·曼、托马斯·曼、H·G·威尔士、J·B·普里斯特利、伍吉尼亚·伍尔夫和阿尔多斯·赫胥黎。奥塞斯基成为另一个德国的象征。维克汉姆在《时代》上指出：

“他证明了德国能成为什么样子，证明了真正德国人的性格和真正的文化是什么样子。他是正直无畏者的榜样。他的行为总有一天会在民族大家庭中为他们的祖国争得一席之地。”

希特勒痛恨的另一个魏玛共和国时期的文学家是犹太无政府主义者艾里希·缪塞（Erich Mühsam）。他像图邵尔斯基一样，也用诗歌嘲笑纳粹。他的剧作《所有的季节——一出连唱带跳的民间戏剧》（1930年）开了工人种族党的玩笑。但缪塞当时已明白情况有多么严重，呼吁建立统一战线，用总罢工挫败纳粹。1933年后，他也成为纳粹的眼中钉，被关进监狱，折磨致死。1934年7月6日，有人在奥兰恩堡集中营的一间厕所里发现了他遍体鳞伤的尸体。左翼作家和反战者库特·希勒（Kurt Hiller）、弗里兹·冯·恩儒（Fritz von Unruh）、海因里希·曼和瓦尔特·本杰明也同样很活跃。在这一阶段，纳粹运动的反闪族性质、沙文主义性质已是有目共睹，而法西斯主义的经济根源尚未被多少人论及。但艾里希·雷杰（Erich Regger）在小说《坚定的手握在一起》（1931年）中分析了这一问题。这部作品涉及到克虏伯工厂的历史。伯纳德·冯·布伦塔诺（Bernard von Brentano）在其著作《德国野蛮行径的起源》（1932年）也在这方面作了分析。这些作品的观点明显属于左翼。但也有人从其他政治立场出发抨击希特勒。最引人注目的是国家布尔什维主义者恩斯特·涅基希发出的抨击。恩斯特·冯·萨洛蒙的《城市》（1932年）在某些方面可展示国家布尔什维主义小说的特点。

社会党和共产党的领导机关却表现得十分拘谨。在文化领域，反法西斯力量团结在无产阶级革命作家联盟（简写BPRS——Bund Proletarisch-revolutionärer Schriftsteller）和革命艺术家协会（简写ASSO——Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands）这样两个团体里。这两个团体是由组织工作的天才威利·蒙森堡（Willi Münzenberg）组建的。在这方面影响最大的艺术作品要数约翰·哈特费尔德（John Heartfield）登在《工人图片新闻》（AIZ——Arbeiter-Illustrierte-Zeitung）上的嘲笑阿道夫陛下的讽刺画和集锦摄影了。就文学形式而言，效果最显著的文体是进军歌（Marches）、红色歌曲和讽刺诗。艾里希·维耐特（Erich Weinert）是攻击性诗作和讽刺歌曲最著名的代表性作家。他的公开表演到处受到喝彩。布莱希特也曾尝试写作宣传性诗歌。1933年以前写过四首“反法西斯”（Antifa）（？）诗：

《元首说过》、《法西斯主义日益强大时》、《突击队员之歌》和《阶级敌人之歌》。在诗中他像维耐特一样倡议建立自下而上的无产阶级统一战线。共产党还建立了自己的戏剧社团，上演以时事为题材的小品和剧作。其中最著名的戏剧社团是“红色发言人”和“红老鼠”，他们上演过《他们中间的纳粹》一类的小品。较为成熟的反法西斯剧作是弗里德利希·沃尔夫（Friedrich Wolf）创作的《孟斯的老朋友们》、《农民拜茨》。古斯塔夫·冯·万根海姆（Gustav von Wangenheim）的剧作也较成熟。他的《捕鼠器》是专门为由业余演员组成的第 31 演出队创作的，意在揭示元首是如何赢得中下层阶级支持的。德共还试图利用反法西斯的“红色一马克小说”系列作品影响工人的思想。其中最重要的作品是威利·布莱德尔的《玫瑰园街》（Rosenhofstrasse）。布莱德尔、沃尔夫、万根海姆、维耐特、贝歇尔、布莱希特、西格尔、沙里尔、格伦贝格、乌瑟、雷格勒、康托维茨等共产党员在三十年代反法西斯的战斗中都很活跃；在流亡期间和西班牙内战中仍继续发挥作用。后来形势的发展很快证明，那些讥笑他们不值得把时间花在像希特勒这类“玩偶”身上的人是错误的。

早在 1933 年 9 月，恩斯特·费舍尔就在第一批布拉格流亡者的刊物《新德国杂志》（Neue Deutsche Blätter）上指出了反对新德国的作家面临的三种可能的选择：

“他们可以秘密地留在德国，以语言文字为武器，或用巧妙伪装的策略向法西斯主义进攻。不过可以预料，他们的嘴迟早要被封上，他们手指间的笔早晚要被击碎。他们也可以匿名为国内的非法出版物或国外的反法西斯刊物工作。他们还可以走出国境，从国外向德国人发出自己的警告。”

这段话可使人们清楚地理解抵抗文学指的是什么：这种文学是反法西斯文学，而不仅仅是非法西斯文学；是目的在于在德国国内产生影响的文学。这种文学的产生和传播有这样几种可能的方式：作品的写作、印刷和阅读都发生在德国国内；反法西斯的文学作品被偷运进德国；作品在德国国内写成，而后被偷运出境；抵抗运动的战士在集中营或监狱中从事文学活动；甚至还有用不会被检查官认出的形式写成并合法出版的抵抗文学作品。

当国社党于 1933 年 1 月 30 日掌权时，民主力量尚未做好充分的准备，工人的党组织甚至没有准备转入地下，以继续从事非法活动。警察当局成功地在各方面作了部署，从而掌握了党员名单，知道到什么地方抓人。行业工会及党的领导人很快被捕获，投进监狱。职业作家协会被解散。某些人试图组织抵抗，但为时已晚。在 2 月 27 日（国会纵火案发生的日子）前的几周内，左翼作家集合开了一次会；酝酿了很长时间的“自由世界协会”也在柏林克洛尔歌剧院集会，但都未取得成果。在魏玛共和国末期十分活跃的无产阶级革命作家联盟这时成了纳粹的眼中钉，其领导成员不得不出国。未能出走者便被逮捕。较早出现的一篇题为《铁丝网后面的大脑》的报告于 1934 年在印度印刷，里面提供了一份第一年中遭迫害和监禁的作家名单。名单中有 BPRS 成员威利·布莱德尔、卢德维格·雷恩、弗兰茨·布劳恩、克劳斯·纽克兰茨；但也有不是这一组织成员的作家，如艾里希·缪塞、库特·希勒、卡尔·冯·奥塞斯基。安娜·西格斯、伊贡·艾尔文·基希和库特·克拉伯也遭逮捕，但随后又被释放。1934 年到 1935 年之间，布莱希特写了一篇题为《写真实的五种困难》的文章。文章论述了在德国目前状况下抵抗文学的创作和传播的问题。那时，他自己也身处流亡之中，他写的小册子也不得不夹在假封面中被偷运进德国。然而身处国外的布莱希特或许难以理解，任何宣传抵抗的文学作品在创作之外会遇到多么大的困难，印刷和传播任何

这类作品要冒多大风险：仅仅存有一本抵抗运动的小册子就足以被判处死刑。

接近共产党的 BPRS 作家在第一次大逮捕之后首先组织起来。他们发行小册子、贴标语、向国外传递有关德国国内状况的信息。影响最大的是 BPRS 柏林小组的活动。他们甚至在 1933 年至 1935 年间设法出版了一种地下报纸《闪避与出击》(Stich und Hieb)。当然，当时还有其他共产党报纸和工作简报存在。柏林还有一份刊物《红旗》。《闪避与出击》同这些刊物有所不同，其刊名未直接表明与共产党的关系。很难对这份报纸形成一个明确的印象。由于当时接触这种东西是要冒风险的，因此只有第一期和第二期的一部分保存下来。但它确实不同于其他政治性地下报纸。它的内容包括对文化状况的评论、讽刺短文、速写、短篇小说、诗歌和笑话等文学形式。简·彼德森 (Jan Petersen) 的短篇小说《大街》即登在第二期上，后被其它几种地下刊物转载。虽然后来这篇作品又重登在流亡者的刊物上，但它最初和最直接的影响对象还是那些能对作品所述体验产生认同感的读者。这个柏林 BPRS 小组于 1935 年被盖世太保破坏，其成员几乎全部被捕，只有简·彼德森等人逃脱。但其他城市的 BPRS 小组仍在从事抵抗活动。据参加活动者记述，当时出现了

“一种新型作家，……他们完全不像有人说的那样，是小资产阶级希望出人头地。他们磨练得坚毅而老练。某一天猫在地下室里编辑非法报纸，——死囚犯尚自逍遥；另一天又创作粗粝的诗歌；他还要把作品散发出去，或粘贴在墙上；同时还要筛选材料，准备创作一部篇幅较长的长篇小说或报告文学。没有戏剧首演时的掌声包围着他；没有报纸刊物传扬他的名字。”

流亡中的作家没有必要经受这样的考验。这一切都影响到了文学作品的形式。抵抗运动的诗歌常常只是“鼓动诗”(Klebeverse)，——一种只有两、三行、用来散发和张贴的押韵口号。诗句通俗易懂，像广告口号一样便于记忆，却包含某种政治性的阐述和启发。纳粹有这样一句口号：“人民，拿起武器！”抵抗者的口号便把武器和奶油合在一起：

黄油不便宜，
奶油价不低，
人民，拿起武器！

这种极其简短的诗歌形式有着明显的局限，其作用必须是直接的，没有对思想或观点进行精雕细刻的余地。甚至用词和节奏也都只能是最简单的。艺术要讲求含蓄，但这种诗没有提高质量的可能。

含蓄也是被偷运进国内的所谓“假身份”(Tarnschriften)的主要性质。自从盖世太保成功地用突击行动摧毁了共产党在柏林的印刷机构，各种秘密印刷品以待印的母版、印刷字模等形式被偷运进国内。偷运进的印刷品中近百分之八十是党的材料，包括马克思主义经典作家，如马克思、恩格斯、列宁的著作，共产党基层组织所需要的、对党的路线变化——如在希特勒和斯大林签订条约期间和西班牙内战期间的变化——进行指导的培训材料。另外还有经典文学作品的稳定供应。布莱希特、雷恩、鲁道夫·列昂哈德等新马克思主义的著作也被偷运进国内。与这种“假身份”相比，把文学作品偷运出国境出版更有意义。这些作品的作者是反纳粹抵抗运动的真正发言人，他们认为自己有责任让世界认识到另一个有别于希特勒德国的、秘密的、民主的德国确实存在。他们的目的就是发动外部世界反对希特勒德国，激发对德国国内抵抗运动的同情。这方面最重要的人物是一本流亡杂志的柏林编辑。这本杂志的创办意图是“释放在德国受到压抑的自由之声”。杂志的名字是《新德国杂志》(Neue Deutsche Blätter)。这是一本文

学和批评月刊，1933年9月到1935年8月在布拉格出版。这本杂志的特点之一就是有一个固定栏目《来自德国的声音》。其他几种流亡刊物也曾有开设这类栏目的计划。《新德国杂志》的那位神秘的柏林编辑即简·彼德森。他曾在柏林和布拉格之间来回旅行了十次，为这本杂志带去了大约六十篇稿件。怎么保证把这些来自德国的真实材料源源不断地送出来是问题的关键。这些材料的形式包括亲历记、自传性短篇小说、根据工人和其他下层人民的日常生活创作的、反映纳粹恐怖真实状况的故事。不过这些稿件的重要价值也因党的预计纳粹政权即将垮台的路线而受到损害，暴露了共产党不愿与社会党合作以反对共同敌人的情况。

简·彼德森（又名汉斯·施瓦尔姆）在德国国内抵抗文学史上占有一个独一无二的位置。他于1906年出生于柏林，曾学过钣金工和维修工。1930年他加入了共产党。从1930年到1933年协助组织BPRS。1933年后他继续秘密从事这项工作，直到1935年。1935年，他作为“另一个德国”的代表参加了在巴黎举办的第一届国际作家保卫文化大会。他化名、化装出现在主席台上，受到热烈欢迎。他发言的最后一段是：“诗人和思想家的国土已变成刽子手和伪君子的国土。但德国不是希特勒的。明天的德国、自由的德国正在向我们走来。她的根已深深扎入地下，即使最血腥的恐怖也不能把这些根扯断。这就是我们为之写作的德国！这就是我们为之战斗的德国！”

他对德国国内自由力量的描述有些夸大。就在他离开时，他的组织遭到破坏。他接到命令：不要返回德国。于是他流亡瑞士。即使在瑞士，他也得不到安全，因为纳粹想方设法要把他引渡回国，因此他又移居英国。在英国，他担任设在伦敦的自由德国文化联盟作家分部主任，并加入了英国笔会。1940年到1941年间，他在加拿大被拘留。他最终返回了德意志民主共和国，受到热烈欢迎。1959年被授予国家奖金。彼德森的作品有《我们的大街——一部在法西斯德国的中心写成的编年史》（1933年—1944年）、《盖世太保审判》和《秘密德国——地下运动的故事》（1940年）。这些作品使彼得森赢得了“第一流的抵抗运动文学编年史家”的称号。短篇小说《大街》在《闪避与出击》上发表后大获成功，这鼓励彼得森写出篇幅更长的编年史。这一时期他还在柏林参加抵抗组织的实际活动。

《我们的大街》这部编年史的创作意图并非仅仅是仅仅写一个只具有地方意义、视野仅局限于工人区一条街道的故事，而是要描绘出一幅法西斯主义怎样对所有德国城市工人聚居区产生影响的画面。作品当然是虚构的，目的是保护作品中涉及到的真人。但此书之所以受到称赞，是因为它有尽可能保持真实的意愿。开头提到的死者就是真正在夏洛滕堡被杀害的反法西斯战士。同时此书的意图还在“纪念成千上万英勇无畏的无名英雄，他们尽管面临着监禁和处决的威胁，却仍然坚持战斗。”因此，此书实际上认为德国国内的抵抗并不是一种只与少数正直德国人有关的范围有限的活动，而是那曾为魏玛共和国特征之一的“街头战斗”的继续。1933年后，法西斯知道了抵抗力量在哪里活动，于是向这条街道及占据这条街道的社会党人发起无情的进攻。编年史逐日表现的正是这条街道的生活。这样的人民正是抵抗法西斯的脊梁。写作这部作品就是要表现一种与新德国官方所描绘的画面不同的东西，揭示出另一个德国的存在。考虑到当时的危险处境，写作这部编年史的困难可想而知。但要把它送出坚如铁桶的德国更加困难。不过此书的手稿虽费尽周折，最终还是被偷运出境，并得以出版。彼德森提供的这部作品完全不同于国内流亡派那种高妙精致的艺术。这部作品不是历史小说，而是当代事件的编年史，记录了从1933年1月21日到1934年年中所发生的事件。各段如同日记一样标出日期，重要的政治事件，如希特勒被提名担任帝国首相、国会纵

火案、就德国脱离国际联盟的问题举行的公民投票、奥地利的工人起义等，构成了大街上一系列事件的导火索。彼德森还在作品中插入了戏剧性场面、用柏林俚语进行的交谈、评论和沉思、梦境和幻觉，给纪实性叙述文体带来了变化。这样的一部作品不会有情节，只有一系列插曲把人物和街道表现得栩栩如生。本书的政治倾向不仅仅是明显，而且还被公开宣布出来。它不仅被题献给德国人民的解放和社会主义的胜利，而且把注意力集中在共产党组织的非法抵抗上。当然，对于和社会党联合组成“人民阵线”的需要，对于和国外接触的需要，此书都予以强调。尽管此书的政治意图被明白无误地宣布出来，但读者得到的主要印象却是冲锋队的残暴。虽然作者认识到了法西斯主义对失业者和小资产阶级的吸引力，却仍然暴露了国家社会主义统治的恐怖。彼德森所记叙的这类抵抗只在民族“革命”的早期才有可能存在。彼德森不仅表现了联合反对工人的势力，还表现了德国其他方面对法西斯主义的支持。其中最值得注意的方面是司法系统和法庭。这部编年史第二部分的主要篇幅表现的就是德国的政治审判，而非街头战斗。在共产党员胡提格枪击纳粹分子亚赫案的审判中，就连《种族观察家报》也承认被告可能当时并不在现场，但胡提格还是被判处死刑，其余十四人被判处九十四年苦役和十八年徒刑。麦考维斯基案件中的五十三名被告最终被判处三十九年苦役和九十五年徒刑。《种族观察家报》有一句话评论这一判决的“温和”：“没有一个红匪被判处死刑。”彼德森所描写的这条大街最后被当局用那个死去的纳粹“英雄”的名字重新命名为麦考维斯基大街。抵抗失败了，法西斯主义胜利了。

彼德森此书缺点很多。虽然作者在写作过程中一直在听取一位同行（现在知道他是文学批评家路易斯·考夫曼）的意见，但许多地方的文体风格仍像是出自一位受教育不足的业余作者之手。当然这在某种程度上倒增加了这部作品的可信性。党的路线也是一种妨碍。作者总是留意冲锋队内部明显的矛盾，搜寻共产党路线已预言下的纳粹内部垮台的迹象。尽管存在着这些缺陷，此书仍在世界范围内产生了巨大影响，被译成多种语言。1966年，一位评论家统计的全球总印数是八十万册。其中的大部分（但绝非是全部）是1945年后由东德出版的。在这个国家，此书被看成是抵抗文学的经典之作。

彼德森的《我们的大街》大概是“唯一一本在希特勒德国国内写成、在国外出版的反纳粹作品”。另外还有一些类似的作品也是意在把真实状况告诉外部世界，因此也属于反法西斯的抵抗运动文学。但它们的作者都是在逃离了集中营、到达国外、有了安全保障的情况下才写出这些作品的。汉斯·贝姆勒（Hans Beimler）是一个炼钢工人，也是共产党的国会议员，1933年被捕，被押送到达豪集中营。他表现出非凡的勇气，惊人地实现了越狱。1933年他在莫斯科出版了《在达豪杀人营》（Im Mörderlager Dachau）一书。这是最早的一批集中营报告文学之一。此书的英文版书名为《希特勒魔爪中的四星期》。汉斯·贝姆勒后来到了西班牙，成为一名战功卓著的军事指挥员。1936年在一次战斗中牺牲。

威利·布莱德尔出生于汉堡的一个工人家庭。1917年参加社会党的青年运动，加入了其中的斯巴达克派，1919年成为共产党员。1923年参加汉堡的工人起义，为此被关了两年监禁。他也是BPRS成员。1930年他再一次被判两年监禁。在这一段时间里，如前面所述，他成为一名写党的小说的作家。1933年，他被逮捕，获释后逃往捷克斯洛伐克。1935年来到苏联。在这里他积极参加流亡文学家的活动。1937年他参加了第二届国际作家保卫文化大会。从1937年到1939年，他在西班牙内战中担任国际纵队台尔曼营的军官。1945年后，他也回到东德，成为社会主义统一党（SED）中央委员会委员，获得了国家奖金，并担任东

柏林艺术院院长。1933年国会纵火案发生后，布莱德尔和其他许多人一起被捕，被监禁在汉堡城外的富尔斯布特尔集中营。他在那里：

“孤独地身处管制和黑暗中。有的夜晚我遭受鞭打；有的夜晚我不得不忍受着难友们的嘶喊。在死神的领地，我在心里写着一本书。……我带着这部小说获得了自由。当我走过古老的监狱大门时，它就像是藏在我脑中的走私货。”

他从纳粹德国逃出后，在极短的时间里便写就了这本书。此书以《考验》（1934年）为名出版。他还写了短篇小说集《审讯员集》（1936年）。集中有多篇小说和速写描写了纳粹审讯员，还有多篇作品描写了身穿褐色外衣、红色内衣的所谓“牛排纳粹”。借着这股势头，布莱德尔又创作了《你不认识的兄弟——来自第三帝国的小说》（1937年），作品记叙了一位被送进集中营的抵抗运动战士从1934年到1935年一年间的经历。布莱德尔在写《考验》时，并不像彼得森等作家那样幼稚。他已拥有很可观的写作经验，也取得了一定成绩。他和彼德森一样，是共产党员和BPRS成员，因此也有同样的政治倾向。他的不一样的地方在于他确定要把他的书写成一部小说，而不是直接写成亲历记。至于为什么要这样做，只有作者自己才能解释清楚。但他首先强调的是他不得不说的这些话都是真实不虚的。当然，1933年集中营的实际状况是不能与十年后的大屠杀及死亡营的那种难以描述的恐怖同日而语的。不过布莱德尔所报告的情形也是够可怕的。在前言中，他解释了他的基本态度：

“这些实录性的、粗糙的现实主义有时会引起反感；但我不认为我有责任去粉饰现实或拐弯抹角，甚至在这些事实已成为我们民族文化的最后耻辱的时候。为了让事实（除了实实在在的事实别无其他）凸现出来，我选择了这本小说的形式。”

早些时候，他还指出，他在小说中没有虚构任何人物。和彼德森一样，他改变了那些仍需要保护的囚犯及其他人的姓名，但仍保留了看守和施虐者的真名实姓。这本小说遵循了社会主义现实主义的原则，因此书中还有一个积极的形象，作为面对酷刑和死亡仍无所畏惧的榜样，这就是共产党国会议员玛希亚斯·特森。他在集中营生活了十一年半，没有受过审判，在纳粹末日即将到来的时候遭到杀害。

小说题目的含义是一个人怎样在闻所未闻、无法描述的环境中经受考验。布莱德尔尊重其他渠道的力量源泉，但在漫长的考验过程中还是共产主义者的信念帮助人们生活下去，是同志们的团结给未来以希望。这也就是布莱德尔要超越彼德森汇集插曲和事件的编年史形式的原因。在小说中，他仍然可以通过第一人称的叙述来传达那冲强烈的体验，但小说形式又可以使这种体验形成一个整体，有助于对这种全新体验及其对未来行动的影响进行思索。在此之前布莱德尔也进过监狱，但纳粹的集中营与魏玛共和国的监狱完全是两回事儿。这是一种全世界以前从未见过的东西，是一种考验人们的生存根基、考验人们的信念、考验人们想象自己对手能力的东西。对于党的观点，这意味着要重新思考，要认识到纳粹的新德国不是资本主义社会资产阶级“专制”的延续，而是一种全新的东西。还有一点也很明显，这就是这种恐怖主义的专制不会因自身的矛盾的作用而在短时间内崩溃，从而在虚假的民族革命之后为不可避免的社会主义革命铺平道路。共产党对德国法西斯主义的估计曾经出了错误，现在到了考验党是否能从这一错误中正确吸取教训的时候了。这一错误曾使众多党的领导人落入独裁者的魔爪中。但是共产党不仅要检验他对法西斯主义的认识，还要检验他的对手和他的难友（包括社会党人），检验审讯者；最主要的是检验他自己。结尾处，危机被克服。叙述者有利这场经历，对共产主义的信仰更加坚定。

作者自己说，这本小说是在四个星期内写完的。无论是主观方面带有的自传性的个人受难体验，还是客观方面作为一部文学作品所具有的教育意义和审美意义，这部作品都具有极为动人的力量。它没有彼德森《我们的大街》留下的因匆匆草就造成的缺陷。三十年代，这部小说在德国国外取得了引人注目的成功，很快被译成十七种语言。在苏联，仅一版就印了上万册。

另外一位作者的集中营生活实录也拥有大批读者。他就是格哈特·H·西格尔（Gerhart H Seger）。他是一位专业石版画家，兼当记者和作家。从1923年到1928年他担任德国和平协会的秘书长。因此他成为仇恨所有和平主义者的纳粹党的眼中钉。在做了一段报纸编辑工作之后，他当选为社会党的国会议员。因此他在1933年遭逮捕，从3月监禁到12月。他的作品《奥兰登堡》有一个副标题“一位集中营逃犯的第一部真情报告”。由于此书出自一位受人敬重的非共产党政治人物之手，所以影响格外大。此书英语版的书名是《恐怖笼罩的国度》。最著名的集中营报告文学的作者沃尔夫冈·朗豪夫（Wolfgang Langhoff）就在创作中借鉴了西格尔的《奥兰登堡》。朗豪夫是一位演员，兼做导演。在魏玛共和国的戏剧界很有名气，在工人运动中也很活跃，曾参加过共产党发起的大规模集会和示威。他在活动中朗诵诗歌，把文学作品改编成戏剧上演，受到热烈欢迎。他于1928年加入共产党，1933年遭逮捕，在布尔戈摩尔集中营里度过了十三个月。获释后他逃往瑞士，在苏黎世剧院（Schauspielhaus）和“自由德国”运动中再次成为名人。1945年后，他先是住在杜塞尔多夫市，后到东德定居，在剧院里担任导演，获得过国家奖金。虽然他与政界人士有些抵牾，但在东德的文化生活中仍然据有一个举足轻重的地位。他的作品《沼泽士兵——集中营十三个月》于1935年在瑞士出版。此书最能打动人的地方是它写出了集中营里党组织的情况，写出了囚犯们团结一心反抗党卫军迫害的斗争。但是由于一般人对各个等级的纳粹之间出现冲突还抱有希望，还想在纳粹中间找出好人，所以作者对抓他的人的心理和政治动机的理解时常显得天真。朗豪夫描写的是早期的集中营系统。正如他在此书的战后版的序言中所说，布尔戈摩尔与十年后的奥斯威辛毒气室或伯根贝尔森、布痕瓦尔德、毛骚森的刑讯室及万人坑相比简直称得上是一片田园风光。这座集中营尽管也有酷刑和杀戮，但实际上还是释放了一批人，以显示其目标在于对共产党员和持不同政见者实施再教育。集中营的司令官甚至还允许难友们组织名为“集中营联欢会”（Circus Conzentrazani）的演出。其中最著名的节目是那首后来成为反法西斯演出的标志性节目的歌曲。这就是《布尔戈摩尔之歌》。作词和谱曲都是在布尔戈摩尔 / 达本堡普鲁士国立第一集中营里完成的。词作者是矿工约翰·艾瑟（Johann Esser），副歌作者是朗豪夫，曲作者是鲁迪·果古尔（Rudi Goguel）：

满目沼泽，满目荒野，
听不到鸟鸣的愉悦。
驼背橡树只有光秃秃的枝桠，
我们是沼泽士兵，
肩扛铁锹，向沼地进发。

荒野凄凄，我们架起帐篷；
远离欢乐，我们挤在一起。
带刺铁丝网把我们禁闭。（重复）

每天清晨，队伍出发，
到沼泽中出力。
他们在骄阳下掘地，
思绪向故园飞去。（重复）

故乡啊，我魂牵梦绕的故乡！
我日夜思念的妻儿爹娘！
多少次胸中发出长叹，
因为我们是这里的囚犯。（重复）

狱卒走来走去，
无人能够脱逃。
逃跑要赔上性命，
监狱的栅栏有四道。（重复）

但我们没有抱怨。
不会永远是冬天。
总有一天我们会快乐地说道：
“故乡，我又回到你的怀抱。”
那时的沼泽士兵，
再不用把铁锹扛起，
向沼地走去。

这算不上一首了不起的诗，但伴着沉重、阴沉、行进般的音乐节奏演唱出来，却极为动人。书中说甚至看守也为之动容。这首歌被禁演，但不断有人要求唱这首歌。在劳动中大家更是反复地唱。这充分说明，尽管狱中人要忍受堕落的暴行，却仍然保持着高昂的精神和顽强的勇气。同样的集中营报告还有社会民主党人朱利尤斯·泽法斯(Julius Zerfass)的作品(作于1936年，作者使用了笔名Walter Horning)、共产党员、工程师保罗·马辛(Paul Massing, 笔名Karl Billinger)的作品。后者的《880号难友——来自德国集中营的报告》于1935年在巴黎付印，被译成多种语言。几篇集中营报告的节选本被夹在用作伪装的书中偷运回德国，在国内产生了不小的影响。恩斯特·布洛在他的论文《纳粹和不可言说的事实》中指出：在揭露法西斯主义的真面目、破坏其群众基础方面，一点点事实所起的作用是任何其他东西所不可比拟的。

面对酷刑和暴行，妇女可以和男人一样表现出勇气。妇女也同样勇敢地说出了那不能说出的事实。丽娜·哈戈就是一个证明。她和丈夫一起积极投身于政治活动，曾是符滕堡州政府中最年轻的共产党员。1933年她和丈夫双双被捕。此后她在监狱和集中营里待了四年半。从黎希滕堡集中营获释后，他一直想方设法营救丈夫出狱，为此甚至面见了希姆莱本人。七年后，她丈夫只是要被征召入伍，派往苏联，才获得释放。他最终还是活了下来，1948年从苏联的战俘营归来。丽娜·哈戈的动人实录《一把泥土》直到1947年才得以出版。路易丝·琳瑟的《狱中日记》也是直到战后才出版。此书的费舍尔简装版至今已卖出上百万册。

沃尔夫冈·艾默里希曾提出一个问题：能否将抵抗文学的概念范围扩大，

使其将人们在集中营和监狱中以文学为手段进行抵抗也包括在内？当然有很多例子可以证实，文学作品在这样的环境中被用来鼓励难友，表达团结一心的情感，维护个人的尊严，激发希望和勇气。集中营体系的目标就是瓦解、摧毁人们的意志。但《布尔戈摩尔之歌》却向褐衫党和党卫军表明，囚犯绝不低人一等。此外，朗豪夫、彼德森和其他人都证明，至少在早期，人们还固执地相信，纳粹并非全是坏蛋；某些人只是浅层次地接受了国家社会主义思想；即使是真正的纳粹也还是通情理的，甚至有可能恢复人性。布痕瓦尔德和萨克森豪森的集中营当局允许囚犯们用戏剧形式表演文学作品。但必须再一次强调，这些集中营只是劳动营，还不是大规模屠杀的场所。在某些集中营和监狱里，难友们发现文学可用来维持健全的精神，增强他们抵抗的意志。除了阅读文学作品外，还有数量令人吃惊的文学作品在无法写作的环境中写成。

在这一方面，发生在波希米亚北部的特里森斯坦集中营的故事或许是最引人瞩目的。这个集中营的纳粹以凶恶残暴闻名。故事之所以引人注目，不仅因为来自各个国家的犹太人难友尽管面对着非人的环境，仍坚持抵抗，同时因为在这里出现了捷克人和德国人的文学活动。特里森斯坦是十八世纪末在凯撒·约瑟夫二世（Kaiser Joseph II）指挥下建起的一座要塞。它什么也没保卫过，只是偶尔被当作奥匈帝国的军事监狱。德国占领军下令把这座城镇（即要塞和与之毗连的平民居住区）变成犹太人隔离区。为数千人建造的建筑物这时却要容纳来自捷克斯洛伐克、奥地利、德国及其他地区的六万犹太人。名义上这座城市实行自治，实际上是由党卫军控制，由捷克的纳粹追随者看守。平均每天有一百三十人死在城里的街道上。除了犹太区，还有一处被称作“小城堡”的地方。政治犯就被囚禁在这里，由盖世太保看守。在特里森斯坦，捷克人的文化生活十分活跃，德国人的文学活动也很丰富。这类活动开始是被禁止的，后来又受到鼓励，因为这些人反正是逃不出死亡的阴影。由于囚犯大多是老年人，因此这里的文学作品也接近传统、倾向保守。德国人集中营的小型表演活动具有较高水准。这要归功于这方面的专家，如库特·格隆（Kurt Gerron）等。诗歌的作者既有已经名声在外的诗人（如卡米尔·霍夫曼、伊尔瑟·布鲁门特尔-威斯），也有较年轻的诗人。H·G·阿德勒（H. G. Adler）本人是一位诗人，曾写下特里森斯坦文学活动的实录，还曾搜集、保存了在这里写出的诗歌。由于不言而喻的原因，这里的文学作品绝大多数是诗歌或其他篇幅短小的文学样式。但在众多监狱和像特里森斯坦一样的集中营里，也有一些完整的组诗诞生。甚至还有人不仅在这样的环境里完成了一部长篇小说，还奇迹般地把作品保存了下来，在战后予以出版。上一章已提到了豪斯霍费尔的《莫阿比特十四行诗》，现在重点谈谈两部叙事作品：布鲁诺·阿皮兹（Bruno Apitz）的短篇小说《以扫》和沃纳·克劳斯（Werner Krauss）的长篇小说《PLN》。

布鲁诺·阿皮兹表明，即使是在像布痕瓦尔德这样的集中营，也可以从事某种文学活动。在这座集中营里，五万六千名来自十八个国家的囚犯死于纳粹的魔爪之中：

在这些集中营里，
人类无法生存，
囚犯即便活着
也无法摆脱
我还没死的意识。

不过与其它集中营相比，布痕瓦尔德还是有一些便利之处。政治犯们实行

自己的内部管理，党的领导作用不局限于德国人中间，而是国际性的。因此这里可提供各种图书，还有一个营内图书馆。读物的范围相当广，其中包括海因里希·曼、伊利亚·爱伦堡的作品，甚至还有卡尔·马克思的著作。第二次世界大战爆发后，集中营变得更像是一座劳动营，营里甚至还有一个管弦乐队，当局允许定期举办音乐会。同时囚犯们还举办秘密音乐会，会上演出的曲目都是旨在巩固营中各个民族的国际性合作，共同与纳粹斗争。由布鲁诺·阿皮兹作词、克洛普斯基（Kropinski）作曲的歌曲《昂起你的头》可使我们对这种激励作用略见一斑：

艰难的岁月里，同志，
那要紧的话和命运一样无情：
“挺起胸膛，或者屈从。”
许多人屈从了。
但在铁丝网后面，
我们依然坚挺，
无论是几星期还是几年。
——昂起你的头，同志，
昂起来。

叠句部分“昂起头，同志”被用波兰语、法语、俄语等语言反复唱出。除了演唱这类歌曲的秘密集会外，为被邀请的客人表演经过特别挑选的文学作品片段的“文学之夜”也显示出不寻常的影响。政治性、讽刺性的速写、布克纳《丹东之死》的选段、席勒的《唐·卡洛斯》中遭禁的马奎斯·波萨的演说构成这类节目的主体。所以，即使像布痕瓦尔德这样的集中营，也有许多音乐和文学作品在其中生存。这些作品帮助囚犯们顶住非人的待遇，抗拒恐怖；使他们相信法西斯主义终将被战胜，他们的苦难终将结束。甚至官方允许唱的《布痕瓦尔德之歌》也表达了这种积极的生活态度：

啊，布痕瓦尔德！
我们绝不呻唤，
我们绝不抱怨。
无论命运怎样变幻，
我们仍有生活的信念。
那一天终将到来，
自由降临到我们面前。

在布痕瓦尔德写诗的人有卡尔·施诺格、布鲁诺·阿皮兹等。其中还有非德国籍作者。也有人写了一些叙述性和戏剧性作品的片断。最重要的篇幅较长的作品要算布鲁诺·阿皮兹的短篇小说《以扫》。阿皮兹早就是希特勒的仇敌。整个纳粹统治时期，他差不多都是在狱中度过。1933年他坐了四个月的监狱。1934年又被逮捕，并被判处两年十个月的苦役。在瓦尔德海姆监狱服完这一刑期，又于1937年被转移到布痕瓦尔德，在这里一直待到1945年获得解放。布鲁诺·阿皮兹在1933年之前就开始了写作。但 these 习作，包括两个剧本和一部长篇小说的片段，都未发表。他是BPRS莱比锡分部的主席，在宣传剧上投入了大量的时间。此外他还是一位颇富独创性的画家和音乐家。他的多才多艺使他在狱中成了无价之宝。除了他的文学和音乐才能得到发挥之外，他还成了做石膏模型的专家，这使他在病理实验室得到了一份较“轻松”的差事。阿皮兹在1944年根据南兹威勒集中营一个囚犯的真实经历写出了短篇小说《以扫》。他的以扫是一百位希

腊女犹太人中的一位。她们被带到一个全部是男性的集中营里，供营里的医生做种族试验用。实验结束后，她们全部被毒气熏死。在集中营里，以扫遇见了犯人的头儿奥斯瓦尔德。不寻常的爱情在他们之间发展起来，在“爱的节日”（festival of love）中达到高潮。奥斯瓦尔德建议用吗啡双双自杀。但她拒绝了。她是肯定生命的，虽然她几乎没有活下来的希望；而小说的最后部分也确实暗示她最终死于纳粹之手。作为一个死神眼皮底下的爱情故事，这篇作品有着浪漫的、乃至伤感的倾向。“爱的节日”的高潮甚至暗示了“死亡营中的性生活”这样的创作动机，这种动机在战后美化和粉饰国家社会主义的通俗文艺作品中扮演了一个重要的角色。小说中显然含有“生命之爱”和“抵抗的意志”等思想因素，但它描写的基本上只是一个个人的爱情事件。以扫和奥斯瓦尔德的抵抗是无意义的。只有在纳粹帝国行将崩溃时，所有的囚犯联合行动才有成功的希望。就这一点来说，这篇小说预示了阿皮兹战后写出的规模更大、分量更重的长篇小说《裸露在狼群中》（1958年）。后者将一个孩子带进集中营也是一个伤感的意念，其真实性令人怀疑。在抵抗派作家中，并非只有阿皮兹有意不去追求较广阔视野，却着重写被囚禁者的私生活。君特·维森伯恩（Günther Weisenborn）也是如此。他在普林茨、阿尔布莱希特、斯特拉斯及柏林的盖世太保监狱中用纸袋子写下了他的《回忆录》的片段。这时他已经因为参加抵抗组织“红色教堂”的活动而被判处死刑。在死刑判决执行前，他在卢考监狱中继续写作。他要求后代们不要忘记“成千上万挺身而出、与血腥恐怖战斗、在断头台上献出生命的人。”战后，他根据自己参加抵抗组织的经历写成了剧本《非法》，首次指出德国国内存在着抵抗活动，在当时产生了一些影响，但又被竺克梅（Zuckmayer）的《魔鬼的将军》的影响轻易抵消。除了那些属于BPRS一类组织的作家以外，还有另一些人，他们不受政治派别的约束，天性讨厌国家社会主义，却又留在德国国内。由这类作家结成的组织中，成员范围最广的是所谓“红色教堂”，——这是盖世太保给起的名字。这一组织也以其组织者舒尔泽-博伊森（Schulze-Boysen）和哈纳克（Harnack）的名字而闻名。但它绝不单纯是一个“红色教堂”，参加者既有独立分子、知识分子、社会党人和工人，后来也有一些共产党员。成员中有五分之一是艺术家、作家和新闻记者。最著名的成员有作家亚当·库克霍夫、君特·维森伯恩、约翰·西格和沃纳·克劳斯。

单看早期生平及背景，人们不会指望沃纳·克劳斯能参加抵抗活动。克劳斯似乎生来就该当学者，也确实一直在接受着德国学院传统的冗长乏味的培养，在慕尼黑、柏林和马德里研习法律、政治、文学和艺术史。1929年以一篇题为《中世纪西班牙的生活与文学》的论文获博士学位，后担任马堡大学的罗曼语教授直到1940年。这一年他被派往柏林当译员，1941年参加舒尔泽-博伊森和哈纳克的抵抗组织，1942年被捕，被判处死刑。后来这一判决又减为服苦役。他在普罗真服刑，在此动手写两本书。一本是名为《PLN》的长篇小说，另一本是研究格拉西安的学术著作。战后，他在莱比锡大学再次担任教授，获得过民主德国的国家奖金，并担任柏林罗曼语言文学学院的院长，出版了多种学术著作。

我们这里的兴趣在《PLN》上。这是这位学者写的唯一一部文学作品。据作者自己讲，这部小说是用戴着手铐的手写成的。当时他身陷囹圄，先是在普罗真监狱，后来又换到勒哈特大街61号陆军监狱。作品被一位同狱难友偷带出去。1945年，克劳斯把这样救出的手稿交给了一位朋友艾里希·李斯纳，由他设法让维多利亚·科劳斯特曼出版社出版。不幸的是，尽管这部作品的写作过程令人动容，作品本身却未在读者中引起多大反响。一般的文学史对它也只是一笔带过。

出现这种情况有多种原因，其中就有阿登纳时期的社会气候以及当时对国内流亡派中的基督教作家、保守派作家的揶揄，对真正抵抗战士的轻视。但这部小说未能取得成功的最明显的原因还在于它的文体和结构。克劳斯是在狱中写作，时刻担心被处决或被发现，写作时需要躲躲闪闪，因此他采用了一种与作为他研究课题的西班牙巴洛克派作家的那种极其特别的文体很接近的文体风格来写作。书名《PLN》(Postleitnummer, 邮政编码)取自帝国邮政大臣的一项邮政编码计划。书的副标题是“太平灵魂的激情”。小说的结构极尽工巧之能事，其中没有连贯的情节，只有一串插曲和几条互不相干的线索。然而把文体和结构合在一起，都可以使人联想起一个奇特、混乱世界的气氛。显而易见，这个太平帝国就是第三帝国，穆夫蒂即希特勒，奥兰德即戈林，科本即戈培尔。作品描写了一个暴虐、古老、神秘的国度的全景画。但能看明白的内容也只有这些。不过，有人对作品本文进行的深入研究显示出作者试图揭示出法西斯主义的经济和社会根源。也有人赞扬克劳斯是德国少数几位试图分析德国人民向纳粹屈从、未进行大规模抵抗的原因的作家之一，虽然作者在小说中根据自己的亲身体验表现了抵抗组织的活动。这些层次的内容都需细细寻绎方能看出。那种神秘的文体，本来是为了在作品一旦落入敌人之手时给他们理解本意制造障碍，却也给友好的读者造成了困难。有人曾把这本小说的文体与塞万提斯的《堂吉珂德》、格里美豪森(Grimmelshausen。十七世纪德国小说家。——译者注)的《痴儿历险记》(Simplicissimus)乃至拉伯雷那种过分雕琢的语言进行比较。过分的修饰是骗人的外表，真实的含义深藏不露，——这部讽刺性影射小说显然借鉴了那些类似的、年代较接近的“曲折”暴露第三帝国的作品，如布莱希特的《阿图罗·于》。还有人提到了这部作品与卡夫卡的联系，认为它表现了异化、幽闭恐怖的气氛、对死亡的恐惧、人的接触的丧失等内容。

克劳斯的《PLN》写于纳粹统治时期，但直到纳粹垮台后才得以出版。在论述抵抗文学时，论者还常常提到另一位作家亚当·库克霍夫(Adam Kuckhoff)。因为他实际上在1933年以后还能在德国国内通过正常渠道出版他的主要作品，却又在作品中偷偷插进多篇抨击国家发展局势的专栏文章。库克霍夫是一个工厂主的儿子，他是逐渐对马克思主义产生兴趣的。1927年他给《有为》(Die Tat)杂志写的几篇文章就显示出这种趋向，其中表达了他对战争、对魏玛共和国重整军备、对限制言论自由的想法。1927年，他还发表了一篇论述格奥尔格·毕希纳的重要论文，其中对群众暴力在历史上的作用的想法、对无产阶级革命的看法都表明他已倾心于马克思和列宁的思想。库克霍夫后期写的抵抗运动小册子，只有一种保留下来，其内容是记述苏联游击队面对纳粹暴行的英勇战斗。据他妻子讲，他还写有其他几种非法的反法西斯作品，其中包括诗歌。他在最后时刻写下的政治诗歌也未能保存下来。据说对他的审判结束后，他曾朗诵了这些诗。库克霍夫是因参加抵抗组织“红色教堂”的活动、号召“脑力和体力劳动者，不要和遭受侵略的苏联作战，要保卫这片工人阶级的故乡”而遭逮捕，并被判处死刑。

早在1915年，库克霍夫就写了一出表现俄国这个全体劳动人民的家园的戏。1918年首演。他的长篇小说《拜因库特的日耳曼人》(1937)年即改编自此剧。这部小说的基本内容是表现战争以及人民对战争的态度。小说的主人公与两个民族有关系。库克霍夫这部小说的结构是很巧妙的。有了这种结构，故事情节及故事背景便可允许次要人物宣传大逆不道的反对帝国主义和沙文主义的思想，而这样的思想是作者或书中的主角无法直接表明的。1914年，社会党人和工人阶级未能联合起来抵制战争；1933年，反法西斯的知识分子和工人也未能制止

希特勒上台。库克霍夫尽力要找出这次失败的原因。在德国重新武装、加紧备战的情况下，库克霍夫写下了这样一部反对军国主义、反对法西斯主义的小说，但读者要认清这种性质，就要了解该怎样去听那些次要人物所说的话。正如布莱克勒指出的那样，作者使用了布莱希特在《写出真实的五种困难》一文中提出的一个技巧，即“把真实分成许多份来说。”在犯罪小说《斯特罗妮和失踪者》（1941年）里，库克霍夫也写出了真实。在这里他是把真实偷运进（如布莱希特建议的那样）“对不相干的地方的恐怖环境的描写中。”库克霍夫不同于国内流亡派作家。他积极投身于反法西斯的事业。他参加过抵抗组织“红色教堂”的活动是毋庸置疑的事实。他为此付出了代价，遭到处决。

对希特勒的抵抗是一项范围广泛、成分复杂的活动。它既不是共产党、也不是少数军官的专利。单独成分的抵抗是不存在的。相反，这一运动是众多团体、组织、圈子和密谋计划令人眼花缭乱的混合。大多数社会阶层和社会机构中的爱国者都被吸引到这一运动中来。在某些情况下，抵抗希特勒的行动可能只是出于个人消灭这一独裁者的决心。J·P·斯特恩（J. P. Stern）通过对约翰·格奥尔格·艾尔瑟（Johann Georg Elser）案件的宣传已揭示了这一点。像他这样的人一定还有很多。“另一个德国确实存在”：

“这些德国人抵抗着现实中存在的那个疯狂、邪恶的系统；这个系统受到一个极权政府的支持，而这个政府已异化成一套把人变成奴隶、物品的巨大的毁灭性装置。在这样的德国人中间，许多人已拥有坚定、明确的自我。虽然这些人的抵抗被理解为自相矛盾的表现和犹豫不决的行动、谋略和态度的令人费解的大杂烩，但他们仍团结一心，共同努力，用人道的力量对抗非人道的暴政，捍卫他们感受到的或认识到的美好的、正义的事物。”

第三部分 德国境外的德国文学(1933年— —1945年)

第八章 西班牙内战期间的德国文学

西班牙内战于1936年7月17日爆发。以佛朗哥为首的一大批将军和其他军界领导人，发动了一场反对民主政府的政变。这次政变得到了意欲控制地中海的意大利的直接支持。出于战略和外交的考虑，德国没有像意大利那样直接插手战争；但从战争的长远目标考虑，它又给了佛朗哥慷慨的帮助，特别是把西班牙当成了一个适用的训练场。因为大多数欧洲国家都采取了“不干涉”的原则，德国便指使了一支由志愿参加的飞行员、技术专家和其他一些人组成的远征军开进西班牙。1936年11月，一支由德国人指挥的“正义军团”在塞维利组成。西班牙人只是在名义上负责，以维持独立的假象。共和派方面只得到法国和俄国的支持，但这两个国家也不像德国和意大利那样提供物资援助。由于德国飞机帮助把外国军团和摩洛哥人运进了西班牙内地，佛朗哥的部队得以向北推进到圣塞巴斯蒂安。西班牙东部继续由共和派控制。1936年，马德里被佛朗哥叛军保卫，但一直坚持到1939年才失陷。这时期支持佛朗哥的有军队、法西斯长枪党、倾向教会的卡洛斯派以及德国的“正义军团”、意大利民团。支持共和派的有各国的民主主义者、社会党人和共产党人。他们组成了国际纵队开赴西班牙。这样西班牙内战的重要性已远远超出了决定西班牙未来的国内意义，而成了一场反法西斯主义的象征性战争，成了轴心国与欧洲——也可以说世界——其他国家之间一场不可避免的大战的前奏。西班牙代表了一项伟大的事业，是与民众并肩作战的一次机会，是表明法西斯主义可以被制止的一次机会。就德国方面而言，西班牙内战也可以说是一场德国的内战。1933年中断的对抗在这里得到继续。德国人与德国人遭遇了，唯一的不同是阵线更加分明。台尔曼和恩斯特·安德烈(Ernst André)的部队，一心想在西班牙阻止他们在本国未能阻止的事情发生，成为第一批抵抗希特勒军队的武装力量。海明威对他们很赞赏，曾撰写了《致真正的德国》一文，登在《发言》(Das Wort)上：

“今年夏天，我参加了共和国军队的在埃布罗河发动的攻势。在那里，我看到德国人坐在海因克尔飞机和容克飞机上。他们在数量上占优势。他们飞到宁静的村庄上空，投掷炸弹，把农舍炸得粉碎，把收获的庄稼烧毁。而后在第一架共和派飞机在天空出现时，他们便掉头以最快的速度飞到佛朗哥那里去了。与此同时，在下面，台尔曼军团及其他由德国人组成的军团冒着生命危险在埃布罗河两岸运动。他们要承受一切，明白被俘意味着死亡，但他们还是做了他们要做的事：进攻并取得胜利……。他们是真正的、理应受到赞美的德国人，是我们爱戴的那

种德国人。我们相信，生活在德国的千百万德国人就是这样的人。”

事实上这项伟大的事业失败了，人民阵线未能形成。而佛朗哥在把这个国家一分为二之后，最终攻陷了巴塞罗那和马德里，结束了这场残酷的战争，在欧洲形成了意大利、德国、西班牙三个法西斯政权。苏联是否能给予共和派以更多的支持，这一直是一个热门话题。然而无论怎样，莫斯科当时正忙于处理自己的内部问题，审讯与追查间谍的活动正达到高潮。这一时期不仅对西班牙是个考验，对于把俄国当成自由世界之希望的信仰也是一个考验。

“就感情的紧张度而言，无论是一次大战还是二次大战都未能如 1936 年到 1939 年间在西班牙发生的一系列事件那样牵动人心。”这是弗里德里克·R·本逊（Frederick R Benson）在介绍他对文学所受西班牙战争影响的权威性研究时说的一番话。他在研究中并未忽视右翼作家，但从总体上看，右翼作家在这一时期显然不是唱主角的。这方面本逊提到了斯特凡·安德烈（Stefan Andre）一部篇幅较短的长篇小说《我们是乌托邦人》，说它是“一幅极为动人的皈依与牺牲的图画。”但紧接着他又说天主教知识分子在文学方面的作为和由此出现的右倾是不足轻重的。只有德温（Dwinger）之类极少数作家是站在佛朗哥一边从前线写出报道来的。和他们相反，大多数的一流德国作家支持共和派的事业。康托维兹提到过 29 人；本逊也意识到了数字对于出现在西班牙的反佛朗哥德国文学的重要性，但他只集中论述了六位作家（包括阿瑟·科斯特勒和古斯塔夫·雷格勒），对大多数作家则一带而过。本章要研究的正是德国文学家们在参与西班牙内战期间的多方面活动。这些与德国人为敌的德国人，无论从东方还是从西方都得不到信任。对于东方，他们在西班牙很危险地暴露出自己深受托洛茨基主义、无政府工团主义及其他异端邪说之毒害；对于西方他们则成了共产党员。并不是每个流亡者都回去了；而那些回去的人也未受到特别优待。他们或是作品不能重印，或是本人受到严格审查。

这里不打算探讨成立作家协会及其他支援西班牙的行动，虽然这些行动在当时有重要意义。这里把重点放在作家本人及他们写出的作品上。显然，当时的作家们曾在新闻界和时事评论界掀起一股热潮，要让世界意识到面临的问题。由“德国作家防卫协会”（SDS）在巴黎办的《德国作家》（Der Deutsche Schriftsteller）曾编辑出版了一期在德国国内发行的“西班牙专号”，从中可以看出文坛名流在新闻界从事的活动。十五名作者中有七名曾在共和派方面的前线待过。这个事实就足以表明这期杂志的主要特点。专号的目的不用说就是呼吁全体德国人起来抵抗世界所受到的威胁，西班牙局势就是这种威胁的代表。所有文章中最重要的一篇或许就是托马斯·曼的《支持西班牙共和国》。曼由于一些简单的原因不会过于接近左派极端思想，他是出于人道主义的责任感而向公众揭露戈培尔的宣传机器和西班牙的真实状况。与他相反，他的弟弟海因里希的文章就有鲜明的政治色彩。他呼吁建立德国人民阵线以配合西班牙人民阵线；他猛烈抨击希特勒、墨索里尼和佛朗哥是对国际和平的威胁。库特·克斯滕、古斯塔夫·雷格勒和艾贡·艾尔温·基斯克的文章为西班牙斗争史提供了有价值的背景材料。杰出的记者阿瑟·科斯特勒（Arthur Koestler）提供了围攻阿尔卡扎的真实记录。在这次围攻中，法西斯分子抓走了四百个妇女和儿童作人质。阿尔弗雷德·康托维兹（Alfred Kantorowicz）也记录了他在马德里被围困期间的所见所闻。博多·乌瑟、安娜·西格斯和路德维格·雷恩的文章在整个专号中保持了较高的文学水准。除了收在专号中的这一类文章，其他一些带有论文特点的著作在当时也产生了相当大的影响。托马斯·曼的声明《我与西班牙人民站在一起》在国际上

引起了强烈的反响。他的另一篇文章《西班牙》也同样引起了反响。他在这篇文章中认识到关键问题是要“以人道主义的名义”支持共和派的事业。那时他对最终结果基本上是持乐观态度，尽管西班牙人民已身陷绝境。即使共和派的事业失败后，托马斯·曼也从未丧失乐观的信念。第二次世界大战爆发后，他在纽约的一次反佛朗哥群众集会上的演讲也表现了他的乐观主义。他虽然有些失望，但表达的仍是他对希特勒德国和佛朗哥法西斯主义必将失败的信念。

尽管托马斯·曼完全投身到共和派的事业中，坚决反对法西斯主义，但他仍然避免直截了当地表明政治立场。海因里希·曼有关西班牙共和国的文章则完全不同。他的文章主要发表在流亡刊物《新世界舞台》(Die Neue Weltbühne)上和他本人的著作《勇气》(Der Mut)(1938年)中，大部分文章都立场鲜明。他直言不讳地攻击法西斯的干涉，还试图揭示残暴行为的资本主义根源、德国军事卷入西班牙内战的经济和政治原因。海因里希还谈到了不能容忍这种残暴行为的“另一个德国”。他要求德国人民、德国的军事领导人、知识分子及其他人都调转方向，反对纳粹制度。这一制度把士兵送到西班牙、轰炸不设防的城市、摧毁了像格尔尼卡那样的巴斯克古城。以后人的眼光看，在这一时期呼吁德国的工人、农民及中产阶级与共产党、社会党联合组成抵抗国家社会主义的人民阵线，未免过于天真。同样显出天真和诚挚的是他还进一步呼吁在国际上结成统一的人民阵线，以抵御法西斯敌人。历史证明他犯了错误。保卫共和事业的行动虽然英勇却毫无章法；统一阵线被内部纷争搞得四分五裂；而某些国家政府的不干涉政策使得西班牙共和国只能指望德国和意大利的陆军、空军手下留情。在这种背景下，海因里希以后文章的调子越来越阴暗也就不足为奇了。在新闻活动方面，海因里希自然比他的哥哥托马斯活跃，但也更教条、更缺少说服力。他乐意把资本主义和大财阀看作病因，而把仿效俄国模式、实行社会主义人道主义的无产阶级革命看作药方。正如本逊所指出，这类肤浅的文章不是启发大众，而是引导大众走极端。

尽管托马斯和海因里希都参与了共和派的斗争，但他们的文章却是在远离西班牙的各自的流放地写成的。艾里卡(Erika)和克劳斯·曼则相反，他们访问了西班牙，能够根据亲身体验进行报道。他们从被包围的瓦伦西亚城出逃时碰到过实实在在的危险；在不断遭受轰击的马德里和巴塞罗那也是死里逃生。他们也不是以旁观者身份写作。离开西班牙后，他们根据自己的印象写成一篇文章发表。文章的标题是《自西班牙归来》。给他们留下最深印象的是西班牙人民反抗一切不平等的精神。在这方面，他们是把“抵抗”的意念看作是德国国内外其他反法西斯主义战斗需遵循的一种模式。但他们还有其他意图，例如驳斥有关“红色”野蛮主义的报告，并把野蛮的帽子恰如其分地戴到法西斯主义者的头上。“西班牙就是样子”——这就是他们第一次采访后得出的教训，也是他们为给那些陷入绝望和失败主义情绪的流亡者鼓劲儿而提出的思想。这里还应该提及另一位在西班牙问题上表现活跃的时事评论家路德维格·马库斯(Ludwig Marcuse)。他发表在《发言》上的文章《迈古尔·德·尤那穆诺——堂吉诃德第二》(1936年)评论了这位突然将自己的命运与法西斯主义连在一起的著名西班牙诗人。马库斯极力要证明，这与豪普特曼的情况不一样。豪普特曼是由一个含糊的民族事业斗士变成一个脱离现实的含糊的理想主义者。马库斯则揭示出，尤那穆诺怀念农业社会、拒绝与技术时代相适应的社会形式的思想则与向后看的法西斯主义潮流一脉相承。这种法西斯主义代替了曾被当作西班牙未来希望推荐给被压迫人民的马克思主义。

在加泰隆尼亚有几个文学评论家与马库斯齐名，但与共产党没有联系。罗尔夫·雷温特娄（Rolf Reventlow）是以放荡不羁而闻名的女作家格拉芬·雷温特娄（Gräfin Reventlow）的儿子。他写了一本书《本世纪的西班牙》。其内容一半是个人经历，一半是对历史的回顾。威利·布兰德特（Willy Brandt）于1937年作为挪威报纸的记者来到西班牙。他对加泰隆尼亚特别感兴趣。德国无政府主义者奥古斯丁·索歇（Augustin Sauchy）以他对无政府工团主义在西班牙内战中所起作用的评论而引起人们的兴趣。正统的共产党批评家对此进行了猛烈的抨击。在汉斯·马森（Hans Maassen）的《国际纵队》一书中也能找到相同的东西。克拉拉（Clara）和保罗·台尔曼（Paul Thalman）所写的《争取自由的革命》以德国人的眼光记录下西班牙无政府主义者在前线及其他各地的活动。此书特别分析了对被怀疑为告密者、叛徒和第五纵队分子的审查和判决，还分析了斯大林分子抓间谍的狂热，对西班牙的共产党官僚颇多不敬。

作家们探讨较多的问题是在这样一个侵略公开化的时代能否创作出文学？文字是否有用处？是否只能用武器抗击武器。许多德国作家认为文字依然有效，这一观点可以说明他们为什么写下教诲性文章、见闻录、亲历记、声明、呼吁和杂文，以求首先向德国人、其次向更广泛的读者群表达他们的乐观主义思想。他们也是为西班牙人民的利益写作，但他们是把西班牙问题放到一切自由力量与法西斯搏斗的更大背景中去认识的。这场搏斗也是知识分子、作家与黑暗势力的搏斗，是人道主义与野蛮主义的搏斗。抵抗法西斯主义是可能的。即便最有限的成功也能给德国国内纳粹政权的反对者和德国流亡者以希望。因此他们满怀热情地报道共和派在军事上的第一次胜利。但这正义事业失败的次数却不断增加。怎样来记录这些失败成了反法西斯作家们面临的一个主要难题。

西班牙的这场战争从另外意义上讲也是一场口号战。反法西斯派的口号是“我们将获胜”（venceremos）。这种口号以及诸如此类的宣传活动究竟能在多大程度上推动共和派取得胜利或许很值得怀疑。特别是考虑到共产党作家无视当时的实际局面，提出组成统一战线的意见并占据了支配地位的情况，这种怀疑就更深了。或许不必奇怪，德国人为达此目的所惯用的媒介——戏剧，也把共和派的情况搬到了舞台上，但并不是很成功。其中并未出现名家、名作。即便是布莱希特的《卡拉太太的枪》其观众也主要是德国流亡者。路德维格·雷恩写了一出短剧，剧名是《我的骡子、我的老婆和我的山羊》（1938年）。激进的共产党员弗里德里希·沃尔夫写过三个有关西班牙的戏剧小品，后来合在一起，称为《我们和你们在一起》。他以破坏工业设施为题材的戏《特洛伊木马》（1936年）也接触了西班牙的斗争。伊利奇·维耐特（Erich Weinert）的戏剧作品《黎明时分的对话》和《对于他们无神圣可言》（1938年）或许也应该提一下。

布莱希特的《卡拉太太的枪》是为在法国的一个组织写的。与布莱希特的大部分作品一样，这部戏也有它文学上的蓝本，这就是约翰·美灵顿·沁孤的悲剧《骑马下海的人》。另外这出戏还有一个特殊的背景，这就是毕尔巴鄂市（Bilbao。西班牙北部一港口城市，比斯开省省会。——译者注）的英国区。布莱希特原来为这部戏起的名字是《统治毕尔巴鄂的将军们》，但在首演后不久就改了名字。他为此剧挑选的合作者是玛格丽特·斯特芬（Margarete Steffin）。大概就是她推荐了沁孤的剧本作蓝本。布莱希特的另一位女合作者是露丝·贝劳（Ruth Berlau）。她是丹麦共产党员，曾实地参加过西班牙的战斗。她的工作是为布莱希特搜集材料。舞台说明中指出的情节发生的时间和地点是“1937年4月某夜，一位安达卢西亚渔民的家中。”妻子特丽莎·卡拉正在烤面包。故事的

线索十分单纯。卡拉因为丈夫被杀，拒绝把为即将到来的战斗而准备的枪藏在家里。后来她明白了，面对这样横暴的入侵者，保持中立是不可能的。此剧的关键字眼（不仅概括了卡拉的两难处境，也概括了世界的两难处境）是“不干涉”。卡拉竭力要让她的两个儿子脱离战斗以求得平安。但布莱希特指明法西斯主义只能用武器来对付。这是在表达第一、第二次国际作家会议的观点。只是并非通过抽象的词语来表达，而是通过一位母亲为儿子做出的重大决定来表达的。虽然剧中多次提及“红色阵线”，但卡拉太太绝非一个理想化的社会主义现实主义的女英雄。事实上她的和平立场没有任何政治的、哲学的或宗教的依据。她只不过是失去了丈夫之后不想再失去孩子。另一种观点由帕茨太太提出来。她代表了一户惨遭分裂的西班牙家庭。她的七个孩子中有四个在战争中丧生，最后还失去了参加共和派部队的女儿。而她的另一个儿子却在佛朗哥那边打仗。这场战争把这一家庭一分为二。然而这位老太太对于该做什么毫不犹豫，从未丧失抵抗的意志。剧中的牧师表现了宗教的两难处境。这位牧师虽然同情人民和共和派的事业，但因信仰的关系保持中立。然而他无法向卡拉太太肯定，只要她和她的儿子们保持中立，安全就有保障。唯一一位从一开始就走着正确道路的人物是工人彼得罗。他的“强权必须以强权抗击”的信念毫不动摇，只是在迫切需要拿到卡拉太太藏起的那批枪时他才离开前线。在戏的结尾处，卡拉太太带上新烤的面包、武器和他一起离家参加战斗，为儿子报仇。她的儿子只是因为看上去像是穷人、像是危险分子，就被希特勒的军舰杀死了。《骑马下海的人》接受了悲惨的命运，而布莱希特则提出了用行动消灭法西斯瘟疫的实际建议。

卡拉太太这样的人物在布莱希特的作品中是很常见的。有人拿她和大胆妈妈及《母亲》中的女主角作比较是毫不奇怪的。与特丽莎·卡拉一样，《大胆妈妈》中的安娜·费娥玲也竭力要和孩子们躲过战争。但“三十年战争”与西班牙内战根本不是一回事。在前一次战争中，大胆妈妈哪一派也不追随；而在西班牙内战中，正义与非正义却泾渭分明，参加反法西斯阵营是唯一可能的选择。大胆妈妈偶尔会认识到战争是错误的、无意义的，但又自相矛盾地希望通过“与死神的交易”求得生存，甚至失去了三个孩子也未能使她进一步觉醒。卡拉太太与此相反，她意识到了自己的不干涉策略的后果，从而做出了正确的决定：“母爱的自私应表现为准备在阶级斗争中献出自己的儿子。”《母亲》中的培拉吉娅·乌拉索娃也同样认识到了她行动的后果而转变为革命者。

在形式和结构方面值得注意的是，布莱希特在这部流亡剧作中放弃了史诗剧的实验形式，转而更多地采用传统的亚里士多德式的技巧，目的或许是为了能对那些缺少艺术素养的观众产生直接的宣传效果。布莱希特从未解释过他为什么用亚里士多德模式来写《卡拉太太的枪》，但他对“亚里士多德模式的直接效果”的论述有助于我们了解他的意图所在：

“如果某种社会条件已然十分成熟，这类戏剧就可能派上用场。一部这样的剧作便是引爆火药桶的火花。”

亚里士多德模式的戏剧与非亚里士多德模式的戏剧的差异可以通过比较《卡拉太太的枪》和《牲口围栏里的圣琼》、《四川好人》来认识。琼·达克和沈特打算消除他们身边的苦难，然而社会改革家们只是增加了苦难，加强了造成苦难的制度：“只有暴力才能抗拒暴力。”这是一部动人的戏。它引导观众一起来思考一位母亲遇到的难题；当她死去的儿子被带上台时又引导观众与她一起经受痛苦；当她决心要斗争时又能够心领神会。从前面的论述可以看出，人物（太太、神父、工人）之间映带和对比的关系十分明确；对话和讨论都很浅显，没有潜隐

的含义；没有晦涩不明。把焦点放在个人的两难处境上可能造成对普遍性问题的忽视，但布莱希特在剧中安排了一部纪录影片，这样就把更广泛的社会后果展示出来。在瑞典演出时，布莱希特还为此剧加上了一个序幕和一个尾声，使其更加接近史诗剧。序幕发生于建在法国的一个俘虏营里（许多西班牙自由战士都在这种俘虏营里结束了生命）。卡拉太太、她的儿子、神父、工人都被关在这里。有人问他们：既然他们已经失败了，还像捷克人那样继续抵抗是否有意义呢？他们的回答是：提这样的问题就等于接受了失败。

此剧取得了成功。它于1937年在巴黎首演，之后又在哥本哈根和布拉格上演。从各方面看，饰演主角的赫尔涅（Helene）和维格尔（Weigel）的表演都很出色。但此剧差不多仅在流亡者的圈子里演出，观众范围不是很广泛。这是一部独幕剧，与布莱希特在流亡中创作的那些寓言剧代表作相比，分量并不很重。马丁·艾斯林对此剧持否定态度。他认为这是一出“效果很突出的戏，但在政治方面过于简单化，显然属于粗制滥造的作品。”的确，从各方面看这种看法都是有道理的。红旗指示着行动；国际纵队从渔夫的小屋前面走过；德国的台尔曼纵队唱着“故乡在远方”走在队伍的前头，后面跟着法国人、波兰人、意大利人、美国人和西班牙人，他们都唱着各自国家的抗战歌曲。同时，此剧又有某种爱尔兰的传统特色，其简单的语言和单纯的场景有一种更为广泛的感染力，并非仅仅是论证了工人反抗压迫者的事业。布莱希特的系列剧《主宰种族秘史》中也有两出戏是以西班牙为题材。第一出戏的名字是《阿尔莫利亚遭轰炸的消息在兵营中传开》。这出戏很短小，也很难懂。该剧的表面内容揭示了军队中潜藏的反对干涉西班牙的情绪。第二出戏篇幅长一些，名字是《找工作》。故事发生在1937年的斯班道，表现的是一个工人长期失业，终于在一家飞机制造厂找到了一份工作。为了不丢掉饭碗，他自然是什么活儿都愿意干。但是他发现了他是在为战争工作。他还进一步发现，他因此还要对当飞行员的姐夫死于西班牙负有间接责任。他当然愿意另找一份工作，但德国境内的所有工作都是为战争服务的。他和卡拉太太一样不愿意抵抗，只希望活下去。但通过他妻子的遭遇，他也和卡拉太太一样发现，积极抵抗是唯一的出路。布莱希特没有用精心构思的情节和复杂的人物性格吸引观众。那种传统的亚里士多德式的情节只是通过不愿做出决定或采取某种政治立场的人们的日常对话表现出来的。剧作单纯的观点通过最后的台词表达出来：“那么就做点管用的事吧！”这些小型剧作的份量都很轻。或许我们也可以指责布莱希特和他那些共产党同事一样过于天真，过高估计了德国军队中存在的反战情绪，希望德国的工人会一致行动起来，推翻希特勒政权。演出时，这两出短剧常常被删掉不演。它们的重要意义仅仅在于布莱希特把西班牙的主题也当成纳粹德国主题的一个方面。

专业剧作家中并非只有布莱希特在舞台上表现了西班牙问题。不过与他相比，其他同代剧作家的创作都显得无足轻重了。路德维格·雷恩的《我的骡子、我的老婆和我的山羊》（1938年）只能算是速写。此剧献给“第45支队的战地急救站；要在共和人民军的后面为士兵和农民演出。”剧中那位憨厚的农民一心想回到他的骡子、他的老婆和他的山羊身边去。但他后来明白了，与法西斯的战斗是万万不能放弃的。舞台上满是红旗，所有人物一起唱人民阵线之歌。尽管剧中有通俗的幽默，有对佛朗哥和他的狗的讽刺，但说教的意图还是把这出戏变成了肤浅的宣传剧。弗里德里希·沃尔夫为苏联业余剧团写的三出速写式短剧也纯粹是宣传品。第一出短剧《在亚利坎特》表现的是一艘俄国给养船对共和派事业的支持；第二出短剧《马德里城外》通过一个叛徒被抓获的故事赞扬了国际纵队

的作用；第三出短剧表现的是在前线敌方士兵被争取过来的故事，因此其名字是《我们和你们在一起》，这出戏提出了一个把三出在其他方面没有多大联系的短剧联系在一起的主题，这就是团结起来与法西斯战斗。总起来看，远在俄国的作者对西班牙的情况并无切实的了解，却满足于他那以宣传为目的的简单框架。他依循“宣传是一种武器”的公式，在剧中不断插入革命歌曲、党的政治口号和用人民阵线的词汇写成的台词，这一切把此剧变成了露骨的训谕性作品。这是一出严格意义上的表现思想转变的戏。“富有新精神的政治诗人”伊里奇·维耐特写的几出速写式短剧也属于这类作品。在第一出短剧中，共产党人和社会民主党人蹲在同一个散兵坑里。他们在战火中发现只有团结起来才能战无不胜。在第二出短剧中，法西斯分子制造的关于“红色暴政”的谎言被戳穿，事实得以澄清。这些剧作只对宣传那些等于空想的党的争取敌人的政策和虚幻的统一战线的构想感兴趣。只有布莱希特的独幕剧兴趣超过了当时的具体事件。

到目前为止讨论到的表现西班牙内战的剧作有一个共同之处，这就是大量引用反法西斯的歌曲。虽然这类歌曲在这类题材的创作中是最成功的，但它们尚不能把西班牙内战带来的抒情诗的繁荣充分体现出来。J·R·贝歇尔的史诗《特鲁尔之旅》是视野最广阔的反映西班牙内战的作品之一，发表在他的《诗体小说》中（1946年）。这部采用“terzinas”（？）体裁写成的史诗仅其形式就表明了作者对苏联文学的熟悉。苏联文学中有不少用这种混合型体裁写成的作品。这部作品讲述的是一位来自白里斯克—泽尔、名叫齐里安的农民的故事，表现了他成长为一个能对政治进行思考并采取行动的人的过程。达豪的事实增强了他与西班牙的同志为更加美好的世界并肩战斗的决心。在那里，他为正义的事业、为更美好的社会战斗和献身。显然，这是一部宣传性的作品，但宣传的技巧委实很高明；对诗体的运用十分纯熟。全诗被精确地分成两个相等的部分。路易斯·福恩堡（Louis Fürnberg）的民谣体诗作《西班牙的婚礼》也具有史诗性。作者把这部作品题献给1936年被佛朗哥分子杀害的西班牙自由派歌手、“西班牙夜莺”加西亚·洛尔迦（García Lorca）。作者于1944年12月动笔，1945年4月完成了这部作品。这时期（照作品前言的说法）“苏联付出了鲜血和生命，为人类赢得了最后的胜利。”作品所依据的材料是路透社的一则消息。消息中提到西班牙的一次盛大的皇家婚礼，其豪华奢侈如童话一般。作者拿这条消息与同一时期康斯坦丁·西蒙诺夫所述奥斯威辛大屠杀集中营的恐怖状况相对照。这两个对比性事件是福恩堡的出发点，其意图显然是表明，婚礼上的来宾与奥斯威辛的刽子手们是同一种社会制度的产物，他们共同促成了法西斯主义在西班牙的胜利。大屠杀集中营的恐怖和全世界无数人所遭受的压迫都可归结为同一种原因。这部史诗中，只有前五首诗与发生在西班牙的战斗和加西亚·洛尔迦的命运有关。在后面的诗中，福恩堡把读者带离了马德里和西班牙，取道英国、波兰、法国和南斯拉夫来到斯大林格勒，意在表现反法西斯力量的增强。最后一部分又回到了西班牙的婚礼上。总体上看很难弄清楚为什么副标题把这部作品说成是“民谣体”，因为那些长度不一的诗（最长的一首达159行）根本与民谣形式不沾边。读者所能看到的只是一部清楚地体现了斯大林立场的政治性诗作。

与并未到过西班牙的贝歇尔和福恩堡不一样，艾里希·维耐特这位写西班牙内战的最多产的诗人自1937年在马德里开完作家代表大会后亲身参与了这场战争。他在担任文化部长的同时还源源不断地创作出大量歌曲、诗篇，还翻译了许多西班牙语及其他各种语言的作品。他的诗歌创作涉及的范围之广十分惊人，从他的《同志们》一书可略见一斑。他的抒情诗中最著名的大约要算是《国际纵

队之歌》(1936年)。这首歌曾被译成多种语言，唱遍了全世界。其第一节如下：

我们生活在远方的土地，
怒火在胸中燃烧不息。
我们不曾失去家园，
今天我们的家就在马德里！
西班牙的兄弟们坚守住阵地，
农民和工人就是我们的兄弟。
前进吧，国际纵队！
高举起团结的大旗。

维耐特在这里把抗击佛朗哥的战斗所体现的国际主义和爱国主义结合起来，特别提到了失去祖国、因而战斗起来更加奋不顾身的德国人。汉斯·贝姆勒(Hans Beimler)——并非维耐特——曾想出这样一句口号：“要返回德国只能取道马德里。”不幸的是，马德里并未成为法西斯主义的坟墓。维耐特的这首诗很有宣传效果，充满了抵抗和战斗的意志，但还不能把这首诗说成是伟大的作品。他为第十一纵队、为埃德加·安德雷军团写的歌曲、《台尔曼之歌》、《红色西班牙之歌》等都不能算是伟大的作品。直到今天在德意志民主共和国仍可听到这些歌曲，但在西班牙已难以听到，除非到那些喜欢恩斯特·布希(Ernst Busch)的声音的唱片收藏家那里才能听到。布希曾为前线的战士们唱过革命歌曲。革命歌曲中最著名的一首是《台尔曼纵队》，由保罗·德骚(Paul Dessau)作词并谱曲。恩斯特·布希曾于1938年在巴塞罗那录制了一批最著名的歌曲。搜集起来的歌曲被编成《国际纵队歌曲集》(Canciones de las Brigadas Internacionales)出版发行。这本歌曲集曾被多次合法或非法地重印过。维耐特为这本歌曲集写过一篇祝贺文字。他的天才并非只限于用在写这类战斗歌曲上，他还广泛采用其他各种诗歌形式表现西班牙的斗争，当然这其中大量作品的主题是表现苏联在西班牙的这场斗争中的作用，或颂扬斯大林。维耐特对共产主义的信仰坚定不移，然而战争的失利仍然逐渐蛀蚀了他那来自这种信仰的乐观态度，他不得不直面失败的结局。维耐特是一位写作宣传性歌曲的诗人，他的其他形式的诗作也带有宣传的意图，因而表现形式较单纯，大多带有民歌风味。这些诗作印在纸上的效果显然不如作者亲自朗诵它们的效果好。

鲁道夫·列奥纳德(Rudolf Leonhard)与维耐特不一样，他本人不曾投身于西班牙的战斗，但仍不顾自己病弱的身体，对西班牙进行了一次短暂的访问。他用一卷诗和日记记录下这次访问的见闻。列奥纳德和他当时的许多同志一样也抱着一个朴素的信念，认为德国工人马上就会起义反抗纳粹压迫者。他的诗作所表现的热情无疑是意在增强对西班牙人的事业必将获胜的信心。他在这些诗作中呼吁世界各国改变冷漠旁观的态度，共同抵抗法西斯主义。另一位诗人J·R·贝歇尔和列奥纳德一样，对自己不能亲身参加西班牙的战斗非常懊恼。他的许多涉及西班牙的诗作都以这种心情为主题。这些合在一起又构成了一组表现人对人的残暴的诗，其中有揭露法西斯主义在西班牙的野蛮面目的极端例证。他用充满仇恨的语言所记录的恐怖行为的确接近本逊(Benson)所说的“暴力的秘戏图”(pornography of violence)。艾里希·阿伦德特与其他在西班牙的德国作家不一样。他不属于国际纵队。从马约卡岛上的法西斯分子手中逃出来后，他又回到了西班牙本土，来到巴塞罗那。他当时为各刊物、报纸写的表现西班牙内战的诗作直到《山风歌谣》(Bergwindballade, 1952年)问世才算收集到一起。这本诗集分为四个部分。每一部分用标题标示出所表现的内容范围。这些标题是：“故

乡在远方……”、“我们背后有一位朋友”、“苦难的土地”、“抵抗之歌”。维耐特喜欢采用纯朴的民歌体；而贝歇尔则采用较严格的十四行诗体，甚至还用过“双十四行诗体”。不幸的是，阿伦德特这位自1926年就入党的共产党员也感觉到了遵循党的路线、赞美苏联作用的压力，因而这本诗集多处有美化斯大林和俄国的内容，而这些内容不能说完全符合历史事实。他的以“抵抗”为主题的最后一部分也对把西班牙从法西斯统治下解放出来表现出过分的乐观。诗集名字中的“山风”（象征身处佛朗哥统治的西班牙国内的抵抗战士）就表明了这一点。阿伦德特的诗作并不广为人知，但在民主德国得到了承认。在于1953年去世前不久，他获得了国家文学奖金。麦克斯·兹莫林（Max Zimmering）是另一位把自己的全部写诗才能都献给了对西班牙共和国的支持上的流亡诗人。他用西班牙语写的诗结集出版时用了个与阿伦德特的书名出奇相似的名字《在凛冽的晨风里》（Im herben Morgenwind, 1953年）。有许多德国流亡作家受西班牙战事的激发而投入抒情诗的创作，但大部分未写出足以凑成一本诗集的作品。在各地发表出来的有瓦尔特·乌尔布利希的《恰巴耶夫军团之歌》、卡尔·恩斯特歌颂台尔曼纵队的著名歌曲。斯特凡·希姆写过一首回忆汉斯·贝姆勒的诗。另有一些不太出名的作者，如路德维格·亚当、路德维格·德辛尼、雨果·提伯特等。较有名气的诗歌作者是瓦尔特·梅森，他写过一首《格尔尼卡的征服者颂》。写西班牙题材最著名的诗作无疑要首推布莱希特的《我的兄弟是位飞行员》：

我兄弟是位飞行员，
一天他接到一张卡片；
于是就收拾好箱子，
去了南边。

我的兄弟是征服者，
我的民族缺少生存空间；
我们有一个古老的梦想，
搞一小块土地正合我愿。

我兄弟征服了一块土地，
这块地就在瓜达拉玛群山，
六呎长短，五呎深浅。

布莱希特这首诗又一次拿德国空军在西班牙内战中的行动作题材，却用单纯朴实的语言来表现，在征服的梦想和客死异国他乡的现实之间造成强烈的对比。这首诗远比那些采用十四行体之类精巧而保守的形式表现西班牙内战、图解党的路线的诗作更具震撼效果。

以上对表现西班牙内战的抒情诗和戏剧的论述表明作家们在这两个领域的创作成就并不很大。除了几首诗和布莱希特的小型剧，大部分抒情诗和剧作都已被尘封于历史之中了。散文叙述体的创作成就较为突出。不难设想，这些作者都曾积极投身于战斗，较喜欢采用短小的形式，因为篇幅较长的长篇小说需要较长时间的思索和准备。许多篇幅短小的叙事性作品发表在报纸和军队刊物上，后被收入艾里希·维耐特编的《团结的旗帜》、《同志》、鲁道夫·列奥纳德编的《堂吉诃德之死》、《红色堡垒》以及汉斯·马夸德特编的《1936年——1937年的西班牙解放战争》等选本中。阿尔弗雷德·康托维兹编的《恰巴耶夫——由二十一个国家组成的军团》也收入了几篇叙事性作品。一般来讲，作者写的都是他们亲

身体验过的战斗。博德·乌瑟于1936年秋天来到西班牙，加入了一支国际纵队，写出了《第一次战斗》。这篇作品被伪装成席勒的《华伦斯坦》偷运进德国国内。这是一篇带有纪实风格的作品，描写了来自众多国家的志愿兵在保卫马德里时所接受的初上战场的洗礼。乌瑟的第二篇短篇小说《西班牙插曲》则有较多想象成分，近似白日梦。爱德华·克劳迪乌斯（Edward Claudius）的短篇小说《牺牲》表现的也是马德里的战斗，作者本人作为埃德加·安德雷军团的一员亲身参加过这场战斗。小说叙述了一位年轻战士为了民主事业而献身的行动。《阿拉干达》是最早来到西班牙的志愿者之一汉斯·马克维扎（Hans Marchwitza）写的短篇小说，内容也是表现保卫马德里的激烈战斗。作品中也写了一位年轻的战士为了民主事业献出了生命。不过作品的主旨是表现国际纵队的团结。他的第二篇小说《特鲁尔城外》体现出同样的热情和乐观，也写了一般战斗的艰苦和准备为正义事业献身的精神。康托维兹和彼得·卡斯特（Peter Kast）也写了几篇同样的小说，但文笔不甚讲究，文学价值不高。艾里希·维耐特的叙事体文学创作也很丰富，性质上较少文学虚构，较多对真实事件和个人体验的实录。从最初的一系列战役、第十一纵队的解散到偷越火线、落入法国的集中营都有记述。鲁道夫·列奥那德的短篇小说较少自传色彩、较多宣传色彩，因而作品不断重复那些对标准主题的处理方式。曼弗雷德·格奥尔格（Manfred Georg）也是一位转入小说创作的记者，但他的叙事性作品只具有历史价值。他显然不及被称为“疯记者”的艾贡·艾尔文·基希（Egon Erwin Kisch）的才分高。后者的前线报道曾被结集为《在西班牙的天空下》一书。他的《三头牛》曾被多次重印。这篇小说讲述一位农民在提洛尔卖掉了三头牛，又来到巴黎；从巴黎又到了西班牙。在这里他参加了国际纵队，投入到西班牙人民的事业中。尽管小说旨在宣传，并把俄国美化成正义社会的样板，但那生动的对话形式仍极富感染力。这部作品和基希写西班牙内战的其他作品一样，都表明他是卢卡奇所说的“革命记者”的最佳代表，因为他能把实录性的报道、对历史的回顾和现实环境中富有吸引力的画面结合起来。报道在他的笔下变成一种具有艺术价值的文学形式。

基希能够根据他对西班牙的亲身体验来写作，其他一些人却不得不身在远方写他们的感受。阿尔弗雷德·库雷拉（Alfred Kurella）就是这种情况。他于1937年在莫斯科出版了一本短篇小说集，书名是《马德里在哪里》。他在书中试图表明，尽管与西班牙远隔千山万水，他却觉得那样亲近，因为反法西斯的斗争并不只是在西班牙才存在。身在捷克的弗兰兹·卡尔·维斯科普夫也对西班牙表达了同样的感受。他的部分小说和小品于1945年结集为《不可征服的人》，由设在纽约的德国流亡者出版机构奥罗拉出版社出版。安娜·西格斯也用叙述体作品表达了她对西班牙的感情，尽管远隔千里。西格斯和这里讨论到的其他作家一样，从不掩饰她的左倾立场。但有一些所谓的资产阶级作家也写到了西班牙的命运。这方面最具代表性的作品是弗兰兹·沃尔费尔（Franz Werfel）的《断绞索传奇》。作品尽管带有明显的宗教情感，但得出的结论与其他人的小说得出的结论并无二致，即必须与法西斯主义战斗到底。作品再一次表明，在佛朗哥的军队和行刑队面前，不干涉的态度提供不了安全保障。那些身在西班牙的作家们写的新闻性文学作品绝大多数都采用了目击记和实录的手法。他们的目的就是要告诉世界这里实际发生了什么事情。这也是那些大部头的散文作品的首要特色。当然实录的手法最终还是让位给了虚构，几部引人注目的长篇小说在这一时期完成了。弗兰兹·斯皮尔哈根（Franz Spielhagen）的《间谍和谋反者》是最早也是最重要的报告文学作品之一。在书中作者试图揭露发动西班牙内战的预谋。它使用了共和

国警察在巴塞罗那搜缴的材料，暴露出那些操纵西班牙的将军们发动叛乱的幕后人物的真实面目。希特勒和墨索里尼不仅在这些人发动第一次叛乱反对保王党政权时就予以支援，他们还是政治阴谋的主要策划者。从斯皮尔哈根揭露的情况看，希特勒起的作用尤其大。他利用财政、商业、外交等途径对这个半岛的生活施加影响由来已久。这本书没有什么文字的矫饰，它的创作意图就是站在明白无误的左翼立场上来启迪德国大众。安娜·西姆森（Anna Siemsen）的《西班牙画册》也是这种情况。此书用插图配合文字记录了作者在西班牙的旅行，毫不留情地揭露了法西斯分子的可怕暴行，并指出这种状况也包含了对世界其他地区的威胁。鲁道夫·莱昂哈德的《西班牙的诗和日记》也属于目击记一类的作品。书中引用戈雅的话“这就是我所看到的”作为箴言就表明了这一特点。“洛文斯坦王子”胡伯图斯特别有意思。他的印象记录在一本题为《一位天主教徒在共和派的西班牙》的书中。他在书中力图表明共和政府不反对教会，只是反对基督教会积弊。这些积弊只对上层阶级、贵族和银行家有好处。教会的真正敌人是法西斯主义。彼得·梅林（Peter Mering）的《西班牙生死劫》因采用历史视角，所以资料很丰富，但还不能跟弗兰兹·博克瑙（Franz Borkenau）的《西班牙战场》相比。后者是“西班牙内战中的政治和社会冲突”的亲历记，是一位德国反共评论家的经典之作（虽然是用英语写成的）。这些记录都有重要价值，因为它们的作者都在西班牙共和国旅行过，报道的内容正是他们的见闻。而阿瑟·科斯特勒（Arther Koestler）更进了一步。就在西班牙的将军们采取行动的那几天里，党给科斯特勒布置了任务。他已有丰富的新闻工作经验，其中还有为共产党从事秘密活动的经验，游历也很广。他的新任务就是写一部反法西斯的宣传品。1936年8月，他乘船来到里斯本，表面的身份是匈牙利一家右翼报纸的记者和《新闻编年史》的通讯员，而实际使命是收集意大利和德国援助民族主义者的证据。他通过采访民族派的官员完成了这一任务。可惜的是他被一德国记者认出，只好设法逃走。这次冒险的成果是一部首先以法语面世的书，书名是《西班牙喋血记——关于西班牙的黑皮书》。德语版的书名是《前所未有的牺牲》（Menschenopfer unerhört）。副标题“关于西班牙的黑皮书”表明此书在某种程度上仿效了维利·孟森堡的《关于国会纵火案及希特勒恐怖的褐皮书》。科斯特勒的书中充满恐怖，是对非人的残暴行径的控诉。其中记录了佛朗哥军队屠杀妇女和儿童、攻击医院、射杀手无寸铁的囚犯等事实。作为宣传品，科斯特勒的书是很有成就的，但作为新闻作品却不能算是优秀的，因为作者为了取得宣传效果，显然对某些恐怖故事进行了添油加醋的描写。

大约在1937年年中，科斯特勒作为一名外国通讯社的记者重返西班牙。但当时共和派军队已从他所待的马拉加撤退，他是为了亲眼看一看佛朗哥军队的所作所为才去了那里。马拉加沦陷后他被逮捕。因写有著名的《黑皮书》，他未经侦查和审讯就被判处死刑。他在监狱里等了九十四天，只是由于世界各地都有人为他的事发出抗议和呼吁才被免除死刑。法西斯分子打算搞一次交换，用二十一名“叛徒”换一名民族派飞行员的妻子。科斯特勒很幸运，也被划入那二十一名“叛徒”中。他根据自己的经历首先写了作品《新闻编年史》，以连载的形式发表出来；接着又发表了《与死神的对话》；后来又写出了《西班牙遗嘱》，其中包括《黑皮书》的一些片断。此书的德文版（1938年即出版）使用了同样的书名，但只包括从马拉加陷落到他被从监狱里释放出来这一段经历。科斯特勒这部实录型作品的真正吸引人之处不在于它客观地细述了作者周围的囚犯被折磨、被杀害的恐怖，而在于作者的主观视点深入到等待死亡的囚犯的内心世界，记下了他自

已在几星期、几个月——而不是几小时、几天——的等待之中的情感变化。这本书因此抓住了读者。读者无法摆脱这类作品的吸引力，而且只能从这一角度去认识“西班牙问题”。科斯特勒这部记录西班牙真实状况的作品比其他任何人的作品都受英国人的欢迎。德国境内的读者群自然无缘一睹科斯特勒的作品。1945年以后，一般德国人尚不知道，那时已成为共产党叛徒的科斯特勒也曾是在西班牙悲剧方面最著名的德国评论家。这是很可悲的事实。因为他是一个不甘心永远当浅薄的政治鼓动家的作家，是一个通过接触西班牙战争的双方显示出勇敢的参与精神的作家，是一个经过所有反法西斯力量的齐心努力而获得释放的作家，也是德国文学界在西班牙内战中涌现出来的唯一一位产生了国际影响的作家。小说《正午的黑暗》（1940年）的问世更增强了这种国际影响。此书虽涉及到俄国，但主要还是依据作者在西班牙的经历。弗里德里希·鲁弗特在谈到科斯特勒时写道：

“他是二十年代柏林新闻界的天才之一。他是共产党员，但他在西班牙内战期间把自己从共产党的教条中解放出来。他的感人的作品《正午的黑暗》对这一过程作了描述。怎样才能鼓动我们的时代起来反对政治专制制度和压抑知识分子造成的危害，也是他留给我们的一个悬而未决的课题。”

除了以上论述到的新闻实证纪录性作品外，还需提一提其他一些由活跃在国际纵队中的德国作家创作的、内容同样广泛的纪实性作品。这类作品的典型代表是E·墨尔（E. Mohr）的《我们出生在遥远的故乡》，作品记叙了台尔曼纵队的组建过程。汉斯·马森（Hans Maassen）的《恰巴耶夫的儿子们》写的是同一题材，也称得上是阿尔弗雷德·康托维兹的《恰巴耶夫——由二十一国人员组成的军团》的姊妹篇。康托维兹的作品不仅在西班牙的出版史上构成了有意思的一幕，后来在民主德国重印时也费了不少周折。威利·布莱德尔的《相遇在埃布罗河上》也颇多磨难。书的包封上标明这是一部小说，但扉页上又说这是“一个军事委员的笔记”。书的手稿在一次空袭之后被埋在巴塞罗那的废墟底下，后来被偶然发现。马里克出版社已将书排好版待印，纳粹占领了波希米亚，印版被毁。幸运的是还有一套校样被送到了巴黎。1939年，此书终于印出。民主德国也曾以《第一次西班牙战争》（第十一国际纵队史）和《第二次西班牙战争》（相遇在埃布罗河上——写作档案）为题重印过此书。最初的薄薄一本叙事作品被扩充成两大厚本。布莱德尔的日记、有关西班牙的新闻述评、图片和档案材料都被塞了进去，结果把这本书变得单调乏味、毫无生气。《西班牙战争》是比较有意思的一本书。作者鲁德维格·雷恩所写有关一次大战的几本小说闻名世界。1933年雷恩被盖世太保释放后，逃到了瑞士，又从瑞士到了西班牙，担任共和派的教官和军事顾问，但并未发挥多少作用。他还担任过台尔曼营的营长、第十一国际纵队的参谋长，最后担任的是共和国军事学院的教官。尤根·鲁勒在研究作家和革命行动的关系时评论道：

“雷恩在西班牙所遵循的荣誉原则和律令与帝国的德国军官团毫无二致，都是毫无怨言的服务，毫无怀疑的服从，消除真实的自我。唯一不同的是发布命令、接受服从的主体是共产党。”

雷恩始终遵循党的路线，造成了他的叙事平板、单调，缺乏色彩。虽然他在军界身居高位，但这并未使他比别的参战者找到一个更加有利的观察形势的角度。不过，尽管他的文章写得冷静严肃（或许是出于要受到审查的缘故），但他献身共和事业的热情是无需怀疑的。

西奥多·巴尔克（Theodor Balk）的《第十四国际纵队史》也是在前线（这

次是从一个军医的角度观察的)构思写成的。后来他把书扩充成《丢失的手稿》，于1943年在他的流亡地墨西哥出版。这本书反映了战争的整个过程，包括失败造成的幻灭体验和国际纵队越过边境、撤退到法国境内的历史。集中营里的监禁正在那里等着他们。阿尔弗雷德·康托罗维兹在他的《西班牙战争日记》中对最后的结局表现了更深的悲观，因为他对共和派内部的纷争、共产党的国家机器制造恐怖产生的破坏作用、斯大林主义者在俄国和西班牙搞的迫害活动以及对各种间谍和叛徒的恐惧看得太清楚了。这就是他战后在民主德国无声无息的原因。但他准确地看清了，那些曾在西班牙参加过实际战斗的人在东德并不受欢迎，或许这是因为他们的所见所闻和所欲报道的东西不符合党的路线。康托罗维兹发现，他的《西班牙日记》只有在被大量删节之后才能出版。这样一来，后来在西德出版的《西班牙战争日记》在许多地方与东德出的同一本书有所不同也就不足为奇了。那时康托罗维兹住在西德，一直被谴责为真正信仰的叛徒。他和其他许多老战士都受到党的排斥，像奥托·布鲁纳一样又过起了流亡生活。康托罗维兹作品的主要价值在于它坚持维护那些曾在西班牙战斗过的人。此书和康托罗维兹写的大部分作品一样，饱含苦涩，充满争辩。同时，此书的文学价值也值得肯定。古斯塔夫·雷格勒(Gustav Regler)和康托罗维兹一样，在西班牙战争突然爆发时已丧失了共产主义信念。在莫斯科，他看到自己的朋友在斯大林主义者搞的大清洗中遭逮捕、被判刑，经历了当时对间谍和叛徒的恐慌。他为了摆脱这种无法抗拒的局面，来到了西班牙。他在自传《彭诺瓦的猫头鹰》中描述了自己于1936年到达马德里时的危险状况、他被任命为第二十纵队的政治委员、他在马德里附近的战斗中所发挥的作用、他与海明威的友谊以及瓜达拉哈拉战役。他在1937年的胡斯卡战斗中身负重伤，到医院里呆了数月，而后被派到美国搞募捐活动。他的美国之行很成功；但与此同时战争也输掉了，——1939年3月，共和派被打败。雷格勒到了泼匹格南，在自传中记下了他如何帮助国际纵队的最后一批幸存者进入法国。他在法国写出了长篇小说《伟大的行动》的一部分；1940年在西班牙定居下来之后完成了全书。但即使是小说也未完全脱开新闻记者的实证眼光。它所依据的素材是国际纵队在1936年到1937年打胜仗的六个月间的生活。海明威在作品的序言中高度评价了此书的纪实风格：

“最伟大的小说都是编出来的，其中的一切都是作者的虚构……。但有的事件是如此伟大，作者若是参与其中，他便宁肯实实在在地把这些事件写下来，而不愿用合理的虚构来改变这些事件。雷格勒的作品正是由这种重大事件造就的。”

《伟大的行动》常被人拿来与马尔洛的《人类的希望》(L'Espoir)和海明威的《丧钟为谁而鸣》相提并论。但尽管此书的叙事水平很高，却没有那两部作品的影响大。小说的视野过于集中在战斗和战斗者上，虽有自命不凡的思想和泛泛的议论也无济于事。正如一个批评家所指出的那样：“书中说教的段落太多。对于文学作品来说，这是缺点。有人猜测此书完全是靠海明威的影响才得以出版。”

雷格勒的文学作品介于档案记录和小说之间，其他一些作家则创作了以西班牙为题材的纯小说。最早从事这种创作的是艾杜华·克劳迪乌斯(Eduard Claudius)。我们前面已提到过他的短篇小说《牺牲》。他于1911年生于布尔/戈尔森基申；1933年由于从事反法西斯活动被纳粹逮捕。1934年他逃到瑞士，又从瑞士到了西班牙。他曾多次负伤，因而非法返回瑞士，结果遭到拘留。他还与战友们在意大利北部战斗过。战争结束后，他回到德国的苏联控制区，因作品

《我们这一边的人民》而被授予国家奖。他后来当过他的国家驻叙利亚和越南的外交代表。他的以西班牙为题材的小说《绿橄榄和荒凉的群山》于1944年在苏黎世出版。书中主要人物名叫杰克·罗德，他是一位来自鲁尔的工人，也是一位忠诚的党员、阶级斗争的战士，有着丰富的经验。在西班牙，他发现橄榄树和物产丰富的土地都属于贵族，留给穷苦农民耕种的只有荒凉的山地和贫瘠的石头地，所以这场战争不仅具有反法西斯的重要意义，也是一场正义的民族解放和社会解放战争。然而，作为善良的另一德国人代表的主人公，不得不忍受国际纵队最终失败的痛苦。他像作者本人一样身负重伤，被救出战场，送到法国。但法国也陷落了。于是他从无益的政治斗争中退回到幸福的家庭生活，与心爱的希娅相伴。但希娅逐渐认识到，为创造更美好的世界而进行的斗争必须坚持下去。克劳迪乌斯不像康托罗维兹、雷格勒和库斯特勒那样产生了怀疑。他在西班牙的经验没有使他丧失对共产主义的信心，因此他在东方仍然很受欢迎，被誉为工人诗人、党和无产阶级反抗压迫的事业的忠诚战士。《绿橄榄》一书也被誉为以西班牙为题材的政治文学中最重要的社会主义现实主义作品。此书展现了革命的阶级斗争中符合理论要求的标准人格。世界可以改变，压迫可以推翻，这就是这部作品的思想主旨。就风格而言，作品有时说教味道太重，有时又过于感伤，党的思想有时表现得太露骨。但无论如何，这部小说对于一个年轻工人来说仍是个了不起的成就。在对西班牙荒凉景象的描写方面与这部小说很相似的是格里希的小说《为了西班牙的自由》。根据这本小说改编的电影易名为《我渴了》。后面这个题目与书的主题较贴切，因为书中写的就是西班牙的土地渴求有利于人类生存的社会制度。贵族控制了水源，而水就意味着生命。小说主要写的是一位西班牙年轻人的故事。他眼看着自己土地的土壤变成了粉末，便杀了看守水井的人，随即参加了革命。显然这是一时冲动。小说也写了他思想上、政治上的进步。他负了重伤后，便离开西班牙来到了俄国。在那里他不仅恢复了健康，而且被培养成水利工程师。这本书也是社会主义现实主义的样板，但乡土气息更浓一些。作者遵循了党的路线：俄国是榜样。笔调带有宣传味儿。作品按照“教育小说”（Bildungsroman）的传统套路表现了积极的主人公沿着得到肯定的路线成长的过程。博多·乌瑟的情况也一样。他写过小说《伯特拉姆中尉》（1944年）。在这部小说中，那个德国空军军官变成共和派战士的过程似乎有些异想天开。然而这部小说却是根据比较可靠的事实创作的，因为它反映的就是作者自己由一个纳粹党党员转变成共产党员的过程。乌瑟早在1936年就到了西班牙，因此他有条件凭借自己的直接经验创作小说。但他直到自己流亡到了墨西哥才有时间根据这期间的思想和写出的草稿创作小说。作品被直截了当地分为两个部分。第一部分写的是德国为进行战争所做的准备，集中表现了伯特拉姆的野心。他认为空军是社会进步的工具。年轻人接受了关于新的主宰种族的鼓噪，脑子里想的全都是通过战争获得荣誉。在小说的第二部分，德国人和德国人在西班牙的土地上遭遇了。新德国把西班牙看成是为即将到来的伟大战争作准备的训练场，另一类德国人则把西班牙看成是洗雪法西斯进攻之耻的途径。西班牙的现实、自己人的残暴行径、牧师们、将军们和富人们的不义引起了伯特拉姆的变化。格尔尼卡惨案加剧了他情感的冲突。当他被子弹击中时，冲突达到了高潮，他感到自己“从云端跌到地面，从谎言跌到真理上。”小说没有把这种转变表现为一种突如其来的、奇迹般的神启。伯特拉姆中尉过了一段时间才完全明白他的转变的意义。脱离法西斯成了这部小说的高潮。这使这部小说取得了极大成功，被翻译成多种文字。

克劳迪乌斯、戈里希和乌瑟都是在来西班牙之前即已投身共产党的事业中。

他们的写作风格有相通之处。与他们不同的是卡尔·奥滕（Karl Otten）。他曾于1933年3月到1936年8月住在马约卡岛。他的小说《托克马达的阴影》是在离开马约卡岛之后不久写就的，那时他对战争爆发后头几个月在岛上获得的印象还记忆犹新。1938年6月20日，奥滕把小说手稿交给了哥特弗里德·保曼-费舍尔。此人已把费舍尔出版社转移到斯德哥尔摩。书是在荷兰印刷的，正赶上德国侵入荷兰，出版实际上已无可能，绝大部分印本不是丢失就是被毁。1938年到1939年间出现的几则评论表明，印本还是流传出去了。要不是有这些劫后余生的印本，即使作者曾因编选表现主义作家的作品而出名，此书在战后也要被遗忘。这本小说与其他几本小说的区别很明显，主要一点是作者未涉及国际纵队，只写了法西斯分子在大陆上搞政变期间发生在马约卡岛上的几件事。岛上纯朴的居民突然间要被迫决定自己该怎么办。就在他们犹豫观望之时，岛上的法西斯分子和佛朗哥分子联合起来，夺取了政权，并对民众制造恐怖。奥滕与社会主义现实主义相去甚远，仍与他早年间那种幻觉表现主义风格较接近。他不想对佛朗哥的追随者在最初七个月内屠杀岛上三千人的事实做档案式记录。他是将报道、联想和抒情性描写结合在一起，创造了一种他称之为“构造性”的小说新形式。奥滕也是一个和平主义者。在这本小说中，他很不愿意承认了武装抵抗的必要性（他笔下的农民甚至于把佛朗哥分子的武器扔到海里去）。但是希特勒、墨索里尼、佛朗哥已打破了和平抵抗的幻想，这样一来甚至奥滕也不得不承认需要战斗。托克马达在作品中也有很重要的作用，就是他以蓝衫队头目的身份回到岛上，把几千受洗或未受洗的西班牙犹太人活活烧死。他的幽灵在整部小说中浮现，正是他迫使人们做出武装抵抗的决定：必须与这个幽灵战斗。正如奥滕笔下的一个人物所说：“我们都是犹太人！”奥滕的目光不仅看到了马约卡和西班牙，而且看到了未来欧洲的命运。本逊在他的专著《戎马文人》中没有提到奥滕这本遗失的小说，但他花了大量篇幅讨论著名的天主教作家伯纳诺（Bernanos）写的《月光下的公墓》（Les grands cimetières sous la lune）。伯纳诺与西班牙保持了长时间的联系。在奥滕描写的那个年代里，他住在一个朋友——帕尔玛的一个家道殷实的佛朗哥分子——的家里。返回法国后，他记下了意大利人在岛上大搞清洗、无恶不作给他留下的印象：“他的主旨就是告诉人们马约卡岛和内战的真相，告诉人们他的被虚伪的俊杰们和独裁者们玩弄于股掌之上的祖国即将大难临头。”他对死亡、断肢和天主教失败的记叙很难让人接受；他也未能成功地唤醒法国意识到自己有被吞噬的危险。

此外还有一部从另一角度表现西班牙问题的小说《格尔尼卡的孩子们》，作者是赫尔曼·克斯滕（Hermann Kesten）。正如题目所表明的那样，小说主要是写德国飞机摧毁这座巴斯克城市的事。毕加索曾以此为题材创作了一幅著名的画。这次侵略行径给整个文明世界带来惊惧，一场全面战争即将降临到欧洲城市中手无寸铁的平民头上，格尔尼卡当时就被看成是先兆。作者在他流亡途中的一个落脚点巴黎写下了故事的提纲。小说的叙述人是一位流亡者，他是从一个十四岁的西班牙孩子那里听到这个故事的。这种叙述构思将故事推远，使事件听起来像是天外奇谈。但作者并未完全克服这种技巧造成的困难，因为他的文字能力常常表达不出一个十四岁孩子的叙述风格。克斯滕在巴黎写作，并没有对西班牙的直接认识，于是他聪明地把视野限制在家庭范围，这样就可以对这场战争的性质进行深入细致的分析。作者尽力让小说的内容集中在人与人之间的关系上，避免直接进行政治评论。但这样也就减弱了这部小说的影响。像西班牙内战这样的战争要通过家庭问题来反映是不容易的。

所有这些与西班牙内战联系在一起的文学活动有一个最明显的特点，即作家们的团结一致。无论是自由派作家，还是社会党或共产党的作家，都理解抵御法西斯主义的必要性，都准备尽自己所有力量达到这个目的。这就意味着作家不得不离开他的象牙塔，站稳立场并清楚地表明立场。文学和文化正在遭受进攻，作家和知识分子不得不使用自己的武器进行还击。许多作家表示自己要拿起除笔以外的武器，参加国际纵队，投入战斗。显然，集会、公开宣言、报刊、宣传活动都有重要作用。某些作家（如雷恩和雷格勒）还允许别人利用他们的名望搞募捐旅行。规模最大的募捐旅行是由恩斯特·托勒主持的。这次活动募集钱款方面取得了巨大成功。但反法西斯的事业失败了。托勒也用自杀的手段悲惨地结束了自己的生命。应当承认，战争中涌现的文学作品中未出现伟大的经典之作。戏剧都是小型戏；诗歌的风格过于直白，宣传味儿过重；叙述文学从总体上看偏于纪实，而且大都脱离不了社会主义现实主义。无论是戏剧、诗歌，还是小说，都未出现新形式。作家们一般都避免创新，结果造成向传统小心翼翼的靠拢。然而，正如本逊通过对六位文学家的研究所表明的那样，西班牙内战对文学家的想象产生了深远的影响。

第九章 流亡文学（上）

1933 年之前，民族主义作家曾宣称他们自己才是真正德国的代表，魏玛共和国堕落的、非日耳曼的文化布尔什维克主义者错误地把他们从应有的位置上排挤出去。1933 年之后，这些人成了权要显贵；而那些“非日耳曼分子”则纷纷去国，——他们只有这一条出路。在这之前的各个世纪、各个国家，艺术家们、文学家们都有过流亡的体验。但一般而言，这种体验只属于某一时代的某一个别文学家，如李太白或奥维德。1933 年之后，流亡不再是个别人的命运，而是一种普遍体验。十八世纪、十九世纪的德国也遇到过麻烦，但从未出现过科学界、学术界、职业界、艺术界名人成批外流的现象。德国也从未有过两批文化人（国内一批，国外一批）各自宣称代表这个国家的局面。当然，德国从来也不是单一的，艺术界、职业界、商业界的各个领域，出版界、报界、电影制片业，更不用提医学界和科学界，无不深受这次文化大出血的影响。做出精确的统计很困难。据保守估计，1933 年后，约有四十万人离开了德国，其中约有二千人是文艺界某一方面的骨干。

即使是在 1933 年之前，也有某些文学界重要人物选择在德国及奥地利境外居住和工作。约瑟夫·罗斯住在巴黎为德国报纸写稿。图索尔斯基在最后定居巴黎之前也觉得巴黎比柏林对他更适宜。还有些人，如表现派代表作家霍瓦斯·瓦尔登出于对俄国和革命的迷恋，去国来到了苏联。现在人们都认为瓦尔登于 1941 年死于萨拉托夫。法国对德国作家始终有一种吸引力。来自阿尔萨斯、用两种语言写作的雷诺·舒克勒于 1932 年移居到滨海桑纳（Sanary-sur-Mer），这个地方后来吸引来了更多的德国流亡作家。长期以来，瑞士也是德国激进分子的传统避难所；捷克斯洛伐克也是许多人的避风港。希特勒攫取政权后，并没有很多人马上追随这些人移居国外。某些面临着直接的个人危险的人离开了，其中包括罗伯特·纽曼、阿尔弗雷德·科尔、海因里希·曼和瓦尔特·梅林。有些人是接受邀请去国外讲学；另一些人，如托马斯·曼，已身在海外，一直未返回。托马斯·曼当然未打算离开德国，只是在家人的劝说下才未回国。

前面已经提到，许多人对纳粹威胁的严重性认识得或许太晚了，但是到了三十年代后期，已有足够的作家和记者看清了希特勒及其政党的目的所在。他们写了许多文章、著作和剧本来揭示希特勒给德国带来的危险。除了这些个人受到威胁而去国的人之外，还有许多人显然在犹豫不决，寄希望于德国人民会在最后一刻恢复理智，而支持希特勒的保守力量会对他有所约束。无论出于什么原因，希特勒被提名为帝国首相的事实并未让这些作家离开这个国家。国会纵火案及随之而来的大逮捕和暴行使大多数人相信，希特勒的确是说到做到。有些共产党领导人受到短期监禁，另一些人消失到纳粹的监狱中去了，并匆匆做好了到集中营受长期监禁的准备。记者基希首先在他的实录文学《在斯潘道地牢中》反映了这次大逮捕。但即使没有这样的报告，文学界和政界知识分子也可以及时得到有关消

息。2月28日，逃亡即已开始。到1933年秋季已全面蔓延。国社党显然把大多数反对他们宣布的政策的文坛人物都赶出了这个国家，剩下的只是一些分散的地下活动。有些作家凭有效护照和一点贿赂溜出国境；另一些作家则凭纳粹颁发的新出境证较为公开地离去。到1938年，留下来的作家已寥寥无几。表现主义运动最著名的戏剧家格奥尔格·凯泽就一直呆到这个时候。耐莉·萨契一直到1940年才出国到了瑞典。纳粹一俟把潜在的反对派作家赶出了国门，下一步骤便是剥夺他们的公民权。他们用自己熟悉的官方程序办理此事，把要排除的作家列出清单，一如把要烧掉的书籍列出清单。开始的时候，那些被剥夺了公民权的德国作家为自己能跻身于这样的名单而感到自豪，正象奥斯卡·马利亚·格拉夫曾要求他的书应和其他光荣的德国人的书一起遭到焚毁一样。但是，纳粹心里清楚他们的举措会产生什么效果。流亡中的作家们很快发现没有护照和证明，他们差不多真像纳粹对他们的描述，成了“行尸走肉”。对于德国之外的世界来说，这些“过境”的人只有持有这种盖上了适当印戳和签证的纸片才能证明自己作为一个人的存在。流亡作家们宣称自己是真正德国的代表，却发现自己根本不存在。如果把上了“被剥夺公民权和国籍的流亡者”的名单的作家看作是纳粹眼中的敌人，那么作家们有理由骄傲，因为他们中间有相当一批人被囊括进去。这表明，纳粹把他们看成是真正危险的根源，需要加以压制。孚希特万格、阿尔弗雷德·科尔（文笔犀利的杰出记者）、海因里希·曼、恩斯特·托勒和库特·图索尔斯基等都进了1933年8月13日出来的第一份名单。共产党领袖如约翰纳斯·R·贝歇尔、鲁道夫·列奥那多和西奥多·普里叶则进了第二份名单。曾用漫画和讽刺诗招惹了纳粹的约翰·哈特费尔德兄弟和维兰·赫兹菲德进了第三份名单。布莱希德进了第四份名单。

到1933年9月22日《关于建立帝国文化部的法令》通过时，已没有一位有国际影响的作家留在德国，除非是被关进了监狱，或投靠了纳粹（如本）。新德国政府的目标就是摧毁一切反对力量，只保留那些其作品符合新德国文学政策的作家。戈培尔提倡的“钢铁浪漫主义”可以自由地繁荣，对堕落的魏玛文化则要加以镇压，或将其逐出国门，任其凋谢、消亡。新德国和新文学有时间得到巩固，而逮捕和放逐、恐怖和钳制将使得反对派无论在国内或国外都得不到发展。

但事实上这种情况并未出现。到1933年秋天。文学家的组织工作已取得了显著成就。在阿姆斯特丹，一位前基本霍尔的导演弗里兹·兰德豪夫与奎利多出版社签了一份协议，提供了第一份德国流亡作家及其作品的清单。也是在阿姆斯特丹，（Allert de Lange）忙于建立德语分部。除了荷兰以外，德国国内写就的作品又在瑞士找到了一块出版的地方。这要感谢由社会民主党人艾木尔·奥坡里希特控制的几家出版机构。保曼—费舍尔于1936年从德国出来后，先在维也纳从事写作，后来在斯德哥尔摩找到了合适的工作环境。苏联是另一个对反纳粹作家表示友善的国家，但党的方针路线难以捉摸，其极端表现即《苏德互不侵犯条约》，这使得许多自以为找到避难所的共产党员却在公审和斯大林派的清洗中结束了生命。这一时期不仅有许多出版社在各个国家建立起来，也是乐观主义占上风的阶段。用笔的力量抵抗国家社会主义、向世界揭露新德国的真面目、敲响战争危险的警钟在这一阶段尚能取得较显著的效果。民族主义作家们将魏玛时代当作非日耳曼的新闻艺术时代加以否定。卡尔·克劳斯等人针对这种责难提出了抗辩。他们指出，二十、三十年代富于激情的德国报界总比纳粹制造的沙漠强。可庆幸的是，一些新闻界人士出力在国外迅速恢复出版了遭查禁的最好的魏玛报刊。《工人图片新闻》（AIZ）成功地转移到了布拉格；魏玛共和国最出色的两种

周刊也获得了重生。由列奥波德·舒瓦兹舍尔德编辑的新《日记》(Tagebuch) 第一期于1933年7月1日在巴黎出版。差不多在同一时间,新的《世界舞台》(Weltbühne)也在布拉格出版。1933年9月,最早的两本流亡文学月刊《文汇》(Sammlung)和《新德意志》(Neue Deutsche)分别在阿姆斯特丹和布拉格出版。除了这些报纸、周刊和月刊,在“调整”(Gleichschaltung)中被纳粹捣毁的专业作家组织也在流亡地重新建立起来。德国作家联合会(Schutzverband Deutscher Schriftsteller)于1933年在布拉格重建。该组织的口号之一就是“面向德国”(Gesicht nach Deutschland),其成员的主要工作就是坚持对德国的最新发展态势进行探讨,他们组织公开的演讲活动,海因里希·曼的演讲《未来德国》就是其中之一;他们支援德国国内的朋友和“非法”的同行;他们出版了自己的期刊《德国作家》(Der deutsche Schriftsteller),此刊实际上就是的前身。有数百本送给了德国国内的同行。一年后,一本厚厚的、题为(German for Germans)的书也被偷运进国内。而下一期由这一渠道进入德国的刊物已改在西班牙出版。联合会的会长阿尔弗雷德·康托维兹提出了“德国属于我们的阵营”的口号,并以此作为他的讲演、杂文集的题目。这些都清楚地表明了德国作家联合会的基本信念。在纪念焚书一周年时,藏书一万三千册的“德国自由图书馆”在巴黎开馆,把这一时期的文学活动推向高潮。但是,尽管取得了这些明显的成功,这些活动所激发的乐观精神仍带有自欺的意味。这些报刊都很短命,尽管他们在这短暂的生存中所做的工作是值得赞叹的。许多专业作家组织也毁于两败俱伤的争斗中。跟其他许多此类反法西斯组织一样,甚至自由图书馆也被共产党接管。“流亡者”或“逃亡者”对于国家社会主义仍有许多不切实际的认识。特别是他们认为,他们被放逐国外的时间不会很长;他们相信自己只是在度假,只是“离开”几个星期或几个月,以使德国人恢复理智。没有人想到纳粹一旦掌权,就不会轻易让权力溜走,他们将节节取得成功。新德国不会维持太久的想法是无论哪个政党、哪个政治派别都有的。大家认为,这一政权自身的无能或其新领导人的无能将导致这一政权的垮台。民主派的压力足以摧毁纳粹;德国国内的工人将发动人们期待已久的革命。后一个希望长期以来代表了共产党的路线,虽然工人即将发动起义的迹象始终未出现过。共产党组织和社会党组织之间根深蒂固的敌意使他们在任何事情上都无法采取联合行动。大多数流亡者都未走远,而是逗留在德国周围的国家中。这种情况证明了他们相信新德国的寿命长不了。正如布莱希特在他的诗作《使命在身的流亡者》中所说:

我们不停地移居
尽量靠近边界
期待返回的日子到来
边界那边最微小的变动
我们都暗记心怀

德国作家联合会的口号“面向德国”也表明他们的写作或言论也是意在向祖国发出信号;他们相信自己能对德国国内形势的发展施加某种影响。他们仍然用德语为德国国内的德国人写作,为打垮纳粹出力,因此他们暂时逗留在捷克斯洛伐克、法国和荷兰。通行德语的国家如奥地利、瑞士特别受青睐。但他们不知道奥地利很快就要被这个更强大的新德国兼并,而瑞士这个德国政治难民的传统流亡地也将表明自己在纳粹德国的淫威面前是多么软弱无力,并执行起“船已满员”的政策,将许多流亡者拒之门外。意大利也是一个法西斯国家,因此不受流亡者垂青,但仍有斯特凡·安德雷和阿明·T·维格纳等作家在此避难。像匈牙利和

波兰这类法西斯国家一般都不被考虑。在这一时期，表现主义时代的作家保罗·泽奇是唯一一位远涉重洋的流亡作家。他来到南美洲，在此地克服了巨大困难，写出了几部重要作品，其中包括一部最近才得以出版的小说。卡尔·沃尔夫斯科尔（乔治社交圈中的一位重要人物）先逃难到了瑞士，又转赴意大利，最后为了尽可能远离新德国，他于1938年来到新西兰，在此地住了十年，于1948年去世。

克劳斯·曼在他的自传《转折点》中回顾那一时期的形势时概括了当时大多数流亡者都看到的文学活动内容：他们警告世界注意第三帝国的威胁；揭露这一政权的真实性质；同时他们还要辨明，另外还有一个好的德国存在；他们还要利用非法的地下活动与纳粹统治下的德国保持接触。抵抗运动是存在的，作为作家有责任为德国国内的抵抗提供精神武器。需要记住，“另一个德国”的根基扎在德国精神和德国语言的伟大传统中，而这一传统在新德国是没有位置的。德国国境之外那个好的德国的代表有责任保持对这种伟大传统的记忆，并以这种伟大传统为基础建立起那个好的德国。《文汇》(Sammlung)的政策宣言依循的是同一条路线。德国是一个“误入歧途”的国家，已成为她那人道主义伟大传统身上的一个污点。《文汇》的使命就在于将那些反对野蛮、残暴、反人道的新德国的人团结在一起。与此同时，《新德国杂志》也在试图理解法西斯主义对德国意味着什么。它是无政府主义吗？是一段插曲吗？是野蛮的中世纪的回归吗？德国人的精神患病了吗？这是否是德国实际历史发展进程的异化？国社党是否是一帮用阴谋手段突然窃取国家的盗贼。新闻媒体对这一系列问题的回答十分明确，德国法西斯主义是“病入膏肓”的资本主义的有机产物。由此得出的结论是，必须与国家社会主义战斗。作家们卷入了一场你死我活的战争。不难理解，从那时起，有一种把所有流亡者都描述成反法西斯主义者的倾向。但这种看法站不住脚。只要认识到1933年到1945年间德国的境外文学创作的巨大差异就可以否定这种看法。即便如此，这时期作家自身对国家社会主义和法西斯主义性质的思考仍十分重要。的确，这场讨论并非附带进行的，也并非自发形成的。相反，文学在法西斯时代的作用问题已成为当时最关键的问题之一。

前面已经指出，从表面上看，德国的专业作家可以轻易将他们的刊物转移到德国境外，可以继续从事他们以前的活动。他们继续写诗，继续出版小说。正常的文学流程似乎只受到了一点小小的打扰。荷兰作家门诺·特·布拉克首先注意到，流亡中的文学创作与希特勒执政前的文学创作并无根本的不同，只是创作地点和出版者稍有变化。门诺·特·布拉克心里十分清楚：应该有所不同。流亡中的德国文学不应该只是以前文学的延续。许多文坛人物，如汉斯·萨尔、路德维格·玛丘瑟都参加了随后的讨论。特·布拉克的话是正确的。许多重要作品，如穆塞尔的《没有德行的人》，其作者在离开纳粹德国之前就已开始动笔。当然，这并不等于说这样的创作活动非得被打断不可，或是即便能够继续下去，也不可能不受当时事件的影响。此外，还有人为有意识地继承魏玛共和国进步文学传统辩护。如果不能把德国分成好的德国和坏的德国，那么德国文学同样也不能如此划分，无论是在希特勒上台之前还是之后。1933年并不标志着与以往的彻底断裂，也并不需要一个全新的开始。同时，德国历史上从未出现过纳粹这样恐怖的统治。每一位作家和知识分子都被迫联系此种状况表明自己的立场。所有的流亡者和“移民”，无论是犹太人还是非犹太人，是政治诗人还是非政治诗人，都遭到了与故土分离的命运，但这丝毫未使他们之间变得相象。首要一点是，所有的流亡者和“逃亡者”都很容易感到他们是坐在同一条船上，但逐渐变化的环境也使他们强烈意识到他们之间的差异。特·布拉克在《新日记》上引发的这场讨论

推动了这种辨析的进程。

在前面引到的那首诗中，布莱希特对贴在他那一类人身上的“移民”标签提出了疑问。布莱希特说，这是一种虚伪的称呼，其含义是指那种自由决定到另一个国家的人。而他这一类人并非为了在某个地方永远呆下去而直接来到那里。他们是逃出来的，是被驱赶出来的，是被放逐出来的。布莱希特的诗是这样结束的：

我们穿过拥挤的人群
脚上的鞋子破烂不堪
证明祖国受着怎样的磨难
但我们不会在此停留
最后的话还没说出口

流亡者们唯一的共同点是他们都是德国人。在那些因种族出身而遭迫害的人和那些主要出于政治原因而去国的人之间存在着差异，虽然要严格区分这两类人经常是不可能的。被赶出德国的犹太人是不能重返故土的（尤其是在迫害犹太人的犯罪程度广为人知以后）。他们也不大考虑希特勒之后德国的未来以及自己在未来的国家生活中所起的作用。对他们来说，流亡是永久性的，他们希望找到一个能给他们提供有希望的未来的国家，他们可以在这里扎下新的根基。即使他们代表了另一个好的德国，他们也找不到这样一个德国了。同化已经失败，社会主义未能制止纳粹的威胁，犹太复国主义（Zionism）只是含有犹太人新生的可能。非犹太族的文学和政治流亡者更倾向于像布莱希特那样思考。德国仍是他们的兴趣中心和活动中心。虽然在1933年，犹太移民的数量仍然相对较少，但早期的流亡派文学作品仍常常表现出那种被同化的犹太人的性格。这类犹太人数世纪以来已经是德国人了。他们在第一次世界大战中曾英勇地战斗过，在商业及各专业领域成就显赫；他们观点保守，亲近民族主义思想；他们没有离开德国的要求。国社党连续采取的措施逼迫他们睁开了眼睛，他们认清了反闪族是纳粹党的政策核心，并非只是为拉选票打出的幌子。起初，国社党的政策也是把犹太人从这个国家赶出去；用实施大屠杀的集中营来解决犹太人问题是后来的事情。随着犹太难民大量出走，许多接受难民的国家都出现了德国犹太人数量膨胀、影响扩大的问题。被赶出德国的犹太人并非全部来自职业阶层，但文化人、读书人的确在其中占了相当大的比例。这些人形成了随后数年间流亡文学的一个重要的读者群。但随着他们被其他语言同化、随着他们对日耳曼的东西日渐厌恶，以及对好的德国逐渐失去信心，这一读者群也渐渐消失了：

没有了这一读者群，流亡出版社的出版物便不可能迅速流传开；没有了这一读者群，流亡作家们的作品由于得不到必要的共鸣而影响日渐衰微。

流亡作家们的政治观点存在着很大差异。他们的政治面目五花八门，其中既有无政府主义者、共产党员、社会民主党员，也有中产阶级自由派及右翼保守派。有些人无法将其归入哪一政治派别，他们要保持个人的独立性。有的人在流亡中重新考虑了自己的立场，倒向了国家社会主义。这方面最臭名昭著的例子便是恩斯特·格莱塞（Ernst Glaeser）。他在魏玛共和国时期是一位很有名的人物，也是无产阶级革命作家联盟的领导成员；早年曾因长篇小说《1902年的阶级》（1928年）、《1919年的和平》（1930年）而声誉鹊起。1933年，他的作品被加上了“堕落”、“道德败坏”的罪名，遭到查禁和焚毁。他流亡到了瑞士。在此地，他写下了长篇小说《最后的公民》（1936年），记录了纳粹在一个小镇上的兴起。作品在揭示这一新运动何以在德国的某些地区格外具有吸引力方面特别成功。从表面看，这部小说很快引起了轰动，被翻译成二十四种语言。然而，值得注意的是，

纳粹并未查禁此书以及格莱塞在流亡中写的其他作品。因为从作品的字里行间，读者能辨析出：作者通过把纳粹与作为纳粹对立面的听天由命的宿命论加以比较，对纳粹的魄力表示了欣赏之意。在流亡中，格莱塞提出了一种“心灵突变”的哲学。他承认离开德国后，他有一种无依无靠的失落感，觉得自己是“一具躺在通向成功的大理石台阶上的尸体。”他于1939年回国，后在驻意大利的德军报界任职。战后，他仍是西德文坛中的一位显赫人物。例如在1945年，他在海德堡发表演讲，谈“德国的遗产和义务”；1960年他又出了一部长篇小说《德国人的光荣与悲哀》。与保尔·德·拉伽德、朗伯恩以及其他许多人一样，他也十分关心“日耳曼性格”的问题。他的《最后的公民》等小说都是探讨这一问题的。这些作品特别注重揭示日耳曼性格中对希特勒和法西斯主义有着命定的向心力的地方。

像格莱塞这样的变节者并不多见，只能算是一种例外。在流亡作家中，纳粹新德国的同情者极少；即使是极端保守派和保皇派也没有几个，虽然他们当中最著名的约瑟夫·罗斯还继续宣扬他们的观点。像格莱塞这样的由极端左翼转变到较保守的政治立场的作家在刚成立不久的德意志联邦共和国却比左翼作家更吃香，这或许是他一生中最重要的事实。与此形成对比的是那些杰出的左翼流亡作家回国却未引起多大反响。在流亡中，产生凝聚力的不是哪一种明确的反法西斯或反纳粹的立场，而是那种代表“另一个好的德国”的意识。正是靠这种意识，加之左翼团体及维利·蒙森堡等组织天才的努力，流亡者们才逐渐克服了社会党、共产党及其他政治派别间传统的敌意。魏玛文学形成了一种关注社会、暴露广大民众中存在的缺陷和矛盾的传统。早期的流亡文学继承了这种传统，并且加以发扬、推进。文学的政治性质越来越公开。流亡作家都或强或弱地感受到了托马斯·曼所说的“政治驱动力”。这又是一种对这一时期文学作品产生不利影响的因素，它使一般德国人认为文学应当远离“纯粹”的政治（甚至干脆不涉及政治）。1945年以后的一代人经历了太多的意识形态冲突，这自然使他们轻视这类作品，却转而赏识那些能引导读者离开可怕的现实世界、转向更超脱、更纯粹的观念、理想和美的领地的作品。因此，卡夫卡没有时间特征的世界被看作是三十年代德国的真实写照。人们也读托马斯·曼，但只是读他的《魔山》，而不是读他的政治论文和“对德广播”。剧团也上演布莱希特的戏剧，但演出较多的是他的带有童话色彩的寓言剧，如《高加索灰阑记》（去掉了带政治色彩的开场白），而政治目的较为明显的反纳粹剧则较少上演。

在这方面，把各类文学体裁及其被流亡作家们采用的程度检验一番是很有意思的。比如，我们不难设想，长篇小说应是最合适也是成果最丰硕的形式；据作家们则因找不到真正的剧场、找不到观众而陷入困境；抒情诗在这个布莱希特所说的“与诗不利的时代”里大概是受苦最深的。人们必须考虑到，谁继承了魏玛共和国的文学传统，谁就把握住了在希特勒倒台后的德国生存下去的最佳机会。乍看起来，散文体的叙述形式似乎是流亡作家们的第一选择。他们在从德国逃出来的时候，都随身携带着短篇或长篇小说的手稿。从经济上着眼，这类作品也有市场，一本销路好的成功的小说可卖出数千册。这类作品翻译起来也比较容易。这种体裁还有一些模式可供人模仿。像格莱塞、孚希特万格、雷马克·曼等作家都扬名世界，成为国际明星。三十年代，作家们已经意识到了像电影版权一类的事情，认识到小说可以适应不同的国家和不同的文化环境。一部小说不必非写德国不可。这种形式可以选择各种有趣味的背景，也可跨越不同的时代，可最大限度地发挥时空坐标的作用。这并不是说小说不可以有深层的、较为严肃的旨意，

例如贯穿某种政治信条；但小说在叙述故事、传达信条的同时还可保留大众化的面目。可以想象，在流亡中匆匆建立起来的出版社自然要有一套基本的设备才能运作，其出版商在考虑潜在的顾客时，首先想到的是小说的读者，而非剧本的读者或诗歌的读者。魏玛共和国的情形则有所不同，许多著名的、引起争议的剧本都卖出了几千册；诗歌也总是有自己的读者群；即使最难懂、最隐晦的诗作也有读者。表现主义一代作家的显著特点之一就是那一时代纷纷出世的众多小刊物为媒介把洪水般的诗作倾泻到市场上。即使在表现主义之后的时代，新客观派的较为功利化的诗仍有市场。眼下这种情形显然已不复存在，流亡中的某一单独诗人的诗作不再有固定的读者群。舞台文学也是如此。一部未上演的新剧是卖不出去的。而要上演一部剧作，先天就存在着难题，如难以在同一时间、同一地点集合起一批观众，更遑论集合演员、配齐舞台设备了，——这些都要花钱。还是有一些剧院上演德国戏剧，主要集中在瑞士；有一段时间集中在奥地利以及捷克斯洛伐克、俄国的伏尔加德侨社区等地方。但是这种情况并不多见。一般来讲，剧作家们要准备做出无可奈何的让步：演出需要安排翻译，要适应非日耳曼国家不同的戏剧传统。布莱希特的流亡生涯便是由一连串这样的交涉组成。然而，尽管有这么多困难摆在面前，这时期创作的重要剧本的数量仍很可观。而且不仅是写出来了，还在最不寻常的地方上演了。同样，尽管许多人预言：在这个时代，写诗即便不是不可能，也是困难重重，还是有许多重要的诗作在极其艰难的条件下问世。这必定要经受考验。很显然，在流亡中靠写剧本或诗歌不可能维持生活。

但不管怎样，首先需要研究的还是流亡中出现的反对纳粹新德国的散文作品。第一种创作动因是暴露集中营的恐怖和德国国内犹太人遭受的迫害。这可以说明出版社的书目中为什么会有前面提到过的《在达豪集中营》和《奥兰恩堡》等作品。比这类实录性作品获得更大成功的是出版这类作品的出版机构“家乐福编辑室”（Editions du Carrefour）。这家出版社就是由宣传天才维利·蒙森堡（Willi Münzenberg）在巴黎建立的。蒙森堡曾是德国共产党宣传机构最成功的组织者。实际生活中的蒙森堡地位不断上升。他参加过德国国内斯巴达派的起义，最终成为青年共产国际的领袖。此后不久，他创办了“国际工人救济会”（IAH——Internationale Arbeiterhilfe）。“该组织开办了出版社、数种日报、期刊、插图周刊、图书和电影俱乐部，还有无产者戏剧小组。这一切组成了他的宣传帝国。”和所有人一样，蒙森堡也为工人阶级抵抗希特勒的斗争遭到失败所震惊。但他也明白，一个得到了六百万张选票的政党不可能无声无息地消失。在巴黎，他决定发挥自己的组织才能，不仅为了唤起反对国家社会主义的世界舆论，而且为了与他相信确实存在的德国国内的另一种德国人遥相呼应。因此他召集了许多委员会、代表会，不仅揭露纳粹新德国，而且始终关注那些在德国国内为反对现政权而受难的人们，激发了国际社会对集中营里成千上万德国人所受虐待的抗议。在巴黎，从一开始他就遵循民众阵线的政策，因此他在德国法西斯受害者救援委员会能融合各方面的意见。从1933年到1936年，蒙森堡的“家乐福编辑室”出版了近百种图书和小册子，其中包括科斯特勒引起轰动的《关于西班牙的黑皮书》等作品。“家乐福编辑室”还控制了一批报纸，其中最成功的一种是AIZ。毫无疑问，蒙森堡的出版物中最为成功的、反响最强烈的一本是《关于国会纵火案和希特勒恐怖的褐皮书》。在1935年，此书用25种文字发行了六十万册，其中有一万五千册被伪装成“雷克兰经典丛书”的样子偷运进德国。他的天才的另一个标志是他能照应着某一事件来出书。这一模式被他频繁地使用。例如《褐皮书》的出版就呼应了德国国内国会纵火案审判前伦敦的反审判，这就使得各国律

师有可能重新审查所有的证据，使他们因此而不再相信纳粹的公开审判，迫使德国法庭对季米特洛夫、波波夫、塔涅夫和托尔格勒作出无罪判决。蒙森堡的反审判清楚地表明，戈林和戈培尔才是隐藏在国会纵火案幕后的真正罪犯，因为他们需要这样一个事件来巩固他们的权力，需要找个借口来向共产党人、社会党人、行业工会、犹太人以及所有这一类目标发起进攻。第一本褐皮书出版之后，蒙森堡跟着又出了第二本《季米特洛夫对戈林》(Dimitrov contra Goering)，此书有三万册被偷运进德国。还有一本《白皮书》记叙了1934年6月30日“巴托洛缪之日”发生的枪击事件。在这次事件中，希特勒密谋暗杀了施莱策尔将军、恩斯特·罗姆市长和其他几位冲锋队的领袖。《褐色的网》则揭露了希特勒在德国境外的宣传和间谍网。虽然蒙森堡自己也写东西出版，但他的能力主要体现在组织和管理方面。在争取知名人士、学界泰斗和政治领导人的支持方面，他的成就特别突出。1935年由他在巴黎召集的保卫文化代表大会是规模最大的反法西斯集会之一。另一场运动是为被纳粹监禁的恩斯特·台尔曼发起的，目的不仅在于呼吁释放他，还要提醒人们，路德维希·雷恩、卡尔·冯·奥塞斯基和其他成千上万的反纳粹的德国人正在希特勒的监狱和集中营里受折磨。在反对希特勒德国的斗争中，蒙森堡成功地争取到了社会党人和中产阶级知识分子的支持。1936年7月西班牙内战爆发时，他也是这样做的。所有反法西斯主义者都要在反对共同敌人的战斗中团结起来。然而到头来，他的工作失去了共产国际的支持，党把他远远地抛在了一边。1937年夏天，他加入了德国自由党，该党倡导建立与法西斯主义战斗的民众统一战线，并且拟定了重建德国的计划。在蒙森堡看来，这方面最重要的事情还是通过援助抵抗纳粹的力量来影响国内的形势。这个政党有一种寄给“德国的民主力量”(他们相信这种人确实存在)的“自由信函”，进过千百人之手被偷送进国内。这一时期，蒙森堡离共产党的藩篱越来越远了。他在西班牙攻击斯大林的政策，他还痛斥了希特勒和斯大林签订的条约。到了1939年，这位共产党和共产国际当年忠实的、颇有成就的仆人却谴责共产党在德国人民最困难的时候背叛了他们，认为应当把共产党和希特勒一起消灭。他预言，在一个民主的德国，没有独裁者的位置，无论他们有什么样的信仰。他仍像以前那样关注着德国的命运。希特勒的德国不是真正的德国，但希特勒垮台后的共产党专制统治也同样不是真正的德国。到1940年战争爆发时，蒙森堡发现自己再也不是前几年那样的有实力的经纪人了，他发现自己已是孤立无援。在德国进攻前混乱的撤退中，他失踪了。他的尸体最后在法国西北部加莱的树林中被发现。他是被人勒死的，凶手始终未能查清。

蒙森堡主要是一位组织者、一位经纪人，而不是一位作家，但他对德国的关心是同样真诚的。他曾目睹了自己的政党遭纳粹打击而失败；他始终未放弃寻找造成这种失败的原因，也未放弃对他确信存在的德国国内抵抗纳粹的力量帮助，未放弃做年轻一代的工作，未放弃对德国未来的憧憬。作为一名新闻工作者，他在这方面并不孤独。1933年以后，一大批冠以《德国的悲剧》、《魏玛共和国史》、《第三帝国的诞生》、《征服者希特勒》、《兴登堡或普鲁士军魂》一类名字的书问世。然而，对德国的性质及其命运的关注并非只在新闻报道和历史著作中得到体现。魏玛共和国成就最为突出的文学形式是长篇小说，这些小说一般都有吸引人的故事情节，同时融合了对时代和国家的社会政治问题的思考。没有一本这样的小说在纳粹德国国内完成，因为国社党声称社会问题或政治问题再也不存在了；在一个统一的民族大家庭中，和睦已取代了一切。既然社会小说的文学传统不可能在纳粹德国国内延续，它就只能在国外延续。国外仍有人偏爱这种所谓的

“德式小说” (Deutschland novel)。虽然“德式小说”并非这一时期发展起来的唯一一种样式 (有一些样式是探讨流亡中的问题; 还有一些样式涉及较多的是国际问题, 而非国内问题; 历史小说也需要加以研究, 但它仍可当之无愧地侧身于流亡文学中成果最为丰硕的小说样式之列。从 1933 年到 1945 年, 这种样式始终都有人在写。

要想对“德式小说”的含义有所认识, 必须看一看利昂·孚希特万格的《奥帕曼斯一家》(1933 年)。此书是流亡文学中的第一部、也是成就最高的“德式小说”。它为后继者树立了样板。这本小说是一部三部曲中的一部。该三部曲的第一部《成功》于 1930 年在柏林面世,《流亡》于 1939 年出版。三部曲合在一起的总标题是《候车室》。这个书名概括了流亡者的基本体验。早在魏玛共和国时期, 孚希特万格就以十分畅销的历史小说《犹太人苏斯》而扬名世界。他未曾想到纳粹后来会利用这个题目大做文章。《成功》(某州三十年的历史)是一部讽刺性作品, 内容是写巴伐利亚纳粹党的早期历史, 揭露社会的不公, ——这是魏玛共和国的典型主题。一位艺术史学家在与法律部门打交道时陷入困境。通过他的故事, 孚希特万格把文化、艺术、商业和政治等各个方面组织到一起。第二卷写奥帕曼斯一家人的生活, 表现了希特勒上台前后德国的状况, 揭示出这一事件对一个中上层的犹太人家庭意味着什么。三部曲的最后一部正如书名表示的那样, 是以流亡生活为题材。在《成功》这部书中, 孚希特万格是在写他自己, 写与他关系一直很密切的布莱希特, 写他所热爱的巴伐利亚。1932 到 1933 年间, 他到美国旅行, 出国期间, 他的作品被第三帝国查禁、焚毁, 他再也没有回到德国。他和其他许多人一样住在法国南部的滨海桑纳。后来维希政府逮捕了他, 但他设法逃出了盖世太保的魔掌, 来到美国。他无人可比的销售收入保证了他可以在加利福尼亚的“太平洋栅栏”(Pacific Plisades, 美国加州的度假胜地) 过奢华的生活。1958 年他在这个地方去世。《奥帕曼斯一家》的成功在他一系列作品的成功中很有代表性。五个月内, 此书售出二十五万七千册, 其中德语版只有两万册。有资料表明, 此书滥觞于孚希特万格为他在伦敦遇到的兰绥·麦克唐纳写的一个电影脚本。这位首相派电影剧作家锡德尼·吉列到滨海桑纳, 帮助孚希特万格写这个剧本。然而英国政府的反纳粹政策发生了变化, 转向较温和的规劝, 这样作者便迅速把剧本改写成小说。此书与三部曲中的其他两部有着明显的不同。在第一部和第三部中, 发生在二十年代和三十年代的事件是由一位虚构的来自 2000 年的叙述者讲述的。孚希特万格运用这种叙述技巧, 以求与现实保持一段较远的距离。《奥帕曼斯一家》则直接描写了 1933 年后的德国。也就是说, 孚希特万格力图在这里认清纳粹德国的真面目, 揭示其危险性。为了实现这一目的, 他用真实的历史事件和人物作骨架。旧的秩序已被打碎, “候车室”成为人类对建立新的、美好的秩序的期待的象征。用作者自己的话说就是: “三部曲的意图就是向后代活生生地展现那段充满等待和辗转的艰难岁月, 那一德国自三十年战争后经历的最黑暗的年代。”他刚刚完成了《流亡》一书, 大战就爆发了。一切都发生了变化。但孚希特万格仍未丧失他那根深蒂固的乐观主义和他的信念, 这就是“理性终将战胜愚昧”。正因为心里有这样的信念, 他把最后一部定名为《归来》。但他一直没有写出来, 他也一直没有归来。

《奥帕曼斯一家》描写了一个犹太大家庭。描写的重点是主角之一是古斯塔夫。涉及的时间是从 1932 年 11 月到 1933 年夏天。这部小说不以情节取胜, 而是描绘了一幅在这个国家历史上的一个关键时刻的社会生活 (或其中一部分) 画面。书中的人物是犹太人, 但他们对政治的轻视又表明他们是地地道道的德国人。

小说确实揭示了德国知识分子阶层和自由中产阶级的致命弱点。他们未能认清国家社会主义的兴起给德国和他们自己的世界带来的威胁。书中指出，对国家社会主义的抵抗是能够实现的，然而，即使那些看清危险的人也未能在政治斗争中发挥任何作用。犹太复国主义能零散地起一些作用，挽救商业的行动也能起一些作用，但所有抵抗的机会都丧失了。不过小说还指出，由共产党组织的地下政治活动是拯救德国的唯一机会。总起来看，小说未能阐明纳粹为何能够成功地吸引如此众多的追随者。仅用愚昧来解释不能令人满意。小说的成功之处在于它始终把眼光放在德国犹太人家庭上。或许正如某些批评家所指出的那样，这部作品并未提供一幅全景画面，或对纳粹德国进行全面描写；或许作者低估了群众的作用；或许作者对新德国各社会阶层中的某一微小部分作了过高的估价，因此而未能揭示在国家社会主义兴起的背后经济力量所起的决定性作用。但孚希特万格把描写的重点放在德国犹太人的困境上仍然做得很对。尽管当时许多人，其中包括布莱希特，都认为向犹太人进攻正是纳粹政治计划的核心因素之一，但在这期间（1932年—1933年）反犹太人的整个行动还仅限于依靠一些特别的法令、使用制裁等手段进行。然而孚希特万格在对这一行动的开端进行反映时就已表明它将以种族灭绝结束。古斯塔夫返回德国，为与抵抗力量接触进行了微弱的努力，之后身陷集中营，被释放后不久就死了。家庭的其他成员星散到欧洲的各个城市，开始了新的生活：

他们的祖国、他们的德国已经证明自己是骗子……，在这样的情况下，他们渐渐看清了结论：他们很可能再也回不去了。纳粹的统治除了带来战争、流血和骇人的变动，还能有什么？但他们的内心深处都在悄悄反对他们的共同认识，他们希望一切都会变得不一样。这也正是这部小说成功的缘由，——它真切地透视了犹太知识分子和商人们的内心世界，真切地刻画了德国犹太人的形象，既揭示了他们的弱点和缺陷，又揭示了他们对德国和德国一切事物的热爱。他们是真正的德国人，是善良的德国人，是德国文化和传统的继承者；纳粹是另一种德国人，是抢劫犯和破坏者。“纳粹独裁统治的真实面目”是双重的。表面上这一统治给人以有秩序、有组织、高效率的印象，然而这种印象只是起一种对无法无天、凶恶残暴加以掩盖的作用。书中非常明确地传达出这种看法，也非常明确地传达了孚希特万格的信念，这就是三分之二的德国人都是反希特勒，德国国内存在着真正的抵抗。这种抵抗与他在小说最后一部分称之为“国内流亡者”的那种浪漫的抵抗不是一回事。他在三部曲的第二部中试图回答这样两个问题：第一，这场灾难是怎样首先吞噬了德国？第二，新德国的一般情形是什么样的？对第一个问题的解答显然是在责怪未能启发中产阶级采取政治行动。古斯塔夫忙于写他的莱辛传记，但事实证明，歌德时代的文化及其人道主义（Humanität）理想并未挡住小资产阶级的仇恨情绪泛滥成灾。对于德国的性质，孚希特万格的回答是：

这个民族是一个好民族。它有英雄气概，创造了最了不起的成就。它精力充沛、勤劳刻苦。但这个民族的文明太年轻了！要利用它那永不衰竭、却缺乏批判态度的理想主义，煽惑它那返祖性的冲动和充满原始性的欲望并不困难，因此他们便鲁莽行事：这便是事情的缘由。

这就是孚希特万格对国家社会主义的看法，善良的人们被野蛮的领袖和疯子引诱坏了：他们深陷泥潭。使用“原始欲望”一语不能不说带有性的意味。此语既表示出法西斯主义的吸引力，又指出其淫猥性。孚希特万格基本上相信“牛排纳粹”的数量多于纳粹思想的真正信仰者。这就导致他（和其他许多人一样）产生了错误的信念，以为在这一时期纳粹政权不是越来越强大，而是越来越不稳定。

《候车室》三部曲覆盖了国社党从初创时的一个由粗野的暴乱者组成的反革命小组发展到实际执掌大权、通过立法打击犹太人的过程。《奥帕曼斯一家》仅仅表现了恐怖的开始；随后出现的集中营的情况，小说只是稍有提及。

三十年代人们对孚希特万格的态度极端含混不清，虽然在一般人的眼中，他的成功无可置疑。像图邵尔斯基那样的知识分子倾向于赞扬他的政治态度和善良意图，同时又贬抑他的文学才能。海森克利夫发现她对“英国人实在是太好了”！这之后，德国的批评家和文学史家普遍忽略了孚希特万格，但普通读者对他仍维持着稳定的兴味。他在魏玛共和国时期扬名全国；在战争年代，他又成为德国以外国际知名的畅销书作家。战后他在东德备受推崇，而在西德则被普遍忽略。最近几年可以看到一些变化，他的作品在西德又出了平装本。

孚希特万格的《奥帕曼斯一家》从开篇处起就充满了对真正的、更美好的德国的信念，但他也把关注的焦点放在犹太人的命运上。在这方面，孚希特万格与时代的中心话题取得了完全的一致。在三十年代，国家社会主义的问题得到了广泛的探讨，涉及的问题包括是否可以将这一思潮基本归结为“反闪族”。早在1933年，由利昂·孚希特万格和阿诺德·茨威格编辑的《犹太人的责任》一书即已面世。多布林发表过一篇题为《论犹太人的革新》的论文。鲁道夫·奥尔登编辑了一本探讨犹太人在德国的地位的黑皮书。结果很快有人意识到，把注意力过分集中在犹太人身上，可能产生不利于其他受迫害的德国人的危险。海因里希·曼有鉴于此，发表了《这次流亡的意义》一文。早在1936年，库特·图邵尔斯基和阿诺德·茨威格就以《犹太人和日耳曼人》为题开始发表通讯，这也推动了德国国内外就此问题展开的讨论。后来的形势发展表明，反闪族思想的确是纳粹政治纲领的基本成分。孚希特万格和其他一些人同样关注这一问题是正确的。他并不了解关于纳粹兴起的经济根源的讨论，但他仍揭露了资本家、银行家、地主和极端保守派在希特勒背后所起的牵线人的作用，反映了小资产阶级对于占据高位的中、上层犹太人的攻击；但他也认识到，这些并不足以完全说明那种对犹太人恨之入骨的纳粹暴行。

孚希特万格对“德式小说”的影响清楚地表现在《诱惑》（1937年）一书中。其作者弗兰兹·卡尔·维斯科普夫（Franz Carl Weiskopf）于1900年生于布拉格，1955年卒于东柏林。他早年在捷克斯洛伐克从事政治活动，后到德国，在蒙森堡的《柏林晨报》（Berlin am Morgen）编辑部工作。他是无产阶级革命作家联盟的成员，与德国作家防卫协会（SDS）也有联系，后来担任《工人图片新闻》（AIZ）的主编。他参加过西班牙内战。1938年他来到法国，后到美国，参与创办了奥罗拉出版社。1945年后，他出任捷克政府驻华盛顿、斯德哥尔摩、北京的大使，1953年在民主德国定居。他的作品很多，其中长篇小说《新的一天开始前》（1941年）反映的是斯洛伐克人在实际抵抗纳粹侵占之前的活动。《在异国的天空下》（1948年）是他第一部记录流亡生活的文学作品。维斯科普夫的长篇小说《诱惑》后来还以女主角——一位活泼可爱的柏林姑娘——莉茜的名字作为书名出版。小说描写了这个女孩子工作、婚姻、失业的情况，还描写了国家社会主义对她丈夫那一类人的诱惑，也表现了她对纳粹党迷惑人的诡计和腐败行为的揭露，一直写到她准备帮助非法的抵抗活动。和孚希特万格一样，维斯科普夫只写了纳粹掌权前后有限的一段时间。他也把小说分成了三部分，每一部分都有一个合适的标题。孚希特万格是通过自由中产阶级的命运反映德国的状况，维斯科普夫则徜徉于无产阶级和小资产阶级的生活空间中；人物的命运受到当时实际发生的事件——如希特勒就任帝国总理、国会纵火案等——的影响。维斯科普

夫显然是从共产党的观点出发写他的作品，因此给小说造成了一系列相应的缺陷。例如，书中提出纳粹获胜的主要原因是工人阶级政党之间缺乏团结，因此，社会党，而不是共产党，应受到指责。书中提出的另一条原因是纳粹的宣传和煽动成功地把没有政治头脑的无产者和白领工人拉下了水。物质利益被用来贿赂那些没有主见的人。格莱塞也曾强调过：白领工人易受纳粹的蛊惑。除此之外，小说还特别对纳粹与有影响的保守派核心人物之间达成的协定作了强调。这种观点正与流亡者们把希特勒看成是“反动的工具”的认识相一致，尽管纳粹党声称其目标就是粉碎“反动”。总起来看，维斯科普夫的小说和孚希特万格的小说《奥帕曼斯》一家一样，都给人一种在早期阶段就有相当一部分德国人在与希特勒对抗的印象。这些人的主体是共产党员；社会党也有所抵制；某些受到蒙蔽的国社党党员开始醒悟。维斯科普夫的小说呼吁人们团结起来抵抗纳粹，好像做到这一点还不算太晚。

另一位作家奥斯卡·马利亚·格拉夫（Oskar Maria Graf）分析了中下社会阶层与法西斯精神之间的关系。格拉夫把自己看作叛逆。他自己的经历为这种自我诊断提供了依据。他出生在巴伐利亚，先是当面包师的学徒，后在慕尼黑等地浪荡。从1915年到1917年的战争时期，他出于良知拒绝当兵参战，因而被关进疯人院。后来他参加了慕尼黑的十一月革命。由于他早年当过农民，纳粹曾试图争取他加入他们的事业。但是当他听说他的大部分作品都受到纳粹的推荐时，他公开表示抗议，要求把自己烧死，为此他受到世人的赞赏。他写给《维也纳工人报》的抗议书被世界各地的刊物全部或摘要转摘：

“第三帝国几乎毁弃了全部有意义的德国文学，否定了所有真正的德国文学作品。它把我们大部分最优秀的作家驱赶上流亡之路，使得他们无法在德国国内发表作品。几个狂妄自大、投机钻营的文痞的无知，加上现在台上的独裁者们毫无顾忌的破坏，正企图毁灭我们所有的有世界水平的文学、艺术成果，企图用心胸狭隘的民族主义取代‘德国’这个概念。”

几天后，他的作品遭禁，他的公民权被剥夺。1933年他来到维也纳，开始了流亡；后移居布拉格，在此地担任《新德国杂志》的编辑。1938年他又来到美国，定居在纽约。1967年在此地去世。O·M·格拉夫能被人们记住，主要因为他在《博尔维瑟》（1929年）和《安东·赛廷格》（1937年）两部作品中创造的文体。《博尔维瑟》前几年曾被改编成一部很成功的电影。这部作品主要以二十年代相对稳定的社会生活为背景，反映了一位火车站站长的私人生活。博尔维瑟是一个典型的小资产阶级人物，对性和社会的看法都与他那个阶级的思想一致。格拉夫在刻画邮电局长安东·赛廷格时，对于这类远离政治的人物迷恋阿道夫·希特勒的现象作了更加深入的揭示。赛廷格也是博尔维瑟那一类人。但从1918年到1933年间发生的历史事件对这个人物的态度和反应产生了冲击。无论怎样讲，赛廷格都不能算是国社党或希特勒恐怖的帮凶。事实上，对于这种破坏他所热爱的安逸舒适的生活的人，他显然没有好感。但与此同时，他也不赞成民主。格拉夫的意图是以赛廷格作为代表，说明这类人会给国家带来怎样的危害。

“赛廷格们是那种摇摆不定的庸碌之辈。有两千万人构成了德国的这一阶层。元首和他的政府的出现应当归功于他们。”在他的长篇小说《深渊》（1936年）中，格拉夫试图超越对个别社会典型的狭窄透视，展现出更加宽广的视野。也就是说，要全面反映国社党的兴起。他在博尔维瑟和赛廷格身上观察到的精神状态已在社会党的公务员身上得到验证。这些人文雅、勤奋、可敬，但基本上只是一些认识不到自己的无产阶级根基、为了小有产者的舒适生活而苟且偷安的劳工；他们信

赖党的核心组织的力量和改革者的计划，却不思迎战国家社会主义带来的威胁。小说的第一部分起了一个意味深长的标题“那就是德国”这一部分表现了社会党一步一步地退让，拱手把共和国交给人毁掉。结果，数百万社会党的选民丧失了对党的领导人的信任。这些领导人只是玩弄策略的专家，却没有行动的能力。具有象征意义的是那位老卫士般的社会党公务员垮掉后，他的儿子接近了德国共产党，为统一战线奋斗，参加了维也纳二月工人起义。起义失败后继续在捷克斯洛伐克从事地下斗争。

安娜·西格斯的《奖赏》和亚当·沙雷（Adam Scharrer）的《鼯鼠丘》是“德式小说”的两个变种。后面还要谈到西格斯的优秀流亡小说《辗转》（1948年）和她从集中营偷带出来的、闻名世界的小说《第七个十字架》。但即使在这一阶段，她也很让人感兴趣，因为《奖赏》正如其副标题表明的那样，是“一本1932年晚夏在德国一个村庄里写出的小说。”与此相应，它也是以乡村生活为题材，而乡村正是纳粹取得最大成就的地域。《奖赏》的情节非常简单：一位年轻的共产党员，在莱比锡的一次示威活动中把一位警察打成重伤，后在亲戚们的掩护下躲藏在一个偏远的村庄里。这个基本的构架使作者可以展示这个村庄里的各种政治和社会纠纷，尤其利于揭露纳粹对农村社区的承诺的虚伪性质。不过西格斯仍清楚地意识到，民主派提供的东西太少了，纳粹差不多是注定要获胜。沙雷在遵循党的方针方面更为脱离实际。书名就指明，将会有某些鼯鼠似的人怀着某种希望从事非法的地下活动。沙雷是一位资历颇深的共产党员，1933年流亡到捷克斯洛伐克，后移居苏联。从1935年到1945年一直住在这个国家。《鼯鼠丘》的副标题把此书说成是“一部德国农民小说”。这也是他后来一系列作品的题材，——似乎作者意在显示纳粹并不具有对德国农民和农村的垄断权。另一位试图写出同类小说的作家几乎经历了这一时代的各种危险。恩斯特·奥特瓦尔德（Ernst Ottwald）也是德共党员和无产阶级革命作家联盟成员。早在1932年，他就试图写出国家社会主义的历史，所用书名很有讽刺意味《德国，觉醒吧！》。在小说方面，他写了《贝林根镇的觉醒和转折》。其中的部分章节于1933年发表在《新德国杂志》上。他的创作意图和西格斯·沙雷（或和格拉夫的《平和的人被喧嚣包围》）的意图是一致的，即揭露纳粹在乡镇地区的宣传。奥托瓦尔德先是取道丹麦流亡到捷克斯洛伐克，后到莫斯科。1936年他在这里被当作间谍逮捕。1943年，他在俄国北部的一座劳改营里去世。他的妻子已在斯大林和希特勒签订了互不侵犯条约之后被遣送回盖世太保手中。她活了下来。现在奥托瓦尔德已被恢复了名誉。

关心德国局势的不只是社会党人和共产党人。海因兹·李普曼（Heinz Liepmann）创作经历即可说明这一点起初他在法兰克福和汉堡的戏剧界很有名气，后来他离开德国来到阿姆斯特丹。他的名字出现在首批被剥夺公民权的德国人名单中。他的小说《祖国》（1933年）所表现的正是一个国家发生剧变的情形。李普曼用来表现这一主题故事情节十分简单。一艘拖网渔船在离开家乡两个月后回到港口。在这期间船上什么消息也得不到。返家的水手（以及读者）发现祖国在这期间已发生了变化。博尔在此书最近一版的序言中指出：

李普曼描写了散布到生活各个方面的恐怖：学校里、电车上、邻居间、工作中、报刊上。他特别用一种尖刻的、令人觉得羞辱的手法写了作家协会里的恐怖。

“库尔姆”在海上待了八个星期。在这期间，德国已变成了异邦，变成了一片陌生的荒漠，统治这里的是丧失理性的暴力。小说把重点放在反映盖世太保和冲锋队怎样用恐怖手段无情镇压一切抵抗行动上。这方面李普曼成功地描绘了祖

国所处的状况，具有极为感人的力量。国社党曾在十八个国家对作者提起诉讼，企图阻止这部作品出版发行，这说明国社党意识到了它在国外产生的影响。另外，有位盖世太保的代理人还出面在国外报刊上发表了数篇评论文章，对这本书的真实性提出了疑问。而李普曼本人则用副标题把《祖国》一书说成是“一部依据事实写于德国的小说”。他声明书中每一句人物语言都是他亲耳听到的，书中的每一个人物都是他熟悉的，书中的每一件事都是他本人或他所信赖的朋友亲眼见过的。人们相信李普曼，尤其是在那位纳粹代理人的身份暴露之后。小说也得到了高度评价，只有那些忠诚的共产党员考虑到作品对犹太人的描写而对其重要性有所怀疑，并且对他承认在共产党之外仍有“另一个德国”在进行实际的抵抗表示异议。李普曼因为脱离政治而吃了一些苦头。由于纳粹施加压力，他在荷兰遭逮捕，被加上了“侮辱荷兰的友好国家的政府首脑”的罪名，被判处监禁一个月。这一罪名指的是他揭露了东普鲁士存在的腐败行为，其中涉及到一宗被转移到兴登堡名下的房地产。布莱希特也曾以此为题材写了《阿图罗·于》。不过李普曼终究没有服刑，而是作为“不受欢迎的人”（*persona non grata*）被驱逐到比利时。荷兰政府用这种做法避开了德国引渡的要求。他的《死刑》（1935年）可以说是他第一部小说的续集。其中写到了同一位从事地下活动的共产党英雄。这部小说的意义不仅在于它承认社会党和共产党一样在抵抗，也在于它有明确的旨意，即警告民主国家：希特勒有好战的倾向；同时向世界表明，德国人民并未站在希特勒一边。李普曼在《发生于德国的谋杀》（1934年）和《空中死神》（1938年）中也体现了同样的创作意图。他在战后出版的评论集《一个德国犹太人对德国的思考》表明他仍一如既往地关心德国的命运。李普曼的流亡岁月是在法国、英国和美国度过的。从1943年到1947年间，他担任《时代》杂志的编辑。1945年，他重返德国，继续为德国和美国的报刊工作。1966年6月6日，李普曼在瑞士去世。

流亡作家们已经察觉到抵抗实际上已失败，国家社会主义已获胜。对他们来说，指出抵抗希特勒的“另一个德国”的存在明显是一种策略。因而反映德国状况的小说采用各式各样的手法以求在某一方面说明这种抵抗为什么存在。有人把国社党的德国总结为一块充满不信任感和背叛行为的国土。这方面最具代表性的人物形象是斯皮泽尔（Spitzel）。这个人物渗透到反对派内部，并且向盖世太保告密。斯皮泽尔成为当时的文学创作中的一个很关键的形象。例如布莱德尔有一部短篇小说集、布莱希特有一篇速写都以他的名字命名。同样是出于深入认识纳粹德国的意图，许多小说不是从抵抗力量的角度写的，而是从冲锋队的角度写的，这样就给小说家们提供了探究组成冲锋队的社会各个阶层成员的可能。他们特别把焦点对准了那些被引入歧途的工人。这些工人为了各种（明显）错误的理由加入了冲锋队，而后再意识到了自己的错误。流亡作家们在这里再一次误入歧途，他们脑中的“牛排纳粹”的分布面比实际分布面要广，结果冲锋队本身也有变成一只抵抗现政权力量的可能。显然他们必须解释这样的事实，共和国民主力量的垮台不能只责怪白领工人，为数不少的工人阶级成员也未能看清楚法西斯主义才是他们的死敌。国社党不仅把自己说成是民族主义的政党，也说成是以革命为目标的工人的政党；它把打碎资本奴役、剥夺连锁商店的财产、劳动神圣等内容也列入了政纲。身在德国国外的人希望，当那些曾相信这些口号并加入纳粹党的人发现这个党的政纲的大部分条款已被置诸脑后时，各个阶层都会出现强烈的骚动和不满。瓦尔特·施恩斯特德（Walter Schönstedt）的《枪手企图逃跑》是以此类问题为主题的小说的一个很好的样板。作者把这部小说称为“冲锋队小说”。

施恩斯特德 1909 年出生于柏林，早年即参加共产党。该作品是他唯一一本重要作品。战后他在西德帮助创办《呼声》(Der Ruf) 时发挥了巨大作用。他是“第四十七小队”(Gruppe 47) 的先驱。在 1951 到 1952 年间他曾神秘地消失过一段时间。汉斯·马克维扎(Hans Marchwitza) 的《制服》(1939 年) 表现的也是同样的主题。这位作家是传统类型的共产党员，1934 年开始写一部家庭史诗《库米亚克一家》(涵盖了鲁尔区的历史)，写了一代又一代，到 1945 年后仍接连出了几卷。以现在的眼光回头看，要发现德国境外的作家在对冲锋队的认识上犯了根本性的错误是很容易的。冲锋队的急剧膨胀并未导致德国工人把它向左拉去，并造成公开暴动、推翻现政权的形势；有些工人没有加入冲锋队只是由于失业或经济方面有压力。纳粹的宣传卓有成效。民族主义思想和反闪族的思想对某些人来说比经济利益和阶级斗争更有吸引力。幻灭感和不满情绪并未在冲锋队及其拥护者中间蔓延；希特勒通过运用残暴手段剪除异己解决了这一棘手问题。这并未危及政权的稳固，反而巩固了政权。即使真有“好纳粹”那也早给消灭了。不过，尽管认识有这些不同，尽管共产党的方面完全错了，“冲锋队小说”的意图仍有其价值，它可以使德国境外的读者真正感到自己深入到了新德国的核心，而不是被请来通过社会党、共产党或犹太人的眼光来看新德国。

流亡作家们尽管试图把握新德国的本质，揭示德国悲剧的根源，却仍然不免陷于许多幻想。此时，新德国的影响已经开始跨越国界。安娜·西格斯的《二月之路》和奥斯卡·马利亚·格拉夫的《深渊》续集记叙了维也纳工人反对多尔夫斯政权的二月起义。不过，这些书作为小说往往由于胶柱鼓瑟、将一些政治史实硬塞进去而变得累赘不堪。在 1935 年 1 月公民投票中达到高潮的争取萨尔地区自治的斗争也有几种作品记叙，如古斯塔夫·雷格勒的《火十字架》(1934 年) 和西奥多·巴尔克的《这是萨尔人在发言》(1934 年)。这两部作品都是纪实性小说。公民投票的结果是 90% 的人支持与新德国结盟。这种结果动摇了流亡者们的观点：他们对形势的估计完全错误。萨尔区的被吞并也切断了将反纳粹文学输入帝国的最后一条通道，流亡的第一阶段至此结束。作家们不再一心“面向德国”写作，不再死抱住使人得到慰藉的强盗政权垮台在即的信心不放，不再相信在国内占多数的善良的德国人大多还在沉默，抗议的怒吼将在他们中间爆发。而对德国国内的人——无论是不是“牛排纳粹”——来说，希特勒显然成就不凡。尤其让他们佩服的是他能用和平手段持续不断地扩张帝国，继萨尔区之后，又把奥地利和捷克斯洛伐克并入大德国的版图。

对流亡者来说，从 1935 年到 1939 年战争爆发，是一个悲观情绪逐渐增长、幻想逐渐打破的时期。德国政府对收留了流亡者的邻国施加了强大的压力。公民权被剥夺、护照等法律证件被注销不断给流亡者增加困难。虽然人们非常体谅那些离开了德国的犹太人，但其他人则很容易被怀疑，这不仅因为有许多国家极为同情希特勒，也因为他要求把新德国建成反对共产主义的堡垒。汹涌而来的难民对大多数国家都是个难题。世界经济总体上处于衰退之中，这就意味着许多流亡者不能继续从事他们的职业，与驻在国已经承受着沉重压力的公民们竞争。德意志帝国与大多数欧洲国家存在着重要的经济联系，这就使它有可能广泛施加压力，破坏流亡者在海外安居的努力。许多政府和企业都不想为了那些不受欢迎的流亡者而牺牲自己的经济或政治利益。H·A·瓦尔特曾广泛搜集了各方面材料来证明流亡作家们要与什么样的艰难困苦作斗争。除了孚希特万格用隐喻流亡的“候车室”一词概括了这时期总的状况以外，布莱希特的《流亡者谈话集》在谈到护照时也有概括：

护照在一个人的构成中是最高贵的部分，但制造一本护照却不能简单地等同于制造一个人。人在任何地方都可以随随便便地被制造出来，用不着合适的理由。一本护照却不能这么容易被造出来。这就是一本护照只要正常就可以被接受，而一个人即使正常得无可挑剔也不能被接受的原因。

在流亡时期的最初几年里，乐观情绪占上风。许多刊物办了起来，各种小册子问世。随后几年的情况却正相反。《文汇》和《新德国杂志》于1935年被迫停刊。流亡者们开始分散开，他们不再集中于德国周围的国家中，而是越来越往地球上最偏远的角落散布。因此他们要继续搞活动、保持接触和联系也就更加困难。大家仍未放弃努力，仍积极联络反法西斯力量。国际作家代表大会召开了；一个民众阵线被宣布建立起来，但并未看到实际效果。共产党的方针也自然出现了戏剧性变化，这时谈论的是“伟大的同盟”和“人道主义的共同传统”；无产阶级作家和资产阶级自由主义作家都发誓要联合起来奋斗；海因里希·曼成了核心人物；《对德国人民的呼吁书》发表了，但实际效果微乎其微。社会党对共产党仍然心存疑虑。1936年，莫斯科开始了公开审判，大批人的坦白交待和失踪更加深了这种疑虑。只是西班牙内战的爆发、德国继续吞并他国领土以及人们期待已久的与第三帝国开战才维持了反法西斯阵线的团结，否则他们之间的联系是岌岌可危的。

第十章 流亡文学（下）

这一时期每个欧洲人都感到，历史正处在转折的关头，震撼世界的事件以惊人的高速接踵而至；此前默默无闻的人物，如墨索里尼、希特勒突然冒出头来，在政治舞台上领尽风骚。多少君王垮台，多少国家崩溃。所以无需奇怪，这时期的文学中，有这么多的作品探讨历史和历史的价值。自十九世纪以来，历史剧和历史小说就很受大众欢迎。在 1933 年后的德国它们仍然受到欢迎，无论是民族主义作家美化新政权的作品，还是国内流亡派作家的作品。流亡到国外的德国作家也继续从事历史小说的创作，有些作品在其作者离开德国之前就动笔了。然而直到 1935 年之后，历史小说在反法西斯文学斗争中的性质和作用问题才得到广泛的讨论。许多流亡作家意识到，再去写他们已不能亲眼看到和体验到的德国是多么困难。某些作家只得依靠他们读到和听到的有关新德国的材料写作。这时期最优秀的“德式小说”正是依靠这类题材来源写成的，如安娜·西格斯的《第七个十字架》和阿诺德·茨威格的《万德贝克之斧》。安娜·西格斯在谈到她写作那本书的情况时是这样说的：“那段时期，我拼命搜集那些能或多或少展示德国局势的材料，其中不同的人在一个有限的空间中扮演着各自的角色。”作品的主要情节是七个从集中营逃出的囚犯的经历。集中营当局已竖起七个十字架。抓回一个逃犯就绞死一个。有一个人逃出了德国，因此有一个十字架一直空着，这标志着对纳粹机器的反抗取得了一个小小的胜利。而这个人能成功地逃走，并非由于他个人的努力或勇敢，而是因为他找到了朋友和同志们。此书并未对政治信条加以过分的强调，其影响不在于它又是一本对集中营生活进行观察的作品，或又讲了一次冒险逃亡的故事，而在于“这本小说全面描绘了这一阶段德国的图景，反映了普遍存在于德国人民中间的力量和情感。”这里的场面是开阔的，因为每个囚犯都接触到大量不同类型的人；他们对逃亡者的反应各不相同，从而体现出他们的性格特征。但是，天良未泯的德国人依然存在。特别是那些“小人物”，他们不仅准备战胜自己的恐惧，而且准备不顾困窘、不顾政府的威胁去帮助别人。真正的抵抗也存在，虽然只能维持较低的水平。安娜·西格斯这部作品的命运差不多和她成功地塑造出的主人公海勒斯一样有一番历险。1937 年她在法国开始写作此书，1938 年完成。这时在巴黎已经能听到德国人的枪声。此书先是以连载的形式发表在莫斯科的《国际文学》上，后来随着苏德互不侵犯条约的签订，连载被腰斩。这本小说的德语版是在墨西哥由艾尔·里布罗·利布里出版社出版，当时作者正客居于墨西哥。各种译本也很快出现。在美国此书特别受欢迎，被列为出版当月的畅销书。作品被好莱坞改编成电影，由斯宾塞·特莱西领衔主演。虽然由于在片中出现的德国人行善过于主动而招致了一些非议，但它还是获得巨大成功。社会主义现实主义要求作品有一个“积极”的主人公，这也适合共产党国家之外的读者大众的趣味。

阿诺德·茨威格是魏玛共和国文坛上的一位显赫人物，特别是在写出了描写第一次世界大战的《格里沙》之后更加出名。作为一名犹太人和一位和平主义者，他在1933年后的德国显然属于“不受欢迎的人”。他是最早定居于巴勒斯坦的德国文坛名人之一。这期间他原来的立场逐渐产生了变化，由一名个人自由主义者转变成虔诚的犹太复国主义者和社会党人。在生命将终时，他成了一名共产党员。他在流亡期间坚持区别对待德国人民和德国统治者。1945年后，他回到民主德国。在这里他获得了国家奖金，担任东柏林艺术学院的院长，成了一位德高望重的老一代文学家。阿诺德·茨威格早在1937年就在一份布拉格出版的报纸上找到了小说《万德贝克之斧》的题材。在1940年到1943年间完成了这部作品。作品的情节和他以前的《格里沙》极为相似，其中也写到了军队和一桩案件。纳粹在审讯完四名共产党员之后，想迅速把事情全部了结，却找不到一个行刑人。一名来自万德贝克的善良、健壮的公民，以汉堡屠夫的身份出现。他来执行死刑，以换取两千马克来挽救他那濒临破产的买卖。这部内容丰富的汉堡小说(Hamburg novel)有各种插曲，但茨威格的成就在于描绘了汉堡这种都市的各个社会阶层的图画。从无产阶级到受过教育的中产阶级，从职业阶层到其他面对纳粹无法无天的淫威、暴行变得顺从、服帖的人，无不包容其中。屠夫是一位善良的德国人，不自觉地被拖入事件当中。他杀了人，享受了短暂的富裕生活，但最终也未能避免毁灭临头。这正像德国允许自己被拖入战争，在各地获胜，而后又不可避免地垮台一样。在实际事件发生前很早，茨威格就想象出了军界某些人暗杀希特勒的尝试。在他这部小说中，茨威格从未谴责过作为一个整体的德国人民，甚至像屠夫第戎这样的人也未加责备。茨威格只是让读者感受国家社会主义统治下的生活是什么样子，从中获取认识材料，理解为什么这么多人先是允许反常的事情发生，继而当反常变成正常时又与之相安共处。

这也是伊姆嘉·克恩(Irmgard Keun)在流亡中创作的小说的长处。这位女演员在舞台上已有些名气，后来图邵尔斯基发现了她写讽刺文学的天才。她大概属于那种“不会惹乱子的人”(to whom nothing would have happened)，但她拒绝进入帝国文学部。1935年，她流亡到荷兰，和约瑟夫·罗斯一起生活了一段时间，后秘密返回德国，从1940年到1945年一直秘密地留在德国国内。由于直到1935年才离开德国，因此她有可能为写小说体验纳粹德国的生活。正如路德维格·马修斯指出的那样，她没有把德国人分成纳粹分子和非纳粹分子两种，而是去表现芸芸众生，表现普通人：他们对政治不感兴趣，只想活下去。克劳斯·曼写了一篇题为《德国的现实》的文章评论克恩的《午夜之后》(1937年)。他注意到其中有流亡者们所缺乏的东西：“与德国的形势、与目前笼罩德国的气氛的直接接触……，小说随着一个天才女人的行踪，告诉了我们在那块我们尚不能踏足的土地上发生了什么事情。”小说把视野限制在一位年轻姑娘的眼中。这位姑娘与德国生活中的一切方面都格格不入。然而，简洁有力的对话、超拔的机智和叙述文体的成就完全弥补了这一限制。这里没有沉闷的反法西斯主义。伊姆嘉·克恩在返回纳粹德国之前还出版了几部小说，但她也和其他人一样感到德国的影子越来越远，终于完全隐没。在这一过程结束时，她回到了德国。

一般来讲，“德式小说”往往与作者获得亲身体验的那段时间联系在一起。所以到此为止所论及的所有小说都只写了从国社党崛起到三十年代末其政权得到巩固这一时期的生活。至于这类小说与作者自身的体验及家庭历史的联系究竟有多紧密，可拿这类小说中最著名的一部——克劳斯·曼的《靡非斯特》来说明。克劳斯·曼是他那位著名父亲的长子，1906年出生在慕尼黑，1949年在坎城(法

国东南部一海港城市——译者注)自杀。流亡中他成为“另一个德国”的重要代言人。他曾在纽约出版了一本书(1940年),专门论述“另一个德国”的问题。他为此书写的题辞是与哈洛尔德·尼科尔森一起商量的,从中可以看出他在研究这一课题时的随意性:“德国人的性格是人类天性的一种最美好、也是最曲折的发展。”前面已经提到过克劳斯·曼致格特弗里德·本的公开信,以及由此信引起的有关知识分子和德国新局势的争论。他从1933年到1935年编辑《图书馆》,从1941年到1942年在纽约编辑《决定》。克劳斯·曼还很年轻,因此能够变换语言。他的大量作品都是用英语出版的。他的主要小说作品都是写流亡中的种种问题。但《靡非斯特》显然取材于他早年的生活,并且涉及到演员古斯塔夫·格伦根(Gustav Gründgens)。这部小说的经历在所有写于流亡中的德国小说中也是最引人注目的。《靡非斯特》1936年在阿姆斯特丹由吉利多出版社首次出版,当时获得的成功是在情理之中的。战后,民主德国和瑞士又重版了此书。但在联邦德国,此书却遭到查禁。查禁是由一桩讼案引起的。当时格伦根已故,其养子控告打算出版此书的出版商污损人格。法庭支持这种说法。1979年,阿利安·姆诺希金在巴黎的文森尼斯市(Vincennes)读了此书法文版后,将小说改编成戏剧,供索雷尔剧院上演。此剧无论在何地上演,都能引起巨大反响,其中就包括德国。平装本的《靡非斯特》最终还是在西德出版,并成为畅销书。继小说和剧作获得成功,米洛兹·扎博又将其改编成电影,也在国际上产生了影响。Habent sua fata libelli!(?)这一段史实清楚地说明,此书是一部“虚构性真人小说”(roman-à-clé,另译‘钥匙小说’或‘索隐小说’。参见施康强《第二壶茶》中的《钥匙小说》一文——译者注)。它以这种形式暴露了格伦根与当时的名人如戈林、戈培尔、格特弗里德·本、汉斯·约斯特等人的交往,因此半带攻击性质,这或许是这部写一个人“在第三帝国发迹过程的小说”原先产生吸引力的原因。但这不是它今天吸引人的原因,因为大多数戏剧观众和电影观众对格伦根其人一无所知,也不了解克劳斯·曼与格伦根的私人关系,不知道这位阴阳人演员曾与克劳斯的妹妹艾莉卡结过婚。对这部作品目前所获得的成功,还是克劳斯·曼原先说过的一段话较为中肯:

“我感到有一种沉重的压力迫使我宣布:当我在写我的作品《靡非斯特,关于一个人发迹经历的小说》时,我的兴趣并不在讲述一个特殊人物的生平上。我写此书的首要兴趣在于提供一种典型,同时提供各种环境(我的小说在任何意义上都绝不局限于只写那种褐色环境)以及一些特定的社会和精神条件。这些环境和条件为这种以权利为目标的攀登奠定了基础。”

所以说,这部作品并非严格意义上的“虚构性真人小说”,而是又一部“德式小说”,它描绘了从1925年左右到1936年间德国社会的广阔画面。实际上,《靡非斯特》是最早广泛反映第三帝国状况的流亡小说之一。挑选一位既是演员又是导演的人来作主角委实是神来之笔,的确比挑选一般人更能说明问题,因为克劳斯·曼在他的靡非斯特(是浮士德的魔鬼搭档,代表“心中有两个灵魂”的德国人)身上发现了一种重要的象征,即“完全戏剧化、完全虚构、完全非真实的政权”的象征。

《靡非斯特》是表现对德国人性格的信任的一个样板。作者对于德国人的性格有切身体验。许多作家只是清醒地意识到记忆模糊了、环境变了,所以他们所写的东西再也不能与留在他们身后的德国现实沟通了。这也是历史小说多起来的原因,虽然前面提到过,某些作者(如孚希特万格)并未在写自己时代的小说和写往昔时代的小说之间加以分别。某些人在魏玛共和国时期写的历史小说即已获

得成功，于是就继续使用这种已经用过且效果不错的体裁。此外，历史小说具有浓郁的地方色彩。这种异域情调、昔日风光与那些受限制较多、直接以德国当代生活为题材的作品相比，对外国读者更具吸引力。某些作家，如托马斯·曼，甚至在 1933 年后还能在德国国内继续发表历史小说，令他们的同行痛心疾首。而曼则认为，必须尽可能地与读者大众保持联系。因此，《雅可布的故事》1933 年后由柏林的 S·费舍尔出版社出版，当年即重印二十五次；第二部小说《小约瑟夫》于 1934 年仍由费舍尔出版社出版，同样大受欢迎。甚至他的杂文集《大师们的苦难与辉煌》（其中有一篇引起慕尼黑市一官员责难的纪念瓦格纳的文章），尽管引起了官方的明显不满，仍然销路很好。《约瑟夫》系列作品的第三部是由伯尔曼·费舍尔出版社在维也纳出版。这家出版社后来转移到了斯德哥尔摩，它一直保留着托马斯·曼的作品，直到 1945 年予以出版。这些作品中包括 1933 年到 1945 年所写的杂文，如《德国和德国人》等，但德国人直到战后才读到这些杂文。像《约瑟夫》系列这类以历史为题材的作品似乎远离时代的课题，但当代的事件并不是对这些作品或它们的作者毫无影响。流亡者创作的历史小说与国内流亡派的历史小说及纳粹作家的历史小说毫无共同之处。许多作家阐述了流亡的经验对历史小说产生的影响，乃至为历史小说辩护，反驳那些认为历史小说回避现实、回避当代社会问题、回避作者已没有能力再写的“德式小说”的说法。早在 1936 年，阿尔弗雷德·多布林在《历史小说和我们（指流亡作家）》中就指出，那些失去祖国的作家们在写作前很自然要与历史进行比较，要反映从历史到现实发展的链条；很自然要在历史中寻找慰藉，甚至寻找使一个表面上战无不胜的征服者在巨大灾难中垮台的相似条件。德国的国内形势可以从某个方面说明为什么大多数历史小说都偏爱用否定性主人公。虽然多布林在他的文章中并未论及这一点，这一点却是流亡刊物和流亡者会议上的议题。库特·希勒对历史小说的抨击是最直言不讳的。他开出了一张历史小说中实有的和虚构的历史人物的名单，长得令人难以置信，以讥讽这些历史小说所表现的对现实的逃避。但利昂·孚希特万格作为历史小说和当代生活小说两方面的代表，却令人信服地指出，这两种小说都能够处理迫在眉睫的现实课题。马修斯在他的文章《对逃避的谴责》中也得出了同样的结论。卢卡契也写了一篇思路开阔的研究历史小说的论文（文中特别强调人民、革命领袖和理想的作用）。他的出面有力支持了流亡作家们的历史小说。他认为历史小说并非回避现实的方式，而是既有艺术性、又有战斗性的反法西斯的作品。历史小说在艰难的时代是启蒙和指路的手段；它能够拨开为纳粹津津乐道的历史上的迷雾，用理性解释神话。历史并非必然是一种人类无法控制的宿命的力量，——英雄、伟人（charismatic strong men）可能对某些事情产生影响，但历史只能受经济和政治力量的制约，——人民和知识分子都在历史中发挥着作用。从历史中得出的重要教训是，需要拿出有意识的行动，不能退缩。这种看法与布莱希特对历史的看法不谋而合，也正接近布莱希特在《朱利尤斯·凯撒的业务往来》中的尝试。这是作家在 1939 年前后写的一部重要小说，但直到 1957 年作者死后才得以出版。布莱希特的经济收入一直不佳。他大概是想效仿他那位成功的小说家朋友孚希特万格，用历史材料来表现政治性主题。他曾写过一部凯撒的戏，皮斯卡多曾想在巴黎把它搬上舞台。演出计划失败后，布莱希特便有了把它改编成历史小说的打算。凯撒和希特勒之间作为军事领袖的联系是显而易见的。除此之外，布莱希特还尝试颠倒正常的过程，揭示出伟人不是在制造历史，而是在制造交易。以历史小说为手段抨击纳粹独裁统治的想法对布莱希特有极大的吸引力。不幸的是历史小说的传记性与讽刺性动机之间存在着矛盾，这

一设想和他的其他许多此类设想一样半途而废。不过，有些流亡作家在历史题材的创作方面取得了好于布莱希特的成就。他们用一种意念构筑了历史小说。无人能够指责布鲁诺·弗兰克、利昂·孚希特万格、海因里希·曼和古斯塔夫·雷格勒的作品仅仅是为了逃避而玩的花招。对历史人物的选择（通常是独裁者和暴君）和主题的集中（对犹太人的迫害、审判巫师、宗教狂热的浪潮）表明，这类历史性作品意在警告世界看清楚在希特勒的第三帝国正在发生什么事情。有时，情形正如备受称道的历史全景画——海因里希·曼的《亨利四世》一样，作者的意图并不在于吸引读者在历史和现实之间进行比较（伴随着予人慰藉的想法：无论怎样的黑暗时代都会过去），而是为了提供一个与希特勒的人格、信仰以及“他的”德国相对立的样板。亨利四世（1515—1610）是纳伐利的国王，加尔文教教徒，新教教徒（Huguenots）的领袖。他已成为传说中的“好国王”。他回忆起圣巴塞洛缪之夜的大屠杀、他带领新教徒与天主教同盟及其盟友西班牙与教皇进行的战斗；回忆起他改信天主教，以求他的人民避免更深地陷入战争和血海之中；回忆起他颁布《南特诏书》，给予法国新教徒以良心自由、礼拜自由、法律保障的地位，等等。他的所作所为毫无为和平、为社会改革和重建铺路的意思。十分清楚，海因里希·曼选择这一时期的法国，描写其中的大屠杀、战争和背叛，就是为了与他那一时代的德国相对照。而他的亨利也是一个与希特勒对立的人物，与希特勒所代表的一切都水火不容。亨利是一个真正的人，心中充满的不是恨，而是爱。他性格丰富、复杂，有人情味儿，有真正的创造性和进步性；他的宗教是人道主义，但他也懂得为了这一信仰有时必须战斗：“思索者必须行动。”海因里希·曼并不认为一本小说能改变世界，即使是有这种意图的小说。他在题献给祖国的杂文集《憎恨——纳粹生活图景》中，揭露希特勒德国根本上是反人道的，因为它的动力是恨，而不是爱。在《亨利四世》中，他力图刻画一位“理想的化身——他具有理性、人道主义和正义的力量。”

一般来讲，必须把这类作品看作是针对于德国境外读者、而非国内读者的。的确，德国流亡作家创作的大部分文学作品能否到达德国国内志同道合的人们手中，或者是否能在某个方面影响事件的进程或公众舆论，都是个未知数。流亡作家们意识到了这一点。在这一时期，他们不再首先致力于澄清德国的事情究竟是怎样发生的。因此这时期出现的小说大多已不再把重点放在描述希特勒掌权后第三帝国的状况上，而是放在那些为新德国的出现铺平道路的事件上。这说明人们要求挖掘潜藏在魏玛共和国中、乃至更早时代中的纳粹根源。只有认清历史上一切对共和国失败和希特勒、国家社会主义成功起作用的因素，才能理解现实。前面已提到过几个这类作品的作者，如奥斯卡·马利亚·格拉夫、利昂·孚希特万格、阿诺德·茨威格。这里要提到的是这类作者中最伟大的一位，即“现代小说的创造者”阿尔弗雷德·多布林（Alfred Döblin），因为他长期以来一直充任这类作者的代表。他的先锋派小说《柏林的亚历山大广场》（Berlin Alexanderplatz）自1929年出版后，已在国际上引起反响。多布林是一个社会党人，也是一个犹太人。他对自己与纳粹势不两立的立场直言不讳。1936年他离开德国，成为一名法国公民。德国军队侵入法国后，他又离开法国。战后，他虽返回了德国，却不甚得意，用他自己的话说就是：“我回来了，却旧梦难寻”（And when I came back—it was no come-back）。他的旧作已被忘却，新作又无人肯出版。他改信天主教，显然背叛了他的犹太人根系。他还是一个有法国人身份的德国人。他在失望中去世。此后，众所周知，格拉斯称他为师，批评家们也终于想起来布莱希特曾说他的小说《1918年11月》“无论在政治方面还是在

美学方面都独树一帜，是每个尝试写作的人都应一读的范本。”布莱希特所赞赏的是此书对其表现对象——1918年革命——的积极思考。多布林越过了魏玛共和国时代，因为作为一次被社会党领袖破坏的社会主义革命，德国的1918年革命才是这个国家的历史转折点。多布林的小说所描绘的画面并不这样简单，——虽然他的把社会主义与宗教联系起来的要求确实使他在某种程度上丧失了对重大政治问题的洞察力，但他的题材——魏玛共和国问题重重的起步——的重要意义仍然无可置疑。从1937年到1943年，多布林在流亡法国和美国期间，有时间对革命的失败及由此累及的德国社会改革的失败进行了全面的思考。他把自己看作医生，让探索的触角深入到历史中去，查找那种后来蔓延到德国全身的疾病的病因。《1918年11月》是一部两千页的煌煌巨制，由四卷组成：第一卷《公民与士兵》，第二卷《被叛卖的民族》，第三卷《前线部队的归来》，第四卷《卡尔和罗莎》（指卡尔·李卜克内西和罗莎·卢森堡）。此书的出版过程比其他流亡作家的此类作品更为曲折。由于这些曲折，此书未能得到它应有的知名度。不过，此书现在已经出版了平装本，也获得了学术界的有力支持，得到了它应该得到的重视。简·汉斯曾试图总结像多布林的《1918年11月》这类视野开阔的作品的意义。正象他所认识的那样，这些作品所描绘的画面一般都是批判性的。这些作品并不注重追忆，或支持咆哮的二十年代的神话；也并没有去表现完好的民主制度如何受到威胁，最终被右派和左派的激进团体的进攻毁掉。它们所描绘的画面是德国不情愿地、半心半意地承认了共和派的地位，同时保留传统的权力结构，让原政权的代表继续在法律和管理部门掌权。这类作品想要指出的是，所谓夺权“实际不过是权力移交，是谋划已久的一笔交易的最后一步。”

到这里为止所论及的小说中，有许多都是根据作家“面向德国”的出发点进行构思的。但要记住，也是这些作家，从一开始就明白他们的德国流亡者的身份；他们也把流亡生活当作作品的主要题材之一。孚希特万格的三部曲《候车室》的最后一部即以“流亡”为书名。克劳斯·曼写的《逃往北方》（1934年）、康拉德·麦兹的《被抛出德国的人》（1936年）、伊姆嘉·克恩的《万国之子》（1938年）和弗里兹·艾本贝克的《逃亡者》（1937年）都是写流亡的作品。对流亡的体验并不能简单地归结为离开德国，来到另一个国家。流亡意味着可能被看作是纳粹间谍或第五纵队，可能被怀疑为共产党派来制造麻烦的人；而在法、德停战条约签署后，他们又有可能落入诱捕的圈套，还有被移交给盖世太保或被关进集中营的危险。流亡意味着要用超凡的毅力生活在一个极度混乱的世界中。在这个世界里，社会关系和政治关系可能在一夜之间发生变化。这个世界里的东西没有一样是稳定的、安全的。毫不奇怪，那些销路好的文学作品，如恐怖故事、间谍小说和地下斗争的冒险故事，大多都利用了对这种状态的各种感受。这类小说仅仅把流亡生活当作怪诞情节的源头。它们利用异国情调和有趣的人物形象制造动人的力量、催人泪下的效果和惊险曲折的故事情节（high drama），却不管被迫离开德国的人们遇到的实际问题。艾里希·马利亚·雷马克和汉斯·哈贝证明自己是生产这种亚文学劣等货的专家。这类作品可以很容易地改编成叫座的好莱坞影片，如《这样来结束我们的夜晚》、《凯旋门》、《洛林的十字架》。但同样的体验也可以为更深刻的主题服务，安娜·西格斯就证明了这一点。她根据自己在被占领的法国的逃亡经历，写成了小说《辗转》（1944年），记下了种种恐怖。这样的恐怖也记录在孚希特万格的作品《不友好的法兰西》（1942年）里。伯尔称《辗转》是西格斯最好的小说。也有人拿它和卡夫卡的作品相比，主要原因可能在于作者不满足于表述个人的体验，而是将个人体验转化成一种受惊吓的欧洲人

不顾一切要从毁掉他的那种看不见的危险中逃出的寓言。马赛在 1940 年还是未被占领的法国领土，因此德国人在那里根本不能露面。小说中的人物从一个怪诞的世界走过，暴露在一台抽象的、靠过境护照、公章和船票供养的官僚机器面前。

在流亡期间，局势不断变化，——不是向好的方面变，而是向坏的方面变。1938 年 3 月 14 日，希特勒宣布德、奥合并，奥地利成为第三帝国的一部分。1938 年 10 月 1 日，德国军队攻入捷克斯洛伐克。波兰陷落后，第二次世界大战爆发。希特勒连连得手，相继拿下卢森堡、荷兰、比利时和法国。丹麦和挪威也随之被占领。西班牙内战以法西斯力量的胜利而告终。苏联与德国签署互不侵犯条约。这些事件每一件都伴随着一次难民大潮。难民们企图摆脱那即将落到头上的德国魔掌，只是可逃去的国家越来越少。英国调整了它的移民限额，数月内即接受了七万名难民，其中大约有四百名作家和戏剧界人士。苏联对移民有限制，只允许那些有合适政治背景的人进入；而瑞典、瑞士等国都引用法律条文限制移民。远方的国家中，难民数量最多的国家是美国。英国虽然有一段时间成为简·汉斯所说的“流亡者的欧洲中心”，却不能算是促进德国文化发展的中心。美国尽管有较长的德国移民史，对于用德语写德国问题的德国作家来说也不是一块沃土，部分原因是美国的“熔炉”理论希望立即发生同化作用。美国人希望移民们尽可能迅速、尽可能彻底地变成美国人。巴勒斯坦这块犹太人的发祥地也指望不上，那里的人不希望犹太人有返回的想法。苏联有所不同，这里的作家们享有较完善的出版条件，但希特勒和斯大林签署的条约、党的方针的反复无常、公开审判、抓间谍的狂潮、大规模的处决和流放使许多人感到这个国家似乎出了毛病。大卫·皮克在他最近所写关于流亡到苏联的德国作家的研究论文中进行了一番统计：被合理地安排到文化部门工作的德国人约有 130 名，其中接近 70% 在大清洗中被捕。有些人，如布雷德尔、维耐特、沃尔夫、皮斯卡多、恩斯特·布希等人侥幸在 1936 年到 1939 年间不在苏联，否则这个比例数还要高。许多流亡者没想到墨西哥后来会成为他们的避难所，特别是那些因有共产党员身份而无资格进入美国的人都来到了墨西哥。其他南美国家的政府不像墨西哥的卡迪纳政府那样好客，不过巴西、阿根廷和智利都曾让某些名人来避难。在智利圣地亚哥出版的刊物《德意志杂志》(Deutsche Blätter) 有一条刊头语“支持欧洲的德国，反对德国的欧洲。”这一时期出版的最重要的新刊物是纽约的《建设》(Aufbau)。

流亡者的文学活动更加分散，这种情况加重了所有德国流亡作家面前的困难。通讯联络也比以前更加不便；德国境外的德语读者也更加分散，甚至也更加依附于当地的文化 (acculturated)。既然许多读者已经放弃使用德语，作家也同样感到了压力，只好让他们的作品用其他语言出版。那种迫使他们接受同化、放弃对德国的怀念和在纳粹垮台后回归德国的想法的压力很强大。但许多人仍然想着德国。他们对德国问题的思索无法避开政治方面，因为德国已无法恢复她在纳粹上台前的模样。所以这时期的小说比以前更倾向于暴露纳粹统治的脆弱，指示那些足以表明旧时代将要结束、新时代将要开始的例证。例如阿尔弗雷德·纽曼的《他们六人》(1944 年) 即根据《时代》杂志 1943 年 6 月 14 日登载的一篇介绍慕尼黑学生界的白玫瑰抵抗组织与汉斯及索菲·斯古尔联合的故事创作的。他有意识地采用了那些足以显示德国国内确实有人在准备进行一场并非势均力敌的斗争以抵抗暴君和暴行的事实。海因里希·曼描述了利迪斯大屠杀。利昂·孚希特万格写了一本表现法国抵抗运动的小说，布莱希特将其改编成剧本《西蒙·马查德的幻觉》。布莱希特的《帅克》以希特勒迷失在莫斯科郊外的雪野上结束。早在 1941 年，约翰纳斯·R·贝歇尔就开始写他的史诗剧《冬天的战斗》，这是

最早以戏剧形式表现战争的作品之一，其内容是反映希特勒征战史上的重要转折点——进攻莫斯科的失败（与拿破仑一样）。西奥多·普利维叶（Theodor Plievier），这位在苏联度过了将近十一年的流亡生涯的作家，从1942年11月到1944年9月，就在战争实际进行的过程当中，逐日写出了他的小说《斯大林格勒》，又定期逐段发表出来，——一项令人难以置信的创举。对德国状况的最后阶段进行反映的标志是一些重要作家写出了大量对这一时代进行总结的作品。有时这类作品采用自传的形式，例如海因里希·曼的《拜访一个时代》（1946年）和路德维希·雷恩的《衰落中的尊严》（1944年）。斯特凡·茨威格的《昨天的世界》（1944年）正好在作者六十岁生日的前夕写完。他用此书为奥地利也做了一个总结，不是表现个人的经历，而是表现心灵世界；最后形成的是一幅从1880年到1939年间欧洲历史的画卷和他所认识的欧洲伟人的画像，揭示了这个天翻地覆时代的走向：

“我能为古老的奥地利做的主要事情是描绘一幅画卷，表现她的形象以及她对于欧洲文明的意义。”

不过有些作者仍愿意采用小说的形式。这种“德式寓言”最令人称奇的例子是托马斯·曼的《浮士德博士》。把这部鸿篇巨制说成是寓言或许并不恰当，因为托马斯·曼并不是要用“追根溯源”（Ahnensuche）或“查祖宗”的办法把从路德到俾斯麦甚或更远的人物都当作预示性人物揪出来谴责一番，以找出国家社会主义的源头。托马斯·曼关心的显然是德国的性质，是德国在哪里出了错，但他并未把读者拖入经济、政治、意识形态、群众集会、集中营、毒气室等问题中。小说复杂的总体格局中包含了纳粹德国的生活现实，但这并不是作者关心的主要领域。小说的主要意念，即一位艺术家的邪恶财产，完全不具有政治性。这一意念可追溯到1901年。后来因为添加了音乐和尼采的内容，才算给小说加入了政治性成分。四十年代后期，当他决定写作此书时，那位哲学家的名字已经和瓦格纳的名字一样被国社党歪曲地利用过了。大量德国文化成果，包括歌德的《浮士德》都遭遇了同样的命运。在1943年5月与阿尔弗雷德·纽曼的一次谈话中，托马斯·曼明确提出了他最后的构思：

“从文化危机的种种难题跳跃到与魔鬼签订的协议，一个受到空虚威胁的骄傲灵魂渴望从所有的束缚下彻底解脱出来，无论花怎样的代价；进而指出在崩溃达到高潮的毁灭性安息与法西斯的迷醉之间存在的相似之处。”

托马斯·曼不再写他钟情的艺术家和资产阶级的题材；他现在是在艺术天才和可怖的政治现实之间进行隐喻性比较。

托马斯·曼所运用的技巧是蒙太奇。他读到或经历到的各种事情，无论是现实中的，还是历史中的，无论是个人方面的，还是文学方面的，都被组织到一起，加以精心的安排。第三帝国是一个出发点，但重叠起来的各段历史又把自宗教改革前夕以来的德国历史勾画出来。因此，现实的影子始终在全书中浮现，主要是通过一个叙述人随时插进来的评论导入。这位叙述人居住在巴伐利亚的一个小镇上，远离政治活动的中心。德国的城市遭受着空袭、火箭落到伦敦、盟军进入法国、德军撤出俄国、德国最后面临着无条件投降和盟军的占领，——这一连串的事件书中都有涉及，但没有一件得到完整的叙述。托马斯·曼对这些事件并无亲身体验，只能依赖报纸的报道和战事局的战况公报。虽然小说成功地给读者造成一种充实和全面的印象，仍有大量内容被省略。例如，第三帝国的整个时期几乎都被排除在小说之外，因为叙述者泽特布洛姆关心的是讲述一位名叫列弗库恩的

音乐天才的生平。这位音乐天才在 1930 年精神失常。泽特布洛姆直到 1943 年才开始讲他的故事。因此，纳粹的许多显要人物书中都没有直接的评论。在犹太人问题上，泽特布洛姆并不完全赞成希特勒及其同伙的行为，但他也未提及反闪族思想和“最后解决”的惨无人道。泽特布洛姆的儿子同情纳粹，按理说泽特布洛姆一定担心被家人出卖，但在福瑞星这个小镇上几乎见不到盖世太保的活动踪迹。第 25 章的标题是“盖世太保地下室的景象”，但这只是在非常曲折的意义上才是真实的。书中提到慕尼黑学生的抵抗，即 10 月 20 日刺杀希特勒的行动。但托马斯·曼所关注的终究不是展示德国人的这种性格侧面，他也未打算论述德国人理性的、民主的力量及社会主义和工人阶级政治活动的力量。托马斯·曼在德国和国家社会主义之间进行比较也不是要生硬地展示大财团和法西斯主义之间的潜在联系。小说在一处世外桃源里启动，转而涉入心理学、神话学和鬼话学（demonology）的领域。与魔鬼达成的协议不是 1848 年后资产阶级和容克地主之间达成的那种协议，也不是保守势力和资本主义势力达成的那种协议。托马斯·曼是在较高的文化层次上进行操纵，在早期德国传说中的浮士德、歌德笔下的浮士德、音乐及其他艺术、政治、对其他浮士德式的人物如丢尔、贝多芬、尼采等的回顾、自传材料、宗教、神学之间自由穿梭。小说没有过多地思考“德国人的灾难”，而是把注意力更多地放在文学技巧、象征、材料和结构等方面。对这种情况勿需感到奇怪。作为一件艺术品，这部小说是体现了托马斯·曼创作特色的一部杰作，极端的保守和极端的新潮在这里融为一体。如果把这部作品看作对所发生的一切的解释、对为什么善良的德国人会屈服于其天性中的黑暗面的解释，或看作作者对文化问题思考的结果，这部小说远不能令人满意。但是，这部小说以及与这部小说非常相似的黑塞的《玻璃珠游戏》在战后才出现，因此，它对驳杂材料的容纳正是战后文坛景观的一部分。严格来讲，它并不能算纳粹时代的作品。

第十一章 流亡作家的戏剧创作

对于德国流亡文学，一般人都把注意力主要放在小说方面。在戏剧领域，布莱希特最受重视，但通常大家也不去探讨他的作品是在哪儿写成的，它们在首演时使用的是哪一种语言。三十年代另外还有几位剧作家有点名气。伍尔夫的《马姆洛克教授》曾在世界各地的舞台上和银幕上上演。但后来这些作品都因“事过境迁”而被遗忘或忽视。布莱希特的童话剧和寓言剧流传下来，而含有直接的反纳粹倾向的剧作则被弃置一旁。尽管在流亡中创作剧本存在着众所周知的困难，但魏玛共和国时期戏剧界拥有的活力并未在 1933 年突然消失。多种戏剧形式都获得了发展，证明活力在流亡中仍得到了传承。最近的研究表明，有不下四百二十名流亡剧作家分布在四十一个国家。东柏林艺术院保存的资料也证明，他们创作了 724 部舞台剧、108 部广播剧和 398 部电影剧本。显然，想要阻止戏剧家们写戏是根本不可能的。最近出版的《德国流亡戏剧——1933—1950》(Deutsche Exildramatik 1933—1950) 一书提供了这方面的某些材料(至少是一些经过缩编的材料)。这是一本有特殊价值的书，因为它把人们的注意力引到已被布莱希特巨大影子掩盖过久而又颇值一提的戏剧家身上。这些研究已证明，剧作家们不仅克服了创作条件的困难，写下了大量剧作，而且流亡的处境对他们创作的戏剧也产生了影响。特别值得一提的是，剧作家们避免去写那种前卫的、较为直露的实验性政治史诗剧，而普遍转向写传统的亚里士多德式剧作。布莱希特和皮斯卡托的那种耗资甚巨、结构复杂、带有音乐性、纪实性和政治性的剧作对魏玛共和国的戏剧产生了重要影响，但这种耽溺于自我的戏剧再也不可能上演了，需要尝试某种更有节制的戏剧形式。费迪南德·布鲁克纳(Ferdinand Bruckner)的剧作《种族》(1933年)是皮斯卡托—布莱希特式史诗剧中给人印象最深的一部。布鲁克纳曾是魏玛共和国时期最受欢迎的剧作家之一，特别是他的《罪犯》(1927年)和《英国的伊丽莎白》(1929年——1930年)等剧为他赢得了国际声誉。但他在 1933 年 2 月离开德国后，再也没有名声大振过。他在决定离开德国之后，立即动手写作《种族》。该剧在再现德国当时的气氛方面取得了引人注目的成功。剧名已经表明，种族问题是此剧的核心。但该剧情节并不复杂，其内容的实质是国家社会主义对青年人的冲击。剧中五个主要人物除犹太姑娘海伦外全是德国一所未提名的大学的医学专业的学生。情节发生的时间是 1933 年 3、4 月间。罗斯洛是一位总是留级的学生，所有考试无一例外地失败。但随着国社党的兴起，作为一名老资格的纳粹分子，他也掌握了学校的大权，而犹太教职员和学生则被开除出学校。犹太学生西格尔曼遭到打骂，被迫离开了这个国家。卡兰纳的女朋友海伦是一位与国社党关系密切的犹太肥皂制造商的女儿。这种安排使作家有可能挖掘父女两代人之间的冲突。犹太富翁拒绝承认国家社会主义于他的民族不利，这就增加了剧情的复杂性。在日耳曼族小伙子卡兰纳被纳粹运动的迷魂汤灌得晕

头转向时，犹太姑娘海伦和他做了几次涉及范围很广的谈话。布鲁克纳意在揭示年青的理想主义者怎样变成了凶暴的纳粹恶棍。卡兰纳参与了纳粹针对西格尔曼采取的“行动”。但当罗斯洛逼迫他放弃海伦时，他杀死了罗斯洛，自己则被前来抓他的纳粹军队带走。与这种通俗剧式的情节相比，更重要的地方在于布鲁克纳结合一次大战的后果、凡尔赛和平条约的影响、通货膨胀和大萧条的冲击，深入揭示了国家社会主义对日耳曼“失落的一代”的吸引力。“德国”是振奋他们精神的关键字眼，这是音乐、学术和哲学构筑的德国，是一个用精神和同胞之情凝聚起来的民族的德国。与此相对照，一个犹太人，用那位啤酒店里的律师带有煽动性的话说就是“等于民主、唯物主义、自由主义、共和主义、和平主义。”元首的神话也编造出来了，——希特勒这位画家、这位伦勃朗、这位纯朴的战士正在为德国的崛起而受难。施莱格特也被抬了出来，被誉为“新国家的第一位英雄”，“是日耳曼青年旷古未有的榜样。”在国家检察官大放了一通臆语后，所有人跟着罗斯洛一起唱起来：

我们与元首心心相印，
我们与元首喜忧相通。
熬过奴役与死亡的漫漫长夜，
日耳曼民族已经觉醒。

这并不是剧中唯一一次幻觉大爆发，实际上布鲁克纳在剧中自由运用现实主义风格、表现主义风格和古典风格的语言以表现敏感的青年迅速变化的情绪。这种手法可以取得极佳的效果，但也可能支持这样一种解释：如果卡兰纳这样的青年能迅速由民主派变成纳粹，然后再变回来，那么他们对元首的信仰就毫无坚定性可言，元首的追随者们会同样迅速地离开他。该剧贯穿始终的重要内容是对德国的讨论，这一讨论的高潮是剧终卡兰纳被带走时说的最后一段话：“千秋万代，德国永存。这也是我的德国：千秋万代，永难改变！”他否定了纳粹对祖国的专有权。

在“咆哮的二十年代”，德国戏剧界最有特色的剧种是社会问题剧。这种剧作成就最高的代表作家是弗里德里希·沃尔夫（Friedrich Wolf）他学过医，曾在一家药店当过坐堂医生。第一次世界大战爆发后，他凭自己的良心表示反对，因而被关进精神病院。他的第一部剧与当时迷狂的表现主义潮流很合拍，但他又在二十年代柏林新客观派的影响下发展了一种更为全面、更为现实化的风格。1927年他遇到了皮斯卡托。皮斯卡托肯定了他这种攻击性的文风。他的第二部剧作《赞卡利》（氰化钾）反映堕胎法引起的争议。该剧曾造成轰动。随后的几部剧作均以革命为主题。1931年他直接卷入当时的政治风潮。他建立的剧团只演出万根海姆的《捕鼠器》之类的宣传剧。1933年沃尔夫流亡到俄国。在这里他继续从事写作直到战争结束。他戏剧创作口号是“艺术是武器”。他的两部剧作——表现流产的维也纳工人起义的《弗洛里斯道夫》和反映共产党渗透到纳粹组织当中从事破坏活动的《特洛伊木马》——便是实践这种主张的产物。战后，他回到民主德国。和其他反法西斯作家一样，他在这个国家的公职部门也得到了一个大使的职位。他的作品现在已很少在西德上演。《马姆洛克教授的出路——西方民主的悲剧》（1933年）是沃尔夫对国会纵火案做出的直接反应。他这个剧本本来是为万根海姆的“1931演出团”（Truppe 1931）写的。但这个革命团体已解散，上演有诸多困难。所以此剧是在华沙用意第绪语第一次搬上舞台，后来又在苏黎世、特拉维夫、莫斯科上演。随后此剧风靡世界各地，成为流亡剧作中上演次数最多的一部。该剧的时间跨度是从1932年5月到1933年4月，纳粹掌

权和国会纵火案都在这期间发生。马姆洛克教授是一所医院的院长，是参加过一次大战的老兵，为他的祖国负过重伤，具有普鲁士人的责任感，思想观点保守。他完全不问政治，相信法庭，接受官方的观点。他与自己的儿子、年轻一代的代表罗尔夫有很大不同。罗尔夫是一名共产党员，与一个抵抗组织有联系；他的女儿是纳粹分子但由于是犹太人而在学校受到辱骂。马姆洛克教授自己在医院中也遭人陷害，被孤立起来，最后开枪自杀。这是他的“出路”。但他最后的台词指出罗尔夫的道路才是正确的。

作者是把《马姆洛克教授》当成一部宣传剧来写。这既给这部剧带来了力量，也造成了它的缺陷。情节的编造痕迹过重，人物性格简单化，未能充分、圆满地表现国家社会主义的兴起。所有纳粹分子都是机会主义者、野心家或盲目的理想主义者；而年轻的共产党员又太容易作出正确的回答。尽管有这些缺陷，这部剧的动人之处也很明显。马姆洛克教授是一位德高望重的人物，仅仅因为是犹太人就曾被降职、受人诬陷。作品不是通过政界或外交场上的大人物，而是通过新德国的种种变化对家庭生活的影响，对时代的冲突作出了集中的反映。这就造成该剧的戏剧结构既能打动人，又带有通俗戏剧的编造痕迹；既能引人同情，又能产生符合当时需要的效果。《种族》和《马姆洛克教授》两部剧之所以重要，不仅因为它们都是魏玛共和国戏剧界的两位一流剧作家对德国局势变化的直接反应，而且因为它们都曾在欧洲一流剧院之一的苏黎世剧院（Zurich Schauspielhaus）上演过，演员阵容十分强大，给观众留下了深刻印象。布鲁克纳那部表现犹太人在德国命运的剧作效果十分强烈，把瑞士观众彻底征服了。据一位演员回忆，演出时顶层观众席间突然爆发出一声恳求：“西格尔曼，西格尔曼，想办法救救你自己！”一年后，沃尔夫的剧作也被列入演出剧目，由该剧院导演雷瑟推出。首演时标明这是“一部表现当代德国的戏”。共产党员沃尔夫冈·朗霍夫饰演剧中年轻的共产党员。他本人就曾在纳粹的集中营里关了十三个月。其他演员的实力也非同凡响。该剧演出后获得巨大成功，演员不得不带上行李一晚接一晚地到各地巡回演出。瑞士的反动组织企图破坏演出，警察不得不出面提供保护。那些在德国行得通的捣乱方式在瑞士遭到了惨败。《马姆洛克教授》继续在世界各地高奏凯歌。苏黎世剧院在此后的流亡戏剧史上也发挥了巨大作用。该院不仅上演了凯塞写于流亡中的剧作《塔那卡战士》，还首次把布莱希特的《大胆妈妈》、《四川好人》和《伽利略传》搬上舞台。其中《伽利略传》的早期版本把这位伟大的大科学家表现成一名抵抗战士，他在一生中的关键时刻未能坚持维护理性，反抗黑暗势力。

古斯塔夫·冯·万根海姆（Gustav von Wangenheim）是著名演员爱德华·冯·万根海姆之子。他和父亲一样与麦克斯·莱因哈德合作，后又与皮斯卡托合作。后来他建立起一个非职业演员的社团“1931 演出队”，这一组织在 1933 年被禁。流亡苏俄期间，他多次参加戏剧演出和电影拍摄工作，并躲过了斯大林的清洗，最后返回民主德国，成了新的社会主义共和国的头面人物。他那种宣传剧体式很适合表现纳粹统治下的恐怖。这方面的代表作之一是独幕剧《地窖中的英雄们》（1935 年）。该剧的场景是一间冲锋队的卫兵室，纳粹们警惕地等待着，随时准备冲出去和共产党的抵抗力量较量一番。时间是在纳粹掌权后不久，抵抗力量尚未被完全摧垮，反对纳粹的起义仍有成功的希望。剧名中的“地窖”即是犯人们被关押、受折磨的地方，这样舞台下面传来的嘶喊可以对舞台上方的行动产生冲击作用。

约翰纳斯·乌斯滕（Johannes Wüsten）也是一位写宣传剧的剧作家，同时

又是一位画家。他的作品直到现在才被发掘出来。他曾和奥托·摩德索恩一起在沃普斯维德学习绘画，后来才转入文学和新闻界。他于1932年加入共产党。他领导的一个抵抗组织在高利兹一直活动到1934年。该组织的十二名成员有七名被处决。乌斯滕后来转移到捷克斯洛伐克，又去了法国。他最终在法国落入盖世太保手中，被判处十四年苦役，此时他已罹患肺结核。他去世于勃兰登堡的狱中。乌斯滕的大部分戏剧创作在他生前都未发表过，但目前民主德国正准备出版他的作品集。他的独幕剧《贝茜·伯希》（1936年）首次掲載于《发言》上时曾轰动一时。剧中贝茜的丈夫是一位抵抗运动的战士，被判处死刑（实际上已经被处死了）。剧作要回答的问题是她将如何对待这条消息。剧终时，她用握紧的拳头致礼，表明她已下决心不忘死者，继续战斗。彼德·马丁·兰坡（Peter Martin Lampel）在魏玛共和国时期就以写问题剧著称。他曾是一名自由军团的成员。这使他有从内部观察国社党早期的发展过程。他在共和国时期创作的《教养院里的暴动》使他声誉鹊起。这是一部十分感人的剧作，曾引发了一场全国性的关于如何对待少年犯的大讨论。他的《毒气弥漫在柏林上空》反映了德国国防军（Reichswehr）秘密重整军备的活动，遭到查禁，罪名是危及国家的安全和秩序。1933年后他仍留在德国，但最终还是被迫加入了流亡的行列。他取道巴厘和澳大利亚来到美国。1945年后，他未能在战后的新德国重新引起注意。他的《纳粹末日》是一部很有意思的剧作。这首先是因为作品的背景是帝国首相府；其次是因为它的人物是党卫军的元首贴身保镖；第三是因为情节发生的时间是在元首的地下大本营即将崩溃的时刻。剧中极富启发意义的地方是党卫军成员最后讨论到纳粹领袖们对德国的背叛。所有德国式（Deutschtum）的梦想都已破碎，罪孽已经暴露无遗；所有长着眼睛的人都看到了祖国的屈辱，即使这些与希特勒最接近的人也不例外。

托勒在为筹集“西班牙救济基金”而奔忙的同时，还写下了《海尔牧师》。这是沃尔夫的《马姆洛克教授》之后唯一一部较重要的宣传剧。该剧酝酿、创作于作者在纽约、巴塞罗那和开绥（Cassis）辗转、漂泊期间，这种情形在作品中留下了印记。作品首先是以斯蒂芬·斯本德和休·亨特的英语译本发表于1933年，等德语版发表时又不得不对结尾进行修改。托勒此剧的主题是国家社会主义与宗教的冲突，此外还有战胜恐惧的问题。海尔揭露纳粹本质的行动很像“另一个德国”的一员马丁·涅莫勒（Martin Niemöller）。后者于1938年被捕，经过一次激动人心的审判后被作为希特勒的钦定罪犯送入萨克斯豪森集中营，后转送达豪。海尔牧师也是直言不讳地反对纳粹政权，但该剧把场景几乎完全限制在个人生活和家庭生活范围内，因而其力量受到削弱。海尔被关进集中营后又逃脱出来，最后回到讲坛再一次发表反对当局的布道。这部戏显然与托勒早期的表现主义创作，尤其是他的《变形记》有某种内在联系，但是其风格及其对主题的处理方式更接近现实主义。托勒这时面对的是英美观众。他放弃了令人费解的先锋派戏剧构思，回归传统的亚里士多德式的故事剧。剧中有吸引人的情节，人物性格也可以理解。有关集中营的素材（照托勒自己的说法）受到艾里希·穆塞在奥兰恩堡被杀害的消息的影响。他还接受了1934年在列宁格勒遇见的布莱德尔的建议，在集中营一幕戏中唱起了朗霍夫的《沼泽战士之歌》。该剧的意图显而易见是激励对国家社会主义的抵抗。然而，通俗剧、家庭剧、情节剧的那些众所周知的缺陷也损害了该剧的价值，其结尾尤其孱弱。1940年，该剧在英国被搬上银幕，导演是罗伊·鲍尔庭。舍伍德·安德森为照顾美国观众，特意为此剧写了一篇序，由伊莲诺·罗斯福朗读。尽管有这些措施，无论是电影还是原剧，都未产

生沃尔夫那部剧作的影响。海尔和马姆洛克之间有一些相似之处：两人都是保守派，都不问政治，都只是在国家社会主义的恐怖破坏了他们的家庭生活时才觉悟过来。主要的差异在于沃尔夫的动机和目的都是政治性的，他涉及的是犹太人问题，又用共产党的答案作出回答；而海尔从他那基督教讲坛上发出的最后呼吁太含混、太空泛、太个人化了。倘若海尔如前面所说代表了“另一个德国”，那么要把全世界的注意力吸引到已变成一座集中营的德国上来，这篇呼吁显然不够有力。托勒的那种和平主义用来对付纳粹的恐怖不合适。当时所需要的是一种比海尔以及他的朋友、从军医团退伍的将军所能采取的抵抗更为积极主动的抵抗。

并不是创作于流亡中的所有剧作都有直接的政治意图。在一个对政治及政治的后果见识得太多的时代，“躲避”政治实际上是一种正常的反应。另外，政治形势的变化如此迅速，以致于一部政治性剧作尚未完成就被实际发生的事件抛在了后面。在这个时期，无论是在德国国内还是在海外，都可看到传统的古典形式在叙事作品和抒情作品的创作中延伸，戏剧也同样更接近普通人、更趋规范化。一直等到1938年方才离开德国的格奥尔格·凯瑟放弃了他的表现主义风格，却仍在避免像《拿破仑在新奥尔良》（1937—1941年）、《梅杜萨之筏》（1940—1943年）等反法西斯剧作所体现的粗糙的现实主义。甚至他的反战作品《皮脑袋》（1928年）也是高度风格化的。鲁道夫·莱昂哈德和弗里茨·霍克瓦尔德也采用了这样的策略。郝瓦斯在魏玛共和国时期从未回避过当代的课题，在流亡期间也更趋向一般性的主题。郝瓦斯在喜剧创作方面也颇有成就。这种形式在三、四十年代曾显得很有发展前途，但只有布莱希特的《潘提拉》在实践和理论两方面都表现出了独创性。布莱希特发展了社会主义喜剧的观念；而和他一起流亡的同行们则力避任何困难和风险，继续创作那种能给窘迫的时代带来娱乐的“消闲喜剧”（Doulevard comedy）。为了增加演出机会，就要深入了解不同文化的喜剧传统。因此德国剧作家们经常与他们立足其中的国家的专家合作。哈森克利夫、托勒、冯·万根海姆在喜剧创作方面的成就都不突出，真正取得成功的作品却出自一位谁都没想到的作家之手。这就是弗朗兹·沃尔费尔（Franz Werfel）的《雅克布斯基和上校》。作者称这部作品为“悲喜剧”（comedy of a tragedy）。弗朗兹·沃尔费尔的创作很有成就。早在表现主义时代，他就以诗作名世。他的倡扬和平的《特洛伊妇女》曾在第一次世界大战中的德国引起很大轰动。在整个魏玛共和国时期，他的历史故事、传记和戏剧创作取得了骄人的业绩。他曾在劳埃德发誓，倘能逃出纳粹之手，他一定要写伯娜德特。他说到做到，长篇小说《伯娜德特之歌》及同名电影风靡世界各地。后来他又转向短篇小说（novella）这种德国传统文学体裁的创作。《皇家比赛》等短篇表明他身手不凡，甚至写这种体裁的大师沃纳·伯根格伦也有所不及。此后他这颗星便黯淡下来，他的短篇小说被看作是哗众取宠之作。而且战后英美传统的短篇小说（English-American short story）取代了德国传统的短篇小说（novella）。然而单凭这部喜剧沃尔费尔就不会被人遗忘。它的成功有许多原因。在战争最艰难的时期，这部戏给观众带来了希望和乐观精神；剧中充满了讽刺、机智和幽默；同时，此剧还反映了许多被迫凄凄惶惶奔走于欧洲各地的流亡者的命运；它和西格尔的《辗转》一样如实表达了对处在纳粹威胁之下的法国的印象；此剧还涉及到犹太人的命运。这部富有特色的剧作之所以能获得成功，一个最重要的因素或许就是它是围绕着两个意味深长的人物结撰的。这两个人物一是那个强横的波兰反闪族主义贵族兼骑兵军官（电影中由裘德·尤根饰演），一是那位机灵的犹太商人（由丹尼·凯耶饰演）。该剧便是依靠这两个人物在实行明星制的商业戏剧圈打响。事实上，该剧在百老

汇的演出受到公众和批评家的共同喝彩，这或许是因为这部本已无甚锋芒的喜剧经过美国幽默专家 S·N·伯尔曼（S. N. Behrman）的加工变得更加敦厚。

沃尔费尔的这部剧作是以对比为基础：波兰骑兵军官和商人的对比、天主教徒和犹太人的对比、诗与散文的对比。除了这些内容，沃尔费尔还提供了一个间谍故事和一个爱情故事（两个男人争夺同样拥护法兰西的玛丽安娜）。穿越法国的旅行是靠一部奇妙的汽车进行的；雅克布斯基和犹太人表演了一个又一个奇迹。从一开始，作者就反反复复地要观众放心，这是一部“没有深意、不觉沉闷、不难理解”的剧作，其中“并无任何象征意义”。这并不完全符合实际。他的创作旨在战胜阶级、种族和宗教的偏见，表达一种容忍和接受他人的信条，这一主题是十分明显的。在剧中，沃尔费尔满不在乎地利用视听效果、隐喻性形象和民族化的戏剧程式打破作品的现实主义表象。他有意识地以游戏的态度来写戏，从不允许剧作的调子过于深沉。因此有人指责他把悲剧性境遇庸俗化，拿千百万人的命运开玩笑。实际上该剧的背景中自始至终都存在着真正的悲剧。沃尔费尔本人就亲身经历过许多悲剧；他作为一名犹太人的自身经历就足以反驳任何对“浅薄”的指责。雅克布斯基先是由波兰逃往德国，又由德国逃往奥地利，再由奥地利逃往捷克斯洛伐克，又逃到法国。如果他能活下来，最后他会逃往英国。该剧的故事情节发生于 1940 年，当时大屠杀的恐怖阴影尚未笼罩上来。

当法国变成大批流亡者的陷阱、沃尔费尔只好冒险逃离此地时，俄国似乎可以提供理想的避难所，至少对那些接受了流行的意识形态的人来说是这样。然而，尽管朱利尤斯·海（Julius Hay）和古斯塔夫·冯·万根海姆等人在此地并无什么不适应，那种要求向社会主义现实主义看齐的压力还是表现出对真正的独创性的妨碍。在苏联写出的剧作经不起时间的考验，虽然像海的《财产》一类传统型剧作并不像布莱希特说的那样糟糕。社会主义现实主义未能促进流亡戏剧的发展，继承魏玛共和国富有成就的历史剧传统的种种努力也同样归于失败。当时这类戏剧的创作仅仅以其数量大而具有一定的意义。十分奇怪的是，那些逃出纳粹魔爪的故事尽管非常适合写戏，以流亡为题材的戏剧创作却未产生出杰作。只有彼德·马丁·兰坡的《没有护照的人》（1936 年）较有意思。这首先是因为该剧反映了流亡者在瑞士的状况；其次是因为剧中有个纳粹人物想让国外的人们相信“好德国”是存在的。弗里德里希·沃尔夫也写了一部名为《最后的排练》的戏，表现的是瑞士为取悦纳粹，对那些从第三帝国逃出来的人实施严格限制的情况。该剧的情节批评了苏黎世剧院对德裔演员和艺术家的剥削，但这家剧院仍发展成为首屈一指的反法西斯剧院，专门上演反法西斯戏剧；布莱希特伟大的寓言剧都在这家剧院首演，很令人称道。门涅梅尔和特拉泼在给他们对 1933 年到 1950 年间德国流亡戏剧的研究作结语时特别提到郝瓦斯的喜剧《费加罗离婚》。该剧无论是其主旨还是对费加罗这一动机的处理都与反法西斯或反纳粹没有特别的联系，然而这一时代所有有代表性的话题仍在剧中得到了表现。该剧的高潮是表达了这样一种认识：流亡意味着流亡者不仅要面对一个用恐怖来对付他们的“祖国”，还要面对以相差无几的面孔对待他们的异邦。

布莱希特之所以名扬四海，固然是因为他早年创作了像《巴尔》这样的表现主义剧作，以及与库特·威尔合写的《三分钱歌剧》，同时也因为他创作的教诲剧（didactic plays）。但最主要的原因还是他在 1933 年到 1947 年流亡国外期间创作的伟大剧作，——伟大的寓言剧。这些作品是史诗戏剧和间离效果的典范。《伽利略传》、《大胆妈妈》、《四川好人》、《本提拉》、《高加索灰阑记》等剧作，或在时间上退回到三十年战争，或把背景放到意大利的文艺复兴时期、中国、芬

兰、高加索，——都与今日德国不沾边。在所有这些剧作中，布莱希特都以马克思主义者的面目出现；他从马克思主义的观点出发处理重大问题，但他并非去图解。这样就造成了革命的思想往往被人忽略，而剧作本身则变得有趣而无锋芒。由于各种原因，布莱希特的其他剧作未引起重视。这些所谓的反法西斯剧作包括《圆脑袋和尖脑袋》、《阿图罗·于》、《主宰种族秘史》、《西蒙娜·玛卡德》和《帅克》，它们并非不应被人忘却的经典之作，却也是布莱希特流亡期间的创作的重要样本，因为这些作品或直接明了或隐晦曲折地表现出了与希特勒及新德国的关系。这些剧作中《圆脑袋》一剧大概是最不成功的一部。此剧是莎士比亚《一报还一报》的改写。从布莱希特本人对待国家社会主义的态度来看，此剧对希特勒的处理颇有意思。和布莱希特的其他许多剧作一样，此剧也有不同的版本。在第一个版本中，希特勒式的人物是一个被欺骗的狂徒，真诚地相信他所企求的东西。而在后来的版本中，布莱希特则把这个信徒变成仅仅是现存权力机构的一个工具。也就是说，布莱希特自己也拿不准该怎样去塑造希特勒式的人物。他不愿过分地把他刻画成一个狂热的信徒，但把希特勒这种大权在握的人仅仅刻画成统治阶级或其他任何人控制的木偶显然也说不过去。事实上，布莱希特陷入了当时共产党的政治混乱中，他是在追随党的路线，——或是国社党迅速垮台，或是传统、保守的右翼势力重掌政权。他看不出纳粹将会逐渐壮大，而且这个专制政府一旦巩固下来就会粉碎一切右翼或左翼的反对势力。布莱希特在对反闪族主义的理解上也犯了致命的错误，他只是把这种思想看成是纳粹为把工人从反对资本主义压迫的斗争中分离出来而实施的一个诡计。他无法想象一个纳粹富翁会去告发一个犹太阔佬，所以他用一句双关语“Reich zu Reich gesellt sich gern”（既可理解为“有钱人是一家”，也可理解为“有钱人和帝国合得来。”）。更有甚者，此剧中的暴君被统治阶层赋予全权。对于希特勒这种人，没有必要去追问他是怎样掌权的，怎样才能制止他掌权，或对它的抵抗是否存在。在《西蒙娜·玛卡德》一剧中，布莱希特又把剧情转移到法国。剧名中的西蒙娜实际上是一位圣女贞德式的人物，带有一种民族主义的味道。帅克，另一部反纳粹戏剧中名字与剧名相同的人物，他也绝非英雄，——他在第一次世界大战中幸存下来，在第二次世界大战中还是尽力要活下来，虽然完成这项任务此时已困难百倍。《帅克》以一场“在高层”的序幕开始。希特勒、戈林、戈培尔和希姆莱正围着一架地球仪安排新的征服计划。军乐在演奏。所有人物形象都漫画化了，与生活实际比都被放大了，只有戈培尔与生活实际比被缩小了。沉思中的希特勒不由自主地出了声。他大声念叨着欧洲及德国的普通人对他有什么看法。希姆莱向他保证，普通人满怀热情。但追随希特勒的普通人真的满怀热情吗？在《帅克》一剧中我们看到了这样一个普通人，——“一个天才的傻瓜”，他能腐蚀垮任何国家。他不是抵抗战士，他不与纳粹作对，——实际上他总是同意纳粹的观点，但这样一来，他又在某种程度上暴露了这个政权的荒诞性。这并不能阻止希特勒掌权，但这是一种瓦解斗志的方式，可以有效地打击所有与希特勒及纳粹合作的人。

但最主要的问题是希特勒怎样掌握了政权，他是否能在某一时刻被某个人、某种方式阻止。这些都是《阿图罗·于可以抵抗的崛起》所提出的问题。当然剧名也指明了此剧并未直接刻画希特勒。与以往一样，布莱希特采用了曲笔，——他既未直接去写希特勒，也未明明白白地揭示怎样才能阻止他。从目前所知的《于》剧的创作情况看，作者原来的创作意图就是要写一部针对希特勒的讽刺剧。但当作者第一次产生这一意念时，背景并不是在美国，风格也有所不同。最初布莱希特想用意大利文艺复兴时期的文体风格表现一个意大利恶棍。他在1934年

9月（即布莱希特流亡的最初阶段）开始构思这个剧本时正是顺着这一方向展开的。用散文写成的梗概被保存下来，甚至“于”（Ui）这个意大利名字在初期已经出现，正符合用意大利文艺复兴时期的文体风格写作的构想。布莱希特心里大概是想写一部明白无误的讽刺剧，把希特勒刻画成西萨里·博尔吉亚（Cesare Borgia）式的人物。在“于”和“退”（Tui）两个名字之间也有某些联系，因为布莱希特在这一时期曾与瓦尔特·本杰明讨论过这两个名字。布莱希特在1935年到纽约旅行，亲眼看到了黑帮之间的战斗。这座城市因为要分配被禁售的烈酒而被分割开来。一般研究者都认为，1935年对纽约的这次访问在布莱希特的心中留下了深刻印象，他根据这种印象为他的剧作勾画出了他自己的美国。事实上他的确在那里，并亲眼看到了所发生的事情。回到家中后，布莱希特用三个星期写完了这个剧本。和他一样对黑帮感兴趣的儿子斯特凡给他提供了帮助。布莱希特又化了些时间对作品加以润色，但总起来看此剧写成的速度是够快的。这完全不象布莱希特。他喜欢反复重写和修改，写作速度之慢是出了名的。而这次他似乎是迅速写成了整部戏，然后把手稿送到美国，希望在这里被译成英文出版后能很快被搬上舞台。由于《阿图罗·于》写得太快了，所以长期以来大家都未把这部戏看作是布莱希特流亡期间的经典之作，只觉得作者在这上面化的精力不多而忽略并撇开了这部戏。大家还认为，此剧是未完成的作品。因为据了解，布莱希特曾打算扩展剧情，一直写到大战爆发。这意味着此剧的内容还包括西班牙内战、慕尼黑条约及随之而来的“占领”、侵入波兰和法国沦陷，而不是像现在这样，只反映了从国社党上台到德奥合并这一段时间。布莱希特自己也承认这一切不可能被搬上舞台或被这样一部剧作包容。实际上当时此剧的哪一部分也没被搬上舞台。作者是把它当成反击希特勒的武器来写的，是用怪诞的手法揭露希特勒，但直到希特勒快如流星的发迹在灾难中结束后，此剧才得见天日。此时人们又觉得这部戏恍若隔世了。也有人认为布莱希特的反法西斯倾向将他引入歧途，使他抛开了他在流亡中已经写出或将要写出的杰作所采用的寓言手法，却转向了为配合当下现实而进行的粗浅尝试。除了此剧写得过快之外，另一个于此剧不利的因素也是显而易见的，这就是此剧从未为演出进行过修订。作者死后此剧才发表出来，并被搬上舞台（看演出的效果与阅读的效果有所区别），直到这时，这部剧作才显示出它在舞台上不同寻常的力量和生命。批评家们错了。此剧绝不是布莱希特最孱弱无力的作品，相反，它已在舞台上证明它是作者最成功的作品之一。特别是于这一角色，是一个能带出伟大演员的角色。这是一出诗剧。它显然是利用历史材料，再发挥成一种文学的戏拟。这方面最突出的例子是第七幕。在这一幕中，布莱希特对莎士比亚剧作的潜在内容作了淋漓尽致的发挥，如马克·安东尼的演讲就是模仿布鲁图斯刺杀凯撒时的演讲。布鲁图斯诉诸群众的理智，而安东尼则诉诸群众的感情。这段演讲放在这里效果十分突出。它不仅是一个修辞的范本，而且也实实在在地说明于（希特勒）已学会了做交易的技巧，——他不仅学会了怎样讲话，也学会了怎样利用文化的虚饰。从这段著名的台词中他学会了怎样做到词、意分离，怎样使一个词表达出与其原意相反的意义。于和希特勒一样成了歪曲文字意义的大师。同时，观众又在布莱希特的推动下认清了这种伎俩，听出了利用语言技巧制造的谎言。在另一幕中，布莱希特又利用序幕中的材料来表现于和莎士比亚笔下的恶魔杀手理查三世之间的相似之处。其他一些地方还有歌德的《浮士德》的影子。探讨一下布莱希特为什么要用诗体写他的这部剧作、为什么要把希特勒变成美国的黑帮分子、为什么要利用他人剧作来包裹一切是很有意思的。这些问题会得到不同的回答。其中有一点是：他不仅仅要求能动地利用传

统，同时他的目的也是要通过加上一层层低级、庸俗的情调暴露那种过时的、保守的、自命不凡的古典文化。另外还有一个原因，——纳粹在利用古典作品为自己的目的服务方面是世人皆知的：他们垄断了文化。戈林娶了一位女演员，结果变成了德国戏剧界的太上皇。他喜欢为自己的残忍罩上一层文化的虚饰，不管这层虚饰是从莎士比亚、歌德那里来的，还是从席勒那里来的。戈林在洗劫欧洲的美术馆、敛聚其藏品方面也是出了名的。布莱希特的这种戏拟手法不只是拿古典作品开玩笑，也是要提醒观众，高层次的文化常常被利用来掩盖事实。至于为什么所借用的材料主要来自戏剧领域，这里的回答是：纳粹德国已经把自己戏剧化了，它本身就具有戏剧性，它所欣赏的就是那种高雅的、凯撒式的新古典主义文风。布莱希特突出国家社会主义的戏剧性正是要戳穿神话。剧中所表现的于是一个好装模作样的人，他已经学会了怎样行、立、坐、说话。他发表演讲得预先排练；他的演讲不是真诚的，不是发自内心的；他能够像演员一样由咆哮、嘶喊迅速转成讨好、辩解和规劝，——一切都是为了影响人民，使他们臣服于他的意志。希特勒是煽动家（Trommler），他善于发挥语言的效力。布莱希特所要表现的就是这样一个希特勒。但剧中的希特勒并不仅仅是这样一个角色，在他劝说道格勃罗接受贿赂时，他的行为也像个屠夫。他是在演戏，那热泪盈眶的样子是装出来的。甚至道格黛茜出场时也在背诵她用心学会的话：她也在演戏。世界被表现为一家戏院，一家演出战争——一场全面战争——的戏院。这是布莱希特式戏剧的一个要素，即永远也不要让观众忘记他们是在看演员表演。通过运用戏剧对比、对古典原著的戏拟、对表演的意识，幻觉被打破了，间离效果产生了。但剧中并不仅仅使用戏剧化意象，多次重复的词语也可帮助观众进一步追寻布莱希特的意图所在。譬如，元首不断地要求信任，但他本人却显然一个人也不信任。他还要求牺牲和信仰。针对这种盲目的信念，布莱希特请出了理智的怀疑精神。于的黑帮必须提供的东西是“保护”，但自相矛盾的是，他们先是制造混乱，而后又呼吁法律和秩序。结尾时，“于”保护起了每一个人，不管他们是否需要保护。任何于此有碍的人都要在脸上抹上白粉，再处死。于击败了德高望重的、一身清白的政治家道格勃罗，击败了财力雄厚的大商人，俘虏了小商人，最后他的权力控制了每一个人，提供了强有力的领导、法律、秩序及钢铁般的保护。他怎么做到这一点？是靠环境吗？是靠世界局势吗？是靠经济萧条和通货膨胀吗？金钱当然是很可爱的，但即使这样，商人们起初也没有利用他的想法。他们试图通过腐蚀道格勃罗来达到目的，——正是这种政治界的腐败为于提供了机会。他随即制造了混乱局面，借机扩充了实力。癌细胞扩散开来。怎样才能制止于？如果托拉斯没有首先使用违法手段会怎样？如果社会中的懦夫少一些会怎样？如果有人不吃他那一套而奋起反抗会怎样？如果每个人都不袖手旁观、指望别人会怎样？如果职业阶层、法官、警察、医生、记者不曾那么早就让步会怎样？有人曾问过，工人阶级在哪里呢？那表现得和于（希特勒）真正对立的马克思主义的无产阶级在哪里呢？有反对希特勒的工人阶级，但也有向希特勒欢呼的工人阶级。倘若去表现工人们与武装的黑帮战斗那将是很幼稚的。剧中所表现的是于（希特勒）专门向小商人，即小资产阶级要求支持。剧中没有明确表现出来的是究竟应该怎样做才能抵抗于。此剧被称作戏拟剧，但这并不是说该剧是一种有明确意义的戏拟。正相反，它与作者在此后的流亡过程中创作的那些更伟大的戏剧作品的那种结局开放的结构更为接近。于应该被遏制，但究竟怎样才能做到这一点，观众不得不自己去作出结论。这同样适用于该剧的主角于本身。布莱希特明白，塑造于这种人物形象需要冒风险，因为观众到头来可能会欣赏于这种人。观众对《小凯撒》

这种表现黑帮的影片就是持这种态度，尽管（或许正因为）片中的恶棍冷酷无情，观众还是对他很欣赏。布莱希特的于是一个很滑稽的小人物：他多虑、消极、做事缺乏耐性、会突然干出一些疯狂的举动。他似乎被别人操纵着，似乎仅仅是一个被线拴着的木偶，但他又摇身一变，成了主宰者。他说他有计划，但这些计划似乎又是拾人牙慧。布莱希特没有点明他脑子里都想些什么，也没有点明他除了相信自己外还相信什么？要想根据此剧勾画出纳粹世界观（Weltanschauung）的画像无疑是不容易的。当然，有人会提出异议，认为布莱希特的意图就是要表明没有哲学，只有空虚，希特勒的力量源泉就在这里；他不相信任何东西，这样他就能做到说变就变，——这就是他的过人之处。可以把于演成查理·卓别林式的人物，一个滑稽人物，但最终他是丝毫不滑稽的。于给人造成印象靠的是表情、神态。他能在很短时间内给人留下印象，但他仍然是一个让人难以捉摸的人物。尽管这样，这一角色仍然被证明是现代戏剧中最有魅力的角色之一，并未因时间的流逝而失去其现实针对性。因为，正如布莱希特在后来补加的一篇序言中所说，法西斯主义的危险依然存在：“它从其中爬出来的那个子宫依然有生育能力。”

《阿图罗·于不可抵抗的崛起》开始是作为讽刺剧酝酿，逐步发展成一种类似于《高加索灰阑记》那样的非现实主义戏剧。《主宰种族的私人生活》也有一个清楚的讽刺意向，但与其他反法西斯戏剧不同，它明显表现出一种单纯的、明快的写实风格，因而此剧在当时展开的现实主义大讨论中立刻派上了用场。这次讨论从总体上讲是与卢卡契分不开的。但在这场重大而又琐细的讨论中，他只是一位高高在上的大人物，在三十年代后期的莫斯科使用一些最枯燥、最有理论色彩的词语研究解决问题。这场讨论的缘起或许可以追溯到希特勒德国尚未出现时的柏林。当时社会主义现实主义和无产阶级文学在共产党的圈子里已经在理论上得到了探讨。乔治·卢卡契曾在马克思—恩格斯学院学习过，他特别专心研究过无产阶级文学以及这种文学与十九世纪现实主义文学传统的关系。在流亡莫斯科期间，他依靠他所习惯的、卓越的抽象才能发展了他的观点，并且占了上风，这同样也得力于他与当权者无人堪比的政治关系。当时身在墨西哥的安娜·西格斯和身在捷克斯洛伐克的恩斯特·布罗克提出了一些不同看法。但布莱希特宁愿避免公开参加讨论，也就是想避免流亡者意见的分裂。同时还因为他有自己从现实中和经验中得出的看法；他看不出卢卡契的观点对一个具有独创性的作家的创作有何助益。恩斯特·布罗克、安娜·西格斯和布莱希特都看清了过于狭窄的、以十九世纪中产阶级文学创作为圭臬的现实主义定义的危险。尽管统一的政策或许对文学界的反法西斯阵营有好处，但他们还是愿意走自己的路。西格斯将自己限制在与卢卡契进行私人通讯的范围内。布莱希特保留自己的意见，但他完全不同意卢卡契的观点已是众所周知的事。除了公开审判和他朋友的失踪，社会主义现实主义路线的限制或许是他宁可住在苏联之外的主要原因。当时另一次吸引了许多显赫人物注意力的文学讨论也有同样的情况。这次讨论集中在表现主义问题上；在涉及到反法西斯主义的文学创作应具有什么样的基本性质时也联系到了现实主义问题。当时住在莫斯科绝大部分作家都被卷了进去，他们不得不与卢卡契定下的社会主义现实主义路线保持一致，虽然他们当中的许多人在希特勒掌权前的德国都属于表现主义流派。莫斯科的这群作家中。转向最彻底的例子要数J·R·贝歇尔。此人从一位最自由浪漫的抒情表现主义者转变成最规矩的党的诗人。此时卢卡契对表现主义的最高判决迫使那一代住在莫斯科的所有作家都断绝了与过去的联系，对于现状或忍受或适应。这次讨论基本上也是政治性的而非文学性的。其缘起是克劳斯·曼的一篇探讨格特弗里德·本对纳粹掌权表示欢迎的

背叛行为的文章。卢卡契并未打算对表现主义文学作品进行广泛的横向研究，他只是根据范围狭窄且无代表性的例子作出他的政治性结论。讨论的基本问题是是否能证明表现主义即原始法西斯主义，答案是肯定的。并非所有人都同意卢卡契的阐释。恩斯特·布洛克就几乎完全不同意卢卡契的观点。但卢卡奇势力强大且能言善辩。这次讨论影响所及，不仅对表现主义提出了严肃的怀疑，而且在此后的一个很长时期里也殃及到其他前卫及实验性文学上。社会主义现实主义占据了最高统治地位，但它给共产党文学带来的并不总是最好的结果。

布莱希特的《主宰种族的私人生活》正是在这些讨论当中出现的。由于这部作品看上去似乎符合那些马克思主义理论家发展起来的理论，它很快就被捧为现实主义的样板，它跟那种与布莱希特名字联系在一起、史诗剧试验的差异受到特别的关注。《卡拉太太的枪》已经走上了“通向现实主义的道路”。当布莱希特的《第三帝国场景录》新系列中“密探”（Spitzel）一折于1938年3月刊登在出版于莫斯科的刊物《发言》上时，卢卡契宣称流亡者已汇入到真实、深刻、有意义的现实主义潮流中来。他提到了多布林、海因里希·曼和托马斯·曼，但他特别推崇布莱希特：

“他描绘了德国法西斯统治的恐怖画面，揭示了目前法西斯怎样破坏社会生活的一切基础，破坏丈夫、妻子和孩子之间的一切信任；揭示了法西斯的非人道行为怎样从最深的根基上摧毁了它声称要保护的家庭。”

布莱希特理解卢卡契的评论。他在日记中写道：“卢卡契已对‘密探’一折表示欢迎，好像我是一个回到救世军怀抱中的罪人。”很显然，他从未打算写卢卡契要求的那种现实主义作品。首先，他那一系列场景的基本结构要素之一就是蒙太奇，这种现代的、形式主义的手法长期以来就令共产党的评论家大皱眉头；其次，布莱希特认为，他的场景剧只是“接近自然主义”，背景是真实的地点、真实的城市，事件就是当前，不存在打破幻觉的问题；剧中的每一首歌或诗都是在感情激发到一定的程度时才出现的；所使用的语言是不事雕琢的散文语言，甚至用上了方言；对于人物都赋予其和实际生活中的人一样的心理动机。然而，尽管表面上这一切都符合现实主义，作者所要达到的效果却有所不同。剧中运用的其他各种技巧所产生的内容的厚实及抽象性是简单的现实主义不可能取得的。

让人怀疑布莱希特场景剧的散文现实主义性质的因素之一就是其中的某些动机早在1934、35年间就以诗体形式出现过。但这些场景剧本身则是后来布莱希特开始为斯拉坦·杜铎的政治性“卡巴莱”（political cabaret）写作时才拿出来的。实际上，这些场景剧正是卡巴莱这种戏剧传统的产物。在后来的岁月里，从布莱希特最终完成的二十四出场景剧中挑出几出以供卡巴莱式的演出已成为很常见的事情。上演全部场景剧要用的时间太长，几乎无人尝试。当全套作品最后定型时，剧名、形式和意图都发生了变化。开始的剧名是《恐惧》、《纳粹统治下德国人民精神的提高》，后改为《小型和极小型速写系列》，再后来又改为具有讽刺意味的《德国，一个恐怖故事》。最后定下的剧名《第三帝国的恐惧与苦难》似乎借鉴了巴尔扎克的《交际花盛衰记》和维尼的《卑微而又崇高的军人》（指在所有格的修辞手法上有所借鉴。见下。——译者注）。《主宰种族的私人生活》不是对德语的直译，也没有指明布莱希特在他最后定下的剧名中所细心安排的各种意蕴。首先强调的是恐惧，——新德国并不是幸福的所在；其次，那个德语的所有格也具有双重含义，它既指纳粹统治下的恐惧和悲惨，也指纳粹对他们所统治的人民的恐惧。布莱希特的剧名永远值得细心琢磨。

和许多流亡者的作品一样，这部系列剧的出版史也很曲折复杂。《发言》发

表了几出；斯拉坦·杜铎于1938年5月在巴黎上演了他手头的十七个场景剧中的八个；另有几个场景剧在其他几个国家上演。魏兰德·赫兹费尔德曾安排由布拉格的马立克出版社出版全套剧作，但剧本落入德国人之手。直到1945年他才得以把剧本交给纽约的奥洛拉出版社付梓印出。此外还有其他一些变故和周折。

《主宰种族的私人生活》的源头显然是魏玛共和国的时事讽刺剧。共产党的业余演出通常规模都很大，其中还有大群人的合唱和游行。但适合工人剧团演出的规模较小的讽刺剧也得到了发展，其中最有名的作品是皮斯卡托的“红色聒噪时事讽刺剧”（Revue Roter Rummel）（?）。用自然主义处理具体事件的手法也形成了，如伊利奇·斯特芬的《纳粹在他们自己中间》，还有冯·万根海姆创作的、他称之为“辩证蒙太奇”的一些作品。作者们已意识到要避免语言或性格的模式化，如一个肥胖的资本家说一些可以预料的话。总起来看，这类戏剧已经由业余演员在舞台上粗浅地呼喊党的政治口号发展到出现一些适合专业演员演出的、较为成熟的作品。剧作家皮斯卡托、万根海姆、穆塞、沃尔夫和布莱希特提供了必要的演出剧目。布莱希特提供的就是《主宰种族的私人生活》这种可以由业余演员和专业演员合演的系列场景剧。其中的某些场景（如《犹太妻子》）中的角色还为海伦·韦格尔这样杰出的女演员提供了大显身手的机会；而另外一些极短的场景剧（简明扼要地表达一种意念，动作在这里和台词一样重要）则更适合业余演员。整套剧通常都是这样由业余演员和专业演员合作演出的。

既然布莱希特的二十四场景剧不可能同时全部上演，那么它也就不能算是舞台剧，而只能算是案头剧。因此，大家常拿这套剧与“案头剧”的经典之作、卡尔·克劳斯的《人类末日》相比较。除了与魏玛共和国的工人戏剧、时事讽刺剧和“卡巴莱”的关系以外，布莱希特似乎还要挖掘这种文学形式的潜力。当然差异是明显存在的，——布莱希特有意要对新德国的各个阶层和各种人作一全面反映，但尽管有这种打算，他还是明显比克劳斯有节制。克劳斯那由一百幕组成的庞然大物根本没有上演的可能。不过他们两人都热衷于实录性的创作基调。克劳斯尝试只用敌人自己的话来打击敌人，而布莱希特则宣称他的场景剧是以自述所见的报告和剪报为基础。区别或许可以由这样一个事实看出：克劳斯依靠语言的讽刺，他的主要成分是报纸，是头条文章；布莱希特尚不失为一个剧作家，他每一出场景剧都展示出独裁统治下某种有特色的生活姿态。这方面最好的例子是《灰阑记》。在这出戏的结尾，冲锋队队员拍拍工人的后背，——这通常是一种友好的表示，却变成了背叛新德国的标志。同样，第一出场景剧虽很简短，却暴露了纳粹所声称的要创造一个统一的民族共同体的虚伪性：两名大胆的党卫军军官在工人聚居区迷了路，便朝西面八方开枪，同时又恐惧地大声求救。这种“姿态”的确为整套剧定下了一个“恐惧”的基调，这种讽刺手法暴露了纳粹意识形态之经济基础的真实状况，揭示出阶级斗争和阶级对抗仍在继续，尽管纳粹的说法正相反。

当然，《主宰种族的私人生活》的时间跨度并未覆盖从希特勒上台到千年帝国崩溃整个十二年的纳粹统治时期。按日期排列，这些场景剧实际是从1933年1月30日到1938年3月12日。柏林是主要地点，但也有一些场景剧的地点是在其他城市。这种时间和地点的明确性究竟有什么意义颇令人怀疑，因为它们都是在1945年版中加上去的。至于各场景剧的排列顺序则绝非随意编排的。君特·哈同提出了如下的编排构思：第一至第五场景剧，表现党卫军和冲锋队欺压工人；第六至第十出表现知识分子和白领工人；第十一至第十五出表现工人思考自己的处境；第十六至第二十一出，表现中下层人民的苦难；第二十二至第二十

四出，表现工人们露出反抗的端倪。这种划分表明，此剧并不是要横向表现生活在恐惧与苦难中的平民百姓。序幕和连场诗（linking verses）将全剧连成整体。这些非散文因素给全剧带了某种史诗的性质，尤其是在一辆坦克载着十几名士兵出现在舞台上时，这种性质更加突出。那些士兵面色苍白，表明他们已体验到第三帝国的恐怖，也正是他们要把恐怖带到世界其他地方。“也是巧合，在《第二次世界大战中的帅克》一剧中，同样的德国装甲部队、同样的面色苍白的匪徒（炮灰）从帅克那带着揶揄味道的眼睛前面通过，当时的帅克正向斯大林格勒迂回跋涉。”正如贝歇尔的剧作《冬天的战斗》所表现的那样，是莫斯科周围的大雪遏止了纳粹的节节胜利。这里视觉因素和语言、动作一起发挥作用，让观众想起把语言和画面结合起来表现一系列不同社会职业和社会阶层的早期现实主义的另一源泉“死神之舞”。

布莱希特把他的系列场景剧用一个框架组织起来或许是有意义的。他追问，经过五年的纳粹统治，德国人变成什么样了？元首准备发动战争，他们也在准备吗？他要揭露的是，不存在什么民族共同体，只有恐惧和背叛；工人们不愿和这个政权同流合污，但他们被迫隐藏起他们的真实思想；甚至在纳粹掌权后，他们仍陷在内部纷争中，未能团结一致对付共同的敌人，直到他们都被关进同一座集中营里才如梦方醒。法官、医生、大学的物理学家都表明他们太容易在纳粹的压力下屈服了。《密探》表现那位教师只敢在自己的四堵墙中表示对现政权的怀疑，甚至在这种时候还要担心自己那加入了希特勒青年党的儿子会出卖他。事实上没有一个人是安全的。戈培尔的宣传机器大肆宣传工人多么幸福，宣传每个人的生活比魏玛共和国时期有多大改善；那敢于讲出自己工资袋真实情况的人被装进镀锌棺材里抬回了家；那保存着食品价格单以便造家庭预算的年轻妻子也被冲锋队带走了。即使是农民和那些一开始就投了希特勒票的人也不能高枕无忧。

整个社会结构都是建立在恐惧之上的，所以不存在真正与希特勒对立的势力。但布莱希特仍然暗示，工人只要团结起来就是一股强大的力量；士兵并非真的想打仗；有一些工人在抵抗，虽然他们所能做到的只不过是写一幅只有一个“不”字的传单。这正是整套剧的最后一句台词，是他们对欢呼希特勒进入维也纳的胜利喧嚣的反应。一个民族，一个帝国，一个元首。然而他们真的是一家人吗？抑或他们是被收买了才这样表现的？布莱希特暗示，新帝国是建立在恐怖和苦难之上的，每个人的状况都在变化；经济为战争而开动。这一切或许都是真实的。但他未能认清，任何人都可能真诚地相信希特勒，因此（如《阿图罗·于》所反映的那样）他也就不想去探究新德国的意识形态究竟是什么货色。布莱希特心里明白希特勒得到了支持。在《老战士》一剧前面的诗中，他谈到希特勒获得了百分之百的选票。老战士听到任何人说出违背“理想”的言论都会火冒三丈，但他又说不明白这“理想”是什么样的。有些地方透漏出布莱希特对德国人的看法。那个犹太妻子是这样总结的：

“你是哪种人？……你创立了量子理论，培养了特伦德伦堡（Trendelenburg。十九世纪德国哲学家、教育家、作家。——译者注），又听到一些半野蛮人告诉你，你应该去征服世界，却不允许你保有你想要的妻子。你发明了人工呼吸的方法，又能一颗子弹消灭一个俄国人！你既是恶魔，也是恶魔的马屁精。”

1940年至1941年间，布莱希特在芬兰写下了他的《流亡谈话录》。他从未打算把这里面的内容搬上舞台。然而自从这些谈话结集出版以来，它们越来越经常地被用戏剧方式表现出来。这些谈话主要是在流亡于芬兰的物理学家泽费尔

和共产党员、工人卡勒之间进行的。布莱希特在这些谈话中评论了他逃难前后德国政局的发展变化，揭露了国家社会主义政体的各种重要观念。他在书中还发展了他以前提出的一些看法，如在《人是人》中，他认为，宣传、威胁、洗脑等手段能把任何人变成不怕死的战斗机器。布莱希特在这里和在其他地方一样，尽情地嘲笑英雄主义，赞赏伽利略、帅克、阿兹达克等人的机智。他们从不明白无误地说“是”或“不”，他们总能设法活下去。至于他是否会把这当作一种权宜之计或一条生存途径劝告德国人民在纳粹的全面独裁统治下接收过来，则是另一回事了。

第十二章 流亡作家的诗歌创作

长期以来，戏剧（theatre）在德国就不单是指正规的舞台剧（drama）。作家们自上世纪末、本世纪初已开始与作曲家合作了。表现主义时代过后，作家们对文学性的“卡巴莱”也产生了兴趣。较为轻松的诗作剧增，然而这并没有排除利用戏剧为政治目的服务。万根海姆就曾为第三十一演出队写了像《捕鼠器》、《埋狗的地方》这样的纪实性、速写式的讽刺剧；尤其是后者，拿纳粹的口号“鲜花与泥土”开玩笑。弗里德里希·沃尔夫也写过时事讽刺剧，布莱希特在他创作生涯的早期就与卡尔·瓦伦丁等幽默家合作过，并且习惯于把自己看作是流行歌曲的作者。除布莱希特外，格奥尔格·凯瑟也与库特·维尔合作过，他们的《银湖——一个冬天的童话》在1933年初曾引起戏剧界的一场轰动。当时纳粹正对《凯撒歌谣》恼火，此作品有些像对希特勒的警告，纳粹阻止了它的演出：

别让谁蠢到这等程度，
竟认定自己比别人更好；
凯撒想用剑维持统治，
一把小刀就把他捅倒。

纳粹掌权后，那些曾开过希特勒及其政党玩笑的歌曲作者及“卡巴莱”艺术家都属于首先遭难或离开祖国的人。艾利希·穆塞、弗里兹·格伦堡、保罗·摩根、库特·格隆等人未能熬过集中营的折磨。写作“卡巴莱”歌曲的大师瓦尔特·墨林（Walter Mehring）迅即出国。在国会纵火案发生前夕，德奥合并的日子里，他发表了《巨蟹传奇》，其中记下了这么一条：“神奇螃蟹故事中的德国和希特勒完全是倒行逆施。”即使不牵扯他参与建立政治性“卡巴莱”的事，单凭这一缘由，他尽快离开德国也是十分明智的。流亡中，他继续写作讽刺诗、文；另外还写了一本《缪勒——一个日耳曼家庭从塔西提时代到希特勒时代的编年史》（1935年）。《柏林日报》（Berliner Tageblatt）的著名评论家阿尔弗雷德·科尔（Alfred Kerr）的讽刺诗也很有名，因此为纳粹分子忌恨。他也加入了流亡的行列，1936年后即生活在伦敦。他的《家庭脚夫的独裁》于1938年问世。此后他继续发表诗歌和“歌谣”（melodies）。杰出的歌曲作者图邵尔斯基于1934年献出了生命。当时他同另一位杰出的歌曲作者兼“卡巴莱”艺术家艾里希·科斯特纳一起留在德国“作见证人”。他在格言诗《对不必要的问题的必要回答》中，阐明了他留下来的理由：

我是来自萨克森州德累斯登的德国人，
我的故土决不肯让我去远方。
我是一株树，生长在德国的土地上，
也无法不在德国枯萎和死亡。
在纳粹德国仍然有某种生存的可能，卡斯特纳就活了下来；卡尔·瓦伦丁也

一直没有屈服；戈培尔的眼中钉沃纳·芬克一直到1939年才被迫沉默下来。戈培尔在1939年的《种族观察家报》上特别提到了这一事件，他对芬克提出的在纳粹德国是否能有幽默感的问题做出了基本上是否定的回答。

和魏玛共和国所有最好的戏剧传统一样，文艺和政治的“卡巴莱”也不得不踏上流亡之路。玛莱娜·迪特里希成为往返于英国、法国之间的“德国流亡者的美好天使”；曾用一句“你曾经爱过我吗？”的话开希特勒玩笑的迈克·汉森接管了哥本哈根提沃利庄园的一家剧院；艾丽卡·曼把她的“胡椒磨坊卡巴莱”从慕尼黑糖果盒剧院（Munich Bonbonnière）搬到苏黎世。尽管德国大使提出了抱怨和抗议，“胡椒磨坊”仍然在七个国家演出了1034场，其成员包括德国最优秀的“卡巴莱”歌手、舞蹈演员和歌曲作者。有一份报道称，没有一家报纸或头条文章把纳粹统治下生活的变化作如此淋漓尽致的揭露。但是讽刺性作品需要不断创新，因此需要不断得到讽刺对象的最新情况。作者离开祖国越来越远，讽刺性作品也最终隐退而消失。艾丽卡·曼的“胡椒磨坊”在美国——一个当时尚未有政治性和文艺性“卡巴莱”传统的国家——便遭遇了这种命运。游戏诗文（parody）也是流亡中的诗人们较多采用的一种形式，这不仅因为此种形式可以令流亡者们直接面对“真正的德国人是什么样的？”这一根本性问题，也因为纳粹把这么多德国文学遗产（从荷尔德林到歌德等）据为己有，只有游戏诗文尚未被玷污。布莱希特在这方面也像在其他方面一样写出了优秀的代表性作品，他的《希特勒圣歌》尤为突出。纳粹曾宣称路德是希特勒的先驱，布莱希特运用传统的圣歌形式剥去了希特勒这个窃贼的神圣外衣：

我们一起向上帝表示感谢，
感谢他给我们送来了希特勒。

招致纳粹当局不满的不只是政治色彩浓厚的诗人。倘若认为叙述性散文和受束缚较重的社会戏剧具有更明显的反纳粹倾向，那也是合乎情理的。诗歌可以较为纯粹，可以不食人间烟火，可以免受书报检查及政府的控制。这是托马斯·曼在他著名的致爱德华·科洛蒂的信中提出的观点：

“你说并非所有的文学、而主要是小说流亡了，这并不奇怪。纯诗，——那种高高在上、脱离社会和政治问题的纯粹感觉，抒情诗从来都是这样的——遵从的是一种与叙述性散文不同的规律……，前者可以平静地、不受干扰地生长、开花，甜蜜地沉浸在对世界的遗忘中。”

托马斯·曼在此犯了一个大错。没有人能够躲得开。纳粹的对于纯诗和政治诗并不加区别；他们的出发点并非美学的考虑，而是与种族的关系及在统治者眼中是否可靠。亚德丽娜·阿什曾对德国流亡者的抒情诗作过广泛的研究。她将流亡诗人分为互不相侔的三代人。较老的第一代出生在上个世纪末叶，多与表现主义有联系。在这部分人当中，她举出了这些人作为已有名气的诗人的代表：约翰·R·贝歇尔、艾尔瑟·拉斯克-舒勒、鲁道夫·列奥纳多、弗兰兹·威尔菲尔、保罗·泽西。第二代人指那些在二十年代表现主义潮流过后发表作品的诗人，被迫流亡时他们大都三十多岁或四十多岁。除了表现主义及战后的政治性文学，斯特凡·格奥尔格和里尔克对他们的影响最大。在这一代人中，她举出了奥斯卡·马利亚·格拉夫、西奥多·克拉默和恩斯特·瓦尔丁（这位诗人写过一首关于他怎样写十四行诗的十四行诗）作代表。这组作者的诗歌并未产生真正的突破。最年轻的第三代在所有流亡者中是处境最艰难的，他们大多默默无闻，无作品发表；其中的某些人，如奥斯卡·绥德林、亨兹·鲍利泽只是作为学者有点名气；而艾里希·弗里德直到战后仍是翻译家，后来才渐渐以诗闻名。

现在人们都承认，当时的诗人发表作品有一些特殊的困难。太难懂的诗和先锋派的诗缺少读者。其他方面的压力也迫使他们回归强大的德国传统，使他们的诗即使算不上沉闷，也显得太保守。十四行诗在流亡者中和在德国国内一样受到宠爱。只有俄国尚有出版实力帮助它所赏识的德国诗人，这也是一种迫使诗人们避开先锋派诗歌的压力，因为那类诗对于无产阶级读者大众来说“太难懂了”。除了出版问题外，在文学形式方面诗歌也承受了越来越大的痛苦。它无法接触活的语言。流亡本身就是一种隔离的形式，流亡者们痛感失去了可爱的德语。一种外国语也可以带来生气，布莱希特就是一位充分意识到英语词汇和句法令他疏远了他的德语的作家和诗人。倾向于传统和保守的诗人明显不活跃了。有些人退隐到对失去的德国风景的回忆中，或是抱怨他们的流亡命运；他们已难以写出能让人记住的作品了。有些人则接受了流亡的挑战和身处其中的异邦文化、乃至古怪环境的挑战，他们能有丰饶的收获。

约翰纳斯·R·贝歇尔年轻时曾醉心于表现主义，到了1919年却成了一名共产党员。二十年代后期他参与创建了无产阶级革命作家联盟及该组织的刊物《向左转》(Linkskure)。纳粹掌权时他三十二岁。他逃往俄国，在那里一直待到1945年。他不仅是流亡者中的文坛领袖，而且有相当大的政治影响，他是中央委员会委员。返回东德后，他创建了德国民主复兴文化同盟并担任主席。他捞到许多高级职务，其中包括文化部长。德意志民主共和国把他看作经典作家，而在西德几乎无人注意他。从某种意义上讲，冷战的文化后果给他的声誉带来了不利的影响。1945年以后，另一位从表现主义时代过来的伟大的幸存者格特弗里德·本令人兴奋地将现代主义、唯美主义、唯我主义、虚无主义混合塞进他的神秘诗歌和眩目的论文中。而在东柏林，与此相反，约翰纳斯·R·贝歇尔正对文学的现实主义和抒情诗的传统主义的教条功能给予沉闷和详细的阐释。“人道主义遗产”的完整概念在整个流亡时期曾是大多数反法西斯作家的主要思想之一，它在共产主义地区的文化纲领中仍作为一项特别重要的条款被保留下来。然而这却使贝歇尔的诗作委实显得沉闷；他有意把借鉴的重点放在圣歌、谣曲、民歌等体裁上，放在海涅、荷尔德林这样能代表“伟大的德国诗歌传统”的诗人身上。如此一来，赫尔姆林用“新古典主义的流畅和合乎传统的诗歌写作”来描述他的诗作看来也不无道理。贝歇尔自己私下里似乎也同意他朋友的看法。这从他的日记即可看出。他在当文化部长时的一系列公开讲话中，从未有偏离对现实主义及传统的坚定信仰的地方。虽然有人怀疑他的诗作的质量，但没有人怀疑他始终关心着德国和德国人民。有人把他的诗歌准确地描述为“德意志诗歌”(Deutschland poetry)；他本人也曾用这个词语为他的一本集子命名。这一主题贯穿了他在四十年代的创作。早在1937年，他就以格里菲斯那首表现德国人民在“三十年战争”中所受苦难的著名诗作为蓝本写了一首双十四行诗，表达了自己的关爱之心。下面即是贝歇尔这首题为《祖国的眼泪》的诗的开头四行：

德国人啊！说吧，你已把德国变成了什么模样？

是一个强大而自由的德国吗？

是一个高踞荣誉之巅的德国吗？

是一个人民财富倍增、

人人关心他人幸福的德国吗？

鲁道夫·莱昂哈德(Rudolf Leonhard)在第一次世界大战期间即已涉足诗坛，也是一位和平主义者。他站在斯巴达派一边参加了1918年至1919年的革命，后来又与皮斯卡托一起在柏林的“人民舞台”(Volksbühne)工作。1927年，汉

森克利夫邀请他定居巴黎。莱昂哈德在巴黎写了几个剧本，其中包括 1936 年发表的喜剧《希特勒和公司》。在巴黎，他担任德国作家的专业性组织“新德国作家守卫协会”(SDS)的主席，为处在困境中的德国作家做了大量工作。他的诗作选集在假封面的掩护下被偷运进国内。莱昂哈德还能用法语写作，并曾和法国抵抗力量一起工作过。1944 年他的诗集《德国必须生存》在马赛秘密出版。这本集子中的《祖国》一诗表明，他的关注对象及传统化倾向与贝歇尔如出一辙：

德国，我的祖国，满身污血，
血波没体，泪涛浴身，
你已把血泪泼向整个世界。

莱昂哈德重返德国时，身体状况已经很差。他于 1953 年去世，此时已被人遗忘。他在表现主义时代是个多产作家，后来则把大量精力投入到流亡者的事务和西班牙内战中；他的作品几乎都未能躲过时间的淘汰。弗兰茨·沃尔费尔(Franz Werfel)则在有生之年尝到了成功的滋味，但他的作品显然也已过时了。他的诗作《世界的朋友》在表现主义时代曾引起过轰动。流亡中，他主要以小说和剧本为人熟知，但他也从未停止过写诗。1938 年，他的《卅年诗草》在瑞典出版。1946 年，他的诗集《1905——1945 年的诗作》在洛杉矶问世，其中即包括他在流亡中写下的诗作。一般来讲，韵的密集使用、规整的结构、十四行诗体都暗示了一种防守的态度，这基本上传统性的和“非现代性的”。沃尔费尔用对失去的世界、失去的青春的回顾代替了对未来的瞻望。这本集子出版后不久他就去世了。艾尔瑟·拉斯克·舒勒是表现主义时代最重要的人物之一，其原因既在于她自己的作品，也在于她和格特弗里德·本的关系以及她与贺瓦斯·瓦尔滕的婚姻。她的第一部剧作《乌帕河》(1908 年)十分适宜舞台演出，至今仍不时重演。她后来的两部剧作则影响不大。《亚瑟·阿洛尼穆斯和他的父亲》的主题是基督教与犹太人的和解。此剧作于 1912 年，后被柏林的席勒剧院列为上演剧目，但在着装彩排之前即被纳粹查禁而取消演出。她的第三部剧作、也是最后一部剧作《我和我》作于 1944 年，剧中猛烈抨击了国家社会主义。此剧当时未发表，因此也未上演。1933 年后的流亡似乎使这位犹太女政治诗人迷惘了。虽然她是第一批在巴勒斯坦定居的人，但她从未感到这是在自己的家园。这一点与也在那里度过六年流亡生涯的路易丝·富恩堡类似。但她在流亡中仍坚持写诗。诗集《我的蓝色钢琴》题献给“德国各城市中我难忘的朋友和那些像我一样流亡而星散在世界各地的朋友”。此书于 1943 年在耶路撒冷问世。本在 1953 年的一次关于她的演讲中称她为德国有史以来最伟大的女诗人。他说：“她的主题丰富多变，但都离不开犹太人；她的想象是东方化的，但她的语言是德语，一种既丰赡华丽、又纤巧细腻的德语。”他还进一步称“她的一切就是将犹太气质和日耳曼气质集于一体的抒情性化身。”保尔·泽奇(Paul Zech)是最后一位在流亡期间仍写表现主义诗歌的诗人。他落脚于阿根廷。除自己写诗外，他还用德语翻译法朗西斯·维隆和路易斯·拉比的作品，成就也很可观。他还继续写剧本，其中包括《德国的褐色和红色》、《只有一位犹太妻子》。后者与布莱希特的《犹太妻子》类似，讲一个女人的丈夫因职业的缘故不得不与她离婚。他在 1933 年踏上流亡之路时，行囊中还有长篇小说《德国，你的舞伴死了》的第一章。此书的开头于 1933 年 2、3 月间在德国写就。在这部典型的“德式小说”中，他反映了魏玛共和国的末日和纳粹上台掌权的情况；作品通过刻画柏林社会各阶层的生活表现主题。此书一直不为人知，直到 1980 年人们才在他的材料堆中发现了它并予以出版。泽奇在阿根廷出版了三部诗集：《里约德拉普拉塔旁边的树》(1937 年)、《新世界》

(1939年)、《流亡十四行诗》(1948年)。泽奇诗歌的表现内容很大一部分来自他对一个完全异样的世界的体验。在老一辈作家当中,最重要、也是旅行最远的作家是卡尔·沃尔夫斯科尔(Karl Wolfskehl)。这位博学的诗人与斯特芬·格奥尔格关系密切,所受背井离乡之苦比大多数人更深,最后在几乎完全失明的情况下死于新西兰。他把流亡中写下的第一批诗题献给德国人。他的视野最广阔的诗作是《流亡中的歌》。这一组诗由三部分组成,具有史诗气魄。弗兰茨·西奥多·索科尔、麦克·赫尔曼—耐瑟(西利西亚诗人)、贝瑟尔德·维特尔及其他众多诗人出国后继续写诗,但与他们在国内时的创作相比没有多大变化,未取得重要发展或突破。

第二代诗人无一人抒情诗方面取得重要成就。奥斯卡·马利亚·格拉夫的小说创作更为成功;而卡尔·竺克梅则在1945年后重振他早年作为一个戏剧家的声誉。他的剧作《魔鬼的将军》成功地引起了轰动。此剧的特殊意味在于那个袭击作为主要形象的德国好战分子的人不是真正的抵抗运动成员,而是雄姿英发的空军中尉。此剧的重要意义不仅在于它描绘了纳粹德国的生活场景,也在于它意识到了那些不得不希望德国战败的善良德国人所面临的难题。正如奥德布鲁奇指出的那样:“如果德国赢得了这场战争,——那我们就失去了德国……。”与戏剧创作的这种动人力量相比,竺克梅的诗歌似乎只是应景之作。在这一代的其他诗人中,只有维耐特虽然效忠斯大林,但其应景诗仍能对泛滥的政治激情加以提炼。至于其他人,从一首写于1942年的题为《不会失去德国》的诗作即可看出其幼稚令人痛心:

多少追问,痛摧肝肠,
德国要变成什么模样?
它发动了战争,
但它绝不会获胜。

该诗劝说它的演讲对象士兵们掉转枪口,把德国人民从希特勒和资本家剥削者的奴役下解放出来。然而无论是军队还是平民,都没有转向反对希特勒,德国不得不靠同盟国军队来解放。

第三代诗人太年轻。纳粹掌权时,他们还没有时间或机会出名。伊利奇·弗雷德(Erich Fried)最初、也主要是作为一名翻译家而闻名于世,直到最近几年才以一个激进诗人的面目出现,发出有自己特色的声音。但这一点被忘记了:他是二十三岁在英国以一卷“与德国有关的、富有青春气息、感伤的、常常是浪漫的诗歌”而走上文坛。诗集的名字是《德国》。这本诗集出版两年后,也就是1946年,他又出了一本《奥地利》,“忧郁、悲哀地向祖国致敬”。流亡为弗雷德提供了一个机会,使他有可能通过接触一种新的、不同的文化环境磨砺他的诗人才能。十分奇怪的现象是,弗雷德只是在流亡到英国时才能自由地浸淫于在德国已被禁止的德国文化,尤其是有了接近表现派的自由。

流亡为许多人提供了祖国已不能提供的发现和发展传统的可能性,对于犹太诗人尤其如此。以前他们认为自己是第一流的德国诗人,现在他们在窘迫中意识到他们真正的根扎在哪里。艾尔瑟·拉斯科—舒勒和卡尔·沃尔夫斯科尔“被他们的犹太遗产深深吸引住了”。格特露德·科尔玛(Gertrud Kolmar)出身于一个感觉自身已日耳曼化的家庭,这个家庭深深植根于德国的历史和传统中。她的父亲是远离政治的普鲁士自由资产阶级的出色代表,这一阶级很为自己第一流的教育而骄傲。但希特勒德国的反犹太立法拆散了全家。她父亲被驱逐到特里斯坦;她本人在工厂做了几年半奴隶式的苦工之后大概又被关进了奥斯威辛集中营。在

犹太人遭受迫害的苦难岁月里，她一直坚持写诗；写好后便寄给她住在瑞士的妹妹。“随着对犹太人迫害的加剧，她感到自己无法逃避做一个犹太人所受苦难的证人的责任，并且要承受由此带来的全部恐怖。”和她一样，耐莉·萨琪（Nelly Sachs）本来也是在第三帝国中生活和写作，但在对新德国有了七年切身体验之后，她和她母亲在萨尔玛·拉格洛夫的帮助下逃到了瑞典。她的其他家人全部死在集中营。流亡中，她写了两部诗集：《在死神的住处》和《群星黯淡》。艾森堡对第一本诗集有这样的评论：“此书仅靠其诗化的证词和对那些令人吃惊的恐怖的忠实记录即足以维持其价值。”他指的是那些对集中营情况和德国国内杀害犹太人情况的记录。耐莉·萨琪是依靠她对自己民族的遭遇的充分理解写作的，表现出高度的宗教热情和诗感染力。这本诗集的第一首诗即可说明她为何会因诗歌创作获得诺贝尔奖：

死神的府第精巧别致
座座烟囱矗立其上
以色列的尸体随烟飘荡
飘过天空
一颗星出来迎候
一座烟囱哀哀哭泣
那黯淡下来的是一颗星
还是一缕阳光

烟囱们啊
自由之路为耶利米和约伯的骨灰敞开
谁设计了你
把石头擦在石头上
谁设计了烟中逃难的路

死神的府第诱人入内
它的主人当年也是客人
你的手指搁在门槛上
像一把刀放在生死之间

你的烟囱啊
你的手指啊
青烟裹着以色列的尸体
飘过天空

除了耐莉·萨琪之外，布莱希特是当时唯一用德语写诗而获得世界声誉的人。出现这种情况可能有很多原因。布莱希特本人在他的一首诗中承认，这是一个“对诗不利的时代”。他还进一步认为，太多的诗人退缩到德国传统的内心世界去了。他们囿于对诗歌及诗歌语言的传统看法，耽溺于韵律和形式，却不愿对流亡诗人被迫生活于其中的世界作出结论。阿德利纳·阿什总结了布莱希特能在别人失败的领域获得成功的原因：

“布莱希特抒情诗感染力来自其不证自明的独特性，这就是将流亡生活、现代主义和政治意识形态融合到一起的戏剧现实主义。这种现状与诗歌倾向性的恰当结合在其他流亡诗人的作品中是看不到的。”

布莱希特的《斯文堡组诗》是他这一时期创作的最为成功的一组诗。值得注意的是，无论是布莱希特，还是他的同代人，以流亡生活为主题的创作成果都不够丰硕。能激发布莱希特创作灵感的主题永远是“德国”，他一遍又一遍地吟咏这一主题：

德国啊，母亲，你脸色苍白，
坐在各民族中间，满身污泥；
你带着满身污泥站立起来。

舒马赫称这首诗是真正的“德意志诗歌”。他认为这首诗把前期的反希特勒诗歌与后期较简洁含蓄的抒情诗划分开来。

所有的流亡诗歌都关联着家园，——那已然失去的“真正”德国，以及文学、艺术、宗教和哲学中的伟大传统。但是向后看太容易转化成伤感，布莱希特即是一个证明。布莱希特无疑是一个爱国主义者，他深深眷恋着德国。但他的爱充满了对德国的遭遇的感伤，并且与“需要变动”的观点联系在一起。布莱希特在国外似乎从未承受过孤独感和被抛弃感的煎熬；流亡生活只是使他深切认识到，阿道夫·希特勒的虚假德国即将消失，自己即将重返家园。他认为他的诗可以促使这一天早日到来：

在我的时代
大街通向沼泽
语言背叛了我
投入刽子手的怀抱
我无事可做
但没有我
统治者的宝座会更加牢靠
我希望如此——
时间这样走过
我站在大地上
向它问好
精疲力竭
通向目标的路仍很遥遥
也许它已能看清
我却难以达到
时间就这样走过
我站在大地上
向它问好

第四部分 一九四五年后

第十三章 流亡归来

早在流亡的初期，作家和知识分子们就不仅想到他们留在身后的德国，也想到了有朝一日纳粹政权垮台后，他们将返回的德国是什么模样。德国国内也有许多人在考虑类似的问题，起码与1944年7月20日刺杀希特勒有牵连的人有这种考虑。当然这样的讨论只能在小范围互相信任的朋友和心心相印的人们中间进行。在德国境外，这类讨论是公开的，既有文章在报上发表，也有书出版，还有以“自由德国”、“民主德国”一类名称命名的团体出现。这类团体中，有的只是想骗骗人，但也有一些的确是由严肃认真的提倡某种主张的人们组成。“自由德国联盟”的主席阿尔伯特·葛兹辛斯基曾提名托马斯·曼、海因里希·布伦宁和奥托·布劳恩担任战后第一届德国政府的领导职务。如果帝国（Reich）仍然保留，托马斯认为他的弟弟海因里希更适合担任帝国总统。另一部分人则推荐了阿登纳。但实际上这些讨论和计划没有多少政治基础。准备在纳粹垮台后统治全国的流亡政府并不存在。流亡的政治派别在地域分布上过于分散，意识形态五花八门，这使他们无法采取团结一致的行动。共产党员的组织当然不一样。许多德国作家在1933年后定居俄国。莫斯科（他们倾向于在此集中）可以制定出统一的对德政策。此外，一些作家如布雷德尔、贝歇尔、库雷拉和卢卡契还控制了一部分资金以备机会来临时将他们的具体计划付诸实施。这样，在德国崩溃的迹象越来越明显的时候，从1943年年中起，俄国制定了一系列经济、政治和文化政策，并在战俘营中的成千上万名德国人中间进行了某种程度的试验。1943年7月13日在位于莫斯科附近的克拉斯诺戈耳斯战俘营中成立了自由德国全国委员会。从那时起到战争结束，共产党的方针政策发生了很大变化。但当时还有一个被普遍接受的政策把党员和流亡中的同路人团结起来，这个政策就是：要建立起一个强大的、民主的德国，彻底摧毁法西斯主义和军国主义。既然这本身只是一项基本政策，难以想象会有人反对；即便是那些不肯受莫斯科摆布的派别也不会反对。但有一个问题却导致了流亡政治团体的根本分裂，这个问题就是：希特勒是否真正统一了德国？换言之就是纳粹德国和另一个较好的德国之间有什么区别？万斯塔特就曾在《黑色记录》中及一些场合里提出了这样的观点：不可能把德国人分成好的和坏的两部分；这样的划分是错误的。他因此而在英国变得声名狼藉。照他的看法，德国人都是一路货色。万斯塔特主义（曾有过这种提法）这种简单化的观点虽然走得太远，但也得到了某些人的拥护。拥护者为其辩护说，这一观点提出了一些很重要的问题，这些问题不仅反映了与国家社会主义战斗的非德国

人的两难处境，也反映了德国人自己的两难处境：

“有关万斯塔特主义的辩论有助于澄清对许多人来讲都很重要的几个问题……，它涉及到战后将要出现的诸如占领、赔款、审判、惩罚和重新教育之类的问题。甚至还关涉到一些更为基本的问题，如德国人在自己国家的重建中是否能像第一次世界大战结束后那样起作用？他们需要多长时间才能获得胜利者的信任，——有关战争过程中大规模暴行的报道使得这些问题更为紧迫。”

万斯塔特虽然理解德国流亡者的艰难，却并不同情他们。在他看来，无论怎样他们也是德国人；即使在流亡中，他们也动辄为德国的未来提出要求，而这种未来只会再次给世界带来麻烦。就这一观点，万斯塔特引述了托马斯·曼的话，说明这位流亡文坛领袖也同意他的主要观点。托马斯·曼远居美国，难以澄清自己对于德国的看法，但他仍然不得不时时通过在英国广播公司对德广播中的演讲来辩白。结果，当他欢迎“自由德国”运动在莫斯科形成，并在桑塔莫尼卡参与讨论一份美国人起草的“自由德国”宣言时，他显然为这一运动起自俄国而大伤脑筋。这份美国版的宣言中有这样一些话：

“我们也认为有必要在希特勒政权以及与之相关联的社会集团和德国人民之间作出严格的区分。”

当开会通过这一文件时，托马斯·曼也在场。但第二天他就给孚希特万格打电话，撤回了签名。当时也出席了会议的布莱希特非常恼火。在德国国内，戈培尔宣称希特勒和德国是一体；在德国境外，万斯塔特的说法如出一辙；——现在托马斯·曼似乎也不愿在纳粹和德国人民之间作出区分。即使没有这一事件，布莱希特和托马斯·曼之间也长期感情不睦。就布莱希特而言，这一事件导致了两人关系的最后破裂。德国文坛两大领袖的分歧公开化，这种局面让人十分痛心。两派都对误解负有责任。从根本上讲，他们之间并不存在很大差异，他们都热爱德国，只不过方式不同。但德国流亡文坛两位领袖之间的互相猜疑也体现了当时整个流亡界对当时德国含混不清的反应。这个德国，尽管已显现出种种垮台指日可待的信号，却仍无迹象表明会有一个反希特勒统治的大变动出现；这个德国对平民的控制仍同其军事力量一样坚固。而这个德国的军事力量尽管已势单力薄，尽管遭到了巨大的打击，却仍能拒盟军于德国土地之外。全世界的德国流亡者都在追问自己：这股力量如果不是来自有广泛基础的对国家社会主义和元首的接纳，那又来自何处？难道仅仅来自恐惧？这一政权的滔天罪行大白于世之时，其垮台之日也就到了。随之而来的是谁该受到谴责的问题？把德国人分成好的、坏的两部分难度更大了。考虑到罪孽深重的程度，普通德国人对事情有多少了解的问题就显得次要了？

战争终于结束了。纳粹头子已死。等待流亡者返回的德国究竟是什么样子？德国当年给别的国家造成的破坏在 1945 年落到自己头上了：主要城市已被狂轰滥炸摧毁；德国被盟国的军事力量控制，国土被分成四块各自独立的盟国军事区。老百姓忍饥挨饿；黑市取代了正常的交易。难民大批出现。这意味着那些本已很窘迫的地区还要承受成千上万它们已无力给予帮助的人。德国一片混乱。1945 年后有四年时间，德国基本上不存在，只有军政府控制的四个互不相属的地区。精神文化界的情形和经济界、政治界的情形同样混乱。德国已有十二年多的时间与外部世界完全隔绝，脱离了文学艺术的现代发展潮流，因此也就不熟悉出现在文化界的新人物的名字。需要补课的东西太多。在法、英、苏、美四国军方文化

部门的推动下，德国掀起了一个翻译这些国家的作品的热潮。除了这个原因，德国人自己也迫切需要他们长时期以来被剥夺的各种文化滋养。随着纳粹专制政权的垮台，以前被查禁的外国书籍突然可以随便供应了；被查禁的德语作家又被发掘出来。表现主义那一代知识分子对卡夫卡是耳熟能详的，但作为一位犹太作家，卡夫卡的作品在德语国家中消失了，却通过法语、英语和意大利语译本在国际上引起了轰动。这时，德国国内的人也能读到卡夫卡的德语原版作品了。托马斯·曼重新被提起；其他作家的作品也重新出现在书架上，——但（后面就会看出来）反应是有区别的。当然，绝不是所有因政治或民族的原因被迫流亡国外的人都返回了德国。即使是回来的人，也不是都能被记起来，受到理解和欢迎。此外，到了1949年，流亡作家们还要作出究竟返回德国哪一部分的重大决定。他们在魏玛共和国时代熟悉的那个德国曾生生分成亲法西斯阵营和反法西斯阵营两部分；现在它又被人从地理上和意识形态上分成了东德和西德。战争结束后不过几年，流亡者们对民主、统一的德国的梦想、希望和计划便付诸东流。选择任何一方都意味着可能遭到另一方的排斥。

在思考那些返回的流亡作家的命运之前，或许思考一下在整个纳粹统治期间一直留在德国和奥地利的作家的作品（前面已经探讨过）遇到了什么样的命运也会有很大的价值。不难想象，那些正统的（*pur sang*）国社党的书在1945年后肯定要消匿无踪；德国人热切地发现了对他们开放的外部世界，这也是确凿无疑的。这段时期没有对“血与土”文学进行过多的评论，也没有出现这方面的明显要求。此外，出版界受到军方控制，盟军正在制定广泛的拨乱反正和重新教育的计划，组织对战争罪犯的审判，这些措施当然都压制了纳粹文学。但表面现象是骗人的。苏联占领区制定了详尽的文化政策，任何种类的“法西斯主义”文学作品都不会在这里发表。但四十年代后期在其他地区，一些曾经很出名的作家在文坛所受控制放松之后又开始出版作品。前面已经提到，格雷姆继续主持里坡尔斯堡（Lippoldsberg）的文学界集会。坎特伯雷大主教在1945年11月给德国人民写了一封总共四页的信；格雷姆在1950年用了一本二百页的书作答。1953年，一位英国评论家针对这种为“真正的国家社会主义”所作的辩解指出：“这不过是由特雷斯克提出，由戈培尔完成的陈腐的反英宣传的翻版，现在不过更加精致、更加时髦。”德意志联邦共和国的某些德国文学教授有一段时间曾试图证明格雷姆是一位伟大的作家；有时这位作家还可以指望来自古老的“秘密德国”的支持。但他的声誉仍每况愈下，至今已很少被提及。他死于1959年。科尔本耶在五十年代也拥有大量读者，受到赞誉；甚至还有人组织起一个以他的名字命名的协会来宣传他的作品。但他也逐渐被人忘却。布隆恩引人注目的一生（结束于东德）前面已有所评论。另外一位表现主义时代的作家汉斯·约斯特在战后仍活了很长时间（死于1978年），但始终未重返文坛。戈特弗里德·本的归来（*come-back*，他自己使用的词）最引人注目。和格雷姆一样，他从未想过为自己的行为辩解或改变观点。他为自己的“双重生活”所作的记录远未完成，那其实是一种十分特殊的辩白。尽管他曾狂热地欢迎国家社会主义，但在西德他仍被推崇为战后诗坛的泰斗；他的诗作和小品文还使他被许多人誉为才华横溢的文体家。恩斯特·荣格作为一个文体家也同样才华横溢，直到今天他仍在创作，仍能令文坛轰动。他在联邦德国获得过多种重要的文学奖（最近一次、也是争议最大的一次是在1982年）。本、约斯特和荣格都是第一、第二次世界大战的幸存者。他们的长寿与大批反法西斯主义者的英年早逝、被杀、自杀或失踪形成强烈对比。实际上这三位作家的情况并非特例，他们在纳粹时期的许多同党，如毕林格、穆勒、朗恩贝克

和里堡，在 1945 年以后都是既健康且长寿地生活在联邦德国，并且继续写作。汉斯·鲍曼这位著名的《腐朽的老家伙在发抖》（Es zittern die morschen Knochen）的作者还以一部剧本赢得了 1959 年的格哈特·豪普特曼奖。其他作家也同样识时善变。《奎克斯》（Quex）的作者施恩辛格的纪实小说获得了成功。德温格继续写他的战争小说，格里斯、巴尔杜·冯·施拉克和沃纳都活到了七十年代。

前面已经提到，那些被归入国内流亡派的作家 1945 年后在苏联占领区之外的地区享有巨大的声誉。他们一般思想保守，持基督教观点，因而在整个阿登纳时期受到官方和政界的热情赞扬。此后他们的创作也是江河日下，虽然他们的许多诗作仍能在标准诗选及学校课本中拥有一席之地。伯根格伦的《三只猎鹰》一类所谓“技巧纯熟”的小说或《大暴君与法律》之类的历史小说亦未曾引起多少批评家的注意。恩斯特·维舍特在战后似乎成了抵抗国家社会主义的喉舌，但他的反映集中营的报告文学含有猎奇的成分。他对犹太人问题的态度遭到了抨击；他用古怪、陈旧的语言对年轻一代所作的演讲也没有听众。后来他移居瑞士，1950 年死在这里。

另一代作者目前正日益引起注意，这一代作者在纳粹德国国内开始其文学生涯，但与国内流亡派和抵抗运动都没有联系，直到 1945 年之后才暂露头角。其中有些人并非流亡、而是有意识地长期生活在海外。当局并不完全赞成这种留在国外的做法，这种做法意味着这些作者有意要避免因继续在非国社党刊物和文学书店中发表或出版作品而造成的公开冲突或给自己带来的危险。与表面现象相反，德国并非完全与世隔绝，少数有识之士仍努力与外部世界保持接触。生活在法西斯国家意大利的斯特凡·安德里斯就表明可以在一定程度上做到这一点。但其他欧洲国家，如法国和荷兰，比德国和奥地利更适合这类作家。在整个纳粹时期因此而在作品出版方面一直较顺利的作家有：玛丽·路易丝·卡斯妮茨、沃尔夫冈·科本、尤金·戈特劳波·温克尔、费里克斯·哈特劳波、古斯塔夫·雷纳·豪克。甚至还有一些比他们更著名的作家，如卡尔·克洛洛、约翰纳斯·鲍勃洛斯基、彼德·胡克尔、君特·伊奇，虽然战后都成了名作家（鲍勃洛斯基和胡克尔住在东德，克洛洛和伊奇住在西德），但当年在纳粹德国国内，他们也能在相当程度上开展文学活动。瑞士戏剧家麦克斯·弗里奇（Max Frisch）也可归入这类作家。他的两卷散文《尤格·莱因哈特》（1934 年）和《寂静中的回答》（1937 年）得到了德国国内批评家的盛赞。这样一大批作家的存在显然表示出一种脱离政治的文人生活，这种生活得到了纳粹的保护。这种情况表明，1945 年并不是一般人所想象的那样一条分界线。君特·伊奇（Günther Eich）喜欢把自己说成是战后一个全新的天才，其实他最著名的诗集中有三分之一的作品作于 1945 年以前。此外他还写有大量广播剧。和其他许多人一样，他对这一段的经历讳莫如深，宁肯忘掉这段令人生疑的岁月。战后，人们期待地下创作能得见天日，那些在纳粹时期写完后又被藏起来的作品能得到出版。事实确实如此，只是面世的大部分作品并非属于真正的抵抗运动或反法西斯性质的作品。斯特凡·安德里斯、奥托·弗莱克、赫尔曼·卡萨克、恩斯特·克鲁德、汉斯·伊利奇·诺萨克、恩斯特·本佐尔特、沃尔夫冈·维洛克，这些人在黑暗岁月中都积极从事写作，战后作为德国文学新浪潮的重要代表（某些人还成了文坛泰斗）而崛起，这中间无论是风格还是内容都没有显著的变化。战后德国文学，尤其是西部地区的文学，体现了一种强大的贯穿三十年代和四十年代的因素。某些作家，如阿尔弗雷德·安

德斯、汉斯·沃纳·利希特，从前线或战俘营归来，确实开始了某种新生活，但他们并不是回到真空中。许多捷足先登的作家已牢牢把持了出版界。等到流亡者归来时，给他们留下的地盘已没有多大了。

即便 1945 年 5 月 8 日并不是“无效点”(null point)、“零点”(hour nought)的标志，这类通俗的的隐喻仍可体现某种精神态度。把 1945 年看成是“无效点”的想法，表明了一种与国家社会主义一刀两断、开始新的生活的普遍意愿。这种意图固然可喜，但它也含有一种排斥讨论国家社会主义或其垮台的残余影响的意思。总起来看，文学界也不愿直接接触及纳粹问题。政治与文化的发展局势使得这种情况更加复杂。德国人自身分成了两部分：一部分人在纳粹时代生活过，不可避免地要受到纳粹灌输的思想的影响；另一部分是年轻的一代，经验使得他们以怀疑的态度对待意识形态和信仰。德国本身也被分成两个阵营，即反资本主义的东德和资本主义的西德。德意志民主共和国于 1949 年 10 月 7 日成立；联邦共和国诞生于 1949 年 5 月 23 日。此后不久，关于德国文学是一种还是两种的讨论再一次出现。到了八十年代，东德已把“民主德国的社会主义民族文学”当成惯用语来使用了。没有一个对等的词语来概括在西德发展起来的文学。它就是德国文学而已。

尽管语言 and 传统基本相同，但两个国家和两个国家的文学还是朝着不同方向发展了。现在需要考虑的是，在 1945 年，这种分歧已表现到什么程度？由苏联占领区演变而来的共和国，其国名中含有“民主”一词。东德、西德两方面无疑都含有民主的理想，只是他们对“民主”一词的解释不同。困难在于希特勒掌权后把德国的民主传统摧残殆尽，大批最优秀的民主战士在纳粹德国牺牲了，还有许多人被迫流亡，或自杀于异国他乡。问题是回到祖国的幸存者中有多少人想为建立一个新的、民主的德国尽力。实际上回到东德的人多于回到西德的人。沃尔夫冈·艾米利奇曾把激进的、民主的或社会党的作家的典型经历概括如下：

“（1）在魏玛共和国时期为保卫共和国和民主权利发挥了巨大作用，最早站出来反对极权主义，坚决反对国内的法西斯主义倾向；（2）在法西斯统治期间流亡异域；（3）返回德国东部，支持建立反法西斯的民主新秩序。”

这种经历模式特别适合于那些无产阶级革命作家。他们从当工人起步，在魏玛共和国的政治斗争中积极活动，参加共产党或无产阶级革命作家联盟之类的组织。1933 年以后，他们的作品遭查禁、被焚烧，许多人被捕，被送进集中营。获释后他们开始流亡，到西班牙打仗，来到某个友好国家，如苏联或墨西哥；在这些国家，他们继续从事反法西斯的战斗。回到德国后，他们各据要津，时刻准备为消灭法西斯残余、建立民主贡献力量。若把从苏联、墨西哥、美国、巴勒斯坦等地回来的作家全部开列出来，那将是一份很长的名单。由于他们的数量如此之多，也由于他们有相同的政治信仰和政治背景，因此他们能够决定四十年代后期德国东部的文学面貌。艾米利奇把这种面貌概括为“政治与美学罕见的相融无间”。同时东部的文化政策制定者也不可小觑。他们组建的文学队伍绝非清一色由共产党员组成。前面已可看出，这支队伍的基础是反法西斯主义、反军国主义，而整个流亡时期的政策是支持建立大众阵线，承认以十九世纪现实主义为圭臬的自由民主派和人道主义的价值。这一政策战后在德意志民主共和国继续得到贯彻。因此，海因里希·曼在东德受到推崇，他的作品在那里也能够出版。然而就在他打算离开美国定居东德时却不幸逝世。里昂·孚希特万格虽然从来就不是共产党员，也被作为一位用小说与法西斯主义斗争的作家特别提出来褒扬，——

1953年授予他国家文学奖，整个民主德国都在出售他的作品。直到最近，他的作品在联邦德国尚未出过平装本，销路也不是很好；他在这个国家并不是很受欢迎。但在民主德国，他却和托马斯·曼、奥斯卡·马利亚·格拉夫一同被看作是经典作家。没有人称这些作家是马克思主义者或社会主义现实主义者。在西德力图赶上在纳粹时代被禁止的现代主义思潮（乔伊斯、普鲁斯特、卡夫卡、贝克特、萨特、加缪）的时候。东德则在大读特读海因里希·曼和托马斯·曼的作品。这究竟是坏事还是好事可以讨论。无论如何，民主德国的文化领导人剥夺读者阅读那些在纳粹时代亦遭查禁的现代派作品终究是一件让人感到遗憾的事情。另一方面，相反的情况也委实存在，——德国文学史的相当一部分内容未能引起联邦德国人的注意。在西德，那些回归东德并在那里出版作品的作家和那些在东德受到赞扬的作家，如海因里希·曼等人，统统都被看成是共产党，受到冷落和轻视。最重要的是，联邦德国的广大读者长期以来不知道曾有一个抵抗希特勒统治的文学阵线存在过。长期以来，人们认为像伯根格伦和维舍特这类作家已经大胆得令人望尘莫及了；而像简·彼德森（他从流亡地伦敦直接回到民主德国）这样的真正的抵抗作家在西德却差不多完全湮没无闻。不仅抵抗运动的文学，而且有相当数量的流亡文学都因与共产党政权有牵连而受到使人遗憾的贬损，被降低为一种党派文学。这方面最突出的例子是西班牙内战时期的德国文学。同样令人遗憾的是许多作家从流亡地返回民主德国定居后，其创作高峰一般都已过去，在这个新面目的祖国难以写出全新的、激动人心的作品（即使是返回东德的最著名的流亡作家布莱希特也未能避免这种情况）。这一代作家因此而被看成是半新半旧的人物；但他们的荣耀也因此而来。这些作家参加了反抗法西斯的实际斗争，在斗争中历尽磨难，但他们也几乎没给未来留下多少经典之作。尽管如此，回归民主德国的流亡作家确实受到友好的接待，在文化界、戏剧界、大学、出版界、电台和外交界被委以重任。他们地位显赫，报酬丰厚。他们是这个国家的文化英雄。当然，由于社会主义国家的限制过于严格，他们中的某些人最终还是被迫出走。其实就本质而言，共产党还是向前看，而非向后看的。他们把更多的精力放在为建立社会主义而进行的斗争上，而不是放在发掘昔日的遗骸上。

在后来演变成联邦德国的三个占领区，情况的发展完全不同。联邦德国的政治领袖（只有少数例外，如布利·布兰德）一般都不是流亡的抵抗战士或反法西斯战士出身，而布利·布兰德在选举中甚至因流亡而被公众指责为抛弃国家。总起来看，西德政府中有过坐监或流亡经历的人较少，而接近过纳粹的人则相对多一些。这里的抵抗活动是由主教和高级官员组织的，与工人和社会党人没有关系。国内流亡派得到高度评价，荣格、本、伯根格伦和高斯等作家较受重视。与德国东部的接触也属犯禁之事。甚至托马斯·曼于1949年歌德年（歌德出生于1749年）执意访问东德和西德，并接受了西德的歌德文学奖，也受到怀疑。西德的许多人甚至认为他的《浮士德博士》虽然立意高远，其中的政治性内容可不必计较，可还是一次对令德国人自豪的文化遗产的打击。同样令人深思的是，托马斯·曼那时是一位美国公民，并以此为傲。经过一番踌躇，他最后决定两个德国都不回去，而在瑞士定居。其他几位魏玛共和国时期的文坛知名人物在联邦德国也未受到诚心诚意的欢迎。多布林于1945年回国，在法国军政府的一个文化部门工作。从1946年到1951年，他在巴登—巴登编辑刊物《金门》（Das Golden Tor），并参与创建了美因兹的科学和文学学院。但他一直不被人们接受，作品得不到出版。面对阿登纳实行的政策，他感到时乖运蹇，于是再次离开德国来到巴黎，在此一直住到1956年。艾里奇·马利亚·雷马克尽管获得了多种奖励和显赫的表彰，

如 1967 年的“联邦特级十字勋章”(Grosses Bundesverdienstkreuz),但他也和托玛斯·曼一样成了美国公民,也同样在瑞士定居。这位二十世纪德国名声最响、拥有的读者群最为广泛的作家之一,也宁肯在联邦德国境外生活。竺克梅和多布林一样于 1945 年返回德国,只是他不是为法国,而是为美国的文化管理部门工作。他的剧作,如《魔鬼的将军》等,取得了巨大成功。他曾得到多种最高荣誉,其中也包括“联邦特级十字勋章”,但他也移居瑞士,并在那里去世。

如果有人问,为什么这么多流亡作家回到联邦德国后会觉得格格不入,答案中不能缺少政治因素。前面已可看出来,“无效点”并不存在,实际上新的共和国并未与国社党的德国一刀两断。政府中有许多人有和纳粹交往的历史。同样,在文学界,45 年之后也不是只有国内流亡派作家和非政治化的一代作家才能继续写作,并获得某种成功。甚至那些老牌民族主义者和铁杆纳粹的文学生涯也能持续到战后。当然,有许多人提到过新纳粹主义的危险。不时有一些稀奇古怪的右翼政党和领袖冒出来;宣传军国主义的荒唐报刊也能找到狂热的读者。当局一般是把注意力集中在左翼恐怖分子身上,但某些右翼的暴力行为也会把注意力拉过去。当然,到目前为止,新纳粹主义尚未成气候。尽管回国的流亡者们怀有疑惧,联邦德国还是站稳了脚跟,在经济和政治方面都有很强的实力。社会党的领袖们活跃起来。在经过了初期对政治和意识形态的回避后,一种现实性较强的文学也出现了。人们已敢于在舞台上、小说里、诗歌中正视纳粹问题了。当“把握往日”(Bewältigung der Vergangenheit)到来时,西德已在某些方面表明它比东德更有能力容纳历史。战后的第一次浪潮是存在主义文学和荒诞派戏剧;随之而来的是纪实性现实主义,这一流派的创作实绩不亚于民主德国的社会主义现实主义。而东德无一人的创作堪与霍切胡斯、维斯的剧作和君特·格拉斯的长篇小说匹敌。

从前面的论述已可看出,1933 年到 1945 年间的文学通常被忽视和回避有政治方面的原因。除政治原因外,许多文学因素或许也起了作用。例如,有人提出,从 1933 年到 1945 年这狂热的十二、三年间,文学风格和技巧没有任何新的或有重要价值的发展。1945 年后,作家们寻找一种风格以求清楚地表达他们与被纳粹玷污的岁月一刀两断的决心。这时,他们要么选择一种外国风格(如海明威的简洁风格),要么回归上一次最激动人心的德国文学时代,即表现主义和魏玛共和国时代。在那个时代,小说、戏剧和抒情诗中现代因素一切可能的结合和排列都得到了丰富的体现。表现主义从特殊意义上讲并不是一场小规模的前卫运动,而是从柏林到布拉格、布达佩斯的整个德语地区所有艺术领域的主要思潮。纳粹否定了表现主义,把它看作是反战者、都市的犹太人和文化布尔什维克主义者堕落的呓语。表现主义的作家或是英年早逝、或被处决、或被迫流亡。此外,德国表现主义无疑属于一个更为广泛的运动,是发源于新艺术(art nouveau)和象征主义的欧洲现代派的一个有机组成部分。当然,其渊源亦可追溯到哥特、巴洛克、狂飙突进、浪漫主义等艺术思潮上。外国影响包括马利耐蒂的未来派口号,里姆鲍德、斯特林堡的创作,还有非洲的和原始的艺术。由此来看,纳粹垮台后人们感到表现主义有恢复的必要。表现派的作品和研究表现派的论著大量出现也就不足为奇了。这种情况自然可喜可贺,但眼光过分集中于二十年代自然导致对三十年代和四十年代的忽视。还需要指出的是,尽管对表现主义文学的研究和批评很红火,但这一运动的众多内容还是被忽略了。先锋派的文体创新得到了强调;而表现主义的现实性、政治性则受到轻视。甚至像汉伯和米德尔敦这样一些有见识的外国批评家也看出了表现主义的力量主要来自特拉克尔、斯达德勒和施特拉姆

这样一些早期诗人。他们认为，“表现主义第二期不断增强的对政治性的抑制是表现主义后期发展未能实现其早期诺言的主要原因。”这种发展趋势无情地淘汰了像希勒、汉森克利夫、托勒和凯塞这样一些“政治活动家”，其中有一些人曾为表现主义带来最巨大的成功，尤其是在戏剧方面。实际上人们之所以对表现主义的政治性讳莫如深，不仅因为纳粹曾在这方面插足，也不仅因为像约斯特和本这样的著名表现派作家彻底转变成极右派，也因为影响甚大的马克思主义批评家卢卡契将这一运动视为非现实的、只重形式的空想主义而否定了这一运动。纳粹垮台后数年间的表现主义复兴运动从某种意义上讲成就斐然，但在某些方面也的确是作茧自缚。一般只有外国批评家、特别是法国批评家指出了这一运动的政治意义，指出了这种政治性贯穿了纳粹时代的始终，并在某种程度上延续到1945年以后。只有把卡夫卡、本、布莱希特放到表现主义的背景下才能准确地理解他们，他们正是在这一背景下暂露头角的。对博舍特这样的后来出现的戏剧家也应这样认识，他吸收了早期表现主义的风格，并使之恢复了活力。表现主义可以用来显示从二十年代到四十年代德国文学的发展脉络。表现主义一般不再被看作昔日激动人心的遗物了。

除了表现主义和狂热的现代艺术运动，魏玛文化也可被用来掩盖紧随其后出现的文化。无数种研究魏玛文化的著作出现：那是柏林的文化黄金时代，“一个充满暴力的时期，一个匪徒和美学家、萨佛纳罗拉们、柴利尼们和伯吉亚们的文艺复兴时代。”这是政治性“卡巴莱”和电影的黄金时代，布莱希特、皮斯卡托等人都在进行叙事剧的实验，伟大的小说家、现代派诗人大批涌现。在这种怀念黄金时代的热潮中，人们一般都未意识到，这种情况只体现了魏玛文化形象的一个侧面，只代表了一种符合当时需要的偏见。这种偏见掩盖了魏玛文化中影响力很强的极端保守的一面。经常被提及和赞美的魏玛文化是政治失败者的文化：所有这些左翼倾向、所有社会党的庞大文化组织都被民族主义压倒。对魏玛文化产生兴趣在很大程度上是由于它是一种注定要灭亡的社会的华丽的文化。

尽管有这些情况，战后德国人（至少在西德）对“现代主义”的向往还是很明显的。这种需要一般是通过发掘文学的表现主义、魏玛文化以及像托马斯·曼、穆塞尔、本、布洛克、布莱希特、卡耐蒂一类大作家来满足。上述作家都是在纳粹的灾难降临前开始写作，都或多或少地不把自己庞大的文学事业当一回事儿。许多表现派作家的创作都持续到三十年代及三十年代之后；许多在魏玛共和国时期动笔的里程碑式的作品也都是到了纳粹时期、流亡时期乃至更晚的年代才完成。与里尔克、特拉克尔、托马斯·曼、穆塞尔、布莱希特和皮斯卡托那种大胆的实验相比，许多流亡作家的创作在战后读来显得拘谨、保守和乏味。许多剧作处理的是时代问题，或许因此而显得陈旧、过时；长篇小说多取材于历史，模式保守；诗歌拘泥于形式，也倾向于保守。此外，流亡作家长期与活的语言隔绝，因而被指责用僵化的德语写作。孚希特万格等作家就不断被人这样指责。

要解释对流亡文学的相对忽视，或许还可以进一步考虑纳粹所犯滔天罪行、尤其是对犹太人的犯罪所造成的影响。前面已经指出，战争结束后，无论是东德还是西德作家，都不惮于直面这一事实，不惮于涉及罪孽问题和道德受到践踏的问题。值得注意的是，相当数量的犹太重要作家，其中包括保尔·瑟兰、沃尔夫冈·希尔德什美、艾里亚斯·卡耐蒂、马涅斯·斯坡伯、雅可夫·林德、彼德·维斯、弗里德里希·托尔堡、朱利克·贝克尔、格奥尔格·克莱斯勒、耐莉·萨契等，战后仍继续用德语写作。他们了解大屠杀，并用德语写作关于大屠杀的作品。然而流亡中的日耳曼作家却处在完全不同的位置上。他们写作以犹太问题为主题

的作品；他们描述三十年代的德国发生了什么事情；他们依据自身体验反映集中营的情形。他们所写的事情发生在纳粹统治的早期；他们写下了早期阶段对犹太人的抵制、迫害以及犹太人的逃亡、流亡，也写下了纳粹对德国社会党员和德国共产党员实行的刑讯。流亡文学并非大屠杀文学，因为大屠杀当时尚未出现。与“最后解决”的恐怖相比，有关早期集中营的报告文学真可谓小巫见大巫。当然这并未损害这类文学作品的真实感和动人的力量。这就是 1933 年到 1945 年的德国。